

Rüdiger Becker

Circusmusik in Deutschland

**Ergebnisse musikwissenschaftlicher und
musikpädagogischer Forschungen zu einer
vergessenen Gattung**

**Inauguraldissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Humanwissenschaftlichen Fakultät
der Universität zu Köln**

**Erstgutachter: Prof. Dr. Wilhelm Schepping
Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Eichhorn**

Tag der mündlichen Prüfung: 28.04.2008

Inhaltsverzeichnis

| | Seite |
|--|-------|
| Danksagung | 7 |
| 0 Einleitung | 9 |
| 0.1 Methodenspektrum | 12 |
| 0.2 Circus - Begriffsklärung und Definition | 19 |
| 0.3 Verwandte Gattungen | 21 |
| 0.4 Was ist Circusmusik? | 23 |
| 1 Historische Aspekte | |
| 1.1 Die Anfänge des neuzeitlichen Circuswesens in Europa | 25 |
| 1.1.1 Vom Spielmann zum Circusmusiker - Traditionelle Verbindungen von Artistik und Musik | 30 |
| 1.1.2 Erste Circusmusik | 39 |
| 1.1.2.1 Repertoire | 48 |
| 1.2 Zur Geschichte der deutschen Circusmusik | 51 |
| 1.2.1 Zur Epochengliederung | 51 |
| 1.2.2 Die Anfänge des Circuswesens in Deutschland | 51 |
| 1.2.2.1 Erste Circusmusik in Deutschland | 54 |
| 1.2.3 Der deutsche Circus im 19. Jahrhundert | 59 |
| 1.2.3.1 Circusmusik im 19. Jahrhundert | 60 |
| 1.2.3.2 Repertoire | 76 |
| 1.2.4 Das „goldene Zeitalter“ des deutschen Circus | 85 |
| 1.2.4.1 Circusmusik im „goldenen Zeitalter“ | 88 |
| 1.2.4.2 Repertoire | 94 |
| 1.2.5. Der deutsche Circus in der Nachkriegszeit | 101 |
| 1.2.5.1 Circus in der Bundesrepublik Deutschland | 101 |
| 1.2.5.2 Circus in der DDR | 103 |

| | |
|--|-----|
| 1.2.5.3 Circusmusik in der Bundesrepublik Deutschland | 104 |
| 1.2.5.4 Repertoire | 110 |
| 1.2.6 Die aktuelle deutsche Circusszene | 114 |
| 1.2.6.1 Aktuelle deutsche Circusmusik | 116 |
| 1.2.6.2 Repertoire | 119 |
| 1.2.7 Spezielle circusmusikalische Entwicklungen in Kleincircussen | 125 |
| | |
| 2 Soziologische Aspekte | |
| 2.1 Regionale Zentren der Circusmusiker | 132 |
| 2.1.1 Westpfalz | 134 |
| 2.1.2 Böhmen | 140 |
| 2.1.3 Polen | 144 |
| 2.1.4 Deutsche Circusmusiker im Ausland | 147 |
| 2.1.5 Verbindungen von Artisten- und Musikantentum in genealogischer Hinsicht | 151 |
| 2.2 Sozialer Status der Circusmusiker | 157 |
| 2.2.1 Historische Vorurteile gegenüber den „Fahrenden“ | 157 |
| 2.2.2 Zeitbedingte Statusveränderungen | 160 |
| 2.2.3 Aktuelle Situation | 165 |
| 2.3 Beruf: Circusmusiker - Rahmenbedingungen im Arbeitsfeld Circus | 167 |
| 2.3.1 Lebens- und Arbeitsbedingungen im 19. und 20. Jahrhundert | 167 |
| 2.3.2 Verdienst | 170 |
| 2.3.3 Soziale Absicherung | 174 |
| 2.3.4 Außermusikalische Aufgaben | 179 |
| 2.3.5 Ansehen innerhalb der Unternehmen | 182 |
| 2.3.6 Sondersprachen | 183 |

| | |
|--|------------|
| 2.4 Musikalisches Profil der Circusmusiker | 186 |
| 2.4.1 Organisation der Circusorchester | 186 |
| 2.4.2 Ausbildung und musikalische Qualifikationen der Instrumentalisten | 188 |
| 2.4.3 Musikalische Anforderungen | 194 |
| 2.4.3.1 Instrumentalisten | 194 |
| 2.4.3.2 Kapellmeister | 199 |
| 2.4.3.3 Komponisten | 200 |
| 2.4.4 Herausragende Kapellmeister | 201 |
| | |
| 3 Musikalische Aspekte | |
| 3.1 Funktionen der Circusmusik | 207 |
| 3.1.1 Atmosphärische Funktionen | 210 |
| 3.1.2 Syntaktische Funktionen | 215 |
| 3.1.3 Dramaturgische Funktionen | 217 |
| 3.1.4 Autonome Funktionen | 224 |
| 3.1.5 Mediale Funktionen | 235 |
| 3.2 Produktionsverfahren | 242 |
| 3.2.1 Komposition | 243 |
| 3.2.2 Adaption | 246 |
| 3.2.3 Improvisation | 249 |
| 3.2.4 Kompilation | 250 |
| 3.3 Musikalische Determinanten von Circusmusik | 251 |
| 3.3.1 Form | 251 |
| 3.3.2 Melodik | 254 |
| 3.3.3 Harmonik | 255 |
| 3.3.4 Tempo | 255 |
| 3.3.5 Rhythmik | 257 |
| 3.3.6 Dynamik | 258 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.7 Klangfarbe | 259 |
| 3.4 Musizierbedingungen | 261 |
| 3.4.1 Räumliche Position | 261 |
| 3.4.2 Kleidung | 264 |
| 3.4.3 Notenmaterial | 266 |
| 3.4.4 Zum Einsatz von Tonträgern in der Circusmusik | 267 |
| 3.5 Circusmusik als musikalischer Gattungsbegriff | 272 |
| 3.5.1 Wechselbeziehungen zu verwandten Musikgattungen | 273 |
| 3.5.1.1 Ballettmusik | 273 |
| 3.5.1.2 Filmmusik | 275 |
| 3.5.1.3 Operette und Revue | 283 |
| 3.5.2 Circusmusik als funktionale Musik | 284 |
| 3.5.3 Circusmusik und populäre Musikkultur | 285 |
| 3.5.4 Circusmusik: Trivialmusik? | 290 |
| 3.5.5 Exkurs: Das Sujet Circus in der „E-Musik“ | 294 |
| 3.6 Rezeption von Circusmusik | 297 |
| 3.6.1 Die Circusmusik und ihr Publikum | 297 |
| 3.6.2 Rezeptionsbedingungen | 299 |
| 3.6.3 Öffentliche Bewertung | 302 |
| 4 Pädagogische Aspekte | |
| 4.1 Zur musikpädagogischen Dimension der Circusmusik | 305 |
| 4.1.1 Circusmusik im Musikunterricht - aktueller Stand | 305 |
| 4.1.2 Circusmusik in circuspädagogischen Projekten - aktueller Stand | 306 |
| 4.1.2.1 Theoretische Grundlagen einer Circuspädagogik | 307 |
| 4.1.2.2 Die Rolle der Musik in Circusprojekten | 308 |
| 4.2 Didaktische Legitimation von Circusmusik im Musikunterricht | 309 |

| | | |
|---------|---|-----|
| 4.2.1 | Bildungstheoretische Begründung | 312 |
| 4.2.2 | Musikdidaktische Begründung | 316 |
| 4.2.3 | Richtlinien- und Lehrplankonformität | 318 |
| 4.3 | Integration von Circusmusik in musikdidaktische Modelle und Konzeptionen | 324 |
| 4.3.1 | Handlungsorientierter Musikunterricht | 327 |
| 4.3.2 | Schülerorientierter Musikunterricht | 328 |
| 4.3.3 | Fächerübergreifendes Arbeiten | 332 |
| 4.3.4 | Projektorientierung | 334 |
| 4.3.5 | Polyästhetische Erziehung | 337 |
| 4.3.6 | Interkultureller Musikunterricht | 339 |
| 4.3.7 | Populäre Musik im Musikunterricht | 344 |
| 4.3.8 | Aufbauender Musikunterricht | 350 |
| 4.4 | Circusmusik in der Schule - methodische Konzepte und Themenfelder | 355 |
| 4.4.1 | Produktorientiertes Konzept: Circusmusik in Projekten | 357 |
| 4.4.2 | Praxisorientiertes Konzept: Klassenmusizieren von Circusmusik | 361 |
| 4.4.3 | Historisch orientiertes Konzept: Geschichte der Circusmusik | 369 |
| 4.4.4 | Operational orientiertes Konzept: Funktionen der Circusmusik | 372 |
| 4.4.5 | Szenisch orientiertes Konzept: Circusmusik und Szenische Gestaltung | 375 |
| 4.4.6 | Bewegungsorientiertes Konzept: Circusmusik und Bewegung | 378 |
| 4.4.6.1 | Circusmusik und Akrobatik | 380 |
| 4.4.6.2 | Circusmusik und Tanz | 382 |
| 5 | Schlussbemerkungen | 384 |
| | Quellennachweise: | 389 |
| | Literatur | 389 |
| | Zeitschriften | 418 |
| | Tonträger | 419 |
| | Hörbeispiele | 422 |

Danksagung

Bedanken möchte ich mich an erster Stelle bei Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schepping für die Unterstützung meines Promotionsvorhabens. Er initiierte dieses Forschungsprojekt, indem er mich ermunterte, die Untersuchungen zum gleichen Themenkomplex aus meiner Schriftlichen Hausarbeit im Ersten Staatsexamen für das Lehramt für die Sekundarstufe I in der vorliegenden Dissertation zu erweitern und zu vertiefen und begleitete in den vergangenen Jahren das Projekt jederzeit mit Interesse, Rat und Geduld sowie steter Bereitschaft zu Gesprächen, die mir oft wertvolle Anregungen boten.

Weiter danke ich der Universität zu Köln für die großzügige Bewilligung eines Stipendiums für den Zeitraum eines Jahres. Ohne diese finanzielle Unterstützung, die mir eine zeitweilige Befreiung von beruflichen Pflichten ermöglichte, wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Dank schulde ich darüber hinaus den zahlreichen hilfsbereiten Mitarbeitern in Archiven, Bibliotheken und Sammlungen sowie allen privaten Sammlern und Circusfreunden, die mir Zugang zu ihren Schätzen gewährten und mir nicht nur bereitwillig Materialien zur Verfügung stellten, sondern auch oft durch wertvolle Hinweise das Voranschreiten der Arbeit förderten: vor allem dem Ehepaar Geller vom Circus- und Varietéarchiv in Marburg und Herrn Elwir Held vom Westfälzer Musikantenmuseum Mackenbach sowie des Weiteren in alphabetischer Reihenfolge den folgenden Stellen:

Öffentliche Archive, Bibliotheken, Museen und Sammlungen:

Archiv des Circusmuseums Preetz
 Archiv des Musikantenmuseums Burg Lichtenberg, Kusel
 Archiv des Westfälzer Musikantenmuseums Mackenbach
 Bajasseum und Zirkusmuseum Alsenborn
 Bundesarchiv Berlin
 Circus- und Varietéarchiv Marburg
 Circus World Museum Baraboo/Wisconsin, USA
 Deutsches Musikarchiv Berlin
 Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt/Main
 Institut für Musikalische Volkskunde der Universität zu Köln
 Malmström-Circusmuseum Güstrow
 Markt- und Schaustellermuseum Essen
 Musik- und Theatersammlung der Universitäts- und Stadtbibliothek Frankfurt/Main
 Österreichisches Circus- und Clownmuseum Wien
 Stadtmuseum Berlin: Sammlung documenta artistica
 Staatsbibliothek zu Berlin: Stiftung Preußischer Kulturbesitz
 Theaterhistorische Sammlung der Freien Universität Berlin
 Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität und Stadt Köln, Schloss Wahn

Private Archive und Sammlungen:

Circus-Archiv Hagenbeck, Hamburg
 Circus-Busch-Archiv Martin Schaaf, Berlin
 Heinz Neumärker, Leverkusen
 Dietmar Fritz, Düsseldorf
 Volker Huber, Offenbach
 Reto Parolari, Winterthur/Schweiz

Hermann Sagemüller, Nördlingen
Zirkusarchiv Gisela und Dietmar Winkler, Berlin

Zu Dank verpflichtet bin ich ferner den beiden Circuskapellmeistern und Komponisten Georg Pommer vom Circus Roncalli und Reto Parolari, dem musikalischen Leiter des Circusfestivals von Monte Carlo, für ihre hilfsbereite Unterstützung sowie für die Gewährung aufschlussreicher Einblicke in die professionelle circusmusikalische Praxis.

Danken möchte ich auch allen Kollegen und Schülern der Hauptschule Kerpen/Horrem und der Realschule Gummersbach/Steinberg, die mich bei der Planung und Durchführung circusmusikalischer Projekte tatkräftig unterstützt haben.

Nicht zuletzt danke ich meiner Familie und meinen Freunden, die in den letzten Jahren oft zurückstehen mussten, wenn meine Freizeit der Circusmusik gewidmet war.

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 wie auch in der wissenschaftlichen Diskussion bisher bestenfalls als periphere Erscheinung registriert wurde: 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 ausfiele. 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, so dass man die bis dato nahezu unerforschte Circusmusik mit Recht als vergessene musikalische Gattung bezeichnen darf.

Warum aber sollte es sinnvoll sein, die Circusmusik - wie hier unternommen wird - aus diesem Schattendasein zu befreien und sie zum Gegenstand musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Forschung zu machen? Der erste Anstoß dazu erwuchs für mich aus einer eigenen instrumentalen Erfahrung in der circusmusikalischen Praxis unserer Zeit.² Geweckt wurde mein 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 Grund in der besonderen Schwierigkeit, dieses Feld zu erforschen. Dass dabei eine Vielzahl diffiziler Probleme zu lösen sein würde, war bereits zu Beginn zu erahnen, aber Umfang und Schwierigkeit der Aufgabe wurden in ihrer vollen Tragweite erst während der Arbeit 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, so dass eine zumindest vorläufige wissenschaftliche Basis vorhanden war. Eine intensiviert und weiter gehende Forschung konnte erst ab August 2002 betrieben werden, da vor allem die

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 ich mich in den Semesterferien als Student der Musikhochschule Düsseldorf auf ein Inserat des deutschen Circusunternehmens Roncalli, das kurzfristig für seine Gastspiele in Köln und Hannover aushilfsweise einen Posaunisten für sein Circusorchester suchte. Nach kurzem Probespiel wurde ich engagiert und spielte in den Monaten Juli bis September im Roncalli-Orchester unter der Leitung von Georg Pommer. Diese beiden Monate ermöglichten mir neuartige und wertvolle - nicht nur musikalische - Erfahrungen und weckten ein nachhaltiges Interesse an der Circusmusik in Gegenwart und Vergangenheit sowie an dem Leben der Circusmusiker.

³ vgl. Becker 1996

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 Arbeit zugrunde liegenden Quellen aufgespürt, gesichtet und ausgewertet werden. In der Folgezeit erwachsen jedoch aus zwei wohnortbedingten Wechseln des Arbeitsplatzes berufliche Belastungen, welche die neben einer Vollzeittätigkeit im Schuldienst ohnehin knapp bemessenen zeitlichen Kapazitäten zusätzlich verringerten. Die 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 ich erfahren musste - eine mangelnde Akzeptanz gegenüber der Beobachtung und Befragung durch Studierende und Wissenschaftler herrscht.

Die vorliegende Arbeit ist nun von dem Vorsatz getragen, den gesamten Komplex der Musik im Circus eingehend zu untersuchen und die Ergebnisse in einem - überwiegend chronologisch geordneten - Aufriss auszuwerten und darzulegen, um so die Aufarbeitung dieses so sträflich vernachlässigten 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 die Arbeit aber nicht etwa durch einen Ansatz im Sinne eines „Retten, was noch zu retten ist“, sondern vielmehr in der aktuellen Relevanz, die diese Thematik sowohl für die Musikwissenschaft als auch für die Musikpädagogik birgt. Daher geht es nicht in erster Linie darum, Wissen und Erkenntnisse über die Circusmusik rein faktologisch 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, erscheint allein schon aufgrund der schlechten Quellenlage 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 Punkte nur anreißen können, ohne jeweils komplette, endgültige und eindeutige Ergebnisse vorlegen zu können. Dennoch erschien es mir 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, beginnen meine Ausführungen mit einem Überblick über die Geschichte des allgemeinen Circuswesens. 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 Zeiträume 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, so dass 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 Augenmerk hier über die Bedeutung der Circusmusik innerhalb des Circuswesens hinaus auch auf die öffentliche Bewertung und damit auf Fragen der Rezeption von Circusmusik.

Aktuelle Bedeutung für die Musikpädagogik, der sich die Untersuchung in ihrem vierten Teil zuwendet, erhält die Thematik hauptsächlich aus zwei Gründen. Zum einen liegen bisher trotz einer stetig wachsenden Zahl an schulischen wie außerschulischen Circusprojekten keinerlei Konzepte zu einer didaktisch-methodisch sinnvollen Einbindung von Circusmusik in solche Projekte vor, zum anderen wurde die Circusmusik ebenso als mögliches Unterrichts- und Themenfeld des schulischen Musikunterrichts bisher fast völlig übersehen. Hier tut sich ein chancenreiches Feld praxisorientierter musikpädagogischer Betätigung auf. Denn eine Beschäftigung mit Circusmusik bietet sich - wie sich zeigen wird - aufgrund ihrer Besonderheit als typisch funktionale und dabei tendenziell multikulturelle Gattung in vielfältiger Form an.

Es mag auf den ersten Blick grundsätzlich fragwürdig erscheinen, eine Untersuchung des im Prinzip internationalen Phänomens Circus bzw. Circusmusik auf Deutschland zu beschränken

⁶ van Lindonk 1977, 7

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 Tourneen 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 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.

0.1 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 populären 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 anderen, 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

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 (ca. ab 1770 bis heute), liefern Sprachgrenzen sicherlich einen sinnvolleren Maßstab für nationale Identität als die z. T. nur sehr kurzfristig andauernden und oft willkürlich erscheinenden politischen Grenzziehungen.

deutschen Musikwissenschaft noch relativ neuer Forschungsansatz, der auf wesentliche Elemente und Methoden der bereits erwähnten cultural studies⁸ 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.

Primärquellen

Zumal die Recherche nach entsprechender Sekundärliteratur sich als wenig ergiebig erwies, stand die Erschließung aussagekräftiger Primärquellen wie z. B. Anschlagzettel, Programmhefte, Notenmaterial oder Fotografien im Zentrum der Materialsuche. Bei den historischen Forschungen dominierten zunächst einmal Bemühungen um das Auffinden bisher unbekannter, teils verschollen geglaubter Dokumente und relevanter Quellen. 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 aufwändig, 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 liefert 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 ins 20. Jahrhundert hinein, üblich war, auf dem Anschlagzettel die einzelnen Programmpunkte sehr dezidiert zu beschreiben und umfangreich Auskunft über den Programmablauf zu geben, so dass 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 bildnerisch und künstlerisch gestaltet sind, außer dem Namen des Unternehmens sowie Zeit und Ort der

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).

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.

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 Westfälzer 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 geringen Menge an Funden oft kaum möglich. Dennoch zeigte die Berücksichtigung aller, auch scheinbar noch so marginaler Hinweise, dass sich historische Tatsachen oft anhand von Indizien rekonstruieren oder belegen ließen. Die vielen Einzelphänomene in einen geschichtlichen Zusammenhang stellen zu können, gewährleistete hier eine linear geordnete, chronologische Faktenaufzählung, damit Entwicklungen, wie z. B. die Besetzungsformen der Circusorchester, in ihrem Verlauf möglichst detailliert aufgezeigt werden können.

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 - , so dass 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 hingegen sind hier Fotos, auf denen die Besetzung zu erkennen ist, zu finden.

Bildquellen halfen durch ikonographische 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 so z. B. 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, so dass 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.

¹¹ vgl. Archiv des Westfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

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 solcher 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 vereinzelt Exemplare vor. Doch existieren einige hörenswerte 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, so dass man ab Ende der 1980er Jahre in diesem Bereich fast von einem Boom sprechen kann. Nahezu jedes Circusorchester der Großunternehmen spielte seitdem eines oder mehrere seiner Programme auf CD ein. Film- oder Videoaufnahmen von Circusvorstellungen sind als Primärquellen insofern besonders interessant, als sie auch die Korrelationen von visueller und akustischer Ebene sozusagen mitliefern. 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 Presseerzeugnisse (Zeitungsannoncen, Programmankündigungen, Kritiken), Archivalien und Akten (Personallisten, Verträge, behördliche Akten, Reisepässe). Als besonders lohnenswert erwiesen sich dabei mehrfache Reisen nach Berlin, wo nicht nur die umfangreiche Sammlung „documenta artistica“ im Stadtmuseum Berlin, sondern auch das Zirkusarchiv Winkler sowie das Circus-Busch-Archiv von Martin Schaaf interessante Quellen aufzuweisen hatten. 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 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 allen Dingen 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 Circusmilieu erwies sich nicht selten als entscheidender Nachteil und stellte 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 Fragebogen scheiterte letztlich an mangelnder Resonanz. Die speziell für noch aktive und ehemalige Circusmusiker entwickelten Erhebungsbogen lieferten daher leider nicht die erhoffte repräsentative Aussagekraft.¹² Immerhin konnte so die Gefahr umgangen werden, durch die Fragestellung in vorformulierten Fragebogen die postulierte Objektivität unter Umständen zu verlieren. Die Fragebogen 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, 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 zur Zeit in der deutschen Circusmusik führenden Kapellmeistern und Komponisten Georg Pommer (Circus Roncalli) und Reto Parolari (u. a. Circusfestival Monte Carlo), wobei letzterer mir 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 verdanke ich diesen Kontakten. 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, so dass 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

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

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.

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).

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 vor Veröffentlichung dieser Arbeit in der Fachliteratur nicht vor. Dies gilt im Übrigen auch für den internationalen Bereich.

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 Die recht knapp gefasste Abhandlung „Circusmusik in Theorie und Praxis“ von PAROLARI ist hingegen, 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 zeitaufwändige 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 circensische Forschung angeht, gibt es zwar zahlreiche Monographien 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 etwas überzogen 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

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.

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, so dass 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

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

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 analoge Übertragungen vorgenommen werden.

Insgesamt ergab sich durch diesen Prozess der Sammlung, gegenseitigen Ergänzung, Zusammenfügung und Auswertung der Ergebnisse der oben geschilderten Methoden unter Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel als Endergebnis eine Summe aufschlussreicher Fakten und empirisch gesättigter Erkenntnisse.

0.2 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 100.000 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 Vordergrund.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, so dass 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, dass die Wurzeln des neuzeitlichen Circuswesens nicht schon in der Antike verankert sind, durchgesetzt.³⁰

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.

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

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 Akrobaten.³¹ Auch Römer und Griechen kannten schon eine Vielzahl verschiedenster Artistengattungen, wie z. B. Seiltänzer, Äquilibristen oder Springer.³² Auch Pferdedressuren sind 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 schließlich wuchs die Zahl der Gaukler und Wanderkünstler, vor allem auf den Jahrmärkten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, beträchtlich. Chroniken berichten von vielfältigen Vergnügungskünstlern, 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 und allein 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 zusammengefügt 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

³¹ vgl. Kusnezow 1970, 10

³² vgl. Arnold 1980, 162

³³ vgl. Jay 1988, 138

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 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.

Erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts setzte sich die Bezeichnung Circus als Oberbegriff für stationäre und reisende Unternehmen mit equestrischen 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.

0.3 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 circusnahen 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 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

³⁸ Barell 1985, 230

³⁹ Vogel 1989, 99

⁴⁰ vgl. Riemann 1990, 8

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 Varietéeaufführungen 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 Varieté 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 Varietéprogramme große Ähnlichkeit auf. Wesentliche Unterschiede bestehen aber in dem Verzicht 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 zuhause 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 Formen. *„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 Varieté immer wieder gegenseitig. Besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Popularität der Varietés und der musikalischen Revuen ihren Gipfel erreichte⁴⁵, nahmen viele Circusselemente 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 Zwanziger 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.⁴⁹ Durch den mittlerweile in vielen Circusunternehmen

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

⁴² vgl. Lehmann, R. 1979, 46

⁴³ Lehmann, R. 1979, 46

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 vgl. Circuszeitung 10/2006, 17

praktizierten Verzicht auf Tierdressuren weisen viele Circusprogramme heute wieder deutliche Parallelen zum Varieté auf.⁵⁰

0.4 Was ist Circusmusik?

In welchem Fall und ab wann kann man von Circusmusik im eigentlichen Sinne sprechen? Diese Frage ist schon deshalb schwierig an dieser Stelle zu beantworten, weil ja u. a. eben dies in der vorliegenden Studie erst noch erforscht werden soll. Am Ende meiner 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.*“⁵¹ 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*“⁵² 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.⁵³ 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 Gattungen 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.*“⁵⁴ Diffus bleibt dann aber seine Erläuterung, dass diese Aufführungsparameter „*dann auch in der Regel außerhalb der Darbietung für zirkensisches Flair verantwortlich*“⁵⁵ 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

⁵⁰ Während seiner Tournee 2004 präsentierte der Circus Roncalli beispielsweise ein Programm, das völlig ohne Tiernummern auskam und ebenso gut auf einer Varietébühne hätte stattfinden können.

⁵¹ 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“.

⁵² Croft-Cooke 1977, 172

⁵³ vgl. Weiß 1989, 17

⁵⁴ Guth 1997, Sp. 713

⁵⁵ Guth 1997, Sp. 713

Zirkusmusik“ gelten lässt. „*Die Clowns und andere Artisten machen Musik, aber die richtige Zirkusmusik wird von Orchestertribünen geliefert.*“⁵⁶ Diese Definition scheint zu eng eingegrenzt, denn alle Musik, ohne die bestimmte 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 selbst 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. Daher ist es notwendig, um eine eindeutige Grundlage für die folgenden Untersuchungen zu gewinnen, 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 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 definatorische Eingrenzung soll die Grundlage für die im Folgenden vorgenommenen Untersuchungen bilden.

⁵⁶ Wahlberg 1981, 5

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 anderen 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

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

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

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:

- „1. 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
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 Renaissance 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

¹¹ vgl. Barell 1968, 2

¹² Barell 1968, 2

¹³ Halperson 1926, 45

¹⁴ Günther/Winkler 1986, 15

¹⁵ Astley 1801, 29

¹⁶ Speaight 1980, 20

¹⁷ vgl. Esrig 1985, 8

der Jahrmarktskünste 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, so dass 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 zurückzuverfolgenden, 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 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 Kunstreiterei widmeten, ausgegangen.²⁷

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

²⁵ vgl. Lehmann, R. 1979, 36

²⁶ vgl. Kusnezow 1970, 14

²⁷ vgl. Vogel 1989, 6f

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 sie sich auch das Publikum oberer Schichten erschloss, gleichsam als „Jahrmarkt 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, so dass 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 verhalfen.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 zu, deren Gestalt - eine zentrale Manege

²⁸ vgl. Liechtenhan 1990, 52

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

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.

mit kreisförmig um diese herum angelegten Publikumsrängen - sich in Grundzügen bis heute erhalten hat, so dass 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 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 lange Zeit 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.

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

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

⁴⁴ vgl. Hera 1981, 235

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, Ioculatoren, Jongleure, Spielmänner, Spielleute, 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, deren Benennungen zudem von Region zu Region unterschiedlich vorgenommen wurden, ist daher - zumal vom heutigen Standpunkt aus - kaum mehr zu leisten. Fest umrissene musikalische wie auch artistische Genres bildeten sich unter den Unterhaltungskünstlern erst etwa seit dem 17. Jahrhundert heraus. Als Oberbegriffe werden zumeist „Spielmann“ bzw. „Spielleute“⁴⁷ und „Gaukler“⁴⁸ verwendet, da diese die am weitesten verbreiteten Bezeichnungen im europäischen Raum während des Mittelalters waren.⁴⁹ Die überwiegende Zahl wissenschaftlicher Ansätze neuerer Zeit schreibt die verschiedenen Erscheinungsweisen mittelalterlicher Unterhaltungskünste denn auch dem umfangreichen Repertoire dieser Gruppen zu.⁵⁰ Da diese ihr Gewerbe von Ort zu Ort wandernd ausübten, wurden sie oft auch unter der Bezeichnung „Fahrendes Volk“ zusammengefasst: „*Fahrendes Volk oder fahrende Leute nennt man seit dem frühen Mittelalter jene bunte Gesellschaft von Gauklern und Tierbändigern, Taschenspielern, Seiltänzern und Akrobaten, Sängern und Musikanten, die ihr Gewerbe im Herumziehen von Ort zu Ort betreiben.*“⁵¹

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).

⁴⁷ Durch die Bezeichnung Spielmann wurde im Grunde genommen dessen Tätigkeitsfeld als „*all das umschrieben, was dem Zeitvertreib, der Unterhaltung dienlich war. Jeder, der darum irgendetwas von Berufs wegen spielerisch betrieb, hieß Spielmann bzw. Spielweib*“ (Salmen 1960, 28).

⁴⁸ Der Bezeichnung Gaukler begegnet man erst seit dem Spätmittelalter. Etymologisch ist der Begriff vermutlich auf das lateinische „ioculator“ zurückzuführen und unmittelbar herzuleiten über das mittelhochdeutsche „goukel“ bzw. das althochdeutsche „goukal“, welche so viel bedeuten wie: „Zauberei, Taschenspielerei, Posse“ (Duden Bd. 7, 2001, 251). Trotz dieser ursprünglichen Bedeutung muss, wie auch dem *Sachsenspiegel* (Leipzig 1563) zu entnehmen ist (vgl. Salmen 1960, 69), „*der Begriff Gaukler im Mittelalter weiter gefasst verstanden*“ (Vogel 1989, 30) werden.

⁴⁹ vgl. Vogel 1989, 31ff

⁵⁰ vgl. Hartung 1982, 9ff. Eine weitere, ebenfalls vielfältige Genres einschließende Bezeichnung war die aus dem Römischen stammende „ioculator“. „*Alle Unterarten fasste das mittelalterliche Wort ioculator oder iocularis in sich. Es wurde zum Sammelnamen für alle, die aus der Unterhaltung anderer ein Gewerbe machten, es sei nun durch Singen, Musizieren oder durch Aufführung von Kunststücken. Es bedeutete den Lustigmacher im weitesten Sinne, den Allerweltskünstler, der besonders aber sich aufs Musizieren verstand*“ (Danckert 1963, 215). Von „ioculator“ stammt nicht nur das deutsche Wort „gaukler“. Auch das französische „jongleur“, das spanische „juglar“ oder „joglar“, das italienische „giullare“ sowie das englische „juggler“ wurzeln in diesem Begriff (vgl. Ambrosini 1999, 12). Ursprünglich verraten also all diese Bezeichnungen eine in erster Linie musikalische Orientierung, die weitere artistische oder andere Fähigkeiten aber nicht ausschloss. In Frankreich gab es zusätzlich noch den Begriff des „Troubadours“, der aber von dem des „Jongleurs“ nicht immer klar zu unterscheiden ist (vgl. Danckert 1963, 254). In Zünften organisierte Musiker wurden dort als „menestrels“ bezeichnet, ein Terminus, der sich ab dem 17. Jahrhundert allmählich zur Bedeutung „Musiker“ bzw. „Tanzmeister“ verengte. „*Am Ende bezeichnet das Wort nur noch den Dorfgeiger, den Bierfiedler, der zum Tanz aufspielt*“ (Danckert 1963, 255).

⁵¹ vgl. Danckert 1963, 214

Auf den Jahrmärkten des Mittelalters gehörte ihr Treiben zum allgemeinen Betrieb.⁵² Artistische und musikalische Tätigkeiten werden in Berichten ab dem 13. Jahrhundert, in dessen Verlauf sich die Zahl der Spielleute vervielfachte, meist in einem Atemzug genannt. Offenbar wurden die Darbietungen, gleich welcher Art sie waren, in aller Regel mit Musik dargeboten.⁵³ „Kunststücke wie *Balanceakte, akrobatische Tänze und narrenhafte Possen* wurden meist *musikalisch begleitet*.“⁵⁴



Abb.: Mittelalterlicher Seiltänzer und Musiker (um 800)⁵⁵

Doch nicht nur gemeinsame Auftritte von Musikern und Artisten sind zu verzeichnen, vielmehr erfüllten die Spielleute des Mittelalters oft mehrere Aufgaben in Personalunion. „*Viele derselben waren daher nicht nur Meister auf mehreren Instrumenten und in der Poesie vollkommen zu Hause, sondern verstanden sich auch auf akrobatische und gymnastische Künste aller Art, auf possenhafte theatralische Vorführungen und manch andere Dinge mehr* (...).“⁵⁶ Ihre Erscheinungsweisen waren ebenso vielfältig wie ihr Repertoire an verschiedenartigen Darbietungen. So gehörten neben der musikalischen Ausübung selbstverständlich das Tanzen - meist zur eigenen Musik - , aber auch Fähigkeiten wie Jonglieren, Tiere bändigen, Zauberkunststücke oder Seiltanzen zum weiten Berufsbild des Spielmanns.⁵⁷ Nur in seltenen Fällen war er ausschließlich als spezialisierter Musikant tätig. Zusätzlich beherrschte er in aller Regel eine Reihe weiterer Künste wie Akrobatik, Tanz, Taschenspielereien etc.: „*Zahlreiche Bildzeugnisse verweisen (...) auf Betätigungen als Bärenführer, Seiltänzer, Zauberkünstler, Heiler, Jongleure, Akrobaten und Quacksalber*.“⁵⁸

Die Spielleute waren also Universalkünstler, deren hauptsächliche Tätigkeit aber das Musizieren war.⁵⁹ Dass der niedere Spielmann zwar „Allround-Künstler“, in erster Linie aber doch Musiker war, belegt folgende Aufzählung aus dem Sachsenspiegel schon für das Jahr 1215. Hier wird der

⁵² vgl. u.a. Esrig 1985, 44

⁵³ vgl. Salmen 1960, 12ff

⁵⁴ Bachfischer 1998, 57

⁵⁵ vgl. Croft-Cooke 1977, 29

⁵⁶ Hampe 1902, 3

⁵⁷ vgl. Hampe 1902, 126f

⁵⁸ Bachfischer 1998, 57

⁵⁹ vgl. Ambrosini 1999, 11

Begriff näher erläutert, indem alle unter diese Bezeichnung zu fassenden Gewerbetreibenden aufgezählt werden: „*phifer, puker, videler, singer, springer und koukeler, lezer, scherer, beder und alle gerunde lute und herolde und schreyer*“.⁶⁰ Die Musiker scheinen also nicht nur in der Überzahl gewesen zu sein, ihre Voranstellung in der obigen Aufzählung legt die Vermutung nahe, dass sie die wichtigste Gruppe innerhalb der Spielleute waren, bzw. das Genre der Musik bei den Darbietungen dominierte. Diese Einschätzung bestätigt DANCKERT: „*Im fahrenden Volk des Mittelalters bildeten die musizierenden Spielleute die Kerntruppe: Pfeifer, Trompeter, Posaunenbläser, Schalmei- und Dudelsackspieler, Geiger, Fiedler, Drehleierspieler, Harfenschläger, Pauker, Trommelschläger, fahrende Sänger und Dichter*“.⁶¹ Die Vielseitigkeit der Fahrenden erstreckte sich auch auf das Beherrschen verschiedener Instrumente, so dass die Beherrschung aller damals gebräuchlichen Blasinstrumente von einem einzigen Spielmann durchaus keine Seltenheit war.⁶²

Nahezu alle artistischen Genres, die später in den Circus Einzug hielten, lassen sich bereits ca. ab dem 13. Jahrhundert - teils durch schriftliche Überlieferungen von Zeitzeugen, teils durch bildliche Darstellungen aus jenem Zeitraum - im Verbund mit musikalischer Begleitung nachweisen.⁶³ Abbildungen aus dem 14. Jahrhundert zeigen Spielleute sogar in Pferdedressurszenen.⁶⁴ „*Alles was heute der Zirkus an einseitig akrobatisch trainierten Spezialisten dem schaulustigen Publikum vorstellt, fiel früher auch in den umfassenden Zuständigkeitsbereich der 'spilleute'*“.⁶⁵ Ergänzt man die hier auf Akrobaten beschränkte Feststellung um die musikalischen Tätigkeiten der Spielleute, ihre Clownerien und ihre Tierdressuren, ergeben sich daraus sämtliche Disziplinen des späteren Circuswesens sowie das komplette Kontingent an künstlerischem Personal. Die Spielleute waren also nach heutigem Verständnis Musiker und Artisten zugleich, da sie neben der Musikausübung ein umfangreiches Repertoire an Akrobatik, Tierdressur, Clownerie, Zauberei usw. beherrschten.

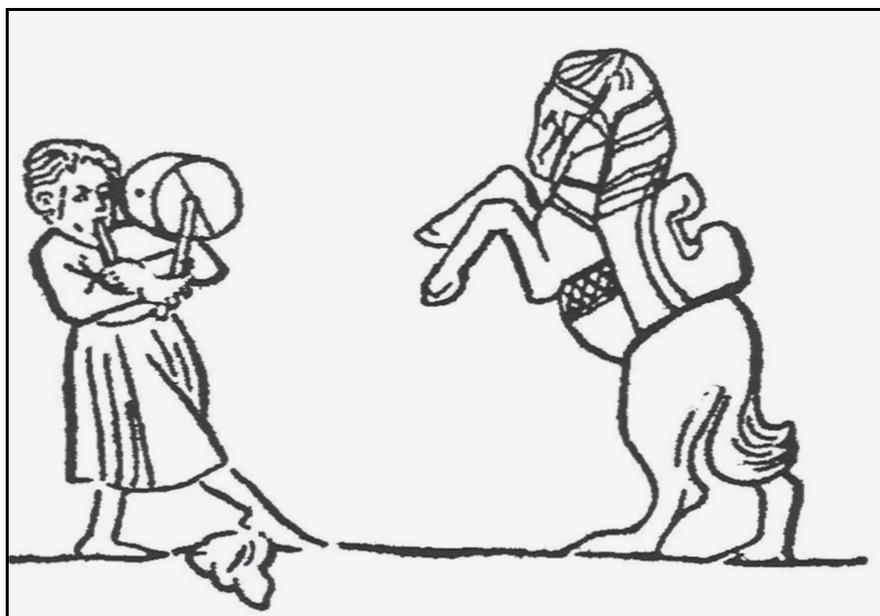


Abb.: Zur Musik tanzendes Pferd. Miniatur aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts⁶⁶

⁶⁰ Vogt: *Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter*, 1876, 7; zit. nach Danckert 1963, 216

⁶¹ Danckert 1963, 217

⁶² vgl. Bachfischer 1998, 57

⁶³ vgl. Gülke 1998, 149

⁶⁴ vgl. Berthold 1968, Abb. 168-177 u. Lehmann, A. 1942, 34

⁶⁵ Salmen 1960, 127

⁶⁶ abgebildet in: Lehmann, A. 1942, 34

Im Verlauf des Mittelalters setzte sich jedoch zunehmend eine Unterscheidung in höfische und niedere Spielleute durch, wobei die Erhöhung aus dem Stand der niederen, „unehrlichen“ Spielleute an die vom Spielmann beherrschten Künste gebunden war.⁶⁷ So bemerkte man schon im 13. Jahrhundert am spanischen Hofe: „*Es sei ungerecht, die Vortragskünstler, an deren wohlgesetzten Versen und Gesängen sich ein höfliches Publikum ergötze, all jenen Gauklern Lustigmachern, Possenreißern, Taschenspielern und Tierhaltern gleichzusetzen, die ihrem Gewerbe auf offenem Markt vor allem Volke nachgingen.*“⁶⁸ Die höfischen Spielleute, je nach Herkunft, Wirkungsort und Stand auch als Troubadoure, Minnesänger oder Menestrels bezeichnet, stehen hier nicht im Blickfeld der Untersuchung. Sie konzentrierten sich meist fast ausschließlich auf das Musizieren und Vortragen von Versen und waren nur in den seltensten Fällen anderweitig artistisch tätig. Im Hinblick auf die Vorgeschichte des Circus und seiner Musik sind vielmehr die niederen Spielleute von Interesse, die neben dem Musizieren entweder selbst die oben beschriebenen Gauklerkünste betrieben oder aber sich mit solchen im heutigen Sinne als Artisten zu verstehenden Gauklern zusammentaten und diese musikalisch begleiteten. Doch auch bei den niederen Spielleuten wurde das Musizieren generell höher als andere Fähigkeiten bewertet, wie die folgende Abbildung bestätigt.



Abb.: Gaukler und Spielleute im 15. Jahrhundert⁶⁹

⁶⁷ vgl. Stockmann 1992, 413

⁶⁸ vgl. Beneke 1889, 31f

⁶⁹ Holzschnitt aus dem um 1470 entstandenen Blockbuch „Wirkung der Planeten“ (vgl. Hampe 1902, 29). Im Vordergrund: Fanfarentrompeter (rechter Bildrand), Würfelspiele und Taschenspielerereien sowie eine plakatähnliche Ankündigung akrobatischer Kunststücke. Im Hintergrund: Reiter und verschiedenartige Akrobaten. Beachtenswert ist hier, dass die Bildanordnung - wie zu dieser Zeit üblich - hierarchische Abstufungen erkennen lässt. Die im Vordergrund abgebildete Musiziertätigkeit genoss demnach eine vergleichsweise hohe Wertschätzung.

Noch bis ins 17. Jahrhundert schloss die Bezeichnung als Spielmann, die auf eine vorwiegend musikalische Ausrichtung der Betreffenden zu deuten scheint - und von einigen Musikhistorikern womöglich daher fälschlicherweise oft auf einen Terminus für den ausschließlich auf das Musizieren beschränkten Typus reduziert wird - bei den zur niederen Gruppe gehörenden Vertretern in aller Regel weiterhin die Beherrschung artistischer Kunststücke ein. *„Eine Eingrenzung des Begriffs Spielmann auf ausschließlich musizierende Künstler hatte sich auch am Ende des Mittelalters noch nicht durchgesetzt.“*⁷⁰ Man unterschied aber jetzt häufiger zwischen überwiegend musikalisch tätigen Spielleuten und den weit weniger geachteten Gaukler-Spielleuten.⁷¹ Im allgemeinen Sprachgebrauch galt die Bezeichnung Spielmann für fahrende Musiker aber weiterhin, obwohl laut Salmen angeblich nach 1570 der Begriff Spielmann durch Musikant ersetzt wurde, und damit Musikant (Spielmann) und Gaukler voneinander getrennt wurden.⁷² *„Wo immer Jahrmärkte seit dem Mittelalter abgehalten wurden, waren sie nicht denkbar ohne jene Spielleute und Vaganten, die von Marktplatz zum Marktplatz zogen und den spezifischen Charakter des Marktgeschehens prägten.“*⁷³ Selbstverständlich wurde dieses Treiben nach wie vor von Musik begleitet, wie der Bericht aus dem Jahr 1699 über einen Londoner Jahrmarkt belegt: *„Gleich am Eingang des St. Bartholomäus begrüßte uns das Dröhnen der Trommeln sowie entsetzliches Gepfeife, Gequieke und Trompetetöse (...).“*⁷⁴



Abb.: Spielleute im 16. Jahrhundert⁷⁵

⁷⁰ vgl. Vogel 1989, 28

⁷¹ vgl. Beneke 1889, 42

⁷² vgl. Salmen 1960, 31

⁷³ Geese 1981, 33

⁷⁴ Aus „The London Spy“, August 1699, zit. nach Hera 1981, 35

⁷⁵ Kupferstich von Ludwig Strauch (1554-1634). Germanisches Museum, Nürnberg

Die typischen Instrumente der Spielleute im Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit waren Fiedel, Pflöf, Pauke, Trompete, Posaune und Harfe. Als niedriger angesehenes Instrument lange Zeit diskriminiert, setzte sich gegen Ende des Mittelalters vor allen Dingen die Sackpflöf bzw. der Dudelsack stärker durch und gewann an Bedeutung, was u. a. zahlreichen Abbildungen aus dieser Zeit zu entnehmen ist. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich für die im Mittelalter lange Zeit sehr angesehenen Drehleier beobachten, die ab dem 14. Jahrhundert deutlich an Wertschätzung einbüßte.⁷⁶ Im 17. und 18. Jahrhundert stieg ihre Beliebtheit zeitweilig dann wieder an.⁷⁷ Doch sowohl Sackpflöf als auch Drehleier blieben vom Status her eher Instrumente einzelner, wenig Ansehen genießender, oft als Bettelmusikanten verspotteter Spielleute.⁷⁸

Interessant erscheint auch ein Blick auf die musikalischen Anteile bei den diversen Frühformen des Theaters, denn zwischen den Theater spielenden, im Mittelalter als Mimen bezeichneten Vortragskünstlern und allen anderen bereits geschilderten Formen des Gauklertums bestand lange Zeit eine enge Verwandtschaft. Viele der ursprünglich als Schauspieler tätigen, so genannten „mimi“, hatten im Zuge der Völkerwanderung in den jetzt zunehmend fremden Sprachbereichen ihren Schwerpunkt auf die Musik verschoben, die sie früher zumeist nur nebenher betrieben hatten.⁷⁹ Gegen Ende des Mittelalters setzte sich für diese Gruppe im deutschen Sprachraum allgemein die Bezeichnung „Komödianten“⁸⁰ durch.

Musik spielte bei den englischen Komödianten des 17. Jahrhunderts, deren Truppen neben Theaterspiel verschiedenartigste Künste artistischer Art, wie beispielsweise Seiltänze, Sprünge oder andere akrobatische Nummern darboten⁸¹ und ebenso wie die ähnlich gelagerten französischen und italienischen Wandertruppen häufig Gastspiele in Deutschland gaben, eine gewichtige Rolle: *„Schon die englischen Komödianten begnügten sich in der Regel nicht mit dem Agieren ihres Spiels, sondern suchten in den Zwischenakten ihr Publikum durch allerlei Akrobatenkünste oder musikalische Vorträge zu unterhalten und so in ihren Produktionen Abwechslung zu schaffen.“*⁸² Wie hoch der Stellenwert der Musik in solchen Darbietungen gewesen sein muss, lässt sich auch schon an der Namensgebung dieser Gruppen sehr deutlich ablesen: *„Die Musik war bei den Aufführungen der englischen Instrumentisten, als welche sie am Anfang in Deutschland auftauchten, stark beteiligt. Man spielte in den Zwischenakten, begleitete stumme Szenen durch Musik, sprach unter Instrumentalbegleitung gelegentlich einen Monolog.“*⁸³

Vielfache Beschränkungen vor allen Dingen in Hinsicht auf Gebrauch des Wortes, mit denen man die privilegierten Theater vor der Konkurrenz der Komödianten schützen wollte, verhalfen der Musik in den Vorstellungen der Theater spielenden Jahrmarktstruppen zu einem besonderen Stellenwert, da sie neben der Mimik und Gestik der Schauspieler mithelfen konnte, dem Publikum den Fortgang der Handlung zu erläutern. *„Man braucht dazu nur geistreichen Witz und muss nur genau darauf hören, was das Orchester da spielt, und der Rest (...) lässt sich leicht zeigen durch die Gest.“*⁸⁴ Teilweise wurden zur Erklärung der Handlung auch einzelne Couplets in die Schauspiele eingeflochten.⁸⁵ Später firmierten viele dieser Truppen, die vornehmlich ab dem 16. Jahrhundert bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts auf deutschen Marktplätzen sehr

⁷⁶ vgl. Bachfischer 1998, 81

⁷⁷ vgl. Bröcker 2002, 53 sowie Kap. 1.2.7

⁷⁸ vgl. Salmen 1997, 29 u. Bröcker 2002, 53

⁷⁹ vgl. Danckert, 1963, 221

⁸⁰ Auch dieser Begriff unterlag später einem Bedeutungswandel, denn etwa ab dem beginnenden 20. Jahrhundert werden im Circuswesen als „Komödianten“ die Angehörigen kleinerer Familiencircusse bezeichnet.

⁸¹ vgl. Hera 1981, 14

⁸² Hampe 1902, 112

⁸³ Michael/Daiber 1989, 35

⁸⁴ Aus einem Prolog zu der szenischen Pantomime „Le Pot Pourri“ (1732), vgl. Hera 1981, 65

⁸⁵ vgl. Hera 1981, 17

zahlreich gastierten und deren Bühnen meist aus eigenen, schnell aufgeschlagenen Buden bestanden, häufig auch in ihren Ankündigungen als so genannte „Springer“.⁸⁶ Diese Bezeichnung schließt offensichtlich ebenfalls mehrere Fertigkeiten der damit gemeinten Gruppe ein, denn „Springer“ war eine gängige Bezeichnung für Akrobaten und gymnastische Künstler, deren Herkunft zumeist mit England oder Frankreich angegeben wird.

Um 1700 werden in Frankreich erstmals Orchester erwähnt, die für die musikalische Begleitung der Wandertruppen sorgten. *„Nach 1697 verwandelten sich die Holzbuden in Theater. Die primitiven Stege wurden zu kleinen Bühnen, man trennte den Raum für Zuschauer und Orchester, und es gab die ersten Dekorationen.“*⁸⁷ Dennoch hatten die Aufführungen weiterhin eindeutig zirkensischen Charakter: *„Die Akteure der Pariser Jahrmärkte blieben eigentlich immer Akrobaten, Tänzer und Springer. Mit Tänzern auf dem Seile, Sprüngen, Akrobatik- und Voltigeurnummern wurden die Spektakel eröffnet und beendet.“*⁸⁸ Hinzu kamen häufig Tierdressuren und Clownerien der Harlekine.

An diesem Punkt überschneiden sich die Entstehungsgeschichten von Formen des Theaters, des Musiktheaters und eben des Circus sehr deutlich, so dass eine eindeutige Identifizierung und Differenzierung der jeweiligen Genres zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich ist. Viele Wandertruppen sind noch bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht eindeutig einer dieser Sparten zuzuordnen, was sicherlich auf das Erbe der universalen Begabungen und Betätigungen der Spielleute des Mittelalters zurückzuführen ist. Erst Anfang des 19. Jahrhunderts lässt sich bei den vorwiegend Theater spielenden Gruppen, in deren Aufführungen die artistischen Anteile zunehmend schwinden, ein deutlicher Trend hin zu stehenden Bühnen und festen Häusern feststellen.⁸⁹ Bezeichnend ist bezüglich musikalischer Anteile eine weitere Parallele zum Circuswesen: *„Der Umzug der Komödianten unter Trommelwirbel beim Eintreffen an einem neuen Spielort blieb auch nach Einführung der Aufführungsankündigung durch Theaterzettel vor allen Dingen bei kleinen Truppen noch lange üblich.“*⁹⁰ *„Mit der Ankunft der Komödianten, dem Aufbau der Bühne, dem bunt kostümierten, von Pauken und Trompeten begleiteten Zug durch die Stadt (...) beginnt die künstlerische Aktion.“*⁹¹

Selbst mit der Bezeichnung Musikant oder Musiker war keineswegs immer zwangsläufig ein ausschließlich musikalisch tätiger Künstler gemeint. So heißt es beispielsweise am 9. Dezember 1721 in den Nürnberger Ratsbeschlüssen: *„(...) ob sie den fremden Musikus Hans-Georg Robert, der gebeten, sein musikalisches Instrument hören und seine übrigen Künste sehen lassen zu dürfen, eine Probe halten lassen und ihn für einige Tage die Erlaubnis zu seinen Produktionen erteilen wollen, (...)“*⁹² Vielfach wurden Künstler, die man heute aufgrund ihrer Fähigkeiten und ihres Tätigkeitsfeldes eher als Artisten bezeichnen würde, noch bis ins frühe 19. Jahrhundert in offiziellen amtlichen Urkunden als „Musikanten“, „Musicus“ oder „musicien“ geführt.⁹³ Die Musik muss also zu dieser Zeit noch eine elementare Rolle innerhalb des Spektrums der Darbietungen dieses Personenkreises gespielt haben, denn sonst wäre eine solche Namensgebung kaum erklärbar. Spezialisierte Musiker waren indes bei all diesen vorgenannten verschiedenartigen Unterhaltungskünstlern eher selten, meist verbanden sie das Musizieren

⁸⁶ vgl. Michael/Daiber 1989,35

⁸⁷ Hera 1981, 16

⁸⁸ Hera 1981, 19

⁸⁹ vgl. Hampe 1902, 111

⁹⁰ vgl. Michael/Daiber 1989, 46f u. Lehmann-Brune 1991, 24 ff

⁹¹ vgl. Esrig 1985, 162

⁹² Hampe 1902, 118

⁹³ vgl. Grasmück 1993 sowie Kap. 2.1.5

weiterhin mit anderen Fertigkeiten.⁹⁴ „Neben ihren akrobatischen Kunststücken meisterten sie mancherlei Musikinstrumente.“⁹⁵

Einzelne Virtuosen, die sich auf die musikalische Tätigkeit beschränkten, bildeten unter den fahrenden Künstlern eine eher seltene Ausnahme. Erst ab dem 17. Jahrhundert wird vereinzelt beispielsweise von „welschen Geigern, venedischen Trummetern und anderen Virtuosen, die durch die Lande zogen (...)“⁹⁶ berichtet. Interessant im Zusammenhang mit der Entstehung der ersten Circusse ist die im vorigen Zitat angegebene regionale Herkunft dieser Virtuosen. Denn diese offensichtlich im romanischen Sprachraum beheimateten Künstler entstammten also genau jener Region auf dem europäischen Festland, die neben den Einflüssen aus England ganz maßgeblich an der Entstehung des Circuswesens beteiligt war.

Als Fazit lässt sich also feststellen: Es besteht offensichtlich eine gemeinsame Traditionslinie von Artisten und einer nach heutigem Verständnis als Unterhaltungsmusiker zu bezeichnenden Gruppe. Die Vorgänger der später im Circuswesen auftauchenden Sparten Circusmusiker und Artist sind eindeutig in den Spielmännern und Gauklern des Mittelalters personifiziert. Erst mit der sukzessiven Sesshaftwerdung einzelner Zweige dieser Unterhaltungskünstler gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist ein zunehmender Hang zur Spezialisierung zu beobachten, und im Zuge der Bildung von Zünften im Spätmittelalter, in die dann auch viele Musikanten Einlass fanden, trennten sich die einzelnen Sparten immer mehr voneinander.⁹⁷ HAMPE bestätigt diese These einer im Grunde genommen ungebrochenen Traditionslinie zwischen diesen Allround-Künstlern, als die man die oben genannten Spielleute, Komödianten, Gaukler etc. wohl bezeichnen darf, und den späteren Circus-Artisten und damit eben auch den Circusmusikern: „(...) diese tüchtigeren und talentvolleren unter ihnen dürfen als die Vorfahren derjenigen Virtuosen und Artisten betrachtet werden, die sich heute (...) in unseren Spielhallen, Varieté-Theatern, Spezialitätenbühnen (...) oder wie sich die Schauplätze ihrer Bethätigungen sonst nennen, produzieren. (...) Ihre Leistungen haben sich, wie ein Vergleich dessen, was in dieser Hinsicht über das Mittelalter und die folgenden Jahrhunderte gesagt ist, mit den Verhältnissen der Gegenwart ergeben dürfte, nicht wesentlich geändert, und ihr Beruf und mehr noch das stets nur nach Neuem begierige Publikum ist die Ursache, daß von einer Seßhaftigkeit in ihren Kreisen noch nicht die Rede sein kann.“⁹⁸

Eine direkte Verbindung zur ersten Circusmusik bleibt lediglich insofern ungewiss, als sich personelle Überschneidungen nicht namentlich nachweisen lassen, aber zumindest bei den kleineren Circussen ist es sehr wahrscheinlich, dass die Musiker ebenfalls aus dem Kreis der Artisten rekrutiert wurden, denn hier waren nach wie vor Allroundkünstler gefragt. Das Anforderungsprofil der Artisten weist denn auch zu Beginn des Circuswesens erstaunliche Parallelen zu dem der mittelalterlichen Spielleute auf: „Entsprechend waren die Anforderungen an die Artisten, die neben artistischem Können auch mimische, pantomimische, schauspielerische, tänzerische, musikalische, ja in einigen Fällen sogar gesangliche Fähigkeiten nachzuweisen hatten.“⁹⁹

Bei den größeren Unternehmen setzte die Entwicklung der Trennung von Musik und Artistik bereits mit der Gründung der ersten Circusgesellschaften ein und wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts sogar noch weiter fortgeführt, als sich die Artistik immer arbeitsteiliger aufspaltete und Circusartisten sich auf einzelne Disziplinen spezialisierten, womit sich auch die

⁹⁴ vgl. Salmen 1960, 9

⁹⁵ Gobbers 1949, 36

⁹⁶ Hampe 1902, 117

⁹⁷ vgl. Salmen 1960, 126

⁹⁸ Hampe 1902, 118

⁹⁹ Riemann 1990, 8

Struktur der heute üblichen Nummernprogramme herausbildete. Für die Musikanten bedeutete das, dass sie nun auch visuell für das Publikum nicht mehr in einer so engen Bindung mit den Artisten standen wie noch die teils selbst mittanzenden Musikanten im Spätmittelalter.¹⁰⁰ Auch räumlich wurde die Trennung des Personals in Artisten und Musiker ab diesem Zeitpunkt deutlich gemacht, indem die Musiker in der Anfangszeit - bei Astley noch inmitten der Manege im Zentrum des Geschehens platziert - sehr bald am Rand der Manege Platz nahmen. Die Musik trat also fortan im Rahmen circensischer Vorführungen in den Hintergrund, wo sie in der gesamten, ab diesem Zeitpunkt beginnenden Geschichte des Circuswesens verbleiben sollte. Dieser entscheidende Schritt war von großer Tragweite, denn dass die Circusmusik zur Hintergrundmusik im wahrsten Wortsinne wurde, spielt nicht zuletzt bei ihrer Bewertung in der Öffentlichkeit eine gewichtige Rolle.¹⁰¹

¹⁰⁰ vgl. Salmen 1997, 37

¹⁰¹ vgl. Kap. 3.6

1.1.2 Erste Circusmusik

In der Literatur gibt es - wie angedeutet - nur spärliche Hinweise auf Musik in den ersten Circussen des 18. Jahrhunderts. Die Mehrzahl historisch orientierter Autoren ignoriert die Circusmusik selbst in ausführlichsten Werken, wie an anderer Stelle bereits berichtet, ohnehin völlig.¹ In Bezug auf die Anfänge der Circusmusik existiert unter Circus-Experten daher nur ein sehr diffuses Bild, und es kursieren zum Teil geradezu abstruse Vorstellungen. Ein Teil der Circushistoriker, die Circusmusik überhaupt in ihren Ausführungen erwähnen, bestreitet gar die Existenz von Musik in den Gründerjahren des Circuswesens. Diese Annahme hat sich in weiten Teilen der Circusliteratur mittlerweile verfestigt und soweit etabliert, dass man in verschiedensten Veröffentlichungen auf Aussagen stößt, welche die Anfänge musikalischer Begleitung im Circus auf wesentlich spätere Zeiträume datieren.

So behauptet PAUL, der als einziger Buchautor der Circusmusik ein - wenn auch sehr kurzes und wissenschaftlich wenig fundiertes - eigenes Kapitel („Das Circusorchester“) gewidmet hat: *„Als der Circus erfunden wurde, hat dabei noch niemand an die Musik gedacht. (...) Die ersten Circusse nannten sich Kunstreitergesellschaften. Ursprünglich lief ihr Programm ohne Musik ab.“*² Laut PAUL, dessen Wort aufgrund seiner exponierten Stellung als Circusdirektor des Vorzeigeunternehmens Roncalli und als bedeutender Sammler in der deutschen Circusszene ein erhebliches Gewicht hat, kam dann *„irgendwann jemand“* auf die Idee, *„ein kleines Orchester dazu spielen zu lassen“*³. Die Verbindung von artistischen Darbietungen im Circus mit entsprechender, darauf abgestimmter Musik ist seiner Meinung nach erst im Laufe vieler Jahrzehnte zustande gekommen. Auch SCHULZ/EHLERT bezweifeln in ihrem Circuslexikon den wirklich gleichzeitigen Ursprung von Circus und Circusmusik: *„Die Circusmusik hat eine fast ebenso lange (Hervorh. v. Verf.) Tradition wie der Circus selbst.“*⁴ Genauere Angaben über den Zeitpunkt ihrer Entstehung fehlen auch hier. Zum Teil wird in der Sekundärliteratur gar behauptet, dass es *„zu Anfang der Circusgeschichte nur stumm dargebotene Auftritte der Manegenkünstler“* gegeben habe und die Musik erst um ca. 1870 (!) in den Circus Einzug gehalten habe: *„Musik kam erst im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts in den Circus.“*⁵

Diese Anschauungen erscheinen bei Kenntnis der bereits geschilderten gemeinsamen Traditionslinie von Artistik und Musik doch mehr als verwunderlich. Denn *„Nicht erst seit dem antiken Drama der Griechen ist die Musikbegleitung eine Konvention bei vielen anderen Arten des Schauspiels, die erfolgreich überlebte.“*⁶ Und obwohl der Circus als Veranstaltungsform neuartig war, glichen die Darbietungen *„im wesentlichen (...) dem Treiben, das wir schon vor Jahrhunderten auf den Jahrmärkten und Landstraßen sich haben entfalten sehen.“*⁷ Daher wirkt die Annahme, ein Circusprogramm mit Kunstreitern, Clowns, Akrobaten, Dressuren etc. habe tatsächlich nahezu stumm und ohne jede musikalische Komponente stattfinden können, geradezu absurd.⁸ Um die These von der fehlenden Musik im frühen Circus kritisch zu hinterfragen und den Beweis zu erbringen, dass die o. g. Ansichten der tatsächlichen Entstehungsgeschichte erster Circusmusik nicht entsprechen, ist es erforderlich, zunächst den Blick nach England und Frankreich zu richten, da die entscheidenden Impulse zur Entwicklung des Circuswesens, wie

¹ Ein extremes Beispiel hierfür liefert Barell, der in einer vierbändigen Circusenzyklopädie mit dem Titel „Circus von A-Z“ auf über 800 Seiten sämtliche Begriffe und Daten rund um das Thema Circus sehr detailliert auflistet und erläutert. Kaum zu glauben, dass Musik oder Musiker als Stichworte hier nicht berücksichtigt wurden, ja nicht einmal am Rande erwähnt sind.

² Paul 1991, 164

³ vgl. Paul, 1991, 164

⁴ Schulz/Ehlert 1988, 67

⁵ Paul: Programm-Illustrierte Circus Roncalli 1996, o. S.

⁶ Bullerjahn 2000, 60

⁷ vgl. Hampe 1902, 127

⁸ Dass es z. T. gerade Autoren sind, die aus dem Circummilieu stammen bzw. sehr engen Kontakt zum Circuswesen heutiger Zeit haben, die diese Ansicht vertreten, sagt einiges über Stellenwert und Wertschätzung der Circusmusik in diesen Kreisen aus.

bereits ausgeführt wurde, hauptsächlich von dort ausgingen und die Entstehung des Circus in Deutschland in wesentlichen Teilen auf diesen Vorbildern fußt.

Durch mehrere, voneinander unabhängige Quellen lässt sich belegen, dass schon in den ersten Circusvorstellungen des Philipp Astley Musik vorhanden war.⁹ Welcher Art die Besetzung tatsächlich war, ist nicht mehr zweifelsfrei zu verifizieren, da die Angaben hierzu in den einzelnen Quellen leicht variieren. LEHMANN-BRUNE schreibt Astleys Ehefrau die alleinige Rolle als Musikbegleiterin zu: „Mrs. Astley saß an der Kasse. Mit Beginn der Vorstellung um fünf Uhr fungierte sie als Orchester, indem sie die große Trommel bearbeitete.“¹⁰ Nach CROFT-COOKE bestand die Musikbegleitung Astleys im Jahr 1768 ebenfalls zunächst nur aus einer Trommel¹¹, jedoch nicht von Mrs. Astley geschlagen: „In der Mitte des Reitplatzes stand ein kleiner Verschlag, in welchem ein Knabe saß, der während der Vorstellungen mit einer Trommel für die nötige Stimmung sorgte. Dies war Astleys erste Musik und das erste Zirkusorchester.“¹²

Womöglich wurde diese reduzierte, auf Trommelschläge beschränkte Begleitform von den oben genannten Autoren, die eine musikalische Beteiligung bei den Darbietungen der ersten Circusvorstellungen leugnen, nicht als Musik im engeren Sinne betrachtet. Doch selbst solche primitiven Formen instrumentaler Begleitung sind als Musik zu werten. In der Literatur zur Instrumentalmusik bezeichnet man schon allein den „zielenden Schlag auf einen hallgebenden Gegenstand als ein bewußt zweckhaftes Handeln“¹³ und somit als Musikausübung. Die stark rhythmisch geprägte Ausrichtung der Musik, die insbesondere bei der Begleitung von Pferdenummern in Richtung Tanzmusik tendierte, lässt solche reduzierten Besetzungsformen, die bei der Tanzmusik des 18. Jahrhunderts ohnehin nur von untergeordneter Bedeutung waren, ebenfalls plausibel erscheinen. „Die Besetzung, die von einfacher Trommel bis zum klangvollsten Instrumentarium reichen kann, ist nicht entscheidend für die Tanzbegleitung (...) Schon ein einzelner Pfeifer oder ein monotoner Trommler genügt (...) Auf die klangliche Begleitung konnte verzichtet werden.“¹⁴

Mehrere Quellen aus der amerikanischen Literatur erweitern die Besetzung bei Astley um zwei Querpfeifer¹⁵, die zusammen mit Mrs. Astley in der Mitte der Manege platziert gewesen seien: „The music was provided by a couple of fifers who stood in the middle of the ring on a small platform along with Astley's wife, who beat out rhythm on a bass drum.“¹⁶ Ähnlich lautet der Bericht bei HUGILL: „In the middle, on a platform, stood Astley's bride with a drum and two fifers, who called attention of the show.“¹⁷ Erstmals wird hier auch eine Aussage über die Funktion der Circusmusik gemacht. Fraglich bleibt, ob das Erregen von Aufmerksamkeit die einzige Funktion dieser ersten Circusmusik blieb, oder ob eine musikalische Begleitung auch während der Vorstellungen erfolgte.

Die oben genannten Angaben beziehen sich alle auf das Jahr 1768, also auf Astleys erste Vorstellungen. An anderer Stelle wird die um Flöten erweiterte Besetzung erst für das Jahr 1770

⁹ Zudem führte Astley auch bereits in früheren auf Kunstreiterei beschränkten Darbietungen zumindest teilweise seine Pferde unter musikalischer Begleitung vor, so z. B. einen Tanz zweier Pferde zu einem Menuett von Haydn (Astley, 1801, 28).

¹⁰ Lehmann-Brune, 1991, 36

¹¹ Croft-Cooke 1977, 48

¹² Croft-Cooke 1977, 43. Der Begriff Circusorchester für diese Begleitung mittels einer einzigen Trommel ist hier völlig verfehlt. Zudem bestanden diese ersten Vorstellungen in der Reitschule in Ha'penny Hatch wahrscheinlich noch aus reinen Kunstreiter-Darbietungen.

¹³ C. Sachs: Prolegomena zu einer Geschichte der Instrumentalistik. In: Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft 1 (1933), 55; zitiert nach Braun, H. 1999, 49

¹⁴ Braun H., 1999, 53

¹⁵ Die in der Volksmusik dieses Zeitraums häufig vorkommenden Querpfeifen gehören zu der Familie der Querflöten (vgl. u. a. Betz 1997, Sp. 580 u. Braun, H. 1999, 84).

¹⁶ Braathen, 1972, 40

¹⁷ Hugill 1980, 127

angenommen: „*His fife and drum accompaniment was the first English circus band.*“¹⁸ Die gleiche Ansicht teilt CROFT-COOKE, der allerdings zunächst nur von einer Querpfeife¹⁹ spricht: „*Bald kam eine Querpfeife dazu, und die Musikanten standen auf einer kleinen Plattform in der Mitte des Ringes.*“²⁰ Eine weitere Variante liefert BARELL, der betont, dass Astley auch hinsichtlich musikalischer Begleitung als Pionier gelten dürfe: „*Außerdem war er auch der erste, der für musikalische Untermalung sorgte. Sie bestand aus einem Dudelsackpfeifer und Frau Astley, die eine Pauke bearbeitete.*“²¹

Wahrscheinlicher scheint die Version mit Astleys Gattin als vorläufig noch alleiniger Begleiterin, denn weitere Quellen belegen, dass das Personal im Jahre 1768 zunächst wohl nur aus Astley und dessen Frau bestand und erst 1769 weitere Akteure, darunter der Seiltänzer und Clown Fortunelly, engagiert wurden. „*Anfangs traten außer Astley nur zwei 'Schauspieler' auf: seine Frau und das spanische Pferd (...)* Im Jahre 1769 verlegte Astley seinen Sitz ganz in die Nähe der Westminsterbrücke. Bald darauf vergrößerte sich auch seine Truppe. Er engagierte ein paar Reiter und Akrobaten.“²² Aber es ist durchaus auch möglich, dass - wie in späteren Epochen üblich - die Musiker nicht zum eigentlichen Personal des Unternehmens gerechnet wurden und aus diesem Grund hier keine Erwähnung fanden. Da man von Circus im Sinne der oben gegebenen Definition erst ab 1770 sprechen kann, weil Astleys Vorführungen bis zu diesem Zeitpunkt vermutlich lediglich aus Kunstreiterei bestanden, ist anzunehmen, dass die erste reguläre Circusmusik nicht nur von einer einzigen Trommel bestritten wurde, sondern dass zumindest eine, wahrscheinlich sogar mehrere Flöten beteiligt waren. Zusätzlich soll Astley schon ab 1770 bei seinen ersten Circusparaden durch London zwei Trompeter im Gefolge mit sich geführt haben.²³

Die bisher erfolgte Argumentation bezieht sich auf Hinweise aus der Sekundärliteratur, deren primäre Quellen im Einzelfall nicht mehr nachprüfbar sind.²⁴ Vertraut man aber der relativ großen Anzahl und der Integrität der zitierten Autoren, wäre damit bereits die Existenz von Musik in den Gründerjahren des Circus hinreichend belegt. Es gibt jedoch zusätzlich eindeutig verifizierbare Indizien, die diese These erhärten und zur Beweisführung herangezogen werden können. ASTLEY selbst nennt im Jahr 1801 in einer von ihm verfassten Anleitung zur Pferdedressur die Gewöhnung der Tiere an genau jene Musikinstrumente, die auch bei den obigen Autoren überwiegend genannt sind, als eine der Grundvoraussetzungen für eine erfolgreiche Dressur: „*(...) learning them to stand the explosion and glittering of small arms, ordnance, sound of trumpets, drums, waving of flags (...) that may alarm her sight or hearing.*“²⁵ Dieses Zitat klingt zunächst wie eine Anleitung zur Abrichtung von Pferden für den Militärdienst. Doch ASTLEY betont an gleicher Stelle ausdrücklich, dass seine Abhandlung hauptsächlich die Dressur von Pferden für Veranstaltungen, bei denen der Unterhaltungscharakter („*public amusement*“) im Vordergrund stehe, also Kunstreiter-, Circus- und ähnliche Vorführungen, im Blick habe.²⁶

¹⁸ Gammond 1991, 117

¹⁹ Dass bei deutschen Autoren mal von Querpfeifen, mal von Flöten, dann wieder von Dudelsackpfeifen die Rede ist, mag an unterschiedlichen Übersetzungen des englischen „fife“ liegen. Korrekt übersetzt, müsste es sich um Querpfeifen gehandelt haben (vgl. Springer 1996, 513).

²⁰ Croft-Cooke 1977, 48

²¹ Barell 1968, 2

²² Hera 1981, 104. Die erste Vorstellung an diesem neuen Ort fand jedoch erst 1770 statt (vgl. Croft-Cooke 1977, 43).

²³ vgl. Croft-Cooke, 44

²⁴ Trotz größter Bemühungen ließ sich in keinem Fall der oben zitierten Literatur die Ursprungsquelle der Informationen zu Astleys ersten Vorstellungen eruieren. Es darf zudem als durchaus wahrscheinlich angesehen werden, dass einige der obigen Autoren aufeinander Bezug nehmen.

²⁵ Astley 1801, 4

²⁶ Astley selbst vermied kurioserweise, wie bereits an anderer Stelle geschildert, den Begriff Circus für seine Art von Darbietungen wie auch für seine Aufführungsstätten (vgl. Astley 1801, 3).

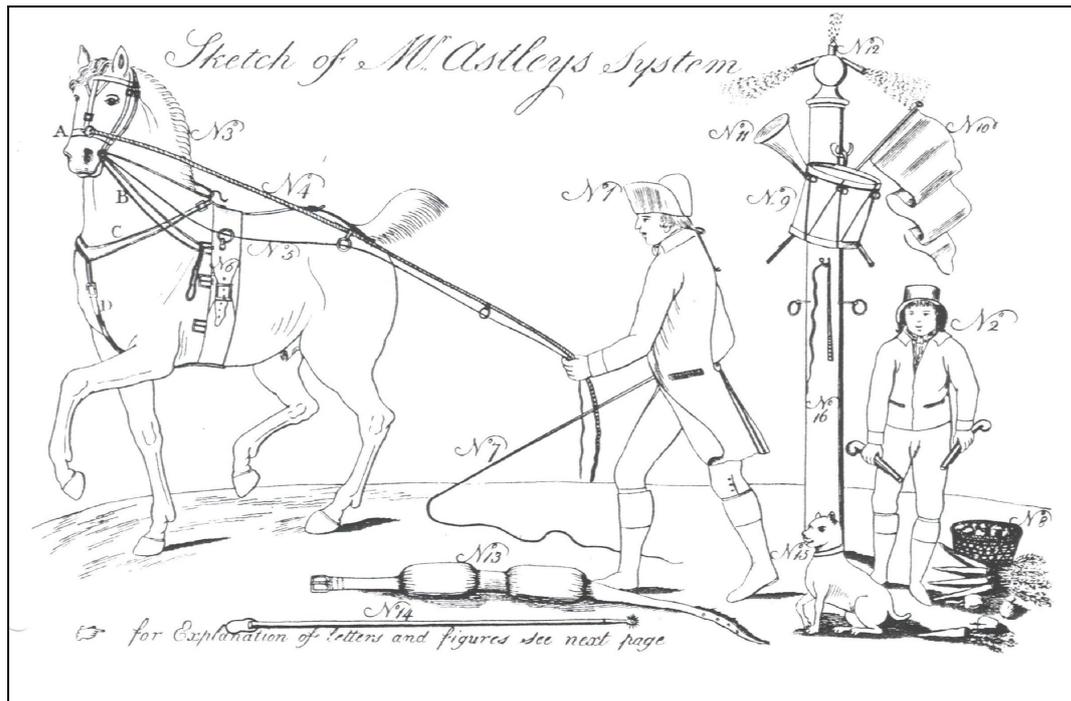


Abb.: Skizze von Astleys Anleitung zur Pferdedressur²⁷

Auch wenn die Instrumente hier in erster Linie wohl als nützliche Hilfsmittel zur Dressur verwendet wurden, waren diese offensichtlich auch in die Darbietungen integriert und galten, da Ablauf und Reihenfolge der einstudierten Kunststücke mit ihrer Hilfe den Pferden akustisch vermittelt wurden, als unverzichtbare Bestandteile.²⁸ Dass gerade bei der Pferdedressur die Musik eine nicht nur nebensächliche Rolle spielte, sondern ganz bewusst und gezielt eingesetzt wurde, um die Pferde zu beeinflussen, beweist auch folgende Äußerung ASTLEYS: „*Musical expression, or sound, certainly appertains to the tuition of the Horse, and which I consider as an index to direct his most willing obedience (...)*“²⁹ Daher verlangte Astley auch von den Dresseuren und Kunstreitern musikalisches Einfühlungsvermögen: „*The professor or rider should have a quick eye, as well as a good musical ear (...)*“³⁰

Zudem erschienen bereits um 1790 erste „*Astley-associated tunes*“ in diversen Publikationen.³¹ Astleys Vergangenheit als Kavallerist beim Militär dürfte bei der Wahl der Instrumente eine nicht geringe Rolle gespielt haben, zumal die ersten Vorführungen der Kunstreiterei auch sehr stark von einem militärischen Charakter geprägt waren. „*Astley's first musical idea was to hire a drummer-boy to accompany his act, (...) perhaps a carry-over from his military days.*“³² Gerade die Kavalleriemusik jener Zeit verwendete die gleichen Instrumente wie Astleys Musiker: „*Der Instrumentengebrauch beschränkte sich auf Trompete und Pauke für die Signalmusik der Kavallerie.*“³³

²⁷ Astley 1801, 97. Unter den Hilfsmitteln sind am oberen rechten Bildrand eine Trompete und eine Trommel zu erkennen

²⁸ Astley 1801, 4

²⁹ Astley 1801, 4

³⁰ Astley 1801, 4

³¹ Kuntz 2004, 2

³² Kuntz 2004, 1

³³ Brockhaus 2001, 481

Die Trompeten bzw. Fanfaren dominierten wohl auch vor allem deshalb unter den ersten Instrumenten der Circusmusik, da sie als Repräsentationsinstrumente auf eine lange Tradition zurückblicken konnten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass diese Instrumente in den Zeiten des Mittelalters noch eine Sonderstellung einnahmen.³⁴ Ihre Benutzung war früher höfischen oder städtischen Musikern vorbehalten, die sich in Trompeterkameradschaften mit strengen Zunftregeln organisierten.³⁵ Die Auflösung der Zünfte und ihrer Beschränkungen ermöglichte es nun auch gewöhnlichen wandernden Musikanten, diese Instrumente zu spielen. Ihr traditionell hoher Status und ihr hohes Ansehen in der Bevölkerung blieb aber vor allem der Trompete weiterhin erhalten, sie galt nach wie vor als ein edles Instrument, dessen Einsatz folglich überall dort beliebt wurde, wo man Veranstaltungen einen besonders festlichen Charakter verleihen wollte. So mag die Verwendung der Trompeten und Fanfaren im Circuswesen auch darauf zurückzuführen sein, dass sie als Repräsentations- und Paraphernalieninstrumente wegen ihres traditionell hohen Ansehens vorzüglich geeignet waren, die Unternehmen in ihren Bemühungen, sich von weniger geachteten fahrenden Wandertruppen abzuheben und ihre Seriosität zu unterstreichen, zu unterstützen. Es scheint plausibel, dass die ersten Circusprinzipale, die das Stigma des fahrenden Volkes nur allzu gerne ablegen wollten, sich diese konnotative Bedeutung der Trompete - wenn auch vielleicht nur durch eine Art unbewussten „künstlerischen Instinkt“ initiiert - zu Nutze machten.

Die erste Circusmusik im 18. Jahrhundert hatte allerdings offensichtlich mitunter noch erhebliche Mängel.³⁶ „*The circus music was like everything in this period, crude and undeveloped.*“³⁷ Für alle oben genannten frühen Besetzungen der Circusmusik trifft die Bezeichnung Orchester wohl noch nicht zu. Federführend beteiligt an dieser Entwicklung war wiederum Astley, der laut CROFT-COOKE bereits 1780 eine „Kapelle“³⁸ in seinem Etablissement beschäftigt hatte.³⁹ Bei dieser „Kapelle“ handelte es sich schon um eine größere Instrumentalbesetzung, denn Astley hatte zu diesem Zeitpunkt seine Flöten- und Trommelbegleitung zumindest mit einem oder zwei Geigern verstärkt.⁴⁰ Addiert man hierzu die an anderer Stelle schon für den gleichen Zeitraum bei Astley erwähnten Trompeter,⁴¹ so lässt dies auf die Existenz einer Formation schließen, die zwar nicht den zu jener Zeit üblichen Besetzungen der klassischen Opern- oder Sinfonieorchester entspricht, aber aus heutiger Sicht eine Bezeichnung als „Circusorchester“ durchaus rechtfertigt.

Die Vorreiterrolle auf dem Weg zu größeren Instrumentalensembles spielten jedenfalls die englischen Reitergesellschaften. Ein Gemälde um 1783 von Heinrich Freudweiler zeigt englische Kunstreiter bei einer Circusvorstellung in Zürich, zu deren musikalischer Begleitung auch ein Hornist, ein Beckenspieler und ein Klarinetist gehörten.

³⁴ vgl. u. a. Gülke 1998, 153f, Salmen 1997, 29 u. Stockmann 1992, 413

³⁵ „Spätestens seit den Kreuzzügen dienten Trompeter zur Demonstration der Macht und des Reichtums geistlicher wie weltlicher Herrscher. (...) Nach mittelalterlicher Vorstellung verkündeten posaunen- und trompetenblasende Engel die Macht des himmlischen Herrschers. Zogen Päpste, Könige, Fürsten oder Bischöfe in eine Stadt oder Burg ein, wurden sie deshalb von schmetterndem Trompetenklang begleitet. Diese nicht alltägliche Geräuschkulisse ließ aufhorchen und unterstrich die Bedeutung des Empfangs“ (Bachfischer 1998, 17f).

³⁶ vgl. Braathen 1957, 40

³⁷ Sturtevant 1927, 94

³⁸ Mit der Einführung des Begriffs „Kapelle“ der seit dem 18. Jahrhundert zumeist in abwertender Bedeutung gegenüber „Orchester“ verwendet wird (vgl. Michels 1987, I; 65), wird gleichzeitig auch ein Negativurteil über die Circusmusik impliziert.

³⁹ Croft-Cooke 1977, 48

⁴⁰ vgl. Braathen 1972, 6

⁴¹ vgl. Lehmann R., 1979, 34



Abb.: Englischer Kunstreiter in Zürich um 1783⁴²

Für das Jahr 1784 wird bei Astley erstmals ein Orchester bzw. eine Kapelle⁴³ erwähnt: „*Erst bei der Eröffnung des 'Royal Grove' verfügte er über eine Kapelle.*“⁴⁴ Dieses Orchester umfasste ca. zehn Musiker.⁴⁵ Für das Jahr 1786 wird dann zum ersten Mal die Musikbegleitung bei Astley auch ausdrücklich als „Orchester“ bezeichnet. Die Erklärung dafür, dass bei Astley Vorstellungen mal mit, mal ohne Orchester stattfanden, ist darin zu suchen, dass er in den Anfangsjahren zum Teil Schwierigkeiten hatte, die behördlicherseits ausgewiesene Berechtigung, in seinen Vorstellungen Musik spielen zu lassen, weiterhin zu erhalten. Weil die Circusvorstellungen zunächst noch sehr viele Berührungspunkte und große Ähnlichkeit mit den Darbietungen der Theaterhäuser aufwiesen, denn „*early circus programmes were substantially different from those of today*“⁴⁶, war man aus Sicht der Theater bemüht, den prosperierenden Circusunternehmen ihre Existenz möglichst zu erschweren. Die strengen englischen Theaterrichtlinien, die seit 1752 die traditionsreichen und etablierten städtischen Theater und Opernhäuser vor der neu aufgekommenen Konkurrenz der Circusse schützten⁴⁷, beschränkten die Spielmöglichkeiten der privaten Etablissements mit ständig neuen und vielfältigen Erlassen, die diesen zum Teil sowohl die Sprache als auch die Musik in ihren Darbietungen verboten.⁴⁸ Astley wehrte sich nach Kräften gegen eine solche Verfügung aus dem Jahr 1782, „*(...) aber während der Gerichtsverhandlung musste er geloben, dass er auf Tanz und Musik in seinen Spektakeln fortan verzichten werde.*“⁴⁹ Diese Einschränkung, die spätestens 1784 wohl wieder

⁴² Gemälde von Heinrich Freudweiler, abgebildet in Riemann 1990, 5. Die erwähnten Instrumentalisten sind am rechten Bildrand zu erkennen.

⁴³ Es handelt sich hier um eine Übersetzung des englischen Begriffs „band“.

⁴⁴ Croft-Cooke 1977, 48

⁴⁵ vgl. Guth 1997, Sp. 712

⁴⁶ Saxon 1978, 19

⁴⁷ vgl. Riemann 1990, 8

⁴⁸ 1752 wurde ein Gesetz erlassen, dass für Theaterdarbietungen und alle Aufführungen auf Jahrmärkten etc. eine Lizenz vorschrieb. So waren tänzerisch-musikalische Schaustücke anfangs nur in den Sommermonaten erlaubt (vgl. Günther/Winkler 1986, 17). Erst mit dem „theatre regulation act“ des Jahres 1843 wurden die teils recht willkürlichen Beschränkungen und Grenzziehungen zwischen den diversen Gattungen, die sich zudem von Saison zu Saison änderten, endgültig aufgehoben (vgl. Hera 1981, 50).

⁴⁹ Hera 1981, 107f

aufgehoben wurde⁵⁰, bezog sich aber nicht generell auf alle Circusunternehmen, denn Astleys Konkurrenten „Hughes dagegen wurde das Privileg zuerkannt, Musikstücke aufzuführen.“⁵¹

Die meisten Auflagen für die Circusse beinhalteten ohnehin in erster Linie den Verzicht auf Sprache, deren Verwendung nur in Ausnahmefällen genehmigt wurde. In diesen Fällen war eine musikalische Begleitung sogar als Bedingung für die Erlaubnis, in den Stücken auch zu sprechen, vorgeschrieben. „So machte es auch der Royal Circus, dem die Lizenz Sprechtheater nur in Verbindung mit Musik gestattete.“⁵² In den Vorstellungen des Charles Hughes, der seit 1782 ein eigenes Unternehmen führte, scheint die Musik schon allein aus diesem Grund eine wichtige Rolle gespielt zu haben. In Berichten über seine Aufführungen ist neben Ballettaufführungen und anderen tänzerischen Darbietungen auch von musikalischen Parodien die Rede.⁵³ „(...) the annual licenses granted to Astley's and the Royal Circus, for public dancing and music and for other public entertainments of the like kind, were broadly interpreted to include not only displays of equestrianism, but a variety of subdramatic entertainments as well.“⁵⁴

Dies legt die Vermutung nahe, dass die vorherrschenden Darbietungen der Circusaufführungen der 1780er Jahre - also sämtliche Schaustücke mit Pferden, die unter Bezeichnungen wie Hippodrama, Pantomime, Melodrama, Burletta etc. liefen - ebenso selbstverständlich wie Vorführungen, die als Pferdeballette oder Ballettpantomimen angekündigt wurden und durch diese Namensgebung bereits musikalische Beteiligung dokumentieren, unter Einbezug musikalischer Elemente stattfanden. Als Beleg für ein stärkeres Gewicht der Musik muss auch die Verpflichtung zahlreicher zusätzlicher Akteure, die als „(...) a separate „dramatic company“ (as opposed to the „equestrian“ company) of professional actors, singers, and dancers (...)“⁵⁵ in den Jahren nach 1780 von den aufstrebenden Circusunternehmen engagiert wurden, gewertet werden.

Für die Handlungen der pantomimischen Schaustücke wurden zumeist aktuelle oder historische Ereignisse, militärische Heldentaten oder mythologische Stoffe verwendet und durch aufwändige Inszenierungen mit Schlacht- und Kampfszenen nach dem damaligen Publikumsgeschmack gestaltet. Bei Astley gelangten in der Anfangszeit beispielsweise Stoffe wie „The Taylor Riding to Brentford or The Unaccountable Sagacity of the Taylor's Horse“ (1771) oder „Paris in an Uproar or The Destruction of the Bastille“ (1789) zur Aufführung. Astley hatte sogar zeitweilig eigens einen Komponisten mit dem Schreiben der Musik zu seinen Vorstellungen beauftragt: Charles Dibdin, vormals Komponist und Dramaturg am renommierten Covent Garden Theatre⁵⁶, schrieb zahlreiche Songs für die bei Astley aufgeführten Pantomimen.⁵⁷ Später wechselte Dibdin zu Charles Hughes.⁵⁸

Über Astleys Gastspiele in Frankreich, deren erstes 1772 stattfand und die sich in den folgenden Jahrzehnten in regelmäßigen Abständen wiederholten, sind keinerlei Beschränkungen hinsichtlich der Musik bekannt. Auch in Frankreich wurden seit dem 17. Jahrhundert die Rechte der privilegierten Theater geschützt. Diese besaßen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, ähnlich wie in England, quasi ein Monopol, dass ihnen als einzige gestattete, in ihren Aufführungen zu

⁵⁰ vgl. Guth 1997, Sp. 712. Hera datiert hingegen die Umbenennung in „Royal Grove“ erst auf das Jahr 1786 (vgl. Hera 1981, 109).

⁵¹ Hera 1981, 108

⁵² Hera 1981, 110

⁵³ vgl. Hera 1981, 107

⁵⁴ Saxon 1978, 19

⁵⁵ Saxon, 1978, 19

⁵⁶ vgl. Guth 1997, Sp. 711

⁵⁷ vgl. Hugill 1980, 122

⁵⁸ vgl. Guth 1997, Sp. 711

sprechen. Die vielen Privattheater, die hauptsächlich auf den Jahrmärkten auftraten, wurden strengstens kontrolliert, damit dieses Monopol nicht verletzt wurde. Jedes einzelne Jahrmarktstheater hatte genau festgelegte Kompetenzen. Zumeist wurde aber die Darbietung von Tänzen, akrobatischen Anteilen und Pantomimen gestattet,⁵⁹ wobei die Beteiligung von Musik grundsätzlich erlaubt gewesen sein dürfte, zumal um 1770, also etwa zur Entstehungszeit der ersten als Circusse einzustufenden Unternehmen, in Frankreich „*der erbitterte Kampf um das Recht, sich auf den Jahrmärkten des Wortes, des Tanzes, der Musik und des Gesangs zu bedienen, schon im Abklingen*“⁶⁰ war.

So wird von Astleys Frankreich-Gastspielen auch von Tänzen berichtet, wie z. B. das folgende Zitat über eine Pferdedressur aus dem Jahr 1782 belegt: „*Am meisten Anerkennung brachte ihm das Menuett von Devonshire in der Choreographie des berühmten Vestris.*“⁶¹ Eine ähnliche Notiz aus dem Jahr 1789 bezieht sich auf den Astley-Schüler und Begründer des französischen Circuswesens, Antonio Franconi (1737-1836), und berichtet über die Schluss-Szene einer Pferdepantomime, „*(...) in der Antonio Franconi und Sohn auf ihren Pferden ein Menuett und eine Gavotte tanzten.*“⁶² Musik wurde bald nicht mehr ausschließlich zur Begleitung artistischer Darbietungen verwendet. Zum Beispiel erscheint in einem Programm Astleys von 1786 neben mehreren Tänzen eine musikalische Einlage eines dreijährigen, Klavier spielenden Wunderkindes.⁶³ Franconis frühe Vorstellungen ähnelten im Charakter sehr stark den englischen Vorbildern. Musikalische Begleitung durch ein Orchester war auch hier offensichtlich obligatorisch, und dieses eröffnete sogar Vorstellungen: „*Bei den ersten Klängen der Ouvertüre, die einer jeden Pantomime vorausging und sich aus Motiven volkstümlicher Melodien zusammensetzte, fiel die Galerie mit ein und 'begleitete das Orchester'.*“⁶⁴

Die zeitlich parallele Entstehung von Circus und Circusmusik steht also, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, außer Frage. Um das Jahr 1800 mehren sich die Nachweise von regelrechten Orchestern, die um diese Zeit in den großen, theaterähnlichen Circusgebäuden Englands und Frankreichs nun ein fester Bestandteil der Programme wurden.⁶⁵ Zumeist waren sie, dem Beispiel der Opernhäuser folgend, in einem Orchestergraben zwischen Bühne und Manege untergebracht. Für diesen Zeitpunkt gibt es ein klares Indiz für das Vorhandensein eines orchesterähnlichen Ensembles bei Astley: Auf einer Zeichnung der Innenansicht von Astleys Amphitheater um 1800 (vgl. Abb. unten)⁶⁶ ist ein Orchestergraben mit 8-10 Musikern zu sehen, deren Instrumente zwar nicht alle eindeutig zu identifizieren sind, aber deutlich eine gemischte Bläser- und Streicherbesetzung erkennen lassen.

⁵⁹ vgl. Hera 1981, 7f

⁶⁰ Hera 1981, 27

⁶¹ Hera 1981, 108

⁶² Nachweis aus Saxon 1968, zit. nach Hera 1981, 114

⁶³ vgl. Anschlagzettel des Amphithéâtre Anglois des Sieurs Astley et Fils vom 25.04.1786, im Wortlaut abgedruckt in Halperson 1926, 45f

⁶⁴ Hera 1981, 77

⁶⁵ vgl. Hera 1981, 116ff

⁶⁶ Diese Zeichnung, die in der Literatur zur Circushistorie weit verbreitet ist, ist bei fünf Autoren unterschiedlich datiert:

Lehmann-Brune 1991, 37 = etwa 1790

Barell 1985, 8 = 1795

Merkert 1979, 13 = 1808

Thetard 1947, 45 = um 1810

Hugill 1980, 113 = 1812

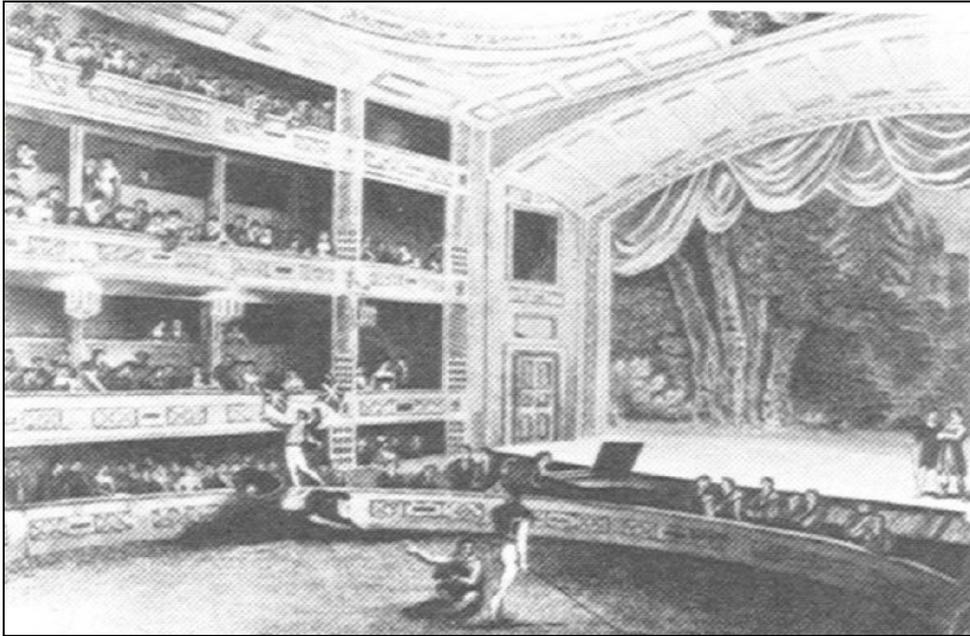


Abb. : Innenansicht von Astleys Amphitheater um 1800

Einzigste Ausnahme von Circusvorstellungen ohne Musik unter den gängigen Darbietungsformen bildete das Mimodrama, eine Wortschöpfung des französischen Szenaristen Cuvelier, der im 1807 neu eröffneten Cirque Olympique des Franconi in Paris Pantomimen, teils unterbrochen von kurzen, eingeschobenen Dialogen, unter diesem Namen aufführte: „*Bald darauf wurde die Mehrheit der Schaustücke im Olympia-Zirkus so bezeichnet. Ihre einzigen gemeinsamen Kennzeichen waren der Dekorations- und Inszenierungsaufwand sowie das Fehlen einer musikalischen Begleitung.*“⁶⁷ Fraglich bleibt allerdings, ob diese Mimodramen tatsächlich völlig ohne musikalische Begleitung abliefen, denn andererseits waren Tänze und Ballettszenen nicht selten wesentliche Bestandteile eben dieser Art von Vorführungen.⁶⁸ Man darf wohl kaum annehmen, dass tänzerische Einlagen ganz ohne Musik aufgeführt wurden. Circusvorstellungen, die gänzlich auf musikalische Anteile verzichteten, dürften daher auch in dieser frühen Epoche in Frankreich - zumindest in den Unternehmen der beschriebenen Größenordnung - wohl eher die Ausnahme gewesen sein und bildeten eine Randerscheinung von vergleichsweise geringer Bedeutung. Hierfür spricht auch, dass es gerade die französischen Circusunternehmen waren, welche die Entwicklung der Circusmusik in den folgenden Jahrzehnten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts entscheidend prägten und vorantrieben.

Für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts lässt sich also zusammenfassend konstatieren, dass in den führenden und stilbildenden großen Circusunternehmen Frankreichs und Englands eine musikalische Begleitung durch regelrechte Orchester generell üblich war. Deren Größe bewegte sich im Rahmen von ca. 15 bis 20 Musikern. Die gängige Besetzungsform waren gemischte Bläser- und Streicherbesetzungen.⁶⁹

⁶⁷ Auch Saxon vermutet, dass Cuvelier den Terminus erfand, um auf diese Weise die Pantomimen ohne Musikbegleitung von den Melodramen (Dramen mit Musik und Gesang) abzugrenzen. Auch bei A. Pougin (1885) findet sich kein Hinweis auf eine Beteiligung von Musik, wenn er Mimodrama so definiert: „*Mimodrama heißt es deshalb, weil die gesprochene Handlung durch mimisches Spiel oder wenigstens durch stumme Szenen mit Kämpfen, Schwenkungen und Aufmärschen unterbrochen bzw. ersetzt wird.*“ Diese Definition lässt aber immerhin offen, ob die genannten stummen Szenen tatsächlich lautlos oder, was durchaus plausibel erschiene, zwar ohne Text, aber dennoch unter Musikbegleitung abliefen.

⁶⁸ vgl. Hera 1981, 120

⁶⁹ vgl. Guth 1997, Sp. 712

1.1.2.1 Repertoire

Musik zu Reitdarbietungen und Pferdedressuren existierte bereits vor der Entstehung des Circuswesens. So gibt es beispielsweise eine „Trompeten-Musik zu einem Schauspiel zu Roß“ eines anonymen Komponisten aus dem Jahr 1647 und Johann Heinrich Schmelzer (um 1623-1680) komponierte 1667 „Drei Stücke zum Pferdeballett für sechs Trompeten mit Pauken“. Vorlagen lieferten eventuell auch die Musiken zu den Kunstreitervorführungen am französischen Hof Ludwig des XIV. *„Die Courbetten, Kapriolen und Courbaden (...) haben sich seit den Karussells, die dem Sonnenkönig vorgeführt wurden, begleitet von einer Musik von Lully, kaum verändert.“*⁷⁰

Es existieren keinerlei Notenzeugnisse über die Musik aus der Anfangszeit des Circuswesens. Die Instrumente der frühen Circusmusik (Trompete, Flöten, Trommeln) und die militärische Vergangenheit der ersten Kunstreiter als Kavalleristen legen die Vermutung nahe, dass zunächst überwiegend militärische Elemente den Charakter der Musik bestimmten. Hierbei dürfte es sich um spezifische Instrumentalisten in Form von bestimmten Signalen, ähnlich denen beim Militär, die zumeist als Kommandos auf weithin vernehmbaren Blas- oder Schlaginstrumenten ertönten, gehandelt haben. Trompetensignale und Trommelwirbel etc. dominierten daher wahrscheinlich die musikalische Begleitung. Das Repertoire der zu Beginn der Circusgeschichte häufig genannten „Türkischen Musik“ oder „Janitscharenmusik“ hatte ebenfalls vorwiegend militärischen Charakter. Vermutlich wurden im deutschen Sprachraum aber lediglich an die originale Janitscharenmusik angelehnte Formen unter der Bezeichnung „Türkische Musik“ praktiziert, wie folgendes Zitat aus dem frühen 19. Jahrhundert nahe legt: *„Der Charakter dieser Musik ist kriegerisch, da er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selbst musizieren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind, der muß mitleidig über die Nachäffungen lächeln, womit man unter uns die türkische Musik verunstaltet (...)“*⁷¹ Dennoch ist hier erstmals ein wesentliches und signifikantes Merkmal aller Circusmusik zu beobachten, nämlich die Vermittlung von Musik fremder Kulturen.

Neben der militärisch geprägten Musik wurden häufig auch ballettähnliche Musiken verwendet. Vor allem für die Musik zu den Reitdressuren der frühen Circusgesellschaften dürfte die Ballettmusik Vorbildcharakter gehabt haben.⁷² Diese war vermutlich an die barocke Tanzmusik angelehnt. Die üblichen Bestandteile der Suiten wie Air, Menuett, Gavotte, Sarabande, Courante, Allemande oder Gigue dürften, auch wenn diese zunächst nur Formen der höheren Gesellschaftstanzmusik der Aristokratie waren, vorgeherrscht haben. Die Kunstreiter fühlten sich dieser höheren Schicht verbunden, und so alt wie das Circuswesen ist das Bestreben, Seriosität zumindest äußerlich und eben auch mittels der Musik zu verkörpern. Immer wieder sind in frühen Circusprogrammen als erste gattungsspezifische Hinweise Tänze zu finden.⁷³ Auch bei Astley dominierten dem „Country-dance“ ähnliche Stücke, die bereits um 1790 erstmals auch publiziert wurden. *„Astley-associated tunes start cropping up in publications and fiddler's manuscripts in the last decades of the 18th century. (...) There are several different 'Astley' tunes that have survived, and it is likely that they were played at circus performances at various*

⁷⁰ Internetquelle <http://www.france.diplomatie>

⁷¹ Schubart, Christian Friedrich Daniel: Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien 1806, 330ff, zit. nach Salmen 1997, 146

⁷² Dies erscheint auch deshalb plausibel, da die Dressurvorführungen der „Hohen Schule“, die seit der Anfangszeit des Circuswesens bis heute ein fast unveränderter Bestandteil von Circusprogrammen sind, sich sehr stark an die Regeln des Balletts anlehnen und sogar dessen Vokabular übernommen haben. *„Die 'Hohe Schule' leitet ihre festgeschriebenen Figuren aus Militärdressuren und den 'movements d'ensemble' des Ballett ab: Piaffe (Trab auf der Stelle), Levade (Heben der Vorhand), etc.“* (Weiß 1989, 47).

⁷³ vgl. Anschlagzettel des Amphithéâtre Anglois des Sieurs Astley et Fils vom 25.04.1786, im Wortlaut abgedruckt in Halperson 1926, 45f

*times (...)*⁷⁴ Überliefert ist z.B. ein „Astley’s Ride“ genanntes Stück, welches sich auf einen komischen Balance-Akt zu Pferd bezieht. „*It is not known whether ‘Astley’s Ride’ was played as accompaniment to the routine, or simply a tune whose title was associated with the comic act.*“⁷⁵ Der Contredanse oder Kontratanz⁷⁶ und das Menuett galten dabei als die beliebtesten Tanzformen, aber die Gavotte wird ebenfalls häufig erwähnt.⁷⁷ Sie wurden aber auch bei Tierdressuren eingesetzt.⁷⁸ Diese Gattungen dürften darüber hinaus bei ballettartig inszenierten Pantomimen dominiert haben.

Bei ASTLEY findet sich sogar ein erster Hinweis auf einen Komponisten solcher ursprünglich als Tanzmusik komponierter Stücke. Als er den Aufbau seines berühmt gewordenen Menuett-Tanzes von zwei Pferden erklärt, den er eigenen Angaben zufolge bereits 1759 öffentlich aufgeführt habe, fügt er an, diese Darbietung sei nach einer Musik von Joseph Haydn gestaltet: „*I have not forgotten the minuet danced by two of his Horse - it was the ne plus ultra of the Manege.*“⁷⁹ Ansonsten existieren über Komponisten jedoch kaum Hinweise. Da vermutlich auch einfachere Gebrauchstänze verwendet wurden, muss das nicht weiter verwundern, denn es ist bekannt, „*(...) daß wirkliche Tanzmusik, wie sie in den Tänzen des niederen Volkes (...) in anderen Belustigungsstätten des Bürgertums und der bauerlichen Bevölkerung von den Musikanten dritten Ranges aufgespielt wurde, in den seltensten Fällen aufgezeichnet ist.*“⁸⁰

Neue Volkstänze, die im Lauf des 18. Jahrhundert in Mode kamen, wie z. B. Ländler, deutsche Walzer, aber auch Mazurka und andere slawische Dreischritttänze⁸¹, dürften hier erklingen sein. Wahrscheinlich wurden auch polnische Tänze verwendet, wie sie vor allen Dingen in der reinen Gebrauchsmusik zum Tanz auch in niederen Schichten seit dem 17. Jahrhundert große Beliebtheit erlangten.⁸² „*Das sind Tanzformen, die sozusagen in der Mitte zwischen Volkstanz und Gesellschaftstanz stehen.*“⁸³ Als interessante Besonderheit ist dabei zu erwähnen, dass die Tänze im Circus in einem gänzlich anderen Kontext als bis dahin üblich präsentiert wurden: Artisten oder Tiere tanzten im Circus zur Musik. Der passive Konsum von tanzbarer Musik, der uns heute selbstverständlich erscheint, muss für das ländliche und zu den niederen Schichten gehörende Publikum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts eigenartig oder zumindest neuartig gewesen sein, denn es war gewohnt, dass Tanzmusik immer auch eine unmittelbare Aufforderung zur Bewegung an die Zuhörer richtete, da sie ursprünglich und von ihrem Wesen her zum Tanzen animieren sollte. Nur das privilegierte Publikum kannte diese Rezeptionsform von Tänzen aus Opern- und Ballettaufführungen.

Die gemischten Bläser- und Streicherbesetzungen, die bei den englischen Gesellschaften erstmals gegen 1800 nachgewiesen sind, legen nahe, dass man sich wahrscheinlich nicht nur volkstümlicher oder gehobener Tanzmusik bediente, sondern auch aus dem weiten Repertoire der Kunstmusik schöpfte, indem man z. B. klassische Kompositionen wie Auszüge aus Sinfonien oder beliebte Opernmelodien mit einbezog, die sich auch in das Interieur der wie Opernhäuser gestalteten Circusbauten glänzend einfügten. Aus dem späten 18. Jahrhundert wird

⁷⁴ Kuntz 2004, 2

⁷⁵ Kuntz 2004, 2

⁷⁶ Die häufige Verwendung solcher Tänze ist auch ein Hinweis auf englische und französische Einflüsse, denn diese Tanzformen stammten ursprünglich aus England, wo sie sich aus den Countrydances entwickelt haben sollen und später dann über Frankreich nach Deutschland gelangten. Wie der Name entstand, ist strittig: Der Herleitung von countrydance steht die Ansicht entgegen, dass der Name von Contra abgeleitet ist, da eines der Merkmale dieses Tanzes ist, dass er nicht hintereinander, sondern gegeneinander getanzt wird (vgl. Braun, H. 1999, 59).

⁷⁷ vgl. Hera 1981, 108

⁷⁸ vgl. Oettermann 1979

⁷⁹ vgl. Astley 1801, 75f

⁸⁰ Nettle 1927, 18

⁸¹ vgl. Nettle 1927, 11

⁸² vgl. Nettle 1927, 10

⁸³ Braun, H. 1999, 59

beispielsweise bereits von Ouvertüren berichtet, die dem eigentlichen Programm vorangestellt waren.⁸⁴ „Selbst Operetten und Opern wanderten ins Volk, das zündende Melodien solcher Werke begierig aufnahm.“⁸⁵ Allgemein beliebte Komponisten, die regelrechte „Ohrwürmer“ produzierten, waren vor allen Dingen Mozart und später Weber: Deren Opern boten reichhaltiges Material und erreichten sehr bald hohe Popularität. Diese Popularität machten sich - wie später im 19. Jahrhundert durchgängig üblich - auch bereits die frühen Circusorchester zunutze und vermehrten deren Bekanntheit und Beliebtheit durch häufige Verwendung.

Bemerkenswert ist an der zeitlichen Entstehung erster Circusmusik, dass gerade zu jener Zeit allgemein ein Prozess der verstärkten Vermischung verschiedener Musikkulturen begann, so dass einerseits Einflüsse aus der Kunstmusik das volksmusikalische Repertoire und die Musikpraxis der Spielleute veränderten, andererseits aber „mit der Neuentdeckung und Anerkennung der populären Gattungen als eigene Musikkategorie mit spezifischer Ästhetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts“⁸⁶ die Volks- und Populärmusik als Quelle kompositorischer Inspiration vermehrt auch für die Kunstmusik bedeutsam wurde.

Zeitweilig waren wie bei Astley auch schon spezialisierte Komponisten für den Circus tätig. Der Komponist Charles Dibdin, der 1782 auch bei Charles Hughes im Royal Circus beschäftigt war,⁸⁷ wird vor allem als Autor zahlreicher Circus-Songs genannt.⁸⁸ Durch die Beschränkungen, die den englischen Gesellschaften auferlegt waren, welche zumeist verboten, Sprechtexte zu verwenden, waren Gesangstitel, sofern zu ihrer Aufführung eine Lizenz vorlag, ein bevorzugtes Mittel, den Handlungsverlauf der pantomimischen Darbietungen zu erläutern. Vermutlich handelte es sich deswegen um eine Mischung aus Opernarien und Couplets, d. h. Sprechgesänge mit volksliedhaftem Charakter. Berücksichtigt man die im Vergleich zu den im Original erwünschten Besetzungen der Kunstmusik mit den eingeschränkten, oft nur minimalen Besetzungsmöglichkeiten der Circusorchester der Anfangszeit, so darf man davon ausgehen, dass die Bearbeitungen sehr stark reduzierte Formen aufwiesen und oft wohl nur auf das Notwendigste beschränkt blieben.

⁸⁴ vgl. Hera 1981, 77

⁸⁵ Braun, H. 1999, 91

⁸⁶ Stockmann 1992, 425

⁸⁷ vgl. Günther/Winkler 1986, 19

⁸⁸ vgl. Hugill 1980, 122

1.2 Zur Geschichte der deutschen Circusmusik

1.2.1 Zur Epochengliederung

Die im Folgenden vorgenommene Gliederung der Historie der Circusmusik in verschiedene zeitliche Epochen entspricht im Wesentlichen jener, die von anerkannten Circushistorikern für das deutsche Circuswesen vorgenommen wird. Eine solche Anlehnung der Epochengliederung der Circusmusik an die allgemeine Circusgeschichte wird dadurch legitimiert, dass - wie zu zeigen sein wird - die Schnittstellen und Epochengrenzen des gesamten Circuswesens interessanterweise auch deutliche Wendepunkte in der Geschichte der Circusmusik markieren - so z. B. hinsichtlich der Besetzungsgrößen und -formen, des Repertoires oder auch des Musikerpersonals. In diesen Bereichen zeigt sich bereits die untrennbare Koppelung und die direkte Abhängigkeit, die das Verhältnis der Circusmusik zu dem übergeordneten Medium Circus kennzeichnen. Dementsprechend wird im Folgenden also eine weitestgehend parallele Darstellung von Circuswesen und Circusmusik in chronologischer Form vorgenommen. Denn nur im historischen Zusammenhang und bei gleichzeitiger Berücksichtigung der für die Entwicklung der Circusmusik relevanten außermusikalischen Faktoren kann sich ein konsistentes und treffendes Gesamtbild ergeben.

Dass die zeitlichen Grenzen, die zwischen den einzelnen Epochen gezogen und durch Jahreszahlen markiert werden, dennoch als „fließend“ verstanden werden müssen, da diverse Entwicklungsströme und Tendenzen oft gleichzeitig existierten und gerade in einem so vielschichtigen und verschiedensten Einflüssen ausgesetzten Phänomen wie dem Circuswesen Entwicklungen niemals nur eingleisig verlaufen sind, versteht sich von selbst und gilt natürlich analog eben auch für die Historie der Circusmusik.

1.2.2 Die Anfänge des Circuswesens in Deutschland

Für bestimmte zeitliche Stadien vor der Entstehung des Circuswesens ist in Deutschland die Kunstreiterei bereits nachzuweisen.¹ Etwa ab der Mitte des 17. Jahrhunderts mehren sich die Hinweise auf Vorführungen dieser Art.² ASTLEY hielt Kunstreiterei und Pferdedressur in Deutschland und Frankreich um 1800 bereits für wesentlich weiter entwickelt als in seiner Heimat England: *“In Germany, France (...) obtain the most sage and experienced masters than can be procure (...)”* Im Vergleich dazu bedauert er die Verhältnisse auf der britischen Insel: *“There is not a scientific riding school in this kingdom, nor any regular professor of Equestrian Education (...)”*³ Dennoch scheinen die englischen Kunstreiter durch zahlreiche Gastspiele Vorbildfunktion für deutsche Circusgründer und entscheidenden Einfluss hinsichtlich der Vereinigung mehrerer Genres in einer einzigen Veranstaltungsform gehabt zu haben,⁴ so dass die Behauptung, in Deutschland fuße die Entstehung des Circuswesens zum größten Teil auf den Einflüssen englischer Kunstreiter, die um 1760 erstmals auf deutschem Boden auftraten, durchaus nachvollziehbar erscheint.⁵ Hierfür spricht u. a. auch, dass in Deutschland Kunstreiter, gleich welcher Herkunft, zumeist als „englische Reiter“ bezeichnet wurden.⁶ Häufig nachzuweisen unter diesen sind in Deutschland vor allem John Hyam und der Schotte Jacob

¹ vgl. u.a. Keyser 1978,15 u. Hampe 1902

² vgl. Lehmann-Brune 1991, 40

³ Astley 1801, 8

⁴ vgl. Astley 1801, 8

⁵ vgl. Arnold 1975, 163

⁶ vgl. Lehmann-Brune 1991, 41

Bates, die ausgangs des 18. Jahrhunderts zahlreiche deutsche und andere mitteleuropäische Großstädte bereisten.⁷ Den ersten zuverlässigen Nachweis von Kunstreitern deutscher Herkunft im circensischen Bereich liefert BARELL,⁸ der von einer Reitergesellschaft berichtet, die im Jahre 1788 unter den Namen Kolder und Wieland in Stuttgart gastierte.

Hinsichtlich der als Vorläufer für die späterhin circustypischen artistischen Genres geltenden Jahrmarktskünste lässt sich für den deutschen Sprachraum seit dem ausgehenden Mittelalter eine starke Beeinflussung durch wandernde Komödianten- und Artistengruppen aus England, Italien und Frankreich konstatieren.⁹ „Die deutschen Komödiantengruppen des 18. Jahrhunderts wären ohne englische, französische und italienische Vorbilder undenkbar.“¹⁰ Ohnehin gab es im gesellschaftlichen Leben eine sehr starke Orientierung an Frankreich, während wirtschaftlich die Engländer in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts durch ihren raschen Aufbau von Handel und Industrie eine Vorreiterrolle einnahmen. „Von London und Paris aus zogen Schauspieler, Taschenspieler, Pferdebereiter und Zureiter, Seiltänzer und Magier in aller Welt.“¹¹

Wem jedoch der historische Ruhm des ersten deutschen Circusgründers gebührt, ist umstritten und lässt sich heute wohl kaum mehr zweifelsfrei klären, zumal es sich hierbei um einen allmählichen Prozess handelt, der vielfältigen Einflüssen und Strömungen unterlag und daher wohl kaum eingleisig verlaufen sein dürfte. Nachweisen lassen sich jedenfalls für den Zeitraum des ausgehenden 18. Jahrhunderts für den deutschen Sprachraum bereits einige Gründungen von Circusunternehmen, die freilich noch selten unter der Bezeichnung „Circus“ firmierten. Bereits 1790 entstand unter Leitung eines gewissen Jakobus Althoff das Unternehmen „Arena Althoff“. Dieses wird von LEHMANN-BRUNE als erstes reguläres Unternehmen der Althoffschen Dynastie aufgeführt, obwohl bereits die Eltern des Jakobus Althoff, Franziskus und Katharina Aldenhoven, einer reisenden Kunstreiter- und Seiltänzergesellschaft vorstanden.¹² Als relativ kleiner Familiencircus fand dieses Unternehmen in den gängigen Werken zur Circushistorie bisher keinen Niederschlag. Was jedoch für die internationale Circusgeschichte gilt, muss auch bei der Bewertung der Entwicklung des deutschen Circuswesens beachtet werden: „Bei den fahrenden Artisten handelt es sich schließlich um eine ‚geschichtslose Gruppe‘, und es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, dass ihre aus dem ‚Dunkel der Geschichte‘ nicht auftretenden Vertreter ihre Geschichte prägten.“¹³

KEYSER¹⁴ nennt als Stammvater des deutschen Circus Rudolf Briloff (1788-1842), der seine Kunst von dem als „Spanischer Reiter“ bekannt gewordenen Pierre Mahyeu (ca. 1750-?) erlernte, welcher wiederum seine Ausbildung englischen Reitern zu verdanken hatte. Die Verdienste Briloffs um den Aufbau des deutschen Circuswesens sind zumindest in einer Hinsicht unbestritten: „Er wurde der Reitlehrmeister aller späteren Zirkuskönige wie Renz, Hinné,

⁷ vgl. Lehmann-Brune 1991, 42

⁸ vgl. Barell 1985, 230

⁹ vgl. Hampe 1902, 113 u. Arnold 1975, 149

¹⁰ Vogel 1989, 10

¹¹ Hera 1981, 223

¹² Warum bei Lehmann-Brune die Auflistung der Circusunternehmen aus der Althoff-Dynastie erst mit der Arena Althoff beginnt, bleibt unklar. Womöglich spielte die Änderung des Familiennamens Aldenhoven in Althoff, die angeblich zeitgleich mit der Gründung vollzogen wurde, hier eine Rolle. Zusätzlich haben die Vorstellungen von Franziskus Althoff und seiner Gesellschaft noch unter freiem Himmel stattgefunden, was eine Einstufung als Circusunternehmen in den Augen der Autorin evtl. fraglich machte. Allerdings soll bereits damals bei den Althoffs eine Manege existiert haben, die mit Sand und Sägespänen ausgelegt war, was wiederum auf die Beteiligung von Pferdenummern in den Programmen schließen ließe - nach allgemeingültiger Definition der Schlüssel zur Klassifizierung als Circus (vgl. Kap. 0.2).

¹³ Vogel 1989, 15

¹⁴ vgl. Keyser 1978, 28

*Salamonsky, Schumann, Carré und Wollschläger, da diese alle als Lehrlinge in seiner Gesellschaft begannen.*¹⁵ GÜNTHER/WINKLER hingegen favorisieren einen anderen Schüler Mahyeus, den Wiener Christoph de Bach (1786-1834): *„Er ließ das erste Zirkusgebäude errichten, verwendete noch vor Briloff den Begriff Zirkus auch für die Wanderschau und begann mit der Loslösung von der (...) französischen Art, Zirkus zu spielen.“*¹⁶ De Bach, der auch in Astley ein Vorbild sah und 1800 zum ersten Mal als Betreiber einer eigenen Kunstreitgesellschaft nachzuweisen ist, gründete 1808 in Wien in einem festen Bau seinen „Circus gymnasticus“, in dem neben den traditionell dominierenden Pferdenummern auch Artisten unterschiedlichster Genres auftraten. Zuvor hatte de Bach seit 1800 mehrere deutsche Städte bereist, unter anderem auch Berlin.¹⁷ De Bach und seine Truppe übernahmen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts *„die Rolle der unbestrittenen Großmacht auf dem Gebiete der Reitkunst“*¹⁸. BARELL schließlich nennt einen jener Schüler des o. g. Briloff, nämlich Eduard Wollschläger (1811-1875), als den Mann der ersten Stunde, weil dieser *„wohl den ersten Circus in künstlerischer Hinsicht kreierte“*¹⁹. Wollschläger, der als erster Deutscher mit seinem Circusunternehmen in Berlin Erfolge feiern konnte und damit als einer der Wegbereiter der großen circensischen Tradition der deutschen Hauptstadt gelten darf, war es vermutlich auch, der 1845 den „Piste“ genannten kreisförmigen, aus kastenartigen Holzstücken bestehenden Ring um die Manege einführte.²⁰

Auffallend an der Einschätzung vieler Circushistoriker in der Frage nach den Begründern des deutschen Circus ist ein unerklärliches Bestreben, eine einzige Person gewissermaßen als Urvater des Circuswesens zu benennen. Hier dokumentiert sich ein Phänomen, welches noch heute für die aktuelle Circuswelt und die Forschung über sie bezeichnend ist, nämlich die diesbezügliche Reduktion und Verengung des Blickwinkels auf die größten Unternehmen ihrer jeweiligen Zeit. Erst ab einer gewissen Größe scheinen Circusunternehmen für die Circusforschung allgemein interessant zu sein. Das erscheint einerseits legitim, da ein relevanter Einfluss auf Entwicklungen in der Branche natürlich von einer gewissen Größe eines Unternehmens abhängig ist und sicherlich die „Großen“ des Circuswesens dieses besonders maßgeblich prägten und prägen. Gerade was die Anfänge der Circusgeschichte betrifft, muss aber berücksichtigt werden, dass die Mitglieder und Gründer der ersten Großunternehmen zumeist *„seit Generationen artistisch auftretende Fahrende“*²¹ waren.

Einen großen Anteil an der Entwicklung des deutschen Circuswesens darf man in der Folge wohl den Gastspielreisen französischer Circusunternehmen zusprechen.²² Gemeinsam war aber allen oben genannten Prinzipalen des deutschen Circus der Versuch, eigene, neue Wege zu gehen sowie das Bestreben, einen nationalen Gegenpol zum Circus französischer Prägung zu bilden, was schließlich auch gelang. *„Bis ca. 1845 sind die Franzosen führend in der europäischen Circusszene (...). Nach 1850 sind die deutschen Circusse tonangebend.“*²³ Entscheidender Ausgangspunkt dieser Entwicklung war Berlin. Hier, wo seit dem frühen 19. Jahrhundert ständig französische Circusse Gastspiele veranstalteten, standen sich die beiden unterschiedlichen Anschauungen in direkter Konkurrenz gegenüber, wobei der französische Circus in der Gunst des Publikums zunächst klare Vorteile verzeichnete. Der erste, dem es gelang, die Erfolge der

¹⁵ Barell 1985, 230

¹⁶ Günther/Winkler 1986, 22

¹⁷ vgl. Keyser 1978, 289 u. Lehmann-Brune 1991, 42

¹⁸ Pemmer 1961, 226

¹⁹ Barell 1985, 230

²⁰ vgl. Keyser 1978, 28

²¹ Vogel 1989, 7

²² vgl. Arnold 1975, 149

²³ vgl. Keyser 1978, 28

Franzosen noch zu übertreffen, war Ernst Renz, dessen inzwischen legendärer Name für die erste Blütezeit des deutschen Circus steht und die Liste seiner großen Familiendynastien anführt.²⁴

1.2.2.1 Erste Circusmusik in Deutschland

Aus Plakaten, Holzschnitten und Anschlagzetteln aus dem späten 18. Jahrhundert lässt sich ersehen, dass eine Musikbegleitung zu jener Zeit schon nahezu obligatorisch war.²⁵ In der von OETTERMANN zusammengestellten Anschlagzettelsammlung finden sich z. T. eindeutige Hinweise für eine musikalische Beteiligung bei den Darbietungen fahrender Komödianten, Artistengruppen etc. bereits vor 1800.²⁶ Jedoch muss auch dort, wo zwar konkrete Hinweise auf eine musikalische Unterstützung fehlen, dies nicht gleichbedeutend mit der fehlenden Existenz von Musik sein, da ihre Erwähnung wegen des damals noch geringen Stellenwertes der Musik bei der schriftlichen Ankündigung der Gastspiele sicherlich nicht unbedingt erforderlich erschien.

Die Anfänge der Circusmusik waren in Deutschland noch eher bescheiden, da bis zur Gründung des Circus de Bach noch keine größeren Unternehmen existierten. Die Strukturen musikalischer Begleitung gleichen anfangs daher denen kleinerer wandernder Familienunternehmen späterer Generationen.²⁷ In den Gründerjahren des Circus spielten die Musiker, wenn man ERBES-RÖSNER Glauben schenken kann, nur eine geringe Rolle: *„Die fortschreitende Entwicklung des Orchesterkörpers ging an den gegen Ende des 18. Jahrhunderts auftauchenden Kunstreitertruppen spurlos vorüber. Die komödiantenhaften Aufzüge mit großer Trommel und Trompete, die Begleitung einzelner Kunstleistungen unter Verwendung dieser Marterinstrumente, die von Mitgliedern und Familienangehörigen der Truppe bearbeitet wurden, zogen das Künstlervolk immer mehr in die Tiefe des verachteten Komödiantentums. Selbst die wenigen, auf Hebung des Standes bedachten 'Prinzipale', welche dem Zuge der Zeit folgend eine Musikkapelle verpflichteten, legten herzlich wenig Wert auf musikalische Leistungen. Es waren elende Blechpuster schlimmster Sorte, und viel Überwindung der Besucher gehörte dazu, die furchtbaren Geräusche dieser 'Circusmusikanten' während der Vorstellung zu verdauen.“*²⁸

Wenn in Astleys Circusvorstellungen tatsächlich bereits um 1780 ein regelrechtes Orchester gespielt haben sollte, so scheint das zur damaligen Zeit in Deutschland zumindest noch nicht üblich gewesen zu sein. Allerdings gilt es zu bedenken, dass Astleys Art, seine Künste zu präsentieren, aufgrund seiner großen Erfolge von Unzähligen - nicht nur in England - kopiert wurde, so dass als wahrscheinlich anzunehmen ist, dass eben auch seine Circusmusik in Deutschland sehr bald Nachahmer gefunden haben dürfte. Dass erste Circusmusik auf deutschem Boden zumindest bezüglich der Instrumentierung sehr ähnlich den bei Astley beschriebenen Strukturen praktiziert wurde, ist den überlieferten Schilderungen über den Kunstreiter und Seiltänzer Franziskus von Aldenhoven (1732-1788), ein frühes Mitglied der bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts zurückreichenden, weitverzweigten Althoff-Circusdynastie²⁹ zu entnehmen, deren Werdegang LEHMANN-BRUNE nachzeichnete. Franziskus, auch als Franz von Aldenhoven bekannt, wird hier als eines jener Allroundtalente dargestellt, wie sie die mittelalterlichen

²⁴ vgl. Barell 1985, 231

²⁵ vgl. u. a. Markschiess-van Trix 1975

²⁶ vgl. Oettermann 1979

²⁷ vgl. hierzu Kap. 1.2.7

²⁸ Erbes-Rösner 1957, 7

²⁹ vgl. Lehmann-Brune 1991. Die den Forschungen von Lehmann-Brune zugrunde liegenden Primärquellen, die in erster Linie aus persönlichen Dokumenten und Aufzeichnungen der Familie Althoff bestehen, gelten inzwischen leider als verschollen.

Spielleute verkörperten: „Aldenhoven war ein sehr vielseitiger Künstler, in seiner Person vereinigten sich Kunstreiter, Seiltänzer, erster Trompeter (sic!) und 'Musje Pojatz' genauso harmonisch wie Kassierer, Programmansager und Permissionsmacher“³⁰

Die Rolle der Musikbegleitung in diesem Unternehmen, das um 1760 etwa 8-10 Personen umfasst haben dürfte, wechselte offensichtlich zwischen den einzelnen Mitgliedern der Gesellschaft, alle Angehörige der Althoff-Familie: „Während der ganzen Vorstellung muss das 'Personal', das augenblicklich nicht beschäftigt ist, die Musik zu den Produktionen liefern (...) Die ganze Truppe des Herrn Prinzipal bestand nur aus Familienmitgliedern, die sehr vielseitig und in allerhand Künsten wohlgeübt waren, da sie ja eine ganze Vorstellung ausfüllen mussten. Da war zunächst einmal die Frau Prinzipalin (...) Bei dem 'Paradereiten' bediente sie die große Pauke.“³¹ Neben dem hier als Pauke bezeichneten Instrument, welches vermutlich gleichzusetzen ist mit der an anderer Stelle erwähnten „große(n) Trommel, die mit dem dazugehörigen Bock stets hinten auf den Wagen gebunden war“³², wird auch in diesem Bericht wiederum die Trompete genannt, in diesem Fall vom Direktor der Gesellschaft selbst gespielt: „Dann ritt er, mit einer Trompete und dem mächtigen Permissionsbuch bewaffnet, der Truppe voraus und suchte die Behörde des Dorfes auf, um die Permission, die Erlaubnis zum Auftreten, zu erlangen. Wurde sie erteilt, so rief sein mächtiger Trompetenstoß die anderen Künstler herbei und unter heftigem Trommelwirbel fuhr die Künstlergesellschaft in das Dorf ein (...)“³³

Die Besetzung war neben der Anzahl möglicher Mitspieler und deren mehr oder minder vorhandenen Talenten in erster Linie von dem verfügbaren Instrumentarium, das wohl hauptsächlich das Kriterium durchdringender Lautstärke zu erfüllen hatte, abhängig. Auch dazu liefert LEHMANN-BRUNE eine bildreiche Schilderung, die zusätzlich auch einiges über das offenbar geringe musikalische Niveau aussagt: „Die Tete des Umzuges eröffnet der Herr Prinzipal in vollem Wicks. Er bläst dabei eifrig und laut die erste Trompete. Auch alle anderen Mitglieder der Truppe, ob Männlein oder Weiblein, sind 'musikalisch'. Die Waldhörner oder Posaunen, oder was sonst noch zufällig vorhanden ist, werden von den Kindern mit mehr oder weniger Kunstfertigkeit bedient, um nicht zu sagen misshandelt. Es kommt meistens nur auf die Lautstärke an, nur fällt es nach der Anzahl der ausübenden Kräfte mehr oder minder dürftig aus. Etwaige Mängel oder Misstöne berichtigt und verdeckt die Frau Prinzipalin mit viel Geschick durch die Lautstärke der großen Pauke“³⁴

Für eine musikalische Beteiligung gibt es im weiteren Bericht über dieses wohl als typisch für diesen Zeitraum anzusehende, familiär geführte Circusunternehmen zahlreiche weitere Belege. Unumgänglich erscheint die Verwendung der Trommel gewesen zu sein, denn die „unter anderem von den Kirchenvätern sowie Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts als ein amüsantes Instrument geschmähte Trommel hat im urbanen Leben seit den Anfängen von Stadtkulturen eine akustisch dominante Rolle zu spielen gehabt.“³⁵ Hauptsächliche Funktion der Trommler war die Erregung von Aufmerksamkeit. „Zur akustischen Aura einer Stadt gehörte bis zum Zweiten Weltkrieg auch das Austrommeln von Schauspielaufführungen, von Zirkusvorstellungen (sic!), Fechtschulen und Straßenhändlern.“³⁶

³⁰ Lehmann-Brune 1991, 23

³¹ Lehmann-Brune 1991, 24ff

³² Lehmann-Brune 1991, 24

³³ Lehmann-Brune 1991, 24f

³⁴ Lehmann-Brune 1991, 25f

³⁵ Salmen 1997, 140

³⁶ Salmen 1997, 141

Zunächst wurden die deutschen Unternehmen auch hinsichtlich musikalischer Begleitformen vermutlich von Gastspielen ausländischer Circusse beeinflusst. Um ca. 1780 präsentierte beispielsweise die Gesellschaft des Italieners Devotto bereits Zauberkunststücke, akrobatische Balancen, Kraftakte und einen Bajazzo „(...) *nach dem Takte der Musik*“³⁷. Als Pioniere auf dem Gebiet der Circusmusik in Deutschland dürfen auch die ebenfalls aus Italien stammenden Chiarinis gelten, wie der folgende Anschlagzettel belegt. Hier wird wiederum die typische Trompeten- und Trommelbesetzung dokumentiert. Die in der Zeichnung dargestellte, einem Ritterturnier ähnliche Gefechtsszene unterstreicht den militärischen Charakter, der sich aufgrund des Instrumentariums vermutlich auch in der Musik widerspiegelte.



Abb.: Anschlagzettel der Chiarinis aus dem späten 18. Jahrhundert³⁸

Aus dem Jahre 1783 datiert ein weiterer entscheidender Nachweis erster Circusmusik im deutschen Sprachraum im Zusammenhang mit einem Gastspiel des englischen Reiters Balp und seiner Gesellschaft in Zürich. „*Er hatte 24 Pferde, eine prächtige, mannigfaltige Garderobe und eigene, wohlbesetzte türkische Musik, die während des Spektakels spielt. Alle Morgen, wenn er des Abends spielt, ritte er im Pomp, nebst seiner Frau und Bedienten, der 16 waren, unter Musikspiel durch die Stadt.*“³⁹ Was hier als „Türkische Musik“ bezeichnet ist, dürfte grundsätzlich, was die Instrumentierung angeht, eine ähnliche, wenn auch, wie die Erläuterung „wohlbesetzt“ impliziert, zahlenmäßig stärkere Besetzung als die in Astleys Vorstellungen gewesen sein. Denn in der um die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts im westlichen Europa sehr populären türkischen Musik, die - wie erwähnt - auch unter dem Namen Janitscharenmusik

³⁷ vgl. Oettermann 1980, Konvolut I, Nr. 1

³⁸ Holzschnitt aus dem späten 18. Jahrhundert, abgebildet in Jay 1988, 130

³⁹ Zürcher Zeitung, Jg. 1783, zit. nach Lehmann-Brune 1991, 35

bekannt war, dominierten vor allem die Flöten, Blechblasinstrumente und das Schlagwerk.⁴⁰ Diese im deutschen Sprachraum wegen ihres exotischen Klangs einen starken Reiz auf das Publikum ausübende Musik wurde in Mitteleuropa jedoch selten in der vollen Besetzung von bis zu einhundert Musikern praktiziert, sondern man imitierte diesen Musikstil nach wie vor in zahlenmäßig stark reduzierten Ensembles.⁴¹ Kunstreiter und erste Circusgesellschaften bedienten sich offensichtlich häufig dieser musikalischen Mode. So reiste z. B. um 1790 auch der Seiltänzer Terzy „mit einer wohlbesetzten türkischen Musik.“⁴²

In den ersten Jahrzehnten der Circusgeschichte blieb es aber wohl in der Regel bei eher kleineren Besetzungen. Das Instrumentarium hingegen erweiterte sich rasch. Sehr beliebt waren auch in Deutschland schon zu Zeiten der ersten Kunstreitergesellschaften die erwähnten Signaltrompeten bzw. Fanfaren⁴³, wenn es etwa darum ging, Vorstellungen anzukündigen oder Paraden durch den Ort des Gastspiels durchzuführen.⁴⁴ Hier erwies sich vor allem deren durchdringende Lautstärke als Vorteil. Aber auch die Verwendung von Streichinstrumenten ist bereits früh nachweisbar. Die folgende Abbildung zeigt ein musikalisches Ensemble, das die Vorführungen einer Seiltänzergruppe um 1800 begleitet. In einer Art Orchestergraben der Seiltänzerbude sind mindestens fünf Musiker - überwiegend mit Streichinstrumenten - zu erkennen.

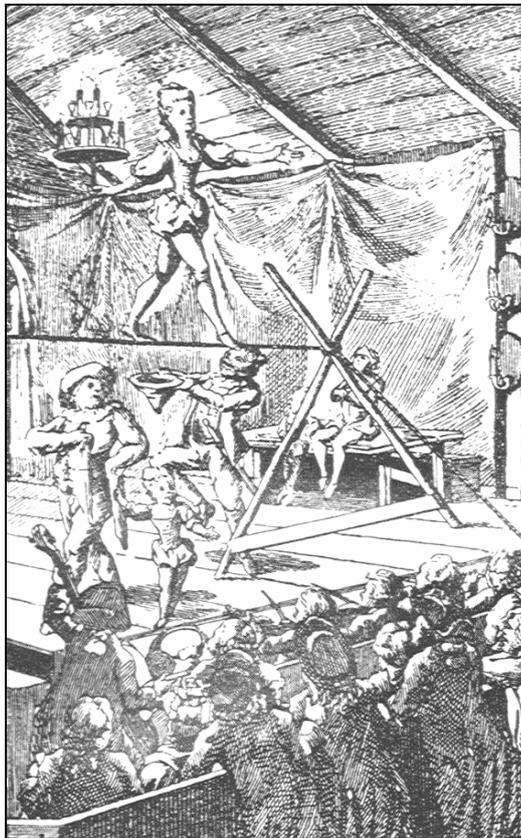


Abb.: Seiltänzerbude um 1800⁴⁵

⁴⁰ vgl. u. a. Keldany-Mohr 1977, 94

⁴¹ vgl. Salmen 1997, 146. Parallelen bezüglich der Besetzung dieser Musiktruppen lassen sich aber auch zurück bis ins 17. Jahrhundert hinein von Trommeln und Pfeifen dominierten Militärmusik der Landsknechte ziehen (vgl. Bethmann 1982, 110).

⁴² vgl. Oettermann 1980, Nr. 17

⁴³ vgl. Kap. 2.1.2

⁴⁴ vgl. Lehmann-Brune 1991, 34

⁴⁵ abgebildet in Geese 1981, 46

Als Resümee erster deutscher Circusmusik lassen sich fließende Grenzen zwischen kleinen Unternehmen und den sich allmählich auch in Deutschland etablierenden Großcircussen konstatieren. In den Besetzungen dominierten die Instrumente Trommeln bzw. Pauken, Flöten und Trompeten. Einige Quellen weisen diese Besetzungsformen als „Türkische Musik“ aus. Vereinzelt sind aber bereits auch andere Instrumente, insbesondere Streichinstrumente, nachgewiesen.

1.2.4 Der deutsche Circus im 19. Jahrhundert

Untrennbar mit der Geschichte des deutschen Circus verbunden ist der Name Ernst Renz. Der Name Renz wurde zum Anfang des 19. Jahrhunderts zum Inbegriff des Circus seiner Zeit, und Ernst Renz steht gewissermaßen als Symbolfigur für den deutschen Circus überhaupt.¹ „*Der Zirkus Renz war nicht ein Zirkus schlechthin, etwa der reichste und renommierteste, nein, er war recht eigentlich der Zirkus.*“² Ernst Jakob Renz (1815-1892), der seine ersten Erfolge als Kunstreiter im Circus von de Bach gefeiert hatte, führte nach dem Tod seines Lehrers Briloff³ zunächst dessen Unternehmen weiter⁴, gründete aber - nach Differenzen mit seinen Kollegen Carré und Salamonsky - 1846 seinen eigenen Circus. Die Anfänge waren recht bescheiden und primitiv, dennoch wagte er sich nach Berlin, in das kulturelle Zentrum des damaligen Deutschlands. Angeregt vor allem von der weit größeren und spektakuläreren Konkurrenz der französischen Circusse, machte er sich daran, seine Mängel in Organisation und Programm zu beheben. Dabei kopierte er vielfach Ideen und griff Produktionen anderer auf. „*Renz war nicht kreativ, aber ein genialer Epigone.*“⁵

Der Durchbruch gelang ihm 1852, als der Pariser Elite-Circus des Dejean nach einem erbittert geführten Konkurrenzkampf gegen Renz Berlin wieder verließ. Renz hatte Berlin „erobert“, und er galt fortan als der deutsche „Circuskönig“.⁶ Er eröffnete weitere Bauten in Hamburg und Breslau und beeindruckte in der Folgezeit durch gewaltige Inszenierungen - vor allem seine Circus-Pantomimen erlangten Weltruf - mit großzügiger Ausstattung und immer ausgefeilterer Technik. Große Verdienste um die Circuskunst erwarb sich Renz in erster Linie durch die Erweiterung des circensischen Repertoires: „*Neben der qualitativen Ausformung der Pferdedressur und der Reiterei (...) räumte er der Akrobatik einen hervorragenden Platz im Programm ein, legte großen Wert auf die Clownerie und stellte als erster auch die Raubtierdressur im Zirkus vor.*“⁷ Seine Leistung für den deutschen Circus liegt aber auch im Vorstoß in neue künstlerische Dimensionen durch ein professionelleres Niveau der artistischen Leistungen und nicht zuletzt in der Schaffung eines äußeren Rahmens, der dem anderer Kultur-gattungen, wie z. B. des Theaters, zumindest ebenbürtig war. „*Renz war der erste große Showman der Manege, der begriff, daß die Leistung im Zirkus immer als selbstverständlich hingenommen wird, aber daß die Show, die technischen Effekte und das große Brimborium mit Flitter, Glimmer und Gags drumherum bestechen müssen.*“⁸

Die Zeit von 1850 bis 1900 wird von Circushistorikern allgemein als Phase der deutschen Vorherrschaft im europäischen Circuswesen eingeordnet.⁹ In dieser Zeit gingen entscheidende Impulse für die Weiterentwicklung des Mediums Circus schon nicht mehr nur vom Circus Renz, sondern auch von weiteren deutschen Circusunternehmen aus. Ein Platz unter den Großen der deutschen Circushistorie gebührt ebenfalls der Circusdynastie Schumann. Ausgehend vom Stammvater Gotthold Schumann (1825-1908), der schon zu Renz' Zeiten in Berlin ein festes Circusgebäude unterhielt und als erster deutscher Circus 1888 Pantomimen unter Wasser

¹ vgl. Barell 1985, 231

² Halperson 1926, 91

³ vgl. Kap. 1.2.2

⁴ vgl. Lehmann-Brune 1991, 43

⁵ Barell 1985, 213

⁶ Der „Sieg“ von Renz über Dejean ist möglicherweise nur eine jener im nachhinein entstandenen, euphemistisch gefärbten Legenden der Circusgeschichte, denn nach Barell (1985, 232) hatte der Franzose seine Rückkehr nach Paris ohnehin längst geplant.

⁷ Günther/Winkler 1986, 60

⁸ Barell 1985, 232

⁹ vgl. Riemann 1990, 3

präsentierte, eröffneten dessen Söhne Max und Albert gegen Ende des 19. Jahrhunderts Circusse vor allem im skandinavischen Raum, in Oslo, Kopenhagen und Stockholm. Albert Schumann, dessen Pferdedressuren auch heute noch als das Nonplusultra der Equestrik gelten, übernahm 1898 den Berliner Bau des Circus Renz, den nach dem Tode von Ernst Renz dessen Sohn Franz mehr schlecht als recht weiter geführt hatte.¹⁰

Nicht zu vergessen ist in der Riege der großen deutschen Circusse der Circus Busch, 1884 von Paul Busch (1850-1927) als kleiner Wandercircus gegründet. Busch, - „in erster Linie Unternehmer und erst in zweiter Zirkusdirektor“¹¹ - besaß keine zehn Jahre nach der Gründung bereits feste Häuser in Wien und Berlin und übernahm zusätzlich in den Jahren 1902/1903 die Bauten von Renz in Hamburg und Breslau. Der große Erfolg des Circus Busch, den später dann Buschs Tochter Paula leitete, lag in der konsequenten theatralischen Erweiterung und der am Zeitgeschmack ausgerichteten künstlerischen Ausstattung der mit riesigem Aufwand inszenierten Circus-Pantomimen begründet. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts waren Manegenschaustücke mit bis zu 800 Mitwirkenden im Circus Busch keine Seltenheit.¹² Mit dieser Art Theater-Circus entfernte auch er sich allerdings immer weiter vom ursprünglichen equestrischen Circus.¹³

Am Ende des 19. Jahrhunderts hatten die Circusvorstellungen der Großunternehmen immer mehr revueähnlichen Charakter angenommen. Von den unterschiedlichen Formen, in denen die Revue existierte, setzte sich im Circuswesen vor allen Dingen die so genannte „Ausstattungs-Revue“ durch. Prachtvolle Dekorationen und Kostümierungen sowie opulente Bühnenbilder mit aufwändigen technischen Konstruktionen gaben dieser Revueform, die als Gesamtkunstwerk gedacht war, ihren Namen und sorgten zugleich dafür, dass diese Art von Veranstaltungen eben wegen des großen Aufwands an Ausstattung schon aus technischen und organisatorischen Gründen nur in den großen Festbauten zu realisieren war. Diese standen vornehmlich in den großen Metropolen. Im Jahr 1897 existierten allein in Berlin zehn ständige Circusgebäude.¹⁴

1.2.4.1 Deutsche Circusmusik im 19. Jahrhundert

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fand eine Weiterentwicklung der in Kap. 1.2.2.1 geschilderten Frühformen der Circusmusik in Deutschland bis zu den ersten regelrechten Circusorchestern statt. Die Etappen dieser Entwicklung sind allerdings nur sehr schwer zu erschließen. Ab welcher Art und Größe der Besetzung man überhaupt von einem Orchester sprechen kann, ließe sich ohnehin nur durch eine zweifelsfreie Definition des Terminus 'Orchester' begründen, der in der Literatur jedoch meist nur unpräzise als die seit dem späten 8. Jahrhundert bereits im heute gebräuchlichen Sinne verwendete Bezeichnung für ein größeres Ensemble von Instrumentalisten eingegrenzt wird.¹⁵

Die Auswertung überlieferter Affiches oder Anschlagzettel sowie bildlicher Darstellungen aus dem frühen 19. Jahrhundert legt aber zumindest den Schluss nahe, dass eine Musikbegleitung durch instrumentale Formationen ab etwa 1820 bei den größeren Gesellschaften bereits nahezu

¹⁰ vgl. Barell, 233

¹¹ Günther/Winkler 1986, 89

¹² vgl. Winkler 1998, 21

¹³ vgl. Günther/Winkler 1986, 91

¹⁴ Klünner 1986, 7

¹⁵ vgl. Mahling/Rösing 1997, Sp. 813 u. Eggebrecht 1967, 672f. Nach Eckhardt spricht man bei Gruppen von etwa fünf bis acht Musikern noch von einem Ensemble, demzufolge jede Formation ab neun Mitgliedern als Orchester zu bezeichnen wäre (vgl. Eckhardt 1978, 11).

obligatorisch gewesen sein dürfte.¹⁶ Es fehlen zwar zumeist auch jetzt noch direkte Hinweise auf eine musikalische Unterstützung, wie z. B. die Erwähnung eines Orchesters oder eines musikalischen Leiters, doch immerhin ließen sich bei einer Analyse der bereits erwähnten Anschlagzettelsammlungen auf ca. 70 % dieser Ankündigungen für die Zeit zwischen 1800-1850 eindeutige Hinweise für musikalische Begleitung in irgendeiner Form feststellen. Leider bleibt die Quellenlage, was Besetzungsgrößen und Instrumentierungen angeht, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts für den deutschen Raum wenig ergiebig, so dass über weitere Entwicklungsstufen in dieser Hinsicht nur sekundäre Indizien Aufschluss geben können. Für genaue Aussagen über die Größe der Besetzungen oder - mit anderen Worten - über die Existenz von regelrechten Orchestern fehlen für die ersten Jahrzehnte noch klare Belege. Aufgrund der um einige Jahre später beginnenden künstlerischen und organisatorischen Entwicklung des Circus in Deutschland im Vergleich zu England und Frankreich kann man davon ausgehen, dass dieser Prozess auch in Deutschland - allerdings verzögert - einsetzte und dass man sich zunächst weiterhin an den englischen und französischen Vorbildern orientiert hat.

Das erste deutsche Circus-Großunternehmen de Bach (1768-1834) hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit bei der ersten Vorstellung des „Circus gymnasticus“ im 1808 erbauten Gebäude in Wien bereits musikalische Begleitung. Jedenfalls wird in einem Bericht über dieses Ereignis von einem Kontratanz zweier Pferde berichtet, der einen ballettähnlichen Eindruck hinterließ.¹⁷ Einige Zeit später, im Jahr 1814, werden in einem Bericht über eine Vorstellung de Bachs in Wien als Musiker „Hautboisten“ genannt, über deren musikalisches Wirken allerdings nichts Näheres ausgesagt wird. Jedoch mokiert sich der Autor über die wenig schmuckvollen Uniformen: *„(...) aber die roten Röcke seiner Hautboisten, mit denen er seine Unterhaltung eröffnete, sahen doch gar zu schmutzig aus. Mit solchem abgetragenen Garderoben-Ausschuss kann allenfalls ein Marionettenspieler in einer Dorfschenke auftreten, aber nicht Herr de Bach vor dem Publikum in der teutschen Kaiserstadt, welches ihm eine recht anständiges Eintrittsgeld bezahlt.“*¹⁸

Dieser Text liefert ein überaus wichtiges Indiz für die Art der musikalischen Begleitung. Denn da der Autor die Musiker als „Hautboisten“ bezeichnet, dürfte es sich um eine militärmusikalisch geprägte Besetzung gehandelt haben.¹⁹ Eventuell hatte de Bach sich für seine Vorstellungen Militärmusiker einer vor Ort stationierten Regimentskapelle „ausgeliehen“. Dieser Praxis begegnet man auch später im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der deutschen Circusmusik sehr häufig, vereinzelt sogar noch ins 20. Jahrhundert hinein.²⁰ Vorausgesetzt, eine solche Regimentskapelle war komplett besetzt, dürfte sie im Jahr 1814 eine etatmäßige Stärke von ca. zehn Mann aufgewiesen haben.²¹ Die so heftig kritisierte mangelhafte Garderobe der Musiker lässt hingegen auch den Schluss zu, dass die Musiker zum Unternehmen de Bach gehörten. In diesem Fall wurde die Bezeichnung der Musiker als Hautboisten vermutlich deshalb gewählt, weil sie auf den typischen Instrumenten der Militärmusik dieser Zeit musizierten, also Blasinstrumente (vorwiegend Flöten, Oboen, Trompeten) und Schlagwerk. Als weitere

¹⁶ vgl. Markschiess-van Trix 1975, sowie Oettermann 1979 und Anschlagzettelsammlung des Archivs der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹⁷ vgl. Pemmer 1961, 227

¹⁸ H.C. (Clauren): Kurze Bemerkungen auf langen Berufswegen. o. O. 1815, 31f; zit. nach Pemmer 1961, 229

¹⁹ Als Hautboisten wurden traditionell noch bis zum Ersten Weltkrieg die deutschen Militärmusiker bezeichnet. Der Terminus bezieht sich jedoch nicht auf die gespielten Instrumente, sondern kennzeichnet lediglich den dienstlichen Status der Musiker (vgl. Eckhardt 1978, 47 u. Höfele 1997, Sp. 275f).

²⁰ Halperson (1926, 85) macht hierzu eine interessante Bemerkung: *„Wiener wissen zu beurteilen, welch seltenes Vorkommnis es war, daß k. k. Militär den Kunstreitern Assistenz leistete. In Deutschland dagegen war die Verwendung von Soldaten als Statisten im Zirkus und die Mitwirkung von Militärkapellen, allerdings nicht in Uniform, noch in den Jahren vor dem Kriege nichts Seltenes.“*

²¹ vgl. Eckhardt 1978, 47

Hypothese erscheint aber auch plausibel, dass es den Militärmusikern, obwohl sie durchaus zu solchen außermusikalischen Zwecken abberufen werden durften - diese Praxis war im gesamten 19. Jahrhundert in allen zivilen Bereichen sehr verbreitet und nicht selten war den Musikern die Möglichkeit lukrativer Nebenverdienste sogar vertraglich zugesichert - , wegen des zweifelhaften Rufs der Circusbranche nicht erlaubt war, beim Musizieren im Circus ihre militärischen Dienstuniformen zu tragen und sie daher von de Bach eingekleidet werden mussten.²² Ein weiteres interessantes Detail dieses Berichtes ist die erstmalige Erwähnung einer Eröffnung der Vorstellung durch Musik. Damit ist eine Tradition belegt, die sich im Circuswesen bis ins 21. Jahrhundert nahezu durchgängig erhalten hat.²³

Anhand von bebilderten Ankündigungen des Cirque gymnastique des Franzosen Dietrich Gautier (siehe Abb. unten) und der Kunstreiter- und Springer-Gesellschaft Lenz aus dem Jahr 1825 zeigt sich, dass das Instrumentarium der ersten Circusse weiterhin Bestand hatte. Diese beiden Unternehmen führten als musikalische Begleitung zumindest eine- bzw. zwei Trompeten sowie eine paukenähnliche Trommel mit sich. Dazu muss ergänzt werden, dass zumindest Gautier zu dieser Zeit bereits durchaus zu den Arrivierten seiner Branche zählte.

Eine ähnliche Instrumentierung mit Trompete und Pauke existierte offensichtlich etwa zeitgleich auch im Circus des Cornelius Renz, dem allerdings auch insgesamt recht bescheidenen Unternehmen des Vaters des späteren Circuskönigs Ernst Renz, der dort als 11jähriger seine ersten Schritte in der Manege versuchte.²⁴ In den Berichten über die Anfänge des Unternehmens des Sohnes Ernst Renz sind wiederum zunächst nur Trompeten und Pauken erwähnt. Die Praxis der musikalischen Gestaltung der Paraden in den ersten Jahren bei Renz legt jedoch nahe, dass die Musiker - falls solche als spezialisierte Kräfte überhaupt vorhanden waren - zumindest Unterstützung durch Mitglieder des artistischen Personals erhielt, denn „(...) *Das eigentliche Trompeterkorps bildeten die drei Brüder Wehle, Ernst Renz und der kleine Briloff - alle bunt kostümiert-, während Charles Gregoir als Mephisto mit wahrer Wut die Pauke schlug.*“²⁵

²² Eckhardt berichtet, dass das Tragen der Dienstuniformen von bei zivilen Anlässen auftretenden Militärmusikern zumeist an die Besetzungsstärke der Orchester gebunden war. Erst 1909 wurde diesbezüglich eine auch schriftlich verfasste Regelung verbindlich, nach der mindestens die Hälfte der Musiker einer Infanterieregimentskapelle vorhanden sein musste, damit beim Spielen die Uniform getragen werden durfte (vgl. Eckhardt 1978, 80).

²³ vgl. Kap. 3.1.2 und 3.1.5

²⁴ vgl. Kober 1942, 21ff

²⁵ Kober 1942, 58

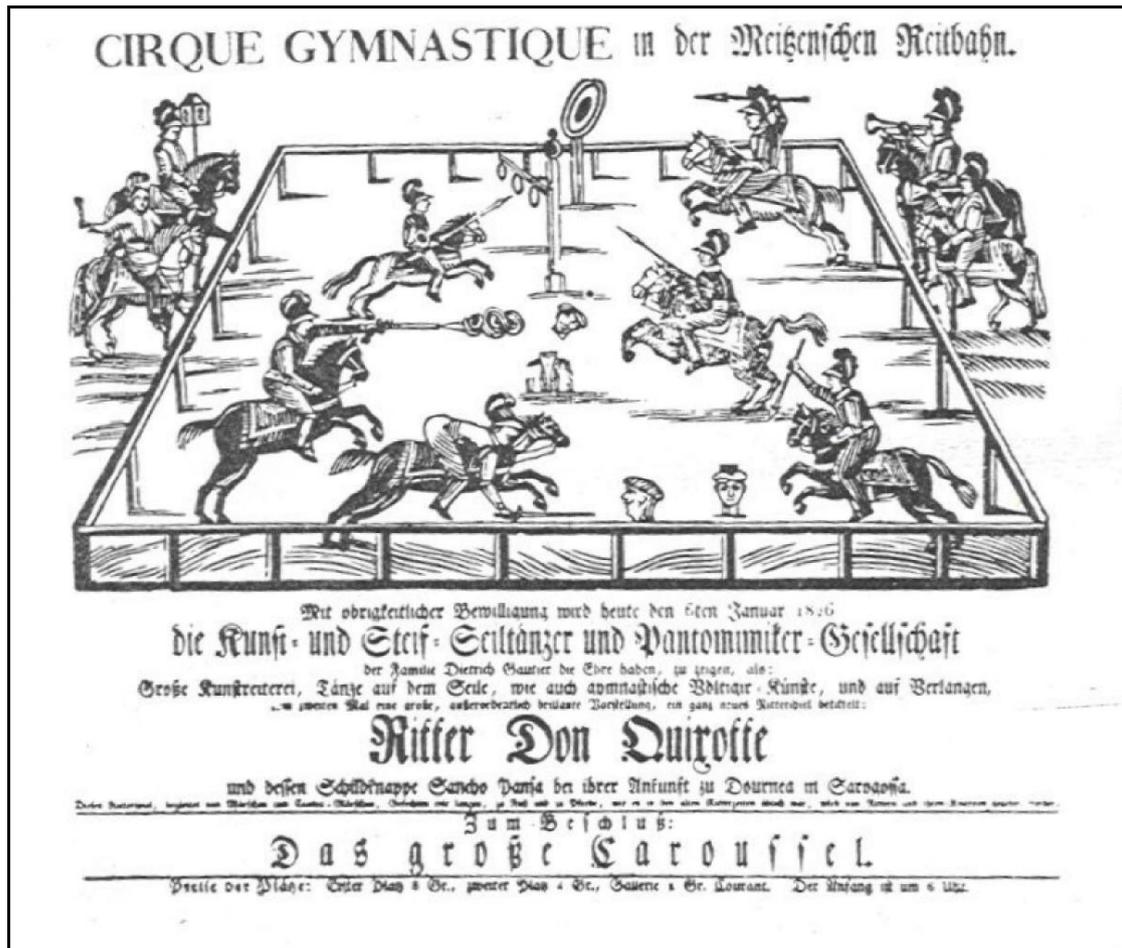


Abb. Anschlagzettel des Cirque Gymastique von Dietrich Gautier im Jahre 1825²⁶

Eine vermutlich größere Anzahl an Musikern führte 1823 die Gesellschaft Felix Mahier, die in Breslau „mit ganz besetztem Orchester“ gastierte, mit sich. Denn auf dem Programm standen unter anderem einige Opernouvertüren, wie z. B. „Freyschütz“ (von Weber) oder „Die Türken in Italien“ (Rossini).²⁷ Dieses Repertoire lässt auf ein relativ großes Ensemble, wahrscheinlich mit Beteiligung von Streichinstrumenten, schließen. Denn hier werden ja wohl kaum die bisher nachgewiesenen rudimentären Formen der Flöten-, Trompeten- und Trommelbegleitung ausgereicht haben.

Der früheste als Primärquelle vorliegende dokumentarische Nachweis, der für ein deutsches Unternehmen eine auch ausdrücklich als Orchester deklarierte Musikerformation belegt, stammt aus dem Jahr 1827 aus einer Ankündigung des Circus de Bach für ein Gastspiel in Berlin (vgl. Abb. unten).

²⁶ Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

²⁷ Anschlagzettelsammlung im Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

CIRCUS GYMNASTICUS

in der Maifenschen Reithahn.

Mit hoher Bewilligung

wird

Herr CHRISTOPH DE BACH,

k. k. priv. Kunst- und Schulbereiter von Wien, und Honorär-Stallmeister des k. k. Hofes v. Parma.

Heute Dinstag den 27. November 1827,

Eine große brillante Vorstellung,

bei vollkommen erleuchtetem Circus mit seiner ansehnlichen Kunst-Reiter-Gesellschaft,
zu geben die Ehre haben.

Erste Abtheilung.

Damen- und Männer- Contra- Tanz,

ausgeführt von

Madame de Bach

Herr de Bach

Demois. Seraphine

— Bassin

— Schilling

— Casimir.

Zweite Abtheilung.

Batist Prehaska, der junge Wiener, wird heute in einer komischen Szene, betitelt:

Der todte Chineser

mit Herrn Filhol die Anwesenden aufs angenehmste belustigen.

Alexander Price d. j., wird nebst andern Exercizien auch den Sprung durch ein papiernes Raß machen.

Demois. Seraphine Graas,

wird sich sowohl stehend auf einem gesattelten Pferde, als auch im Bügel-Vollgiren auszeichnen.

Zum ersten Male:

De Bach wird sein Pferd Fido, genannt: der Glockenläuter, produziren, welches auf Befehl seines Herrn an der Glocke läutet und aus dem Kratze des ersten Stockwerks die verlangten Gegenstände bringt. De Bach hofft mit diesem neuen Meisterstück in der Pferde-Reiterei den Beifall der Kenner zu erhalten. — Ferner wird er sein kleines kerfahner Pferdchen zeigen.

Herr Mooty wird auf einem ungesattelten Pferde, mehrere Exercizien ausführen, und über 5 Ränder in 5 Weilen ein Tempo springen.

Madame de Bach wird sich durch ihre theatralischen Tänze, malerische Stellungen, und durch ihr Spiel mit den Reifen auszeichnen.

Herr Jean Filhol, der in Wien allgemein beliebte Bojazzo wird durch sein entschlossenes Grotesqueentreiten den allgemeinen Beifall zu erringen bemüht sein.

Herr Bassin, Mitglied des großen Cirque olympique des Herrn Franconi in Paris, wird zum ersten Male, als Figaro einen Pas de castagnettes tanzen.

Herr Mooty wird heute mit Stiefeln vollgiren, welches gewiß als eines der schönsten Exercizien angesehen werden kann.

Schlus.

Die Müller in der Provence, oder der Landjunker in der Klemme, eine pantomimische Darstellung ausgeführt von Mademoisell Seraphine, Herren Filhol, Casimir, Alexander Price, Mooty, Batist, Schmidt, und Lehmann.

Für jede Bequemlichkeit der Anwesenden, gut besetztes Orchester, und vollkommen elegante Beleuchtung ist gesorgt.

Preise der Plätze:

Erster Platz 10 Sgr. — Zweiter Platz 5 Sgr. — Dritter Platz 2 1/2 Sgr.

Kinder bis 10 Jahren zahlen auf dem ersten Platze die Hälfte.

Die Kasse wird um 5 Uhr eröffnet. — Anfang 6 Uhr. — Ende nach 8 Uhr.

Man bittet keine Hunde mitzubringen.

Abb.: Anschlagzettel der Circus de Bach, Berlin 27. November 1827²⁸

Formulierungen wie „wohl besetzt“ oder „gut besetzt“ (vgl. unterer Abschnitt der Abb. oben) zur näheren Erläuterung der Orchesterbesetzung begegnet man in der Folge häufiger auf den Ankündigungszetteln. Diese Hinweise verfolgten vermutlich das Ziel, sich von kleineren Unternehmen und deren Minimalbesetzungen abzuheben. Man darf diese Praxis als erstes Indiz dafür werten, dass die Art der Musikbegleitung und insbesondere die Größe der Besetzung bereits zu diesem Zeitpunkt in Bezug auf Renommee und Status der Unternehmen entscheidende Aussagekraft besaßen.

Sehr häufig wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Begleitung der Vorstellungen noch Kapellen engagiert, die vor Ort vorhanden waren. Dabei handelte es sich nicht nur um die bereits angesprochenen militärmusikalischen Formationen. Vielmehr wurden auch zivile Kapellen wie die Stadtpfeifereien herangezogen. Vielfach scheinen diese allerdings für ihre Tätigkeit im Circus nicht komplett besetzt gewesen zu sein, denn nur so lassen sich die relativ oft zu findenden Hinweise wie „voll besetzt“ oder in „in voller Besetzung“, erklären. Wären komplette Besetzungen allgemein üblich gewesen, hätte es dieser Zusätze nicht bedurft. Solche kurzfristig vor Ort verpflichtete Ensembles ohne circusmusikalische Erfahrung waren ihrer Aufgabe nur selten gewachsen. Der Circus Briloff präsentierte 1829 beispielsweise sein Programm „(...) zu den wahrhaft wilden Klängen der Stadtpfeifer (...)“²⁹. Doch auch die zu den Unternehmen gehörenden Circusorchester genügten wohl häufig noch nicht den gestiegenen Anforderungen, wie eine Zeitungskritik von 1846 den Musikern des Circus de Bach bescheinigt: „Nur das Orchester war wahrlich Ohren zerreißen.“³⁰

Es liegt nahe, dass die weitere Entwicklung von kleinen Besetzungen hin zu größeren Formationen in erster Linie von den führenden größeren Circussen eingeleitet wurde, weil nur hier auch die finanziellen und räumlichen Möglichkeiten gegeben waren, zusätzliche Akteure zu beschäftigen. Der Vergrößerung der Besetzungen dürften vor allem künstlerische Überlegungen zugrunde gelegen haben. Die Ausweitung der Programme durch vielfältige neue Attraktionen erforderte eine stärkere Differenzierung zwischen den einzelnen artistischen Akten und stellte somit auch höhere Anforderungen an die Variabilität der Musikbegleitung, die bei den Minimalbesetzungen der Anfangszeit naturgemäß sehr eingeschränkt war.

Eine Vorreiterrolle bezüglich musikalischer Begleitpraktiken erfüllten ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts durch ihre häufigen Gastspiele in Deutschland in erster Linie die Großunternehmen französischer Herkunft wie Loisset, Tourniaire, Dejean oder Cuzent & Lejars (vgl. Abb. unten), die zu dieser Zeit die gesamte circensische Entwicklung auf dem europäischen Festland prägten.³¹ Im Unternehmen Cuzent & Lejars nahm die Musik schon deshalb einen überaus hohen Stellenwert ein, weil einer der Direktoren, Paul Cuzent zugleich als Kapellmeister und Komponist fungierte und dieser sich ob seiner Vielseitigkeit - er war zudem ein ausgezeichneter Kunstreiter - einen hervorragenden Ruf erwarb.³² Auf den Anschlagzetteln dieses Unternehmens finden sich in den Jahren zwischen 1830 und 1844 zahlreiche Hinweise auf musikalische Begleitung.³³ Im Gegensatz zu den deutschen Circusgesellschaften war hier alles etwas gediegener, was sich auch musikalisch niederschlug. Die Musiker unterstrichen schon optisch das vornehmere Ambiente, traten sie doch im Frack auf.³⁴

²⁹ Kober 1942, 59

³⁰ Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur vom 21.04.1846; zit. nach Pemmer 1961, 235

³¹ Z. B. gastierte der Circus Cuzent & Lejars seit Dezember 1843 bis wenigstens 1845 ununterbrochen auf deutschem Boden (vgl. Saltarino 1895).

³² vgl. Saltarino 1895 und Halperson 1926, 54f

³³ Anschlagzettelsammlung im Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

³⁴ vgl. Kober 1942, 130



CIRQUE

DE PARIS

Cuzent & Lejars

in
der grossen Arena auf dem Tauenzienplatze.
Heute, Montag den 1. Juni

Sechste

Vorstellung

in der
höhern Reitkunst, Gymnastik und Pferde-Dressur.
W. ter den zur Darstellung kommenden Piesen sind nicht vielen andern:

Die bezauberte Kasse,
kein Scene von Madame Lejars.

MAZURKA,
polnischer Nationaltanz von Madame Lejars.

Zum Schluss der Vorstellung:

Grosses Ballet equestre
mit 8 Pferden, ausgeführt von 4 Chevaliers und 4 Damen.

Ausserdem werden die Herren Carl Berg, Louis, René, Charles-George
und die Damen Lejars, Bassin und Laura in ihren Kunstübungen auftreten.

Komische Scenen und Intermezzo's des Clowe Herrn van Gattendyck.

Preise der Plätze.
Logen zu vier Personen 5 Rthlr., einzelne Logensitze 1 Rthlr. 15 Sgr., Parter 1 Rthlr.,
zweiter Platz 15 Sgr., dritter Platz 7 1/2 Sgr.
Kinder unter 7 Jahren zahlen auf dem ersten und zweiten Plätze die Hälfte.

Kaffeneröffnung 6 1/2 Uhr. Anfang 7 1/2 Uhr. Ende 9 1/2 Uhr.

Abb.: Anschlagzettel des Circus Cuzent & Lejars³⁵

Aber auch die französischen Großunternehmen verpflichteten zum Teil ortsansässige zivile oder militärische Orchester. Das Unternehmen Tourniaire ließ beispielsweise seine Vorstellungen in Köln am 3. November 1834 vom „Musikchor des K. 25. Inf.-Regiments“ begleiten (vgl. Abb. unten). Ein komplettes Musikkorps hatte um diese Zeit immerhin in regulärer Besetzung eine stattliche Stärke von etwa 30-40 Mann.³⁶

³⁵ Anschlagzettelsammlung im Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

³⁶ vgl. Eckhardt 1978, 47

Circus Olympicus
 der Herren Gebrüder Tourniaire,
 in der Reitbahn am Cäcilien-Kloster.

Die Gesellschaft besteht aus 40 Pferden und 45 Personen.

Siebente Vorstellung.
Colm, heute Montag den 3. November 1834.
 (Zum Erstenmal.)

**Die denkwürdigsten Epochen aus dem Leben
 Napoleons,**
 Scene, von Herrn Hermann erfunden und aufgeführt.

| | |
|--|---|
| <p>Erste Epoche. Napoleon als Lieutenant der Artillerie bei Zoulen.</p> <p>Zweite Epoche. Napoleon als General bei dem Ueberzug über die Berge des Arve.</p> | <p>Dritte Epoche. Napoleon als Kaiser und König.</p> <p>Vierte Epoche. Nihilist zu Fontenaillesau.</p> <p>Fünfte Epoche. Napoleon zu St. Helena.</p> |
|--|---|

Diese Scene endigt durch eine Darstellung der
F a m a.

Die Amerikanerin,
 dargestellt durch Dem. Adelheid Tourniaire auf einem Pferde ohne Sattel und Zaum.

Der Bauer aus den Vogesen,
 komische Scene mit Variationen, aufgeführt durch Herrn Velling.

Großes Tartaren-Mandöver,
 aufgeführt von den ersten Mitgliedern der Gesellschaft, kommandirt von Herrn Tourniaire.

Die Schule des arabischen Pferdes,
 dirigirt von Dem. Adelheid Tourniaire in männlichem Costüm.

Der Post mit sieben Pferden.
 aufgeführt von Herrn Fr. Tourniaire.

Der Boule-Dogge,
 welcher zu einer Höhe von 20 Fuß in der Mitte eines heillosen Feuerwerks aufgezogen wird.
 Bei dieser Darstellung werden mehrere dreifarbige Pferde vorgeführt.
 Die Zwischenakte wird Hr. Gustav-Glomon ausfüllen.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet. Der Anfang ist um 6 Uhr.

Preise der Plätze.
 1r Platz 15 Sgr., 2r Platz 10 Sgr., 3r Platz 5 Sgr. Auf beiden ersten Plätzen zahlen Kinder unter 10 Jahren die Hälfte.
 Billets zum 1ten und 2ten Platz sind während des Tages in der Comödientraße No. 69 zu haben.

Das Orchester ist vom Musikchef des R. 25. Inf. Regiments besetzt.

* Der Zutritt in den Stall wird höflich verboten.

Klein, gedruckt bei Fr. J. H. Grevon, Schildergasse No. 69.

Abb. Anschlagzettel des Circus Tourniaire 1834³⁷

Die französischen Gesellschaften bevorzugten ansonsten aber offensichtlich eher gemischte Besetzungen, in denen die Streicher ein deutliches Übergewicht hatten. „Paul Cuzent pflegte, wenn er in der Manege nicht tätig war, das Orchester zu dirigieren, das, für den Circus vielleicht allzu fein abgetönt, fast nur Streicher und nur wenige Bläser hatte und vornehmlich Cuzents Kompositionen spielte, die ein liebenswürdiges Talent verrieten.“³⁸

³⁷ Anschlagzettelsammlung im Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

³⁸ vgl. Halperson 1926, 55

Dieses Zitat lässt schlussfolgern, dass in Deutschland zu dieser Zeit bereits eher eine von Bläsern dominierte Musik als circustypisch angesehen wurde. Deutsche Unternehmen favorisierten daher auch nach wie vor Bläserbesetzungen. Diese bildeten in der Tat einen Kontrast zur „feineren“ französischen Variante der Circusmusik. So wird beispielsweise das Musikerensemble des deutschen Circus Briloff im Jahr 1835 als „(...) *fulminant blasende Blechmusik* (...)“³⁹ beschrieben. Im Gegensatz dazu wird Cuzents Orchester häufig sehr positiv hervorgehoben und in Zeitungsberichten immer wieder als hervorragendes Ensemble gelobt.⁴⁰ Als interessantes Detail wird Cuzents Musik dabei zum Teil aber eben doch als zu fein für den Circus erachtet.⁴¹ Offensichtlich besaß die Circusmusik zu dieser Zeit schon ein eher herberes Image.

Das Gewicht der Instrumentierung verlagerte sich in den Folgejahren noch stärker in Richtung jener Blasinstrumente, die in der Militärmusik dominierten. Großen Anteil an dieser Entwicklung, die nach und nach auch zu zahlenmäßig stärker besetzten Orchestern führte, hat die steigende Bedeutung der um 1800 aus den Harmoniemusiken entstandenen Blasorchester der Militärmusik. Die Harmoniemusik des 18. Jahrhunderts mit Holz- und Blechinstrumenten übernahm um die Jahrhundertwende die Schlaginstrumente der oft auch als „Türkische Musik“ bezeichneten Janitscharenmusik⁴², und mit einem weiteren Ausbau der Bläsergruppen standardisierte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Besetzung der Blasorchester, wobei die Militärmusiken Vorbildfunktion für die zivilen Orchester hatten.⁴³ Ab 1830 eroberten sich die Blasorchester große Bereiche der aufkommenden Unterhaltungsmusik, und die systematische Organisation des Blasmusikwesens fand auch ihren Niederschlag im Circus.⁴⁴ „*On the continent and in Great Britain the gradual evolution from the bands of strolling performers to organized companies found the circus musicians present taking part in the program.*“⁴⁵

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die ersten Circusmusiker eben jene typischen Instrumente der o. g. Janitscharenmusik spielten. So haben die Circusorchester womöglich den umgekehrten Weg wie die Harmoniemusik beschritten, indem sie ihre „türkische Musik“ nach und nach um die verschiedenen Blasinstrumente erweiterten. Voraussetzung hierfür war eine Reihe wichtiger Erfindungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts bei den Blasinstrumenten (Klappenmechanismus bei den Holzblasinstrumenten, Ventilmechanik bei den Blechblasinstrumenten), die erheblich zur Verbesserung der Spielmöglichkeiten beitrugen. Die Vorteile der Blasmusik für ihren Einsatz im Circus liegen auf der Hand: Die im Vergleich zu den Streichern größere Lautstärke ermöglichte zahlenmäßig kleinere Besetzungen. Bei Paraden und Aufzügen waren Blasinstrumente leichter zu handhaben und weithin hörbar. Zudem hafteten der Blasmusik nicht die elitären Züge der Streichermusik an, so dass man breitere Bevölkerungsschichten ansprechen konnte.

Für den Zeitraum nach 1850 lassen sich die Besetzungen der Orchester genauer bestimmen. Eine erste detaillierte Aussage über eine Besetzungsgröße existiert aus dem Jahr 1854, als der französische Circus Loisset in Berlin gastierte. Die Circusmusik zu den Vorstellungen wurde „*ausgeführt von der eigenen 20 Mann starken Kapelle unter der Leitung des Musik Direktor*

³⁹ Kober 1942, 75

⁴⁰ Holtei, zit. nach Halperson 1926, 54

⁴¹ vgl. Halperson 1926, 54f

⁴² vgl. Kap. 1.2.2.1

⁴³ vgl. Michels 1987, 543

⁴⁴ Diese Entwicklung betraf im übrigen nicht nur die deutsche Circusmusik. Im Jahr 1848 besaß auch der Astleysche Circus - inzwischen von seinem Nachfolger Ducrow geleitet, aber immer noch unter dem Namen des Gründers geführt - eine „Grand military band“ (Croft-Cooke 1977, 44).

⁴⁵ Sturtevant 1927, 94

*Herrn Behlke*⁴⁶ Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts war die Beteiligung von Orchestern in allen größeren Unternehmen obligatorisch. Deren Nennung als offensichtlich mitentscheidender Faktor und Beleg für gehobenes Ambiente zusammen mit Elementen der äußeren Aufmachung wurde jetzt fast selbstverständlich, indem man z. B. dem Publikum versicherte: „Für gute Musik, bequeme Plätze und Beleuchtung ist bestens gesorgt.“⁴⁷ Weniger selbstverständlich scheint es aber nach wie vor gewesen zu sein, dass die Musiker zum Circuspersonal gehörten. Häufige Praxis war es offensichtlich auch noch zu dieser Zeit, das Orchester mit Musikern des jeweiligen Gastspielortes zu besetzen, bzw. dort vorhandene Orchester zu verpflichten.⁴⁸ So begleitete die Vorstellungen des Circus Hinné 1858 im Kärgerschen Circusbau in Berlin das *“Musik-Chor des königl. 11. Infanterieregiments (Lt. H. Saro)”*, das zu jener Zeit bei voller Besetzung 40 Musiker umfasst haben musste.⁴⁹ Offensichtlich waren die Militärkapellen zu solchen Anlässen aber nicht immer vollständig besetzt, wie sich aus der folgenden Ankündigung deuten lässt. 1870 wird in einem Programmzettel des Circus Corty für ein Gastspiel in Düsseldorf ausdrücklich betont: *„Die Musikpiecen werden von der ganzen Capelle des 39. Infanterieregiments ausgeführt.“*⁵⁰

Die Beteiligung von Militärorchestern vor Ort stationierter Regimenter blieb bis in das frühe 20. Jahrhundert offensichtlich eine gängige Praxis jener Unternehmen, die kein eigenes Orchester mit sich führten. Für das Spielen im Circus existierten vielfach sogar eigens tarifliche Regelungen.⁵¹ Mangel an solchen Orchestern herrschte nicht, denn auch in der Provinz existierten an jedem militärischen Standort solche Formationen. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erfuhr die Militärmusik einen enormen Popularitätswachstum. *„Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die deutsche Armee reorganisiert und nach der Reichsgründung weiter ausgebaut wurde, vermehrten sich auch die Militärmusikkorps in entsprechendem Verhältnis.“*⁵² Bis 1900 vergrößerte sich die Zahl der Militärmusikkorps, die jeweils in einer Stärke von 23-36, in Einzelfällen bis ca. 45 Musikern besetzt waren, auf etwa 600 im Deutschen Reich und ca. 100 in der österreichisch-ungarischen Monarchie.⁵³ Das gewerbliche Spielen von Militärorchestern war von der Heeresleitung ausdrücklich erwünscht und entwickelte sich aus einem Nebenzweig mehr und mehr für viele Militärkapellen zur Hauptaufgabe.⁵⁴

Diese Praxis erklärt auch, warum manche Circusse in ihrer Werbung ausdrücklich betonten, dass sie über ein eigenes Orchester verfügten. Der erste Nachweis eines deutschen Unternehmens, welches dies ausdrücklich hervorhebt, liegt für das Jahr 1839 vor, als die Kunstreitergesellschaft der Elisabetha Schmidt in einer Zeitungsanzeige in folgendem Wortlaut für ihre Vorstellungen in der Stadt Hanau warb: *„Die Unterzeichnete hat die Ehre, einem hoch geehrten Publikum bekannt zu machen, daß die hier angekommene Kunstreiter-Gesellschaft, welche aus 24 Personen mit 20 Pferden und eigener Musik-Kapelle besteht, täglich bei günstiger Witterung größere Vorstellungen zu geben die Ehre haben wird.“*⁵⁵

⁴⁶ Anschlagzettel Cirque Francois Loisset vom 26.11.1854. In: Klünner 1986, 24

⁴⁷ vgl. Anschlagzettel des Cirque Equestre von C. Blumenfeld vom 15.02.1852, Privatarchiv Dietmar Fritz, Düsseldorf

⁴⁸ vgl. Zscharschuch 1991, 20

⁴⁹ vgl. Anschlagzettel aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin. Eine komplett besetzte Infanteriekapelle bestand zu dieser Zeit aus ca. 40 Musikern (vgl. Eckhardt 1978, 48)

⁵⁰ Programmheft Circus Corty 1870, Privatarchiv Dietmar Fritz, Düsseldorf

⁵¹ vgl. Eckhardt 1978, 112ff

⁵² vgl. Eckhardt 1978, 101

⁵³ vgl. Salmen 1997, 85 u. Höfele 1997, Sp. 281

⁵⁴ vgl. Eckhardt 1978, 74. Bereits 1833 genossen in Preußen Militärmusiker die Vergünstigung, *„innerhalb von zwei Meilen Entfernung von der Garnison ohne Gewerbeschein das ‘Musikmachen’ ausüben zu dürfen.“* (Salmen 1997, 85). Erst 1906 jedoch wurden „Allgemeine Bestimmungen für das gewerbliche Spielen der Militär-Musikkorps“ erlassen, die diesen Tätigkeitsbereich für alle Musikkorps einheitlich reglementierten (vgl. Eckhardt 1978, 75ff).

⁵⁵ vgl. Hanauer neue Zeitung vom 20.09.1839, Archiv Hermann Sagemüller

Auch der aus Böhmen stammende Circus von Wenzel Slezak warb für sein Gastspiel in Berlin 1853 damit, dass die Vorstellungen mit „*gut besetztem eigenen Orchester*“⁵⁶ begleitet würden. 1860 erwähnte auch der damals noch als „Künstler- und Tänzergesellschaft“ firmierende, spätere Großcircus Knie: „*Die Vorstellungen werden durch eine eigene Musikkapelle unterstützt.*“⁵⁷ Zudem wurde häufig, wie z. B. im Circus Krembser um 1870, die Bezeichnung „*Hauskapelle*“ verwendet, um zu betonen, dass die Musiker zum eigenen Unternehmen gehörten.⁵⁸ Denn, wie die folgende Zeitungskritik aus dem Jahr 1871 zu einem Gastspiel des Circus Salamonsky in Schweden belegt, waren circusfremde Orchester nach wie vor z. T. überfordert: „*Das Orchester hatte wenige oder keine Möglichkeiten zur Probe und spielte seine Sachen besonders schlecht. Ohne Taktgefühl und ohne Benutzung von Zeitmaß verursachte es mehrere Schwierigkeiten bei der Ausführung der Kunststücke.*“⁵⁹

Der Besitz eines eigenen Orchesters scheint nicht nur ein Indiz für die Größe und das Renommee des Unternehmens gewesen zu sein, sondern auch als Qualitätsnachweis der Musik gegolten zu haben. Insgesamt fallen die öffentlichen Beurteilungen der musikalischen Qualität sehr unterschiedlich aus. RAEDER berichtet z. B. von der üblichen Praxis in kleineren deutschen Circussen dieser Zeit: „*Auf einer Estrade über dem Stalle saß die Musik, eine Gruppe elender Blechpuster, nach Art der Bergleute, welche auf den Höfen sich oft producirten, und vollführten ein Concert schaurigster Sorte. Ein Trompetengeschmetter verkündete das Erscheinen jeder neuen Pièce.*“⁶⁰

Eine eindeutige Tendenz zeigt sich jedoch: Große Unternehmen mit entsprechender wirtschaftlicher Potenz konnten sich nicht bloß zahlenmäßig größere Ensembles, sondern offensichtlich auch qualitativ hochwertigere Musiker leisten. Vorwiegend positive öffentliche Resonanz erzielten daher diese Orchester der Großunternehmen, die also auch in musikalischer Hinsicht bereits Erstaunliches leisteten und teils sogar ihren guten Ruf in der Circusbranche primär ihrer hervorragenden Musik verdankten. In besonderem Maße galt das für die französischen Unternehmen des 19. Jahrhunderts, deren Vorbild deutsche Unternehmen folgten. „*Mit der Zeit kamen größere, internationale Kunststreitergesellschaften doch zu der Einsicht, daß zu einer guten Vorstellung auch eine entsprechende Musikkapelle gehört. (...) von dieser Einsicht wurden nur Truppen, die in größeren Städten gastierten, geleitet.*“⁶¹ „*Abgesehen von den kleinen Familien-Unternehmen (...) entstanden also Circus-Kapellen, die sich durchaus mit anderen Orchestern messen konnten.*“⁶² Überaus positive Erwähnungen in der Tagespresse konnten beispielsweise die Orchester der Circusse Leonard (1875), Ciniselli (1876) und Wulff (1880) für sich verbuchen.⁶³

Was den Circus Renz, den Marktführer der deutschen Circusszene ab der Mitte des 19. Jahrhunderts betrifft, wird in der Circusliteratur häufig die Ansicht vertreten, dass er in seinen Anfangsjahren in Berlin, wohin er 1846 kam, noch völlig ohne Orchester aufgetreten sei und erst um 1852, beeindruckt von der weit professionelleren Aufmachung im Circus seines zeitgleich in

⁵⁶ vgl. Anschlagzettel Circus Slezak vom 2.4.1853, Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

⁵⁷ vgl. Anschlagzettel Knie, zit. nach Vincenz 1994, 7

⁵⁸ vgl. Anschlagzettel Circus Krembser o. J. (vermutlich um 1870), Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

⁵⁹ Kritik aus Dagens Nyheter zu einer Vorstellung des Circus Salamonsky vom 8.05.1871, zit. nach Wahlberg 1981, 2

⁶⁰ Raeder 1897, 56

⁶¹ Erbes-Rösner 1957, 7

⁶² Zscharschuch 1991, 20

⁶³ vgl. Wahlberg 1981, 3

Berlin gastierenden französischen Konkurrenten Dejean, ein Orchester in seine Vorstellungen eingegliedert habe.⁶⁴

ZSCHARSCHUCH bestätigt einerseits die Vorbildfunktion Dejeans, berichtet andererseits aber auch von einem zumindest zahlenmäßig relativ starken Orchester bei Renz. *„Vorreiter war hier der französische Circus-Direktor Louis Dejean. Er stellte bereits im Jahre 1850 in Berlin ein aus vierzig Musikern bestehendes Orchester vor, das Konzert- und Begleitmusik spielte - alle Musiker im Frack, wohlgemerkt. Dagegen verblassten freilich die 'nur' achtzehn Musiker unter Leitung von Cahnbley, die Ernst Jakob Renz verpflichtet hatte.“*⁶⁵ Der Aufmachung des Pariser Elite-Zirkus Dejean hatte Renz wohl tatsächlich zunächst nur wenig entgegen zu setzen, denn *„Auf dem Orchesterpodium saß ein großes Unterhaltungsorchester im Frack (...), wie man das bisher nur in der Oper erlebt hatte“*⁶⁶, und der Stellenwert der Musik, die von Streichern dominiert wurde⁶⁷, war deutlich höher als bei Renz: *„Das Orchester erschien ballmäßig, wie mehrere Jahre zuvor schon Johann Strauß` Vater den Berlinern zum ersten Male ein vornehm befracktes Concert-Orchester bei Kroll vorgeführt hatte. Bei Dejean gab es Abende, an welchen in der Zwischenpause Violin- und andere Virtuosen aus Paris ein Solo vernehmen ließen.“*⁶⁸

Nach HALPERSON allerdings wurde erst um 1852 ein Orchester auch in Renz` Programmen zum festen Bestandteil.⁶⁹ Die ersten Programmzettel des Circus Renz aus den Jahren 1842-1845 weisen tatsächlich keinerlei Indizien für musikalische Beteiligung auf.⁷⁰ Da aber Renz bereits seit 1847 in seinen Programmen aufwändige pantomimische Schaustücke präsentierte, ist schon allein von daher HALPERSONS - im Übrigen durch keinerlei Belege erhärtete - These kaum nachvollziehbar. Allein in den Jahren 1847-1850 kamen im Circus Renz insgesamt 19 verschiedene Pantomimen zur Uraufführung, darunter auch solche wie „Mazeppa“ (1847), ein wahrer Klassiker unter den Circuspantomimen, u. a. eine Reihe von Nationaltänzen enthaltend.⁷¹ Renz, - wie angedeutet, ohnehin ein Meister im Kopieren circensischer Errungenschaften und bestrebt, sich mit den Größten seiner Zunft zu messen - dürfte wohl kaum auf die damals in den führenden Unternehmen bereits obligatorische musikalische Untermalung verzichtet haben, zumal sein Augenmerk immer der bestmöglichen Inszenierung galt. Musik und Tänze im Renzschen Circus, darunter beispielsweise eine böhmische Polka, weist auch die Schilderung einer Vorstellung bei KOBER für das Jahr 1848 aus.⁷² Spätestens zu diesem Zeitpunkt muss also Musik bei Renz vorhanden gewesen sein, auch wenn diese auf Programmen und Anschlagzetteln nicht erwähnt wurde.

Bei so vielen offenkundig falschen Mutmaßungen durch ansonsten sich durchaus als fachkundig erweisende Circushistoriker stellt sich die Frage, worin die Gründe für diese gehäuften Fehleinschätzungen zu suchen sind. Der oftmalige Verzicht auf die Nennung von Orchestern innerhalb der ansonsten ausführlich erläuterten Programmankündigungen der Anschlagzettel dieser Zeit scheint vielen Forschern als Beleg dafür genügt zu haben, dass damals noch keine Orchester existierten.⁷³ Nach weiteren Indizien, durch die sich in den meisten Fällen eine

⁶⁴ vgl. u. a. Barell 1985, 231

⁶⁵ Zscharschuch 1991, 20

⁶⁶ Barell 1985, 232

⁶⁷ vgl. Kober 1942, 161

⁶⁸ Raeder 1897, 36

⁶⁹ vgl. Halperson 1927, 104

⁷⁰ vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz

⁷¹ vgl. Circus- und Varieté-Archiv Marburg

⁷² vgl. Kober 1942, 140f

⁷³ Erst im Jahr 1886 findet sich erstmals mit der Nennung des Kapellmeisters Cahnbley ein direkter Hinweis auf den Plakaten oder Anschlagzetteln des Unternehmens Renz auf ein Orchester (vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz). Legte man allerdings

musikalische Beteiligung zwingend schlussfolgern lässt, wurde offensichtlich nicht geforscht. Diese Nachlässigkeit ist geradezu symptomatisch für die Geringschätzung der Musik unter Circusforschern.

Als Zeitpunkt der grundsätzlichen Etablierung von Orchestern im deutschen Circuswesen kann man also in etwa die Mitte des 19. Jahrhunderts bestimmen.⁷⁴ „Solch repräsentativen Klangkörper gab es freilich nur in den festen Circus-Gebäuden der großen Städte. Die in der Provinz reisenden Circus-Truppen konnten sich so etwas nicht leisten, weder finanziell, noch transportmäßig.“⁷⁵ So bleibt hinsichtlich der Besetzungsformen zu summieren: In den festen Bauten waren zunächst gemischte Streicher- und Bläserbesetzungen vorherrschend, wobei sich der Trend vor allem nach 1870, als die Blasorchester durch die starke Betonung alles Militärischen auch im Circus noch mehr an Beliebtheit gewannen, am Ende des Jahrhunderts wieder mehr in Richtung Blasmusik verlagerte.⁷⁶ Die Emanzipation von Circuskunst und Blasmusik ging im deutschen Circuswesen einher, und es entstand eine Verbindung, die sich lange Zeit als sehr evident erweisen sollte.⁷⁷

Die Orchester erhielten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb der circensischen Konzeptionen deutlich mehr Gewicht und durften sich vor Beginn der Vorstellungen nun auch häufig mit konzertanten Werken präsentieren.⁷⁸ Der erste Nachweis über ein Konzert eines deutschen Circusorchesters vor Vorstellungsbeginn datiert aus dem Jahr 1857, als im Circus Wollschläger das Orchester bereits vor Programmbeginn drei Musikstücke präsentierte (vgl. Abb. unten).⁷⁹ Die gleiche Praxis dokumentieren für die folgenden Jahrzehnte u. a. Programmzettel der Circusse Salamonsky für das Jahr 1874⁸⁰ und Blumenfeld für das Jahr 1880⁸¹. Diese Tradition hat sich bis in die aktuelle Zeit im Circusgewerbe erhalten. Auch heutige Circusvorstellungen beginnen in der Regel mit so genannter „Einlassmusik“ der Circusorchester.

diesen Maßstab - d. h. die Erwähnung des Orchesters oder eines Kapellmeisters bei der Ankündigung eines Gastspiels - an aktuelle Circusplakate an, müsste man die Existenz von Circusmusik im 21. Jahrhundert ebenfalls leugnen, denn auch heute enthalten in aller Regel weder Plakate noch sonstige Ankündigungen von Vorstellungen irgendwelche Hinweise auf die musikalische Komponente der Vorstellungen. Die letzten Plakate, auf denen die Musik noch erwähnt wurde, stammen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

⁷⁴ vgl. Braathen 1972, 8

⁷⁵ Zscharschuch 1991, 20

⁷⁶ Ein weiterer Grund für die wachsende Dominanz der Bläser war dann der Siegeszug des Zeltcircus, der auch bei den Großunternehmen nach 1900 zur bevorzugten Spielstätte wurde.

⁷⁷ Im amerikanischen Circuswesen bestand ebenfalls eine sehr enge Verflechtung von Circus und Blasmusik: „*The golden age of the circus coincided with the golden era of the concert band*“ (Braathen 1971, 6).

⁷⁸ vgl. hierzu Kap. 3.1.5

⁷⁹ vgl. Anschlagzettel Circus Wollschläger von 1857, documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

⁸⁰ Programmzettel Circus Salamonsky vom 08.03.1874. In: *Artistenwelt*, Nr. 12: 24.06.1941, 9

⁸¹ Programmzettel Circus Moritz Blumenfeld vom 02.08.1880, Circus- und Varietéarchiv Marburg

Am 10. März letzte Vorstellung.
Cirque equestre von E. Wollschläger.

Heute Freitag, den 6. März 1857.
Zwanzigste Vorstellung.

Vor Beginn der Vorstellung von 6 bis 7 Uhr **Concert** unter
Leitung des Kapellmeister F. G. Herchenröder.

PROGRAMM:

1. *Alexander-Marsch* von Gungl. 2. *Ouverture z. Op.: „Die Felsenmühle“* von Reissiger. 3. *Paulinen-Polka-Mazurka* von Herchenröder.

PROGRAMM.

Erste Abtheilung.

1. **Barrièren-Voltige** von Fräulein Louise, welche mit ihrem Pferde über verschiedene Breiten und Höhen voltigiren wird.
2. Herr **Frössdorf** in seinen Grottesque- und Force-Touren.
3. **Les poses du manteau** par Mad. Qualitz.
4. Herr **Shelton**, Balancir-Uebungen.
5. Fräulein **Clara Rasch** in ihren Exercitien u. Temposprüngen.
6. **Caid**, Hengst aus der Berberei, vorgeführt vom Director Wollschläger.
7. **Les posés academiques** par Mr. Rudolph avec ses enfans.
8. Frau **Williams** in ihren Tänzen und Temposprüngen, zum Schluss wird dieselbe durch eine bedeutende Anzahl Plangloben springen.
9. **Der exaltirte Poet**, komische Scene von Herrn Tardini.
10. **Selene**, Mecklenburger Stute, Schulpferd, geritten von Frau Wollschläger.
11. Herr **Williams** in seinen **Salto mortales** und **Salto tournantes** auf 2 Pferden.
12. Der wirkliche Admiral Herr **Tom Pouce**, wird in dem pantomimischen Scherze: „**Die Königspastete** oder **das Duell wider Willen**“ auftreten.

Zehn Minuten Pause.

Zweite Abtheilung.

Grande fête chevaleresque
oder
Niederländisches National-Caroussel.

Grosse ritterliche Vorstellung, in gleicher Weise aufgeführt, als dasselbe von den Studenten zu Gröningen im Februar des Jahres 1848 zur Feier des zweiten Säculums des westphälischen Friedens gegeben wurde.

Morgen Abend Vorstellung. Anfang 6 Uhr.

Preis 1 Neugr. Druck von E. Blochmann & Sohn.

Die Zwischen-Pausen werden durch die Komiker **Herrn Shelton, Mancini, François Vets** und **Bocvée** ausgefüllt.

Um den Wünschen des geehrten Publikums zu begehnen, werden die Vorstellungen an jeder Mittwoh- u. jedem Sonnabend um **6 Uhr** beginnen.

Abb.: Programmzettel des Circus Wollschläger von 1857⁸²

In Unternehmen der Größenordnung von Renz war musikalische Abwechslung allein schon wegen des täglichen Programmwechsels notwendig.⁸³ 1874 war bei der Kinderpantomime „Mazeppa jun.“ im Circus Renz beispielsweise eine aus 22 Kindern bestehende Musikkapelle beteiligt.⁸⁴ 1880 erscheint bei Renz erstmals eine Wiener Damenkapelle im Programm⁸⁵ und auch solistische Vorträge von Instrumentalvirtuosen waren keine Seltenheit.⁸⁶ Verstärkung erhielt auch Renz häufig durch Militärorchester, zu denen er so engen Kontakt hielt, dass sogar bei der Bestattung des Stammvaters in Berlin im Jahr 1892 das 2. Garde-Feld-Artillerie-Regiment-Musikkorps beteiligt war.

⁸² Anschlagzettelsammlung im Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

⁸³ vgl. Günther/Winkler 1986, 65

⁸⁴ vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz

⁸⁵ vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz

⁸⁶ vgl. Günther/Winkler 1986, 59

Während der Gründerjahre kam dann in Deutschland, wie auch in anderen mitteleuropäischen Staaten, eine neue Veranstaltungsform auf, die auch im Circus ihren Niederschlag fand: die „Revue“. Vom Konzept her, das eine lose Aneinanderreihung verschiedenster Elemente wie z.B. Sketche, Tanz, Musik und Gesang, aber auch Artistik, Zauberei etc. beinhaltete, ohnehin dem Circus sehr ähnlich, lässt sich eine scharfe Trennung zwischen Revueprogrammen und Circusprogrammen kaum vornehmen.⁸⁷ „Im neuen Genre *'Kostüm-Ballett-Pantomime'* wurden Ballett, Musik und maschinelle Tricks mit Pferde- und Raubtierdressuren, Luft- und Bodenakrobatik und Clownerie verflochten, wie z. B. die *'Nibelungen'*, mit denen er Wagners *'Ring'* für den Circus adaptierte.“⁸⁸ Vom musikalischen Standpunkt aus betrachtet, ist das stärkere Gewicht der musikalischen, vor allen Dingen der gesanglichen und tänzerischen Elemente von entscheidender Bedeutung. In den zumeist aus unterschiedlichsten musikalischen Versatzstücken zusammengestellten Revuen präsentierten sich vielfach Opern- und Operettensänger mit solistischen Darbietungen. Vor allen Dingen mit der Operette verband die Circus-Revue um die Jahrhundertwende eine enge Verwandtschaft. Auch in der im Circus üblichen Ausstattungsrevue dominierten musikalische und ganz besonders tänzerische Elemente. „Das Ballett bestimmte immer mehr die Programmgestaltung und Showelemente rückten in den Vordergrund.“⁸⁹ Alle großen Circusunternehmen jener Zeit unterhielten größere, bis zu 100 Damen umfassende Ballettgruppen, die sich später nach amerikanischen Vorbild häufig auch „Girlgroups“ nannten.

Die wachsende Größe der erfolgreichen Unternehmen nahm auch Einfluss auf die Größe der Orchester. Schon 1873 beeindruckte der amerikanische Circus Myers das Berliner Publikum mit mehreren Musikkapellen.⁹⁰ 1889 musizierte bei Renz bereits die stattliche Anzahl von 30 Musikern unter Kapellmeister Cahnbley.⁹¹ Wenige Jahre später, 1896, werden bei dem pantomimischen Schaustück „1870-1871“ im Programm des Circus Renz dann schon drei (!) Musikkapellen genannt.⁹² Ein Plakat zu einer Vorstellung des Circus Renz in seinem Hamburger Circusbau von 1896 zeigt die gewachsenen Dimensionen der musikalischen Gestaltung ausgangs des 19. Jahrhunderts: „Musikkapellen, Tambours und Hornisten“ sowie ein „Männergesang-Verein“ werden dort aufgeführt.⁹³ Ein immer größerer Aufwand wurde betrieben. Vor allem der Circus Busch nahm bei der pompösen Inszenierung gigantischer Manegenschaustücke mit zahlreichen circensischen Attraktionen und Sensationen eine Vorreiterrolle ein, wobei auch die Musik einen erhöhten Stellenwert erhielt.⁹⁴

⁸⁷ vgl. Kap. 3.5.1.3

⁸⁸ vgl. Keyser 1978, 29

⁸⁹ Riemann 1990, 11

⁹⁰ vgl. Kober 1942, 272

⁹¹ vgl. Kober 1942, 316

⁹² Programmheft Circus Renz Saison 1895, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁹³ vgl. Merkert 1978, 43

⁹⁴ vgl. Günther 1997, 30

Zieht man ein Resümee für die Geschichte der deutschen Circusmusik im 19. Jahrhundert, so zeigt sich eine beachtliche Aufwärtsentwicklung sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht. Aus ersten kleinen Besetzungen, für die entweder das artistische Personal herangezogen wurde oder Musiker der Stadt- oder Militärkapellen vor Ort rekrutiert wurden, erwachsen nach 1830 durch den steigenden französischen Einfluss sehr bald beachtliche Orchester. Ab 1850 etablierten sich nach und nach eigene Circusorchester, meist gemischte Streicher- und Bläserbesetzungen.



Abb.: Gemischte Streicher- und Bläserbesetzung um 1890⁹⁵

Zugleich wurde mehr Gewicht auf die Musik gelegt, was u. a. in Konzerten der Circusorchester vor Vorstellungsbeginn dokumentiert wird. Weiterhin sicherten sich manche Unternehmen musikalische Unterstützung durch spezielle, zusätzlich verpflichtete Orchester, zumeist aus dem militärischen Bereich. Um ca. 1870 waren Orchester mit ca. 10-20 Musikern in allen größeren Unternehmen obligatorisch, wobei ein wachsendes Gewicht der Bläser infolge der Popularisierung der Militärmusik zu verzeichnen ist. Ab 1880 entstehen dann immer größere Orchester, und manche Unternehmen unterhalten bereits mehrere Musikerformationen, da die aufwändigen Inszenierungen von Schaustücken mit Balletten, Tänzen und solistischen Einlagen auch musikalisch differenziertere Begleitformen erfordern.

⁹⁵ Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums, Mackenbach



Abb.: Bläserbesetzung um 1895⁹⁶

1.2.4.2 Repertoire

Im frühen 19. Jahrhundert dominierten in der deutschen Circusmusik zunächst tänzerisch orientierte Gattungen. „Da das Publikum das Ballett bevorzugte, wurde jede Gelegenheit ergriffen, einen Tanz vorzuführen.“⁹⁷ 1823 findet sich im Programm des Circus Tourniaire neben einem „Contre-Tanz“ auch ein „Pas de deux“. Ein „Contra-Tanz von Damen und Männern“ ist auf einem Ankündigungszettel des Circus de Bach vom 27.11.1827 belegt⁹⁸, des Weiteren in einer späteren Vorstellung ein „Menuett“.⁹⁹ „Tänze“, u. a. mehrere „Quadrillen“, ein „Menuett“ und eine „Gavotte“ präsentierte auch der Circus Cuzent 1844 in Berlin.¹⁰⁰

Eine besonders häufig anzutreffende Sonderform der Kontretänze ist die Quadrille. Sie war vor allem sehr beliebt bei equestrischen Darbietungen. Bei der originalen Quadrille tanzen dem Namen entsprechend vier Paare in Kolonnen, die sich im Karrée gegeneinander bewegen. Die zumeist sechsteilige Form ist genau festgelegt, wobei die Figuren relativ kompliziert gestaltet sind und die Taktarten zwischen den einzelnen Teilen wechseln. Die Quadrille, ursprünglich ein streng genormter gesellschaftlicher Tanz (Salon-Quadrille), erlangte im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert auch in vielfältig abgewandelten Formen in den unteren Volksschichten eine hohe Beliebtheit (ländliche Quadrille).¹⁰¹

⁹⁶ Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums Mackenbach

⁹⁷ Keyser 1978, 29

⁹⁸ Ankündigungszettel des Circus de Bach vom 27.11.1827, documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

⁹⁹ Ankündigungszettel des Circus de Bach vom 13.1.1828, documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹⁰⁰ Ankündigungszettel des Circus Cuzent von 1844, documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹⁰¹ vgl. Braun, H. 1999, 60f

Der potpourriähnliche Charakter der Quadrille ermöglichte durch ihre verschiedenen Versatzstücke die Strukturierung einer artistischen Vorführung. Tempo- und Taktwechsel zwischen den einzelnen Teilen einer Quadrille haben hier vermutlich die Formbildung der gesamten Darbietung geprägt. Diese Möglichkeit der Abwechslung durch ihre formal vorgegebene Struktur erklärt vermutlich - neben der aufgrund ihres Ursprungs als Tanzmusik starken rhythmischen Ausrichtung der Quadrille - deren viele Jahrzehnte andauerndes gehäuftes Auftreten und die große Beliebtheit dieser Gattung im Circuswesen. Sogar terminologisch gibt es hier einen direkten Bezug zu der Reihenfolge der Darbietungen einer Circusvorstellung, denn die einzelnen Teile einer Quadrille bezeichnet man seit jeher als „Nummern“.¹⁰² Der Begriff „Nummer“ setzte sich im deutschen Sprachraum im 19. Jahrhundert als Bezeichnung für eine einzelne artistische Darbietung durch. Selbst heutige Circusmusik zeigt in ihrer potpourriartigen Zusammenstückelung verschiedenster Musik zu einer Darbietung noch Verwandtschaft zur Gattung der Quadrille.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kristallisierten sich des Weiteren einige Gattungen heraus, die sehr bald circustypisch wurden und auch heute noch besonders häufig anzutreffen sind. Dazu gehören vor allem der Marsch, der Walzer, der Galopp und die Polka.

Marsch

Mit Marsch (von franz. „marche“ bzw. ital. „marcia“) bezeichnet man im Allgemeinen ein in der Regel zwei- bis dreiteiliges Musikstück in geraden Taktarten (meist 2/4 oder 4/4), das ursprünglich durch gleichmäßige metrische Akzente die Koordination marschierender Truppen unterstützen sollte.¹⁰³ Von seinem Ursprung her zurückgehend auf den seit dem 17. Jahrhundert mit der Einführung des reglementierten Gleichschritts aufgekommenen Militärmarsch, spielte der Marsch seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht nur als instrumentales Genre im öffentlichen deutschen Musikwesen eine entscheidende Rolle, sondern bildete u. a. auch eine der musikalischen Grundlagen des populären Liedes jener Zeit und war Bestandteil zahlreicher Operetten, vor allen Dingen des Berliner Operettentypus'.¹⁰⁴ Um die Jahrhundertwende gelang es dem Marsch sogar zeitweise, die bis dahin beliebtesten Tanzmusikformen - den Walzer und die Polka - in der Rangskala der Popularität zu übertreffen. Noch 1930 folgten Militärmärsche in der Rangfolge der beliebtesten und auf Schallplatte meistverkauften Unterhaltungsmusik auf Platz zwei, gleich hinter Tanzschlagern.¹⁰⁵

Formal gleicht die überwiegende Zahl der im Circus verwendeten oder eigens hierfür komponierten Märsche der üblichen, konventionellen Marschform. In der Regel bestehen diese Märsche aus zwei Teilen von je 8 bis 16 Takten sowie einem dritten, Trio genannten Teil von liedhaftem Charakter, meist in der Subdominanttonart, auf den zumeist ein Da capo senza ripetizione der ersten beiden Teile folgt.¹⁰⁶

¹⁰² vgl. Nettl 1927, 20

¹⁰³ vgl. Hofer 1997, Sp. 1668

¹⁰⁴ vgl. Hofer 1997, Sp. 1668

¹⁰⁵ vgl. Kuhnke/Miller/Schulze 1976, 62

¹⁰⁶ Zur Besonderheit, dass solche formalen Vorgaben in der Circusmusik wegen der oftmals unkonventionellen Änderungen nur begrenzt als Richtlinien fungieren, siehe Kap. 3.4

Einzug der Gladiatoren
Triumph-Marsch

Flügelhorn I in B

Flügelhorn I in B Julius Fučík, Op. 68
Arr. Gustav Erbs

Copyright 1907 by Joh. Hoffmann's Wwe., Prag II 4022 4022

Abb.: Flügelhornstimme des Marsches: „Einzug der Gladiatoren“

Als Inbegriff aller Circusmärsche gilt rund um die ganze Welt noch heute der „Einzug der Gladiatoren“ von Julius Fucik (1872-1916). Dieser im Jahr 1897 ursprünglich für Militärmusik komponierte und schon kurze Zeit später für den Circus vereinnahmte Marsch¹⁰⁷ verströmt wie kein anderer seiner Gattung das typische Circusflair.¹⁰⁸ Ein Blick auf die melodischen und rhythmischen Motive des Marsches lässt erahnen, worin der starke Bezug dieses Marsches zum Circus sowie seine bis heute ungebrochene Popularität begründet liegen (vgl. Abb. oben). Da ist zunächst einmal der fanfarenartige Charakter der Einleitungstakte, die sich als Eröffnungsmotiv glänzend eignen. Das Wechselspiel zwischen der chromatisch abwärts führenden Linie in den Holzregistern, die aber in ihrer Abwärtsbewegung aufgefangen wird durch das nach vier Takten auf der nächsthöheren Halbtonstufe wieder auftretende Fanfarenmotiv, könnte man als musikalische Veranschaulichung des Auf und Ab artistischer Darbietungen (z. B. bei Trapeznummern) verstehen. Im A-Teil überwiegt dann ein verspieltes Staccato-Thema, das nahezu lautmalerisch Assoziationen an springende und tanzende Artisten weckt. Dieser A-Teil wie auch das Bass-Solo des B-Teils wirken durch ihre filigrane technische Ausgestaltung wie ein Spiegelbild hoher artistischer Virtuosität. Das Trio rundet den Marsch schließlich mit einem eindrucksvollen Grandioso ab. So ergibt die Summe der musikalischen Ausdrucksmittel, die dieser Marsch enthält, einen wahrhaft circensischen Charakter, der durch das im Circus zumeist sehr schnell gewählte Tempo natürlich erst zur vollen Geltung kommt.

Vor allem zur Eröffnung der Vorstellungen wurden bevorzugt Märsche eingesetzt. Auch das Ende der Vorstellung bildete in früheren Circusprogrammen traditionell ein Schlussmarsch des Orchesters.

¹⁰⁷ vgl. Gammond 1991, 117

¹⁰⁸ In der schulischen Praxis habe ich im Fach Musik mehrmals in Unterrichtsstunden mit der Thematik „Circusmusik“ zum Einstieg den Beginn dieses Marsches kurz angespielt, und schon nach wenigen Takten assoziierten nahezu alle Schüler diese Musik mit Circus.

Walzer

Der Walzer, in seiner Wiener Form ursprünglich aus der gelösten Schlussfigur der Ländler entwickelt, erlangte im 19. Jahrhundert bis weit in das 20. Jahrhundert eine unglaubliche Popularität. Walzer wurden vor allem bei artistischen Darbietungen gespielt, die aufgrund ihrer Struktur eine ruhigere und gemäßigtere Begleitung verlangen. Zudem gilt der Walzer als Begleitmusik im Circus ideal, wenn es um musikalische Untermalung von kreisenden oder fließenden Bewegungsabläufen geht.¹⁰⁹ *„Der Walzer scheint eine bestimmte Stimmung zu verbreiten. Wenn eine Walzermelodie erklingt, fängt das Publikum gelegentlich heute noch an, in animierter Stimmung zu schunkeln.“*¹¹⁰

Vermutlich prädestiniert dieser eine gewisse Gemütlichkeit verströmende Stimmungsgehalt den Walzer für die „ruhigeren“ Nummern im Circus. So waren Walzer z. B. bei Luftnummern am Trapez besonders beliebt, um den sanften Bewegungen der Artisten ein musikalisches Pendant zu bieten. Die rhythmischen Schwingungen der Akteure in der Manege vereinigten sich bei solchen Darbietungen idealerweise mit dem Rhythmus des Walzers. Anders als z. B. bei den Circusmärschen, die zum Teil auch eigens für den Circus komponiert wurden, griff man bei den Walzern fast ausschließlich auf schon vorhandenes Repertoire zurück, so dass man von dem typischen „Circus-Walzer“ eigentlich nur bedingt sprechen kann. So wurden vor allem die Werke der traditionellen „Walzerkönige“ wie Johann Strauß, Franz Lehar oder Josef Lanner zu Gehör gebracht. Beliebte Walzer waren z. B. „Gold und Silber“, „An der schönen blauen Donau“ oder „Wiener Blut“. Auch bei Kunstreiterdarbietungen kamen häufig Walzer zum Einsatz. Ein Beispiel bietet der unten abgebildete „Oceana Walzer“, den der Kapellmeister des Circus Renz, August Cahnbley, 1874 eigens für eine Vorführung der damals überaus populären Kunstreiterin Oceana Renz komponierte.

¹⁰⁹ vgl. Lorenz 1994, o. S.

¹¹⁰ Schutte 1988, 104



Abb.: Titelblatt „Oceana Walzer“¹¹¹

Galopp

Fast von selbst versteht es sich, dass der Galopp als musikalische Variante der schnellsten Gangart des Pferdes im Circus seit jeher seinen Platz hat. Der zumeist dreiteilige, im 2/4 Takt stehende Galopp mit einem Mittelteil in der Dominante kam im Circus auch mit viertaktiger Einleitung und acht- bis sechzehntaktiger Coda vor. Bis Ende des 19. Jahrhunderts waren Galopps auch als Gesellschaftstänze beliebt. Dass diese Gattung sogar auch als Druckausgabe verlegt wurde, zeigt ihre außerordentliche Beliebtheit. Das französische Circusunternehmen Tourniaire brachte mehrfach Sammelausgaben der beliebtesten Galoppaden und Märsche seiner Circusmusik in Bearbeitungen für Pianoforte heraus (vgl. Abb. unten). Doch nicht nur bei Pferdedressuren wurde der Galopp verwendet. Aufgrund seiner hohen Geschwindigkeit eignet der Galopp sich auch vorzüglich für schnelle, tempogeladene Artistennummern. Besonders beliebt ist er bei der Begleitung von Jongleuren, um die Dynamik ihrer Aktionen zu unterstreichen.

¹¹¹ Musiksammlung der Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

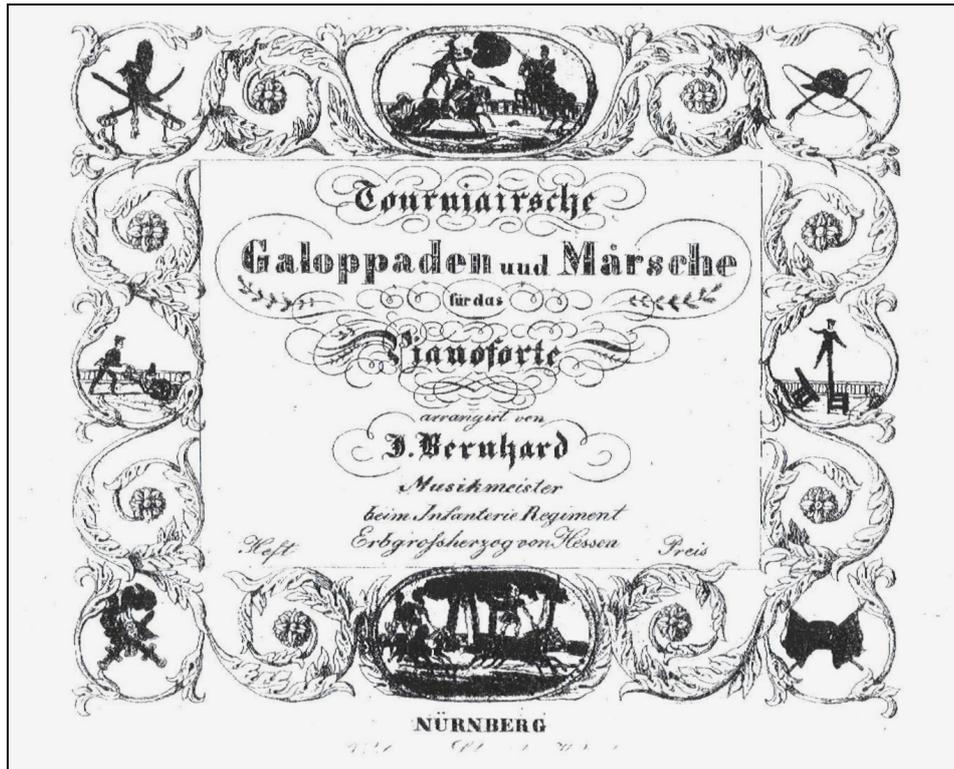


Abb.: Titelblatt der Sammlung „Tourniarsche Galoppaden und Märsche“¹¹²

Galoppade des Voltigeurs Herrn Mango.

II

Trio

D. C. a. S.

Abb.: Voltigeur-Galoppade aus der Sammlung „Tourniarsche Galoppaden und Märsche“¹¹³

¹¹² Privatarchiv Volker Huber, Offenbach

¹¹³ Privatarchiv Volker Huber, Offenbach

Der Galopp wird im Circus bis zu einem Tempo von ca. 240 Schlägen pro Minute gespielt.¹¹⁴ Das lässt erahnen, wie hoch die technischen Anforderungen bei diesen Stücken für die Musiker sind. *„Thoughtest of all is the circus galop, played one to the bar where two are written, and it is on the galop that the ordinary bandsmen, convinced that 'anybody can play circus music', rides to his fall.“*¹¹⁵

Polka

Die Polka kam als tschechischer Gesellschaftstanz im 2/4 Takt um 1835 auf und verbreitete sich im folgenden Jahrzehnt sehr rasch in fast ganz Europa.¹¹⁶ Enge Verwandtschaft besteht zwischen der Polka und Gattungen wie „Schottisch“ oder „Rheinländer“, die beide den gleichen Grundschrift besitzen, insgesamt aber etwas behäbiger und weniger flott sind und deshalb von der Polka - vor allem in den Städten, wo eine regelrechte Polka-Manie herrschte - etwas in den Hintergrund gedrängt wurden. Eine Sonderform stellt die „Mazurka“ im 3/4 Takt, ursprünglich ein polnischer Nationaltanz, dar. Die Beliebtheit der Polka war ein Schichten übergreifendes Phänomen. *„Der Tanz fand Anklang auf dem Lande bei der einfacheren Bevölkerung, wurde aber auch in den städtischen Ballsälen oder im Freien getanzt (...)“*¹¹⁷

Bereits 1874 besaß mit dem Unternehmen Salamonsky erstmals ein Circus seine eigene Polka, die „Salamonsky-Polka“ (Gustav Michaelis).¹¹⁸ Für den Einsatz in der Circusmusik eignen sich Polkas in gemächlicherem Tempo besonders gut für Pferdenummern im Trab. Bekannte Strauß-Polkas wie z. B. die Annen-Polka sind hier bis in die heutige Zeit besonders beliebt. Für die schwerfälligeren Elefanten ist die Polka natürlich ebenfalls wesentlich passender als z. B. ein flotter Circus-Marsch. Auch die bekannte „Circuspolka“ von Igor Strawinsky wurde ursprünglich für ein Elefantenballett komponiert.¹¹⁹

Weitere Gattungen

Neben den oben beschriebenen gibt es eine Vielzahl weiterer Gattungen, welche bereits im 19. Jahrhundert im Circus populär waren. Nicht nur die Stoffe, sondern vielfach auch die Melodien der pantomimischen Schaustücke wurden zum Großteil dem Opern- oder Operettenrepertoire jener Zeit entliehen. Im Circus Carré wurde beispielsweise um 1870 die Oper „Die Stumme von Portici“ (Auber) als Pantomime aufgeführt, später „Orpheus in der Unterwelt“ mit Can-Can-Tänzen.¹²⁰

Für den Fall, dass die ersten drei Programmpunkte dem Orchester vorbehalten waren, verfügten die Circusorchester auch noch über ein spezielles Repertoire an konzertanten Werken aus der „ernsten“ Musik. Dem gewöhnlichen Repertoire an Circusmusik wurden bei den Konzerten vor Vorstellungsbeginn vor allem Werke aus der klassischen Musik, aber auch volkstümliche Weisen beigemischt. Einen besonderen Stellenwert hatten hier Ouvertüren aus Oper oder Operette: *„Beliebte Piecen waren ursprünglich z. B. die Auber-, Offenbach- und Suppé-*

¹¹⁴ vgl. Bly 1994, 44

¹¹⁵ Kelley 1943, 22

¹¹⁶ Die Bezeichnung stammt womöglich von dem tschechischen Wort „pulka“ für Hälfte ab und bedeutet soviel wie Schrittwechsel (vgl. Braun, H. 1999, 102). Andere Quellen favorisieren eine Herleitung des Begriffs aus der polnischen Sprache, so dass Polka als „die Polnische“ eine zunächst regional verbreitete Tanzform darstellen würde. Diese Bezeichnung habe sich dann aus Sympathie der Tschechen für den polnischen Unabhängigkeitskampf auch international durchgesetzt (vgl. Schutte 1988, 104).

¹¹⁷ Schutte 1988, 104

¹¹⁸ Artistenwelt Nr. 12, 1941, 9

¹¹⁹ vgl. Kap. 3.5.5

¹²⁰ vgl. Keyser 1978, 28

*Ouvertüren, der Krönungsmarsch aus dem 'Prophet' von Meyerbeer oder der Einzug der Gäste auf der Wartburg aus 'Tannhäuser'(...)*¹²¹ So präsentierte beispielsweise der Circus Wollschläger 1858 in Berlin vor Beginn der Vorstellungen die „Ouvertüre zur Oper *Misso lounghi*“ von Auber sowie „Paganini in China“, großes Potpourri von Mascheck.¹²²

Die in der Regel auf drei Stücke beschränkten Konzertvorträge vor Beginn der Vorstellungen setzten sich ansonsten zumeist zusammen aus einer Ouvertüre, einem Walzer oder einer Polka sowie einem Marsch. Ein typisches Beispiel hierfür liefert der Circus Bavaria, dessen Orchester unter Leitung des Kapellmeister Otto Seitz bei einem Gastspiel im Jahr 1895 in Berlin das Programm mit folgenden Stücken eröffnete:

1. „*Souvenir de Weimar (Marsch)*
2. *Ouvertüre zu Dichter und Bauer (Suppé)*
3. *Seduction (Walzer)*¹²³

Wie stark konventionalisiert das Repertoire dieser ersten drei Nummern im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde, zeigt sich auch daran, dass manche Unternehmen auf dem Programmzettel lediglich die Gattungen erwähnten, so z. B. der Circus Brumbach, der zu Beginn seiner Programme die Vorträge des Orchesters jeweils wie folgt ankündigte:¹²⁴

1. Ouvertüre
2. Marsch
3. Walzer

Ein typisches Eröffnungsprogramm bot auch das Orchester des Circus Renz vor einer Vorstellung am 2. Juli 1897 in Hamburg.¹²⁵ Die ersten drei Piecen, von denen häufig eine Komposition - wie hier die Nummer 1 - vom Circuskapellmeister stammte, bestanden aus:

1. Erzherzog-Rudolf-Marsch (August Cahnbley)
2. Spanischer Tanz No.3 (Moritz Moskowsky)
3. Ouvertüre zur Operette „Die Fledermaus“ (Johann Strauß)

Opern- und Operettenmelodien wurden aber auch für die Programmbegleitung genutzt. Zeitgenössische Komponisten waren dabei besonders beliebt. „*Das breite Publikum, das keinen Zugang zu den Konzertsälen hatte und noch nicht oder kaum auf Tonträger zurückgreifen konnte, kam oft im Zirkuszelt zum ersten Male mit der zeitgenössischen Musik in Berührung.*“¹²⁶ *Wo sonst (...) hätte der einfache Bürger Bekanntschaft mit Verdi oder Wagner machen können.*¹²⁷ Zeitgenössische Opernkomponisten wie Gioacchino Rossini (1792-1868), Franz von Suppé (1819-1895), Giuseppe Verdi (1813-1901) und Giacomo Puccini (1858-1924) wurden bevorzugt zu Gehör gebracht. So erlangte z. B. der „Triumphmarsch aus der Oper 'Aida'“ (Giuseppe Verdi/1871) im Circus schon sehr früh große Popularität. Ebenso beliebt waren Werke der Wiener Operetten- und Unterhaltungsmusikkomponisten aus der Strauß-Dynastie.

¹²¹ Eberstaller 1976, 21

¹²² vgl. Anschlagzettel aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹²³ vgl. Anschlagzettel aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹²⁴ vgl. Anschlagzettel aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹²⁵ vgl. Anschlagzettel aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

¹²⁶ Mannweiler 1999, 73

¹²⁷ Engel 2002, 3

Die folgende Aufstellung beinhaltet populäre Werke der Opern- und Operettenliteratur, die in Circusprogrammen des späten 19. Jahrhunderts nachzuweisen sind.¹²⁸ Es handelte sich allerdings dabei meist um verkürzte Auszüge in potpourriartiger Form unter Verwendung der populärsten Melodien der Werke.

Daniel Francois Auber: Die Stumme von Portici
 Francois Adrien Boieldieu: Der Kalif von Bagdad
 Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni, Zauberflöte
 Gioacchino Rossini: Die diebische Elster
 Christoph Willibald Gluck: Orfeo und Euridice
 Carl Maria von Weber: Freischütz (Jägerchor)
 Ludwig van Beethoven: Egmont-Ouvertüre
 Franz von Suppé: Dichter und Bauer
 Gaetano Donizetti: Die Regimentstochter
 Engelbert Humperdinck: Hänsel und Gretel

Populäre Instrumentalwerke der Circusmusik dieser Zeit waren:

Georges Bizet: Arlesienne-Suite
 Johannes Brahms: Ungarische Tänze
 Peter Iljitsch Tschaikowsky : Nussknacker-Suite
 Franz Liszt : Ungarische Rhapsodien
 Edvard Grieg: Auszüge aus Peer Gynt
 Antonin Dvorak: Humoreske
 Richard Eilenberg: Petersburger Schlittenfahrt

Auch die Blasorchester der Circusse spielten dieses Repertoire. Seit etwa 1820 bildete sich in der zuvor fast ausschließlich militärischen Aufgaben zugewandten Blasmusik eine Konzertblasmusik heraus.¹²⁹ Da es hierfür kaum Originalkompositionen gab, behalf man sich mit Bearbeitungen von Musik, die ursprünglich für reine Streichorchester bzw. gemischte Blas- und Streichorchester geschrieben worden war. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts sind zudem zahlreiche Eigenkompositionen von Kapellmeistern für die Circusblasorchester nachzuweisen. Das Repertoire der Circusmusik unterschied sich also nur geringfügig von dem der zivilen oder militärischen Blaskapellen.¹³⁰

¹²⁸ vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach u. Archiv des Musikantenlandmuseums Kusel

¹²⁹ vgl. Bethmann 1982, 110

¹³⁰ vgl. Engel 1975, 160 u. Schutte 1988, 30

1.2.5 Das „goldene Zeitalter“ des deutschen Circus

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ging in Deutschland allmählich die Zeit der festen Circusbauten dem Ende entgegen. Bereits um 1830 war in Amerika und England das transportable Zeltsystem entwickelt worden. Das erste Circuszelt auf deutschem Boden, das in seiner Kapazität an die großen Circusbauten heranreichte, errichtete im Mai 1872 der Amerikaner James W. Myers vor dem Brandenburger Tor in Berlin, ohne jedoch mit seinen Vorstellungen größeren Erfolg zu erzielen.¹ Circusveranstaltungen in Zelten gab es zwar auch schon früher bei kleineren Unternehmen, in Europa setzte sich aber der Zeltcircus, der heute die Regel ist², als Veranstaltungsort erst nach 1900 endgültig durch.³

Zum Durchbruch verhalf dem Zeltcircus in Deutschland das Gastspiel des amerikanischen Circus Barnum & Bailey in Berlin im Verlauf seiner Europatournee im Jahre 1900.⁴ Der Großcircus Barnum & Bailey setzte aber auch in anderer Hinsicht neue Maßstäbe: Die riesigen Ausmaße seiner „Größten Schau der Welt“ mit drei Manegen, in denen gleichzeitig Darbietungen stattfanden, und seine groß angelegten Reklamekampagnen stellten alles bisher Dagewesene in den Schatten. Die in jeder Hinsicht sensationelle Show, die Barnum & Bailey dem deutschen Publikum geboten hatte, hinterließ bei den deutschen Circussen einen nachhaltigen Eindruck. Eine neue Epoche, die allgemein als das „goldene Zeitalter“ des deutschen Circus gilt, brach an.⁵

Schon bald gingen die ersten deutschen Unternehmen dazu über, das amerikanische Konzept zu kopieren. Am konsequentesten verfolgte diese Linie zunächst der Circus Sarrasani, welcher, gegründet 1901 von Hans Stosch-Sarrasani (1872-1934), der erste deutsche Großcircus war, der seine Vorstellungen unterm Zelt Dach präsentierte.⁶ *“Mit ihm nahm der Gigantismus im deutschen Circuswesen erste Gestalt an.”*⁷ Er besaß schon 1910 neben einem festen Circusbau in Dresden zwei Zelte mit je 10 000 Sitzen, die es ihm ermöglichten, ohne Zeitverlust an mehreren Orten kurz nacheinander aufzutreten.⁸ Mit der Ausweitung der Zuschauerkapazität und der Zusammenstellung einzelner Artistennummern zu gewaltigen Massenproduktionen erkämpfte sich Sarrasani schnell eine Spitzenposition unter den deutschen Circussen. Zu seinen Spezialitäten gehörte die Präsentation fremdländischer Exoten wie Indianern, Eskimos, Chinesen oder Indern. Sarrasani selbst erarbeitete sich auch einen hervorragenden Ruf als Elefantendompteur mit Darbietungen, an denen bis zu 22 Tiere beteiligt waren. Circusgeschichte schrieb er auch mit seinen groß angelegten Tourneen durch Südamerika in den Jahren 1923-1925 und 1934, die logistische Glanzleistungen auf dem Gebiet der Organisation darstellten.⁹

Zur einzigen ernsthaften Konkurrenz Sarrasanis, was die gigantischen Ausmaße betrifft, wuchs noch vor den Zwanziger Jahren der 1905 zunächst als Circus Charles von Carl Krone (1870-1943) aus der Taufe gehobene Circus Krone (ab 1913) heran, der ebenfalls den amerikanischen Vorbildern nacheiferte, wobei er allerdings auch, im Gegensatz zu Sarrasani, deren Drei-Manegen-Prinzip übernahm.¹⁰ Auch Krone konnte ca. 10 000 Zuschauern Platz in seinem

¹ vgl. Barell 1985, 234

² So gibt es z. B. in Deutschland nur noch den Festbau des Circus Krone in München.

³ vgl. Riemann 1990, 6

⁴ vgl. Kusnezow 1970, 168

⁵ vgl. Bose/Brinkmann 1978, 145ff

⁶ Günther/Winkler 1986, 113f

⁷ Günther/Winkler 1986, 114

⁸ vgl. Keyser 1978, 32

⁹ vgl. Keyser 1978, 31

¹⁰ vgl. Lehmann, R. 1979, 45

riesigen Zelt bieten und war vor allen Dingen für seine hervorragenden Dressurnummern berühmt.

Die allgemeine Aufwärtsentwicklung im deutschen Circuswesen wurde durch den ersten Weltkrieg zunächst unterbrochen. Viele kleinere Unternehmen mussten ihren Betrieb einstellen. Auch nach dem Krieg verringerte sich die Anzahl deutscher Circusse weiter: Gab es im deutschen Reichsgebiet 1918 noch insgesamt 43 größere Circusunternehmen, so waren im Jahr 1924 nur noch 30 zu verzeichnen.¹¹ Für diesen Rückgang war sicherlich einerseits die schwierige ökonomische Lage verantwortlich, zumal Gastspiele im europäischen Ausland jetzt kaum noch möglich waren. Andererseits kam in diesen Jahren nicht nur durch die zunehmende Zahl an Varietés und Revuetheatern¹², sondern auch durch den Beginn der Tonfilm-Ära gewaltige Konkurrenz auf. Doch wurde der Circus durch diese neuen Unterhaltungsformen z. T. auch beflügelt und inspiriert und gliederte viele Elemente dieser Gattungen in seine Programme ein.¹³ Klassischer Circus war das zwar immer weniger, aber die Orientierung an den Publikumswünschen und am modernen Zeitgeschmack sorgte für volle Kassen, und so erlebte der Circus zwischen den beiden Kriegen ein neues Hoch. *„Es war vor allem die aufblühende Großstadtkultur, die die 20er Jahre aus heutiger Sicht als besonders bunt und glitzernd erscheinen lassen.(...) Ein starkes Bedürfnis nach Unterhaltung erfasste die Menschen aus allen gesellschaftlichen Schichten.“*¹⁴

Die Rivalität zwischen Sarrasani und Krone, welche zu den wenigen Unternehmen gehörten, die relativ unbeschadet den Ersten Weltkrieg und die Inflation überstanden und auch die spätere Weltwirtschaftskrise ohne größere Einbußen meisterten, steigerte sich im Laufe der Zwanziger Jahre in einen beispiellosen „Circuskrieg“, in dem sich die beiden Kontrahenten durch ständige Vergrößerungen und immer neue Sensationen wechselseitig zu übertrumpfen suchten. Einen Eindruck von den gigantischen Ausmaßen dieser Riesencircusse vermittelt ein Blick auf die Personalliste des Circus Sarrasani in seiner Glanzzeit zu Beginn der 20er Jahre, die u. a. allein 100 Musiker (!) ausweist.¹⁵ Krone konnte 1932 als Zeltunternehmen mit 1000 Mann Personal, 800 Tieren, 400 Wagen, einer Aufbaufläche von 32.000 Quadratmetern und 18.000 Glühbirnen an der Prunkfassade aufwarten. Zudem führte er als Neuerung den Rennbahncircus - eine Arena von 62 Metern Länge bot hier Platz für Pferde- und Wagenrennen im altrömischen Stil - ein.¹⁶

Neben diesen beiden Circusgiganten weist die deutsche Circusgeschichte in dieser Zeit weitere renommierte Namen auf, von denen viele heute bereits in Vergessenheit geraten sind. Hier seien nur einige der wichtigsten genannt: Großes Renommee erwarb sich der 1887 gegründete Zoo-Circus des Carl Hagenbeck (1844-1913). Spezialisiert hatte sich das Unternehmen Hagenbeck auf Tierfang und Tierdressur und versorgte aus seinen Tierbeständen Circusse und zoologische Gärten in der ganzen Welt. Eine Weltreise führte den Circus Hagenbeck 1936 nach Ägypten, Japan, China und Indien. Ab 1908 gab es noch einen weiteren Circus Hagenbeck des Bruders Wilhelm Hagenbeck, den später dessen Sohn Willy erfolgreich weiterführte.¹⁷

Die am weitesten verbreitete deutsche Circusdynastie ist sicherlich die der Althoffs, die bis heute noch existiert: ¹⁸ *„Seit 1790 ist diese weitverzweigte Familie über Generationen hin mit dem Zir-*

¹¹ Arnold 1980, 164f

¹² vgl. Kap. 0.3

¹³ vgl. Kusnezow 1970, 171

¹⁴ Schutte 1999, 120

¹⁵ vgl. von Hahnke 1952, 63

¹⁶ vgl. Kürschner 1998, 176

¹⁷ vgl. Günther/Winkler 1986, 103

¹⁸ Auch heute noch gibt es in Deutschland ca. ein Dutzend Unternehmen, die unter dem Namen Althoff firmieren.

*kus verwachsen - die Genealogie ist höchst verwirrend und selbst für Kenner der Zirkusgeschichte schwer zu durchschauen, (...) immerhin hat es allein 40 Zirkusse mit dem Namen Althoff gegeben!*¹⁹ Unter den althoffschen Unternehmen früherer Zeit ragte besonders der bereits 1853 gegründete Circus Corty-Althoff heraus.

Des Weiteren gab es Unternehmen mit zum Teil langer Tradition wie Lorch, Gleich, Schickler, Belli, Bügler, Strassburger, Blumenfeld, Barum, Jacob Busch u. a., die sich zwar in ihren Ausmaßen nur selten mit den ganz Großen ihrer Zunft messen konnten, doch jedes für sich ein Stück deutscher Circusgeschichte mitschrieben.²⁰

Der positive Trend der Aufwärtsentwicklung wurde dann 1933 durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten gestoppt. In der Zeit des „Dritten Reiches“ begann ein langsamer, aber stetiger Niedergang der deutschen Circuskunst. Innerhalb der kulturpolitischen Strategie der NSDAP spielte der Circus nur insofern eine Rolle, als man erkannte, dass er aufgrund seines Fassungsvermögens und der Atmosphäre einen idealen Rahmen und Schauplatz für Propagandaveranstaltungen bot. Einige wenige große Unternehmen wie Sarrasani und Krone sicherten sich auf diese Weise die Gunst der Machthaber. Sie stellten ihre Arenen für Parteauftritte, Kundgebungen etc. zur Verfügung und änderten auch ihr Programm nach den Wünschen der Nationalsozialisten.²¹ Ihre Veranstaltungen bekamen zunehmend militaristischen Charakter.²² Hingegen wurden viele mittlere und kleinere Unternehmen, vor allem die Circusse jüdischer Familien, sabotiert oder gar zwangsweise geschlossen. Der Bau des Circus Busch in Berlin wurde 1937 sogar komplett abgerissen.²³ Besonders betroffen war u. a. die traditionsreiche deutsche Circusdynastie Blumenfeld, deren Mitglieder fast allesamt dem NS-Terror zum Opfer fielen. Einigen Unternehmen, wie z. B. dem Circus Strassburger, gelang es, rechtzeitig ins benachbarte Ausland (Holland) zu fliehen und dort später heimisch zu werden.

Trotz allem wurden im Deutschen Reich 1943 immerhin noch insgesamt 27 Circusse gezählt.²⁴ In der Kriegszeit spielten diese zumeist harmlose Schaustücke zur allgemeinen Zerstreuung. Mit fortschreitender Kriegsdauer blieben immer weniger Circusse spielfähig, so dass Anfang 1944 nur noch sieben größere Unternehmen existierten.²⁵ Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs war der deutsche Circus faktisch tot: *„Im Inferno der letzten Kriegsmonate wurden dann viele deutsche Zirkusse auch noch materiell vernichtet; feste Gebäude gingen im Bombenhagel unter, Reisezirkusse wurden mit Menschen, Tieren und Material vernichtet.“*²⁶

¹⁹ Barell 1985, 235

²⁰ vgl. Günther/Winkler 1986, 134ff

²¹ So durften z. B. nach 1933 bestimmte Clownnummern, in denen die Obrigkeit aufs Korn genommen wurde, nicht mehr gespielt werden (vgl. Günther/Winkler 1986, 143).

²² vgl. Kusnezow 1970, 222

²³ vgl. Lehmann, R. 1979, 43

²⁴ vgl. Arnold 1980, 165

²⁵ vgl. Günther/Winkler 1986, 158

²⁶ Kusnezow 1970, 260

1.2.5.1 Circusmusik im „goldenen Zeitalter“

Für die Zeit ab der Jahrhundertwende lassen sich präzisere Aussagen auch hinsichtlich Besetzungen und Instrumentierungen der deutschen Circusorchester treffen, da hierzu zahlreiche Dokumente (Fotografien, Programmhefte etc.) vorliegen, aus denen sich zum Teil sogar detailliert die einzelnen Besetzungen eruieren lassen. Die Besetzungen schwanken natürlich in Größe und Instrumentation zwischen den einzelnen Circussen, so dass sich nur Beispiele bzw. durchschnittliche Angaben anführen lassen. Um die Jahrhundertwende existierten Bläser und Streicher zunächst noch weitgehend gleichberechtigt nebeneinander und ergänzten sich zu mittleren Sinfonieorchestern.²⁷ Ein typisches Beispiel für eine solche gemischte Streicher-Bläserbesetzung zeigt die Abbildung des Sarrasani-Orchesters um 1902.



Abb.: Orchester des Circus Sarrasani um 1902²⁸

Ähnliche Besetzungsformen wiesen die Salonorchester dieser Zeit auf, wobei der entscheidende Unterschied zu den Besetzungen der Circusorchester in der hier fehlenden Klavierbesetzung liegt.²⁹ Die durchschnittliche Besetzungsgröße lag bei den größeren Circussen um diese Zeit bei etwa 15-25 Musikern. In vielen Circussen trennte man Bläser und Streicher in jeweils eigenständige Formationen, wobei sich die beiden Orchester ihre Aufgaben dann aufteilten. In solchen Fällen spielte die Blasmusik meist nur am Eingang vor und nach der Vorstellung, während die Streicher zur Vorstellung musizierten.³⁰ Dabei muss bemerkt werden, dass die im Circuswesen als Streichmusik bezeichneten Formationen in der Regel keine reinen Streicherbesetzungen waren, sondern üblicherweise mindestens durch zwei bis drei Holzbläser (zumeist Flöte oder

²⁷ vgl. Lorenz 1994, o. S.

²⁸ Hierzu muss allerdings angemerkt werden, dass Fotodokumente, zumal wenn es sich um „gestellte“ Fotos wie das obige handelt, auf dem das Orchester nicht während des Musizierens fotografiert wurde, nicht unbedingt in jedem Fall zweifelsfreien Aufschluss über die tatsächliche Besetzung geben. Über diese - sicherlich gering zu wertende - Einschränkung hinaus sind auf Fotos selbstverständlich auch nicht alle Besetzungsvarianten eines Orchesters erfasst, denn vielfach war die Beherrschung zweier Instrumente für die Musiker (meist ein Streich- und ein Blasinstrument) obligatorisch.

²⁹ vgl. Keldany-Mohr 1977, 95

³⁰ vgl. Lorenz 1994, o. S.

Klarinette), oft auch durch zusätzliche Blechbläser (Trompete, Posaune, Horn) und Schlagwerk ergänzt wurden.³¹

Der am amerikanischen Vorbild orientierte Gigantismus im frühen 20. Jahrhundert und während der Zwanziger Jahre wirkte sich auch auf die Entwicklung der Orchester aus. Auch in diesem Bereich folgten deutsche Circusse dem Beispiel des amerikanischen Riesencircus Barnum & Bailey, der schon um die Jahrhundertwende mehrere Orchester in seinen Paraden mitführte.³² Während der Europatournee der „Größten Schau der Welt“ führte Barnum & Bailey bereits ein Blasorchester mit 31 Musikern mit sich.³³ Schon bald wuchsen auch die deutschen Circusorchester zu imposanten Größen heran. Der insgesamt nicht zuletzt durch die Einführung der Zeltcircusse gestiegene Personalaufwand schlug sich auch in den Orchestergrößen nieder. Der Circus Busch beeindruckte bereits 1904 mit einer 36 Mann starken Kapelle. *„Im Jahre 1904 verfügte Busch über 120 Pferde, 8 Elefanten, 50 Mann Stallpersonal, 36 Mann Kapelle, 120 Ballettmädchen, 24 Mimiker, 12 festangestellte artistische Darbietungen. Für die Pantomimen wurden an die 300 Statisten beschäftigt.“*³⁴

In der Blütezeit des deutschen Circus galt ein gutes Orchester gleichsam als die Visitenkarte jedes größeren Unternehmens.³⁵ Auch international erwarben sich die deutschen Circusmusiker einen hervorragenden Ruf: Deutsche Circusmusik galt als Qualitätsbegriff in ganz Europa und verbreitete sich sogar auf anderen Kontinenten.³⁶ Die Hochphase des Circus, die zugleich auch die Blütezeit der Circusorchester war, brachte für jenen Zeitraum kurzzeitig einen deutlichen Wandel in der Bewertung der Circusmusik. Die Circusmusiker waren dem Publikum in jener Zeit ein Begriff. Ihre exponierte Stellung zeigte sich bei Paraden oder Umzügen und kam besonders in den - teilweise sehr gut besuchten - Konzerten zum Ausdruck.³⁷ Die Orchester besaßen einen hohen Stellenwert nicht nur innerhalb des Circus selbst, sondern auch in der Beurteilung der Zuschauer. Die Circusmusik war weltweit populär und galt als ein wichtiger Träger und Verbreiter von Kulturgut.³⁸

Ein Dokument für den gewachsenen Stellenwert der Circusmusik und ihr Einrücken in das öffentliche Bewusstsein im beginnenden Zwanzigsten Jahrhundert stellt die nachfolgende Lobeshymne auf die beiden Orchester des Circus Sarrasani im Jahre 1910 dar: *„Auf dem Orchesterpodium lernen wir einige Mitglieder der beiden Circuskapellen kennen. Diese starken Orchester gelten als wirklich ganz vorzüglich. Alle Kritiken hervorragender Zeitungen drücken ihre Überraschung über die Leistungen dieser Salonorchester aus. Unter der Leitung ihrer tüchtigen Kapellmeister bilden sie ein unvergleichliches Ensemble, dessen Musikstücke überall einen rechten Genuß für alle Musikfreunde bedeuten.“*³⁹

³¹ vgl. Kap. 1.2.8

³² vgl. Dean o. J., 31

³³ vgl. Braathen 1972, 6

³⁴ Winkler 1998, 21; vgl. auch Busch 1992, 61

³⁵ vgl. Lorenz 1994, o. S.

³⁶ vgl. Kap. 2.1.5

³⁷ vgl. hierzu Kap. 3.1.5

³⁸ vgl. Lorenz 1994, o. S.

³⁹ von Hahnke 1952, zit. nach Zscharchuch 1991, 19



Abb.: Orchester des Circus May von 1910 ⁴⁰

Zur Qualitätssteigerung trug sicherlich auch bei, dass jetzt festes Musikerpersonal bei reisenden Unternehmen die Regel war, da Musiker aufgrund der Verbreitung der Zeltcircusse und der gewachsenen Dimensionen der Zelte auch als Zeltarbeiter benötigt und eingesetzt wurden. *„Als der Zelt-Circus üblich und modern wurde, mußten die Herren Direktoren wohl oder übel eine feste Kapelle engagieren. Sie taten es mit dem Hintergedanken, damit zugleich Arbeitskräfte für den Auf- und Abbau der Circus-Stadt zu gewinnen.“*⁴¹

Hauptsächlich wurden die Musiker jetzt aus den Regionen Pfalz und Böhmen rekrutiert, da hier bereits Traditionen als Wandermusikanten und Beziehungen zum Fahrenen Gewerbe vorhanden waren.⁴² GUTH behauptet zwar: *„Nur sehr finanzkräftige Unternehmen konnten sich ein Orchester leisten, das ausschließlich für die Musik zuständig waren“*.⁴³ Es dürfte aber weniger an der Finanzkraft der Unternehmen gelegen haben, dass mancherorts noch Musiker ohne zusätzliche Aufgaben- und Arbeitsbereiche existierten; vielmehr betrifft dies nach den vorliegenden Recherchen lediglich die Orchester jener Unternehmen, die nach wie vor in festen Circusbauten spielten, in denen eben keinerlei Auf- oder Abbauarbeiten zu verrichten waren.

Weiterhin wurden vereinzelt circusfremde Kapellen engagiert. Bei monumentalen Manegenschaustücken wie „Die eiserne Maske“, welches im Jahr 1900 im Circus Busch aufgeführt wurde, erforderte allein schon der immense Personalaufwand musikalische Verstärkung von außerhalb: *„Vorán 120 Musketiere zu Pferde mit 40 Fanfarenbläsern, die täglich von den Berliner Garde-Kürassieren gestellt wurden. Sie waren für diesen „Einsatz“ durch Sonderbefehl des Kaisers zum Circus Busch abkommandiert worden. Solche Abkommandierungen waren nicht selten, beispielsweise sollen in einem Manegenschaustück 'Gneisenau' insgesamt 110 Mann Militär als Tambourkorps, Fanfarengruppe und Militärkapelle mitgewirkt haben.“*⁴⁴

⁴⁰ Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

⁴¹ Zscharschuch 1991, 20

⁴² vgl. hierzu Kap. 2.1

⁴³ Guth 1997, Sp. 713

⁴⁴ Winkler 1998, 21

Der gewachsene Stellenwert der Musik dokumentierte sich nicht zuletzt in stark ansteigenden Besetzungsgrößen. Nahezu alle renommierten Unternehmen vergrößerten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihren Bestand an musikalischem Personal beträchtlich. Der Circus Charles unterhielt schon 1909 zwei Musikkorps⁴⁵, während 1913 Sarrasani bei einem Personalbestand von 500 Menschen mit 60 Musikern aufwarten konnte.⁴⁶ Bereits 1914 beschäftigte der Circus Carl Hagenbeck insgesamt 75 Musiker, aufgeteilt in drei Orchester zu je 25 Mann, wobei zwei Streicherbesetzungen für die Musik zur Vorstellung zuständig waren und eine Blaskapelle vor und nach der Vorstellung spielte.⁴⁷ Dennoch reisten natürlich viele Circusse aus der zweiten Reihe hinter den Branchenführern weiterhin mit lediglich ca. fünf bis acht Musikern.⁴⁸

Die Krisenzeit nach dem Ersten Weltkrieg bewirkte zwischenzeitlich einen Rückgang im Circuswesen. Da Artisten fehlten, vielfach Pferde vom Militär requiriert worden waren, erhielt die Musik - aus der Not geboren - einen noch größeren Stellenwert. So weist ein Programm des Circus Krone von 1919 von 14 Programmnummern allein viermal Musik vom Circusorchester aus.⁴⁹ Nach dem Krieg erlebten auch die Circusrevuen eine neue Glanzzeit. Die wegen ihrer monumentalen Aufmachung als „Ausstattungsrevuen“ bezeichneten Inszenierungen von teilweise gigantischen Ausmaßen feierten außerordentliche Publikumserfolge. Überwiegend fanden solche Vorstellungen, bedingt durch die zumeist hohen technischen und räumlichen Anforderungen, in festen Circusbauten statt. Ihren Höhepunkt erlebten die Revuen auch im Circus während der Zwanziger Jahre. Zu ihren wesentlichen Attraktionen gehörten die amerikanischen Shows nachempfundenen Girl- und Ballettgruppen.

Die Veränderungen der Klangkörper blieben auch hier nicht ohne Auswirkungen auf die Qualität der Musik, die nun auch in der Presse wieder häufiger lobend erwähnt wurde. So heißt es z. B. 1921 über die Kapelle des Circus Barum: „*Die Hauskapelle - meist eine schwache Seite auch der guten Zirkusse - darf man ebenfalls loben.*“⁵⁰ Der Circus Barum beeindruckte 1923 dann sogar mit zwei eigenen Kapellen, wobei der Kapellmeister Paul Eckstein sich offiziell mit dem Titel eines Musikdirektors schmücken durfte.⁵¹ Circus Strassburger beschäftigte in den Jahren 1924 bis 1931 ebenfalls zwei Kapellen, ein Blasorchester als sogenannte „Frontkapelle“, die vor der Circusfassade postiert die Besucher vor Vorstellungsbeginn begrüßte und ein Streichorchester als „Manegenkapelle“ für die musikalische Begleitung der Vorstellung.⁵² Auch diese Orchester wurden in der Presse ausdrücklich gelobt: „*Zwei für Zirkusverhältnisse außergewöhnlich gute Kapellen (Blas- und Streichorchester) leiten die schier endlose Folge des inhaltreichen Programms mit flotten Weisen ein.*“⁵³

Der als „Circuskrieg“ bezeichnete Konkurrenzkampf zwischen Krone und Sarrasani führte zu einer weiteren Vergrößerung der Orchester. Die Orchestergröße bzw. Anzahl der Orchester und Musiker wurde jetzt - neben der Größe des Tierbestands, dem Fassungsvermögen der Bauten oder Zelte und den „Sensationen“, die man zu bieten hatte - ein wichtiger Indikator für die Größe

⁴⁵ vgl. Kürschner 1998, 76

⁴⁶ vgl. Günther/Winkler 1986, 121

⁴⁷ vgl. Maurer 1936, 39

⁴⁸ vgl. Bauer 1921, 65

⁴⁹ vgl. Kürschner 1998, 104

⁵⁰ Bielefelder Tageszeitung vom 11.8.1921, Gastspiel Circus Barum, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁵¹ Programmheft Circus Barum 1923, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁵² Programmhefte Circus Strassburger 1924 und 1926, Circus- und Varietéarchiv Marburg

⁵³ Oldenburger Tageszeitung vom 21.04.1928, Gastspiel Circus Strassburger, Circus- und Varietéarchiv Marburg

und Reputation des jeweiligen Unternehmens. So beschäftigte Krone 1927 bereits drei⁵⁴, später sogar vier Kapellmeister und 65 Musiker.⁵⁵

Diese beeindruckenden Zahlen wurden allerdings noch von Sarrasani übertroffen: So weist eine Personalliste des Circus Sarrasani von 1926 zwar „nur“ 52 Musiker aus⁵⁶, doch nach der Rückkehr von der ersten Südamerikatournee verfügte das Unternehmen 1928 angeblich über drei Musikkorps, die insgesamt rund 100 Mann zählten.⁵⁷ 1931 beschäftigte Sarrasani dann immerhin noch insgesamt 70 Musiker bei 800 Mann Personal (!). Außer den deutschen, größtenteils aus der Pfalz stammenden Musikern waren vor allem Tschechen, Argentinier und Brasilianer unter den Musikern.⁵⁸ Die Südamerikatournee bestritt der Circus Sarrasani mit drei Kapellen, die unter dem Oberkommando des Generalmusikdirektors Cesare Sesso (Argentinien) standen. Diesem unterstanden der Obermusikmeister Alfonso Jeffa (Italien) mit 30 Mann sowie der Konzertmeister Matties (Deutschland) mit 30 Mann.⁵⁹

Auch der Circus Gleich beschäftigte Anfang der 30er Jahre zwei Formationen: *„Zwei starke Musikkapellen unter der Leitung der beiden Kapellmeister Mohr und Vapenik konzertierten in den buntesten und malerischsten Trachten durch mehr als drei Stunden ununterbrochen, sie begleiten alle Schaunummern und stellen die Verbindung in einer Weise dar, daß man in den drei Stunden aus der Unterhaltung, dem Genuß und der Spannung gar nicht herauskommen kann, (...)“*⁶⁰



Abb.: Die beiden Blasorchester des Circus Gleich um 1930⁶¹

⁵⁴ vgl. Kürschner 1998, 146

⁵⁵ vgl. Sembach-Krone 1969, 67 u. Hanke 1968, 288

⁵⁶ vgl. maschinenschriftliche Abschrift der Personalliste des Circus Sarrasani aus dem Jahr 1926, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁵⁷ vgl. von Hahnke 1952, 27ff und Kober 1928, 24. Die allseits herrschende Gigantomanie führte allerdings nicht selten zu Übertreibungen der Circusbetriebe. Mit Zahlen und Größenordnungen nimmt man es traditionell im Circusgewerbe nicht so ganz genau, wenn dies der Werbung dient. Für die Feststellung der Besetzungsgrößen der Circusorchester sind daher Fotos als wesentlich verlässlichere Quellen anzusehen.

⁵⁸ Nachtzeitung Berlin, 1931 o. S., Archiv des Circusmuseums Preetz

⁵⁹ vgl. Programmhefte Circus Sarrasani 1934, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁶⁰ Artikel in der Elbe-Zeitung, Aussig (CSR): Gala-Vorstellung im Zirkus Gleich. Nachdruck in: Die Deutsche Artistenwelt o. J., 16

⁶¹ Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums, Mackenbach

Alle anderen Großunternehmen konnten zu dieser Zeit ebenfalls mit einer beachtlichen Anzahl an Musikern aufwarten. Beispielsweise reiste 1930 der Circus Barum mit drei Musikkapellen und konnte ein 50 Mann starkes Bläserkorps stellen.⁶² 1936 präsentierte der Circus Jacob Busch seinem Publikum ein mit 60 Musikern besetztes Orchester.⁶³ Daneben gab es natürlich in den mittelgroßen, zwischen den Branchenführern und kleinen Wander- und Familiencircussen stehenden Circussen weiterhin zahlenmäßig wesentlich schwächer besetzte Formationen mit oft weniger als acht oder neun Musikern.⁶⁴

Nach 1930 gleichen die Besetzungen nicht nur von der Instrumentierung, sondern auch von der Uniformierung her immer mehr den großen Blasmusikkorps des Militärs. Die folgende Abbildung zeigt das Sarrasani-Orchester von 1931 in großer, 55 Mann starker Bläserbesetzung.

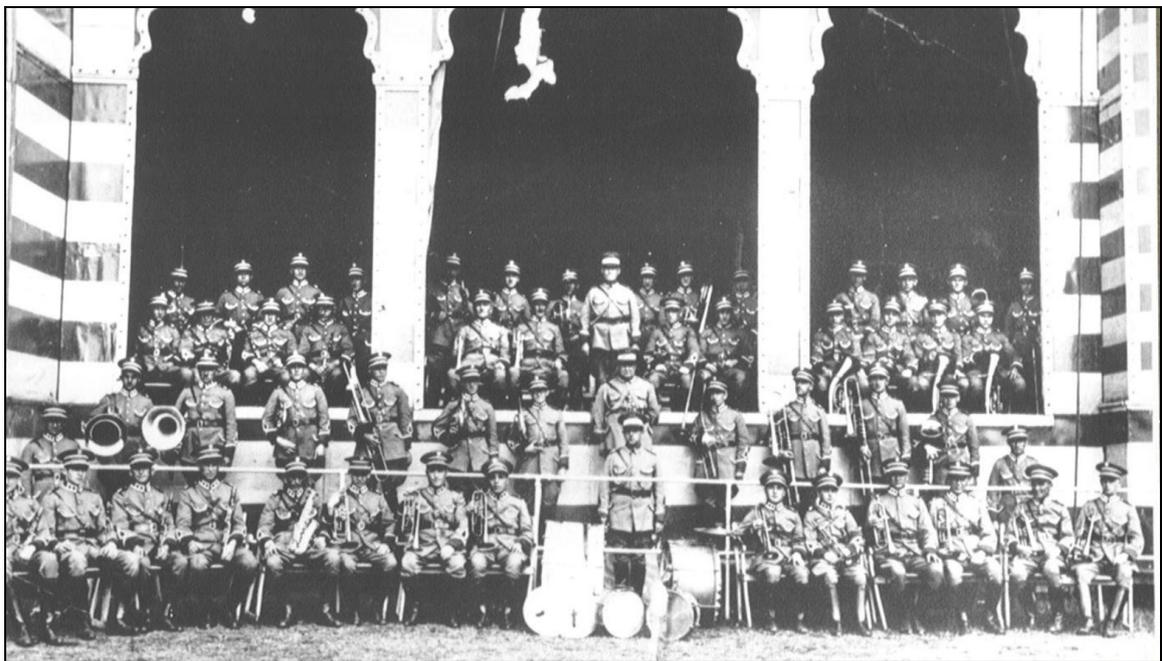


Abb.: Orchester des Circus Sarrasani von 1931⁶⁵

Bereits gegen Ende der 20er Jahre werden die Hinweise auf Streicher im Circus seltener. Offensichtlich verlagerte sich der Schwerpunkt ab jetzt in Richtung reiner Blasorchester. Ein Grund hierfür könnte auch in diesem Fall in der schon mehrfach erwähnten Vorbildfunktion des Barnum & Bailey Circus, der gänzlich auf Streicher verzichtete, liegen.⁶⁶ Womöglich trug zu dieser Entwicklung aber auch bei, dass sich die Bläser, da um diese Zeit immer weniger in festen Bauten gespielt wurde, auf Dauer für die relativ ungünstigen akustischen Verhältnisse eines Circuszeltes wegen ihrer größeren, durch ihre Lautstärke bedingten Durchsetzungskraft natürlich besser eigneten. Zusätzlich dürfte diese Entwicklung auch durch die vor allem von den Militärkapellen vorangetriebene Emanzipation des zu Beginn des 20. Jahrhunderts prosperierenden Blasmusikwesens befördert worden sein.

⁶² vgl. Programmhefte Circus Barum 1930, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁶³ vgl. Neufert 1982, 46

⁶⁴ vgl. Bauer 1984, 65; vgl. auch Guth 2000, 1579

⁶⁵ Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums, Mackenbach

⁶⁶ vgl. Bly 1994, 48. In amerikanischen Circussen war seit jeher reine Blasmusik vorherrschend.

Der Wandel zur Blasmusik wird auch in der jetzt immer häufiger zu findenden Verwendung des Begriffs „Kapelle“ dokumentiert, der eher Assoziationen an Bläser als an Streicher aufkommen lässt, anstatt der zuvor gängigen Bezeichnung Orchester.⁶⁷ Eine Renaissance erlebten unter den Blasinstrumenten in der Hochzeit des deutschen Circus auch wieder die Fanfaren, die sich glänzend in den prunkvollen Rahmen der Großcircusse einpassen ließen.⁶⁸

Die rasante Entwicklung in der medialen Landschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts durch das Aufkommen der immer stärker an Bedeutung gewinnenden neuen Medien Schallplatte, Radio und Tonfilm⁶⁹ machte sich zunächst in Bezug auf die Circusmusik und deren Stellenwert kaum negativ bemerkbar. Zu sehr überwog einerseits offensichtlich zu dieser Zeit noch der Reiz des unmittelbaren Live-Erlebnisses in Verbindung mit dem Faszinosum gewaltig dimensionierter Circus-Produktionen, die selbst Film und Fernsehen jener Zeit im Ausmaß kaum überbieten konnten, und andererseits sorgte die massenhafte Verbreitung von Musik zunächst für einen Boom gerade auf dem Gebiet unterhaltender Musik, und von dieser Popularisierung profitierte anfänglich auch die Musik im Circus. Der Siegeszug afro-amerikanischer Musikkultur und ihr immenser Einfluss auf die populären Musikformen Deutschlands, der sich auch in der Circusmusik sehr bald niederschlug, wäre beispielsweise ohne die neuen Medien mit ihrer rapide wachsenden Reichweite undenkbar.

Die Kriegsjahre ab 1939 führten selbstverständlich auch in der Circusmusik zu einem Rückgang, insbesondere hinsichtlich der Besetzungsgrößen, denn zahlreiche Circusmusiker wurden jetzt zum Militärdienst eingezogen. Vielen gelang dabei die Aufnahme in die Musikkorps der Wehrmacht. Dennoch verfügte noch 1944 der Berliner Circus Busch über zwei Orchester, wie üblich je eines aus tschechischen und deutschen Musikern zusammengesetzt.⁷⁰ Als letzter circusmusikalischer Höhepunkt vor Kriegsende feierte am 2. April 1944 unter dem Titel „Durch die Welt im Zirkuszelt“ das wohl weltweit erste „Circus-Musical“ im Dresdner Sarrasani-Gebäude Premiere, *„eine Mischung aus einem starken Schaubild und Musik, Humor und Sentimentalität, keineswegs ohne gesellschaftliche Relevanz, namentlich in den Liedtexten 'Trost' spendend. Welche Bedeutung die Machthaber gerade dieser Produktion beigemessen haben, geht allein aus der Tatsache hervor, dass 'Kunstschriftleiter' aus der Hauptstadt und dem ganzen Land nach Dresden zum Besuch des Zirkusmusicals abkommandiert wurden ...“*⁷¹

1.2.5.2 Repertoire

Im beginnenden 20. Jahrhundert entdeckten die Circusmusiker zunächst vor allem die zeitgenössische Operette als Lieferant geeigneter populärer Melodien. Auszüge und Einzelstücke aus Werken von Leo Fall (1873-1925), Walter Kollo (1878-1940), Franz Léhar (1870-1948), Eduard Künneke (1885-1953) oder Ralph Benatzky (1884-1957) hielten Einzug in die Circusprogramme.⁷² Diese wurden auch zur Programmbegleitung eingesetzt. 1919 tanzte beispielsweise ein „Operettenpferd“ im Circus Krone zu „Puppchen, du bist mein Augenstern“ aus der Posse „Puppchen“ von Jean Gilbert.⁷³ 1904 wurde erstmals sogar eine komplette Operette im Circus Wulff aufgeführt, der dafür viel Lob in der Fachpresse erhielt: *„Direktor*

⁶⁷ vgl. Lorenz 1994, o. S.

⁶⁸ vgl. Kober 1928, 151

⁶⁹ Bezeichnend für diese Entwicklung: Die Zahl der Rundfunkteilnehmer stieg allein in den Jahren von 1926 bis 1930 von zwei Millionen auf 3,5 Millionen (vgl. Kuhnke, Miller, Schulze 1976, 264).

⁷⁰ vgl. Winkler 1998, 93, vgl. hierzu auch Kap. 2.1

⁷¹ Günther/Winkler 1986, 149

⁷² vgl. Programmheftesammlungen des Circusmuseums Preetz sowie des Circus- und Varietéarchivs Marburg

⁷³ vgl. Kürschner 1998, 126

Wulff verpflanzte die Operette kühn in die Manege und errang einen riesigen Sieg.⁷⁴ Vorherrschend waren ansonsten auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch die in Kap. 1.2.4.2 genannten Gattungen, insbesondere Marsch, Walzer, Polka und Walzer. „Vom einfachen Lied über modische Gebrauchstänze bis hin zum Potpourri damals moderner Opernmelodien und -ouvertüren reicht die Bandbreite des Repertoires.“⁷⁵

Einen beispielhaften Überblick über ein typisches Repertoire eines Circusorchesters des frühen 20. Jahrhunderts liefert die folgende Repertoireliste des Circus Krone von 1909/1910.⁷⁶ Unter dem Kapellmeister Daniel Eckhardt spielte zu dieser Zeit eine 14 Mann umfassende, gemischte Streicher-Bläserbesetzung. Die zehn handgeschriebenen Stimmbücher dieser Besetzung, die erhalten blieben, enthalten folgende Instrumentation: Violine I, II und III, Viola, Bass, Flöte, Clarinette, Trompete I und II sowie Posaune. Geht man davon aus, dass evtl. einzelne Stimmen chorisch besetzt wurden (z. B. die Violine I oder Trompete I), dürften die Stimmbücher in etwa die komplette Besetzung der Kapelle widerspiegeln.

| <u>Titel</u> | <u>Gattung</u> | <u>Komponist</u> |
|----------------------------------|----------------|------------------|
| 1. Volksmarsch | Marsch | Rixner |
| 2. Auf Wiedersehen | Marsch | Parlow |
| 3. Fest-Polonaise | Polonaise | Langrath |
| 4. Bewegtes Leben | Polka | Merzdorf |
| 5. Nachtveilchen | Polka/Mazurka | Merzdorf |
| 6. Ein Tropfen in das Walzermeer | Walzer | Gärtner |
| 7. Amselschlag | Galopp | Schick |
| 8. Anna | Rheinländer | Langrath |
| 9. Hand in Hand | Walzer | Schick |
| 10. Marien-Polka | Polka | Pöhlmann |
| 11. Im Jägerhof | Walzer | Patrol |
| 12. Alma | Tyrolienne | Trotz |
| 13. Bachanten-Polka | Polka | ? |
| 14. Frühlingserwachen | Walzer | Langrath |
| 15. Ein Sommervogel | Rheinländer | Langrath |
| 16. Amazonenritt | Galopp | Kunz |
| 17. Liebchen kommen mit mir | Tyrolienne | Schwenke |
| 18. Kunstreiter-Polka | Polka | Jungmüller |
| 19. Volksmärchen | Walzer | Andauer |
| 20. Galopp | Galopp | Rolsdorf |
| 21. Glockenspiel | Walzer | Kohlsdorf |
| 22. Liebesabenteuer | Tyrolienne | Andauer |
| 23. Paulinen-Rheinländer | Rheinländer | Ortlepp |
| 24. Schneeflocken | Walzer | Jungmüller |
| 25. Ballerina-Polka | Polka | Matusch |
| 26. Linda-Polka | Mazurka | Matusch |
| 27. Feuer und Flamme | Galopp | Herold |

⁷⁴ Der Artist Nr. 988, 1904 o.S., zit. nach Kusnezow 1970, 188

⁷⁵ Engel 2002, 3

⁷⁶ vgl. Archiv des Musikantenlandmuseums Kusel. Die handgeschriebenen Notenmappen im Großformat (ca. DIN A4) wurden bereits von Peter Eckhardt, dem Vater von Daniel Eckhardt und Jean Eckhardt sen. (vgl. Kap. 2.1.1) angelegt. Sie dienten u. a. als Notenmaterial der Circuskapelle Daniel Eckhardt bei der Tournee des Circus Krone im Jahr 1909/1910 durch Österreich/Ungarn.

| | | |
|--------------------------------------|---------------|------------|
| 28. Schätzchens Gruß | Polka | Lehmann |
| 29. Zum Erntefest | Walzer | Schlegel |
| 30. Treue Liebe | Rheinländer | Lehmann |
| 31. Diana-Galopp | Galopp | Lepke |
| 32. Ein Blick von ihr | Polka | Merzdorf |
| 33. Gruß an die Heimath | Walzer | Lehmann |
| 34. Hochzeitsreigen | Walzer | Laroth |
| 35. Heimathsklänge | Rheinländer | Heins |
| 36. Mailieder | Walzer | Rheinhardt |
| 37. Venus-Quadrille | Quadrille | ? |
| 38. Aus dem Hochwalde | Walzer | Kaulich |
| 39. Der Stammgast | Schottisch | Hebert |
| 40. Printemps | Galopp | Zikoff |
| 41. Die Heitern | Walzer | Lanner |
| 42. Glocken | Schottisch | Hebert |
| 43. Glocken | Polka | Hebert |
| 44. Die schöne Holländerin | Polka | Bilse |
| 45. Improvisata de Mazurka | Mazurka | Faust |
| 46. Prinz-Alexander-Marsch | Marsch | Nürnberg |
| 47. Zigeuner-Leben | Fantasie | Weber |
| 48. Um Herz und Hand | Walzer | ? |
| 49. Flora | Schottisch | Maschke |
| 50. Aus dem Hochgebirge | Walzer | Maschke |
| 51. Clara | Walzer | Franke |
| 52. Reisebilder | Walzer | Maschke |
| 53. Bertha | Polka | Trempler |
| 54. Potp. aus „Die Regimentstochter“ | Potpourri | Donizetti |
| 55. Fantasie aus der Oper „Martha“ | Fantasie | Flotow |
| 56. Annie of the May | Song | Wiegand |
| 57. New Cookoo | Schadt | ? |
| 58. Myositis | Waltz | Lawthian |
| 59. My Queen | Waltz | Bucalosi |
| 60. Fedora | Waltz | Bucalosi |
| 61. ? | | |
| 62. Souvenir de Prag | Quadrille | Hebert |
| 63. Les Lancieurs | Quadrille | Schubert |
| 64. Laura aus Bettelstudent | Walzer | Weber |
| 65. Kuß-Walzer | Walzer | Strauß |
| 66. Gruß an Bingen | Marsch | Hebert |
| 67. ? | | |
| 68. Teufels-Marsch | Marsch | Suppé |
| 69. Die kleine Fischerin | Walzer | ? |
| 70. Hallelujah-Chorus | Händel | |
| 71. Gloria-Chorus | | Mozart |
| 72. An der schönen blauen Donau | Walzer | Strauß |
| 73. Peppi | Polka-Mazurka | Hasselmann |
| 74. Heimathsklänge | Walzer | Hasselmann |
| 75. Gertrud | Polka | Hasselmann |
| 76. Turner Galopp | Galopp | Bigge |
| 77. Thusnelda | Polka-Mazurka | Hasselmann |
| 78. Maiglöckchen | Rheinländer | Feldhusen |

| | | |
|---------------------------------------|----------------------|-------------------|
| 79. <i>Dorotheen-Walzer</i> | <i>Walzer</i> | <i>Feldhusen</i> |
| 80. <i>Rekruten-Polka</i> | <i>Polka</i> | <i>Hasselmann</i> |
| 81. <i>Helenen</i> | <i>Rheinländer</i> | <i>Hollstein</i> |
| 82. <i>In voller Flucht</i> | <i>Galopp</i> | <i>Roßmann</i> |
| 83. <i>Boss-Puzzle</i> | <i>Polka</i> | <i>Maschke</i> |
| 84. <i>Marianka</i> | <i>Polka-Mazurka</i> | <i>Hollstein</i> |
| 85. <i>Serafinen</i> | <i>Walzer</i> | <i>Lohmann</i> |
| 86. <i>Feilenhauer</i> | <i>Polka</i> | <i>Bigge</i> |
| 87. <i>Albertinen</i> | <i>Polka</i> | <i>Maschke</i> |
| 88. <i>Blau-Veilchen</i> | <i>Rheinländer</i> | <i>Bigge</i> |
| 89. ? | ? | ? |
| 90. <i>Victoria</i> | <i>Walzer</i> | <i>Craig</i> |
| 91. <i>Gerade Durch</i> | <i>Galopp</i> | <i>Maschke</i> |
| 92. <i>Die alte Tante</i> | <i>Marsch</i> | <i>Peuschel</i> |
| 93. <i>Annie Laurie</i> | <i>Scot.Song</i> | ? |
| 94. <i>St.Patrick's Day</i> | <i>Lied</i> | ? |
| 95. <i>Edinburgh-Waltz</i> | <i>Waltz</i> | <i>Bonneau</i> |
| 96. <i>Irish-Quadrille</i> | <i>Quadrille</i> | ? |
| 97. <i>Les Glosches de Corneville</i> | <i>Quadrille</i> | <i>Godfrey</i> |

Diese Auflistung lässt erkennen, dass das Repertoire dieser Zeit weiterhin von den bereits im 19. Jahrhundert gängigen Gattungen dominiert wurde.⁷⁷ Unter den 97 Titeln finden sich neben sechs Märschen auch sieben Galopps und als häufigste Gattung allein 29 Walzer. Ebenfalls sehr beliebt waren offensichtlich Polkas, denn zusätzlich zu den 16 als Polka bezeichneten Stücken finden sich weitere, an die Polka angelehnte Formen wie die sechsmal aufgeführte Polka-Mazurka und acht Rheinländer. Als circustypisch dürfen insbesondere auch die insgesamt fünf Quadrillen gelten, während die Nummern 93-97 Rückschlüsse auf die bevorzugten Reiseziele der Kapelle zulassen⁷⁸

Beim Blick auf die Komponisten der Werke fällt auf, dass bedeutende Vertreter eher „ernster“ Musik wie Schubert, Mozart oder Händel hier ebenso wie bekannte Namen aus der Unterhaltungsmusik dieser Zeit wie Lanner, Strauß oder Suppé anzutreffen sind. Darüber hinaus befinden sich etliche Namen von Komponisten originärer Blasmusik wie beispielsweise Rixner, Hasselmann oder Merzdorf in der Auflistung. Hinzu kommen einige komponierende Vertreter aus den Reihen der Pfälzer Circusmusiker wie z. B. Kunz oder Kaulich.⁷⁹

⁷⁷ Die an den mit Fragezeichen versehenen Leerstellen jeweils fehlenden Eintragungen sind aufgrund der starken Gebrauchs- und Alterungsspuren des Originals nicht mehr zu identifizieren.

⁷⁸ Die Kapelle Eckhardt bereiste in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einige Male Schottland und Irland. Ob sie dort auch im Engagement von Circusunternehmen stand, ist allerdings nicht bekannt (vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach).

⁷⁹ vgl. Archiv des Musikantenlandmuseums Kusel

The image shows two pages of handwritten musical notation. The top page is titled 'No. 18 Kunstreiter-Polka' and the bottom page is titled 'No. 19 Volkmärchen-Walzer'. Both pieces are written for the first violin part. The notation includes treble clefs, time signatures (likely 2/4 for the polka and 3/4 for the waltz), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'fr'. The handwriting is in a cursive style typical of 19th or early 20th-century manuscript notation.

Abb.: Erste Violinstimme der Nr. 18: „Kunstreiter-Polka“ und Nr. 19: „Volkmärchen-Walzer“⁸⁰

Ebenfalls eine weiterhin gängige Praxis waren bis ca. 1930 die Kompositionen und Arrangements der Kapellmeister zu den Manegeschautücken und Pantomimen. So führte z. B. der Circus Strassburger 1914 im Sarrasani-Bau in Dresden das Manegeschautück „Lodernde Flammen“ auf, für dessen Musik „Musikdirektor Adolf Steinbert“ als Komponist angegeben wurde.⁸¹

Die veränderte Funktion der Circusmusik in den ab den Zwanziger Jahren bevorzugten revueartigen Vorstellungen der Großcircusse bedingte in der Folgezeit auch ein daran angepasstes Repertoire. Hier erhielt die Musik insgesamt einen größeren Stellenwert, zum Beispiel durch solistische Gesangseinlagen. Eingängige Schlagermelodien von oft trivialem Gassenhauerzuschnitt gehörten neben aktuellen Tänzen unabdingbar zu dieser Unterhaltungsform. In solchen Programmen übernahm die Musik - abgesehen von der Begleitung der Tiernummern - die gleiche Rolle wie in den Revuen der Theaterhäuser und

⁸⁰ Beide Titel entstammen der o. g. Notenmappe der Kapelle Daniel Eckhardt aus dem Archiv des Musikantenlandmuseums Kusel

⁸¹ vgl. Anschlagzettel vom 1.3.1914 aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

Varietés: „Bei der Musik konnte einmal die Einlagefunktion vorherrschen, sowohl in der Art instrumentaler Zwischenaktmusik, die Überleitung und Einstimmung auf das folgende Bild zu schaffen hatte, als auch in der Form einer Gesangseinlage, die technische Umbaupausen und Kostümwechsel zu überbrücken halfen. Solcherart musikalische Intermezzi verfolgten darüber hinaus das psychologische Ziel, das Publikum zwischen den Ausstattungsmonstrositäten zu akustischem 'Atemschnappen' kommen zu lassen. Besonders in den Nummernrevuen fanden sich gesangliche Solovorträge. Getreu dem Motto 'Für jeden etwas' engagierte man z. B. einen Opersänger, dessen Popularität man werbewirksam einzubauen wußte.“⁸² Im Wesentlichen speiste sich das Repertoire der Ausstattungsrevuen aus zwei Quellen: Zum einen wurden aktuelle in- und ausländische Schlager präsentiert, entweder potpourriartig zusammengefügt oder als Einzeltitel komplett dargeboten, zum anderen wurden insbesondere für die Überleitung zwischen den einzelnen Elementen eigene Kompositionen verwendet.

Die starke Betonung des tänzerischen Elements führte zu einer Verlagerung des Repertoires in Richtung modernerer Tanzrhythmen. Bereits vor, besonders aber nach dem Ersten Weltkrieg wuchs der Einfluss amerikanischer Unterhaltungsmusik auf den Publikumsgeschmack in Deutschland.⁸³ Eine dieser ersten typischen Modeerscheinungen war z. B. zur Zeit der Circus-Revuen um die Jahrhundertwende neben dem Ragtime der „Cake-walk“: „Zu den effektvollen Tänzen, die in die Circusprogramme aufgenommen wurden bzw. diese mitgestalteten, gehörte auch der Cake-walk, der um 1900 aus Amerika kam - (...) (er) erfreute sich bald auch in Europa als Varieté- und Modetanz und last not least als 'Circus-Tanz' größter Beliebtheit.“⁸⁴ Vor allem Tanzrhythmen US-amerikanischer Provenienz wie Shimmy, Boogie-Woogie, One-Step, Two-Step oder Black Bottom hielten nach 1900 mehr und mehr Einzug in das Repertoire der Großunternehmen. In den Zwanziger Jahren wurden weitere Modetänze wie Foxtrott oder Quick-Step in die Programme eingebaut.⁸⁵ Man ignorierte die heftigen Diskussionen und die Kritik konservativer Kreise in der deutschen Öffentlichkeit, die in diesen Modernisierungen eine Bedrohung deutschen Kulturgutes sahen.⁸⁶ Bekannte und beliebte Schlager verfehlten auch im Circus nicht ihre Publikumswirkung, und allein das war entscheidend. Dabei waren die Circusmusiker nicht selbst innovativ tätig, aber im Vergleich zu anderen Bereichen der Unterhaltungsmusik sehr frühe, und auch kreative Epigonen.

Die Circusmusik erreichte zwar bei der Verbreitung von Schlagern sicherlich nicht die Wirkung von Operetten- oder Revueprogrammen, aus deren Repertoire bis in die 1940er Jahre einzelne Nummern ausgekoppelt wurden. Etliche Schlager oder Gassenhauer jedoch verdankten ihre Popularität u. a. auch dem Circus. So verkündete der Circus Busch 1927 in seiner Werbung für die Circusposse „Am grünen Strand der Spree“: „Lieder als echt Berliner Circusschlager wie 'Man geht nicht mehr zu Fuß, man fährt per Omnibus', 'Die ganze Welt ist nicht wie ein Theater' werden bald Gemeingut der Berliner Straße werden als echte, rechte Gassenhauer in des Wortes schönster Bedeutung.“⁸⁷ Es gab also auch Bemühungen seitens der Circusmusik, eigene solcher Schlager zu generieren, die teilweise auch zu beachtlichen Erfolgen führten. So besaß der Circus Barum sogar eine auf das Unternehmen zugeschnittene Schlagermelodie mit dem beziehungsreichen Titel: „Darum zu Barum“, komponiert von Gerhard Jussenhoven.

⁸² Kothes 1977, 56

⁸³ vgl. Schutte 1988, 108

⁸⁴ Malhotra 1979, 242

⁸⁵ vgl. Eberstaller 1976, 21

⁸⁶ vgl. Schutte 1988, 94

⁸⁷ vgl. Werbebrief Circus Busch vom 31. Mai 1927, Circus- und Variétéarchiv Marburg

Aufgrund der Internationalität des Circuswesens und der in diesem Genre beschäftigten Musiker, die - wie z. B. für die Pfälzer Circusmusiker nachweisbar ist - auch Tournées in die USA unternahmen, konnte man neue Trends sehr schnell aufspüren und umsetzen.⁸⁸ Die Circusorchester spielten hier offensichtlich in der deutschen Unterhaltungsmusik eine Vorreiterrolle. Denn die weltläufigen Circusmusiker machten frühzeitig mit neuen musikalischen Moden wie Ragtime, Cake Walk, One Step etc. Bekanntschaft, „und dies zu einer Zeit, als Europa noch kaum Notiz genommen hatte von jener die Musik unseres Jahrhunderts derart prägenden afro-europäischen Musik der Neuen Welt.“⁸⁹

Ab der Mitte der 30er Jahre trug man auch bezüglich des Instrumentariums und der Besetzung der Circusorchester den neuen Trends in der Unterhaltungsmusik Rechnung, indem man erste Änderungen herbeiführte. So mussten z. B. die Klarinettenisten in der Regel als Zweitinstrument nun zusätzlich das Spiel auf dem Saxophon erlernen. Bereits 1936 galt als Bedingung für die Anstellung beim Circus Jakob Busch für den Klarinettenisten Rudi Rosenthal der Erwerb und das Erlernen eines Saxophons, wie folgendes Zitat belegt: „Es ging um ein Engagement im Groß-Zirkus Busch. Um dieses Engagement zu erhalten, musste er sich jedoch ein Saxophon zulegen und eigens Unterricht nehmen.“⁹⁰ Auch die extensive Verwendung des Schlagzeugs wurde nun ebenso wie eine jazzmäßige Rhythmisierung, entsprechende Tongebung und Artikulation forciert. Circusmusiker gehörten damit zu den ersten in der deutschen Musikszene, die sich an diese Neuerungen heranwagten.

Viele dieser modernen Tendenzen wurden während des „Dritten Reiches“, sofern sie nicht deutschen Ursprungs waren, aus dem Circus verbannt. In einem Musik-Erlass des Propagandaministers Goebbels von 1936 wurden alle Musiken von „Juden oder Angehörigen der Feindstaaten“, „amerikanischer Refrainingesang“, „Hot- und Swing-Musiken“ sowie „artfremde Musik, soweit sie von Juden oder Negern stammt oder diese nachahmt“, verboten. Als Folge dieses Erlasses mussten viele Artisten ihre Darbietungsmusiken wechseln.⁹¹ Kulturpolitische Richtlinien forderten in der Folge auch in Bezug auf die Musik deutscher Unterhaltungsmusiker, zu denen die Circusmusiker gruppiert wurden, „künstlerische Wertarbeit. (...) Jede andere Art der Musikausführung, die äußere Effekte, unkünstlerische Mätzchen und Clownerien in den Vordergrund stellt, entspricht nicht der Würde unserer Unterhaltungskunst und ist zu unterlassen.“⁹² Aber die Vorschriften ließen dennoch Schlupflöcher, die bei großzügiger Interpretation auch moderne Klänge und Rhythmen ermöglichten: „Im Hinblick auf den Stil der musikalischen Ausführung besteht kein Anlaß, den gesunden Fortschritt im Klanglichen, Rhythmischen usw. zu unterbinden.“⁹³ Nicht alle deutschen Circusorchester konnten den neuen Trends folgen. Oft blieb es bei den bewährten Bläserorchestern, so dass die neuen Klänge und Rhythmen der amerikanischen Tanz- und Schlagermusik, die von Trompeten, Saxophonen und Posaunen dominiert wurden, zwar nicht authentisch wiedergegeben werden konnten, man sich dennoch bemühte, sie in die Programme aufzunehmen und versuchte, ein internationales Repertoire zu integrieren.⁹⁴

⁸⁸ vgl. Kap. 2.1.4

⁸⁹ Engel 2002, 4

⁹⁰ Neufert 1982, 38

⁹¹ vgl. Günther/Winkler 1986, 155

⁹² Hinkel 1943, 3

⁹³ Hinkel 1943, 3

⁹⁴ vgl. von Hahnke 1952, 194

1.2.6 Der deutsche Circus der Nachkriegszeit

Der deutsche Circus war 1945 an einem absoluten Tiefpunkt angelangt. *„Wohl in keiner Kunstform hatte der totale Krieg des Hitlerreiches so viel Schaden angerichtet wie im Zirkus.“*¹ Die Wiederbelebung und die weitere Entwicklung des deutschen Circuswesens verlief im zunächst in Besetzungszonen separierten und später dann zweigeteilten Deutschland bis zur Wiedervereinigung in zwei verschiedenen Linien, da die unterschiedlichen politischen Systeme nicht ohne Einfluss auf das Circuswesen blieben und spezielle Erscheinungsformen beförderten.

1.2.6.1 Der Circus in der Bundesrepublik Deutschland

Im zerstörten Deutschland herrschte in den ersten Nachkriegsjahren ein großer Bedarf an Unterhaltung jeglicher Art, wovon zunächst auch die Circusse profitierten. Der Hunger nach Ablenkung ließ zahlreiche neue Unternehmen entstehen, von denen allerdings viele nach ein paar Jahren wieder verschwanden. Auch künstlerisch änderte sich einiges: Die ersten Circusprogramme nach dem Krieg waren reine Nummernprogramme, größere Spielformen schienen vergessen, die Pantomime schien tot zu sein. Zudem hatte der Mangel an Tierbeständen eine starke Verlagerung in Richtung Akrobatik und Clownerie zur Folge.²

Nach und nach tauchten als Circusunternehmen eigentlich fast alle Namen wieder auf, die in der deutschen Circusgeschichte vor 1945 einen guten Klang besaßen. Doch infolge des Krieges waren die einstigen Großcircusse zu mittlerer Größe geschrumpft und sahen sich jetzt Neugründungen in gleichen Dimensionen gegenüber.³ *„Von Krone abgesehen, gaben nun im westdeutschen Zirkusleben neue Namen den Ton an, in den Nachkriegsjahren vor allem die Zirkusse Apollo und Roland.“*⁴ Doch schon Anfang der 50er Jahre kehrte sich der positive Wachstumstrend um, es setzte ein beispielloses Circussterben ein. Die Gründe für diesen Rückgang waren vielfältig: Sicherlich dürfte im rapiden Anstieg der Unkosten (z. B. für Transport und Unterhalt der Unternehmen) ein Grund zu suchen sein, viel einschneidender wirkten sich aber der Wandel in der Unterhaltungsbranche durch das Aufkommen und die rasante Verbreitung neuer Medien wie Fernsehen oder Schallplatte und das Erschließen neuer Freizeitmöglichkeiten aus. Mit dem einsetzenden Fernsehzeitalter änderten sich nicht nur das Freizeitverhalten und der Konsum von Unterhaltung, sondern auch das Anspruchsdenken des Publikums.⁵ Die Anforderungen an den Circus hinsichtlich Perfektion und Professionalität stiegen.⁶

Die beachtliche Zahl von 18-20 größeren Unternehmen (insgesamt ca. 120) zur Zeit der Währungsreform schrumpfte in den darauf folgenden zwei Jahrzehnten von zwölf Großunternehmen 1955⁷ auf nur noch fünf große Unternehmen im Jahr 1968/69: Krone (seit 1962 im festen Circusbau in München mit 3000 Plätzen), Sarrasani, Busch-Roland, Carl Althoff und Willy Hagenbeck.⁸ Die Liste der in den 50er und 60er Jahren aufgelösten oder in Konkurs gegangenen Betriebe enthält viele einstmals berühmte Namen: Gleich (1951), Carl Hagenbeck

¹ Kusnezow 1970, 269

² vgl. Kusnezow 1970, 272

³ vgl. Günther/Winkler 1986, 175

⁴ Kusnezow 1970, 269

⁵ Zeitweilig trug das Fernsehen, wie z. B. durch Sendungen wie „Stars in der Manege“ oder den Serienhit „Salto mortale“ in den 70er Jahren, allerdings auch zur Popularisierung der Circuskunst bei.

⁶ vgl. Lehmann, R. 1979, 48

⁷ Nachweis: Archiv des Circusmuseums Preetz

⁸ vgl. Günther/Winkler 1986, 182

(seit 1953 nur noch als Tierpark), Holzmüller (1954), Belli (1956), Barlay (1957), Brumbach (1960), Paula Busch (1961), Fischer (1962), Barum (1967), Franz Althoff sen. (1968), Carola Williams (1968).

Das deutsche Wirtschaftswunder ging am Circus vorbei. So urteilen GÜNTHER/WINKLER sicherlich nicht ganz zu Unrecht: „*Die Circusgeschichte der Bundesrepublik ist seit 1949 eine Geschichte immer wiederkehrender Krisen.*“⁹ Erschwerend kam hinzu, dass dem bundesdeutschen Circus nahezu jegliche kulturpolitische Anerkennung und Förderung von staatlicher Seite verwehrt blieb. Der Rückgang, der um 1970 seinen Höhepunkt erreichte, war aber nicht nur ökonomisch bedingt, sondern auch künstlerisch, weil es vor allem an geeignetem Nachwuchs an Artisten mangelte.¹⁰ Mit zahlreichen künstlerischen Experimenten verschiedenster Art, die - da sie sich zumeist am vermeintlichen Zeitgeist orientierten - oft jenseits aller Circustraditionen standen und, wenn überhaupt, nur kurzfristigen Erfolg brachten, versuchten die einzelnen Betriebe sich über Wasser zu halten. Zwar gab es immer wieder Versuche, neue Unternehmen zu etablieren, deren Bestand war aber meist nur von kurzer Dauer. Auf lange Sicht erfolgreiche Neugründungen gelangen nur wenigen: Im Jahr 1977 belebte Franz Althoff jun. den traditionsreichen Namen Althoff durch die Gründung des Circus Williams-Althoff mit neuem Glanz. Bereits 1970 hatte der Dompteur Gerd Simoneit-Barum den ebenfalls ruhmreichen Circus Barum wieder ins Leben gerufen. Dieses Unternehmen existiert bis heute noch und zählt zu den größten und erfolgreichsten in Deutschland.¹¹

Eine viel nachhaltigere Wirkung als die o. g. Neugründungen erzielte aber der 1976 von dem Grafiker Bernhard Paul und dem Chansonnier André Heller gemeinsam ins Leben gerufene Circus Roncalli. Die Kritik erging sich bereits nach den ersten Vorstellungen in Lobeshymnen über das neuartige Circuskonzept, man sprach sogar von einer „Renaissance“ der Circuskunst.¹² Neu waren an Roncalli gegenüber den bis dahin bekannten Circusformen vor allem die starke Betonung des poetischen Elements, gepaart mit nostalgischem Charme sowie der Verzicht auf hohen technischen Aufwand und die üblichen Sensationsnummern.¹³ Roncalli gelang es, in einer geschickten Mischung Elemente aus Theater, Kleinkunst und Kabarett mit traditionellen Circuselementen zu verbinden: „*Das Konzept, poetisch verträumte Artistennummern in einen durchkomponierten Handlungsablauf einzufügen, ist aufgegangen. Bernhard Paul hat die Elemente des Theaters und der traditionellen Commedia dell'Arte (...) zu einer dreistündigen Traumreise an die Ufer der verlorenen Sensibilität zusammengefügt.*“¹⁴

Der Circus Roncalli brachte durch das Aufzeigen neuer Möglichkeiten für die Manege die gesamte Circusszene der Bundesrepublik in Bewegung.¹⁵ Sein Konzept fand viele Nachahmer, sogar einstige Kritiker gliederten im Laufe der Zeit Ideen und Inhalte von Roncalli in ihre Programme mit ein. Bernhard Paul tendierte nach der noch im Gründungsjahr erfolgten Trennung von seinem Teilhaber André Heller zwar wieder stärker zum klassischen Circus, doch blieb im Wesentlichen der oben geschilderte besondere Charakter Roncallis erhalten. Der endgültige Durchbruch gelang mit der Tournee des Jahres 1980 unter dem Motto „Die Reise zum Regenbogen“. Im Laufe dieser Saison sahen mehr als 300.000 Zuschauer den Circus

⁹ Günther/Winkler 1986, 181

¹⁰ vgl. Günther/Winkler 1986, 199

¹¹ vgl. Günther/Winkler 1986, 200ff. Franz Althoff konzentriert sich allerdings seit Mitte der 1990er Jahre vorwiegend auf die Pferdedressur und verlegte sich mit mäßigem Erfolg auf musicalähnliche Inszenierungen. Ständig vom Konkurs bedroht, wurde er im Frühjahr 2004 zu einer Haftstrafe wegen Steuerhinterziehung verurteilt.

¹² vgl. Barell 1985, 238

¹³ vgl. Günther/Winkler 1986, 209ff

¹⁴ Schütte 1981, 18

¹⁵ vgl. Günther/Winkler 1986, 209

Roncalli.¹⁶ Am Ende des 20. Jahrhunderts galt der Circus Roncalli mit Besucherzahlen von ca. 600.000 Menschen pro Spielzeit als einer der erfolgreichsten in Europa.¹⁷

1.2.6.2 Der Circus in der DDR

Eine grundsätzlich andere Struktur als die des bundesdeutschen Circus zeigt die Entwicklung des Circuswesens nach dem Zweiten Weltkrieg im östlichen Teil Deutschlands, der früheren DDR. Die Unternehmen, die noch nach 1945 in der Ostzone verblieben waren, wurden nach und nach alle verstaatlicht. Der erste volkseigene Circus wurde der des Harry Barlay, welcher 1950 in den Westen geflüchtet war und seinen Circus zurückgelassen hatte. In anderen Fällen ging die Verstaatlichung nicht so reibungslos vonstatten: Die Erben der Circusse von Jacob Busch sowie Cliff Aeros wurden nach deren Ableben zwangsenteignet. Im Jahr 1952 waren alle großen Circusse ins Volkseigentum übergegangen. *„Noch gab es 26 Privatunternehmen meist kleinen Formats und oft geringen Niveaus.“*¹⁸

Mit Beginn des Jahres 1960 wurden dann alle Circusse unter dem Dach der Einrichtung VEB-Zentral-Zirkus zusammengefasst. Im Sprachgebrauch der DDR lautete das so: *„Auf diese Weise wurde die Circusszene von einigen unwürdigen Unternehmen gereinigt.“*¹⁹ Dennoch blieben einige Privaticusse mit staatlicher Lizenz wie die Unternehmen Hein und Probst bestehen. Ab 1980 firmierte der VEB-Zentral-Zirkus dann offiziell unter dem Namen „Staatszirkus der DDR“. Dieser war in die drei Filialcircusse Busch, Berolina und Aeros unterteilt.

Großen Einfluss nicht nur auf die Struktur, sondern auch auf die künstlerische Gestaltung und das Niveau des DDR-Circus übte die enge Zusammenarbeit - u. a. durch viele wechselseitige Gastspiele - mit dem sowjetischen Staatszirkus aus. Dem Beispiel der Sowjetunion folgend, wurde 1956 in Berlin die staatliche Fachschule für Artistik ins Leben gerufen. Die Prinzipien der staatlichen Förderung des Circus in der DDR ermöglichten den Artisten neben einer gründlichen Ausbildung auch eine gesicherte berufliche Existenz. Die Leistungen des DDR-Circus, vor allem auf den Gebieten der Dressur und der Akrobatik besaßen internationales Spitzenniveau, was u. a. viele Auszeichnungen bei renommierten Circus-Festivals, auch im westlichen Ausland, belegen. In der Bundesrepublik wurde die Circuskunst der DDR bis zuletzt hoch eingeschätzt. *„Es existieren drei Staatszirkusse von so hohem künstlerischen und technischen Niveau, das man von absolutem Weltklasseformat sprechen kann.“*²⁰ Bemerkenswert hinsichtlich der musikalischen Gestaltung war im DDR-Circus, dass die Programme auf der Basis eines Leitgedankens konzipiert und dabei die Musik in diese Gesamtkonzeption mit einbezogen wurde.²¹

Nach der Wiedervereinigung des zweigeteilten Deutschlands wurden die drei Filialcircusse des Staatszirkus' zunächst über die Treuhandanstalt in einzelne GmbHs umgewandelt, später dann zum Teil liquidiert bzw. verkauft.²² Zu den bekanntesten ostdeutschen Unternehmen zählen heute der Circus Busch-Berolina sowie die Circusse der Familie Probst.

¹⁶ vgl. Schütte 1981, 23

¹⁷ vgl. Pluwatsch 1996, 3

¹⁸ Günther/Winkler 1986, 228

¹⁹ Netzker/Winkler, zit. nach Günther/Winkler 1986, 238

²⁰ Barell 1985, 238

²¹ vgl. Günther/Winkler 1986, 247

²² vgl. Liese/Winkler 2006, 7

1.2.6.3 Circusmusik in der Bundesrepublik Deutschland

Nach Kriegsende klagten viele Unternehmen über einen Mangel an geeigneten Musikern. *„Die ersten Zirkusse, die sich nach dem Kriege wieder etablierten, waren in nicht geringer Verlegenheit: es fehlte an Zirkusmusikern. (...) man mußte also, wollte man den Zirkus nicht musiklos machen, zu zirkusfremden Kapellen greifen. So kam man zur Heranziehung erprobter Unterhaltungs- und Tanzorchester, die zwar nicht vom Fach waren, doch immerhin aus einer Nachbarregion kamen.“*²³ Der Mangel an musikalischen Kräften führte u. a. auch dazu, dass im Circus der Nachkriegszeit viele rein weibliche Ensembles auch in musikalischen Genres tätig waren.²⁴ *„Besonderer Beliebtheit erfreuten sich jene, meist zahlenmäßig großen Ensembles, die das Tänzerische mit dem Musikalischen verbanden. (...) Überhaupt teilten sich Tanz und Musik den ersten Platz; gleich den Tänzern zogen Bigbands, Tenöre, Soubretten und andere Gesangssolisten in den Zirkus ein - Ausdruck des 'Zeitgeistes', der dem Musikalischen einen zunehmenden Stellenwert einräumte. Dabei spielte jene Trends, die von Amerika herüberkamen, eine erstrangige Rolle.“*²⁵

Allmählich vollzog sich, vor allem durch den Einfluss amerikanischer Besatzungstruppen, in der deutschen Unterhaltungsmusik ein grundlegender Wandel. Die fortschreitende Medialisierung der Musik tat ihr Übriges hierzu: *„Die nach dem Krieg verstärkt einsetzende technische Entwicklung auf dem Gebiet der Unterhaltungselektronik wurde zum Jobkiller für viele Musikanten.“*²⁶ Das betraf auch die Circusmusiker, denen zusätzlich durch die vollständige Auflösung aller bestehenden Musikkorps des Militärs und den gleichzeitigen Rückgang ziviler Orchester in der unmittelbaren Nachkriegszeit neue personelle Konkurrenz durch zumeist sehr gut ausgebildete Musiker aus diesen Bereichen erwuchs.²⁷

Die Mangelsituation änderte sich daher recht zügig. *„Einige Zirkusunternehmen kamen rasch wieder auf die Beine und brauchten natürlich Musiker. Hier bekamen die bisher fest im Sattel sitzenden Mackenbacher²⁸ Konkurrenz seitens der Theater- und Konzerthausmusiker, die man aus Geldmangel aus ihrem ehemaligen Engagement entlassen hatte. Sie strömten nun auf den Markt und verdrängten die alteingesessenen Zirkusmusiker.“*²⁹ Insgesamt bestanden zunächst in der unmittelbaren Nachkriegszeit immer noch große Orchester. Einen Eindruck von der Dimension musikalischer Begleitorchester liefert das Programm des Circus Williams aus der Saison 1947 (vgl. Abb. unten). Hier sind fünf Kapellmeister und vier Kapellen, darunter ein Schau-Orchester, aufgeführt.

²³ Krebs 1949, 9

²⁴ vgl. Günther/Winkler 1986, 171f

²⁵ Günther/Winkler 1986, 172

²⁶ Mannweiler 1999, 4

²⁷ vgl. Höfele 1997, Sp. 281

²⁸ Von ca. 1880-1950 wurde - wie bereits erwähnt - das Musikerpersonal hauptsächlich von Pfälzer und böhmischen Musikanten gestellt. Für die Pfälzer Musiker wurde als Synonym häufig der Begriff „Mackenbacher“ verwendet, der auf den Schwerpunkt ihrer Herkunft, die pfälzische Gemeinde Mackenbach, Bezug nimmt. Vgl. hierzu insbesondere Kap. 2.1, in dem die regionale Herkunft der Circusmusiker eingehend untersucht wird.

²⁹ Mannweiler 1999, 5

CIRCUS HARRY WILLIAMS
NONSTOP-TOURNEE 1947
DIREKTION HARRY und CAROLA WILLIAMS

| | |
|-----------------------------|--|
| MISS INDIANA | verwegene Künste am Trapez |
| ITALO | Rastelli würdigster Nachfolger |
| 3 JOSINA JOERS | Luft-Zahnkraft-Sensation |
| EUGEN KAROLY | akrobatischer Reiter und Extensidresseur |
| KAY-YONG-CHINA TRUPPE | Equilibristik und Kontortionistik in unerreichter Vollendung |
| CARL KOSMEIER | und sein unreitbarer Esel |
| LUCIANA U. TOCHTER | Spanische Schule auf prächtigen Lipizzanern |
| LOTHARY | der jugendliche Blitzjongleur |
| LIAZEED | arabische Springertruppe |
| LILO | die Königin der Luft am pendelnden Trapez |
| 4 MEDINIS | die bekannten italienischen Musicalclowns |
| 4 MELVILS | fliegende Menschen von Fänger zu Fänger |
| 3 MANJAS | die herzerfrischende Eselparodie |
| MABEL, MAC & BOBBY | einzigartige Wurf- und Schleuderakrobatik |
| ADOLF MARK | klassische Hohe Schule auf dem Rapphengst „Mephisto“ |
| ELLEN-OCTAVIO | lustiges Tierpotpourri mit Affen, Katzen und Hunden |
| OSWINO | der Mann, der alles mit den Füßen macht |
| CARL REINDL | Löwendompteur mit Schultes Berberlöwen |
| 3 ROGGE-SISTERS | der beste Nachwuchs auf den rollenden Kugeln |
| 2 RODELLYS | am Doppeltrapez |
| STELLA UND WILLY RENTERS | meisterhaftes Pas de Deux |
| FRITZ ROTH-GORILLA | die verblüffende Affenparodie |
| 2 STEFFENS | Fuß- und Spatenspringer |
| ARTHUR SPRANKEL | Ballettmeister und Solotänzer |
| TRIO SONORES | die einfallreichen Musicalclowns |
| 2 WEINETTIS | geschickte Ungeschicklichkeiten |
| WIBO, HEINI UND LITTLE PAUL | die lustigen Manegenclowns |
| INGE YONG | Step und Akrobatik |

Oberkapellmeister: Franz Rokos
Schau-Orchester Lucke-Sar — Kapelle Peter Knüpper
Kapelle Hans Klahold — Kapelle Richard Cromer

Wintersaison 1947/48
im neuerrichteten „Williamsbau“ in Köln/Rhein
Std. Anschrift in Deutschland: Circus Harry Williams, Köln/Rhein, Williamsbau

Abb.: Programm des Circus Harry Williams, Saison 1947³⁰

Musiker gab es durch die o. g. Umstände offensichtlich mehr als genug, aber für die speziellen Bedingungen der Circusmusik waren diese oft zu unerfahren und auch nicht entsprechend geschult. Doch bereits 1949 wurde in der Fachliteratur konstatiert: „(...) die ersten in Zirkuskapellen verwandelten Schau-Orchester haben sich eingearbeitet, haben gelernt, sich den Anforderungen des Zirkus-Genre anzupassen, haben bereits Routine erlangt, und, was wesentlich ist, einen neuen Stil der Zirkusmusik entwickelt (...). Und nun erwies sich das moderne Schau-Orchester nicht nur als brauchbarer Lückenbüßer, sondern geradezu als das gemäße Organ der modern gesetzten Begleitmusik (...).“³¹

Die geänderten Anforderungen, was das Repertoire betraf, führten zu Umbesetzungen. Es existierten sehr bald kaum noch reine Blaskapellen, sondern jetzt gaben modernere Formationen

³⁰ Aus: Das Programm. Artistisches Fachblatt. Nr. 1754, 1947, 17. Unterhalb des Programms sind die einzelnen Kapellmeister aufgeführt.

³¹ Krebs 1949, 9

den Ton an, und infolgedessen kam es auch zu Umbenennungen. Die jetzt häufig als „Schauorchester“ angekündigten Big-Band-ähnlichen Ensembles beeindruckten durch ihre Modernität.³² Bereits 1946 präsentierte der Circus Barum ein Schauorchester unter Leitung von Werner Schulte.³³ Zum Teil existierten Blaskapelle und modernes Orchester auch nebeneinander, so bot der Circus der Gebrüder Belli 1946 mit dem „*Schau-Orchester Froka, Solistin Inge Froka und Kapellmeister Grob mit seinen beiden Kapellen*“ ein besonders breites musikalisches Angebot.³⁴

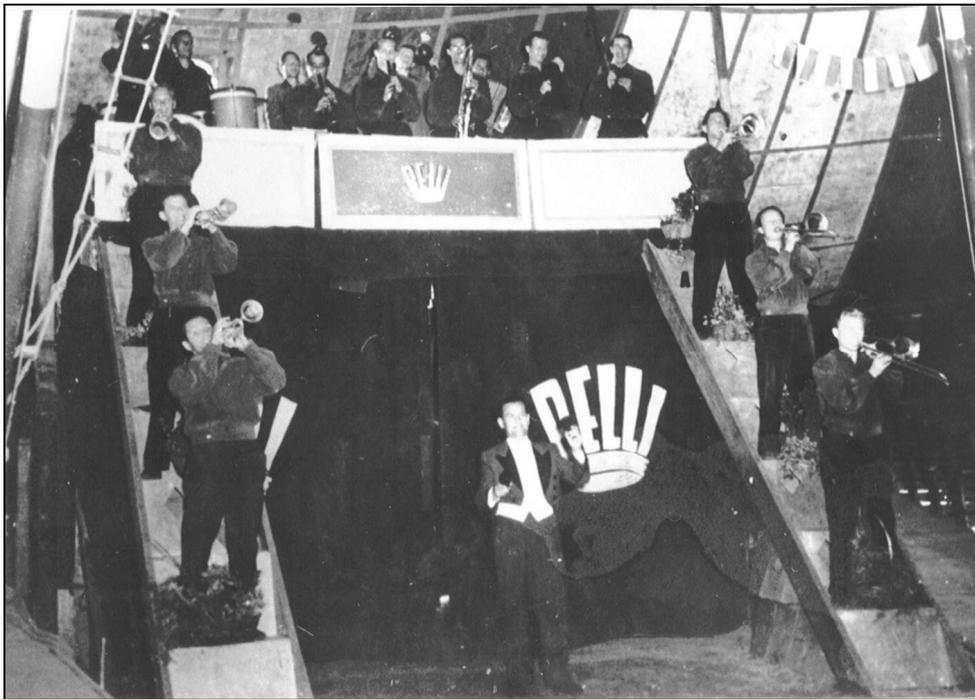


Abb.: Schauorchester des Circus Belli um 1950³⁵

Der Circus Carl Hagenbeck bezeichnete 1946 seine Musikformation gar als „*Jazz-Symphonie-Orchester*“³⁶. Auch der Circus Holzmüller glänzte mit einem Schauorchester³⁷, ebenfalls der Circus Franz Althoff, aus dessen Ensemble ein Musiker die „Schau“-Funktion jedoch wie folgt relativierte: „*(...) viel zu schauen gibt's zwar nicht, immerhin haben wir recht flotte, fast golden glitzernde Anzüge bekommen, die recht jugendlich aussahen.*“³⁸ Verantwortlich für eine Anhebung der Qualität wurde neben den moderneren Besetzungen auch die Konzentration auf musikalische Aufgaben gemacht: „*Die Zeit, da die Zirkuskapelle als primitives Tsching-Trara-Bum noch mit unfreiwilliger Komik Beifall erntete, ist vorbei. Vorbei die Zeit ohren- und markerschütternder Blechmusik mit Märschen, Märschen, Märschen. Vorbei auch die Zeit, da die Musiker zugleich als Zeltarbeiter verpflichtet waren. Schwere Arbeit, vor allem Handarbeit, verwehrt schon die Rücksicht auf die Behandlung der Instrumente des modernen Ensembles, die*

³² vgl. Erbes-Rösner 1957, 7

³³ vgl. Programmheft Circus Barum 1946, Archiv des Circusmuseums Preetz

³⁴ vgl. Programmhefte Circus Gebrüder Belli 1946-1948, Circus- und Varietéarchiv Marburg

³⁵ Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

³⁶ vgl. Programmheft Circus Carl Hagenbeck 1946, Circus- und Varietéarchiv Marburg

³⁷ vgl. Programmheft Circus Holzmüller 1947, Circus- und Varietéarchiv Marburg

³⁸ Grunow 1984, 31

die Erhaltung der Feinfühligkeit der Finger erfordert.“³⁹ „Abgesehen von kleinen Wandercircussen, die oft noch den musikalischen Teil durch eigene Familienmitglieder schlecht und recht selbst bestreiten, finden wir heute Circuskapellen, die sich mit jedem anderen Orchesterkörper messen können.“⁴⁰

Eines der letzten großen Unternehmen, das seinen Klangkörper auf die neuen Bedürfnisse einzurichten versuchte, war 1955 der Circus Krone, der nun ebenfalls bemerkte, dass die „gute alte Blasmusik“ nicht mehr ausreichte und das Publikum modernere Musik jetzt auch im Circus forderte⁴¹, so dass Krone jetzt im Big-Band-Sound eine revueartige „Circus-Schau im Rhythmus der Zeit“ inszenierte.⁴² Damit setzte sich ein Trend fort, der die traditionellen Blsorchester immer mehr in den Hintergrund drängte und sie bald ganz verschwinden ließ. Statt dessen glichen die Besetzungen ab Mitte der 50er Jahre immer mehr einer Mischung aus Tanzcombo und Big-Band.⁴³ Neue Instrumente wie die Hammond-Orgel oder die E-Gitarre und der E-Bass kamen hinzu. Das Schlagzeug, früher in große Trommel, kleine Trommel und Becken aufgeteilt, wurde jetzt als „Drum-Set“ von einem einzigen Musiker bedient. Die Rolle des Saxophons - in den früheren Blsorchestern nur gelegentlich besetzt - als Melodieinstrument wurde immer bedeutender.



Abb.: Big-Band des Circus Barlay 1951⁴⁴

Der Wandel in der Instrumentierung hatte aber auch zur Folge, dass sich die Besetzungen zahlenmäßig verringerten. Waren z. B. früher in größeren Blsorchestern mindestens drei Hornisten oder je nach Stimmenverteilung auch Posaunisten erforderlich, um das harmonische und rhythmische Gerüst durch ihren „Nachschlag“ zu komplettieren, konnte diese Funktion jetzt bequem von einem einzigen Tasteninstrument erfüllt werden. Das Unternehmen Rudi Renz pries diese Neuerung voller Stolz in seinen Programmheften ab 1963 als Attraktion an, indem es der

³⁹ Krebs 1949

⁴⁰ Erbes-Rösner 1957, 7

⁴¹ vgl. Sembach-Krone 1969, 139

⁴² vgl. Günther/Winkler 1986, 189

⁴³ vgl. Schütte 1981, 82

⁴⁴ Circus-Busch-Archiv Martin Schaaf, Berlin

Ankündigung des nur noch acht Mann starken Orchesters unter dem Kapellmeister Karbe hinzusetzte: „*Karbe hat eine Hammond-Orgel dabei. Diese ersetzt zehn Musiker.*“⁴⁵ Solche vollmundigen Werbeankündigungen waren grundsätzlich auch hinsichtlich der Musik häufige Praxis. Ein extremes Beispiel hierfür lieferte 1968 der Circus von Heinz Fischer, der ein „*Schauorchester von Radio Luxemburg*“ ankündigte, dann aber „*(...) allein ein dilettantisches Musikantentrio aufspielen ließ*“.⁴⁶

Selbst in den größten Unternehmen waren nunmehr höchstens 16 Musiker beschäftigt. Neben einer Rhythmusgruppe - bestehend aus Schlagzeug, Orgel/Akkordeon, Kontrabass/E-Bass und gelegentlich einer Rhythmus-Gitarre - bildeten 3-4 Trompeten, 4-5 Saxophone sowie 2-3 Posaunen die Bläser-Sektion. Violinen und Celli waren gegen Ende der 50er Jahre gänzlich aus den Circusorchestern verschwunden, so dass aus der Mischung von Salon- oder Tanzorchesterformationen der unmittelbaren Nachkriegszeit nun - eine volle Besetzung vorausgesetzt - reine Big-Bands entstanden waren. Mit dem allgemeinen Rückgang des Circuswesens nach 1955 verlor auch die Circusmusik ihren zwischenzeitlich hohen Rang. Das durch Sparmaßnahmen allgemein sinkende Niveau machte sich auch in der Circusmusik bemerkbar. Die Musik büßte deutlich an Beachtung ein, was sich unter anderem an Änderungen in den Programmen (z. B. Wegfall der traditionell für das Orchester reservierten ersten drei Programmnummern) ablesen lässt. Ob dieser Abwärtstrend letztlich von den Circusen selbst durch ihre Sparmaßnahmen initiiert wurde, oder ob die Reduzierung der Orchester und die abnehmende Gewichtung der Musik im Circus zum Teil auch als Reaktion auf ein nachlassendes Publikumsinteresse an der Musik erfolgte, lässt sich im Rückblick nicht mehr mit Gewissheit sagen.

Der fortschreitende Rückgang in den 1960er Jahren tat zum Schwund der Orchesterbesetzungen ein Übriges, denn größere Besetzungen konnte sich ohnehin kaum noch ein Circus leisten. Zudem boten die ständigen Verbesserungen in der Musikelektronik nach und nach immer mehr Möglichkeiten zur klanglichen Verstärkung durch moderne Mikrofon- und Anlagentechnik. Selbst um sehr große Circuszelte akustisch auszufüllen, war nun nicht mehr unbedingt ein großer Bestand an musikalischem Personal vonnöten. Die Bläserregister wurden weiter reduziert und als typische Besetzung kristallisierten sich Formationen mit 2-3 Trompeten, 2-3 Saxophonen, einer Posaune und einer Rhythmusgruppe, bestehend aus Orgel/Akkordeon, Bass und Schlagzeug, heraus. Diese Besetzung, die als typisch für die 60er und 70er Jahre gelten darf, wurde z. T. noch ergänzt durch den Einbau einer Rhythmusgitarre oder die Aufstockung um ein bis zwei Bläser. Führende Unternehmen in musikalischer Hinsicht waren in den 60er und 70er Jahren die Circusse Krone, Williams und Adolf Althoff.

⁴⁵ vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz

⁴⁶ Günther/Winkler 1986, 184



Abb.: Orchester der Circus Adolf Althoff um 1960⁴⁷

Kurzfristig engagierte circusfremde Kapellen, wie 1966 im Circus Willi Holzmüller, bildeten nur noch eine ungewöhnliche Ausnahme: *„Erstes großes Handicap: keine circuseigene Kapelle. Man hatte aus Waiblingen und Winnigen schnell vier Mann zusammengetrommelt, die dann diese ihnen ungewohnte Arbeit recht und schlecht verrichteten. Billige Tanzmusik, gerade gut genug für einen Dämmerchoppen oder Heubodentanz, aber niemals geeignet, artistische Darbietungen zu begleiten.“*⁴⁸

Seit dem Ende der 1960er Jahre eroberten zunehmend Orchester aus den Ostblockländern, insbesondere aus Polen, die deutsche und europäische Circusmusikszene.⁴⁹ Finanzielle Gründe dürften hierfür ausschlaggebend gewesen sein, denn diese Musiker spielten für weitaus geringere Gagen.⁵⁰ Von den allgemeinen Sparmaßnahmen im Circuswesen waren die Musiker also ganz besonders betroffen, denn hier konnte zudem im Zweifelsfall als Erstes der Personalbestand gekürzt werden. Die weiteren Verkleinerungen der Circusorchester in den Folgejahren führten dazu, dass diese nach und nach eher Combocharakter annahm. Als gängige Besetzungsvariante bildeten sich Formationen mit 4-5 Bläsern und Rhythmusgruppe heraus.

Doch der Schrumpfungsprozess der Circusorchester war damit noch nicht am Ende angelangt. Mit der Neugründung des Circus Williams-Althoff durch Franz Althoff jun. im Jahr 1977 verzichtete erstmals ein deutscher Großcircus komplett auf ein Orchester, indem er sämtliche Musikbegleitung per Tonband zufügte.⁵¹ Viele andere Unternehmen, so z. B. der Circus Krone

⁴⁷ Privatbesitz Otto Kolmsee, Straubing

⁴⁸ Kritik von Horst Cekan zu einem Gastspiel des Circus Willi Holzmüller vom 10. bis 12. Juni 1966 in Waiblingen. In: Deutsche Circuszeitung, Juli 1966, o. S., Circus- und Varietéarchiv Marburg

⁴⁹ vgl. Kap. 2.1.3

⁵⁰ vgl. Kap. 2.3.2

⁵¹ vgl. Althoff 1982, 129. Franz Althoff verschweigt allerdings in seiner Publikation, dass er zumindest zeitweise noch in der ersten Saison im Jahr 1977 ein Orchester beschäftigte. Die Idee, ausschließlich mittels vorproduzierter Tonkonserven die Vorstellungen musikalisch zu begleiten, war also kein ursprünglicher Bestandteil seines neuen Konzeptes, das vor allen Dingen durch die Unterbringung des gesamten Unternehmens in Containerboxen und den damit verbundenen bequemeren Transportmöglichkeiten für viel Gesprächsstoff innerhalb der Szene sorgte.

zu Beginn der Sommersaison 1980⁵², folgten diesem Beispiel, so dass die Circusorchester zu Beginn der 80er Jahre vom Aussterben bedroht waren.⁵³

Den Umkehrtrend zurück zum traditionellen Circus-Orchester leitete dann nicht zuletzt der Circus Roncalli ein, der in seinem Konzept die Live-Musik wieder zum Prinzip erhob⁵⁴ und aufgrund seines großen Erfolges mit dieser Anschauung zwangsläufig Nachahmer fand. Nach und nach integrierten alle bedeutenden Unternehmen wieder ein Orchester, so dass ab ca. 1990 für nahezu alle Großcircusse ein Circusorchester wieder obligatorisch ist.



Abb.: Orchester des Circus Roncalli Ende der 1980er Jahre⁵⁵

1.2.6.4 Repertoire

Das Repertoire der unmittelbaren Nachkriegszeit griff im Wesentlichen auf Altbekanntes zurück und musste sich im Übrigen mit dem begnügen, was noch verfügbar geblieben war. Der Mangel an geeignetem Notenmaterial schränkte die Möglichkeiten musikalischer Abwechslung drastisch ein, wie ein Musiker aus dem Jahr 1947 berichtet: „*Zu meinem Glück besteht das Repertoire zum größten Teil aus den wenigen Nummern, die damals überhaupt erhältlich waren. Groß im Geschäft ist Karl Bette mit seinen auf billigstes Papier gedruckten Schlagern: 'Wela-Mädchen', 'Dich hat der Frühling wachgeküsst' und anderen hochgeistigen Titeln.*“⁵⁶ Ansonsten dominierten in den Programmen die inzwischen typischen Gattungen. Die Strukturen im Repertoire wie auch in der Aufführungspraxis waren inzwischen konventionalisiert und standardisiert. Dies findet seine Bestätigung auch darin, dass der Wechsel der Musiker von

⁵² vgl. Programmheft Circus Krone 1980, Archiv des Circusmuseums Preetz

⁵³ Die Verwendung von Tonbandmusik im Circus wird im Kap. 3.4.2 ausführlicher thematisiert.

⁵⁴ vgl. Paul 1991, 164

⁵⁵ Fotoarchiv Circus Roncalli, Köln

⁵⁶ Grunow 1984, 7

einem Unternehmen zum anderen problemlos möglich war.⁵⁷ Bezüglich des Repertoires wurden in der Fachpresse erstmals die „... zur Genüge bekannten und abgedroschenen Artisten-Musiken“⁵⁸ bemängelt. Dass dies als beklagenswertes Phänomen angesehen wurde, belegt, dass viele musikalische Begleitmusiken auf ein geradezu standardisiertes, zum Teil Jahrzehnte zurück zu verfolgendes, Repertoire zurückgriffen. Als übermäßig häufig gespielte Titel wurden 1950 ausgemacht: „Erinnerung an Circus Renz“ (G. Peter) - häufig auch als musikalische Virtuosennummer auf dem Xylophon ausgeführt - , „Leichte Kavallerie“ (F. von Suppé), die „Ouvertüre zu Orpheus in der Unterwelt“ (J. Offenbach), „Unter dem Sternenbanner“ bzw. „Stars and Stripes“ (J. P. Sousa) sowie der „Tiger Rag“ und die „Toselli-Serenade“. Das löste verständlicherweise Kritik aus: „Jeder Artist legt Wert auf die Originalität seiner Tricks seiner Arbeit. Nur was 'seine Musik' anbetrifft, nimmt er, was er bei anderen, ähnlichen Nummern schon gehört hat.“⁵⁹ Offensichtlich boten viele Programme selbst bei den musikalischen Darbietungen innerhalb der Manege oft kaum noch musikalische Überraschungen für die Zuschauer und Zuhörer: „Oder geht es Ihnen, verehrte Leser, nicht auch so, daß sie bereits Tosellis Serenade zu hören meinen, wenn der Artist sich anschickt, zur Geige (oder Kniegeige) zu greifen.“⁶⁰

Weiterhin waren Adaptionen klassischer Werke sehr beliebt. Kritische Stimmen monierten jedoch auch hier mittlerweile: „Bestimmte Werke aus dem klassischen Repertoire sind denkbar ungeeignet und deplaciert, Man muß es in jedem Fall ablehnen, wenn sich ein Artist als Begleitmusik - man sollte es nicht glauben, aber so etwas gibt es und solche Beispiele könnte man beliebig anführen - die Tannhäuser-Ouvertüre von Richard Wagner auswählt.“⁶¹ Erstaunlich ist aber, dass sich viele dieser Adaptionen bis heute im Repertoire erhalten haben, wie z. B. der „Säbeltanz“ aus dem Ballett „Gajaneh“ (A. Khatchaturian/1942). Nahezu alle größere Unternehmen legten sich nun ihren eigenen Erkennungsmarsch zu, mit dem in der Regel die Vorstellung eröffnet wurde. So gibt es unter anderem den „Hagenbeck-Marsch“ (J. Gilbert), den „Sarrasani-Marsch“ (C. Sesso) sowie den „Zirkus-Krone-Marsch“ (A. Jeffa). Ebenso populär wurde der Franz-Althoff-Marsch mit dem Titel „So ein Circus“ (W. Weiland).⁶²

In der unmittelbaren Nachkriegszeit flossen Elemente des Jazz noch stärker in die Circusmusik ein: „Die Band, der es gelingt, irgend ein 'Ami-Stück' zu ergattern, ist fein raus, denn da fliegen die 'Lucky Strike' und die 'Chesterfield'.“⁶³ Besonders für Raubtiernummern erwiesen sich Gattungen wie Swing oder Blues als sehr geeignet und wurden hier bis heute zum Standard. Hier kam es zu einer Wechselwirkung: Einerseits passten viele Circusse die Besetzung ihrer Orchester den Anforderungen an, die ein moderneres Repertoire stellte, andererseits aber beeinflussten die zahlreichen Musiker aus anderen Sparten der Unterhaltungsmusik, die man jetzt aus Mangel an geeigneten Musikern auch im Circus beschäftigte, die Besetzungen und damit auch das Repertoire der Circusorchester. „Heute sind es in der Regel Tanzkapellen, die Artisten musikalisch unterstützen. Manche alten Zirkusfreunde wünschen sich die traditionelle Zirkusblasmusik zurück, wir aber glauben, dass die moderne Tanzmusik, das Saxophon, Klavier und sogar die Hammond-Orgel dem heutigen Zirkus und seinen Besuchern gemäßer sind.“⁶⁴

⁵⁷ vgl. Grunow 1984, 36

⁵⁸ Newman 1950, 11

⁵⁹ Newman 1950, 11

⁶⁰ Newman 1950, 11

⁶¹ Winter 1960, 3

⁶² vgl. Lehmann-Brune 1991, 206

⁶³ Grunow 1984, 7

⁶⁴ Wonneberg 1970, 270

Der neue Stil in der Circusmusik wurde in zweifacher Hinsicht befördert: Zum einen wirkte sich die Einbindung vormaliger Tanzmusiker und kompletter Schau-Orchester-Besetzungen aus, zum anderen verlangten internationale Artisten auch modernere Arrangements, die wiederum entsprechende Instrumentierung und Besetzungen erforderten.⁶⁵ Darüber hinaus bedienten sich Artisten aus dem Ausland natürlich oft der Musik ihres jeweiligen Heimatlandes, was die Gattungs- und Stilvielfalt wahrlich grenzenlos werden ließ.

Der Wandel in den Besetzungsformen erleichterte auch die Integration von Tanzrhythmen südamerikanischer Herkunft: Tango, Cha-Cha, Samba, Mambo, Rumba, Bossa Nova, Calypso. Dieser Trend hat bis in die heutige Zeit angehalten. Vielfach wird die Durchsetzung des Repertoires mit lateinamerikanischen Elementen, deren Ursprung hauptsächlich in den 50er Jahren liegt, heute als „traditionell“ und genretypisch angesehen: „*Typisch für Musik im Circus sind auch die spanisch und südamerikanisch gefärbten Nummern, die ja eigentlich alles Gewünschte in sich vereinigen, mitreißende Rhythmik und schnelle Tempi.*“⁶⁶ Hierbei handelt es sich im Übrigen um ein internationales Phänomen, denn in der gesamten westeuropäischen wie auch in der nordamerikanischen Circusmusik bevorzugt man „*(...) the Spanish-flavored music still composed for and written by the numerous Spanish and Latin American circus acts.*“⁶⁷ Die Artisten aus Lateinamerika können allerdings kaum der alleinige Grund hierfür sein, denn zumindest im deutschen Circuswesen sind diese nicht überproportional vertreten. Vielmehr erfüllt die lateinamerikanische Musik wichtige Anforderungen, die sie sehr geeignet für die Verwendung im Circus machen: Denn Tanzbarkeit ist seit jeher ebenso wie eine starke rhythmische Prägnanz ein häufig zu findendes Merkmal von Circusmusik.

Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bediente sich die Circusmusik bei ihren Adaptionen ungefähr je zur Hälfte der „E-Musik“ und der „U-Musik“. „*Wo das Zirkus-Orchester sich allein produziert, bei Einlaß-, Zwischen-, Pausen- und Schlußmusik mischt sich gerechterweise neue mit älterer Musik, gute, alte Unterhaltungsmusik aus Spielopern, Operetten, Konzertstücke und klassische Tänze (Sträuße, Millöcker, Lincke, Lehár, Fall, Kollo usw.) mit moderner Ausdrucksmusik (Englischer Walzer, Tango, Paso doble und dergl.).*“⁶⁸ Für die Begleitmusik der Artistennummern wurden hingegen eher aktuellere, modernere Stilrichtungen akzeptiert, die sich jedoch „*in den Grenzen der Modernität halten, innerhalb deren die Musik vom Gros des Publikums noch als Musik, und zwar als angenehme Musik empfunden wird,*“⁶⁹ sollten.

Ab den 1960er Jahren etwa neigt sich die Gewichtung im Repertoire der Circusorchester immer stärker in Richtung der aktuell populären Unterhaltungsmusik.⁷⁰ „*Größtenteils verwenden sie (...) in erster Linie mehr oder weniger bekannte Titel der Tanzschlagerliteratur.*“⁷¹ Doch wie in keiner anderen Institution blieb das Nebeneinander verschiedener Bereiche der Musik nach wie vor so selbstverständlich wie im Circus.⁷² „*Wir haben im Zirkus ein gemischtes Publikum aller Altersklassen. Deshalb ist auch eine Mischung von betont melodischen, rhythmisch modernen und*

⁶⁵ vgl. Krebs 1949, 9

⁶⁶ Parolari, zit. nach Organ, 1/1990, 15

⁶⁷ Conrad 1999, XIV

⁶⁸ Krebs 1949, 9

⁶⁹ Krebs 1949, 9

⁷⁰ Die Verwendung der Begriffe „U- bzw. E-Musik“ ist im Zusammenhang mit dem Circus problematisch, denn letztlich hat Circusmusik eigentlich stets einen vorwiegend unterhaltenden Charakter. Andererseits aber bezieht das Repertoire der Circusmusik - wie geschildert - auch solche Stücke mit ein, die von ihrer ursprünglichen Bestimmung her ganz eindeutig der ernsteren Musik zuzurechnen sind (vgl. hierzu auch Kap. 3.5.3).

⁷¹ Wonneberg 1970, 266

⁷² vgl. Deissner 1990, 161

*allerseits bekannten Melodien am vorteilhaftesten.*⁷³ Man versuchte ganz bewusst, mit der Musikauswahl möglichst allen Vorlieben des Publikums gerecht zu werden: *„Vor allem schwankt der Geschmack zwischen Jungen und Alten. Spielt das Orchester modernere Musik für die Jugend, so darf es nicht die ältere Musik vernachlässigen, die dem Alter gefällt (...)*⁷⁴. Bei den eigens für die Darbietungen der Artisten komponierten bzw. arrangierten Musikstücken schuf man nach Möglichkeit eine für alle Publikumsschichten und Altersgruppen kompatible Musik: *„Es muss keine originale Musik sein, aber eine zeitlose, die sich auf der Mittellinie des Geschmacks bewegt.*⁷⁵ Auffallend häufig werden im 20. Jahrhundert seit Einführung des Tonfilms auch Adaptionen von Melodien aus der Filmmusik, die ja eine enge Verwandtschaft zur Circusmusik kennzeichnet⁷⁶, oder gelegentlich auch aus Fernsehserien, eingesetzt. Besonders Werke der Filmmusik-komponisten Henri Mancini oder Nino Rota, hier insbesondere Melodien aus Fellinis Circusfilm „La Strada“, werden seither gerne zur Begleitmusik verwendet.

⁷³ Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

⁷⁴ Krebs 1949, 9

⁷⁵ Krebs 1949, 9

⁷⁶ vgl. Kap. 3.5.1.2

1.2.6 Die aktuelle deutsche Circus-Szene

Ein genauer Überblick über die gesamte deutsche Circusszene wird durch verschiedene Faktoren erschwert. Besonders schwierig sind vor allem die kleineren Unternehmen zu erfassen. Durch ständige Neugründungen, Auflösungen, Fusionen, Filialbildungen oder Umbenennungen von Unternehmen schwankt die Zahl deutscher Circusse nahezu wöchentlich und so ist die gesamte Circusszene im Prinzip dokumentarisch nicht greifbar. Zudem existiert bis heute noch keine ernst zu nehmende Vereinigung in Form eines Verbandes oder einer übergeordneten Organisation. Lediglich bei den Branchenführern ist eine Konstanz vorhanden, die verlässliche und statistisch verwertbare Aussagen ermöglicht. In Deutschland gibt es momentan sieben als Großunternehmen einzustufende Circusse und eine Vielzahl mittlerer und kleiner Betriebe. Zu den Großunternehmen zählen folgende Circusse: Barelli, Barum, Busch-Roland, FlicFlac, Krone, Roncalli und Sarrasani.

Der Circus Krone, der sich als größtes Unternehmen Europas bezeichnet, dürfte nach wie vor, was die Ausmaße angeht, die Führungsposition innehaben. Zudem ist er das einzige Unternehmen, das einen festen Circusbau (in München) sein Eigen nennt, zugleich aber eine rund siebenmonatige Sommertournee in einem Zelt, das mit 3000 Quadratmetern weltweit als eines der größten gilt, durch deutsche Großstädte veranstaltet. Lediglich in den Wintermonaten gibt man Vorstellungen im Circusbau, der ansonsten anderweitig für Veranstaltungen verschiedenster Art vermietet wird. Mit einem Stab von ca. 150 Mitarbeitern, eigenen Werkstätten und Stallungen sowie einer angeschlossenen Circusschule bietet der Circus Krone das Bild eines vorbildlich geführten Wirtschaftsunternehmens mit hohem Traditionsbewusstsein und geschäftlicher Seriosität.

In der Publikumsgunst und daraus resultierend auch in der wirtschaftlichen Potenz hat sich allerdings - wie bereits angedeutet - in den letzten Jahren der Circus Roncalli den ersten Rang erobert.¹ Häufig ausverkaufte Vorstellungen und immer neue Zuschauerrekorde legen ein beeindruckendes Zeugnis von der Publikumswirksamkeit des Roncalli-Konzeptes ab. Der Circus Roncalli kann es sich aus diesem Grund auch nach wie vor als einziger unter den aktuellen deutschen Circussen leisten, seine Tourneen auf vier oder fünf größere Städte pro Saison zu beschränken.

Die wirtschaftliche Lage der anderen Großcircusse ist eher angespannt zu nennen. Die Besucherzahlen, die nach 1985 zunächst deutlich gestiegen waren, sind seit einigen Jahren wieder rückläufig.² Die Kosten für Unternehmen größerer Dimension, deren finanzielle Kalkulationen seit jeher auf Tagesbilanzen basieren³, steigen aber ebenfalls ständig. Kenner der Szene schätzen die täglichen Kosten inklusive Artistengagen während der Saison für einen Circus der o. g. Größenordnung durchschnittlich auf etwa 15 - 20.000 Euro. Beim Branchenführer Circus Krone belaufen sich die täglichen Ausgaben für Gagen, Logistik, Steuern und Verpflegung etc. nach eigenen Angaben zur Zeit gar auf ca. 25.000 Euro täglich.⁴ Die Eintrittspreise sind in den letzten Jahren fast überall stark angehoben worden und bewegen sich heute durchschnittlich ca. zwischen 8 bis 50 Euro, je nach Sitzreihe. Dennoch müssen die vorhandenen Zuschauerkapazitäten jeweils schon sehr gut ausgelastet sein, um eine wirtschaftliche Rentabilität zu garantieren.

¹ vgl. Pluwatsch 1996, 3

² vgl. Günther/Winkler 1986, 253

³ vgl. Arnold 1980, 185

⁴ vgl. Winterer 2000, o. S.

In der zweiten Reihe der aktuellen deutschen Circusse stehen mittelgroße Unternehmen wie Charles Knie, Carl Busch, Voyage, Manege oder die beiden Unternehmen der Familie Probst. Die oben beschriebene schwierige ökonomische Lage gilt für diese Circusse wie auch besonders für die noch kleineren Unternehmen in verstärktem Maße. Relativ großen Publikumszuspruch erfährt allerdings das Konzept der so genannten Weihnachtscircusse, die in Städten wie z. B. Heilbronn oder Offenburg seit einigen Jahren erfolgreich veranstaltet werden.

Die Zahl der Kleinstunternehmen, die oft nur 10-15 Mitarbeiter beschäftigen und zumeist stark familiär geprägte Strukturen aufweisen, ist trotz der wirtschaftlich schwierigen und Existenz bedrohenden Lage seit 2000 eher noch angestiegen. Spenden für Tierfutter sammelnde Circusmitarbeiter gehören mittlerweile zum Bild vieler Fußgängerzonen deutscher Innenstädte. Für einige Circusse scheint dieses Betteln zur Haupteinnahmequelle geworden zu sein. Trotz dieser allgemein wenig erfreulichen Lage existieren dennoch zur Zeit in Deutschland insgesamt ca. 200-250 reisende Circusunternehmen. Das Circuswesen, dem schon so oft der endgültige Untergang prognostiziert wurde, zeigt sich also allen Unkenrufen zum Trotz erstaunlich lebendig.

Bezüglich der Programmgestaltung existieren in den letzten Jahren verschiedene Trends nebeneinander. Die gesamte deutsche Circusszene wurde in den letzten Jahren stark beeinflusst durch innovative circensische Strömungen aus Frankreich und Kanada. Der 1984 von kanadischen Straßenkünstlern gegründete „Cirque du Soleil“ beeindruckt seit Jahren bei regelmäßigen Deutschland-Gastspielen durch aufwändige theatralische Inszenierungen, die - beeinflusst vom Ideengut des „Nouveau Cirque“ aus Frankreich - zwar ohne Tierdressuren auskommen, aber dennoch die Wurzeln traditionellen Circus' nicht verleugnen.⁵ Viele Programmelemente, z. B. tänzerisch-pantomimische Anteile, vor allem aber die Idee eines durchgängigen, aufeinander abgestimmten Gesamtkonzeptes der Vorstellung, wurden in den letzten Jahren vermehrt von deutschen Unternehmen übernommen.

Große Erfolge haben in den letzten Jahren auch solche Circusproduktionen zu verzeichnen, die auf Internationalität sowie außergewöhnliche und exotische Elemente setzen. Zu nennen wäre hier neben den stets sehr gut besuchten Tournées des Chinesischen Nationalcircus besonders die von André Heller inszenierte Circus-Show „Afrika - Afrika“. Ein sehr unkonventionelle Art der Programmgestaltung pflegt auch der Circus FlicFlac. Mit „Todesnummern“ und provokativ schockierenden Inszenierungen setzt man hier in erster Linie auf die Sensationsgier des Publikums.

⁵ Die Programme des Cirque du Soleil bewegen sich streng genommen im Grenzbereich zwischen Variété, Theater und Circus. Durch das Fehlen von Dressurelementen und der zwar in Rundform angelegten, aber dennoch eher an Theaterbühnen als an Circusmanegen orientierten Aufführungsfläche weicht das Konzept von einem streng definierten Verständnis von Circus ab. In der Fachwelt sorgt dieser Umstand seit Jahren für kontroverse Diskussionen. Das Meinungsspektrum erstreckt sich dabei von einer puristischen Auslegung der Definition von Circus, die dem Cirque du Soleil aus o. g. Gründen die Zugehörigkeit zum Circuswesen abspricht bis hin zur Annahme, dass der kanadische Circus die Rolle des Vorreiters für einen modernisierten Circus der Zukunft ausfüllen könne. Unstrittig bleibt in jedem Fall der immense Einfluss des Cirque du Soleil auf das deutsche Circuswesen und nicht zuletzt auch auf die deutsche Circusmusik.

1.2.6.1 Aktuelle deutsche Circusmusik

Die Marktführer in musikalischer Hinsicht sind, zumindest was die Besetzungsgrößen angeht, aktuell die Orchester der Unternehmen Roncalli, Krone, Barum, Barelli und Busch-Roland. Sie unterhalten Formationen in einer Größenordnung von 6-11 Musikern. Des Weiteren existieren Orchester mit Besetzungen zwischen 2 bis 5 Musikern in ca. 15 weiteren Unternehmen

Eher traditionell ausgerichtet sind nach wie vor die elfköpfige polnische Formation des Circus Barum - „die größte Circuskapelle Europas“, wie es in der Werbung des Unternehmens heißt - sowie das Orchester des Circus Krone. Die Besetzungen entsprechen mit 6-8 Bläsern plus Rhythmusgruppe im Wesentlichen nach wie vor jenen der 1960er Jahre.



Abb.: Orchester des Circus Barum 2000⁶

Die oben abgebildete Formation, die ausschließlich aus polnischen Musikern besteht und in gleicher Besetzung auch aktuell noch existiert, setzt sich wie folgt zusammen:

| | |
|-------------------|--------------|
| 2 Alt-Saxophone | 1 Keyboard |
| 2 Tenor-Saxophone | 1 E-Bass |
| 3 Trompeten | 1 Schlagzeug |
| 1 Posaune | |

Die aktuelle Besetzung des Roncalli-Orchesters (Tournée 2006), welches sich aus Musikern verschiedener Nationalitäten zusammensetzt, sieht hingegen folgendermaßen aus:

| | | |
|--------------------------------|--------------|--------------|
| 1 Violine | 1 Posaune | 1 Keyboard |
| 2 Flöte, Klarinette, Saxophone | 1 E-Gitarre | 1 E-Bass |
| 2 Trompeten | 1 Perkussion | 1 Schlagzeug |

⁶ Fotoarchiv Circus Barum

Damit ist dieses Orchester ebenfalls zahlenmäßig eines der am stärksten besetzten in den heutigen deutschen Circussen. Zu besonderen Anlässen, wie z. B. Galas oder Fernsehauftritten, wird das Orchester sogar auf 18-20 Mann aufgestockt. Der Kapellmeister Georg Pommer sitzt gleichzeitig an den Keyboards. Diese Variante des selbst mitspielenden Dirigenten war früher vor allem in kleineren Besetzungen üblich. Heute wird diese rationelle Lösung, die natürlich nur bei eingespielten Formationen funktionieren kann, wieder von mehreren Orchestern praktiziert. Untypisch für heutige Besetzungsformen ist der Einsatz einer Violine. Das Roncalli-Orchester ist heute das einzige in Deutschland, das auf ein Streichinstrument in seiner Besetzung nicht verzichten will. Neben der zweifelsohne nostalgischen Wirkung der obligaten Violinstimme⁷ setzt man die Geige auch mittels elektronischer Klangverstärkung für neuartige Effektbildungen ein. Eine interessante Klangmischung ergibt sich so z. B. in Passagen, in denen die Klänge der Violine mit den synthetischen String-Sounds der Keyboards gekoppelt werden, so dass stellenweise der akustische Eindruck eines kompletten Streichersatzes vermittelt wird.

Ansonsten geben die o. g. Besetzungen im Wesentlichen das Bild heutiger Orchester - nicht nur für Deutschland, sondern auch für den gesamten europäischen Raum - wieder, wobei kleinere Besetzungen meist ohne Gitarristen oder Perkussionisten auskommen. Gängig in anderen Circusorchestern ist auch die Aufstockung auf zwei Holzbläser oder zwei Trompeten. Genau genommen handelt es sich bei den heutigen Circusorchestern also eher um Combo- oder Tanzbandformationen, die jedoch überwiegend noch unter dem Titel Orchester firmieren. Dies mag traditionelle Gründe haben, womöglich verspricht man sich von dieser Namensgebung aber auch die Ausstrahlung einer höheren Seriosität gegenüber Titulierungen wie z. B. Circusband.

Einen völlig neuen Trend in der Circusmusik setzt in Deutschland seit einigen Jahren mit großem Erfolg das Orchester des aus Kanada stammenden Cirque du Soleil. In der Gesamtkonzeption der Inszenierungen des Cirque du Soleil stehen musikalisch-akustische Elemente fast gleichberechtigt neben visuellen. Für jede einzelne der Produktionen, die auf ausgedehnten weltweiten Tournéeen mehrere Jahre hindurch aufgeführt werden, wird eigens eine komplett auf die artistischen Inhalte und das Gesamtkonzept abgestimmte Musik komponiert. Dabei wurde ein eigener, hauptsächlich von synthetisch erzeugten Klängen dominierter, an World-Music orientierter und Elemente des Psychedelic-Rock integrierender Sound kreiert, mit dem inzwischen unverwechselbar der Cirque du Soleil identifiziert wird. Unter der Leitung des musikalischen Direktors und Komponisten René Dupéré spielt dort folgende instrumentale Besetzung: Saxophon, zwei Keyboards, E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug.

Das Innovative ist aber nicht nur die Instrumentation im Stile einer modernen Rock- oder Pop-Band. Der Sound ist sehr stark von den Keyboards geprägt, deren neue, schier unendliche Klangmöglichkeiten als preiswerter und flexibler Ersatz für natürliche Klangerzeuger funktionieren. Die computerunterstützte Technik erhält hier einen besonders hohen Stellenwert. Mit Effekten und Sequenzerprogrammen werden alle Optionen ausgelotet und neue klangliche Dimensionen geöffnet. Dass ein eigens mit der Soundüberwachung betrauter Tonregisseur im Cirque du Soleil existiert, zeigt die Bedeutung, die der akustischen Komponente in der Konzeption der Vorstellungen zugemessen wird. Geradezu revolutionär war ebenfalls noch Anfang der 1990er Jahre die konsequente Einbeziehung von vokal orientierter Musik, wobei einige solistische Gesangstitel zu regelrechten Hits wurden. Innerhalb der deutschen Circusmusikszene wird dieses neuartige musikalische Konzept kontrovers diskutiert: Während Befürworter es als wichtigen, zukunftsweisenden Impuls zur Erneuerung der Circusmusik

⁷ Gerade diese Wirkung ist sicherlich beabsichtigt, klingt doch die Musik im Circus Roncalli stellenweise für den Zuhörer wie im „guten alten“ klassischen Circus und fügt sich damit sehr gut in die Gesamtkonzeption ein.

betrachten, sehen ablehnende Stimmen mit diesen Neuerungen den Untergang traditioneller Circusmusik gekommen.

Das Repertoire, die Besetzung und das technische Equipment der Musik des Cirque du Soleil, die mit circusmusikalischen Traditionen kaum noch etwas gemein haben, begründeten jedenfalls eine neue stilistische Richtung, welcher die ersten deutschen Unternehmen mittlerweile versuchen nachzueifern. So gibt es beispielsweise inzwischen auch im Circus Roncalli einen speziellen Toningenieur, und es zeichnet sich insgesamt ein eindeutiger Trend zu mehr popmusikalisch orientierten Besetzungen ab, was sich insbesondere im häufiger zu beobachtenden Verzicht auf Bläser niederschlägt. Vieles wird heute bereits in Studios vorproduziert, da die Arrangements oft zu komplex sind, um live von wenigen Musikern wiedergegeben zu werden. Daher kommt es vielfach zu einer Mischung aus live gespielter Musik und vorgefertigten Aufnahmen. Spontane Reaktionen auf unvorhersehbare Ereignisse im Programm werden dadurch natürlich erheblich erschwert. Als besonders modern und innovativ dürfen die Orchester der Unternehmen Flic Flac und Sarrasani gelten. Vor allem der Circus FlicFlac, der eine Rock-Band-Besetzung mit Gitarre, E-Bass, Keyboard und Schlagzeug beschäftigt, hat sich von circusmusikalischen Traditionen völlig entfernt.

Das Unternehmen Roncalli machte in den letzten Jahren zusätzlich durch einige neuartige Konzepte, in denen Circusmusik auf ungewöhnliche Art und zum Teil in anderen Kontexten präsentiert wird, von sich reden. Im Jahr 2000 wurde zum Beispiel erstmals in Köln die „Höhner-Rockin'-Roncalli-Show“ präsentiert. In der Veranstaltung mit dem Untertitel: „Eine Hommage an die Welt des Circus und des Rock'n Roll“, die seitdem in regelmäßigen Abständen neu aufgelegt wird, koppelt die populäre kölsche Mundart-Band „Höhner“ ihre Hits mit entsprechenden artistischen Darbietungen. Auch wenn die Vorstellungen zu einem großen Publikumserfolg wurden, überzeugt dieses Konzept aus circusmusikalischem Blickwinkel nicht. Die Zuordnung der Musik zu den artistischen Nummern scheint beinahe willkürlich und notdürftig vorgenommen zu sein. Die einstudierten Titel werden - fast ohne jede Rücksicht auf die artistischen Darbietungen - abgespult. Vor allen Dingen an Schnittstellen und Übergängen innerhalb und zwischen den einzelnen Nummern ist dies augenfällig. Koordination und Synchronisation von Musik und Artistik lassen stark zu wünschen übrig. Die Musik ist also insgesamt wenig an die eigentlich rein funktionalen Anforderungen der Circusmusik angepasst. Die Präsentation der Musik innerhalb der Manege lenkt zudem von der Artistik ab, und die eigentlichen Tugenden der wirklichen Circusmusik, ihr Wirken im Hintergrund und ihre fast bedingungslose Anpassung an das Manegengeschehen, werden hier stark vernachlässigt. Dennoch kann man solche Versuche generell als Aufwertung der Circusmusik betrachten, denn allein schon durch die Kooperation einer populären Musikgruppe mit dem Circuswesen gerät die musikalische Komponente des Circus stärker ins Blickfeld.

Ebenfalls eine circusmusikalische Neuheit stellt die Reihe „Roncalli meets Classic“ dar. Das Roncalli-Circusorchester gastierte erstmals 2003 unter diesem Motto gemeinsam mit dem Philharmonischen Orchester Dortmund im Konzerthaus Dortmund. Eine ähnliche Aktion wurde in den letzten Jahren als Serie von Benefizkonzerten in Kooperation mit dem Westdeutschen Rundfunk gestartet. Betitelt als „Classic meets Circus“ trat am 29. Juni 2003 das WDR-Rundfunkorchester erstmals gemeinsam mit Artisten aus dem Circus Roncalli und dem Roncalli-Orchester auf. In den vergangenen Jahren folgten Kooperationen gleichen Stils im Konzerthaus Dortmund, im Schauspielhaus Hamburg sowie in der Köln-Arena. Das in solchen Fällen klassisch orientierte Repertoire zeigt interessante Kopplungsmöglichkeiten von ursprünglich circusfremden Werken, die zumeist im Schnittpunkt zwischen „U- und E-Musik“ angesiedelt

sind, und artistischen Inhalten.⁸ Solche Projekte zeigen, dass die Circusmusik neben ihrer Verwendung im Kontext von Circusvorstellungen bereit ist, neue Wege zu gehen. Auch deshalb erfährt sie wohl aktuell einen im Vergleich zu früheren Zeiten relativ hohen Grad an öffentlicher Beachtung.

1.2.6.2 Repertoire

Moderne Tendenzen

Aktuelle Circusmusik integriert zunehmend Rock- und Popmusik. Die dadurch entstehende Diskussion ist im Prinzip so alt wie die Circusmusik selbst. Moderne Tendenzen in der Circusmusik haben immer wieder zu Kontroversen innerhalb der Fachwelt geführt. Ein häufig angeführtes Argument ist dabei, dass moderne Circusmusik einen Verlust der ursprünglichen Circusromantik in Kauf nehme: *„Als Jazz-Klänge zum ersten Mal ein Chapiteau erdröhnen ließen, mag mancher Zuhörer die Hände gerungen haben. War das noch Zirkus? - Wo blieb da die Zirkus-Romantik!“*⁹ Inzwischen ist die Circusmusik offener denn je für stilistische Neuheiten. So orientieren sich viele Circusse fast ausschließlich an gegenwärtiger Pop-Musik. Jazz, Rock, Funk, Soul, Techno, HipHop, - alles, was die Popmusikbranche an Stilen zu bieten hat - ist vertreten. Zudem wird das Repertoire neuerdings häufig um Vokaltitel bereichert. Weiterhin ist, z.B. im Circus Roncalli, ein starker lateinamerikanischer Einschlag zu verzeichnen.

Besonders moderne Varianten der Circusmusik bietet die Band des Circus FlicFlac, die konsequent fast ausschließlich auf Rockmusik ausgerichtet ist und neben Hardrock- und Heavy-Metal-Elementen auch Techno und HipHop präsentiert. Vor allem ältere Zuschauer scheinen von dieser Art der Circusmusik wenig begeistert, und in den Rezensionen der Fachpresse wird z. T. heftige Kritik laut: *„... jenseits der Grenzen des Massengeschmacks bewegt sich die Musikauswahl mit brachialen 'Rammstein-Tönen'.“*¹⁰

Die Musik-Elektronik spielt grundsätzlich eine immer größere Rolle. Nicht nur die Soundmöglichkeiten durch moderne Keyboards und Synthesizer werden dabei genutzt, sondern zunehmend auch computergestützte Produktionsverfahren verwendet. Allerdings ist zu beachten, dass die Musik auch dann, wenn sie modernen Tendenzen folgt, auf das artistische Programm abgestimmt sein muss. Ein Negativbeispiel sei hier erwähnt: Der Circus Knie koppelte 1992 ein eher traditionelles Programm mit der progressiv orientierten Musik des Gastorchesters des Cirque du Soleil. *„Viele Besucher vermissten das traditionelle Circusorchester aus Polen, weil eben an dessen Stelle das High-Tech-Orchester des Cirque du Soleil gerückt war, das aus fünf Musikern bestand, die einen ungewohnten Klangteppich in einen schweizerischen Circus zauberten.“*¹¹

Der Trend der Zeit bestimmt die Musikauswahl, wobei bestimmte Stilrichtungen manchmal nur saisonal vorherrschend sind. Traditionelle Vorbehalte gibt es zwar hier und da,¹² doch im Prinzip versucht man, sich nach den vermeintlichen Wünschen des Publikums zu richten. Eine „bunte“ Zusammenstellung des Repertoires erleichtert zudem den Zugang zu dem zumeist heterogen

⁸ vgl. Kretz-Mangold 2002, 1

⁹ Krebs 1949, 9

¹⁰ Circuszeitung Juni 2007, 6

¹¹ vgl. Vincenz 1994, 41

¹² vgl. Schütte 1981, 81

strukturierten Rezipientenkreis und erhöht die Wahrscheinlichkeit einer potenziellen Zufriedenstellung der Hörer unterschiedlicher Bildung und sozialer Herkunft.

Traditionsoffene Tendenzen

Aktuell gibt es aber auch noch eine weitere Strömung in der Circusmusik zu beobachten. Neben dem Einbezug neuerer Populärmusik gibt es in einigen Unternehmen ein deutliches Bestreben zur Bewahrung traditioneller Circusmusik. Dabei reicht das Traditionsverständnis der aktuell tätigen Musiker oder Komponisten allerdings zumeist nur bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts zurück, und unter traditioneller Circusmusik wird oft die Big-Band-Musik dieser Zeit verstanden. Dennoch konnten sich die bereits im 19. Jahrhundert auftretenden Gattungen wie Marsch, Walzer, Polka und Galopp bis ins 21. Jahrhundert hinein behaupten, wenn sie auch heute nicht mehr so gehäuft wie in früheren Zeiten in Circusprogrammen ihren Platz finden.

Marsch

Immer noch gehören die Circusmärsche zum Programm fast jeden Circusorchesters. Beim Einzug von Artistengruppen in die Manege oder beim großen Finale der Vorstellung erklingen nach wie vor überwiegend Märsche oder marschähnliche Melodien.¹³ Hierbei, wie auch bei einzelnen „Ein- und Abmärschen“ (sic!) der Artisten dient der Marsch seinem traditionellen Ursprung entsprechend als Bewegungsgrundlage der Artisten. Bekannte und vielgespielte Circus-Märsche sind neben den schon genannten nach wie vor: „Feuert los!“ (A. Holzmann), „Washington-Post“ (John Philip Sousa) oder „Abschied der Gladiatoren“ (H. Blankenburg).¹⁴

Die Circusorchester bevorzugen bei ihren Märschen heute wesentlich schnellere Tempi als z. B. für Militärmärsche gängig sind oder von dem jeweiligen Komponisten als Tempoangabe notiert wurden: „*Als ideales Tempo gilt eine Zahl von 126-132 Schlägen (im 6/8 Takt) bzw. 138 Schlägen (im Alla-Breve-Takt) pro Minute.*“¹⁵ Auffallend ist bei fast allen Circus-Märschen, dass sie einen sehr hohen Schwierigkeitsgrad aufweisen, der an die Musiker allerhöchste technische Anforderungen stellt. So sind viele Passagen zum Beispiel für Blechbläser in den geschilderten Tempi ohne eine sehr gute Beherrschung der Doppelzungen-technik schlicht unspielbar. Durch diese Tempogestaltung löst sich der Circusmarsch sehr deutlich vom Ursprung des Marsches im Sinne von „Marschieren“. Die disziplinierende Wirkung, die den Militärmärschen funktional zugeordnet ist, ist in einem circensischen Umfeld nur noch dort evident, wo Marschmusik den Einmarsch der Artisten begleitet oder wo das Publikum im Marschrhythmus zum Klatschen animiert werden soll. Denn Circusmärsche haben - selbst bei den Paraden - in erster Linie die Funktion, atmosphärische Wirkung zu schaffen: “(...) *the circus musicians regarded marches less as music to be marched than as compositions for generating an atmosphere of excitement.*”¹⁶ In der deutschen Circusmusik geben daher vor allem die böhmischen und österreichischen und in neuerer Zeit auch amerikanischen Märsche den Ton an, die sich eher als die preußischen Militärmärsche für eine flexible und flottere Tempogestaltung eignen.¹⁷

¹³ vgl. Parolari 1996, o. S.

¹⁴ vgl. Neufert 1982, 53

¹⁵ Backhaus 1990, 61f. Bly hingegen berichtet von der Praxis amerikanischer Circusmusik, wo die Tempi der Märsche sogar bis auf 144 Schläge pro Minute forciert werden (Bly 1994, 44).

¹⁶ vgl. Bly 1977, 146

¹⁷ vgl. Paul 1991, 165

Walzer

Der Walzer, der vor Beginn des Rock- und Popzeitalters noch zu den beliebtesten und meistgespielten Gattungen im Circus gehörte, ist heute - im Gegensatz zum Circusmarsch - aus der Circusmusik fast verschwunden. Wenn heute Walzer im Circus erklingen, dann wirken sie zumeist eher wie eine Reminiszenz an die „gute alte Zeit“.¹⁸ Bei Pferdenummern allerdings wird Walzermusik auch heute noch gelegentlich gespielt, um z. B. kreisende Bewegungen der Tiere akustisch zu unterstützen. Hierzu eignen sich ganz speziell die Wiener Walzer aufgrund ihrer Schwung gebenden, starken Betonung auf die erste Zählzeit.

Eine interessante Variante, wie man die schwungvolle Eleganz des Walzers wirkungsvoll im Circus einsetzen kann, gibt es jedoch auch noch aus neuester Zeit zu berichten: Im Circus Roncalli bildet seit Jahren der Walzer „An der schönen blauen Donau“ das große Finale der Vorstellung, wobei zunächst alle Artisten in der Manege Walzer tanzen und dann nach und nach Zuschauer zum Tanz auffordern, so dass sich zum Abschluss die gesamte Manege mit Walzer-tanzender Menschen füllt.

Polka und Galopp

Mit dem Rückgang der Pferdedressuren werden grundsätzlich seltener Galopps und Polkas gespielt. Diese Gattungen finden aber vor allem bei Clown-Nummern noch häufig Anwendung. Meist unterstreichen sie in solchen Fällen den humoristischen Charakter der Darbietung. Polkas oder Galopps bilden auch häufig - gewissermaßen als Erkennungsmelodie - die musikalische Untermalung für die Reprisenclowns, die als „running gag“ immer wieder zwischen einzelnen Artistennummern die Manege betreten. Einige Circusorchester verwenden Galopps auch während der kurzen Umbauphasen zwischen zwei Darbietungen. Das spornt einerseits die Requisiteure zu schnellem Arbeiten an und lässt andererseits diese Zeitspanne für das Publikum kürzer wirken.

Zwei Gründe sind für den Rückgriff auf traditionelle Gattungen wohl hauptsächlich entscheidend: Zum einen ist man in einigen Unternehmen bestrebt, alte Circustraditionen aufrecht zu erhalten und setzt dabei auch auf den nostalgischen Wert eigentlich antiquierter Gattungen, um so ganz bewusst einen Gegenpol zu modernen Trends zu setzen. Daher ist bei traditionellen Circus-Genres wie zum Beispiel Pferdedressuren häufig auch traditionell orientierte Circusmusik zu hören. Zum anderen eignen sich gerade die beiden genannten Gattungen Marsch und Polka wegen ihrer starken Betonungen auf dem ersten und dritten Takteil nicht nur für Dressurakte, sondern auch hervorragend zur Animation des Publikums zum Mitklatschen wie auch für das Ein- und Ausmarschieren der Artisten. Als genretypische Sonderfälle seien hier noch die Kurzformen der Applausmusik und Reprisenmusik erwähnt. Es handelt sich bei diesen Formen um eine circusmusikalische Spezialität, die zumeist marsch- oder galoppähnlichen Charakter haben.¹⁹

¹⁸ vgl. Schutte 1988, 104

¹⁹ vgl. hierzu Kap. 3.3.1

Um einen Eindruck von der abwechslungsreichen musikalischen Vielfalt heutiger Circusprogramme zu bekommen, sei hier exemplarisch eine Titelliste aufgeführt, die das Musikprogramm zu den Vorstellungen des Circus Roncalli aus den Jahren 1997/1998 umfasst.²⁰

| Nr. | Titel | Komponist/ Arrangeur | Stil/ Gattung | Regionaler Bezug |
|-----|--|---|---|--|
| 1 | La Marche | Saint-Saens | Marsch | Frankreich |
| 2 | Havanna Nr.1 | Pommer | Latin-Pop | Kuba |
| 3 | Havanna Nr.2 | Pommer | Latin-Pop | Kuba |
| 4 | Manolito | Chileno/Pommer | Pasodoble | Mexiko |
| 5 | Remarks | Pommer | Jazz-Rock | Deutschland |
| 6 | Amor und Psyche | Pommer | Romantisches Intermezzo | Deutschland |
| 7 | Russian Folksong | Trad./Pommer | Folklore/Polka | Russland |
| 8 | De Kletzmer | Pommer | Klezmer | Israel/Osteuropa |
| 9 | Russian Folksong | Trad./Pommer | Folklore/Polka | Russland |
| 10 | Tarantella Musica | Pommer/Channing | Tarantella | Italien |
| 11 | Potpourri: a) Land of Hope and Glory b) When I'm sixty four c) Scottish Horn Pipe d) Schiffsjungentanz e) Ol' Man River | Elgar Lennon/McCartney Traditional Traditional Kern | Hymne Beat Horn Pipe Polka Country Song | England England Schottland England USA |
| 12 | Twelfth Street Rag | Bowman | Dixieland | USA |
| 13 | Robert E. Lee | Trad./Pommer | Marsch | England |
| 14 | Katmandu | Pommer | Jazz-Rock | Nepal |
| 15 | Josy's Rag | Pommer | Ragtime | USA |
| 16 | Transsylvania Express | Pommer/Sonneborn | Galopp | Rumänien |
| 17 | Tarantella | Reissmann | Tarantella | Italien |
| 18 | Joseph Wire | Pommer/Reissmann | Galopp | Ungarn |
| 19 | Czardas Overture | Pommer | Kadenz | Ungarn |
| 20 | Czardas | Trad./Pommer | Czardas | Ungarn |
| 21 | Pausenglöckchen | Pommer | Marschpolka | Deutschland |
| 22 | Brandenburg Concert | Bach/Pommer | Concerto grosso | Deutschland |
| 23 | Dear Eric | Pommer | Intermezzo | Deutschland |
| 24 | Concerto No. 2 - Der Sommer | Vivaldi/Pommer | Barock | Italien |
| 25 | Pat's Spin | Pommer | Fanfare | Deutschland |
| 26 | Entführung aus dem Serail | Mozart/Pommer | Klassische Overture | Türkei |
| 27 | Xylophon Galopp | Pommer/Sade | Galopp | Deutschland |
| 28 | High School Entrée | Pommer | Tusch/Fermate | Österreich |
| 29 | Tritsch-Tratsch-Polka | Strauß/Pommer | Polka | Österreich |
| 30 | Classic Strapaten | Pommer | Violin-Solo | Deutschland |
| 31 | Fiera Senegaglia | Trad./Pommer | 6/8 Marsch | Italien |
| 32 | Stars and Stripes | Sousa/Pommer | Marsch | USA |
| 33 | Einzug der Gladiatoren | Fucik/Pommer | Marsch | Böhmen |
| 34 | Isole | Pommer | Intermezzo | Deutschland |

²⁰ Besetzung des 10-köpfigen Roncalliorchesters: Violine - Saxophon/Flöte - Saxophon/Klarinette - Trompete/Gitarre/Mandoline - Trompete - Posaune - Posaune - Piano/Keyboard - E-Bass - Schlagzeug.

Diese Titelliste ist ein typisches Beispiel für die enorme Bandbreite verschiedenster musikalischer Gattungen und Stilebenen. Das Spektrum musikalischer Epochen erstreckt sich vom Barock bis in die heutige Zeit, wobei Werke von Komponisten „ernster“ Musik wie Bach, Vivaldi oder Mozart sich mit populärer Musik verschiedenster Stile wie Dixieland, Beat- oder Rockmusik abwechseln. Traditionelle Circusmusik früherer Epochen ist mit Polkas und Märschen ebenfalls vertreten. Interessant ist auch der Blick auf die regionalen Bezüge, die eindrucksvoll den multikulturellen Charakter des Repertoires verdeutlichen. Damit präsentiert sich die Circusmusik als „Weltmusik“ im wahrsten Wortsinne.²¹

Eine solche Vielfalt stellt natürlich hohe Anforderungen an die Flexibilität der Orchester.²² Aus diesem Grund bemüht sich das Roncalli-Orchester seit einigen Jahren gezielt darum, Multi-Instrumentalisten zu beschäftigen, um hinsichtlich der Besetzung größtmögliche Variabilität zu erreichen. Die Wechsel in den Besetzungsformen der Circusorchester haben eben nicht zuletzt ihre Gründe auch in den sich ständig verändernden Ansprüchen und Stilrichtungen der musikalischen Ausgestaltung. Allerdings lässt sich mittlerweile beobachten, dass die Besetzungsformen der meisten Orchester den aktuellen stilistischen Trends in der populären Musik im Allgemeinen um einige Jahre, manches Mal gar um Jahrzehnte hinterherhinken. Die Circusmusik hat also ihre einstmalige Vorreiterfunktion eingebüßt. Heute wird sie überwiegend bestimmt durch Einflüsse aus der massenmedial verbreiteten Populärmusik und gibt selbst kaum noch innovative Impulse.

Abschließend sei hier noch einmal eine Art „Hitliste“ der populärsten und meistgespielten Circusmusik-Titel aufgeführt. Viele dieser Werke sind nicht nur in der deutschen Circusmusik gebräuchlich, sondern auch international in der europäischen und teils auch der US-amerikanischen Circuswelt populär.

Als „Klassiker“ der Circusmusik lassen sich folgende Werke bezeichnen:

Triumphmarsch aus der Oper „Aida“ (Guiseppe Verdi)
 Tritsch-Tratsch-Polka (Johann Strauß/Sohn)
 An der schönen blauen Donau (Johann Strauß/Sohn)
 Einzug der Gladiatoren op. 68 (Julius Fucik)
 Erinnerungen an Circus Renz (Gustav Peter)
 Petersburger Schlittenfahrt (Richard Eilenberg)
 Schlittschuhläufer-Walzer (Emil Waldteufel)
 Säbeltanz aus dem Ballett „Gajaneh“ (Aram Iljitsch Khatchaturian)
 O mein Papa (Paul Burkhard)
 Stars and Stripes (John Philip Sousa)
 Lied der Gelsomina aus „La Strada“ (Nino Rota)
 Elephant Boogie (Henri Mancini)
 Pink Panther Thema (Henri Mancini)
 Die größte Schau der Welt (Victor Young)
 Salto mortale (Rolf Hans Müller)

Bemerkenswert an dieser Liste ist vor allem, dass nicht ein einziges dieser Stücke von seinem Ursprung her als Circusmusik intendiert war. Ihren Stellenwert als typische Circusmusik erlangten diese Werke allein durch den häufigen Einsatz im Circus. Originalkompositionen der Circusmusik, die mit wenigen Ausnahmen von Circuskapellmeistern geschrieben wurden,

²¹ Zur Definition des Begriffs „Weltmusik“ vgl. Kap. 4.3.6

²² vgl. hierzu Kap. 2.3.3

erlangten einen solchen Status als „Klassiker“ der Circusmusik wohl vor allem auch deshalb nicht, da sie oft nur in einem einzigen Unternehmen eingesetzt wurden.

Interessant ist zu beobachten, dass momentan vor allem solche musikalischen Konzepte Erfolg versprechen, die eine klare Linie verfolgen, anstatt auf ein gemischtes Repertoire zu setzen. Originäre Circusmusik erhöht dabei die Identifikation mit dem jeweiligen Circus. So spricht man zum Beispiel beim Circus Roncalli inzwischen vom typischen „Roncalli-Sound“. Ähnliches gilt für den Cirque du Soleil, dessen Musik ebenfalls unverkennbar und unverwechselbar ist. Den von Befürwortern konservativer Circuskunst oft geäußerten Bedenken, die Circusmusik würde sich zu sehr modernen Trends unterwerfen, lässt sich entgegen, dass gerade das die Circusmusik unter anderem schon immer auszeichnete: dass sie eben auch ein Spiegelbild des musikalischen Lebens ihrer Zeit ist.

1.2.7 Spezielle circusmusikalische Entwicklungen in Kleincircussen

Wie bereits erwähnt, bezieht sich der Großteil der vorliegenden Untersuchung auf die großen bis mittleren Unternehmen der Branche. Dies erscheint schon allein von daher legitim, dass sich die Richtung der Beeinflussung von circensischen Entwicklungen in aller Regel von den größeren zu den kleineren Unternehmen abzeichnet, orientierten sich die kleinen Familien- und Wandercircusse doch vorwiegend an den großen Vorbildern. Dennoch soll die Musik der im Schatten der Großen existierenden kleinen Circusse hier nun ebenfalls betrachtet werden. Naturgemäß existiert über die kleineren Betriebe allerdings keinerlei Literatur, und die bereits mehrfach beklagte Quellenarmut ist hier noch evidenter. Daher bleibt, insbesondere was die frühen Epochen angeht, manches auf Mutmaßungen und Hypothesen beschränkt. Immerhin konnte jedoch bezüglich der Circusmusik heutiger Kleinbetriebe durch zahlreiche Besuche, Interviews mit Beteiligten und Mitschnitte von Circusvorstellungen ein klares Bild gewonnen werden.

Der Einfluss der zumeist familiär geprägten Wandercircusse in der Öffentlichkeit ist nicht zu unterschätzen, da sich ihr Einzugsbereich seit jeher auch auf ländliche Randgebiete erstreckt und sie damit ein Publikum erreichen, das oft keine Gelegenheit hat, größere Circusse zu besuchen. In einigen Punkten gibt es allerdings fundamentale Unterschiede zwischen Groß- und Kleincircussen. Daher ist die Geschichte der Kleincircusse und auch die ihrer Musik im Prinzip eine eigene. Besonders interessant im Hinblick auf die Circusmusik sind aber gerade auch die kleineren, meist aus familiärem Personal zusammengesetzten Gesellschaften in der Frühzeit des Circuswesens, da hier die Übergänge vom Gaukler- und Spielmannswesen zum Circuswesen weitaus offenkundiger zu Tage treten.

Nach dem in kleineren Unternehmen schlichtweg überlebenswichtigen Prinzip „Jeder macht alles“ war es für nahezu jedes Mitglied selbstverständlich verpflichtend, auch bei der musikalischen Begleitung mitzuwirken. Selbst bei stark reduzierten und anspruchslosen Begleitformen setzt das eine gewisse Übung voraus. Immerhin müssen ja zumindest eine gewisse Fingerfertigkeit, Ansatztechniken etc., die für den Gebrauch eines Instrumentes die Voraussetzung bilden, erlangt werden. Man könnte vermuten, dass dies häufig über eine autodidaktische Aneignung musikalischer Fähigkeiten geschah, bzw. die Fähigkeiten von den Eltern abgeschaut und erlernt wurden. Das würde bedeuten, dass ähnliche Strukturen wie bei der Ausbildung von Volksmusikanten vorherrschten, denn für diese galt lange Zeit: *„Im allgemeinen lernt der interessierte Zögling allein vom Zusehen, vom Versuchen und vom Mitmachen (...)“*¹ Bezieht man aber die traditionellen Verbindungen der Artisten zu den Spielleuten in solche Überlegungen mit ein, scheint es eher wahrscheinlich, dass ähnlich wie in den Spielmanns- und Wandermusikantentraditionen ein systematisches Erlernen auf der Basis von regelrechtem Unterricht stattgefunden hat, zumal die Beherrschung eines oder mehrerer Instrumente neben artistischen Fähigkeiten eine der Grundvoraussetzungen für das Einbinden von Nachwuchs bei der Gestaltung von Vorstellungen gewesen ist. Das „Spielen für Geld“ scheint ebenfalls unweigerlich eine Tendenz zum Professionellen zu befördern.

Wie aber war und ist nun die Circusmusik in kleineren Unternehmen gestaltet? Die Musik bewahrte in kleineren Betrieben lange Zeit, noch bis ins 20. Jahrhundert hinein, ähnliche Strukturen wie die Frühformen erster Circusmusik. Die Spielmannstraditionen waren hier offensichtlich länger wirksam. Die ersten Unternehmen der Frühgeschichte des Circuswesens waren nach heutigem Verständnis ohnehin ja eben Kleincircusse und viele der großen Circusdynastien haben als solche angefangen.

¹ vgl. Braun, H. 1999, 48

Vermutlich verwendeten ihre Musiker vereinfachte Begleitstrukturen, ähnlich denen der instrumentalen Volksmusik. *„Diese Art der Klanglichkeit mit meist einfachsten Harmoniefolgen ist überall in Europa zu beobachten (...)“*² Hierfür spricht die häufige Verwendung von sogenannten Borduninstrumenten, wie beispielsweise Sackpfeife, Dudelsack, Drehleier und später Ziehharmonika. Diese sind für musikalisch weniger Geübte deshalb recht gut geeignet, weil sie mit wenig Aufwand an musikalischem Können relativ effektiv klingen, da aufgrund ihrer Konstruktion durch die zusätzlich zur Melodie mitklingenden Bordun-Töne und deren Obertöne eine durchgehende Klangfläche als harmonisches Fundament erzeugt werden kann. Die typische Bauernbesetzung aus Böhmen und Mähren war vermutlich auch bei den frühen böhmischen Wandermusikanten, die seit 1850 etwa im Circuswesen nachzuweisen sind, beliebt: zwei Geigen über einem Dudelsackbass.³ Einen weiteren Hinweis gibt es um das Jahr 1820 aus Amerika, wo laut BRAATHEN die meisten der kleineren Wandercircusse sich mit einer oder zwei Geigen als musikalische Begleitung begnügten. *„There was no band save a fiddle or two.“*⁴ Dass solch vereinfachte Strukturen nicht unbedingt höheren ästhetischen Ansprüchen genügten, versteht sich von selbst. Berücksichtigt man aber die Zusammensetzung des Publikums in den zumeist kleineren Orten, die von kleinen Wandercircussen besucht wurden, dürfte selbst eine solche, auf das Notwendigste reduzierte Musik ihre Funktion erfüllt und dabei auch nicht ihre Wirkung auf die Zuhörer verfehlt haben, da hier nahezu alles, was den alltäglichen Rahmen sprengte, als Attraktion gewertet wurde.

Nicht nur der erste Circusgründer Astley begann seine Karriere als anfänglicher Kleinbetrieb mit entsprechend notdürftiger musikalischer Begleitung. Der später weltberühmte englische Circuskönig Sanger startete ebenfalls Mitte des 19. Jahrhunderts mit bescheidensten Mitteln: *„Seine Karriere begann als glücklicher Besitzer eines kleinen Ponys, eines alten klapprigen Schimmels, zweier Trompeten und einer Trommel.“*⁵ Auch in Deutschland zeigen sich ähnliche Strukturen, denn die meisten der großen Circusdynastien haben ebenso ganz klein angefangen, und zu ihrer Grundausstattung gehörten seit jeher Musikinstrumente.⁶ Die Grenzen zwischen kleinen und mittleren bzw. großen Unternehmen sind hinsichtlich der musikalischen Gestaltung fließend. Als Beispiel seien hier nur die Anfänge der Dynastie Renz aus dem Jahr 1836 geschildert: *„Vater Renz und seine fünf Kinder zogen ihre Kostüme an, nahmen Musikinstrumente, spannten das Pferd aus, - der Prinzpal schwang sich hinauf - und so ging es zur 'Parade' durch die Ortschaft. Vater Cornelius trompetete aufschreckende Signale und verkündete den zusammenlaufenden Leuten die Ankunft der berühmten Künstlergesellschaft. Nach der Ansprache schmetterte die ganze Gesellschaft einen Marsch, und dann wirbelten die Kinder in allerlei Sprüngen durcheinander. Der elfjährige Ernst, im Bajazzo-Kostüm, schlug bei der Musik die große Pauke und nachher die tollsten Purzelbäume von allen.“*⁷

Noch Anfang des 19. Jahrhunderts gab es bei den kleineren Circusunternehmen offensichtlich kein qualifiziertes musikalisches Personal. Am Beispiel der Pfälzer Wandermusikanten⁸ wird dies besonders deutlich, denn in der Rangfolge möglicher Betätigungsfelder waren kleine Circusse ganz unten angesiedelt. *„Die Musikerbanden selbst traten hauptsächlich in den Matrosenlokalen der größeren Seestädte als Tanzkapellen auf“*⁹, während die weniger

² Braun, H. 1999, 46

³ vgl. Nettl 1927, 12

⁴ Braathen 1957, 41

⁵ Brecher 1948, 2

⁶ vgl. Kap. 1.1.2.1

⁷ Kober 1942, 24

⁸ vgl. hierzu Kap. 2.1.1

⁹ Schneider 1959, 87

qualifizierten, denen es an musikalischer Begabung mangelte, sich „(...) bei herumziehenden Komödianten, Seiltänzern und Quacksalbern“ verdingten. „Hier lockten sie mit Pauken und Tenorhörnern die kauflustige Gesellschaft an.“¹⁰ Über ihr musikalisches Niveau heißt es - wohl allzu pauschal -: „Was die Pfälzer Musikanten bieten, ist bestenfalls Jahrmarktsmusik niederster Sorte. Man belästigt das Publikum mit abscheulichem Lärm.“¹¹

Einen verwertbaren Hinweis hinsichtlich der Anzahl der Musiker gibt es lediglich für den französischen Raum, aus dem die Situation der Orchester in kleinen Wandercircussen um 1850 folgendermaßen beschrieben wird: „Es gab damals noch kein großes Orchester - es bestand aus vier oder fünf Personen, die zum Personal gehörten und oft recht unmusikalisch waren: Zugposaune, Ventilkornett, Trommel und Pauke, Horn oder Trompete.“¹² Oft war in kleinsten Betrieben aber vermutlich nur eine einzige Person für die musikalische Gestaltung verantwortlich. Die Begleitung mit Ein-Mann-Instrumenten hatte natürlich nur eher behelfsmäßigen Charakter. Allerdings erlaubt z. B. das beliebte Straßenmusikanteninstrument Drehleier - ein der Gruppe der Streichinstrumente zugeordnetes Instrument, bestehend aus einem gitarrenähnlichen Korpus, dem Wirbelkasten, einem auf der Decke aufgesetzten Tastenkasten und einer mit dem Scheibenrad verbundenen Drehachse, an deren Ende eine Handkurbel zum Drehen des Rades befestigt ist - immerhin ein mehrstimmiges Spiel. „Dieses vom 10. bis zum 12. Jahrhundert weit verbreitete Instrument büßte seit dem 14. Jahrhundert zunehmend an Wertschätzung ein.“¹³ Doch die Drehleier blieb „das bevorzugte Instrument von Angehörigen wandernder Bevölkerungsgruppen wie Spielleuten und später Bettlern (...)“¹⁴ So überrascht es nicht, dass es auch häufig bei den pfälzischen Wandermusikanten, die später so zahlreich im Circuswesen tätig waren, nachgewiesen ist.

Ab dem 20. Jahrhundert wurde die Drehleier zunehmend von der Drehorgel verdrängt. Dieses auch unter der Bezeichnung Leierkasten bekannte mechanische Instrument - eine trag- oder fahrbare Kleinorgel mit gedackten Pfeifen, an der durch eine mit der Hand gedrehte Kurbel ein Blasebalg und gleichzeitig eine Stiftwalze, die die Ventile zu den Pfeifen öffnet, betätigt wird - spielte in Kleincircussen bei der Musikbegleitung eine entscheidende Rolle.¹⁵ Da die Drehorgel von den durch technische Verbesserungen immer ausgefeilteren Musikautomaten die am einfachsten zu handhabende und preiswerteste Variante darstellte, wurde sie im Laufe des 19. Jahrhunderts vor allen Dingen vor Beginn der Vorstellungen gerne eingesetzt. Galt die Drehorgel anfangs zumindest noch als volkstümliches Instrument, so wandelte sie sich im Laufe der Zeit zu einem eher proletarischen Instrument, weil es eben vielfach auch von Straßen- und Bettelmusikanten verwendet wurde.

¹⁰ Schneider 1959, 87

¹¹ Schlegel/Zink: 150 Jahre Landkreis Kusel. Kusel 1968, zit. nach Engel 1997

¹² Remy 1989, 40

¹³ Bachfischer 1998, 81, vgl. Kap. 1.1.1

¹⁴ Bröcker 2002, 53

¹⁵ vgl. Kürschner 1998, 60



Abb.: Pfälzer Drehleierspieler um 1900¹⁶

Das Repertoire der Drehorgeln war naturgemäß relativ begrenzt und beschränkte sich daher meist auf einige wenige populäre Melodiearrangements. Eine ökonomisch interessante Alternative zu einem Circusorchester stellte sie natürlich für kleine Wandercircusse dar, die sich dementsprechend noch Anfang des 20. Jahrhunderts oft lediglich mit einer Drehorgel als musikalische Unterstützung begnügten.¹⁷ Hauptsächlich dienten die Drehorgeln - so wie auch hin und wieder andere mechanische Musikinstrumente, wie z. B. Orchestrions - wohl zur Anlockung von Schaulustigen: *„Der Motor am Eingang schlafte sein Tempo und trieb ein orgelähnliches Instrument. Eine stolpernde, atemlose Musik spielte - mit Klängen, die, laut und dumpf zugleich, etwas sonderbares, aufgeweichtes hatten, als tönten Sie unter Wasser.“*¹⁸

Die Schweizer Circusfamilie Knie reiste noch um 1914, damals als Seiltänzer- und Variétéarena firmierend, mit einer großen Spielorgel,¹⁹ die auch - im Wechsel mit der Kapelle, bestehend aus Mitgliedern der Artistenfamilie²⁰ - als Begleitinstrument zu artistischen Darbietungen eingesetzt wurde: *„Nach dem Vorspiel der Hauskapelle übernahm bei jeder Vorstellung die Spielorgel mit den drei Rokokofiguren, von denen die mittlere den Takt schlägt, die voll- und manchmal auch ein wenig misstönende Begleitung.“*²¹ *„Laut und leise, übermütig und traurig, brausend wie ein Orkan und schmelzend wie ein Frühlingswindlein schluchzt und lacht sie in den Abend hinein, wenn oben auf der Bühne das Programm abgewickelt wird.“*²²

¹⁶ abgebildet in: Mannweiler 1998, 18

¹⁷ vgl. Schulz/Ehlert 1988, 67

¹⁸ vgl. Bloch 1959, 423

¹⁹ vgl. Vincenz 1994, 9. Hersteller dieses Instrumentes war die renommierte Orgelbaufirma Bruder aus Waldkirch.

²⁰ vgl. Häsler 1968, 83

²¹ vgl. Vincenz 1994, 9

²² Häsler 1968, 84

Ähnliches wird von VINCENZ über die Spielorgel des Unternehmens Stey für den gleichen Zeitraum berichtet: „Die Artistengruppe Stey erwarb sich ebenfalls in den Zwanziger Jahren eine Orgel aus Waldkirch. Sie rühmten sich, die schönste und größte Orgel der ganzen Schweiz zu haben. Es war eine sechs Meter lange fahrbare Orgel. Sie besaß eine große, reich geschmückte Fassade, in der Mitte stand der Kapellmeister, der sich beim Dirigieren bewegte, links und rechts tanzten zwei Rokokodamen. Zu den Vorführungen erklangen Weisen aus Franz von Suppés Dichter und Bauer, aus der Bizet-Oper Carmen und vielen anderen populären klassischen Werken. Aber auch Gassenhauer wurden nicht verschmäht.“²³

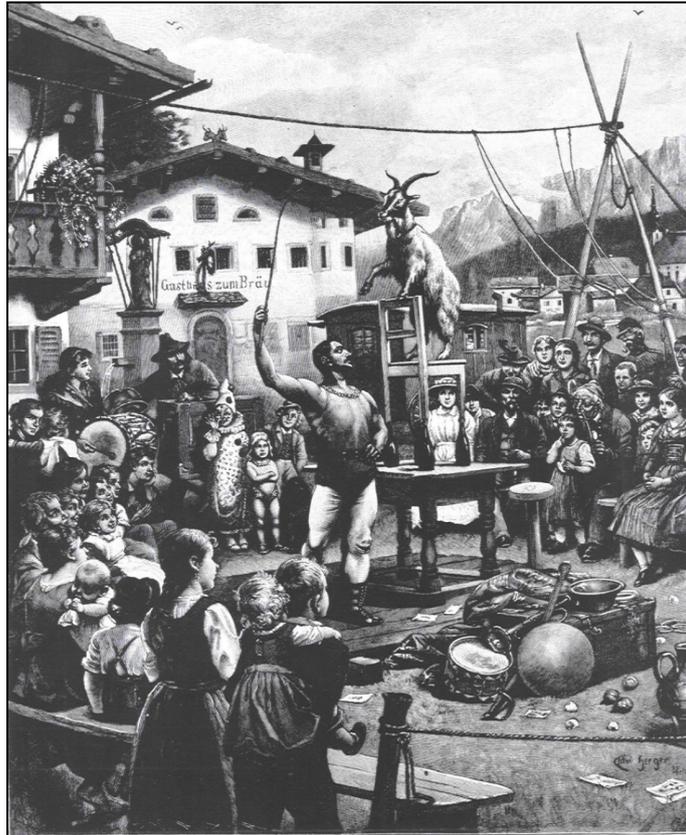


Abb.: „Die Glanznummer der Vorstellung“²⁴

Wegen ihrer musikalischen Starrheit und vorprogrammierten künstlerischen Unbeweglichkeit spielten mechanische Musikinstrumente selbst in ihrer Blütezeit im ausgehenden 19. Jahrhundert, als der Musikkonsum - insbesondere der Unterhaltungsmusik - hauptsächlich durch Instrumente dieser Art dominiert wurde, in größeren Circussen als Begleitinstrumente nur eine periphere Rolle.²⁵ Denn aufgrund ihrer mangelnden Flexibilität waren sie kaum geeignet für den Einsatz bei der Begleitung artistischer Darbietungen. Etwas flexibler einzusetzen als die Drehleiern und

²³ Vincenz 1994, 9

²⁴ Originalzeichnung von E. Herger, 1897, abgebildet in: „Die Drehorgel in der Grafik“, hg. vom Arbeitskreis Kultur und Brauchtum Essen e.V. 2004, 7. Im Hintergrund ist die zur musikalischen Begleitung eingesetzte Drehorgel abgebildet. Zusätzlich sind am Boden liegend ein Trommel sowie eine Fanfare, also traditionelle Circusmusikinstrumente, zu erkennen.

²⁵ Weit größere Bedeutung erlangten Instrumente dieser Art in der amerikanischen Circusmusik. Vor allem mit Dampf betriebene Spielorgeln blicken hier auf eine lange Tradition zurück und jeder renommierte Circus musste mindestens eines dieser kunstvoll und aufwändig verzierten Instrumente, die vor allem bei den Paraden eine herausragende Rolle als Repräsentationsgegenstand spielten, in seinem Gefolge mitführen.

Drehorgeln waren Ein-Mann-Instrumente wie Ziehharmonika oder Handharmonika. Schon bald nach ihrer Entwicklung verdrängten sie fast überall in Europa die alten Volksinstrumente.

Am Beispiel des Circus Krone kann man deutlich erkennen, dass der Unterschied zwischen Kleinunternehmen und Großcircus eben auch ganz wesentlich durch die Art der musikalischen Begleitung bestimmt wurde. Nicht nur die Größe des Zeltes oder des Tierbestandes galten hierfür als Maßstab: Ebenso war das Engagement einer eigenen Musikkapelle dem Renommee des Unternehmens zuträglich und gerade hierin unterschieden sich die Unternehmen auch qualitativ. So war für das Unternehmen Krone die Verpflichtung einer eigenen Kapelle im Jahr 1898 ein ganz entscheidender Schritt auf dem Weg vom kleinen Jahrmarktsbetrieb als „Menagerie-Circus Charles“ zum angesehenen, Weltruf erreichenden Großunternehmen der Circusbranche. Anschaulich beleuchtet KÜRSCHNER diese Wandlung in seiner Dokumentation zu den Anfängen des Circus Krone: *„Mutter Friederike Krone und ihr Sohn Carl sind ganz gerührt: Immer gab's bei ihnen nur die Musik der Drehorgel, und nun das! Carl spürt: Jetzt geht es voran! (...) Schon am Abend des ersten Tages, da die Kapelle gespielt hatte, zählt Mutter Friederike 32 Mark mehr in der Kasse.“*²⁶ Nach der Verpflichtung der Kapelle heißt es: *„Carl Krone fühlt sich zum ersten Mal in seinem Leben nicht mehr als herumziehender Schausteller, sondern schon fast als Circusdirektor.“*²⁷

Ab der Mitte des 20. Jahrhundert hielten neue Instrumente in kleinen Circussen Einzug, welche die Begleitung wesentlich vereinfachten und nur wenige Personen erforderten. Ein Akkordeon, eine Hammondorgel, später dann ein Keyboard, gekoppelt jeweils mit einem Schlagzeug, eventuell noch ergänzt um einen Trompete- oder Saxophonbläser, reichten nun im Prinzip zur Begleitung. So begnügte man sich oft mit der geringst möglichen Anzahl an Musikern in manchmal abenteuerlichen Zusammenstellungen, die allerdings oft erstaunliche Allroundtalente und hohe Anpassungsfähigkeit der Musiker offenbarten.²⁸ So wird beispielsweise bei PAUL von einer solchen Minimal-Besetzung aus dem Jahr 1952 im österreichischen Circus Belli berichtet: *„Die Instrumente des Orchesters erschöpften sich in Schlagzeug, Akkordeon und Saxophon. Und trotzdem klang es wie Engels-, Himmels- und Sphärenklänge zugleich. Die Musik klang für mich einfach toll! Ob es ein Tango, ein Cha-Cha-Cha, eine Rumba oder ein Walzer war, es klang immer wie im Original.“*²⁹

In nahezu allen Kleincircussen verzichtet man dann schon seit ca. 1970 aus Kostengründen auf Live-Musik und begnügt sich mit Musikbegleitung durch vorher aufgezeichnete „Musik-Konserven“, die trotz der Probleme, die sie aufwirft, aufgrund ökonomischer Erwägungen heute überwiegend Verwendung findet.³⁰ Erst nach der Renaissance der Live-Musik in den 1980er Jahren sind vereinzelt auch wieder kleinere Unternehmen bemüht, Musiker zu beschäftigen. Aktuell besitzen mittlerweile wieder häufiger kleinere und mittlere Unternehmen den Ehrgeiz, ihre Darbietungen zu Live-Musik zu präsentieren. Wirtschaftliche Zwänge erlauben aber auch in solchen Fällen nur eine stark reduzierte Musikeranzahl. Diese Bedingungen führen so zu bisweilen kuriosen Minimalbesetzungen - die dennoch oft vollmundig als Circusorchester angekündigt werden - und geradezu grotesken Arrangements. Andererseits sind durch die heute zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten bei konsequenter und geschickter Ausnutzung erstaunliche Ergebnisse auch mit wenig Musikern zu erzielen. Insbesondere die technische Entwicklung heutiger Keyboards erweist sich hier als vorteilhaft. Selbst der Großcircus Sarrasani leistet sich beispielsweise nur noch ein Fünf-Mann-Orchester, das dennoch

²⁶ Kürschner 1998, 60

²⁷ Kürschner 1998, 60

²⁸ vgl. Schütte 1981, 10

²⁹ Paul 1991, 166

³⁰ vgl. hierzu Kap. 3.4.2

Circusmusik gehobener Qualität präsentiert. Das Circusorchester im Unternehmen Herkules kommt sogar mit lediglich drei Musikern aus.³¹

Echtes Allround-Personal findet man heutzutage nur noch vereinzelt in kleineren Familien-circussen, in denen Artisten und Mitarbeiter meist dann, wenn sie nicht in der Manege oder anderweitig benötigt werden, als Musiker tätig sind: In den Unternehmen der Familien Huppertz und Frank, die in den letzten Jahren vorwiegend Nordrhein-Westfalen bereisten, erlernen auch heute noch ganz selbstverständlich alle jüngeren Familienmitglieder ein- oder mehrere Instrumente und sind ebenso selbstverständlich dann in den Vorstellungen mitverantwortlich für die musikalische Begleitung. Circusmusikalische Traditionen haben sich hier also neben vielen anderen Elementen am längsten erhalten. Viele dieser Kleincircusse, „(...) *die so im Verborgenen, durch ihre 'veraltete' Organisationsstruktur etwas von der großen Tradition haben bewahren können,*“³² wirken in Bezug auf ihre musikalische Ausstattung - vorausgesetzt die Musik wird noch live produziert - geradezu wie Relikte aus vergangenen Zeiten, an denen der Fortschritt in der Circusmusik vorbeiging. Doch liefert diese Musik gerade deshalb zumal in Bezug auf die musikalischen Organisations- und Gestaltungsmechanismen auch heute noch wichtige Erkenntnisse über die rudimentären Frühformen der Circusmusik.

³¹ vgl. Programmheft Circus Herkules 2001, Circus- und Varietéarchiv Marburg

³² Claußen/Oettermann 1982, 11