

Männer - Tiere - Sensationen:
MännlichkeitSENTWÜRFE in deutscher
und dänischer Zirkusliteratur 1837-1913

Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von Jürgen Laun
Kiel 2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Heinrich Detering

Zweitgutachter: Prof. Dr. Lutz Röhling

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Mai 2007

Durch den zweiten Prodekan Prof. Dr. Steindorff

zum Druck genehmigt am: 14. April 2008

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
-------------------------	---

I. Der ästhetisierende Blick

Einleitung	12
1. Bang: Fra Cirkus (1882)	27
2.1 Wedekind: Zirkusgedanken (1887), Im Zirkus I & II (1888)	34
2.2 Wedekind: Fritz Schwigerling oder Der Liebestrank (1891)	44
Fazit	49

II. Der begehrende Blick

Einleitung	52
Exkurs: Sexualität, Identität, Klasse und Gender im Zirkus	56
1. Andersen: Kun en Spillemand (1837)	59
2. Holtei: Die Vagabunden (1852)	69
3.1 Bang: Fædra (1883)	80
3.2 Bang: Fratelli Bedini (1885), Les Quatre Diables (1890), Efter Cirkus (1895)	88
Fazit	106

III. Fallstudie Kraftakrobat - Übermännlichkeit im Fokus

Einleitung	113
Exkurs: Freakshow und Kraftakrobat	114
1.1 Wedekind: Die Kaiserin von Neufundland (1897)	116
1.2 Wedekind: Der Erdgeist (1895 und 1913), Die Büchse der Pandora (1894, 1903 und 1913)	122
2. Bang: Motorvognen Nykøbing–Nysted (1904)	126
3. Biographie Sandow the Magnificent (1994)	129
Fazit	139

IV. Nachspiel: Das gefestigte Mannsbild

Einleitung	141
1. Muusmann: Den flyvende Cirkus (1906)	143
Fazit	155
Fazit	157
Bibliographie	165

Einleitung

Themenüberblick

Mit der beginnenden wissenschaftlichen Kategorisierung und Katalogisierung von Sexualität und Geschlecht seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wird dem individuellen Körper, und dabei besonders dem männlichen, eine soziale und politische Rolle zugeschrieben: Nation, Staat und Familie bündeln sich im Körper. Körperlichkeit wirkt umgekehrt auch in die Definition politischer und gesellschaftlicher Größen hinein: medizinische Konzepte von Hygiene und Infektion wurden auf den Staat und die Gesellschaft übertragen. Um aber 'den Körper' politisieren und eine 'hegemoniale' Männlichkeit persuasiv verbreiten zu können, werden Muster und Standards benötigt, an denen sich das Individuum messen kann. Die kontinuierliche Ausrichtung der eigenen 'Identität' und 'Individualität' an diesen Mustern wird zu einer grundlegenden sozialen Handlung. Diese erfordert einen fortwährenden, reflektierenden Abgleich des 'Ichs' mit männlichen Idealen und Vorbildern. Dennoch ist der dafür notwendige freie Blick auf den (nackten) Männerkörper von Tabus und Regularien stark eingeschränkt, besonders wenn es sich um eine gleichgeschlechtliche Blickrichtung handelt.

In diesem Kontext fällt der wortwörtlich 'spektakulären', also höchst visuellen, Präsentation des sich bewegenden Körpers im Zirkus eine besondere Rolle zu. Hier ist der athletische Körper in ästhetischer Bewegung zu sehen und sinnlich zu erfahren. Die bildende Kunst wie die öffentliche Meinung sehen im Zirkus eine Parallelgesellschaft, die inmitten der Gesellschaft und gleichzeitig auch an deren Rand zu stehen scheint; die sich sowohl exzessiv, bohemehaft, grotesk und erotisch, als auch diszipliniert, bürgerlich, rationell und ästhetisch-kühl präsentiert. Die Literatur bedient sich des Topos Zirkus, der zur Projektionsfläche für Freizügigkeit wird, u.a. auch für Konstruktionen von Männlichkeit. Diese befördern und unterwandern (meist gleichzeitig) zeit-

genössische Stereotypen und kommentieren dadurch den Gender-Diskurs der Zeit.

Zirkus

Die öffentliche Meinung, in Zeitungsberichten, Rezensionen, Dokumentationen und Chroniken ausgedrückt, trug an den Zirkus bestimmte Eigenschaften heran und charakterisierte ihn damit als Parallelgesellschaft: Einerseits, so eine gängige Ansicht, orientiere er sich an offiziellen gesellschaftlichen Werten und verkörpere diese: Stärke, Disziplin, Geschäftstüchtigkeit. Gleichzeitig fände auch das Verbotene seinen Raum: Prostitution, unverblümte Körperlichkeit, erotische Abenteuer, inhärente Laszivität, begehrende Blicke in die und aus der Manege. Im Körper des Artisten laufen diese konträren Entwürfe zusammen, finden ihre fleischgewordene Metapher. Der Zirkus ist der Ort ästhetischer Inszenierung des lebendigen Körpers, und die (Zirkus-) Literatur bedient sich dieser Konstellation. Sie übernimmt den offenen, direkten Blick auf den Körper, um selbst einen unmittelbareren Zugang zur Körperlichkeit zu finden. Gleichzeitig nutzt die Zirkusliteratur die Eigenschaften des Topos Zirkus als Möglichkeit und Legitimation für ihren unverhohlenen, freizügigen und voyeuristischen Blick. In dieser Eigenschaft ist der Zirkus für den Zuschauer, und noch mehr das literarische Topos für den Autor, offenes Terrain für Idealbilder, Wunschvorstellungen und Experimente. Der Topos Zirkus wird zum Signum des Exzessiven, des Erotischen, des Freiraums für "Verbotenes" sowie zum Signum des Apollonischen, Bürgerlichen, Maßvollen, der Disziplin und der Tugendhaftigkeit; oder aber er reflektiert und verkörpert beide Richtungen gleichzeitig.

Zum Zirkus gehören auch die Menagerie, die Völkerschau, die Freak Show (=das Abnormitätenkabinett) sowie das Varieté. In diesen Ausformungen der populären und trivialen Unterhaltung spielt der Körper die Hauptrolle. Er wird theatralisch und ästhetisch in Szene gesetzt. Diese Performanz unterscheidet

sich von der, die den Körper im Museum, im Sport, im Militär und den darstellenden Künsten sichtbar macht. Einerseits verfügt die Zirkusvorstellung über eine ästhetisch-künstlerische Komponente, die sich von den Aktivitäten im Militär und im Sport unterscheidet. Der Unterschied zwischen Zirkus und Museum liegt jedoch klar in der *lebendigen* Körperlichkeit. Im Theater, zumal im hochkulturellen, ist der Körper Instrument zur Inhaltsvermittlung, die beim trivialästhetischen Zirkus nur sehr nebensächlich und vereinfacht (zum Beispiel in den Pantomimen) eine Rolle spielt. Und obwohl der Körper auch in der Tanzkunst, zum Beispiel dem klassischen Ballett, im Zentrum steht, ist dessen Inszenierung dort doch von einer anderen Qualität: Er setzt dort eher eine gebildete, kennerhafte Kontemplation des Publikums voraus.

Ein existenzielles Unterscheidungsmoment zu den genannten Sparten ist die Inszenierung des 'realen' Todes in der Manege. Die Möglichkeit, dass ein Artist tatsächlich zu Tode kommt, ist Teil der Unterhaltungsstrategie des Zirkus, die dementsprechend beworben und inszeniert wird.

Männlichkeit im Zirkus

Geschlechterrollen sind das Ergebnis der Konkretisierung und Konsolidierung einer 'hegemonialen Männlichkeit', wie Mosse (1996) und Schmale (2003) sie formuliert haben, und wie sie in den folgenden Kapiteln wiedergegeben werden wird. Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu dessen Ende erreichten die Instrumente und Medien zur Verbreitung und somit zur Massenwirksamkeit einer 'hegemonialen Männlichkeit' ihre größte Wirkung. Mit hegemonialer Männlichkeit ist die Vormachtstellung westeuropäischer, bourgeoiser Ideale und Wertmaßstäbe bezeichnet, die sich durch die Abgrenzung von marginalen und entgegengesetzten semantischen Konstrukten und Wertesystemen definiert. Auch trotz (oder gerade) wegen der Benennung konträrer Männlichkeitsmodelle gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch die gesellschaftliche Avantgarde stand die Hegemonie des männlichen Geschlechts als solche nie ernsthaft in Frage. So war zum Beispiel die wissenschaftlich-medizinische De-

finition der Homosexualität ein wirkungsmächtiges Ereignis, da sie einen wichtigen Markstein in der Benennung und effektiven Funktionalisierung von Randgruppen darstellt.

Diese Hegemonie des Männlichen stimmt mit der Blütezeit der Zirkuskultur, speziell in Deutschland, überein. Der Verdacht liegt nahe, dass Zirkus und bürgerliche Männlichkeit miteinander in Beziehung stehen, und dass die in der Manege dargestellten Männlichkeiten auf der Folie hegemonialer Männlichkeit rezipiert und interpretiert wurden.

By the end of the 19th c. [the circus] had reached a zenith in its development, and, despite an inherent outsider status, had become an integral part of the European social fabric. (Jones 1985, S. 9)

Diese gesellschaftliche Zentralstellung reibt sich mit dem inhärenten Außenseiterstatus, den der Zirkus als Spielwiese erotischer Phantasien und kleinkrimineller Realitäten einnimmt. Diese Diskrepanz fungiert als Reibungspunkt in der Rezeption und der Literarisierung des Zirkus, da sich, wie bereits oben erwähnt, das Ordentliche und das Unordentliche in einem Ort bündeln. Diese Widersprüchlichkeit dient als ideale Projektionsfläche von perzipierten modernen Brüchen, von Modernität schlechthin. Der Bedarf der ständigen Anpassung an Marktbedürfnisse sowie die Jagd nach Sensationen und Höchstleistungen im Zirkus unterstützt diese Auffassung des Zirkus als Allegorie der Moderne. So können auch die Männlichkeiten in der 'Zirkusliteratur' als Ausdruck der Auseinandersetzung mit Wunsch und Wirklichkeit von Männlichkeitsentwürfen und -vorgaben gelesen werden und die Darstellungen der Artisten einen Kommentar zur Inszenierung von Männlichkeit innerhalb der Gesellschaft abgeben.

Textauswahl

Die Primärtexte dieser Arbeit behandeln den Zirkus in belletristischer, essayistischer und biographischer Weise: H.C. Andersens "Kun en Spillemand"

(1837); Karl von Holteis "Vagabunden" (1852); Herman Bangs "Fra Cirkus" (1882), "Fædra" (1883), "Fratelli Bedini" (1885), "Les Quatre Diables" (1890), "Efter Cirkus" (1895), "Motorvognen Nykøbing-Nysted" (1904); Frank Wedekinds "Zirkusgedanken" (1887), "Im Zirkus I und II" (1888), "Fritz Schwigerling" (1891), "Der Erdgeist" (1895 und 1913), "Die Büchse der Pandora" (1894, 1903, 1913), "Die Kaiserin von Neufundland" (1897); Carl Muusmanns "Den flyvende Cirkus" (1906); sowie die Texte von und über den Kraftakrobaten Eugen Sandow (1867-1925). Zusätzlich werden Chroniken über den Zirkus hinzugezogen, besonders Signor Saltarinos "Fahrend Volk" (1895), "Abnormitäten" (1900) und "Das Artistentum und seine Geschichte" (1910) und Joseph Halpersons "Das Buch vom Zirkus" (1926).

Der Zeitraum der Textauswahl richtet sich grob nach der von Schmale konstatierten Entwicklung der Hegemonie der Männlichkeit von der 'Praxis' bis hin zu dessen 'Übersteigerung':

Erst zwischen 1860-80 [...] [kann] von einem in der Praxis hegemonialen Männlichkeitsprinzip gesprochen werden. Das kann vielleicht besonders daraus ersehen werden, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts einerseits die "Anti-Typen", wie George Mosse sie nennt, zu dieser hegemonialen Männlichkeit im Sinne eines Feindbildes scharf profiliert und andererseits im Rahmen der kulturellen Avantgarde alternative Männlichkeiten entworfen werden, die das hegemoniale Konzept vermeintlich gefährden. In Wirklichkeit erfährt es in der Epoche vom Ersten bis in den Zweiten Weltkrieg eine kontinuierliche Stärkung und schließlich Übersteigerung. (Schmale 2003, S.152)

Dabei wird in dieser Arbeit der Schlusspunkt vor dem Ersten Weltkrieg gesetzt, um mit der Blütezeit der europäischen Zirkuskultur zu korrespondieren. Auch die geographische Textauswahl ist an der Zirkusgeschichte ausgerichtet. Nach der Vormachtstellung des englischen Zirkus im späten 18. Jahrhundert und der des französischen im frühen 19. Jahrhundert war der deutsche Zirkus tonangebend. (vgl. Bose und Brinkmann 1978, Günther und Winkler 1986). Mit dem 'alten (Ernst Jacob) Renz' (1815-1892) und den nachfolgenden deutschen Zirkusprinzipalen war "die Hegemonie im Zirkuswesen [...] von Paris an

Berlin übergegangen- das war sozusagen die politische Entwicklungsgeschichte des Zirkus" (Halperson 1926, S. 107), die von etwa 1850 bis zum Ersten Weltkrieg reichte. Die deutsche Dominanz färbte auf Dänemark (sowie ganz Skandinavien) ab, da die Zirkusse des Landes durch Ableger deutscher Zirkusdynastien gegründet und geführt wurden.¹ Aus diesem Grund stehen die dänischen und deutschen Texte in dieser Arbeit beieinander, da sie sich auf *eine* pan-zirzensische Tradition beziehen, die faktisch kaum Unterschiede kennt.

Vielfach spielt der Blick auf den Männerkörper in den Textinhalten eine prominente Rolle. Der Topos Zirkus tritt in den Werken unterschiedlich stark hervor. Die 'programmatischen' Schriften Bangs und Wedekinds, die in Kapitel I interpretiert werden, exemplifizieren die ästhetische Aufladung des Zirkus mit übergeordneten gesellschaftlichen Programmen. Bang und Wedekind behandeln den Zirkus journalistisch-feuilletonistisch und sehen ihre eigenen Ideen von Individuum und Gesellschaft in der Manege verwirklicht oder bestätigt. Im Falle von Holteis "Vagabunden", Bangs Zirkusnovellen und Muusmanns "Den flyvende Cirkus", die in Kapitel II und IV behandelt werden, lässt sich durchaus von 'Zirkusliteratur' sprechen, da deren trivial-belletristische Handlung im Zirkusmilieu angesiedelt ist und einem spezifischen Schema folgt, die Protagonisten zum 'Milieu' gehören, und auch stilistisch versucht wird, eine schauhafte und spektakuläre Atmosphäre literarisch nachzuahmen (siehe besonders Kapitel II.2). Wedekinds Pantomime "Die Kaiserin von Neufundland" in Kapitel III ist für den Zirkus als Aufführungsort geschrieben worden; der Autor hat sich mit der Pantomime auf die zirzensische Formensprache eingelassen. Chapmans Biographie über den Kraftakrobaten Sandow lässt sich in die Linie der Chroniken und Anekdotensammlungen einreihen, die den Zirkus von jeher begleitet haben. In den übrigen belletristischen

¹ Das Circusbygning in der Kopenhagener Innenstadt wurde durch den deutschen Zirkus Schumann eröffnet und in den Folgejahren hauptsächlich von deutschen Truppen bespielt. Eine deutsche Vormachtstellung der Zirkusse kann im 19. und frühen 20. Jahrhundert in Skandinavien festgestellt werden; deutsche Gastspiele sowie Ableger deutscher Zirkusdynastien haben die skandinavische Zirkuskultur bestimmt, die Mehrheit der 'dänischen' Zirkusfamilien haben deutsche Ursprünge. (vgl. Enevig 1981, Günther und Winkler 1986)

schen Werken spielen der Zirkus und das Zirkuspersonal nur eine episodenhafte Rolle, wie in Andersens "Kun en Spillemand", Wedekinds 'Lulu-Dramen' und "Fritz Schwigerling", Bangs Roman "Fædra" und sein "Motorvognen"-Essay. Trotzdem sind auch diese zirzensisch gefärbten Auftritte und Hintergründe für das jeweilige Werk von wesentlicher Bedeutung, wie in den einzelnen Interpretation gezeigt werden wird.

Herangehensweise

Anhand vergleichender Literaturinterpretationen untersucht diese Arbeit, wie der Topos Zirkus von Schriftstellern funktionalisiert wurde, um (literarische) Männlichkeitsbilder zu entwerfen. Dabei steht der *Blick* auf die Männlichkeit der Artisten im Mittelpunkt; wie die Männlichkeit der Akrobaten, Reiter und Dompteure beschrieben und semantisch aufgeladen ist. Die Interpretation fordert eine Reihe (in sich) gegensätzlicher Entwürfe zu Tage, die allerdings doch alle in homogenen, fast schon universellen Körperbildern fußen. Der 'Blick' scheint hier einen Zugang zu den Männlichkeiten zu liefern, da schon der Zirkus selbst auf einer visuellen Erfassung seiner Trivialästhetik beruht. Die Körperlichkeiten der Texte werden in den meisten Fällen nicht einfach nur durch den Autor beschrieben, sondern immer explizit als eine Betrachtung oder Darbietung inszeniert, die eine beobachtende und eine beobachtete Instanz vorweist. Je nach Perspektive kann in der zirzensischen Darbietung, beziehungsweise im akrobatischen Körper, eine ästhetische Handlung oder die Verkörperung erotischer Phantasien gesehen werden. Diese verschiedenen Blickweisen, die im Folgenden als 'ästhetisierend' und 'begehrend' bezeichnet sind, können auch gleichzeitig erfolgen.

Wird der Artist als Vorbild für einen erstrebenswerten Körperbau oder diszipliniertes Training gesehen, so ist der Blick wertend-kritisch, die folgende Rezeption sieht im Akrobaten ein Ideal und in seinem Auftritt einen Transfer dieser Ideale auf das Publikum. Wird der Zirkus andererseits als Raum für erotische Phantasien gesehen, so ist der Blick begehrend, voyeuristisch und lust-

voll. Hier dient der Blick zum Transfer erotischer Stimuli, der Betrachter rezipiert nun ein eher privates, intimes Lustobjekt. So muss der begehrende Blick, wenn er denn als literarisches Bild publiziert werden soll, camoufliert werden; je mehr er der öffentlichen Moral widerspricht, desto stärker ist er maskiert. Das gilt besonders für den homoerotischen Blick (vgl. Keilson-Lauritz 1991, Detering 1992).

In einer Inversion der Foucaultschen Betrachtungen zum Panoptikum-Gefängnis möchte ich den Blick auch als ein Mittel gesellschaftspolitischer Exekutive sehen. In seinem Werk "Überwachen und Strafen" hat Foucault einen architektonischen Entwurf aus der Mitte des 19. Jahrhunderts für ein 'ideales' Gefängnis auf seine gesellschaftlichen Implikation hin untersucht. Der Bau sah vor, eine ringförmige Gefängnisanlage um einen Turm anzurichten, auf dem ständig Bewacher stationiert waren. Diese konnten zu jeder Zeit in und durch die Zellen hindurchsehen und so eine effektive Überwachung ausüben, die den Insassen das Gefühl einer ständigen Kontrolle zu vermitteln (vgl. Foucault 1995). Für den Zirkus könnte man mit diesem Mechanismus in umgedrehter und übertragener Form argumentieren. Statt des überwachenden Blickes aus der Mitte hinein in die kreisförmig angeordneten 'durch-sichtigen' Zellen findet im Zirkus die umgekehrte Bewegung statt: Von den Zuschauerrängen aus wird der Blick überwachend auf das Objekt in der Mitte geworfen. Zur Objektkonturierung wird dessen Körper mit einem normativen Körperkonzept abgeglichen und bewertet. Im Zirkus findet daher auch die Spiegelung der gesellschaftlichen Handlung des Blickens statt: Hegemoniale Männlichkeit beruht auf der Sichtbarkeit des Objektes.

Dieses neue Objekt ist der natürliche Körper: ein Träger von Kräften und ein Sitz von Dauer; es ist der Körper, der für spezifische Operationen mit ihrer Ordnung... (Bose und Brinkmann 1978, S. 46)

Der räumliche Aufbau des Zirkus fördert die Inspizierung des Einzelnen in der Mitte, allerdings kann dieser Blick, der von der Masse auf den Einzelnen gerichtet wird, auch außerhalb der Manege und unter ungünstigeren Observierungsbedingungen stattfinden. Der Blick legt gesellschaftliche Maßstäbe an das

betrachtete Objekt, kann gutheißen oder ablehnen. Insbesondere bei Außenseiterfiguren ist der Blick regulativ, d.h. der Blick der Masse stigmatisiert den Anderen dadurch, dass seine perzipierte Andersartigkeit angestarrt wird und er/sie durch die folgenden Reaktionen (oder das Fehlen derselben) ausgrenzt wird. Aber es gibt auch den integrativen Blick, der mit einem schnellen Blick das Objekt erkennt und es in seine Gruppe einschließt, die anschließende Reaktion positiv ausfällt. Dieser integrative Blick funktioniert nicht nur für die normative Masse, er ist auch Mittel für die Außenseiter, sich untereinander zu erkennen.²

Dieses Blickkonzept, das durch Betrachten Normen und Ideale transportiert und reguliert und durch das einzelne Mitglieder in die Gruppe ein- oder aus der Gruppe ausgeschlossen werden können, wird als Grundlage bei der Interpretation der einzelnen Texte mitgedacht, und auf seine literarische Produktivität hin untersucht. Einzelne Aspekte des Blickens aus der Soziologie, Psychoanalyse, Kulturwissenschaft, Kunstgeschichte und anderen Disziplinen werden dabei in Beziehung zum Objekt der Betrachtung genutzt.

Forschungsüberblick

Neben den erwähnten Studien von Mosse und Schmale zeichnen McLaren (1997), Theweleit (1977 und 1978) und Gilman (1991) die Profilierung von Männlichkeit durch die fortgeführte Abgrenzung gegenüber 'Anderen' nach. Die Grenzziehung durch Sexualität, beziehungsweise die Mechanismen der Machtausübung durch die Verwaltung von Sexualität, ist der Ausgangspunkt für die epochemachenden Studien Foucaults, auf deren Grundlagen auch diese Arbeit basiert (besonders Foucault 1983 und 1985). Das gilt auch für die Formulierung der Gender Performanz durch Butler (1990 und 1993). Eve Kosofsky Sedgwicks Studien dienen als Ausgangspunkt, um die Fragen nach *Queer*

² Zum 'stummen Erkennen' siehe besonders Bech 1987 und Bang 1922 sowie hier in Kapitel II.3.1.

Performativity und *Performance* zu formulieren, die Eingang in die Interpretation gefunden haben (Sedgwick 1985 und 1990).

Die Interpretation der literarischen Texte erfolgte unter der Einbeziehung von Einzelaspekten in der Forschung. Für H.C. Andersen steht die neuere Forschung im Zeichen der Sexualitätsdebatte, wie sie bei Jens Andersen (2003) und Heede (2005) zur Sprache kommt. Die Bang-Forschung hat schon von jeher die Frage der Sexualität des Autors miteinbezogen. In dieser Arbeit sind es die neueren Schriften von Heede (2001 und 2003) sowie Grage (1994) und Johansen (2003), die hierüber informieren. Über Muusmann gibt es hingegen keine Forschung, auf die zurückgegriffen werden kann, ebenso fehlt über von Holtei die akademische Ausforschung. Bei Wedekind ist wenig über den Zirkus erforscht worden. Die Genese der Zirkusfeuilletons ist mehrfach belegt worden (Jones 1969), besonders in der Kritischen Studienausgabe (Vinçon 1996), ebenso wie Wedekinds Nietzsche-Rezeption, die einen Einfluss auf sein Menschenbild hatte (Riedlinger 2005). Gutjahrs und Costas Beiträge zum Band "Kontinuität-Diskontinuität" (Dreiseitel und Vinçon 2001) beschäftigen sich zwar mit der körperlichen Ausbildung der Frauen in "Mine-Haha" einerseits sowie dem Männlichkeitsbild andererseits, allerdings nicht im Kontext der Zirkustexte, und nicht konkret mit der Körperlichkeit des Mannes.

Die männliche Körperlichkeit wird durch das Prinzip der Abgrenzung herausgearbeitet; also durch die Darstellung vis-à-vis Weiblichkeit, Homosexualität, Judentum usw. Wo immer solche Mechanismen zur Anwendung kommen, sollen Studien die jeweils 'andere' Seite unterfüttern, so zum Beispiel für Aspekte der Weiblichkeit bei Schaps (1992), Russo (1994), Weidemann (1997) und Maines (1999), oder die Rolle der Freaks bei Fiedler (1978), den Artikeln in Thomsons Band "Freakery" (1996) sowie Adams (2001). Eine Sonderrolle bei der Verortung von idealer Männlichkeit spielt der starke Mann, der hier u.a. durch die Biographie Eugen Sandows (Chapman 1994) eingearbeitet wird. Der starke Mann taucht sowohl in allgemeinen zirzensischen Anekdotensammlungen und Chroniken auf (s.u.) sowie in spezifischen Kraftakrobatenhistorien, wie zum Beispiel bei Goudreau (1978) und Groth (1987). Seine kulturelle Rolle

wurde aber auch in Arbeiten zum Abnormen beleuchtet (Thomson 1996), und viele Studien über Männlichkeit und Bodybuilding beziehen den starken Mann mit ein.

Die Rolle des Zirkus in der Gesellschaft ist bislang nur wenig erforscht worden; meist spielt er nur eine untergeordnete Rolle in den Untersuchungen über die Massenkultur und die Kulturindustrie, wie bei Adorno (1997) oder Maase (1997). Neben einer Großzahl von Bänden zur internationalen sowie nationalen Zirkusgeschichte (zum Beispiel Kusnezow 1970, Croft-Cooke 1976, Enevig 1981, Günther und Winkler 1986) gibt es nur wenige (kultur)wissenschaftliche Arbeiten. Bouissac (1976) liefert einen semiotischen Ansatz. Für den deutschsprachigen Raum stellt Bose und Brinkmanns "Circus-Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst" (1978) einen Ausgangspunkt dar. Davis' Studie "The Circus Age" (2002) über den US-amerikanischen Zirkus hingegen bindet ihn in die Entwicklung von Gender und Nationalität mit ein und ist so eine fruchtbare Basis für weitere Studien für den europäischen Raum.

Besonderen Einfluss hatte Deterings Studie "Das offene Geheimnis" (1994) auf diese Arbeit. Deren Lektüre markierte den Beginn meiner literarischen Forschung zu Fragen der Männlichkeit. Basierend auf ihr sowie den grundlegenden Arbeiten von Kalveram und Popp (1991), Härle, Kalveram und Popp (1992), Popp (1992) und Keilson-Lauritz (1991) hoffe ich mit dieser Arbeit einen weiterführenden Beitrag geleistet zu haben.

I. Der ästhetisierende Blick

Einleitung

Obwohl für die Verbreitung und Festigung des Ideals von hegemonialer Männlichkeit der freie Blick auf den männlichen Körper und dessen ständiges Zurschaustellen unerlässlich war, gab es im 19. Jahrhundert nur sehr wenige und stark regulierte Möglichkeiten, den männlichen Körper zu sehen. Die Moden und Sitten der Zeit legten grossen Wert darauf, den männlichen Körper zu bemänteln. Dabei fußte die umfassende Wirkung des Männlichkeitsideals auf weite Bereiche der Gesellschaft (Schmale 2003, Mosse 1996, Sedgwick 1990) auf einer fortwährenden Sichtbarkeit des männlichen Körpers. Denn um den männlichen Körper als Symbol für bestimmte Verhaltensmuster nutzen zu können, muss er im kollektiven Bewusstsein erfassbar sein. Also muss zuvor das Bild von Männlichkeit als normatives Muster gesetzt worden sein und beständig verstärkt werden (Sedgwick 1996). Nur so kann Männlichkeit als allgemeingültiges kulturelles Muster für gesellschaftlich anerkannte Handlungs- und Verhaltensweisen fungieren, das sich in anderen Kontexten wiederzuspiegeln scheint. Visualität ist so mehr als nur bloßes Sichtbarsein, sie ist vielmehr kulturelle Praktik in einer sich auf bildliche Symbole und Spektakel rekurrierenden Gesellschaftsordnung (Bose und Brinkmann 1978), sie ist die bestimmenden Vermittlungsform.

At a time when political imagery like the national flag [...] became potent symbols, the human body itself took on symbolic meaning. With the second half of the eighteenth century, western Europe was entering an ever more visually oriented age, exemplified not only by national symbols but also by the effect of sciences such as physiognomy and anthropology, with their classification of men according to standards of classical beauty. [...] As the human body took on symbolic form, its construction and its beauty became of increasing importance. Modern masculinity was to define itself through an ideal of manly beauty that symbolized virtue. (Mosse 1996, S.5)

Der ideale Mann und die vorbildliche Maskulinität sind natürlich als Konzepte keine Erfindung des 19. Jahrhunderts, schon immer zuvor stand der männliche Held im Zentrum gesellschaftlichen Interesses. Aber mit Beginn der bürgerlichen Emanzipation seit ca. 1750 wurde Männlichkeit verstärkt mit staatlichen und gesellschaftlichen Funktionen symbolhaft belegt (vgl. Schmale 2003). Individuelle Männlichkeit, beziehungsweise die Übertragung der Ideale auf den individuellen Körper erforderte eine beständig Neudefinierung, welche eine visuell erfassbare Körperlichkeit zum Abgleich benötigte. Im Zuge von nationalen Einigungsprozessen und dem wachsenden Vorhandensein industriell vorgefertigter Konsumgüter war es unerlässlich, Mythen und Ideale neu zu definieren, vielleicht auch kompakter zu vereinigen und unerschöpflich verfügbar zu machen als zuvor. Dies betraf auch das Ideal der Männlichkeit. Als die Wissenschaften ab Mitte des 19. Jahrhunderts anatomische und anthropologische Kategorien und darauf basierende Bewertungsskalen für bestimmte Gruppen von Menschen lieferten, entstanden Typologien, die erlaubten, männliche Körper- und Seinskonzepte auf wissenschaftlicher Basis zu erklären (vgl. Foucault 1983 und 1985), und einen so 'Geschlechtscharakter' auszuarbeiten, der das gesellschaftliche Verhalten der Geschlechter normativ festlegte (vgl. Haußen 1976).

Ein entscheidender Markstein der Entwicklung, Männlichkeit zu definieren, war die Kennzeichnung von Homosexualität. Der Begriff wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt und stand einige Dekaden lang neben anderen wissenschaftlichen und sozialen Kategorien, wie zum Beispiel Urning oder drittes Geschlecht. Die Ab- und Ausgrenzung erfolgte entlang diametraler Binaritäten (vgl. Sedgwick 1990), so dass verschiedene 'Abnormitäten' am Rande der Gesellschaft eine normative, 'normale' Mitte definierten. Die Einteilung in 'normal' und 'anders' erfolgte durch eine einfache Blickkontrolle, denn der Ausschluss aus der legalen und gesunden Mitte war, jedenfalls theoretische, mit einem abnormen Körper verbunden war. Bestimmten physiognomische Merkmale waren von der Wissenschaft Verhaltensmerkmale zugeordnet. Der

Körper selbst verriet angeblich durch über grosse Nasen, runde Rücken, blasse Hautfarbe etc., wer nicht der Verhaltensnorm entsprach. Normative Männlichkeit sah in Randgruppen physiognomische Stereotype, sodass 'der Homosexuelle', genau wie 'der Jude', 'der Sozialist', 'der Zigeuner' oder auch der 'Schwerverbrecher' klar durch körperliche, groteske Merkmale gekennzeichnet zu sein hatte. Ihre Körper verrieten ihre Wesensart und machte sie äußerlich identifizierbar. Neben vielen anderen lieferten Lombroso, Weininger, Havelock Ellis und Nordau physiognomische Kategorien, die die Veranlagung zu Verbrechen gegen Bürgerlichkeit, also Asozialität, Abnormität, Perversität und Abartigkeit anhand von sichtbaren Merkmalen erkennbar zu machen glaubten (vgl. Mosse 1996, S. 41ff.). Der Körper war zum Politikum geworden.

Diese wirkungsmächtigen Ausgrenzungen zeugen von einer Angst der Unterwanderung von Männlichkeit; das männliche Selbstverständnis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das eines Belagerungszustandes. Da hegemoniale Männlichkeit in Staat und Gesellschaft einen fest verwurzelten Platz innehatte und Männlichkeit und Gesellschaft symbolisch aufeinander rekurrirten, hatten vor diesem Deutungsschema Krisen des Staates Krisen des männlichen Selbstverständnisses zur Folge und umgekehrt.

Defenders of bourgeois society assumed that those on the margins - homosexuals, Jews, vagrants- were lacking in manliness. And taking it as a given that everything was rational, productive, and orderly was necessarily an aspect of manliness, they bewailed as a symptom of emasculation whatever succeeding social or economic threat currently preoccupied them. Accordingly France's declining birth rate, Britain's loss of industrial supremacy, and Germany's labor unrest were in each case attributed to waning virility. (McLaren 1997, S.35)

Im Bestreben, Männlichkeit wieder und wieder gegen diese Krisen neu zu definieren, wurde ein konstanter visueller Maßstab von Männlichkeit zugrundegelegt, nämlich das Ideal klassischer Schönheit, wie es in griechisch-römischen

Statuen gesehen wurde, und wie sie Winckelmann propagiert hatte.¹ Obwohl das bloße Bild der klassischen Schönheit bereits die Signale der idealisierten Männlichkeit ausstrahlte, fehlten die 'lebendigen' Maßstäbe, mit der erst eine umfassende Männlichkeit vorgegeben werden konnte. Das ästhetische Koordinatensystem wurde mit Doktrinen aus dem Kanon bürgerlicher Ordnung (Moral, Disziplin, Ordnung, Bildung, Mäßigung) angefüllt, eine scheinbar natürliche Verbindung zwischen Aussehen und Qualität entstand.

This is how and why 19th-and 20th century doctors, lawyers, and laymen, in condemning the "unmanly", helped to construct and sought to impose on their societies what for decades to come were to be heralded as natural and timeless norms of masculinity. (McLaren 1997, S.238)

Doch hatten auch die Marmorstatuen selbst ihren Einfluss auf den Kanon von männlichen Charaktereigenschaften: Winckelmann, inspiriert von den reglosen und marmor-weißen Männerleibern (Detering 1994), leitete daraus Charaktereigenschaften ab und schrieb dem idealen Mann "edle Einfalt und stille Größe" zu. Gerade diese Parameter wurden zu entscheidenden Wesensmerkmalen in der Ausformung moderner Männlichkeit; und gerade dieses Spannungsfeld, nämlich die Statik des marmornen Ideals inmitten moderner Dynamik, schien das Ideal unangreifbar zu machen.

Modern [industrialized] society needed order, but it needed a certain dynamic as well. Social hierarchies were being challenged by new forces unleashed by the industrial revolution [...]. Here order and movement had to be reconciled, and the "noble simplicity and quite greatness" of Winckelmann's figures allowed for virility-a certain dynamic-as well as for the harnessing of any untoward movement through bodily harmony and proportion. [...] The male stereotype represented a principle of beauty removed from individual considerations, even while it addressed the need to reconcile the two opposing forces that seemed to pull society apart. (Mosse 1996, S.34f.)

¹ Zu Winckelmanns Einfluß auf die Männlichkeit siehe auch Mosse 1996; zu Winckelmanns Bedeutung für die Verbindung von Ästhetik und Homoerotik siehe Aldrich 1987, Sweet 1988, Derks 1990, Detering 1994.

Allerdings konnte der Winckelmannsche Gedanke nicht sämtliche Gegensätze überbrücken. Die Virilität, die den maskulinen Mann auszuzeichnen hatte, lag gefährlich nah an Sexualität, Animalität und Barbarei. Zwar wurde der Zivilisation die Schuld an Überreizung, Überfeinerung, ja Femininisierung der europäischen Männer gegeben, aber andererseits war doch die Zivilisation die anerkannte und geschätzte Grundordnung Europas, an der es, aus der eurozentrischen Sicht, zum Beispiel den „wilden Horden“ in den Kolonien fehlte. Die animalischen Kräfte, die einem jeden Manne innenwohnten und die ihn schliesslich gegenüber verweichlichter, effeminerter Männlichkeit auszeichneten, führten zu einem problematischen Balanceakt in der Ausführung idealer Männlichkeit.

Aber obwohl der männliche Körper als Maß aller Dinge galt, war er nicht ohne weiteres in der Öffentlichkeit zu sehen, gerade weil auch die Männermode im Verlauf des 19. Jahrhunderts den Körper immer mehr zu verstecken versuchte. (vgl. auch Steele 2005a)

Daytime male dress also changed. 19th century women's fashion, dominated by the corset and bustle, accentuated the female's bosom and backside. In short their sex was magnified, but at the same time men's sexuality was hidden. Male fashions no longer drew attention to the legs and thighs. The tight breeches and stockings were replaced by the 1830s in England by looser fitting trousers. For everyday dress, drab grays, blues, and browns replaced lighter colors and coarser wools the finer fabrics. Recourse by men to corsets and cosmetics became a laughing matter. Swords were replaced by walking sticks; ostentatious jewelry by utilitarian watches and fobs. By the 20th century, the only hints of color were found in the tie or cravat, which led the eye away from the genitals to the man's head. [...] (Bergman 1993, S.73)

Partielle Nacktheit (die des Oberkörpers) in der Öffentlichkeit zu zeigen war der arbeitenden Schicht vorbehalten und zeugte von unzivilisierter Maskulinität. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit dem vermehrten Aufkommen des Breitensports und der Nudistenbewegung, wurde kollektive (Fast-)Nacktheit graduell erlaubt. Vorher gab es nur einige wenige kulturelle Kontexte, die

männliche Nacktheit öffentlich erlaubten. Neben den oben angesprochenen Marmorstatuen, die in Museen und Ausstellungen öffentlich zugänglich waren, konnte man den bewegten, knapp bekleideten und doch respektablen Körper de facto nur im Zirkus frei und ungehindert beobachten.

Der Zirkus bot sich für eine Schau des lebendigen Körpers an, mehr noch als zum Beispiel vergleichbare Darstellungsformen wie das Theater oder Tanztheater, da sein zentraler Fokus der Körper in Bewegung war. Im Vergleich zum Theater stand nicht das gesprochene Wort im Vordergrund oder das Verhältnis von Menschen zueinander oder zur Gesellschaft. Es ging im Zirkus darum zu sehen, wie der Artist scheinbar naturwissenschaftliche Gesetze aufhob. Die Gefahr für Leib und Leben, die zwar auch bewusst inszeniert wurde, schwang als aufregendes Element mit und verlieh den einzelnen Nummern einen existuellen, lebensechten Charakter. Dieser Charakter fehlte den Tanztheatern völlig, da sie nur mit stilisierter und stark reglementierter Körperbewegung arbeiteten. Abgesehen von den auch im Zirkus üblichen Posen und Positionen wurde hier mehr Natürlichkeit inszeniert, im Ballett hingegen die Unnatürlichkeit. Unfälle während der laufenden Vorstellung blieben selten, obgleich sie spektakulär medial und werbeträchtig aufbereitet wurden, doch umso größer war die Unfallgefahr während der Proben. Dieser umfassende Nervenkitzel verlieh den Zirkusvorstellungen einen Reiz, mit dem andere hoch- und trivialkulturelle Kunstformen nicht konkurrieren konnten.

Zudem hatte der Zirkus einen immensen Zuschauerzulauf, sowohl in der Gesamtzahl der Besucher² als auch in Hinblick auf die vertretenen Gesellschaftsschichten (vgl. Kusnezow 1970, S.16 und S.74f., Maase 1997). Der Zirkus erreichte einen großen Anteil der Bevölkerung, und das nicht nur in den festen Gebäuden in den Städten, sondern zum Ende des 19. Jahrhunderts auch zunehmend flächendeckend in ländlichen Gebieten, ermöglicht durch die verbesserte Verkehrsinfrastruktur und durch Neuerungen im Zirkusbetrieb (vgl. Kusnezow 1970, S.74f., Maase 1997). Dabei nahm die preussische und spätere

² Die mobilen Chapiteau-Zelte aus Zeltstoff fassten bis zu 5000 Zuschauer, die festen Gebäude in der Regel bis zu 3000. (vgl. Günther und Winkler 1986).

Reichshauptstadt Berlin als Zentrum Deutschlands eine Sonderstellung nicht nur als Unterhaltungs- und Kulturzentrum, sondern auch als Zirkusstadt ein (vgl. Jones 1985). Die Stadt konnte allein in den 1850er Jahren fünf feste Zirkusgebäude vorweisen, und bis 1890 immer mindestens drei Zirkusgebäude (vgl. Klünner 1988), darunter der Markthallen-Zirkus, der zwischen 3500 bis 5000 Zuschauer fasste, Circus Busch mit einer Kapazität von annähernd 4500 Plätzen, Zirkus Kremsner mit 3700 und der Ottosche Circus mit 3000 (vgl. Klünner 1988).

Dieser Wandel vom reisenden Kleinzirkus hin zum städtischen Großbetrieb mit mehreren Filialen zog Änderung in Form und Charakter des Betriebes nach sich. Neben den offensichtlichen Änderungen betriebswirtschaftlicher Art änderten sich auch die öffentliche Meinung und gesellschaftliche Bewertung der Qualitäten des Zirkus. Das bürgerliche Sittenempfinden kontrollierte durch Vereinnahmung, Sanktionierung, Tilgung und Ausgrenzung, die Eigenschaften des Zirkuslebens, die den bürgerlichen Werten entgegenliefen. Vagantentum, Diebstähle, Prostitution sowie ein 'lockerer Lebenswandel', der sich dem Zugriff der Autoritäten durch ständiges Reisen entzog gehörten zu diesen Eigenschaften, die es zu bekämpfen galt. Offensichtlichstes Zeichen des Bürgertums, den Zirkus zu zähmen und der offiziellen Kultur beizutragen, waren fest errichtete Zirkusgebäude in den Städten. Sie banden den Zirkus in das Gefüge der Unterhaltungsindustrie ein und unterzogen ihn der Kontrolle des Publikums und der Autoritäten, indem sie ihn aus den Randzonen der Städte (und der Gesellschaft) in die Mitte verfrachtete (vgl. Jones 1985).³ Aber auch nicht-konforme Strömungen unterlagen gesellschaftlicher Neuordnung, so zum Beispiel die Wanderlust oder aber auch die (teils projezierte) erotische Freizügigkeit. Solche Aspekte wurden entweder totgeschwiegen, oder aber als Mythos verklärt, schließlich in abgemilderter Form als möglicher Lebensentwurf geduldet. Als Beispiel kann hier die Welt der Künstler-Bohème dienen:

³ Vgl. dazu auch analog die Diskussion um Körpernormativität bei Douglas 1969 und Butler 1990.

Diese einst gefürchtete Gegenkultur wurde phasenweise als bourgeoisie Da-seinsform gelebt, "a social and imaginative space where a young man could live dangerously for a while and be an artist." (Russo 1994, S.130). Russo erläutert diesen Mechanismus der Vereinnahmung als die Zuordnung fragwürdiger Individuen zu einer klar erkennbaren Gruppe, welche diese dann erfassbar mache und deren gesellschaftsschädigendes Potenzial entschärfe. Dieser Mechanismus der Kategorisierung und Vereinnahmung, der im folgenden für die Bohème beschrieben wird, gilt im Grundsatz auch für das einstmals fahrende Volk, das nun in den respektablen, urbanen Zirkussen arbeitete sowie für die zahlreichen Oberschichtangehörigen, die sich mit Privatzirkussen belustigten oder sich 'echte' Zirkusakrobatinnen zur Frau nahmen (vgl Halperson 1926, Saltarino 1910, Bose und Brinkmann 1978).

In the course of the 19th century, this "spectacle of heterogeneity" [der Bohème] [...] becomes crucial to the consolidation of bourgeoisie art, taste, and life-style. It also moves from a strictly marginal space to literally center stage [...]. Popular entertainment, advertising, tourism, and commodification of art, in general, interacted to produce a fascinating image of the life of the artist in opposition to dominant culture. By the late 19th century the perceived degradation and dangers of the Bohemian lifestyle were greatly idealized to produce a refurbished and cleaner Bohemia, available as "self-chosen subculture", now only "loosely associated with marginality, youth, poverty, devotion to art, and a shifting set of rebellious behaviors and attitudes." (Russo 1994, S.130)

Diese Dynamik der Vereinnahmung ergriff auch problematische Aspekte der Zirkusvorstellungen, zum Beispiel die knappe Bekleidung der meisten Akrobaten. Durch die verstärkte Eingliederung des Zirkus in die allgemeine Kulturlandschaft, wenngleich auch nur als Trivialkultur, konnte diese 'Nacktheit' der Akrobaten als ästhetischer Ausdruck gerechtfertigt werden. Die (Fast-) Nacktheit blieb trotzdem problematisch, zumal sie durch lebendige Körper unübersehbar gezeigt wurde.

Ein kurzer Blick auf die gängigen Artistenkostüme des 19. Jahrhunderts zeigt die Gleichzeitigkeit von Ästhetisierung und Konkretisierung in diesem Kon-

text. Wenn es um Darbietungen akrobatischer Art ging, waren die Artisten meist in hautenge Trikots gekleidet, die einerseits den Körperbau vorteilhaft betonten und andererseits die beschämende Blöße der Geschlechtsteile und des Gesäßes durch Schurze oder Pumphöschen bedeckten. Letztendlich war der sogenannte 'Leotard', das enganliegende, einteilige Trikot für Akrobaten und Gymnasten, benannt nach dem neuzeitlichen 'Erfinder' der Trapezakrobatik, eine "stylized form of nudity" (Steele 2005 b, S.349). Für den zeitgenössischen Betrachter des ausgehenden 19. Jahrhunderts hatten die Trikots eher einen entblößenden als verhüllenden Effekt. So werden bei Bang die Trikottragenden von den Zuschauern als nackt empfunden, wie in Kapitel II gezeigt werden wird; Wedekind empfindet die bürgerliche Kleidung als "krampfhaft" und "trostlos", und, im Umkehrschluß, die Bekleidung mit Trikot "geeignet [...] die Veredelung der Rasse im Sinne moderner Entwicklungstheorien merklich zu fördern" (Wedekind "Im Zirkus II", S.371). Bouissac sieht in dieser gleichzeitigen Bedeckung und Freilegung des Körpers durch das enganliegenden Trikot eine Idealisierung des Artisten zu einem "superhuman", da einerseits seine Stärke und sein Körperbau (über)betont sind und andererseits das Erscheinungsbild geglättet und 'unästhetische' Ansichten verdeckt sind (Bouissac 1976, S.50). So erlaubte es die Kostümierung, gleichzeitig ästhetisierende als auch begehrende Blicke auf den Akrobatenkörper werfen zu können, besonders, wenn es sich um Kraftakrobaten handelte, die meist auf ein Trikot verzichtete und oft nur mit einem Lendenschurz bekleidet auftraten.

Im militärischen Bereich gab es aus den Dekaden des Empire und des Biedermeiers tradierte Uniformen, die einen Blick auf das konturierte Genital erlaubten: Die Kavallerie trug eng anliegende Reithosen, die ohne Verhüllung eines Schurzes etc. den Unterleib zur Schau stellten und die dem Oberkörper durch eine kurze Jacke eine markant-maskuline Dreiecksform verliehen (vgl. Steele 2005a). Dabei kann die Hose als das Unterscheidungsmerkmal der Geschlechter seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gelten, die seit dem "in images and figures of speech, have evolved into symbols for men and manly strength" (Steele 2005a, S.340). Differenz der Geschlechter war dabei auch

wörtlich zu verstehen: ein Hervorzeigen des männlichen Genitals durch den sogenannten, und dazu noch meist ausgestopften, Schambeutel, oder eben nur gering bedeckt durch sehr enganliegende Hosen zeigte die Männlichkeit öffentlich vor (vgl. Wolter 1988). Das 18. Jahrhundert ist mit den Kniebundhosen (*culottes*) bei der Präsentation eher zurückhaltend, und auch die Hosen der Revolution sind weit und somit nicht abzeichnend. Aber mit dem Beginn des Empire bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts werden die engangliegenden Hosen durch Stege straffgehaltenen und zeigen ein konturiertes Bild des Genitals (vgl. Steele 2005a). Diese Art der Beinbekleidung änderte sich ab ungefähr 1850 hin zu weiteren Hosen. Zusätzlich wurden auch die Jacken im vorderen Bereich länger, so dass zum Ende des 19. Jahrhunderts die Schamgegend von ihnen überdeckt waren. So waren sowohl die enge Hose als auch die vorn kurze Jacke in der bürgerlichen, aber auch militärischen Männermode immer mehr Rudiment. Umso mehr fielen sie im täglichen Leben auf. Dieses Bekleidungsrelikt, das zwar praktisch zum Reiten sein mochte, wurde Teil eines Reizkatalogs (homo)erotischen Verlangens. Im wilhelminischen Deutschland waren es besonders die Kavalleristen, die die homosexuelle Phantasie nicht nur beflügeltten, sondern die sich auch in Parks zur einschlägigen Verfügung stellten (vgl. von Rosen 1993b S. 525, Lücke 2005; zu homosozialen Bünden und Homosexualität vgl. Thewel 1978). Naheliegend, dass die Reitbekleidung im Zirkus besonders von den Pferdekünstlern nachgeahmt wurde, aber teils auch von Dompteuren. Diese bezogen sich dabei auf die Kleidungstradition des Militärs,⁴ um dem Publikum eine Identifikationsgröße zu geben, die den jeweiligen Artisten als 'Held' zeichnet. Dennoch waren die Artisten sich aber auch der körperbetonenden und reizwöckenden Wirkung bewusst. Aber im Gegensatz zu sich prostituierenden Uniformträgern spielte man in der Zirkusmanege nur mit erotischen Andeutungen, die Grenzen bürgerlichen Sittenempfindens wurden gereizt, aber, wenn überhaupt, erst hinter der Bühne, in den Buden um

⁴ Andere Kostüme rekurrierten auf "Tarzan or gladiator type, a military uniform [...], an exotic costume [...], or a formal dinner jacket, occasionally enhanced by glitter". (Bouissac 1976, S.94)

den Zirkus und/ oder bei Privatvorstellungen überschritten (siehe auch Kapitel III).⁵

Das Spiel mit Erotik umfasste auch das Vortäuschen von Geschlechterrollen, meist als Nebeneffekt für eine Darbietung, manchmal aber auch als Hauptattraktion. Ein prominentes Beispiel ist Miss Ella, die mit ihrer Reitkunst in der Mitte des 19. Jahrhunderts Furore machte (vgl. Günther und Winkler 1986, S.98). Nie zuvor hatte eine Reiterin solche Leistungen vollbracht, "Könige und Arbeiter huldigten ihr, tausend Liebesbriefe flogen ihr zu" (Saltarino 1910, S. 61). Nur war Miss Ella in Wirklichkeit Omar Kingsley, der die Rolle der Frau meist mehrere Wochen spielte, bevor er seine Identität preisgab und so "Unzählige düpierte" (vgl. Halperson 1926, S.68, S.98). Dieses Verhalten gehört zur Nummer, findet also eigentlich nur in Relation zu ihr statt. Im Privatleben, so Saltarino, heiratete Kingsley eine Frau aus dem Artistenmilieu, bevor er als "reicher Mann [...] 1979 in Indien an der Cholera gestorben sein" soll (Saltarino 1910, S.61). Kingsleys Normverstoß findet nur zeitweise und innerhalb eines festgelegten Rahmens statt. Er dient der Belustigung der Zuschauer und Leser, die früher oder später von der 'echten' Identität Kingsleys erfuhren. Die eigentliche gesellschaftliche Ordnung wird durch diese Travestie nicht hinterfragt.⁶

Die entblößende Kleidung, die konkrete Körperlichkeit der Darbietungen und die althergebrachte Reputation der Erotik des Fahrenden Volkes beeinflussten die öffentliche Meinung, die Artisten als moralisch verwerflich ansah. Um ihr

⁵ In Holteis Vagabunden wird die Bude einer Waffelbäckerin beschrieben, in deren hinterem Teil eine Camera Obscura eingerichtet ist. Dort können zahlende Männer die Schwester der Waffelbäckerin sehen, die, wie in einer Peep Show, "ihr Wesen daselbst im Dunkeln treibt" (Vagabunden, S. 236). "Längere Aufenthalte in einer obskuren Kammer [müssen] durch Extra-geschenke erkauft werden" (ebd.). Janet Davis berichtet von ähnlichen Einrichtungen für den amerikanischen Raum, sogenannte Cooch Shows in den Buden um den Zirkus, in denen Frauen vor kleinem Männerpublikum lasziv tanzten (Davis 2002, S.127f.), manchmal auch Travestiekünstler (Davis 2002, S.168f.), um die Besucher auf humorvolle Weise zu prellen. Inwieweit dieser 'Table dance' auch zu käuflichem Sex führte, bleibt unerwähnt, scheint aber durchaus plausibel.

⁶ Das gilt meines Erachtens auch für die Travestienummern sowie die Artisten, die Travestie als zusätzliche Attraktion zu ihrer Nummer hinzufügten (vgl. Davis 2002, S.115f. und 168f., Butler 1993, S.126).

gerade geschaffenes, bürgerliches Ansehen zu bewahren, verbreiteten Zirkusbetriebe mit hauseigenen PR-Maschinen in Programmheften, Werbebroschüren, Zeitungsanzeigen und -reportagen sowie Ratgebern zu körperlichen Gesundheit ein Bild von Familienfreundlichkeit und Anstand. Um etwaigen Moralaposteln den Wind aus den Segeln zu nehmen, pries das Programmheft Barnum & Baileys von 1894 den amerikanischen Zirkus als familiengerechte Bildungsstätte an, denn er sei für das Publikum 'educational' und 'uplifting' (Davis 2002, S.193). Für das junge männliche Publikum hätte der Zirkus noch eine weitere Funktion, wie P.T.Barnum in seiner autobiografischen Schrift betont.

The circus athlete demonstrates the perfection of training of which the human body is capable. His feats of strength and graceful agility pleases the understanding as well as the eye, and if the average small boy does stand on his head and practice turning 'hand-springs' and 'flip-flops' with exasperating persistence for three weeks running after going to the circus his physique will be all the better for it. (Life of P.T. Barnum, S. 348f)

So erfülle der Zirkus eine entscheidende Funktion in der Stärkung der Nation, indem er eine gesunde und kräftige männliche Physis zeige und jungen Männern die Erlangung derselben schmackhaft mache. Die muskulösen Körper, die Disziplin, die Körperbeherrschung und der Todesmut sollten gerade die männlichen Zuschauer zu einem Vergleich mit dem eigenen Körper anregen, und dazu führen, dass sie sich stählten. Barnum führte diese PR-Strategie aus geschäftlichen Überlegungen ein, um eben nicht nur Feinden des Zirkus zu begegnen, sondern den Zeitgeist zu treffen. Das belegen u.a. die Publikationszahlen und der Verbreitungshorizont der Schriften Barnums. Allein seine Autobiographie "The Life of P.T. Barnum. Written by Himself" wurde zu einem *der* Bestseller des 19. Jahrhunderts (vgl. Spreckelsen in: P.T. Barnum 2001, S. 213f.), der auch in Deutschland ein Jahr nach der amerikanischen Originalausgabe 1855 gleich in mehreren Verlagen erschien (ebd.).

Die Überhöhung der körperlichen Tugenden des 'Fahrenden Volkes' in Regionen menschlicher Ideale, die nicht nur bei Barnum betrieben wurde,

führte dazu, dass die Artisten als eigener Menschentypus, als eigene Rasse gesehen wurden, die physisch und psychisch über dem normalen Bürger steht.

Eine Art Zuchtwahl [...] hatte mit der Zeit einen ganz markanten Typus [von Artist/Zirkusakrobaten] geschaffen, der sich in der Regel schon im äußersten Habitus verrät. Die Eigenschaften, die dieser Beruf bedingt: Kühnheit, Ehrgeiz, Ausdauer, sind das Produkt vieljähriger Überlieferung. (Halperson 1926, S.14)

Dieses idealisierte Bild stand im krassen Gegensatz zum anderen, stereotypen Bild: dem des erotisch und moralisch verwerflichen Artisten. Um dem Zirkus eine höherwertige kulturelle Funktion und dem Artisten ein höheres Wesen zuschreiben zu können, musste der quasi-unbekleidete Körper desexualisiert und der ästhetischen Aspekt der Vorstellung in den Vordergrund gestellt werden. Allgemeinplätze über die triebhafte Sexualität des fahrenden Volkes, in Form von Anekdoten tradiert, aber auch in den Vorführungen selbst unterschwellig Teil der Attraktion, wurden in offiziellen Schriften und Publikationen vehement geleugnet, wie im folgenden Beispiel Halpersons.

[...] man sieht Athleten und Gymnastiker an Geräten harmonische Körperformen und Muskelentwicklungen unverhüllt zur Schau tragen, eine reine Augenweide, die Lüsternheit ebenso wenig wie Prüderie aufkommen lässt. Wer je Gelegenheit gehabt hat, [...] die [...] herrlichen jungen Gymnastiker-Athleten zu betrachten, mit ihren in jeder Stellung als Idealmodelle wirkenden, wunderbar ausgebildeten und gepflegten Körpern, die nur Schönheit, Harmonie, Vollendung in jedem Detail atmen [...]. Diese jugendlich-strahlenden Leiber wirken in ihrer durch kein Trikot schämig verhüllten, kein Flitterzierrat entstellten natürlichen Entblößung so eindrucksvoll ästhetisch wie nur irgendeine antike Statue. (Halperson 1926 4f.)

Auch in der literarischen Beschäftigung und Zitation des Zirkus kann eine duale Auffassung beobachtet werden, nämlich einerseits das Ausschöpfen des erotischen, transgressiven Potenzials, andererseits die Hervorhebung des Ästhetisch-Stilisierenden, welches ihn in seiner kathartischen Funktion aufgrund sei-

ner 'Todesnähe' sogar über das Theater hinauszuheben vermöge. Walter Benjamin hat in einer Buchrezension sich in diese Richtung geäußert.

Im Zirkus hat die Wirklichkeit das Wort, nicht der Schein. Es ist immer noch eher denkbar, dass während Hamlet den Polonius totsticht, ein Herr im Publikum den Nachbarn um das Programm bittet, als während der Akrobat von der Kuppel den doppelten Salto mortale macht. (Benjamin 1972, S.70)

Benjamin spricht dem Zirkus einen Wirklichkeitsbezug zu, der sich aus der konkreten Todesnähe der Artisten nährt. Ein Zirkusbesuch hat daher eine ganz andere, eine 'echtere' Wirkung auf den Zuschauer als zum Beispiel eine Theatervorstellung. Das Konzept der Katharsis hat sich in Zeiten des Kapitalismus auf den Unterhaltungsbetrieb des Zirkus verlagert.

Dazu im Gegensatz steht die Funktion des Zirkus als belletristisches Sujet. Der Zirkus war dabei lediglich farbenfrohe und sensationelle Kulisse einer melodramatisch-trivialen Handlung, und Zirkusliteratur bedeutete meist Trivialliteratur. Der Zirkusliteratur wurde somit von vorneherein auch immer ein trivialer, geistig eher anspruchsloser Inhalt unterstellt – und das meist auch zu Recht. Das Sujet garantierte eine auflagensteigernde Wirkung, wie konkret am Beispiel der in dieser Arbeit benutzen zirkusliterarischen Schrift Barnums (s.o.) gezeigt und auch für die Werke Holteis, Bangs und Muusmanns sowie unzähligen weiteren Trivial- und Jugendromanen angenommen werden kann (vgl. Weise in: Halperson 1926, S.V). Doch gerade bei Bang lag unter der Zuckerschicht des leichten Zirkussujets einiges schwer Verdauliche verborgen, wie in Kapitel II besprochen wird.

Wenn der Zirkus, beziehungsweise Einzelnummern seines Repertoires, Thema einer Rezension sind oder wenn sich ein Essay mit der Ästhetik des Zirkus auf einer übergeordneten Ebene beschäftigt, so werden ihm ernstere Funktionen zugeschrieben. Der seriöse Informationsrahmen und der meist wertende oder philosophierende Ton macht den Zirkus zum Gegenstand einer

ernsthaften Betrachtung. Dabei wird er entweder explizit im Text, oder implizit durch Form und Genre zu einer ernsthaften, kulturell hochwertigen Institution erhoben. Der ästhetisierende Blick ruht auch auf dem Körper, betont dabei aber nicht dessen erotischen Aspekte, sondern spiegelt einen übergeordneten, funktionellen Gesichtspunkt des Betrachters wieder. Ideale werden von außen in die Manege hineingetragen und auf den Zirkuskörper projiziert. Der so funktionalisierte Artist dient dann als ein Idealbild für übergeordnete soziale und gesellschaftliche Kontexte; die Zirkusbetrachtung wird zu einer programmtischen Schrift.

In den nun folgenden Interpretationen dieses Kapitels sollen literarische Zirkusessays von Herman Bang und Franz Wedekind herangezogen werden sowie Wedekinds Theaterstück "Fritz Schwigerling". In ihnen überwiegt die ästhetisierende Perspektive: von den Artistenkörpern ausgehend werden theoretische Überlegungen zu Staat, Individuum und Gesellschaft gemacht. So wird der Zirkus ästhetisch aufgeladen, um in weiterführenden Betrachtungen gesellschaftliche Zustände zu kommentieren. Zusammen mit ausgewählten Textstellen soll in diesen Analysen herausgestellt werden, wie der Körper als Träger einer inhärenten Ästhetik den ihn vorführenden Rahmen aufwertet, beziehungsweise wie der durch den Zirkus geschulte und gestählte Körper ein ästhetische Köperideal schafft oder beeinflusst.

1. Bang: *Fra Cirkus* (1882)

I vore Dage maa man søger denne Skønhed paa Musæerne og i Cirkus.

Herman Bang - *Fra Cirkus*

"Fra Cirkus" ist ein feuilletonistischer Essay, der am 19. Februar 1882 in der Kopenhagener Zeitung *Nationaltidende* erschien. In plauderhaftem Ton beschäftigt er sich mit dem Zirkus; er beginnt mit einer Anekdote zur Entstehung des Kopenhagener Zirkus in der Jernbanegade und widmet sich danach einzelnen Künstlern und Darbietungen sowie dem Zirkuspublikum an sich. Die einzelnen Nummern des Repertoires werden mithilfe einer paradigmatischen Binarität von klassisch-ruhiger Schönheit einerseits und neumodisch greller Nervosität andererseits bewertet, welche sich auch auf den Zuschauer auswirken. In der folgenden Analyse soll auf die angesprochenen Paradigmen 'klassisch' und 'modern' eingegangen werden, und darauf, wie Bang mithilfe des Gegensatzes dem Zirkus jeweils einen niedrigeren oder höheren ästhetischen Wert zuspricht.

Bang basiert seine Betrachtungen auf drei unterschiedlichen Besuchergruppen und deren Bedürfnisse. Er nennt zuerst das Stammpublikum, selbst ernannte Fachleute, "Hestekyndige og [...] Sportsmændene" (*Fra Cirkus*, S.99f.), das er dann mit dem Laienpublikum kontrastiert. (vgl. *Fra Cirkus*, S.100) Das Laienpublikum wiederum unterteilt er erstens in jene, die aufgrund ihrer "ophidsede Nerver og aandelig overanstrængte Konstitutioner" (ebd.) in der ewigen Monotonie des Programms und in der "absolutte Meningsløshed" zum Beispiel der Clowns (ebd.) Erholung finden. Zweitens gehören zum Laienpublikum die, die sich nach der Schönheit des Körpers sehnen. Diese Schönheit wird, laut Bang, in der Kontemplation von klassisch-griechischen Statuen gefunden. Im Zirkus liessen sich diese in Bewegung beobachten, der

akrobatische Körper sei gar der einzige mögliche Rückbezug auf eine klassische Ästhetik.⁷

Andre søger mulig Beriderskuepladsen af en ubestemt Trang til at dvæle i Synet af Legemets Skønhed. Denne Trang er naturlig, beslægtet med den, der faar os til timevis at glemme os selv foran "Fægteren" eller "Endymion", som slumrende venter Lunas vækkende Kys. I vore Dage maa man søge denne Skønhed paa Musæerne og i Cirkus. Fra Livet er den forsvunden i en Tid, "hvor Legemets Udvikling bestaar i at tilbringe ti af Dagens Timer bøjet over en Bog". I Stedet for Formernes har vi faaet Udtrykkets og Ansigtets Skønhed-en Skønhed, man forgæves vil finde paa de græske Statuer, hvor man i Virkeligheden ikke vil mødet andet og mere i Ansigtet end den skønne Harmoni med Helheden. (Fra Cirkus, S.100)

Bang erklärt den Zirkus zu einer Art virtuellem Museum lebendiger Körperllichkeit: Nur hier finde man noch die Möglichkeit, sich in der Betrachtung von Schönheit verlieren zu können. Wohlgemerkt ist es die Betrachtung und der (Kunst)Genuss des Zuschauers, der von Bang als Maßstab genommen wird. Er ist weit davon entfernt, sich selbst mit dem Ideal eines gestählten Körpers zu messen und sich den Strapazen der Körperertüchtigung auszusetzen. Es geht Bang darum, klassische Schönheit zu *betrachten*, nicht ihr am eigenen Leib nachzueifern.

Bang beklagt, dass die Köperschönheit im holistischen Sinne nicht mehr seiner Gegenwart angehört (vgl. Fra Cirkus, S.100), da die "psykologiske Kunst" (ebd.) die Schauspielerkörper verzerre und entstelle (ebd.). Der Zirkus wird zu einem Refugium für die Schönheit und somit interessant für den, der die Schönheit sucht:

Saa bliver kun Cirkus tilbage som Hjemsted for Skønhedsdyrkelsen. Dette vil altid og med Rette bevare dem et Publikum, som her vil søge og finde skønne Mennesker, øvende Idrætter, som i dere Form ville veksle efter den skiftende Smag. (Fra Cirkus, S.101)

⁷ "Winckelmann. Unter die Artisten geraten." (Detering 1994, S. 228)

Dieses ästhetische Angebot ist zur Existenzberechtigung des Zirkus geworden, denn wie Bang vorher bemerkte, ist das Programm an sich monoton und sinnlos (vg. *Fra Cirkus*, S.100). Er sieht in der Körperschau die eigentliche Funktion des Zirkus. Nur damit kann er sich sein wirklich wichtiges Publikum, nämlich das ästhetisch bewegte, bewahren.

Jedoch ist auch der Zirkus dem Geschmack der Zeit unterworfen, auch er muss sich bemühen, einem Massenpublikum zu gefallen. Bang stellt den Gegensatz der Darbietungen mit den Begriffen *Dristighed* und *Elegance* her, zwischen den beiden schwanke jeder Artist (vgl. *Fra Cirkus*, S.101). Der erstere Maßstab führt zu Darbietungen wie die der Miss Zenobia, die mit ihren Zähnen an einem Tuch hängend an einem schrägen Seil abwärts gleitet, sich dabei dreht und mit Pistolen schießt. Bang zählt diese Darbietung zur "Dumdriftighed", da sie mit der Gefahr spielt, und dabei hauptsächlich "uciviliseret" und "barabarisk" sei (vgl. *Fra Cirkus*, S.102). Auf der anderen Seite steht die "Elegance, Skønheden i dens moderne, noget soignerede og afglattede Form" (*Fra Cirkus*, S.103), die hier am Beispiel der Brüder Meriano und ihrer Gymnastik und Miss Washington auf dem Drahtseil gezeigt wird. "Over Præstationer som disse hviler der en Duft af de skønne Legemers Poesi, en besynderlig Tone af rolig Sikkerhed og smagbehersket Ynde, som taler til Skønhedstrangen, der er Cirkus en saa mægtig Allieret." (*Fra Cirkus*, S.102)

Der Drang nach Schönheit und die Ästhetik (einiger Darbietungen) verleiht dem Zirkus eine künstlerische Bedeutung, er wird sogar als Alliierter des Schönen personifiziert. Dies erhöht ihn über die bloße Unterhaltung, macht ihn aber für einen Großteil des Publikums weniger attraktiv: Die Mehrheit will nicht nach Schönheit suchen, sondern unterhalten werden. Und, so beschreibt es Bang, führen im Zirkus die beiden 'Schulen', Eleganz und Kühnheit, einen Krieg um die Gunst des Publikums.

"De dristige" henvender sig til Tidens Nerver, og saa man rigtig til, og frygtede man ikke for profanere store Ideer ved at anvende dem om alt-for profane Ting, vilde man muligvis finde, at selv i Cirkus fører tidens

Nervositet en Kamp mod den regelmæssige Herre, mod Skønheden.
 (Fra Cirkus, S.102)

Der Kampf der beiden Schulen wird durch die Personifizierung der Schönheit als einem 'regelmäßigen' Herren zur Allegorie. Die Regelmässigkeit des männlichen Körpers, der durch das Gleichmaß des Äußen schön ist, wird auf eine höhere Ästhetikebene transzendierte. Bang verknüpft somit die für ihn positiven Elemente des Zirkus (Schönheit, Ästhetik, Eleganz und Harmonie der Ganzheit) mit dem männlichen Geschlecht; so wie schon zuvor die statuenartigen Beispiele von Schönheit, der Fechter und Endymion, männlich waren. Die Leerstelle, wer denn nun das Gegenteil des regelmäßigen Herren personifizierte, also Nervosität und Überreiztheit, wird so vom Leser nicht zufällig mit dem weiblichen Geschlecht angefüllt. Bang rekurriert damit auf die verbreitete stereotype Vorstellung der Zeit, dass Hysterie ein typisches Frauenleiden sei (vgl. Theweleit 1977, Schaps 1992, Mosse 1996, Weickmann 1997, Maines 1999). Er überhöht diese (populär)wissenschaftliche Ansicht in seinem Exkurs über Schönheit im Zirkus zu einer grundlegenden Wahrheit und trägt so zur Hysterisierung des weiblichen Körpers bei (vgl. Foucault 1983).

Der Richter über den Gewinner der beiden 'Richtungen' ist das Publikum mit seinem Applaus. Bang beschreibt das Publikum in seiner Gesamtheit als wankelmüfig (Fra Cirkus, S.103), blind seinen Instinkten folgend (Fra Cirkus, S.104), launenhaft, unberechenbar und leicht beeinflussbar (ebd.), "halvt Barn og halvt en Kvinde" (ebd.). Auch hier ist das Negative am Publikum durch negative Ansichten über das 'typisch' Weibliche ausgedrückt. Frauen seien wie Kinder nicht voll zurechnungsfähig, da sie zu emotionell und hysterisch reagierten. Das als weiblich stigmatisierte Massenpublikum wird durch 'Schellen' und sinnlose Späße erheitert. Bang weitet die Schellen als Bestandteil einer Reiternummer zu einer Metapher auf das Bezirzende, Aufreizende, Glänzende in der Kunst aus (Fra Cirkus, S.105). Nicht umsonst rufen die Glöcken das Bild einer Narrenkappe auf, an deren Spitzen Schellen befestigt sind. Diese Schellen im übertragenen Sinne seien überall in der Kunst zu finden, "lige si den en fjendsk Gud satte en Satyr med et Bjældespil ind i Apollos Orkester paa

Olympen, og Dirigenter i et svagt Øjeblik-gav ham Lov til at blive der. " (Fra Cirkus, S.105) Ebenso erfolgreich sei das Sinnlose, wie zum Beispiel die bedeutungslosen Belustigungen der Clowns (ebd.).

In Bangs Essay bleiben Hysterie und Nervosität auf die Weiblichkeit beschränkt, und wenn sie die Masse ergreifen, wird diese effeminiert, also als verweiblichtes Ganzes gesehen. Schellen, brennende Fackeln, Pistolen, 'unzivilisiertes' Geheul, Waghalsigkeit sind die Attraktionen des Zirkus, die diese als weiblich stigmatisierte Masse begeistern. Dahingegen sieht der Ästhet zum Beispiel in der Gymnastik und im Seiltanz die Eleganz, die Schönheit, die Poesie, die edle Ruhe, eben den 'besynderligt' Ton von ruhiger Sicherheit und geschmackvoller Grazie, die in der Hierarchie dieses Textes männliche Qualitäten sind. Dieser kontemplierende Ästhet lässt sich nur milde von dem nervösen Flirren der Moderne beeinflussen. Die Vorstellung der Clowns zum Beispiel wird von ihm zunächst als milde belustigend erachtet, bevor der Ästhet sich sofort von diesem Genuss dissoziiert und im Anschluß über sich und seinen zeitweise seichten Humor lächelt (vgl. Fra Cirkus, S.105). Diese Selbst-Reflektierenden wollten auch nicht ohne die Atemlosigkeit zum Beispiel bei einer Dompteurnummer im Zirkus sein, auch wenn sie sich im Nachhinein ein wenig über ihre eigene Erregung schämen (vgl. Fra Cirkus, S.103). Bang gesteht diesen wenigen Zuschauern das 'gemeine' Vergnügen zu, aber nur, wenn es mit dem nötigen Abstand genossen wird. Mit dieser nachträglichen Rationalisierung kann sich eben auch ein solcher Zuschauer dem gemeinen, dionysischen Vergnügen hingeben, ohne aber auf seine Erhabenheit und sein apollinisches Gesamttrachten zu verzichten.

Es geht in Bangs Essay weniger darum, Zirkusvorstellungen zu einer hohen Kunst zu erklären, als vielmehr darum, die Fähigkeiten des rationalen Geistes mit der Fähigkeit zu kritischer Distanz zu loben. Der Ästhet als von ihm ausgelobtes Idealbild vermag es, sich in den gleichen Institutionen wie die Plebs zu amüsieren, indem er die Perlen aus den Darbietungen sammelt, beziehungsweise hinter die Fassaden der lärmenden, gefährlichen, sinnverwirrenden Darbietungen schaut und sich sein Vergnügen auch in den oberflächlichen

Nummern zu holen versteht. Ein wenig erinnert diese Strategie an die Fähigkeiten, die zur Dekodierung der homoerotischen Camouflage nötig sind. Hier wie dort wird das Vergnügen dem Eingeweihten erst zugänglich, wenn er hinter dem Hauptdiskurs seine eigenen Symbole und Zeichen erkennt und entschlüsselt, und sich so den Zugang zu einer eigenen Bedeutungswelt verschafft. Meines Erachtens zeigt Bang in seinem Essay "Fra Cirkus" den Ästhetiksuchenden als Homoeroten, wie im folgenden Paragrafen erläutert wird, und stellt eine wechselseitige Beziehung zwischen beiden her: der Ästhet ist ein Homoerot und der Homoerot ein Ästhet. Eine Überhöhung der eigenen Sexualität, das Propagieren einer "geistigen Aristokratie der Homosexuellen" (Gedanken zum Sexualitätsproblem, S.19) soll eine gleichzeitige Aufmerksamkeit auf Mitleid und Nützlichkeit basierende Berechtigungsgrundlage für Homosexuelle in der Gesellschaft schaffen, die bis dato nur kriminalisiert wurden (vgl. Heede 2003a, S.21).

Der eingeweihte Ästhet findet im Zirkus die Körper lebendig vor, die er im Museum nur in Marmor beobachten kann. Der Zirkus wird Heimstatt für das Publikum, welches "af en ubestemt Trang til at dvæle i Synet af Legemets Skønhed" (Fra Cirkus, S.100) den Zirkus besucht, und dort "vil søger og finde skønne Mennesker" (Fra Cirkus, S.101). Dieser unbestimmte Drang, so Bang weiter, sei nur natürlich und führe zum Beispiel dazu, sich im Museum vor den Statuen des Endymion und des Fechters zu verlieren (ebd.). Beide Statuen fungieren als Stereotypen des Topos des schönen Mannes; sie verfügen über Körper in unterschiedlichen (sexuell begehrswerten) Entwicklungsstadien: Ephebe und Mann. (vgl. zu Statuen in Bangs Werken auch Heede 2003a, S. 89-92).

Beide Typen können, lebendig geworden, im Zirkus zu bewundert werden, und Bang gibt im Essay Beispiele für diese Figuren. Erstens hebt er die Leichtigkeit der Seiltänzerin (!) Miss Washington hervor, die wie ein graziöser "Puck" mehr der Luft als der Erde gehöre (Fra Cirkus, S.102). Die Seiltänzerin wird einem überirdischen Wesen gleichgesetzt, welches, wie der Ephebe, die Geschlechtergrenzen überschreitet und androgyn erscheint. Das männliche

Ideal verkörpern anschließend die Brüder Meriano. Deren "beundringsværdige" (ebd.) Übungen zeigen Gymnastik in ihrer wahren Form (ebd.). Über den Darbietungen und Typen männlichen Begehrens wie diesen "hviler der en Duft af de skønne Legemers Poesi, en *besynderlig* Tone af rolig Sikkerhed og smagbehersket Ynde, som taler til Skønhedstrangen" (ebd.) (Meine Hervorhebung). Dieser Drang nach Schönheit ist Motivation für Kunstliebhaber, und eben auch für solche, die sich speziell an männlicher Schönheit ergötzen. Das Wort *besynderligt* kann eine Saite homoerotischer Camouflage anreissen (vgl. Heede 1991), so dass sich der in Bangs Zirkusessay als Ästhet beschriebene Zuschauer als Homoerot lesen lässt. (vgl. Grage 1994)

In der Anerkennung der wechselseitigen 'ästhetischen' Beziehung zwischen dem homoerotischen Zuschauer und ausgewählter, männlicher Akrobatik liegt auch eine Aufwertung des Homoeroten. Er lässt sich nicht durch Hysterie und Nervosität der modernen Darbietungen beeinflussen, obwohl eigentlich gerade er, als Mitglied des 'dritten Geschlechts' besonders anfällig für diese Überreizung sein müsste. Im Gegenteil, der Homoerot in Bangs Essay zeichnet sich durch Ruhe aus, die er aus dem Genuss des Anblicks männlicher Schönheit schöpft. Der Zirkus wird zu einem visuellem Kurort für den Zuschauer, in dem eine fast schon symbiotische Beziehung zwischen ästhetikliebendem Zuschauer und ästhetischem Akrobaten aufgebaut wird. Der Ästhet bringt seinen Schönheitsdrang mit in die Darbietung ein, wenn er die Formensprache einer klassischen Ästhetik als Erwartungshaltung mit in die Vorstellung einbringt, die dann vom Akrobaten befriedigt wird. So liegt der Kern dieser Beziehung im ästhetischen Betrachter begründet; er bringt die nötigen Anlagen mit, namentlich die Fähigkeit, das Ästhetische unter und neben der hysterisch-nervösen, sinne-täuschenden Fassade zu entdecken, zu würdigen und zu genießen. Dadurch erhält der Homoerot als 'der' Ästhet eine Sonderrolle in Kunst und Kultur; nur ihm ist der Blick auf das essentiell Schöne überhaupt möglich.

2.1 Wedekind: Zirkusgedanken (1887) und Im Zirkus I-II (1888)

[...] das maßgebende Prinzip der Manege ist die Elastizität.

Frank Wedekind - Zirkusgedanken

Wedekind hat in den Jahren 1887 und 1888 für die Neue Zürcher Zeitung drei feuilletonistische Essays verfasst, deren Ausgangspunkt der Topos Zirkus ist. Der erste, *Zirkusgedanken* (Neue Zürcher Zeitung 27.-30.7.1887), der in drei Abschnitten erschien, beschäftigt sich, vom Zirkusrahmen ausgehend, mit Moral, Kunst und Pädagogik. Die beiden weiteren Essays *Im Zirkus I* und *Im Zirkus II-Das hängende Drahtseil* (Neue Zürcher Zeitung Beilagen Nr. 215, 2.8.1888, Nr. 218, 5.8.1888)⁸ beginnen ebenfalls als Zirkusbetrachtungen über Pferdedressur und Tanzkunst, die in philosophisch-literarischen Gedanken ausgearbeitet werden. Diese Werke werden den 'theoretisch-programmatischen' Schriften Wedekinds zugeordnet, allerdings nicht ohne Widersprüche (Schönnert 2001, S.251-262). Doch es sollen in diesem Abschnitt nicht hauptsächlich Wedekinds ästhetische Aussagen mit seinem literarischen Werk abgeglichen werden, sondern vielmehr die Bezüge von Körperlichkeit(en) und Ideologie der betreffenden Schriften aufgezeigt werden. Eine kurze und zugegebenermaßen vergröberte Vorstellung der vom Zirkus geprägten Weltsicht Wedekinds soll den Einstieg erleichtern.

Wedekinds Auseinandersetzung mit dem Individuum bezieht sich in weiten Teilen auf seine Nietzsche-Rezeption, die "möglicherweise seine amoralische und antibürgerliche Sicht des Lebens" erklären (Costa 2001, S.151). Dabei ging es Wedekind nicht um eine blosse Übernahme der Theorie Nietzsches.⁹

⁸ Alle zitiert aus "Frank Wedekind: Werke in zwei Bänden", Hg. Erhard Weidl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990.

⁹ [Nietzsches] Lehre galt ihm [Wedekind] als 'kopflastig', und er wollte sie [...] als Lebensphilosophie am liebsten -wörtlich verstanden: im Tanz, im Lebensgenuss, in der Lebensbejahrung-

Der veränderte Fokus Wedekinds zieht auch Konsequenzen für das Körperideal nach sich, denn er formuliert aus seinem praktischen Anliegen heraus ein Körperideal, welches bei Nietzsche so nicht vorkommt. Wedekinds Idealmensch hat einen trainierten, elastischen Körper, welcher sich im Zirkus sehen lässt. Der Beginn von Wedekinds Beschäftigung mit Nietzsche fällt mit dem Entstehen der Zirkusgedanken 1887 zusammen (vgl. Riedlinger 2005, S.9). Von hier an tauchen in Wedekinds Werken Artisten und Zirkusmotive wiederkehrend auf, beeinflusst auch von seinem Paris-Aufenthalt in den 1890er Jahren, wo er u.a. "vor allem vom Zirkus und seiner Atmosphäre" (Costa 2001, S.150) beeinflusst wurde.

1891 entschließt sich Wedekind, die französische Metropole aufzusuchen [...]. Sein besonderes Interesse gilt dem Varieté und dem Zirkus. In diesem sieht Wedekind eine Lebenshaltung verkörpert, die im Gegensatz zur Erziehung der bürgerlichen Gesellschaft die körperlichen Aspekte in den Vordergrund stellt. Die Aufforderung Zarathustras, der Erde, als Symbol für ein auf das Diesseits ausgerichtetes Leben, treu zu bleiben, sieht Wedekind im Zirkus verwirklicht. (Riedlinger 2005, S.16)

Während in Nietzsches "Also sprach Zarathustra" das zirzensische Motiv des 'Seiltänzers' nur Episode bleibt, die eine Metapher für einen geistigen Zustand ist, bildet bei Wedekind dieses ausgearbeitete Zirkusmotiv die Grundlage seiner Weltanschauung, bei der eine konkrete Körperlichkeit formuliert wird. Der Artist wird zur Apotheose eines neuen Menschentyps, dessen zentrales Merkmal die körperliche "Elastizität" ist.

In Bezug auf die Körperlichkeit sieht auch Wedekind im Zirkus eine der wenigen Möglichkeiten, den lebendigen Körper in seiner Schönheit unverhüllt und in Bewegung betrachten zu können. Er stellt einen Vergleich zwischen bürgerlicher Körperfeindlichkeit, Tanzkunst und Seiltanz her. Erstere erlaubt den Blick und das Sprechen über den Körper nur im Zusammenhang mit künstlerischer Ausdruck, und auch nur, wenn er sich auf tote Objekte,

vom Kopf auf die Füße gestellt wissen. Vinçon 1996, Kommentar zu "Die Büchse der Pandora", Bd III.2, S. 1056.

wie Marmorstatuen und Bilder bezieht (vgl. Im Zirkus II, S.373). "Das lebendige Leben" (ebd.), in dieser Perspektive die Körperlichkeit, hingegen wird durch "bis unters Kinn hinauf krampfhaft zugeknöpfte Taillen, [...] trostlose Fracks und röhrenförmigen Beinkleider" (ebd.) erstickt. Dieser Würgegriff zeigt sich in der Tanzkunst, in der der Körper nicht in Geschmeidigkeit und Natürlichkeit präsentiert wird, sondern als "maschinenmäßiges Ensemble" wie auf einem "preussischen Exerzierplatz" in "puritanischer Nüchternheit" (Im Zirkus II, S.375). Es bleibt also nur der Zirkus, um Körperlichkeit bestaunen zu können, wie in diesem Falle die Seiltänzerin, die man "von ästhetischem Gesichtspunkten aus [...] würdigen" kann. (Im Zirkus II, S.376).

In "Zirkusgedanken" ist es die Vorstellung des Springpferdes Emerald, die Wedekind als Auftakt für die Beschreibung seiner Ideale von Körperlichkeit nimmt. Der Rapphengst, "jugendlich", "zartgebaut" und mit "Kinderaugen", ist als Jugendlicher figuriert, der mit "Selbstvergessenheit" und "Zügellosigkeit" (Zirkusgedanken, S.353) in die Manege kommt. Er steht synonym für die Ungeformt- und Unverdorbenheit der Jugendlichen, die (noch) nicht durch das Erziehungssystem verändert sind. Konventionen und Einschränkungen werden durch das Publikum verkörpert, das sich auf die Darbietung konzentriert. Es ist entpersonalisiert zu "1000 Augenpaaren" (ebd.), zu einer unindividuellen Masse, und es ist "bewaffnet" (ebd.) mit allerlei Sehhilfen "Brillen, Kneifern, Lorgnette, Monokles und Operngläsern" (ebd.). Diese Sehhilfen können als das Korsett der Zivilisation gelesen werden: Nicht der reine, ungefilterte Blick ruht auf dem Pferd, sondern der Blick durch die (Zerr)Linsen der Gesellschaft, der durch Zwänge und Institutionen, hier symbolisiert durch Sehhilfen, gelenkt wird.

So macht sich im Publikum eine milde Enttäuschung breit, als Emerald verweigert, und es liest die Ankündigung der Nummer im Programmheft mit Ironie vor: "Emerald, außerordentliches Springpferd" (Zirkusgedanken, S.353). Das Pferd hat, mit den Augen der Norm gesehen, versagt. Für den Sprecher hingegen ist das Verweigern eine "höchst außerordentliche Leistung" (ebd.) Es "wendet sich unbefangen um" in "anmutigen Sätzen, durchaus nicht kopfhän-

gerisch, wie allenfalls ein durchgefallener Sekundaner" (ebd.). Er ist im Gegensatz zum Gymnasiasten rein und unbefangen, und diese Fehlleistung trübt seine "Siegesgewißheit" nicht. Der Rapphenst lässt sich durch diesen Fehler nicht einschüchtern, er kennt nicht den Druck des Versagens und die Ansprüche des Publikums an ihn.

Die Körperlichkeit dieses Ideals ist unverkennbar, auch wenn es statt am Menschen am Pferd vorgeführt wird.¹⁰ Die Kinderaugen des Pferdes betonen die Jugendlichkeit, die (positive gesehene) Naivität eines kindlichen Gemüts, während die ausgeprägte Muskulatur und Stärke körperliche Überlegenheit unterstreichen. Es handelt sich bei dieser Stärke allerdings nicht um brachiale Körperfraft, sondern vielmehr um eine elastische, flexible Statur. Der Idealmensch nach Wedekindscher Prägung ist dabei in seiner Weltanschauung elastisch und mental flexibel, eben weil er einen elastischen Körper besitzt, und umgekehrt. Dieses Individualbild wird auch bei Wedekind auf den grösseren gesellschaftlichen Rahmen übertragen.

Bereits in „Zirkusgedanken“ hat Wedekind die Bedeutung der Elastizität, ein Begriff Nietzsches aus „Also sprach Zarathustra“, für die zeitgenössische Struktur der Gesellschaft hervorgehoben. (Riedlinger 2005, S.16)

Im Essay werden die Jagd nach dem Glück des Lebens und die Tragik des Nichterreichenkönnens mit Metaphern des Reitens weitergeführt. Das Leben, einst eine "gemütliche Pilgerfahrt", eine "langgedehnte Aufnahmeprüfung" (Zirkusgedanken, S.356) sei nun eine "ununterbrochene, rast- und ruhelose Steeplechase über nichts als Hindernisse und Fallgräben" (Zirkusgedanken, S.356). Ein Misserfolg wie der des Pferdes Emerald ist dabei eine wichtige Lektion, die den Leser auf zukünftige Rückschläge vorbereiten soll. Die Tragik solcher Momente "besitzt [...] mehr pädagogischen Wert als alle Lehrer, Eltern, Vormünder, Erzieher, Gouvernanten und Tanzmeister zusammengenommen."

¹⁰ Zur Rolle des Pferdes vgl. auch Bose und Brinkmann 1978, S.144f.

(Zirkusgedanken, S.354) Das Leben ist also besserer Lehrmeister, als alle anderen Institutionen der Kinder- und Jugenderziehung.

Als Modell einer anderen Erziehung dient der Zirkus, genauer gesagt die Pferdedressur. Als Ergebnis einer solchen Schulung steht am Ende die "Elastizität" (Zirkusgedanken, S.356), die es einem ermöglicht, sich auch nach einem metaphorischen Sturz wieder aufzurichten und weiterzujagen (vgl. ebd.). So soll ein Sprung über ein Hindernis der passende Bewegungsablauf für die Bewältigung des Lebens sein: "Kühner, rasch entschlossener Anlauf [...]; leichter, lachender Sprung; [...] eine gefällige Kniebeuge [bei der Landung]; fabelhafte Virtuosität im kleinen, um alle Welt in Erstaunen setzende Effekte zu erzielen- sollten das nicht zeitgemäße Devisen sein?" (Zirkusgedanken, S.356) Die Dynamik steht bei diesem Modell im Vordergrund, eine animalische Sprungkraft und Biegsamkeit, die im Pferd figuriert ist. Denn der Biegsame schafft es, elegant über ein Hindernis zu kommen, "er schwiebte, d.h. er glitt, wie von unsichtbarer Hand getragen, nachdem er zweimal Fiasko gemacht, bei erneutem Anlauf in weitgedehnter, weiser, wonniger Parabel über die mannshohe Schranke dahin." (Zirkusgedanken, S.354)

Um dieses Ideal zu erreichen, durchläuft das Pferd eine Dressur, die erst dessen "edelste Eigenschaften recht deutlich zutage treten lassen" (Zirkusgedanken, S.364). Diese Pferdedressur wird der damaligen Dressur des Menschen und des Ochsen gegenübergestellt. Diese erstickt alle "edlen" Eigenschaften beim Menschen und machen den Ochsen noch dümmer (vgl. ebd.). Der Kontrast zwischen elastisch und massig-muskulös im Körperbau, also zwischen Pferd und Ochse, findet sich dann auch bei Menschen wieder, die entweder nach der einen oder nach der anderen Weise erzogen wurden. Einerseits ist das auf die Flexibilität des Geistes übertragen zu verstehen, andererseits auch ganz konkret auf den menschlichen Körperbau und dessen Training. Wedekind hat in seinem Romanfragment "Mine-Haha" eine alternative Erziehungsmethode geschildert, die auf zirzensischem Athletentraining basiert. Die Lehranstalt im utopischen Romanfragment erzieht Mädchen nur nach athletischen Gesichtspunkten; die 'reine' Athletik an sich und allein führt zu einem

neuen Idealmenschen, der sich auch in anderen Bereichen bewährt könne. (Siehe dazu auch Gutjahr 2001, Jones 1969)

Wedekind stellt im Essay einen weiteren Vergleich aus dem Tierreich auf, um die unsportliche Pädagogik seiner Zeit anzuklagen: Menschen und Elefanten stünden sich nahe (vgl. Wedekind 1887, S.364). Am Beispiel eines leistungsschwachen Elefanten, der sich nachts erfolglos mit Lehrstoff abmühte, prangert er die Unterrichtsmethoden der Schulen an. "Erinnert das nicht schon in erschreckender Weise an den fieberhaften Wetteifer auf einem modernen Gymnasium?" (Zirkusgedanken, S.365). So steht der Elefant als Synonym für Herdenmentalität und Behäbigkeit, und macht deutlich, dass die 'Dressur' der Menschen versagt. Auch hier ist die Lebenseinstellung anhand der stereotypischen Körperlichkeit deutlich sichtbar. Elefanten und Ochsen sind das Ergebnis der restriktiven Pädagogik, junge Pferde das einer athletisch-reformierten; der 'alte' Mensch steht schwerfällig dem 'neuen' gegenüber.

Für Wedekind ist der Zirkus die künstlerische Ausformung einer Lebenshaltung, dem Musikorchester und dem Theater verwandt. "Mag die Harmonie in der Tonwelt die Stimmung des Herzens aufnehmen, pflegen und großziehen; mag uns die ernste Bühne das Dasein ernst, die komische es lächerlich auffassen lehren: das maßgebende Prinzip der Manege ist die Elastizität, die plastisch-allegorische Darstellung einer Lebensweisheit, deren gerade wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts [...] bedürfen." (Zirkusgedanken, S.355f.)

Und nicht nur die Tierwelt hat die Fähigkeit, sich biegsam zu behaupten, auch die von Wedekind angeführten Akrobatinnen, Seiltänzerin und Trapezkünstlerin, symbolisieren die Elastizität. Der "schlanke" (Zirkusgedanken, S.357) Körper der einen hält Balance und schaukelt "wie im Abendwinde ein Birkenzweig" (ebd.), die anderen produzieren sich mit "quecksilberhafter Behendigkeit, Geschmeidigkeit und Beweglichkeit" (ebd.). Wedekind sieht in dem "labilen" und "stabilen" (Zirkusgedanken, S.357f.) Gleichgewicht der jeweiligen Darbietungen zwei Kategorien von Idealisten verkörpert, die jeweils einen "abstrakt-erhabenen" und den "real-praktischen Idealismus" verkörpern (Zir-

kusgedanken, S.363). Zum ersten zählen die "Wolkentreter" (Zirkusgedanken, S.359), die sich ihr Ideal in das Himmelsgewölbe projizieren und dort, gleich den Trapezkünstlern, "Sprünge, Verdrehungen, Verrenkungen und Kraftübungen" (ebd.) ausführen, und zum anderen die "praktischen brauchbaren Menschen", die ihr Ideal wie mit einem Tunnelblick fixiert halten und ihm nachzustreben bemüht sind. Costa sieht die allegorische Bedeutung der beiden Typen als Typologisierungsmöglichkeit, nach deren Parametern sich Wedekinds Figuren sortieren lassen (vgl. Costa 2001, S.152).

Nicht nur im Transfer vom Geistigen ins Körperliche erweitert Wedekind Nietzsches Schrift, er setzt auch andere Akzente bei der Auswertung der Metaphern.

Im Gegensatz zu Nietzsches Vorstellungen ist bei Wedekinds Vergleich von Seil-und Trapezkünstler nicht der Sturz entscheidend, ihn sieht er als zum Leben gehörig an- „Jeder von uns stürzt einmal zur Tiefe nieder“, sondern die Beschaffenheit der Elastizität des jeweiligen Menschen, da die Folgen des Sturzes unterschiedlich sind. (Riedlinger 2005, S.100)

Nietzsche positioniert den Übermensch in einer komplexe Metaphorik des Seiltanzens, die mit den Kategorie Mensch, Tier und Übermensch arbeitet: "Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch-ein Seil über einem Abgrunde" (Also sprach Zarathustra 1988, S.16). Das Seil figuriert eine Art Skala, die zwischen den Extremen 'Tier' einerseits und 'Übermensch' andererseits verläuft. Als Mensch ist man die Verknüpfung zwischen diesen Polen. Nur die feste Verknüpfung an diesen beiden hält den Menschen aufrecht.

Wedekind entfernt sich von dieser Polarisierung zwischen Mensch und Tier und zieht Parallelen zwischen ihnen; er überträgt Eigenschaften und Dresurmethoden des Pferdes auf die Menschheit. Diese Übertragung aber bleibt nicht ohne Folgen, besonders wenn es um Männerfiguren geht. Die Verbindung von Mann und Natur birgt problematische Aspekte, da das männliche Ideal mit seiner Vernunftbegabung der Natur mit ihren Instinkten, dem Kreatürlichen, diametral entgegensteht. Mehr noch, in der Bezwigung der Natur

(und somit auch der natürlichen Triebe), liegt die eigentliche Leistung des Mannes. Wie in Kapitel III bei der Interpretation der 'Lulu-Dramen' und der Pantomime "Die Kaiserin von Neufundland" zu sehen sein wird, werden diese animischen und instinktiven Qualitäten des Mannes zu einem Problem, wenn sie ins Primitive ausarten.

In den "Zirkusgedanken" jedoch spiegeln und ergänzen sich noch Mensch und Tier, wie besonders am Beispiel von Reiter und Pferd deutlich wird. Der humane und der equestrische Körper bringen Merkmale in die Darbietung ein, die so zu einem harmonischen Ganzen wird. Diese Einheit wird für den Zuschauer sinnlich und geistig sicht- und erfahrbar. Wedekind macht in seinen Betrachtungen der Reiter geschlechtsstereotype Unterscheidungen; weibliche Anmut steht männlicher Stärke gegenüber. Diese Paradigmen werden durch die jeweilige Kombination von Rasse (des Pferdes) und Geschlecht (des Reiters) akzentuiert (Zirkusgedanken, S.365 ff.) Das Araberpferd verkörpert "Anmut, Feinheit, Grazie und Elastizität". Sein harmonischer Gesamteindruck spiegelt sich in seinen einzelnen Teilen und umgekehrt.

Schon der Gesamteindruck des Körpers, der geschlossene und trotzdem freie Wuchs, bedingt durch das Ebenmaß der einzelnen Teile. Der volle, jedoch in weichen Linien gezeichnete Rumpf auf den zierlichen und doch so sehnig-kräftigen Gliedern, der kleine trockene Kopf mit den großen Glotzen, der schlank, leicht gebogene Hals unter der im Winde flatternden, dünnen Mähne, der hoch angesetzte, stolz getragene, dichte Schweif – das alles gestaltet sich zu einem Bilde voll Adel und Schönheit, dem sich aus der ganzen Tierwelt wohl kein zweites zur Seite stellen darf. (Zirkusgedanken, S.365)

Vervollkommnet wird das Tier erst durch eine Reiterin, die "mit anmutigem Lächeln mehr gnädig als gebieterisch, mehr gestattend denn befehlend mit zarten Fingern" (ebd.) den körperlich-ästhetischen Eindruck komplementiert. Die Reiterin und das Araberpferd werden als zusammengehörig dargestellt, da sie nach Wedekinds Meinung beide die ähnliche Charakteristika haben. So wie Araber und Reiterin das Weibliche verkörpern, zeigt der Trakehner (und durch

ihn auch der Reiter) den "entschieden männlichen Charakter" (Zirkusgedanken, S.366).

Das Bewusstsein der Kraft und mühsam gebändigter Stolz treten uns aus seinem Wesen entgegen. Das Auge sprüht Feuer, die Nüstern sind weit geöffnet. Den ausdrucksvollen Kopf trägt ein stark gewölbter Hals mit dichter Mähne, der sich in schönem Ansatz aus der vollen Brust erhebt. Der gerade, etwas kurze Leib, die längliche Kruppe, die muskulösen, nicht zu hoch gestellten Gliedmaße verraten Schnelligkeit und Ausdauer. Seine überaus kunstvollen Gangarten und Posen lassen auf eine hochgradige Intelligenz schließen. Er mag dieselbe dem orientalischen Blut zu danken haben, das in seinen Adern fließt, wogegen die körperliche Fähigkeit, jene so ausgiebig zu verwenden, ohne Zweifel ein Erbstück seiner englischen Vorfahren ist. (Zirkusgedanken, S.366)

Bei der Beschreibung Trakehner/Reiter verzichtet Wedekind darauf, den Reiter selbst zu beschreiben. In der Haltung und Wesensart des Pferdes wird aber deutlich, worauf es ihm bei der Männlichkeit ankommt. Während die Frau mit zarten Fingern und Lächeln, eher gnädig und gestattend führt, reitet also implizit der Mann vergleichsweise gebieterisch und befehlend. Hier wird die Verbindung von Männlichkeit und Geist deutlich, da die 'hochgradige Intelligenz' des Pferdes als Bindeglied zwischen Tier und Mann beide miteinander vereint, beide prägt.

Die Körper von Pferd, Mann und Frau dienen in ihrer Verbindung als physiognomische und charakterliche Anschauungsobjekte. Der Prototyp des Mannes (verkörpert im Trakehner) zeichnet sich durch 'Bewusstsein', Ratio und Herrschaft über die inneren Kräften (hier Stolz) aus. Während also die Reiterin und das Araberpferd komplett zu einer Einheit in 'Anmut und Grazie' verschmelzen, sind der Reiter und der Trakehner zwar auch eine Einheit, allerdings eine, die sich in stetigem Konflikt mit dem zu bändigendem Stolz befindet. Wohlgemerkt ist der männliche Reiter in dem Bild der Darbietung abwesend, Wedekind sieht nur männliche Merkmale im Pferd, nicht aber den Reiter selbst. Zu nahe dürfen sich Mann und Tier auch bei ihm nicht kommen, denn im Endeffekt ist das Pferd noch immer kreatürlich, also per Definition unmännlich. Das Idealbild des Springpferdes Emerald aus den "Zirkusgedanken"

diente daher auch als Vorbild für die Jugend, die (noch) nicht mit Massstäben des Männlichen gemessen wird.

In dem kurzen Essays "Im Zirkus I" nimmt Wedekind die Gedanken über den Zirkus und die Gesellschaft noch einmal auf. Er wiederholt er die Ideale einer Erziehung, die sich an der Dressur des Pferdes orientiert. Doch macht er nun einen Unterschied zwischen Mensch und Pferd.

Wie die Erziehung des Jünglings sowohl auf Kräftigung wie auf harmonische Ausbildung seines Geistes ausgeht, so bezweckt diejenige des jungen Pferdes die Entwicklung sämtlicher Körperkräfte [...] eine Veredlung der Erscheinung. (Im Zirkus I, S.372)

Wedekind changiert zwischen den Begriffen Erziehung, Ausbildung und Dressur. Obschon die Dressur als Wegweiser für Erziehung und Ausbildung dient, so scheint Wedekind einzusehen, dass eine genaue Übertragung der Verhältnisse nicht unproblematisch ist. Nichtsdestotrotz hält er an der Idealisierung der Dressur fest, zumal sie in Bezug auf Pferde beste Ergebnisse erzielt.

In dieser Vervollkommenung [...] bäumt sich [...] ein junger arabischer Schimmelhengst [...] im Zentrum der Arena mächtig vor unsren Augen empor und bietet dem Ästhetiker einen Genuss, wie er ihm großartiger nur in der Region himmelanstrebender Berge, wie er ihm feiner nur in den Linien des menschlichen Körpers entgegentritt. (Im Zirkus I, S. 373)

Wedekind hat in dieser Reihung von ästhetischen Genüssen gleichzeitig eine Wertung vorgenommen: die Erhabenheit der Natur und die Schönheit des Menschen ist über den Schönheit des Tieres gesetzt.

In seiner Zirkussicht ist Wedekind enthusiastisch und fortschrittsgläubig, ist sich aber der Diskrepanz zwischen Idee und Durchführung bewusst. Durch ironische Brechung, wie sie sich in dem Schwank "Fritz Schwigerling/ Der Liebestrank" zeigt, entzaubert er seine eigenen Gedankengebilde bereits in den "Zirkusgedanken". Ein fiktiver Sitznachbar und Poet beschreibt das Gefühl des Esels, dem ein Sack Hafer verwehrt bleibt. Doch das Gedicht kann als

selbstironisches Zeugnis gelesen werden, die sich auf das Wedekindsche Ideal bezieht:

"I-a, i-a! / Wie bist du so nah / Und doch so fern, / O Glück, o Stern! //
Ach, welche Qual, / Meinem Ideal / Stets fern und nah- // I-a! I-a!" (Zirkusgedanken S. 369)

2.2 Wedekind: Fritz Schwigerling oder Der Liebestrunk (1891)

Gebt in den Zirkus, wenn ihr Kavaliere sehen wollt.

Frank Wedekind - Fritz Schwigerling

Den elastischen Zirkustyp, den Wedekind in den Zirkusgedanken konzipiert hat, setzt er zwei Jahre später im Schwank "Der Liebestrunk" (auch: "Fritz Schwigerling") (Uraufführung 1900) in die Figur des Protagonisten Fritz Schwigerling um, der "eine Synthese aus Nietzsches Übermenschvorstellungen und seiner eigenen Zirkusphilosophie darstellt" (Riedlinger 2005, S.81). Obwohl der Zirkus als Konzept und die Artisten als Idealexistenzen weiterhin propagiert werden, finden bei der Übertragung vom Essay auf die Figur im Schwank bereits Änderungen in der eigenen Sichtweise des Übermenschenkonzepts statt. Allerdings wird das Ideal der Elastizität paraphrasiert aus den "Zirkusgedanken" übernommen und Fritz Schwigerling in den Mund gelegt, der sich selbst so als Übermensch im Wedekindschen Sinne offenbart.

Elastizität! [...] Kein Glied an meinem Körper, das ich nicht schon gebrochen. Aber zeig mir die Situation, deren ich mich nicht zu bemeistern wüßte! Das lernt sich im Zirkus, siehst du. Ein entschlossener Sprung, und wenn der Fuß die Erde berührt, eine graziöse Kniebeuge, daß man nicht auf die Nase fällt. Jeder stürzt mal in Nacht und Finsternis, aber wem es an Elastizität gebreicht, der bleibt im Grase und die wilde Jagd saust johlend, kläffend, achtlos über ihn hin. (Fritz Schwigerling, S.394)

Andere können dieses Ideal auch erreichen, indem sie es von Schwigerling und dem Zirkus erlernen. Die Söhne des Fürsten Rogoschin, dem knutenschwinkenden Popanz des Schwankes, bringen Grundvoraussetzungen dafür mit, allerdings sind sie 'undressiert'. Der Fürst setzt auf die Nilpferdpeitsche¹¹ und auf Unterwürfigkeit, wie im Ausruf Schwigerlings deutlich wird: "[Den Diener] knuten lassen! Die Kinder zu Krüppeln schlagen! Die Gräfin verzaubern! Mich vor ihrem Fenster aufknüpfen! Das vollzieht sich hier im Hause mit einer Selbstverständlichkeit, wie ..." (Fritz Schwigerling, S.407). In Komödienton verpackt klingt hier eine Kritik an der autoritären Erziehung an. Wedekind wollte in dem Stück den Zusammenhang von Zirkus und Erziehung herstellen.

Meine Begeisterung für den Zirkus, die mich Jahre hindurch beseelte, sollte in dem Stück [Fritz Schwigerling/Der Liebestrank] zum Ausdruck gelangen. Eine Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst. Verteidigung des Persönlichen in der Kunst gegenüber Engherzigkeit, Schulmeisterei und Unnatur. (Was ich mir dabei dachte, S.9)

Das 'engherzige' Umfeld des Fürstenhofes schafft keine 'Männer', die Söhne des Fürsten sind devot und verweichlicht, wie Gräfin Katharina, das Mündel und Objekt der Begierde des verheirateten Fürsten, feststellt: "Hu, diese Weichlichkeit. Das wollen Männer werden." (Fritz Schwigerling, S.391) Doch die Zirkusdressur, die den Geist qua Körper bildet, könne Abhilfe schaffen.

SCHWIGERLING: Großer Gott, ihr könntet euch selber im Zirkus sehen lassen!

[...] Ihr seid prachtvoll gewachsen. Ihr könntet längst auf ungesattelten Ponys voltigieren! [...] Aber ihr hättet früher anfangen müssen! Vom fünften Jahre an täglich Bogen machen! Beug dich zurück -welch eleganter Gliederbau! zurück bis alles aus den Fugen springt.-Hopp!! Das ist Elementarschule! Der Körper muss einen Ring bilden, daß kein Mensch weiß, wo Anfang und Ende ist. Ein herrlicher Wuchs! -Hopp! Daraus ergibt sich dann alles übrige von selbst: Flickflack, Battude, Parterre-

¹¹ Vgl. die Peitsche auch als "-zweideutiges- Symbol der Lebensbewältigung". Vinçon 1996, Peitsche. Kommentar zu "Die Büchse der Pandora", Bd III.2, S. 1061.

springen, auf den Händen tanzen... Die nächste Übung ist der Salto mortale an der kurzen Longe. (Fritz Schwigerling, S.408.)

Der Zirkus ersetzt als elementare Lebensschule alle anderen pädagogischen Einrichtungen und stärkt die Gesellschaft, so dass sich auch dort "alles übrige von selbst" ergibt. Der ideale Körper wird in der Zirkusmanege zur Schau gestellt; nicht nur um der reinen Präsentation willen, sondern auch um sein Ideal hinauszutragen, da die ideale (=elastische) Körperlichkeit nicht nur Kennzeichen einer neuen Generation, sondern Grundvoraussetzung ist. Dieses Ideal wirkt auf auch den Zuschauer, der sich in der Betrachtung des Körpers verliert. Der Körper transzendierte bei Kontemplation zu einem unendlichen Ring, einem Möbius'schen Band, an dem der Blick entlang gleitet, ohne an ihm Beginn und Ende zu erfassen. So schafft der Körper eine neues Bewusstsein im Zuschauer, sowohl auf physischer als auch auf spiritueller Ebene.

Schwigerling verkörpert den Idealtypus des elastischen Mannes, Gräfin Katharina und die Fürstin Lisaweta weibliche Idealtypen. Die Letztere ist eine amoralische Frau im Wedekindschen Sinne, sie war unter dem Namen Cordelia als Trapezkünstlerin die reife Geliebte des Schwigerling, bevor sie von einem Versicherungsagenten ausbeutet und gedemütigt, und schließlich an den Fürsten verkauft wurde. Cordelia hat ihr Schicksal hingenommen, sogar Mitleid mit denen, die sie ausbeuten. (vgl. "Fritz Schwigerling", S. 418f.) Ihre Funktion ist damit festgelegt auf die der Zuträgerin und Helferin, als welche sie im Stück fungiert.

Katharina zeigt eine andere 'Weiblichkeit'. Sie gibt sich nicht den Männern hin und sucht einen Ausweg, um den Zudringlichkeiten des Fürsten zu entgehen. Sie erfragt von Schwigerling, ob "[...] man im Zirkus die freie Verfügung über seine Person behält" (Fritz Schwigerling, S.410). Ihr Fluchtplan ist es, zu ihrer Freundin Anna Sergejewna nach Schottland zu reisen, die zwanzig Rassepferde hält (Fritz Schwigerling, S.420) oder sich als Kunstreiterin eine neue Existenz zu schaffen. Schwigerling beschreibt ihr in einem glühenden Plädoyer die neue (Zirkus)Schule, die das Erreichen des Wedekindschen Ideals

(und das Tradieren in die Gesellschaft hinein) durch Training vermag. Dieses Plädoyer paraphrasiert Elemente aus den *Zirkusgedanken*:

[...] das Ausschlaggebende ist immer nur der Mensch, die geistige und körperliche Schönheit: Die Schönheit der Bewegung und die Schönheit der Formen. Und was wir auf dem Draht, im Trapez, am Reck, in den römischen Ringen vom Menschen verlangen, das suchen wir beim Tier durch die sorgfältigste, umsichtigste Erziehung zu wecken. Der Geist, die Seele, die in dem schönen Organismus schlummert, muss in vollendetem, rhythmisch gebundener Form zutage treten. (Fritz Schwigerling, S. 411) [Wedekinds Hervorhebungen]

Doch gleich im Anschluss an dieses erneute Postulat eines 'Menschentrainings' hin zum Idealmenschen wird dieses Ideal ironisch gebrochen. Beide Helden des Schwanks, Fritz und Katharina, können Goethe kaum einordnen und können nur stammelnd lesen (Fritz Schwigerling, S.411f.). Dabei geht diese Szene über eine Absage an traditionelle Bildung hinaus, denn sie führt dazu, Held und Heldin lächerlich zu gestalten. Bei der Textpassage handelt es sich um Teile aus Goethes "Tag- und Jahresheften", und zwar um eine Stelle, die in Wedekinds Programmatik von Reiter und Pferd aus den *Zirkusgedanken* hineinpasst:

Eine wohlbestellte Reitbahn hat immer etwas sehr Imposantes; [...] man überzeugt sich beinahe, daß es [das Pferd] nur zum Organ des Menschen geschaffen sei, um gesellt zu höherem Sinne und Zwecke das Kräftigste wie das Anmuthigste bis zum Unmöglichen auszurichten.

Warum denn auch eine Reitbahn so wohltätig auf den Verständigen wirkt, ist, daß man hier, vielleicht einzig auf der Welt, die zweckmäßige Beschränkung der That, die Verbannung aller Willkür, ja des Zufalls mit Augen schaut und mit dem Geiste begreift. Mensch und Tier verschmelzen hier dergestalt in Eins, daß man nicht zu sagen wüßte, wer denn eigentlich den andern erzieht. (Tag- und Jahreshefte 1994, S.76)

Mit diesem intertextuellen Aufgriff der Einheit von Mensch und Tier im Zirkus sowie den Passagen aus den *Zirkusgedanken* stellt Wedekind den Bezug zwischen dem Idealmenschen und dem Protagonisten des Schwanks, Schwigerling, her. Allerdings ironisiert Wedekind sein Programm dadurch, dass er die

Helden des Schwanks lächerlich macht. Diese Ironisierung des selbst-proklamierten Idealmenschen aus den *Zirkusdeganken* schafft ein zwiespältiges Verhältnis zwischen dem Konzept und der Realisierung. Denn einerseits wirkt die Zirkusdressur befreiend und schafft einen neuen, kräftigeren und 'besseren' Menschen. Andererseits finden wir das Bild des Übermenschen in einem Schwank ausgeführt, und zwar als sympathischen, aber auch lächerlichen und keinesfalls omnipotenten Protagonisten. Obwohl man vom Übermenschen erwarten könnte, dass er elastisch und erfolgreich jede Situation meistert, und auch das Lesen erlernt, so bewältigt er die an ihn gestellten Aufgaben nur mit Hilfe einer sich (wieder einmal) aufopfernden Lisweta/Cordelia. Nur durch deren List und aktive Unterstützung (und nicht zuletzt Aufopferung als bleibende Gefährtin des Fürsten) kann er sich, die Gräfin, die Fürstensöhne und das Hauspersonal aus dem Machtkreis des Fürsten in eine „zirzensisch-elastische“, ergo bessere, Zukunft retten. Dadurch wird die Realitätsnähe, oder zumindest die Ernsthaftigkeit, des eigenen Übermenschenkonzepts in Frage gestellt. Wie in Kapitel III zu sehen sein wird, setzt sich die Problematisierung der Idealtypen bei Wedekinds (Zirkus-)Figuren fort.

Fazit

In der Einleitung wurde in kurzen Zügen zusammengefasst, wie sich Männlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert selbst verstand, und welche Funktionen die Visualität des männlichen Ideals in seiner stetigen Re-Definierung einnahm. Die Körperlichkeit als Basis dieses Konzepts, und dessen Verwurzelung in einem griechischen Ideal, von Winckelmann interpretiert, wurde ebenfalls angesprochen. Die Rolle des Zirkus im Rahmen dieses Körperkonzeptes war sowohl abbildend als auch ausbildend; der Zirkus trainierte den Körper und stellte ihn aus. Dabei spielte nicht zuletzt auch die Mode der Zirkusmanege eine Rolle, da sie in ihrer wenig verhüllenden und körperbetonenden Funktion dem bürgerlichen Kleidungsideal entgegenstand. Das Paradigma der Kleidung unterstreicht auch die Doppelrolle, die der Zirkus innerhalb des gesellschaftli-

chen Normengerüsts übernahm. Einerseits strotzte der Zirkus vor Körperlichkeit und belegte im Allgemeinverständnis die Rolle einer erotischen Projektionsfläche. So projizierten die Zuschauer ihre Erwartungen und Wünsche, eigentlich ihr Verständnis von essentieller Sexualität auf die Akrobaten, so dass diese willige Weiblichkeit und lüsterne Männlichkeit darzustellen schienen. Als erotische Spielwiese war der Zirkus (und mit ihm das Zirkuspersonal) zwar von der moralischen und gesellschaftlichen Norm abgekoppelt, aber mitnichten isoliert. Denn neben der integralen Funktion innerhalb der Unterhaltungsindustrie hatten Teile des Zirkus ihre reale Funktion für das Ausleben von Sexualität und erotischen Phantasien. Daher war nicht zuletzt die Zirkusführung darum bemüht, auch ein familienfreundliches Bild auszustrahlen und die herrschende Vorstellung von Erotik auszublenden und mit Bildern von Bürgerlichkeit, Häuslichkeit, Zähmung etc. anzureichern. So führte besonders das wachsende Interesse an einem sportlichen Körper, welcher mit nationalen und gesellschaftlichen Paradigmen gekoppelt wurde, dazu, dass der akrobatische Körper zu einem Vorbild heranwuchs, an dem sich der bürgerliche Körper zu messen hatte. Die weitreichende Ökonomisierung des Unterhaltungssektors fand ebenfalls ihren Niederschlag im Zirkusbetrieb; gerade die mythisierten Aufstiegsmöglichkeiten und Bereicherungsszenarien, die er zu bieten schien, ließen den Zirkus zu einem Idealmodell kapitalistischen Wirtschaftens werden. Bedingt durch diese duale Sonderstellung gleichzeitig innerhalb und außerhalb der gesellschaftlichen Normen, bot der akrobatische Körper eine Projektionsfläche für oft gegensätzliche Theorien, Modelle und Ansichten. In diesem Kapitel nun standen Ansichten des zirzensischen Körpers im Vordergrund, die ihn zu einem ästhetischen Ideal stilisierten. Doch auch hierbei spielten latent erotisierende/erotische/sexuelle Konzepte eine Rolle, sei es, dass sie zu negieren waren oder sei es, dass sie camoufliert in das jeweilige Ästhetikkonzept einflossen.

Bangs Essay stellt die Doppelrolle des Zirkus in den Vordergrund, in dem er Darbietungen nach gegensätzlichen Konzepten einteilt. Für ihn stehen sich im

Ring Nervosität und Schönheit gegenüber, wobei Nervosität Moderne, Weiblichkeit, Hysterie und Belanglosigkeit einschließt. Schönheit hingegen ist bei Bang männlich, zeitlos, elegant und von tieferer ästhetischer Bedeutung. Diese Einteilung spiegelt er auf das Publikum zurück, dass sich aus unterschiedlichen Gruppen, mit verschiedenen Ansprüchen an die Zirkusdarbietung zusammensetzt. Da ist erstens das Fachpublikum, welches sich aus beruflichen Gründen dem Zirkus widmet, da ist zweitens die Masse, die sich bestreiken lässt von den Schellen, die ihren Instinkten folgt und sich wie ein Kind, beziehungsweise eine Frau hinreißen lässt, und das Geschehen nicht rational betrachtet. Und dann gibt es drittens den ästhetikliebenden Besucher, der sich zwar manchmal kurzfristig hinreißen lässt, dann diese Abwesenheit des Verstandes aber sofort wieder rational betrachten kann. Dieser dritte Zuschauertyp ist der Ästhet, der seinen Drang nach Schönheit (=Männlichkeit) im Zirkus befriedigt. Ästhetik und Homoerotik werden in dem Essay in Korrelation gesetzt. Daher postuliert Bang meines Erachtens eine ästhetische Hüterfunktion des Homoeroten, da nur dieser in der Lage sei, das Schöne zu sehen und eben auch nur dieser die Schönheit auszudrücken vermag.

Wedekind benutzt den Zirkus, um Nietzsches Ideal des Übermenschen konkret umzusetzen und nach seinem Zuschnitt umzugestalten. Er überträgt die abstrakten Ideale auf die anschauliche, faßbare Ebene des Zirkus, um diese dann wiederum auf gesellschaftliche Zustände zu übertragen. Kern des Wedekindschen Konzepts ist die Elastizität; mit diesem Schlagwort versucht er Missständen in der Gesellschaft und besonders in der Pädagogik zu begegnen. So erhofft er sich eine Reform des Geistes durch die Zirzensik: Der Zirkus fungiert als Parameter für die Gesellschaft, der Athlet zeigt die ideale Körperllichkeit, die Tierdressur dient als Anleitung und Umsetzung der Ideale. Wedekind benutzt gerade tierische Metaphern, um seinen Standpunkt zu verdeutlichen. Mehr noch, in der Einheit von Pferd und Reiter sieht er das jeweils geschlechtsspezifische Ideal komplementiert. So integriert Wedekind eine tieri-

sche Komponente in sein Menschenbild, die eine Auswirkung auf seine Vorstellung von Sexualität hat, wie in Kapitel III deutlich wird.

Im Schwank 'Fritz Schwigerling', der kurz nach den Zirkusgedanken erschienen, ironisiert und problematisiert Wedekind nun sein eigenes Ideal. Im Protagonisten werden die Ideale personifiziert, die in den Zirkusgedanken postuliert wurden. Der Akrobat wird zum Lehrmeister der Jugend, der Zirkus zur Werkschau des neuen Menschen. Obwohl in den Monologen des Schwanks die Leitsätze der Zirkusgedanken als Zitate auftauchen, ist das Theaterstück keine unproblematische Eins-zu-Eins-Umsetzung. Vielmehr hinterfragt Wedekind durch die ironische Brechung und die Dekonstruktion des männlichen Ideals die eigene programmatische Schrift.

Beide Essays betonen die Körperlichkeit als Maß. Am idealisierten zirzensischen Körper werden Ideale und Theorien gespiegelt, die auch auf den Betrachter der Zirkusdarbietungen Einfluss nehmen sollen. Beide Autoren projizieren ein Idealbild aus ihrer eigenen Vorstellung auf den Zirkus. So scheinen die Akrobaten den Erwartungen genau zu entsprechen, was wiederrum als Indiz für die Theorien der Autoren aufgefasst wird.

Bei Bang kristallisiert sich ein konservativ-homoerotisches Bild heraus, während Wedekind "lebens-reformatorische" Qualitäten herausstreicht. Für beide ist der Zirkus, und besonders der akrobatische Körper, die konkrete Ausformung ihres Ideals. Die Widersprüchlichkeit der Entwürfe in einem Topos lässt sich unter anderem durch die inhärente Doppelbedeutung des Zirkus erklären. Dies zeigt sich umso mehr im folgenden Kapitel, da in ihm die begehrenden und erotisierenden Perspektiven auf den Zirkus analysiert und interpretiert werden... und ebenfalls ihre Begründung in Zirkus finden.

II. Der begehrende Blick

Einleitung

Nachdem sich das erste Kapitel mit der Ästhetisierung des Zirkuskörpers befasste, soll es in diesem Kapitel um seine Erotisierung gehen. Erotik zeigt sich im begehrend-voyeuristischen Blick auf den Körper, der diesen zur Projektionsfläche für die Begierde macht. Im ersten Moment unterscheiden sich der Körpermerkmale des erotisierten Körpers nicht von denen des ästhetisierten: Regelmäßigkeit, Muskelkraft und Geschmeidigkeit sind Kennzeichen für beide Betrachtungsperspektiven. Der Unterschied besteht in der Funktion dieses Körpers im jeweiligen (Kon-)Text; in der erotisierenden Perspektive wird der Körper als Objekt der Begierde und in einer voyeuristischen Betrachtungsweise dargestellt.¹ Natürlich lassen sich weder die ästhetische noch die erotische Aufladung komplett voneinander trennen, wie ja auch schon in den Texten des vorhergehenden Kapitels deutlich wurde. Eher liegt im Miteinander beider der Reiz für den Zirkuszuschauer innerhalb des Romans, beziehungsweise für den Leser jenseits der Buchdeckel.

Bose und Brinkmann haben den erotischen Blick auf den Körper im Zirkus, in ihrem Falle den des statuesken Frauenkörpers zu Pferde, als Spannungsfeld definiert zwischen der abstrakten Ästhetik und dem konkreten Lustempfinden, also zwischen dem Überhöht-Klassischen und dem Profan-Sexuellen. Dieses Spannungsfeld gilt auch für den voyeuristischen Blick auf den Männerkörper: "Die Blicke, die sie auf sich zieht, sind erotische Blicke, die am Spiel von Abstraktion und Konkretheit Lust finden." (Bose und Brinkmann 1978, S.50) Dieses Spannungsfeld bietet einen Freiraum für Darstellung und Interpretation, es erlaubt eine 'ästhetisch-platonische' Perspektive, die erotisch aufgeladen werden kann.

¹ Voyeurismus versteht sich im Zusammenhang dieser Arbeit als literarische Strategie, die eine detaillierte und segmentierte, also 'zusammenhangslose' Beschreibung von Körperlichkeit und Nacktheit in Nahaufnahme liefert.

Der buchstäbliche Frei-Raum kommt besonders dann zum Tragen, wenn der erotisch-voyeuristische Blick auf den männlichen Körper gerichtet wird. Denn gerade diese Perspektive läuft den allgemein geltenden Verhaltensnormen entgegen; umso mehr, wenn Männer nackte Männer zum Objekt ihrer Betrachtung haben.

Die wichtigsten Regeln des Schönheitsdiskurses definieren das Schöne als weiblich, das Weiblich als das Begehrte. Hier treffen sich die Diskurse von Ästhetik und Geschlecht. Der schöne Mann stellt demnach eine Grenz- und Ausnahmefigur dar, die die Diskursordnung irritieren muss. (Trapp 2003, S.23)

Zwar soll und muss sich der bürgerliche Mann an anderen Männern messen, um sich einschätzen und definieren zu können und um sich gegebenenfalls deren Idealfiguren als Vorbild zu nehmen. Doch dieser Blick ist heikel, da er schnell den Verdacht der Begierde oder des sexuellen Verlangens erregen könnte; man darf nicht zu lang oder zu intensiv schauen und sollte möglichst nicht allein mit der betrachteten Person sein, sonst wird die Situation schnell prekär. Die Art und der Kontext des Blickens sind wortlos aber dennoch verbindlich reguliert und normiert. (vgl. Bech 1987)

Im Zirkus und in der Zirkusliteratur sind die Regeln für das Betrachten lockerer, da für die Manege sowohl als Ort der Unterhaltung sowie als perzipierte Parallelgesellschaft andere Voraussetzungen gelten und die Erwartungshaltung des Zuschauers und des Lesers eine andere ist. Im Zirkus kann und soll man den akrobatischen Körper und dessen Kunststücke lange und ausgiebig beäugen. Der Zuschauer ist dazu angehalten, sich in der Betrachtung zu verlieren und den Körper selbst zu bewundern. Dies lässt auch Begehrten und Begierde für den Körper zu und erlaubt dem Zuschauer, zum Voyeur zu werden und (visuell) erotische Befriedigung zu finden. Dabei bleibt man als Einzelner in die anonyme Menge des Publikums eingebettet, man kann seine Lust öffentlich befriedigen, ohne dass dies bemerkt wird.

Bestärkt wird diese Haltung durch die Sonderstellung des Zirkus innerhalb der Gesellschaft und innerhalb der bürgerlichen Vorstellungswelt. 'E-

rotik' und 'sexuelle Triebhaftigkeit' sind in der öffentlichen und künstlerischen Auffassung vom Zirkus stereotype Charakteristika des 'Fahrenden Volkes'. Autoren bedienen sich dieser Stereotypen zur Verstärkung und auch zur Camouflage ihrer (homo)erotischen Darstellungen. Durch die erotische Betrachtungsweise, die der Zirkus zulässt, muss weniger maskiert werden, auch nicht der freie Blick auf den Männerkörper. In diesem Kontext hat der Rekurs auf eine griechisch-römische Vergangenheit eine doppelte Funktion. Erstens bietet er einen Katalog körperlicher Merkmale, schafft das Vokabular für die Beschreibung des schönen Körpers. Dabei reicht bereits die Nennung eines Markers wie 'griechisch' oder 'klassisch', um ein Bild im Leser aufzurufen. Zweitens bietet der Rückgriff auf die Antike auch die Möglichkeit, den 'Winckelmann-Faktor' mit einzubeziehen. Seit seiner epochalen Neuinterpretation der griechisch-römischen Kunst wohnt dem 'rein ästhetisch-platonischen' Blickwinkel eine sexuelle Komponente inne (vgl. Aldrich 1987, Sweet 1988, Derks 1990, Detering 1994). Unter dem Deckmantel der Ästhetik können Männerkörper detailliert, lang anhaltend und durchaus homoerotisch-voyeuristisch betrachtet werden. Die Gefahr, offen gegen die Verhaltensnorm zu verstößen, wird durch die Legitimation des ästhetisch orientierten Betrachtens verringert. In der Kombination von klassischem Rekurs und dem erotisierten Topos Zirkus liegt das Potenzial zur spektakulären Darstellung des Körpers (vgl. Keilson-Lauritz 1991).

Exkurs: Sexualität, Identität, Klasse und Gender im Zirkus

Im Gegensatz zu anderen literarischen Schauplätzen konnte *Sexualität* in der literarischen Zirkuswelt offener dargestellt werden. Neben der öffentlich propagierten und werbewirksam eingesetzten bürgerlich-gesitteten Zirkuskultur existierte auch eine nicht propagierte, aber dennoch wohlbekannte und weitgehend geduldete Zirkus-Subkultur mit Nähe zu Prostitution, Glücksspiel und Kleinkriminalität. Ein Teil des Publikums unterstellte dies pauschal dem Zirkus und seinem Personal, und forderte es teilweise auch von ihnen ein. Auch wurde die passive, individuelle Lust des anonymen Voyeurs im Publikum nicht nur

durch die Nummer in der Manege befriedigt, sondern auch durch Peep Shows (vgl. Vagabunden, S.236). Für aktive sexuelle Handlungen zog man sich hinter den Vorhang zurück. Ähnlich dem Stereotyp des willigen Ballettmädchens, das dem Gentleman aus der Oberschicht gegen Bezahlung zur Verfügung steht, und an dem sich die bürgerliche (männliche!) Adoleszenz ihre 'Hörner abstoßen' kann, ist auch die Zirkusakrobatin Objekt der erotischen Phantasien des Bürgertums. Weniger bekannt und kaum geduldet ist die männliche Prostitution; selten wird sie erwähnt, und dann nur in Verbindung mit Frauen. Die mann-männliche Prostitution hingegen ist Teil eines unerhörten Realität, die nur hinter Maskierungen und Allegorien versteckt geäußert kann, dessen Existenz vehement gehahndet und sanktioniert wird. Im späten 18. Jahrhundert wurde die mann-männliche Prostitution zum Gegenstand wissenschaftlicher und kultureller Diskussion. Diese Diskurse lieferten die Grundlage, die Unterdrückung von Anti-Typen zu verfeinern, um das Konstrukt der hegemonialen Männlichkeit zu stärken (vgl. Lücke 2005).

Dabei gehört die Prostitution, auch die mann-männliche, trotz der Verdammung, als ein Ventil für ausschweifende Manneskraft zur bürgerlichen Ordnung hinzu: Als "offiziisierte sexuelle Doppelmoral" sicherte sie die bestehende Ordnung und das familiäre Idyll (Schmale 2000, S.210). Gleichzeitig ist die mann-männliche Prostitution auch eine Machtdemonstration des Patriarchats, das Regeln nicht nur aufstellen kann, sondern auch die Macht hat, diese zu übertreten (vgl. Lücke 2005).

Im Zirkus wurde die Überschreitung bestehender Normen dadurch erleichtert, dass den Akrobaten Transgressionen zugestanden und abverlangt wurden; denn trotz der versuchten Integration des Zirkus in den Kanon respektabler Unterhaltung blieben die Ausführenden 'nur Fahrend Volk', also Außenseiter.² Sie gehörten zur unteren Dienstleistungsschicht und wurden als

² Zirkusdirektoren nehmen eine Sonderstellung innerhalb der Zirkushierarchie ein, umso mehr, da sie oft auch eine grossbürgerliche Stellung in der Gesellschaft innehatten, und somit eine Machtstellung in beiden Sphären innehatten. Zwar finden sich in der frühen Zirkusgeschichte einige Aufsteiger aus niederen sozialen Schichten und 'inakzeptablen' Familienverhältnissen, aber viele von ihnen entstammten der sesshaften Bevölkerung und teils der respek-

eigener Menschenschlag, fast schon als eigene Rasse, gesehen, der ausgeprägte sexuelle und kriminelle Triebe unterstellt wurden. Was lag da näher als den gesamten Zirkus zur tabulosen Unterhaltungszone zu erklären, und die den Darbietungen innewohnende Erotik auch nach der Vorstellung als aktive Handlung einzufordern? (Natürlich nur unter dem Deckmantel einer durch Illegalität und Moralvorstellungen gestützten öffentlichen Verdammung eben diesen Verhaltens des Zirkuspersonals!)

Das soziale Gefüge innerhalb des Zirkus war eher geprägt von den Gesetzen der Industrialisierung und der Marktwirtschaft. Den Marktwert des Artists bestimmten sein Talent und die Attraktivität seiner Nummer. Eine strenge Hierarchie wies dem Künstler seine Position zu, die er aber durch Fleiß, Disziplin, Innovation und Wagemut verbessern, jedoch auch durch Unfall oder Eigenverschulden verlieren konnte. Je beliebter und somit lukrativer ein Akt war, desto höher stieg der Artist in der Zirkushierarchie, und desto eher bot sich ihm die Möglichkeit, zu einem anderen Zirkus zu gehen, um dort in einer neuen Hierarchie ranghöher einzusteigen. Das entsprach der Disziplin und dem Leistungsbild der bürgerlichen Gesellschaft, doch bot die Zirkushierarchie mehr Freiheiten, da dort die soziale Herkunft der Artisten zweitrangig war. So kamen die Artisten oft aus niedrigen sozialen Schichten, denn der Zirkus bot Verdienst- und Aufstiegsmöglichkeiten, die außerhalb der Zirkustruppe nicht erreichbar waren. Sogar eine fremde Nationalität war kein hindernder Faktor. Nationalität und Ethnizität waren allenfalls im Zusammenhang mit dem Akt, und dort als bewusste Inszenierung, wichtig. Selbst Eigen- und Familiennamen verloren ihre Prägekraft: wohlklingende Künstlernamen ersetzten

tablen Mittelschicht (Bose und Brinkmann 1978, S.90). Mit der zunehmenden Kulturindustrialisierung ab Mitte der 1850er Jahre (vgl. Bose und Brinkmann 1978, Günther und Winkler 1986, Davis 2002) stiegen die Direktoren zu Prinzipalen, zu Vorständen familiärer und ökonomischer Dynastien empor und fanden Einlass in das renommierten Großbürgertum. In den romantisierten und mythisierten Lebensläufen eines P.T. Barnum oder Ernst Jakob Renz zum Beispiel wurde der Aufstieg zum Teil eines normierten Diskurses, der ökonomischen, gesellschaftlichen und persönlichen Erfolg miteinander verband und jedem in Aussicht stellte, der das jeweilige Buch kaufte ('from rags to riches'). Doch zu dem Zeitpunkt, als die (Auto)Biographien erschienen, war die gesellschaftliche Stellung der Zirkusprinzipalen meist schon in das gesellschaftliche Ständesystem eingebunden und bot real kaum Zugang für Aufsteiger 'von ganz unten'.

die eigenen, und die *Identität* wurde frei wählbar. Neue Familiennamen wurden dabei aus ökonomischen Gründen angenommen, wenn diese zuvor zu einem Markennamen aufgestiegen waren (Sandow, Renz, Cooke), oder aber um die jeweilige Nummer semantisch aufzuladen.³

Der Geschlechtscharakter, auch *Gender-Identität*, unterlag innerhalb der Zirkusgesellschaft weit weniger der Trennung, die das Frauen- und Männerbild außerhalb bestimmte. Das liegt zum einen daran, dass das weibliche Personal an der Arbeit im Zirkus weit mehr beteiligt war, als es das bourgeoise Ideal von Arbeitsteilung vorsah (vgl. Hausen 1997, Wikander 1998). Nicht zuletzt war die öffentlich Zurschaustellung der Talente einer Frau, und das mit einem nur spärlich bekleideten Körper, ein an sich schon unerhörter Akt, der eben dazu führte, dass den Zirkusartistinnen eine leidenschaftlich-fordernde Sinnlichkeit zugeschrieben wurde. Andererseits, und das steht erst einmal im Gegensatz zur Erotisierung, entsprachen die Zirkusakrobatinnen durch ihren muskulös-drahtigen Körperbau nicht dem Ideal weiblicher Schönheit des 19. Jahrhunderts, nivellierten sie doch durch ihre Sportlichkeit die Geschlechterdifferenz (vgl. Russo 1994, Müller 2004) . Es ergab sich für die zirzensische Weiblichkeit ein Spannungsfeld von Selbständigkeit, Individualität und weiblicher Erotik, die mit männlichen Attributen gepaart war, welches im Zusammenspiel ethnischer Stereotypen von Herkunft und Rasse (zum Beispiel das angeblich heiße Blut der Zigeuner/ Südländer/ Franzosen/ Zirkusleute) die bürgerliche Phantasie um weitere Facetten der Erotik ergänzte.⁴

Wie schon in Kapitel I angesprochen, wurden diese unterschiedlichen Frauenrollen (erotischer "Vamp" vs. maskuline wirkende Sportlerin) in den Diskursen aufgegriffen. Während das Image der femme fatale oder der sinnlichen Akrobatin auch gerade in der Zirkusliteratur propagiert wurde, so ist dem

³ "The name [...] is selected from a paradigm closely related to the system functioning in the cultural context. [...] they convey certain meaningful characteristics." (Bouissac 1976, S. 93)

⁴ "Spätere feministische Positionen erkennen in ihr einerseits eine emanzipierte, starke Persönlichkeit, während andere sie als das "homoerotische Spiegelbild des Mannes" sehen, und "dieser ver männlichte Frauenkörper Teil eins Maskulinisierungstrends sei." (Müller 1994, S.101)

Bild der unweiblichen, zu sportlich-muskulösen und selbständigen Frau gezielt durch das Management entgegen gearbeitet worden.

[...] they repositioned these strong, athletic, traveling women into traditional gender categories: as models of domestic womanliness, and as objects of titillation. (Davis 2002, S. 83)

Das geschah einerseits eben durch die Erosierung der betont femininen Artistin und andererseits durch die Bestärkung ihrer Häuslichkeit und Sittsamkeit, also stereotyp bürgerlicher Fraulichkeit. Beide, 'Heilige' und 'Hure' passen eher in das Vorstellungsgefüge bürgerlicher Männlichkeit als die realen Zirkusartistinnen. Dies spiegelt sich diskursiv u.a. darin wieder, dass in den Biographien und Lexika u.a. von Halperson und Saltarino fast immer von der Eheschließung der jeweiligen Akrobatin (zumeist der Schulreiterinnen) mit einem Adeligen oder Zirkusprinzipalen berichten, wenn es sich um eine 'glückliche' Biographie handelt; die 'unglücklichen' Biographien enden meist unverheiratet im Armenhaus, in der Gosse oder der Vergessenheit. (vgl. zum Beispiel Saltarino 1910, S.63f., Halperson 1926, S.147ff., Bose und Brinkmann 1978, S.123.).

In den folgenden Kapiteln wird auf die Rolle der Frau nur da eingegangen, wo sie zirzensische Männlichkeit kontrastiert. Als Kontrapunkte wird die Frau zum einen als Allegorie von 'typisch' weiblicher Kreatürlichkeit, Leidenschaft und Sexualität funktionalisiert. Andererseits wird das Bild der Frau in 'männliche' Bereiche transponiert. Männliche Ideale und die Bestärkung männlicher Hegemonie spiegeln sich im Bild der maskulinisierten, un-weiblichen Frau oder einer idealisierten Androgynität, die positive männliche und weibliche Eigenschaften in sich vereint. Einige Frauenfiguren, besonders einige der verführerischen femmes fatales können als Allegorie homoerotischen Verlangens, als camouflierter Mann gelesen werden.

1. Andersen: *Kun en Spillemand* (1837)

Ingen Gladiator paa Arena eiede større mandlig Skjønhed.

H.C. Andersen - *Kun en Spillemand*

In Andersens Roman von 1837 "Kun en Spillemand" ist der Blick auf den Artistenkörper mit der weiblichen Protagonistin Naomi eng verbunden. Die Nebenfigur Ladislaus verkörpert eine erotisch-verführerische, aber auch gefährliche Männlichkeit. Der Blick auf ihn liefert die Betrachtungsweise, auf die in diesem Kapitel eingegangen wird: der begehrende Blick. Nicht mehr eine *ästhetische* Funktionalisierung steht im Vordergrund der Betrachtung, sondern eine *erotische*, in der der männliche Körper als Lustobjekt figuriert, der Begehrung weckt. Spezifisch für den Zirkuskörper ist dessen unübersehbare Präsenz, das unmittelbare Auftreten, wie es schon in Kapitel I zur Sprache gekommen ist. Die unmittelbare Körperlichkeit liegt in der Form des Zirkus verankert und fördert eben die erotischen Projektionen, die von außen in den Zirkus hineingetragen werden.

Andersen spielt in seinem Roman "Kun en Spillemand" mit Geschlechterrollen (Andersen⁵ 2003a, Heede 2005), die in der Figur der Naomi zusammenlaufen. Naomis Geschlechtsidentität oszilliert; dieses Flimmern findet seinen Höhepunkt in den Szenen, in denen sie als Mann auftritt, gleichzeitig aber ein Liebesverhältnis mit Ladislaus unterhält. "Og med alle de mærkelige transformationer og kønsforvandlinger [...] smat udforskningen af dobbelthederne i og mellem hovedpersonerne Christian og Naomi udtrykker romanen som ingen anden i Andersen forfatterskab komplementariteten mellem de to køn." (Andersen 2003a, S.290). Neben den Hauptpersonen tritt auch eine Männerfigur auf, die auf der binären Skala der Geschlechterrollen weit auf der maskulinen Seite liegt: der Zirkusreiter Ladislaus. Ausgehend vom Begehrung

⁵ Nota bene: Jens Andersen, aus dessen zweibändiger H.C.Andersen Biographie von 2003

Naomis ist es Ladislaus in seiner Rolle als Akrobat, der erotische Gefühle weckt und katalysiert.

Andersen hat die Beschreibung von begehrenswerter Männlichkeit aus seinen eigenen Aufzeichnungen geschöpft, "der rundt omkring i dagbøgerne rejser sig som græske statuer og skulpturer" (Andersen 2003b, S.226). Andersens Verlangen kann auch in einem Kontext homoerotischen Begehrns gelesen werde, dass sich in seinem Verlangen auf ein mythisiertes Italien bündelt (vgl. Kane 1995). Seit Winckelmann verkörpert Italien die "ästhetische Stilisierung der Homosexualität im Ideal des griechischen und römischen Jünglings" (Popp 1992, S.130; vgl. dazu auch Aldrich 1993). Andersens Enthusiasmus, sein Begehrn für maskuline Männlichkeit sind auch in sein Werk eingeflochten. Dabei soll es in den folgenden Abschnitten nicht darum gehen, einen weiteren Beitrag zum anhaltenden Streit um Andersens Sexualität zu liefern (vgl. Heede 2005). Vielmehr sollen literarische Mechanismen im Ausdruck von Begehrn sowie ein Merkmalskatalog des begehrenswerten männlichen Körpers aufgezeigt werden, in dem Einzelmotive und das jeweilige Werk miteinander in Korrelation gesetzt werden.

Jens Andersen hat in seiner H.C. Andersen-Biographie dessen Begehrn und die männlichen Objekte dieses Begehrns dokumentiert. Problematisch für eine Kategorisierung und somit 'queer' im ursprünglichen Sinne ist das Begehrn H.C. Andersens, da es sich um eines handelt, das nicht in einem sexuellen Akt traditioneller Façon (mit Penetration) mündet, sondern sich konkret 'nur' in Autoerotik und Onanie manifestiert, und das im künstlerischen Schaffen zumeist in kindlich-unschuldige literarische Figuren transponiert wird (vgl. Andersen 2003b). Den Zeitgenossen war dieses 'unnatürliche' Verhalten unerträglich (Andersen 2003s, S.327). Besonders deutlich wird dieses Unbehagen der Mitmenschen gegenüber dem dänischen Nationalskalden, der seine eigene Vorstellung von Sexualität lebt, dadurch, dass die jugendlichen Reisegefährten in seinen letzten Lebensjahrzehnten mehrmals und nachdrücklich versuchten, den Autor zu einem Bordellbesuch und zum 'kneppen' zu bewegen (vgl. Andersen 2003b, S.281).

Trotz der Eigenheit Andersenscher Sexualität in Biographie und Werk strahlen einige wenige seine literarischen Figuren konkret männliche Erotik aus, wie Ladislaus in "Kun en Spillemand". Das Objekte der Begierde ist jung, muskulös und umso erotischer, da er exotisch (sprich: weniger dänisch) aussieht. Das Südländische spielt als erotisierender Topos eine tragende Rolle, in dem gebräunte Haut, dunkle Haare und Augen als erotische Marker fungieren (vgl. Aldrich 1993). Bei Andersen, sowohl im Tagebuch als auch im belletristischen Werk, liest sich dieses Verlangen als "Wallung des Bluts" (vgl. Andersen 2003b, S.333ff.), als "sydlig Ild og Lyst" (Andersen 2003b, S.348). Andersen hat sich in der Schilderung erotisierter männlicher Körperlichkeit vergleichsweise wenig zurückgehalten, wie auch Jens Andersen mit dem folgenden Ausschnitt aus dem Gedicht "Ahasverus" belegt.

Det er Skue! Hundred' nøgne Knøse/ Saa kraftig brune, hver en Muskel svulmer,/ Og høit er Brystet, Øiene kulsorte,/ De træde frem, de gruber kraftig fat. (Ahasverus, S.134)

Ein solch erotisch motivierter Blick auf männliche Körper erfordert einen bestimmten legitimierenden Kontext, will er nicht gegen die öffentliche Ordnung verstossen. Im obigen Beispiel ist es nicht nur die Zeitreise zurück in eine klassisch-römische Vergangenheit; es ist erneut der Zirkuskontext ('Colosseum'), der diesen Blick gestattet. Der homoerotische Subtext tritt deutlicher in der "Ahasverus"-Passage zutage, als der Kampf des Protagonisten Ahasverus mit dem jüngeren Königssohn Ganymed (!) (vgl. Keilson-Lauritz 1997) zu einem "inciterende pardans" wird (Andersen 2003b, S.228), zu einer Verquickung nackter männlicher Leiber.⁶

Im Roman "Kun en Spillemand" wird dieser begehrende Blick auf Ladislaus gerichtet. Eingeleitet wird der Körperkult um den polnischen Reiter durch die erotische Aufladung *aller* Zirkusreiter der Truppe: "Mændene [der gastierenden Reitertruppe] vare Alle saa herligt udviklede, muskelstærke og

⁶ Die homosexuellen Praktiken im griechischen Altertum werden ebenfalls im Gedicht ausgesprochen. Siehe Ahasverus, S.135 und vgl. Andersen 2003b, S.228

kraftige" (Kun en Spillemand, S.152). Ladislaus allerdings sticht heraus, seine melancholischen Gesichtszüge lassen ihn noch schöner als die anderen erscheinen:

[...] der var En endnu mere udmærket mellem dem: Ladislaus, en Polak paa 21 Aar. [...] Alles Opmærksomhed var henvendt paa den virkelig i-dealsk-skjonne Mand, hvis Ansigt Sygdommen havde gjort magert og guulblegt, men Trækkene vare saa kjække, overmodige kunde de kaldes. De sorte Øienbryn forøgede just det dristige Udtryk, men Øinene vare saa uændeligt sorgfulde, muligt Spor endnu af den lidende Tilstand, han havde været i. [...] interessant var den blege, alvorlige Kunstberider. (Kun en Spillemand, S.152)

Ladislaus als Reiter ist durch seinen Körper schon Attraktion genug; obwohl er wegen der Krankheit noch keine Reitkunststücke vorführt, ist er doch wegen seines wohlgeformten Körpers die Hauptattraktion der Truppe. Das Publikum ergötzt sich an dem Spektakel, das er allein durch seine Anwesenheit bietet. Außer seinem Körper zeichnen ihn seine Herkunft und seine Augen aus. Durch dessen slawische Ethnizität schafft Andersen eine Nähe zu Osteuropa, so dass unterschwellig die bekannten Zigeunerklischees von heißblütiger Erotik und Launenhaftigkeit abgerufen werden. Doch in den Augen liegt mehr verborgen, wie Heede bemerkt: "Ud over en række andre betydninger har øjne en særlig funktion som begærsmarkør og diskret indikator af personernes seksualitet. Øjne, blikke og syn udgør en speciel kode, der markerer individenes begærstrengheder" (Heede 2003, S. 228). Dieses für die Werke von Bang ausgesprochene Postulat lässt sich auch auf die Bedeutung der Augen des Ladislaus übertragen, die ihn so als begehrenswertes Objekt markieren.

Die pseudo-ethnische Beschreibung der funkelnden dunklen Augen, des schwarzen Haars und der schwarzen Augenbrauen, die seinem Gesicht einen verwegenen Zug geben, stellt eine Parallelle zwischen Physiognomie und Charakter her. Ladislaus scheint offensichtlich tollkühn, wagemutig, keck und hat eine erotische Ausstrahlung, die die Zuschauer verzückt.

Andersen setzt die Körperschau fort. Er wirft wieder einen intimen Blick auf Ladislaus, macht ihn dadurch zum Objekt und stellt die begehrenswerten Details seines Körperbaus schwelgend heraus.

[...] Han var i polsk Dragt; en mørk Bræmme af Bjørneskind sluttede sig om Huen, men hans eget Haar traadte sortere frem. Hvert Spor af Sygelighed var forsvundet, men Blodet skinnede dog ikke igjennem Kinderne, en mørk Bronzefarve hvilede over de stolte Træk. Alvor og gjen nemtrængende Tænkning laae i de mørke Øine.

Idet han viste sig, havde strax den smukke, ungdomskraftige Mand hele det blandede Publicums Interesse; [...].

[...] Der viste sig hos Rytteren en Forvovenhed, som ængstede, medens hans Smidighed og Senekraft bragte den til Udseendet af en Leg.

[...] Efter Ladislaus viste Andre deres Kunster, men Ingen var smuk som han, Ingen saa kjæk og dristig; han sluttede Forestillingen med at fremstille Mazeppa, der udstrakt hen af Hestens Ryg og med Hovedet nedad, jog i vild Flugt, som Kosakhøvdingen jog over de uhyre Stepper. (Kun en Spillemmand, S.152)

Das facettenreiche Bild eines Objekts der Begierde wird hier detailliert und offen gezeichnet. Möglich wird dies durch den spezifischen Kontext der Zirkusvorführung. Ein Gespräch über den Genuss, einen idealen Männerkörper zu betrachten, wird dadurch gesellschaftlich zulässig: "Det var en herlig Aften; selv Kammerjunker var interessant, han talte kun om Ladislaus" (Kun en Spillemmand, S.152). Andersen hebt die Talente des Reiters hervor und stellt so eine Korrelation zwischen Reitkunst und Charakter einerseits und gutem Aussehen andererseits. Er vermischt die Bewunderung für das Können mit der für das Aussehen; ein Lob für seine Reitkünste ist auch immer ein Lob für sein Aussehen, der Genuss an der Nummer ist der Genuss am Anblick der Männlichkeit.

Die folgenden Elemente Ladislaus' sind Bestandteile eines ästhetischen Katalogs, der den Idealtypus umschreibt. Die charakterlichen Bestandteile sind einerseits sein herrenhaftes Verhalten, die Konzentration, die Verwegenheit, Keckheit und der Mut. Sein Aussehen (polnische Tracht mit Bärenfellkragen, sein schwarzes Haar, die stolzen Züge, die bronzenen Haut, seine Schönheit und jugendliche Kraft insgesamt, seine Geschmeidigkeit) korrespondieren mit

diesen Eigenschaften. Die melancholischen Augen können als Rekurs auf homoerotische Merkmale gelesen werden (vgl. Foucault 1985, Dyer 2002, S. 118), entsprechen aber auch dem romantischen Ideal des Künstler-Genies.

Ladislaus' allgemeine Schönheit erhält durch bewusst gesetzte slawische Akzente einen Hauch von unzivilisierter Erotik, die nicht nur durch die polnische Tracht und sein Gebaren als Kosakenhäuptling, sondern besonders durch die dunkle Haut, die schwarzen Augen und Haare markiert wird. Dass seine Haare schwärzer sind als das Bärenfell, lässt eine weitere Ahnung von Animalität anklingen, die ihn um so interessanter für erotische Projektionen macht. Diese ethno-erotische Komponente ist dabei aber nicht auf eine Ethnie beschränkt; in einer weiteren Szene beschreibt Andersen den Reiter in griechischer Tracht.⁷ Die pseudo-ethnische Erotik des Reiters ist austauschbar, solange sie nur süd-östlich von Dänemark, innerhalb einer mythisierten Begehrungsgeographie, verortbar ist. In diesem Auftritt mischen sich griechisch-römische Versatzstücke mit dunklen, sexualisierenden Attributen, die auf das dämonische Wesen Ladislaus (aller osteuropäischen Reiter?) hinweisen. Die Erotik Ladislaus' birgt so eine gefährliche Dimension; die ungebändigte Leidenschaft setzt sich über Konventionen und Normen hinweg und nimmt zerstörerische Züge an. Weder Naomi noch der Betrachter noch der Autor selbst können sich diesem Mann entziehen, auch wenn er die ihn Nahestehenden mit Schlägen, Peitschenhieben und seelischer Grausamkeit demütigt.

Ladislaus, der sich während der Vorführung nicht um das Publikum zu kümmern scheint, ist sich seiner Wirkung sehr wohl bewusst. Seine Vermarktung beschränkt sich nicht nur in der Manege, sondern wird auch als Privatreitlehrer für zahlungskräftige Kundinnen fortgesetzt, darunter Naomi.⁸ Dabei

⁷ "Ladislaus viste sig, klædt, som Græker, i rigt, mørkerødt Atlask. Den høipullede Hue klædte herligt det stolte Ansigt. De kulsorte Øyne funklede under de lange, mørke Øienhaar; om de antiktformede Læber spillede det haanlige Smil, som især karakteriserede ham. Ingen Gladiator paa Arena eiede større mandlig Skjønhed." (Kun en Spillemand, S.186)

⁸ "Imidlertid var Ladislaus sig sin indgribende Magt bevidst, dog yttrede han ikke mindste Tegn paa denne Bevidsthed. I Undervisningstimerne var han den mest chevalereske, men tillige den mest tause Lærer; hans Ord indskrænkede sig alene til de nødvendige, der maatte siges for at kunne belære; kun en enkelt Gang saae man et Smil spille om den smukke Mund, som

hängt Ladislaus' Wirkung fast ausschließlich von seiner körperlichen Erscheinung ab. Ist das noch 'edle Einfalt und stille Größe', oder einfach nur Einfalt? Darauf kommt es allerdings beim konsumierenden Genuss der männlich-maskulinen Körperlichkeit nicht an. Ladislaus' Stummheit erleichtert es vielmehr, aus ihm ein Objekt der Begierde zu machen. Der Betrachter ist schließlich nicht an geistreicher Konversation mit dem Reiter interessiert. Ladislaus' Objektrolle wird durch die Wortlosigkeit zusätzlich betont; er wird zu einer stummen Ware, käuflich und austauschbar. Ladislaus' Beziehungen sind auch Verkäufe seiner selbst, die Anzahl und der gesellschaftliche Stand der Frauen steigern seinen Marktwert. Es zeigt sich eine Prostitutionssituation, die im Zusammenhang mit Naomis Geschlechtssozialisation auch als eine mann-männliche Prostitution gelesen werden kann.

Scheinbar bestimmt Ladislaus über sein Geschick selbst, doch zeigt sein Ende als unbedeutender Feuerwerker, dass seine Position durch seinen Marktwert bestimmt worden ist. Mit dem Verfall seines Aussehens und seines Körpers geht auch seine 'Karriere' als (Frauen)Held zu Ende.

[...] han, som sidder mellem Buskene tæt ved den mørke Skueplads, hvor Fyrværkeriet skal afbrændes. [...] Han sidder i Græsset, og de magre, smalle Hænder skjælve. Ansigtet er guulblegt, de blaae Ringe under de kulsorte Øine, de slappede Træk viser, at Sjælen som en Flaggermuus kun spøger i Ruinen af et Legeme. Han, som vort Øie nu gjerne vilde vende sig fra, har engang bragt Skjønhedens Døttre til at rødme; disse indsvundne Former var engang en Model for en Heros; dette onde Udtryk i Øiet var Stolthedens Blik. Han, der havde bragt den store Mængde til at juble, laa her syg, foragtet, glemt [...]. Pariaens Søn, Ladislaus. (Kun en Spillemand, S.222)

Als Feuerwerker bleibt er im Schatten des Zirkusgeschehens, seine frische Jugendlichkeit, aber auch seine bedrohliche Erotik, sind verschwunden. Das unruhmliche Ende als nachträgliches Versagen, als eine Entwertung des bisherigen

de mørke Moustacher beskyggede, og da lynede det mørke Øie. Emma fandt, at der i dette Udtryk laae noget Ondt, Naomi derimod, at det betegnede en undertrykt Smerte; hvorledes det nu var eller ikke var, han blev dem, ved denne Maade at være paa, langt interessertere, end han vilde blevet ved at besidde en Mirabeaus Veltalenhed." (Kun en Spillemand, S.153)

gen Lebens, schwingt in der Zirkusliteratur immer mit, es gehört zum Topos dazu (vgl. dazu Kapitel 3.2). Es unterscheidet sich klar vom plötzlichen Tod in der Manege, der als zirzensische, fast schon paramilitärische Auszeichnung die Verunglückten adelt. Das Ins-Vergessen-Geraten der verkrüppelten und gestürzten Akrobaten hingegen ist das denkbar unrühmlichste Ende; diese Akrobaten und Artisten haben nicht nur ihre Existenz verloren, sondern auch das Ansehen der Zirkusgemeinde. Sie haben eine warnende Funktion für die Aktiven.

Diese Episode in 'Kun en Spillemand', die Ladislaus als alternden Feuerwerker zeigt, wird auf die menschliche Existenz und speziell den Körper als Ware übertragen. Im direkten Vergleich von Jugend und Alter gilt Jugendlichkeit als wertvollere Währung (vg. Kun en Spillemand, S.223); Jugend repräsentiert Reichtum, Alter Armut.

[...] Ungdommen [gab] et Par af sin Sundheds friske Rosenblade, for en Gang at synge som Ravnen Ladislaus sang i den eensomme Hæk. (Kun en Spillemand, S.223)

Ladislaus hat der Wortwahl nach sogar sein Menschsein eingebüßt; er wird nurmehr als Rabe bezeichnet. In seiner Existenz und Funktion war er nur auf die Körperlichkeit reduziert, ohne den begehrenswerten Körper existiert er nicht mehr als Mensch, wird entmenschlicht und dem Blick entrückt.

Doch bevor es dazu kommt, weidet sich der begehrende Blick an Ladislaus' Körper. In der folgenden Passage wird, neben seinem exotischen, dunklen Aussehen auch die Kleidung beschrieben, die seinen Körperbau herausstreckt.

Ved den smukke Hingst, som Ladislaus sædvanlig red, saae man den athletiske, smukke Mand selv med det bronzefarvede Ansigt; de rønsorte Øienbryn trak sig frem over de mørke Øine. Endnu var han i sine daglige Klæder: den sorte Jakke og de gule Skindbeenklæder, der som en Ham formede sig smukt over hver Muskel. Hans venstre Haand hvilede paa Hestens Bov og fremhævedes desto mere derved; den var stærk og dog ædelt formet (Kun en Spillemand, S.165)

Wie in Kapitel I schon angesprochen wurde, verfügen die kurzen Jäckchen und die engen Reithosen auch über eine erotische Signalwirkung. Sie erlauben es dem Betrachter, auf den sichtbaren und gleichzeitig vorteilhaft kaschierten Unterkörper zu blicken, sie lenken sogar den Blick nach unten. Die erotische 'Urkraft' des exotischen Osteuropäers Ladislaus, durch die ethnischen Merkmale sinnlich aufgeladen, wird kontrastiert mit dem Filigranen und Adeligen. Dies erzeugt einerseits einen ästhetischen Reiz, der sich aus dem Spannungsfeldes der beiden Pole speist, gleichzeitig kann es als homoerotisches Merkmal der Romanfigur gelesen werden.

Die intimen und genüsslichen Blicke auf den Reiter mögen auch für Andersens Geschmack zu deutlich das Vergnügen am männlichen Körper verraten haben. So relativiert er Ladislaus' begehrenswerte Eigenschaften mithilfe ästhetischer Allgemeinplätze, um die Figur sozusagen ethnisch, historisch und künstlerisch im abendländischen Kulturkontext zu verankern und ihr damit ein allgemeineres, weniger (homo)erotisches Gepräge zu verleihen

Vi ville tænke os den vaticanske Apollo, ligesaa kunstnerisk malet som formet, Ansigtsfarven bronzeagtig, som Napoleon havde den, og Øjet mørkt og talende, som hos Arabiens Sønner, da har vi Billedet af Ladislaus. (Kun en Spillemand, S.165)

In dieser Passage wird erneut deutlich, wie sehr gegensätzliche Elemente den Reiz der Figur ausmachen. Ladislaus ist eine ideale Mischung von statuenhaften-kühlen Elementen einerseits und menschlich-feurigen andererseits. Diesen Elementen sind Farben zugewiesen, der Apollo ist marmorn-weiß, Napoleons Haut bronzen, die arabischen Augen dunkel-schwarz. Durch diese Farbnuancen werden auch Abstufungen von Ratio und Eros impliziert: der Apollo ist die statueske Verkörperung von menschlichen Idealmaßen, das Ideal der Ratio körperlich darstellend; Napoleon als feuriger Korse eine Mischform von rassiger Menschlichkeit und geistiger Überlegenheit; Arabiens Söhne schließlich die Verkörperung erotisierter Kolonialphantasien. Aus diesen Elementen ist Ladis-

laus konzipiert, wobei die erotische Ausleuchtung eindeutig in der Darstellung überwiegt.

Die Figur des Ladislaus setzt sich aus einer Vielzahl von Bruchstücken homoerotischer Ikonographie zusammen, eine Art Baukastensystem des Begehrns nach dem männlichen Körper. In ihn fließen ästhetisch-kunsthistorische Komponenten ebenso ein, wie klischeehafte Charaktereigenschaften, die sich aus Bildern von Nationalität, Ethnie und Beruf speisen. In der Konstellation des Mannes bei Andersen ist dieser einerseits begehrenswert und erotisch, aber andererseits (dadurch) auch gefährlich und zerstörerisch. Andersen erweitert den idealen Männerkörper (apollinisches Ideal) durch eine dämonische Komponente. Die Triebhaftigkeit und männliche Aggressivität, die Ladislaus begehrenswert macht, ist gleichzeitig der Grund für seine (selbst)zerstörerische Wirkung. Andersens Auffassung von (männlicher) Erotik zeigt seine Faszination vom Geschlechtlichen, aber auch die Angst vor der konkreten Erfüllung, die mit dem Sturz enden muss. In "Kun en Spillemand" stürzt allerdings nicht Naomi, sondern Ladislaus. Seine dämonisch-erotische Männlichkeit wird bestraft.

Man kann in der Figur des Ladislaus auch einen Akteur der homosexuellen Szene und Praxis lesen: den Strichjungen. Heede hat diese Figur mehrmals innerhalb der Werke Bangs verortet (vgl. Heede 1991 und 2003), meist immer auch in Zusammenhang mit dem Freier, der durchaus auch als verführende Frau figuriert sein kann:

At Bang's time, homosexuality was typically a highly hierarchical structure between an older and a younger man [...]. The younger man's pleasure was not an issue; he was [...] paid for delivering sexual favours. (Heede 1991, S.16)

Obgleich man zur Erscheinungszeit von Andersens "Kun en Spillemand" noch nicht von der Kategorie des Homosexuellen sprechen kann (vgl. Halperin 1990, Bech 1998), lässt sich durchaus von der Realität der mann-männlichen Prostitution ausgehen. Ebenso wahrscheinlich ist die Labilität des Situation

zwischen Freier und Stricher. Die Erpressung des Freier war eine gängige Praxis, die Denunziation des 'Verführers' an der Tagesordnung (vgl. von Rosen 1993). Die Bezahlung Ladislaus' für seine Dienste sowie seine emotionale Ungebundenheit, die bis zur Grausamkeit reicht, verweisen zusammengenommen durchaus auf eine (stereotype) Prostitutionskonstellation. Diese kann, unter anderem ausgehend von der Geschlechtsoszillation Naomis, als eine mann-männliche gelesen werden. So ließe sich auch das dämonische Element der Sexualität erklären, das Ladislaus zu einer Gefahr macht: die Möglichkeit des Verrats und der gesellschaftlichen Ächtung durch den bezahlten Liebhaber.

2. Holtei: Die Vagabunden (1852)

*O, ich sehe dich zu Pferde! Du mußt entzückend sein:
diese breite Brust, diese feine Taille, diese aristokratischen Knöchel; ganz comme il faut!*

Karl von Holtei - Die Vagabunden

Holteis 1852 erschienener pikaresker Roman "Die Vagabunden" legte den Grundstein für die deutschsprachige Zirkusliteratur. Der Roman erfreute sich großer Beliebtheit und erfuhr mehrere Auflagen und Übersetzungen, u.a. 1861 ins Dänische. Die Zirkuschronisten Saltarino und Halperson bescheinigen dem Werk, dass es "einst das größte Aufsehen erregte und von der Leserwelt geradezu verschlungen wurde" (Saltarino 1910, S.156) und auch Halperson zählt ihn zu den wenigen "wirklich wertvollen Artistenromanen" (Halperson 1926, S.194), dessen Autor "das Völkchen der Kunstreiter und Akrobaten [...] so anschaulich und wahrheitsgetreu zu schildern gewußt" (ebd.) hat. Dabei wird die Wertschätzung beider Kritiker entscheidend davon beeinflusst, ob sich ein Autor auf die Welt des Zirkus tiefer eingelassen hat, oder ob er nur Versatzstücke und Allgemeinplätze wiedergibt. Halperson benennt die Pole dieser Kategorisierung "Mangel an präziser Milieukenntnis" im Gegensatz zu "präzise[r] Artis-

tenliteratur" (Halperson 1926, S.193), während Saltarino zu Holteis Wertschätzung eine Liste enger Freunde aus dem Zirkusmilieu aufzählt, allesamt große Namen des Zirkus des frühen 19. Jahrhunderts (vgl. Saltarino 1910, S.157). Da Holtei fest als Kenner der Szene etabliert war, wird von Saltarino und Halperson über offensichtliche Allgemeinplätze und Vergrößerungen in seinem melodramatischem Werk hinweggesehen.

Das wohlwollende Urteil, das sich auf die Nähe des Holteis zum Zirkus gründet, ist bei genauerer Hinsicht nicht gerechtfertigt, denn tatsächlich sind die Darstellungen der Artisten und ihrer Welt höchst stereotyp. Und obgleich "Die Vagabunden" der erste moderne wdeutsche Roman ist, der sich komplett im Jahrmarkts- und Zirkusmilieu bewegt (wenn man von den Gauklerruppen in Goethes "Wilhelm Meister" absieht), finden sich in ihm bereits all die Motive und Typisierungen wieder, die in der Folgezeit bis ins 20. Jahrhundert hinein einen Zirkusroman auszeichnen sollen:

- die niedrige soziale Stellung⁹
- des fast ausschließlich *männlichen* Protagonisten;
- dessen rasanter Aufstieg trotz oder wegen eines strengen Lehrmeisters;
- das Hin- und Hergerissen Sein zwischen einem verführerisch-gefährlichen und einem vertrauenswürdig-guten Partner;
- und, bei einem glücklichen Ende, ein zirzensisch-ökonomisch-amouröser Erfolg;
- bei einem tragischen Ende der Tod oder eine anderweitige Eliminierung einer Figur, manchmal des Protagonisten selbst, manchmal einer Figur aus dem direkten Umkreis.

Symptomatisch, und ebenso ein wichtiger Bestandteil in Holteis Roman, sind:

- die spektakuläre und exemplarische Körperlichkeit des Protagonisten,
- sowie eine thematische Konzentration auf dessen Karriere und erotische Verstrickungen

⁹ Die Stellung ist nicht unbedingt mit der Herkunft gleichzusetzen; bei Holtei entstammt der Protagonist gräflichem Geblüt, ebenso bei Muusmann. Doch beide Protagonisten beginnen 'von ganz unten', bevor sie sich 'hocharbeiten', oder von ihrer Herkunft erfahren.

- die pikaresk geschildert werden.

Holteis "Vagabunden" führt so das Muster eines Zirkusromans vor, der weniger durch einen raffinierten Plot oder komplexe Charaktere als durch schillernde, erotische, exotische, bizarre und groteske Bilder das Publikum zu fesseln weiß. Inhaltlich bietet er neben den trivialen Verstrickungen in Liebesdinge und den zu lösenden Aufgaben Blicke auf groteske Gestalten in spektakulärer Umgebung. Diese literarische Schau orientiert sich an den Völkerschauen und Menagerien des Zirkusbetriebes und versucht den Ablauf eines Zirkusprogramms, beziehungsweise den Gang vorbei an den Buden zu simulieren.

Anton, der Protagonist aus "Die Vagabunden", stammt aus ärmlichen Verhältnissen und baut sich eine Karriere als Zirkusartist auf, bevor er schließlich von seiner wahren, adeligen Abstammung erfährt und einen Landadelssitz in Anspruch nehmen kann. Dieser triviale Plot speist sich sowohl aus Elementen des Entwicklungsromans als auch des Abenteuer- und Schelmenromans. Dabei fällt auf, dass der Protagonist nicht aktiv handelt, sondern sich eher passiv von Chance zu Chance und von Gönnerin zu Gönnerin treiben lässt, wie im folgenden zu zeigen und zu bewerten sein wird. Die pikaresken Elemente, die Beschreibungen zumeist bizarrer Orte und grotesker Weggefährten sowie die erotischen Abenteuer Antons zeigen einen Schelmenroman im Zirkusmilieu.

Der Körper des Protagonisten steht von Anfang an im Mittelpunkt des Romans, mit Hilfe seiner körperlichen Erscheinung erlangt Anton Gunst und Beistand. Bereits bevor Anton zum Zirkus geht, wird seine körperliche Schönheit zum Indikator seiner moralischen und geistigen Überlegenheit. Weil Helden per Definition gut sind, müssen sie gleichzeitig schön sein; ihr moralisch-gesellschaftlicher Mehrwert drückt sich erst einmal (und bei Anton hauptsächlich) durch ihre vorteilhaften körperlichen Attribute aus (vgl. auch Mosse 1996, 29 ff.).

Masculinity was regarded as of one piece from its very beginning: body and soul, outward appearance and inward virtue were supposed to form

one harmonious whole, a perfect construct where every part was in its place. (Mosse 1996, S. 5)

In der folgenden Textstelle wird der adoleszente Anton durch die Augen seiner Großmutter gesehen, wie er zu einem Erntedanktanz ins Schloss geht; der sonst nur generell als schön beschriebene Anton wird in seiner Gänze, wortwörtlich von Kopf bis Fuß, betrachtet. Dabei hält sich die Beschreibung modellgetreu an die Ikonographie des schönen Jünglings, die auf die idealisierende Darstellung des Ephebos in der griechischen Kunst rekurriert, und die Winckelmann wieder ins westeuropäische Bewusstsein gerufen hat. Der Ephebos ist ein adoleszenter Jüngling, der an der Schwelle zur Männlichkeit steht, und in sich feminine (schöne) und maskuline (erhabene) Charakteristika vereint (Trapp 2003, S.115). Winckelmanns Beitrag zu diesem Bild ist die homoerotische Sensibilität, die er diesem Ideal eingeschrieben hat (vgl. Sweet 1988, Derk 1990, Popp 1992, Detering 1994, Mosse 1996, Trapp 2003).

[seine Kleidung] war sehr schön. Weiße Beinkleider [...] saßen ihm so nett und knapp und hoben seine schlanke, kräftige Gestalt so anmutig hervor, daß man nichts Hübscheres sehen konnte; ein kurzes Jäckchen [...] schmiegte sich wie gegossen an die breiten Schultern; um den halboffenen Kragen schlängelte sich ein rotseidenes Tuch, dessen Zipfel lang umherflatterten; auf den vollen braunen Locken, nach dem rechten Ohr hin gesenkt, saß ein strohgelbes Ledermützchen. Und das edle Angesicht, aus welchem unter dunklen Brauen und Wimpern ein blaufeuchtes Auge hervorstrahlte, bildete in wehmütigem Ernst den wirksamsten Gegensatz zu der fast spöttisch lächelnden Oberlippe, auf der sich der erste Anflug eines regelmäßig geformten Bartes wölbte. Sein Gang war fest und leicht, beides zugleich, ohne Spur von Ziererei, den natürlichen Anstand bezeichnend. Die kleinen Füße schienen, in dünneren Schuhen, als jemals ein Liebenauer Bursche besessen, einherschreitend, selbst zu zweifeln, ob sie Boden genug fassen könnten, der ihnen anvertrauten Person das rechte Gleichgewicht zu erhalten? Doch ging es herrlich, und Anton wandelte auf ihnen mutig einher. (Vagabunden, S.55)

Als Objekt der Begierde wird der Körper in der stereotypen Binarität der Geschlechter feminisiert. Holtei bedient sich aber auch einiger stereotyp-männlicher Eigenschaften, um Antons Objektcharakter wieder etwas zurück-

zunehmen. Diese männlichen Merkmale spielen auf das Erhabene seiner Schönheit und seines Wesens an. "Das edle Angesicht" "in wehmütigem Ernst", der "regelmäßig geformte Bart", der Spott, der auf geistige Überlegenheit und Fähigkeit zur Ironie hindeutet, die Körperkraft und breiten Schultern sowie die Festigkeit seines "mutigen" Ganges "ohne Spur von Ziererei, den natürlichen Anstand bezeichnend" (s.o.) stehen der Liste der feminisierenden, erotisierenden Merkmale gegenüber: In der Kleidung die knapp sitzende Hose, das halboffene Hemd mit dem flatternden Seidentuch, das sich anschmiegt, kurze Jäckchen¹⁰, das schief sitzende "Mützchen" (beide in der verniedlichenen Diminutivform), in den dünnsten Schuhen, die "jemals eine Liebenauer Bursche besessen"; der Körper schlank, anmutig, hübsch, mit dunklen Locken und kleinen Füßen. Anton ist zum geschlechtlichen Zwitterwesen stilisiert. Einerseits ist er männlich, d.h. er zeigt Bartwuchs und ist so dem Ephebenstadium entwachsen, andererseits ist er 'schön' im Sinne von weiblich-weich-begehrenswert. (vgl. Trapp 2003, S.27f.)

Diese Ambivalenz der Geschlechterrolle wird Anton im weiteren Verlauf beibehalten, obwohl er körperlich dem Jünglingsstadium entwächst. Seine Rolle als Objekt der Begierde reibt sich mit seiner Rolle als aktiv handelnder Protagonist (und Mann). Als Held sollte er beherzt, überlegt und überlegen handeln, doch ist er auf weite Strecken nur bezahlter, passiver Liebhaber oder Nutznießer aufopfernder Handlungen von fast ausschließlich Frauen.¹¹ In dieser zwiespältigen Rolle scheint vielleicht ein Schelmenroman hindurch: Anton als Picaro, der sich durchs Leben schlägt, ohne jedoch das Geschehen aktiv zu beeinflussen und ironisch oder philosophierend zu reflektieren. Als Protagonist bleibt er seltsam passiv, und jede handlungsfördernde Entwicklung geht von seiner Umwelt aus.

¹⁰ Zur homoerotischen Signalwirkung der Kleidung siehe auch Kapitel I, und vgl. von Rosen 1993b, S.525.

¹¹ Eine Umdrehung der Geschlechterverhältnisse von Gayles "Traffic in Women" hin zu "Traffic in Men". (vgl. Gayle 1975).

Antons Aussehen klassifiziert ihn als moralisch gut, beschenkens- und fördernswert. Im Laufe des Romans wird fortwährend auf sein gutes Aussehen hingewiesen; er erlangt dadurch nicht nur die Unterstützung einflussreicher Frauen, sondern es werden positive Eigenschaften, Talente und Fähigkeiten auf ihn projiziert. Teilweise speisen sich diese Positiva auch aus seiner Herkunft: Als unehelicher Sohn einer künstlerisch veranlagten Mutter und eines jungen Grafen vereint er in sich Kreativität und edle Gesinnung, eine wahre Künstlernatur. Er sei 'klüger' als die guterzogenen Pastorensöhne, da "Schulwissen [ihn nicht] geistig abgetötet" (Vagabunden, S.25) habe, seine "Empfänglichkeit, die Bildungsfähigkeit seines Verstandes wie Gemütes" (Vagabunden, S.26) prädestinieren ihn als Helden. Der Dorfbevölkerung ist er scheinbar intellektuell überlegen, spielt Geige und dichtet im Geheimen (Vagabunden, S.26f.) Die Dörfler stempeln ihn zum Außenseiter, wie Anton selbst erkennt: "Müssen denn alle wahren Künstlernaturen [...] andere Leute sein, wie die anderen Leute?" (Vagabunden, S.32).

Doch seltsamerweise bleibt die Bezeichnung "Künstlernatur" nur Lippenbekenntnis, nur Versatzstück. Als Geiger zeichnet Anton sich nicht überragend aus, er ist kein Wunderkind. Ein durchreisender Violinist hört Anton als Kind spielen, und sein musikalische Urteil ist vernichtend:

Junge, vom Geigen verstehst du freilich nichts, du hältst deinen Bogen wie ein Bügeleisen und greifst wie ein Schneider, der Flöhe sucht; auch kann ich nicht wissen, ob in dir ein tüchtiger Musiker oder auch nur ein leidlicher Virtuose steckt? Aber, daß jemand in dir steckt, daß du ein Herz, ein Gemüt, daß du Gefühl und Geist hast, daß Gott in dir wohnt! Das schwör' ich dir zu. [...] Aus solchem Holze schnitzt das Schicksal bisweilen seine Auserwählten. Gib mir einen Kuß, Antonio, ich hab' dich lieb. (Vagabunden, S.32)

Und damit ist Antons Karriere essentiell beschrieben: Die Menschen um ihn herum nehmen seine Besonderheit wahr und sind von seinem Aussehen und Wesen so beeindruckt, dass sie meinen in ihm bereitwillig Heldenmut, künstlerisches Talent und Charakterstärke zu erkennen. Dies vermutete Positive wollen sie erotisch oder platonisch lieben, anhimmeln, verehren und küssen... oh-

ne, dass Anton seine Talente unter Beweis stellen muss. Er spielt einfach die ihm von anderen zugedachte Rolle als jugendlicher Held und Liebhaber. Als er um eine Anstellung bei der Akrobatenfamilie Chiarini bittet, sind alle vier Generationen von ihm hingerissen: "Bleiben Sie bei uns, mein schöner Freund; wir wollen Sie liebhaben, wie alle, jung und alt, ich und meine kleinen Schwestern." (Vagabunden, S.233) Das Familienoberhaupt stellt ihn aufgrund seines Aussehens sogar über die eigene Familie: "Warum darf ich's nicht sagen, der junge Mensch gefällt mir sehr; sein Anblick tut meinen alten Augen wohl. Ich seh' ihm ins Gesicht, wie wenn er mein Sohn wäre - vielmehr mein Enkel. Nur daß er schön ist - und ihr seid nicht schön, meine armen Jungen; seid's niemals gewesen. Was hilft's? Ihr schlagt nach dem Alten." (ebd.) Aber das Engagement kommt nicht zustande, die Familie entdeckt, dass Anton nicht katholisch ist; schweren Herzens müssen sie ihm absagen. Es gibt Rollen, die Anton nicht spielen kann; ganz besonders dann, wenn es um 'innere' Werte geht.

Auf seinen Reisen stößt er zum 'Fahrenden Volk', als Mitarbeiter einer Zirkusmenagerie wird er zum bezahlten Liebhaber der verheirateten (!) Tochter der Besitzerin. Zwar ist er offiziell als Diener angestellt, jedoch kann er jede Rolle innerhalb des Familiengefüges einnehmen, die ihm liegt; er hat "die Wahl zwischen den Rollen eines an königlicher Tafel aufwartenden Lakaien oder eines zur Tafel gezogenen Kammerherren." (Vagabunden, S. 114). Jedoch stellt keine der Rollen die Dominanz der beiden Frauen, Lauras und ihrer Mutter, in Frage. Als es zu einer Auseinandersetzung zwischen Mutter und Tochter kommt (der prügelnde brutale Ehemann verschwindet vorher von der Bildfläche und bleibt nur als moralische Größe zwischen den Liebenden stehen), eignen sich die beiden darauf, dass die Tochter Anton als Liebhaber behalten dürfe. Die Frauen nehmen Anton das Heft des Handelns und Entscheidens aus der Hand und versagen ihm Aufstiegsmöglichkeiten. In eine derart unmännlich-passive Position gedrängt, regt sich bei Anton dann 'männlicher' Protest: er habe "den schlimmsten Stand [...], in den ein junger, braver, tatkräftiger Bursch versetzt werden kann: Weiber über sich und sein Geschick ver-

handeln zu hören, ohne Berechtigung, den Ausschlag zu geben." (Vagabunden, S.140)

Anton wird als *boy toy* zum Spielball; nun sieht er sich zu handeln genötigt und beschließt, allerdings nicht ohne die Finanzen und Beziehungen der Tochter Laura, eine selbständige Akrobatenlaufbahn einzuschlagen. Er redet sich Mut zu: "An Mut, Gewandtheit, Kraft fürcht' ich keinen Mangel." (Vagabunden, S.142) Zuvor hatte ihm schon ein Zirkusdirektor ein Talent zum Reiten bescheinigt (Vagabunden, S.122f.), jedoch eher, um "einen netten Burschen" (Vagabunden, S.123) abzuwerben. Zusammen mit seinem mittelmäßigen Violinenspiel soll das Reiten im Stehen zu seiner Spezialität werden. Den eigentlichen Show-Effekt erzielt er jedoch mit seinem Aussehen, mit der Präsentation seines Körpers. Wieder einmal steht Anton im Blickpunkt einer Frau, die ihn von oben bis unten genüsslich beäugt und in ihrer Vorstellung die Situation ausschmückt :

"O, ich sehe dich zu Pferde! Du mußt entzückend sein: diese breite Brust, diese feine Taille, diese aristokratischen Knöchel; ganz *comme il faut!* Und wie will ich dich kleiden. - Fort mit den geschmacklosen, traditionellen Lappen, wie sie um jene plumpen Stallknechte flattern! Fort damit! Wenn du auftrittst, sollen alle Männer vor Neid gelb werden und alle Weiber aus Mißgunst bersten, weil du nicht ihnen gehörst; weil du mein bist!" (Vagabunden, S.143)

Antons körperlicher Reiz liegt in der Spannung zwischen aristokratischer Grazie und bürgerlicher Kraft. Um den Körper im Zirkus wirkungsvoll zu präsentieren (und von Antons *Körper* schwärmt Laura, nicht von seiner *Leistung*!), soll die flatternde Kleidung fort. Anton wird von ihr in Gedanken entkleidet, damit sein Körper zu voller Geltung kommt. Tatsächlich steckt sie ihn später in ein "spanisches Kostüm", also vermutlich in eine kurze Bolero-Jacke und enge Kniehosen. Antons Körper ist *comme il faut*: ein Musterbeispiel an physischer Schönheit. Damit gewinnt er das Publikum, sowohl Männer und Frauen reagieren auf die Zurschaustellung seines Körpers. Jedoch ist und bleibt Anton

immer Objekt: für Frauen Objekt der Begierde, für Männer Anschauungs- und Neidobjekt, und für Laura Besitzobjekt.

Antons Solo-Debüt als Reitakrobat verläuft zufriedenstellend, er reitet mit dem "Oberkörper sich in den zierlichsten Wendungen nach dieser oder jener Seite neigend, ohne doch jemals die männliche Kraft aufzugeben. [...] Man konnte nichts Anmutigeres sehen [...]" (Vagabunden S.147f.). Und wieder spielen in der Beschreibung weibliche Attribute die Hauptrolle, die durch die nachgestellte Versicherung, dass er auch männlich sei, etwas eingeschränkt werden (müssen).

So betont der Erzähler, dass Anton ein Augenschmaus für die Damen ist, während der Vorstellung und auch danach. Während seiner Übungen steht er unter der Beobachtung Lauras (Vagabunden. S.145), aber auch ihre Mutter und Konkurrentin, die lüsterne Zirkusdirektorin, möchte Anton zu sehen bekommen: Sie betritt seinen Umkleideraum in der Hoffnung, ihn entkleidet vorzufinden (Vagabunden, S.149). Als Direktorin hofft sie, sich seines Körpers bemächtigen zu können, wird bei dem Versuch aber von Laura entdeckt und von ihr (!) hinausgeschickt. Laura macht so ihren Besitzanspruch an Anton geltend und unterstreicht dessen Stellung als Besitzobjekt (trotz dessen 'Verselbständigung' als Reiter) mit der Anrede "mein Kleiner" (Vagabunden, S.150). Anton ist in erotischer Gefangenschaft, er ist Lauras Lehrling in Sachen Sexualität. Sie will in diesem 'Fach' aus ihm einen Meister machen (Vagabunden, S.145).

Gegen ein so offensichtliches Besitzverhältnis wehrt sich Anton, es wird für ihn zu einer psychologischen Belastung, "die Abhängigkeit [...] drückte den ursprünglich heitern, freien Sinn darnieder" (Vagabunden, S.150). Die feste Bindung passt nicht in das stereotype Bild des Zirkusreiters, der auch nach der Vorstellung für das Vergnügen der Damenwelt zu sorgen hat, wie die Reaktion der Umwelt auf die Monogamie deutlich macht: "so galt der schöne Antoine bei gewissen galanten Damen von Stande für einen ausgesprochenen Weiberfeind. Dies und die Neckereien seiner Genossen [...] verbunden mit dem eigenen Bewusstsein von unauflösbarer Abhängigkeit - wurde ihm gar

bald zu einer schweren Strafe." (Vagabunden, 152 f.) Er befreit sich von Laura, bleibt aber, wie schon zuvor und durch den ganzen Roman hindurch, in finanzieller Abhängigkeit als Protégé von wohlhabenden Frauen; direkt als Nutznießer von Hinwendungen, indirekt als Publikumsmagnet für die weiblichen Besucher. Der Zirkusdirektor vermarktet Antons begehrten Körper lukrativ: "Er [der Direktor] weiß am besten, wer ihm die vornehme Damenwelt in seinen Zirkus zaubert. Ein solchen Magneten lässt man nicht verderben [...]" (Vagabunden, S.175), genau wie ein Tanzlehrer ihn als Geiger engagiert "[der] auf die Anmut seines jungen Musikers sichere Hoffnung eines reichen Zuwachses an tanzlustigen Damen gründe." (Vagabunden, S.359). Der 'Held' selbst emanzipiert sich nicht, er bleibt Schauobjekt, das von höheren Autoritäten gesteuert wird.

Auf den Reisen begegnet Anton einem Panoptikum schräger Typen und gerät in bizarre Situationen; diese Stationen zeichnen das Bild nach, das der Leser vom 'Fahrenden Volk' erwartet. Die Gestalten dienen nicht nur der Erheiterung eines sensationslüsternen (Lese)Publikums, sie heben mit ihrer Abnormalität die Normalität und Ebenmäßigkeit des Protagonisten hervor (siehe auch Kapitel Nachspiel), umso mehr, als Anton keineswegs Heldenqualitäten besitzt. Die Ambivalenz aus Antons jugendlicher Schönheit und seiner Entmännlichung als (Kauf)Objekt der Damen veranlasst Holtei dazu, Antons männliche Charakteristika etwas nachzuschärfen. Daher setzt er ihm, neben anderen absonderlichen Gestalten, auch ein weiblicheres, effeminiertes Männlichkeitsbild entgegen. Er lässt Anton bei der Suche nach einem Engagement bei einem Schaumarkt die Springertruppe des Herrn Terzy treffen. Dieser ist Trainer einer Schar Jungen und erpicht darauf, Anton als Musiker für die Truppe zu gewinnen. Doch die Kontaktaufnahme/das Bewerbungsgespräch im Zirkuswagen gestaltet sich anders als erwartet. Die Jungs der Springertruppe, "allerliebste Burschen von zwölf bis siebzehn Jahren" (Vagabunden, S.244) übernehmen natürlich auch Haushaltspflichten, "wobei sie sich wie kokette Mädchen gebärdeten, denen sie auch durch Haarschmuck und andere Toilettenkünste ähnlich

waren" (Vagabunden, S.245). Die Jungs taxieren den Gast und geben "versteckte Winke und Zeichen, die immer bedeutsamer, für den aber, dem sie galten, immer unheimlicher wurden" (ebd.). Schließlich wird Terzy zunehmend betrunken und "mit jedem Glase zärtlicher" (ebd.) und gibt zu verstehen, dass er selbst gehen müsse, aber Anton doch "noch einige Stunden Zeit habe" (ebd.). Terzy arbeitet nicht nur als Impressario der Jungs, er ist auch deren Zuhälter. Ob er Anton kurzzeitig als Freier oder aber langfristig als Mitglied seiner "Truppe" sieht, bleibt ungewiss. Anton allerdings entfernt sich "eiligest" (ebd.); er will mit solcherlei Widerwärtigkeiten nichts zu tun haben. Holtei erreicht mit dieser unerhörten Situation nicht nur, sein Publikum von Antons Charakterfestigkeit zu überzeugen, sondern bedient auch das Klischee vom sittlich verkommenen Zirkusvolk. Gleichzeitig macht er durch die Zurückweisung mann-männlicher Prostitution die Einstellung und Rolle seines Protagonisten deutlich: Erotik und Sexualität ja, Homosexualität auf keinen Fall! Denn schließlich unterscheidet Anton nicht viel von den Jungs der Terzy-Truppe: de facto ist er käuflich und hat seine Karriere seinen Gönnerinnen zu verdanken.

Das Ende des Romans kann als Abkehr von bürgerlichen Normvorstellungen eines 'geregelten Lebens' gelesen werden. Anton erbt das Schloss Liebenau, heiratet und bekommt eine Tochter. Aber dieses Leben stört ihn. Er will wieder durch die Lande reisen. Möglich ist dies (wieder) durch die Aufopferung einer Frau: seine Ehefrau entbindet ihn der ehelichen und hausväterlichen Pflichten, damit er umher reisen kann: "Dir soll die Welt offen stehen mit allem, was an Freuden darinnen für dich blüht [...]. Also, sei wieder frei!" (Vagabunden, S.495). Obwohl Anton sich vom bürgerlichen Leben abwendet, unterstützt dieser Lebensentwurf doch trotzdem die Prinzipien der hegemonialen Männlichkeit. Dem Manne sei es erlaubt, sich über die Grenzen der Norm hinwegzusetzen; die Frau hingegen ist an den heimischen Herd gebunden.

3.1 Bang: Fædra (1883)

*...hun saa ham komme ind senestærk og smidig og med
det græske Ansigt oplivet af Ridtets Spænding. Og da
han lod sine store, tungsindige Øine glide langs Logerne,
havde ogsaa han dvalet...*

Herman Bang - Fædra

Ein Jahr nach dem Essay "Fra Cirkus" hat Bang den begehrenden Blick in zirkensischem Kontext in seinem Roman "Fædra" bearbeitet. Die Zirkusvorstellung fungiert im Roman als Auslöser für erotisches Verlangen sowie als Ort der sexuellen Initiation. Im folgenden Abschnitt werden zwei Zirkusepisoden im Romanzusammenhang interpretiert, wozu zunächst ein Blick auf die Protagonistin Ellen Urne geworfen wird.

Ein stimmiger Interpretationsansatz zur Figur Ellen Urne wurde von Dag Heede geliefert, der in der Hauptfigur eine "besynderlig, overordentligt sammensat figur" (Heede 2003, S.114) sieht, die einerseits als "heroisk lidende kærlighedsoffer" (ebd.) geschildert wird und andererseits als "destruktivt kvindemonstrum med flere mænds liv på samvittigheden" (ebd.). Dieses Spannungsfeld wird durch sexuelle Begierde [als Agitator] erzeugt: Sexualität außerhalb der Konvention zerstört all jene, die sie ersehnen, unabhängig davon, ob sie sie ausleben oder gegen sie ankämpfen. Einerseits töten sich mehrere Männer wegen Ellen, nachdem sie ihr ihre Liebe gestanden haben. Auf der anderen Seite lebt Ellen ihr eigenes Verlangen nicht aus; sie versucht es zu unterdrücken und geht daran zugrunde. Alle, die von Leidenschaft ergriffen werden, können diese nicht beherrschen und zerbrechen an ihr.

Letztlich überzeugt die Lesart, Ellen Urne sei "endnu en variant af den særlige bangske sækulariserede og seksualiserede Lidelshistorie, endnu en ædel korsbærer af en pervers seksualitet, hun tavst lider under." (Heede 2003, S.118). Ellen und ihr Schicksal können daher allegorisch gelesen werden, "som en allegori på den uskyldigt og dobbelt forfulgte selvhadende og foragtede homoseksuelle mand, et dobbeltoffer for både ekstern og internaliseret hetero-

normativ homofobi" (ebd.). Mit der Betrachtungsweise, dass sich in Ellen Urne das 'Schicksal' eines homosexuellen Mannes widerspiegelt, bekommen ihre unterdrückte Sexualität sowie ihre begehrenden Blicke auf Männer und Männerkörper gerade auch im Zirkus ein besonderes Gewicht. Sie können als transponierter Ausdruck von männlichem erotischem Verlangen nach Männlichkeit gelesen werden. Diese Blickrichtung unterliegt strenger Sanktion, und Bang zeigt in der Figur der Ellen Urne die Mechanismen der (erfolglosen) Selbstzensur und Selbstverleugnung, bis hin zu ihrem Ende als "driftsmartyr(inde)" (Heede 2003, S.118).

Ellen Urnes Sublimierung ihres sexuellen Verlangens bleibt unvollständig. So sehr sie sich auch bemüht, 'es' bricht aus ihr hervor, und sie fällt aus ihrer Rolle:

Men undertiden, naar hun sad med en Bog paa sin Yndlingsplads i den gamle gotiske Stol under den store kinesiske Parasol, kunde hun pludselig læne sit blege Ansigt mod Urnernes Vaaben paa Rygstødet, og krampagtig knyttede hun Haanden mod sit Bryst; eller Hænderne faldt, naar hun spillede, pludselig kraftløse ned fra de hvide Taster, og hun standsede midt i en larmende Rubinstein for at falde sammen over Flygelet med et Suk, dybt som en tung Stønnen; eller hun kunde, mens hun roligt styrede sit spanske Spand, rank og fornem, paa en Gang hæve den smidige Elfenbensspidsk over de steilende Dyr og pidske voldsomt deres glinsende Kroppe, som vilde hun tvinge Blodet frem. (Fædra, S.127f.)

Die erfolglose Unterdrückung der Sexualität äußert sich in Krämpfen und Ausbrüchen von Gefühlen und Gewalt, und sind auf der Textoberfläche 'typische' Symptome weiblicher Hysterie (vg. Schaps 1992, Weickmann 1997, Maiques 1999). Diese Anwandlungen, so bereits auf die sexuelle Ebene gebracht, können auch als stilisierte Beischlafszenen gelesen werden. Ellens ekstatisches Klavierspiel¹² zum Beispiel endet mit einem Zusammenbruch und tiefem

¹² Stücke des Komponisten Rubinstein stehen allegorisch für das unkontrollierte Aufwallen der Gefühle auch in "Brødre" (vgl. Bang "To sørgepil" 1891).

Stöhnen, das Auspeitschen der 'glänzenden Tierkörper' erinnert an blutige sadomasochistische Vergnügen (vgl. dazu auch Kapitel II 3.2).¹³

Deutlichstes Zeichen ihres hervorbrechenden Verlangens nach Männern sind ihre Blicke und die Blickkontakte, die sie knüpft. Schon als Kind zeigt sich die Macht ihres Blickes, "som gjorde den høitalende bange" (Fædra, S.11).

Ellers var hendes Øine mærkelig døsige, med halvlukkede og tunge Laag.
Og Blikket var besynderlig svømmende vagt, som saa det ikke, og sad
hun hen og glemte sig i Tanker, kunde det blive forunderligt stirrende -
lige som en Søvngængers. Barneøine var det ikke. (Fædra, S.11)

Kinderaugen sind das tatsächlich nicht. Während ihr Blick bereits in ihrer Jugend Aufsehen erregte und zum Beispiel ihr unfreundlich gesinnte Mitschülerinnen zur Räson bringt (ebd.), so fordert ihr Blick im Alter anscheinend offen zu sexuellem Kontakt auf (vgl. Heede 2003, S.228). Ellen belässt es jedoch stets bei einer 'angetäuschten' Annäherung, bei der Fast-Übertretung der Grenze, die nur im Blick liegt. Dennoch zeigt ihr Blick unmissverständlich ihr Verlangen.

Hun kunde paa en Reise - paa et Dampskibs Dæk eller i en Kupés Hjørne - føle et minutfødt Behag ved at være nær en ganske fremmed, og hver i sit Hjørne kunde de veksle et Blik, der vagt ønskede og u-bestemt lovede. Og gik han, denne fremmede, fulgte hun ham fra Ku-peens Vindue med Øinene, og hun syntes i ubestemt Misnøie at nu var noget resultatløst gaaet hendes Liv forbi - indtil hun faldt tilbage i sit Sæde med et svagt Suk - og glemte Ansigtet. (Fædra, S.70)

Ellen Urnes 'angetäuschte' Kontaktaufnahme wird von einem Blickpartner, einem Zirkus-Jockey, ernst genommen. Kurz zuvor äußert sich ihre voyeuristische Lust an reitenden Jockeys durch ihr Verhalten während des Rennens.

¹³ Man beachte die gleichen Symptome unterdrückten Verlangens und unerfüllter Sexualität in Katharinas Ausspruch in Wedekinds "Der Liebestrank": "Ich habe Zaïre zuschande geritten, ich werde nicht ruhiger. Ich habe Beethovensche Sonaten geklimpert, ich werde nicht ruhiger. Ich habe Wölfe gebändigt, ich werde nicht ruhiger." (Schwigerling S.391 und in Kapitel I.2.2)

Ved Væddeløbene paa Eremitageplænen hørte Ellen Urne til de ivrigste. Steg pludseligt Løbenes Interesse; blev Udfaldet tvivlsomt ved et uventet Forspring, kunde Grevinden med en Gang blive ganske bleg - thi Ellen Urne blev bleg naar hun kom i Oprør - og febrilsk fordoblede hun sine Indsatser, mens hun blev siddende fremadbøjet uden at tage Kikkerten bort fra sine Øine, der skinnede. (Fædra, S.69)

Auch hier kann wieder deutlich sexuelles Gebaren in Ellens Verhalten gesehen werden: Das Erbleichen, der innere Aufruhr, das Fiebrige, die glänzenden Augen. Es bleibt Interpretationssache, ob es nun der tatsächliche Verlauf des Rennens ist, der Ellen Urne in Ekstase versetzt, oder ob es die Jockeys auf den Pferden sind. Für letztere spricht der Kommentar der die "Fædra" beobachtenden Herren ("der var enkelte, som forstod sig lige godt paa Heste og paa Kvinder" (ebd.)), die aufgrund Ellens Verhaltens bei den Wettrennen darauf spekulieren, dass es nur noch eine Frage der Zeit sei, bis sie nicht mehr vorgebe, in ihren ältlichen Ehemann verliebt zu sein, und bis sie sich einen Liebhaber nähme (ebd.).

Und tatsächlich, bei einem ihrer Blickkontakte hat es ihr schließlich ein Zirkusjockey angetan. Der Erzähler bezeichnet Ellens Vorliebe 'rodlos', also absichtslos, aber dem Jockey scheint es mehr zu bedeuten.

En Gang havde hun følt et saadant rodløst Behag for en smuk Jokey i Cirkus. Hun havde følt det straks den første Aften, hun saa ham komme ind senestærk og smidig og med det græske Ansigt oplivet af Ridtets Spænding. Og da han lod sine store, tungsinde Øine glide langs Logerne, havde ogsaa han dvalet... Næste Aften var hun der igen og den næste, og deres Blikke havde hængt i hinanden, og begge havde de længtes... Men hun søgte ingen Lejlighed og nedbrød ingen Skranker, og da han en Dag stod i hendes Salon i en skrigende brun Frakke og tilbød at ride hendes Heste til, lod hun den forbløffede Artist vise ned til sin Kusk. (Fædra, S.70)

Nicht nur dem Jockey scheinen die Blicke Ellens voller Absicht, auch der Leser fasst es so auf, als spürten beide das gleiche Verlangen ("begge havde de längtes"). Aber wie schon zuvor bleibt es beim Blickkontakt, der wortlosen

Anbahnung einer Liebschaft. Sie Realität werden zu lassen, versagt sich Ellen. Und es ist kein Zufall, dass gerade ein Kunst- beziehungsweise Jockeyreiter als Objekt der Begierde gewählt wird. Die Reizwirkung des Kleidung sind bereits erwähnt worden (siehe Kapitel I). Unterstützt wird die erotische Komponente durch die Körperbewegung beim Reiten und die Anstrengung, die an kopulative Verausgabung erinnert.

In Bangs Kurzbeschreibung im obigen Zitat sind die Schlüsselmerkmale des begehrten Objekts, die Charakteristika des Zirkusjockeys als Lustobjekt, konzis gelistet: smuk, senestærk, smidig, græske Ansigt, store, tungsindige Øine (Fædra, S.70). Auffallend an diesem Idealbild sind auch hier die großen, traurig-melancholischen Augen, die Bang als Marker der Homosexualität und des homosexuellen Begehrens anwendete (Gedanken zum Sexualitätsproblem 19f.) (vgl. Foucault 1983, Heede 2003, S. 127).

Dieses Idealbild wird gebrochen, als der Jockey bei Ellen zuhause vor- spricht. Der Jockey erscheint lächerlich, sein "skrigende brun Frakke" (Fædra, S.70) stigmatisiert ihn als unmögliche Partie, selbst als Liebhaber. Dass Ellen ihn abweist, liegt nicht nur in ihrem Standesbewusstsein und ihrer Zuneigung zum Stiefsohn begründet. Der Jockey verliert seine Anziehungskraft, als er seine angestammte Position verlässt und leibhaftig in Ellens Alltag eintritt, dabei nicht nur die Grenze zwischen der Manege und der Privatwohnung Ellens überschreitet, sondern auch die von der Begehren weckenden hin zur lächerlichen Figur. Bewegt er sich außerhalb des Zirkuskontextes, bleibt vom Übermenschen in der Manege nur ein Mann in geschmacklosem 'Kostüm', dem Kostüm der Außenwelt, der seine Dienste für Geld anbietet. Der Kontext des Zirkus als Parallelwelt befähigt die Phantasie des Publikums und die der Autoren, die ihn sich zum Topos erwählt haben. Der Zirkus ist für sie Ort der Erotik. Die realen Artisten außerhalb des Zirkuskontexts verlieren schnell ihre Anziehungskraft.

Die Erotik des Zirkus wird in "Fædra" noch einmal durch die sexuelle Initiation des Stiefsohnes versinnbildlicht. So küsst der Stiefsohn eine Zirkusreiterin und wird dadurch metaphorisch in die sexuelle Welt der Erwachsenen

eingeführt. Die Episode, in der sich der Stiefsohn Carl durch die Kunstreiterin Mlle. Konstance mit einem Blick entzücken lässt, spiegelt und variiert das vorangegangene Geschehen zwischen Ellen und dem Jockey.

Tæppet raslede i sine Ringe: Mlle. Konstance red ind.

- Nei - hvor hun er smuk. Carl og Ellen sagde det paa samme Tid. Saa tog Ellen Kikkerten bort, satte den atter for og blev rød: Hun vilde have troet, det var hende selv, der red. - Ja, Ligheden var forbausende. Hun følte en Beundring, mens hun betraktede sin egen Skønhed hos en anden. Pludselig vendte hun sig for at sé paa Carl. Han sad med Kikkerten klistret til sine Øine: - Det er en deiligt Hest, sagde hun. Han hørte det ikke, fulgte Ryttersken i hver Bevægelse og dreiede Hovedet for ikke at gaa glip af noget. Ellen blev rød paa ny. Hun søgte om noget at sige: Er det ikke det sidste Numer i Afdelingen? spurgte hun. - Ja - hun er henvivende, sagde Carl og blev ved at sé i Kikkerten. Endelig var Numret forbi. Carl satte Kikkerten fra sig og reiste sig strax: Kan De sidde alene? spurgte han. Jeg gaar ned i Stalden. - Naturligvis. - Tak. Og han gik hurtigt. (Fædra, S.145 f.)

Ellen Urne erkennt in der Reiterin eine Konkurrentin, die ihren Stiefsohn in den Bann zieht. Die Reiterin verbleibt im Kontext des Zirkus und bewahrt sich so ihre erotische Ausstrahlung, sie wird nicht durch die reale Welt zu einer niedrigeren (Gesellschafts-)Rolle degradiert. Carl stillt sein durch den weiblichen Zirkuskörper gewecktes Verlangen: Hinter den Kulissen gewinnt der junge Mann der Reiterin einen Kuss ab (Fædra, S.147). Bang nutzt die Doppelung der Frauenfigur, um die erotische Transgression Ellen/Carl in eine zwischen Reiterin/Carl zu transponieren. Die Kunstreiterin gleicht Ellen Urne, der Kuss Carls ist eine Projektion von Ellens Verlangen.

Saa lige med et sagde han, og blev ved at sé paa hende: Jeg kyssede Skoleryttersken.

Ellen saa paa ham: Hvad si'er De?

- Ja - lige paa Munden.

- Men Gud, Carl - hvor kunde De dog . . . Hvor foregik det?

- Hun stod paa Trappen - lige ved Stalden - saa tog jeg hende om Livet og kyssede hende ...

Begges Kinder brændte; hans Blik blev ved at hvile paa hende. Ellen lo stakaandet: Og hun tog det ganske roligt, sagde hun.

Hun taug, alt stemmede op i hendes Bryst; svimmel følte hun Fristelsen til at falde ned mod hans Skuldre.
 Og han sagde endelig: Hun lignede Dem.
 Han sank i Knæ: Men De er smukkere.
 Ellens Hjærteslag standsede. I et eneste Nu af Jubel slog hun Øinene op og sugede hans Billed til sig i beruset Elskov. Hendes Blik gav Flammer. (Fædra, S.147)

Obwohl Ellen zwar einerseits durch das Handeln ihres Stiefsohns verletzt ist, kann sie andererseits durch den Blick und die Schilderung daran teilhaben, sich sogar in der Rolle der Reiterin sehen. Der Zirkuskontext hat permissiven Charakter; ihm ihm ist es möglich Phantasien zu reflektieren oder auszuleben.

Die Handlung des Romans ist durch Übertragungen, Transponierungen und Sublimationen geprägt: Die Aktionen und Reaktionen der Beteiligten werden durch Parallelgeschehen simuliert. Die Beziehung zwischen Ellen und Carl geht nicht weiter als die oben geschilderte Simulation via Zirkusreiterin. Ellen will sich mit sämtlichen Fotos von Carl sowie einem seiner Zigarrenstumpen (!) (vgl. Heede 2003) auf ihren Landsitz zurückziehen, und so eine Art voyeuristisches Beziehungssurrogat aufrechterhalten, mit stark melancholischen und masochistischen Zügen der Selbstverleugnung und -aufopferung. Daher röhrt auch Heedes Einschätzung der Figur als "heroisk lidende kærlighedsoffer" (Heede 2003, S.114), die sich ihre Liebe versagt und so als verzichtender homosexueller Mann gelesen werden kann, der sein Verlangen dem gesellschaftlichen Anstand opfert.

Letzten Endes ist auch das Ende Ellens eine Transponierung: anstelle des Freitodes steht nun der Morphinrausch. Dadurch konzipiert Bang sie als "driftsmartyr(inde)" (Heede 2003, S.118) (vgl. auch mit Ladislaus in Andersens "Kun en Spillemand").

Ellen Urne hatte ihre Identität, u.a. die der Ehefrau, sorgfältig inszeniert (vgl. Secher, 1973). Ihr eigentliches Begehren versucht sie im Alltag durch ein starres Verhaltenskorsett zu kompensieren, welches aber manchmal durch ein vorübergehendes 'Aus-der-Rolle-Fallen', hysterische Anfälle, gestört wird.

Ihr allgemein zur Schau getragenes überkorrektes Verhalten, welches von der Gesellschaft als Stolz und Unnahbarkeit gedeutet wird, macht sie verdächtig. Sie steht unter ständiger Beobachtung in der Hoffnung, man könne an ihr einen Makel finden oder einen Fehlritt entdecken, um sich daraufhin an ihrem gesellschaftlichen Untergang zu ergötzen. Daher finden die angetäuschten Kontaktaufnahmen zu fremden Männern in der Öffentlichkeit statt, was eine gewisse Anonymität garantiert. Im engen Zirkel der gehobenen Gesellschaft sind die Kontrollen strenger.

Thi Ellen havde ingen Egenskaber, som kunde forsonne hendes eget Køn med hendes Skønhed: hun viste ikke megen Fortrolighed mod nogen, hun var ikke meget blød i sit Væsen og hun havde ingen uadskillige Veninder. Derfor hævnede Damerne sig ogsaa, naar Ellen var fraværende, ved bestandige Raillerier, som holdt sig op ved allehaande Smaating: ved den gule Rose, hun altid havde fæstet ved sit Bryst, ved det sorte Silkebetræk paa Væggene i hendes Boudoir, og, mellem sig selv indbyrdes, ved alt det nøgne i hendes Malerisamling.
 Herrerne var paa deres Side mistænksomme og aarvaagne. De holdt Ørene stive og ventede. Selv de kyndigste forstod ikke, men de tænkte, at Tiden vilde modne Frugten, og saa vilde den vèl en smuk Dag falde ned i Hovedet paa en eller anden. Derfor holdt de sig i Nærheden, og mens de ventede, gik de omkring og snusede efter en Hemmelighed i Grevindens Liv og - fandt intet. (Fædra, S.68)

Sowohl die gesellschaftlichen Normen als auch das unterdrückte Verlangen manifestieren sich in den Blicken. Die Blicke der Gesellschaft zwingen zur Einhaltung der Normen, sie zeichnen eine unsichtbare und doch deutliche Grenze. Andererseits, und das zeigt sich an Ellens 'erblickten' Transgressionen, geht ihr Blick über Normgrenzen hinaus. Dieses transgressive Blicken ist es, das Bang in seinen Gedanken zum Sexualitätsproblem beschreibt.

Die Homosexuellen erkennen sich untereinander buchstäblich, bevor sie gegenseitig ihr Gesicht gesehen haben. [...] Es scheint, als seien sie durch einen elektrischen Strom unwillkürlich verbunden. Ein Homosexueller kann einen andern als homosexuell erkennen, wenn er von weitem auch nur den Rücken dieses Menschen sieht. Am leichtesten sind sie wohl an den Augen zu erkennen. Diese Augen sind beinahe immer von einer sehnsüchtigen Trauer. (Gedanken zum Sexualitätsproblem, S.19f.)

Das frühe gegenseitige Erkennen wird mythisiert und funktionalisiert. Heute ist es in der Populärkultur unter der englischen Bezeichnung 'gaydar' bekannt, einem Portmanteau aus *gay* und *radar*. Dieses Phänomen wird auch heute noch in Hinsicht auf sein ausgrenzendes, Stereotyp verstärkendes, aber auch sein Identitätsschaffendes Potenzial diskutiert. Dass diese 'Fähigkeit' des gegenseitigen 'stummen' Erkennens als Zugehörigkeitsmerkmal auch ein wichtiges Thema für das heutige homosexuelle Selbstverständnis ist, zeigt dessen Beschreibung in Bechs "Når mænd mødes" (vgl. Bech 1987).

3.2 Bang: Fratelli Bedini (1885), Les Quatre Diables (1890) & Efter Cirkus (1895)

Han lagde stille sin Haand paa Giovannis Nakke og lod den sagte glide op og ned, langs de fine Haar.

Herman Bang - Fratelli Bedini

Zwei Jahre nach der Erscheinung des Essays "Fra Cirkus" und des Romans "Fædra" befasst sich Bang intensiver mit dem Topos Zirkus. Neben zahlreichen journalistischen Texten und Feuilletons variiert er vermehrt *einen* zirzensischen Handlungsstrang in kleineren belletristischen Formen. In der chronologischen Abfolge findet sich dieser Strang

- in der Novelle "Fratelli Bedini", erschienen in den "Exzentriske Noveller" 1885,
- in der Kurzgeschichte "Fra Cirkus I. The Angelo-Troupe" in *Nordstjernen* (30/1886),
- in der Novelle "Les Quatre Diables: excentriske noveller" in *Københavns Feuilleton* 1890, die später als "De fire Djævle"/ "Les Quatre Diables" publiziert wurde
- und schließlich in der in drei Abschnitten in *Kritikeren* (Jan/Feb 1895) unvollendet erschienenen Kurzgeschichte "Efter Cirkus".

"Fratelli Bedini" und "Les Quatre Diables" ragen als vollständige Novellen aus dieser Gruppe heraus, die anderen Texte sind entweder sehr kurz oder bleiben fragmentarisch.

Die Handlung der verwandten Geschichten lässt sich kurz skizzieren: Ein männlicher Akrobat findet als Kind zum Zirkus, tut sich dort mit einem männlichen Partner zusammen, einer der beiden verunglückt, nachdem eine sexuelle Komponente Eingang in die Beziehung der beiden gefunden hat. Den Unfall erleidet entweder der Protagonist (wie in "Les Quatre Diables", "The Angelo-Troupe", und "Efter Cirkus") oder sein Partner ("Fratelli Bedini").¹⁴ Sexualität wird auf der Textoberfläche durch die Beziehung des Protagonisten zu einer femme fatale gezeigt, die den Protagonisten an den Rand des Ruins oder zu Tode bringt. (vgl. auch mit den Elementen in Kapitel II.2). Unterschwellig sind die erotischen Konstellationen jedoch camoufierte zwischenmännliche Beziehungen, wie schon Detering (1994), Grage (1994), Heede (2003) und andere aufgezeigt haben. Am deutlichsten treten dieses zwischenmännlichen Beziehungen in "Fratelli Bedini" zutage, das zu Beginn der Entwicklung der Zirkusgeschichten Bangs steht. Betrachtet man die weiteren (oben aufgelisteten) Geschichten chronologisch, so kann man eine sich verstärkende Überlagerung und Spiegelung von Figuren und Inhalten beobachten, die einen homoerotischen Subtext mehr und mehr verdecken, aber doch nicht komplett unkenntlich machen.

Eine konkrete Strategie solcher Camouflage durch den Zirkus ist das Überstülpen einer beruflichen Zusammenarbeit, die die persönliche Nähe zweier Männer auch im privaten Bereich legitimieren kann, wie zum Beispiel im Fragment "Efter Cirkus". Diese Nähe wird einerseits intensiviert und andererseits in öffentlicher Hinsicht entschärft, wenn die beiden Männer in einer durchaus üblichen Brüderkonstellation auftreten, wenn also der beruflichen Beziehung zusätzlich ein pseudo-familiärer Aspekt aufgetragen wird. So klingt in "The Angelo-Troupe" zwischen den als 'Brüdern' tourenden Angelo und

¹⁴ Zur Parallelität von Handlung und homoerotischer Camouflage siehe Detering 1993.

Antonio, oder aber zwischen Klaus/Giovanni und dem Dompteur Batty in "Fratelli Bedini" eine homoerotische Beziehung an (vgl. Grage 1994). Bang sieht in der Welt des Zirkus ideale Voraussetzungen gegeben für eine solche Tarnung.¹⁵

In der Artistenwelt sind die Vertreter der anscheinend männlichsten Berufe, Athleten, Ringkämpfer, Jockeis, starke Männer, usw. am häufigsten homosexuell. Als wollte die Natur ein Übermaß von Männlichkeit damit rächen, daß diese selben Männer im Geschlechtsleben keine Männer wären. [...]

[...] kein Beruf gibt wegen des ewigen Engagementwechsels, wegen des Lebens der Artisten ganz außerhalb der Gesellschaft, dem Homosexuellen soviel Freiheit und Unbemerktheit, wie der Zirkus oder das Varieté, wo die verschiedenen auftretenden Artisten sich tatsächlich fast nie kennen oder ganz getrennt leben. Da können zwei Exzentriks oder Knocckabouts oder Clowns ruhig umherreisen, sie sind ja auf dem Programm noch dazu immer Brüder. (Gedanken zum Sexualitätsproblem, S.21 f.)

Von Bang hier noch als Paradox geschildert, zeigen sich in der Welt der niederen Unterhaltung Homosexuelle, die dem Geschlechtscharakter hegemonialer Männlichkeit entsprechen. Das Homosexuellenklischee der Zeit war als 'drittes Geschlecht' definiert, als Frauenseelen in Männerkörpern. So war der 'typische' Homosexuelle der Zeit dann auch feminin, überreizt, körperlich und seelisch fragil (vgl. Mosse 1996, McLaren 1997). Bangs Selbstinszenierung als dekadenter Dandy hat sich aus diesem Repertoire genährt. Seine zirzensischen Protagonisten, die sich in eine mann-männliche Beziehung begeben, sind jedoch 'männlich' und äußerst maskulin. Bang hat so das Spektrum des Homosexuellenklischees über das Grenze des Effeminierten erweitert, wenn auch hinter zum Teil mehrlagigen Camouflageschichten.

¹⁵ Dass diese Tarnung durchaus ihre Vorbilder in der Realität hatte, zeigt ein kleiner Ausschnitt aus Saltarinos "Das Artistentum". Neben einer Vielzahl von Anekdoten beschreibt Saltarino auch den Werdegang der Fahrradakrobaten 'Gebrüder Bellong': Die beiden jungen Männer tun sich unter dem Etikett 'Brüder' zusammen und reisen durch die Lande. Mehr noch, nach einer Europa-Tournee "dachten beide daran, sich ein Heim zu schaffen, um dort in späteren Jahren vom Wandern auszuruhen! Es ist ein schönes Stückchen Erde [...] [welches] die Artisten jetzt ihr Eigen nennen." (Saltarino 1910, S. 224f.) Ob diese Artisten nun homosexuell waren oder nicht belibt offen; sie hätten es aber durchaus sein können, und trotzdem ein respektiertes, gemeinsames Leben führen können.

Nur in "Les Quatre Diables", so scheint es, gibt es keine erotische/ sexuelle Männerbeziehung. Doch auch hier, wie in den anderen Geschichten, kann die zerstörerische Liebe zu einer femme fatale als homosexuelle Beziehung gelesen werden, und auch hier findet sich ein Brüderpaar, welches zumindest untergründig einen Bezug zu der Funktion der Zirkusbrüder bei Bang herstellt. Der homosexuelle/ erotische Kontext ist in tieferen Sedimenten verborgen und von neuen, heterosexuellen Konstellationen überlagert worden.

Anders als zum Beispiel in "Fædra" ändert sich in den Zirkusnllen der Blick auf den Mann durch die vollständige Einbettung in den Zirkuskontext. Der Körper steht im gesamten Text im Mittelpunkt; der Hochleistungskörper sowie dessen Aufbau, Instrumentalisierung und Verfall, ist nicht mehr nur Objekt, sondern wird zum Subjekt, das Körperliche nimmt Bezug auf einen (mehr oder weniger) ausgearbeiteten Charakter. Gedanken und Gefühle differenzieren die Figur, dem Leser wird eine Innenansicht des zirzensischen Protagonisten mitgeliefert. Nicht nur der Leser und die Romanfiguren schauen aufmerksam hin, auch die Protagonisten betrachten und bewerten sich selbst und einander. Es finden Einschätzungen und Bewertungen des Körpers aus äußerer und innerer Perspektive statt. So korrelieren das Selbstverständnis, die Befindlichkeit sowie der Status des jeweiligen Protagonisten immer auch mit seiner körperlichen Leistungsfähigkeit und seinem physischen Zustand. In den folgenden Absätzen sollen kurz die Inszenierung und die Erotisierung des Körpers in "Efter Cirkus", "Fratelli Bedini" und "Les Quatre Diables" beleuchtet werden, wobei eine Typologie des begehrenswerten Körpers aus den Zirkustexten herausgearbeitet wird.

Bang macht die körperliche Überlegenheit der Zirkusakrobaten augenfällig durch Beschreibungen, die den offenen Blick auf den Körper erlaubt. Dabei sind die eng anliegenden Artistentrikots instrumentär, die dem Eingeweihten mehr ent- als verhüllen. In Fratelli Bedini ist es der junge naive Klaus, der die übenden Kinder der Truppe 'nackt' ("nogle løb nøgne omkring og

sprang op ad hinanden..." (Fratelli Bedini, S.113) und sogar 'golden scheinend' sieht ("De havde Guld om Livet." ebd.). In "Les Quatre Diables" wird der erste Blick auf den Protagonisten dramatischer inszeniert, indem es als Auftritt geschildert wird, der einen ungetrübten Blick auf die ebenfalls nackt erscheinenden glänzenden Körper zulässt:

Fritz og Adolphe kastede deres Kaaber paa Jorden, saa de stod skinnende i den rosa Dragt, et Rosa, saa blegt, at det næsten var hvidt. Som nøgne -hver en Muskel saas -virkede deres Kroppe. (Les Quatre Diables, S.176)

Der Blick auf den Akrobatenkörper vor der eigentlichen Übung ist für das (Les)ePublikum Attraktion genug. Mehr noch, das körperbetonende Kostüm übertrifft sogar noch die Nummer, denn es ist verglichen mit anderen Trikots sehr freizügig:

[...] mens Artisterne i deres Loge [...] fulgte "Djævlene" i Kikkerter, studerende Fiffene i deres Dragter, hvis Forvovenhed i Artistverdenen var berømt:

-Mais oui, deres Hofter er nøgne ...

-Fiffet er, at man ser Lænderne, raabte de i Artistlogen i Munden paa hinanden. (Les Quatre Diables, S. 177)

Bei der strengen Kleiderordnung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist dies wirklich der Pfiff: der Blick auf Lenden. Dabei ist es selbstverständlich, dass es sich bei den Akrobaten um schöne, idealtypische Körper handelt, wie es in der unvollendet gebliebenen Novelle "Efter Cirkus I-III" (1895 in *Kritikeren*) in kurzen Sätzen dargestellt wird. Die Rahmenhandlung von "Efter Cirkus" zeigt eine Gruppe distinguerter Herren, die in entspannter Atmosphäre Zirkusgeschichten zum Besten geben. Die unvollendete Erzählung berichtet von einem Akrobaten, der die Löwennummer seine besten Freunde nach dessen Tod übernimmt. Dieser Akrobat hat einen idealtypischen Körper, obwohl, wie in Kapitel III noch genauer zu beleuchten sein wird, der Herkulestyp streng genommen nicht dem Schönheitsideal entspricht.

Jeg havde lært Manden at kende i Cirkus. [...] saa have jeg truffet den unge Mand. Han var den Gang Akrobat. En af de kraftfuldeste Kroppe, jeg har set paa nogen Arena - skøn som en Herkules ... Jeg har aldrig set et saadant Pragtsyn som naar han strakte sit Legeme i "Recken". (Efter Cirkus II)

Auch hier ist der Körper an sich wichtiger als die eigentliche Nummer; nicht die Reckakrobatik ist der Genuss, der Anblick des Akrobaten*körpers* am Reck ist der 'Pragtsyn'.

Zum Erreichen dieses Körperideals ist intensives und rigides Training notwendig. Bang nimmt diese Ausbildung zum Anlass, in den Zirkusnovellen barbarische und brutale Szenen zu schildern. Man muss dem Verfasser zugestehen, dass er tatsächlich ein Interesse an den Ungerechtigkeiten der Unterhaltungsindustrie an den Tag legte (siehe "Belvederes Have" in "Københavnske skildringer" 1954, S.106-110), andererseits ist auch die voyeuristische Lust an diesen Bildern nicht zu überlesen, die, wie selbstverständlich, eine Gelegenheit bietet, nackte Körper und Schmerzen kombiniert darzustellen.

In "Fratelli Bedini" lässt der Leiter der Akrobatentruppe, 'Papa' Bedini, "der Nackte" (s.u.), den jungen Klaus sich ausziehen, damit er seinen Körper beäugen und betasten kann.

Den nøgne spurgte ud og følte Klaus baade paa Brystet og paa Benene.
(Fratelli Bedini, S.113)

Den nøgne vendte sig i Sengen og sagde:

- Naa - er det Dem - klæd ham af, Madam.

Madammen begyndte at klæde Klaus af omme bag en Kuffert. Men Skjorten vilde Drengen ikke have af og han begyndte at græde og hagede sig til Kufferten. (Fratelli Bedini, S.114)

- Otte Aar, var Madammen der: ikke ældre, ikke det Gran, tro bare ikke det - en dejlig Skabning det ve' Gud; og hun drejede paa Klaus.

- Kom herhen. Klaus gik hen til Sengen, han flæbede og sneg sig sidelænads: Naa, lige Ben - bøj Ryggen.

Den nøgne strakte Haanden ud under Dynen og følte Klaus ned ad Ryggen. (ebd.)

Im Gegensatz zu den wie nackt scheinenden Akrobaten in "Les Quatre Diables" bleibt es in "Fratelli Bedini" offen, ob die übenden Kindern, oder eben Papa Bedini, tatsächlich nackt sind. Gerade in der oben angeführten Szene verleiht es dem Geschehen einen fast schon pädophilen Unterton, wenn der potenziell nackte Mann im Bett den nackten Jungen beäugt und betastet; zumal er von einer Nachbarin gebracht wurde, die für ihre (kupplerischen) Dienste ein Entgelt erhält. In "Les Quatre Diables" wird diese Szene durch Doppelung (der Brüder) und um einige Augenpaare (der Schwestern) verstärkt, die kupplerische Nachbarin durch eine nicht weniger kupplerische Großmutter ersetzt. Dadurch wird die skandalöse Konstellation, wie sie in "Fratelli Bedini" in anklingt, in "Les Quatre Diables" weiter in den Untergrund des Textes gedrängt, ohne jedoch an Unbequemlichkeit zu verlieren.

Hun så kun paa Drengene og fulgte dem med øjnene, som de nøgne blev eksercerede dør under Cecchis Hænder... Aimée og Louise så ogsaa til fra Sengen. Fa'er Cecchi blev ved at føle og at bande: Drengenes Liv sad i deres angstfulde øjne. Saa blev de antaget. (Les Quatre Diables, S.187)

Der gewalttätige Aspekt wird in den Novellen weiter ausgeführt, indem die Kinder einem erbarmungslosen Drill unterzogen werden, sich später selbst quälen. Dieses Strafen und Selbststrafen kann unter einer sadomasochistischen Linse als sexuelles Begehren betrachtet und als sexuelle Handlung verstanden werden. Die Bestrafung der Kinder durch Bedini (in "Fratelli Bedini") und Cecchi (in "Les Quatre Diables") wird jeweils am Beispiel des Protagonisten detailliert geschildert. Dabei ist das Auspeitschen der Kinder die bevorzugte Methode. Bedini teilt seine Peitschenhiebe vom Bett her aus, was den phallischen Aspekt der Peitsche und des Peitschens bestärkt, und die (homo)sexuelle Aufladung des Peitschens herausstreckt (vgl. Theweleit 1978, S.294f.).

Papa Bedini laa i Sengen med en Pisk og kommanderede. Undertiden prøvede han uden videre Nødvendighed om Snerten virkelig kunde naa

Giovannis Kuffert, og han tog det ikke saa nøje, hvor han ramte. (Fratelli Bedini, S.116)

Doch es bleibt nicht bei der Peitsche. Die bevorzugte Bestrafungsmethode von Cecchis Partner, dem "Araber"¹⁶ ist das Beißen der Kinder.

"Araber" lærte Giovanni Rygbøjning. Araberen var Parthaver i Truppen og en hidsig Mand med skarpe Tænder. Han bed rask til, naar det ikke gik med Bøjningerne. Fjorten Dage løb Giovanni rundt med et Uldtørklæde om Halsen. Den bar tidi Mærke af Araberens Tandrække, fordi han var falden paa 100 i en Rygbøjning. (Fratelli Bedini, S.116)

Der Araber passt in das Bild der sexuellen Phantasmagorien eines kolonialen Begehrens, wie schon zuvor in den Texten Andersens und auch Holteis anklang. Allerdings wurde der geographische Rahmen erweitert (vgl. Popp 1992). Das Beißen zeichnet eine brutale Animalität aus, die die jeweiligen Lehrmeister kennzeichnet. In "Les Quatre Diables" kommt der Araber nicht mehr vor, es wird in der Akrobatenausbildung auch nicht mehr gebissen, und die Peitsche kommt nur in der Manege zum Einsatz, dafür aber umso intensiver.

Men Fa'er Cecchi standsede ikke. En Time varede det, fem Kvarter. Fritz' Legeme var kun én Vunde. Han faldt igen, faldt igen, sparkede i Sandet af Smerte, faldt igen.
Nej, det lykkedes ikke mer. Og han blev sendt bort med en Forbandelse. [...] stønnende af Smerte gemte Fritz sig som et Dyr bag en Stabel Tøndebaand. (Les Quatre Diables, S.190.)

Auch diese Szene erinnert an einen Beischlaf, der durch die Elemente der Peitschenschläge, die die Stöße beim Koitus imitieren, und der hohen körperlich-schmerzhaften Anspannung, die mit dem Erschlaffen endet, aufgerufen wird (vgl. Theweleit 1978, S. 299). Ebenso findet sich ein Rekurs auf das Barbarisch-Animalische, dass ist hier in der Akrobatenfigur verortet ist, und ebenfalls eine erotische Komponente mit einbringt (vgl. Grage 1993, Johansen 2003).

¹⁶ "[...] von etwa 1880 an wurden die arabischen Springer zu ständigen Akteuren der großen europäischen Zirkusse. [...] höchstwahrscheinlich hatte die Kunst der Araber auch ihren Ursprung in [...] den orgiastischen Ritualtänzen." (Kusnezow 1970, S. 123)

Das Tierische als gleichzeitiger Bestandteil und Gegenpol zum männlichen Ideal soll in Kapitel III weiterverfolgt werden.

In der Entwicklung von "Fratelli Bedini" hin zu "Les Quatre Diables" ist das sexuelle Element in tiefere Schichten verbannt, so dass es sich nicht ohne weiteres erschließt. Nichtsdestotrotz ist auch in der obigen Bestrafungsszene eine sexuelle Handlung zu entschlüsseln, wie es sich deutlicher in "Fratelli Bedini" gezeigt hatte (vgl. Johansen 2003). Die 'tierischen' Elemente sind zur Entschlüsselung der versteckten Erotik hilfreich, speziell das Reiten. Das Bild von Pferd und Reiter birgt die Bezungung des Tierischen durch die menschliche Ratio, wobei das Tierische sich auch auf das Innere des Menschen beziehen lässt (vgl. Grage 1994). Ein erfolgreicher Reiter hat das Tier(ische) bezwungen und kann es lenken. Doch das Bezwingen des Pferdes kann auch das Bezwingen eines Partners im (erzwungenen?) Geschlechtsverkehr anklingen lassen. Besonders die rhythmischen Auf-und-Ab-Bewegungen ahmen die des Geschlechtsverkehrs nach (siehe dazu auch Kapitel II.3.1) (vgl. auch Detering 1994, S.232f.). Fritz' Versagen beim Training auf dem Pferd kann als Vorschau auf das erfolglose Bezwingen seiner eigenen Begierden gesehen werden: ihm wird es nicht möglich sein, sein Verlangen zu zügeln, und er wird 'stürzen'. Andererseits kann man diese Szene aber auch voyeuristisch rezipieren, man kann mit sadistischer Lust die drei Akteure 'Vater' Cecchi, Fritz und das Pferd in ihrem sexuellem Bezug entschlüsseln und so ein erzwungene Initiierung Fritz in die Sexualität lesen.

Der metaphorische Beischlaf bleibt weiterhin Teil der Zirkusvorführung in "Les Quatre Diables". So erinnert auch die Luftnummer der vier Akrobaten in "Les Quatre Diables" an einen kollektiven Geschlechtsakt ("et var, som de hvide og sorte Kroppe elskovsfuldt knyttedes sammen og løstes, knyttedes og løstes i en æggende Nøgenhed" Les Quatre Diables, S.176), der die Animalität des Geschlechtsaktes herausstreckt ("som fire hidsige Dyr" ebd.) (vgl. Detering 1994, Grage 1994). Das tierische Fieber, die heiseren Schreie, erschöpftes Stöhnen, das Auf- und Ab der Körper, der Höhepunkt der Num-

mer, gefolgt von der totalen Erschöpfung der Akteure... ein transponierter Beischlaf vor aller Augen.

In "Fratelli Bedini" und "Les Quatre Diables" leitet der tatsächliche Beischlaf den Verfall des mühsam gestählten und trainierten Körpers ein, eine Art psychosomatischer Verfall, der durch Vorgänge im (Liebes)Leben verursacht wird. In "Fratelli Bedini" ist der zerstörerische sexuelle Trieb durch die Seiltänzerin Alida personifiziert, in "Les Quatre Diables" ist es die 'Dame von der Loge', (vgl. Detering 1994, Grage 1994). Beide Protagonisten, Klaus und Fritz, fühlen ihre Kräfte sinken und sehen sich in ihrer Integrität, ihrem Selbstverständnis bedroht. Klaus Bedini sieht sich nach misslungenen Proben (und kurz vor seinem schweren Unfall) selbstkritisch im Spiegel an:

Han kom ind i sit Værelse og satte sig foran sit Spejl. Armene hang slapt ned langs hans Sider. Han var bedøvet af Fortvivlelse og Skam. (Fratelli Bedini, S.129)

Hier wird die Ambivalenz der Nacktheit deutlich, die den Körper zwar in seiner Stärke und Überlegenheit zeigt, ihn aber in seiner Nacktheit als ungeschützt und angreifbar dar-/bloßstellt.

The male nude is strangely ambivalent. It is a traditional sign of masculinity, strength and courage [...] Yet, at the same time, and perhaps in spite of the cultural encoding of the unclothed male body, to be nude is to be vulnerable and exposed. (Kestner 1995, S.236)

Eben diese Verletzlichkeit hebt auch Bang in seiner Körperschau hervor. In seiner Weltsicht ist es der Sexualtrieb, der sich negativ auf den Männerkörper auswirkt. Der Körper reagiert mit Erschlaffen, einer Auflösung des akrobatischen Selbst. Ohne die geistige Zügelung des Triebes leidet die Manneskraft, die nicht nur als Marker idealer Männlichkeit fungiert, sondern auch als Korsett des Körpers. "Fratelli Bedini" zeigt das Verhältnis zwischen Individuum und Körper getrennt; der 'eigene' Körper ist ein "yndlingsdyr", das dressiert wird, mit dem gesprochen wird (vgl. Fratelli Bedini, S.119). Der sexuelle Trieb löst diese Herrschaft über den Körper auf, das Selbst löst sich auf. Der Verlust

der Herrschaft über Trieb und Integrität findet auch in "Les Quatre Diables" statt. In der Beziehung zur *femme du Monde* wähnt Fritz sich als "herre" (Les Quatre Diables, S.198), übt (spielerisch) körperliche Gewalt über sie aus, indem er sie kneift und hart drückt (ebd.). Tatsächlich aber hat er wegen 'ihr' die Kontrolle über seinen Trieb, seinen Körper, verloren.

Fritz reagiert auf seinen physischen Verfall mit Hass und Selbsthass. Um sich seiner Situation bewusst zu werden, und um sich am idealen Vorbild orientieren zu können, vergleicht er sich mit seinem nackten Bruder in der Garderobe, bevor er seinen Körper voller Abscheu und Selbsthass im Spiegel betrachtet.¹⁷ Dieser vergleichende Blick auf den eigenen und den anderen Männerkörper zeigt klar die Vergleichs- und Vorbildfunktion, der die Betrachtung des männlichen Körpers auch zugrundeliegen kann. Hier ist es der eine Akrobat, der am Zustand des Bruders den eigenen 'Verfall' misst. Das Spezielle in diesem Falle ist die literarische Darstellung dieses Vorgangs; ein unverhüllter Blick auf einen nackten Männerkörper in der Literatur der Zeit ist an sich schon ungewöhnlich, dass er von einem ebenfalls nackten Mann kommt, grenzt an Pornographie. Scheinbar erlaubt der Kontext des Zirkus und das familiäre Verhältnis der beiden Brüder diese Intimität. Allerdings ist das familiäre Verhältnis nur ein angenommenes, Fritz und Adolph sind Partner, keine leiblichen Brüder. Die eigentliche Bewilligung erlangt diese Szene durch den Mechanismus, den sie widerspiegelt: der visuelle Transfer von normativer Männ-

¹⁷ "- Ja, sagde Fritz; men han blev kun ved ubevægelig at stirre paa Broderens stærke og urørte Legeme, hvor alle Muskler spillende levede; han følte et dumpt Raseri, en Overvundets forbrede og elendige Harme. Mens han blev ved at stirre paa Broderen, og pludselig loftende sine egne Arme og følte dem kraftløse, og spændende sine Ben mod Sengens Fodende og folte deres Muskler slappe, sammensnøredes han af en bleg og vild Forbitrelse mod sig selv, mod sin Krop, mod sin Drift, mod sit Køn og mod hende: Tyven, Røveren, Fordærvelsen ... hun. [...] Han løftede sine Arme paany, og han knugede sine Hænder, og han følte igen de kraftløse Musklers Svigten, mens han bed sine Tænder sammen i Raseri. Adolphe gik ud og slog Døren i. Saa sprang Fritz op. Nøgen begyndte han at undersøge sit Legeme. Han forsøgte øvelser, og han mægtede dem ikke. Han gjorde Parterrearbejde, og han kunde ikke. Modstridige sitrede kun de trætte Ledemod. Han forsøgte igen. Han slog sig selv. Han forsøgte paany. Han kneb sig selv med sine Negle. Det var forgeves. Han kunde intet. Han lob Panden mod Væggen og forsøgte igen. Det var forgæves. Han kunde intet. Og slap satte han sig foran det store Spejl, og han betragtede fra Muskel til Muskel sin dorske og afslappede Krop. Saa var det altsaa sandt: de tog alt. Sundheden, Kraften, Muskernes Styrke. Saa var det sandt: alt blev lagt øde, Arbejde, Stilling og Navnet." (Les Quatre Diables, S.203.)

lichkeit. Ohne diesen Transfer ist eine Weitergabe der Norm, die wortwörtliche Normierung von Maskulinität nicht möglich. Daher sind solche Blicke zulässig, wenn sie platonisch und im Rahmen des Vergleichs geschehen. Eine erotische Komponente beim Blick auf den nackten Männerkörper hingegen erfordert eine strenge Sanktion, handfeste Repressalien oder die konsequente Verdrängung der Tatsache.

In der Novelle "Les Quatre Diables" markiert der Sturz aus der Kuppel den Schlusspunkt für den Protagonisten; Fritz stirbt, nachdem er seine Sexualität mit einer 'femme' fatale ausgelebt und damit sein Ende herbeigeführt hat. Der Sturz des Protagonisten Klaus in der Novelle "Fratelli Bedini", ebenfalls nach einer sexuell aufgeheizten, zerstörerischen Beziehung zu einer Seiltänzerin, ist hingegen eingearbeitet in eine dezidiert engere Männerbeziehung (vgl. auch Heede 2003, S.130). Bang nutzt dabei nicht die Transponierung in Frauenrollen, sondern die von ihm in den Gedanken postulierte 'natürliche' Camouflage des Artistenlebens, um diese Beziehung innerhalb des Rahmens des Zulässigen so explizit wie möglich darzustellen: "in keinem Genre [kann] so unvermittelt und zugleich unanstoßig von Körperlichkeit sein, wie in Zirkus-Erzählungen" (Detering 1994, S.228) Die Spuren der Homosexualität/-erotik werden in "Fratelli Bedini" nur durch den Kontext Zirkus verdeckt; sind aber deutlicher erkennbar und erlesbar als in "Les Quatre Diables" (vgl. Detering 1994, Grage 1994), wie im folgenden gezeigt wird.

Nachdem der Protagonist Klaus/Giovanni seine Kindheit im Zirkus hinter sich gebracht hat, bekundet er Interesse daran, sein Fach zu wechseln. Doch auch ein anderes Interesse manifestiert sich: der berühmte Jockey Cooke sieht ihm in der Manege zu. Der Reiter mit der "slap, diamantbesat Haand" (Fratelli Bedini, S.120) versetzt Klaus/Giovanni in Ehrfurcht und bringt sein Herz in Aufruhr. Beim Weggehen des Reiters "mærkede [Giovanni] en fin Duft, Jokeyen bredte hen gennem Stalden" (ebd.). Für Klaus/ Giovanni gibt es fortan nur noch zwei Interessen: "Jockey og Løverne" (Fratelli Bedini, S.121). Spannende Formulierung, denn es sind nicht die Berufe des Reiters und des

Dompteurs, von denen er spricht, sondern *der Jockey* (mit dem feinen Duft) und die Löwen, die, wie später in der Novelle deutlich wird, als Symbol für eine alles verschlingende Erotik gelesen werden können. Die Marker des Reichtums des Mr. Cooke sind auch Marker für eine effeminierte Männlichkeit, die ihn als Homosexuellen kennzeichnen.

Klaus/ Giovanni beginnt das harte Training bei Mr. Cooke. Dabei ist ein weiterer Mann anwesend, der Interesse an dem Reiterlehrling bekundet.

En ung bleg Mand kom altid til Prøven. Det var Mr. Batty, Dyrtæmmeren. Han sad stille med sit ubevægelige Ansigt, fra de begyndte, til de holdt op. Han fulgte dem med øjnene i Arbejdet, og en Gang imellem nikkede han til Giovanni. (Fratelli Bedini, S.122)

Jung und bleich, man ahnt, wer hier physiognomisch beschrieben wird. Und ohne lange Erklärungen verbindet die beiden Männer "et mærkeligt, halvt sorgmodigt og tavst Venskab, det mellem Giovanni og Mr. Batty." (Fratelli Bedini, S.123). 'Det' bezeichnet hier mehr als nur die Freundschaft, wie auch Heede an einem anderen 'det' postuliert: das Pronomen verweist auf eine Leerstelle, die vom (wissenden) Leser (korrekt) gefüllt wird (Heede 2003, S. 134). In einer gesellschaftlich akzeptierten Simulation von Häuslichkeit und Nähe begleiten sich beide Akrobaten auf dem Weg zur und von der Arbeit, speisen zusammen Mittag. Intimität wird simuliert, denn obwohl beide ein wortloses Band miteinander verbindet,¹⁸ so kommt es auf der Textoberfläche nur zu einer körperlichen Berührung, zu einem ritualisierten Händeschütteln. Dieses Händeschütteln ist aber durch diese Sonderstellung semantisch aufgeladen (Heede 2003, S.132; vgl. auch Detering 1994, S.243), denn eine intim(er)e Be- rührung ist schlichtweg nicht darstellbar, ohne den Deckmantel des Gebührlichen überzustrapazieren.

Der neue Beruf Giovannis erzwingt eine Trennung der beiden. In einer fast wortlosen Abschiedsszene beschränken sich beide wieder auf einen Händedruck, doch auch hier liegt eine Spannung zwischen den Zeilen. Dieser Ab-

¹⁸ "De havde aldrig mange Ord, men de holdt af hinanden." (Fratelli Bedini, S.123)

schied ist 'nicht korrekt', er fällt ein wenig aus dem Rahmen des Üblichen. Die Wortkargheit erzwingt schon fast eine semantische Auffüllung. Es ist der Abschied zweier Liebender, die sich nicht äußern dürfen oder können (vgl. auch Heede 2003, S.132).¹⁹

Explizite Sexualität findet ihren Eingang in die Novelle durch die wilde, leidenschaftliche und letztlich zerstörerische Beziehung zwischen Giovanni und der Seiltänzerin Alida. Giovanni verliert, wie Fritz in "Les Quatre Diables", seine Beherrschung und damit auch sein akrobatisches Talent (vgl. Grage 1994). Erst das Wiederaufstauchen seines Busenfreundes Mr. Batty gibt ihm eine gewisse Stabilität, die Simulation eines geregelten häuslichen Lebens beginnt von neuem:

Batty blev engageret med sine Løver til Cirkus. Han og Giovanni var sammen som før. De spiste sammen, fulgte hinanden hjem om Aftenen. (Fratelli Bedini, S.127)

Diese Männerbeziehung ist gegensätzlich zu der zwischen Giovanni und Alida aufgebaut. Während die sexuelle Beziehung gewaltsam zerstört, ist die Männerbeziehung 'keusch' und produktiv. Denn Mr. Batty opfert sich auf, kümmert sich selbstlos um das Schicksal und die Gesundheit Giovanni, versucht sogar, ihn zu einer Reise fort vom Wirkungskreis der Seiltänzerin zu bewegen.²⁰ Nach wie vor bleibt es körperlich beim Händeschütteln; nur während einer missglückten Probe entsteht eine intimere Nähe:

¹⁹ "Han havde optraadt sidste Gang, og Batty og han gik hjem. De var begge bedrøvede og, tavse som de gik, hørte de deres Fodtrin gennem de stille Gader. Batty løftede Hovedet, og stille sagde han, mens Lyset fra Lygten faldt paa hans blege Ansigt: - Ja - om vi ses igen. Giovanni havde tænkt det samme. Han tog febrilsk om Battys Haand: - Batty, sagde han. Batty gik videre, og stille som før og lavt sagde han: - Man ved jo, det kommer en Dag. Ingen af dem talte mer; de kom til Battys Dør. - Nu, lev vel, sagde Batty. - Lev vel, Du, sagde Giovanni. De så bedrøvede paa hinanden og fandt ingen Ord. Saa gik Batty ned ad Gaden." (Fratelli Bedini, S.123)

²⁰ Zur servilen, demütigen und 'sklavischen' Haltung homosexuellen Selbstverständnisses bei Bang vgl. Heede 1991 und 2003.

Han [Mr. Batty] lagde stille sin Haand paa Giovannis Nakke og lod den sagte glide op og ned, langs de fine Haar. Han syntes, Graaden stelnede ved det. - Saa, Giovanni, saa - min Ven. Giovanni løftede Hovedet og lænede sig lidt mod hans Skulder. Et øjeblik blev Graaden saa voldsom igen. - Ja - ja - ja, ja - ja vist - Giovanni. Batty holdt sin Haand paa hans Nakke - ja vist ... Giovanni tog hans Haand: - Lad mig saa gaa, sagde han, tak - Du. (Fratelli Bedini, S.128)

Der Vorschlag, sich zusammenzutun und den Zirkus, insbesondere die Seiltänzerin zu verlassen, erscheint wie ein Werben Battys um Giovanni. Doch der ist zögerlich und will auf den Vorschlag nicht eingehen (dem Werben nicht nachgeben).

Nach einem lebensbedrohlichen Sturz kümmert sich Batty weiterhin aufopferungsvoll um den Jockey, und so kommen sich die beiden näher. Giovanni geht schließlich auf das Werben ein. Das Angebot, zusammen zu arbeiten, wandelt sich im Verborgenen zu einem Angebot, zusammen zu leben.

- Giovanni, sagde Batty, han havde rejst sig og stod ved Hovedgærdet: der er jo altid Udvej. Giovanni svarede ikke. - Vi kunde jo - det kom tøvende - dele Loverne. Og da Giovanni ingenting sagde, føjede han stille til: - Hvis Du vil. - Dele Løverne? - Ja - jeg mener, vi kunde arbejde sammen. (Fratelli Bedini, S.132)

Der stockende Vorschlag 'sich die Löwen zu teilen', die nachgeschobene rhetorische Frage... die Löwennummer trägt mehr in sich, als eine bloße Zirkusnummer zu sein (vgl. Detering 1994, S.234, Heede 2003, S.135). Dieses Angebot im Zusammenhang mit der aufopfernden Hingabe des bleichen Batty, der vorangegangenen Häuslichkeitssimulation, dem bedeutungsschwangeren Händeschütteln liest sich in wie ein Antrag, nur dünn durch den Zirkuskontext übertüncht. Und auch das 'Ja' mit Pause ist eigentlich ein Ja-Wort mit weitreichender Bedeutung, gerade weil es mit dem entschärfenden "jeg mener, vi kunde arbejde sammen" gekoppelt ist und auf der Textoberfläche den beruflichen Kontext des Dialogs (zu) deutlich herausstreicht.

So sind die beiden fortan als "Fratelli Bedini", also als Brüdertruppe in der Öffentlichkeit bekannt, tragen beide den gleichen Nachnamen. Der Ein-

stieg in die neue Situation gelingt nicht ohne Probleme: Wenn Giovanni mit den Löwen arbeitet, läuft ihm ein kalter Schauer über den Rücken. Doch die Beziehung zu Batty scheint zu funktionieren, beide sind unzertrennlich.

Giovanni og Batty forlod aldrig mere hinanden. De maatte bestandig være sammen. Det var, som den ene ikke mere turde forlade den anden. De tænkte begge det samme, og det forstod de uden at tale. (Fratelli Bedini, S.132)

Aber nachts wird Giovanni in seinen Träumen von Löwenaugen verfolgt; er und Batty verbringen ihre Nächte nun damit, sich gegenseitig zu betrachten. Nota bene, dass sich beide ein Schlafzimmer teilen. Irgendetwas hat sich in ihrer Beziehung geändert, seit sie sich 'die Löwen teilen'. Der Hass gegen Batty (und auch gegen sich selbst?) bricht aus Giovanni hervor.

-Giovanni, sagde Batty, hvordan er det gaaet til, at Du hader mig saadan? Giovanni blev bleg. Det var det, han tænkte paa Nat og Dag. -Jeg ved det ikke, sagde han sagte, jeg forstaar det ikke. (Fratelli Bedini, S.133)

Die Katastrophe geschieht; Giovanni verlässt den Löwenkäfig, aber Batty strauchelt und wird von einer Löwin gerissen. Seine letzte Tat ist das Schließen der Käfigtür, er hat sich für die Sicherheit seines Partners aufgeopfert.

Die Löwennummer ist der Schlüssel zum Entschleieren der Situation zwischen Giovanni und Batty. Das 'Teilen der Löwen' ist eine Metapher für die sexuelle Beziehung zwischen den beiden Männern. Während zuvor die Seiltänzerin Giovanni entkräftet und destabilisiert hat, sind jetzt die Löwen das zerstörerische, dämonische Element in der Männerbeziehung (Detering 1994, S.235, Heede 2003, S.135), ohne welches es bei Bang keine Beziehung gibt. Diese zerstörerische, zersetzende Kraft der Löwen ist nicht nur auf die direkte sexuelle Ebene beschränkt, sie lässt sich auch im gesellschaftlichen Kontext betrachten. Nicht zuletzt ist es eine unruhige Löwin, der Batty zuvor mit der Peitsche die Nase blutig geschlagen hatte, die am Ende den Dompteur überfällt (vgl. Detering 1994). Die Sexualität hier ist eine rächende, die den Mann verschlingt. Das Ausleben dieser Sexualität resultiert in einer Bestrafung. Aller-

dings ist es hier nicht Giovanni, der vernichtet wird, sondern sein Partner. Im Zusammenhang mit einer mann-männlichen Sexualität bekommen die starrenden Löwenaugen, die Giovanni noch im Schlaf verfolgen (Fratelli Bedini, S.133), auch eine soziale Funktion; sie stehen für die unbarmherzige Überwachung der Gesellschaft und verursachen Giovanni ein schlechtes Gewissen. (vgl. auch Heede 2003, S.135)

Am Ende der Novelle ist Giovanni allein und sieht sich mit einer tristen Zukunft konfrontiert. Er vergiftet die Löwen, damit deren anklagenden Augen verschwinden.²¹ Heede sieht in dieser Vergiftungsszene eine Parodie auf den Geschlechtsakt (Heede 2003, S.135). Doch ist das Vergiften der Löwen tatsächlich ein *Anti*-Geschlechtsakt, da die Löwen als eine Metapher für den Akt getilgt werden. Das Töten findet mit Gift, also ohne körperlichen Kontakt statt und unterstreicht das 'sich-Versagen' der Körperlichkeit. Mit der Vernichtung bleibt Giovanni asexuell zurück, er hat sich selbst aus dem bisherigen Kontext herausgestrichen; er kann nicht in die Gesellschaft zurückkehren, und auch in der Zirkusgesellschaft ist er ein Paria, eine vergangene Größe.

Giovanni tænkte paa, hvad han nu skulde blive. Han var ikke saa ung mer, og han havde ikke længer nogen Specialitet. Han maatte vel forsøge at blive Klovn, Jokey-Parodist. Hvis han kunde det for sit Ben. Giovanni stod op og gik frem gennem Mørket. Han syntes, det var, som han slæbte en tung Byrde hen efter sig. (Fratelli Bedini, S.137)

Die schwere Bürde der ausgelebten Sexualität zwingt ihn in die unehrenhafte Rolle des Clowns (vgl. auch Heede 2003, S.135). Somit verweigert ihm die Erzählung den 'heldenhaften' Manegentod des Artisten. Daher entscheidet er sich, die Löwen (die Sexualität) aus seinem Leben zu verdammnen.

Diese virtuelle (Selbst)Kastration Giovannis und dessen neue Rolle kann analog zur Schreckengestalt des Clowns in "Les Quatre Diables" interpretiert werden. Der Clown spielt in Bangs Weltsicht die Rolle des Ausgesto-

²¹ "Dyrenes ejne liste i Mørket som gule Flammer, der blev lysere og matte og slukkedes." (Fratelli Bedini, S.136)

ßenen, nach Heede sogar "maaske et sindbillede på den homoseksuelle ("enke")mands rolle i normalitetens verden" (Heede 2003, S.135). Clown Tim ist der "Herr mit den Hunden", mit bleichem Angesicht und einem Mund "buet og rød og fin og tungsindig, som en Kvindes Mund." (Les Quatre Diables, S.219) Dieser lebt mit einem Rudel Hunde zusammen in einem Haus, und alle haben "øjne, der var ligesaa sørgmodige som Tims." (ebd.) Doch nicht nur hier sind Gemeinsamkeiten zwischen Herr und Hunden vorhanden: "Alle Hundene var kastrerede." (ebd.) Diese Figur des ausgestoßenen, entsexualisierten Clowns, eventuell auch ein Bild für den homosexuellen Witwer, steht in Fratelli Bedini unausgesprochen als zukünftige Rolle für Giovanni im Raum.²²

Die Männerbeziehung ist unter den günstigen Camouflagenvoraussetzungen des Zirkus trotzdem zum Scheitern verurteilt. Bang hat keine Lösung für zwischenmenschliche und zwischengeschlechtliche Situationen parat; im Gegen teil: Diese Beziehungen sind bei ihm Auslöser von Ängsten, Problemen und Konflikten. Im Fall von "Fratelli Bedini", also selbst in der Zirkuswelt mit ihren Freiheiten für die Homosexualität, hat der regulierende Blick trotz allem eine totale, umfassende Wirkungsmächtigkeit. Heede liest die Texte Bangs als Sklaventexte, die sich der Heteronormativität der Gesellschaft demütig unterwerfen und um Verzeihung und Mitleid bitten (vgl. Heede 1991 und 2003). Dafür sprechen auch seine konservativen Entwürfe von Geschlechterrollen und seine fatalistische Sicht auf zwischenmenschliche Beziehung, insbesondere Sexualität. Dennoch hat er es vermocht, konträre Inhalte und Konzepte in sein Werk einfließen zu lassen und (mehr oder weniger) camoufliert mann mänliche Beziehungen in Worte und Bilder zu fassen, die es sonst nicht in den Mainstream der dänischen Literatur geschafft hätten. Als Beispiel mag dafür die Neuinszenierung gesellschaftlicher Beziehungen gelten, wie zum Beispiel die der Familienverhältnisse. Die an den Zirkus verkauften Kinder wer-

²² Der Clown steht auch ohne die Kastration als ein Gegenentwurf zum Artisten. Seine weite Kleidung, die groteske Überzeichnung einzelner Körperteile, das grelle und sich ans Kindchenschema anleanhende Make-Upsowie seine Rolle als ungeschickter Tölpel unterstreichen seine Asexualität.

den in neue Bindungen eingegliedert, die in ihrer Form an familiäre Beziehungen erinnern. So simulieren ein Papa Bedini oder Cecchi mit der Schar ihrer Zöglinge eine Vater-Kind Achse, allerdings nicht, ohne diese zu überhöhen und zu pervertieren. Das gilt auch für die inzestuösen Verhältnisse der Akrobatenkinder untereinander,²³ sowie auch für die Männerbeziehungen unter dem Etikett Brüder. Die Aufnahme bekannter Familienstrukturen, in der gerade auch sexuelle Beziehungen mitgedacht werden, eröffnet sowohl einen kritischen Blick zurück auf die originale Familienstruktur, als auch eine Möglichkeit, neue Konstellationen zu erörtern und durchzuspielen.

In vielerlei Hinsicht hat Bang die Bruch zwischen literarischer Populärheit und andersartiger Individualität (seiner Romanfiguren und seines inszenierten, öffentlichen Selbst) zu überbrücken verstanden. Viele seiner Blicke auf den männlichen Körper überschreiten Normen des damaligen moralischen Anstandes und sind (teils) dennoch von der Zensur und den Kritiken überlesen worden.

Fazit

Die untersuchten Werken dieses und des ersten Kapitels lassen eine Begeisterung für den starken Männerkörper erkennen. Die Auswahl dieses zweiten Kapitels nun wirft ein besonderes Schlaglicht auf den muskulösen Körper als Objekt der Begierde. Dieser Blick, beziehungsweise diese Darstellung, zeichnet sich durch eine intime Detailtreue aus: Der frei sichtbare, manchmal nackte Körper wird in Nahaufnahme gezeigt. Dabei werden besonders einige signifikante Körperpartien hervorgehoben; neben dem markanten Profil sind das vor allem muskulöse und geschmeidige Arme und Beine. Der begehrende Blick richtet seinen Fokus nicht auf den Penis als primäres Geschlechtsmerkmal, denn das verstößt entschieden zu deutlich gegen die Sitten und Gesetze der Zeit. Dennoch ist der Penis dem Leser/Zuschauer physisch-konkret präsent:

²³ "Det var en ny Slags Paradisets Have - uden noget Kundskabens Træ paa hvad der var godt og hvad der var ondt." (Fratelli Bedini, S.118)

Die Häufung von eng anliegenden Hosen und Trikots, die der verhüllenden Mode der Zeit gegenüberstehen, impliziert auch den Blick auf Geschlecht und Gesäß. Diese Erosierung wird auch auf den Akt in der Manege übertragen. Andersen, Holtei und Bang transponieren den Geschlechtsakt auf die akrobatische Darbietung oder andere zirzensische Handlungen.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht immer eine ausgesprochen maskuline Männlichkeit. Entweder wird diese durch Anti-Typen scharf profiliert, wenn dem Protagonisten solche diametral gegenübergestellt werden; oder aber sie selbst wird problematisiert, indem einige Aspekte des Männlichen, die nicht in den Kontext des Ideals passen, hervorgehoben und hinterfragt werden; wie zum Beispiel animalisches Verhalten und der Sexualtrieb. Gerade in Bezug auf die Sexualität werden scheinbar ideale und hegemoniale Männlichkeitsentwürfe kritisch verhandelt.

Der Blick auf den Männerkörper ist durch die Art des Schauens und die Interpretation des Gesehenen legitimiert; es gibt immer einen textinhärenten Grund oder eine Rechtfertigung, den Körper zu betrachten. Darüber hinaus erlaubt das Genre Zirkusliteratur eine freiere Darstellung von Erotik sowie körperbetonte Darstellungen. Ort der Körperschau ist die Manege, d.h. reales Zuschauerverhalten im Zirkus wird textlich simuliert. Wird der Körper außerhalb der Manege betrachtet, findet sich ein textimmanenter Grund, diesen entkleidet genauso zu betrachten; der intime Blick kann im Rahmen des Kontextes verantwortet werden. Trotzdem findet eine Erosierung des Männerkörpers statt; die Körperschau hat stets eine erotische Komponente, die sich einerseits zwar textbedingt erklären lässt, die andererseits aber für die Handlung nicht zwingend erforderlich ist, wie bei Bang. Heikel wird es, wenn Männer Männer betrachten, denn diese Begegnungen unterliegen einem strikten, unausgesprochenen Kodex, den der Autor durch Camouflage einzuhalten versucht: ist der Mann Objekt des männlichen Blickes, und unterliegen dabei erotische Motive oder ergeben sich erotische Reaktionen (dazu zählen auch männliche Leser, die den Männerkörper erotisch rezipieren), muss dieses Betrachten entweder allegorisch, literarisch oder philosophisch camoufliert werden, auch

wenn es im Freiraum des Zirkus geschieht (vgl. Keilson-Lauritz 1991, Detering 1994).

In Andersens "Kun en Spillemand" wird Ladislaus' Körperbau weniger klassisch-platonisch gezeichnet, sondern von vornherein erotisch-begehrenswert. Neben einigen wenigen Charakteristika, die als edle, im Kontext 'weiße' Merkmale auf ein platonisches Ideal verweisen, überwiegen die ethnischen, erotisch-animalischen, im Kontext 'dunklen' Merkmale, die ihn vorwiegend sexuell zeichnen. Ladislaus ist weiterhin weniger ein aktiv handelndes Subjekt als ein begehrtes, passives Objekt; er bleibt meist stumm, seine Funktion ist es, betrachtet und begehrt zu werden. Zwar äußert er im 'zweiten' Teil der Beziehung auch seine Gedanken, doch haben seine Äußerungen lediglich den Zweck, der Grausamkeit und zerstörerischen Kraft körperlicher (männlicher) Liebe Ausdruck zu verleihen.

Sexualität (und besonders das Begehrten eines osteuropäischen Zirkusreiters) wird hier problematisiert; die sexuelle Eskapade Naomis ist schmerhaft, da Ladislaus sie beleidigt, betrügt, misshandelt, und gefährlich, da Ladislaus sie in ihrer ohnehin prekären Lage an den Rand des gesellschaftlichen Ruins bringt. Das zerstörerische Element der Sexualität wird durch den männlichen Körper verkörpert, der den Liebenden/die Liebende wie ein Krankheitssymptom aufheizt und verbrennt: "Det er som en Feber, der er i mit Blod" (Kun en Spillemand, S.160).

Obwohl Ladislaus eine negative Auffassung von Sexualität verkörpert, schweigt der Blick in der voyeuristischen Betrachtung seines Körpers. Um diese Darstellung zu legitimieren, überhaupt darstellbar zu gestalten, wird seine grob-erotische, animalische, sexuelle Ausstrahlung mit verfeinerten, platonischen Elementen zusammengeführt. Andersen riskiert mit der Figur Ladislaus einen begehrenden Blick auf sexuelle Männlichkeit, um diese aber sofort als gefährlich und zerstörerisch zu zeigen und das Ausleben dieses Verlangens als Spiel mit dem Feuer zu brandmarken. Naomi kann sich gerade noch vor dem gesellschaftlichen Untergang retten, indem sie sich von Ladislaus trennt. Diese gleichzeitige Faszination mit und Angst vor Ladislaus' kann eine Spiegelung

der Verhältnisse mann-männlicher Prostitution gelesen werden. Ohne eine direkte Übertragung dieses Schemas auf die Biographie des Autors anstreben zu wollen, so lässt es sich nicht verkennen, dass die Darstellung Ladislaus und die gleichzeitige Faszination an und Scheu vor dem südländisch-erotischen Mann mit Tagebucheinträgen Andersens von ausgedehnten Italienreisen korrespondiert (vgl. Andersen 2005).

In Holteis "Vagabunden" ist es der Protagonist Anton, dessen Körper zur Schau gestellt wird. Er schlägt seine Laufbahn als Schausteller eher auf der Grundlage seines Aussehens als seines Wesens ein. Eigenständigkeit und Eigeninitiative fehlen ihm. So wird er im Laufe des Romans durch Gönnerinnen (sowohl mütterliche Figuren als auch Geliebte) massiv unterstützt. Wenn eine Frau einen Mann dergestalt aushält, so nimmt sie auch Einfluss auf sein Handeln und Denken, was nicht ins Bild stereotyper Männlichkeit passt. Denn obwohl Antons Entwicklung vom kleinen Jungen über den Adoleszenten zum Mann im Roman verfolgt wird, kann man bei ihm keine Entwicklung zur eigenständigen, für sich selbst verantwortlichen männlichen Persönlichkeit sehen. Er bleibt auf dem Weg seiner Entwicklung zur Idealmännlichkeit sozusagen auf einer vor-männlichen Stufe stehen; Anton bleibt attraktives Objekt des Geschehens und emanzipiert sich nicht durch eigenverantwortliches Handeln. Diese Stagnation ist zum Teil in dem Genre der Zirkusliteratur begründet. Bei Holtei, dessen Roman Anleihen beim Schelmenroman nimmt, geht es weniger darum, existenzielle Fragen innerhalb des Referenzrahmens "Zirkus" zu verhandeln, sondern um die literarische Nachahmung der Leichtigkeit, Schelmenhaftigkeit und des Anekdotenhaften des Schaustellertums. Die Handlung bleibt trivial, der Protagonist ein 'ewiges Kind', ein Schelm, der sich durchs Leben gaukelt.

Gleichwohl zeigt "Vagabunden" ein spezifisches Bild von Männlichkeit, das sich an Normen orientiert, aber auch selbst Normen vorgibt. Körperllichkeit ist dabei ein wichtiges Kriterium, besonders für den Helden. Seine Schönheit grenzt ihn von den anderen Männern ab. Mehr noch, die Unzuläng-

lichkeiten seines Charakters werden durch seinen vorteilhaften Körper wettgemacht. Eine lange Reihe von männlichen Anti-Typen verkörpert groteske Körper- und Lebenskonzepte. Gemessen an ihnen scheint Anton um so strahlender. Holtei hat sich in seiner Konzeption von generalisierten griechischen Idealen leiten lassen. Es bleibt allerdings offen, ob seine Darstellung des Anton ironisch zu verstehen ist oder als naiv-idealistische Ausformung eines neuen, zirzensischen Helden.

Herman Bangs "Fædra" und ist kein 'Zirkusroman', doch werden Versatzstücke aus der Zirkuswelt in die Handlung eingebunden, die wichtige Metaphern zum Verständnis des Romans und mehr noch zur Protagonistin liefern. Der Zirkus ist sexuelles Konnotat und hat eine erotische Katalysatorfunktion: Der Blick auf den reizvollen Männerkörper kommentiert die erotischen Konstellation innerhalb des Textes. In "Fædra" geht es weniger um ausgelebte Sexualität als um die Sublimierung sexueller Handlungen. Der Zirkus bietet Raum für Sexualität: unterdrückte und codierte Sexualität für die Protagonistin Ellen Urne, initiiierende und ausgelebte Sexualität für ihren Stiefsohn, das verbotene Objekt ihrer Begierde. Ein Zirkusjockey verkörpert sexuelles Verlangen, aber auch gleichzeitig die Lächerlichkeit dieses Verlangens im kühlen Blick der Gesellschaft. Die Zirkusreiterin ist ebenfalls einem kleinen amourösen Abenteuer hinter dem Vorhang nicht abgeneigt. Das Zirkuspersonal besteht also aus willigen Statisten erotischen Begehrrens. Jedoch bleibt die Erotik und Sexualität in "Fædra" nur Sublimation, allenfalls Simulation des eigentlichen Verlangens. Konkret bleibt es bei einem Kuss, der allerdings in der Übertragung erhebliche erotische und motivische Bedeutung bekommt.

Eine weiterreichende Interpretation der Bangschen Auffassung von Sexualität aus diesem Kontext heraus verweist auf das Misstrauen und den Pessimismus, den Bang hegt. Sexualität ist ihm an sich schon suspekt, erst recht suspekt ist ihm die zerstörerische Sexualität einer Außenseiterin wie Ellen. Diesem Verlangen kann nur durch Selbstaufopferung, Verzicht und Sublimation begegnet werden. Die Unterdrückung der Sexualität jedoch lässt sich,

wie in diesem Falle, nicht durchhalten und führt früher oder später zu einem Zusammenbruch. Risse in der Fassade, die Künstlichkeit des simulierten Lebens, sind denn auch von Beginn an für die Außenwelt wahrnehmbar und nicht zu verleugnen. Wie schon Andersen hat auch er den zirzensischen Kontext gewählt, um Inhalte und Bilder zu transportieren, die ohne diesen Kontext gesellschaftlich sanktioniert gewesen wären.

Um der mann-männlichen Liebe zum Ausdruck verhelfen zu können, hat Bang einige seiner Kurzgeschichten und Novellen im Zirkus angesiedelt. Diese Umgebung hält in seiner Auffassung eine Nische für homosexuelles Leben bereit, wie er es in den "Gedanken zum Sexualitätsproblem" geschildert hat. Doch auch sonst erlaubt der Kontext, einen gewagteren Inhalt zu schildern. Beißen und Peitschen, Vertiertheit und rohes sexuelles Gebaren gehören in den Katalog der zirzensischen Sexualität nach Bang. Noch pornographischer wird es dort, wo der Geschlechtsakt, nur schwach als Zirkusdarbietung verschleiert, geschildert wird, wie zum Beispiel in "Les Quatre Diables" und "Fratelli Bedini". Erotisch aufgeladen werden diese Schilderungen durch die Projektion des tierischen Triebes auf den Menschen. Das Reiten wird dabei ebenso zur Metapher des Geschlechtsaktes wie die Löwennummer. Und ist das Tier im Manne erst einmal geweckt, so verzehrt die "raseri" den Menschen bis zu dessen Eliminierung; oder aber bis er zum Clown degradiert und entsexualisiert (quasi kastriert) wird, wie es in "Les Quatre Diables" und "Fratelli Bedini" geschieht.

Die Möglichkeit zu solchen Transgressionen fand Bang zweifelsohne im Topos des Zirkus vor, der mit der Freizügigkeit der Kostüme sowie der klischehaften Vorstellung von der erotischen Triebkraft des meist ausländischen Zirkuspersonals einen an sich außergesellschaftlichen, parallelen und teils alternativen Ort bot. Blicke auf einen nackten, wohltrainierten Männerkörper und die Bewertung dieses Körpers nach ästhetischen sowie erotischen Kriterien sind für nicht-zirkusliterarische Werke der Zeitraum so nicht darstellbar.

Besonders produktiv war dabei natürlich die angesprochene Nische für eine homosexuelle Lebensweise innerhalb dieses Freiraums. Durch den Deckmantel der professionellen Verbindung, manchmal auch durch ein angenommenes Familienverhältnis intensiviert sowie durch die unstete und von gesellschaftlichen Zwängen (scheinbar) losgelöste Lebensweise der Akrobaten war der Zirkus einer der wenigen Freiräume für eine mann-männliche Beziehung, die sich potentiell den Sanktionen der Gesellschaft entziehen konnte.

In der Darstellung dieses Verhältnisses jedoch muss Bang sich weiter der Verschleierung durch Codes und Camouflage bedienen. Dennoch erscheint das Verhältnis zwischen dem Dompteur Batty und dem Akrobaten Klaus/ Giovanni 'merkwürdig', da in ihm Echos eines Liebesverhältnisses und einer langwierigen Werbung um den schönen Akrobaten widerhallen. Auch eine femme fatale, die Seiltänzerin Alida, mit der Klaus liiert war, liest sich in diesem Kontext allegorisch als ausgelebte Sexualität, die den Verfall des Protagonisten vorwegnimmt/ankündigt. Dies gilt umso mehr für die adelige Dame aus der Loge in der Novelle "Les Quatre Diables". Dieser 'kvindemenneske' (Les Quatre Diables, S.83) trägt homoerotische Züge und verweist sowohl auf eine zwischenmännlichen Beziehung als auch auf eine Allegorie einer alles verschlingenden Sexualität (vgl. Detering 1994).

Bangs verschleierte Darstellung dieser unmöglichen Verbindungen ergibt literarische Vexierbilder von ausgesprochener Komplexität: die semantische Belegung von scheinbar alltäglichen Beziehungen mit neuen Bedeutungen, wie zum Beispiel die des Brüderpaars, eröffnet eine neue Dimension des Darstellbaren. Dies gilt umso mehr, wenn der Ausgangspunkt, hier der Topos Zirkus, schon weiter vom Zentrum des Gesellschaftlich-Normierten entfernt liegt. Eine Entschlüsselung dieser wiederaufzuhenden, gedoppelten und neuvernetzten Allegorien erlaubt dann weiterhin, semantisch belegte Begrifflichkeiten wie "Bruder" oder "Akrobat" in anderen Texten Bangs als eben das zu lesen, was sie sind: Schlüssel zu einer Welt, die zu Zeiten Bangs offen nicht darstellbar war.

III. Fallstudie Kraftakrobat - Über-Männlichkeit im Fokus

Einleitung

In den vorhergehenden Kapiteln ging es um den ästhetisierenden und begehrenden Blick auf Männlichkeit im Zirkus sowie eine 'normgerechte' Männlichkeit. Literaten haben sich im Referenzrahmen der Zirkuswelt mit dem hegemonialen Männlichkeitsbild der Zeit auseinandergesetzt und eigene Ideen entworfen, dabei Figuren als Ideal oder Aberration durchgespielt. Obwohl der akrobatische Körper idealisiert, mythisiert und funktionalisiert wird, zeigt sich deutlich, dass Maskulinität keine homogene oder holistische Größe ist, und daher nicht uneingeschränkt als Modell hegemonialer oder vorbildlicher Männlichkeit dienen kann. Um trotzdem 'eine' Idealmännlichkeit propagierbar zu machen, wird eine imaginäre, normative Mitte durch sozio-historische Grenzen abgesteckt, an deren Ausformung sich auch Literatur beteiligt. Am Rande dieses Konstrukts finden sich marginale Anti-Typen, die im Kontrast zur vermeintlichen Idealität stehen.

Die auftretenden Anti-Typen der zirzensischen Literatur allgemein könnte man, besonders in Bezug auf die männlichen Akrobaten, in zwei Kategorien einteilen, die sich grob mit 'maskuliner' und 'weniger maskulin' umschreiben lassen. Die Maskulineren sind die, in der die Charakteristika des Maskulinen vergröbert und sogar übertrieben werden. Konkret: Schwollt die Muskelmasse an, tritt das tierische, urwüchsige, auch ethnische Element stärker hervor. Bei den weniger maskulinen Männern wird das 'Verfeinerte', Zivilisierte und Feminine herausgearbeitet. Zivilisiertes, raffiniertes Benehmen bis hin zur Verkünstelung, sowie überfeine Gesichtszüge und ein fragiler Körper sind Merkmale dieses Pols. Beide Extreme finden ihre Ausformung in einem auf seine Art grotesken Körper, der sich durch die jeweils aufgeworfenen Stereotype von der favorisierten goldenen Mitte entfernt. Diese gegensätzliche Aufteilung zieht eine ganze Reihe von Bedeutungspaaren nach sich, auf deren Skala

len sich Männlichkeit einordnen und beurteilen lässt: grob/ fein, muskulös/ fragil, dunkelhäutig/ blass, draufgängerisch/ feige...

Man könnte vermuten, dass bei der Einordnung das Übermännliche eher positiv und das Feminine eher negativ bewertet wird, da das Übermännliche auf den ersten Blick nah an der Idealmännlichkeit liegt. Allerdings ist die Physis des übermännlichen Mannes bereits Zeichen des 'Andersseins'. Zusätzlich werden die starken Männer des Zirkus oft als 'sanfte Riesen' gezeigt, deren übermännliche, extreme Körperlichkeit von feinen, kindlichen, eher naiven und manchmal sogar femininen Charakterzügen konterkariert werden.¹ Bei der Betrachtung des Muskelmannes nimmt der Zuschauer/Leser also einerseits Elemente der hegemonialen Männlichkeit wahr, andererseits auch abweichende, die den Akrobaten als Außenseiter stigmatisieren. Eine sorgfältige Betrachtung beider Dichotomien soll dabei helfen, die Zwitterstellung, die diese Figur einnimmt, im Kontext der Werke zu interpretieren. Diese werfen ein Bild zurück auf das 'Ideal' in der Mitte und schärfen so dessen Profil.

Exkurs: Freakshow und Kraftakrobat

In den Zirkusbetrieben Europas und Amerikas wurden neben den ethnischen Gruppen in Völkerschauen auch Menschen mit deformiertem oder anderweitig außergewöhnlichem Körper in *Freakshows* gezeigt. Wie auch die Tiermenagerien zeigten sie das 'Andere', Uneuropäische, Unzivilisierte, und im Falle der Freaks das 'Unmenschliche'. Die Freakshow mit ihrem pseudoanthropologischen Anspruch erfüllte die Zuschauer mit Abscheu und vermittelte ihnen gleichzeitig das beruhigende Gefühl, normal zu sein. Einerseits erschreckten die choreographierten Abartigkeiten, denn die Freaks wurden trotz allem als Menschen wahrgenommen und erschütterten die Zuschauer; andererseits bestärkten die Freaks die Zuschauer in ihrer physischen Normalität und über-

¹ Sandow hatte ein "uncharacteristic falsetto giggle", das regelmäßig durch 'zufälliges' Kitzeln am Ende der Vorstellung vom Impressario hervorgerufen wurde und zur Präsentation dazu gehörte. (Chapman 1994, S.68)

spielten so gesellschaftliche und soziale Differenzen innerhalb des Publikums (vgl. Fiedler 1978, Bogdan 1996, Thomson 1996, Grosz 1996, Adams 2001).

Neben der Manegenarbeit trat der Kraftakrobat oft auch in der Freakshow auf. Zwischen den Vorstellungen arbeitete er in Buden, zeigte seine Muskeln und forderte Publikumsmitglieder zu Ringkämpfen auf. In zeitgenössischen Fotos der skurrilen Mitglieder der Zirkustruppe (also der Freaks) war auch der Kraftakrobat Teil dieser Truppe. Signor Saltarinos Dokumentation "Fahrend Volk -Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt" von 1895, einer Aneinanderreihung von Anekdoten und Klatschgeschichten über berühmte Zirkuskünstler der Zeit, behandelt Kraftakrobaten ebenso wie siamesischen Zwillinge, Schlangenmenschen, Zwerge und bärtige Frauen in dem Kapitel "Athleten, Ringkämpfer und Riesen" zusammengefasst (Saltarino 1895, S.21-49), als abnorm.

Der Kraftakrobat ist Grenzgänger zwischen der Freakshow und der Arbeit in der Manege. Letztere macht ihn Teil des 'normalen' Zirkusapparates; seine Fähigkeiten gelten als akrobatische, auch wenn sie von zeitgenössischen Kritikern oft als statisch und somit minderwertig herabgestuft wurden. Die Tätigkeit des Posierens und Gewichthebens war nach zirkusästhetischen Normen zu undynamisch (Kusnezow 1970, S.134). So stand der Kraftakrobat auch an der Schwelle zwischen Sport und Kunst, wie besonders an die Vermarktung des Kraftakrobaten Sandow zur sportlichen Ertüchtigung zeigt (vgl. Kapitel III.4). Gleichzeitig galt er auch als Freak, wie es seine Beiordnung zur Abnormitäten- und Freakshow belegt (vgl. Kusnezow 1970, S.51, Saltarino 1895). In dem Spannungsfeld zwischen dem "beau-ideal of athletic elegance" (Adam 1894, S.63) und "gewaltigen menschlichen Fleischmassen" (Saltarino 1895, S.35) war der Kraftakrobat angesiedelt, und aus diesem problematischen Quell schöpfte die hegemoniale Männlichkeit Teile ihrer Komponenten. Der Widerspruch in sich selbst musste also zwangsläufig zu einer Infragestellung der Valenz des Ideals, beziehungsweise in den späteren Dekaden zu einer Pervertierung des Ideals führen.

Der Kraftakrobaten erfüllt daher eine äußerst komplexe Zwitterfunktion im Männlichkeitsdiskurs; er ist gleichzeitig Vorbild und Zerrbild. Seine Kraftakte und sein überaus muskulöser Körper sind zu grotesk, als dass sie als ernsthafte Anleitung zum Körpertraining oder gar als Männlichkeitsprinzip herhalten könnten (vg. Lindsay 1996), und dennoch sah man ihn als Beispiel dafür an, was man mit Disziplin, Ausdauer und Trainingsgerät aus einem Körper machen konnte (vgl. Kapitel III.3). Um diese sich überschneidenden Bedeutungen herauszuarbeiten, sollen der Muskelmann und seine Funktion in Wedekinds Pantomimen und den Lulu-Dramen, sowie in einem Essay Bangs analysiert werden. Erweitert wird dieses literarische Spektrum durch eine dokumentarischen Biographie aus dem Jahre 1993 über den deutschen Kraftakrobaten Eugen Sandow (1868-1925), der im ausgehenden 19. Jahrhundert einen ikonischen Status im vor allem in Großbritannien und den USA einnahm. In Dokumenten seiner Lebensgeschichte wird die Zwiespältigkeit und die Komplexität der Rezeption des Muskelmannes aufgegriffen.

1.1 Wedekind: Die Kaiserin von Neufundland (1897)

*Bis Einer, ach, ihr abnt nicht was für Einer
Des Weges kommt. Ein Blick, ein Wuchs.
Sein sieggewohntes Herz thut keinen Mucks
So weltenüberwältigend war noch keiner.*

Frank Wedekind - Prolog zu
Die Kaiserin von Neufundland

Wedekind hat den starken Mann in seine Betrachtungen von Geschlechterrollen und -differenz einbezogen. Während der Muskelmann in den 'Lulu-Dramen' als Rodrigo Quast einer von vielen Männern ist, die sich um das "Urweib" Lulu gruppieren, so steht er in der Ballett-Pantomime "Die Kaiserin von Neufundland" (1897) tatsächlich im Zentrum des Geschehens. Die Pantomime kam als zirzensisches Genre aus der französischen, nachrevolutionären

Romanischen Schule und war bis in die 1930 Jahre fester Bestandteil der Zirkusvorstellung in Europa, Nord- und Südamerika. Im Falle der "Kaiserin von Neufundland" handelt es sich um das Skript zu einer solchen Zirkuspantomime, die Wedekind für den Zirkus Renz geschrieben hatte, die aber nie zur Aufführung gelangte (vgl. Vinçon 1996, Bd III.2 S.794).

In dieser Pantomime wird die Kaiserin Filissa von ihrem Verlangen nach körperlichen Liebe krank. Wedekind greift damit das typisches Hysterie-Bild der Zeit auf, welches Hysterie als 'Frauenkrankheit' abstempelte, zu deren Therapie unter anderem der 'kontrollierte' Orgasmus verschrieben wurde, üblicherweise durch den gerade erfundenen elektrischen, tragbaren Vibrator. (vgl. Schaps 1992, Weickmann 1997, Maines 1999). In der Pantomime verschreibt der Hofarzt keinen automatisierten Phallus, sondern die Heirat. "Heiraten, meint er, heile jedes Leiden/ Das hübsche junge Mädchen quälen kann/ Die allerbeste Kur sei stets ein Mann" (Prolog, S.54). Um die Hand der Kaiserin wirbt neben den lächerlichen Figuren eines Dichters (Pustekohl), Kaisers (Napoleon I) und Erfinders (Alwa Edison) schließlich der starke Mann Holthoff, "ein Mann von herkulischem Körperbau" (Kaiserin von Neufundland, S.67). Obwohl er in seiner Kleidung einem lächerlichen Stutzer gleicht (vgl. auch Kapitel II.3.1), erhebt sich die Kaiserin "wie magnetisiert" (ebd.), als sich der Muskelmann seiner Oberbekleidung entledigt. Der Anblick seiner Kunststücke, das Heben von Gewichten und das Spielenlassen seiner "Biceps" (ebd.), reicht völlig aus, um die Kaiserin zu beeindrucken. Obwohl erst der Ohnmacht nahe bei all der beeindruckenden Männlichkeit, übergibt sie ihm ihren Schmuck und setzt zu guter Letzt dem Muskelmann ihre Krone auf. Sie platziert ihn auf dem Thron und nimmt schmachtend zu seinen Füßen Platz. Diese Erhöhung des Muskelmanns über Künstler, Wissenschaftler und Kaiser nimmt parodistisch Bezug auf den idealisierten und begehrenswerten Akrobaten, wie er von anderen und sogar von Wedekind selbst entworfen wurde (vgl. Kapitel I).

Holthoff beweist dem Kaiserhof und der Kaiserin selbst durch Gewichtheben wiederholt seine Männlichkeit. Das Heben von Gewichten kann

metaphorisch als Beischlaf gelesen werden. Die Kaiserin, zuvor kränklich und hysterisch, zeigt Zeichen der Besserung. Ihr sexuelles Verlangen, das zuvor unbefriedigt blieb und welches so die 'Krankheit' verursachte, wird durch Holthoffs Gewichtheben gestillt. Vor ihrer 'Rettung' durch Holthoff, erscheint sie als "eine kleine, schmächtige, etwas fragile, äußerst graziöse Erscheinung, mit [...] etwas schmachtendem, kindlich-jungfräulichem Ausdruck in den Zügen" (*Kaiserin von Neufundland*, S.59). Als Symbol ihrer kindlichen Unschuld kann man ihr langes, weißes Mousselinekleid über fleischfarbenen Trikot (ebd.) interpretieren. Filissa wird auch nie explizit als Frau bezeichnet. Doch trotz aller Attribute der Unschuld leidet sie an einem ausgeprägten, sexuellen Appetit. Nach ihrer Begegnung ('Heilung') mit Holthoff ist sie sowohl in ihrem Äußeren als auch ihrem Wesen verändert. Ihr Kostüm ist in Schnitt und Farbe zirzensischer, ihr Rock ist kurz, die Farben kräftig, sie ist "als Mohnblume" (*Kaiserin von Neufundland*, S.71) angezogen; sie ist durch Holthoff erblüht.

Zu Beginn des zweiten Aktes/ Bildes erblickt man beide in ihrem Ehebett; Filissa liegt im Schlafrock und mit aufgelösten Haaren neben dem Muskelmann. Die Kaiserin ist Holthoff komplett ergeben, sie beschenkt ihn, nimmt zu seinen Füßen Platz, füttert ihn (*Kaiserin von Neufundland*, S67f., S.71ff.), "giebt ihm zu verstehen, daß sie keinen Appetit nach Speise und Trank, sondern nur nach seinen Küszen hat" (*Kaiserin von Neufundland*, S.72). Allerdings hält der selige Zustand nicht an. Der Leibarzt weist beide pantomisch darauf hin, dass es ungefährlich sei, ein- oder zweimal zu ... Fünfmal allerdings führe zum Tod. Auf was sich diese Zählung bezieht, darf das Publikum selbst ergänzen.²

So wie auf der einen Seite des Geschlechtsaktes die heilende Wirkung der akrobatischen Potenz steht, steht auf der anderen das vampirische Verlan-

² Vinçon verweist in der kommentierten Wedekind-Ausgabe auf dessen Lektüre der erotischen Werke Andrea Nercias' und besonders auf den Roman "Les Aphrodites" von 1793: Ein in einem Käfig eingesperrter, dem Wahnsinn verfallener Athlet, wird von Ärzten auf seine Leistungsfähigkeit hin untersucht. Sie hängen ein 150-Pfund-Gewicht an sein erigiertes Glied, das er drei Minuten zu halten vermag. (Vinçon 1996. 'Holthoff'. Bd III.2. S.788.) Aber auch ohne Wissen um dieses Experiment ist der Zusammenhang von Gewichtheben und Virilität evident.

gen der Frau: Holthoff verliert an Manneskraft durch die Verhätschelung der Kaiserin und ihre hohen sexuellen Ansprüche; die Weiblichkeit verdirbt ihn. Schließlich fällt es ihm schwer, das 2000-kg-Gewicht zu heben (Kaiserin von Neufundland, S.78), was Filissa mit Weinen und Wüten quittiert. Die Beziehung wird durch Musik, Gestik und Handlung mehr und mehr als ein ungesundes, hysterisch-fieberhaftes Verhältnis gezeigt, wie in der folgende Szene deutlich wird.

HOLTHOFF hebt das 2000 Kilo-Gewicht mit übermenschlicher Anstrengung langsam hoch, mehrmals einhaltend, um Atem zu schöpfen. Sämtliche Muskeln seines Körpers springen plastisch hervor; er keucht und stöhnt, seine Gesichtszüge zeigen den Ausdruck entsetzlicher Qual, als fürchte er jeden Moment um sein Leben. Dabei zittern seine Knie, während er mit den Füßen hin und her tappt, um nicht plötzlich das Gleichgewicht zu verlieren. Er braucht unverhältnismäßig lange, um das Gewicht zu heben.

In der M u s i k erklingt, ins Gigantische übertragen, das Hauptmotiv der Pantomime in fiebertraumartigen überweltlichen Accorden, in einer Art urewiger Sphärenmusik.

DIE KAISERIN FILISSA befindet sich im Zustand höchster Verzückung. Manchmal bedeckt sie sich die Augen; dann ringt sie die Hände über dem Kopf, beugt sich rückwärts und preßt sofort wieder die glühende Stirne vor sich auf den Boden. Auch ihr Gesicht zeigt den Ausdruck des Gemartertwerdens. Ihre Blicke hängen mit leidenschaftlicher Gier an Holthoff und dann wendet sie wieder den Kopf, da sie seinen Anblick nicht länger erträgt. Je höher Holthoff das Gewicht hebt, umso wilder wogt ihre Brust, um so rascher fliegt ihr Atem, um so abgebrochener, krampfhafter werden ihre Bewegungen. (Kaiserin von Neufundland, S.80)

Die vermeintliche Errettung der Kaiserin durch die Sexualität des Muskelmannes zieht durch das Übermaß beide ins Verderben. Holthoff wird durch die sexuelle (Über)Forderung der Kaiserin schwächer (s.o.), die Kaiserin selbst wieder hysterisch und schließlich verrückt. Die sexuelle Obsession verzehrt beide. Die Kaiserin wird nach ihrem Wahnsinnsanfall mit einer Zwangsjacke gefesselt und in einem Raubtierkäfig auf Rädern verwahrt (Kaiserin von Neufundland, S.80ff.). Ihre Obsession mit 'dem Gewichtheben' hat die sie in den Wahnsinn getrieben, so dass sie nur noch den Ärzten übergeben werden kann.

Wedekind überhöht diese Mann-Frau-Beziehung zum Archetyp der heterosexuellen Beziehungen, wie an der 'urewige Sphärenmusik' deutlich wird, die die Szene untermalt.

In dieser Pantomime geht es um den Sexualtrieb der Frau, die Stadien von Mangel, über 'Heilung' bis hin zur geistigen Umnachtung durchläuft. Das Sexualleben der Frau, in Wedekinds Pantomime, wie in im öffentlichen Diskurs seiner Zeit, wird in seinen einzelnen Phasen und in seiner gesamten Form als krankhaft geschildert; es changiert zwischen einem Zuwenig und einem Zuviel an Triebhaftigkeit (vgl. Schaps 1992, Maines 1999, Weickmann, 1997). Dass nun ausgerechnet ein Muskelmann aus dem Zirkus als Verkörperung von Männlichkeit und Potenz dient, kann nicht weiter verwundern. Wie die vorangegangenen Kapitel bereits gezeigt haben, wird der Akrobaten mit ästhetischen und sexuellen Projektionen belegt. Zeichnet man ein übersteigeretes, übertriebenes Bild eines Akrobaten, so resultiert aus dieser Phantasie das Extrem des "starken Mannes" mit seiner animalischen Männlichkeit. Wie im Fall der Kaiserin von Neufundland gilt das auch für die sexuelle Potenz.

Inwieweit auch Wedekind Muskelmann und Potenz gleichgesetzt hat, zeigen Tagebucheintragungen und Anekdoten. Die Figur des Holthoff (und des Rodrigo Quast in den Lulu-Dramen) basiert auf verschiedenen Vorlagen aus Literatur und Wirklichkeit. Wedekind erwähnt die Kraftakrobaten Holthoff und Leitner, die zusammen in Paris Vorstellungen gaben. Dazu heißt es in seinem Tagebuch: "Leitner und Holthoff sind die beiden stärksten Männer der Welt und im Casino de P. engagiert [...]. [...] Er [Holthoff] ist ein schöner Mensch mit der einem starken Mann eigenen, harmlos selbstgefälligen Kindlichkeit. Er erzählt, wie sie sich beim Austritt aus dem Casino mit Fäusten der Weiber hätten erwehren müssen" (Wedekind 1986, S.253.). Der zeitgenössische Diskurs sieht in den starken Männern einerseits die Krone der Männlichkeit, die ein 'unschuldig-kindliches' Wesen mit einem kräftigen Körper vereinen. Diese Mischung, so Wedekind im Chor mit anderen zeitgenössischen Quellen, üben eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Frauen aus. Es gehört eigentlich schon zum Topos des Akrobaten allgemein, dass sie die

Frauen zwar verzücken, sich aber in sexuellen Dingen keusch und zurückhaltend geben, 'die Gefahr der Weiber erkennend'. (vgl. Saltarino 1895 und 1910, Chapman 1994) Denn die Zähmung der weiblichen Sexualität (sind es doch die Frauen, die dem Mann ihre sexuellen Wünsche eröffnen und ihn verführen) ist schwierig, selbst ein übermäßig viriler Mann bekommt Probleme, wenn er sich auf die grenzenlosen Forderungen der Frauen einlässt.³

Der literarische Holthoff kann sich dem Wahnsinn der Kaiserin entziehen, ausgestattet mit einer ansehnlichen Menge an Gold und Schmuck, die er im Laufe der Beziehung erhalten und unterschlagen hat. Im dritten Akt sieht man ihn in einer Kaschemme von Freudenmädchen und Gaunern umgeben, "im Geschmack eines Fleischerknechts elegant gekleidet" (Kaiserin von Neufundland, S.85).⁴ Dann aber taucht die immer noch wahnsinnige Filissa auf und bittet ihn, ein letztes Mal seine Gewichte für sie zu heben. Er weigert sich erst, nimmt dann aber doch Anlauf, als seine Begleiterinnen ihn ebenfalls drängen. Wie zu erwarten, versagt Holthoff zweimal dabei, das 50-Pfund(!)-Gewicht zu heben. Filissa bittet in ihrer Verzweiflung darum, dass er sie mit dem Gewicht erschlage, aber ihm fällt das Gewicht auf den Fuß. Filissa erdrosselt sich am Ende der Pantomime mit ihrem eigenen Haar.

So vordergründig es um die Sexualität der Frau(en) in dieser Pantomime geht, so dreht es sich doch mit der Figur des Kraftakrobaten auch um Männlichkeit und männliche Sexualität. Der Kraftakrobat gilt in der Ansicht der Frauen als idealer Geschlechtspartner, sie tragen ihre sexuellen Begierden an diesen Mann heran. Dessen simple Männlichkeit (im Gegensatz zum Poeten, Feldherren und Erfinder) ist gepaart mit einem hypermännlichen Körper. Beide Charakteristika verweisen allerdings nur in Grundzügen auf das ästheti-

³ Der Wedekind-Freund und starke Mann Rudinoff erzählt in der Neuen Zürcher Zeitung vom 12.10.1941 folgende Anekdote: "Lomberger und Leitner, genannt: die deutschen Eichen" waren "beide gut gewachsene, 'schöne' Männer. Leitner 'brach unter dem Sturm der Liebe zusammen, von dem sein Leben durchbraust wurde'. Lomberg, weniger intelligent, verheiratete sich in Wiesbaden mit einer sehr reichen Witwe, die dann wahnsinnig wurde" (Vinçon, Hartmut. Kommentar zu "Die Kaiserin von Neufundland". 1996, S.787). Lombergs Lebensgeschichte dient schließlich Wedekind als Vorlage für "Die Kaiserin von Neufundland".

⁴ Vgl. die grelle Kleidung auch mit Kapitel II.3.1.

sche Ideal, welches in Kapitel I und II besprochen worden ist. Einerseits ist der Kraftakrobaten zu naiv-kindlich, um dem Ideal eines überlegten, überlegenen Mannes zu entsprechen, andererseits grenzt seine Körperkraft ans Groteske. In ihm werden edle Einfalt und Körperkraft ins Extrem geführt, die Eigenschaften werden überzeichnet und bewegen den Kraftakrobaten weg vom Ideal.

So zeigen die Kraftakrobaten dann auch Schwäche (wie auch die anderen Akrobaten in den Kapiteln zuvor), wenn weibliche Sexualität lockt und verführt. In Wedekinds Pantomime ist es die Frau, die dem Wahnsinn erliegt. Allerdings ist auch der literarische Holthoff am Ende. Sein Reichtum und seine Kräfte sind zerronnen, sein Kapital ist im doppelten Sinne verbraucht.

1.2 Wedekind: Der Erdgeist (1895 und 1913) & Die Büchse der Pandora (1894, 1903 und 1913)

Ich habe meine Kraft in den Armen! - Sehen Sie sich bitte den Biceps an! [...] Sagen Sie ihr, ich wäre castrirt.

Frank Wedekind - Erdgeist

Obgleich die beiden Dramen "Der Erdgeist" und "Die Büchse der Pandora" schon vor der Pantomime "Die Kaiserin von Neufundland" konzipiert und entstanden sind, könnte man in der Figur des ehemaligen Kraftathleten Rodrigo Quast eine Fortsetzung von Holthoffs Lebensgeschichte lesen. Sowohl in der Beschreibung seines Körpers als auch in seinem Handeln zeigt Rodrigo Quast Ähnlichkeiten mit ihm; er hat seinen Körper ebenfalls vernachlässigt und seine Zirkuskarriere aufgegeben. Während Holthoff aber eher tragisch und bemitleidenswert erscheint, ist die Figur des Quast verabscheungswürdig und barbarisch-primitiv.

Wedekind hat Rodrigo Quast nach seinen eigenen Worten als Gegenstück zur Gräfin Geschwitz konzipiert. Laut des Vorwortes zur "Büchse der Pandora" von 1913, lag ein Anliegen des Stücks darin, die (weibliche) Homosexualität dramatisch zu behandeln, deren "Unnatürlichkeit", das "Verhängnis"

und die "gewaltige menschliche Tragik außergewöhnlich großer, völlig fruchtloser Seelenkämpfer der Lächerlichkeit zu entreißen und sie der Barmherzigkeit aller nicht von ihr Betroffenen näher zu bringen." (Büchse der Pandora 1913, S.544f.). Wedekind entspricht damit den Bestrebungen der Intellektuellen seiner Zeit, die Homosexualität zu dekriminalisieren und als Krankheit, sogar als tragische Größe anzuerkennen. Dass diese Gnade mit Gönnerhaftigkeit einhergeht und die Homosexuellen nun auch noch katalogisiert und durchgreifend stigmatisiert, war ein Nebeneffekt, der die Art der Unterdrückung nur änderte, nicht aber aufhob. Um seine Position gegenüber der bemitleidenswerten Homosexualität zu verdeutlichen, hat Wedekind Rodrigo Quast als Gegenposition dazu ausgearbeitet. Quast ist die Verkörperung des "ungebildeten Menschen" und dessen "niedriges Gespött und das gellende Hohngelächter" über die Homosexualität. Wedekind hat daher den Kraftmenschen durch dessen "brutale Witze" zu charakterisieren versucht (ebd.). Durch diesen Aufbau ist Quast nicht nur der Gegenspieler der Geschwitz, er steht auch in dichotomen Beziehungen zu den anderen Männerfiguren und nicht zuletzt Lulu. Wedekind hat dabei Charakteristika des Kraftathleten mit krimineller Energie und einer primitiven Männlichkeit gepaart, wie in den folgenden Abschnitten gezeigt wird.

In der ersten Fassung der "Büchse der Pandora" von 1894 erpresst und schmarotzt Quast sich seinen Lebensunterhalt im Fahrwasser von Lulu. Wie schon zuvor in einigen Zirkustexten dieser Arbeit ist er durch seine auffallend geschmacklose Kleidung als Akrobat in Zivil gekennzeichnet;⁵ außerdem ist sein Körper unübersehbares Aushängeschild seines Berufes ("LULU: Was Sie für Muskeln haben..." Büchse der Pandora 1894, S.212). Wenn es in dem Drama um seine Leistungen als Kraftmensch geht, werden diese als sexuelle Leistungen gezeigt; Rodrigos eigentliche Berufung ist der Geschlechtsakt.

⁵ "Er trägt einen hellkarrierten, straffzugeknöpften, enganliegenden Sackanzug, die Ärmel etwas zu kurz; Glockenhosen, feuerrote Krawatte, goldene Ohrringe." (Die Büchse der Pandora 1894, S.212)

RODRIGO: Mein Auftreten als starker Mann bereitete mir Enttäuschungen auf Enttäuschungen - mir und dem schwachen Geschlecht. Erst reißen sie Einem die Kleider vom Leib, dann wälzen sie sich mit der Zofe herum. Ich darf derweil die schmutzige Wäsche sortieren. (Büchse der Pandora, 1894, S.251)

LULU: Haben Sie schon mal eine Aristokratin...?

RODRIGO: Zu Dutzenden! - Sie sind ja wie Fliegen über mich hergeflogen! - Fürstinnen und Prinzessin! - Aber das waren dann Waden - Himmel, Arsch und ... (Büchse der Pandora, S.264)

Lulu macht sich die sexuelle Potenz zu nutzen, indem sie Rodrigo Quast und die Gräfin Geschwitz gegeneinander ausspielt, sie drängt beide zu einer gemeinsamen Nacht. Um ihre Ziele zu erreichen, versucht Lulu es nicht nur mit Erpressung, Betteln und Bitten, sie verkauft Geschwitz diesen Akt auch als Möglichkeit der 'Heilung' von ihrer Veranlagung: "Sie werden ja vielleicht gesund dabei." (Büchse der Pandora 1894, S.266) Wedekind bezieht sich auf die Erwartungen, die an den Muskelmann herangetragen werden: dessen Über-Potenz und die daraus erfolgende Heilkraft für die Gesellschaft qua Individuum. Diese Funktion hat auch schon Holthoff in der "Kaiserin von Neufundland" eingenommen. Allerdings die Geschwitz ist nicht nach Quasts Geschmack, er versucht seine Potenz zu verleugnen (falls er sie überhaupt besitzen sollte).

RODRIGO Es geht nicht [...]

LULU Sie Kraftmensch...

RODRIGO Ich habe meine Kraft in den Armen! - Sehen Sie sich bitte den Biceps an! [...] Sagen Sie ihr, ich wäre castrirt. (Büchse der Pandora 1894, S.264)

Es liegt eine große Diskrepanz zwischen den Beschreibungen der körperlichen Verfassung (und Potenz) zwischen früher und jetzt, wie sie auch in den späteren Fassungen der beiden 'Lulu-Dramen' von 1913 geschildert wird. Im "Erdgeist" ist Quast noch selbsternannter "stärkster Mann der Welt" (Erdgeist 1913, S.465) mit Muskeln aus "Granit" und "Schmiedeeisen" (Erdgeist 1913, S.468), die er Lulu bereitwillig befühlen und bewundern lässt. In der "Büchse

der Pandora" von 1903 hingegen ist er selbst nur noch Abglanz seiner selbst, mit "fürchterlicher Plautze", "aufgeschwemmt", ein "Mastschwein" (Büchse der Pandora 1903, S.482), der mit Anekdoten über seine Männlichkeit seinen Ruf zu erhalten hofft.⁶

Rodrigo ist in der "Büchse der Pandora" ein grobschlächtiger Klein-krimineller geworden, der in Lulu, sowie den Frauen allgemein, nur zu dressierendes Fleisch sieht. Er plant, ihr Manager zu werden, der sie "vor einem anständigen Publikum produzieren" (Büchse der Pandora 1903, S.480) will. "Ich gedenke die pompöseste Luftgymnastikerin aus ihr zu machen" (Büchse der Pandora 1903, S.490); "Ich habe mir eine zwei Zoll dicke Nilpferdpeitsche bestellt. [...] Ist es Liebe, oder sind es Prügel, danach fragt kein Weiberfleisch; hat es nur Unterhaltung, dann bleibt es stramm und frisch. [...] Da wird sie dresiert; und hat sie den ersten Tauchersprung exekutiert, ohne den Hals zu brechen, dann ziehe ich meinen schwarzen Frack an und röhre bis ans Lebensende keinen Finger mehr." (Büchse der Pandora 1903, S.491). In diesen farcenhaften Aussprüchen blitzt noch ein wenig des Ideals durch, das Wedekind in seinen Zirkusgedanken postuliert hat, nämlich die pädagogische Erneuerung durch akrobatische Zucht.⁷ Doch hier ist das Ideal von ihm selbst parodiert und überzogen, ebenso wie die Figur des Kraftmenschen selbst.

Die Wahl Wedekinds Quast als Kraftakrobaten vorzustellen, unterstützt die Negativität der Figur. Im Vergleich mit den Reitern und Gymnastikern ist der Kraftakrobaten in Körperbau und in seiner Darbietung weitaus größer, seine Darbietungen statisch und selten elegant oder elastisch (Kusnezow 1970, S.134). Wedekind hat in dieser Linie weitergedacht; die charakterliche Naivität, die noch Holthoff in der "Kaiserin von Neufundland" positiv ausgezeichnet

⁶ "Vor zwei Jahren wurde ich [...] zu fünfzig Mark Strafe verknallt, weil man sah, daß ich ein paar Haare auf der Brust hatte. [...] Seit dem lasse ich mich jeden Monat rasieren." (Die Büchse der Pandora, S.481) "Ich habe auf diesem Brustkasten noch vor zwei Jahren zwei gesattelte Kavalleriepferde balanciert." (Die Büchse der Pandora, S.486)

⁷ Vgl. dazu auch Vinçon 1996 'Peitsche' sowie die die Funktionalisierungen des Peitschens in Kapitel II.

hat, ist bei Quast gegen Verschlagenheit und Grobheit ausgetauscht worden. Das zeigt sich auch an seiner Körperlichkeit: wo Holthoff noch mit Bizeps beeindrucken konnte, redet der fettleibige Quast nur von vergangene (sexuellen) Höchstleistungen. Sein (nun noch groteskerer) Körper zeugt vom Niedersten an Instinkten und Charaktereigenschaften.

Das Bild des Kraftmenschen bei Wedekind ist ambivalent. Zwar funktionalisiert der Autor den Akrobaten als potenten 'Heils'-bringer, sowohl in der Pantomime als auch den Lulu-Dramen, aber gleichzeitig besetzt er ihn auch mit negativen Eigenschaften. Seine Kraftmenschen sind von primitiven Gemüts, sie denken an ihr eigenes Wohl und besonders ihre eigene Geldbörse. Die Idee der "Zirkusgedanken", dass eine zirzensische Ausbildung zu ideeller und körperlicher Elastizität führe, spielt bei den Kraftakrobaten nur eine untergeordnete Rolle. Sie sind durch ihre Muskelkraft und ihren simplen Geist eher ein Gegenbeispiel zu der Leichtigkeit, mit der der ideale Mann noch in dem Essay konzipiert wurde.

2. Bang: Motorvognen Nykøbing-Nysted (1904)

... den unge Mand, der har Tænder som en Tandatlet.

Herman Bang - Motorvognen Nykøbing-Nysted

In dem feuilletonistischen Essay "Motorvognen Nykøbing-Nysted" (18.8.1904 in *København*) beschreibt Bang mit scheinbar positiver Einstellung seine Reise im ersten Linienbus Dänemarks. Hauptsächlich reflektiert er über die Zukunft des Transports und vermutet das Ende der Pferdekutschen. Diese Gedanken pointiert er mit einer Betrachtungen der einheimischen und der Pariser Kutschpferde, die unterschiedlich auf diese Neuerung reagieren. Abschließend plädiert Bang für den Einsatz von Bussen anstelle kleiner Eisenbahnen.

Auf den ersten Blick hat dieser Text nichts mit Zirkusliteratur zu tun. Jedoch wird die Figur des Chauffeurs in einer merkwürdigen Zwitterstellung zwischen Ideal und Groteske geschildert. Dabei benutzt Bang Bilder und Beg-

riffe aus dem Zirkusmilieu: "En ung Chauffeur, en Københavner i Sportsudhaling og med Akrobatansigt" (Motorvognen, S.79); "sagde Akrobaten" (Motorvognen, S.80); "Hele Besætningen var Akrobatchauffeuren" (ebd.). Diese Beschreibung wirft mehrere Fragen auf. Zuerst bleibt unklar, wie die Figur des Akrobaten in den Kontext des Busses und der technischen Neuerung passen. Schließlich ist zu erörtern, wie Akrobatengesicht und -körper von Bang gesehen und beschrieben werden, und inwieweit Chauffeur und Akrobat sich unterscheiden, beziehungsweise gleichen.

Bangs Chauffeur steht in direkter Verbindung zur technischen Neuerung des Autobusses. Als akrobatische Leistung dieses Busfahrer wird das Aufpumpen eines Reifens stilisiert (Motorvognen, S.79f.). Die Vorführung des Chauffeurs ist das Bus Fahren und die Einhaltung des Fahrplans. Bang beobachtet die Berufsausübung des Chauffeurs aus nächster Nähe, ähnlich wie das Zirkuspublikum dem Artisten zuschaut. Allerdings fehlt hier die künstlerisch-ästhetische Komponente, so dass das zirzensische Element durch das Sportliche beziehungsweise das Geschick dominiert wird ("Sportsudhaling"). So scheint Bangs Metapher ein positives Bild des Fahrers zu zeigen. Männlichkeit qua Geschicklichkeit vereint sich mit moderner Technologie, um im wörtlichen Sinne die Menschheit voranzubringen. Da die Fahrt von Bang im letzten Satz positiv bewertet wird ("Det var hurtigt, bekvemt og nemt." Motorvognen, S.82), scheint auch der Fahrer positiv besetzt.

Trotzdem ist auch dieser Bild getrübt. Eine lange Verspätung durch einen platzen Reifen schließt eine unterschwellige Technologiekritik ein. Und auch der Chauffeur ist nicht durchweg positiv gezeichnet: dessen Akrobatengesicht wird von unschönen Zähnen beeinträchtigt.

... svarer den unge Mand, der har Tænder som en Tandatlet ... (Motorvognen, S.81)

Ein *tandatlet* ist laut "Ordbog over den danske sprog" ein "artist, der bære store byrder i tænderne" (ODS 1996, Sp.746). Als Kraftakrobat gezeichnet, noch

dazu mit grotesken Zähnen, wird der Chauffeur so in die Nähe der Freakshow gerückt. Bang beschreibt außer deren Auffälligkeit die Zähne leider nicht genauer, es könnte sich entweder um überaus gesunde, starke oder aber abgenutzte mit Verschleißspuren von der akrobatischen Belastung handeln. Ein genaueres Bild des Gebisses hätte vielleicht weitere Rückschlüsse auf die Intention des Essays liefern können (vgl. Ziolkowski, 1976). Man kann trotzdem betonen, dass das positive Bild der Modernität durch den grotesken Fahrer einen Riss bekommt.

Dieser Fahrer hat wenig mit dem idealen Akrobaten zu tun, den Bang in seinem Essay "Fra Cirkus" vorstellt (vgl. Kapitel I.1). Gerade dem Kraftakrobaten hängt das Zeichen des Abnormen, Freakigen an; ein Vergleich mit ihm ruft eine zweifache, gleichzeitig positive und negative Bewertung (Ideal/Freak) ab. Im Kontext des kleinen Motorvognen-Essays weist die Wahl dieses Bildes (des Kraftakrobaten) auf eben diese zweischneidige Bedeutung hin und trägt ein durchaus gespaltenes Verhältnis zur Moderne in den Text. Meines Erachtens zeigt der Kraftakrobaten auf der Oberfläche den Fortschrittsglauben qua Körper(kraft), im inneren Kern hingegen zeugt der 'tandatlet' von dem Unbehagen, das Bang im Angesicht der Moderne empfindet. Denn obwohl Bang erklärt, dass die Einführung des Buslinienverkehrs volkswirtschaftlich sinnvoll sei, obwohl er am Ende ein Plädoyer für Busse abgibt, und obwohl er sich mit der Schlussbemerkung eindeutig positiv über die Fahrt äußert... ist der Essay nur unter pragmatischen Aspekten eine positive Stellungnahme. Kritik schimmt in der ironischen Beschreibung durch, und besonders in der Figur des Fahrers, der verbissen einen platten Reifen aufpumpt und der das Fortschrittsmanifest verfremdet und grotesk verzerrt.

3. Sandow the Magnificent (1994)

Sandow is the most wonderful specimen of man I have ever seen. He is strong, active and graceful, combining in his person the characteristics of Apollo, Hercules, and the ideal athlete.

Dudley Sargent in: Mercer Adam -
Sandow's System of Physical Training

Eugen Sandow (1867-1925), als Friedrich Müller in Königsberg geboren, galt im englischsprachigen Raum um die Jahrhundertwende als die Verkörperung männlicher Stärke (vgl. Goudreau 1978, Groth 1987, Chapman 1994). Bereits in seiner Jugend war er begeisterter Zirkusgänger und stählte, angeregt durch die Leistungen der Akrobaten, durch Sport und Übungen seinen Körper. Um der Einberufung in die Armee zu entgehen, verließ er mit achtzehn Jahren Deutschland und strebte eine Karriere als Kraftakrobat an. Schnell wurde er innerhalb Europas bekannt, und besonders im englischsprachigen Raum galt er als der Inbegriff des starken Mannes par excellence. In Großbritannien und Amerika wurde er in Folge zur Leitfigur des Bodybuilding, damals noch 'physical culture' genannt. Diese Bekanntheit setzte er ökonomisch zweifach um, zum einen durch seine Tourneen und zum anderen durch die Vermarktung seiner selbst. Gesundheitstonika und Stärkungskakaos, Magazine und Ratgeber, Fitnesszubehör und Fitnessstudios und vieles mehr wurde unter dem Markenzeichen Sandow an den Mann gebracht.

Die Biographie des Kraftakrobaten Sandow von Chapman "Sandow the Magnificent" (Chapman 1994) zeichnet nicht nur den Lebensweg des 'fathers of bodybuilding' nach, sondern umreißt mit ihm auch Sandows Weg vom realen Zirkusakrobaten zum Markenzeichen und gesellschaftlichen Ideal. Allerdings ist dieser Weg nicht so gradlinig wie es Chapmans Vorwort vermuten lässt. Zwar hat Sandow eine erfolgreiche Laufbahn eingeschlagen, die ihn auch im fortgeschrittenen Alter finanziell versorgte, doch gab es durchaus auch Ereignisse auf diesem Weg, die unterstreichen, dass auch ein Kraftakrobat kein

Vorbild für die Männlichkeit an sich sein kann. Selbst die in Biographien und Werbeplakaten idealisierte, sogar mythisierte Männlichkeit eines Kraftakrobaten war durchaus von Widersprüchen durchzogen. Ausschnitte aus seiner Biographie sollen hier die Gratwanderung zwischen Vorbild und Groteske, zwischen Idol und Freak zeigen, die die eindeutige Bewertung des übermännlichen Mannes eben wegen seiner hypertrophen Männlichkeit verhindert. Hinzu kommt eine 'zwielichtige' Sexualität, die schon zu Lebzeiten für Gesprächsstoff sorgte, und die die eindeutige, heteronormative Begehrungsäusrichtung der hegemonialen Männlichkeit und deren Sexualität in Frage stellt.

Das positive Bild des Kraftakrobaten und seine geradlinige Vermarktung manifestieren sich in einem Diskurs, der voll höchster Bewunderung das Konstrukt des 'idealen Mannes' in die Gesellschaft hinausträgt. Mithilfe der Unterfütterung des Mythos mit spirituellen Komponenten wurde Sandow zu einer Ikone im wörtlichen Sinne. Denn durch die so genannte 'Muscular Christianity', die im englischsprachigen Raum die Ideale der deutschen Sportbewegung um Turnvater Jahn um eine christliche Komponente erweiterte, vereinten sich Bodybuilding und Beten (vgl. Mosse 1996, S.49ff.). Moraleische und physische Stärke waren besonders in einem durchtrainierten Körper zuhause und widerstanden sündigem Verhalten besser als ein untrainierter Körper (Chapman 1994, S.3). Dieser muskulöse Körper wurde dank des Angebotes an Produkten und Verfahren der 'physical culture' für jeden erreichbar, und der durch Sandow-Produkte gestählte Körper konnte die Belohnung seines Trainings schon auf Erden genießen. So lautete der Titel eines der vielen Ratgeber den auch passenderweise "The Gospel of Strength According to Sandow".⁸ Sandow eröffnete erst in London, später auch in anderen britischen und nordamerikanischen Städten, Fitnessstudios, die die 'physical culture' der Mittelschicht nahe bringen sollten (Chapman 1994, S.101). Paradoxe Weise gehörte zu den Belohnungen der 'Muscular Christianity' auch die sexuelle Potenz, die mehr oder

⁸ Melbourne: Shaw-Fitchett 1902.

weniger diskret als Ergebnis der Sandow-Methode zur Körperkräftigung angepriesen wurde (Chapman 1994, S.76). Der Körper als Werkzeug eines progressiveren, aggressiverem Christentum (Chapman 1994, S.112f.) war gleichzeitig ein nonverbales Evangelium.

Im Zuge der Verbreitung von Photographien zur Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein schwunghafes Geschäft mit Porträts und besonders Ganzkörperaufnahmen Prominenter, und eben auch starker Männer wie Sandow. Bilder halbnackter Kraftathleten wurden als cabinet cards/ cartes de visite im handlichen Format zu Tausenden produziert und verkauft; Sandows Körper erschien auf Werbeplakaten für Bier, Zigarren, Kakao. Diese Abbildungen wurden "independent objects in their own right, icons through which Sandow's body, or, more accurately, images of Sandow's body, could be looked at, admire and fantasised over by people who had never seen him in the flesh." (Foster 1987, S.8). Dieses Phänomen steht im krassen Gegensatz zum Verschwinden des nackten Mannes aus der bildenden Kunst, sowie der Körperllichkeit des bürgerlichen Mannes im Alltag.

The extent to which Western society sought to hide the male body was perhaps best evidenced in the 19th century artistic representations. Female nudes were found in libraries and town halls, representing everything from "Liberty" and "Electricity" to "Slavery" and "Morphine". The nude male virtually disappeared from the painter's canvas. Visitors to galleries could imagine a no more shocking idea than that of a naked man as a subject for artistic representation. [Bergman 1993, S.73)

Durch die Normalität solcher Abbildungen und die große Zahl an Aufnahmen bildeten sich Nischen; pornographische und bisweilen pädophile Motive bedienten nicht mehr nur einen rein ästhetischen Geschmack, sondern zunehmend sexuelle Begierden. Unter dem Deckmantel der klassischen Pose gelangten auch zahlreiche Akte und Halbakte Sandows in Umlauf. Es erscheint zwar erstaunlich, dass zum Beispiel in den Zimmern wohlbehüteter großbürgerlicher Töchter (Chapman 1994, S.64) und bei bekannten Homosexuellen (Chapman 1994, S.30) Porträtkarten und lebensgroße Akte Sandows unverhüllt zur Schau

gestellt wurden, doch ist dies ein Beweis dafür, wie erfolgreich die künstlerisch-klassische Pose alle dahinterliegenden möglichen Interpretationsangebote verschleierte und welche Macht dem hegemonialen Männlichkeitsbild innewohnten. Die Ikone der Männlichkeit hatte die Freiheit (sogar die Pflicht), ihre Perfection dem Volke zu entblößen und den Blick auf die Herrlichkeit zu erlauben. Dass dabei mit dem sittlichen Kodex gebrochen wurde und auch kontersexuelle Bedürfnisse befriedigt wurden, waren Nebeneffekte, die entweder ignoriert oder aufs Schärfste angegriffen und verurteilt wurden... jedoch ohne nennenswerte Folgen für die Distribution der Bilder.

Diese visuelle Macht bewirkte auch eine graduelle Änderung der Vorführung der Kraftakrobaten. Standen jahrhundertelang Wettkämpfe und Kraftakte im Vordergrund, kam im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr das reine Posieren als Komponente der Vorführung hinzu. Der Körper selbst wurde vordergründig als Kunstobjekt und ästhetisches Modell gezeigt und bewundert. Sandow und andere präsentierten sich in *poses plastiques*, die die Kraftakrobaten in Nachahmung antiker Statuen regungslos in klassischen Posen zeigten (Chapman 1994, S.137). Sandow führte unter der Regie des legendären Impresarios Ziegfeldt diese Präsentation einen Schritt weiter: In einem mit lila Samt ausgeschlagenen, von innen und mit Spots beleuchtetem Schaukasten stand er auf einem Drehteller, der von einem Bühnenarbeiter bewegt wurde (Chapman 1994, S.136). Das Publikum vergnügte sich bei dieser Mischung aus Kunstbeobachtung und Peepshow. Es blieb nicht bei den Freuden des Anschauens: Auch Berührungen des perfekten Körpers wurden erlaubt; zuerst als Benefizveranstaltung (Chapman 1994, S.60), später als Mittel zur Einnahmensteigerung, konnten zahlungskräftige Zuschauer den Helden der Bühne auch anfassen. Nach der regulären Vorstellung erschien Sandow dann in einem geschmackvoll eingerichteten Salon des Theaters meist nur mit einem Lendschurz oder aufgeklebtem Feigenblatt bekleidet vor einer kleinen Gruppe. Nachdem er sich in einigen Posen gezeigt hatte, forderte er erst die Männer, dann die Frauen der Runde auf, zum Beispiel seinen Bizeps oder seinen Bauch zu befühlen (Chapman 1994, S.74). Die Presse arbeitete die Wirkung solcher

Neben- und Hauptveranstaltungen medial auf, mit einem Fokus auf Frauen. In den Zeitungen und Magazinen wurde süffisant auf die Anzahl der ohnmächtig oder hysterisch gewordenen Frauen hingewiesen, oder auf die Menge an weiblichen Fans, die den Star vor dem Bühneneingang oder im Hotel belauerten (ebd.). Es wird wieder und wieder publizistisch 'belegt', dass der Anblick von überlegener Männlichkeit genug sei, um die sexuelle Natur der Frauen freizulegen und zu überfordern.

Sandow nutzte Beziehungen zu Inhabern politischer und gesellschaftlicher Führungspositionen, um sich zu profilieren. Einen Coup landete er in dieser Hinsicht in Italien, wo er zu Beginn seiner Karriere erste Erfolge feierte. 1887 wurde er in Rom zur Lieblingsattraktion von König Umberto, der bei ihm Unterricht in Gewichtheben und Bodybuilding nahm (Chapman 1994, S.16). Wenige Jahre später fand die Sandow-Methode zur körperlichen Ertüchtigung weitere berühmte Anhänger, wie zum Beispiel den Schriftsteller Sir A.C. Doyle, oder den britischen König George V. Letzterer nahm ebenfalls Unterricht bei Sandow und ernannte ihn 1891 gar zum "Professor of Scientific and Physical Culture to the King" (Chapman 1994, S.176). Körperliche Fitness wurde zur *res publica*, mit der Hoffnung auf eine Regeneration der Bevölkerung, wie ein typisches Zitat aus "Harper's Weekly" (1.7.1893) zeigt:

We perhaps would be greater intellectually than we are, were we to devote a little more care and attention in that direction [bodybuilding] with possible salutary and sanitary results. (in: Chapman 1994, S.40)

Tatsächlich machte man sich diese Hoffnung auch auf militärischer Ebene. Nach der katastrophalen Niederlage der Briten in den Burenkriegen wurde die Kritik am Zustand der englischen Männlichkeit lauter (vgl. Mosse 1996). Sandow schaltete sich ein und erteilte freien Unterricht für alle Rekruten, die bei der Musterung wegen körperlicher Schwäche zurückgewiesen worden waren (Chapman 1994, S.177). Schließlich wünschte sich auch die Obrigkeit durch das Beispiel Sandows das Militär zum Körpertraining anzuregen. Der "Inspector for Gymnasia for the British Army" arrangierte eine Reihe von Veran-

staltungen, in denen Armeeärzte den Sport priesen in der Hoffnung: "The recruit of the future [...] shall be a man ready trained for the campaign-work, not, as has too often happened in the past,a man whom the campaign has to train" (Adam 1894, S.90). Gut ausgebildete Muskelgruppen und andere positive Effekte des Sportes wurden am lebenden Modell gezeigt: an Sandow. Nicht nur das Posieren gehörte zu diesen 'Vorträgen', sondern auch das Befühlen des Körpers.

[Sandow] applied the hands of some bystanders to the skin over the chest walls and other parts of the trunk of his body. [...] He displayed [seine Muskeln] with the grace of a finely tuned performer. The soldiers gaped in near disbelief. (Adam 1894, S.92)

Dieses Befühlen, das eine starke Reaktion bei den Rekruten auslöst, ist eine außerordentliche Transgression in der homosozialen Hierarchie. Homosoziale Gruppen basieren auf offiziellisierten Ritualen, die einen solchen ungewöhnlichen Körperkontakt ausdrücklich verdammen. In der hier beschriebenen Situation sanktioniert der unterrichtende und offizielle Charakter die Handlung, trotzdem wird die Ordnung für kurze Zeit destabilisiert. Der Männerkörper wird zum Fetisch, der gestreichelt und bewundert wird. Es wird eine Hierarchie geschaffen, die mit den Polen 'schwach' und 'stark' die Dichotomie von 'weiblich' und 'männlich' nachzeichnet. Im homosozialen Kontext übernimmt der (implizit schwächliche) Rekrut die Rolle der Frau, die in Anbetracht der Muskelmasse des Mannes den Verstand/die Fassung zu verlieren droht. Allerdings reagieren die Rekruten nicht hysterisch, sondern staunen nur ungläubig mit offenem Mund. Gleichzeitig ist aber der Muskelmann der passive Partner, der von den Mitgliedern der Gruppe aktiv betastet wird. In dieser chiastischen Stellung verschwimmen die festgelegten Rollen.

Der pädagogische Effekt solcher Veranstaltungen sowie den Shows des Kraftakrobaten steht in der Vermarktung und Berichterstattung vornan. Schwächliche Männer und Jungen würden sich im Vergleich mit dem "perfect man", "beautiful as a work of art", also mit Sandow, nur als "a wretched, scrawny creature" vorkommen (Chapman 1994, S.49) und sich womöglich

zum Training entschließen. Denn Sandow sei schließlich "positively handsome in form, feature, face, and limb [...] his arms seeming to have been hewn out of marble." (in: Chapman 1994, S.35)

Dieser sozialhygienische Effekt der Vorführungen ist allerdings eher die moralische Verbrämung einer Vermarktungsstrategie, die dadurch auf Breitenwirkung abzielte. Diese Strategie wollte auch außerhalb der sportlichen Beteiligung selbst ansetzen und zum Beispiel eine junge männliche Leserschaft erreichen. Sandow wurde Held einer amerikanischen Groschenromanserie, mit der die Schreiber versuchten, die Werte der 'Muscular Christianity', Männlichkeit, Tugend und athletische Fitness, hinauszutragen und so der jungen Generation moralische Stärke und materiellen Erfolg zu versprechen (Chapman 1994, S.150) -und dadurch Gewinne einzustreichen.

Neben der positiven Mythisierung Sandows, die die Medien, Promoter und nicht zuletzt Werbeagenturen betrieben, zeigen sich aber auch immer wieder Risse im Bild. Damit sind nicht die Skandälchen und Affären gemeint, die die Regenbogenpresse verbreitete und die das Publikum von Größen der Zirkuswelt und des populären Unterhaltungsindustrie erwartete. Vielmehr ist es das Missverhältnis zwischen der Männlichkeitsikone Sandow und dem realen Sandow, das das hegemoniale Bild hinterfragt und problematisiert. Zum einen steht da der körperliche Zusammenbruch Sandows am Ende der langen Amerikatournee von 1896. Chapman kann es sich nicht vorstellen, dass Sandow einen Nervenzusammenbruch hatte, wie es damals hieß, sondern vermutet vielmehr vertragsstrategische Zusammenhänge (Chapman 1994, S.99). Ein schwaches Nervenkostüm passt nicht ins Bild des Kraftakrobaten. Zum anderen war auch die Rezeption des muskulösen Körpers tatsächlich nicht nur von einhelliger Bewunderung geprägt. Immer wieder wurden auch Stimmen laut, die einen Körper wie Sandows als monströs und grotesk ablehnten. Greifbar wird diese Ablehnung in der Tatsache, dass die Statue Sandows, die für die ethnologische Sammlung des British Museums angefertigt wurde, nie in die Sammlung aufgenommen wurde. Eigentlich sollte Sandows Körper in einer

ethnografischen Glyptothek die kaukasische Rasse vertreten, aber die Reaktionen waren niederschmetternd; man sah in der Statue eine Monstrosität (vgl. Chapman 1994, S.122). Die Kritik an der Statue ist direkt eine Kritik an Sandow und darüber hinaus auch eine Infragestellung des Ideals des muskulösen Körpers.

Auch im Privatleben wurde Sandow nicht den Anforderungen gerecht, die an ihn gestellt wurden. Man erwartete von einem Athleten im Showgeschäft zweierlei: erstens Frauengeschichten, die zur allgemeinen Erheiterung auch gerne ins zwielichtige Milieu abrutschen durften, zweitens eine darauf folgende Heirat und perfekte Häuslichkeit. Allerdings füllte Sandow beide Männerrollen nur unzureichend aus. Denn obwohl Chapman ihn als 'womanizer', Schürzenjäger, (Chapman 1994, S.51) charakterisiert, enttäuschte Sandow im Vergleich zu anderen athletischen Größen der Zeit (ebd.). Auch seine Heirat und das folgende Privatleben hinkten den Erwartungen an die Häuslichkeit der Mittelklasse der Zeit hinterher (Chapman 1994, S.152). Eugen und Blanche Brooks Sandows Ehe war durch Eifersucht und lange Trennungen geprägt, obwohl die Presse immer wieder die ideale Häuslichkeit des Privatlebens verkündete. Vor der Heirat hingegen verblüffte er durch Häuslichkeit einer anderen Art, über deren tiefere Bedeutung in der offiziellen Version nicht berichtet wurde. Über mehrere Jahre hinweg lebte er mit seinem Eleven, Assistenten und Klavierbegleiter Sieveking in fröhlicher Eintracht, "his great and inseparable friend" (Chapman 1994, S.51). Ein Zeitungsbericht aus der Zeit beschreibt den Alltag der beiden so:

He [Sieveking] practices [the piano] in very hot weather stripped to the waist. While he plays, Sandow sits beside him [...] working his muscles. He is fond of the music, and Sieveking likes to see Sandow's muscles work. (Adam 1894, S.110)

Diese Männerbeziehung war den Zeitgenossen eher suspekt (Chapman 1994, S.52), zumal sie in trauter Zweisamkeit in einem New Yorker Apartment lebten. Der obige Pressebericht versucht, der Situation ein kindlich-naives Geprä-

ge zu geben, indem er die Freude der beiden Männer am simplen Klavier- und Muskelspiel schildert. Allerdings bringt die partielle Nacktheit der beiden (als Klavierspieler!) nicht nur eine athletisch sportliche, sondern vielmehr eine erotische Komponente in die Zweisamkeit mit ein. Die Widersprüchlichkeit zwischen dem offiziellen Bild und der realen Situation unterstreicht die Künstlichkeit der idealen Männlichkeit.

Die mediale Mythisierung zum heteronormativen Ideal wird auch durch eine Episode aus Sandows Jugend ad absurdum geführt. Vor dem Beginn seiner internationalen Karriere war Sandow in Italien gestrandet. Um sich finanziell über Wasser zu halten, verdingte er sich in Venedig als Aktmodell für Künstler. Allerdings war er sich seines Marktwertes bereits bewusst und verstand es, sich überall in Szene zu setzen. Daher ist es kein Wunder, dass er beim Baden am Lido von dem Maler E. Aubrey Hunt (1855-1922) 'entdeckt' wurde. Hunt soll Sandow in gleißendem Licht den Fluten entsteigen gesehen und ihn sofort für sich entdeckt haben (Chapman 1994, S.18)⁹, "whose admiration of the fine physical development of the great athlete led him to paint the now well-known picture of Sandow in the Coliseum at Rome, in the character of a gladiator" (Adam 1894, S.41). Das Verhältnis der beiden zueinander soll aber mehr als nur eine berufliche Maler-Modell-Beziehung gewesen sein, ein Aspekt, den selbst Chapman in seiner Biographie nicht zu entschärfen vermag (Chapman 1994, S.18ff.).

Diese Anekdote erinnert nicht nur in einer Umkehrung an die Situation in Thomas Manns "Tod in Venedig", in der Tadzio in die Fluten am Lido steigt und von Aschenbach in den Tod leitet, sondern spielt auch mit dem Bild einer homosexuellen Italien-Sehnsucht. Seit Winckelmann verkörpert Italien die "ästhetische Stilisierung der Homosexualität im Ideal des griechischen und römischen Jünglings" (Popp, 1992, S.130), und mit Sicherheit auch die Möglichkeit, "homosexuelle Phantasien von der Natürlichkeit, Unverdorbenheit

⁹ Sandows eigener Bericht gibt ein anderes Bild wieder; seine Villa in Italien hätte "one of the most charming views of the Lido" gehabt, die er dem Maler zur Verfügung gestellt habe. (Sandow 1897, S.89)

und ästhetischen Schönheit des exotischen, südländischen und fremdrassigen Knaben und Jünglings" (Popp ebd.) ganz konkret auszuleben.¹⁰ Wohlgemerkt sind es in der Konstellation Sandow/ Hunt zwei Nordeuropäer, die das Klischee nachspielen. Sandow nimmt dabei die Rolle des fremdländischen Jünglings ein, und beansprucht Merkmale wie "Natürlichkeit, Unverdorbenheit, Schönheit" (s.o.) für sich. Allerdings ist es nicht die Herkunft, die ihn auszeichnet, sondern seine 'extreme', muskulöse Körperlichkeit, die so aber im Tausch mit 'südländisch' als essentiell männlich und natürlich markiert wird.

Sandows Selbstvermarktung und -inszenierung, die auch vor einer gewinnbringenden Affäre mit einem Mann nicht zurückschreckte (Hunts Portrait von Sandow als Gladiator diente als ein frühes Werbeplakat), unterstreicht die Doppelbödigkeit des Männlichkeitskonzeptes. Offiziell verteufelt und den Ideen der 'Muscular Christianity' zutiefst widersprechend, ist die Homosexualität, ob aus Neigung oder aus Berechnung, tatsächlich ein Merkmal des stärksten und 'männlichsten' Mannes der Welt.

Dass Sandow nicht in die Mühlen der Justiz geraten ist, liegt an den Begleitumständen seiner 'Eskapade'. Zuallererst genossen sowohl der Maler und der Akrobat dank ihrer Berufe eine gewisse Narrenfreiheit, denn beiden war es als Bohémien und als Zirkusmann gestattet, sich innerhalb eines gewissen Rahmens außerhalb der Normen zu bewegen. Dies galt umso mehr, als die beiden sich in Italien aufhielten; einem Land, dem nordeuropäische Phantasien lockere Sitten zuschrieben. Ihr Verhältnis wurde weiterhin beruflich gedeckt, denn Sandows Rolle als Modell (oder Valet oder Diener oder Sekretär oder Gehilfe oder...) konnte die Beziehung der beiden offiziell sittlich legitimieren. In Nordwesteuropa wäre ein solcher Firnis allerdings nicht mehr ausreichend. Selbst das Gerücht einer homoerotischen Neigung konnte fatale Folgen haben, wie die großen und kleinen 'Sittlichkeitsprozesse' belegen, die auch vor politischen und kulturellen Größen nicht halt machen (vgl. für die Situation im

¹⁰ Vgl. dazu auch die Phantasien slawischer und südländischer Männlichkeit in Kapitel II.

deutschen Kaiserreich Fout 1992a, 1992b, Nieden 2005).¹¹ In Italien hingegen war das Leben scheinbar freier.

1925 verstarb Sandow, angeblich bei einem Rettungsversuch nach einem Verkehrsunfall. Die inoffizielle Version gab als Todesursache die Spätfolgen der Syphilis an, die bei dem Athleten zur einem Gehirnschlag führte (Chapman 1994). Doch dieser Tod passt nicht in die offizielle Geschichte von idealer Männlichkeit qua Sandow.

Es geht hier darum zu zeigen, welch labiles, artifizielles Konstrukt der Mythos des starken Mannes und der Männlichkeit ist. Eine Vorbildfunktion kann die Biographie Sandows nur dann erfüllen, wenn man sie auf die Versprechungen und Lobpreisungen beschränkt, die im vorliegenden Fall zur besseren Vermarktung des Produktes 'starker Mann' vorgebracht wurden. Die Verdrängung und das Übersehen von unliebsamen Aspekten seiner Persönlichkeit gehören zu den Mechanismen, die es auch erlauben, um die Wahrung der heterosexuellen Männlichkeit als Staats- und Gesellschaftsideal zu verteidigen und zu festigen.

Fazit

Der Muskelmann ist im Kontext hegemonialer Männlichkeit eine zwiespältige Figur. Einerseits ist er ein Vertreter männlicher Überlegenheit. Andererseits sind Körperlichkeit und Tätigkeit des Kraftakrobaten zu extrem, um als Vorbild für viele zu taugen. Wedekinds Groteske spielt mit dem Klischee der sexuellen Triebhaftigkeit, die im Wechselspiel mit weiblicher Sexualität zum Ruin beider Geschlechter führt. Sein Kraftakrobaten befindet sich zwar auf der Höhe seiner männlichen Potenz, kann aber nichts zur Rettung des weiblichen Geschlechts oder gar zur eigenen gesellschaftlichen Etablierung beitragen. Außerdem haftet dem Kraftakrobaten immer etwas Proletarisches und Animalisch-

¹¹ Z.B. die Oscar Wilde Prozesse 1895 in London, 'Den Store Sædelighedssag' 1906-07 in Dänemark und die Eulenburg-Affäre in Berlin 1907.

Triebhaftes an. So führt Wedekind eine ironische Brechung seiner selbst aufgestellten akrobatisch-männlichen Ideale herbei.

Bang hat den Widerspruch des Muskelmannes als Ideal und Aberration in seinen Essay eingearbeitet. Beide Positionen sind in seinem 'tandatlet'-Chauffeur vertreten. Auf der einen Seite ist der Chauffeur Teil der Zukunftsvision eines motorisierten Dänemarks. Auf der anderen Seite ist er wegen seiner auffallenden Zähne doch nur eine groteske Figur, die, wie auch bei Wedekind, der Unterschicht zugeordnet wird. Der Akrobat ist bei Bang nicht mit den bewegten griechischen Statuen der Zirkus' gleichzusetzen.

Das Fallbeispiel Eugen Sandows machte deutlich, dass der Widerspruch innerhalb der Person eines Kraftakrobaten sich durchaus in dessen wirklichem Leben fortsetzte. Auch er war einerseits erfolgreicher Geschäftsmann und das Vorbild vieler. Allerdings gab es auch Stimmen, die Verachtung für seine hypertrophe Muskulatur und seinen Beruf äußerten. Hinzu kommen die mehr oder minder verheimlichten und versteckten 'Regelverstöße' gegen die offiziisierte Männlichkeit in der Biographie Sandows.

Diese Beispiele werfen Schlaglichter auf das Konstrukt von Männlichkeit. Der Kraftakrobat steht gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Männlichkeitsmatrix. Daher kann an ihm die Fragilität der Konstruktion, beziehungsweise die notwendige Einseitigkeit der Betrachtungsperspektive herausgearbeitet werden, die unabdingbar ist, um das Konstrukt zu schaffen und aufrechtzuerhalten. Ohne das Ausblenden und Negieren sexueller und konträrer Aspekte funktioniert die Hegemonie der Männlichkeit nicht; besonders nicht im Falle des Kraftakrobaten, der an sich schon über-männliche und somit nicht-normgerechte Merkmale mit einbringt.

IV. Nachspiel: Das gefestigte Mannsbild

Einleitung

Diese Arbeit endet mit einem Nachspiel, der Analyse und Interpretation von Muusmanns trivialem Zirkusroman "Den flyvende Cirkus" von 1906. Dieser Trivialroman fällt in eine Zeit, in der sich Europas Männlichkeit im Belagerungszustand zu befinden schien: Frauen, Sozialisten, Juden sowie das 'dritte Geschlecht' forderten ihre Rechte ein. Gleichzeitig zeigte sich die gepriesene 'natürliche' und 'essentielle' Stärke der Männlichkeit in körperlicher, geistiger und moralischer Hinsicht weder in Krisen und Kriegen, noch im modernen Stadtalltag (Mosse 1996, McLaren 1997, Schmale 2003). Im Gegenteil, neue psychische Zivilisationskrankheiten, wie die damals 'grassierende' Hysterie, die lange als ein typisch weibliches Krankheitsbild galt, befiehlten auch immer mehr Männer (Weickmann 1997). Für die damalige Wissenschaft und Gesellschaft bedeutete diese Entwicklung der Beweis für ein Verweichlichung und Verweiblichung der Männer. Auswege aus der Krise wurden gesucht, neue Standards und Demarkationen zum Erhalt der Geschlechterrolle wurden propagiert.

Auf dieser Folie ist Muusmanns Roman als Pamphlet für hegemoniale Männlichkeit zu lesen, nämlich als Erfolgsstory eines männlichen Mannes, der mit sozialen und gesellschaftlichen Widrigkeiten konfrontiert wird und sich trotzdem, beziehungsweise gerade deswegen, gesellschaftlich, familiär und ökonomisch erfolgreich zu etablieren versteht. Die Lehr- und Wanderjahre des zum Zirkusmilieu hingezogenen Protagonisten Hugo fordern und fördern ihn, bis er sich in seiner 'idealen' Männlichkeit voll entwickelt hat; starke Frauen, schmutzige Juden und hinterlistige Zirkusfreaks können ihn nicht von der rechten Bahn abbringen. Diese schauhafte Gegenüberstellung von diffamierten und ausgegrenzten Anders- und Abartigkeiten umreißt eine Männlichkeit der

Mitte, die als positiv, 'normal' und nicht zuletzt erstrebenswert präsentiert wird. Letztlich steht 'der Mann' hierarchisch über den allen Andersartigen.

Im Kontext dieser Arbeit bildet Muusmanns Männlichkeitsentwurf den Referenzrahmen für eine (literarisch) durchweg gefestigte, positive Männlichkeit. Somit zeigt dieses Nachspiel, die Interpretation der Männlichkeitsentwürfe in "Den flyvende Cirkus", das Ergebnis einer Entwicklung, wie sie in den zuvor verhandelten Männlichkeitsbildern (hier am Beispiel der Männlichkeit in Zirkusliteratur aufgezeigt) idealistisch, aber durchaus auch kritisch und problematisierend bearbeitet wurden. Diese in Frage stellende Haltung in Bezug auf ideale Männlichkeit findet in Muusmanns Roman nicht statt. Stattdessen werden Mechanismen der Vereinfachung und Verfestigung des Männlichkeitsbildes angewendet, nämlich die bereits angesprochene Diffamierung nichtmännlicher, -westeuropäischer, -bourgeoiser, -christlicher, und -wohlgestalter Gruppen und Individuen. Der Roman steht an der Schwelle zur endgültigen Pervertierung des Männlichkeitsbildes auf Kosten alles nicht hegemonial männlichen, derer sich imperialistische und später nationalsozialistische Zielrichtungen und Ideologien schuldig gemacht haben.

Die Abgrenzungen des Männlichkeitsbildes werden durch Körperlichkeit definiert; Kategorien von Klasse, Geschlecht, Rasse und Sexualität werden durch den Körper sichtbar. Die jeweilige Physis wird zum Ausdruck der jeweiligen Zugehörigkeit zum Ideal oder zum Anti-Typen. Gerade weil die Einteilung in "Den flyvende Cirkus" relativ grob und geradeheraus geschildert wird, so hilft sie als Markstein bei der Erschließung der subtileren Entwürfe der vorausgegangenen Dekaden, die in meiner Auswahl mit Andersen und Holtei beginnt, und sich über Bang und Wedekind fortsetzt, bevor sie, sozusagen, schließlich bei Muusmann ankommt. Muusmann erscheint im Vergleich mit der Vielzahl an Männlichkeitsentwürfen und deren Funktionen naiv, ist aber doch fatal in der Auswirkung.

1. Carl Muusmann: Den flyvende Cirkus (1906)

*...medens han med Øjnene fulgte den unge Mand, der
stod dér saa skøn som en klassisk Statue i sin
fuldstændige Nøgenhed.*

Carl Muusmann - Den flyvende Cirkus

Der dänische Autor der Trivialliteratur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts war zweifelsohne Carl Muusmann. Seine Geschichten reflektierten das Leseinteresse für 'exotische' Orte, wie zum Beispiel Etablissements des Nachtlebens der Hauptstadt, die überseeischen Kolonien, oder eben den Zirkus. Der Roman "Den flyvende Cirkus" von 1906 ist dabei in mehrfacher Hinsicht paradigmatisch: für das Werk Muusmanns, für triviale Zirkusliteratur und für normative Männlichkeit.

In stereotypischer Manier ist die Geschichte um Liebe und Intrige vor einer farbenfrohen Zirkuskulisse aufgezogen, und seitenweise ergeht sich der Erzähler in Beschreibungen skurriler Personen und Orte. In der Figurenkonzeption bedient er sich gängiger Stereotypen, so versteht es sich von selbst, dass die scheinbar böse Tante des Protagonisten Hugo verführerisch schön, schwarzhaarig, herrisch (*Den flyvende Cirkus*, S.41f.) und mit einem russischen Adeligen verheiratet ist, und einen erfolgreichen, wenn gleich auch unrentablen, extravaganten Zirkus leitet (*Den flyvende Cirkus*, S.38). Ihre Schwester hingegen, die Mutter Hugos, ist sanftmütig, gütig, blond, hat sich vom Zirkusleben zurückgezogen und einen gutbürgerlichen dänischen Gutsbesitzer geheiratet (*Den flyvende Cirkus*, S.15.ff). Das Verhältnis der Schwestern zu ihren jeweiligen Ehemännern ist dementsprechend geartet: die eine kommandiert ihren reichen Fürsten, der ihr treu ergeben ist (*Den flyvende Cirkus*, S.205), die andere ist ihrem Ehemann ergeben und müht sich seit Jahren, dessen fremdar-tige Sprache zu erlernen (*Den flyvende Cirkus*, S.15). Beide Frauenfiguren typi-sieren die derzeit gängigen Frauenphantasmen; in dem Roman bleibt die Mutter Hugos dann auch weitgehend unsichtbar, während die starke, aktiv-

handelnde Tante zur Antagonistin avanciert. Allerdings löst sich der Konflikt zum Ende des Romans, die Tante hat dem Helden nur Prüfungen unterzogen, um ihn in seiner 'Mannwerdung' zu unterstützen.

[...] jeg fikk Sikkerhed for, at Deres Karakter var som ein sejg Fiskeben-
ridepisk, der kun bliver mere elastisk ved at bøjes [...]. (Den flyvende
Cirkus, S.199)

Der Charakter und das Aussehen Hugos, des Protagonisten, ist eine Mischung aus beiden Familienzweigen, welche jeweils bürgerliche Ordnung und akrobatischen Wagemut repräsentieren; er hat die Bodenständigkeit, Strebsamkeit und Naivität der einen Seite, sowie die Kühnheit, das artistische Talent und Drang zum Artistentum der anderen. Fast schon selbstverständlich sind beide Seiten, und umso mehr Hugo, auf ihre Art körperlich reizvoll und anziehend. Hugos Aussehen wird erst in Verbindung mit dem Zirkusakt genauer beschrieben. Der Kontext des Zirkus, u.a. das Kostüm die Bewegung im Zusammenhang mit der Darbietung, ergänzen sein Aussehen.

Hugo [...] var allerede færdig. Hans slanke, friske Skikkelse var til Trods for hans unge Aar fuldt udviklet. Han sad frit og utvunget til Hest, og han havde en udmærket Jockeybygning med rigtige "Springben", hvis elegante Former fremhævedes af de stærke, stramme, hvide Benklæder. Hans Trøje var af blaat Silketøj med hvide Hestesko, og under den lille, kække Hue, der sad forsorent bag ad Nakken, stirrede hans kunne Øjne frem med et skarpt og opmærksomt Blik.

-Det er en smuk Fyr, sagde Herren med Monoklen til den lille Linedanserinden, medens hans kastede er Blik paa Hugo, hvis Hest netop passerede forbi. -Ja, han er sød, det lille Menneske, lige til at bide i, sagde Linedanserinden med kælen Stemme. De skal se, han vil snart komme til at gøre Lykke hos Damerne. (Den flyvende Cirkus, S. 96)

Der junge Hugo kokettiert mit weiblichen und männlichen Reizen. Es ist auffällig, dass das flirtende Paar, der Gentleman und die Tänzerin, *beide* auf ihn aufmerksam werden... und dabei der Herr zuerst. Seine Attraktivität ist Anreiz und Vorbild für das Körper(selbst)verständnis des Mannes. Hugos Auftreten zeichnen ihn als Epheben, aber hauptsächlich mit der Funktion, ihn als unfehligen Mann darzustellen. Seine Naivität soll seine Unfertigkeit unterstreichen;

trotzdem erkennt auch der naive Hugo, dass Sexualität schädlich sein kann, besonders für einen Artisten, der sich über seine Arbeit definiert.

Hugo vidste godt, at han var en ualmindelig smuk, ung Mand, der faldt i Damernes Smag. Havde han ikke vidst det, saa skulde nok alle de ømme Billetter og Buketter med Gaver i, som han daglig modtog, have belært ham derom. Men Hugo var ikke forfængelig, og han var ikke saa lidt naïv, fordi han som den ægtefødte Artist altid havde været fuldt optaget af sit Arbejde og vidst, at Legemets Spænsthed først of fremmest beror paa platonisk Kærlighed til Venus saa vel som til Bacchus. I denne sin Navitet kunde han ikke forstaa, at Fyrstinden, der i hans første Artistdage næsten havde staaet for ham som en højere Væsen, skulde været førelslet i ham. (Den flyvende Cirkus, S.193)

Die Sexualität (Kærlighed til Venus), auf die in der obigen Passage hingedeutet wird, ist nicht mit der prokreativen, monogamen und offiziellisierten Sexualität zu verwechseln. Letztere spielt innerhalb hegemonialer Männlichkeit eine idealisierte Rolle, da sie dem Mann die Möglichkeit gibt, in moralisch anständigem Kontext seine Triebe 'produktiv' zu befriedigen. Im Falle der 'Kærlighed til Venus' handelt es sich hingegen eher um die kurze, sexuelle Affäre, womöglich im Ruche der Prostitution. Dieses sexuelle Verhalten, so Muusmann, könne wie die 'Kærlighed til Bacchus' zum Fall des Mannes werden, wenn sie nicht auf platonischer Ebene bleiben.

Obwohl die strammen Beinkleider des Jockeyoutfits schon einen Blick auf die Physis Hugos erlauben, den besonders die Damen genießen,¹ geht Muusmann noch einen Schritt weiter, indem er einen Blick auf den nackten Reiter erlaubt. Das 'Murmeltier', ein Mitarbeiter der Fürstin, ist als Bote bei Hugo, als der sich nach der Vorstellung duscht und umzieht, dabei wirft er einen kurzen Blick auf den nackten Akrobaten:

-Na, saa hun [Fürstin] interessererde sig for mig?

¹ "Damernes Kikkert dvælede dog af og til en passant ved den unge, smukke Mand med den elegante, slanke Figur og de kække Øjne, der saa sig saa frejdigt omkring." (Den flyvende Cirkus, S.100)

-Ja, svarede Murmelyret næsten hemmelighedsfuldt, medens han med Øjnene fulgte den unge Mand, der stod dér saa skøn som en klassisk Statue i sin fuldstændige Nøgenhed. (Den flyvende Cirkus, S.186)

Da es sich um den Blick eines Mannes auf einen anderen nackten Mann handelt, müssen die Rahmenbedingungen dieses sanktionieren, also desexualisieren. Denn in seiner Trivialität kann auch Muusmann nicht übersehen, dass der Blick Begehrlichkeiten weckt, die sich nicht mit den moralischen Normen vereinen lassen. So werden drei Strategien angewandt, um die Szenen zu entschärfen und im Kontext des Romans zu legitimisieren. Da ist erstens die homosoziale Umkleidekabinenatmosphäre, die durch die Anwesenheit eines Dieners, der Hugo abtrocknet, und des 'Murmeltieres' geschaffen wird. Auch das 'Murmeltier' selbst scheint über ein erotisches Interesse an Hugo erhaben. Einerseits geschieht das durch ästhetisierende Perspektive seines Blickes (klassisk Statue). Hier wird sich tatsächlich nicht am Anblick voyeuristisch ergötzt, denn es geht bei dieser Körperschau um die Anlagen und Fähigkeiten, die Hugo als eine anzustrebendes Ideal darstellen. Überdies, und weitaus funktionaler, legitimiert die verbale Anwesenheit der Fürstin als potenzielle Werberin den Blick auf Hugo. Das 'Murmeltier' ist Kurier der Fürstin und als solcher nicht nur der Überbringer ihrer Nachricht, sondern auch eine Art Verlängerung *ibres* Blicks auf den Akrobaten. Die Rolle der Fürstin ist die einer Verführerin, deren Prüfungen die Moral und Standhaftigkeit des jungen Hugo prüfen und letztlich festigen sollen. In ihrem Interesse liegt also keine erotische Absicht verborgen. Die Funktion des Blickes und der alltägliche, homosoziale Kontext legitimieren den Blick auf Hugo. Es geht bei der Nacktszene hauptsächlich darum, die Idealmännlichkeit des Protagonisten zu unterstreichen. Die 'erotischen' Momente dieser Szene sind reduziert auf ein Minimum, es gibt keine detaillierte, voyeuristische Beschreibung des nackten Körpers. Hugo ist Objekt eines 'gesunden' Interesses in zweifacher Hinsicht: die erotische Perspektive ist heterosexuell markiert, und der männliche Blick dient der Tradierung eines ästhetischen, andronormativen Körpermodells. Die Körperschau erfüllt so eine Funktion in den Mechanismen einer Hegemonie des Männlichen. Trotzdem kann der An-

spruch, ein moralisch legitimiertes, 'sauberes' Nacktbild im Leser aufzurufen, nicht verhindern, dass sich Leser daran erregen.

Ein weiterer, und 'echter' Gegenspieler Hugos ist der Zwerg 'Skaden', der sowohl kleinwüchsig als auch intrigant und hintertrieben ist (auch hier überdeutlich: Wuchs und Charakter bedingen sich gegenseitig). Dieser Zwerg erklärt aufgrund eines harmlosen Remplers den jungen Akrobaten zu seinem Todfeind (Den flyvende Cirkus, S.85ff.). Muusmann bedient sich dieses und anderer Anti-Typen, um Hugos Profil als Idealmann noch zu schärfen. Sie stehen in charakterlichen und vor allem in physischem Kontrast zu Hugo. Die Schilderung des 'Abnormen' schließt auch Situationen und Orte ein, die Hugo normal, sauber und moralisch glänzen lassen. Zum einen gehört sicherlich die Hochzeit zweier Zirkusfreaks und ihre 'bunte' Gästeschar dazu (Den flyvende Cirkus, S. 145ff), aber auch der Besuch einer verruchten Spielhölle und deren pittoreskes wie kriminelles Personal (Den flyvende Cirkus, S. 154ff). Je moralisch und körperlich abnormer die Umwelt ist, desto regelmäßiger, moralischer und wohlgestalter erscheint der junge Held. Die gegenseitige Bedingung von Schönheit und Moral, beziehungsweise Hässlichkeit und Amoral wird im Roman wieder und wieder propagiert.

Neben dem Standardrepertoire von Freaks und Abnormitäten, die als Zirkusgestalten kontextuell ihre Berechtigung haben, zieht Muusmann eine weitere Demarkationslinie: zu den Juden. Als eine Art ethnologischer Reisebericht ist die Betrachtung des Warschauer Ghettos und seiner Bewohner in die Handlung eingeschoben; ein in die Rahmenhandlung eingebundener Journalist besucht die Stadt. Bei der Umsetzung dieser Episode ergeht sich Muusmann in Stereotypen. 'Selbstverständlich' ist es Sabbats, als Foss, der Journalist, eintrifft.

Det var en Sabbat, at Journalisten kom til Polens Hovedstad, hvis udstrakte Jødekvarterer i den indre By paa denne Ugedag har en saa *ejen-dommelig Karakter*, at man i et Nu føler sig som flyttet *Hundreder af Aar tilbage i Tiden*.

Overalt er paa en Hverdag *Handel, Sjakren, Salg og Køb*, og overalt i Boderne [...] er *Typen* den samme: den *polske handlende i den lange sorte Kaftan, Halvstørker, Tindingekroller og skyggeløs Hue*.

Næsten alle disse *Skikkelses* er karakteristiske eller forekommer en at være det paa Grund af deres *Fremmedartetehed*. Mange er urtolige *srinske og fo-rarmede i Udseende* til Trods for, at *de forhandler Guld og Ædelstene*, men ved Siden af er der *prægtige og statelige Mandspersoner med profetisk Ydre* og et *valdigt Skæg til Bæltestedet*. Til Kvinderne ser man forholdsvis lidet.

Men idag [...] var det Sabbat. Hver Butik var lukket og stænget med *tykke Skodder*, der yderligere var forstærket med tverløbende Jernstænger med mægtige Hængelase. Hvert Hus var som en lille Fæstning, der da ogsaa under de gentagne Forfølgelser havde maattet udstaa formelige Beljinger.

Helge Foss betragtede opmærksomt alle de *markelige Typer*, der fandtes mellem de store Klynger af Spadserende, som bevægede sig *sindigt afsted i uafbrudt ivrig Diskussion*, under hvilken de næsten *benyttede Hænderne mere end Munden* for at udtrykke deres Tanker.

Hver Figur, Journalisten havde læst om i det *gamle Testamente*, blev levende for ham. Saadan havde den tankefyldte Moses set du, saadan Aron, [...] saadan Esau [...] og saadan Sarah. (Den flyvende Cirkus, S. 216f.) [meine Hervorhebungen]

Der jüdische Mann wird als schächernd, geizig, ungewaschen und misstrauisch dargestellt. Der scheinbar positivere Jude dagegen sei prophetisch und ist durch einen ellenlangen Bart (de)markiert. Und auch geistig ist 'der Jude' unterlegen, denn in den eifrigen Diskussion kommen ihm die Sinne abhanden, ihr Gespräch scheint mehr auf Gestik zu beruhen als auf Verbalität (s.o.), sie sind als so als nicht-rationell markiert. In der perfiden Logik hegemonialer Männlichkeit zeigt der Jude dadurch seine Unmännlichkeit, dass er 'typisch weibliche' Charakterzüge trägt (vgl. Mosse 1996, Schmale 2003). Der Jude in Muussmanns Roman wird zum Typus, und dieser wird auf das alte Testament zurückgeführt und so 'unumstößlich' legitimiert.²

Neben Charakteristika wie zum Beispiel den Bärten, den 'Tempellocken' (=die Peies), und der fremdartigen Tracht wird hier wenig über den Körperbau berichtet, allerdings ist das auch nicht nötig. Trotz der verstärkten offiziellisierten Judenemanzipationen seit den 1860er Jahren in Westeuropa blieb

² Die Typisierung durch biblische Namen erinnert heute in entsetzlicher Weise an die zwangsweise Namensänderung der Juden im Dritten Reich zu Israel und Sarah.

der jüdische Mann ein Anti-Typ, der diametral dem westeuropäisch-christlichen Männlichkeitsideal entgegenstand.

[...] the Jewish nose [...] came to symbolize an untrustworthy, immoral, and suspicious character. [...] beauty was turned on its head: the flat feet, the waddling gait (opposed to the manly stride), the neckless body, the big ears, and the swarthy color. (Mosse 1996, S. 64)

Diese körperlichen Marker wiederum wurden mit negativen Charaktereigenschaften gepaart, um das hegemoniale Männlichkeitsbild noch positiv zu profilieren. Juden seien passiv, feige und seien durch eine weiche Form unmännlich (vgl. Weininger 1903). Diese Effeminierung vereinfachte den Schritt, die Juden als Homosexuelle zu diffamieren und stigmatisieren (vgl. Mosse 1996, S. 68f, Gilman 1991). Ein verbaler Rekurs auf 'das Jüdische' reichte schon, um diesen Katalog aufzurufen.

Im Anschluss an die unrühmliche Darstellung des Judenviertels folgt eine Beschreibung des nahe gelegenen neuen Zirkus, den Hugo eröffnet hat. Das Holzgebäude des *Cirkus Mundus*, also der Weltzirkus, "var rent og propert, hvad der gjorde et særligt godt Indtryk i disse eller temmelig grisede Omgivelser. Man saa starks, at der var Orden og Velhavenhed i denne iøvrigt ellers ikke overdaadig udstyrede Cirkus". (Den flyvende Cirkus, S.217) Am Zirkuswesen soll die Welt genesen! Als Korrektiv steht das hölzerne Zirkusgebäude rein und proper in der unsauberer weil jüdischen Umgebung.³ Der Geschäftserfolg spiegelt sich in der familiären Situation Hugos wieder, wo er auch einen Erfolg verbuchen kann: seine frisch angetraute Zirkusprinzessin hat ihm gerade einen Stammhalter geboren. All dieses sind Indikatoren für die Weiterentwicklung des Protagonisten hin zum Mann, die sich auch in seinem Charakter zeigen: "Hugo [...] havde faaet en Mands Væsen, uden at havde mistet noget af sin Ungdoms bestikkende Evne, med det skal nok komme." (Den flyvende Cirkus, S.218)

³ "At a time when hygiene was becoming part of medicine, the Jew was said to lack all cleanliness and to neglect his body. The phrase "dirty Jew" came to sum up the Jewish stereotype, meaning ugliness, filth, and disease." (Mosse 1996, S.65).

Hugos Mannwerdung ist u.a. auch durch die Prüfungen unterstützt worden, die ihm die Fürstin, seine vermeintliche Feindin und doch insgeheim wohlmeinende Tante, gestellt hat. Schließlich erbt er ihren Zirkus, allerdings nicht, ohne auch dort eine Reinigung vorzunehmen. Der "Flyvende Cirkus" war unter der Leitung der herrschsüchtigen und intriganten Frau ein dekadent ausgestattetes Minusgeschäft, das durch die Gelder ihre Ehemannes finanziert wurde. Die Beschreibung ihres Zirkus' ist eine Stilübung in dekadenter Innenarchitektur (wie auch die Beschreibungen ihrer Garderobe und ihrer Wohnung durch den gesamten Roman hindurch) (vgl. Heede 2003, Kapitel "Perversionen som indretningsarkitekt", S.41-44). Wie schon im Warschauer Ghetto ist es auch hier der Journalist Foss, durch dessen Augen man einen Eindruck von dieser 'anderen' Welt bekommt.

Bygningen saa' ikke særlig imponerede ud udefra. [...] Da Forhænget blev slaaet til Side, og han traadte ind i den rummelige Cirkus, følte han sig næsten overvældet af den Elegance, der slog ham i Møde. [...]

Gange, Trapper og Logegylv var dækkede af tykke, bløde graa Brysselfæpper, i hvilke Foden formelig sank ned. Alt Inventar var holdt i graa Lakering med Sølvforsiringer. Stolene var polstrede med blaat Fløj, og Vægge og Indgange dækkede af tunge blaa Silkedrappier. Over Staldindgangen var rejst en Baldakin i svære blaa Stoffer, der øverst oppe sammenholdtes af en mægtig Fyrstekrone af Sølv. Her var Orkesterets Plads, der ligesom den øvrige Cirkus oplystes af Lamper, som samlede sig sammen i Buketter af blaa Klokkeblomster. Hvælvingen, der spændte over hele Cirkus, var betrukket med mørkeblaat Fløj, og paa dette var anbragt smaa Lamper, som Stjerner, der mod den dybe Baggrund tegnede alle de kendte Himmeltegn. [...] Man [...] saa ned over Manegen, der var dækket af et tomme tykkt Brysselertæppe af en særlig grov, opflosset Vævning, der i Midten fremstillede et Navnetræk med Fyrstekrone.

Logerne, af hvilke der kun var et begrænset Antal, var fyldt af et elegant Publikum, i hvilket Officersstand var fremherskende, meden Damerne var mere overdaadige end distingverde i dere Paaklædning. (Den flyvende Cirkus, S.37f.)

Die Eleganz springt dem Betrachter ins Auge, und doch können sämtliche dicke Teppiche und blauen Vorhänge der Welt es nicht kaschieren, dass selbst das Logenpublikum einen eher zweifelhaften Ruf hat. Es kommt nicht der

Bürger samt Familie, sondern eher der vergnügungssüchtige Offizier in berüchtigter Damenbegleitung. Als Hugo nach Irrungen und Wirrungen den Zirkus erbt, reformiert er den dekadenten Betrieb. Anlässlich der bodenständigen vierten Nordischen Industrie-, Agrar- und Kunstaustellung 1915, einer Art nordischer Weltausstellung, die den Fortschritt in kleinerem Maßstab fetischisiert, kommt der "Fliegende Zirkus" nach Kopenhagen.⁴

Den smukke Jærnbygning har faaet en fortræfflig Plads paa den gamle, nu nedrevne Banegaards Terræn, og den unge danske Direktør Hugo Clarck er allerede meget populær.

[...]

Hugo er allerede godt paa Vej op mod den Million, der er enhver større Cirkusdirektørs Maal siden gamle Renz' Dage.

Der er ogsaa kommet en vis Sikkerhed over hans unge, smukke Skikkelse, men af Vigtighed er der ikke Spor. Han er jævn, ligefrem og elskværdig mod alle, men indenfor sin Cirkus' Vægge ved han altid, hvad han vil, og han er ikke den Mand, som indbyder til, at man handler mod hans Ønske. (Den flyvende Cirkus, S.283 f.)

Die Entwicklung und das Aussehen Hugo werden im Zirkus reflektiert. War er mit dem Cirkus Mundus noch auf dem Wege hin zum 'echten' Mann, so hat er dieses Ziel mit dem "Flyvende Cirkus" erreicht. Anstatt eines Holzgebäudes nahe dem Judenviertel in Warschau ist er nun der Besitzer eines modernen Eisengebäudes im Zentrum Kopenhagens. Hugo hat auch seine Identität gefestigt. Im Laufe seiner Lehrjahre änderte sich sein Name mit jeder Station (Werner/ Stagemann/ Clarck). Doch schließlich hat er den zirkusdynastischen Familiennamen seiner Mutter und Tante angenommen, um sein Traditionsbewusstsein auszudrücken. Und er ist zu einem Mann gereift, dessen Wünschen man nicht entgegenhandelt.

Um aber auch sein Dänischsein nicht zu verleugnen, hat Hugo den Militärdienst für sein Vaterland abgeleistet und sich so seine Nationalität verdient. Er hat sowohl das kosmopolitische Element wie auch das nationale in einer

⁴ Diese Ausstellung von 1914 steht ebenfalls für einen Fortschritt im weiteren Sinne, denn der Roman erschien schon 1906; der positive Blick in die Zukunft unterstützt den fortschrittsgläubigen Charakter des Romans.

Synthese vereint; er ist dänischer Weltbürger. Die Nation dankt es ihm mit ökonomischem Erfolg.

Det er ikke blot hans flotte Cirkus og udmarkede Program, der har skaffet ham denne Popularitet, men ogsaa Billeder omkring i Blade og Ugeskrifter, der viser ham som en flot, dansk Dragon, støttende sig til sin Ryttersabel og med de stærke, frejdige Øjne lysende under den svære Hjælms Skygge.

Hugo har nemlig ikke villet lukke sit Fædreland for sig. Han har i de forløbne Aar været hjemme i Danmark for at aftjene sin Værnepligt [...]. (Den flyvende Cirkus, S.284)

Die Veranlagung zum Heldenmut im militärischen Sinne ist schon früh aus ihm herausgetreten; sein Zirkusdebut wird durch Feuerrufe unterbrochen und den Zuschauern droht eine Massenpanik. Hugo aber reitet unabirrt weiter und beruhigt das Publikum, eine größere Katastrophe verhindernd,: "han følte sig som en Kadet paa en Orlogsmann i det Øjeblik, Slaget begynder." (Den flyvende Cirkus, S.101) Das Militärische, hier durch den Jargon unterstrichen, ist Erbe seiner dänischen, d.h. väterlichen Seite. Aber auch hier ist es die Synthese, die im Vordergrund steht, und die den Erfolg ausmacht. Hugo bringt neben dem Militärischen auch eine väterlich-gütige Komponente in das Gesamtbild mit ein, die wiederum in der Güte der Mutter begründet liegt (Den flyvende Cirkus, S.19). Als Anti-Typ ist das rein Militärische durch den deutschen (!) Rittmeister Stagemann vertreten. Dieser tyrannisiert seine Familie und den Lehrjungen Hugo durch gnadenlose Disziplin und übermäßige Härte (Den flyvende Cirkus, S.70ff), die sich auch in seiner grotesken Physis widerspiegelt:

[...] en høj, knokkelstærk Mand af en rent du fænomenal Magerhed. Hans Ansigt havde et gulligt, gustent Udseende, næsten som Pergament, og var genemmfuret af et tæt Næt af Rynker. Under en smal, kraftigt bøjet Ørenæse bar han en mægtig, militærisk Knebelsbart, og hans Øjne var blaa. stærke og gennemtrængende. Hans sluttede Mund med de smalle Læber tydede paa, at han ikke var en Mand af mange ord. (Den flyvende Cirkus, S.61)

Nach seinem Tode erweisen sich seine zwei Söhne und seine Tochter als moralisch und psychisch zu schwächlich, um das väterliche Geschäft oder auch nur ein bürgerliches Leben fortführen zu können (*Den flyvende Cirkus*, S.182ff.). Hugo allerdings kann durch seine flexible Veranlagung nur das Nützliche aus dem Drill Stagemanns herausfiltern und produktiv in sein Wesen einbinden, wie der 'Feuerritt' und der Militärdienst zeigen.

So wie Männlichkeit sich durch den Körper ausdrückt, zeigt sich der Erfolg des Mannes Hugo in einem visuell nachvollziehbaren Referenzspektrum: erstens durch den fortentwickelten Zirkus selbst, der von Holz zu Stahl, vom Warschauer Getto ins Zentrum Kopenhagens gewandert ist. Weiterhin propagieren Plakate und Poster das Bild des erfolgreichen Direktors in der (berechtigten) Verkleidung) als dänischer Dragoner. Dieser Blick auf den Mann in Uniform erfüllt eine ähnliche Funktion, wie der auf den nackten Hugo. Eine anleitungsbedürftige Männlichkeit bedarf eines Ideals, um ihm nachzueifern. Beim unverhüllten, aber sanktionierten Blick auf den nackten Mann geht es um die Tradierung eines andronormativen Körperideals. Der Blick auf das Plakat hingegen zeigt das stilisierte und ikonographisierte Bild eines bekleideten und militärisch kodierten Hugos; es zeigt ein gereifteres, spezifischeres, aber auch durch die Bekleidung und Plakatisierung entferntes Männlichkeitsideal. Die Uniform und das moderne Medium Zirkusplakat unterstreichen die Nationalität und die Wirtschaftlichkeit; die Poster und Plakate versprechen jedem suchenden jungen Mann eine Karriere, die zum Millionär macht (*Den flyvende Cirkus*, S.283), wenn er denn nur brav, treu, christlich, keusch, fleißig, ehrgeizig, etc. sei. Die visuellen Marker Körper, Uniform, Plakat präsentieren so indirekt einen Leitfaden zur erfolgreichen Entwicklung zu einem angesehenen Mann in der bürgerlichen Gesellschaft, denn sowohl Körper als auch das Bild werden in einer visuellen Selbstinszenierung über den Zirkus unter die Leute gebracht.⁵

⁵ Nicht von ungefähr ist Hugo nicht mehr Zirkusreiter, sondern Direktor seines eigenen Betriebes. Hugos Lebenslauf passt in das Modell "vom Tellerwäscher zum Millionär". Er hat sich gegen Widerstände durchgesetzt und sich hochgearbeitet. Dabei wird die Tatsache, dass er von seinem Schwager und letztlich seiner Tante massiv protegiert worden ist, großzügig übersehen.

Möglich macht diese Entwicklung Männlichkeit an sich, hier als männlicher Wille spezifiziert, den Muusmann am neuen "flyvenden Cirkus" verortet und mit der feministischen Vorgeschichte des Unternehmens kontrastiert.

Nu har Hugo atter selv overtaget Ledelsen. Der er kommet rationel Drift i "Den flyvende Cirkus". Den er ikke længer saa koket og kapricios i sin indre Udstyrelse, men den er præget af en elegant Soliditet, der fortæller, at det nu ikke længer er en *Kvinde*s Lune, der raader, men en *Mands* Villie. (Den flyvende Cirkus, S.283) [Muusmanns Hervorhebungen]

Weiblichkeit mag zwar innerhalb der Familie ihren Platz haben, im öffentlichen Leben eventuell auch als sexuell oder künstlerisch (ausartend) geduldet werden, aber 'so richtig' kann natürlich nur ein Mann die wirtschaftlichen und künstlerischen Aspekte des Zirkus vereinen und diesen erfolgreich leiten.

Das 'dritte Geschlecht' steht ebenfalls in der Figur des Kunstreiters Olinga, dem späteren Schwager von Hugo, zur Debatte. Olinga trägt mehrere Marker, mit deren Hilfe er als Homosexueller dekodiert werden kann, da diese die Klischees über effeminierte, künstlerische Männer aufrufen. Um dieses noch deutlicher zu machen, hat Muusmann dem Kunstreiter Olinga den überstrengen Stagemann gegenübergestellt, der mit seiner Reaktion und Meinung über die fehlende Männlichkeit die Andersartigkeit noch deutlicher herausstreckt.

Ved Synet af denne Mand steg Blodet atter Hr. Stagemann til Hovedet. Mr. James Olinga var den eneste Konkurrent, han havde i Cirkus. Han red ikke saa godt som Hr. Stagemann, men han havde et større Publikum paa Grund af sit behagelige, elskværdige Væsen, der strax vandt ham alle Sympati.

Han var en høj, elegant, stærk Skikkelse med et mørkt Overskæg over en Række blændende hvide Tænder. Hans Øjne var smukke og gode, med et let Anstrøg af Melankoli. Hr. Stagemann kunde ikke lide Mr. James Olinga. Grunden var ikke saa mange Jaloui -Hr.Stagemann var for dygtig til at behøve at være jaloux -som den, at han ikke syntes, hans Kollega var et rigtig Mandfolk som Rytter. (Den flyvende Cirkus, S.125ff)

Mit seinem Aufstieg hat er sich auch eingeschrieben in einen zirzensischen Status quo: er ist *dem* Renz nahegestellt; er ist 'angekommen'.

Die melancholischen Augen haben zeichenhaften Charakter der Umschreibung von Homosexualität (vgl. Foucault 1990b, S. 18f.; Dyer 2002, S. 118; Heede 2003, S. 127). Um den Eindruck des Andersseins zu verstärken, ist Olinga gut aussehen, liebenswürdig und nicht zuletzt bezichtigt Stagemann ihn, "kein richtiger Mann" zu sein; und das nicht nur als Reiter. Trotz dieser Stigmatisierung stellt Olinga ist keine Bedrohung für Hugo dar, denn er nähert sich ihm nicht. Vielmehr ist er eine unterstützende Figur, die im Hintergrund bleibt, Hugo seine Schwester als Braut zubilligt, ihn finanziell und materiell unterstützt (Den flyvende Cirkus, S.218) und nicht zuletzt die Leitung von Hugos Zirkus übernimmt, als dieser seinen Militärdienst ableistet (Den flyvende Cirkus, S.284). Hier wird ein typisches Muster in der vermeintlich positiven Darstellung von Homosexuellen angewandt: "at også de kan bidrage til menneskeheden med godhed, altruisme, hjælpsomhed og gavmildhed." (Heede 2003, S.21).

Stagemann und Olinga sind beide Lehrmeister für Hugo, stehen sich in ihrem Wesen aber diametral gegenüber. Stagemann ist militärisch streng, unerbittlich und kalt, Olinga gütig, helfend freundlich. Das dritte Geschlecht in der Figur Olingas ist hier weitgehend desexualisiert und in den Dienst der hegemonialen Männlichkeit gestellt. So viel aufopfernde und stille Güte, die sich der hegemonialen Männlichkeit nicht entgegenstellt, wird auch von Muusmann im Roman belohnt. Olinga nimmt sich dem jüngsten Sohn Stagemanns nach dessen Tod an, fortan reisen beide als Partner durch die Lande.

Fazit

Betrachtet man auf den Aufbau des Romans mit seinen aneinander gereihten Tableaus und das Vorkommen spektakulärer Figuren und Hintergründe, so spannt Muusmann "Flyvende Cirkus" den Bogen zu Holteis "Vagabunden". In den vierundfünfzig Jahren, die zwischen diesen beiden Werken liegen, ist in Bezug auf das zirzensische Figurenkabinett wenig verändert worden; allerdings unterscheidet sich Muusmanns Roman von denen der Auswahl der vorange-

gangenen Kapitel. Der idealisierte Mann in Muusmanns Roman geht mit den Anforderungen eines hegemonialen Machtanspruchs konform. Er setzt sich gegen Widrigkeiten durch und behauptet sich vor allen gegen Juden und weibliche Dekadenz. Er entwickelt sich im Laufe von einem naiven Jüngling hin zu einem 'echten' Mann. War er zu Anfang noch mit einigen femininen Eigenschaften charakterisiert, und wurde er so als Ephebe gezeigt, wird er bald darauf männlich inszeniert. Sein erst nacktes und dann uniformiert Körperbild hat Vorbildfunktion für ein andronormatives Geschlechtsbild.

Da sich die Anforderungen der Moderne an die Männlichkeit als durchaus problematisch darstellen, muss die Männlichkeit reagieren. Der Idealmann ist flexibel und vereinend. Er reagiert unterschiedlich auf verschiedene Bedrohungen, je nachdem, ob sie aus die Geschlechts- oder Nationalitätsnormen in Frage stellen. Sein Auftreten und seine Charakter zeichnen sich so durch eine vereinende Balance aus, die er einzuhalten weiß. In seiner Reitkunst zum Beispiel steht er zwischen der hypermilitärisch-harten Ausbildung, die ihm sein Lehrmeister zukommen ließ, und einer weicherer, graziöseren Ausdrucksform, die im Extrem durch seinen als homosexuell kodierten Schwager figuriert wird. Er beherrscht Elemente beider Richtungen. Ebenso vereint er das Bürgerliche mit dem Künstlerischen, welches durch Zweige seiner Familien in ihm zusammenkommt.

Aber neben dieser Synthese sind es trotzdem die Gegensätze zu anderen Gruppen, die ihn profilieren. So ist er nicht-jüdisch, nicht-behindert, nicht-weiblich, was ihn in der Logik des Romans als nicht-intrigant, nicht-schmutzig, nicht-hysterisch charakterisiert. In und mit Hugo wird Männlichkeit nicht problematisiert oder hinterfragt, seine hegemoniale Männlichkeit ist die Lösung zu jedem Problem selbst. Er verkörpert ein brachiales Männlichkeitsbild, welches andere Variationen oder gar Gegensätzliches nicht zulässt. So werden die Männer, die nicht dem Ideal von Hugo entsprechen, im Romanverlauf zurückgelassen, beziehungsweise nicht weiter in das Romangeschehen mit aufgenommen. Am Happy End haben nur die engeren Familienmitglieder teil, und auch nur nachdem sie ihren Beitrag zur Mannwerdung Hugos geleistet haben.

Fazit

Ziele

Ziel dieser Arbeit war die Analyse und Interpretation von literarischen Blicken auf Männerkörper im Zirkus. Der Zirkus erwies sich als Topos, der eine freizügige Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität erlaubte. Andererseits wurden neben den erotischen Begehrlichkeiten auch ästhetisch-programmatische und konservativ-bürgerliche Konzepte auf den Zirkus und dessen Schausteller projiziert. Aus diesen Blickwinkeln ergaben sich verschiedene Ausprägungen und Funktionen für die Männlichkeitsbilder. Um diese herauszuarbeiten, wurden die interpretierten Texte als diskursive Verhandlung von hegemonialer Männlichkeit gesehen. Der Fokus auf die Zeit zwischen 1837 und 1906, sowie der Topos Zirkus sind mit der Praxis hegemonialer Männlichkeit in Beziehung gesetzt; der literarische Männerkörper wird als mediale Auseinandersetzung mit Männlichkeitsentwürfen und -konzepten gelesen. Um der Visualität des Zirkus und deren literarischen Vermittlung durch Blicke auf Männer Rechnung zu tragen, sind die Texte unter Blickwinkeln im buchstäblichen Sinn untersucht worden: Es wurde der ästhetisierende, begehrende und regulierende Blick auf Männerkörper untersucht.

Spezielles Augenmerk lag dabei auf der Gegenüberstellung von hegemonialen Männlichkeitsidealen vis-à-vis Homosexualität, Weiblichkeit und Judentum. Diese wurden als elementare Gegenpositionen zum hegemonialen Männlichkeitsideal funktionalisiert. Wie diese Oppositionen dargestellt wurden, ob sie integriert, maskiert oder abjiziert wurden, hat ein Schlaglicht auf die Funktion der einzelnen Texte bei der Verhandlung von Geschlechtlichkeit geworfen. Die Artisten dienen in den Texten und darüberhinaus als ästhetische Vorbilder, als Objekt der Begierde, sowie als Gegenentwürfe.

Ergebnisse

In Bangs feuilletonistischem Essay "Fra Cirkus" (1882) kennzeichnet es den gebildeten Ästheten, dass er einen Akrobatenkörper genießerisch-kennerhaft zu betrachten weiß. Bang postuliert, dass eine Gruppe von Zuschauern von einem Drang nach körperlicher Schönheit in die Vorstellungen getrieben wird, den sie bei der Betrachtung der athletischen Körper befriedigen können. Eine weitere Zuschauergruppe, charakterisiert durch Bangs semantische Verknüpfung von Modernität, Hysterie und Weiblichkeit, deckt ebenfalls im Zirkus ihre visuellen Bedürfnisse. Diese Zuschauergruppe fungiert als Gegenentwurf zum Ästheten, der somit implizit als männliche Person konfiguriert wird, die Schönheit, Ästhetik, Eleganz und Harmonie der Ganzheit wahrhaft zu erkennen und zu goutieren weiß. Für Bang sind diese Begriffe mit einer ästhetisch orientierten Männlichkeit verbunden und positiv besetzt. Diese Männlichkeit lässt sich auch als eine homoerotische lesen, die durch ihre ästhetisch-künstlerischen Neigungen und Fähigkeiten einen gesellschaftlich wichtigen Dienst leisten kann. Bangs Essay ist so einerseits konservativ und kritisch gegenüber der Modernität, andererseits plädiert er implizit für eine 'moderne', sprich: tolerante, Haltung gegenüber Homosexuellen, für ein Duldung und Anerkennung des kulturschaffenden Potenzials, und für die Abkehr von der legalen Stigmatisierung.

Wedekinds Zirkusessays, die Artikel "Zirkusgedanken" (1887) und "Im Zirkus I" (1888), betrachten den Körper ebenfalls mit einer programmatisch-ideologischen Linse. Wedekind hat sich in seinen Beschreibungen der Artisten mit dem Übermenschen-Konzept Nietzsches auseinandergesetzt. Er hat den geistig-philosophischen Überlegungen Nietzsches Körperlichkeit verliehen und sie innerhalb der Manege Stellung beziehen lassen. Der Begriff der Elastizität wird zu *dem* bestimmenden Begriff, der eine neue Menschheit auszeichnen soll. Diese Regeneration soll einerseits durch die Tilgung des bisherigen körper- und sexualitätsfeindlichen pädagogischen Systems (und mit ihm die bürgerlichen Gesellschaftsstrukturen überhaupt), und andererseits durch die Einset-

zung einer körperbetonenden, zirzensischen 'Dressur' erreicht werden. Wedekind exemplifiziert diese Regenerations- und Körperphantasien an den Darstellungen von Pferdedressuren und Reiterdarbietungen. Dabei postuliert er geschlechtsspezifische Körperideale, die mit stereotypen Geschlechtscharakteren konform gehen.

Bereits im Essay "Im Zirkus I" wird ein ironische Brechung des eigenen Ideals deutlich, die sich im Schwank "Fritz Schwigerling" (1891) fortsetzt. Die dort geschilderte ideale (weil zirzensche und elastische) Männlichkeit behauptet sich selbstständig nur unzureichend gegenüber den herrschenden und oppessiven Machtstrukturen. Wedekind schildert den idealen Mann als lächerliche Figur, die nur unzureichend lesen kann und kaum über Bildung im herkömmlichen Sinne verfügt. Auch deren Elastizität und (im positiven Sinne) amoralische Haltung helfen dem Protagonisten nur bedingt; es ist eine mütterliche Frau, die aufopfernde Fürstin, die den Artisten lenkt, unterstützt und ihm zum Erfolg verhilft.

Das pikareske Element bestimmt auch Inhalt und Aufbau des Romans "Die Vagabunden" (1837) von Karl von Holtei. In diesem ersten deutschen Zirkusroman ist der Protagonist Anton als Lebenskünstler konfiguriert, der dank seines Aussehens und seiner vermeintlichen Talente die Unterstützung von Frauen genießt. Zu Beginn des Romans entspricht Anton äußerlich dem Ideal des jungen, ephabenhaften Mannes. Diese Jünglingsrolle, die auch mit weiblichen Kennzeichen versehen ist (zum Beispiel Passivität), wird im weiteren Verlauf beibehalten und verhindert die Emanzipation des Helden: Er bleibt Objekt der Frauen, der Liebhaberinnen und Mutterfiguren, die ihn aushalten, und wird entgegen dem Postulat der hegemonialen Männlichkeit kein autonom handelndes männliches Subjekt. Man könnte in diesem Schelmenroman durchaus auch eine milde Kritik an bürgerlichen Lebensnormen und Moralvorstellungen der Zeit sehen, wenn der 'Held' das Familienleben auf dem ererbten Schloss zugunsten einer Zukunft als 'Fahrender' verlässt. Allerdings entspricht die Rollenverteilung am Ende des Romans trotzdem den Vorstellungen hegemonialer

Männlichkeits- und Überlegenheitsphantasien: Während die treusorgende Ehefrau Kind und Küche betreut, reist Anton faktisch als freier Mann ungebunden durch die Welt.

In Andersens Roman "Kun en Spillemand" (1837) verkörpert der Zirkusreiter Ladislaus das Begehrten nach Sexualität. Er wird in mehreren Betrachtungen detailliert und voyeuristisch beschrieben. Als slawischer Zigeuner personifiziert er Erotik, Exotik und Gefahr. Die ethnisch gefärbten Körperbeschreibung steht in engem Zusammenhang mit der zwiespältigen Charakterisierung des Reiters. Ladislaus ist einerseits tollkühn und wagemutig, andererseits auch brutal und jähzornig; er ist körperlich begehrenswert und anziehend, aber charakterlich überwiegend abstoßend. Andersen zeichnet in der Beziehung zwischen Ladislaus und Naomi ein Vexierbild aus Geschlechtsidentitäten, in dem Naomi männliche Qualitäten annimmt und Ladislaus durch einige typische Marker, trotz seiner Maskulinität und Virilität, einen feminin-homosexuellen Anstrich bekommt. Andersen verhandelt in dieser Verbindung auf einer tieferliegenden Textschichten mann-männliche Anziehungs- und Begehrensmomente, die durchaus auch Prostitutionselemente einschließt. Die Brutalität des Reiters und die gesellschaftlich riskante Mesalliance zwischen Naomi und ihm lässt zunächst ein böses Ende für die Frau erahnen. Andersen jedoch 'bestraft' den Verführer literarisch, indem er ihn nach der Trennung als hässlichen, im Gebüsch hockenden Feuerwerke zeigt. Ladislaus ist das Aussehen, der Erfolg, seine erotische Körpersprache, im weitesten Sinne auch seine Menschlichkeit genommen worden. Ohne sein gutes Aussehen, dass er lukrativ verkauft hatte, bleibt ihm nur eine bedauernswerte Existenz; der Verführer hat ausgespielt. Andersens Position zur Sexualität ist durchaus ambivalent: in "Kun en Spillemand" ist Ladislaus reizvoll und begehrenswert, dabei jedoch äußerst gefährlich. Das Spiel mit dem Feuer (also mit maskulin-männlicher Sexualität) ist attraktiv, aber auch riskant.

In Bangs Roman "Fædra" (1883) gibt es Berührungspunkte zwischen der Protagonistin Ellen Urne und der Zirkuswelt, verkörpert durch einen für erotische Abenteuer offenen Jockey. Außerdem besucht Ellen eine Zirkusvorstellung zusammen mit ihrem Stiefsohn, den sie begehrt. "Fædra" schildert die Sehnsüchte und Leiden einer in Konventionen gefangenen Frau, die gezwungen ist, ihr Begehrten zu unterdrücken. Sexualität wird sublimiert, Verlangen in andere Kontexte und Aktivitäten transponiert. In Ellens Blicken aber scheint eine Aufforderung zum Sex zu liegen, die einen der Angeschauten, einen Zirkusjockey, ermutigt, bei ihr vorstellig zu werden. Es kommt aber aus Rücksicht auf die Konvention und das eigentliche Verlangen nach dem Stiefsohn nicht zu einer Affäre; zu lächerlich ist der stutzerhafte Jockey. Bei einem Zirkusbesuch kreuzen sich die Begehrsperspektiven: Der von Ellen begehrte Stiefsohn bewundert eine Zirkusreiterin, die ihrerseits äußerlich Ellen ähnelt. Der Stiefsohn bekommt einen Kuss von der Reiterin hinter der Bühne. Sexualität und Begehrten bleiben in "Fædra" virtuelle Größen; wegen der aber die Protagonistin trotzdem verurteilt, ausgestoßen und in eine morphingeschwängerte Zukunft entlassen wird.

In seinen Zirkusnovellen, hier "Fratelli Bedini" (1895), "Les Quatre Diables" (1890) und "Efter Cirkus" (1895), schildert Bang in verschiedenen Varianten die Beziehung eines Artisten, der durch das Ausleben seiner Sexualität die Kontrolle über seinen Körper verliert und schlussendlich sein Leben; teils sterben die Protagonisten tatsächlich oder sie werden zu einer verachtenswerten Existenz verdammt und verlieren dadurch im übertragenen Sinne ihr früheres Leben. Der Körper fungiert als Indikator für den psychischen Zustand und die gesellschaftliche Stellung des Artisten, aber auch als Projektionsfläche für eine erotische Mise en scène. Der Körper ist das Werkzeug des Artisten; ähnlich wie bei der Dressur eines Tieres, wird in Bangs Novellen die Körperllichkeit (und Sexualität) brutal bezwungen, um dann in der Manege, transponiert zu einer akrobatischen Darbietung, vorgeführt zu werden. Doch diese Oppression des Körpers und des sexuellen Triebes wird aufgehoben, wenn der

Artist eine Beziehung mit einer 'femme fatale' eingeht. Das Ergebnis der sexuellen Beziehung sind der körperliche und geistige Verfall des Protagonisten. Diese Schilderung zerstörerischer Sexualität wird in den Novellen auf einer tieferen, camouffierten Textebene als mann-männlichen Beziehung gekennzeichnet. Dabei bedient sich Bang der Möglichkeiten, die der Topos Zirkus für Freizügigkeit, Körperlichkeit und Visualität bietet, um unerhörte Situationen und Bilder literarisch proklamieren zu können.

Die Fallstudie Kraftakrobat sollte eine spezifische Männlichkeit zeigen, die sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Normen befindet und sich damit als Projektionsfläche für gegensätzliche Konzepte anbietet. Die unterschiedlichen Funktionen des Kraftakrobaten lassen einen Rückschluss auf die imaginierte Idealmännlichkeit zu, die gleichzeitig nah am und fern vom Kraftakrobaten verortet zu sein scheint. In Wedekinds Zirkuspantomime "Die Kaiserin von Neufundland" (1897) ist der Kraftakrobat Holthoff ein Sexprotz, durch dessen Potenz man sich die Heilung der hysterischen Veranlagung der Kaiserin verspricht. Doch diefordernde, verschlingende Sexualität der Frau zwingt auch den Kraftakrobaten in die Knie. Wedekind zeichnet den starken Mann trotz seiner hypertrophen Muskulatur auch auf anderen Gebieten als schwach: Gesellschaftlich ist er ein lächerlicher Stutzer, der seinen Entlohnung aus der Beziehung zur Kaiserin nun im Wirtshaus an Gauner, Spieler und Betrüger verliert. Im Kraftakrobaten vereinen sich naive Kindlichkeit mit hypermännlichem Körperbau, so dass er zweifach von der Idealmännlichkeit entfernt steht. Er, der starke Mann, ist angreifbar, verletzlich, und keinesfalls ein Vorbild. In den Lulu-Dramen "Der Erdgeist" (18956 und 1913) und "Die Büchse der Pandora" (1894, 1903 und 1913) betritt mit Rodrigo Quast ebenfalls ein Kraftakrobat die Szene. Wedekind konzipiert eine brutale und ungeschlachte Männlichkeit, die er der Gräfin Geschwitz gegenüberstellt. Er bündelt diese Charaktereigenschaften in dem ehemaligen Kraftakrobaten Quast. Die negative Zeichnung des Quast spiegelt sich in seiner Körperlichkeit wieder: Aus dem hypermasku-

linen Kraftakrobaten ist ein schwammige Gestalt geworden; *eine* Groteske ist durch eine andere ersetzt worden.

Auch Bangs Anlehnung an ein Kraftakrobaten-Motiv in seinem "Motorvognen" Essay (1904) hebt das Groteske an der hypertrophen Männlichkeit hervor. In dem Essay stattet Bang einen Buschauffeur mit auffälligen Zähnen aus, um eine Verbindung zwischen ihm und einem 'tandatlet' herzustellen. Der humorige Essay beschäftigt sich in plauderhaftem Ton mit der Modernisierung des dänischen Transportwesens. Der groteske Anklang in der Schilderung des Buschauffeurs bringt jedoch ein kritisches Moment in den Essay, der somit nur vordergründig die Modernisierung begrüßt. Bang formuliert unterschwellig ein Unbehagen angesichts moderner Errungenschaften.

Eine reale Ikone der Jahrhundertwende war Eugen Sandow (1867-1925), Kraftakrobat aus Deutschland. Er selbst und auch sein Marketing verbanden gesellschaftliche, moralische und religiöse Werte in seinem Akt und erreichten, neben dem ökonomischen Erfolg, auch die Genese des Markenartikels Sandow. Ob als Personifizierung der Ideale der 'muscular christianity', ob als Artist auf der Bühne oder als Markenname für Konsumprodukte: Sandows Image wurde medial verarbeitet und seine Körperlichkeit käuflich. Man konnte Photographien und Sammelbildchen von ihm erwerben, oder aber den eigenen Körper nach der Sandow-Methode stählen. Sogar der Bühnenakt stellte sich auf diese Visualität um, im Laufe seiner Karriere bewegte sich Sandow nach und nach von Ringkämpfen und Kraftakrobatik weg und hin zum Posieren. Diese *poses plastiques* zeigten den 'perfekten Mann', der sich auch zum Befühlen zur Verfügung stellte. Nicht nur, um Geld in die Kasse spülen, sondern auch, um die schwächeren Rekruten der britischen Armee zur Körperertüchtigung zu animieren. Allerdings war das sorgfältig und durchgreifend inszenierte Bild nicht ohne Brüche. Neben nervlichen Problemen und einer (vermuteten) Syphilis wurde der reale Sandow auch mit Männern assoziiert, die vermutlich seine Liebhaber waren. Diese Diskrepanz zwischen dem propagierten Bild der

perfekten Männlichkeit und den Transgressionen hinter der Fassade sprechen für die Künstlichkeit und Wirklichkeitsferne des Männlichkeitkonstrukt.

Das Nachspiel beschäftigt sich mit dem Trivialroman "Den flyvende Cirkus" (1906) des dänischen Autors Carl Muusmann. Der Autor entwirft eindimensionale Kategorien, um die heldenhafte Männlichkeit des Protagonisten Hugo zu profilieren. Weiblichkeit, Judentum und Freaks mit ihren negativen und 'zersetzenden' Eigenschaften werden ihm gegenübergestellt, so dass er als gutaussehender, tüchtiger Geschäftsmann, patriotischer Däne und liebevoller Familienvater brillieren kann. Aber auch abweichende Männlichkeiten, die sich mehr oder minder von der goldenen Mitte entfernt haben, werden vorgestellt und in Relation zu Hugo negativ bewertet. Muusmanns Roman zeigt plakativ, wie eine simplifizierte Darstellung von idealer Männlichkeit in die Pervertierungen umschlägt, derer sich imperialistische und später nationalsozialistische Zielrichtungen und Ideologien schuldig gemacht haben.

* * *

Bibliographie

Primärliteratur

Andersen. Hans- Christian. Kun en Spillemand. Kopenhagen: Det danske Sprog- og Litteraturselskab, 2004.

Andersen. Hans- Christian. Ahasverus. In: Samlede Skrifter. Kopenhagen: Reitzel, 1855. Bd XVII.

Bang, Herman. Efter Cirkus I–III. In: *Kritikeren* I: 25.1.1895; II: 1.2.1895; III: 8.2.1895.

Bang, Herman. Fædra. Kopenhagen: Schuboth, 1883.

Bang, Herman. Fra Cirkus I. The Angelo-Troupe. In: *Nordstjernen* 30 (1886). S. 238–239.

Bang, Herman. Fra Cirkus. (In: *Nationaltidende* 19.2.1882) In: Københavnske Skildringer. Kopenhagen: Gyldendal, 1954. S.98– 105.

Bang, Herman. Fratelli Bedini. In: Værker i Mindeudgave. Kopenhagen: Gyldendal, 1912. Bd II. S. 111–137.

Bang, Herman. Gedanken zum Sexualitätsproblem. Bonn: Marcus und Webers, 1922. (Neudruck in: *Forum Homosexualität und Literatur*. Mit einer Einleitung von Heinrich Detering. Siegen: 1990. S.63–81.)

Bang, Herman. Les Quatre Diables. In: Værker i Mindeudgave. Kopenhagen: Gyldendal, 1912. Bd II. S. 175–225.

Bang, Herman. Motorvognen Nykøbing–Nysted. (In: *København* 18.8.1904) In: Lehrmann, Ulrik (Hg.). Herman Bang: Rundt i landet, Kopenhagen: Gyldendal, 2003. S.79–82.

Bang, Herman. To sørgespil: Brødre; Når kærligheden dør. Kopenhagen: Schuboth, 1891.

von Holtei, Karl. Die Vagabunden. Berlin: Oestergaard, 1926.

Muusmann, Carl. Den flyvende Cirkus. Kopenhagen: Kunstforlaget Danmark, 1914.

Wedekind, Frank. Der Erdgeist (1895 und 1913). In: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.1, S.319–400 (1895) und S.401–476 (1903).

Wedekind, Frank. Die Büchse der Pandora (1894, 1903 und 1913). In: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.1. S.145–312 (1894); S.477–540 (1903) und S.541–613 (1913).

Wedekind, Frank. Die Kaiserin von Neufundland. In: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.1. S.57–90.

Wedekind, Frank. Fritz Schwigerling (Der Liebestrank). In: Kritische Studienausgabe. Baum, Mathias. Rolf Kieser (Hg.). Darmstadt: Häusser, 2000. Bd II. S.377–435.

Wedekind, Frank. Im Zirkus I. In: Werke in zwei Bänden. Erhard Weidl (Hg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990. Bd I. S.370–373.

Wedekind, Frank. Im Zirkus II – Das hängende Drahtseil. In: Werke in zwei Bänden. Erhard Weidl (Hg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990. Bd I. S.373–377.

Wedekind, Frank. Prolog (Zu "Die Kaiserin von Neufundland"). In: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.1. S.51–56.

Wedekind, Frank. Zirkusgedanken. In: Werke in zwei Bänden. Erhard Weidl (Hg.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990. Bd I. S.352–369.

Andere Primärliteratur

Adam, G.Mercer. Sandow's System of Physical Training. London: Gale and Polden, 1894.

Barnum, Phineas Taylor. *The Life of P.T. Barnum— Written by Himself, Including His Golden Rules for Money-Making; Brought up to 1888.* Buffalo: Courier, 1888.

Chapman, David L. *Sandow the Magnificent – Eugen Sandow and the Beginnings of Bodybuilding.* Urbana u.a.: Illinois University Press, 1994.

Croft-Cooke, Rupert. Peter Cotes. *Circus, a World History.* London: Elek, 1976.

Enevig, Anders. *Circus i Danmark.* Bd I–III. Kopenhagen: Dansk historisk håndbogforlag, 1981.

von Goethe, Johann Wolfgang: *Gesammelte Werke.* Schmid, Irmtraud (Hg.). Bd VIII.2: *Tag- und Jahreshefte.* Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

Halperson, Joseph. *Das Buch vom Zirkus.* Reprint der Originalausgabe Düsseldorf: Lintz, 1926. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1990.

von Krafft-Ebing, Richard. *Psychopathia Sexualis.* Berlin: Matthes und Seitz, 1997 (1886).

Lombroso, Cesare. *L'uomo delinquente. In rapporto all'antropologia, alla giurisprudenza ed alle discipline carcerarie.* Turin: Bocca, 1876. (dt: *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*)

Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra I–IV.* In: *Sämtliche Werke.* Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.). München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1988. Bd IV.

Nordau, Max. *Entartung.* Bd I–II. Berlin: Duncker, 1892 und 1893.

Sandow, Eugen. *Strength and How to Obtain It.* London: Galen and Polden, 1897.

Sandow, Eugen. *The Gospel of Strength According to Sandow.* Melbourne: Shaw Fitchett, 1902.

Saltarino, Signor [=Otto, Herrmann Waldemar]. Fahrend Volk. Reprint der Originalausgabe Leipzig: Verlagsbuchhandlung J.J.Weber, 1895. Berlin: Brinkmann und Bose, 1978.

Saltarino, Signor. Abnormitäten. Düsseldorf: Lintz, 1900.

Saltarino, Signor. Das Artistentum und seine Geschichte. Leipzig: International–Artistischer Literatur–Verlag, 1910.

Wedekind, Frank. Was ich mir dabei dachte. München: Langen, 1911/12.

Weininger, Otto. Geschlecht und Charakter. Wien: Wilhelm Braumüller, 1903.

Sekundärliteratur

Monographien

Adams, Rachel. Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination. Chicago: Chicago UP, 2001.

Adorno, Theodor W. Dialektik der Aufklärung. In: Tiedemann, Rolf (Hg.). Adorno: Gesammelte Schriften. Darmstadt: Suhrkamp, 1997.

Aldrich, Robert. The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy. London und New York: Routledge, 1993.

Andersen, Jens. Andersen I: En biografi. Kopenhagen: Gyldendal, 2003a.

Andersen, Jens. Andersen II: En biografi. Kopenhagen: Gyldendal, 2003b.

Bech, Henning. Når mænd mødes. Kopenhagen: Gyldendal, 1987.

Bose, Günter. Erich Brinkmann. Circus: Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst. Berlin: Wagenbach, 1978.

Bouissac, Paul. Circus and Culture, A Semiotic Approach. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Butler, Judith. Bodies that Matter. London und New York: Routledge, 1993.

Butler, Judith. Gender Trouble. London und New York: Routledge, 1990.

- Davis, Janet. *The Circus Age: Culture and Society Under the American Big Top*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 2002.
- Derks, Paul. *Die Schande der heiligen Päderastie*. Berlin: Rosa Winkel, 1990.
- Detering, Heinrich. *Das offene Geheimnis: zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann Göttingen*: Wallstein, 1994.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger*. London und New York: Routledge, 1969.
- Enevig, Anders. *Circus i Danmark*. Drei Bände. Kopenhagen: Dansk historisk håndbogforlag, 1981.
- Fehlig, Ursula. *Kostümkunde: Mode im Wandel der Zeit*. Leipzig: Fachbuchverlag, 1979.
- Fiedler, Leslie. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. New York: Schuster and Simon, 1978.
- Foucault, Michel. *Sexualität und Wahrheit (Histoire de la sexualité)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Bd I: Der Wille zum Wissen, 1983; Bd II: Der Gebrauch der Lüste, 1985.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Fout, John. *Forbidden History. State, Society, and the Regulation of Sexuality in Modern Europe*. Chicago: Chicago University Press, 1992a.
- Gaudreau, Leo. *Anvils, Horseshoes and Cannons: The History of Strongmen*. Alliance: Iron Man, 1978.
- Gilman, Sander. *The Jew's Body*. London und New York: Routledge, 1991.
- Groth, Lothar. *Die starken Männer: Eine Geschichte der Kraftakrobatik*. Berlin: Henschelverlag, 1987.
- Günther, Ernst, Dietmar Winkler. *Zirkusgeschichte*. Berlin: Henschelverlag, 1986.

Halperin, David. One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love. New York: Routledge, 1990.

Heede, Dag. Herman Bang: Mærkværdige læsninger. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003.

Heede, Dag. Hjertebrødre– Krigen om H.C. Andersens seksualitet. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.

Jacobsen, Harry. Den unge Herman Bang. Kopenhagen: Hagerup, 1954.

ders. Herman Bang: Resignationens Digter. Kopenhagen: Hagerup, 1957.

ders. Aarene der gik tabt: Den miskendte Herman Bang. Kopenhagen: Hagerup, 1961.

ders. Den tragiske Herman Bang. Kopenhagen: Hagerup, 1966.

ders. Herman Bang: Nye studier. Kopenhagen: Hagerup, 1974.

Jones, Robert. Art and Entertainment. German Literature and the Circus 1890–1933. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985.

Klünner, Hans–Werner. 165 Jahre Zirkusstadt Berlin. Eine Chronologie der Zirkusbauten an der Spree. Berlin: Edition Berlin, 1986.

Kestner, Joseph A. Masculinities in Victorian painting. Aldershot: Scolar Press, 1995.

Kusnezow, Jewgeny. Der Zirkus der Welt. Berlin: Henschelverlag, 1970.

Maase, Kaspar. Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

Maines, Rachel. The Technology of Orgasm: "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

McLaren, Angus. The Trials of Masculinity: Policing Sexual Boundaries 1870–1930. Chicago: Illinois University Press, 1997.

Mosse, George L. *The Image of Man*. New York: Oxford University Press, 1996.

Müller, Hanns–Marcus. *Bizepsaristokraten – Sport als Thema der essayistischen Literatur zwischen 1880 und 1930*. Bielefeld: Aisthesis, 2004.

zur Nieden, Susanne. *Homosexualität und Staaträson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900– 1945*. Frankfurt am Main: Campus, 2005.

Popp, Wolfgang. *Männerliebe. Homosexualitäten – literarisch*. Stuttgart: Metzler, 1992.

Riedlinger, Stefan. *Aneignungen. Frank Wedekinds Nietzsche–Rezeption*. Marburg: Tectum, 2005.

von Rosen, Wilhelm. *Månens Kulør. Studier i dansk bøssehistorie 1628– 1912*. Kopenhagen: Rhodos, 1993.

Russo, Mary. *The Female Grotesque*. London und New York: Routledge, 1994.

Schaps, Regina. *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt am Main: Campus, 1992.

Schmale, Wolfgang. *Geschichte der Männlichkeit in Europa: 1450–2000*. Wien: Böhlau, 2003.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men. Englisch Literature and Male Homosocial Desire*. London und New York: Routledge, 1985.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: California University Press, 1990.

Theweleit, Klaus. *Männerphantasien I. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Frankfurt am Main: Roter Stern, 1977.

Theweleit, Klaus. *Männerphantasien II. Männerkörper: Zur Psychoanalyse des weissen Terrors*. Frankfurt am Main: Roter Stern, 1978.

Trapp, Wilhelm. Der schöne Mann. Zur Ästhetik eines unmöglichen Körpers. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2003.

Weickmann, Dorion. Rebellion der Sinne. Hysterie: ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920). Frankfurt am Main: Campus, 1997.

Wikander, Ulla. Von der Magd zur Angestellten. Macht, Geschlecht und Arbeitsteilung 1789–1950. Frankfurt am Main: Fischer TB, 1998.

Wolter, Gundula. Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Marburg: Jonas Verlag, 1988.

Artikel

Aldrich, Robert. Die mediterrane Besessenheit: Ein Beispiel zur Frage der Homo–Imagination. In: Kalveram, Maria. Wolfgang Popp (Hg.). Homosexualitäten – literarisch. Essen: Die blaue Eule, 1991. S.13–21.

Bech, Henning. A Dung Beetle in Distress: H.C.Andersen Meets K.M.Kertbeny, Geneva, 1860. Some Notes on the Archaeology of Homosexuality and the Importance and Tuning. In: *Journal of Homosexuality* 35:3/4 (1998). S.139–161.

Bergman, Patricia. Body and Body Politic in E. Munch's "Bathing Men". In: Adler, Kathleen. Marcia Pointon (Hg.). The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. S. 71–87.

Bjørby, Pål. The Prison House of Sexuality: Homosexuality in Herman Bang Schloarship. In: *Scandinavian Studies* 58/3 (1986), S.223–255.

Bogdan, Robert. The Social Construction of Freaks. In: Thomson, Rosemarie (Hg.). Freakery: Cultural Spectacle of the Extraordinary Body. New York : New York University Press, 1996. S.23–37.

Costa, Fernanda Gil: Konstellationen der Schwäche und Stärke. Frank Wedekinds Entwürfe von Männerfiguren. In: Dreiseitel, Sigrid. Hartmut Vinçon (Hg.). Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913–1918). Würzburg; Königshausen und Neumann, 2001. S.149–162.

Detering, Heinrich. Zur Fiktionalisierung homoerotischer Erfahrungen. In: Härle, Gerhard. Maria Kalveram, Wolfgang Popp (Hg.). Erkenntniswunsch und Diskretion: Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur. Berlin: Rosa Winkel, 1992. S.51–68.

Foster, Alasdair. Men in Print: Images of the Male Body in the 20th Century part three: Getting Physical. In: *Gay Scotland* 33/3 (1987).

Fout, John. Sexual Politics in Wilhelmine Germany: The Male Gender Crisis, Moral Purity, and Homophobia. In: *Journal of the History of Sexuality* 2/3 (1992b). S.388–421.

Gayle, Rubin. The Traffic of Women. In: Reiter, Rayna. Toward an Anthropology of Women. New York: Monthly Review Press, 1975. S.157–210.

Grage, Joachim. Homoerotisk camouflage i Herman Bangs "Les quatre Diables". In: *Horizont* 3 (1994). S.67–92.

Grosz, Elizabeth. Intolerable Ambiguity: Freaks as/ at the Limit. In: Thomson, Rosemarie (Hg.). Freakery: Cultural Spectacle of the Extraordinary Body. New York : New York University Press, 1996. S.55–68.

Gutjahr, Ortrud: Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Kulturordnung in Frank Wedekinds „Mine–Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“. In: Dreiseitel, Sigrid. Hartmut Vinçon (Hg.). Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913–1918). Würzburg; Königshausen und Neumann, 2001. S.33–73.

Härle, Gerhard. Hinter–Sinn. Zur Bedeutung des Analen für die Ästhetik homosexueller Literatur. In: *Forum Homosexualität* 1 (1987). S.36–71.

Härle, Gerhard. Wolfgang Popp. Homosexualität und Krankheit. Literarische Gestaltungen eines prekären Zusammenhangs. In: *Forum Homosexualität* 18 (1997). S.13–31.

Hausen, Karin. Die Polarisierung der 'Geschlechtscharaktere'. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs– und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.). Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart: Neue Forschungen, 1977. S.363–393.

Heede, Dag. Queering the Queer. In: *Scandinavica* 40/1 (1991), S. 11–40.

Johansen, Jørgen Dines. Den stiliserede drift eller kunstneren uden sikkerhedsnet. In: ders. Litteratur og begær. Ti studier i dansk og norsk 1800–tals litteratur. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2003. S.247–284.

Jones, Robert. Frank Wedekind: Circus Fan. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 61 (1969). S.139–156.

Kane, Michael. Entgrenzung, Grenzüberschreitung und Ausgrenzung um 1900 oder 'Gender, Geography and Orientation'. In: Fuchs, Anne. Theo Harden (Hg.). Reisen im Diskurs. Heidelberg: Universitätsverlag C.Winter, 1995. S.522–541.

Keilson–Lauritz, Marita. Maske und Signal– Textstrategien der Homoerotik. In: Kalveram, Maria. Wolfgang Popp (Hg.). Homosexualitäten–literarisch. Essen: Die blaue Eule, 1991. S.63–75.

Keilson–Lauritz, Marita. Ganymed trifft Tadzio. Überlegungen zu einem "Kanon der Gestalten". In: Härle, Gerhard. Wolfgang Popp. Annette Runte (Hg.). Ikonen des Begehrens. Stuttgart: M & P Verlag, 1997. S.23-39.

Lindsay, Cecile. Bodybuilding: A Postmodern Freak Show. In: Thomson, Rosemarie (Hg.). Freakery: Cultural Spectacle of the Extraordinary Body. New York: New York University Press, 1996. S.356–367

Lücke, Martin. "Das eckle Geschmeiß". Mann–männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich. In: Dinges, Martin (Hg.). Männer –

Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt am Main: Campus, 2005. S.157–172.

Sweet, Denis. Winckelmann? Welcher Winckelmann? In: *Forum Homosexualität und Literatur* 5 (1988). S.5–15.

Ziółkowski, Theodore. The Telltale Teeth: Psychodontia to Sociodontia. In: *PMLA* 91/2 (1976). S.9–22.

Kleinere Schriften

Benjamin, Walter. Rezension "Ramon Gomez de la Serna. Le cirque. Paris: Simon Kra, 1927". In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Tiedemann, Rolf. Hermann Schweppenhäuser (Hg.). Bd III. Kritiken und Rezensionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S.70–72.

Spreckelsen, Tilman. Nachwort. In: P.T. Barnum. König Humbug: Sein Leben von ihm selbst erzählt. Trix, Markschiess–Van (Hg.). Berlin: Aufbau 2001. S.213-221.

Steele, Valerie. *Trousers*. In: Encyclopedia of Clothing and Fashion. Detroit: Thomson Gale, 2005a. Bd III, S.340.

dies. *Leotard*. In: Encyclopedia of Clothing and Fashion. Detroit: Thomson Gale, 2005b. Bd II. S.349.

Tandatlet. In: Ordbog over den danske sprog. Kopenhagen: Gyldendal, 1946. Bd. XXIII. Spalte 746.

Vinçon, Hartmut. *Peitsche*. Kommentar zu 'Büchse der Pandora. Erdgeist. Lulu. Kabarettbearbeitung.' In: Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.2. S.1061.

Vinçon, Hartmut. *Holthoff*. Kommentar zu 'Die Kaiserin von Neufundland.' In: Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.2. S.787–788.

Vinçon, Hartmut. Kommentar zu "Die Kaiserin von Neufundland". In: Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.2. S.777–801.

Vinçon, Hartmut. Kommentar zu "Die Büchse der Pandora". In: Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe. Vinçon, Hartmut (Hg.). Darmstadt: Häusser, 1996. Bd III.2. S.833–923.

Weise, Roland. Einführung. In: Halperson, Joseph. Das Buch vom Zirkus. Reprint der Originalausgabe Düsseldorf: Lintz, 1926. Leipzig: Zentralantiquariat der DDR, 1990. S.V–IX.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Jürgen Laun, M.A.

Geboren am 9. Februar 1971 in Marne

Schule

1977-1981	Dörfergemeinschaftsschule Marne
1981-1990	Gymnasium Marne

Studium

10/1992-5/1993	Magisterstudium an der Westfälischen-Wilhelms-Universität Münster
Hauptfach:	Germanistik
1. Nebenfach:	Anglistik
2. Nebenfach:	Skandinavistik

10/1993-11/1997	Magisterstudium an der Christian-Albrechts-Universität Kiel
Hauptfach:	Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Medien
1. Nebenfach:	Ältere Deutsche Literaturwissenschaft/ Deutsche Sprachwissenschaft
2. Nebenfach:	Nordische Philologie

Magisterarbeit: *Reiseprosa bei Heinrich Heine und Áaasmund Olavsson Vinje. Formen und Funktionen des Genres.*

8/1998-5/2000 Ph.D. Studium am Department of Germanic Languages and Literatures der Ohio State University, Columbus

8/2005-5/2005 Ph.D. Studium am Department of German, Scandinavian and Dutch der University of Minnesota, Minneapolis

Promotion bei Prof. Dr. Heinrich Detering, CAU Kiel und GAU Göttingen

