

Musik – Pädagogik – Dialoge

Allitera Verlag

Musik | Kontexte | Perspektiven

Schriftenreihe der Institute für Musikpädagogik und Europäische Musikethnologie
an der Universität zu Köln

Band 5

Rüdiger Becker

Circusmusik in Deutschland

Von den Anfängen bis zur Gegenwart

Allitera Verlag

Februar 2014
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2014 Buch&media GmbH, München
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink
Herstellung: BoD – Books on Demand
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-579-3

Inhalt

Einleitung	9
Methodenspektrum	14
Circus: Begriffsklärung und Definition	23
Verwandte Gattungen	26
Was ist Circusmusik?	29
1 Historische Aspekte	33
1.1 Die Anfänge des neuzeitlichen Circuswesens in Europa	33
1.1.1 Vom Spielmann zum Circusmusiker – Traditionelle Verbindungen zwischen Artistik und Musik ...	40
1.1.2 Erste Circusmusik	52
1.1.2.1 Repertoire	66
1.2 Zur Geschichte der deutschen Circusmusik	70
1.2.1 Zur Epochengliederung	70
1.2.2 Die Anfänge des Circuswesens in Deutschland	70
1.2.2.1 Erste Circusmusik in Deutschland	74
1.2.3 Der deutsche Circus im 19. Jahrhundert	80
1.2.3.1 Circusmusik im 19. Jahrhundert	82
1.2.3.2 Repertoire	101
1.2.4 Das »Goldene Zeitalter« des deutschen Circus	111
1.2.4.1 Circusmusik im »Goldenen Zeitalter«	115
1.2.4.2 Repertoire	125

1.2.5	Der deutsche Circus der Nachkriegszeit	133
1.2.5.1	Der Circus in der Bundesrepublik Deutschland	133
1.2.5.2	Der Circus in der DDR	136
1.2.5.3	Circusmusik in der Bundesrepublik Deutschland	137
1.2.5.4	Repertoire	146
1.2.6	Die aktuelle deutsche Circus-Szene	150
1.2.6.1	Aktuelle deutsche Circusmusik	153
1.2.6.2	Repertoire	156
1.2.7	Spezielle circusmusikalische Entwicklungen in Kleincircussen	163
2.	Soziologische Aspekte	173
2.1	Regionale Zentren der Circusmusiker	173
2.1.1	Westpfalz	176
2.1.2	Böhmen	184
2.1.3	Polen	190
2.1.4	Deutsche Circusmusiker im Ausland	194
2.1.5	Verbindungen zwischen Artisten- und Musikantentum in genealogischer Hinsicht	200
2.2	Sozialer Status der Circusmusiker	207
2.2.1	Historische Vorurteile gegenüber den »Fahrenden«	207
2.2.2	Zeitbedingte Statusveränderungen	211
2.2.3	Aktuelle Situation	218
2.3	Beruf Circusmusiker – Rahmenbedingungen im Arbeitsfeld Circus	221
2.3.1	Lebens- und Arbeitsbedingungen im 19. und 20. Jahrhundert	221
2.3.2	Verdienst	225
2.3.3	Soziale Absicherung	233
2.3.4	Außermusikalische Aufgaben	238
2.3.5	Ansehen innerhalb der Unternehmen	241
2.3.6	Sondersprachen	243

2.4 Musikalisches Profil der Circusmusik	246
2.4.1 Organisation der Circusorchester	246
2.4.2 Ausbildung und musikalische Qualifikationen der Instrumentalisten	249
2.4.3 Musikalische Anforderungen	257
2.4.3.1 Instrumentalisten	257
2.4.3.2 Kapellmeister	264
2.4.3.3 Komponisten	266
2.4.4 Herausragende Kapellmeister	267
3 Musikalische Aspekte	277
3.1 Funktionen der Circusmusik	277
3.1.1 Atmosphärische Funktionen	281
3.1.2 Syntaktische Funktionen	288
3.1.3 Dramaturgische Funktionen	291
3.1.4 Autonome Funktionen	300
3.1.5 Mediale Funktionen	316
3.2 Produktionsverfahren	324
3.2.1 Komposition	325
3.2.2 Adaption	330
3.2.3 Improvisation	333
3.2.4 Kompilation	335
3.3 Musikalische Determinanten der Circusmusik	337
3.3.1 Form	337
3.3.2 Melodik	341
3.3.3 Harmonik	341
3.3.4 Tempo	342
3.3.5 Rhythmik	344
3.3.6 Dynamik	346
3.3.7 Klangfarbe	347

3.4	Musizierbedingungen	349
3.4.1	Räumliche Position	349
3.4.2	Kleidung	353
3.4.3	Notenmaterial	355
3.4.4	Zum Einsatz von Tonträgern in der Circusmusik	357
3.5	Circusmusik als musikalischer Gattungsbegriff	363
3.5.1	Wechselbeziehungen der Circusmusik zu verwandten Musikgattungen	366
3.5.1.1	Ballettmusik	367
3.5.1.3	Operette und Revue	369
3.5.1.2	Filmmusik	371
3.5.2	Exkurs: Das Sujet Circus in der »E-Musik«	382
3.5.3	Circusmusik und populäre Musikkultur	385
3.6	Rezeption von Circusmusik	394
3.6.1	Die Circusmusik und ihr Publikum	394
3.6.2	Rezeptionsbedingungen	397
3.6.3	Öffentliche Bewertung der Circusmusik	401
3.5.4	Circusmusik: Trivialmusik?	404
	Schlussbemerkungen	411
	Danksagung:	415
	Quellennachweise	417
	Literatur	417
	Zeitschriften	435
	Tonträger	436

Einleitung

Seit weit über zweihundert Jahren existiert das deutsche Circuswesen¹, und seine gesamte Historie ist untrennbar verbunden mit einer musikalischen Gattung, die trotz einer solch langen Tradition sowohl in der Öffentlichkeit als auch in der wissenschaftlichen Diskussion bisher bestenfalls als periphere Erscheinung registriert wurde: der Circusmusik. Jede Circusvorstellung enthält nahezu ununterbrochen – gegebenenfalls bis zu drei Stunden lang – Musik unterschiedlichster Art und Herkunft, und vermutlich würde die Bedeutung der Circusmusik sofort ins Bewusstsein rücken, wenn sie einmal ausfiel. So alt wie das Circuswesen ist daher auch die Frage, welcher Stellenwert der Musik und den Musikern innerhalb des Gesamtkomplexes Circus beizumessen ist – eine Frage, die bisher allerdings lediglich die circensische Forschung am Rande beschäftigt hat. Sämtliche Disziplinen der Musikwissenschaft wie auch der Musikpädagogik dagegen ignorierten die Musik im Circus fast völlig, sodass man die bis dato nahezu unerforschte Circusmusik mit Recht als vergessene musikalische Gattung bezeichnen darf.

Warum aber sollte es sinnvoll sein, die Circusmusik aus diesem Schattendasein zu befreien und sie zum Gegenstand musikwissenschaftlicher Forschung zu machen? Der erste Anstoß dazu erwuchs aus einer eigenen instrumentalen Erfahrung des Verfassers in der circusmusikalischen Praxis unserer Zeit.²

¹ Im Folgenden wird die internationale Schreibweise »Circus« verwendet, die sich in den letzten Jahrzehnten in der deutschen Circusforschung allgemein durchgesetzt hat. Bei der Nennung von Unternehmen, die ausdrücklich als »Zirkus« firmieren, wird deren Schreibweise übernommen. Gleiches gilt selbstverständlich bei Zitaten, in denen grundsätzlich jeweils die Schreibweise der Originalquelle beibehalten wird.

² Im Sommer 1991 bewarb der Verfasser sich als Student der Musikhochschule Düsseldorf in den Semesterferien auf ein Inserat des deutschen Circusunternehmens Roncalli hin, das kurzfristig für Gastspiele in Köln und Hannover aushilfsweise einen Posaunisten für sein Circusorchester suchte, wurde nach kurzem Probespiel engagiert und spielte in den Monaten Juli bis September im Roncalli-Orchester unter der Leitung von Georg Pommer. Diese beiden Monate ermöglichten ihm neuartige und wertvolle – nicht nur musikalische – Erfahrungen und weckten ein nachhaltiges Interesse an der Circusmusik in Gegenwart und Vergangenheit sowie an Leben und Arbeit der Circusmusiker.

Geweckt wurde das Interesse an der konkreten Untersuchung dieses Musikkomplexes und seines Funktionsbereichs damals vor allem durch die Beobachtung einer augenscheinlichen Diskrepanz zwischen der öffentlichen Wahrnehmung und Bewertung der Circusmusik einerseits und der tatsächlichen, nicht allein funktionalen Bedeutung dieses Musikgenres andererseits. Die praktischen Erfahrungen dieser Zeit deckten sich nämlich in kaum einer Hinsicht mit den gängigen Vorurteilen über die Circusmusik.

Ein solches Missverhältnis wirft Fragen auf, die einer eingehenderen Betrachtung bedürfen. Worin könnte das wissenschaftliche Desinteresse an dieser Gattung begründet liegen? Vorurteile gegenüber der Gattung Circusmusik, ja ihre Abwertung als minderwertige Sparte der ohnehin vielfach ebenfalls diskreditierten Unterhaltungsmusik reichen zur alleinigen Begründung kaum aus. Vermutlich liegt ein weiterer Grund in der besonderen Schwierigkeit, dieses Feld zu erforschen. Dass dabei eine Vielzahl diffiziler Probleme zu lösen sein würde, war zwar zu erahnen, aber Umfang und Schwierigkeit der Aufgabe wurden in ihrer vollen Tragweite erst während der Recherchen deutlich.

Bereits 1996 konnte durch eine Studie des Verfassers zum gleichen Thema eine erste Grundlage für weitere Forschungen gelegt werden.³ Angesichts der bis dahin noch völlig fehlenden Spezialliteratur stellte diese immerhin eine erste Annäherung an den Komplex dar, sodass nun eine zumindest vorläufige wissenschaftliche Basis vorhanden war. Eine intensiviertere und weiter gehende Forschung konnte erst ab August 2002 betrieben werden, da vor allem die umfangreichen Recherchearbeiten, die häufige Reisen und längere Aufenthalte in Archiven bedingten, nur während einer zeitweiligen beruflichen Freistellung zu bewältigen waren. Während dieser Zeit konnte ein Großteil der dieser Veröffentlichung zugrunde liegenden Quellen aufgespürt, gesichtet und ausgewertet werden. Die weitere Forschung erwies sich aber nicht nur als äußerst zeitintensiv, sondern eine gründliche und kontinuierliche Untersuchung wurde zusätzlich durch die berufsbedingte Mobilität der zu untersuchenden sozialen Gruppe erheblich erschwert. Vorurteile herrschen obendrein auch auf Seiten der Circusmusiker, bei denen – wie sich zeigte – offensichtlich eine mangelnde Akzeptanz gegenüber der Beobachtung und Befragung durch Studierende und Wissenschaftler besteht.

Die vorliegende Arbeit ist von dem Ziel bestimmt, den gesamten Komplex der Musik im Circus möglichst weitgehend zu untersuchen und die Ergebnisse in einem – überwiegend chronologisch geordneten – Aufriss auszuwerten und darzulegen, um so die Aufarbeitung dieses wissenschaftlich bisher so ver-

³ Vgl. Becker 1996

nachlässigten Gebietes voranzutreiben. Dabei gilt es unter anderem »*kulturelle Wurzeln aufzuspüren, also das zu betreiben, das die Künstler so schön Spurensuche nennen. Das, was in unserer Gesellschaft gewachsen und beschädigt, aber vorhanden und vielleicht produktiv nutzbar ist*«. ⁴ Ihre Legitimation erhält diese Forschung aber nicht etwa durch einen Ansatz im Sinne eines »Retten, was noch zu retten ist«, sondern vielmehr in der aktuellen Relevanz, die diese Thematik für die Musikwissenschaft birgt. Daher geht es nicht in erster Linie darum, Wissen und Erkenntnisse über die Circusmusik rein faktenorientiert auszubreiten, sondern vielmehr den Gegenstand in einem ausgewogenen Verhältnis von Theorie und Empirie als wissenschaftliches Problem mit weitreichenden Fragestellungen zu präsentieren.

Der Anspruch, das gesamte Spektrum der Thematik Circusmusik wirklich umfassend und erschöpfend zu erforschen, erwies sich allein schon aufgrund der schlechten Quellenlage als auch auf lange Sicht unerfüllbar, ist darüber hinaus aber auch aufgrund des Umfangs und der Vielschichtigkeit dieses Komplexes nicht zur Gänze zu erfüllen. Daher wird die vorliegende Untersuchung manche Teilgebiete nur anreißen können, ohne jeweils komplette, endgültige und eindeutige Ergebnisse vorlegen zu können. Dennoch erschien es wichtig, sämtliche relevanten Aspekte des Themas zu integrieren. Dies einerseits, weil nur so ein umfassender Gesamtblick über das Phänomen Circusmusik eröffnet werden kann, und andererseits – und das ist der weitaus gewichtigere Grund – weil nahezu alle Aspekte der Thematik Interdependenzen zueinander aufzeigen, die eine Vernachlässigung oder Nichtberücksichtigung einzelner Faktoren nicht zulassen. Eine z. B. nur rein phänomenologische und werkimmanente Betrachtung der Circusmusik kann daher zur umfassenden Erforschung dieses Gegenstandes nicht ausreichen. Es müssen zusätzlich in Anlehnung an den Ansatz der »cultural studies« weitere, auch nicht-musikalische Faktoren hinzugezogen werden⁵: Gesellschaftspolitische, soziokulturelle, ökonomische und psychologische Komponenten spielen nicht nur bei der historischen Entwicklung, sondern auch und vor allen Dingen hinsichtlich Funktion und Wirkung der Circusmusik eine wesentliche Rolle. Das erklärt auch, warum in der vorliegenden Untersuchung die Analyse musikalischer Details einen vergleichsweise geringeren Raum einnimmt und die allgemeine Bedeutung der Circusmusik im Kontext der Musikkultur ihrer Zeit stärker in den Vordergrund gerückt wird.

⁴ Ansohn 2004, 13

⁵ Vgl. u. a. De la Motte-Haber/Neuhoff 2007, 105 sowie Nünning 2004, 96ff. u. Bruhn/Rösing 1998, 10ff.

Der erste Teil der Arbeit ist vorwiegend historisch orientiert. Dabei gilt es zunächst, die – bisher noch in fast völligem Dunkel liegenden – historischen Ursprünge und Wurzeln der Circusmusik zu untersuchen, ihre Entwicklung bis zur Gegenwart darzustellen und diese Gegenwart durch eine Bestandsaufnahme der heutigen Circusmusik zu erfassen. Um die Geschichte der Circusmusik in einen kulturhistorischen Kontext zu stellen und circusmusikalische Aspekte und Phänomene in die allgemeine Circusgeschichte einordnen zu können, wird zu Beginn ein Überblick über die Geschichte des allgemeinen Circuswesens gegeben. Zentraler Gegenstand des anschließend in chronologischer Abfolge dokumentierten Prozesses der geschichtlichen Entwicklung der Circusmusik wird das Circusorchester sein. Dies kann aber nur dann sinnvoll erfolgen, wenn dabei auch das gesamte angrenzende Umfeld und die ganz speziellen Bedingungen, denen die Circusmusik unterliegt, berücksichtigt werden. Daher ist der Darstellung der einzelnen circusmusikalischen Epochen jeweils eine überblicksartige Schilderung der Circusgeschichte des betreffenden Zeitraums vorangestellt. Die sich daran jeweils anschließende Darstellung des Repertoires der Circusmusik ist aus diesem Grund ebenfalls chronologisch geordnet, da sich auf diese Weise epochenbedingte Einflüsse besonders deutlich aufzeigen lassen. Die Schwerpunktsetzung hinsichtlich historischer Epochen orientiert sich dabei vornehmlich an der Quellenlage, weshalb z. B. die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts einen größeren Raum als andere Zeitabschnitte einnimmt.

Im zweiten Teil der Arbeit richtet sich das Augenmerk auf die soziologischen Aspekte des Themas, insbesondere auf die Situation der Circusmusiker, jener »vergessenen Artisten dort oben auf dem Orchesterpodium«⁶. Die besonderen Charakteristika dieses wenig beachteten Berufsstandes sollen hier untersucht werden. Dabei rücken neben der Erforschung der historischen Wurzeln des Berufes ebenso die Rahmenbedingungen im Arbeitsfeld Circus in das Blickfeld der Untersuchungen.

Daran anschließend werden im dritten Teil die Funktionen der Circusmusik und ihre in musikalischer Hinsicht spezifischen Besonderheiten analysiert. Zu diesem Komplex liegen bis dato noch keinerlei brauchbare Erkenntnisse oder gar Theorien vor, sodass es hier nicht nur erforderlich ist, die funktionale Bedeutung der Circusmusik innerhalb des Mediums Circus mittels einer adäquaten Terminologie zu beschreiben, sondern diese auch erstmals durch eine theoretische Systematik zu kategorisieren. Auch in diesem Teil, in dem vor allem innermusikalische Aspekte untersucht werden, sollen historische Zusammenhänge mit berücksichtigt werden. Des Weiteren richtet sich das

⁶ van Lindonk 1977, 7

Augenmerk hier über die Bedeutung der Circusmusik innerhalb des Circuswesens hinaus auch auf die öffentliche Bewertung und damit auf Fragen der Rezeption von Circusmusik.

Es mag auf den ersten Blick grundsätzlich fragwürdig erscheinen, eine Untersuchung des im Prinzip internationalen Phänomens Circus bzw. Circusmusik auf Deutschland zu beschränken und von einer deutschen Circusgeschichte bzw. von deutscher Circusmusik⁷ zu sprechen. Denn schließlich darf der Circus als eine geradezu beispielhaft grenzüberschreitende Institution der Unterhaltung gelten, und in diesem Sinne ist das deutsche Circuswesen nicht nur bezüglich inhaltlicher Aspekte, sondern auch ganz unmittelbar durch die Zusammensetzung personeller Kontingente seit jeher durch vielfältigste internationale Einflüsse geprägt. Noch dazu sind die Gastspiele großer und mittlerer Unternehmen der deutschen Circusbranche im europäischen Ausland ebenso wie Tournées ausländischer Circusse in Deutschland Traditionen, deren Grundlagen bereits seit den Anfängen des Circuswesens gelegt wurden.

Dennoch erscheint im Rahmen der vorliegenden Studie vor allem aus zwei Gründen eine Konzentration auf das deutsche Circuswesen bzw. die deutsche Circusmusik ratsam. Zum Einen würde eine Ausweitung auf die europäische oder gar weltweite Circusmusik bei weitem den zu bewältigenden Forschungsaufwand übersteigen, zum Anderen ist eine Beschränkung auf den deutschen Sprachraum insbesondere hinsichtlich der musikalischen Anteile sinnvoll, da sich gerade in der Circusmusik, vor allem bezüglich des Repertoires, trotz aller Internationalität doch auch eindeutig nationale Prägungen ausmachen lassen. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich also im Wesentlichen auf die Musik im deutschen Circus. Doch die Besonderheit des Circuswesens als Länder übergreifendes Phänomen bedingt, dass einige Aspekte der Circusmusik – insbesondere ihre Entstehung und die Frühzeit, zumal hier die Quellenlage aus nachvollziehbaren Gründen noch schlechter ist als ohnehin – nicht isoliert betrachtet und daher auch internationale Entwicklungen und Ausprägungen grundsätzlich nicht außer Acht gelassen werden können und insofern in die Analyse und Darstellung mit einbezogen werden müssen. Denn im Ausland, vor allen Dingen in den USA, ist der Stand der historischen Circusforschung

⁷ Wenn in der Folge vom deutschen Circuswesen bzw. deutscher Circusmusik die Rede sein wird, schließt dies Entwicklungen innerhalb des gesamten deutschen Sprachraums mit ein. Denn aufgrund der relativ häufigen nationalen Grenzverschiebungen in dem betreffenden Zeitraum, der ja mehr als zwei Jahrhunderte umfasst (ab ca. 1770 bis heute), liefern Sprachgrenzen sicherlich einen sinnvolleren Maßstab für ethnische Identität als die z. T. nur sehr kurzfristig andauernden und oft willkürlich erscheinenden politischen Grenzziehungen.

z.T. wesentlich fortgeschrittener, so dass dort, wo es legitim und angemessen erscheint, eine analoge Übertragung dieser Ergebnisse auf deutsche Verhältnisse vorzunehmen ist. Im Fokus bleibt jedoch hauptsächlich die deutsche Circusmusik. Auch die erwähnten Gastspiele von Circusunternehmen fremder Nationen auf deutschem Gebiet müssen in diesem Zusammenhang selbstverständlich berücksichtigt werden, denn gerade hierdurch wurden und werden häufig prägende Impulse für die deutsche Circusmusik vermittelt. Ebenso wird der Blick dort auf den internationalen Bereich ausgeweitet werden, wo deutsche Circusmusik oder deutsche Circusmusiker sozusagen als »Exportartikel« über die Landesgrenzen hinweg Engagements gefunden und Einfluss ausgeübt haben.

Methodenspektrum

Schon aus der bereits angedeuteten schlechten Quellenlage heraus ergab sich eine gesteigerte Notwendigkeit methodischer Vielfalt, die bei der Erforschung einer so vielschichtigen und komplexen Thematik ohnehin geboten scheint. Von daher ist die Orientierung bezüglich der Forschungsansätze und Methoden zwangsläufig stark interdisziplinär ausgerichtet. Die Betrachtung eines Gegenstandes, der einerseits sicherlich der popularen Massenkultur zugerechnet werden muss und in Teilaspekten gar als subkulturelle Gattung zu bezeichnen ist, andererseits jedoch so viele Rand- und Grenzgebiete berührt und zahlreiche Vernetzungen zu anerkannteren und etablierteren Kulturformen aufweist, verlangt selbstverständlich in besonderem Maße auch dementsprechend komplexe Argumentationszusammenhänge, die auf einem breiten interdisziplinären methodischem Fundament basieren. Ein solcher, in der deutschen Musikwissenschaft noch relativ neuer Forschungsansatz, der auf wesentliche Elemente und Methoden der bereits erwähnten *cultural studies*⁸ zurückgreift, bietet sich geradezu dafür an, einen so vielschichtigen Komplex, wie ihn die Musik im Circus darstellt, zu erschließen.⁹ Nur eine solche Pluralität der Herangehensweise an die Thematik trägt somit der Vielschichtigkeit des Gegenstandes gebührend Rechnung. Gewissermaßen als Integrationspunkt der diversen interdisziplinären Relationen dient dabei die Musiksoziologie.

⁸ Vgl. u. a. Nünning 2004, 96ff. und Stroh 2005, 188f.

⁹ Der methodische Ansatz der *cultural studies* gilt in musiksoziologischer Hinsicht insbesondere als geeignet zur »Erforschung von Alltags- und Popularkulturen« (De la Motte-Haber/Neuhoff 2007, 105).

Primärquellen

Da selbst umfassende Recherchen nach Sekundärliteratur zum Komplex Circusmusik sich als sehr unergiebig erwiesen, stand die Erschließung aussagekräftiger Primärquellen im Zentrum der Materialsuche. Dies betraf z. B. Anschlagzettel, Programmhefte, Notenmaterial oder Fotografien. Bei den historischen Forschungen dominierten zunächst einmal Bemühungen um das Auffinden bisher unbekannter, teils verschollen geglaubter Dokumente. Für einige Bereiche herrscht extreme Materialarmut. Dies betrifft insbesondere die Frühgeschichte der Circusmusik. Erschwerend kam hinzu, dass dort, wo Quellen vorhanden sind, diese in aller Regel bisher weder geordnet noch analysiert waren. Das Suchen und Auffinden, Sammeln und Dokumentieren solcher Quellen konzentrierte sich vorwiegend auf Privatsammlungen und Archive, da weder in Bibliothekskatalogen noch Datenbanken verwertbare Informationen aufzufinden waren. Dies erwies sich allerdings als äußerst schwierig und aufwendig, da all das, was mit dem Bereich von Schaustellerei, fahrenden Künstlern und Gauklern zusammenhängt, prinzipiell aus der Sicht der Sesshaften ohnehin als quasi »geschichtslos« und kaum einer näheren Betrachtung, geschweige denn einer Dokumentierung und wissenschaftlichen Beschäftigung, für würdig angesehen wurde. So gestaltete sich die Informationsbeschaffung in weiten Teilen als beinahe detektivische Kleinarbeit im Sinne einer Spurensicherung historischer Fakten, damit aus einer Vielzahl einzelner Mosaiksteine allmählich ein immer deutlicheres Bild gewonnen werden konnte.

Unter den textlichen Quellen erwiesen sich als wichtige und äußerst hilfreiche Primärquellen vorrangig Ankündigungszettel und Affiches, die als Vorläufer von Plakaten oft die einzigen vorliegenden Zeugnisse über Darbietungen aus der Anfangszeit des Circuswesens darstellen. Ausgewertet werden konnte im Laufe dieser Recherchen, die sich über mehrere Monate erstreckten, für den Zeitraum von ca. 1760–1900 eine Gesamtzahl von ca. 850 solcher schriftlichen Ankündigungen von Circus- bzw. circusähnlichen Aufführungen. Diese Druckerzeugnisse, die als Handzettel, Anschlagzettel, Affiches oder Plakate in Umlauf gebracht wurden, sind in verschiedenen Sammlungen archiviert.¹⁰ OETTERMANN bietet allein in seiner Sammlung etwa 440 Anschlagzettel circensischer und artverwandter Künste aus dem Zeitraum von ca. 1770 bis 1860, auf denen etwa 100 Nachweise zur Circusmusik zu finden sind. Als besonders nützlich erwies es sich dabei, dass es lange Zeit, zum Teil noch bis

¹⁰ Wichtige Fundstellen waren hier: Oettermann 1979, Markschiess-van Trix 1975 sowie die Archive der *documenta artistica* im Stadtmuseum Berlin, des Circusmuseums Preetz sowie das Circus- und Varietéarchiv in Marburg.

ins 20. Jahrhundert hinein, üblich war, auf den Anschlagzetteln die einzelnen Programmpunkte sehr dezidiert zu beschreiben und umfangreich Auskunft über den Programmablauf zu geben, sodass diese schriftlichen Ankündigungen im Prinzip als Vorläufer heutiger Programmhefte zu betrachten sind, ja zum Teil sogar wesentlich detaillierter in ihren Beschreibungen waren.

Gebundene Programmhefte wurden erst ab ca. 1900 üblich. Seit dieser Zeit sind den Texten der Plakate, die jetzt primär als Blickfang konzipiert wurden und daher oft aufwändig künstlerisch gestaltet sind, außer dem Namen des Unternehmens sowie Zeit und Ort der Vorstellungen an Textanteilen allenfalls noch schlagwortartige Ankündigungen der Höhepunkte zu entnehmen. Als besonders ergiebig und vorbildlich in der Aufarbeitung einer musikalischen Tradition erwies sich das Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums in Mackenbach, wo mir unter anderem einige aufschlussreiche Primärquellen wie handschriftliche Aufzeichnungen, Reisetagebücher ehemaliger Circusmusiker, Fotodokumente und zahlreiches, meist handgeschriebenes Notenmaterial – besonders aus dem Zeitraum vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – zugänglich waren. Die Auswertung dieser authentischen Quellen förderte einige überraschende Ergebnisse zu Tage.

Schwierig gestaltete sich allerdings oft die Prüfung der Zuverlässigkeit des Materials: Widersprüche aufzudecken und Quellen kritisch zu hinterfragen, war aufgrund der in den meisten Fällen geringen Menge an Funden oft kaum möglich. Dennoch zeigte die Berücksichtigung aller, auch scheinbar noch so marginaler Hinweise, dass sich historische Fakten oft anhand von Indizien rekonstruieren oder belegen ließen. Die vielen Einzelphänomene in einen geschichtlichen Zusammenhang stellen zu können, gewährleistete hier eine linear geordnete, chronologische Faktenuflistung, damit Entwicklungen, wie z. B. die Besetzungsformen der Circusorchester, in ihrem Verlauf möglichst detailliert aufgezeigt werden konnten.

Aus dem 20. Jahrhundert blieben größere Bestände an Programmheften in diversen Archiven erhalten. Die besonders umfangreichen Sammlungen des Circus- und Varietéarchivs in Marburg und des Archivs des Circusmuseums in Preetz konnten komplett durchgearbeitet und gesichtet werden. Praktisch für alle relevanten Unternehmen ihrer jeweiligen Zeit sind Programme in größerer Anzahl aufzufinden – allein die Sammlung in Marburg umfasst Programmhefte von insgesamt 245 deutschen Circussen –, sodass für diesen Zeitraum hier, auch wenn die Circusmusik und ihre Protagonisten nicht immer explizit erwähnt sind, zahlreiche verwertbare Informationen aufzufinden waren. Ob und wie die Musik in den Programmheften erwähnt ist, ist allein schon

aufschlussreich für die Einschätzung ihres Stellenwertes. Informationen wie Namen der Kapellmeister, Kapellengröße, Benennung der Formation sind relativ häufig anzutreffen. Außerdem sind bisweilen Teile des Repertoires wie Eröffnungsmusik oder Schlussmarsch etc. aufgeführt. Auch Sonderaufgaben der Orchester wie Konzerte oder Tierschaubegleitung lassen sich aus den Programmheften entnehmen. Seltener zu finden hingegen sind hier Fotos, auf denen die Besetzung zu erkennen ist.

Bildquellen halfen durch ikonografische Analyse vor allem die Frühgeschichte des Circuswesens aufzuzeigen. Hier stellt im Prinzip das leider nur sporadisch vorhandene Bildmaterial sogar die einzige Quelle dar. Vor allem die sozialen Verhältnisse im Circuswesen der jeweiligen Zeit sind hieraus jedoch ablesbar. Für spätere Zeiträume boten dann insbesondere Fotografien aus privaten Sammlungen und besonders aus dem Fotoarchiv des Musikantenmuseums in Mackenbach aufschlussreiches Material für Besetzungsgrößen und Instrumentierung der Circusorchester.

An Musikalien aus der Circusmusik ist das meiste, was überhaupt erhalten blieb, handschriftlich notiert. Notendokumente erschienen vereinzelt erst ab ca. 1840 im Druck. Die Druckausgaben von Circusmusik geben zumeist allerdings nicht die Originalvorlage wieder, da sie in Bearbeitungen, z. B. Klavierausgaben oder anderen reduzierten Arrangements für wenige Musiker verlegt wurden. Mehrere handschriftliche Quellen sind ab ca. 1880 erhalten.¹¹ Oft wurden diese noch von den Musikern selbst kopiert, sodass gegebenenfalls mehrere Parallelbelege vorliegen. Ein Verlagswesen für Circusmusik, die auch in der circensischen Praxis Verwendung fand, konnte sich erst relativ spät, etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts, etablieren.

Schallbelege zur Circusmusik, die in der Regel streng genommen eigentlich Sekundärquellen darstellen, da sie zumeist losgelöst aus dem Funktionszusammenhang produziert wurden, existieren nur sehr vereinzelt ab der Erfindung des Grammophons. Einige ältere Aufnahmen auf Schellack ließen sich immerhin im Deutschen Musikarchiv Berlin auffinden. Insgesamt wurden aber nur wenige Schallplatten mit Circusmusik produziert, erst ab 1970 liegen hier vereinzelte Exemplare vor. Doch existieren einige hörensweite Mitschnitte kompletter Circusprogramme der wichtigsten Circusunternehmen, die ab Ende der 1960er-Jahre von Circusfreunden aufgezeichnet wurden und die ersten akustischen Primärquellen darstellen. Vermehrt hat sich die Tonträgerproduktion erst seit Einführung der CD, sodass man ab Ende der 1980er-Jahre in diesem Bereich fast von einem Boom sprechen kann. Nahezu jedes Circusorchester

¹¹ Vgl. Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums Mackenbach

der Großunternehmen spielte seitdem eines oder mehrere seiner Programme auf CD ein. Film- oder Videoaufnahmen von Circusvorstellungen sind als Primärquellen insofern besonders aufschlussreich, als sie auch die Korrelationen von visueller und akustischer Ebene dokumentieren. Leider gibt es hier, abgesehen von einigen Amateuraufnahmen, die aber bedauerlicherweise eine schlechte Tonqualität bieten, nur wenig brauchbares Material.

Des Weiteren lieferten Archive Quellenmaterial wie Pressezeugnisse (Zeitungsannoncen, Programmankündigungen, Kritiken), Archivalien und Akten (Personallisten, Verträge, behördliche Akten, Reisepässe). Als besonders ergiebig erwiesen sich dabei Recherchen in Berlin, wo nicht nur die umfangreiche Sammlung »documenta artistica« im Stadtmuseum, sondern auch das Zirkusarchiv Winkler sowie das Circus-Busch-Archiv von Martin Schaaf interessante Quellen aufweisen. Vereinzelt ließen sich auch zeitgenössische Dokumente von Einzelpersonen wie Reisetagebücher, Briefe oder Augenzeugenberichte auffinden. Leider ist aber die Zahl autobiografischer Quellen zur Circusmusik sehr gering.

Dass die Circusmusik ein sehr komplexes Phänomen darstellt, aus dem einzelne Teile nicht ohne weiteres herauszulösen sind, machte darüber hinaus eine empirisch ausgerichtete Vorgehensweise im Hinblick auf viele Aspekte des Themas erforderlich. Ansätze von Feldforschung brachte meine persönliche Tätigkeit als Circusmusiker im Circus Roncalli mit sich. Teilweise konnte hier die Verflochtenheit circusmusikalischer Phänomene mit dem soziokulturellen Kontext aus erster Hand erlebt werden. In erster Linie waren es aber die Erlebnisse der täglichen musikalischen Praxis, die wertvolle Erfahrungen lieferten. Wichtige Erkenntnisse erbrachten ebenso zahlreiche Besuche von Circusvorstellungen aus der Perspektive als Rezipient. Der direkte Kontakt mit der aktuellen Circusmusik fand in erster Linie in diesem Rahmen statt. Der Verfasser hat im Laufe der Studien zu diesem Thema allein seit dem Jahr 2000 über 70 solcher Vorstellungen – angefangen von Darbietungen renommierter Großcircusse über kleinere Wander- und Familiencircusse bis hin zu Schul- und Kindercircusprojekten – als teilnehmender Beobachter dokumentiert und analysiert.

Eine weitere aufschlussreiche Quelle stellten dabei Interviews und Gespräche dar. Als wichtige Informationsquelle dienten mir vor allem zahlreiche persönliche Gespräche und Interviews mit Insidern aus der Circusmusikszene. Hauptsächlich zu nennen sind hier die direkt an der Circusmusik Beteiligten, also aktuell aktive sowie ehemalige Musiker, Kapellmeister und Komponisten. Schwierigkeiten gab es aber auch hier. Die fehlende Zugehörigkeit des Autors zum Circummilieu erwies sich nicht selten als entscheidender Nachteil und stell-

te leider manches Mal ein nicht zu überwindendes Hindernis dar. Auch wenn es hinsichtlich der Kooperationsbereitschaft durchaus Unterschiede zwischen den einzelnen Circusunternehmen gibt: Wer nicht als Artist tätig ist oder einer alteingesessenen Artistenfamilie angehört, gilt als »Privater« und hat kaum Möglichkeiten, in diesen abgeschlossenen Zirkel einzudringen. Das Verhältnis der Circusleute zu Medien, Forschern, Schriftstellern etc. ist in erster Linie von großem Misstrauen geprägt. Erschwerend mag sich dabei auch ausgewirkt haben, dass Musiker der heutigen Generation weitgehend eine isolierte Gruppe innerhalb der Unternehmen bilden.

Ein Versuch zur Erhebung von Daten und statistischen Werten anhand vorbereiteter Fragebögen scheiterte letztlich an mangelnder Resonanz. Die speziell für noch aktive und ehemalige Circusmusiker entwickelten Erhebungsbögen erreichten daher leider nicht die erhoffte repräsentative Aussagekraft.¹² Immerhin konnte so die Gefahr umgangen werden, durch die Fragestellung in vorformulierten Fragebögen die postulierte Objektivität unter Umständen zu verlieren. Die Fragebögen wurden daraufhin nur dann noch vereinzelt verschickt, wenn ein persönliches Gespräch nicht zu ermöglichen war. Daher prägten in der Folge narrative Interviews als Methode der empirischen Sozialforschung die Kontaktaufnahme mit Circusangehörigen, wobei die Fragestellungen der geplanten Erhebung lediglich als Richtschnur für den Verlauf der Gespräche dienten. Das durch den offenen, informellen Charakter der Interviews ermöglichte »Ins Gespräch kommen« erwies sich häufig als Vorteil, da auf diese Weise die jeweiligen Gesprächspartner interessante Fakten oder aufschlussreiche Details erwähnten, die man vermutlich selbst kaum erfragt hätte.¹³ Dadurch wurden zum Teil auch hintergründige Aspekte erläutert,

¹² Die geplante Umfrage konnte leider nur mit einigen wenigen Musikern erfolgreich durchgeführt werden, da der Rücklauf der in deutscher und/oder polnischer Sprache verteilten insgesamt 80 Fragebögen mit einer Quote von nicht einmal 10% sehr enttäuschend war. Auch hier zeigte sich, dass von Seiten der Circusmusiker kaum ein Interesse an der Mitarbeit bei wissenschaftlichen Studien besteht.

¹³ In Einzelfällen ergaben sich durch diese Methode allerdings Probleme, da einige Gesprächspartner offensichtlich meinen Status als Experte überprüfen wollten, indem sie mir wissentlich Falsches erzählten, um meine Reaktion zu testen. Zum Teil erschienen die Darstellungen auch euphemistisch gefärbt: »*Besonders wenn der Fragende von einer wissenschaftlichen Einrichtung kommt und einen Titel trägt, hat der Befragte oft das Gefühl, sich profilieren und seine Lebenswelt verteidigen zu müssen, indem er sie je nach vermuteter Erwartungshaltung interessanter, gewöhnlicher oder ungewöhnlicher darstellt*« (Grasmück 1993, 13). Die Vorteile der Methode, insbesondere ihre Flexibilität, überwogen aber bei weitem solche kleineren Nachteile.

die überraschende Erkenntnisse zu Tage förderten, so dass sich während der Forschung neue Hypothesen entwickeln konnten.¹⁴ Besonders ergiebig waren die Kontakte zu den beiden zurzeit in der deutschen Circusmusik führenden Kapellmeistern und Komponisten Georg Pommer (Circus Roncalli) und Reto Parolari (u. a. Circusfestival Monte Carlo), wobei letzterer freundlicherweise bei einem Besuch in Winterthur/Schweiz auch Einblick in sein umfangreiches Notenarchiv gewährte.

Auch an der Circusmusik nur indirekt Beteiligte aus dem gesamten Spektrum des Circuswesens waren oft interessante Gesprächspartner und aufschlussreiche Informanten. Sowohl Circushistoriker und Sammler wie auch Vertreter von Institutionen, die im Zusammenhang mit dem Circus stehen, und selbstverständlich Mitglieder aus der Gruppe der Artisten und Circusdirektoren waren wichtige Informationsquellen. Zahlreiche Tipps betreffend weiterer Ansprechpartner oder lohnender Fundstellen authentischen Quellenmaterials waren diesen Kontakten zu verdanken. Durch diese Gespräche und die sich daraus ergebenden Recherchen konnte vor allen Dingen der Zeitraum ab dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts bis heute abgedeckt werden, sodass das Bild der Circusmusik dieser Zeit bald recht klare Konturen erhielt.

Sekundärquellen

Bei der Recherche nach Sekundärliteratur zeigte sich sehr bald, dass die Circusmusik – wie angedeutet – nicht nur von musikwissenschaftlicher Seite, sondern auch – was noch mehr verwundert – von den Circushistorikern als Gegenstand der Forschung bisher fast völlig ignoriert wurde. In den meisten gängigen musikwissenschaftlichen Nachschlagewerken wird der Circusmusik nicht die mindeste Beachtung zuteil.¹⁵ Über sie finden sich in dieser Literatur selbst in mehrbändigen Werken – wenn überhaupt – nur einige wenige Sätze. Umfassende und systematisch geordnete Darstellungen zum Gegenstand Circusmusik lagen in der Fachliteratur bisher nicht vor. Dies gilt im Übrigen auch für den internationalen Bereich.

¹⁴ Die in offenen, unstrukturierten Interviews gegebene Freiheit des Gesprächspartners, selbstbestimmt zum Thema erzählen zu können, wirkt außerdem einer Beeinflussung durch den von persönlichen Standpunkten geprägten (Forscher-) Blickwinkel entgegen. (Vgl. Piechura 1993, 28)

¹⁵ Stellvertretend sei hier als Beispiel für eine fehlende Erwähnung der Circusmusik das »Handbuch musikalischer Gattungen« (Mauser 2006) angeführt, in welchem ansonsten akribisch neben allen gängigen, auch populären Musikformen selbst »exotischste« und in ihrer Bedeutung keinesfalls an die Circusmusik heranreichende Gattungen aufgelistet sind.

Für die Enzyklopädie »Musik in Geschichte und Gegenwart« verfasste Joachim GUTH einen Artikel zur Thematik »Musik und Circus«. Die dort vorgenommene, wenig faktengestützte Behandlung des Themas bietet immerhin Ansätze einer nachvollziehbaren systematischen Ordnung. Kritik verdient allerdings der normative Charakter von GUTHs Darstellung, die nicht frei von Vorurteilen gegenüber der Gattung zu sein scheint.¹⁶ Hingegen ist die recht knapp gefasste Abhandlung »Circusmusik in Theorie und Praxis« von PAROLARI, anders als der Titel vermuten ließe, nahezu einseitig praxisorientiert und eher als Leitfaden für Circusmusiker, insbesondere Komponisten, Arrangeure oder Kapellmeister, zu verstehen.¹⁷ Darüber hinaus gibt es einige wenige, sporadische Veröffentlichungen zum Thema in brancheninternen Fachzeitschriften, welche in kürzeren Aufsätzen – nicht immer überzeugend und selten wissenschaftlichen Ansprüchen genügend – einzelne Aspekte, vorwiegend historischen Charakters, beleuchten. Die zeitaufwendige Durchsicht der ca. 7000 Exemplare umfassenden Zeitschriftensammlung von etwa 80 nationalen und internationalen Fachzeitschriften im Circus- und Varietéarchiv in Marburg aus dem Zeitraum von 1896 bis heute, die zusätzlich durch in den Anfangsjahrzehnten zumeist noch fehlende Inhaltsverzeichnisse und Seitenangaben erschwert wurde, erbrachte daher nur relativ wenige Erkenntnisse.

Was die allgemeine circensische Forschung angeht, gibt es zwar zahlreiche Monografien zum Thema »Circus«, doch nur die wenigsten der Autoren, von denen die Mehrzahl dem Circusmilieu entstammt¹⁸, beschäftigten sich auf seriöser wissenschaftlicher Ebene mit diesem Gegenstand. Viele dieser Werke erzählen eher Geschichten aus dem Circus als die Geschichte *des* Circus und werden daher wissenschaftlichen Ansprüchen kaum gerecht: »Die Mehrzahl der schier unüberschaubaren Fülle an Titeln über Circus in den letzten 150 Jahren aber ist entweder Belletristik oder aber heillos schlechtes Feuilleton. Da wird fleißig voneinander abgeschrieben, natürlich ohne sich zu zitieren und selbstverständlich ohne Quellenbelege.«¹⁹ Diese Ansicht erscheint allerdings etwas überzogen

¹⁶ Vgl. Guth 1997

¹⁷ Vgl. Parolari 2005

¹⁸ Auffallend viele Circusliteraten waren als Pressesprecher oder in der Werbeabteilung von Circusunternehmen tätig. Der oft zu konstatierende – vorsichtig formuliert – unkonventionelle Umgang mit Zahlen und Daten ist womöglich durchaus durch diesen Umstand motiviert, sodass die zahlreichen Verfälschungen, Auslassungen und Verdrehungen historischer Wahrheiten offensichtlich hauptsächlich zur Verklärung und Euphemisierung der Circusgeschichte und der Lebensgeschichten einzelner Protagonisten dienen.

¹⁹ Oettermann 1982, 14

und wird der durchaus seriösen Arbeitsweise einiger, wenn auch weniger, kenntnisreicher Circusliteraten nicht gerecht. Einige Autoren haben das Genre recht intensiv erforscht²⁰, und selbst erzählende Circusliteratur liefert häufig brauchbares Material und Fakten, die auch eingehender Prüfung standhalten. Bei genauerem Studium mancher Werke fällt aber in der Tat auf, dass vielfach recht unverfroren voneinander abgeschrieben wurde – und das bezieht leider nicht selten auch die ungeprüfte Übernahme fehlerhafter Daten mit ein. Dies beförderte natürlich Legendenbildungen, auch in Bezug auf die circusmusikalische Praxis. Daher musste im Einzelfall sehr genau überprüft werden, welche Fakten seriös recherchiert und somit verwertbar sind. Unkorrekte Zitierweisen, keine oder ungenaue Quellenangaben, Sinn verdrehende Übersetzungen etc. erschwerten diese Arbeit ungemein. Vielfach bleiben die Bezugsquellen der Autoren unklar, und leider war es in einigen Fällen nicht mehr möglich, die benutzten Primärquellen zu genannten Daten und Fakten zu eruieren, so dass sich viele Informationen nur schwer auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfen lassen. Einige noch lebende Autoren verweigerten bei detaillierteren Rückfragen leider – aus welchen Gründen auch immer – jegliche Auskunft.

Dennoch lieferte auch die allgemeine Circusliteratur nützliche Hinweise, vor allen Dingen dann, wenn es gelang, diese mit Originaldokumenten abzugleichen und zu verifizieren. Durch diese Vorgehensweise wurde sehr schnell deutlich, welche Literatur in Bezug auf Daten und Fakten verlässlich und zitierfähig ist. Zudem muss den Verfassern zu ihrer Entlastung angerechnet werden, dass das Circuswesen – wie angedeutet – als eher flüchtige Kunst vor allen Dingen in seiner Anfangszeit nur wenige brauchbare Dokumente hinterließ. Das Interesse von wissenschaftlicher Seite begann erst im 20. Jahrhundert zu wachsen, und die Circusunternehmen bzw. Artisten selbst waren zumeist weder kompetent noch willens, zur Aufarbeitung ihrer Historie, die sie wahrscheinlich ebenfalls für wenig erforschenswert hielten, z. B. durch das Sammeln von Unterlagen oder das Verfassen biografischer Skizzen etwas beizutragen.

Darüber hinaus erwies sich zum Teil auch Sekundärliteratur über verwandte Gattungen, insbesondere solche über Filmmusik, als hilfreich, zumal hier der Entwicklungsstand der Forschung im Vergleich zur Circusmusik wesentlich fortgeschrittener ist. Hier konnten zum Teil aufgrund der – wie sich zeigen wird – erstaunlichen Übereinstimmungen nicht nur hinsichtlich des funktionalen Spektrums, sondern auch in Bezug auf die Aufführungspraxis Analogien aufgedeckt und genutzt werden.

²⁰ Zu nennen sind hier insbesondere Kusnezow 1970, Keyser 1978 u. Günther/Winkler 1986.

Insgesamt ergab sich durch diesen Prozess der Sammlung, gegenseitigen Ergänzung, Zusammenfügung und Auswertung der Ergebnisse der oben geschilderten Methoden und Forschungsansätze unter der Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel eine doch unerwartet große Summe aufschlussreicher Fakten und empirisch fundierter Erkenntnisse, die im Folgenden nun dargelegt werden.

Circus: Begriffsklärung und Definition

Das Wort »Circus« ist in der lateinischen (circus) und griechischen (kirkos) Sprache verwurzelt und bedeutet ursprünglich »Kreis« oder »Ring«. Im römischen Altertum bezeichnete man mit »Circus« ein kreis- oder ellipsenförmiges Bauwerk, in dem vorwiegend Kampfspiele, Wagen- und Pferderennen veranstaltet wurden.²¹ Der größte dieser Bauten war mit über 100000 Plätzen der »Circus maximus« in Rom, dessen Anfänge bereits in der Frühzeit Roms zu suchen sind.²² Lange Zeit galt in der Circusforschung der altrömische Circus als Grundstein und Vorläufer unseres heutigen Circus.²³ Diese These erscheint aufgrund des schon im antiken Circus im Vordergrund stehenden Unterhaltungscharakters und der geometrischen Ähnlichkeit der Gebäude zunächst auch einleuchtend.

KUSNEZOW bezweifelte 1963 als erster Circushistoriker die Richtigkeit dieser empirischen Herleitung einer Jahrtausende alten Circustradition und bestritt mit seiner Aussage »Die Antike kannte keinen Zirkus«²⁴ jegliche Verwandtschaft zwischen beiden Formen.²⁵ Er begründete seine Feststellung einerseits mit dem Fehlen einer weiterführenden Traditionslinie des römischen Circus, welcher zeitgleich mit dem Untergang des römischen Reiches seine Existenz einbüßte, und andererseits mit der eklatanten Divergenz hinsichtlich formaler Elemente. Könnte man dem Einwand fehlender historischer Kontinuität noch mit HALPERSONS These einer Wiederauferstehung und einer damit verbundenen schöpferischen Ausweitung der antiken Circuskunst im 18. Jahrhundert entgegen, so scheint KUSNEZOWS zweites Argument weitaus gewichtiger: Im römischen Circus stand das Wettkampfelement ganz deutlich im Vorder-

²¹ Vgl. Günther/Winkler 1986, 11

²² Vgl. Schulz/Ehlert 1988, 66

²³ Vgl. Halperson 1926, 21 u. Gobbers 1949, 44

²⁴ Kusnezow 1970, 9

²⁵ Er bestreitet natürlich nicht ernsthaft die Existenz des römischen Circus, sondern formuliert diese These bewusst in so provokanter Form, um die fehlenden Gemeinsamkeiten deutlich herauszustellen.

grund.²⁶ Das Wesen der Vorführungen jener Zeit bestand nicht in der künstlerischen Leistung, sondern vorwiegend in einem bloßen Schaucharakter und dem Nervenkitzel zur Befriedigung der Sensationslust des Publikums:²⁷ »*Ob es nun Pferderennen, Massenkämpfe der Gladiatoren oder Aufführungen von Jagdszenen waren; das Volk wollte Blut sehen und bekam es.*«²⁸

Diese Spiele auf Leben und Tod dienten aber – neben der Unterhaltung des Volkes nach dem Leitsatz »panem et circenses« – vor allem auch den Herrschenden zur Demonstration ihrer Machtfülle und standen somit in einem gänzlich anderen gesellschaftlichen und kulturhistorischen Kontext als der Circus der Neuzeit. Entscheidende Elemente des späteren neuzeitlichen Circus, wie z. B. Akrobatik oder Clownerie, fehlen im römischen Circus hingegen völlig, sodass die Ähnlichkeit in der Form der Gebäude nur von sekundärer Bedeutung ist. Denn Inhalt und Bestimmung sind grundlegend verschieden. Bei detaillierter Betrachtung dessen, was sich in den altrömischen Circussen abspielte, ergeben sich also außer der Wortanalogie zwischen dem damaligen und dem heutigen Circus keine Gemeinsamkeiten.²⁹ So hat sich mittlerweile in der gesamten historischen Forschung zur Circuskunst die Anschauung durchgesetzt, dass die Wurzeln des neuzeitlichen Circuswesens nicht schon in der Antike liegen.³⁰

Die Anfänge der Artistik sind noch um einiges früher als der römische Circus zu datieren. Bereits aus dem pharaonischen Ägypten, ca. 2000 Jahre vor unserer Zeit, belegen Darstellungen und Bildtafeln die Existenz von Akrobalen.³¹ Auch Römer und Griechen kannten schon eine Vielzahl verschiedenster Artistengattungen, wie z. B. Seiltänzer, Äquilibristen oder Springer.³² Ebenso sind Pferdedressuren bereits in der Antike nachgewiesen.³³ Doch zum einen blieb diesen Künstlern der Einzug in den damaligen Circus verwehrt, und zum anderen existierten die einzelnen Genres im Wesentlichen unabhängig voneinander.

Im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit schließlich wuchs die Zahl der Gaukler und Wanderkünstler, vor allem auf den Jahrmärkten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, beträchtlich. Chroniken berichten von vielfältigen Vergnü-

²⁶ Vgl. Kusnezow 1970, 9

²⁷ Vgl. Hanke 1968, 296

²⁸ Keyser 1979, 12

²⁹ Vgl. Günther 1986, 11

³⁰ Vgl. hierzu u. a.: Keyser 1978, 12; Günther 1986, 11; Krause 1968, 295

³¹ Vgl. Kusnezow 1970, 10

³² Vgl. Arnold 1980, 162

³³ Vgl. Jay 1988, 138

gungskünstlern, die wir heute als Artisten einstufen würden. Sie gaben ein buntes Programm circensischer Vorführungen und Schaustellungen zum Besten. »Auf diesen Jahrmärkten finden wir Seiltänzer und Feuerschlucker, Jongleure und Luftakrobaten, Athleten und Taschenspieler, Marionettenbühnen und Wachsfigurenkabinette, seiltanzende Affen und kartenspielende Papageien [...].«³⁴ Doch hier fehlt im Gegensatz zum späteren Circus die Zusammenfügung dieser einzelnen Genres, die Kombination mehrerer artistischer Fächer zu einer großen Form, also das, was Kusnezow – etwas unpräzise zwar, aber dennoch treffend – als Einheit der Vielfalt bezeichnet und was das Wesen des heutigen Circus entscheidend prägt.³⁵

Ein letztes, aber ganz wesentliches Merkmal unterscheidet alle diese vorgenannten Unterhaltungsformen vom späteren Circus: Bei der Entstehung des Circus der Neuzeit spielte die Pferdedressur die dominierende Rolle und war im sprichwörtlichen Sinn hier das Maß aller Dinge. So ist die Entstehung von Form und Dimension der Manege (in der Regel mit einem Durchmesser von ca. 13 Metern) einzig auf die Abstimmung einer für die Dressur von Pferden günstigen Beschaffenheit zurückzuführen. »Die Darbietungen der Akrobaten auf dem Pferderücken, vorwiegend im Stehen auf galoppierendem Pferd ausgeführt, erfordern die Kreisform der Manege, weil nur sie die gleichmäßige, leichte Gangart des Tieres ermöglicht, die ihrerseits für eine ruhige, sichere Arbeit des Akrobaten unerlässlich ist.«³⁶ Die Manege aber ist ein wesentliches Kennzeichen und ein verbindender, allen Ausprägungen gemeinsamer Bestandteil der Konzeption des neuzeitlichen Circus und ist somit, neben der schon angesprochenen zusammengefühten Vielfalt artistischer Künste, zugleich ein wichtiges Element seiner allgemeingültigen Definition. Im Mittelpunkt erster Circusvorstellungen stand das Pferd, alle anderen Darbietungen waren zunächst nicht mehr als eine Art ergänzendes Beiprogramm zu den Auftritten der Kunstreiter und ihrer Pferde.³⁷

³⁴ Kusnezow 1970, 10

³⁵ Vgl. Kusnezow 1970, 7

³⁶ Kusnezow 1970, 8

³⁷ Der Begriff der Manege, deren Radius bereits im 18. Jahrhundert standardisiert wurde, ist jedoch keineswegs, wie gerne von Circushistorikern behauptet wird, eine Erfindung der ersten Circusgründer (vgl. u. a. Saxon 1978, 18), sondern existierte schon wesentlich früher im Bereich der Pferdedressuren und Kunstreiterei (vgl. Astley 1801, 8f.) und wird zum ersten Mal zuverlässig für das Jahr 1588 nachgewiesen. (Vgl. Halperson 1926, 30) Astley verwendet zwar mehrfach den Begriff Manege in seinen 1801 veröffentlichten Ausführungen zur Pferdedressur, womit dieser Terminus erstmals schriftlich im Circuswesen belegt ist; ob er diesen tatsächlich aber eingeführt oder gar erfunden hat, bleibt fraglich, zumal der

Erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts setzte sich die Bezeichnung Circus als Oberbegriff für stationäre und reisende Unternehmen mit equestri-schen und artistischen Darbietungen und Schaustellungen allgemein in Europa durch. Seither versteht man unter Circus »eine Veranstaltungsform in einer Rundmanege, wobei das Programm von vier verschiedenen Darbietungsformen getragen wird: der Reitkunst bzw. Pferdedressur, der Artistik, der Clownerie und der Vorführung exotischer Tiere«. ³⁸

So gibt es, wie die oben angeführten Fakten zeigen, zwischen der antiken und mittelalterlichen Tradition artistischer Künste und dem Circus unserer Zeit nur indirekte Verbindungen. Der eigentliche Beginn der Circusgeschichte fällt damit in einen späteren Zeitraum, nämlich – wie sich zeigen wird – in das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts.

Verwandte Gattungen

Die Existenz zahlreicher Mischformen, die Komponenten verschiedenster Gattungen in unterschiedlichsten Anteilen und Schwerpunkten in sich vereinigten, erschweren eine klar definierte Abgrenzung des Circuswesens von ähnlichen Gattungen, zumal die Titulierungen, unter denen die jeweiligen Gesellschaften auftraten, oft recht willkürlich gewählt wurden und die Stätten, an denen sie ihre Darbietungen präsentierten, ebenfalls nicht als eindeutiges Indiz ihrer Zugehörigkeit zu einer Gattung taugen. Das Spektrum der circus-nahen Gattungen, das von wandernden Komödianten- und Theatertruppen über die Schaustellerei bis hin zu musikalischen Ausprägungen wie Operette, Revue oder Vaudeville reicht, ist kaum zu überschauen. »Veränderungen der Erscheinungsweise und Auftrittsorte fahrender Artisten vollzogen sich nicht

Begriff in seinem Werk durch veränderten Drucktypus als Fremdwort kenntlich gemacht ist. Er definiert Manege wie folgt: »Place where saddle horses are exercised, and where they are dressed in the various airs [...]« (Astley 1801, 15). Dass die Manege sich als charakteristische Aufführungsfläche für circensische Vorführungen durchsetzen konnte, rührt vermutlich daher, dass die Kunstreiterei bei der Entstehung der ersten Circusse und noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein das primäre Genre darstellte. Der Begriff Manege wurde im 18. Jahrhundert aus dem Französischen von »manège = das Zureiten, die Reitschule, die Reitbahn« übernommen, stammt aber ursprünglich vom italienischen maneggio = Schulreiten, Reitbahn ab (vgl. Duden 2001, 505) und bürgerte sich im Circuswesen allgemein im frühen 19. Jahrhundert ein. Die etymologische Herleitung deutet also auf französische und italienische Ursprünge der Kunstreiterei hin. Dies wiederum deckt sich mit der häufigen Erwähnung »welscher Reiter« in mittelalterlichen Quellen.

³⁸ Barell 1985, 230

*abrupt und nicht bei allen Gruppen in derselben Zeitspanne. Somit sind auch hier bis ins 19. und 20. Jahrhundert fortwirkende Erscheinungen der Jahrmarktsgaukelei mit einzubeziehen.*³⁹

Noch weit bis ins 19. Jahrhundert hinein waren auch die Verbindungen zum Theater sehr eng, und Parallelen lassen sich in vielerlei Hinsicht aufzeigen. So verwundert es nicht, dass vielfach Schauspieler oder Artisten parallel in beiden Einrichtungen arbeiteten.⁴⁰ Interessanterweise bildete sich das Genre des Theaters in den heute bekannten Formen im selben Zeitraum heraus, in welchem die Circuskunst in Europa Fuß fasste. Nach 1800 verschwanden nach und nach die artistischen Elemente aus den Theaterprogrammen und die Gattungen Circus und Theater erhielten allmählich ihr heute bekanntes Gepräge. In der Circusgeschichte gab es allerdings infolge modischer Trends immer wieder Wechsel bezüglich der künstlerischen Schwerpunktsetzungen, die teils mehr zum Theater, teils näher in Richtung traditioneller Jahrmarktattraktionen und Schaustellerei tendierten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam unter dem Begriff Varieté eine neue Form der Präsentation von Unterhaltung auf. Das Varieté hat seine Wurzeln, wie der Name schon vermuten lässt, in Frankreich. Es entstand aber um die gleiche Zeit in ähnlicher Form auch in England unter der Bezeichnung Music Hall. Vorläufer des Varietés in Deutschland waren zudem Spezialitätenvorstellungen und Kuriositätenkabinette, die anlässlich von Jahrmärkten und Messen dargeboten wurden sowie ähnliche Aufführungen in gastronomischen Betrieben verschiedenster Art.⁴¹ Seine Blütezeit erlebte das Varieté in Deutschland in der Zeit zwischen 1880 und 1915.

Die Ähnlichkeit zum Circus besteht in der Bildung eines geschlossenen Programms aus einer Vielfalt von Darbietungen.⁴² Auch bei Varietéaufführungen handelt es sich um sogenannte Nummernprogramme, deren einzelne Elemente in losem Verbund aneinander gereiht werden. Jedoch liegen die Schwerpunkte dieser Darbietungen trotz Überschneidungen mit dem klassischen Circusprogramm an anderer Stelle: »*Im Gegensatz zum Circus ist das Varieté mehr ein Ort für Kleindressuren, für Girtanz, für Bodenakrobatik und für das populäre Lied. Das Variete steht im Sprachgebrauch in enger Verbindung mit dem Theater, obwohl es als Kunstform stets unabhängig davon existiert.*«⁴³ Durch z. T. identische Aufführungselemente weisen Circus- und Variétéprogramme große Ähnlichkeit auf. Wesentliche Unterschiede bestehen aber in dem Ver-

³⁹ Vogel 1989, 99

⁴⁰ Vgl. Riemann 1990, 8

⁴¹ Vgl. Berg 1988, 15ff. u. Jansen 1990, 17f.

⁴² Vgl. Lehmann, R. 1979, 46

⁴³ Lehmann, R. 1979, 46

zucht auf Dressuren größerer Tiere im Varieté sowie im Verwenden der Bühne im Gegensatz zur Manege als Aufführungsfläche. Seit ca. 1900, als die Zeit der festen Circusbauten dem Ende entgegen ging, lässt sich eine Differenzierung auch hinsichtlich der Aufführungsstätte vornehmen: Seither gilt der Circus als eine eher mobil orientierte Unterhaltungsform, während Varietés eher in festen Aufführungsstätten zu Hause sind.

Hinsichtlich der Musik fällt vor allem die stärkere Ausrichtung auf populäre Gassenhauer, komische und parodistische Gesangsnummern und Schlagermelodien im Varieté ins Gewicht. Ein grundlegender Unterschied besteht aber auch in der historischen Entstehung beider Gattungen. »Im Gegensatz zum Varieté, bei dem der Gesang und die Musik am Anfang standen, [...] blieb für den Circus das Pferd (besser das Tier) allgemein das vorherrschende Element der Programme.«⁴⁴ Nähere Verwandtschaft zum Varieté als der Circus haben denn auch Formen wie das Revuetheater oder das Kabarett. Dennoch beeinflussten sich die Gattungen Circus und Variété immer wieder gegenseitig. Besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Popularität der Varietés und der musikalischen Revuen ihren Gipfel erreichte⁴⁵, nahmen viele Circusse Elemente dieser Gattungen in ihre Programme auf.⁴⁶ Auch waren viele Artisten wechselweise in beiden Genres tätig, wobei der Circus durch die Möglichkeit langfristiger Saison-Engagements den Nachteil der ungünstigeren räumlichen Arbeitsbedingungen im Vergleich zum Varieté ausglich.⁴⁷

Bereits während der sogenannten Goldenen 20er-Jahre war der Höhepunkt deutscher Variétégeschichte überschritten. In der Nachkriegszeit traf dann die Ausbreitung der elektronischen Massenmedien wie Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen das Varieté wegen seiner vorwiegend musikalischen Ausrichtung noch stärker als den Circus und verurteilte es zu relativer Bedeutungslosigkeit.⁴⁸ Seit den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts ist eine Renaissance der deutschen Variété-Szene zu beobachten, die mit der Restaurierung und Wiedereröffnung ehemaliger Variététheater ihren Anfang nahm. Kurioserweise wurde diese Entwicklung von Circusbetreibern wie Bernhard Paul initiiert. Zur Zeit existieren in Deutschland immerhin wieder zwölf ständige Variététheater. Durch den mittlerweile in vielen Circusunternehmen praktizierten Verzicht auf Tierdressuren weisen viele Circusprogramme heute wieder deutliche Parallelen zum Varieté auf.⁴⁹

⁴⁴ Jansen 1990, 72

⁴⁵ Allein Berlin zählte 1908 34 Varietés. (Vgl. Altenloh 1914, 49f.)

⁴⁶ Vgl. Kusnezow 1970, 186

⁴⁷ Vgl. Jansen 1990, 71

⁴⁸ Vgl. Berg 1988, 222f.

⁴⁹ Während seiner Tournee 2004 präsentierte der Circus Roncalli beispielsweise ein

Was ist Circusmusik?

In welchem Fall und ab wann kann man von Circusmusik im eigentlichen Sinne sprechen? Diese Frage bereits an dieser Stelle zu beantworten, ist schon deshalb schwierig, weil ja u. a. eben dies in der vorliegenden Studie erst noch erforscht werden soll. Am Ende der Ausführungen wird die Beantwortung dieser Frage daher präziser möglich sein. Dennoch soll hier bereits der Rahmen eingegrenzt werden, innerhalb dessen sich die Forschung zu bewegen hat.

Das Desinteresse der Musikforschung dem Phänomen Circusmusik gegenüber liegt eventuell zum Teil auch darin begründet, dass es so schwer fassbar und eingrenzbar ist. GUTH versteigt sich aus diesem Grund sogar zu der Behauptung: »Die Musik im Zirkus entzieht sich weitestgehend einer Bestimmung als eigenständige Gattung mit signifikanten Merkmalen.«⁵⁰ Wenn man den Fokus nur auf musikimmanente Parameter lenkt, könnte man geneigt sein, dieser These zuzustimmen. Denn die innermusikalischen Merkmale sind tatsächlich zu vielfältig und divergierend, als dass sich hier eindeutige definitorische Bestimmungen festlegen ließen. Circusmusik wird in der Literatur hinsichtlich musikalischer Kriterien deshalb zumeist nur sehr undifferenziert beschrieben, z. B. als heitere, beschwingte, mitreißende, manchmal auch als abenteuerliche Musik. Zitate wie »dann setzen die Trompeten ein, und nach dem rassigen Eröffnungsmarsch erklingen aufregende, abenteuerliche Melodien«⁵¹ sind typisch für Umschreibungen der musikalischen Merkmale, aber hier wenig hilfreich. Auch in Rezensionen wird Circusmusik oft als Begriff erwähnt, der grob umrissen leichtfüßige, eingängige, beschwingte Musik beschreibt oder umfasst. Zum Teil wird auch eine spezifische Instrumentierung zur Definition herangezogen.⁵² Da diese jedoch durch die Geschichte des Circuswesens hindurch, wie sich zeigen wird, zeitlich bedingten Veränderungen unterworfen war, eignet sie sich kaum für eine klare Eingrenzung.

Musikalisch ist Circusmusik also nur schwer fassbar. Zu wenig lässt sie sich gattungsmäßig abgrenzen und außer ihren aufführungspraktischen Parametern fehlen eindeutige Definitionsmerkmale. Außerdem lassen die Überschneidungen und Verflechtungen der Circusmusik zu verwandten Gattun-

Programm, das völlig ohne Tiernummern auskam und ebenso gut auf einer Varieté-bühne hätte stattfinden können.

⁵⁰ Guth 1997, Sp. 713. Vermutlich vermeidet Guth deshalb den Terminus Circusmusik und spricht in seinen Ausführungen stattdessen immer von »Musik im Circus« bzw. der Verbindung von »Musik und Circus«.

⁵¹ Croft-Cooke 1977, 172

⁵² Vgl. Weiß 1989, 17

gen wie Varietémusik oder Musik in Revue und Music-Hall keine deutliche Abgrenzung zu. Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangt GUTH, so dass er bemerkt: »Wenn überhaupt, definiert sich Musik im Zirkus durch ihre speziellen Aufführungsparameter.«⁵³ Diffus bleibt dann aber seine Erläuterung, dass diese Aufführungsparameter »dann auch in der Regel außerhalb der Darbietung für zirkensisches Flair verantwortlich«⁵⁴ seien.

Auch WAHLBERGS an sich interessanter Ansatz, der davon ausgeht, was einer Circusvorstellung ohne Musik fehlen würde, um von da aus die vielfältigen Aufgaben und Funktionen von Circusmusik zu verdeutlichen, bleibt im Unverbindlichen. Bemerkenswert an ihren Ausführungen ist aber immerhin, dass sie die Musik der Clowns und Artisten nicht als »richtige Zirkusmusik« gelten lassen. »Die Clowns und andere Artisten machen Musik, aber die richtige Zirkusmusik wird von Orchestertribünen geliefert.«⁵⁵ Diese Definition scheint zu eng eingegrenzt, denn alle Musik, ohne die Circusdarbietungen nicht möglich wären, weil die Musik hier eine fast unersetzbare Funktion hat, muss als Circusmusik gelten.

In vielen anderen musikalischen Bereichen wird die Musik ebenfalls erst durch ihren Funktionszusammenhang einer Gattung zugehörig. Beispielsweise ist Filmmusik als Gattung selbstverständlich untrennbar an das Medium Film gebunden. Ohne das Vorhandensein eines Films ließe sich Filmmusik musikalisch nicht eindeutig definieren; sie ist prinzipiell immer nur in Relation mit dem Medium Film existent. Nur auf analoge Weise lässt sich auch Circusmusik zumindest vorläufig definieren. Um eine eindeutige Grundlage für die folgenden Untersuchungen zu gewinnen, ist es daher notwendig, definitive außermusikalische Parameter festzulegen, die bestimmend für die Einordnung von Musik als Circusmusik sind. Erstes und einfachstes Definitionsmerkmal ist der Aufführungsort: Circusmusik wird produziert in einem Circuszelt bzw. Circusbau mit der jeweils typischen baulichen Struktur, wobei wiederum das Vorhandensein einer Manege ein zwingendes, Circus – wie gesagt – von anderen Gattungen abgrenzendes Kriterium darstellt. Da des Weiteren die am deutlichsten zu Tage tretenden Merkmale der Circusmusik durch ihre besondere Aufführungspraxis – d. h. ihre Produktion in einem von circensischen Aktionen ausgefüllten Kontext – bestimmt werden, liegt es nahe, eine Definition von Circusmusik auch zwingend mit dieser Praxis korrelieren zu lassen.

Circusmusik ist per definitionem demnach all jene Musik, die im Rahmen

⁵³ Guth 1997, Sp. 713

⁵⁴ Guth 1997, Sp. 713

⁵⁵ Wahlberg 1981, 5

einer Circusvorstellung – sei es als Begleitmusik zu artistischen Darbietungen oder als solistischer Einzelvortrag – erklingt. Selbstverständlich gehören dazu auch Eröffnungs- oder Abschlussmusiken, die zur Umrahmung einzelner Darbietungen bzw. einer gesamten Vorstellung dienen. Diese vorläufige definitivische Eingrenzung soll die Grundlage für die im Folgenden vorzunehmenden Untersuchungen bilden.

1 Historische Aspekte

1.1 Die Anfänge des neuzeitlichen Circuswesens in Europa

Um die Symbiose von Circus und Musik im neuzeitlichen Circus in ihrer historischen Entwicklung verstehen zu können, muss man zunächst die Anfänge der Geschichte des Circuswesens genauer untersuchen. In der Literatur zur Circusgeschichte wird das Phänomen der Entstehung des Circuswesens sowohl regional als auch gattungsgeschichtlich tendenziell eindimensional betrachtet. Unter Circusforschern ist die Ansicht, dass die Ursprünge des Circus der Neuzeit in den englischen Reitergesellschaften des 18. Jahrhunderts in England zu sehen sind, vorherrschend.

Als Begründer des Circuswesens der Neuzeit wird in der einschlägigen Literatur in der Regel der englische Offizier Philip Astley (1742–1814) genannt, der im Frühjahr 1768, nach dem Ende seiner Militärzeit als Kavallerist, eine Reitschule in der Nähe von London gründete, in der er nicht nur Reitunterricht gab, sondern auch Kunstreiterei vorführte.¹ Reitkünstler gab es zwar schon seit dem 16. Jahrhundert – bereits im Jahre 1588 wird von einer Kunstreitervorführung in Prag berichtet² – und diese waren um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders in England schon relativ verbreitet.³ Doch Astleys Verdienst als Circuspionier liegt nicht in seiner Kunstreiterei,⁴ sondern vielmehr darin, dass er ab spätestens 1770 vermutlich als erster seine Reitkunst in der Kombination mit anderen Artisten – Seiltänzern, Akrobaten und einem Clown – zur Schau stellte. Durch diese Integration verschiedener artistischer Genres war die Idee des Circus geboren. »*The Englishman Philip Astley [...] was responsible for this innovation. [...] By consensus this date marks the founding of the circus.*«⁵ Denn mit der Einbindung verschiedenster artistischer Künstler in seine Programme tat Astley einen entscheidenden Schritt gegenüber den ande-

¹ Vgl. u.a.: Keyser 1978, 13. Astley hingegen gibt an, schon im Jahr 1765 erste öffentliche Vorstellungen gegeben zu haben. (Vgl. Astley 1801, 8)

² Vgl. Lehmann-Brune 1991, 39

³ Vgl. Keyser 1978, 15; vgl. auch Hampe 1902, 125

⁴ Astley war auch in England in diesem Genre keineswegs der erste, sondern wurde hierin von seinem Landsmann John Price, der bereits zwischen 1750 und 1760 als Kunstreiter tätig war, entscheidend inspiriert. (Vgl. Lehmann-Brune 1991, 41)

⁵ Saxon 1978, 17

ren Kunstreitern jener Zeit, deren Auftritte sich zumeist in der Vorführung von Pferdedressuren erschöpften.⁶

Den Begriff »Circus« für diese Art von Darbietungen prägte allerdings ein anderer: Charles Hughes, ein Schüler Astleys, der 1782 ebenfalls in London, und somit als Konkurrenzunternehmen seines Lehrmeisters, den »Royal Circus« gründete.⁷ Astley selbst, der die Bezeichnung Circus zeit seines Lebens ablehnte, führte für die Stätte seiner Vorführungen, die er, nach Anfängen unter freiem Himmel, ab 1770 unter einer zeltähnlichen Überdachung aus Leinen⁸ und ab ca. 1779 in einem eigens errichteten hölzernen Rundbau präsentierte, die Bezeichnung »Amphitheatre«.⁹ »Beide Begriffe, Amphitheater und Circus, standen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gleichberechtigt für ein und dieselbe Sache, wurden willkürlich gebraucht, auch gewechselt [...]. Erst um die Jahrhundertmitte setzte sich die Bezeichnung Zirkus in England allgemein durch, nunmehr auch den Inhalt einschließend.«¹⁰

Aus den Programmzetteln des Jahres 1770 für die ersten Vorstellungen Astleys wird deutlich, dass bereits drei der vier für den Circus heutiger Zeit als charakteristisch und die Gattung definierend geltenden Darbietungselemente gezeigt wurden. Lediglich die Tierdressur ist hier nicht eigens aufgeführt, aber an anderer Stelle für Astleys Vorstellungen in den folgenden Jahren belegt.¹¹ Neben der Reitkunst sind hier auch bereits Akrobatik und Clownerie in das Programm integriert:

»I. Voltigen zu Pferde (Astley jr.)

2. Drahtseilnummer

3. Komische Stuhl- und Leiterbalancen

4. Komische Reitscene

5. Griffin, Jones & Miller, akrobatische Spiele

6. Stehendreiten von Angèle Chiarini

⁶ Vgl. Kusnezow 1970, 14. Astley wegen dieses Verdienstes jedoch das Prädikat eines »Erfinders« des Circus zu verleihen, wie dies bei Barell (1968) geschieht, verkennt die sehr ähnlich verlaufenen gleichzeitigen Entwicklungen anderer Kunstreitergesellschaften in England und Frankreich.

⁷ Vgl. Günther/Winkler 1986, 19

⁸ Vgl. Halperson 1926, 45

⁹ Astley wählte diesen Begriff nicht etwa in Anlehnung an altrömische Traditionen, sondern lediglich dem damaligen Zeitgeschmack entsprechend. (Vgl. Lehmann-Brune 1991, 47)

¹⁰ Günther/Winkler 1986, 20f.

¹¹ Vgl. Barell 1968, 2

7. *Egyptische Pyramide (14 Mann)*

8. *Captain Cooks Tod (Große Pantomime mit allen Mitwirkenden)*¹²

HALPERSON hingegen nennt Jacob Bates als führenden Kopf der circensischen Bewegung, welcher, ebenfalls Engländer, 1767 in Paris das erste Unternehmen dieser Art mit verschiedenen circensischen Vorführungen gegründet habe, den »Cirque équestre«.¹³ GÜNTHER/WINKLER wissen von einem Kunstreiterehepaar Wolton aus England zu berichten, das bereits 1768 »die Produktionen von Kunstreitern mit akrobatischen Vorführungen verband«¹⁴. Die Entstehung des gesamten Circuswesens auf die Vorführungen der englischen Kunstreiter zurückzuführen, blendet jedoch viele wichtige Entwicklungsströme völlig aus. Für den mitteleuropäischen Circus jedenfalls, und damit auch für das deutsche Circuswesen, waren französische und italienische Einflüsse mindestens ebenso prägend wie die aus England. Die vielfach beschriebene alleinige englische Führungsrolle stellte, was das Kunstreiterwesen betrifft, sogar ASTLEY selbst in Frage: »*In my travels, taking Brussels, Vienna &c. in my road to Belgrade, in 1782, I had the honor to be introduced, into every principal Manege in those countries.*«¹⁵ Offensichtlich gab es also fast gleichzeitig in etlichen europäischen Metropolen ähnliche Entwicklungen in der Pferdedressur zu verzeichnen. Zudem muss, ungeachtet der nicht bestreitbaren Führungsrolle der Kunstreiter, die Zusammenführung der diversen artistischen Genres, die dem Circus seine originäre Prägung verliehen, als ein Konglomerat vieler einzelner, teils miteinander verwandter Gattungen verstanden werden. »*We are very close now to the evolution of the Circus as a distinct form of art and entertainment, but we must never forget that its roots lie deep in this often desperate and brawling world of fairground booths and theatres.*«¹⁶

Ebenso darf die auffällige Affinität der ersten Circusunternehmen zum Theaterwesen nicht unterschätzt werden. Zahlreiche Parallelen weist die Entwicklungsgeschichte des Circus in ihrer Frühzeit auch zur z.T. fast gleichzeitigen Entstehung diverser Formen und Ausprägungen der Gattungen Theater und Musiktheater auf. Viel zu wenig berücksichtigt werden in der Literatur zur Circusgeschichte im Allgemeinen z.B. die Einflüsse der in Italien beheimateten Commedia dell'arte, einer Art Stegreiftheater, das seine Blütezeit in der Renais-

¹² Barel 1968, 2

¹³ Halperson 1926, 45

¹⁴ Günther/Winkler 1986, 15

¹⁵ Astley 1801, 29

¹⁶ Speaight 1980, 20

sance erlebte und sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts in ganz Mitteleuropa verbreitete. Bei der Commedia dell'arte, die zwar auch an Fürstenhöfen und Theaterhäusern Einzug hielt,¹⁷ grundsätzlich aber eine Gattung der Jahrmärkte darstellte, waren neben pantomimisch-schauspielerischen und musikalischen auch circensische Elemente wie z.B. Seiltanz oder akrobatische Einlagen obligatorisch.¹⁸ Zudem darf der Arlecchino bzw. Harlekin der Commedia als einer der wichtigsten, stil- und typbildenden Vorläufer späterer Circus-Clowns gelten. Diese italienischen Einflüsse prägten wiederum die Entwicklung der Pantomime in Frankreich¹⁹, die starke Ähnlichkeit mit den geschilderten pantomimischen Darbietungen der ersten englischen Circusunternehmen aufweist. »Hierbei sei erwähnt, daß die Pantomime und später das Ausstattungsstück immer Bestandteil des klassischen Circus und Hauptstütze des Programms waren.«²⁰ Parallelen zur Frühgeschichte des Circus bestehen auch hinsichtlich der Aufführungsstätten der Theater- und Komödiantengesellschaften des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Entweder trat man unter freiem Himmel auf oder errichtete – etwa seit 1760 – primitive Holzbuden, in denen die Darbietungen aufgeführt wurden.²¹ »Gewöhnlich traten sie [...] in einfachen Holzbuden auf, die lediglich mit einem Steg für die Akrobaten und einem Seil für die Seiltänzer ausgestattet waren.«²²

Die Kunstreiterei war zwar das wichtigste, aber eben nur ein Aufführungselement der ersten Circusgesellschaften, sodass die Einflüsse anderer artistischer Genres keinesfalls unterschätzt werden dürfen, »enthält doch der Zirkus alle wichtigen Künste des Jahrmarktes, ja er saugt sie gleichsam in sich auf«.²³ Selbst Pferdedressuren in Verbindung mit anderen artistischen Darbietungen sind in diesem Umfeld schon für einen weitaus früheren Zeitpunkt als zur Entstehungszeit des Circus nachzuweisen. Spätestens um 1700 traten in Deutschland die Chiarinis, Angehörige eines bis in das 16. Jahrhundert zurück zu verfolgenden, aus Italien stammenden Artistengeschlechtes, nicht nur als Seiltänzer, Akrobaten, Kunstreiter, Feuerwerker und Schausteller in Erscheinung, sondern boten in ihren Programmen auch Pferdedressuren.²⁴ Allerdings fehlte diesen Darbietungen noch die systematische Bündelung diverser Genres in einer einzigen Vorstellung.

Die überragende Dominanz des Pferdes in den Vorführungen jener Zeit erklärt

¹⁷ Vgl. Esrig 1985, 8

¹⁸ Vgl. Esrig 1985, 174

¹⁹ Vgl. Hera 1981, 13

²⁰ Barell 1968, 2

²¹ Vgl. Hera 1981, 28

²² Hera 1981, 11

²³ Geese 1981, 43

²⁴ Vgl. Markschiess van Trix/Nowak 1975, 4 (Abb. 2) u. 22

sich aus seiner wachsenden Bedeutung ab dem 17. Jahrhundert nicht nur für das Militär, sondern auch für viele Bereiche des täglichen Lebens wie Landwirtschaft oder Transportwesen. Das führte zu einem steigenden Interesse an der Pferdezucht und zur Gründung von Reitakademien und Hofreitschulen.²⁵ So lässt es sich auch erklären, dass mit Astley ein ehemaliger Militärreiter und nicht etwa einer aus dem großen Heer der fahrenden Gaukler und Wanderkünstler, denen mit Sicherheit zur damaligen Zeit noch die finanziellen Mittel zur Pferdehaltung fehlten, den Grundstein für die Entwicklung des Circus legte. Doch erst mit der Integration eben jener Jahrmarktsattraktionen der Fahrenden, unter denen vor allem die Seiltänzer zu nennen sind – von denen sich später viele auch großartige Reitkünste aneigneten –, erhielt der Circus sein charakteristisches Gepräge.²⁶

Für die Entwicklung des Circuswesens ist der Einfluss der traditionellen, fahrenden Artistenfamilien wohl weit höher einzustufen als die von einigen Circushistorikern vertretene These glauben machen will, die Impulse zur Entstehung der ersten Großcircusse seien allein von ehemals Bürgerlichen, die sich vorwiegend der Kunststreiterei widmeten, ausgegangen.²⁷ Möglicherweise liegt in der gehobeneren gesellschaftlichen Stellung der Reitkunst in jener Zeit der Grund für diese Einschätzung, denn da das Reiten ähnlich wie Tanzen und Fechten im Rang einer akademischen Kunst stand, fokussierten zeitgenössische Schilderungen selbstverständlich sehr stark die Rolle der Kunstreiter.²⁸

Begünstigt wurde die Vereinigung dieser beiden Gruppierungen – Kunstreiter und fahrende Gaukler – nicht zuletzt durch die gesellschaftlichen Umwälzungen und die damit einhergehenden Veränderungen der ökonomischen Verhältnisse im Europa jener Zeit. Revolutionen und die wachsende Macht des Bürgertums ausgangs des 18. Jahrhunderts führten zum Zerfall der höfischen Kultur, was zwar einerseits die wirtschaftliche Basis vieler Künstler einschränkte, andererseits aber auch gesellschaftliche Freiräume zur Entfaltung neuer Kunstgattungen schuf.²⁹ Das neue Verständnis vom Menschen als quasi omnipotentes Wesen, das die Natur beherrscht (Tierdressuren) und die Gesetze der Physik und deren Grenzen auslotet (Akrobatik), konnte sich hier ungehindert Bahn brechen. Die neue Veranstaltungsform des Circus brachte so durch die Zusammenführung vieler einzelner Genres auch eine Aufwertung früher zum Teil diskreditierter Sparten des Jahrmarkts und galt sehr bald, weil

²⁵ Vgl. Lehmann, R. 1979, 36

²⁶ Vgl. Kusnezow 1970, 14

²⁷ Vgl. Vogel 1989, 6f.

²⁸ Vgl. Liechtenhan 1990, 52

²⁹ Vgl. Lehmann, R. 1979, 37 u. Hampe 1902, 127

sie sich auch das Publikum oberer Schichten erschloss, gleichsam als »Jahrmärkte höherer Ordnung«. ³⁰ Die Jahrmärkte verloren durch die veränderten Bedingungen in Industrie und Handel immer mehr an Bedeutung, und so verringerten sich in zunehmendem Maße die Auftrittsmöglichkeiten für Artisten. »Mit dem Circus bildete sich der bis heute vornehmlichste Auftrittsort für fahrende Artisten aus, und ihre Erscheinungsweisen sowie ihre Geschichte sind in der Regel mit der Institution Circus in allen ihren Ausprägungen eng verknüpft.« ³¹

Förderlich für die neue Vorrangstellung des Circus war vor allem, dass er »in der Frühzeit ausschließlich in festen Häusern spielte und die bei ihm engagierten Schausteller von Jahreszeit und Witterung unabhängiger waren« ³². Sicherlich waren jedoch die bei der schnell wachsenden Popularität des Circus als relativ gesichert zu erwartenden Einnahmen für viele Artisten ein mindestens ebenso gewichtiges Argument für die Hinwendung zu dieser Gattung, sodass auch Gruppierungen wie die Seiltänzer, die bereits auf den Jahrmärkten eine exponierte Stellung genossen, vermehrt in das neue Genre Einzug hielten.

Doch dürften die englischen Reiter um Astley – soweit sich aus den Programmen jener Zeit schließen lässt – zumindest die ersten gewesen sein, die die Mischung verschiedener artistischer Anteile im Verbund mit Pferdedressuren zum Prinzip erhoben und somit der spezifischen Veranstaltungsform des Circus als eigenständiger Gattung auch auf dem europäischen Festland zum Durchbruch verhelfen. ³³ In der Popularisierung der Idee des Circus liegt zweifelsohne das eigentliche Verdienst der englischen Pioniere um Astley: »[...] *what Astley does deserve credit for is the drive and business skill he employed to popularize the idea of the circus throughout England and France.*« ³⁴ Neben dem schon erwähnten Bates gab es etwa zeitgleich noch einige weitere englische Kunstreiter, unter ihnen auch Astley, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihre Reitkunst von England aus auf dem Kontinent verbreiteten; dies vor allem in Frankreich, wo sie besonders in der Metropole Paris ein dankbares Publikum fanden. ³⁵ Zudem schreibt man ihnen die Errichtung der ersten befestigten Aufführungsstätten

³⁰ Vgl. Bloch 1959, 422

³¹ Nagel 1989, 6

³² Geese 1981, 43

³³ Vgl. Günther/Winkler 1986, 15

³⁴ Hugill 1980, 128

³⁵ Belegt sind Gastspiele des Engländers Hyam in Paris für das Jahr 1774 sowie seines Landsmannes Balp im Jahr 1775. Astley hingegen debütierte erst 1782 in Paris. (Vgl. Halperson 1926, 45) Bereits 1792 exportierte der Schotte John Bill Rickett die neue Veranstaltungsform in die Vereinigten Staaten nach Philadelphia.

zu, deren Gestalt – eine zentrale Manege mit kreisförmig um diese herum angelegten Publikumsrängen – sich in Grundzügen bis heute erhalten hat, sodass der Begriff Circus auch zur gängigen Bezeichnung für die Veranstaltungsstätte wurde.³⁶ »Mit der Errichtung eines überdachten Holzbaus im Jahre 1779 war das erste Circusgebäude kreiert.«³⁷ Diese Aufführungsstätte Astleys in London wurde zum Vorbild für alle späteren Circusbauten.

Außer den englischen waren es vor allem französische Einflüsse, die in der Folge die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts im europäischen Circuswesen dominierten. Was die Jahrmarktskünste und die Schauspielerei angeht, fiel den Franzosen sogar die Führungsrolle zu. Die englischen Komödianten orientierten sich sehr stark an deren Vorbild, das wiederum von italienischen Einflüssen geprägt worden war.³⁸ Der französische Einfluss auf die Entfaltung des europäischen Circuswesens manifestierte sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts: »Die napoleonischen Kriege isolierten auch den englischen Circus vom Festland und überließen dadurch dem Pariser Circus des Antonio Franconi einen maßgeblichen Einfluß auf die Fortentwicklung der europäischen Circuskunst.«³⁹ Die großen Erfolge Franconis (1737–1836), der nach Astleys Rückkehr nach England 1793 zunächst dessen Pariser Circusbau bezogen hatte und 1807 dann sein eigenes Domizil, den »Cirque Olympique« eröffnete, fanden begeisterte Nachahmer in ganz Europa.⁴⁰ »Fast fünfzig Jahre lang war der Olympische Zirkus der Brüder Franconi die Achse, um die sich alle stationären und Wanderzirkusse dieser Zeit drehten.«⁴¹ Besonders aber waren es die ausgedehnten Tournées der renommierten Gesellschaften Jacques Tourniaire, Loisset oder Cuzent & Lejars durch fast ganz Europa, die entscheidende Impulse setzten.⁴² Auch für die Entwicklung des deutschen Circuswesens übten die reisenden französischen Unternehmen in dieser Epoche eine Vorbildfunktion aus. Durch die Führungsrolle der Franzosen hielten verstärkt Theaterelemente – hier wurde vor allen Dingen großes Gewicht auf die pantomimischen Inszenierungen gelegt – Einzug in den Circus. Der Circus Franconis entfernte sich so Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend von den Wurzeln des Circus hin zum Theater.

Die festen Circusbauten, die etwa ab 1790 bei den Großunternehmen üblich wurden, glichen vom Ambiente her ohnehin sehr stark den Theater- und

³⁶ Vgl. Halperson 37ff.

³⁷ Lehmann-Brune 1991, 46

³⁸ Vgl. Hera 1981, 42

³⁹ Keyser 1978, 17

⁴⁰ Vgl. Günther/Winkler 1986, 32

⁴¹ Keyser 1978, 17

⁴² Vgl. Günther/Winkler 1986, 38

Opernhäusern jener Zeit und hatten neben der Manege als hauptsächlichen Aktionsraum der Pferde jeweils zusätzlich eine Bühne, auf der sich die meisten anderen Darbietungen, die vorwiegend theaterähnlichen Charakter aufwiesen, abspielten.⁴³ Kunstreiter, Akrobaten und dressierte Tiere wurden dabei in die Handlungen der zumeist aufwändig ausgestatteten pantomimischen Schaustücke eingebunden, die noch bis ins 20. Jahrhundert elementarer Bestandteil circensischer Vorstellungen blieben: »Jede Kunstreiter-Gesellschaft beendete ihre Auftritte mit Pantomimen.«⁴⁴ Eine eher traditionalistisch orientierte Gegenbewegung hierzu bildeten die inzwischen zahlreich vorhandenen Wandercircusse, die in der Frühzeit noch ohne Zelte unter freiem Himmel gastierten, wegen ihrer Mobilität auch nicht auf einen ständigen Programmwechsel angewiesen waren und daher dem ursprünglichen Pferdecircus stärker verhaftet blieben. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich jedenfalls die Circuskunst im gesamten Europa etabliert.

1.1.1 Vom Spielmann zum Circusmusiker – Traditionelle Verbindungen zwischen Artistik und Musik

Bevor der Blick auf die erste Circusmusik gerichtet wird, soll zunächst den Vorläufern dieses Genres nachgespürt werden. Denn es gibt zahlreiche Hinweise auf die Existenz einer traditionellen Verbindung zwischen Musik und artistischen Darbietungen. Bereits aus der Antike wird von den Einwohnern der griechischen Stadt Sybaris berichtet, dass diese ihre Pferde lehrten, »nach Flötenmusik zu tanzen.«⁴⁵ Solcherlei Darbietungen lassen sich auch für den gesamten Zeitraum des Mittelalters nachweisen. Das Tätigkeitsfeld und die Berufsbezeichnungen der diese Künste Ausübenden werden jedoch zumeist unpräzise umschrieben, nicht klar voneinander abgegrenzt und teils missverständlich eingesetzt. Das weit gefasste terminologische Spektrum beinhaltet Begriffe wie Gaukler, Fahrende, Artisten, Ioculatores, Jongleure, Spielmänner, Spieleute, Schauspieler, Schausteller oder Komödianten.⁴⁶

Diese Begriffe erfuhren zudem im Laufe des Mittelalters häufige Wandel in ihren Bedeutungen. Die Grenzen zwischen den einzelnen, nicht fest definierbaren Gruppen waren fließend. Eine Differenzierung der sich oft nur marginal unterscheidenden Gruppen dieser fahrenden Unterhaltungskünstler,

⁴³ Vgl. Saxon 1978, 18 u. Riemann 1990, 6

⁴⁴ Vgl. Hera 1981, 235

⁴⁵ Jay 1988, 138

⁴⁶ Von diesen zu unterscheiden sind hingegen Begriffe wie »Menstrel«, »Troubadour« oder »Minnesänger«, deren Repertoire und Betätigungsfeld sich deutlich von den oben genannten unterschieden. (Vgl. Ambrosini 1999, 11)