

Matthias Christen: Der Zirkusfilm. Exotismus, Konformität, Transgression

Marburg: Schüren, 2010, 312 S., ISBN 978-3-89472-523-5, € 24,90

Christens Anspruch ist einerseits eine „Theorie und Geschichte“ des Zirkusfilms. Andererseits will er „auf dem Umweg über ein filmhistorisch scheinbar peripheres Genre“, eine „zentrale [...] Figur der Selbstverständigung moderner westlicher Gesellschaften“ (s. 13) zeigen: den Zirkus (als Code).

Doch schon das bislang wenig erforschte Genre ist schwer zu fassen. Christen definiert Zirkusfilme „vorbe-grifflich“ als „all die Filme, deren fiktionale Handlung ganz oder zu einem wesentlichen Teil im Zirkus spielt“. (S.13) Dann unterscheidet er idealtypisch „Unterhaltungsfilme“, wie zum Beispiel Trapeze (1956), und eine wesentlich kleinere Gruppe, in der „der Zirkus eine über das Milieu hinausweisende Modellfunktion annimmt und die einschlägigen Stereotypen im Rahmen offener Erzählformen gebrochen, subvertiert und überformt werden“ (S. 249), wie zum Beispiel in *La Strada* (1954).

Im Anschluss an Paul Bouissac's semiotisches Zirkusmodell, will Christen Auffassungen wie die von Birgit Joest vertretene, der Zirkusfilm sei seinem Wesen nach selbstreflexiv und verhandle beständig die eigene Gat-

tungsgeschichte, überwinden. Es geht ihm nicht um vermeintliche Eigenschaften, sondern um den Zirkusfilm als „Anwendungsfall des Zirkuscodes“. (S.55) Dieser Code – eine Art Grundbestand zirzensischer Ikonografie – verbinde „eine begrenzte Anzahl fester Elemente – Nummern, Personen, Schauplätze – mit der Transgression kultureller Normen als nahezu unbegrenzt deutungsoffenem Kernbestand“. (S.91)

Der (bürgerliche) Zirkus sei ein „im Kern revolutionäres Unternehmen“. (S.79) Rechnende Tiere, bärtige Damen, Freaks und Tanzbären stellten die Normen der Körperlichkeit, der Sexualität oder des Rechts radikal in Frage. So überschreite die Artistik bürgerliche Normen, während der Clown sie unterschreite. Diese extreme „Transgressivität“ des Zirkus als Code erkläre auch Langlebigkeit, Popularität und Heterogenität des Zirkusfilms: Der Zirkus kann überall auftauchen, ist mobil, auf dem Land wie in der Stadt zu finden. Daher könne der Zirkus(film) auch potentiell alle möglichen Fragen verhandeln, bzw. in allen möglichen Kontexten auftauchen: „Zwar bildet der

Zirkus eine eigene, in sich abgeschlossene Welt mit einem festen Satz an Figuren, Schauplätzen und performativen Routinen, dieser Mikrokosmos ist jedoch seinerseits frei beweglich und in der Lage, [...] das scheinbar festgelegte Wertesystem egal welcher sedimentären Gesellschaftsform in Frage“ (S.17) zu stellen.

Eine Folge der Transgressivität des Zirkus-Codes sei die gesteigerte Hybridität des Genres. Im Zirkusfilm überlagerten sich „regelmäßig genre-eigene und -fremde Stereotypen“. (S.49) Seine Motive verbänden sich mit allen Genres. Im Zirkuskrimi werde die Manege zum Schauplatz des Verbrechens. Im Zirkusmelodram ende die Berührung der bürgerlichen Frau mit dem Zirkusmilieu selten gut.

Die Transgressivität zeige sich schließlich auch in der „scheinbar unbeschränkte(n) ideologische(n) Formbarkeit und Adaptibilität“ (S. 19) des Zirkusfilms.

Was aber hält das Genre – außer einem „gemeinsame[n] Motivbestand“ (S.18) zusammen? Weder weise es die von Thomas Schatz für Filmgenres angenommene ‚Life-span‘ auf, noch nutzen sich seine Stereotypen ab. Explizit selbstreflexive Filme wie *He Who Gets Slapped* (1924) tauchten schon sehr früh und nicht erst in einer Spätphase auf, während *Trapeze* (1956) mit den gleichen Mustern arbeite, wie die typischen Filme der 10er Jahre. Die Transformationen des Zirkusfilms seien weniger mit einer Eigendynamik oder Entwicklung des Genres als durch Veränderungen der Institution Zirkus selbst zu erklären.

Die meisten der über 500 von Christen als Zirkusfilme klassifizierten Produktionen wurden in den 10er und 20er Jahren gedreht, also zu einer Zeit, als der Zirkus noch äußerst populär war. In den 50er und 60er Jahren jedoch, als „der Besuch von Zirkusvorstellungen nicht mehr selbstverständlich“ (S.21) ist, nimmt auch die Produktion der Zirkusfilme stark ab. In der Folge habe sich der Zirkus-Code tendenziell vom Sujet ‚Zirkus‘ gelöst und „zirkensich(e) Elemente“ seien stärker „in milieufremde Erzählzusammenhänge“ (S. 250) diffundiert – wie in *Octopussy* (1983), in dem James Bond eine Atombombe in der Manege entschärft.

Das Genre sei vor allem durch ein Set von Erzählkonventionen bestimmt. Historisch entscheidend sei hier der Übergang vom frühen „Cinema of Attractions“ (Tom Gunning) zum narrativen Spielfilm. Die sich etablierenden Erzählweisen begrenzten die Transgressivität des Genres. Durch die Narrativierung der Sensationen komme es zu einer ritualisierten Überschreitung, an deren Ende alles wieder beim Alten ist. Dies betrifft vor allem die Unterhaltungsfilm, während die Modell-Filme das normüberschreitende Potential des Zirkus-Codes sogar noch weiter ‚entgrenzen‘ könnten, indem sie einen utopischen Schwebezustand aufrechterhielten – wie zum Beispiel *Freak Orlando* (1981). Der Unterschied zwischen den Unterhaltungsfilmen und den Modellfilmen sei also weder „historisch, noch einer der Wertigkeit, der Komplexität oder semantischen Dichte“. Er liege „allein im Gebrauch, den die Filme vom Zirkus als Code und

gemeinsamer Referenzgröße machen. Entscheidend ist in beiden Fällen die narrative Organisation“. (S.53) Dass Christen die Zirkuspropaganda-Filme des Nationalsozialismus (Zirkus Renz, 1943) dem Unterhaltungsgenre zuschlägt, ist dabei so irritierend wie aus seiner Sicht konsequent.

Zweifellos eröffnet Christens Buch eine Reihe von spannenden For-

schungsperspektiven. Problematisch erscheint die inflationäre Rede von der ‚Transgressivität‘, die dem ‚Zirkuscode‘ phänomenologisch zugeschrieben wird, ihn bedenklich romantisiert und im diametralen Widerspruch zu dessen angeblich prinzipieller Offenheit steht.

Florian Fuchs (Frankfurt/M.)