

HANS RICHARD BRITTNACHER

„[...] DENN MIT DEM TODE,
DEM GENICKBRUCH SPIELEN SIE ALLE.“
DIE SPRACHLOSE POETIK DES ZIRKUS IN THOMAS MANN'S
BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL

Abstract. Am Beispiel des Zirkuskapitels in Thomas Manns Roman *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* untersucht der Beitrag die Affinität von Zirkus und Hochstapelei. Angesichts des tödlichen Risikos der artistischen Darbietungen gerät Felix Krull in tiefsinnige anthropologische und ästhetische Grübeleien: sind Artisten, die so bereitwillig ihr Leben aufs Spiel setzen, die ihrem Körper das Äußerste abverlangen, die mit clowneskem Übermut den Gesetzen der Norm trotzen, überhaupt Menschen? Sind die Sensationen des Zirkus und die sadistische Schaulust des Publikums noch mit den Begriffen der Ästhetik angemessen zu fassen? In seiner Missachtung der Konvention hat der Extremismus der zirzensischen Darbietung eine große Affinität zur eigenen Hochstapelei. Worin unterscheiden sie sich?

Schlüsselwörter: Zirkus; Schaulust; Hochstapler; Akrobatik; Sensationen.

Der Zirkus präsentiert sich der Philologie und Kulturwissenschaft als ein komplexes Thema mit historischer Tiefe – er blickt wohl auf eine Geschichte von über 2000 Jahren zurück, wenn auch die Spektakel im Circus Maximus, seine Wagenrennen und Gladiatorenkämpfe, als frühe zirzensische Darbietungen betrachtet werden. Im Zirkus, der nach einer noch vorläufigen Definition als Dreiklang von Akrobatik, Clownerie und Tierdressur verstanden werden kann, findet in unbekümmerter Transgressivität zusammen, was immer in der Literatur und anderen Künsten, namentlich den performativen, verhandelt wird.¹ Wegen seines universellen Charakters, der Vielfalt seiner

Prof. Dr. HANS RICHARD BRITTNACHER – Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie; Korrespondenzadresse: Habelschwerdter Allee 45, D-14195 Berlin; E-Mail: brittnacher21@aol.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0282-2510>.

¹Die – weitgehend durchaus berechtigten – Einwände der Tierschützer gegen den nicht artgerechten, oft auch quälenden Umgang mit Tieren läuten das Ende des Zirkus ein. Wohl gibt es

Darbietungen, seiner Mobilität, der Möglichkeit, heute hier und morgen dort zu gastieren und auch – das trug in der begrenzt mobilen Welt des 18. und 19. Jahrhunderts maßgeblich zum Erfolg des Zirkus bei – abgelegene Gebiete zu erreichen, um der ländlichen Bevölkerung die gleichen Sensationen wie der städtischen Welt zu liefern, setzte der Zirkus sich schon früh über die Restriktionen und ästhetischen Reinheitsgebote einer hegemonial organisierten Kultur hinweg. Der synästhetische Charakter seiner Aufführungen, die Körperbeherrschung, Anmut, Rausch, Spektakel, Risiko und Musik verbinden, die spektakulären Kostüme seiner Akteure und ihre erotischen Posen, die dramatische Beleuchtung und der wirkungsvolle Einsatz des Orchesters erlauben es, in der Zirkusästhetik die primitive Wurzel der Kunst zu sehen, in der darstellende, bildende und erzählende Künste zugleich ihre Vorzüge ausspielen. Im Zirkus werden Geschichten erzählt, dramatisch akzentuiert und pantomimisch pointiert. Die Artisten zeigen sich als universell befähigte Künstler, die in verblüffender Geschwindigkeit Trapeze erklettern, halsbrecherisch auf Seilen tanzen, gefährlichen Tieren unerschrocken ins Auge blicken, aber zur Freude der Zuschauer auch über die eigenen Füße stolpern.

Gleichwohl hat es zumal in der deutschsprachigen Literatur lange gedauert, bis der Zirkus und seine Akteure als Sujet entdeckt wurden. Die französische, italienische, englische, und – soweit ich dieses Feld zu überblicken vermag –, auch die mittel- und osteuropäische Kultur haben schon im 19. Jahrhundert teils wegweisende Texte aus dem Leben der Zirkuswelt vorgelegt, man denke an Edmond Goncourts *Die Brüder Zemganno* (*Les frères Zemganno*, 1909) oder an Charles Dickens *Londoner Skizzen* (*Sketches by Boz*, 1836). Es ist gewiss kein Zufall, dass Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) in seinen Mignon-Episoden (auf nicht einmal 20 von insgesamt etwa 800 Seiten) die herzergreifende Geschichte eines Zirkuskindes erzählt, das in der modernen, prosaisch und pragmatisch werdenden Welt keine Luft zum Atmen hat und an gebrochenem Herzen stirbt. Der einzige deutsche Zirkusroman von Rang stammt von dem heute fast vergessenen Autor Karl von Holtei. Er hieß *Die Vagabunden*, und erschien in zwei Bänden 1862. Es gibt keine aktuelle Ausgabe, auch antiquarisch ist Holteis Roman schwer greifbar

solitäre Unternehmen wie den *Cirque du soleil* oder den *Circus Roncalli*, die auf Elefanten und Raubtierdressur verzichten und die Magie des Zirkus vor allem der Akrobatik anvertrauen, aber das ändert nichts daran, dass wir es beim Zirkus wohl mit einer sterbenden Version populärkultureller Unterhaltung zu tun haben. Die pandemiebedingten Versammlungsverbote z.Zt. der Niederschrift dieses Aufsatzes im Sommer 2020 beschleunigen noch das Sterben dieser Kultur.

Das stiefmütterliche Dasein, das der Zirkus in der deutschen Literatur fristet, endet, als der Expressionismus Glanz und Elend der Zirkuswelt entdeckt. Das Faible des Expressionismus für Figuren am Rande der Gesellschaft, für die Gestrauchelten, für Prostituierte und Wahnsinnige, findet in den jämmerlichen Lebensbedingungen des fahrenden Volkes und seinen plötzlich, im Rampenlicht, aufleuchtenden Schönheiten, ideale Themen. Hier fällt aus kulturell peripherer und sozial marginaler Perspektive ein Blick auf die banale oder gar korrupte Welt des Gewöhnlichen, der gegenüber sich die Wahrhaftigkeit und wahre Menschlichkeit der Fahrenden behauptet. Zahllos die Gedichte von Max Hermann-Neiße, die der Lebenserfahrung von Gauklern und Vaganten ihre Stimme leihen (Kunicki). Autoren wie Else Lasker-Schüler, wie Frank Wedekind, wie Max Brod waren eifrige Zirkusbesucher, begleiteten oft sogar Zirkusse auf ihren Tournéeen, Maler wie Ludwig Kirchner, wie Max Beckmann oder George Grosz fanden in der Welt von Zirkus, Manege und Varieté Möglichkeiten der Selbstdarstellung. Spätestens seit dem Expressionismus ist der Zirkus als herausgehobener Ort künstlerischer Selbstreflexion etabliert: Einige der Erzählungen von Franz Kafka nützen das prominente Sujet zur Verhandlung grundlegender existenzieller und ästhetischer Fragen. Von Kafka wissen wir, dass er nicht nur regelmäßig Zirkusvorstellungen besuchte, sondern zwei Fachzeitschriften abonniert hatte, die er sich sogar in Ferien- und Kurorte nachsenden ließ (Bauer-Wabnegg). Marc Chagalls und Pablo Picassos Malerei wären ohne die Welt des Zirkus, der Harlekine und der Akrobaten unvorstellbar.

Gleichwohl bleibt der Zirkus ein Randthema der deutschen Literatur. Thomas Manns Darstellung in seinen *Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull* ist eine große Ausnahme: Auch hier handelt es sich um nur 10 Seiten in einem mehrere hunderte Seiten starken Fragment², aber selten wurde ein literarisch so wortmächtiger, sachlich informierter und soziologisch so präziser Text zur Welt des Zirkus geschrieben. Er zählt nach meinem Urteil zu den besten literarischen Zirkustexten (vgl. als Überblick *Manege Frei* 1994 und *Romans de Cirque* 2002).

Warum aber geht es in Thomas Manns Hochstaplerroman auch um den Zirkus? Um die architektonische und symbolische Funktion dieser Passage angemessen zu verstehen, die uns das Seelenleben des Protagonisten gleichsam an exterritorialem Ort veranschaulicht, die aber auch den Charakter eines instruktiven Exkurses in einem narrativen Experiment zum Thema

² Ich zitiere den Roman mit bloßer Seitenzahl in Klammer nach der Frankfurter Ausgabe, in der die Zirkuspassagen 10 von insgesamt 415 Seiten umfassen.

Hochstapler besitzt, zunächst einige grundsätzliche Überlegungen zu Thomas Manns Roman.

Erste Entwürfe zum *Felix Krull* gehen auf das Jahr 1905 zurück; der Roman war geplant als ein weiterer Beitrag Manns zum Genre des Künstlerromans, ein Thema, das den Autor – vor dem Hintergrund von Nietzsches vernichtender Wagnerkritik, die den Künstler als Schauspieler und Degenereszenten inkriminiert, – bekanntlich intensiv beschäftigte. Der *Felix Krull* sollte die intrikate Position des Künstlers als eines ästhetischen Verführers näher beleuchten, sogar die Nähe des Künstlers zum Kriminellen, des Zaubers – wie Thomas Mann selbst in seiner Familie genannt wurde – zum Hochstapler untersuchen. Gewiss ist es kein Zufall, dass Thomas Mann für die Exposition dieses Themas auf das Gattungsschema der *Bekenntnisse* zurückgriff, ein seit Augustinus und seiner Säkularisierung durch Rousseau exemplarisches Format der Selbsterforschung, der rückhaltlos offenen Beichte, in der ein Sünder sich an Gott oder seine Zeitgenossen wendet, um Verständnis und Vergebung für sein Handeln zu erbitten. Aber nach einigen ersten Kapiteln des Romans, die als *Bruchstücke* erschienen, drängten sich andere literarische Vorhaben in den Vordergrund. Der desillusionierende Ernst der politischen Verhältnisse der 1920er und 1930er Jahre, dann der faschistischen Machtübernahme und des Exils, verboten dem skrupulösen Autor eine weitere Beschäftigung mit dem als frivol empfundenen Stoff. So dauerte es über 30 Jahre, bis Thomas Mann sich wieder der *Bekenntnisse* annahm, einige Jahre daran arbeitete, und schließlich beschloss, das Konvolut 1954 als fragmentarischen ersten Teil der *Bekenntnisse eines Hochstaplers* auf den Markt zu bringen. Aus Notizen und der akribischen Arbeit seiner Nachlassforscher wissen wir, dass noch ein dritter Teil geplant war, der Krulls Weltreise, seine Heirat, seinen Aufenthalt im Zuchthaus, aber auch seine politische Karriere hätte darstellen sollen. Dazu ist es nicht mehr gekommen: Wir müssen mit dem Fragment vorliebnehmen, in dem Felix Krull während seiner Ausbildung als Liftboy in einem Pariser Hotel Bekanntschaft mit dem Zirkus macht.

Felix Krull trägt seinen Vornamen, der Glückliche, zurecht: er steht auf der Sonnenseite des Lebens, ein vom Glück Begünstigter, ein Künstler, der Nietzsches Verdacht, wie alle Künstler in erster Linie Schauspieler und Komödiant zu sein, gleichsam lächelnd bestätigt. Mit einer hohen Begabung zur Mimikry und zum Posieren, mit bemerkenswerter Eloquenz und einer so verführerischen wie unvoreingenommenen erotischen Aura genießt Felix Krull seine Wirkung in ganz unterschiedlichen sozialen Milieus und betört Jung

und Alt, Männer und Frauen, Töchter und Mütter. Seine Liebeswürdigkeit und moralische Flexibilität verhelfen ihm zu seinem Prestige in einer Welt, die nach der Überzeugung der Hochstapler betrogen werden will. *Mundus vult decipi, ergo decipiatur* lautet das Motto der Hochstapler, die um 1930, im *entre deux guerres* ihre Glanzzeit hatten und auch in der Literatur zu einem gewissen Ansehen gelangten – es waren die Nachkriegsjahre, eine Zeit sozialer Verwerfungen und Neuordnungen, deren Grenzen unversehens auch eine neue Durchlässigkeit erhielten (Porombka). Wer gestern noch am Rande der Gesellschaft lebte, konnte rasch durch die neuen politischen und sozialen Zentrifugalkräfte in die Mitte der Gesellschaft und dort von unten nach oben gespült werden. Wo unversehens der Parvenu aus dem Nichts auftaucht, hat auch der Hochstapler Aussicht auf Erfolg. Die Menschen dieser Zeit, die man später *lost generation* nennen sollte, waren im Krieg so gründlich desillusioniert, dass ihnen als Erbschaft ihrer Kriegserfahrung eine Neigung zum Abgrund geblieben war: Wie die Mücken ins Licht fliegen sie den unverschämten Poseuren und Taugenichtsen, die ihnen den Himmel auf Erden versprochen, bereitwillig in die Arme.

Auch ein Schelm wie Felix Krull, der Züge des antiken Gottes Hermes, des Hermaphroditos und des göttlichen Kindes trägt (vgl. Dang; Dierks), dem alles, was er tut, mühelos gelingt, muss sich die zu Betrug und Täuschung erforderliche Welt- und Menschenkenntnisse erst aneignen (Fritzen). Am Beginn seiner Laufbahn, als Kind und Schüler, standen noch Lausbübereien und kindliche Lust an der Maskerade und Verkleidung, die sich schließlich zu kleinen Gaunereien auswachsen. Der Bankrott der väterlichen Sektfabrik nötigt zu weiteren Improvisationen des jungen Mannes; ein erstes Gesellenstück war seine erfolgreiche Ausmusterung nach einer inszenierten Epilepsie vor der Musterungskommission. Als Liftboy kann er im Grand Hotel in Paris die Eigenheiten der *haute volée*, seiner zukünftigen Opfer, studieren. Hier lernt er auch den kroatischen Dieb Stanko kennen, mit dem er eine Vorstellung des Zirkus Stoudebecker besucht.

Schon in den ersten Lebensstationen von Felix Krull war die Welt des Zirkus präfigurativ präsent: die Schaumweinfabrik des Vaters weist voraus auf die beschwipste Welt des zirkusischen Spektakels, das Auf- und Abfahren im Lift auf die Tätigkeit der Akrobaten am Trapez, die Eskapaden vor der Musterungskommission auf die burlesken Pantomimen der Clowns. Mit seiner Präsentation von „Rollenspiel, Schein, extremer Risikobereitschaft und faktischer Absturzgefahr“ (Kirschnick, 179) steht der Zirkus auch der Welt des Hochstaplers nahe, ist gleichsam eine Parallelwelt zu der

seinen: Auch Felix Krull muss wie die Artisten Rollen spielen und seine Rollen wechseln, er fingiert Identitäten, die nicht die seinen sind; zum Nervenkitzel seines Lebens gehört es, dem Absturz nahe zu sein, wenn er auch nicht sein Leben, wohl aber seine bürgerliche Existenz riskiert.

Im Folgenden werde ich die Beobachtungen zum Zirkus in Thomas Manns Roman unter drei Gesichtspunkten systematisieren:

1. Der Extremismus der zirzensischen Künste
2. Die morbide Schaulust des Publikums
3. Die Affinität von Zirkusästhetik und Hochstaplertum

1. DER EXTREMISMUS DER ZIRZENSISCHEN KÜNSTE

Am Beginn von Krulls Erstaunen über die seiner Hochstapelei so nahe-stehende Welt des Zirkus, über die Symmetrie vom bunten Manegezauber und dem diskreten Charme des Betrugs, steht die Frage nach dem anthropologischen Status der Bewohner des zirzensischen Biotops: „Was für Menschen, diese Artisten! Sind es denn welche?“ (201) Tatsächlich gehört es zum Selbstverständnis der Zirkuskünstler, sich über Grenzen hinwegzusetzen, das scheinbar Menschenunmögliche möglich zu machen, das Unwahrscheinliche doch zu vollbringen. Kontorsionisten biegen ihre Körper über das physiologisch mögliche Maß hinaus, Seiltänzer scheinen nicht der Schwerkraft unterworfen, Trapezartisten verwirklichen den alten Menschheitstraum und fliegen wie die Vögel durch die Lüfte, Zauberkünstler vernichten Dinge und zaubern sie unbeschädigt an anderer Stelle wieder hervor, die seit dem biblischen Paradies zwischen Mensch und Tier gesetzte Feindschaft scheint im Zirkus aufgehoben, wo Löwen und andere Raubkatzen wie gelehrige Schüler brav auf Tabouretts um den Dompteur herumsitzen und zu ihm aufschauen. Die Theriomorphisierung des Menschen und die Humanisierung des Tieres gehören elementar zur verblüffenden, spektakulären Ästhetik des Zirkus.

Dass diese fast übernatürlichen Leistungen, sogar die „haarsträubend-[st]en Kunststücke“ (198) von den Artisten „mit leichtem Lächeln und unter Kußhänden“ (199) vollbracht wurden, verleiht ihnen zu allem Überfluss noch den Anschein von Leichtigkeit. An zwei Gruppen zirzensischer Akteure, an Clowns und Trapezartisten, wird Felix Krulls zunehmend dringlichere Frage nach dem anthropologischen Status näher veranschaulicht.

Selbst die vermeintlich banalen Aktivitäten des Clowns haben eine abgründige Dimension: ob es die Disproportionen dieser Gestalten mit „kleinen roten Händen“ (201) und großen, grässlich geschminkten Gesichtern sind oder ob die Monstrosität ihrer Anlitze mit „triangelförmigen Brauen, senkrechte[n] Trieflinien unter den rötlichen Augen, Nasen, die es nicht gibt, zu blödsinnigem Lächeln aufgeschwungene Mundwinkel“ (201) ambivalente Reaktionen produziert, sind es doch die Masken eines Alptraums, die nach dem zirkensischen Gesetz unversehens zum Anlass zwerchfellerschütternder Komik werden. Die Dämonie dieser grellen Fratzen steht im Gegensatz zum unbeholfenen Kauderwelsch, das die Clowns sprechen, und zum kindlichen „Stolpern und Herumschlagen, sinnlosen Herumrennen und vergeblichen Helfenwollen“ (201). Das erbarmungswürdige Misslingen ihrer Handlungen, die „entsetzlich fehlschlagenden Versuche, die Kunststücke ihrer ernstesten Kollegen – sagen wir: auf dem Drahtseile – nachzuahmen“ (201), lässt das Publikum johlen, das nicht weiß, dass es im Grunde über das Drama der eigenen Missgeschicke lacht, die von den Clowns zur Unkenntlichkeit vergrößert werden, weil sie das alltägliche und existenzielle Scheitern des Zuschauers als ihr tollpatschiges Misslingen ausgeben, der Perfidie einer widerständigen Dingwelt Herr zu werden (ausführlicher zum Clown vgl. Barloewen und Weihe). So kommt der Erzähler, in dem sich die Perspektive des Felix Krull mit der einer übergeordneten Beobachterinstanz verbindet, zum Befund, die tragische Fallhöhe des Humors der Clowns bewahre sie vor einer menschelnden Toleranz, die vorgibt, sich der Vertrotteltheit zu erbarmen, wo sie tatsächlich die Augen zukneift vor dem Abgrund menschlicher Unvollkommenheit, in den die Clowns mit aufgerissenen Augen starren:

Ich erweise ihnen Ehre, ich verteidige sie gegen humane Abgeschmacktheit, indem ich sage: nein, sie sind es nicht [Menschen, H.R.B.], sie sind ausgefallene, das Zwerchfell zum Schüttern bringende Unholde der Lächerlichkeit, glitzernde, dem Leben nicht zugehörige Mönche der Ungereimtheit, kobolzender Zwitter aus Mensch und närrischer Kunst. (202)

Die Figuren des Paradoxons und des Oxymorons – Unholde der Lächerlichkeit, Mönche der Ungereimtheit, Zwitter aus Mensch und Kunst – sollen dem irritierenden Befund menschlicher Unmenschlichkeit bzw. unmenschlicher Menschlichkeit zu Triftigkeit verhelfen. Eine üblicherweise nur in stilistischen Notfällen zulässige rhetorische Extravaganz wird zur Hilfe genommen, um die im Zirkus ganz alltägliche Erfahrung der Transgression zu metaphorisieren. Die Ausführungen zum Clown und zu der „nachdenklichs-

ten Hingezogenheit“ (201), mit der Felix Krull, anders als sein diesbezüglich eher unsensibler Freud Stanko, sie wahrnimmt, weisen bereits, soviel sei hier schon gesagt, auf die Affinität von Hochstapler und Clowns hin, und damit auf das literarische Vorhaben einer moralischen Beschwichtigung der amoralischen Hochstapelei.

Was im Falle der Clowns noch eine naive Evidenz besaß, das grinsende Monstrum – er hat im lachenden Joker der Marvel-Comics seine moderne Entsprechung gefunden³ – als grobschlächtige Silhouette des unglücklichen modernen Menschen, wird im Falle der exquisiten Trapezkünstlerin Andromache, deren „Person und Sphäre dem Nürrischen so fern waren wie möglich“ (202), zu einer Folge von poetischen Etüden, die das gleiche Thema anthropologischer Normativität, wenn auch filigraner und differenzierter, umspielen: „Sie war es eigentlich“, so bekennt der Erzähler, „die ich im Sinn hatte, als ich mich ausließ über die Clowns“ (202). Andromache, so der Name der vom Programmzettel als „fille de l’air“ angekündigten Trapezartistin,⁴ beschäftigt die Wahrnehmung und Phantasie des angehenden Hochstaplers als eines Spiegelbildes seiner selbst: mit unerhörter Eleganz meistert sie ihre Aufgabe, die „mit wunderbarer Vollendung ausgeführten Evolutionen im Luftraum zwischen den beiden stark schwingenden Trapezen“ (202), dass dem Schwindler schwindlig wird (Janz 184). Sie vermag dies dank einer charakteristischen Abweichung von den etablierten Geschlechterrollen und den diesen zugeschriebenen Körper- und Charakterprofilen. Zwar ist sie zierlich wie eine Frau, aber nicht weiblich, kräftig wie ein Mann, aber nicht viril – eine Bestätigung ihrer androgynen Konstitution ist das „paar kleine Flügel aus weißem Gefieder“ (203), das ihrem Trikot am Rücken angesetzt war und dem Namen *fille de l’air* entsprechend, an einen Vogel erinnern

³ Victor Hugo hat in seinem Roman *L’homme qui rit* (1869) das Schicksal eines entführten Kindes aus dem englischen Hochadel dargestellt, dem von einer Bande von Kinderdieben das Gesicht zu einer lachenden Maske zerschnitten wird. In der Verfilmung dieses Romans durch Paul Leni (*The Man who Laughs*, 1928) hat Conrad Veidt die Titelrolle so überzeugend gespielt, dass Jerry Robinson, Bon Kane und Bill Finger, die Zeichner der Marvel-Comics, nach seinem Modell die Figur des Jokers, eines psychopathischen Clowns, in den *Batman*-Comics erfanden. Der Gewaltclown will nicht länger Gegenstand des Gelächters sein, er ist die Figur, die zurücklacht (vgl. dazu Jürgens, „Das versehrte Lachen“).

⁴ Das erinnert an die ‚Tochter der Luft‘, als die Effi Briest von ihrer Mutter bezeichnet wird, auch sie eher ein Geschöpf der Elemente als menschlicher Provenienz. Effis Mutter verwendet die Bezeichnung als leitmotivische Charakteristik der Tochter: „Effi, eigentlich hättest Du doch wohl Kunstreiterin werden müssen. Immer im Trapez, immer Tochter der Luft“ (Fontane 7). Fontane – und vielleicht auch Thomas Mann – spielen möglicherweise auf Calderons Drama *La hija del aire* (*Die Tochter der Luft*, 1653) an.

soll, ihr aber eher den Charakter eines Engels verleiht – auch Engel haben wir uns als geschlechtslos bzw. zweigeschlechtlich, als hermaphroditisch zu denken. Andromaches weibliche Geschlechtsmerkmale sind vorhanden, aber entbehren der Eindeutigkeit so wie auch die männlichen Aspekte ihres muskulösen Körpers keine Dominanz in ihrem Erscheinungsbild beanspruchen können: „Ihre Brust war geringfügig“ (203), heißt es in der un-nachahmlichen Diktion Thomas Manns, aber in ihrer „weiblichen Artung [...] unzweideutig“ (203), die „kräftigen Hände zwar nicht von männlicher Größe“ (203), aber nicht so klein wie die einer Frau: Die Frage, „ob sie, in Gottes Namen, denn vielleicht heimlich ein Junge sei“ (203), ist dank unmissverständlicher physischer Merkmale zu verneinen, aber doch wieder nicht so entschieden, dass Unsicherheiten bezüglich einer eindeutigen Geschlechtszugehörigkeit unstatthaft wären. Zu den Zweifeln an ihrer sexuellen Identität und dem zugehörigen Rollenprofil trägt auch ihr selbstbewusstes, ganz unweibliches Auftreten bei, das ostentative Desinteresse am Zuspruch des Publikums, die ökonomisch interessierte Ernsthaftigkeit eines Auftritts, der den erforderlichen Kraftaufwand berechnet und an der Anmut der Performance nicht weiter interessiert ist:

Ein ernster Engel der Tollkühnheit war sie mit gelösten Lippen und gespannten Nüstern, eine unnahbare Amazone des Luftraums unter dem Zeltdach, hoch über der Menge, die vor starrer Andacht der Begierde nach ihr verging. (205)

Wenn der empathisch eigentlich unbeeindruckbare Felix Krull bekennt, „Ich bete sie an“ (203), weist ihr das nicht die Funktion einer Geliebten, sondern seiner seelischen Schwester, vielleicht sogar eines Spiegelbildes zu: das betrifft ihre emotionale Unaffizierbarkeit, ihre durch geschlechtliche Präferenzen nicht beeindruckte physische Makellosigkeit und die Virtuosität ihrer Performanz: sie ist alles, kann alles, will aber nichts außer der Lust, anderen eine (Schau)lust zu sein. Die geschlechtliche Uneindeutigkeit ist die Voraussetzung ihrer artistischen Virtuosität: was sie sich an Lust als Frau versagt, kommt der Performance der Artistin zugute:

Das war ihre Art, mit dem Manne zu verkehren; eine andere war bei ihr nicht erdenklich, denn zu wohl erkannte man, daß dieser strenge Körper das, was andere der Liebe gaben, an seine abenteuerliche Kunstleistung verausgabte. (204)

Wenn der Erzähler anlässlich der Akrobatik Andromaches die Definition des Menschen zwischen „Tier und Engel“ (205) in Erinnerung ruft, handelt

es sich um ein Kryptozitat aus Schillers ästhetischen Schriften⁵. Aber während der Mensch bei Schiller aus der Balance seiner Vermögen, seiner Sinnlichkeit – das ist der Anteil des Tieres – und seiner Sittlichkeit – der des Engels – seine besonderen Qualitäten bezieht, gesteht Felix Krull, desillusionierter als Schiller, weil mit menschlichen Schwächen als der Grundlage seines professionellen Erfolgs vertraut, ein: „Näher zum Tiere stehet er, das wollen wir einräumen“ (205). Andromache jedoch, der *fille de l'air*, muss er eine übermenschliche Natur zuschreiben: „Sie aber, meine Angebetete, obgleich Leib ganz und gar, aber keuscher, vom Menschlichen ausgeschlossener Leib, stand viel weiter hin zu den Engeln.“ (205) Das Engelhafte ihrer Erscheinung erlaubt es Felix Krull, dem sexuellen Dimorphismus seiner Angebeteten einen kulturell akzeptablen Status zuzuweisen, von dem auch seine eigene Androgynie profitiert: wie er selbst zwischen den Geschlechtern steht, Männer und Frauen betört, findet er in ihr sein Gegenstück.⁶ Für Felix Krull ist sie das Maß aller Dinge: „Noch heute träume ich von ihr“ (202).⁷ Aber dennoch belässt der angehende Hochstapler der Artistin mit dem Namen einer griechischen Heroine einen Platz in einer phantasmatischen Erotik, die niemals praktiziert werden darf⁸. Wie um sich selbst vor

⁵ Seit seiner dritten Dissertation beschäftigt sich Schiller immer wieder mit dem Menschen als dem „unseligen Mittelding von Vieh und Engel“ (vgl. Schiller 130).

⁶ Eine „präsumptive Vorbildfunktion“ für die erotische Begegnung zwischen dekadentem Künstler und Zirkusartistin sieht Anna-Sophie Jürgens in der Beziehung des Grafen Des Esseintes zu der amerikanischen Trapezkünstlerin Miss Urania in Joris-Karl Huysmans Roman *À Rebours (Gegen Alle)*, dem Kultbuch des Fin de siècle. So nahe sich die beiden Paare in vieler Hinsicht sind, in erotischer sind sie es gerade nicht: Der physisch erschöpfte Des Esseintes sieht nach dem Muster der dekadenten Poesie eine Möglichkeit zu erotischer Stimulation in der Unterwerfung des dekadenten Künstlers unter die kraftvolle, berufsbedingt vermännlichte Frau – und scheitert, als er erkennen muss, dass die muskulöse Artistin immer noch weibliche Eigenschaften hat, was seinen Genuss an der Unterwerfung nachhaltig trübt. Der panerotisch unersättliche, aber berufsbedingt vorsichtige Hochstapler Felix Krull hingegen ist an Andromache als einer Seelenschwester sexuell nicht wirklich interessiert und verzichtet auf freien Stücken. (vgl. Jürgens, „Hermetische Liebesakrobatik“ 297)

⁷ Reinhard Mehring hat auf die Nähe Andromaches zur Übermenschfiguration in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* hingewiesen. Sie entspricht dem Seiltänzer in der Vorrede, ist wie dieser auf dem Weg zu einer höheren Form des Menschseins diesseits der Geschlechterpolaritäten und wird deshalb vom Text als Amazone charakterisiert (vgl. Mehring).

⁸ Andromache ist bekanntlich der Name der Gemahlin des trojanischen Prinzen Hektor, die den Tod des Mannes und des Söhnchens Astyanix mit ansehen musste. In der Rezeptionsgeschichte der *Ilias* gilt sie daher als Inbegriff von Mütterlichkeit und Weiblichkeit. Zwar bringt nur der erste Teil ihres Namens das Männliche sprachlich zum Ausdruck (dem Manns Beschreibung als Amazone entspricht), aber da auch Felix Krull vergleichsweise feminin erscheint, bedarf es keiner stärkeren Annäherung an das Männliche, um ihr wie ihm eine Sonderposition in der Geschlechterwelt zuzugestehen.

übereiligen Annäherungen zu warnen, phantasiert der eifersüchtige Felix eine Liebesbeziehung zwischen der Trapezkünstlerin Andromache und dem Dompteur Mustafa, die sich zu einem apotropäischen Szenario auswächst, denn das Drehbuch seiner Phantasie sieht für den von der Liebe geschwächten Mann die Zerfleischung durch seine Bestien vor – *In effigie* muss Mustafa das Risiko der Liebe mit Andromache demonstrieren und gibt so der Zurückhaltung des Helden recht, indem er am eigenen Leibe vorführt, welche grässlichen Folgen die Liebe mit Andromache haben könnte. Ein vergleichbares Schicksal hätte auch Andromache ereilt: „wenn sich der Kühnheitsengel zum Weibe erniedrigt hätte, [...] wäre [sie] schmähhlich-tödlich zur Erde gestürzt“ (207).

2. DIE MORBIDE SCHAULUST DES PUBLIKUMS

Es zählt zu den besonderen Verdiensten von Thomas Manns Text, sich nicht im unschuldigen Staunen angesichts der überwältigenden Ästhetik des Zirkus zu verlieren. Zwar entspricht das zirkensische Spektakel einer Vorstellung von Kunst vor dem Verlust ihrer Unschuld, zwar entwirft es – überzeugend für die kindliche Einfalt der Zuschauer – das paradiesische Bild des einträchtigen Zusammenlebens aller Geschöpfe⁹. Die Kunst des Zirkus kommt ohne das Raffinement aus, in das die Zuschauer der Moderne vor der elementaren Ästhetik geflüchtet sind. Der Zirkus liefert eine Ästhetik der Überbietung, das Auftrumpfen des Hyperbolischen¹⁰, keine ungewisse Kunst der Zweideutigkeit, der Anspielungen, des Ungewissen – nichts hat die Ästhetik des Zirkus von dem, was Leser als besondere Leistung moderner Literatur zu schätzen wissen. Der Zirkus präsentiert eine Kunst, die das Staunen, das am Anfang aller Kunst stand, wieder ins Recht setzt. Aber zugleich lebt der Zirkus auch von einer Ästhetik des Morbiden: es geht um Leben und Tod und Gewalt und Abnormität. Ein Sekundenbruchteil an Unaufmerksamkeit, und die Raubkatzen zerreißen den Dompteur, die Elefanten brechen aus und treten den Mahut zu Tode, die Seiltänzer stürzen ab und die Trapezkünstler fliegen aneinander vorbei und stürzen ins Nichts – zumal, wenn sie, zur Stei-

⁹ „Im Zirkus ist der Mensch ein Gast des Tierreichs“ – so formuliert Walter Benjamin in einer Rezension von Ramon Gomez de la Sernas Werk *Le Cirque* die eigentümliche Schöpfungsästhetik, mit der ein Zirkus seine Zuschauer, zumal die kindlichen, in Bann schlägt. (vgl. Benjamin 72)

¹⁰ Das ist die zentrale These von Jürgens, „Hermetische Liebesakrobatik“.

gerung des Nervenkitzels ihrer Zuschauer, Sicherheitsmaßnahmen verschmäht haben. Andromache „tat eine Hochtrapezarbeit ganz ohnegleichen. Sie tat sie [...] ohne ein unten ausgespanntes Sicherheits- und Fangnetz“ (202).

Der Zirkus trägt schwer an seinem Erbe. Der Zirkus Maximus, der größte Zirkus aller Zeiten, soll 150 000 Zuschauern Platz geboten haben, die sich an Wagenrennen, an Tierhetzjagden, an Gladiatorenkämpfen auf Leben und Tod ergötzen. Wenn das Blut der Athleten im Sand der Arena versickerte, wenn die ausgehungerten Löwen über Christen herfielen, amüsierte sich die Plebs. Es wäre naiv zu glauben, diese morbide Lust am Sterben sei mit dem römischen Weltreich untergegangen. Sie lebte fort in den *freakshows* und den *sideshow*s der ersten Zirkusse, den Völkerschauen in Tiergärten im ausgehenden 19. Jahrhunderts, in der Ausstellung von Verkrüppelten oder Behinderten, Zwerg- oder Riesenwüchsigen, über und über Behaarten, Frauen mit Bart, siamesischen Zwillingen und der Präsentation des extremen Körperschmucks indigener Völker (vgl. dazu u.a. Eißenberg; Fahy). Die Wildwestshow, das Messerwerfen – zumeist auf spärlich bekleidete Schönheiten auf einer Drehscheibe – spielt genüsslich mit der bangen Ahnung des Publikums, das Messer könne sein Ziel treffen, statt es haarscharf zu verfehlen.

Ungeschönt beschreibt auch Thomas Mann diese abgründige Dimension der Schaulust: „Das Grundmodell“ der zirkensischen Kunst, so der Erzähler der *Bekenntnisse*, ist „der Salto mortale; denn mit dem Tode, dem Genickbruch spielen sie alle“ (199). Die Bereitschaft der Artisten zum tödlichen Risiko kommt „der sehnenenden Grausamkeit der Menge“ (201), die an anderer Stelle unmissverständlich – und mit der Noblesse des Bildungsbürgers – „Schaupöbel“ (206) genannt wird, entgegen. Die ästhetische Kultur der Zuschauer schätzt der Erzähler denkbar gering ein: Es ist „ein schlaffes, blödes Genießen“ (207), dessen „feige Lust“ (207) sich vom „Anblick des Fleisches“ (207) wie von der Ahnung des Sturzes aufreizen lässt: „das Gefühl feiger Sicherheit sollte der Menge das Gaffen würzen“ (205). Die erbauliche Kunstbetrachtung, die kultivierte Wahrnehmung, der genießerische Vergleich virtuoser Darbietungen haben ihren Platz im Konzertsaal oder im Museum, nicht im Zirkus. Mit boshafte Strichen skizziert der Erzähler eine demographische Studie der Zirkusbesucher, dieses „einzigartigen Publikums, das sich aus gierigem Schaupöbel und einer Pferde-Lebewelt von roher Eleganz“ (200) zusammensetzt:

Kavallerie-Offiziere, die Mütze schief, in den Logen, junge Fétards, rasiert, mit Augenglas, Nelken und Chrysanthemen im Aufschlag ihrer weiten gelben Paletots, Kokotten, vermischt mit neugieriger Damenwelt aus vornehmen Faubourgs, in Gesellschaft kennerischer Kavaliere im grauen Gehrock und grauem Zylinder, denen das Doppelperspektiv sportlich auf der Brust hängt wie beim Rennen in Longchamp. (200)

Es ist der kalte Blick des Hochstaplers, der bereits seine zukünftigen Opfer mustert, die so wenig authentisch sind wie er selbst, sondern sich an einem Rollenmodell der Halbwelt orientieren, dem sie mit ihrer Kleidung *à la mode*, mit Accessoires wie Handschuh, Fernglas und Knopflochblumen entsprechen wollen und mit einer antrainierten Blasiertheit, die jederzeit auf Wirkung bedacht ist. Die Fétards sind die Epigonen jener Dandys, die nach Baudelaires Anweisung jede ihrer Gesten vor einem Spiegel einzustudieren haben, aber während Baudelaires Bild der Eleganz dem Adel in einer Zeit unaufhaltsamer Mediokrisierung zu einem letzten ästhetischen Auftritt verhelfen wollte (vgl. Brittnacher, *Erschöpfung und Gewalt* 297-318), sind die Dandys, die den Zirkus Stoudebecker besuchen, nur noch Attrappen, die das Herumlungern auf Rennbahnen mit der Kultur des Flaneurs verwechseln. Im Beifall der Masse, ihrem „Bravogegröl“ (201) verrät sich ein fröhlicher Primitivismus, der kennerisch die Waghalsigkeit der Artisten genießt, während er selbst „in Sicherheit“ (206) sitzt.

In der von Gewalt, Grausamkeit und Tod faszinierten Ästhetik des Erhabenen, der im 18. Jahrhundert Theoretiker der Kunst von Burke bis Schiller besondere Leistungen gutschreiben konnten, erlaubte der Stellvertretungscharakter des Geschehens auf der Bühne, der unmissverständliche als-ob-Charakter der Kunst, über deren Illusionismus sich Akteure und Zuschauer einig waren, einen gleichsam unschuldigen Sadismus. Die Ästhetik des Zirkus hingegen, ihre riskanten Darbietungen täuschen nichts vor – hier ist es Teil des ästhetischen Pakts, dass der Künstler im Extremfall tatsächlich sein Leben riskiert. Der Zirkus kehrt an den Ursprung der Kunst im Ritual und Opfer zurück: jeder Salto Mortale, jeder Drahtseilsprung, jeder Messerwurf stattet die artistischen Leistungen wieder mit dem archaischen Schauer aus, der um das Risiko des Lebens weiß. Die Präsenz des Todes im übermütigen Spiel mit dem Leben ist das Geheimnis der Ästhetik des Zirkus.

3. ZIRKUSÄSTHETIK UND HOCHSTAPLERTUM

Lässt man den herablassenden Blick auf den sadistischen Voyeurismus des Publikums außer Acht, wird das naive Staunen durchaus als primäre ästhetische Regung zugestanden – es betrifft die Wunder der Geschicklichkeit und der Körperbeherrschung, die Außerordentlichkeit des Muts der Akteure, die Schönheit und den Glanz der Darbietung, die effektiv eingesetzte Musik, die prächtig geschmückten Pferde, die phantasievollen Kostüme, eine Synästhesie zirzensischer Künste: „Welch ein Angriff auf die Sinne, die Nerven, die Wollust in der Tat, ein solches in ununterbrochenem Wechsel der Gesichte sich abrollendes Programm phantastischer [...] Leistungen“ (199). Was Thomas Mann, dem es fast nie an Worten gebricht, hier, mit einer gewissen Verlegenheit, „phantastisch“ nennt, meint eine Überwältigungsästhetik, die ganz auf die Intensität der vermittelten Reize setzt. Diese wiederum verdanken ihre besondere Wirkung nicht zuletzt einer eigentümlichen Ambivalenz. Schon an den Clowns und an der Trapezkünstlerin Andromache war die Verschränkung ambivalenter Merkmale als zentrale Quelle einer spezifisch ästhetischen Erfahrung des Zirkus namhaft gemacht worden. Die groteske Ästhetik der Clowns verdankt sich der Kollaboration des dummen August mit dem eleganten Pierrot, einer charakteristischen Mischung aus Leiden und Lachen, aus Versagen und Komik, aus billiger Schminke und teuerster Seide; bei Andromache war es das Nebeneinander von männlichem Mut und weiblicher Zartheit, die Eleganz der Bewegung und ihre funktionale Ökonomie, der Zauber des weiblichen Körpers in einem „knappen und schmiegsamen [...] Silberpanzer“ (203, meine Hervorhebung, H.R.B.), die mühelose Leichtigkeit der Vorführung und die gleichzeitig präsente tödliche Gefahr.

Was verbindet den Hochstapler mit den Artisten? Es ist das, was sie von der Welt des Gewöhnlichen, des Durchschnittlichen unterscheidet. Schon die räumliche Platzierung des Zirkus Stoudebecker „nahe dem Théâtre Sarah Bernhardt“ (199) lässt aufhorchen, denn Sarah Bernhardt, eine der Theatergöttinnen des 19. Jahrhundert, die sich auf der Bühne vor allem in mörderischen *Femme Fatale*-Gestaltungen gefiel, „inszenierte sich auch gerne jenseits des Theaters als exzentrische Künstlerfigur, die Panther spazieren führte, Löwen, Tiger, Reptilien, exotische Vögel beherbergte, phantastisch ausgestattete, exotisch und orientalistisch ausgekleidete Salons bewohnte“ (Kirschnick 180) – ein Sonderling auch sie, die ihren Außenseiterstatus als exzentrische Künstlerin pflegte und genoss, um sich von der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Ordnung unmissverständlich zu unterscheiden (vgl. Balk).

Die bürgerliche Welt wird von konstitutiven Leitdichotomien beherrscht, deren Undurchlässigkeit die Stabilität des *common sense* garantiert. Dazu gehört die strikte Trennung der Sphären von Mensch und Tier, von Mann und Frau, von Tragik und Komik, Vernunft und Unvernunft, von Identität und Maske, von Ökonomie und Verausgabung und von Leben und Tod. In der zirkensischen Ästhetik hingegen geraten diese Gegensätze – mindestens für die Dauer der Aufführung – in Turbulenz: Neben der Animalisierung menschlicher Vermögen und der Humanisierung tierischer Verhaltensweisen, neben der Androgynie einzelner Akteure, der ekstatischen und extremistischen Präsentation akrobatischer Leistungen, der tragikomischen Züge des Clowns, der Relevanz von Maske, Kostüm und Schminke ist es vor allem das unbürgerliche Künstlerleben am Rande der Gesellschaft, mit der sich die Fahrenden als *counterculture* zur bürgerlichen Ordnung etablieren. Wie Andromache arbeitet auch Krull ohne Absicherung: „Die Ökonomisierung der Körperkräfte, die Genauigkeit der Berechnung und der Grad des Wagemuts korrespondieren miteinander und bezeichnen einen schmalen Grat zwischen Leben und Tod, der bei Krull in erster Linie ein sozialer ist“ (Kirschnick, 181) – ihn bedroht, wenn seine Hochstapelei auffliegt, das Zuchthaus, der buchstäbliche Ausschluss aus der bürgerlichen Welt – ein sozialer Tod. Die Artisten, deren Arbeit Krull mit „nachdenklichster Hingezogenheit“ (201) beobachtet und studiert, sind durchweg Sonderlinge, weil sie – für die Dauer der Aufführung – einen Raum der Störung und der Transgression besetzen und virtuos in ihm agieren. Das macht sie für Felix Krull, den ins Risiko verliebten Komödianten und Hochstapler, zu Reflexionsfiguren.

Mit einem Roman über die Hochstapelei kehrt Thomas Mann zu einer Reflexion über die Wirkung der Kunst zurück, die sich ihrer interventio-nistischen Eindrucks-macht stellt, die populär gewordenen Narrative einer gefälligen und erbaulichen, kultivierten und geselligen, a priori harmlosen Kunst hinterfragt und noch einmal nach der Einflussmacht der Kunst, dem Zauber des Erzählens – und dem Erzähler als Zauberer – fragt und diese Frage zugleich neu perspektiviert – im Horizont einer Ästhetik, in der es ums Ganze geht, eine Poetik, die sich nicht länger auf Harmlosigkeit und Belanglosigkeit hinausreden will, sondern sich zu ihrem Ursprung in einer, und sei sie auch bedenklichen, archaischen Kraft bekennt.

LITERATUR

- Balk, Claudia. *Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*. Gesellschaft für Theatergeschichte, 1994.
- Barloewen, Constantin von. *Clown Zur Phänomenologie des Stolperns*. Ullstein, 1984.
- Basch, Sophie, Hrsg. *Romans de Cirque*. Editions Robert Laffont, 2002.
- Bauer-Wabnegg, Walter. *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk: ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Palm & Enke, 1986.
- Benjamin, Walter. „Rezension zu Ramon Gomez de la Serna: *Le Cirque*“. Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Suhrkamp, 1980, S. 70-72.
- Brittnacher, Hans Richard. *Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle*. Böhlau, 2001, S. 297-318.
- Brittnacher, Hans Richard. „Betrug auf hohen Touren. Walter Serners Poetik sozialer Mobilität.“ *Unterwegs. Beiträge zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Hans Richard Brittnacher und Magnus Klaue, Böhlau, 2008, S. 71-88.
- Dang, Sandra. „Griechische und christliche Mythologie bei Thomas Mann.“ *Literaturwissenschaftliche Mythosforschung*, hrsg. von Peter Tepe, Verlag Die blaue Eule 1996, S. 103-113.
- Dierks, Manfred. *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie*. Francke, 1972.
- Eißenberger, Gabriele. „Menschlichen ‚Exoten‘ in Zoologischen Gärten – Völkerschauen im 19. u. 20. Jahrhundert.“ *Kulturrevolution*, Nr. 32/33, 1995, S. 112-120.
- Fahy, Thomas. *Freak shows and the modern American imagination: constructing the damaged body from Willa Cather to Truman Capote*. MacMillan, 2006.
- Fontane, Theodor. *Effi Briest*. Große Brandenburger Ausgabe, hrsg. von Christine Hehle. Aufbau, 1998.
- Frizen, Werner. *Thomas Mann. Bekenntnisse des Hochstapler Felix Krull. Interpretation*. Oldenbourg, 1999.
- Gebhard, Gunter, Oliver Geisler, und Steffen Schröter, Herausgeber. *Von Monstern und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Transcript, 2009.
- Janz, Rolf-Peter: „Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns ‚Felix Krull‘ und Steven Spielbergs ‚Catch me if you can‘“. *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Claudia Benthien, Inge Stephan. Böhlau 2003, S. 178-192.
- Jürgens, Anna-Sophie. „Das versehrte Lachen – Neomoderne Gewaltclowns in der Literatur.“ *‚Fröhliche Wissenschaft‘ – Zur Genealogie des Lachens*, hrsg. von Kevin Liggeri, Verlag Karl Alber, 2015, S. 298-320.
- Jürgens, Anna-Sophie. „Hermetische Liebesakrobatik. Joris-Karl Huysmans Des Esseintes und Thomas Manns Felix Krull im Zirkus“. *Sprachkunst*, Nr. XLII, 2011, S. 271-300.
- Kirschnick, Sylke: „Versuch, im Bodenlosen Platz zu nehmen: zirkensische Transgressionen bei Franz Kafka, Else Lasker-Schüler und Thomas Mann“. *Störungen im Raum – Raum der Störungen*, hrsg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Universitätsverlag Winter 2012, S. 155-182.

- Kunicki, Wojciech: „Dichter als Vagabund? Zu einigen Zirkus-Gedichten Max Herrmann-Neißes“ Auch in Neisse im Exil: Max Herrmann-Neiße. Leben, Werk und Wirkung, hrsg. von Beata Giblak. Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 337-348.
- Schmidt, Peter W., Herausgeber. *Manege frei! Zirkusgeschichten*. Reclam, 1994.
- Schiller, Friedrich. „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“. F. von Schiller: *Theoretische Schriften*. Frankfurter Ausgabe Bd. 8, hrsg. von Rolf-Peter Janz u.a., Deutscher Klassiker Verlag, 1992, S. 119-166.
- Weihe, Richard, Herausgeber. *Über den Clown – Künstlerische und theoretische Perspektiven*. Transcript, 2016.

„BO ZE ŚMIERCIĄ, ZE SKRĘCENIEM KARKU IGRAJĄ TAM WSZYSCY”.
NIEMA POETYKA CYRKU W POWIEŚCI TOMASZA MANNA
WYZNANIA HOCHSZTAPLERA FELIKSA KRULLA

Streszczenie

Rozdział poświęcony cyrkowi w powieści Tomasza Manna *Wyznania hochsztaplera Feliksa Krulla* stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat powinowactwa między sztuką cyrkową i hochsztaplerstwem. Artystyczne pokazy, podczas których wykonawcy podejmują śmiertelne ryzyko, skłaniają Feliksa Krulla do głębokich antropologicznych i estetycznych rozważań: Czy artyści cyrkowi, którzy igrają ze śmiercią i swoje ciała doprowadzają do granic fizycznych możliwości, oraz kłowni rzucający wyzwanie prawom i normom są jeszcze ludźmi? Czy cyrkowe wrażenia i sadystyczną ciekawość publiczności można odpowiednio opisać za pomocą kategorii estetycznych? Typowy dla pokazów cyrkowych ekstremalny charakter lekceważenia konwencji ma wiele wspólnego z hochsztaplerstwem. Co różni obydwa zjawiska?

Słowa kluczowe: cyrk; ciekawość; hochsztapler; akrobatyka; sensacja.

“THEIR BASIC PATTERN IS THE ‘SALTO MORTALE’,
FOR THEY ALL INVOLVE THE FATAL RISK OF A BROKEN NECK”:
THE SPEECHLESS POETICS OF THE CIRCUS
IN THOMAS MANN’S *CONFESSIONS OF FELIX KRULL, CONFIDENCE MAN*

Summary

My contribution analyses the affinity for the circus and confidence men based on the chapter in Mann’s novel about visiting a circus. Faced with the mortal risks of the acrobatic performances, Felix Krull falls into deep reflection on anthropology and aesthetics: Are artists, who risk their lives, who demand extreme effort from their bodies, who defy the rules of reason and convention, really normal human beings? Can the sensational performances of the Circus and the morbid feelings of the spectators be conceived of within the terminology of aesthetics? Challenging conventions is the great affinity of circensic art and fraud — but where do the differences lie?

Keywords: Circus; sensationalism; confidence trickster; acrobatic skills.