

**MENSCH, SCHAUSPIELER, OBJEKT:
REALITÄT ALS TEXT BEIM AUFEINANDERTREFFEN VON ZIRKUS UND STADT**

Dieses Essay basiert auf den Erkenntnissen einer Feldstudie, die ich während der Jahre 1975 bis 1979 bei dem Jimmy Brown-Zirkus in England durchgeführt habe. (Das Thema wurde im Jahre 1989 als Vortrag an der Universität Haifa vorgestellt.)

Bereits seit dem 2. Weltkrieg ist der Zirkus als solcher in England eine periphere Erscheinung. Während der Jahre, in denen ich an dieser Studie arbeitete, gab es laut statistischen Angaben etwa 30 - 40 Zirkusunternehmen mit circa 400 Zirkusangehörigen und rund 1 bis 1.5 Millionen Zuschauern pro Saison. Die Zirkusleute bilden aufgrund ihres sozialen Status eine der Randgruppen der englischen Gesellschaft; noch im Jahre 1935 wurden sie von Rechts wegen als "Gauner und Vagabunden" bezeichnet, die in eine Besserungsanstalt gehörten. Auch heute benötigen die "Zirkusnomaden" (das "fahrende Volk") eine Genehmigung der örtlichen Behörden, um in einer Stadt auftreten zu können; häufig werden diese Genehmigungen jedoch verweigert. Vor allem in England ist gerade die Tierhaltung - als Tierquälerei verpönt - ein besonders problematisches Kapitel. In den Wintermonaten ohne Arbeit und während der Saison sind die allgemeinen Unkosten (Futter u.ä.) sehr hoch. Wegen der hohen Gefahrenzulage können keine Versicherungen abgeschlossen werden und auch für Altersversorgungen sind keine finanziellen Mittel vorhanden. Der Zirkus liefert eine Vorstellung gesellschaftlicher Marginalität. Er bietet den Bewohnern der Stadt Gelegenheit, ihre Rechtschaffenheit zu demonstrieren, indem sie auf diesen Zirkus reagieren. Diese Gelegenheit ist traditionsgemäß für beide Seiten - Zirkus und Stadt - Teil der Attraktion, Teil des Ereignisses. Für die Zirkusleute ist es die Übertragung ihrer Situation oder vielmehr der Versuch, ihre Situation, ihr Leben, ihre Marginalität als für das Publikum wichtige Themen zu präsentieren.

Schon beim Eintreffen des Zirkusses in einer Stadt sind Elemente einer Kodifizierung der Wirklichkeit als *Performance* zu erkennen: Der Zirkus kündigt sich durch hunderte von Plakaten an (die Rechnungen der einzelnen Städte nehmen einen zentralen Platz bei den Unkosten ein). Die Zirkusleute kommen nachts in die Stadt und früh am Morgen wird mit viel Gestoße, Gefluche und auch Bitterkeit in großer Eile das Zirkuszelt (Big-Top) errichtet. Der Transformationsprozeß ihres Lebens zum Schauspiel ist in diesen Momenten, in denen der Rahmen der Performance - das Zirkuszelt - erst noch errichtet werden muß, Teil der Plötzlichkeit, der Über-

raschung, Teil der Inszenierung des gesellschaftlichen Außenseitertums der Zirkusleute. Es ist ein Moment des Schauspiels, für das der Rahmen noch nicht existiert; noch sind die Akteure ausgeliefert.

Die Bewohner der Stadt werden am Morgen feststellen, daß sich der Zirkus auf der Wiese so weit wie möglich ausgebreitet hat. Die großen Lastwagen und Wohnwagen umringen das Zirkuszelt und bilden so eine Art abgrenzende Mauer. Mit ihren Farben und dekorativen Aufschriften, mit ihren Gemälden und Ikonen von Tieren und Akrobaten sind die Wagen selbst Ausdruck der Ambivalenz von Leben und Schauspiel. Einerseits sind die Fahrzeuge Werkzeuge, Instrumente, andererseits stellen sie sich in einer Art Selbstreferenz als Teil der Show, Teil der Attraktion dar. Es ist eine in sich problematische Attraktion: einige der Stadtbewohner stehen erstaunt herum, andere versuchen, nach innen vorzudringen zu den Zirkusleuten, die daraufhin protestieren. Manchmal kommen kleine Gewalttätigkeiten auf - alles dies ist Ausdruck des in der Situation bestehenden Antagonismus. Einen anderen Teil der Stadtbevölkerung interessiert der Zirkus nicht, dieser Zirkus, der plötzlich aufgetaucht ist und ihnen den Platz weggenommen hat, auf dem sie sonst allmorgentlich ihre Hunde spazierenführen. Ein ähnlich breites Reaktionsspektrum zeigt sich, wenn der Zirkus seine Parade antritt, was entweder unmittelbar nach der Ankunft oder manchmal auch erst später, während des Aufenthaltes in der Stadt geschieht.

"Der Jimmy Brown-Zirkus kommt in die Stadt! Nur für wenige Tage!" heißt das Motto auf dem Lastwagen, der neben einigen Tieren und Clowns an dem Umzug beteiligt ist.

Ein Mädchen und sein Vater begleiten die Zirkusparade auf ihrem Weg. Das Mädchen berührt den Stallburschen, der das Lama führt, ein mit Tätowierungen bedeckter Mann "erschreckt" das Publikum, die Umstehenden verspotten einen Zwerg, sie zeigen mit Fingern auf ihn. Die Parade an sich ist ein zerbrechlicher schauspielerischer Rahmen: Der Zwerg marschiert ungeschützt, er ist dem Spott der Menschen ausgeliefert; solange er aber marschiert, schützt ihn der Rahmen - er muß also weitermarschieren. (Goffman 1974, Kap. 9, 10: 301-377 und Carmeli, in Kürze erscheinend)

Im Zirkuszelt trifft das Publikum die Zirkusleute in verschiedenen Rollen wieder: als Platzanweiser oder als Süßigkeiten- und Programmverkäufer zum Beispiel. Dieses "Wiedererkennen" ist den Bewohnern der Stadt bekannt. Den Mann im Anzug des Platzanweisers kennen sie vom Umzug her, die Zuckerwatteverkäuferin ist stark geschminkt, und unter ihrem Schürzenkleid schaut ein glitzerendes Kostüm hervor. Vor - und hinter den Kulissen gehen ineinander über. Das hat selbstverständlich wirtschaftliche Gründe: Der Zirkus lebt von der intensiven Ausnutzung der Arbeitskraft. Innerhalb der Zirkustradition bildet die Vertauschung von Rollen und ihre Transforma-

tion zum Schauspiel einen Teil dessen, was das Publikum zu sehen erwartet. Die Inszenierung der Realität kommt auch in der Interaktion des Verkaufs zum Ausdruck: die Zirkusleute preisen ihre Waren mit merkwürdigem Tonfall und bedeutungslosen Wörtern an. Hier kommt auch Konfrontation auf, erscheinen Machtverhältnisse, denn das fahrende Volk verspottet das Publikum auf spielerische Weise, was häufig fast zu einer Art Mißhandlung wird. Das Publikum ist jedoch gerade wegen dieser Herausforderung und Konfrontation in den Zirkus gekommen.

Das Zeltinnere ist Teil der Vorführung, Teil des Schauspiels. Die Masten, die das Zelt tragen, sind sowohl Teil der Anlage als auch Teil der Requisiten; sie reichen bis in den Publikumsraum hinein und bestimmen in großem Maße die Aufteilung der Ränge und die Anordnung der Sitzplätze. Die Platzanweiser verteilen die Zuschauer auf den verschiedenen Rängen so, daß der Raum gefüllt wird (to dress the house); das Publikum wird hier zum Objekt seiner selbst und zum Teil des Schauspiels.

Das Aufeinandertreffen von Zirkusangehörigen und Stadtbewohnern im Zelt läuft nach den uns bekannten Spielregeln ab: Kartenverkauf und Platzanweiser, Programm und Programmhefte. Die Vorstellung dauert etwa zwei Stunden. Die Vorstellung des englischen Zirkus ist durch jeweils einzelne Kunststücke in der Manege gekennzeichnet. Jedes Kunststück wird zunächst angekündigt, hat seine eigene Begleitmusik (siehe Bouissac 1976: 90 f) und wird von einem oder mehreren Künstlern vorgeführt. (Auch dies ist ein Teil des Spiels mit dem Publikum: der Zirkus läßt erkennen, daß die Künstler in verschiedenen Nummern auftreten.) Das Repertoire des Jimmy Brown-Zirkus ist klassisch für den englischen Zirkus, es bildet den Text: Clowns, wilde Tiere, Pferdedressuren, Trapez, Hochseil, Elefantenshows, Muskelmänner, Balance-Akte, Illusionen und ein Harlekin auf dem Pferd.

Die Stadtbewohner wissen, was Zirkus ist; sie haben spezifische Erwartungen, und weder Neuartigkeit noch Andersartigkeit entsprechen diesen Erwartungen. Konservatismus und Wiederholung sind somit Teil der Zirkustradition.

Für das Publikum im Zirkuszelt sind die Zirkusleute das fahrende Volk, das sein Leben zum Schauspiel macht. Der Mann, der in Kürze als Darsteller die Manege betritt, ist auch im Programmheft zu sehen und vor der Aufführung als Platzanweiser tätig. Er erfüllt also mehrere Rollen. Der Zirkusdirektor kündigt an: "Auf dem Hochseil - Miss Juliane!" Bei den meisten Kunststücken dieses kleinen englischen Zirkusses handelt es sich um Solonummern. Wenn mehrere Künstler zusammen auftreten, werden sie vom Zirkusdirektor mit Nachnamen vorgestellt und damit als Familie präsentiert. Im Gegensatz zu einem Schauspieler, der sich seinem Publikum im Scheinwerfer-

licht auf der Bühne stellt, tritt Miss Juliane bei heller Beleuchtung durch die Tür zur Manege. Der Weg in die Arena ist oft matschig und das Publikum kann sehen, wie Juliane ihre Pantoffeln abstreift, bevor sie die Manege betritt. Sie winkt dem Publikum zu, die Zuschauer nehmen sie als tatsächliche, authentische und kommunikative Person wahr. Diese Authentizität findet in ihrem bloßem Körper Ausdruck – die nackte Wahrheit –, ihr Gesicht ist zu sehen, sie trägt keine Maske. Die Zuschauer können in ihr die Zuckerwattverkäuferin wiedererkennen. Auch die Requisiten sind offensichtlich echt. Daß bei einigen Kunststücken das Publikum aufgefordert wird, die Requisiten zu überprüfen, ist Teil der Inszenierung von Authentizität: auch Julianes Vorführung wird als echt präsentiert; selbst Unfälle werden Teil der Show.

Obwohl aber Juliane als wirkliche Person auftritt, gehört sie nicht zum Publikum, ist sie nicht Teil des Publikums. Dem ist so, weil sie nicht einfach als echt (real) auftritt, sondern als echt präsentiert wird; der Auftritt im Zirkus ist nämlich die Präsentation des Echten. Julianes Präsenz suggeriert Echtheit, ihre echte Erscheinung erhält Gültigkeit. Sie ist nicht nur einfach eine bestimmte partikuläre Person, sondern Zeichen einer Person, Ostentation. Eco beschreibt dies wie folgt: "As the expression of the class of which he (she) is a member." (Als Ausdruck der Klasse, der er (sie) angehört.) (Eco 1976: 225) Die Präsentation einer konkreten Person als Zeichen oder als Modell enthält somit die Abstraktion des konkreten Menschen, die Entleerung, Desemantisierung aller subjektiven und intersubjektiven Dimensionen.

Durch ihre Selbstdarstellung (Presentation of the Self) in der Vorführung erscheint Juliane als echte Person und gleichzeitig auch auf ostentative Weise. Wenn der Zirkusdirektor ihren Namen ankündigt, weckt dieser keinerlei Assoziationen beim Publikum, er bedeutet lediglich die Existenz einer Person mit Namen. Der Name verleiht also zugleich Existenz und Anonymität. Wenn sie die Manege betritt, wird Juliane durch einen einzelnen Scheinwerfer gegen den Hintergrund isoliert. Ihr Make-up betont die Gesichtszüge als die einer wirklichen, echten Person, es fehlt jedoch der persönliche, subjektive Ausdruck. Hinter einem steifen Lächeln verbirgt sie Anstrengung und Schmerz. Das Kostüm ist aus glänzendem Stoff und mit "Diamanten" und Pailletten geschmückt. Der Stoff reflektiert ins Publikum und erzeugt so eine Trennung – eine Diskommunikation – zwischen ihr und dem Publikum. Juliane spricht nicht. Neben ihrer Existenz als wirkliche Person ist sie für das Publikum auch Ostentation. Ihre dem Publikum zuwinkende Hand ist nicht nur Bewegung, sondern auch Zeichen dessen, was sie ist. Dies gleicht dem uns von Brecht bekannten Verfremdungseffekt, nur daß im Zirkus das Schauspiel oder das gesamte Drama auf Ambivalenz beruht. Im Gegensatz zum Theater erscheint der Künstler nicht als wirkliche

Person, die in einem Stück spielt. Das Publikum schwankt vielmehr zwischen zwei Rahmen, zwischen zwei Codes, zwischen zwei Szenen mit integrativen Prozeduren. Julianes Handeln in der Manege erscheint als von ihr als Subjekt und Mensch ausgeführt, gleichzeitig ist es jedoch bestimmt von den Gesetzen der Semiotik: der Inszenierung des Zeichens als wirkliche Person und den Konturen der Erscheinungsform der wirklichen Person. Durch die ständige Präsenz der konkreten Person erlangt diese Erscheinungsform keine Bedeutung, sondern wird als Zwang erlebt, der die wirkliche Person als von den gestalterischen Gesetzen des Menschen gespielt erscheinen läßt.

Die nun folgenden Betrachtungen der Zirkusübungen selbst werden diese Ausführungen verdeutlichen. Unsere These bezüglich der Zirkussprache ist jedoch bereits formuliert: Der Zirkus in seiner britischen Variante ist kein symbolisches Genre, sondern bedient sich der Ostentation, um einen Effekt von Desemantisierung, Entleerung und Reifikation hervorzubringen. Durch die ständige Präsenz des Künstlers als wirkliche, echte Person und durch seine Desemantisierung werden die Komponenten problematisch: die ontologische Basis der wirklichen Person und die Realität, deren Index sie darstellt. Der Mensch wird von den gestalterischen Gesetzen des Zeichens gespielt, die scheinbar zwischen ihm und seinem Image trennen. Diese Trennung von Inhalt und Gestalt folgt, wie das Entblößen der Realität, deren Grundfeste hier aufgelöst wird, einer Syntax, Spielregeln. Eine sonst vorgegebene und natürliche Realität wird zu einer gespielten, künstlichen, optionalen Realität, die sich alternativ wie ein Spiel organisieren läßt und wie ein Text verschiedenen Interpretationen unterliegt. Wir behaupten weiter, daß in diesem Genre, zumindest in seiner britischen Variante, der Künstler von den Zuschauern als eine Person wie sie selbst aufgefaßt wird, die dem Publikum durch ihre Identität eine Auflösung, eine Art Existenzangst aufzwingt. Im Gegensatz zu der Identifizierung mit einem spezifischen Akteur (wie beim Sport) oder durch oder mit dem Künstler (wie im Theater) wird im Zirkus Konfrontation erlebt.

Bei der folgenden Beschreibung der Zirkusübungen selbst konzentrieren wir uns aus Gründen der Veranschaulichung auf die Akrobatik. Der spezifische Moment, der uns in diesem Zusammenhang interessiert, ist z.B. der Augenblick, in dem die Künstlerin mit dem Fußgelenk an einem schaukelnden Trapez in der Luft hängt, der Seiltänzer sich auf halbem Wege befindet, die Fahrradjongleure mit einer drei Mann hohen Formation auf einem 1,80 m hohen Einrad die Balance halten. Bei der Trapezkünstlerin nimmt das Publikum die Schaukelbewegung als von der Akrobatin zu Beginn der Übung hervorgerufen wahr. Der Moment der Realisierung findet statt, wenn die Akrobatin, die die Bewegung hervorgerufen hat, dem unabhängigen Schwung ausgeliefert ist. Mit Hilfe des Trapezes bewegt sich die Trapezkünstlerin auf

eine Weise, als sei sie dem Momentum ihres Körpers ausgeliefert, das Trapez stellt dabei einen Halt gegenüber dem Kreisen des Körpers dar. Sprungbretter und Trampoline erzeugen einen ähnlichen Effekt. Der Fall ist interessant – der Akrobat scheint von einer inneren Kraft gestoßen (z.B. von einem Spielzeug oder einem Kastenteufel). Auf dem Seil werden Kontrolle und Beherrschung dadurch problematisiert, daß der Künstler die Schwierigkeiten der Balance betont. Anhand von Pyramiden auf dem Seil wird dieser Eindruck noch verstärkt. Bei Pyramiden, die im Zirkus aufgeführt werden, befindet sich der Künstler – im Unterschied zum Sport – in den Händen und in der Kontrolle anderer, die er gleichzeitig selbst festhält. Sie alle werden von den gestalterischen Zwängen der Pyramidenstruktur, die sie zusammen bilden, geleitet. Bei der Trapez-Solonummer ergeben sich Situationen, bei denen das Publikum den Eindruck gewinnt, als würde die Künstlerin von der Formation, die ihr eigener Körper geschaffen hat, beherrscht werden. Diese Übung ähnelt denen des Schlangensmenschen, wobei ihr Hals zurückgestreckt und ihr Kopf freiwillig zwischen den Beinen eingeschlossen zu sein scheint. Roger Caillois beschreibt das in seinem Buch *Man, Play and Game* wie folgt:

... the tight rope walker only succeeds if he is hypnotized by the rope, the acrobat only if he is sure enough of himself to rely upon vertigo instead of trying to resist it.

(... Der Seiltänzer ist nur dann erfolgreich, wenn er vom Seil hypnotisiert ist, der Akrobat nur dann, wenn er sich seiner sicher genug ist, um der Gleichgewichtsstörung zu vertrauen statt sich ihrer zu widersetzen.)

(Caillois 1961: 137f; s.a. Bouissac 1973, 1976, Kap. 3: 28-51)

Die akrobatische Übung ist daher nur sehr kurz, sie dauert nur einen Moment, danach bricht die Akrobatin sofort ab und geht zur nächsten Übung über. Hoch oben auf dem Trapez schaukelt Juliane. Ihre Arme sind seitwärts ausgestreckt, ihre Handflächen geöffnet und ihre Finger gestreckt. Mit dieser Pose fordert sie Beifall. Sie symbolisiert dem Publikum den Schluß der Übung, ein Moment, der oft von einer Ankündigung des Zirkusdirektors begleitet wird. Das Publikum spielt meist gehorsam mit und läßt sich von der Rhetorik überzeugen. Es spendet Beifall, weil die anmutig und fordernd ausgestreckte Hand den Beweis ihrer Haltung selbst beinhaltet. Sie selbst ist das letzte fehlende Glied bei der Vervollständigung der Formation. Durch Selbstreferenz weist sie auf sich.

Die Körpersprache, von der hier die Rede ist, enthält das Paradox der Selbstreferenz. Dieses Paradox beschäftigte schon die Weisen des alten Griechenlands (ein Kreter sagte: "Alle Kreter sind Lügner."), es ist Thema in den Arbeiten von Maurits Escher (die Hand malt die Hand, die sie malt), und auch Gregory Bateson befaßte sich bekanntlich mit diesem Paradox in

seinen Studien des Spiels und der Kommunikation. (Bateson 1972, siehe auch Colin 1966, Salomon 1970, Stewart 1978, Babcock 1980) Das Paradox der Selbstreferenz ist ein Apparat, mit Hilfe dessen Kultur etwas über sich selbst auszusagen versucht. Für Bateson entsteht Selbstreferenz aus einer reflexiven Position heraus und ist Kommunikationsmittel: "Dieses Verhalten ist symbolisch - I do but I play." Die Zirkusvorstellung ist totale Selbstreferenz, nicht reflexiv oder scheinbar nicht reflexiv: "I do but I am played, I play myself." Hier zeigt sich die Struktur des logischen Widerspruches des kretischen Paradoxons - statt daß sich der Mensch über seinen Körper ausdrückt, macht er Aussagen über seine Inszenierung des kommunikativen Selbst; statt daß die paradoxalen Verhältnisse zwischen den Aussagen während der Aufführung und den Meta-Aussagen, die den Rahmen der Aufführung ausmachen, als kognitiver Apparat der Kommunikation dienen, werden diese paradoxalen Verhältnisse zur Oberfläche der Aufführung und der Wahrnehmung. Das Paradox wird herausgestellt und selbst zur Show. Die Struktur wird zum Inhalt.

Dies wird dadurch erreicht, daß das Publikum sich ständig zwischen den verschiedenen Rahmen befindet. Die Aufführung selbst ist wie ein Versuch, das Wandeln auf den Konturen zwischen den Rahmen zu konkretisieren. Das Drama im britischen Zirkus liegt weder in der Erzählung noch im Spektakulären, sondern in der epistemologischen Problematik, die der Zirkus darstellt und in dem ontologischen Erlebnis, das bei den Zuschauern hervorgerufen wird. Die Übungen und Tricks sind einfach und wiederholen sich, da sie weder Komplexität noch Abwechslung, sondern Struktur und Drama der Rahmen hervorheben wollen. Die Übungen sind jedem Kind vom Spielen her bekannt. Deshalb kann jeder sehen, daß der Künstler Zwangsgrenzen "berührt", so als würde er selbst von der Form, die er schafft, beherrscht werden. Die Übungen zeichnen sich daher auch nicht nur durch Einfachheit aus, sondern präsentieren - was ihre Struktur angeht - Selbstreferenz als angemessenen Ton, als vollkommene Wende - keine Teilbewegung, sondern die Umkehrung einer ganzen Bewegung, der Beziehung einer gesamten kulturellen Einheit (ein Mensch dreht sich um die eigene Achse, Salto Mortale, Schlangentanzbewegungen, Kopf- und Handstand).

Derartige Übungen gehören zum Zirkus und in gewisser Weise auch zum Sport. Weder beim Tanz noch bei der Pantomime gibt es ganze Überschläge, und wenn es sie doch gibt, so werden sie als Zirkuseffekt bezeichnet. Wenn der Überschlag beim Sport vorkommt, so ist die Ausführung eine andere als beim Zirkus: der Kopfstand des Sportlers ist die Beherrschung der Formation, im Zirkus dagegen scheint der Akrobat der Überschlagsformation seines Körpers ausgeliefert.

Im Zirkus wird eine konkrete Person, wie oben beschrieben, als echt dargestellt. Durch Selbstreferenz manipuliert sie ihr wirkliches Ich. Es besteht demnach eine Unklarheit, Ambivalenz des Rahmens. Der ontologische Rahmen des Künstlers ist problematisch, daher auch sein Verhältnis zum Publikum. Dieser Effekt wird nicht nur durch die Rahmen im engeren Sinne hervorgerufen, sondern durch die Gesamterscheinung auf allen Ebenen des Aufeinandertreffens von Zirkus und Stadt, auf die wir im folgenden zurückkommen werden.

Vorerst jedoch konzentrieren wir uns auf den Zirkusring: Das Paradox der Selbstreferenz in der Manege wird nicht als künstlerische Darstellung präsentiert, durch die die Künstlerin sich selbst als kreativer Mensch Ausdruck verleiht. Durch die Ankündigung ihres Namens, den Auftritt als Person, ihr Kostüm und Make-up scheint es während der Übung, als manipulierte sie sich selbst, ihr wirkliches Ich. Diese sich wiederholenden Übungen der Selbstreferenz werden zur Betriebsanleitung, zur Durchführung des Ostentationsprozesses und des Spiels mit dem Ich. Am Ende der Übung ist die Geste mit der Hand sowie die Körperhaltung ambivalent: einerseits deutet die Bewegung das Ende des Übungsablaufes an; als solche ist es eine zeichengebende Bewegung, die dem Publikum eine Aussage des Künstlers übermittelt und sowohl Trennung als auch Intersubjektivität zwischen Künstler und Publikum zum Ausdruck bringt. Andererseits ist die Bewegung selbst, wie wir bereits ausgeführt haben, integraler Bestandteil der Übung, die letzte Phase beim Ausstrecken der Hand bis zur Vervollständigung der Körperform. Im Gegensatz zum Schluß einer Vorführung durch das Herunterlassen eines Vorhanges, der – wenn der Künstler dem Publikum dankt – wieder hochgezogen wird (ein vom Text losgelöster Kontext), ist die Hand hier Teil der Vorführung oder des Tricks und gleichzeitig Teil des Abschlusses. Der Darsteller ist also zugleich Künstler und Vermittler der Vorführung. Der Übergang von dem Künstler, dessen Körper in der Manege zur Schau gestellt wurde, zu dem, der zuvor mit der Hand winkte und jetzt um Beifall bittet, findet gedämpft, glanzlos statt.

Das Paradox der Selbstreferenz wird hier als Syntax erlebt, als die Spielregel des Schauspiels, die dadurch hervortritt und existiert, daß die konkrete Person nach ihr spielt und gespielt wird. Bei der Anwendung der Spielregel findet ein ständiger Teilungsprozeß statt: die "Analyse" der einzelnen Bestandteile der wirklichen Person. Es ist ein Textualisierungsprozeß der wirklichen, für selbstverständlich genommenen Person, ein Prozeß der Inszenierung und Trennung ihrer Subjektivität und ihres körperlichen Objektseins. Bei diesem Prozeß wird also die wirkliche, tatsächliche Person – wie auch das Publikum – de-realisiert, ostentatiert und konkretisiert und damit außerhalb der gesellschaftlichen Zeit und der gesellschaftlichen Verhältnisse zum Modell für den Menschen. Der Zirkus, so wie ihn

das englische fahrende Volk darstellt, ist somit nicht einfach wirklich, sondern stellt die Auseinandersetzung mit den Wurzeln und der Syntax des Wirklichen dar. Thema ist hier das Wirkliche. Der Zirkus strebt das wirklich Wirkliche an, das sich eigentlich außerhalb der Wirklichkeit befindet und in der Wirklichkeitskomponente aufgedeckt wird: eine von Zeit und Ort losgelöste Existenz. Dieser Prozeß der Derealisierung bildet den Mittelpunkt der Inszenierung, die innerhalb einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort zwischen fahrendem Volk und Stadtbewohnern stattfindet.

Dieses Spiel des Wirklichen kann jedoch nur dann stattfinden und erhält nur dann seine Authentizität, wenn es seine Abhängigkeit von Zeit und Ort leugnet, indem es zwar stattfindet, aber keinen Anteil nimmt. Einer der englischen Zirkusforscher, Hippisley-Coxe, vergleicht Zirkus und Theater folgendermaßen:

... theater is a spectacle of illusion and the circus is a spectacle of actuality. After all, jugglers actually do keep six clubs turning in mid air and a flyer really does turn three summersaults between leaving the bar of his trapez and reaching the hands of his catcher.

(... Theater ist ein Spektakel der Illusion und der Zirkus ist ein Spektakel der Wirklichkeit. Schließlich halten Jongleure tatsächlich sechs Keulen in der Luft in Bewegung, und ein Akrobat schlägt vom Loslassen der Trapezschaukel bis zur Landung in den Händen des Fängers wirklich drei Saltos.)

Hippisley-Coxe 1981: 109)

Und er hat recht. Die Faszination dieses Schauspiels resultiert nicht aus der Möglichkeit, daß dies wirklich Teil des Universums sein könnte, sondern aus der Möglichkeit, mittels der Vorführung und durch das Wahrgenommene Zeuge von etwas zu werden, das nicht existiert und nicht Teil des Universums sein kann ("einmalig", "einzigartig"). Daher rührt auch die Kürze der Tricks und Nummern und ihr fragmentarischer Charakter (nicht ein Teil der Zeit zu sein) sowie auch der jeweils kurze Aufenthalt des Zirkusses in einer Stadt. "Nur für wenige Tage!" Auch der Anspruch, wirklich, unglaublich, unmöglich zu sein, erhält vor diesem Hintergrund Sinn. Zirkusnummern sind nicht unbedingt schwierig. Die Künstler vollbringen im Zirkus nichts Unmögliches. Sie geben ein visuelles Konzept des Unmöglichen, zeigen die Un-Möglichkeit des Möglichen. Diese Realisierung des Zirkustextes ermöglicht die Präsentation einer wirklichen Person als gespielt, als dekonstruiert und steril. Durch ihr Spiel bedroht sie die Grundlagen von Ordnung und Integrität der Identität des Publikums als Menschen. Laut Kayser (in seiner Arbeit über das Groteske: Kayser 1957: 185) liegt hier nicht die Angst vor dem Tod vor, sondern die vor dem Leben. Das Publikum befaßt sich durch Interaktion mit den Grundlagen der Existenz, fühlt sich daher bedroht und versucht, das Problem der Ambivalenz zu lösen, indem es das Vorgeführte

als Spiel oder Lüge entlarvt und die Zirkusleute nicht als gleichwertige Menschen, sondern als Außenseiter definiert.

Im Rahmen unserer These behaupten wir, daß diese Realisierung des Zirkusses im Kontext der Welt zu sehen ist, in die sie gehört: im Kontext der englischen Gesellschaft, vor allem aber im Kontext der Industriegesellschaft und ihrer sozialen Entfremdung. Das fahrende Volk erfüllt eine symbolische Rolle, die in der Struktur seiner Isolation zum Ausdruck kommt. Die Realisierung des Zirkusses muß auch im Rahmen der Bemühungen der Künstler gesehen werden, die versuchen, sich durch Bezugnahme auf diesen Kontext einen Platz zu erkämpfen. Im Grunde heißt das, daß der Text dem fahrenden Volk zur Selbstpräsentation dient, daß er seinen Versuch darstellt, sich in ein Bezugsgebilde zu verwandeln. Dies geschieht auch dadurch, daß die Zirkusleute den Stadtbewohnern von sich selbst und von ihrer gesellschaftlichen Isolation erzählen, jedoch immer auf kommerzielle Art und Weise. Die Unterscheidung von Text und Kontext wird somit überflüssig, da die Performance zum Organisationsmittel sozialer Beziehungen wird. Um mit diesem Phänomen weiterzuarbeiten, schlagen wir nicht eine Analyse des Übergangs von Text zum Kontext vor, sondern die Untersuchung der Konfrontation und des gesellschaftlichen Diskurses auf den verschiedenen Ebenen des Aufeinandertreffens von Zirkus und Stadt.

Ich werde im Rahmen dieser Arbeit einige Daten anführen, die unsere Beobachtungen belegen. Beginnen wir damit, daß die Zirkusvorführungen sich deutlich von der Manege abheben. Diese Abhebung geschieht aufgrund von an die Konventionen des Theaters anknüpfenden Phänomenen: dem Zirkusdirektor als eine Art Vermittler; den Clowns, die auch außerhalb der Manege auftreten; dem Finale, mit dem die Show endet und an dem alle Künstler gemeinsam teilnehmen, die vorher in Einzelnummern zu sehen waren. Die Inszenierung der Realität geht über all dies hinaus. Wie wir gesehen haben, erstreckt sie sich auf das Treffen mit den Platzanweisern und Verkäufern in allen Bühnenbildern des Zeltens, sie existiert bei dem Treffen mit den Zirkusleuten inner- und außerhalb des abgegrenzten Zirkusterritoriums; überall sind die Grenzen der Inszenierung unklar, die Realität scheint gespielt. Das Wanderleben wird zum Spiel, gesellschaftliche Isolation zur Selbststreichung, zur existentiellen Einsamkeit und als solche zur Attraktion.

Für das fahrende Volk schafft der spielerische Rahmen einen Zufluchtsort, bewirkt aber auch seine Entblößung vor dem Publikum. Auf diese Entblößung reagieren die Zirkusleute sehr empfindlich. (In diesem Zusammenhang muß die große Eile und Verbitterung beim Aufbau des Zeltens gesehen werden - ein schutzloser Moment - oder auch die zerbrechliche Situation beim Umzug.) Für die Stadtbewohner ist die Reifikation der Realität ein Problem beim Erlebnis ihrer selbst, ruft Ressentiments hervor und fordert eine Lösung.

Indem die Zirkusleute von den Stadtbewohnern in die Spielsituation gedrängt werden, kann der Problematik Ausdruck verliehen werden: das bedrohliche Spiel durch die Reifikation der Zirkusleute wird aufgelöst, sie werden zu Objekten des Spiels. Dieser Charakter der Interaktion besteht auch außerhalb der Grenzen des Platzes. Die Zirkusleute entblößen sich, wenn sie zur Attraktion werden, doch das fällt ihnen schwer. Vor allem die Angehörigen von Familien, die dem Zirkus bereits viele Jahre angehören, ziehen sich in diesen Situationen zurück: sie lesen entweder überhaupt keine Zeitungen mehr oder lassen die Zeitungen von einem Boten bringen. Der örtliche Milchmann bringt Lebensmittel zum Platz. Andere wiederum gehen trotzdem in die Stadt: es ergeben sich dort Gespräche mit dem Fräulein vom "Fish & Chips", im örtlichen Waschsalon wundert sich eine Frau, daß das Mädchen von der "Harlekin auf dem Pferd"-Nummer auch die Waschmaschine richtig bedienen kann. Im Second-Hand Laden gerät der Clown in Verlegenheit, wenn er einen Damenhut kauft, den er bei seiner nächsten Aufführung ausprobieren möchte. Der Feuerschlucker legt exotische Ohrringe an und begibt sich in extravaganter Kleidung zum Einkaufen. Mit seiner lauten Stimme und dem kahlgeschorenen Kopf erregt er im Café Aufsehen. Einige Leute schließen sich seiner Show an, andere lachen ihn aus und wieder andere sitzen verbissen an ihren Tischen.

Die Zirkuskinder sind gesetzlich dazu verpflichtet, überall dort, wo der Zirkus auftritt, zur Schule zu gehen. In einem Heft hat ihr letzter Lehrer vermerkt, wie weit sie gekommen sind. Die Zirkuskinder versäumen viele Unterrichtstage, und wenn sie erscheinen, werden sie zur Attraktion der ganzen Schule. Man erwartet von ihnen, daß sie auftreten. Es fällt den Lehrern und den Zirkuskindern leicht, diese Auftritte zu gestalten. Man läßt sich mit ihnen fotografieren und die Fotos erscheinen dann in der Lokalpresse. Die Kinder lernen natürlich so gut wie nichts, doch im Zirkus ruft das kaum Proteste hervor: Lernen und Bildung gefährden das Verbleiben der Kinder beim Zirkus, und sie werden als Arbeitskräfte für die Familie gebraucht. Darüber hinaus dienen die Ereignisse in der Schule auch der Werbung.

Abends im Pub unterhält sich der Pubbesitzer, auf den Tresen gestützt, mit seinen Gästen vom Zirkus. Er erinnert sich an den Zirkus vom Vorjahr. Andere erinnern sich gleichfalls, es entsteht eine Unterhaltung. Der Zirkus wird zu einem Mittel, die Vergangenheit wiederzuerleben. Die Trapezkünstlerin Juliane kommt zusammen mit ihrer Familie nach der Aufführung in den Pub. Ihr Make-up wirkt noch immer theatralisch. George, der Organist, spielt auf dem Klavier; er war vor Jahren schon einmal mit einem anderen Zirkus hier. Bean, der Zwerg, kommt manchmal in Begleitung eines anderen Zirkusmitglieds. Er wird immer zur Attraktion. Oft kursieren zwischen Beans Freunden und den Stadtbewohnern freundschaftliche Witze auf Kosten

seiner "Größe"; Bean wird in eine für ihn unerträgliche Situation gedrängt. Nachts suchen aufgebrachte Familienangehörige ein 14jähriges Mädchen, das sich mit dem Seiltänzer in dessen Wohnwagen eingelassen hat. Der Zirkusbesitzer versucht, den Seiltänzer in Schutz zu nehmen, und die Polizei übersieht den Vorfall, da der Zirkus in zwei Tagen weiterziehen wird. Wie wir bereits gesehen haben, besteht die Reifikation des wirklichen Selbst auch außerhalb der Manege, in zerbrechlichen, täglichen Interaktionen weiter. Der Vorführungsrahmen ist weniger deutlich, aber das gesamte Konzept ist durch den Kontakt mit den Zirkusleuten charakterisiert – nicht als Menschen, sondern als Zirkusangehörige, niemals intersubjektiv. Die Kenntnis der Konventionen im täglichen Verhalten ermöglicht die Inszenierung von Konventionen – das Wanderleben wird dargestellt. Den Zirkusangehörigen erlaubt dies in gewissem Maße "grenzenloses" Verhalten. Andererseits werden sie durch die Haltung der Stadtbewohner ein wenig in diese Selbstpräsentation getrieben, ja fast hineingezwungen. Für die Zirkusleute ergibt sich eine Alibifunktion, die ihre Zuflucht in den spielerischen Rahmen ermöglicht. Die Stadtbewohner können es sich erlauben, ein wenig Selbstgefälligkeit, aber auch ihre untergründigen Ängste, die durch den Zirkus geweckt werden, zu zeigen.

Zwischen dem Verhalten in der Manege und den Aspekten der täglichen Kontakte entsteht sowohl aus semiotischer Sicht als auch aus der existentiellen Situation heraus eine interessante Symbiose. Der fahrende Mensch, der im Zirkus auftritt und eine Reifikation seiner selbst vornimmt, erzeugt die Problematik des Rahmens. Diese Problematik wird weder am Rand der Manege noch auf dem Zirkusplatz gelöst. Sie löst sich auch nicht dort, wo der Mensch sich endlich als Subjekt zeigen kann – als Mensch –, nämlich hinter den Kulissen. Das spielerische Verhalten beim täglichen traditionellen Aufeinandertreffen bildet und verstärkt in großem Maße die Ambivalenz der Grenzen der Vorführung. Dieses Verhalten stellt die Reifikation in der Manege heraus, die eine Lösung des Paradoxes als bloße Inszenierung nicht zuläßt. Andererseits intensiviert das spielerische Verhalten das Gefühl des Menschen in der Manege, es ist daher Sanktionen unterworfen, wird Performance und erscheint als von der in der Manege herrschenden Natur des Menschen kontrolliert. Das gleiche Verhältnis, das zwischen der wirklichen ausführenden Person und dem Menschenmodell im Zirkusrund besteht, entsteht somit jetzt zwischen der Objektivierung des Menschen in der Manege und dessen alltäglichem Verhalten. Dieses Verhalten erlangt Logik und Bedeutung, nicht als Narrheit, sondern als gespieltes Verhalten (being played), als Performance. Semiotisch gesehen entsteht hier das Verhältnis des Nistens oder das chinesische Schachteln, das die Perfektion an sich darstellt. Die Kräfte, die diese Struktur bilden, sind für das fahrende Volk der Versuch, einen Platz am Rande der Gesellschaft zu finden, sich selbst oder seine Biographie in ein Spiel zu verwandeln und so existentielle Isolation und

Entblößung hervorzurufen. Aber mehr noch sind Tradition und Struktur der Beziehungen durch das Bedürfnis des Publikums geprägt, und das nicht nur beim Auftritt, sondern auch bei der entschiedenen Ablehnung des fahrenden Volkes und seiner Transformierung zum Spiel auf zusätzlichen Identitätsebenen.

Die täglichen Interaktionen hängen nicht nur von dem Geschehen in der Manege ab, sondern auch von zusätzlichen, sich in die Konfrontation einfügenden Bereichen. Dazu gehören die Werbeaktionen der Zirkusleute ebenso wie das Wanderleben, das Reisen von einem Ort zum anderen. Ein Großteil der täglichen Ereignisse wird von den Zirkusleuten als Publicity-Aktionen hervorgehoben, d.h. ist nicht nur Teil zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern auch Teil einer instrumentellen Interaktion, Teil der Arbeit. Jeder Aspekt des Zirkuslebens ist mit den Bemühungen um Publicity verbunden. Wenn in einem zweistöckigen Bus eine Schule für die Zirkuskinder eingerichtet wird, so ist dieses Fahrzeug in den Zirkusfarben gestrichen und mit Zirkusgemälden bemalt. An jedem neuen Ort wird die Lokalpresse zur Besichtigung und zum Fotografieren eingeladen. Als ein junger Mann aus der Fahrradakrobaten-Familie auf dem Standesamt heiratete, erwarteten Journalisten das Brautpaar; der Zirkusbesitzer hatte sie bestellt. Braut und Bräutigam, auf beiden Seiten von den Brüdern des Mannes auf 1.80 m hohen Einrädern umrahmt, werden ausgestellt. Als der fast 70jährige Dompteur während seines Auftrittes im Löwenkäfig beinahe in Ohnmacht gefallen wäre und ihn seine Tochter erst im letzten Moment retten konnte, rief der Zirkusbesitzer sofort die Presse. In den Nachrichten erschien das Ereignis als Anekdote, selbst die überregionale Presse berichtete darüber. Der Mann, dessen Sohn – ebenfalls Dompteur – ein Jahr zuvor im Löwenkäfig ums Leben kam, wurde gegen Ende der Nachrichten mit ironischen Untertönen interviewt.

Jedes Ereignis, jeder Aspekt des Lebens, dient demnach der Publicity. Am auffälligsten ist die Anordnung der Wohnwagen auf dem Zirkusplatz, die für sich selbst werben, wie wir oben beschrieben haben. Diese Dimension der Selbstreferenz und der Reifikation erhält ihre Logik und gewinnt ihre Bedeutung nicht nur als Performance, als zu den Aufführungen in der Manege gehörend, sondern auch durch das Wanderleben selbst. Reifikation und Zeitlosigkeit, die hier durch die äußere Form entstehen, erhalten ihre Relevanz durch die Realität des Wanderlebens. Dieses Wanderleben ist, isoliert gesehen, nicht nur etwas, das der Zirkus auf sich nimmt, um sein Publikum zu erreichen, sondern es ist ein Teil der Show und als solches semiotischen Zwängen unterlegen. Eine Untersuchung des Wanderlebens muß folgende Komponenten berücksichtigen: Größe der Stadt, Entfernung von einer Stadt zur anderen, jeweilige Aufenthaltsdauer des Zirkusses in der Stadt, Höhe der Kosten für Platzmiete, Werbung, Benzin und Instandsetzungsarbeiten.

Es stellt sich heraus (Carmeli 1987 b), daß der Zirkus nicht länger als einige Tage in einer Stadt bleiben kann, selbst wenn es noch genügend Publikum gäbe, da sein Wanderrhythmus im voraus festgelegt und sehr schnell ist. Außerdem kann ein Zirkus nicht gleichzeitig neben anderen Zirkussen in einer Stadt auftreten. Hierbei unterscheidet er sich z.B. von Ständen auf einem Gemüsemarkt oder den Theatern des Londoner West End. Das Publikum ist nicht daran interessiert, sich verschiedene Zirkusse oder unterschiedliche Aufführungen desselben Zirkusses anzusehen. Deshalb wird, wie bereits gesagt, das Programm auch nicht geändert. Das Publikum möchte nur ab und zu mal einen Zirkus besuchen. Es ist an einer einmaligen Aufführung, an einer Reifikation der ganzen Gemeinde interessiert, indem sie nur eine weitere namenlose Stadt auf der Zirkustournee bildet (der Zirkus kommt in die Stadt). Das heißt also, ein Zirkus muß, um Zirkus zu sein, in Bewegung bleiben, er darf nicht Teil der Realität werden, sondern muß zeitlos sein – die Show muß weitergehen. Es handelt sich hier um die Totalität des Schauspiels.

Für das fahrende Volk bedeutet dies eine Transformation von Geschichte zu Erzählung, von Biographie zu Text. Indem sie sich selbst zur Ware machen und durch die Definition der Verhältnisse des Schauspiels, versuchen die Zirkusleute, sich eine gesellschaftliche Nische zu schaffen. Aber ihr Versuch ist nicht immer erfolgreich, denn er beruht nicht so sehr auf ihrer Initiative und hängt ganz sicher nicht von ihnen ab. Die Zirkusleute müssen die nötigen Bedingungen erkennen, sie suchen nach für das Publikum bedeutungsvollen Repräsentationsformen ihres Selbst. Die Zirkusleute operieren gewissermaßen aus der Welt des Publikums heraus und in Beziehung zu ihr. Diese Welt ist die treibende Kraft und in ihr liegt die Kraft, die zur Reifikation des fahrenden Volkes führt. (Siehe z.B. Frost 1844, Disher 1942, Cunningham 1980) Geschichtlich gesehen entwickelte sich der Zirkus im 19. Jahrhundert aus den traditionellen Jahrmärkten. Zu einer Zeit, da Jahrmärkte als Grenzphänomene eine rituelle Komponente besaßen und der gesellschaftlichen Ordnung und den Grenzen der Gemeinden durch Metaphern "natürlicher" Grenzen Gültigkeit gaben, entstand der Zirkus in einer Welt der Industrialisierung und Rationalisierung (Stalybrass & White 1986, Turner 1982, Cunningham 1980). Dies ist eine Welt, in der nicht nur die von Menschen hergestellten Waren vermarktet werden, sondern auch die Menschen selbst. Eine Welt, in der die mechanische Desintegration des Produktionsprozesses in seine Bestandteile auch die Beziehungen, die den Einzelnen mit der Gemeinde verbanden, zerstören; eine Welt, in der die Zeit ihre persönliche, intersubjektive Dimension, also ihre historische Dimension, verliert:

One man during an hour is worth just as much as another man during an hour. Time is everything. Man is nothing.

Quality no longer matters. Quantity alone decides everything:
hour for hour, day for day.
(Karl Marx, *Das Elend der Philosophie*)

Der Zirkus als Inszenierung des Wirklichen ist sowohl Symptom als in gewisser Hinsicht auch Teil der schauspielerisch-symbolischen Artikulation dieser Ordnung sowie des existentiellen Erlebnisses in ihm. Im Zirkus erhält die Objektivierung ihren extremsten Ausdruck. Durch die Paradoxe, die durch die Zirkusaufführung herbeigeführt werden, entsteht ein für das Publikum extremer Ausdruck, ein Modell seiner selbst. Die absolute Mobilität auf allen Ebenen, die durch das Schauspiel hervorgehoben wird, erlaubt es dem Publikum zu denken, daß es anders ist. Durch das ständige Drängen des Zirkusses zum Schauspiel, zur Reifikation, außerhalb von Ordnung und Zeit, aus spielerischer Feindseligkeit heraus – eine Mißhandlung, die nicht weniger Angst als Selbstgerechtigkeit beinhaltet –, lassen die Stadtbewohner den Zirkus zu einer Art Totalität werden, durch die sie sich selbst als vollkommen, als total empfinden können. Sie legen an den Zirkus die Maßstäbe der Gemeinde an; durch seine Entfremdung von der Ordnung wird der Zirkus als nicht dazu gehörend gespielt. Durch seine Zeitlosigkeit ermöglicht er es, Zeit zu erleben, eine persönliche und gesellschaftliche Zeit zu schaffen. (Menschen besuchen gemeinsam mit ihren Kindern einen gleichbleibenden Zirkus, um zu sehen, wie sie sich selbst verändert haben, um Zeit zu erleben.) Hierbei handelt es sich selbstverständlich um Nostalgie, die durch das Schauspiel existiert. In dieser Hinsicht muß der Zirkus als Teil eines falschen Bewußtseins analysiert werden.

Durch Transformierung, Modell und Metapher versuchen Menschen, sich selbst zu erleben. Der Zirkus ist der Ort, an dem sich das Publikum studieren läßt. In seinem Buch über Baudelaire (Benjamin, *Der Flaneur*, 1973) übernimmt Walter Benjamin Auszüge von Edgar Allen Poes Beschreibung der Bewegung und des gesellschaftlichen Verhaltens der Londoner Gesellschaft im 19. Jahrhundert – nachts auf der Straße, beim Licht der Gaslaternen. Poes Modell, so Benjamins Interpretation, ist das clownhafte Verhalten. Und was Poe als Modell des 19. Jahrhunderts diente, dient Charlie Chaplin bei der Behandlung von Entfremdung in seinem Film "Moderne Zeiten".

Wir können hier nicht auf die Problematik des Zirkusses in der postmodernen Gesellschaft eingehen. Es sei hier nur erwähnt, daß im Rahmen einer Ordnung, die kein Zentrum besitzt, in der es keine Suche nach dem wirklich Wahren, nach Tiefe, sondern nur nach der Hülle gibt, daß in einer solchen Welt der herkömmliche Zirkus Schwierigkeiten hat weiterzubestehen. In diesem Zusammenhang sind die Anstrengungen der Mitglieder des Jimmy Brown-Zirkusses von Interesse. Mehr als die Inszenierung der Realität wird dort, so scheint es, die Inszenierung der Inszenierung der Realität, wird

Zirkustradition aufgeführt. Darüber hinaus sind Zirkusmetaphern, Zirkus-techniken und Zirkuselemente auch weiterhin von Interesse. Auf der Suche nach Wegen und Ausdrucksmodellen einer Welt der Reflexivität und Dekonstruktivität dringen sie sogar noch weiter in die postmoderne Kunst vor.

LITERATUR

- Babcock, B. A. (1978). Too Many, Too Few: Ritual Modes of Signification. *Semiotica* 23 (3/4), 291-302.
- (1980). Reflexivity: Definitions and Discriminations. *Semiotica* 30 (1/2), 1-14.
- Bateson, Gregory (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. New York, Ballantine Books.
- Benjamin, Walter (1973). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of high Capitalism*. London, NLB.
- Bouissac, Paul (1973). *La Mesure des Gestes: Prolegomena à la sémiotique gestuelle*. (= Approaches to Semiotics, Paperback Series, 3). The Hague, Mouton.
- (1976). *Circus and Culture*. Bloomington, Indiana University Press.
- Carmeli, Yoram S. (1987 a). Why does the 'Jimmy Brown Circus' Travel? A Semiotic Approach to the Analysis of Circus Ecology. *Poetics Today* 8 (2), 219-244.
- (1987 b). Played by Their Own Play. Fission and Fusion in British Circuses. *The Sociological Review* 35 (4), 744-774.
- (1988). The Travelling Circus. An Interpretation. *European Journal of Sociology* 29 (2), 258-282.
- (1989). Wee Bean - The Total Play of the Dwarf in the Circus. *The Drama Review* 33 (4), 128-145.
- (1990). Performing the "Real" and "Impossible" in the British Travelling Circus. *Semiotica* 80 (3/4), 193-220.
- Callois, Roger (1961). *Man, Play and Game*. New York, The Free Press.
- Cunningham, Hugh (1980). *Leisure in the Industrial Revolution*. New York, St. Martin's Press.
- Disher, Wilson M. (1942). *Fairs, Circuses and Music-Halls*. London, William Collins.
- Eco, Umberto (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press.
- Frost, Thomas (1844). *The Old Showmen and the Old London Fairs*. London.
- Goffman, Erving (1974). *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. New York, Harper and Colophon Books.
- Hippisley-Coxe, Anthony D. (1981). Equestrian Drama and the Circus. In: David Bradby, Louis James, Bernard Sharratt [eds.]. *Performance and Politics in Popular Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 109-118.

- Kayser, Wolfgang (1957). *The Grottesque in Art and Literature*. New York, Columbia University Press.
- Marx, Karl. *The Poverty of Philosophy*.
- Mills, Bertram (1983). *Bertram Mills Circus*. Bath, Ashgrove Press.
- Salmon, Wesley C. (1970). Introduction. In: Wesley C. Salmon [ed.]. *Zeno's Paradoxes*. Indianapolis, Bobbs-Merrill, 5-45.
- Stalybrass, Peter and Allon White (1986). *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, Cornell University Press.
- Stewart, Susan (1978). *Nonsense*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- Turner, Victor (1982). Liminal to Liminoid in Play, Flow, Ritual. In: Victor Turner [ed.]. *From Ritual to Theatre*. New York, Performing Arts Journal Publications, 20-60.
- White, David (1977). The Stoke Broker's Son on the Flying Trapeze. *New Society* 42 (794/5), 614-616.

SUMMARY

This paper is based on a fifteen-month fieldwork I conducted in a British Travelling circus between the years 1975-1979. The paper analyzes elements of performance within the encounter between the travellers and townsfolk when circus is in town, and suggests a contextual historical interpretation. The encounter is characterized by the turning of the travellers' real lives into objects of display and play and as such, isolated from social time and relations. This self-objectivation takes place not only in the circus tent but also in every aspect of daily encounter between travellers and townsfolk. It is suggested that the circus's play of reality epitomizes the experience of alienation, characteristic of the industrial age. In their participation in circus, townsfolk not only crystalize and comment on their condition but also delineate the boundaries of a new order of which the circus is a part. While the travellers make a living by turning their social isolation into existential isolation, townsfolk, in an illusionary manner, recover an experience of wholeness which they have lost.

SEMIOSIS 63 64

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
16. Jahrgang, Heft 1991

INHALT

Hansjörg Neubert:	Trauerrede aus Anlaß der Beisetzung von Waltraud Reichert	3
Georg Nees:	Was ist Morphographie?	9
Carole S. McCauley:	Satire For Mathematical Human	33
Alfred Toth:	Bemerkungen zum Saussureschen <i>Arbitraritätsprinzip</i> und Zeichenmodell	43
Margarita Schultz:	Serialismo Musical y Sensibilidad Postmoderna	63
Yoram S. Carmeli:	Mensch, Schauspieler, Objekt: Realität als Text beim Aufeinandertreffen von Zirkus und Stadt	73
Elisabeth Walther:	Replik zu "Über das Konstruieren von Zeichen und Realitäten ..." von Jorge Bogarin	91
Alfred Toth:	Über Dualisation und Realitätsthematiken. Eine Entgegnung an Jorge Bogarin	101
Gérard Deledalle,	<i>Lire Peirce Aujourd'hui</i> . (Elisabeth Walther)	109
	<i>The Semiotic Web 1989</i> . Ed. by Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok and Evan P. Young. (Alfred Toth)	111
Paul Perron & Frank Collins [eds.],	<i>Paris School Semiotics II. Practice</i> . (Alfred Toth)	115
Marika Finlay,	<i>The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation</i> . (Udo Bayer)	117
Richard M. Martin,	<i>Metaphysical Foundations: Mereology and Metalogic</i> . (Thomas Gil)	119
Yorika Yamanda-Bochynek,	<i>Haiku East and West. A Semiogenetic Approach</i> . (Angelika Karger)	121
Helmut Bachmaier [ed.],	<i>Paradigmen der Moderne. Viennese Heritage - Wiener Erbe</i> . (Udo Bayer)	123
Kongreß-Berichte:	1. Salto / Uruguay; 2. Perpignan / Frankreich. (Elisabeth Walther)	125
Inhalt von Jahrgang 16		127