

Arbeit am Schwindel. Fahrende Schausteller*innen und mechanisch erzeugte Rausch- erlebnisse auf Jahrmärkten.

(Filmische) Einblicke in die Gegenwart
und historischer Kontext

*Der Artikel gibt Einblick in den künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprozess während der Arbeit am Dokumentarfilm FAHREN (2020, 30 min). Entlang von Reiselogbucheinträgen während der Dreharbeiten und einzelner Motive des Films reflektiert der Artikel die aktuelle Lebenssituation der Schausteller*innen und ihre Arbeit im (historischen) Kontext der Verbreitung und des Zwecks mechanisch erzeugter Rausch- und Schwindelerlebnisse auf Jahrmärkten ab dem 18. Jahrhundert.*

Reiselogbuch FAHREN: Urfahrner Markt/Linz, 3. Mai 2019, 10:00 Uhr: Pfarrer Dr. Schumann und Pfarrer Klemens Haas halten den ökumenischen Schausteller*innen-Gottesdienst am Freitagvormittag im Autodrom Straßmeier ab, wie bei jedem Urfahrner Markt, dem größten und ältesten (seit 1817) Jahrmarkt Österreichs, der im Frühjahr und Herbst stattfindet. Das Singen der Kirchenlieder von ca. 30 Besucher*innen geht schon am Vormittag im Geräuschpegel des Jahrmarkts unter. Der Gottesdienst parallel zu den „himmelsstürmenden“ Karussellen, der lauten Musik und dem Gekreische der Besucher*innen wirkt anachronistisch.

12:00: Stoisch sitzt Sabine Schlader (*1971) an der Kassa ihres Autodroms, den Blick konzentriert auf die Fahrfläche gerichtet. Mit einer Hand steuert sie die Bewegung, die Musik und die Beleuchtung des Autodroms, das sie gegebenenfalls sofort stoppen kann. Bis auf ein paar kurze Pausen, in denen sie ihre Mutter, ihr Vater oder an Wochenenden auch



Abb.1: Schausteller*innen-Gottesdienst im Autodrom Straßmeier, Urfahrner Markt/Linz, Mai 2019, Filmstill aus FAHREN, 2020.

ihr Sohn ablösen, arbeitet sie bei ohrenbetäubender Musik von 10:00 Uhr bis 00:00 Uhr in ihrem „Geschäft“. Es ist eines von zwei Autodromen, die sie im Jahr 2000 von ihrem Vater, Rudolf III. Schlader (*1938), übernommen hat. Von März bis November betreibt sie ihre beiden Autodrome fast jedes Wochenende auf einem anderen Volksfest in Ober- bzw. Niederösterreich oder der Steiermark.

Die Geschichte der fahrenden Schausteller*innen, deren Familienunternehmen sich teilweise bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nachweisen lassen, ist in Österreich bis jetzt kaum beforscht und nicht dokumentiert. Seit Generationen bespielen die Schausteller*innen saisonal von März bis November mit ihren Fahrgeschäften (Karusells, Autodrome etc.) und Schießbuden vor allem in ruralen Gegenden Jahrmärkte und leben währenddessen oft noch in Wohnwägen. Meine Forschung pendelt zwischen zwei Polen, widergespiegelt in den beiden oben angeführten Reiselogbucheinträgen: erstens die Geschichte und Gegenwart des nomadischen (Arbeits-)Lebens fahrender Schausteller*innen exemplarisch an zwei Familien zu rekonstruieren und zu dokumentieren, zweitens die Bedeutung und den Zweck der Erlebnisqualitäten, die das Publikum am Jahrmarkt sucht, nachzuvollziehen. Diesen Aspekten ging ich mit genealogischen und ethnologischen Methoden, aber auch mit der künstlerisch-wissenschaftlichen Methode des Filmens nach, um mehr über deren Lebens- und Arbeitspraxis zu erfahren und diese auch einem Publikum erfahrbar zu machen. Drei Jahre, von 2017 bis 2019, begleitete

ich die oberösterreichischen fahrenden Schausteller*innen-Familien Avi und Schlader auf ihren Routen durch Österreich zu verschiedenen Jahrmärkten und Volksfesten. 2020 wurde der Kurzdokumentarfilm *FAHREN* (30 min) fertiggestellt.

1. Filmen als künstlerisch-wissenschaftliche Methode im mobilen Forschungsprozess mit bewegten Protagonist*innen

Reiselogbuch: Von Wels über Sipbachzell nach Linz/Urfahr, 15. April 2019: Saisonstart des Ehepaars Erich (*1954) und Elfriede Avi (*1955, geb. Spitzer). Ich begleite sie nach Sipbachzell, wo sie neben ihrer Werkstatt/Lager an ihrem Wohnort Wels Fahrgeschäfte und Wohnwägen bei einem Bauern eingestellt haben. Sie werden an diesem Tag mehrmals zwischen Sipbachzell und Linz/Urfahr hin und her fahren müssen, um mit zwei Autos neben den drei Kinderfahrgeschäften (Trampolinspringen, Wasserbälle und Quads) und einer Bogenschießbude auch jeweils einen Wohnwagen für sich und ihre Mitarbeiter*innen vor Ort zu transportieren. Nachdem ich das gleichzeitige Losfahren der zwei Autos inkl. Anhänger gefilmt habe, fahre ich im Auto mit Elfriede Avi mit und nehme das Gespräch auf. Sie sei noch nicht ganz eingestellt auf den Arbeitsbeginn. Nachdem sie aber vorhin kurz im Wohnwagen gewesen sei, freue sie sich doch schon, wieder darin zu wohnen. Sie lieben es, auf diesem reduzierten Raum alle Annehmlichkeiten zu haben: WC, Dusche, Fußbodenheizung, Waschmaschine etc. Wenn sie aus dem Fenster blicke, habe sie immer eine andere Aussicht: am Urfahrner Markt die Donau, während des Ruperti-Kirtags die Salzburger Festung und den Dom. Dadurch fühle sie sich trotz der Arbeit immer wieder wie im Urlaub und gleichzeitig überall zu Hause, da sie an den Orten teils schon Jahrzehnte arbeite. Sie leben allerdings nicht mehr während der ganzen Saison im Wohnwagen, und schon gar nicht das ganze Jahr wie noch die Elterngeneration ihres Gatten Erich Avi. Seit ihrer offiziellen Pensionierung haben sie ihr Arbeitspensum stark reduziert und bespielen nur noch wenige ausgesuchte Jahrmärkte. Am Urfahrner Markt/Linz angekommen werden zuerst die Wohnwägen im dafür vorgesehenen Bereich abgestellt, fixiert und die Wasser- und Stromanschlüsse gelegt. Rundherum werden grüne, undurchsichtige Zäune aufgestellt, um den Wohnbereich vom Jahrmartgelände abzugrenzen. Während Elfi Avi den Wohnwagen innen benutzbar macht, indem sie z. B. die Pölster und Handtücher aus den Geschirrkästen entfernt, die vor Bruch während der Fahrt schützen sollen, beginnt Erich Avi das Trampolinspringen aufzu-

bauen. Die Avis engagieren nur mehr für den Betrieb am jeweiligen Standort Mitarbeiter*innen, da sie nicht mehr durchgehend angestellte Arbeiter*innen beschäftigen möchten. Ihre Fahrgeschäfte und Schießbuden haben sie so (um-)gebaut, dass sie diese zu zweit auf-/abbauen können.

Die Entscheidung, mir selbst und einem Publikum mittels Film einen Einblick in die Lebenswelt der fahrenden Schausteller*innen zu verschaffen, war intuitiv und aus der Erfahrung meiner künstlerischen Praxis so einfach, wie das Besondere an ihrem Lebensstil deutlich ist: Es ist das Unterwegssein, das Leben in und mit der Bewegung. Die Schausteller*innen fahren stetig von Ort zu Ort; ihre Fahrgeschäfte bewegen sich vor allem im Kreis und die Besucher*innen wiederum suchen diese Bewegung, um sich in Schwindel versetzen zu lassen und damit Abwechslung zu ihrem Alltag zu finden. Film, selbst ein Medium der Bewegung, kann als Vehikel der Wahrnehmung von Raum und der Wiedergabe von Bewegung im Raum Prozesse der Bewegung veranschaulichen.

Um die Lebens- und Arbeitswelt der fahrenden Schausteller*innen kennenzulernen, musste ich mich mit ihnen bewegen und auf Reisen begeben. Ich startete ohne vorgefertigtes Drehbuch im Juli 2017, in der Mitte der Saison, und fuhr alleine mit digitalem Kamera- und Tonequipment zu Jahrmärkten in ganz Österreich, auf denen die oberösterreichischen Schausteller*innen-Familien Avi und Schlader tätig waren. An den verschiedenen Stationen, an denen ich oft über mehrere Tage während des gesamten Ablaufs der Auf-/Abbauten der Fahrgeschäfte anwesend war, sammelte ich Eindrücke, Informationen und gleichzeitig filmisches Material.

Ursprünglich am nomadischen Lebensstil und an der Frage, wie dieser die Biografien der fahrenden Schausteller*innen prägt(e), interessiert, eröffneten sich mir während der Feldforschung auf den Jahrmärkten weitere Themen, die ich einerseits für den Film bemerkenswert fand und andererseits in der theoretischen Forschung verfolgen wollte. Die Kamera diente mir in beiderlei Hinsicht als „catalyst of attention“.¹ Erstens fiel mein Fokus auf die Ästhetik und Elemente der Fahrgeschäfte. Im Betrieb fing ich aus unterschiedlichen Perspektiven

1 Cristina Grasseni: Skilled Vision. An Apprenticeship in Breeding Aesthetics. In: *Social Anthropology* 1 (12), 2004, S. 41–55, hier S. 24.

die Ästhetik ihrer Bewegung ein, die sie auch für das Publikum anziehend macht, wenn sie beleuchtet zu lauter rhythmischer Musik durch die Lüfte „tanzen“. Genauso anziehend fand ich im Gegensatz dazu die Bewegungen ihrer Antriebsmechanismen auf der Rückseite und ihre raue Maschinenästhetik, wenn sie nur rudimentär auf-/abgebaut sind. Weiters wurde mir während der Feldforschung deutlich, wie körperlich schwer und langwierig die Arbeit der Auf- und Abbauten der Fahrgeschäfte ist und welche Diskrepanz dabei zum kurzen Moment der Leichtigkeit und des Vergnügens der Besucher*innen besteht. Diese Aspekte sollten ein wesentliches Moment des Films werden. Sie bewegten mich auch dazu, zum sich wandelnden Verhältnis von Mensch und Maschine seit dem 18. Jahrhundert und zur Frage, wie, wann und wozu es zum Einsatz dieser Maschinen auf Jahrmärkten kam, zu forschen.

Zwar blieb ich beim Filmen in der beobachtenden Position und beteiligte mich nicht im Sinne neuerer Vertreter*innen der *Visualen Anthropologie*² oder *Sensory Ethnography*³ selbst an den Vorgängen, erlebte aber durch das fokussierte Beobachten mit der Kamera die zeitlichen Dimensionen der Arbeit mit. Trotzdem diente mir Filmen in dem beschriebenen Forschungsprozess zu mehr, als im Sinne einer „Bergungsanthropologie“ (*salvage anthropology*)⁴ meine Feldforschung durch Quellen abzusichern. Denn während der Forschung mit der Methode des Filmens traf ich auch schon konzeptuelle und ästhetische Entscheidungen durch die Wahl der Motive und der Kameraeinstellungen, mit denen ich die Welt der Schausteller*innen einem Publikum zugänglich machen wollte.

Das filmische Konzept entwickelte ich erst nach und nach anhand des während der Feldforschung gesammelten Materials, wobei künstlerische und wissenschaftliche Prozesse in produktiver

- 2 Siehe Marcus Banks, Howard Morphy (Hg.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven 1999.
- 3 Siehe Sarah Pink: *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*. London 2006; S. P.: *Doing Sensory Ethnography*. London 2009.
- 4 Ramón Reichert: Alterität der Bilder. Zur Filmforschung des Sensory Ethnography Lab. In: Delia González de Reufels, Rasmus Greiner, Stefano Odorico, Winfried Pauleit (Hg.): *Film als Forschungsmethode. Produktion – Geschichte – Perspektiven*. Berlin 2018, S. 45–52, hier S. 45.

Wechselwirkung standen. Meine Vorgehensweise weist im Nachhinein betrachtet Parallelen zu Methoden der Ethnologie und dabei besonders den Teilbereichen Visuelle Anthropologie bzw. Sozialanthropologie auf, sowie auch zu Verfahren des „klassischen“ Dokumentarfilms. Sie durch diese Zugänge theoretisch herzuleiten und damit vordergründig wissenschaftlich zu legitimieren (eine Forderung, mit der Dokumentarfilmer*innen von Beginn an konfrontiert waren), würde die Position der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung jedoch schwächen. Auch als Dokumentarfilmerin verstehe ich mich als Künstlerin. Als solche bin ich mir der Wirkung von ästhetischen und sinnlichen Dimensionen bei der Erzeugung und Vermittlung von Wissens- und Erfahrungsräumen bewusst, die nicht alleine durch ein rationales Ursache-Wirkung-Prinzip erklärbar sind. So wie hier durch cineastische Narration können diese mitunter poetischen Mittel und Methoden den Betrachter*innen den jeweiligen Gegenstand der Forschung näherbringen, sie involvieren, bewegen und in einen neuen Erfahrungsraum hineinziehen.⁵ Zusätzlich kann durch den Einsatz künstlerischer Medien auch ein Publikum jenseits des Fachpublikums erreicht werden, was ich als eine wesentliche Möglichkeit und Qualität der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung erachte. Filmen als Forschungsmethode einzusetzen, ist so alt wie das Medium selbst.⁶ Angelehnt an Siegfried Kracauer, der Film im Kontext der Geschichtsschreibung im Grenzbereich von Kunst und Wissenschaft ansiedelte und dabei das Zusammenspiel von Ästhetik und Wissensproduktion betonte, um neue (Wissens-, Erfahrungs-)Räume zu eröffnen und erfahrbar zu machen,⁷ definiert sich auch meine künstlerisch-wissenschaftliche Forschung und Praxis.

- 5 Vgl. Erik Knudsen: *Transcendental Realism in Documentary*. In: Thomas Austin, Wilma de Jong: *Rethinking Documentary*. New York 2008, S. 108 ff.
- 6 Vgl. Delia González de Reufels, Rasmus Greiner, Stefano Odorico, Winfried Pauleit (Hg.): *Vorwort*. In: Dies. (Hg.) (wie Anm. 4), S. 7–9, hier S. 7.
- 7 Siehe Siegfried Kracauer: *History. The Last Things Before the Last*. New York 1969.



Abb. 2: Aufbau des Kettenkarussells, Filmstill aus FAHREN, 2020.

2. Arbeit in der Freizeit – Die Disziplin der fahrenden Schausteller*innen

Reiselogbuch: Altaussee, Aufbau, 27.–31. August 2018: Die LKWs mit den auf Anhängern zusammengeklappten Fahrgeschäften fahren akkordiert auf das Gelände. Es braucht keine spezielle Absprache mehr dafür, da die Schausteller*innen auch an diesem Ort seit Jahrzehnten den gleichen ökonomischen Abläufen folgen. Der Aufbau von Kettenkarussell, Tagada, Kinderfahrgeschäften und Autodrom dauert mehrere Tage. Ich filme während des Aufbaus des Autodroms, der für vier Arbeiter drei bis vier Tage in Anspruch nimmt, fast durchgehend. Mich beeindruckt die Ruhe, mit der die Arbeiter und Sabine Schlader die unzählbar vielen notwendigen Handgriffe tätigen, v. a. in Anbetracht der Tatsache, dass sie diese ja nicht nur einmal, sondern immer wieder gleich während einer Saison tätigen müssen. 2,5 € wird später eine Fahrt von 3 Min kosten.

Fahrende Schausteller*innen sind heute mittelständige Unternehmer*innen, die seit Generationen in Familienbetrieben arbeiten. Da sie schon seit den 1950er Jahren feste Wohnsitze haben, folgen sie während einer Saison nicht mehr einer Route/Runde, sondern fahren mit ihren Lastzügen sternförmig zwischen Wohn- und Veranstaltungsorten hin und her. Im Winter arbeiten sie in ihren Werkshallen, renovieren und reparieren ihre Fahrgeschäfte. Seit Anfang der 2000er Jahre

wird diese Zeit durch den Einsatz von Kinderfahrgeschäften auf Weihnachtsmärkten und den Betrieb von Silvesterständen unterbrochen. Auch wenn die Schausteller*innen betonen, wie sehr sie ihr selbstständiges, „freies“ Arbeiten schätzen, erschloss sich während der Feldforschung deutlich, wie sehr ihr Leben von der Arbeit bestimmt wird, und auch, wie sich die gerne romantisierte Vorstellung des Unterwegsseins als ungeliebter Zeitfresser entpuppt. Die Fahrgeschäfte müssen zum jeweiligen Termin des Volksfestes stehen, gleichgültig, mit welchen Widrigkeiten die Schausteller*innen am Weg dahin zu kämpfen haben, von ausfallenden Arbeiter*innen, schlechtem Wetter vor oder beim Abbau bis zu (verkehrs-)technischen Problemen. Hinzu kommen die unterschiedlichen „Rollen“, die die Schausteller*innen einnehmen: Neben ihren Tätigkeiten als Maschinist-, Elektriker-, Handwerker-, Schlosser-, LKW-Fahrer- und Buchhalter*innen sitzen sie auch während des jeweiligen Volksfests an der Kassa oder in der Schießbude. Zwischen März und November bedeutet dies, so gut wie keine freie Zeit zu haben, bei gleichzeitig hohem finanziellem Risiko. Trotzdem ziehen die fahrenden Schausteller*innen ihr selbstständiges Arbeiten einem geregelten Job vor, auch wenn die Hochzeit ihrer Profession, die, wie sie selbst sagen, zwischen den 1970ern und 2000 war, vorbei ist. Viele der jüngeren Generation wählen inzwischen andere Berufe, in denen der zeitliche Aufwand kalkulierbar und das Einkommen gesichert ist. Einige der über hundert Jahre alten Familienbetriebe werden dadurch nicht weiterbestehen können und von größeren Schausteller*innen-Betrieben aufgekauft werden. Inzwischen sind fahrende Schausteller*innen auch selbst Organisator*innen von Volksfesten, da sich Gemeinden aus dieser Verantwortung immer mehr zurückziehen.⁸ Sie organisieren nun also teilweise ihre Arbeitseinsätze selbst, um so ihren Verdienst zu sichern.

Die Schausteller*innen-Familien, die ich begleitete, sind positiv überrascht über mein Interesse, da sie am besten wissen, wie wenig bekannt ihr Berufsstand in Österreich ist – im Gegensatz zu Deutschland, wo im Allgemeinen ein stärkeres (Forschungs-)Interesse am Berufsstand der fahrenden Schausteller*innen anzunehmen

8 Interview mit Rudolf IV. Schlader, 2.7.2019, Ternberg (die Inhalte der Gespräche während diverser Fahrten wurden in diesem Interview wiederholt und aufgezeichnet).

ist, da dort neben einigen Schausteller*innen-Museen⁹ auch selbstinitiierte Onlinearchive existieren, wie das äußerst umfangreiche von Margit Rasmus.¹⁰ Fahrende Schausteller*innen werden im deutschsprachigen Raum vor allem im volkskundlichen und soziologischen Kontext erwähnt¹¹ und in diversen Kontexten mitbeleuchtet: in der Forschung zum Wiener Prater¹² und zu den dort ansässigen (vormals fahrenden) Schausteller*innen-Familien, in der Forschung zum Urfahrner Markt¹³, der Zirkusforschung¹⁴ sowie in der Forschung der Geschichte der Zauberkünste.¹⁵ Bemerkenswerte Ausnahmen bilden die Publikation *Heute Hinrichtung*¹⁶, die ein konkretes Fallbeispiel der deutschen Schausteller*innen-Dynastie Schichtl darstellt,

- 9 U. a. Puppentheater/Schaustellerei im Stadtmuseum München, Markt- und Schaustellermuseum Essen.
- 10 <https://kulturgut-volksfest.de> (Zugriff: 26.8.20).
- 11 Vgl. Florian Dering: Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäften der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Nördlingen 1986; Michael Faber: Schausteller. Volkskundliche Untersuchung einer reisenden Berufsgruppe im Köln-Bonner Raum. Bonn 1981; Sacha-Roger Szabo: Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte. Bielefeld 2006; Sacha-Roger Szabo (Hg.): Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte. Bielefeld 2009; Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt a. M. 1997.
- 12 Vgl. Ursula Storch (Hg.): In den Prater! Wiener Vergnügungen seit 1766. Wien 2016; Gerhard Eberstaller: Schausteller, Jahrmärkte und Volksfeste in Österreich. Geschichte und Gegenwart. Wien 2004; Felix von Salten: Wurstelprater. Wien 1911; Hans Pemmer, Ninni Lackner: Prater einst und jetzt. Leipzig, Wien 1935.
- 13 Andrea Bina, Georg Thiel (Hg.): Urfahrner Markt. 200 Jahre Linzer Lustbarkeiten. Salzburg 2017.
- 14 Vgl. Birgit Peter, Robert Kaldy-Karo (Hg.): Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien. Wien 2013; <https://www.zirkusakademie.ac.at/2019/03/11/zirkusgeschichte-mit-dr-birgit-peter/> (Zugriff: 27.1.2020). Birgit Peter: Zirkus. Geschichte und Historiographie marginalisierter artistischer Praxis. (Habilitation, nicht publiziert) Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft/Universität Wien, 2013.
- 15 Vgl. Brigitte Felderer, Ernst Strouhal (Hg.): Rare Künste. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Zauberkunst. Wien 2006; Brigitte Felderer: Zauberkünste in Linz und der Welt. Wien, Bozen 2009.
- 16 Florian Dering, Margarete Gröner, Manfred Wegner: Heute Hinrichtung. Jahrmärkte- und Varietéattraktionen der Schausteller-Dynastie Schichtl. Wien, München 1990.

sowie der kulturwissenschaftliche Film *Rosarot und Bitterblau*¹⁷ von Edmund Ballhaus, der die gegenseitige Wahrnehmung fahrender Schausteller*innen und der Bewohner*innen eines deutschen Dorfes thematisiert.

***Einblick in die rechtliche Historie und Gegenwart
des Berufsstands der fahrenden Schausteller*innen***

Fahrende Schausteller*innen, die in Österreich lange zur heterogenen Gruppe der „Fahrenden“ gezählt wurden, waren durch ihre Bewegung, das Nicht-„festsetzen“-Können, den Herrschenden schon immer suspekt. Dementsprechend wurden sie nicht nur mit Vorurteilen, sondern auch mit gesetzlichen Repressionen belegt. In der nach dem Stand der Geburt gegliederten Gesellschaftsordnung des Mittelalters galten sie ob des fehlenden Wohnsitzes als rechtlos oder gar „vogelfrei“. Sie waren deshalb weder als frei noch als unfrei einzuordnen und im Hochmittelalter nicht dem Adels-, Bürger- oder Bauernstand angehörig, demnach Fremde und „Ehrlose“.¹⁸ Zur heterogenen Gruppe der Fahrenden zählten damals „Arme, Alte, Kranke, Pilger und Büsser, arme Kleriker und Lotterpfaffen, entlaufene Mönche und Nonnen, ebenso wie Spielleute, Gaukler und Schausteller, Sänger, Zauberer, Wahrsager, Dirnen, Bettler, entlassene Landsknechte und Juden“.¹⁹ Die Artist-, Tierstimmenimitator-, Zauberkünstler- und Musiker*innen, die größere Akzeptanz erfuhren, wurden von Adeligen zu den meist öffentlichen, mehrtägigen Hoffesten (v. a. Pfingsten) eingeladen. Danach zogen sie weiter und traten auf, wo immer es ihnen möglich war, bedingt willkommen ob der scharfen Restriktionen des kirchlichen und weltlichen Rechts des Mittelalters.²⁰ Die „Verdichtung der Staatlichkeit“²¹ durch neue staatliche Institutionen und damit neue Regulierungen verschlechterte die Situation der Fahrenden: von der Maximilianischen Halsgerichtsordnung im 15. Jahrhundert, der

17 Edmund Ballhaus: *Rosarot und Bitterblau* (2002/2003, 60 min). Vgl. <https://www.edmund-ballhaus.de/die-filme/fernsehdokumentationen/rosarot-und-bitterblau/> (Zugriff: 15.9.2020).

18 Eva Blimlinger: Die fahrenden, unbehausten Ehrlosen. In: Felderer, Strouhal (Hg.) (wie Anm. 15), S. 139–150, hier S.139.

19 Ebd.

20 Vgl. ebd., S. 143.

21 Ebd., S. 145.

Entstehung der Reichs- und Landespolizeiverordnungen im 17. und 18. Jahrhundert (und der damit einhergehenden Ausstellung von Künstler*innen-Pässen) bis zur Verleihung des Heimatrechts, das bis in die Erste Republik festlegte, an welchem Ort man nicht als Fremde/r galt.²² Die Gesetzgebung hatte negative Folgen für die Fahrenden, da jeweils noch genauer definiert wurde, wer Fremde/r und somit „abzuschaffen“ war, sprich ausgewiesen werden sollte.²³ Das wesentliche gemeinsame Zeichen der Fahrenden blieb die Nicht-Sesshaftigkeit, und so waren sie trotz ihrer Beliebtheit in der Bevölkerung der Willkür der Herrschenden ausgeliefert, galten als potenzielle Kriminelle und wurden als Rechtlose mitunter verfolgt. Neben dem Stigma des „Fremden“ entsprachen Schausteller- und Musikant*innen nicht den utilitaristischen Bestrebungen eines aufgeklärt-rationalistischen Staates und dem von ihm vorgeschriebenen Arbeitsethos.²⁴ Mit dem Entstehen von stationären Vergnügungsparks im Zuge der Industrialisierung ab der Mitte des 18. Jahrhunderts tauchte die Bezeichnung „Schausteller“ (die allerdings keiner einheitlichen Definitionen unterlag) erstmals auf.²⁵ Gleichzeitig boomte auch schon das Schausteller*innen-Gewerbe und entwickelte sich zu einem eigenen Industriezweig.²⁶ Die Errichtung von stationären Zirkusbauten in Großstädten ab Beginn des 19. Jahrhunderts²⁷ führte zu einer „Verbürgerlichung“, sprich Sesshaftwerdung einzelner Berufsgruppen, die vormals zu den „Fahrenden“ gezählt wurden, wie Artist-, Kunstreiter- und Seiltänzer- sowie auch Schauspieler*innen.²⁸

Weiterhin bezogen sich die Vorurteile gegenüber Fahrenden bis ins 20. Jahrhundert hinein auf drei Kategorien: die vermeintlich nicht vorhandene Identität durch den fehlenden festen Wohnsitz,

22 Vgl. ebd., S. 143.

23 Vgl. ebd., S. 145 f.

24 Vgl. ebd., S. 144.

25 Vgl. Christian Efinger: *Jenische unter Schaustellern*. Wiesbaden 2004, S. 21 ff.; Faber (wie Anm. 11), S. 72–86.

26 Vgl. Ulrich Borsdorf: *Vergnügen im Museum*. In: Lisa Kosok, Mathilde Jamin (Hg.): *Viel Vergnügen. Öffentliche Lustbarkeiten im Ruhrgebiet der Jahrhundertwende*. Essen 1992, S. 6–9, hier S. 7.

27 Vgl. ebd., S. 19 f.

28 Vgl. Gertrude E. Stipschitz: *Historische Voraussetzungen für Zirkus und Schauvergnügen in Wien*. In: Peter, Kaldy-Karo (Hg.) (wie Anm. 14) S. 13–32, hier S. 19.

sogenanntes „parasitäres“ Verhalten und mangelnde Disziplin.²⁹ Heute sehen sich fahrende Schausteller*innen nach eigenen Angaben kaum noch mit Vorurteilen konfrontiert, was sie vor allem auf ihren souveränen Umgang mit Technik zurückführen.³⁰ Inzwischen sind sie in die Abteilung „Kino-, Kultur-, Vergnügungsbetriebe“ in der Sparte Tourismus- und Freizeitbetriebe der österreichischen Wirtschaftskammer (WKO)³¹ eingegliedert, mit eigenem Dachverband in jedem Bundesland. Mit dem Gründungsjahr 1946 ist der heutige „Landesverband der oberösterreichischen Schausteller“ der älteste unter ihnen.³² Doch auch heute erschweren Gesetze, unterschiedliche Regelungen und Gebühren, die in den letzten Jahren immer zahlreicher wurden, ihre Arbeit. Speziell bedingt werden diese durch den Umstand, dass es in Österreich kein einheitliches Gesetz für Schausteller*innen gibt, im Gegensatz zu Deutschland, wo es *einen* Gewerbeschein gibt. Da temporäre Jahrmärkte in Österreich unter das Veranstaltungsgesetz fallen, liegen sie in der Verantwortung der einzelnen Bundesländer. So gelten etwa in jedem der neun Bundesländer eigene Regelungen für die Sicherheitsbestimmungen (TÜV) der Fahrgeschäfte. Das bedeutet, dass zum Beispiel Gutachten aus der Steiermark in Oberösterreich nicht anerkannt werden.³³ Auch müssen sich die fahrenden Schausteller*innen noch immer in den meisten Bundesländern Österreichs „vidieren“³⁴ lassen, das heißt sich entweder von der Bezirkshauptmannschaft (in Gemeinden) oder der Polizei (in Statutarstädten) ihren Aufenthalt und den Einsatz der einzelnen Geschäfte am jeweiligen Ort genehmigen lassen. Diese Regelung gilt nur mehr für fahrende Schausteller*innen und Zirkusse und zum Beispiel nicht für die sogenannten „Marktferanten“, die ihre Waren

29 Markus End: Was ist Antiziganismus? In: Antiziganismus in Österreich. Dokumentation rassistischer Vorfälle gegen Roma/Romnja und Sinti/Sintize. Wien 2013. Sonderheft 78, S. 4–5.

30 Interview mit Rudolf IV. Schlader (wie Anm. 8).

31 <https://www.wko.at/branchen/tourismus-freizeitwirtschaft/kino-kultur-vergnuegungsbetriebe/start.html?shorturl=kino-kultur-vergnuegenat> (Zugriff: 3.9.2020).

32 <http://www.schaustellerverband-ooe.com> (Zugriff: 3.9.2020).

33 Interview mit Rudolf IV. Schlader (wie Anm. 8).

34 Laut Duden: ausfertigen, beglaubigen und „österreichisch, sonst veraltet“, <https://www.duden.de/rechtschreibung/vidieren> (Zugriff: 18.9.20).

an Ständen auf (Jahr-)Märkten verkaufen. Neue Arbeitszeitregelungen für Arbeiter*innen und die Einführung der Registrierkasse (2017) führten zu zusätzlichem bürokratischem Arbeitsaufwand. Dies hat zur Folge, dass Sabine Schlader mit ihren zwei Autodromen und diversen Schießbuden inzwischen mehr Plätze (25–27) im Jahr bespielen muss als noch ihr Vater Rudolf III. Schlader (ca. 18), um den gleichen Gewinn zu erzielen.³⁵ Höhere Stand-/Strom-/Wassergebühren und auch die Erhaltung und Wartung der LKWs, die zwar die Reichweite, aber auch die Frequenz der Bespielung der Jahrmärkte erhöhen, tragen ebenfalls dazu bei.³⁶

Reiselogbuch: Vom Urfahrner Markt über Horn nach Schörfling, 8. Mai 2019: Ich fahre mit Rudolf IV. Schlader (* 1974), einem Cousin Sabine Schladers, vom Urfahrner Markt, wo er gerade zwei seiner Kinderfahrgeschäfte mit Arbeitern abgebaut hat, nach Horn. Dort wird er ein weiteres seiner Kinderfahrgeschäfte abholen, um es zum Kirtag nach Schörfling zu bringen; dazwischen wird er noch einen Schaden an einem seiner Autos reparieren, das im Hafen von Linz abgestellt ist. Ca. acht Stunden Fahrzeit und fünf Stunden „Arbeit“ – ein normaler, eher langweiliger Arbeitstag für Rudi Schlader. Während der Fahrten erzählt er begeistert von seinem Beruf, der für ihn eher eine Berufung ist, wie er sagt. Er ist stolz darauf, in der vierten Generation Schausteller zu sein, und auch dass seine beiden Kinder den Betrieb einmal übernehmen werden, was heute keine Selbstverständlichkeit mehr ist, da den Kindern inzwischen die Berufswahl freisteht. Seine Leidenschaft für die Tätigkeit, bei sehr hohem zeitlichem Arbeitsaufwand und gleichzeitigem finanziellem Risiko, könne kaum jemand von „Privat“ (bedeutet nicht vom Schausteller*innen-Gewerbe stammend) nachvollziehen. Seine Aufgabe sieht er darin, für die Leute da zu sein, ihnen Freude zu bringen. Denjenigen, die fünf Tage die Woche einem geregelten Job nachgehen und einmal im Jahr bei einem Kirtag in ihrem Ort Entspannung suchen, Geselligkeit in ihrer Gemeinde und/oder schlicht eine Unterbrechung des Alltags erleben wollen.

³⁵ Interview mit Sabine Schlader, 19.6.2019, Traun.

³⁶ Ebd.

3. Mechanischer Rausch: Von religiösen und feudalen Festen in die Psychiatrie und zum populären Jahrmarktvergnügen

Geht man heute über einen (europäischen, stationären wie temporären) Jahrmarkt, fällt auf, dass die von Roger Caillois „ilinx“³⁷ genannte Spielkategorie dominiert, das rauschhafte Spiel, das auf der Irritierung der Körper- und Sinneswahrnehmung beruht und sich im Angebot der Fahrgeschäfte widerspiegelt: unterschiedliche Karusselle (Ketten- oder Bodenkarusselle), Überkopffahrgeschäfte, Riesenräder, Achterbahnen und natürlich Autoskooter, die seit Jahrzehnten, wenn nicht schon über ein Jahrhundert dort zu finden sind. Im Gegensatz zu „ilinx“ sind die drei anderen Spielkategorien Caillois', die sich nach Sacha-Roger Szabo auf den Jahrmarkt übertragen lassen,³⁸ seit Ende des 19. Jahrhunderts am Jahrmarkt deutlich weniger präsent: „alea“ – der Zufall ist noch bei den wenigen Los-/Glücksspielbuden zu finden; „agon“ – Wettkampf gibt es heute nur noch bei Schießbuden. Die vierte Kategorie, „mimikry“ – Nachahmung, hier im Sinne von Rollen- und Verkleidungsspielen, die sich in menschlichen Schaustellungen und auch in Geisterbahnen und im Kino (mit all seinen Vorstufen) manifestierte –, ist am Jahrmarkt, im öffentlichen analogen Raum, kaum mehr zu finden.

Da sich das alte Unterhaltungsmedium Jahrmarkt trotz der Unterhaltungsangebote der Neuen Medien und Kommunikationsmittel noch immer großer Beliebtheit erfreut, stellt sich die Frage, welche Rolle Spiele der Kategorie „ilinx“ dabei einnehmen und welche Funktion sie für die Gesellschaft, die Menschen und ihre Körper erfüllen. Roger Caillois beschreibt den Effekt von „ilinx“ so: „Spiele [...], die auf dem Begehren nach Rausch beruhen und deren Reiz darin besteht, für einen Augenblick die Stabilität der Wahrnehmung zu stören und dem klaren Bewusstsein eine Art wollüstige Panik einflößen. Es geht hier stets darum, sich in einen tranceartigen Betäubungszustand zu versetzen, der mit der kühnen Überlegenheit die Wirklichkeit verleugnet.“³⁹

37 Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (1967). Aus dem Französischen von Peter Geble. Frankfurt a. M., Berlin 1982, S. 32 ff.

38 Vgl. Szabo 2006 (wie Anm. 11), S. 65.

39 Caillois (wie Anm. 37), S 46.

Diese Beschreibung verweist auf eine angestrebte Grenz-/Transzendenzerfahrung, ein Aus-/Über-sich-Hinausgehen, das sich physisch durch Orientierungsverlust und Schwindel ausdrückt, der durch die unterschiedlichen Bewegungen der Fahrgeschäfte erzeugt wird (wie Rotation, schnelle Richtungswechsel, Sturz aus großen Höhen, hohe Geschwindigkeiten). Das Zeit- und Raumpfinden sowie die Grenzen zwischen dem Ich und der Umwelt lösen sich dadurch auf und es kommt zu einer „mystischen Einheitserfahrung“, die auch das Ziel religiöser Rituale in unterschiedlichen Kulturen war und ist⁴⁰ und unter anderem durch Tanz und natürliche (heute auch synthetische) Substanzen gezielt gesucht und erzeugt wurde und wird.

Historischer Kontext des temporären Jahrmakts und eine kurze Geschichte der mechanischen Fahrgeschäfte

Der Jahrmaktt in seiner heutigen Form hat sich seit dem Mittelalter aus einem sakralen Kontext (Kirchtag/Kirmes) heraus und von einem Umschlagplatz von Waren auf Jahrmaktt hin zur Ökonomisierung der Unterhaltung entwickelt. Schon der Ursprung des Wortes „Freizeit“ steht in direktem Zusammenhang mit dem Jahrmaktt: Es leitet sich aus dem mittelalterlichen Rechtsbegriff „frey zeyt“ ab, der den vom Souverän garantierten Schutz während der Marktzeit garantierte und auch „Marktfrieden“ genannt wurde.⁴¹ Auch der Ursprung der populären „Gegenwelt“ Jahrmaktt ist, Michail Bachtin⁴² folgend, im Mittelalter zu suchen: Charakteristisch für den Karneval war wie auch heute sein raumzeitlicher Inselcharakter, währenddessen die alltägliche Ordnung und Hierarchien legal außer Kraft gesetzt wurden, indem man die Herrschenden ins Lächerliche verkehrte und das Erleben von Rausch erlaubt war. Dem Lachen kommt dabei ein provozierend befreiendes Moment gegenüber der Furcht vor dem Tod, dem Geheiligten sowie der Gewalt der irdischen Herrscher zu.⁴³

In der westlichen vorindustriellen Welt strukturierte der religiöse Kirchenkalender den Ablauf des Jahres: Sonn- und Feiertage,

40 Szabo 2006 (wie Anm. 11), S. 212 f.

41 Ebd., S. 41.

42 Vgl. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a. M. 1990, S. 32 f.

43 Vgl. ebd., S. 37.

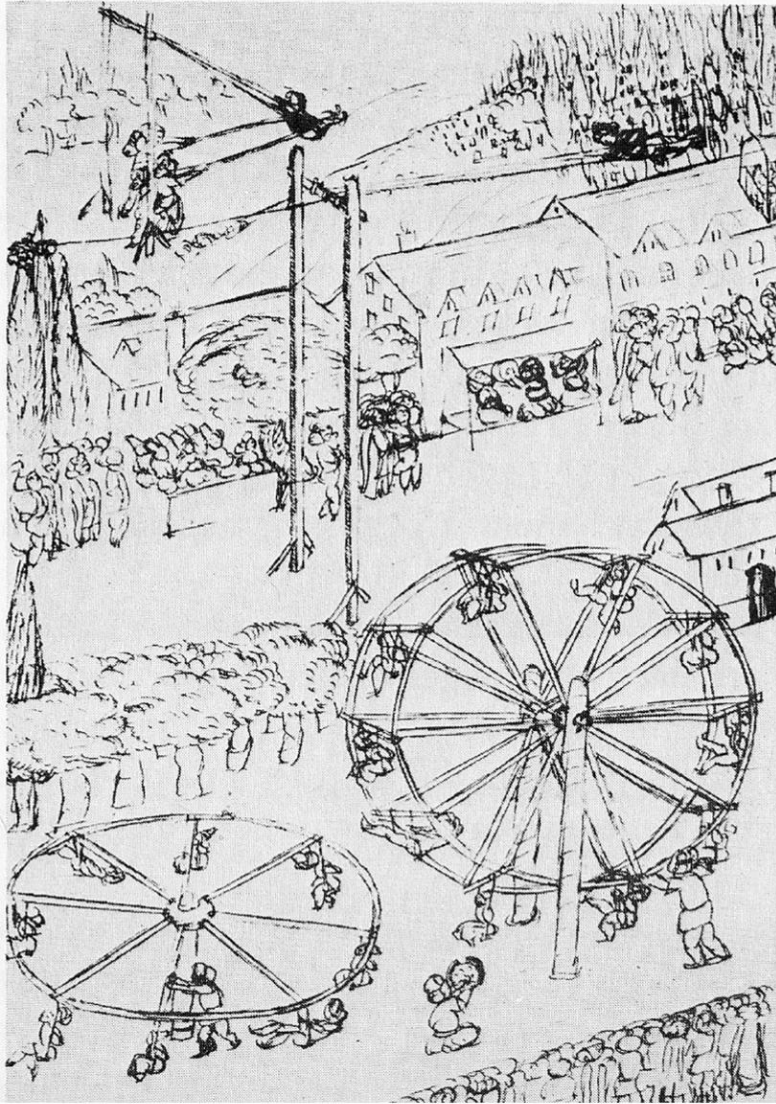


Abb. 3: Türkisches Bayramfest, 1620, Handzeichnung von Peter Mundy. In: Florian Dering: Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäften der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Nörlingen 1986, S. 31.

Taufen, Hochzeiten, Tod, Erntedank, Weinlese, Viehabtrieb oder Kirchweihfeiern brachten Abwechslung in den Alltag und mitunter freie Tage. Zusätzlich brachten seit dem 16. Jahrhundert eben auch Jahrmärkte ein- bis zweimal im Jahr die „weite Welt“ in kleine Städte und Dörfer, mit den (Katastrophen-)Berichten der Bänkelsänger, mit fliegenden Händler-, Akrobat*innen, Tanzbären, Kälbern mit zwei Köpfen und Vorführungen, hinzu kamen ab dem frühen 18. Jahrhundert technische Schaustellungen und Präsentationen mit Magnetismus, Elektrizität und *Laterna magica*.⁴⁴

Erstmals erwähnt wurden mechanische Fahrgeschäfte im Kontext religiöser Feste. Ihre ältesten Spuren führen in den Nahen Osten. Zwei Weltreisende schrieben schon im 17. Jahrhundert über mechanische Schaukeln und Karusselle: 1620 berichtet der britische Weltreisende Peter Mundy vom türkischen Bayramfest⁴⁵ in „Phillipopolis“ (heute Plowdiw in Bulgarien), und 1648 der Franzose Balthasar Monconys von einem Bayramfest in Konstantinopel. Wahrscheinlich ist, dass man in Mitteleuropa die Idee der mechanischen Drehvorrichtung übernahm, als es während der Türkenkriege im 17. Jahrhundert zum Wissenstransfer zwischen dem Nahen Osten und Europa kam.⁴⁶

Der Ursprung des mechanischen Karussells ist jedoch nicht eindeutig geklärt. Schon um 1800 war die regulierte und ökonomisierte Form des Schwindels jedenfalls fester Bestandteil des bürgerlichen Amusements.⁴⁷ Durch Menschen- oder Pferdestärke angetriebene Karusselle, entwickelt aus der höfischen Tradition der Reiterspiele, bescherten dem Publikum neuartige, zuweilen rauschhafte Bewegungs- und Wahrnehmungserlebnisse am eigenen Körper.⁴⁸ Ringelspiel und Schiffschaukel erzeugten Erfahrungsräume, in denen die Wahrnehmung aus den Fugen geriet, sich visuelles Erleben und körperliche

44 Vgl. Maase (wie Anm. 11), S. 39.

45 „Bayram“ ist die türkische Bezeichnung für Feiertage. Ramazan Bayram beendet z. B. als Fest des Fastenbrechens den Fastenmonat Ramadan. <https://www.helles-koepfchen.de/?suche=bayram> (Zugriff: 12.10.2019).

46 Vgl. Dering (wie Anm. 11), S. 31 f.

47 Vgl. Rebekka Ladewig: Apparaturen des Schwindels. Zum psychiatrischen, populären und wissenschaftlichen Einsatz von Drehvorrichtungen im frühen 19. Jh. In: *ilinx*, Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft 1, 2010, S. 262–285, hier S. 274.

48 Vgl. ebd., S. 275.

Bewegungskoordination auflösten und neu konfigurierten.⁴⁹ Die um 1700 beim sogenannten „Carousselreiten“ (einer Abfolge verschiedener Reitübungen während barocker höfischer Feste) eingesetzte mechanische „Drehe“⁵⁰ verbreitete sich im 18. Jahrhundert durch stationäre Jahrmärkte auf den öffentlichen Plätzen der Städte und im 19. Jahrhundert, als die Konstruktionen der Fahrgeschäfte transportabel wurden, auch auf temporären Jahrmärkten und Festplätzen.⁵¹ Durch das neue Baumaterial Stahl (davor dominierten Holzbauten), die Dampfmaschine und die Entwicklung neuer Technologien wurde am Ende des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Steigerung der Erlebnisse am Jahrmarkt möglich. Dies führte dazu, dass die Konstruktion und Herstellung der Fahrgeschäfte statt von lokalen Handwerkern und den Schaustellern selbst nun von Ingenieuren und später in Karussellfabriken ausgeführt wurden.⁵²

Schwindel in der Psychiatrie

Parallel zur Popularisierung von Karussellen und Schaukeln wurde die Drehbewegung auch zur medizinischen Forschung in der Psychiatrie eingesetzt. Rebekka Ladewig beschreibt die damit zusammenhängenden experimentellen Praktiken und wie die verwendeten Drehbetten, Karusselle und Schiffschaukeln als Rotations- und Schleuderapparaturen um 1800 in Diskurs und Praxis der Psychiatrie auftauchten.⁵³ Erstmals beschrieben wurde die praktische Anwendung eines *swinging chair* und die Wirkung der Drehkräfte auf die Psyche 1804 vom Mediziner Joseph Mason Cox.⁵⁴ Diese markiert den Beginn des Einsatzes von Drehapparaten als psychisches Heilmittel, aber auch als Zwangsmittel, die von Foucault in *Gesellschaft und Wahnsinn* als wesentliche Instrumente moralischer Disziplinierung beschrieben wurden.⁵⁵

49 Vgl. ebd.

50 Dering (wie Anm. 11), S. 27 f.

51 Vgl. Stefan Poser: Glücksmaschinen und Maschinenglück. Grundlagen einer Technik- und Kulturgeschichte des technisierten Spiels. Bielefeld 2016, S. 155 f.

52 Vgl. ebd.

53 Vgl. Ladewig (wie Anm. 47), S. 262–285.

54 Vgl. ebd., S. 267.

55 Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M. 1969, S. 326.

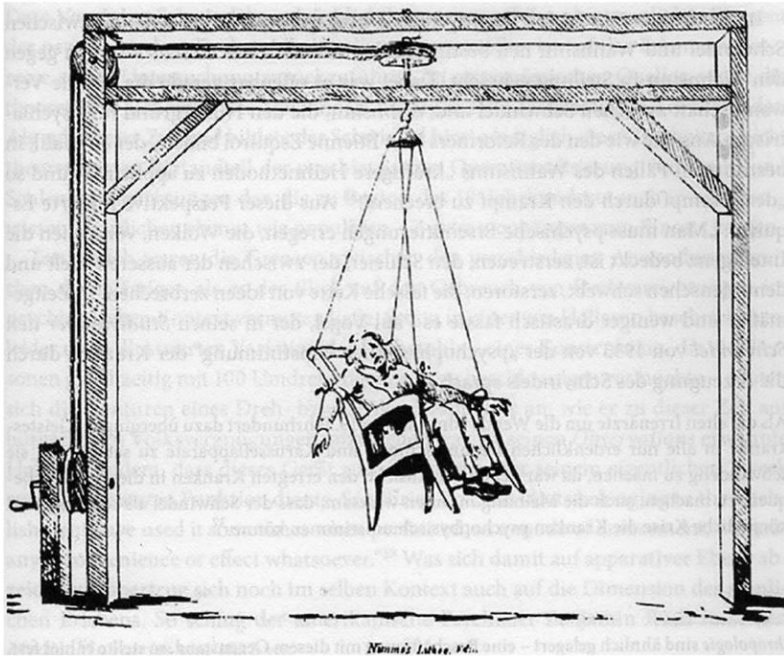


Abb. 4: Revolving Chair, 1828. In: Alexander Morison: *Cases of Mental Disease with Practical Observations on the Medical Treatment*. London, Edinburgh 1828, S. 167.

Der Prager Physiologe Jan Evangelista Purkinjě nutzte für seine Versuchsordnung unter anderem auch Karusselle am Jahrmarkt und beschrieb detailliert die Effekte der Selbstexperimente auf seinen Körper (die Veränderung der Gesichtsfarbe, Atmung, Körpertemperatur, Herz- und Pulsschlag je nach Drehgeschwindigkeit/-beschleunigung und Dauer).⁵⁶ Schwindel wurde bei diesen Experimenten und Methoden seit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht als Übergangsphänomen bzw. als Ausnahmezustand des Subjekts wahrgenommen, der durch die Aufhebung der Selbstkontrolle (Gleichgewicht) und den „Ich-Verlust“ (Taumel/Schmerz) ausgelöst wurde.⁵⁷ Hingegen schlossen sie an ältere Bewegungskuren an, die davon ausgingen, dass durch das Gleichgewicht der körperlichen Flüssigkeiten und Temperamente auch das „entrückte Kräftespiel der Seele“

⁵⁶ Vgl. Ladewig (wie Anm. 47), S. 270 f.

⁵⁷ Ebd., S. 273.

wiederherstellbar sei.⁵⁸ Zur Lokalisierung des Gleichgewichtssinns bzw. des vestibulären Systems kam es erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, und dessen Entdeckung war eng mit dem indirekten Experimentieren mit Schwindel verknüpft.⁵⁹ Die körperliche Erfahrung des Schwindels und seine physiologischen Begleiterscheinungen waren also sowohl als Heilmittel und in der sinnesphysiologischen Sinnesforschung als Laborinstrument als auch beim populären Volksvergnügen zentral. Dabei waren die Grenzen der Anwendungsbereiche durchlässig, beschrieb doch schon 1818 der irische Psychiater William Saunders Hallaran eine Drehstuhlkonstruktion, auf der, ähnlich wie beim damals bürgerlichen Volksvergnügen Jahrmarkt, vier Personen gleichzeitig auf 100 Umdrehungen/Minute beschleunigt werden konnten.⁶⁰ Sein Kommentar: „The idiots [...] have used it sometimes when permitted, as a mode of amusement“.⁶¹

Reiselogbuch: Vorchdorf, 2. April 2018 (Ostermontag): Start der Saison der Familie Schlader. Es ist die zweite Saison, in der ich sie begleiten werde. Nachdem ich 2017 v. a. die Auf- und Abbauarbeiten an einzelnen Orten filmte, möchte ich nun möglichst alle Orte anfahren, an denen die Schausteller*innen in dieser Saison tätig sind, um die unterschiedlichen Umgebungen kennenzulernen. Dabei geht es mir um ein weiteres Motiv des Films: die „exotische“ Ästhetik der mobilen Architekturen der Fahrgeschäfte, die stark im Kontrast steht zu unterschiedlichen Umgebungen – den Landschaften und/oder den bebauten Gebieten. Der Kirtag in Vorchdorf ist relativ klein und gibt weder von der Umgebung (eine Baulücke am Rande einer Wohnhaussiedlung aus den 1950er Jahren) noch von den Blickwinkeln auf die Fahrgeschäfte außergewöhnliche Motive für den Film her. Da die Anfahrt von Wien ein paar Stunden gedauert hat und ich nicht sofort wieder zurückfahren möchte, überlege ich eine Fahrt mit einem Fahrgeschäft zu filmen. Wenn sich der Film um den Jahrmarkt drehen soll, muss auch die Bewegung der Besucher*innen in den Fahrgeschäften vorkommen. Da ich Panik allerdings weder in Wollust noch in eine Einheitserfahrung übersetzen kann, ist das maximale Erlebnis, das ich filmen kann, eine Fahrt mit

58 Ebd., S. 267.

59 Vgl. ebd., S. 285.

60 Vgl. ebd., S. 275.

61 William Saunders Hallaran: Practical Observations on the Causes and Cure of Insanity. Cork 1818, S. 94 f.

dem Kettenkarussell. Dieser Klassiker vieler Jahrmärkte ist seit Anfang des 20. Jahrhunderts im Besitz der Familie Schlader. Obwohl man es ein „Familiengeschäft“ nennt, das für alle Altersgruppen geeignet, sprich harmlos ist, wird die Fahrt für mich eine Qual. Einzig dass ich mich auf den Bildausschnitt der Kamera fokussieren kann und mich bemühe, diese möglichst ruhig zu halten, lenkt mich von meiner gar nicht ambivalenten Todesangst ab.

Zur „modernen“ Jahrmarkt- und Festkultur

Die Industrialisierung trieb im Laufe des 19. Jahrhunderts die Entstehung des Jahrmarkts, wie wir ihn heute kennen – als eine Veranstaltung, auf der mechanische Fahrgeschäfte zentral sind –, in dreifacher Hinsicht weiter voran: erstens durch die neue Form von Arbeit und die dadurch neu entstandene Gesellschaftsschicht der Arbeiter*innen und Angestellten. Zweitens entstand durch die damit einhergehende neue räumliche und zeitliche Strukturierung auch die „Freizeit“, die inzwischen eine Wortwandlung durchlaufen hatte und nicht mehr „Marktfrieden“ meinte, sondern Zeit frei von Arbeit; in dieser Freizeit wollte und musste dieses neue Publikum unterhalten werden. Drittens hielten die Maschinen bzw. technischen Möglichkeiten, die während der Industrialisierung weiterentwickelt wurden, mit den mechanischen Fahrgeschäften am Jahrmarkt Einzug. Bis in die 1870er Jahre wurde der Jahrmarkt von technischen und menschlichen Schaustellungen dominiert, mechanische Fahrgeschäfte waren dabei nur eines von vielen Formaten.⁶² Um 1900 hatten die bis dahin üblichen „Illusionen“ am Jahrmarkt an Bedeutung eingebüßt, da neue Räume für neue Medien institutionalisiert wurden, wie zum Beispiel das Kino. Das Ventil Jahrmarkt, wo man hin und wieder über die Stränge schlagen konnte, in einem begrenzten Zeitrahmen und Raum ausgelassen sein durfte sowie sensorische, physiologische Reize erleben und konsumieren konnte, spielte beim Lernen der neuen Logiken, wie ein Leben in Lohnabhängigkeit (u. a. noch ohne Urlaub für Arbeiter*innen, mit extrem langen Arbeitszeiten, Verdienstaussfällen, Krankheit und temporärer Arbeitslosigkeit) am besten zu führen ist, eine entscheidende Rolle.⁶³ Auch wenn diese Tatsache von diversen

62 Vgl. Poser (wie Anm. 51), S. 154.

63 Vgl. Lisa Kosok: Jahrmarkt und Vergnügungspark. In: Kosok, Jamin (Hg.) (wie Anm. 26), S. 130–159, hier S. 150 f.

gesellschaftlichen Akteur*innen (wie u. a. der protestantischen Kirche, Fabrikbesitzern) nicht goutiert wurde, da diese vom puritanischen Ballast befreite Unterhaltung inklusive fehlender Affekt- und Triebkontrolle nicht den bürgerlichen Werten der Sparsamkeit, Mäßigung, Arbeitsdisziplin und Pflichtbewusstsein entsprach,⁶⁴ entstand mit der modernen Freizeitgesellschaft ein Vergnügungsangebot jenseits der Erlaubnis der tradierten Anlässe des vormals auf den religiösen und agrarischen Kalender beschränkten Festkanons.⁶⁵ Diese Entwicklung steigerte sich ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der stetigen Zunahme kommerzieller Feste und Veranstaltungen (von Happenings, Discos und Raves über Wein- und Bierwochen sowie Stad(teil)feste bis zu Musik-, Theater-, Opernfestivals, Kulturwochen, Sportfesten u. ä.), die unter dem Schlagwort „Eventisierung“⁶⁶ zusammengefasst werden und mitunter als *Veralltäglichsung des festlichen Erlebnisses*⁶⁷ bezeichnet werden können.

Nach Caillois stellt das Fest einen Höhepunkt im Leben dar, eine Explosion, die die glanzlose Kontinuität und Monotonie des Alltags unterbricht und die der/m Einzelnen wie eine „andere Welt“ erscheint, in der er/sie sich verwandelt und von übergeordneten Kräften getragen fühlt.⁶⁸ Dem Rausch komme dabei die Funktion zu, den schwachen kollektiven Zusammenhalt, der durch die Vereinzelung im Alltag nur schwierig aufrechtzuerhalten ist, zu stärken und durch die periodische Explosion die Menschen einander annähern zu lassen und zusammenzuführen.⁶⁹ „Work hard, play hard“ ist auch heute noch ein beliebter Motivationspruch in der kapitalistischen Arbeits- und Gesellschaftsordnung, der das Wissen um die Erneuerungskraft des Festes weiterträgt. Doch trotz der Vielzahl an Möglichkeiten, in unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Milieus theoretisch täglich die Routinen und Zwänge des Alltags zu

64 Ebd., S. 148 f.

65 Vgl. Winfried Gebhardt: Feste, Feiern und Events. Zur Soziologie des Außergewöhnlichen. In: Winfried Gebhardt, Ronald Hitzler, Michaela Pfadenhauer (Hg.): Events. Erlebniswelten. S. 17–31, hier S. 26.

66 Vgl. ebd., S. 17–31.

67 Vgl. Agnès Villadary: Fête et vie quotidienne. Paris 1973.

68 Vgl. Roger Caillois: Der Mensch und das Heilige (1950). Aus dem Französischen von Brigitte Weidemann. München, Wien 1988, S. 129 f.

69 Vgl. Caillois (wie Anm. 37), S. 115.

durchbrechen, unterscheidet sich der Jahrmarkt in zwei Aspekten wesentlich von den anderen Angeboten. Der erste ist die öffentliche Zugänglichkeit. Sind die diversen anderen „Events“ meist nur auf bestimmte Zielgruppen ausgerichtet, denen durch ihre ausgewählte Teilnahme die Exklusivität der Gemeinschaft⁷⁰ vermittelt bzw. aus dem gleichen Grund der Zugang durch die jeweilige Höhe des Eintrittspreises beschränkt wird, findet der Jahrmarkt im öffentlichen Raum statt und kann so (zumindest theoretisch) von „allen“, also über die Milieugrenzen hinaus, besucht werden. Der zweite Unterschied liegt in den schon beschriebenen mechanischen Rauscherlebnissen, die dort „konsumiert“ werden können. Meist ist die dominierende Methode, Rausch bei öffentlichen Festen herzustellen, der Konsum von Drogen, vor allem von Alkohol, den Caillois als „Entartung“ der Spielkategorie „ilinx“ definiert.⁷¹ Neben den unzähligen Möglichkeiten des Rausches, die am Jahrmarkt angeboten werden (dem allgemeinen Gedränge, Farb- und Lichtspielen und der extrem lauten akustischen Kulisse, die alleine schon die Besucher*innen einnimmt und in andere Zustände versetzt), ist es eben genau der mittels mechanischer Fahrgeschäfte erzeugte körperliche Rausch und Taumel, der in der säkularisierten Gegenwart im Minutentakt ritualfrei, sicher und vor allem passiv (also ohne eigenes Zutun, nur durch die Bewegung der Fahrgeschäfte) konsumiert werden kann.

Wesentliches Moment im Erleben des Rausches ist das Gefühl der Macht,⁷² wenn nicht gar die (immer göttliche) „Allmachtsvorstellung“.⁷³ Dieses Begehren nach einem Einheitsgefühl, nach dem Über-sich-hinausgehen-Wollen, manifestiert sich am Jahrmarkt zum Beispiel im begeisterten Erleben eines momentanen „Schocks“ bei einer Karussellfahrt. Die dabei ambivalent erlebte „Angstlust“, schlicht Todesangst, in die man sich freiwillig begibt, indem man sich den Kräften dieser Apparaturen passiv aussetzt und damit für sich und die anderen offensichtlich mutig seine Angst besiegt, kann mit dem

70 Vgl. Gebhardt (wie Anm. 65), S. 21.

71 Vgl. Caillois (wie Anm. 37), S. 81.

72 Vgl. Helmuth Kiesel, Sandra Kluge: *Jenseits von Eden. Eine Einführung in die Ideen- und Kulturgeschichte des Rauschs*. In: Helmuth Kiesel (Hg.): *Rausch*. Berlin, Heidelberg 2009, S. 1–25.

73 Szabo 2006 (wie Anm. 11), S. 212 f.

Erleben von Initiationsriten verglichen werden.⁷⁴ Eingedacht Arnold van Genneps Theorie der *Passagenriten*⁷⁵ können in diesem Vorgang am Jahrmarkt „Anzeichen der Reritualisierung von entritualisierten Inhalten“⁷⁶ in der weitgehend säkularisierten Gegenwart gelesen werden. Eine eindeutige Einordnung in die Ritualtheorie, wie die nach Turner,⁷⁷ muss allerdings ausbleiben, da sich beim temporären Jahrmarkt sowohl liminale (wie die kalendarische Wiederkehr) als auch liminoide Phänomene (wie die Freiwilligkeit der Teilnahme) treffen.⁷⁸ Auch geht von einem Jahrmarktbesuch per se keine transformatorische Kraft aus. Im Gegenteil: Sein wesentliches Moment ist, dass er zuvorderst dazu dient, das bestehende Gesellschaftssystem aufrechtzuerhalten. Was als die Befreiung von normativen, ökologischen, sozialen und politischen Zwängen des Gesellschaftssystems durch den Reiz der Sinne, die Entspannung überschüssiger Sinnlichkeit, die Stimulierung von Reizen, durch Abwechslung, Ablenkung und Zerstreuerung erlebt wird, ist in diesem liminalen Handlungszusammenhang am Jahrmarkt nur durch die genau definierten Regeln der Zeit- und Ortsgebundenheit möglich, in deren Rahmen auch das Ausmaß der Entladung festgelegt wird, um die dabei freigesetzte, systemgefährdende Energie wieder in die Strukturen des Alltags zurückführen zu können.⁷⁹

4. Schausteller*innen und ihre Unternehmen

So vielschichtig die Entdeckung und kommerzielle Verbreitung des Phänomens Schwindel mit mechanischen Mitteln war, so pragmatisch fallen die Entscheidungen der Schausteller*innen hinsichtlich der

74 Caillois 1982 (wie Anm. 37), S. 36.

75 Vgl. Arnold van Gennep: Übergangsriten (Les rites de passage 1909). Aus dem Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M., New York 2005.

76 Szabo 2006 (wie Anm. 11), S. 220.

77 Vgl. Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur (1969). Aus dem Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M. 1989.

78 Vgl. Victor Turner: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels (1982). Aus dem Engl. von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt a. M. 1989, S. 66.

79 Vgl. ebd., S. 68 f.

Wahl ihrer Fahrgeschäfte aus. Welche Fahrgeschäfte sie besitzen bzw. erwerben können, hängt vor allem von ökonomischen Faktoren ab; zuvorderst von der Sachlage, welche Geschäfte in der Familie schon vorhanden sind. Diese werden an die nächste Generation vererbt oder auch anlässlich der Hochzeit verschenkt, um den Start eines eigenen Unternehmens zu ermöglichen. Neben den Bedürfnissen ihrer Besucher*innen, deren Nachfrage sie nachkommen und die sie auch durch ihr Angebot schüren, spielt die Marktlage eine wesentliche weitere Rolle: Welche Geschäfte sind im Aktionsradius, in dem sich die jeweiligen Schausteller*innen bewegen, schon vorhanden, welche Nachfrage gibt es nach neuen bzw. zusätzlichen Fahrgeschäften? Bis in die 1990er Jahre war es noch leicht möglich, sich ein neues Geschäft zu erwirtschaften, entweder herstellen zu lassen oder zu kaufen. Heute ist dies kaum mehr möglich, da die Umsätze so deutlich zurückgegangen wie die Preise für neue Fahrgeschäfte gestiegen sind.⁸⁰ Das Abzahlen der Fahrgeschäfte dauert oft Jahrzehnte, wodurch auch das immer gleiche Angebot auf den meisten Kirtagen zu erklären ist. Für Überkopffahrgeschäfte gibt es aufgrund deren Größe und Gewicht in Österreich nur wenige geeignete Stellplätze, die traditionellerweise schon „besetzt“ sind.

Die wesentliche Frage für die fahrenden Schausteller*innen ist heute, ob die nächste Generation den Betrieb überhaupt übernehmen wird. Tut sie es nicht, zahlen sich neue Investitionen und eine Expansion des Betriebs meist nicht aus. Im Fall von Rudolf IV. Schlader möchten beide Kinder ins Schausteller*innen-Geschäft einsteigen. Nur mit diesem Wissen entschied er, nun einige Kinderfahrgeschäfte eines Kollegen aufzukaufen, der keine Nachfolger*innen hat.

Auch Sabine Schladers Sohn Philipp möchte ihren Betrieb übernehmen. Mit den „Klassikern“ (zwei Autodrome, zwei Schießbuden, WC-Wägen und der „Hälfte“ eines Kettenkarussells), die immer nachgefragt sind, ist der Betrieb ausgelastet.

Mit dem Ehepaar Avi hingegen wird die Tradition ihrer Schausteller*innen-Familie nach sechs Generationen zu Ende gehen, da sich ihre Kinder für andere Berufe entschieden haben.

80 Interview mit Rudolf IV. Schlader (wie Anm. 8).

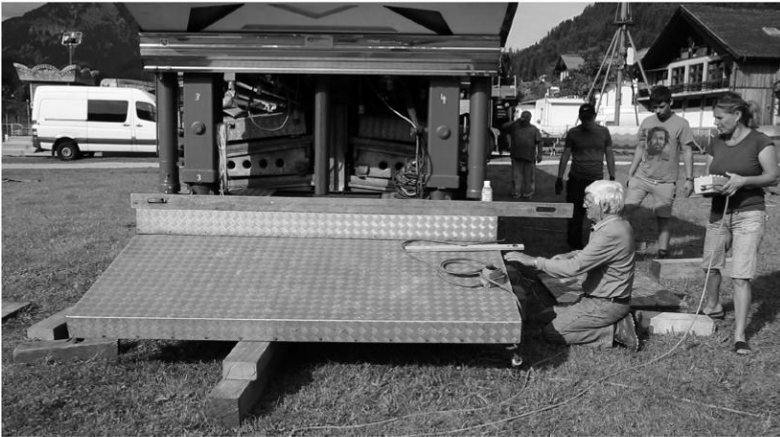


Abb. 5: Sabine Schlader mit ihrem Vater Rudolf III. Schlader und Sohn Philipp Schlader beim Aufbau ihres Autodroms. Filmstill aus *FAHREN*, 2020.

Conclusio: *FAHREN* (2020, 30 min, dt./engl. UT.)

Bewegung ist das tragende Motiv des Films, wie im Leben der Schau-steller*innen und am Jahrmarkt. Durch das Übersetzen der Bewegung der Personen und der Fahrgeschäfte in den filmischen Raum, die Motivauswahl und den Prozess der Montage, des Zueinander-in-Beziehung-Setzens der Bewegung der Schau-steller*innen und jener ihrer Fahrgeschäfte können wie eingangs beschrieben neue Wissens-räume erzeugt werden. Vor und hinter den Kulissen des temporären Spektakels Jahrmarkt gibt der Kurzdokumentarfilm Einblick in die weitgehend unbekannt Welt der lange marginalisierten und mit dem Terminus „fremd“ stigmatisierten Berufsgruppe der fahrenden Schau-steller*innen, die seit Generationen mit ihren Fahrgeschäften die von den Besucher*innen begehrten Schwindelerlebnisse erzeugen. Der Film begleitet die Schau-steller*innen im Rahmen eines Jahreskreises während ihrer Arbeit bei Auf-/Abbau, dem Betrieb und auch in den Werkstätten im Winter. In einer Sequenz werden die Fahrgeschäfte von ihrer Vorder- und Rück- bzw. Innenseite so „inszeniert“ und in den filmischen Raum übersetzt, dass sich für die Betrachter*innen ein Moment des Schwindels und Jahrmarkttaumels überträgt. Unterlegt ist dieser Teil des Films mit von Bernhard Hammer dafür produzier-ter Musik, die, wie am Jahrmarkt auch, die ästhetische Wirkung der

Fahrgeschäfte und ihrer Bewegungen verstärken soll. Konzeptuell ging die Komposition von den Maschinengeräuschen der Antriebsmechanismen der Fahrgeschäfte aus. Autofahrten, in deren Verlauf die Schausteller*innen, die Straßen und die Umgebung zu sehen sind, verbinden Orte wie Segmente des Films. Während dieser Fahrten sind die Stimmen der Schausteller*innen aus dem Off zu hören. Sie sprechen unter anderem über ihren (Arbeits-)Alltag und ihre (Familien-)Geschichte. Diese Erzählebene wurde nicht illustrativ zu den gezeigten Bildern eingesetzt, sondern additiv. Die Entscheidung, alleine die Schausteller*innen in dieser Form zu Wort kommen zu lassen, folgt formalästhetischen Ansprüchen wie denen der Narration des Films. Zu diesem Zweck wurden unterschiedliche Interviews mit einer Person verschränkt bzw. zusammen montiert. Das während der Feldforschung gesammelte Material unterwarf ich also einer Formidee, wobei ich dokumentarische Äußerungen mit inhaltlichen und formalen Darstellungsentscheidungen verband, um auf eine eigene und neue Wirklichkeit zu verweisen.⁸¹ Wesentlich dabei war der Prozess der Montage gemeinsam mit der Cutterin Karin Hammer. Im Rahmen dieses Prozesses galt es, die angeführten verschiedenen Themen und Ebenen formal wie inhaltlich zu einer Narration zu verbinden. Karin Hammer, mit ihrer professionellen Erfahrung sowohl im Spielfilm- als auch im Dokumentarfilmbereich, hat so die formale Gestaltung des Films wesentlich mitgeprägt.

FAHREN eröffnet für die Rezipient*innen unbekanntes Terrain und macht den Raum der Forschung, die verschiedenen Abläufe, Landschaften und Orte erfahrbar, um die aktuelle bewegte Welt der fahrenden Schausteller*innen in den Blick zu nehmen und ihre Arbeit am und mit dem Schwindel zu repräsentieren.

Postskriptum September 2020

FAHREN hätte im Rahmen der *Diagonale – Festival des österreichischen Films* im März 2020 Premiere feiern sollen. Aufgrund der

81 Vgl. Sven Kramer: Produktion und Aneignung von Interviews mit Zeitzeugen in Lanzmanns SHOAH und Fechners DER PROZESS. In: de Reufels, Greiner, Odorico, Pauleit (Hg.) (wie Anm. 4), S. 66–72, hier S. 66 ff.

Covid-19-Pandemie wurden dieses und viele andere Filmfestivals abgesagt, ebenso wie alle temporären Jahrmärkte. Inzwischen wurde der Film u. a. im Juli beim *dotdotdot Open Air Kurzfilmfestival* gezeigt. Seit Mai 2020 konnte die Familie Schlader wenige kleine, fixe Jahrmärkte, die erlaubt sind, initiieren und ausrichten. Diese dienen allerdings mehr ihrer eigenen psychischen Unterstützung denn dem finanziellen Überleben. Bis zum aktuellen Zeitpunkt konnten sie ca. 5 Prozent ihres üblichen Saisonumsatzes erwirtschaften.⁸² Da nicht absehbar ist, wann sich die Umstände wieder ändern werden, ist ihre Situation entsprechend prekär. Es ist anzunehmen, dass sich die im Artikel beschriebene voraussichtliche Reduktion der Unternehmen auf einige wenige dadurch beschleunigen wird.

Working on Dizziness: Travelling Showpeople and Mechanically Generated Rush Experiences at Fairs. (Cinematic) Present-Day Insights and Historical Context

The article provides insight into the artistic-scientific research process that took place during work on the documentary film RIDING (2020, 30 min). Structured along travel logbook entries made while shooting and individual scenes from the film, the article reflects on the current work and life situation of show people and on their work in the (historical) context of disseminating mechanically generated experiences of exhilaration and dizziness, as well as their purpose, on fairs from the eighteenth century onwards.

82 Interview Sabine Schlader, 18.9.2020, Traun.