

Hans Richard Brittnacher

Freie Universität Berlin, hansrich@zedat.fu-berlin.de

Ein Freund der leichten Muse

Joseph Roths Feuilletons zu Zirkus, Varieté und Tingeltangel

Als Journalist für die namhaftesten Zeitungen seiner Zeit, für die linksliberale Wiener Zeitung »Der neue Tag«, als Feuilletonkorrespondent für die »Frankfurter Zeitung« und das »Prager Tageblatt«, in Berlin, wenn auch nur kurz, für den »Börsen-Courier«, längerfristiger für die »Neue Berliner Zeitung« sowie für den sozialdemokratischen »Vorwärts«, wollte Joseph Roth nicht als »Sonntagsplauderer« für ein bürgerliches Publikum Zeilen schinden, sondern suchte bevorzugt Themen, die seinen sozialkritischen, moralischen und ästhetischen Ansprüchen genügten.¹ Für den im Umfeld der Neuen Sachlichkeit literarisch sozialisierten, in Großstädten und dort gern im Hotel Lebenden, war es mehr als nur Verlegenheit oder die Nötigung zum Broterwerb, dass er der Welt der »faits divers«, der Kunst der Kolportage, dem Jahrmarkt, dem Stierkampf, dem Zirkus und dem Tingeltangel

Abstract: In contrast to his novels, in which circus and clowning often appear as metaphors for futile actions, in his essays and journalistic texts, Joseph Roth presents himself not as an elegist mourning the vanished world of old Europe, but rather as a modern citizen actively partaking in the popular entertainments of the time: revue theatre and wax museums, fairs and circuses, variety shows, café chantant, and cabaret. These forms of popular culture represent contact zones of the real that elicit Roth's distinctive empathy and find expression in snapshots of urban life whose literary quality matches that of his novels and stories.

Key words: Joseph Roth, feature articles, circus, bullfighting, revue theatre

1 Grundlegend zu Roths journalistischer Arbeit: Westermann: *Joseph Roth, Journalist*; Goltschnigg: *Zeit-, Ideologie- und Sprachkritik in Joseph Roths Essayistik*; Wirtz: *Zur Poetik von Joseph Roths journalistischem Frühwerk*; Chambers: *Zeichen der Zeit*.

dabei besondere Aufmerksamkeit schenkte. Helmuth Nürnberger hat mit einer selbstbewussten, unbescheidenen Äußerung von Joseph Roth eine Sammlung seiner Feuilletons überschrieben: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«. ² Es charakterisiert das Selbstbewusstsein Roths, dass er als Porträtist seiner Epoche auch die Peripherie der Künste ins Auge fasste, die von der Hochkultur missachtet wurde, obwohl sie zu Roths Zeit eine Blüte erlebte.

Der Zirkus liegt heute im Sterben, der Stierkampf ist in weiten Teilen Spaniens, bald wohl auch landesweit bereits verboten, Varieté-künstler und Tingeltangel überleben allenfalls alimentiert vom Fernsehen. Das war in den 1920er und 1930er Jahren anders, als der Zirkus an großen festen Spielstätten in Wien, Berlin und Paris gefeiert wurde, der Stierkampf in Spanien ein unbefragtes Ritual nationaler Selbstdarstellung war, Diseusen und Ballerinen mit dem Timbre ihrer Stimme und der Anmut ihrer Glieder das Publikum in Bann schlugen.

Im Folgenden möchte ich eine Auswahl entsprechender Feuilletons von Roth unter drei Gesichtspunkten darstellen und kommentieren: zum einen sind es Texte, die der Welt des Zirkus und seiner Artisten gewidmet sind, und damit auch den oft schäbigen Lebensbedingungen des fahrenden Volkes (1); zum zweiten handelt es sich um Texte mit wirkungstheoretischen Überlegungen zur Kunst der Sensation, die ein wenig schmeichelhaftes Bild der Zuschauer als »Schaupöbel« ³ nahelegen (2); und schließlich sind es feuilletonistische Glossen zu Einrichtungen und Akteuren der Vergnügungsindustrie, wie sie sich zumal in den (groß)städtischen Spielstätten und Biotopen des Varietés und des Tingeltangel finden (3). ⁴

1. Zauber der Manege?

Selbst Adorno und Horkheimer, denen man kaum nachsagen kann, dass sie die Kunst auf die leichte Schulter nahmen, finden in jenen Sätzen der *Dialektik der Aufklärung*, in denen sie die Kulturindustrie der intellektuellen Verachtung überantworten, doch im Zirkus die »Spur des Besseren« und sogar verlegen lobende Worte für »die eigensinnig sinnverlassene Könn-

2 Roth: »Ich zeichne das Gesicht der Zeit«.

3 Den Begriff prägte Thomas Mann im Zirkuskapitel seines Hochstaplerromans. Vgl. Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, S. 206.

4 Die Feuilletons zitiere ich mit Band- und Seitenangaben nach dem Abdruck der journalistischen Arbeiten Roths in den Bänden 1 bis 3 der insgesamt sechsbändigen Werkausgabe (Hg. Klaus Westermann).

schaft von Reitern, Akrobaten und Clowns«.⁵ Adornos und Horkheimers eher unwillige Anerkennung der Artisten trifft sich mit Joseph Roths zustimmender Skepsis gegenüber einer Welt, die bereits zu sterben beginnt, als sie ihre größten Triumphe feiert. In einem seiner ersten Feuilletons aus »Der neue Tag« von 1920 beschreibt Roth einen Besuch bei den Artisten im Grand Café in der Wiener Praterstraße, in der die einstigen Größen der Praterwelt, die »Nachtigall von Hernal und Ottakring«, der »Conférencier Herr Lund« mit seiner Sammlung pikanter Ansichtskarten, oder Mia Martinson, genannt »die ›Riesenboa«,⁶ mittlerweile alt und schäbig geworden wie das abgewetzte Café, jenen Jahren nachträumen, in denen sie berühmt waren, während sie jetzt, zwischen ihren Auftritten, sich auf einen kleinen Schwarzen niederlassen und Karten schlagen. Die Decke des Kaffeehauses ist »mit Zigarrenqualm geradezu bestrichen [...] wie eine Brotschmitte mit Gänsefett« und an den Wänden und auf dem Fußboden kleben Fotos einst berühmter Artisten »wie Insekten auf Fliegenleim und [die] mit den flatternden, zappelnden Händen wirklich den Eindruck machen, als möchten sie loskommen und könnten es nicht.«⁷ Der erste Satz der kleinen Reportage liefert die Einstimmung in ein Stück Prosa, das, darin seinem Gegenstand geradezu mimetisch entsprechend, Banalität mit Tiefenwirkung verbindet: »Manchmal ist die Welt kleinwinzig wie ein Ameisenhaufen, so dass man ordentlich den Respekt vor ihr verliert, und die Schatten vergangener Größe so groß, daß man ihnen nicht entrinnt und sich stets von ihnen verfolgt weiß.«⁸ Was als Beschreibung einstmals renommierter oder zumindest wienweit bekannter Artisten gedacht ist, die jetzt, versammelt im Mikrokosmos des kleinen Cafés, den Betrachter zum Studium einladen, bezeichnet zugleich die Koordinaten der Prosa Roths, seine kühle journalistische Präzision und den elegischen Ton ihrer Mitteilung. Roths Glosse ist das Wiener Gegenstück zu Baudelaires Pariser Prosagedicht *Le vieux Saltimbanque (Der alte Possenreißer)*, in dem der Artist, zu alt geworden für Kapriolen und Grimassen, aber immer noch genötigt, seine Haut zu Markte zu tragen, davon leben muss, Zuckerwatte und Schmalzgebackenes an ein von Herzen verachtetes Publikum zu verkaufen.⁹ In diese Welt alter, ausrangierter und erwerbsloser Artisten ist die Moderne in Gestalt gewerkschaftlicher Orientierung eingebrochen, was

5 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 151.

6 Roth: *Artisten, Werke 1*, S. 231.

7 Ebd., S. 230.

8 Ebd.

9 Baudelaire: *Der alte Possenreißer*.

Roth zu einem traurigen Resümee veranlasst – eine Klimax von Metaphern für eine Kunst, die am Ende ist: »So seltsam nehmen sie sich aus im Kaffeehaus, Rampenlicht entbehrend, Boheme mit Spießerhunger, Zauber in Gulaschtunke, Kunst in Wochentagsmisere. [...] Es ist wie ein Faschingszug nach Aschermittwoch.«¹⁰

Die bunte Welt des Zirkus hat Roth in mehreren seiner Feuilletons zum Leben erweckt, indem er ihrem Lärm lauschte, den Geruch der Tiere und den von Mist, Stroh und Sägespänen einatmete und die glitzernden Trikots und duftigen Roben der Tänzerinnen mehr als nur angelegentlich beschrieb, etwa in seinen Bemerkungen zum berühmten Zirkus Hagenbeck in der »Frankfurter Zeitung« von 1924. Der Zirkus wird ihm zu einer ästhetischen Herausforderung, die es gegen das überhebliche Urteil der Snobs zu verteidigen gilt, jener Genussmenschen mit den überreizten Nerven, die sich seit der Kultur des *Fin de siècle* anmaßen, in Fragen des ästhetischen Maßstabs den Ton anzugeben. Joseph Roth, der bekanntlich die Welt des Films mit geduldigem Hass verachtete,¹¹ will es nicht begreifen, dass der Zuschauer, der »europäische Kulturmensch«,¹² wie ihn Roth angewidert nennt, im Kino hingerissen den unwahrscheinlichsten Stunts seinen Respekt zeigt, aber »die Anmut einer auf gefährlichen Trapezen schwebenden Artistin«¹³ nicht zur Kenntnis nehmen will. Auch die Bewegungen gefilmter Wildkatzen bewundert der Kinobesucher, aber in ihrer unmittelbaren Nähe, nur durch Gitterstäbe von der Gefahr getrennt, lässt er sich von der eigenen Hasenherzigkeit zum abschätzigen Urteil über den Zirkus als einen »langweiligen, unzeitgemäßen Rückfall«¹⁴ verführen und glaubt sich berechtigt, den Dompteur als »zivilisiertes Tier« zu verspotten. In der Herablassung der »Kulturmenschen«, die den Zirkus ästhetisch nicht ernst nehmen, erkennt Roth »die Wurzeln des intellektuellen Hochmuts, der in der Schwächlichkeit des »Geistigen« begründet« sei.¹⁵

10 Roth: *Artisten*, Werke 1, S. 232.

11 Geradezu drastisch fällt Joseph Roths Urteil über den Unterhaltungsfilm im *Antichrist* aus. Hollywood wird zu »Hölle-Wut« entstellt, die Welt des Films erscheint als ein Totenreich von Menschen, die ihre Seele verkauft haben und nun ihre Schatten auf den Leinwänden der Lichtspielhäuser ohnmächtig zucken lassen. Mit dem Kino »beginnt das 20. Jahrhundert, das ist: Das Vorspiel zum Untergang der Welt.« Roth: *Der Antichrist*, Werke 3, S. 563–668. Lange hat die Roth-Forschung diese kritische Position Roths gleichsam unbesehen übernommen, bis Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel mit ihrer Auswahl von Film-Feuilletons, ihrem Kommentar und ihrem Nachwort eine differenziertere Sicht ermöglichten. Roth: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*, S. 352–389.

12 Roth: *Zirkus Hagenbeck*, Werke 2, S. 39–42, hier S. 39.

13 Ebd., S. 40.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 41.

Zirkus und Jahrmarkt gelten als Populärkultur der Armut, was weniger die großen Zirkusse wie Hagenbeck (oder Renz und Busch) als die kleinen Wanderzirkusse deutlich werden lassen. Einen von ihnen hatte Roth in einer Glosse in der »Frankfurter Zeitung« von 1923 unter dem sprechenden Titel *Der Frühlingszirkus* beschrieben. Auch wenn der Impresario dieses Unternehmens Rudolf Busch heißt, teilt er mit dem großen Zirkus in Berlin nur den Namen, sonst nichts. Denn es ist ein kleiner Allerwelts- und Arme Leute-Zirkus mit einem kleinen Zelt, ein paar Wohnwagen für die Artisten und ein paar Stallungen für die Tiere, die Joseph Roth hier mit der Freude eines Expressionisten an grellen Farben und vitalem Leben beschreibt: »Trockene Wäsche weht leichtsinnig auf aufgespannter Schnur, und ein Hund unbestimmter Rasse sammelt sich seinen Pelz voll Sonne. Es ist eine Lust zu leben!«¹⁶ Hier sind »die Preise billig, wie es sich für einen echten Wanderzirkus gehört«.¹⁷ Die erschwinglichen Eintrittskarten kaufen hier nicht die Wohlstandsbürger aus der Stadt, sondern »Tagelöhner mit Frau und Kind, Markthelfer und kleine Arbeitermädchen aus der Fabrik«.¹⁸ Ihnen verhilft auch der kleine Geldbeutel hier zu einer Erfahrung von großer Magie, die Joseph Roth in einem anderen Feuilleton aus der »Frankfurter Zeitung«, betitelt *Zirkus im Negligé*, beschrieben und zugleich geschichtsphilosophisch fundiert hat: als friedliches Miteinander aller Lebewesen, wie es vor dem Anbeginn der Zeiten herrschte und, im Wimmelbild des Zirkus eingefroren, seiner Wiederbelebung harrt.

In seinen Glossen zum Zirkus kommt Roth einer Beobachtung Walter Benjamins aus einer Rezension von Ramon de la Sernas seinerzeit vielgelesenem Zirkusbuch nahe: Demzufolge ist der Zirkus ein »soziologischer Naturschutzpark«, in dem die Menschen bei der Tierwelt zu Gast sind.¹⁹ Wenn beispielsweise ein »Voltige-Reiter [...] ein Hindernis nahm, so tat er es nicht auf dem Pferd, sondern mit ihm zugleich, des Tiers Kamerad«.²⁰ Geradezu hingerissen, gleichsam die Seele der Tiere suchend, schreibt Roth über das Leben in den Stallungen. Die Raubkatzen, die sich Fleischfetzen von Heugabeln reißen, die neugierig ihre langen Hälse reckenden Kamele, Schakale aus Asien und Luchse aus dem Somaliland, geschwätzige Papageien und geduldige Zebuochsen präsentieren im örtlichen Zirkus die Artenvielfalt der ganzen Welt. Diesem Reichtum der Tierwelt entspricht der Kosmo-

16 Roth: *Frühlingszirkus*, *Werke 1*, S. 989.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 990.

19 Benjamin: *Ramon Gomez de la Serna. Le Cirque*, S. 71.

20 Roth: *Zirkus Hagenbeck*, *Werke 2*, S. 41.

politismus der im Zirkus Arbeitenden: der lange Inder im gelben Kittel an der Einlasspforte, der sich ehrfürchtig verbeugt, wenn der Direktor, der Zar des Zirkus, vorbeigeht, der abessinische Pferdejunge, der kleine Tscheche, der die Billette verkauft – sie alle sprechen und kauderwelschen, fluchen und kauen und wiehern und brüllen: Es ist das Paradies, in dem alle mit allen friedlich leben, ein Paradies, aus dem es keine Vertreibung gegeben hat, wohl aber einen Turmbau mit anschließender Sprachverwirrung, ein dem menschlichen Ohr jedoch erträgliches »akustisches Chaos«, in dem die Stimme eines Zuschauers, der im Berliner Argot »Kiek mal, Lotte« ruft, barbarischer klingt als das Brüllen des Berberlöwen.²¹

Der soziale Index der Zirkuswelt, der eben auch den weniger Begüterten die Partizipation an der chaotischen Vielfalt des Lebens und den Wundern der Natur und ihrer Geschöpfe gewährt, an der märchenhaften Geschicklichkeit der Akrobaten und Artisten, die fliegen können wie die Vögel, die Bälle jonglieren, als habe Newton das Fallgesetz nur phantasiert, die sich verbiegen, als wären sie aus Kautschuk statt aus Fleisch und Knochen, die aus dem Nichts Tauben herbeizaubern und Kaninchen im Zylinder verschwinden lassen, die über ihre zu großen Füße stolpern und alle zum Lachen bringen – das ist eine Kunst, die Roth den Meisterwerken der Schaubühne, der Oper, des Museums (und erst recht des Kintopps) nicht nachgeordnet sehen will: Sie gehört, das sagt er ausdrücklich, eben nicht in die Berichterstattung der dritten oder der letzten Seite der Journale, sondern ins Feuilleton, wo auch hingerissene Konzertkritiken oder Dichterporträts stehen. Vor allem gegen das Kino, dessen tricktechnisch virtuoser Umgang mit Sensationen den Zirkus einer unerträglichen Konkurrenz aussetzt, wird die Kunst des fahrenden Volkes bei Roth als »eine Rückkehr zur Ehrlichkeit« gefeiert,²² weil der Mensch »in ihm die Erlösung [...] aus der Illusion«²³ erlebt. Statt sich an filmischen Sensationen zu delectieren, gewinnt er einen Einblick in eine bei Lebensgefahr präsentierte artistische Leistung.

2. Sensationslust

Joseph Roth gibt sich, bei aller Zuneigung zur Subkultur des vierten Standes, keinen Illusionen hin. So wenig ihn auch sonst mit Thomas Mann verbinden mag, so weiß er doch wie dieser – im Zirkuskapitel des *Felix Krull* –,

21 Roth: *Zirkus im Negligé*, Werke 2, S. 237.

22 Roth: *Zirkus Hagenbeck*, Werke 2, S. 41.

23 Ebd., S. 40.

dass der wahre Grund für das Vergnügen des Publikums an circensischen Gegenständen eine moralisch eher bedenkliche menschliche Neigung ist, die Lust an der Grausamkeit. Die Kunst des Zirkus verdient Respekt, weil sie einer überlieferten Könnerschaft die Treue hält, weil sie ohne das Raffinement auskommt, in das die gebildeten und theoretisch versierten Betrachter der modernen Künste vor der elementaren Ästhetik des Zirkus und der Sensationen des Jahrmarkts geflüchtet sind. Die Manege und der Rummel liefern, als habe es den Bruch zur Moderne nicht gegeben, unverdrossen eine archaische Ästhetik der Überbietung, des Auftrumpfens, des Hyperbolischen²⁴ statt einer ungewissen Kunst der Zweideutigkeit, der Anspielungen, des Wählerischen: Nichts hat die Ästhetik des Zirkus von dem, was Leser und Zuschauer als besondere Leistung moderner Kunst und Literatur zu schätzen wissen. Der Zirkus setzt das Staunen, das am Anfang aller Kunst stand, wieder ins Recht. Aber zugleich lebt der Zirkus auch von einer Ästhetik des Morbiden: Es geht um Leben und Tod, um Gewalt und Abnormität. Eine kleine Unaufmerksamkeit reicht hin, und die Raubkatzen zerreißen den Dompteur, die Elefanten trampeln die Wärter zu Tode, Trapezkünstler fliegen aneinander vorbei und stürzen in die Tiefe.

Der Zirkus trägt schwer an seinem Erbe. Der Zirkus Maximus, der größte Zirkus aller Zeiten, soll 150.000 Zuschauern Platz geboten haben, die sich an Wagenrennen, an Tierhetzjagden, an Gladiatorenkämpfen auf Leben und Tod ergötzen. Wenn das Blut der Athleten im Sand der Arena versickerte, amüsierte sich die Plebs. Es wäre naiv zu glauben, diese morbide Lust am Sterben sei mit dem römischen Weltreich untergegangen. Ungeschönt beschreibt auch Thomas Mann diese abgründige Dimension der Schaulust: »Das Grundmodell« der circensischen Kunst, so der Erzähler der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, ist »der Salto mortale; denn mit dem Tode, dem Genickbruch spielen sie alle«. ²⁵ Die Bereitschaft der Artisten zum tödlichen Risiko kommt »der sehnenenden Grausamkeit der Menge«²⁶ entgegen. Die ästhetische Kultur des ›Schaupöbels‹ schätzt der Erzähler gering ein: Es sind »blödes Genießen« und »feige Lust«, aufgereizt von der Ahnung des Sturzes, die »der Menge das Gaffen würzen.«²⁷

So weit das Urteil bei Thomas Mann, aus der Noblesse der bildungsbürgerlichen Ästhetik beim Blick auf die ästhetischen Zerstreungen des vierten Standes gesprochen. Zum gleichen Befund gelangt jedoch auch

24 Das ist die zentrale These von Anna-Sophie Jürgens: *Poetik des Zirkus*.

25 Mann: *Bekenntnisse*, S. 199.

26 Ebd., S. 201.

27 Ebd., S. 207.

Roth, freilich mit einer anderen Perspektive und mit anderen Worten. Bei seinem Aufenthalt in Südfrankreich wird ihm der Besuch des provenzalischen Nîmes zum Anlass, vom dort praktizierten Stierkampf in einem Reisefeuilleton für die »Frankfurter Zeitung« zu berichten. Wohl kann er »einen Vergleich mit dem berühmten spanischen Stierkampf nicht aushalten«, denn »von Blutfließen kann keine Rede sein. Diese Stierkämpfe, scheint es, hat das internationale Volksrecht geregelt. [...] Der Stier stirbt nicht, der Mensch verendet nicht.«²⁸ Aber auch eine um das Töten gekürzte Schaulust bringt sie nicht um ihre sadistischen Gratifikationen. Denn die scheinbar gutmütige Belustigung der jungen Burschen, die sich in die Arena wagen und den Stier mit einem eisernen Kamm reizen, die ihn foppen und vor ihm davonlaufen, hat Teil an der Grausamkeit, mit der Menschen der kraftvollen, aber einfältigen Kreatur ihre Überlegenheit an Bosheit und Einfallsreichtum demonstrieren. Der Mensch »darf alle Waffen benutzen, die List, die Feigheit, die Zweibeinigkeit, den Zaun, die Ausgänge, den eisernen Kamm. Der Stier hat nichts: man hat ihm über die Hörner Schläuche aus Leinwand gestülpt, um seine Stoßkraft zu mindern.«²⁹ In fast unheimlicher Intuition, wie sie nach Roth vielleicht nur Elias Canetti in *Masse und Macht* besaß, wenn er über die eliminatorischen Impulse der Herzmeute schrieb, inszeniert Roth die Begeisterung der Zuschauer angesichts der Erniedrigung des Tiers in einer charakteristischen Vignette seiner Reportage. Ein stadtbekannter Witzbold

spannt einen violetten Damenschirm auf und hält ihn dem Stier vors Gesicht. Verfolgt und vom Schirm geschützt, kriecht er über den Zaun und stößt aus seiner feigen Sicherheit die Spitze des Schirms gegen das Geschlecht des Stieres. Großes Gelächter in der Arena. Die Zuschauer halten sich die Bäuche. Das häßlichste Requisite, das der Menschengestalt erfunden hat, wird zur Waffe gegen das kräftigste der Tiere.³⁰

Auf dem Höhepunkt der Erniedrigung, exakt in der Mitte des Feuilletons, hat Roth die Peripetie platziert, einen Moment des Innewerdens, der das Lachen in der Kehle erstickt:

Eine ungeheure Verachtung, größer als die Arena, erfüllt die Seele des Stiers. Jetzt weiß er, dass man ihn auslacht. Jetzt ist er zu schwach, um wütend zu sein. Jetzt erkennt er seine Ohnmacht. Jetzt ist er kein Tier mehr. Jetzt ist er in einem die Verkörperung aller Märtyrer der Weltgeschichte. Jetzt sieht er aus wie ein verspotteter, geschlagener Jude aus dem Osten, jetzt wie ein Opfer der heiligen Inquisition, jetzt wie ein zerrissener Gladiator, jetzt wie ein gemartertes Mädchen vor dem mittelalterlichen Rat, und in seinem Blick liegt

28 Roth: *Stierkampf am Sonntag*, Werke 2, S. 437–440, hier S. 439.

29 Ebd., S. 438.

30 Ebd., S. 439.

ein Schimmer von dem leuchtenden Schmerz, der im Auge des Gekreuzigten gebrannt hat. Der Stier sieht und hofft nicht mehr.³¹

In diese Fuge von neunmal anaphorisch mit ›jetzt‹ gereihten Bildern des Ecce-Homo fügt sich auch das eines ›Ecce-Taurus‹ an:³² Als sein Besitzer dem ermatteten Stier auch noch eine Mistgabel in den Rücken sticht, um es zu agonaler Raserei zu treiben, reizt er stattdessen den Berichterstatter, der in eine höhnische Philippika gegen den selbstgefälligen Bürger ausbricht, der sich im Sonntagsstaat in der Kampfarena am Leiden der Kreatur ergötzt und sich von der Sterbensmüdigkeit des waidwunden Tiers seine Lust nicht verderben lassen will:

Die guterzogenen, höflichen Bürger, die sich mit tapferen Zurufen und heroischen Tuschentüchern am Spiel aus gesicherter Entfernung beteiligen, die Schneider und Friseure im Sonntagsanzug, sie sind schon aufgeregt. Der Schaum [auf dem Fell des Tieres, H.R.B.] genügt ihnen nicht, sie wollen Blut sehen, die Braven!³³

Wo Thomas Mann, der Bildungsbürger aus Lübeck, mit verbosier Herablassung das Manegenspektakel als Parabel einer unzivilisierten und unziemlichen Lust beschrieben hat, verdächtigt der galizische Jude in der Arena von Nîmes die Instrumentalisierung des kreatürlichen Leids als protopolitisches Kalkül autoritären und repressiven Denkens: »Schließlich ist es für die Ordnung des Staates gut, wenn die Regierten ihren Groll gegen Tiere auslassen. Dazu ist ja die kostspielige Arena gebaut worden. Die Römer wußten, daß sie immer noch billiger ist als eine Revolution. Und die Nachfolger der Römer wissen es auch.«³⁴ Der Ostjude aus Brody ahnt wohl auch, dass die Lust am Quälen sich auf Dauer mit Tieren nicht zufriedengeben wird.

Opfer dieser Lust wird auch *Der Mann, der die Ohrfeigen bekommt*, eine Clownspantomime im Pariser *Cirque d'hiver*, über die Roth in den »Münchener Neuesten Nachrichten« von 1929 schreibt. Der Titel des Sketches geht wohl auf den seinerzeit berühmten rumänischen Clown Tandenaus zurück, dessen Autobiographie die Mitteilung enthält, dass er in seinem Leben in seiner Eigenschaft als Clown und Watschengesicht 130.000 Ohrfeigen erhalten hat. In der sozialen Hierarchie des Circus bekleidet der Clown den untersten Rang: Wer beim Galopp vom Pferd oder vom Seil gestürzt ist, halb erblindet oder anders versehrt ist, taugt in der Welt des Zirkus immer noch zum Spaßmacher. Er ist der buchstäbliche Pausenclown, der während der

31 Ebd., S. 439f.

32 Zu den polemischen Implikationen der Verwendung der Passionsmetaphorik bei der Beschreibung tierischen Leidens vgl. Zitzlsperger: *Ecce Animalia*.

33 Roth: *Stierkampf am Sonntag*, Werke 2, S. 440.

34 Ebd., S. 438.

langweiligen Umbauten oder nach nervenaufreibenden Sensationsstücken zur Aufheiterung der Menge in die Manege geschickt wird, um Ohrfeigen und Fußtritte für seinen Unverstand zu kassieren: So ist es, wenn die Normalität mit der »Torheit, der Albernheit und dem Wahnwitz« verkehrt.³⁵

Das Schicksal eines Clowns, wie alle Clowns designt zum geprügelten Hund, behandelt Roth auch in seiner Glosse *Der Tod im Zirkus. Das Ende eines Berliner Clowns*. Richard Maerkl entstammte einer Artistenfamilie, hatte seine großen Zeiten und endete als Clown:

Seine Aufgabe im Zirkus bestand darin, auf dem Boden der Arena ausgestreckt zu liegen und, Angst und Bangen markierend, den großen Elefanten zu erwarten, der mit einer rührend zärtlichen Plumpheit dahertappte und über den Körper des Clowns schritt, während der Elefantendompneur [...] siegreich vor Parkett und Logen sich verneigte.³⁶

Bei diesem Auftritt bekam Maerkl »einen Blutsturz, fiel nieder, verlor das Bewusstsein und stand nicht mehr auf.«³⁷ Vor seinem Tod hatte Maerkl von seinem spärlichen Salär notleidende Artisten unterstützt, die noch heruntergekommener als er selbst waren. Einer von ihnen sagte, als er von Maerkl's Tod in der Arena hörte: »So möcht ich sterben.«³⁸ Das Leben, das Maerkl dahinraffte, ist weniger behutsam als der Elefant, der Maerkl verschont, und nicht so solidarisch wie der alte Artist, der Maerkl's Notgroschen zurückweist, liebend seines verstorbenen Kollegen gedenkt und das Legat an eine leidende Kollegin weiterreicht: »Mutschi ist krank.«³⁹ Selbst in ihren spontanen Gesten ist die Moral der Fahrenden in ihrem existenziellen Tiefsinn dem Sadismus der Sesshaften endlich überlegen.

Hier jedoch, im Varieté, in dem ein ›Mann Ohrfeigen bekommt‹, nähert sich die Posse dem anarchischen Witz des Märchens an. Hier ist es andersherum: Nicht die Dummheit, die Normalität behält Unrecht und bekommt Ohrfeigen. Der Märchentraum, dass auch der unnütze Hans Glück hat, der dumme Iwan Recht behält, der hässliche Frosch von der Märchenprinzessin geküsst wird, geht hier in Erfüllung.⁴⁰ Und das Publikum freut sich über die Ohrfeigen, die ihm, ihrer aller Vertreter in der Manege, vom buchstäblich schlagfertig gewordenen Unsinn verabreicht werden. Roth liest diese kleine Clownspantomime vom Aufstand der Unterdrückten nicht als Beleg für seine Eindrücke von einem primär sadistischen Publikum, sondern

35 Roth: *Der Mann, der die Ohrfeigen bekommt*, Werke 3, S. 119.

36 Roth: *Der Tod im Zirkus*, Werke 1, S. 454.

37 Ebd., S. 453.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Zur Deutung des Märchens als anarchischer Utopie vgl. das entsprechende Kapitel in Jolles: *Einfache Formen*, S. 218–246.

im unerschütterlichen Vertrauen auf die elementare ästhetische Kraft des Zirkus bei der Zivilisierung der Zuschauer:

Und wenn ringsum die läppische Majorität seiner tausend Vernunftgenossen den Clown durch Lachen ermuntert, ist es, als empfände jeder von den tausend wenigstens in einer einzigen kurzen Stunde Schadenfreude über die Niederlage seiner eigenen bürgerlichen Vernunft. Und also wird die Gerechtigkeit in dieser Welt beinahe wiederhergestellt.⁴¹

3. Jongleure und Tänzerinnen – die Kunst des Varietés

Der Zirkus gehört der internationalen Gemeinschaft der Fahrenden und deshalb in die Welt, die sie bereist – mag er sich auch Standrecht in einigen europäischen Metropolen erkämpft haben. Roths plädiert für den Zirkus, weil dieser auch in der modernen Welt die unverjährten Ansprüche des vierten Standes präsent hält. In der Stadt findet sich die circensische Ästhetik jedoch angemessener im Varieté repräsentiert, im Vaudeville, im Café chantant, im Panoptikum oder im zumeist abschätzig gemeinten Begriff Tingeltangel. Es sind Vergnügungsetablissemments, die Roth, auch in ästhetischer Hinsicht ein Kosmopolit mit liberalem Urteil, gern und neugierig aufsuchte. Das Varieté entspricht dem hektischen Lebensentwurf der städtischen Angestelltenkultur, nachdem es dem gelangweilten Ennui der Flaneure, den ästhetischen Prototypen der Vorkriegszeit, im Ersten Weltkrieg den Atem verschlagen hatte. Jetzt steht Kurzweil an, es muss schnell gehen und sich rechnen, es soll auf kurze Distanz unterhaltsam und darf langfristig belanglos sein: Das Vergnügen, gerne gepaart mit erotischem Kitzel, ist auf der Höhe der Zeit, soll den Betrachter anders unterhalten als das klassische Theater oder der zeitgenössische Film, ihn weder einschläfern noch ihm den Schlaf rauben. Diese Kunst für den schnellen Gebrauch beschreibt Joseph Roth im »Vorwärts« von 1923 in seiner Glosse *Das Varieté der Besitzlosen* über einen vom Arbeiterverein veranstalteten Vergnügungsabend am Sonntag. Dessen Laienartisten performieren Kunst für jene, »die von der Schwielenhand in den Mund leben«,⁴² aber deshalb nicht weniger hingerissen und aufmerksam den auf der Bühne dargebotenen Leistungen folgen, auch wenn die sonst üblichere Ziererei der Balletteusen hier der natürlichen Anmut eines Arbeitermädchens weicht, das auf bloßen Sohlen tanzt. Für die Dauer des Sonntagabends haben alle Teil am Segen

41 Roth: *Der Mann, der die Ohrfeigen bekommt*, Werke 3, S.121.

42 Roth: *Das Varieté der Besitzlosen*, Werke 1, S. 1004.

der Kunst, denn »[a]m Montag setzt sich die Welt wieder aus Eisenspänen zusammen«. ⁴³

Es sind wahre Wunderwerke der Jonglage, der Zauber- und Fakirkunst, die Roth in seinen Glossen zum Varieté genießt, und mit der Kennerschaft des Städtebewohners als ›Streetart‹ des frühen 20. Jahrhunderts bewundert und einschätzt. In einem provozierend als »sehr seröse Variétékritik« überschriebenem Feuilleton aus der »Frankfurter Zeitung« von 1924 beschreibt er eine Jonglagenummer der renommierten Parterreakrobaten »Charles-Perezoff-Comp«. Erst decken die Diener den heimkehrenden Hausherrn mit einer Serie von Tellerwürfen ein, die dieser so gekonnt auffängt, dass es nicht weiter überrascht, wenn anschließend der Vorgang des Zigarre-Anzündens, ein umständliches Ritual der Behaglichkeit, zu einer temporeichen Performance wird. Der Hausherr

wirft nämlich die Zigarre in die Luft und hält in der rechten Hand ein Streichholz. Gleichzeitig wirft ihm der Diener die Streichholzsachtel zu. Und während der Raucher die Reibfläche der Sachtel mit dem bereitgehaltenen Streichholz im Fluge streift und dieses also entzündet, fällt ihm die Zigarre aus der Luft in den liebevoll wartenden geöffneten Mund; und indem er so aus drei Handbewegungen und Handlungen mindestens sechs gemacht hat, konzentriert er im nächsten Augenblick alle sechs wieder in einer einzigen. ⁴⁴

Das ist geradezu eine ›mise en abyme‹ des großstädtischen Lebens und seiner Arbeitswelt, seines Tempos, der Osmose sozialer Rollen, wo alltägliches Milieu und bürgerliches Interieur mit akrobatischer Kunstfertigkeit zu einer Parodie auf eine perfektionierte Arbeitsteilung verwirbelt werden, wie man sie in vergleichbarer Virtuosität vielleicht nur aus Charlie Chaplins Film *Modern Times* (1936) kennt.

Dieser von der (groß)städtischen Erfahrungswelt geprägten Ästhetik entspricht auch seine dramaturgische Tektonik: Es ist die Nummernrevue, die sich nicht den Luxus einer allmählichen Entwicklung mit Zuspitzungen, Höhepunkten, Abstürzen und Verzögerungen leisten kann, sondern jeder einzelnen Nummer ihren Schlussknall zugesteht. Dem leichtfertigen Umgang mit den ehernen aristotelischen Gesetzen der dramatischen Form steht Joseph Roth, der als typischer Städtebewohner mit einer zwanzigminütigen Verspätung zur Vorstellung erschienen ist, durchaus wohlwollend gegenüber:

In diesem Varieté haben sich im Verlauf [von zwanzig Minuten, H.R.B.] bereits sechs Tragödien abgespielt – und ich muss nicht einmal bedauern, sie nicht gesehen zu haben. Denn ich werde noch sechs schauerliche und heitere, schöne und groteske, verworrene

43 Ebd., S. 1006.

44 Roth: *Eine sehr seriöse Variétékritik*, Werke 2, S. 311–314.

und rührend einfache Schaustücke erleben, deren ganzer Ablauf aus lauter Höhepunkten, Spannungen, elektrizitätsgeladenen Momenten bestehen wird.⁴⁵

Zu dieser Nummernästhetik gehört essenziell, mag sie auch in der dramaturgischen Tektonik des traditionellen Theaters keinen Platz haben, die Pause, die das Rauchen gestattet, in der als Reminiszenz an die großstädtische Konsumentenrealität Reklame auf dem zur Leinwand improvisierten Bühnenvorhang projiziert wird und vor allem – auch dies ein Tribut an die städtische Vergnügungswelt – werden Zigaretten und Süßigkeiten verkauft:

[D]ie Mädchen, die Schokolade und Eiskreme verkaufen, [sind nicht] verpflichtet, hübsch zu sein. Dennoch sind sie es. Sie stecken in der lieblichsten Packung, die jemals für Schokolade und Bonbons verwendet worden ist. Sie tragen weiße Häubchen und Zierschürzen. Man könnte sie für Zimmermädchen halten, oder für Pflegerinnen. Aber sie sind beides nicht; und sind es dennoch. Man fühlt sich heimisch und rekonvaleszent und muß vorher nicht krank gewesen sein.⁴⁶

Was heute bei der ›woken‹ Wahrnehmung der Leser:Innen wegen der geschmäckerischen, chauvinistischen und heteronormativen Darstellung für Abscheu und Empörung sorgen würde, galt den zeitgenössischen Zeitungslesern als weltmännisches Gebaren eines Connaisseurs, der auch den Alltag und seine Vergnügungsindustrie ohne die von der Tradition der deutschen idealistischen Ästhetik geforderten Trennung ästhetischer und erotischer Erfahrungen zu genießen wusste.

Vom Wechsel aus der Manege des Zirkus auf die Bühne des Varietés profitiert auch der Clown, der hier nicht mehr als der dumme August, sondern als der melancholische Pierrot erscheint, kein Tölpel, sondern ein Opfer des Lebens, den das Missgeschick zur tragischen Figur macht. Roth hat ihn als den berühmten Grock kennengelernt und schreibt in der »Frankfurter Zeitung« von 1924 über Grock als einen »Erhabenen in den Niederungen, einen tausendmal Besiegten«.⁴⁷ Der Clown ist der ewige Außenseiter, Roths Text nennt ihn abwechselnd ein »auffälliges« oder ein »merkwürdiges Lebewesen«, dessen Aufgabe, grob gesprochen, darin besteht, der Durchschnittlichkeit im Sinne eines intellektuellen ›Othering‹ zu ermöglichen, sich überlegen zu fühlen. Diesem Erlebnis gilt der Auftritt des Clowns, der eigentlich nur ein Thema hat, sich gegen die »Tücke des Objekts«, so die unsterbliche Formulierung von Friedrich Theodor Vischer,⁴⁸ zu behaupten: »Und nun beginnt der Kampf gegen das Leben, der harte,

45 Ebd., S. 311.

46 Ebd., S. 313f.

47 Roth: *Grock*, Werke 2, S. 301.

48 Vischer: *Auch einer*, passim.

aufreizende Kampf gegen den Widerstand aller Dinge auf Erden, die Bosheit und Ungeschicklichkeit der Sachen, die groteske Unlogik der gewöhnlichen Zustände.«⁴⁹ Er präsentiert seine Ungeschicklichkeit so gekonnt, dass er sogar das hämischste Publikum gelegentlich gutmütig macht.

Was den Sadismus der Zuschauer betrifft, besteht zwischen Land- und Städtebewohnern bestenfalls ein gradueller Unterschied. Ein nach dem Schmerz der Artisten geradezu lüsternes Publikum findet sich auch im Variété, wie Roths Reportage aus der »Frankfurter Zeitung« im Jahre 1926, *Der Fakir und sein Publikum*, verdeutlicht, in der ein ungnädig gestimmtes Publikum dem Fakir Tahri Bey partout den Applaus verweigert und ihn mit unmenschlichen Aufgabenstellungen fast ums Leben bringt. Den Körper des mit Mühe und letzter Not aus einem Erdhügel auf der Bühne, in dem er fünfzehn Minuten begraben lag, geborgenen, halbtoten Fakirs durchfleddern die nach Andenken süchtigen Zuschauer, in der Hoffnung, einen pergamentenen Zettel als Erinnerung ihrer arroganten Indolenz, die einen Menschen fast das Leben kostete, nach Hause zu tragen. Das letzte Wort sei deshalb Schiller anvertraut, Joseph Roth hätte ihm – wohl auch nur hierin – zugestimmt: »Das einzige Verhältniß gegen das Publikum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg.«⁵⁰

Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles: *Der alte Possenreißer*. In: ders.: *Prosadichtungen*. Hg. und übertragen v. Walter Küchler. München: Hanser 1974, S. 79–82.
- Benjamin, Walter: *Ramon Gomez de la Serna. Le Cirque*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Hgg. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1927, S. 70–72.
- Chambers, Helen: *Zeichen der Zeit. Aufsätze zur Reportage von Joseph Roth*. Wien: Schriftenreihe der Internationalen Joseph Roth Gesellschaft 2013.
- Goltschnigg, Dietmar: *Zeit-, Ideologie- und Sprachkritik in Joseph Roths Essayistik*. »Literatur und Kritik« 243/244 (1990), S. 125–143.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M.: Fischer 1969.
- Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1982, S. 218–246.
- Jürgens, Anna-Sophie: *Poetik des Zirkus. Die Ästhetik des Hyperbolischen im Roman*. Heidelberg: Winter 2016.

49 Roth: *Grock*, *Werke 2*, S. 299.

50 Schiller: *An Goethe*, 25. Juni 1799, S. 464.

- Mann, Thomas: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. In: ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Hg. Peter de Mendelsohn. Frankfurt/M.: Fischer 1983.
- Roth, Joseph: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen. Joseph Roths Welt des Kinos*. Hgg. Helmut Peschina, Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014.
- Roth, Joseph: »*Ich zeichne das Gesicht der Zeit*«. *Essays, Reportagen und Glossen*. Hg. Helmut Nürnberger. Göttingen: Wallstein 2010.
- Roth, Joseph: *Werke 1. Das journalistische Werk 1915–1923*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 2. Das journalistische Werk 1924–1928*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Roth, Joseph: *Werke 3. Das journalistische Werk 1929–1939*. Hg. Klaus Westermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989.
- Schiller, Friedrich: *An Goethe, 25. Juni 1799*. In: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden (FA)*. Bd. 12: *Briefe II: 1795–1805*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2002.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft (1879)*. Hg. Otto Borst. Frankfurt/M.: Insel 1987.
- Westermann, Klaus: *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915–1939*. Bonn: Bouvier 1987.
- Wirtz, Irmgard: *Zur Poetik von Joseph Roths journalistischem Frühwerk*. »Literatur und Kritik« 283/284 (1994), S. 39–49.
- Zitzlsperger, Ulrike: *Ecce Animalia. Ueber das (Mit)Leiden der Tiere (Otto Dix und Klaus Staeck)*. In: *Tiere vor der Kamera*. Hg. Hans Richard Brittnacher. München: edition text & kritik (=Projektionen, Bd. 13) 2024, S. 142–157.

Zusammenfassung

Anders als in seinen Romanen, in denen Zirkus oder Clownerie zumeist als Metaphern für vergebliches Handeln dienen, zeigt sich Roth in seinen Essays und Reportagen nicht als Elegiker der untergegangenen alteuropäischen Lebenswelt, sondern als Großstadtbewohner, der auch an Vergnügungen Anteil nimmt, die zu seiner Zeit hoch im Kurs stehen: Revuetheater und Panoptikum, Jahrmarkt und Zirkus, Varieté, Café chantant und Tingeltangel. Es sind Kontaktzonen des Realen, die Joseph Roths einzigartige Empathie herausfordern und in Momentaufnahmen Ausdruck finden, deren Qualität seinen Romanen und Erzählungen kaum nachsteht.

Schlüsselwörter

Joseph Roth, Feuilleton, Zirkus, Stierkampf, Revuetheater

Sažetak

Za razliku od njegovih romana u kojima se cirkus i klaunovski likovi uglavnom pojavljuju kao metafore za besmisao ljudskog napora, u svojim se esejičkim tekstovima i reportažama Joseph Roth predstavlja ne kao elegičar iščezlog svijeta stare Europe, već kao građanin velegrada koji aktivno uživa u popularnim zabavama svoga vremena: revijskom kazalištu i panoptikumu, sajmu i cirkusu, varijeteu, café chantantu i kabareu. Sve su to zone dodira sa stvarnošću koje bude

Rothovu jedinstvenu empatiju te uviru u slike svakodnevice urbanog života koje se kvalitetom mogu mjeriti s njegovim romanima i propovijetkama.

Ključne riječi

Joseph Roth, feljton, cirkus, borbe s bikovima, revijsko kazalište