

ANNA-SOPHIE JÜRGENS

Pygmalion im Zirkus

Zum Virtuos-Statuenhaften & Guy de Cars *La Dame du Cirque*

»Alle stürzen wie aus der Pistole geschossen, fast mechanisch, mit der Präzision elektrischer Gliederpuppen, an ihre Geräte« - heißt es in dem »Seiltänzerstück« *Katharina Knie* (Zuckmayer 1962, 37), und im Zirkus-Roman *Les frères Zemganno* wird der Alltag eines Artisten wie folgt beschrieben: »L'existence animale, ses actes, ses fonctions, semblaient s'accomplir chez lui, comme par la continuation d'une mécanique remontée pour quelque temps, et sans qu'il y eut en rien une participation de son individu« (Goncourt 2012, 215). Beide Zitate schildern die Arbeit der Zirkusartisten als mechanisch, ja automatengleich. Sie illustrieren literarisch die kunstfertige, virtuose Beziehung des Artisten zu seinem Körper, welcher ein Instrument darstellt, das er bespielt. Ein Virtuose fabriziert ein Bravourstück¹; demonstriert die fulminante Überwindung herausfordernder Schwierigkeiten. Im Bereich der typischerweise mit dem Prädikat »Virtuose« verknüpften Musik bedeutet dies eine Betonung der Kunstfertigkeit; »[n]icht dem Komponisten als Kreator, sondern dem Virtuosen, der sich ausschließlich vor dem bzw. (im Falle der Aufzeichnung) für das Publikum produziert und dessen künstlerische Leistung in der Vorführung aufgeht, gilt der Beifall.«² Für die Jahre zwischen 1870 und 1890, in denen der Zirkus - von Alberini definiert als »un insieme di virtuosismi del corpo, clownerie ed esibizioni di animali che si svolgono in una pista rotonda« (Serena 2008, XIII f.) - international seine Blütephase erlebte, konstatiert Krause: »Die Anerkennung der künstlerischen Leistung in dieser Periode, die bis zum Virtuosenkult ausartete, betraf auch die artistische Leistung« (Krause 1969, 104). Während der Musik-Virtuose sich durch die vollendet tadellose Beherrschung eines Instrumentes auszeichnet, ragt der Zirkus-Artist durch eine perfekte Bemeisterung seines Körpers hervor; ihm ist sein Körper das Instrument (vgl. Goudard 2010, 31), ein »outil de travail« und »l'instrument de la prouesse« (Moreigne 2010, 62). In diesem Sinne verbindet Brandstetter das Fabelhafte eines Virtuosen mit der Technik und der Faszination des Mechanischen, denn sie erkennt hier:

-
- 1 Vgl.: »Bravour bezeichnet also kurz gesagt ostentative Meisterschaft in der die künstlerische Ambition visualisierenden Praxis. Inwieweit die Ambition tatsächlich Kunst exponiert oder doch nur präntendiert, ist der grundlegende Zweifel, der der Bravour anhaftet. [...] Der Kontext seines Gebrauchs eröffnet das Bedeutungsspektrum seiner Einbettung. »Bravura« ist gepaart mit »Kühnheit«, »Schnelligkeit«, »einer großen Entschiedenheit«, »Geist«, »Ungezwungenheit«, einer »gewissen malerischen Ader, mit einer solchen Leichtigkeit und einem so geistreichen Strich, den anzuschauen wunderbar ist« (Suthor 2010, 8 u. 9).
 - 2 Suthor 2010, 7. Dem tonkünstlerischen Virtuosen - dieses Substantiv wurde im 19. Jahrhundert als Gegenstück zum »wahren Künstler« pejorativ verwendet - wird sogar selbst eine zirzensische Komponente zugesprochen: »Die Topoi des (bloß) Brillianten, der Effekthascherei, des Zirzensisch-Bravourösen, das die Aufmerksamkeit nur auf die Selbstinszenierung des Virtuosen lenke; die Absicht der Blendung durch Gaukelstücke eines leeren Scheins, der sich im Seelenlos-Mechanischen erschöpfe - diese Formeln prägten die Semantik zahlreicher Artikel« (Brandstetter 2002, 216).

ganz besonders *eine bestimmte* Denkfigur, die dem Virtuosen seine eigentümliche Faszination verleiht: nämlich das Phantasma der Maschine, durch das dem Virtuosen die Aura des Übermenschlichen und die Erotik des Medialen zuwächst. Es ist jene Verkörperung des Technischen, die Heine – durchaus ambivalent – als die ›tönende Instrumentwerdung des Menschen‹ bezeichnet: die Übertragung des ›Geists der Maschine‹ als Transfiguration dessen, was als die Aura des Virtuosen erscheint; die Unfassbarkeit einer ›übernatürlichen‹ Darstellung und die Faszination eines Zeigens, das über das Machbare hinausweist. (Brandstetter 2002, 230 f.)

Die Aura des Übermenschlichen, die »Unfassbarkeit einer ›übernatürlichen‹ Darstellung« in ihrer Verortung zwischen Zirkus und Maschinenhaftem, Unbelebtem und speziell Statuenhaftem soll im Folgenden am Beispiel des 1962 veröffentlichten Romans *La Dame du Cirque*³ des in Frankreich populären Autors Guy des Cars untersucht werden. Dieser Text verfolgt das trianguläre Verhältnis zweier Dressurreiterinnen und eines Zirkusdirektors zu Beginn der 1930er Jahre: Michaela, eine abenteuerlustige Wiener Aristokratin, wird von Hermann Kier in dessen Zirkus (und später auch vor den Traualtar) gelockt, um dort nach hartem Training als sensationellste Schulreiterin der Welt international Furore zu machen. Sie verliert aber aufgrund eines Unfalls in der Manege ihren Verstand, woraufhin sie – nun im Geiste eine größenwahnsinnige Prinzessin mit imaginärem Reich – in einem Spezialwagon den Zirkus begleitet, bis sie in einem Anfall eifersüchtigen Hasses ihre Nachfolgerin, die in Kier hoffnungslos vernarrte Amazone Isabelle, vom Pferd stürzt. Isabelle, daraufhin vollständig gelähmt, übernimmt für die nächsten Jahre die Leitung des Zirkus, während Kier sich in ein französisches Schloss zurückzieht, wo er mit einer kleinen Bande von Getreuen ausschließlich »Son Altesse« Michaela pflegt. Zuletzt wird, inspiriert durch den Vorschlag eines experimentierfreudigen Arztes, der Unfall Michaelas originalgetreu re-inszeniert, wobei sie wieder vom Pferd stürzt. Dies führt zuerst zum erhofften Verlust ihrer geistigen Umnachtung, später jedoch zu ihrem Tod. Die letzten Zeilen des Romans deuten an, dass Kier seinen Zirkus nun wieder persönlich leiten und sich eine neue Amazone suchen wird.

Die Imagination der Frau als Resultat einer männlichen Schöpfung, die das Ziel verfolgt, sie der »Prosa der Realität zu entheben und einer idealtypischen Kunstexistenz zu überantworten« (Frane 2008, 1), wie sie bereits die Skizzierung des Romansujets zeigt, lässt den Mann als Schöpfer der Frau, d. h. der Frau als Kunstwerk, einer »selbstgemachte[n] Angebetete[n]« (Weder 2007, 381), erkennen. Eingebettet in ein Spiel von Mortifikation und Animation begegnet man in Kier einem Pygmalion im Zirkus.

Kier, der Michaela in einjähriger Arbeit zur Amazone dressiert (das Romankapitel, in dem ihre Ausbildung geschildert wird, trägt sinnigerweise die Überschrift »Dressage«⁴), kultiviert hierbei nicht nur ihren Reitstil – im Unterschied zur Akrobatik der Kunstreiter präsentieren Schulreiter in ihrem Dressurakt zu Pferd ausschließlich kunstvolle Gangarten und Schrittfolgen⁵ –, sondern auch ihre Körperhaltung, was

3 Im Folgenden als DC abgekürzt.

4 DC 57. Vgl.: »Le dressage de la belle et de la bête continuait quotidien, méthodique, routinier comme Kier« (DC 60).

5 Wie: »Changements, Passagen, Pesaden, Piaffen, Pirouetten. Laurent Franconi, der zusammen mit seinem Bruder Henri den Pariser ›Cirque Olympique‹ leitete, soll dieses equestrische Genre zu Beginn des 19. Jahrhunderts ins Zirkusrepertoire eingeführt haben.« (Schmitt 1993, 139)

man als Akt der Zivilisierung des Körpers bezeichnen kann; als »Inszenierung seiner Natürlichkeit durch die Zeichenkraft der Kultur«, wie es Pygmalion zugeschrieben wird (Neumann 1997, 16). Im traditionellen Zirkus gelten Vorführungen solcher Nummern der Haute École als die elegantesten, da ihre Wurzeln nicht im Gauklerum, sondern in den militärischen und sportlichen Reitschulen der Aristokratie liegen, und sie speziell ein elitäres Publikum, »den adeligen Pferdeconnaissanceur und den ihm nacheifernden Bourgeois« (Schmitt 1993, 140), ansprechen. Pygmaliongleich braucht Kier seine Amazonen hauptsächlich zur »Bestätigung der eigenen gesellschaftlichen Potenz«, denn: »Die Erhöhung der Frau zum Ideal, das man(n) auf ein Podest stellt, um sich damit als Künstler selbst zu zelebrieren, ist immer gleichzeitig eine Form der Unterdrückung der lebendigen Frau, die hinter diesem Modell notwendigerweise zurückbleiben muss« (Frane 2008, 20 u. 21). Auf Kier trifft zu, was Böhme über Pygmalion schreibt, welcher ein »Misanthrop und Schwärmer zugleich [ist], der nur sich selbst medial übersetzt und doubliert« (Böhme 1997, 119).

Wie bei Galathea liegt das Anziehende einer Zirkus-Amazone in ihrer würdevollen, unbeweglichen Erscheinung, und Brandstetter spricht treffend bezüglich der pygmalionischen Statue von einer »Erhabenheit«, die jenseits des Sexuellen liegt: »Nicht die Körper-Schönheit – die Anmut der Gestalt und die sexuelle Anziehungskraft ihrer Formen – charakterisieren das Bild der Frau, der Frau als Objekt: als Gegenstand der Kunst und als Objekt des Begehrens, – wie in Ovids *Metamorphosen*; sondern die Erhabenheit« (Brandstetter 1997, 394). Die Erhabenheit von Zirkusamazonen⁷ ist jedoch hybrider, denn diese sind mit ihren tiefdunkel hochgeschlossenen, firlefanz- und flitterkramfreien Kostümen und dem Zylinder, den sie traditionellerweise tragen, einerseits majestätisch-unnahbar, um sich von den Entblößungen und grellen Farben der anderen Artisten abzugrenzen, ja männlich in ihrer Erscheinung, andererseits sind sie durch den Schnitt ihres Kleides hochgradig erotisiert: »Der enge Zuschnitt des Amazonenkostüms, der die Rundungen von Busen und Becken betonte und den Körper von der Hüfte aufwärts ›in Kleidern nackt‹ aussehen ließ, blieb – abgesehen vom Rock – das einzige Zugeständnis an die Weiblichkeit der Reiterin« (Schmitt 1993, 142). Das Ziel dieser Aufmachung liegt darin, »den Körper der Ecuyère plastisch wie den einer Statue herauszumeißeln« (ebd.). Einer bekannten deutschen Schulreiterin, Miss Jenny (geb. 1863), glückte dies besonders vorzüglich, weshalb sie als »Dame de marbre« bekannt war (ebd.). »Angestrebt war genau jene Synthese von größtmöglicher Zurückhaltung und ausgefeilter Eleganz, die für das Dandytum des Mannes kenn-

6 Vgl. Böhme 1997, 128 ff.

7 Bei Ausritten der hohen Gesellschaft trugen die Reiterinnen ein sog. Amazonengewand: »ein hochgeschlossenes langes Reitkleid, das durch seinen strengen Schnitt und seine dunklen Farben nüchtern wie ein Herrenanzug wirkte, dem es in der Tat entlehnt war« (Schmitt 1993, 140). Im Zirkus wurde ein solches Samtkleid mit einem Zylinder kombiniert, was demonstrierte, dass die Reiterin keine geborene Artistin, sondern eine Sportlerin war. Vgl.: »Das Anziehendste und Ästhetischste, das der alte Zirkus seinen Besuchern zu bieten hatte, war die untadelige Schulreiterin in ihrer traditionellen Tenue: schwarzer Amazone und Zylinder. Sie war es nicht zuletzt, die dem Zirkus in seiner Blütezeit den Charakter der Distinktion aufgeprägt hatte. [...] Es war wie ein leises Ah der Bewunderung, der Kehle des einzelnen fast unhörbar entschlüpft, aber, hundertfach verstärkt, zum gedämpften Chorus anschwellend, das die elegante schwarze Gestalt im Sattel ihres noblen Tieres bei ihrem Eintritt begleitete« (Halperson 1926, 147).

zeichnend war.«⁸ So oszilliert die Erscheinung einer Amazone im Zirkus zwischen der Verkörperung sexualisierter Unnahbarkeit und domestiziertem Eros.

Die mythische Grundformel vom misogynen Elfenbeinschnitzer Pygmalion, der eine ideale Frauengestalt aus toter Materie herstellt und schließlich – unterstützt durch die transformatorische Macht der Göttin Venus – sein eigenes Artefakt in belebter Form ehelicht, ist im Roman *La dame du cirque* invertiert und sein Atelier mit einer Manège vertauscht. Bei Guy de Cars wird aus der gewandt-ungezwungenen Michaela mit ihrer »grâce un peu hautaine«, welche »presque frêle« dem Schönheitsideal der 30er Jahre entsprechend eine »peau très blanche« ziert⁹ und keck in männlichem Reitsitz lachend durch den Prater trabt, eine ikonenhaft stilisierte Ecuyère (DC 9 u. 10). Durch den grobschlächtig-unansehnlichen, aber doch selbstbewusst Macht ausstrahlenden¹⁰ Pygmalion-Kier, der interessanterweise als statuenhaft – »il ne semblait faire qu'un avec sa monture: une véritable statue équestre« (DC 11) – eingeführt wird, verwandelt sie sich sogar in zweifacher Weise in eine lebende Tote: Zuerst wird sie durch die antrainierte Körperhaltung und den Habitus einer perfekten Amazone in eine Manegen-Statue zu Pferd verarbeitet – eine distinguiert-petrifizierte Erscheinung –, die sie dann nach ihrem Unfall in einer sich durch Größenwahnsinn auszeichnenden Geistesumnachtung geradezu inkorporiert; nur um am Ende als Kiers Unfall-Opfer ihren Verletzungen zu erliegen. Ursache dieses schicksalsträchtigen Reitunglücks ist Kier persönlich, der sie überhaupt erst in den gefährlichen Damensattel manövrierte. Er selbst, der vor seiner Bekanntschaft mit Michaela weder als Witwer oder Vater, noch in irgendeiner Form als Frauen verbunden apostrophiert wird, ist wie Pygmalion vor Galatheas Erschaffung gefährtinnenlos seiner Kunst verschrieben. Gleich zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Michaela, die aus dem richtigen Stoff [!] (»l'étoffe nécessaire«, DC 14) ist, tritt er zudem – wie oft bezüglich Pygmalion festgestellt – als Erzieher auf, der Michaela, noch bevor er sich dieser vorstellt, Reit-Anweisungen erteilt (DC 10f.) und sich seines Erfolges bei ihr sowieso gewiss ist: »C'est ainsi que vous apparaîtrez un jour aux jeux d'un public ébloui, parce que Hermann Kier le veut... [...] Et vous serez formée par Hermann Kier!« (DC 14). Gleich zu Beginn ihres ersten Gesprächs setzt Kier sich prompt über den Hinweis ihres Vaters, dass der Männersattel ein sichereres Reiten ermögliche, hinweg, indem er ihr an dessen Stelle autoritär gebietet, wie sie zu reiten habe: »Monsieur votre père a tort. Avec vos longs cheveux, votre sourire de jeune fille et ces yeux d'enfant, vous êtes l'amazone idéale... Vous ne pouvez monter qu'en femme: c'est votre style!« (DC 13) Kiers Egozentrik – »Kier...

8 Schmitt 1993, 141. Die Verbindungen zwischen Zirkus und Dandytum sind vielseitig, so beschreibt z. B. Ritter den flâneur im Vergleich mit ambivalenten Spaßmachern: »Baudelaire assumes this new mask for the court fool. Both figures banish boredom; the jester did so for the court, now the flâneur must conquer his own ennui. Moreover, this man feels just as alone in a street crowd as the fool was at court. He rebels against prevailing norms, just as the jester upset the feudal hierarchy. And, like the dandy, he counters the trend surrounding him with his own dissonant style. The dandy flaunts his frivolity in a gravely purposeful society; the flâneur cultivates nonchalance to defy the speed of industrial production« (Ritter 1989b, 30).

9 Vgl. Ovidius 2001, 291.

10 Vgl.: »Ses cheveux tondus ras faisaient paraître énorme son crâne. Un monocle, vissé à l'œil gauche, accusait l'éclat métallique du regard. Haut, large, il donnait une impression de puissance. Il était plutôt laid. [...] De sa voix rauque et gutturale venaient des phrases qui voulaient être polies mais qui restaient hachées en manquant d'aisance: leur tournure semblait trop cérémonieuse« (DC 11f.).

Hermann Kier... Le cirque géant Kier... Le mien!« (DC 12) – scheint später in Michaelas Wahn ein würdiges Äquivalent zu finden. Nach ihrem ersten Gespräch lenkt Michaela ihr Pferd »machinalement« (DC 15) nach Hause. Ihr Antrieb, dem Zirkus zu folgen, entspringt einer überdrussbedingten, extravaganten Abenteuerlust, so ist es ihr gleichgültig, was sie mit ihrem Leben veranstaltet, »si ca ne ressemble pas à ce que font les autres femmes!« (DC 28). Ironischerweise bezeichnet sie ihr ursprüngliches Leben – »cette existence de poupée lasse« (DC 45) – als »künstlich« (»une vie factice«, DC 41) und gelangt dann beim Zirkus Kier vom Regen in die Traufe. Bei Kier arbeitet sie wie eine Maschine: »Elle tournait, tournait dans la sciure. Inlassable. Comme une machine« (DC 62).

Während ihres Trainingsjahres erlernt sie vom pygmalionischen Pädagogen Kier (wie Shaws Eliza ihrerseits von Higgins) eine neue Sprache, die Sprache der Hohen Schule, die fortgeschrittene Kommunikation mit dem Reittier, und übernimmt sein solipsistisches Manegenverhalten auch gegenüber ihrem eigenen Vater, dem sie – als er verzweifelt persönlich versucht, sein einziges Kind dem Zirkus zu entreißen – während ihrer Übungen keine Zeit widmen mag: »à présent, pour Michaela, le baron Pally appartenait au public...« (DC 55). Dass sie Kier gottesgleich verehrt, artikuliert sie hierbei unverfroren: »Vos paroles sont pour moi une sorte d'Évangile du Cirque!« (DC 85) Kiers zweite »Anti-Galathea« – d. h. invertiert-mortifizierte Galathea – ist Isabelle, »froide, distante parfois, trop réfléchie« (DC 110), die aus einer Zirkusfamilie stammt und ebenfalls durch einen Unfall, für den wiederum Kier verantwortlich ist, lebensbedrohlichen Schaden nimmt. Zeitweilig ist ihr gesamter Körper inklusive Kopf weiß und statuenhaft eingesperrt »dans un carcan de plâtre« (DC 137). Vom Anbeginn ihrer Karriere ist sie für Kier nur ein Abbild von Michaela: »Elle fut la seule qui a pu exécuter scrupuleusement, presque avec religion, ce que j'exigeais d'elle... Malheureusement elle n'atteindra jamais la classe de Mme Kier...« (DC 98). Wie Michaela, die, als Kiers Kontrolle versagt, in die Manege eilend Isabelles Sturz verursacht, bei dem diese mit dem Nacken auf eine Kante schlägt, so ist auch die zweite Amazone nicht mehr allein lebensfähig. Kiers zweifache Bemühungen um die Kreation einer perfekten Reiterin, verkörpert durch eine sensationelle Amazone, resultieren folglich in zwei verkehrten Frauen: in einer Geisteskranken und einer Paralytischen. Beide stellen – ironischerweise – geradezu Hypostasen seiner Idee der idealen Statue dar, und zwar in Form von pervertierten Idealen: Die eine verkörpert eine imaginierte Hoheit, die andere die totale Unbeweglichkeit, die nur noch ihre Augen zu verdrehen vermag, und beide sind »mortifizierte Gebilde« (Frane 2008, 15); Schatten ihrer selbst. In diesem Sinn bewahrt sich Neumanns Deutung des Pygmalion-Mythos, dass nämlich das männliche Schöpfer-Ich die Frau als »seinesgleichen als das »andere« schafft« (Neumann 1997, 17). Die beiden weiblichen, potentiellen Weltstars Kiers verfallen zwar dem Zirkus wie er selbst, sind also in ihrer Zirkusbesessenheit »seinesgleichen« – Michaela gibt für den Zirkus ihre aristokratische Existenz sowie Zukunft auf, Isabelle in ihrem Rollstuhl (der ein katastrophisches Bild des Zirkus, »cette bâtisse à roulettes« [DC 71], im Kleinen darstellt) erkennt in der Leitung des Zirkus Kier ihre einzige Lebensperspektive¹¹ –, jedoch sind sie dies als das »andere«, als »Krüppel« – wenn nicht Freaks.¹²

11 Vgl. Isabelle zu Kier: »[...] la seule chose qui me reste au monde est l'amour du cirque, à défaut de cet amour humain que vous n'avez jamais éprouvé pour moi...« (DC 156).

12 Tait setzt Freaks aus Zirkus-Sideshow und Manegenartisten, wie z. B. Kontorsionisten, mit dem Grotesken und einem »chimeric body« in Verbindung: »Grotesqueness was conveyed by

Zusammengefasst lässt sich feststellen, das im Roman *La dame du cirque* ein Drei-Manegen-Großzirkus präsentiert wird, der zeitweilig eine Verrückte »à demi prisonnière« (DC 141) mit sich führt, welcher kostümiert inszenierte Abendessen vorgegaukelt werden, und der von einer verhärmten¹³ Paralytisierten im Namen Kiers geleitet wird. Beide Amazonen bringen allerdings für ihre Karrieren als dem Voyeurismus¹⁴ preisgegebene Schulreiterinnen, für jeweils »la plus belle écuyère du monde« (DC 59), die körperlichen Voraussetzungen und Fähigkeiten sowie Ehrgeiz und hartnäckigen Willen mit; und nicht zuletzt ihre Schönheit. Sie sind also keine *Tabula rasa* wie Galathea, vielmehr findet sich die pygmalion-typische »Abbildung des lebendigen Modells in der Statue« (Neumann 1997, 17) wieder. Ebenso kommt es zur »Reanimation des Mortifizierten durch den Akt der Kunst, ja eine Inszenierung von Künstlichkeit« (Neumann 1997, 17), indem der Unfall, der Michaelas Geistesverwirrung ausgelöst hat, inszeniert wiederholt wird. Anders als im Pygmalion-Mythos beteiligen sich die Frauen hier wiederum an ihrer eignen »Schöpfung«, bei der Venus' übernatürlicher Einfluss säkularisiert wird: Anstelle des verwandelnden, göttlichen Einflusses oder Wunders steht härtestes Training.

Der hier in Guy de Cars Roman erkannte Pygmalion-Mythos wurde vielfach auch auf seinen narzisstischen¹⁵ sowie fetischistischen Kern hin untersucht. In diesem Sinne spricht Koch vom »Fetischisten Pygmalion und seine[r] Puppe« (Koch 1997, 429), die ihm ein mit besonderer Bedeutung und Wirkungsmacht für die eigene Identität verehrtes Objekt darstellt, ein Objekt potenziertes Zuschreibung¹⁶ ist und zu einem potenzierten Kulturgegenstand sowie persönlichen Götzenbild¹⁷ avanciert. Die Nach-

exuberantly messy bodies that overlapped with freaks in sideshows, and included bodies with an ambiguous gender identity« (Tait 2005, 123 u. 140).

- 13 Proportional zum finalen Aufblühen von Michaelas Schönheit verfällt Isabelle gegen Ende des Romans: »elle était véritablement devenue hideuse: tout s'était atrophié en elle... La peau de son visage semblait même s'être racornie...« (DC 251).
- 14 Wie die Corrida oder das amphithéâtre anatomique wird laut Ellenberger auch im Zirkus ein »spectacle hybride d'enseignement et de voyeurisme pervers« geboten (Ellenberger 1999, 124), wobei die Betrachter solcher Dressurszenen selbst in die Perspektive Pygmalions schlüpfen. Vgl. Ciret 1999, 126 und Gunthert 1999.
- 15 Wurmser sieht im psychoanalytischen Sinn in Pygmalion die Verkörperung von Narzissmus: »Die katastrophal zwingende, völlig unwiderstehliche, doch immer wieder enttäuschende Bindung an eine Phantasiefigur, an ein vom eigenen Inneren her belebtes Idol, wird von vielen Patienten beschrieben. Es ist ein Vorgang, der dem Mythos von Pygmalion am nächsten kommen dürfte« (Wurmser 1997, 186). Vgl. auch Böhme 1997 sowie Frane 2008, 21 u. 136. Zu Galathea als »Anima seines Selbst« siehe Brandstetter 1997, 396.
- 16 Fetisch markiert die Grenzen »zwischen der »eigenen« und der »fremden« Kultur und die Schwierigkeit, Zeichenbildung im Territorium des Fremden als Akt ganzheitlicher, auf das Ganze bezogener Sinnstiftung zu lesen« (Neumann 1997a, 560). Außerdem: »Ob ein Objekt ein Fetisch ist, hängt nicht von seinem Aussehen oder seinen Eigenschaften ab, sondern davon, wie ihn jene, die ihn verehren, verstehen und benützen« (Weder 2007, 18). Ein Fetisch ist also kein Gegenstand, sondern Interpretationssache.
- 17 Zu den Parallelen zwischen Fetischen und Utopien: »Their production and analysis emerge out of clashes of cultural values at particular historical moments; each ambivalently resists and incorporates these clashes. Created under conditions of loss and desire, most often by those viewed as geographic, political, or sexual outsiders, they employ similar mechanisms of avowal and disavowal, of inclusion and exclusion. The fetishist, like the utopist, uses small pieces – snakes' rattles, shoes, jewels – to screen out large threats – poison, illness, the mother's genitals, impotence. The utopian place and the fetish object protect against these threats

wirkungen dieses »amour fou«¹⁸ sind Inzest und ein späterhin erfolgreiches Absterben des Stammbaumes (siehe z. B. Frane 2008, 21). »Pygmalion – fern die Zeit, da Göttinnen sich erweichen ließen – hat die Wahl zwischen zwei unvollkommenen Rollen: ein Fetischist zu sein, der sich an der Grenze zwischen Kunst und Natur vergeht, oder eine Art Kastrat, der an ihr scheitert« (Koschorke 1997, 316). Immerhin zeugt Ovids Pygmalion mit der »schon als Statue entjungferte[n] Frau« (Böhme 1997, 113) ein Kind, wozu Kier seinerseits nicht fähig ist; nicht zuletzt weil Michaela sich ihm verweigert: »Elle semblait même avoir une sorte de répugnance physique pour ses caresses. Et Kier n'avait pas bronché: il avait admis cela depuis des années, préférant tout plutôt que perdre Michaela« (DC 221). Um der Möglichkeit willen, seine Frau durch Pflege zu heilen, übergibt Kier dennoch die Leitung seines heiß geliebten Zirkus an Isabelle, und so lässt sich fragen, ob nicht das Thema Opfer/n den eigentlichen Brennpunkt des zirzensischen Pygmalion-Geschehens im Roman *La dame du cirque* darstellt (vgl. Neumann 1997, 19), schließlich opfern sich alle Protagonisten dem Zirkus bzw. seiner Inkarnation, Kier. Die bittere Anklage Isabelles, die nie in ihren Gefühlen von Kier erhört wurde, erinnert hierbei an Ibsens Irene aus dem Drama *Wenn wir Toten erwachen*, welche ebenfalls von ihrem geliebten Künstler Rubek verschmäht wurde, was ihr Leben zerstörte: »Du vergingst dich an meiner innersten Natur. [...] Ich gab dir meine junge lebendige Seele, – und stand da mit leerer Brust; seelenlos. [...] Daran bin ich gestorben, Arnold.«¹⁹ Während Ibsens Rubek – bedrängt durch sein schlechtes Gewissen – seine Schuld an der Frau, eingesteht, bleibt Kier unnahbar und unzugänglich. Er, der zwar seine Schuld am Unfall von Michaela erkennt (DC 224 f.), würdigte Isabelle nie als Subjekt, sondern sah in ihr als Amazone lediglich den potenziell profitablen, aber dennoch schwachen Abglanz, die Doppelgängerin seiner Lieblingsamazone Michaela.²⁰ Als Frau wird Isabelle »zum Phantasma des Mannes degradiert und verschwindet als autonome Gestalt hinter der von ihrem Mann geschaffenen Repräsentation ihres Doubles« (Frane 2008, 140). Erst durch Michaelas Tod gewinnt Isabelle, bis dahin

through disjunction, substitution, replication, assemblage. They are characterized by being bounded and specularized, by their irreducible materiality or territoriality, and by narrativity. But they are not, of course, just alike. The fetish is a no-thing, a material object that is here and not there, made a good thing by fetishizing. Utopia is no-place, a there that is not here, fashioned as a perfect place by its marker« (Neely 1994, 59).

18 Koch 1997, 427. Vgl. Kier: »la plus grande folie de ce cirque n'est pas celle de Michaela, mais celle du patron, qui l'aime à en perdre la tête« (DC 123, auch 151, 220).

19 Ibsen 1973, 718 u. 721. Vgl.: »Aber ich war damals ein Mensch! Und hatte auch ein Leben zu leben – und ein Menschenschicksal zu erfüllen. Sieh, all das ließ ich liegen, warf ich hin, um Dir untertänig zu sein. – O, das war ein Selbstmord; eine Todsünde gegen mich selbst. [...] Und diese Todsünde kann ich nie wieder gutmachen« (ebd., 736).

20 Deshalb kann Michaela auch als zweites Bild in seiner Trophäen-Galerie verstanden werden. Eine weitere, mörderische Pygmalionparallele bietet in diesem Sinne Poes Erzählung *Das ovale Porträt*, denn werden die Kunstreiterinnen nicht von der Manege eingerahmt wie sein »Mädchen von seltenster Schönheit« (Poe 2009, 76) im kunstvoll gearbeiteten Bilderrahmen (obwohl sie hierbei als Menschen bereits vergingen)? Das von Kier zur Pflege seiner Frau bezogene düstere, abgeschiedene Schloss, »ce demi-tombeau« (DC 193), erinnert darüber hinaus stark an jenes in Poes *Porträt*. In beiden häusern die männlich schöpferischen Protagonisten mit ihren leidenden Modellen in der Art von Weltentrücktheit; wie Untote. In Kombination mit dem Wahnsinn Michaelas präsentiert Guy de Cars dabei ein domestiziertes Gothic-novel-Ambiente (vgl. Plesch 1995, 100 ff.).

Kier hörig, Einfluss auf ihn²¹, bis er ihren finalen Befehlen wortlos folgt: »Il obéit, comme électrisé...« (DC 299). Kier ist also nicht nur ein Pygmalion, der aus der amorphen weiblichen Masse versucht, ein Kunstwerk – er selbst spricht von der Amazone als »une créature de rêve« (DC 33) – zu erschaffen, sondern ein Mehrfach-Pygmalion, ein Triebtäter-Pygmalion und pygmalionischer Frauenverschleißer.

Eine dem Roman *La Dame du Cirque* sehr ähnliche, pygmalionische Beziehung zwischen einer Zirkusreiterin und einem Zirkusdirektor präsentiert der als »Australian documentary romance« (Sharrad 2006, o.P.) charakterisierte Text *Haxby's Circus* (1945) von Katharine Susannah Prichard.²² Dieser Roman verfolgt die Entwicklung der Haxbies, wobei vor allem die Erlebnisse Ginas, einer Tochter von Dan Haxby, dem Direktor des Familienzirkus – »The Lightest, Brightest Little Show on Earth« (HC 2) –, fokussiert werden, welche sich zeitlebens gegen ihren übermächtigen und skrupellosen Vater wehrt. Dan Haxby – »He was only selfish and careless, like most men, only a bit more« (HC 137) – ist aufgrund seiner Zirkusbesessenheit ein mit Kier vergleichbarer Pygmalion, der seinen kleinen, offensichtlich zirkusuntauglichen Sohn Lin durch forciertes Training (u. a. mit Einsatz einer Peitsche) in den Tod treibt – »The more Dan insisted, the more terrified the child was. There were scenes and rows every day, Lin crying and refusing to attempt the simplest tricks.« (HC 101) – und auch das Leben einer Tochter riskiert, welche er ohne Sicherheitsnetz auftreten lässt.²³ Gina selbst – »a gypsy creature, bright-eyed, rough-haired« (HC 5) – übt und präsentiert ihre Kunststücke bis zu ihrem Unfall, bei dem sie sich den Rücken bricht, nicht in Amazonenart wie Isabelle und Michaela, sondern als legendäre Kunstreiterin, die ihre eigenen Zir-

21 Vgl.: »Pygmalion mortifiziert die lebende, reale Frau im Kunstwerk und animiert totes Material zu passiver, devoter Weiblichkeit« (ebd., 19).

22 Im Folgenden als HC abgekürzt.

23 Ein anderer Zirkusdirektor und »Techniker eine[r] artifizielle[n] Realität« (Hansen-Löve 2012, 3) – jener in der Erzählung *Der Tod des Akrobaten* von Hans Sahl – inszeniert gleich gar die Mortifizierung »seiner Schöpfung«, d. h. den tatsächlichen Tod eines Akrobaten als unwiederholbar einzigartige Nummer: »Betrachten Sie ihn noch einmal genau. Sie werden ihn nie wieder sehen. Musik, bitte den Tusch!« (Sahl 1992, 86) Dass sich jedoch nicht jeder Direktor solche Drangsalierungen seiner Crew leisten kann, zeigt sich in Coovers Erzählung *Romance of the thin man and the fat lady*. Auch hier behandelt ein Zirkusboss – »he is a trafficker, a businessman, a financier, a Keeper of the Holier Books« (Coover 1994, 140) – seine Sideshow-schausteller nicht wie Menschen: »Like animals, that's how he treats us. Livestock. Checks her teeth, hefts her udders, slaps her on the bare nates when she's on the scales« (ebd.). Diese oft mit der Mechanisierung der Artisten verbundene Entmenschlichung via Animalisierung im Zirkuskontext erinnert an Wedekinds *Lulu*. Lulu, die »Schlange« im Pierrotkostüm, wird als das »wahre Tier, das wilde, schöne Tier« (Wedekind 2010, 8) im Prolog des Erdgeistes angekündigt, aber im Verlauf beider Wedekind-Stücke – die als Weg ihrer Verdinglichung von der Konkubine und sinnlichen Ehefrau zum erpressbaren Opfer, zur gefragten Ware bis in die Prostitution, ja bis zum käuflichen Geschlechtsorgan, das Jack in der »Monstretragödie« als Prunkstück seiner Kollektion davonträgt, gelesen werden kann (vgl. Florack 1995, 101 f.) –, dressiert. Wedekind zeigt hier u. a. »den Menschen als seinen Trieben ausgelieferte Marionette« (Florack 1995, 3). Darüber hinaus erkennt Ritter in Lulu einen direkten Pygmalionbezug, da die Protagonistin – welche von Goll zirkuspferdartig per »Hopp!« (Wedekind 2010, 15 u. 16) gerufen wird – ausschließlich von Männern »erzogen« wurde: »In this early history of Lulu, we note right away a perversion of the Pygmalion theme. Lulu stresses this »nurturing« aspect of her relation to Schön« (Ritter 1989b, 106 u. 112).

kuskollegen mit ihrer Leistung beeindruckt: »even the circus people themselves, watching Gina's flip-flap from the back of the moving horses, were glad when it was over. They knew the danger: that this was the most dangerous trick in the show, this ride of Gina's« (HC 18). Nach ihrem, durch Dans Ehrgeiz bedingten, Unfall ist sie ebenso versehrt (und eingegipst) wie die Amazonen von Kier – »After the long months of her waiting and lying stiff bound in plaster of Paris, she could walk slowly, with pain and uncertainty« (HC 77) – und gleichfalls unfähig, jemals wieder ein Pferd zu besteigen.²⁴ Die Petrifizierung, die die Kunstreiterin Gina erfährt, ist somit im Gegensatz zu der Michaelas oder Isabelles (welche schon als Amazonen statuenhafte Manegen-Erscheinungen waren) nur eine einfache. In Folge verwachsen und als Monster charakterisiert, übernimmt sie allerdings, wie Isabelle, letztendlich die Leitung des Zirkus ihres Vaters: »I'm going to buy Dad out. Put him in as general manager and ringmaster. But it's to be my show« (HC 241).

Ebenfalls in einem – jedoch viel ambivalenteren, da nur scheinbar – familiären und darüber hinaus pygmalionisch subtileren Zirkusrahmen präsentiert auch Kafkas Kunstreiterin in der Erzählung *Auf der Galerie* (1916/17) ihre Nummer, über die Faber passend notiert: »She becomes, then, a kind of marionette-acrobat, a trick doll who can do the salto mortale, but who is always directed and buoyed up by a force outside herself.«²⁵ Anders als in den Romanen *La Dame du Cirque* und *Haxby's Circus* werden in Kafkas Erzählung nicht der vernichtende Sturz einer reitenden Manegen-Ikone und seine Folgen geschildert, sondern dessen Vorstufe in einer Verlaufsform: die Dressur und Schöpfung einer Zirkus-Galathea. Hierbei ist die Peitsche des Direktors – welcher wohlgemerkt nicht, wie bei solchen Zirkusnummern üblich, das Pferd, sondern die Reiterin antreibt²⁶ – gleichsam der Meißel Pygmalions, wobei einmal mehr die Pygmaliongeschichte im Zirkusrahmen verändert und invertiert ist. Denn so wie Venus einschreitet, um Pygmalions Statue den »letzten Schliff« zu geben, um ihr eine neue Existenzform (Lebendigkeit) zu verleihen, so könnte der Galeriebesucher Kafkas seinerseits – in vergleichbar un/wahrscheinlicher Weise – die aktuelle Existenzform der jungen Frau in der Zirkusmanege, ihre inszenierte Lebendigkeit, beenden. Die Venus auf der Galerie²⁷ enthält sich jedoch und wiewohl es nicht zum Unfall mit mobilitätseinschränkenden, statuenhaften Folgen kommt, wird auch hier eine – und zwar

24 Diesmal ist jedoch kein Damensattel, sondern eine vom Pygmalion-Direktor verlangte Überanstrengung der Auslöser des Unfalls, wie ein Freund von Gina ihr offenbart: »He worked you to death. He gave you no rest. He took your beautiful young body... all your youth and grace and radiance. He was reckless with them« (HC 83).

25 Faber 1979, 49. Zur Puppenhaftigkeit der Reiterin siehe Politzer: »Die Reiterin hingegen ist eine seelenlose »Automate«, die der Phantasie E. T. A. Hoffmanns entsprungen sein könnte. Auch die Zuschauer, deren Hände »eigentlich Dampfhämmer sind«, stellen nichts anderes als Automaten dar« (Politzer 1965, 147). Für den zweiten Teil der Erzählung erkennt er: »Das verfeinerte Arrangement hinwiederum lässt den Marionettencharakter der Szene noch deutlicher hervortreten« (ebd.).

26 Vgl. Kirschnick 2012, 163. Vgl.: »Kafka entwirft ein ausgesprochen bewegliches, aus vervielfachten Positionen bestehendes Tableau sich verschiebender und verkehrender Dominanzen« (ebd.).

27 Dass es sich bei der Menge in *Auf der Galerie* nicht um einen »tatsächlichen« Zirkusraum handeln kann, hat Kirschnick überzeugend dargelegt, denn in »einem solchen könnte zum Beispiel ein Galeriebesucher weder zuerst noch allein die Kunstreiterin auf dem Pferd erblicken« (Kirschnick 2012, 161).

»irgendeine« (Kafka 1978, 168) – Frau dem Zirkus geopfert; »[h]ere again we find ›sacrificial art‹« (Ritter 1989b, 88).

In *Auf der Galerie* erkennt Utz eine »Übersetzung der Zirkusdynamik in die Dynamik einer großen, konditionalen Satzkurve, die in zunehmender Beschleunigung auf die Klimax hingeführt wird« (Utz 2004, 44) und auch in anderen Zirkustexten fällt eine gewisse, dem Kreisrund einer Manege entsprechende und oft von Zyklizität geprägte Struktur²⁸ auf. Da Kiers Geliebte z. B. in ihrem Testament ausdrücklich (DC 293) verlangt, dass Kier eine neue Amazone suchen möge und Isabelle eine weitere Vorstellung just für den Abend von Michaelas Sterbetag ansetzt, ist davon auszugehen, dass Kier fortfährt, weitere Novizen zu verschleifen. Solch zyklisch einander abfolgende Artistengarnituren in stets identischer Funktion lassen sich auch als Doppelgänger interpretieren, wie es Isabelle erkennt: »J'en ai assez de jouer les doublures!« (DC 259) Nach den drei Manegenunfällen wird unverzüglich das laufende Zirkusprogramm fortgeführt, gemäß dem Motto: »Un numéro disparaît, un autre le remplace« (DC 136). Der Vater von Michaela ruft also zu Recht entsetzt aus: »Ma fille est devenue un numéro!« (DC 52) und Isabelle stellt Kier noch neben der Leiche seiner Frau einen neuen »Werkstoff« vor, aus dem er eine weitere Amazone modellieren soll: »Il vous faut une matière ›noble‹ dont vous tirerez und nouveau miracle équestre... Cette Mafalda est racée« (DC 298) – ein weiteres Beispiel für die permanente Verdinglichung der Amazonen.²⁹ In diesem Sinn ist, folgt man Böhmes Kommentar zum Pygmalion-Mythos: »Die Statue ist keine Frau, sondern eine Untote, ein Double, ein Zombi. Wo immer derartige Wesen erscheinen, sind, kaum unterscheidbar, die Götter nah oder der Wahn« (Böhme 1997, 119), das Wort »Statue« durch »Amazone« zu ersetzen. Vor allem der Roman *La dame du cirque* zeigt darüber hinaus exemplarisch ein literarisch-zirkusisches Pendant zum rapid wechselnden Nummerprogramm des ›realen‹ Zirkus; die repetitive Abnutzung von Artisten durch einen Direktor-Pygmalion. Gleichzeitig wird in Isabelles finaler Aufforderung: »À nous deux, nous parviendrons bien à lui insuffler un amour du Cirque aussi grand que l'était celui de Michaela... !« (DC 298) Rastignacs berühmtes »À nous deux maintenant« (Balzac 1998, 308) aufgenommen, das sowohl ein Aufruf zu gemeinsamen Taten ist, als auch eine Drohung einem Rivalen oder Gegner gegenüber, was die durchaus dämonische Nuance Isabellas unterstreicht. Aus ihrem Rollstuhl heraus vermag sie nun endlich erbarmungslos selbst Kier zu befehlen, der so stolz einst verkündete »Il n'y a qu'un avis qui compte, le mien!« (DC 84). Isabelles herrischer Charakterzug wurde schon früher von einem Clown-Kollegen erkannt: »vous matez la foule« (DC 120). Rastignac äußert seinen Satz im Anblick von Paris, das es zu erobern gilt, und auch Isabelle verwendet diese Worte beim Anblick der zu okkupierenden Kulturraumverdichtung Zirkus. Für beide symbolisiert dieser Ausruf einen Auftakt – er markiert einerseits Rastignacs ›Geburt‹ als Held, der von nun an in über 20 Romanen der *Comédie humaine* erscheint, andererseits bricht auch für Isabelle ein neues Zeitalter an der Seite von Kier im Zirkus an. Darüber hinaus

28 Siehe auch Utz in Bezug auf einen Text Wedekinds im Vergleich zu *Auf der Galerie*: »Doch in beiden Fällen zwingt das Zirkusrund die Syntax in eine atemberaubende Kurve, als Mimesis an der gekrümmten Dynamik des Gegenstandes« (ebd.).

29 Vgl. Kier zur schlafenden Michaela: »Je crois que tu veux être avant tout au cirque et comme le cirque est à moi, tu es donc un peu ma chose malgré tout« (DC 221, vgl. 275). Ganz in diesem Sinne notiert Michaela in ihrem Testament, dass sie als Schulreiterin den Traum von Kier realisieren wollte – nicht ihren eigenen (DC 295).

wird in Guy des Cars' Roman das Nomadisieren des Zirkus als Lebensform, als Lebensreise – Michaela schreibt in ihrem Testament die Frage nieder: »Ne finissons-nous tous pas, un jour, par être des gens du voyage?« (DC 296) –, immer wieder betont. Kier bezeichnet die Zirkusartisten als »nomades« (DC 15) und bettet seine Zukunftsvisionen in ewiges Herumziehen ein: »Le jour où Michaela sera rétablie, je reprendrai immédiatement avec elle, qui fut et restera toujours ma seule compagne, nos éternelles pérégrinations...« (DC 212).

Auch der eingangs zitierte Zirkusroman *Les frères Zemganno* findet seinen Widerhall in *La dame du cirque*, und zwar in Form der Brüder Zanetti, Akrobaten bei Kier, von denen ebenfalls einer durch einen Unfall seine Bewegungsfähigkeit und folglich seine Artistenkarriere einbüßt.³⁰ Hier – wie bei jedem im Zirkuskontext fundamentalen, da zur Arbeitsunfähigkeit führenden Unfall – wird die Frage nach Gleichgewicht bzw. Ungleichgewicht, von Goudard (Goudard 2002, 23) als Basis seiner Ästhetik des Risikos im Zirkus³¹ pointiert, thematisiert und literarisch vorgeführt.³² Viele Zirkusnummern, die bis zur Perfektion ausgeführte, riskante und weit überdurchschnittliche, ja übermenschliche Fähigkeiten vorstellen (wie das Saltoschlagen auf einem Hochseil) oder Darbietungen, die auf der Beherrschung einer besonderen Technik beruhen (wie das Jonglieren mit Möbelstücken) oder auf einer »schier menschen-unmögliche[n] Perfektion in der Darstellung, in der Beherrschung des Instruments, der Stimme, des Körpers«³³, können als virtuos und somit als Akte transgressiven Charakters bezeichnet werden:

Der Virtuose, ein Revenant eines anderen Geistes von Kunst und Technik; ein Magier, der die Grenzen des physisch Möglichen in seinem Tun zu überschreiten scheint und in eben diesem Spiel seinem verzückten Publikum verbirgt, worin diese Transgression besteht. Der Topos des Virtuosen markiert das Ereignis eines Auftritts, das Aufmerksamkeit, ja: Staunen und Verblüffung auf sich zieht. Der Eindruck des Überwältigenden, der das Publikum zum »Zeugen eines Mysteriums« macht (Brandstetter 2002, 214).

Gleich Virtuosen der Musik können Zirkusartisten also zum Inkarnat des Legendären, Phantastischen, Unglaublichen und infolge dessen erotisiert oder dämonisiert

30 Vgl. DC 72. Der Zirkus als Thema und Motiv in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts sowie der Jahrhundertwende ist gut erschlossen, siehe z. B. Basch 2002, Sakari 1974, Mühlegger 2000, Béhar 1973, Simon 1988, Ritter 1989a.

31 Vgl.: »Aux trois étapes de la réalisation de l'œuvre de cirque que sont les apprentissages, la composition puis l'exploitation du spectacle, correspondent trois états du corps de l'artiste : le corps outil, le corps objets signifiant et le corps exploité. Ou même sacrifié« (Goudard 2002, 31).

32 Die geistesgestörte Michaela wird »une déséquilibrée« (DC 108) genannt. Außerdem entstand Guy des Cars Roman 1962, zu einer Zeit, als der traditionelle Zirkus aufgrund der zunehmenden Verbreitung des Fernsehers seine größte Existenzkrise erlebte, welche durch das Scheitern der beiden Amazonen, der »Zugereisten« und dem Zirkusfamiliensprössling, vielleicht auch reflektiert wird.

33 Brandstetter 2002, 214. Zum musikalischen Clown vgl.: »J'ai toujours respecté le travail du cirque parce que son personnel y exerce le corps comme j'aimerais exercer mon âme et la rendre apte aux exercices les plus dangereux avec cet air désinvolte de ne pas se donner le moindre mal. Les clowns, sous le plâtre, les taches et les virgules, sous le satin et les paillettes, possèdent une étonnante maîtrise de leurs membres et sont souvent d'admirables virtuoses de la musique« (Coctau in Borsaro 2003, 173).

werden³⁴ – ob sie nun wie Michaela auf invertiert pygmalionische Weise ›fabriziert‹ wurden oder aber »schon an der Mutterbrust in Spagat ausbrachen« (Ball 1975, 143).

Bibliographie

1. Primärliteratur

- Auster, Paul: *Mr. Vertigo*. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Ball, Hugo: *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen*. Zürich 1975 (1918).
- Balzac, Honoré de: *Le Père Goriot*. Paris 1998.
- Beckett, Samuel: *Warten auf Godot*. Frankfurt a.M. 1953.
- Carey, Peter: *The Unusual Life of Tristan Smith*. London 1994.
- Coover, Robert: *Romance of the Thin Man and the Fat Lady*. In: ders.: *Pricksongs & Descants*, New York 1969, 138–149.
- Des Cars, Guy: *La dame du cirque*. Paris 2011 (1962).
- Goncourt, Edmond de: *Les frères Zemganno*. Paris 2012.
- Ibsen, Henrik: *Wenn wir Toten erwachen*. In: ders.: *Dramen 2*. München 1973, 699–751.
- Kafka, Franz: *Erzählungen*. Leipzig 1978.
- Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*. Hg. u. übers. von Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2001.
- Poe, Edgar Allan: *Das ovale Porträt*. In: ders.: *Unheimliche Geschichten*. Augsburg 2009, 72–77.
- Prichard, Katharine Susannah: *Haxby's Circus*. Sydney 1995 (1930).
- Roth, Gerhard: *Circus Saluti*. Frankfurt a.M. 1981.
- Sahl, Hans: *Der Tod des Akrobaten*. Zürich 1992.
- Wedekind, Frank: *Lulu*. Stuttgart 2010.
- Zuckmayer, Carl: *Katharina Knie*. Frankfurt a.M. 1962.

2. Sekundärliteratur

- Bauer-Wabnegg, Walter Richard: *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk*. Erlangen 1986.
- Binder, Hartmut (Hg.): *Kafka-Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart 1979.
- Boa, Elizabeth: *Kafka – Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*. Oxford 1996.
- Böhme, Hartmut: *Antike Anthropogenie-Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen*: Prometheus – Deukalion – Pygmalion*. In: Neumann/Mayer 1997, 89–125.
- Borsaro, Brigitte: *Jean Cocteau – Le cirque et le music-hall*. Paris 2003.
- Brandstetter, Gabriele: *Der Tanz der Statue – Zur Repräsentation von Bewegung im Theater des 18. Jahrhunderts*. In: Neumann/Mayer 1997, 393–422.
- Ciret, Yan: *La Divine Scénographie*. In: *artpress* 20 (1999), 126–129.
- Ellenberger, Michel: *Frontalité et circularité – La scène et la piste*. In: *artpress* 20 (1999), 124–125.
- Florack, Ruth: *Wedekinds ›Lulu‹ – Zerrbild der Sinnlichkeit*. Tübingen 1995.

34 Vgl.: »Das Ereignis des Virtuosen, das Singuläre seines Auftritts bindet sich zwar an die jeweilige Performance und ihre Wirkung: Als eine Szene aber und als ein Muster von Theatralität zeigt sich die Figur des Virtuosen erst durch die Geschichte ihrer Bezeugung: in den Berichten und Erzählungen der faszinierten und kritischen Zeitgenossen; und in den Anekdoten, die die Erotisierung und Dämonisierung des Virtuosen inszenieren. So gesehen ist der Virtuose eine Figur der Evidenz« (Brandstetter 2002, 215).

- Frane, Susanne: Frauen aus Männerhand - Ein Paradigma in der englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Trier 2008.
- Goudard, Philippe: Esthétique du risque - Du corps sacrifié au corps abandonné. In: Emmanuel Wallon (Hg.): *Le Cirque au risque de l'art*, Arles 2002, 23-33.
- *Le cirque entre l'élan et la chute - Une esthétique du risque*. Saint-Gély-du-Fesc 2010.
- Gunthert, André: La piste de la Salpêtrière - Albert Londe. In: *artpress* 20 (1999), 164-165.
- Halperson, Joseph: *Das Buch vom Zirkus - Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*. Düsseldorf 1926.
- Hansen-Löve, Aage A.: »Geschaffen - nicht gezeugt.« - Antigenerisches Schreiben. 2012 (noch unveröffentlichtes Manuskript).
- Kirschnick, Sylke: Versuch, im Bodenlosen Platz zu nehmen - Zirzensische Transgressionen bei Franz Kafka, Else Lasker-Schüler und Thomas Mann. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): *Störungen im Raum - Raum der Störungen*. Heidelberg 2012, 155-182.
- Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums - Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gazzo und im politischen Agitationstheater*. München 1976.
- Koch, Gertrude: Pygmalion - oder die göttliche Apparatur. In: Neumann/Mayer 1997, 423-441.
- Koschorke, Albrecht: Pygmalion als Kastrat - Grenzwertlogik der Mimesis. In: Neumann/Mayer 1997, 299-322.
- Krause, Gerhard: *Die Schönheit der Zirkuskunst*. Berlin 1969.
- Meurer, Reinhard: *Franz Kafka - Erzählungen*. München 1999.
- Moreigne, Marc: *Corps à corps - Visions du cirque contemporain*, Paris 2010.
- Neely, Carol Thomas: *Women/Utopia/Fetish - Disavowal and Satisfied Desire in Margaret Cavendish's New Blazing World and Gloria Anzaldúa's Borderlands/La Frontera*. In: Tobin Siebers (Hg.): *Heterotopia - Postmodern Utopia and the Body Politics*. Ann Arbor 1994, 58-95.
- Neumann, Gerhard u. Mathias Mayer (Hg.): *Pygmalion - Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997.
- Neumann, Gerhard: *Pygmalion. Metamorphosen des Mythos*. In: Neumann/Mayer 1997, 11-60.
- *Der Körper des Menschen und die belebte Statue - Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers Sinngedicht*. In: Neumann/Mayer 1997, 555-591 [= Neumann 1997a].
- Pelletier, Nicole: *Franz Kafka et Robert Walser - Etude d'une relation littéraire*. Stuttgart 1985.
- Plesch, Bettina: *Die Heldin als Verrückte - Frauen und Wahnsinn im englischsprachigen Roman von der Gothic Novel bis zur Gegenwart*. Pfaffenweiler 1995.
- Politzer, Heinz: *Franz Kafka, der Künstler*. Gütersloh 1965.
- Ritter, Naomi: *Art and Androgyny - the Aerialist*. In: *Studies in Twentieth Century Literature* 13/2 (1989), 173-193 [= Ritter 1989a].
- *Art as Spectacle - Images of the Entertainer since Romanticism*. Columbia 1989 [= Ritter 1989b].
- Schmitt, Christine: *Artistenkostüme - Zur Entwicklung der Zirkus- und Variétégarderobe im 19. Jahrhundert*. Tübingen 1993.
- Serena, Alessandro: *Storia del circo*. Milano 2008.
- Sharrad, Paul: *Lion or Mouse? The Circus Worlds of Salman Rushdie and Peter Carey*. Wollongong 2006 (<http://ro.uow.edu.au/artspapers/108> (06.03.13)).
- Suthor, Nicola: *Bravura - Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der frühen Neuzeit*. München 2010.

- Tait, Peta: *Circus Bodies – Cultural Identity in Aerial Performance*. New York 2005.
- Theisen, Bianca: *Kafka's Circus Turns: Auf der Galerie and Erstes Leid*. In: James Rolleston (Hg.): *A Companion to the Works of Franz Kafka*. New York 2002, 171–186.
- Utz, Peter: *In der Arena der Anklänge – Kafkas Auf der Galerie*. In: Elmar Locher/Isolde Schiffermüller: *Franz Kafka – Ein Landarzt – Interpretationen*. Bozen 2004, 43–57.
- Weder, Christine: *Erschriebene Dinge – Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*. Freiburg 2007.
- Wurmser, Léon: *Die Mythen von Pygmalion und Golem – Vermenschlichung des Unbelebten, Verdinglichung des Menschen – Zur Dynamik des Narzißmus*. In: Neumann/Mayer 1997, 163–194.