

## 2 Soziologische Aspekte

### 2.1 Regionale Zentren der Circusmusiker

Quellen zur gesellschaftlichen und sozialen Lage der Berufsgruppe Circusmusiker sind bisher noch kaum erschlossen. Angesichts der Tatsache, dass es sich hierbei um gesellschaftlich kaum beachtete Schichten des Musikerstandes handelt, gingen wichtige Unterlagen über eine lange Zeit weitgehend für die Nachwelt verloren. In den ohnehin erst im Wilhelminischen Reich aufkommenden kollektiven Interessenvertretungen der zivilen Unterhaltungsmusiker war die Gruppe der Circusmusiker - wenn überhaupt - anscheinend nur sehr schwach vertreten, denn hierüber existieren keinerlei Zeugnisse. Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts liegen Quellen in ausreichendem Maß vor, um ein einigermaßen klares Bild vom Berufsbild des Circusmusikers zu zeichnen.

Es scheint daher zunächst aussichtslos, Aussagen über die Lokalisation von Musikern einer weitläufigen und internationalen Branche wie dem Circusgeschäft machen zu wollen. Denn die ersten Circusmusiker der kleineren, meist wandernden Unternehmen waren ja - wie bereits an anderer Stelle ausführlich geschildert - zumeist nichtsesshafte Artisten und Musiker in Personalunion. Auch über die Musiker der ersten englischen Circusgesellschaften ist so gut wie nichts bekannt. Zumindest die Musiker bei Astley gehörten aber zum festen Ensemble des Circus. In Amerika dagegen war es noch bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts üblich, Musikanten aus dem Ort zu engagieren, in dem man gerade gastierte: „(...) *the circuses (...) picked up musicians locally to help out with the performance.*“<sup>1</sup> Eine genealogische Herleitung der älteren und traditionsreichen Artisten- und Komödiantensippen ist ebenfalls mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden:<sup>2</sup> „(...) *nur so viel kann festgestellt werden, dass die Vorfahren unserer heutigen Kunstreiter-Aristokratie in jenen Gauklern zu suchen sind, die (...) als 'fahrendes Volk' (...) von Land zu Land zogen (...)*“<sup>3</sup> Weil aber auch etliche der Großunternehmen bürgerlichen Familien entstammten, war hier daher wahrscheinlich kein ursprüngliches Spielleutepersonal als Musiker vorhanden.<sup>4</sup>

Über die Herkunft der Musiker in den ersten deutschen Circussen des späten 18. Jahrhunderts gibt es kaum Nachweise. Womöglich behalf man sich, wenn in der eigenen Gesellschaft nicht genügend Musiker zur Verfügung standen, in Deutschland - ähnlich wie in Amerika - mit der kurzfristigen Rekrutierung gerade am Ort befindlicher Bettel- oder Wandermusikanten: „ (...) *frequently the earlier shows were content with picking up a roving gipsy band, similar to the ones we now see playing for pennies, under the windows of the residential quarters of our large cities.*“<sup>5</sup> Renommiertere Unternehmen verpflichteten dazu ab etwa 1830 - wie bereits erwähnt - ortsgebundene professionelle Orchester. Die Tradition, Militärkapellen oder andere städtische Orchester zur Begleitung der Vorstellung zu engagieren, scheint im deutschen Circuswesen noch teilweise bis ins beginnende 20. Jahrhundert eine übliche Praxis gewesen zu sein.<sup>6</sup> Auch über Mitwirkungen der so genannten Stadtpfeifereien, die als eigenständige Gruppe

---

<sup>1</sup> Sturtevant 1927, 94

<sup>2</sup> „Die Vaganten der vorigen Jahrhunderte führten eben keine Familienchronik, kein Historiograph hat sich bisher mit der Familiengeschichte der bekannten Kunstreitergeschlechter befassen können; es wäre dies auch ein vergebliches Bemühen gewesen - die Herkunft der meisten dieser Geschlechter wird ewig in Dunkel gehüllt bleiben“ (Saltarino 1910, 18).

<sup>3</sup> Saltarino 1910, 18

<sup>4</sup> vgl. hierzu Kap. 2.1.4

<sup>5</sup> Merrick 1911, 12

<sup>6</sup> vgl. hierzu Kap. 1.2.4.1. Vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges gab es im Deutschen Reich ca. 20 000 Militärmusiker (vgl. Thielecke 1921, 60).

innerhalb der Zunft der Stadtmusikanten um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufkamen<sup>7</sup> und im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland als so genannte „Musikgeschäfte“ eine neue Blüte erlebten, in Circusvorstellungen wurde bereits an anderer Stelle berichtet.

Für die Sparte hauptberuflicher Circusmusiker lassen sich - ähnlich wie es bei den Artistenfamilien und Schaustellersippen der Fall ist<sup>8</sup> - erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts eindeutige Zentren ihrer regionalen Abstammung ausmachen. Verantwortlich für diese Entwicklung war vor allen Dingen eine Neuerung organisatorischer Art: *„Die Einführung der Tentcircusse zwang die Unternehmer zum Engagement ständiger Kapellen. Aber nicht etwa zur Veredelung musikalischer Qualitäten, sondern hauptsächlich, um Arbeiter für den schwierigen Auf- und Abbau zu haben. Somit sollten gleichzeitig zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen werden. Obgleich genügend reisende Musikanten bei Menagerien und Schaustellungen beschäftigt waren, fiel es zu dieser Zeit immerhin schwer, diese Leute zu finden.“*<sup>9</sup> In dieser Situation konnte man auf einen Stamm von Musikern zurückgreifen, die in bestimmten Regionen oder Orten in größerer Zahl vorhanden waren: Bei den Recherchen über die regionale Herkunft der Circusmusiker fand sich für die Zeit von ca. 1880 bis etwa zum Zweiten Weltkrieg nämlich immer wieder der Hinweis, diese seien vorwiegend *„Pfälzer und Böhmen bzw. Tschechen gewesen“*.<sup>10</sup> Zitate wie das folgende sind im Übrigen in vielen Monographien zur Circusgeschichte auch gleichzeitig der einzige Hinweis auf die Circusmusiker: *„Es gibt in der Tschechoslowakei und in der Pfalz bestimmte Dörfer, deren Männer seit Generationen als Musiker und Zeltmänner mit den Zirkussen reisen (...).“*<sup>11</sup> Auch ARNOLD berichtet von *„Circusmusikern, die aus Böhmen oder aus den Musikantendörfern bei Kaiserslautern stammten, daher schlechthin 'Böhmen' oder 'Pfälzer' hießen“*.<sup>12</sup> Das Etikett Pfälzer bzw. Böhmen galt beim Circus zeitweise sogar als Berufsbezeichnung für die Musiker.<sup>13</sup>

Die Mobilität des Musikerpersonals wurde in den gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt aufkommenden großen Reiscircussen zu einer unabdingbaren Voraussetzung. Zu dieser Zeit etablierten sich diese spezialisierten Circusmusiker, die mit den größeren Unternehmen auf deren Tourneen mitreisten. Auch die Großunternehmen, die bisher nur in festen Häusern spielten, verlegten sich zunehmend auf das Reisen, brauchten also verlässliche Musiker, die bereit waren, ständige Ortswechsel in Kauf zu nehmen und nicht zuletzt auch beim Auf- und Abbau der Zelte mit Hand anzulegen. Zumindest in den Zeltcircussen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts war diese Gruppe deutlich dominierend.<sup>14</sup> Für den oben genannten Zeitraum sind nur sehr vereinzelt Musiker aus anderen Regionen nachzuweisen.<sup>15</sup> Anderes gilt lediglich für sesshafte Circusunternehmen: *„In den festen Zirkusbauten jedoch hatte man im allgemeinen Kapellen, die sich aus einheimischen Musikern zusammensetzten (...).“*<sup>16</sup>

Für die Zeit ab etwa 1970 lässt sich eine ähnlich starke regionale Konzentration feststellen: Die Musiker in deutschen Circussen stammen seither zum größten Teil (ca. 90%) aus Osteuropa,

---

<sup>7</sup> vgl. Salmen 1997, 137

<sup>8</sup> vgl. Strauß 1969, 14

<sup>9</sup> Erbes-Rösner 1957, 7

<sup>10</sup> vgl. u. a. Paul 1991, 165; Eberstaller 1976, 21f; Sokol 1955, 127

<sup>11</sup> Kober 1958, 51, vgl. u. a. auch Lang 2002, 460

<sup>12</sup> Arnold 1980, 161

<sup>13</sup> vgl. u. a. Arnold 1980, 161 u. Engel 1975, 159

<sup>14</sup> vgl. Eberstaller 1976, 22

<sup>15</sup> Eines dieser seltenen Beispiele liefert der Circus Barum während der Saisons 1926 und 1927. Dort spielte als Hausorchester ein ca. 30-köpfiges „Tscherkessen-Musikkorps mit seinem Dirigenten Franz Cermak“ (vgl. Programmheftesammlung im Circusmuseum Preetz), eine sehr weit gereiste Formation aus einer Region am Kaukasus im heutigen Russland.

<sup>16</sup> Sokol 1955, 128

vornehmlich aus Polen. Der Anteil an deutschen Musikern ist hingegen in den Jahrzehnten seit 1960 stetig zurückgegangen. *„Deutsche Musiker sind wahnsinnig schwer für eine Circuskapelle zu engagieren. Die sind lieber arbeitslos, als sich hier dem Streß auszusetzen.“*<sup>17</sup> Im Folgenden möchte ich nun zunächst auf die Entstehung und genauere Lokalisierung der oben genannten Musiker-Zentren eingehen und ihre Bedeutung für die Circusmusik näher untersuchen.

### 2.1.1 Westpfalz

Für den Zeitraum von etwa 1880 bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ergibt sich eine ziemlich klar abzugrenzende Region, aus welcher der Hauptanteil deutscher Circusmusiker entstammte: die Westpfalz. Manche Autoren behaupten sogar, dass zu jener Zeit nahezu alle Circusmusiker aus dieser Region rekrutiert wurden.<sup>18</sup> Dem widersprechen jedoch die o. g. zahlreichen Nachweise böhmischer Musiker beim Circus. Zudem war es bei kleineren Wandercircussen wie seit jeher auch ausgangs des 19. Jahrhunderts weiterhin eher üblich, die Musiker aus den eigenen Reihen, das heißt, aus den jeweiligen Artistenfamilien zu stellen.<sup>19</sup> Es handelt sich bei jenem pfälzischen Gebiet um einen Bezirk im westlichen Teil der Pfalz, der in seiner horizontalen Ausdehnung von den Orten Kusel im Westen und Alzey im Osten und in seiner vertikalen Linie von den Orten Meisenheim im Norden und Landstuhl im Süden begrenzt wird. Dieser Region, die als Westpfalz oder auch Westrich bezeichnet wird, gab der Volksmund aufgrund ihrer langjährigen Tradition als Herkunftsort von Musikanten<sup>20</sup> den Namen „Musikantenland“.<sup>21</sup>

#### Ursprünge des Westpfälzer Musikantentums

Das Westpfälzer Musikantengewerbe, das auf eine etwa zweihundert Jahre alte Tradition zurückblicken kann, war in erster Linie ein Wandergewerbe. Das heißt, die Musiker zogen von hier aus zunächst in umliegende Regionen, später dann ins Ausland - vor allem nach Amerika - und bereisten schließlich praktisch den ganzen Erdball. Die ersten urkundlichen Erwähnungen von Musikern in der Westpfalz stammen aus der Wendezeit vom 18. zum 19. Jahrhundert. *„So erscheint bereits 1799 in Schwedelbach der Spielmann Johannes Georg Schaumlöffel, 21 Jahre alt. In Enkenbach wird im Jahre 1800 der Musiker Philipp Schneider, 29 Jahre alt, genannt. Im gleichen Ort tritt bereits ein Jahr zuvor, also 1799, der Musiker Christian Schneider auf.“*<sup>22</sup> Nach der Einführung der französischen Revolutionsgesetzgebung im Jahre 1798, die den linksrheinischen Gebieten Gewerbefreiheit zusicherte, sind in diesem Raum immer häufiger in

<sup>17</sup> Schwarz, zit. nach Schütte 1981, 84

<sup>18</sup> vgl. Lorenz 1994, o. S.

<sup>19</sup> vgl. Eberstaller 1976, 22

<sup>20</sup> Bei der Gruppe der Pfälzer spricht man wie auch bei den Böhmen in aller Regel von „Musikanten“ und nicht von „Musikern“. Diese Bezeichnung rührt hier wohl in erster Linie von der Tätigkeit als „Fahrende“ her und lässt eine niedrigere Bewertung erkennen. Denn der Begriff Musikant steht *„seit etwa zwei Jahrhunderten für den Spielmann der Unterschichten, den Bettel- und Wandermusikanten, aber auch für den bäuerlichen oder aus der Handwerkerschaft und dem Kleinbürgertum kommenden Berufs- oder Gelegenheitspieler“* (Komma 1960, 82). Aktuell ruft der Terminus nach wie vor eher negative Konnotationen hervor: *„Der Musikant ist irgendwo zwischen Eichendorffs Taugenichts und den Wildecker Herzbuben zu Hause (...) Der Musikant steht näher am Freizeitspaß als an der musikalischen Berufsausübung, anders gesagt, er lebt nach dem musikalischen Lustprinzip, und wenn dabei nebenher der eine oder andere Groschen abfällt, so soll es ihm recht sein“* (Ott 1997, 7). Im Zusammenhang mit dem Circus ist aber die Titulierung „Circusmusiker“ weit häufiger verbreitet als „Circusmusikanten“. Die eigentlich naheliegende Schlussfolgerung, dass damit ein höherer Stellenwert der Circusmusiker gegenüber den gewöhnlichen Wandermusikanten dokumentiert werden soll, lässt sich aber, zumindest für das Pfälzer Musikantentum, nicht belegen (vgl. u.a. Deissner 1990, 152ff).

<sup>21</sup> vgl. u. a. Klein 1932, 46

<sup>22</sup> Strauß 1969, 187

amtlichen und kirchlichen Registern Berufsbezeichnungen wie „Musigand, musicus oder musicien“ anzutreffen.

Mutmaßungen bleiben die zur Erklärung der Ursprünge des Westpfälzer Musikantentums angeführten engen Kontakte des westpfälzischen Herzogtums Zweibrücken seit Mitte des 18. Jahrhunderts zum musikalischen Zentrum der Kurpfalz nach Mannheim oder zum zunftgebundenen Elsässer Pfeifertum.<sup>23</sup> Wirklich schlüssige Verbindungen sind hier bisher nicht nachgewiesen. Über die Entwicklung der Musikantentradition aus den ersten Anfängen gibt es nur wenige verlässliche Nachweise. Für die Zeit um 1825 wird jedenfalls von ersten kleinen Kapellen berichtet, die auf Kirchweihen, Jahrmärkten und zu sonstigen Festlichkeiten spielten. Diese Kapellen setzten sich zunächst meist aus nur sechs bis sieben Musikern zusammen. Die ersten Besetzungen waren reine Streicherbesetzungen, erst um ca. 1830 kamen die ersten Bläser hinzu.<sup>24</sup> In der Literatur über die westpfälzische Wandermusikantentradition wird zumeist die Theorie vertreten, dass die wirtschaftliche Not dieser ländlichen und infrastrukturell benachteiligten Region im beginnenden 19. Jahrhundert der auslösende Faktor für die Entstehung und die schnelle Verbreitung des Musikantentums gewesen sei. Der Verlust der wenigen Industrie durch Schließung der unrentabel gewordenen Bergwerke und der für Landwirtschaft ungeeignete karge Boden waren zusammen mit den seit 1750 rapide steigenden Bevölkerungszahlen Ausschlag gebend für diese ökonomische Krise.<sup>25</sup> *„Zwischen 1830 und 1840 bekamen die Bewohner der Westpfalz die Not des Lebens sehr bitter zu spüren. Nach drei aufeinanderfolgenden Mißjahren stellte sich eine unerträgliche Not und Teuerung ein. (...) In dieser Zeit kam es auf, sich durch Musizieren Geld zu verdienen.“*<sup>26</sup>

Doch schon früher, um 1800, sind zahlreiche Musiker urkundlich erwähnt.<sup>27</sup> Für das Jahr 1840 lassen sich dann allein in den drei Pfarreien Bosenbach, Rothselberg und Jettenbach bereits über 200 Musikanten nachweisen,<sup>28</sup> so dass die Ursprünge des Wandermusikantentums in etwa um die Jahrhundertwende anzusiedeln sein dürften. Da in der Heimat durch die allgemeine Pauperisierung der Westpfalz auch für Musiker die Verdienstmöglichkeiten nur sehr gering waren, entschloss man sich bald, als Musikanten auf die Reise zu gehen, wobei zunächst das übrige Deutschland und die benachbarten Länder wie Frankreich, die Schweiz oder Holland die Ziele waren. Man spielte in der Anfangszeit vorwiegend auf der Straße, später dann auch in Lokalen oder Festsälen.

Etwa zeitgleich gab es in Deutschland noch andere Gebiete, in denen sich ein Musikantentum entwickelte, so vor allem ausgangs des 18. Jahrhunderts im thüringischen „Eichsfeld“ oder im nördlichen Harzvorland rund um Salzgitter. Auch für diese Regionen wird als primärer Grund für die Hinwendung zur Wandermusikantentätigkeit die wirtschaftliche Not der Bevölkerung angeführt.<sup>29</sup> Diese Begründung allein scheint jedoch nur wenig schlüssig. So wirft STRAUß zu Recht ein: *„Zum Musizieren ist nicht die Not Voraussetzung, sondern vor allem eine entsprechende Veranlagung. Wenn die Not allein entscheidend gewesen wäre, müßte - nach dieser Theorie - auch in anderen Teilen Deutschlands, die noch ärmer und von größerer Not geplagt*

<sup>23</sup> vgl. Engel 2002, 1 u. Fuhrmann 2000

<sup>24</sup> vgl. Strauß 1969, 19. Dieser Umstand erklärt sich schon alleine aus der Tatsache, dass sich die Erfindung der Ventilmechanik (1818) für Blechblasinstrumente in Deutschland in der Blasmusik erst um 1830 allgemein durchsetzte. Vorher dürfte es kaum regelrechte Blaskapellen gegeben haben (vgl. Strauß 1969, 191).

<sup>25</sup> Bereits bei den fahrenden Musikanten des Mittelalters waren es zumeist soziale und wirtschaftliche Gründe, die den Anstoss für diese Berufswahl gaben (vgl. Vogel 1989, 76).

<sup>26</sup> Schulz 1975, 49

<sup>27</sup> vgl. Fuhrmann 2000, 262ff

<sup>28</sup> vgl. Schneider, W. 1959, 80

<sup>29</sup> vgl. Dieck 1962, 11 u. Piechura 1993, 39ff

waren, ein Musikantengewerbe erblüht sein.“<sup>30</sup> Auch für das Pfälzer Musikantentum darf man wohl von einer ursprünglich vorhandenen Begabung und Neigung zur Musik ausgehen, wofür auch die stark eingegrenzte räumliche Konzentration dieser Region spricht. Mehrere Quellen verweisen auf eine - allerdings nur schwer nachzuweisende - traditionell vorhandene Musikalität der Westpfälzer: „Die Bevölkerung war hierzu besonders geeignet, denn natürliche Anlagen und Neigung zur Musik sind in der Westpfalz entschieden vorhanden.“<sup>31</sup>

Bisher noch nie untersucht wurden in diesem Zusammenhang genealogische Verbindungen zu artistisch tätigen Gauklern.<sup>32</sup> Musikalische Begabung war sicherlich eine Voraussetzung, aber wohl kaum die Ursache für den Wechsel in das Betätigungsfeld als reisender Musikant.<sup>33</sup> Dass man sich derart gehäuft auf die Musik als Haupttätigkeit verlegte, hatte wohl eher ökonomische Gründe, und die Vorbildfunktion einiger weniger, die sich mit beachtlichen finanziellen Erträgen als Musikanten versucht hatten, hatte offensichtlich dann großen Einfluss auf die Daheimgebliebenen. Einige Quellen nennen als Entstehungsherd pfälzische Wanderarbeiter, die in den Hafenstädten Frankreichs erfolgreich musizieren gelernt und von dort die Tradition umherziehender Musikanten importiert hätten.<sup>34</sup> Pfälzer Musiker wirkten auch in den Militärkapellen der französischen Revolutionsarmee und brachten von dort ihre Kunst mit nach Hause.<sup>35</sup> Vorschub leistete der Entwicklung sicher auch die schon um 1800 erfolgte Aufhebung des strengen Zunftwesens und die daraus resultierende Gewerbefreiheit.<sup>36</sup> Doch zur Erfassung dieses Phänomens ist es wohl ohnehin nur unzureichend, nach monokausalen Erklärungen zu suchen. Wahrscheinlich schufen die o. g. Faktoren erst in einem wechselseitigen Zusammenspiel die Voraussetzungen zur Entwicklung des Wandermusikantentums.

Das Musikantentum, erst um 1830 als nennenswertes Phänomen registriert, stand schon um 1840 in der Westpfalz in einer ersten Blüte. Ab diesem Zeitpunkt beginnt die eigentliche Blütezeit des Musikantentums, und das Gewerbe erreichte seinen Höhepunkt dann um die Jahrhundertwende.<sup>37</sup> „Im Laufe der Zeit erkannten auch jene, die sich vorher nicht mit Musik beschäftigt hatten, daß mit guter Musik auch gutes Geld zu verdienen war. Offensichtlich bestand ein großes gesellschaftliches Bedürfnis nach musikalischer Unterhaltung (...)“<sup>38</sup> Als Tatsache ist jedenfalls unbestritten, dass die finanziellen Erfolge der ersten pfälzischen Wandermusikanten so beeindruckend gewesen sein müssen, dass ihr Beispiel zahlreiche Nachahmer fand. „Ab 1880 kehrten die ersten größeren Partien regelmäßig mit beachtlichen Einnahmen nach Hause zurück.(...) Alle, die bis jetzt noch gezögert haben, greifen nun auch zum Instrument und versuchen sich so schnell wie möglich einer Kapelle anzuschließen.“<sup>39</sup> „Angelockt durch den vielversprechenden leicht erzielbaren Gewinn und den Abenteuerreiz, wandte sich jeder, der nicht gerade gänzlich unmusikalisch war, dem Musikerberufe zu.“<sup>40</sup> Zu dieser Entwicklung trug sicherlich auch die ab 1872 im Deutschen Reich erneuerte Gewerbeordnung bei, deren

---

<sup>30</sup> Strauß 1969, 190

<sup>31</sup> Jakob 1911, 138

<sup>32</sup> vgl. hierzu Kap. 2.1.4

<sup>33</sup> In anderen Krisenregionen Deutschlands entwickelten sich etwa zeitgleich ebenfalls Wandergewerbe verschiedenster Art: In Orten der Eifel oder im Hunsrück wurde beispielsweise das Hausieren mit selbst gefertigten Draht- oder Korbwaren zum Haupterwerbszweig vieler Familien.

<sup>34</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 9

<sup>35</sup> vgl. Mannweiler 1999

<sup>36</sup> vgl. Keldany-Mohr 1977, 98

<sup>37</sup> vgl. Deissner 1990, 157

<sup>38</sup> Deissner 1990, 156f

<sup>39</sup> Mannweiler 1999, 2

<sup>40</sup> Schneider, W. 1959, 88

Inkrafttreten eine Liberalisierung und Ausweitung der Wandergewerbe nach sich zog.<sup>41</sup> Um 1900 waren bereits schätzungsweise 2500 Musikanten aus der gesamten Westpfalz auf Wanderschaft.<sup>42</sup> Kurz vor dem Ersten Weltkrieg war dann etwa ein Viertel der arbeitenden männlichen Bevölkerung in der Westpfalz hauptberuflich als Musiker tätig. Diese verteilten sich auf annähernd 50 Ortschaften. Die Hauptmusikantendörfer waren vor allem Jettenbach, Eßweiler, Miesenbach und Mackenbach.<sup>43</sup> Für den gesamten Westpfälzer Bereich sind insgesamt mehr als 9500 Musiker nachgewiesen.<sup>44</sup>

### Mackenbach - das Dorf der Circusmusiker

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verlagerte sich das Betätigungsfeld vieler Pfälzer Musikanten - hauptsächlich wohl wegen der verbesserten Verdienstmöglichkeiten - immer stärker in Richtung Circus. Dominierend hierbei war die Ortschaft Mackenbach, in der nach 1890 nahezu alle Musiker ihrer Arbeit beim Circus nachgingen, so dass die Bezeichnung „Mackenbacher“ bald zum Synonym für Circusmusiker aus der Pfalz wurde. Mackenbach galt bis etwa 1950 als Zentrum der deutschen Circusmusiker: *„Mit der Welt des Zirkus ist untrennbar auch die Mackenbacher Musik verbunden. Für jeden guten Zirkus war es Ehrensache, eine Kapelle mit Musikern aus der Pfalz zu verpflichten.“*<sup>45</sup> Erste urkundliche Erwähnungen Mackenbacher Musiker datieren aus dem frühen 19. Jahrhundert: 1810 Musicien Joseph Erhard<sup>46</sup>, 1818 Musikant Jacob Naßham<sup>47</sup>, 1836 Musikant Michael Maurer<sup>48</sup> und 1856 Musiker Johannes Maurer<sup>49</sup>. Weitere neun Musiker sind hier nachweislich vor 1850 geboren.<sup>50</sup>

Dass Mackenbach im Rahmen dieser Tradition dann eine ganz besondere Rolle in der Circusmusik spielte, hat wohl darin seinen Grund, dass schon bald unter den verschiedenen Dörfern in gewissem Sinne eine Aufteilung der Arbeitsfelder herrschte.<sup>51</sup> *„Hauptsächlich waren die Mackenbacher Musiker bei Schaustellern, Panoramas, fahrenden Kinos, Varietés und vor allem bei Zirkusunternehmungen anzutreffen.“*<sup>52</sup> Dennoch gingen auch aus den anderen Musikantenorten der Pfalz sehr häufig Circusmusiker hervor, besonders ab dem Ende des 19. Jahrhunderts, als in diesem Bereich der Bedarf an Musikern rapide anstieg.<sup>53</sup> Erst nach 1890 wurde der Circus das Hauptbetätigungsfeld der Mackenbacher Musiker: *„Zogen die Musikanten - und insbesondere die Mackenbacher - um das Jahr 1880 noch das Wanderleben den Zirkusunternehmungen vor, (...) so wandten sich schon 1890 immer mehr Musikanten vom Straßenmusikantentum ab und dieser neuen Erwerbsquelle zu.“*<sup>54</sup> Gestiegener Bedarf an Circusmusikern und bessere Verdienstmöglichkeiten beim Circus gaben wahrscheinlich den Anstoß zu dieser Umorientierung. Obendrein wurde das Betätigungsfeld der Wander- und Straßenmusikanten nach dem Ersten Weltkrieg stark eingegrenzt, da das internationale Arbeitsfeld vielen dieser Musiker jetzt weitgehend verschlossen blieb. Aber: *„Außerhalb der*

---

<sup>41</sup> vgl. Grasmück 1993, 65

<sup>42</sup> vgl. Engel 2002, 2

<sup>43</sup> vgl. Jakob 1911, 139

<sup>44</sup> Mannweiler 1999, 2

<sup>45</sup> Burghardt 1967, 25

<sup>46</sup> Geburtsurkunde seiner Tochter, Nachweis bei Strauß 1983

<sup>47</sup> Heiratsurkunde, Nachweis bei Strauß 1983

<sup>48</sup> vgl. Strauß 1983

<sup>49</sup> Heiratsurkunde im Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>50</sup> vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>51</sup> vgl. Schneider, W. 1959, 104

<sup>52</sup> Schneider, W. 1959, 111

<sup>53</sup> vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>54</sup> Kühlwetter, R. 1965, 20

*deutschen Grenzen bot besonders der Zirkus wieder ein Arbeitsfeld für Musiker, unter denen vor allem die Mackenbacher sich hervortaten.*“<sup>55</sup>

1913 gab es in Mackenbach bei 1031 Einwohnern insgesamt 240 aktive Musiker und 60 Lehrlinge. Diese bildeten Musikkapellen mit Stärken von 7 bis 70 Mitgliedern. 1939 zählte man dann in Mackenbach bei ca. 1400 Einwohnern sogar 400 Musiker und Zeltaufbauer. Zusammen mit den Familienmitgliedern lebten jetzt etwa vier Fünftel der gesamten Einwohnerschaft von der Musik.<sup>56</sup> Ganze Circusorchester wurden fast ausschließlich von Mackenbachern gestellt. Zum Beispiel setzte sich das Orchester des Circus Hagenbeck auf seiner Ostasien-Tournee von 1932-1935 hauptsächlich aus Mackenbachern zusammen.<sup>57</sup> In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in Deutschland wohl kaum einen größeren Circus, der keine Musiker aus der Pfalz beschäftigte. Es gab allein in Mackenbach elf Kapellmeister, die sich ausdrücklich auf Circusmusik spezialisiert hatten.<sup>58</sup>

Der Bedarf an Circusmusikern wuchs mit dem Einsetzen der Blütezeit des deutschen Circus ständig. Jedoch spielten nicht allein musikalische Erwägungen bei der Vergrößerung der Orchester eine Rolle: Große Unternehmen wie Gleich, Krone oder Sarrasani benötigten vielmehr auch für ihre Riesenzelte so viele Zeltbauer, dass man zu diesen Arbeiten auch die Musiker heranzog und so schließlich sogar in der Lage war, mehrere Orchester zu bilden.<sup>59</sup> Die Circusorchester vergrößerten sich immer weiter, und der Circus bot im Gegensatz zu den manches Mal doch unsicheren, zeitlich nur kurz befristeten Engagements der Wanderkapellen eine relativ gesicherte und einträgliche Stellung. So fiel die Hochphase der Mackenbacher Circusmusiker wohl nicht zufällig in die „goldene“ Ära des deutschen Circus. Auch bei ausländischen Unternehmen waren die „Mackenbacher“ gefragt.<sup>60</sup> Die folgende Liste vermittelt einen Eindruck über den Grad der Verbreitung der Pfälzer Circusmusikantentradition. Diese Liste, in der nur die namhaftesten Unternehmen berücksichtigt sind, liest sich wie ein „Who is who“ der Circusszene jener Zeit. Folgende größere Circus-Unternehmen im In- und Ausland beschäftigten in der Zeit von 1895 bis 1952 Mackenbacher Musikanten:<sup>61</sup>

Deutschland:

<i>F. Althoff</i>	<i>Krone</i>
<i>Bügler</i>	<i>Lorch</i>
<i>Busch</i>	<i>Renz</i>
<i>Belli</i>	<i>Sarrasani</i>
<i>Corty-Althoff</i>	<i>Schickler</i>
<i>Gleich</i>	<i>Schneider</i>
<i>C. Hagenbeck</i>	<i>Strassburger</i>
<i>Holzmüller</i>	<i>Williams</i>

Ausland:

<i>Adolfi (Schweden)</i>
<i>Brose (Belgien)</i>
<i>Clark (Schweden)</i>
<i>Mie (Dänemark)</i>
<i>Nock (Schweiz)</i>
<i>Norbeck (Norwegen)</i>
<i>Ringl. Bros. Barnum &amp; Bailey (USA)</i>
<i>Scott (Schweden)</i>

Nach dem Ersten Weltkrieg, als sich viele der Pfälzer Musikanten aus dem Gewerbe zurückzogen, bildeten die Mackenbacher eine Ausnahme. Sie waren auch in der Zeit zwischen den Kriegen noch überwiegend beim Circus als Musiker beschäftigt, einige von ihnen sogar noch bis in die frühen 50er Jahre hinein.<sup>62</sup> Dieser Umstand der länger fortgesetzten Tradition ist

<sup>55</sup> Engel 2002, 5

<sup>56</sup> Dembeck 1939, 67

<sup>57</sup> vgl. Deissner 1990, 182

<sup>58</sup> vgl. Mannweiler 1999, 78

<sup>59</sup> vgl. van Lindonk 1977, 12

<sup>60</sup> vgl. Kap. 2.1.4

<sup>61</sup> vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>62</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 23

wohl auch hauptsächlich dafür verantwortlich, dass sich nach und nach die Bezeichnung „Mackenbacher“ auf alle Pfälzer Musikanten ausweitete.<sup>63</sup> *„Viele Pfälzer Musikanten reisen beim Zirkus. Die meisten Zirkusmusiker stammen aus Mackenbach, einem der größten Musikantendörfer, das fast alle Unternehmen dieser Art mit Musikern versorgte - und den pfälzer Musikanten geradezu den Namen 'Mackenbacher' eingetragen hat, gleichgültig, ob sie nun wirklich von Mackenbach oder Jettenbach, Eßweiler, Bosenbach, Rothselberg, Kaulbach, Etschberg und wie die Dörfer alle heißen, stammten.“*<sup>64</sup>

Andere Wandermusiker verwahrten sich gegen diese Vereinnahmung, eben weil man nicht mit Circusmusikern verglichen werden wollte: *„Es ist seltsam, daß gerade sie der ganzen Zunft ihren Namen gaben.“*<sup>65</sup> Die Rivalität der einzelnen Pfälzer Dörfer und der vorrangigen Tätigkeitsfelder wird hier sichtbar: *„(...) ja die gesamte ehrbare Zunft außerhalb des Dorfes Mackenbach hätte und hat eine solche Benamung entschieden abgelehnt. Gerade aus Mackenbach sind sehr viele Musikanten in Deutschland gereist, vor allem auch als Zirkuskapellen, und Qualitätsmusik erschallt ja wohl in der Manege nicht. Damit soll nicht bestritten werden, daß es auch in Mackenbach beachtliche Musikköner gab.“*<sup>66</sup> Dass sich die Bezeichnung „Mackenbacher“ dennoch allgemein durchsetzen konnte, spricht jedoch für eine im Vergleich zu anderen Tätigkeitsfeldern der Wandermusikanten größere öffentliche Resonanz der Circusmusik.

Nach dem Zweiten Weltkrieg verringerte sich auch die Zahl der Mackenbacher Musikanten drastisch. Viele suchten jetzt in der Heimat eine feste Arbeit. Ein Großteil fand diese auf dem nahegelegenen, neugeschaffenen US-amerikanischen Flugplatz in Ramstein, wo man ehemalige Musikanten wegen ihrer Weltgewandtheit und der zumeist vorhandenen Englischkenntnisse sogar bevorzugt einstellte. Zudem bestand hier die Möglichkeit, nach Feierabend in den Offiziersclubs der US-Army der Musik weiterhin als Hobby und Nebenerwerbsquelle nachzugehen. Außerdem war den Mackenbachern nach der Währungsreform eine neue Konkurrenz erwachsen: *„In dieser Zeit wurden viele Musiker durch die Geldknappheit aus Theatern und Orchestern entlassen. Diese fremden, vor einem Nichts stehenden Musiker bildeten Tanzkapellen und fanden Engagements bei Zirkusunternehmen.“*<sup>67</sup> Hatte man die Mackenbacher Musiker noch als echte Circusangehörige eingestuft, was als Indiz ihrer Verbreitung und Assimilierung gewertet werden darf, sprach man bei diesen neuen Musikern der 50er Jahre jetzt von „Privaten“.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 20ff

<sup>64</sup> Moos 1940, 359f

<sup>65</sup> Schneider, W. 1959, 112

<sup>66</sup> Christmann 1955, 25

<sup>67</sup> Kühlwetter, K. 1950, 17

<sup>68</sup> Kühlwetter, K. 1950, 17



### 2.1.2 Böhmen

In einem Atemzug mit den Pfälzer Circusmusikern werden in der Circus-Literatur für den gleichen Zeitraum - spätes 19. Jahrhundert bis Mitte des 20. Jahrhunderts - immer wieder böhmische bzw. tschechische Musiker erwähnt.<sup>69</sup> EBERSTALLER geht sogar von einem Übergewicht der böhmischen Musiker gegenüber den Pfälzern im frühen 20. Jahrhundert aus: „*In den Chapiteaucircussen der ersten Dezennien unseres Jahrhunderts stammte die überwiegende Mehrzahl der Musikanten aus Böhmen (...)*“<sup>70</sup> Mit dieser Einschätzung widerspricht er allerdings der üblichen Annahme in der gängigen Circus-Literatur.<sup>71</sup> Man kann wohl insgesamt für den o. g. Zeitraum von einer etwa gleichgewichtigen Verteilung von Pfälzern und Böhmen ausgehen.<sup>72</sup> Ähnlich wie bei den Pfälzern wurden auch die Begriffe „Böhmen“ und „Tschechen“ oft als Synonym für die Berufsbezeichnung „Musiker“, aber zum Teil auch für alle anderen Angehörigen dieser Gruppe verwendet. In den Zwanziger Jahren wurden beispielsweise im Circus Barum nicht nur sämtliche Musiker, sondern auch alle Zeltarbeiter und Handwerker unter dem Sammelbegriff „Tschechen“ zusammengefasst.<sup>73</sup>

Leider ist die Quellenlage für die Gruppe der Böhmen längst nicht so ergiebig wie dies bei den Pfälzern der Fall ist. Dennoch lassen sich auch für die böhmischen Musiker einige Stationen ihrer Entwicklung nachzeichnen. Das Zentrum ihrer Herkunft dürfte im Sudetenland liegen: „*Die 'echten Böhmen', an ihren hohen Mützen erkennbar, waren Wanderarbeiter, die im Herbst in ihre Heimat zurückkehrten. Da sie eine deutsche Mundart sprachen, werden sie wohl im Sudetenland zuhause gewesen sein.*“<sup>74</sup> Diese Lokalisierung lässt sich noch präzisieren: „*Einen wesentlichen Anteil an der Wandermusik in Sachsen und darüber hinaus, stellten die aus dem böhmischen Erzgebirge stammenden Musikanten, die etwa von 1750 bis zum Ersten Weltkrieg über Land zogen.*“<sup>75</sup> Aber das Wandermusikantentum erstreckte sich auch auf sächsisches Gebiet und das östliche Egerland. Die Egerer Stadtpfeifer wurden beispielsweise bereits im 17. Jahrhundert häufig für auswärtige musikalische Tätigkeiten verpflichtet.<sup>76</sup> Auch im Umkreis der Stadt Preßnitz bildete sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein ausgeprägtes Wandermusikantentum, ähnlich dem der Westpfalz, heraus.<sup>77</sup> Direkte Verbindungen der oft als „Schaller“ bezeichneten Preßnitzer Musikgruppen zum Circus sind kaum nachweisbar<sup>78</sup>, aber sie „*spielten auf Messen, Märkten, in Gasthäusern zur Bier-, Garten- und Tanzmusik*“<sup>79</sup> und besaßen daher ähnlich günstige Voraussetzungen für die Tätigkeit als Circusmusiker wie die Pfälzer Musikanten. Wenn auch in den Quellen mal von „tschechischen“ Musikern, mal von „böhmischen Musikern“ die Rede ist, darf man dennoch annehmen, dass es sich hierbei im Wesentlichen um Gruppen der selben regionalen Herkunft handelt, da sich sudetendeutsche,

---

<sup>69</sup> vgl. Kap. 2.1

<sup>70</sup> Eberstaller 1976, 22

<sup>71</sup> Die österreichische Herkunft Eberstallers dürfte zu dieser, auf deutsche Circusse nicht zutreffenden Einschätzung geführt haben, denn in den Circusunternehmen in Österreich überwiegt tatsächlich jahrzehntelang die Musiker böhmischer Herkunft.

<sup>72</sup> vgl. u. a. Arnold 1980, 161 oder Lang 2002, 460

<sup>73</sup> vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz

<sup>74</sup> Arnold 1980, 161

<sup>75</sup> Blechschmidt 1996, 12

<sup>76</sup> Nettl 1927, 53f

<sup>77</sup> vgl. Dieck, 7. Bekannteste Ausprägung des Preßnitzer Musikantentums waren jedoch die Harfenmädchen, die zunächst auf Volksfesten in der näheren Umgebung und später fast weltweit als Wandermusikantinnen unterwegs waren. Verbindungen zum Circuswesen bestehen hier nicht (vgl. Blechschmidt 1996, 30).

<sup>78</sup> Immerhin listet Saltarino in seinem Artistenlexikon von 1895 den in Preßnitz geborenen Musiker Johann Fischer auf, „*einer der ersten böhmischen Musiker, welche mit sogen. Wiener Damenkapellen die Welt bereisen (...)*“ (Saltarino 1895, 64). Ob Johann Fischer oder die besagte Damenkapelle auch im Circuswesen in Erscheinung traten, ist nicht bekannt.

<sup>79</sup> Blechschmidt 1996, 30

tschechische und böhmische Nationalelemente seit Beginn des 19. Jahrhunderts im o. g. Gebiet zunehmend vermischten.<sup>80</sup>

Das Wandermusikantentum hat in Böhmen eine weitaus länger zurückreichende Tradition als in der Pfalz oder den anderen o. g. Gebieten in Deutschland. Seine Wurzeln gehen bis in das frühe 17. Jahrhundert zurück<sup>81</sup> und sind eng verknüpft mit dem Spielmannswesen des Mittelalters.<sup>82</sup> BURNEY berichtet um 1770 über Wandermusikanten in Böhmen: „*Eine Bande herumreisender Musikanten bewillkommnete mich in meinem Wirtshaus während des Mittagessens. Sie spielten auf der Harfe, Violine und auf dem Waldhorn verschiedene Menuette und Polonaisen (...)*“<sup>83</sup> Die Gründe für die Entstehung lagen wohl auch in Böhmen hauptsächlich - hier gibt es wiederum eine Parallele zur Pfalz - in der wirtschaftlichen Notlage der wegen ihrer landschaftlich ungünstigen Lage benachteiligten Region am Rande des Erzgebirges.<sup>84</sup> Das ursprüngliche Betätigungsfeld der böhmischen Kapellen war zunächst die Straße. Ihre Formationen wurden - vor allem im erzgebirgischen Raum - als Fatzerkapellen oder Fatzerbanden bezeichnet und gingen häufig aus Bergwerghkapellen hervor.

DIECK vertritt die Auffassung, dass in dem böhmischen Musikantentum der Entstehungsherd aller übrigen Zentren der Wandermusiker zu sehen ist. Seiner Meinung nach sorgten böhmische Musikanten, die auf ihren Reisen teilweise sesshaft wurden, in ihren neuen Heimatgegenden für eine Verbreitung der Musikantentradition und der damit verbundenen Wandertätigkeit. Tatsächlich waren unter den wandernden Musikern des 18. und 19. Jahrhunderts, die reine Gebrauchsmusik produzierten, jene aus dem böhmischen Raum überproportional stark vertreten.<sup>85</sup> Allein in Sachsen waren im Jahr 1860 etwa 400 böhmische Musikanten unterwegs.<sup>86</sup> Für DIECKs These spricht auch, dass man saisonal wandernde Musikanten in vielen Gegenden traditionell als „Böhmacken“ titulierte.<sup>87</sup> Folgt man konsequent dieser Theorie, müssten also auch die Wurzeln der Pfälzer Musikantentradition in Böhmen zu finden sein.<sup>88</sup> Die böhmische Musikeremigration im 17. und 18. Jahrhundert führte diese u. a. auch zahlreich an die west- und süddeutschen Höfe. Ein besonders starker Anteil böhmischer Musikanten ist im Mannheimer kurpfälzischen Hoforchester der Pfalz-Neuburger um 1717 zu verzeichnen.<sup>89</sup> Dass diese bereits einem gehobeneren Musikerstand zuzurechnenden Vertreter Impulse für ein Wandermusikantengewerbe geleistet haben könnten, scheint wenig wahrscheinlich.

Es gibt aber eine weitaus plausible Erklärung, die bisher in der Literatur über das pfälzische Wandermusikantentum kaum Beachtung fand. Einiges spricht dafür, dass der Anstoß zum Musikantengewerbe von den Nachkommen der böhmischen Bergleute, die in den Quecksilberbergwerken der Westpfalz arbeiteten, ausging. „*Die Bergleute, die von Herzog Wolfgang nach 1544 in die Kurpfalz geholt wurden, stammten aus dem böhmischen Musikantenland. (...) Sie gingen lieber mit ihren Fiedeln auf die Kirchweihen, auf Hochzeiten und Kindtaufen und spielten den Bauern zum Tanz auf (...)*“<sup>90</sup> Frappierend ist in diesem

---

<sup>80</sup> vgl. Komma 1960, 85

<sup>81</sup> vgl. Nettl 1927, 6ff

<sup>82</sup> vgl. Komma 1960, 103ff

<sup>83</sup> vgl. Burney 1968, o. S.

<sup>84</sup> vgl. Komma 1960, 86, vgl. auch van Lindonk 1977, 12

<sup>85</sup> vgl. Nettl 1927, 11

<sup>86</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 13

<sup>87</sup> vgl. Salmen 1997, 88

<sup>88</sup> vgl. Dieck 1962, 31f

<sup>89</sup> vgl. Komma 1960, 153ff

<sup>90</sup> Manuskript der Hörfunksendung „Auf den Straßen der Welt. Das westpfälzische Musikantentum - einst“, vom 7.03.1961, 213, zit. nach Wirtgen 1988, 30

Zusammenhang, dass die pfälzischen Musikantendörfer sich in der Region ringsum die beiden Bergwerkszentren Potzberg und Königsberg bildeten.<sup>91</sup> Um 1850 findet sich in einer Beschreibung der Circusmusik jener Zeit die Formulierung, diese hätten musiziert „(...) *nach Art der Bergleute, welche auf den Höfen sich oft producirt* (...)“<sup>92</sup> Deren Besetzung war nicht einheitlich. Es handelte sich aber zumeist um gemischte Streicher- und Bläserbesetzungen, wobei erste und zweite Geige, Bratsche sowie Klarinette, Flöte und zwei Waldhörner eine häufige Besetzungsvariante darstellen. Die Waldhörner wurden zum Teil durch Trompeten ersetzt.<sup>93</sup>

Die Verbindungen der böhmischen Musiker zum Circus liegen womöglich in der alten Tradition der fahrenden Spielleute begründet. Die Circuskunst war auch in Böhmen beheimatet. Als böhmischer Circus besaß besonders der Circus Kludsky im frühen 20. Jahrhundert den Ruf eines renommierten Unternehmens.<sup>94</sup> Zudem gab es auf den Jahrmärkten, wo sich sowohl Musiker als auch Artisten betätigten, zahlreiche Gelegenheiten zu Begegnungen der beiden Gruppierungen, und die Tätigkeit „für Artisten und Messeaussteller, die sich dadurch größeren Publikumszuspruch erhofften“<sup>95</sup> wurde dabei sehr schnell zu einer wichtigen Einnahmequelle der Musikanten. BLECHSCHMIDT berichtet von der aus dem Erzgebirge stammenden Stollberger Musikbande, die im September 1851 auf der Michaelismesse in Leipzig die Begleitmusik zu Vorstellungen der Gesellschaft „Rappo“, einer der größten Seiltänzer- und Akrobatengesellschaften jener Zeit, lieferte. Das Tagebuch der Musikkapelle berichtet wie folgt über dieses Engagement: „Datum 26. September. Seit gestern spielen mir alle Abende bei Rappo in seiner Bude von sechs bis um elfe, wofür mir jeden Abend ein Thlr. acht Gutegroschen kriegen. Bei Rappo geht das Geschäft gut (...)“<sup>96</sup> Die Besetzung der aus sechs Musikern bestehenden Kapelle darf als typisch für ein reines Bläserensemble dieser Zeit gelten: erste und zweite Trompete (wechselweise Klappenhorn), Waldhorn, Posaune, erste und zweite Klarinette (wechselweise Piston).<sup>97</sup>

Im Circuswesen sind danach einzelne böhmische Musiker ab den 1850er Jahren nachzuweisen.<sup>98</sup> Die böhmischen Circusse warben bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts gerne damit, eigene Orchester mit sich zu führen, so beispielsweise der Circus von Wenzel Slezak im Jahr 1853<sup>99</sup> oder die Unternehmen von Jansly-Leo (Kpm. Watzek) und Kludsky (Kpm. Pulkrabek).<sup>100</sup> Bereits 1862 ist im Schweizer Unternehmen der Familie Knie der aus Prag stammende Musiker und spätere Kapellmeister Franz Stanek nachgewiesen.<sup>101</sup> Ein weiterer Nachweis über die Tätigkeit böhmische Musiker im Umfeld circusähnlicher Veranstaltungen lässt sich für das Jahr 1885 eruieren, als die Menagerie Bach mit einer böhmischen Musikkapelle in der Schweiz gastierte.<sup>102</sup> 1887 war dann der Kapellmeister Wenzel Kozlik aus der Gegend um Strakonitz beim Unternehmen Carl Hagenbeck engagiert.<sup>103</sup> Die Hinwendung der ursprünglichen böhmischen Wandermusikanten zum Circus dürfte ähnlich wie in der Pfalz neben dem erhöhten

<sup>91</sup> vgl. Wirtgen 1988, 30

<sup>92</sup> Raeder 1897, 2

<sup>93</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 13

<sup>94</sup> vgl. Eberstaller 1976, 19

<sup>95</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 20

<sup>96</sup> vgl. Dage- und Cassabuch für unsre Gesellschaft, gefiert von Gottfried Hahn, zit. nach Blechschmidt 1996, 20f

<sup>97</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 20

<sup>98</sup> vgl. Guth 2000, 1578

<sup>99</sup> vgl. Anschlagzettel Circus Slezak vom 2.4.1853 aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

<sup>100</sup> vgl. Anschlagzettel o. J. (beide vermutlich um 1890) aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

<sup>101</sup> vgl. Vincenz 1994, 9

<sup>102</sup> vgl. Arnold 1980, 247

<sup>103</sup> vgl. Anzeigenteil in: Der Artist, Nr. 131 vom 14.08.1887, o. S.

Bedarf an Circusmusikern durch einen Geschäftsrückgang bei der Straßenmusik beeinflusst worden sein. „Um 1870 gingen die Geschäfte noch leidlich. Bis zur Jahrhundertwende wurden die Einnahmen immer geringer.“<sup>104</sup>

Ausbildung und Organisation der böhmischen Circuskapellen verfügten über eine fast identische Struktur wie in der Westpfalz.<sup>105</sup> Die Stellung des Kapellmeisters als selbstständiger Unternehmer und Organisator der Reisen, die Ausbildung von Lehrlingen, die ab dem 14. Lebensjahr mitreisen durften, die Betätigung von reiseunfähig gewordenen Musikanten als Musiklehrer und Ausbilder des Nachwuchses in der Heimat, das Repertoire - überall zeigen sich Parallelen zum westpfälzischen Musikantentum.<sup>106</sup> Eine überaus große Verbreitung lässt sich auch hier feststellen: 1910 waren allein aus der Region um Winterberg, Bergreichenstein und Wolin behördlich ca. 250 Circusmusiker erfasst.<sup>107</sup> Ähnlich wie bei den Musikern aus der Pfalz blieb der Wirkungskreis der böhmischen Musiker nicht auf den deutschen Raum beschränkt. Sie verbreiteten sich seit Ende des 19. Jahrhunderts vor allen Dingen auch in Skandinavien aus.<sup>108</sup>

Die böhmischen und die pfälzischen Musikanten standen beim Circus seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in einem direkten Konkurrenzverhältnis. Manche Circusse beschäftigten gleich zwei Orchester, eines mit Pfälzern und eines mit Böhmen. Meist waren dann die böhmischen Musiker für die Blasmusik und die Pfälzer Musiker für die Streichmusik zuständig.<sup>109</sup> Grundsätzlich waren wohl beide Gruppierungen in der Lage, sowohl Streich- wie auch Blasmusikbesetzungen zu stellen, da das Beherrschen von wenigstens zwei Instrumenten auch für böhmische Musiker selbstverständlich war.<sup>110</sup> Gerade diese Flexibilität prädestinierte sie bei den gegebenen aufführungspraktischen Bedingungen für die Circusmusik und machte sie bei den Circusdirektoren außerordentlich beliebt. Gleichermäßen geschätzt waren die Böhmen und Pfälzer, wie der folgende Anzeigentext aus dem Jahr 1922 in einem artistischem Fachblatt belegt: „Gesucht für ganze Saison: Streich-Musikkapelle, Böhmen oder Pfälzer (im Auf- und Abbau bewandert) (...) Zirkus Herm. Althoff“<sup>111</sup> Man wetteiferte untereinander aber nicht nur in musikalischen Dingen, sondern auch bei den anderweitigen Aufgaben im Circus.<sup>112</sup> Zudem waren die Böhmen wohl teilweise bereit, für einen geringeren Lohn zu arbeiten als die Pfälzer, was die Konkurrenzsituation noch verschärfte.<sup>113</sup> Als besondere Tugenden der Böhmen werden ansonsten die gleichen Vorzüge wie bei den Pfälzern hervorgehoben. Neben ihrer musikalischen Qualifikation zeichneten sie sich - wie schon angedeutet - als fleißige, anständige und zuverlässige Männer aus. „Die Musiker hatten immer blanke und wohlgeputzte Instrumente. Einige mochten die Böhmen nicht; man meinte, dass sie zu oft putzten. Ein altes Sprichwort bei den Zirkusmenschen sagt folgendes: Wenn man die Instrumente putzt, gibt es Regen - und wenig Publikum.“<sup>114</sup> Vor allem ihre Verlässlichkeit wird als herausragendes Merkmal der Musikanten aus der Pfalz und aus Böhmen häufig erwähnt: „Die Böhmer und die Pfälzer wurden mit offenen Armen von den Direktoren empfangen. Nun konnte man beruhigt sein, daß das Zelt in einer

<sup>104</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 18

<sup>105</sup> vgl. van Lindonk 1977, 12

<sup>106</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 12f; vgl. auch Guth 2000, 1579

<sup>107</sup> vgl. Guth 2000, 1579

<sup>108</sup> vgl. Anschlagzettel aus dem Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin. vgl. auch Wahlberg 1981, 5ff

<sup>109</sup> Für das Jahr 1914 ist allerdings im Circus Hagenbeck eine 25 Mann starke böhmische Formation belegt, die für die Streichmusik zuständig war, während die Bläserformation sich aus Mackenbachern zusammensetzte (vgl. Maurer 1936, 39).

<sup>110</sup> vgl. Guth 2000, 1578

<sup>111</sup> vgl. Anzeigenteil in: Das Programm, Nr. 1036/37 vom 23.10.1922, o. S.

<sup>112</sup> vgl. Paul 1991, 165

<sup>113</sup> vgl. Lorenz 1994. o. S.

<sup>114</sup> Wahlberg 1981, 8

*guten Zeit aufgebaut würde und daß keine Musiker fliehen würden, bevor die Vorstellung begann, welches tatsächlich sonst geschehen konnte.*<sup>115</sup>

Ihre Blütezeit hatten die böhmischen Circusmusiker zwischen den beiden Weltkriegen: *„Die großen tschechischen Blasorchester mit ihrem eigenen Sound waren obligat.*<sup>116</sup> In der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft wurden bevorzugt böhmische Musiker aus den sudetendeutschen Gebieten eingesetzt. Tschechische Musiker ohne deutsche Muttersprache wurden z. T. regelrecht diskriminiert.<sup>117</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg werden böhmische Musiker in deutschen Circussen nur noch vereinzelt erwähnt. Doch lassen die Namen einiger Kapellmeister aus den Programmen der 50er und 60er Jahre darauf schließen, dass zumindest einige Circusmusiker dieser Herkunft in der Bundesrepublik Deutschland eine neue Heimat gefunden hatten.<sup>118</sup>

### 2.1.3 Polen

In der aktuellen deutschen - und in einem großen Teil der europäischen - Circusszene haben sich polnische Musiker in den letzten Jahrzehnten nahezu eine Monopolstellung aufgebaut. Bereits für das Jahr 1968 wurde konstatiert: *„Die Zirkusorchester nahezu aller bedeutenden Unternehmen kamen aus Polen.*<sup>119</sup> Wandermusiker gab es in Polen bereits im frühen 20. Jahrhundert. Bevorzugtes Auslandsziel dieser war, wie auch bei den Pfälzern, Amerika.<sup>120</sup> Welche Ursachen aber das starke Aufkommen polnischer Musiker in den deutschen Circussen ab den 60er Jahren hat, lässt sich nur ungefähr nachvollziehen.<sup>121</sup> Die Initiation dieser Bewegung fand in einem ersten Gastspiel des Moskauer Staatscircus in der Bundesrepublik im Jahr 1958 statt. Seitdem waren Artisten und Musiker aus dem Ostblock stärker in der deutschen Circusszene vertreten. Zu den Russen kamen Artisten aus Rumänien, Bulgarien, Tschechoslowakei und Polen und zunächst Musiker aus diesen Nationen. Die Ostblockstaaten lieferten Spitzennummern für vergleichsweise geringe Gagen. Erst später kam es bezüglich der Musiker zu einer Konzentration auf die Polen.

Eines der ersten polnischen Orchester im deutschen Circuswesen war die Big-Band des Rundfunksenders „Radio Warschau“ im Circus Carl Althoff 1963.<sup>122</sup> Das in der Folgezeit verstärkte Aufkommen polnischer Orchester wurde teilweise in der Fachpresse als Ärgernis dargestellt, da *„ (...) inzwischen die polnischen Musiker in solchen Mengen in der bundesrepublikanischen Zirkuswelt herumschwirren, daß jemand meinte, da müsse doch unter dem Dach der Bundesanstalt für Arbeit ein Nest sein.*<sup>123</sup> Tatsächlich wurden über den Künstlerdienst des Arbeitsamtes Hannover überwiegend polnische Kapellen engagiert.<sup>124</sup>

---

<sup>115</sup> Wahlberg 1981, 7

<sup>116</sup> Lang 2002, 460

<sup>117</sup> vgl. Bergen 1939, 3f

<sup>118</sup> In den o. g. Programmen (vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach) tauchen unter den Kapellmeistern des öfteren Namen wie Havlicek, Houdek, Vacek etc. auf.

<sup>119</sup> Günther 1986, 198

<sup>120</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 19

<sup>121</sup> Die Recherchen für dieses Kapitel wurden durch die ungenügenden deutschen Sprachkenntnisse der heutigen polnischen Circusmusiker erheblich erschwert, so dass hier einige Fragen offen bleiben. Eine Befragung dieser Gruppe - hierzu wurden jeweils Fragebogen in polnischer Sprache an die Circusmusiker ausgegeben - blieb fast ohne jede Resonanz, so dass statistische Daten nicht erhoben werden konnten.

<sup>122</sup> Programmheft Carl Althoff, Circus- und Varietéarchiv Marburg

<sup>123</sup> Bräuker 1987, 13

<sup>124</sup> vgl. Bräuker 1987, 13

Auf Nachfragen, warum heute fast ausschließlich polnische Musiker beim Circus beschäftigt sind, erhielt ich zunächst immer wieder als einzige Auskunft, dass diese weit billiger seien als deutsche Musiker. Ihre Gehälter bewegen sich in etwa auf der Hälfte dessen, was ein vergleichbarer deutscher Musiker bezieht.<sup>125</sup> Bedenkt man aber, dass die Musiker im Winter wieder in ihre Heimat zurückkehren, ist der hier vergleichsweise geringe Verdienst dort fast schon ein kleines Vermögen. So sind diese Engagements für beide Seiten, Circus sowie Musiker, ein einträgliches Geschäft.<sup>126</sup> Einen Anteil an der Entwicklung mag auch die lange polnische Circustradition haben. In Polen erlangte die Circuskunst vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg große Popularität.<sup>127</sup> Diese Erklärungen allein erscheinen allerdings nicht ausreichend für eine so starke Verbreitung. Denn diese Argumente würden sicherlich noch auf viele andere Musiker aus wirtschaftlich benachteiligten europäischen Staaten zutreffen. So verwundert es doch, dass vergleichsweise wenig Musiker aus Russland, Tschechien oder etwa Ungarn in deutschen Circussen engagiert sind.

Es sind denn auch noch weitere Tugenden, die die polnischen Musiker so beliebt machen und ihnen bis heute ihre Vormachtstellung sichern. Da sind natürlich zunächst ihre unbestrittenen musikalischen Fähigkeiten zu nennen. Was die musikalische Qualität angeht, sind die polnischen Circusorchester trotz ihres geringen Verdienstes jedenfalls im Durchschnitt wohl keineswegs schlechter als die anderer Nationen einzuschätzen.<sup>128</sup> Eine hervorragende Ausbildung, die sich vor allen Dingen an den besonderen Gegebenheiten der Circusmusik ausrichtet, macht sich hier bemerkbar, und als unschätzbare Vorteil erweist sich ihre Spezialisierung auf das Fach Circusmusik und ihre Ausbildung im polnischen Staatscircus.<sup>129</sup> Zu den weiteren Vorzügen der Polen zählen Pünktlichkeit und Zuverlässigkeit und weitgehende alkoholische Abstinenz (!). Der letzte Faktor ist z. B. ein entscheidender Grund, warum lange Zeit kaum russische Orchester im westlichen Europa anzutreffen waren, da hier z. T. exzessiver Alkoholkonsum wohl tatsächlich ein echtes Problem darstellte.

Inzwischen gibt es in Polen zwei Agenturen, die sich hauptsächlich auf die Vermittlung von Circusmusikern spezialisiert haben.<sup>130</sup> Die polnischen Orchester werden in der Regel als komplette Formation jeweils für eine Saison verpflichtet. Durch die im Laufe der Jahre immer größer gewordene Auswahl an Musikern kristallisierten sich in dieser Gruppe im Laufe der Zeit viele Spitzenkräfte heraus. Beispielsweise gaben beim renommierten Circusfestival Europas in Monte Carlo seit dessen Bestehen über zwei Jahrzehnte lang polnische Kapellmeister und Musiker den Ton an. Die vier Kapellmeister, die während des Festivals in Monte Carlo am Dirigentenpult standen, zählten bzw. zählen zu den führenden ihrer Zunft in Europa: Janusz Skup (Circus Knie und Sarrasani), Zygmunt Michalek (Circus Barum), Aleksander Maliszewski (Alex Band), Leszek Jedraszak (Circus Scott). Zur Zeit wird das Festivalorchester zwar vom Schweizer Reto Parolari geleitet, ist aber zum Großteil mit polnischen Musikern besetzt.

Der Beruf des Circusmusikers besitzt in Osteuropa nicht jenes Stigma wie im Westen, im Gegenteil: Circusmusiker werden dort traditionell hoch geschätzt und sehr gut bezahlt.<sup>131</sup> Vorteilhaft in Bezug auf kurze Anreisen zu den Engagements wirkt sich natürlich auch die grenznahe Lage Polens zu Deutschland und die insgesamt zentrale Lage in Europa aus. Des

---

<sup>125</sup> vgl. Kap. 2.3.2

<sup>126</sup> vgl. Simoneit-Barum, zit. nach Lorenz 1994. o. S.

<sup>127</sup> vgl. Kusnezow 1970, 277

<sup>128</sup> vgl. Organ 5/1987, 43

<sup>129</sup> vgl. Vincenz 1994, 13

<sup>130</sup> Es handelt sich hierbei um folgende Unternehmen: Agentur „Impresariat Arena“ in Bydgoszcz (Inhaber: Z. Wozniak) sowie die Agentur „Interglob“ in Plock (Inhaber W. Szpregiel).

<sup>131</sup> vgl. Vincenz 1994, 28

Weiteren zählen die Polen vermutlich unter den heutigen Musikern zu den wenigen, die bereit sind, auch in größerem Umfang anderweitige Tätigkeiten im Circus, z. B. beim Zeltaufbau, mit zu übernehmen. Die polnischen Musiker treten jedoch mittlerweile trotz aller Professionalität oft nur noch als nüchterne Dienstleister ohne besonderen Bezug zum Circusmetier auf. Sie bilden in den Circussen eine auch sozial in sich abgeschlossene Gemeinschaft und beherrschen die deutsche Sprache gar nicht oder höchstens bruchstückhaft. Ihr tägliches Pensum und die ihnen aufgetragenen musikalischen Aufgaben absolvieren sie korrekt und ohne Murren. *„Spielen können viele, sich aber voll in den Dienst des Endproduktes zu stellen, scheint leider vielen uninteressant oder sogar unter ihrer Würde.“*<sup>132</sup> Zudem erscheinen die polnischen Orchester kaum an innovativen Entwicklungen interessiert. Daher geht man immer häufiger dazu über, polnische Formationen von Kapellmeistern aus Westeuropa leiten zu lassen.<sup>133</sup>

Seit dem politischen Zusammenbruch des Ostblocks und der damit verbundenen stärkeren westlichen Orientierung vieler ehemaliger Ostblockstaaten kommen in der deutschen Circusszene verstärkt auch wieder Orchester anderer Nationen aus Osteuropa zum Einsatz. So sind momentan auch Circusorchester aus der Ukraine, aus Armenien, Bulgarien, Weißrussland und Russland in deutschen Circussen engagiert. Zur Zeit sind der Circus Roncalli und der Circus Sarrasani die einzigen größeren Unternehmen der Branche, die kein Circusorchester aus Osteuropa unterhalten.



Die starke regionale Zentrierung der Heimatregionen der Circusmusiker schon ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts hat verschiedene Ursachen. Ein entscheidender Grund dafür besteht sicherlich darin, dass die besonderen Anforderungen an die Circusmusik eine hohe Anpassungsfähigkeit an die Bedürfnisse des Circus bedingen, was wiederum zwangsläufig eine zunehmende Spezialisierung der Musiker nach sich zieht. So ist es nicht ohne weiteres möglich, einzelne Musiker oder gar ein komplettes Orchester ohne entsprechende Erfahrung aus anderen Bereichen der Unterhaltungsbranche (z. B. Tanzmusik) im Circus einzusetzen.

Zur musikalischen Eignung für den Circus kommen als weitere Voraussetzungen auch heute noch die o. g. Bereitschaft und die fachliche Qualifikation zur Mitarbeit bei anderen Aufgaben im Circusleben hinzu. Sowohl den Pfälzern wie auch den böhmischen oder polnischen Musikanten kam hier ihre unprätentiöse Haltung gegenüber Tätigkeiten jenseits der Musikausübung zugute. Zudem ist das unstete Leben auf Reisen nicht jedermanns Sache. Da ein Engagement bei Circusunternehmen darüber hinaus für die jeweiligen Gruppierungen auch durchaus attraktiv war - neben dem finanziellen Anreiz dürfte hier auch die Abenteuer verheißende Reisetätigkeit zumindest für Böhmen und Pfälzer eine Rolle gespielt haben - bildeten sich fast familiär geprägte Strukturen, die den Zugang zu dieser Branche für Außenstehende erschwerten. Dies alles hat logischerweise zur Folge, dass die Szene nach wie vor von „Insidern“ beherrscht wird und der Kreis der Aspiranten - ähnlich wie z. B. bei hochspezialisierten Handwerkerinnungen<sup>134</sup> - eben auch regional begrenzt bleibt.<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> vgl. Vincenz 1994, 17

<sup>133</sup> u. a.: Circus Krone, Circus Knie, Circus Monti

<sup>134</sup> Besonders deutlich wird das am Beispiel der Pfalz, wo das Musizieren im Circusgewerbe auch innerhalb der Familien quasi „vererbt“ wurde.

<sup>135</sup> Im Circuswesen gibt es das gleiche Phänomen auch beim Herkunftsort der Circusarbeiter (z. B. Tierpfleger oder Requisiteure) zu beobachten, die zum überwiegenden Teil aus Nordafrika, vor allem aus Marokko stammen.

### 2.1.4 Deutsche Circusmusiker im Ausland

Deutsche Circusmusiker traten in der Vergangenheit häufig auch im Ausland in Erscheinung. Es gibt dabei hauptsächlich zwei Varianten: Zum einen reisten sie häufig mit deutschen Circusunternehmen auf Auslandstourneen, zum anderen wurden auch deutsche Orchester oder Einzelmusiker von ausländischen Circusunternehmen engagiert. Während in den letzten Jahrzehnten Auslandsaufenthalte deutscher Circusunternehmen nur noch selten zu verzeichnen sind, waren diese bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch deutlich stärker international orientiert und veranstalteten nicht selten sogar ausgedehnte Tourneen auf ausländischem Gebiet. Die deutschen Unternehmen nahmen dabei in aller Regel ihre eigenen Circusorchester mit auf Tournee.

Reisepässe und Reisetagebücher der Pfälzer Circusmusiker aus Mackenbach belegen Reisen in folgende Länder: Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, England, Schottland, Irland, Polen, Ungarn, Russland, Italien, Spanien, Frankreich, Schweiz und Österreich. Sogar auf andere Kontinente führten die Reisen häufig, so z. B. nach China, Japan, Australien, Ägypten, Südafrika und besonders häufig in die USA.<sup>1</sup> Allein im Landkreis Kusel wurden von 1861 bis 1922 insgesamt für 12.343 Personen Reisepässe ausgestellt.<sup>2</sup> Ein erster Nachweis für eine Auslandstätigkeit pfälzischer Musiker beim Circus datiert aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: In den Monaten Oktober und November des Jahres 1863 begleitete die neunköpfige Kapelle des Kapellmeisters Hubert Kilian aus Eßweiler/Pfalz in Schanghai die Vorstellungen des Circus Risley (vgl. Abb. unten).<sup>3</sup>



Abb.: Kapelle Kilian auf Asientournee 1863<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Archiv des Musikantenmuseums Mackenbach, vgl. auch Kap. 2.1.1

<sup>2</sup> Archiv des Musikantenlandmuseums Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>3</sup> vgl. Schneider, W. 1959, 109

<sup>4</sup> abgebildet in Schneider, W. 1959, 109



Ein weiterer früher Beleg ist das Engagement der Kapelle Pfeiffer in den Jahren 1882/83 und 1887 bei dem Unternehmen der Familie Legois in Paris und weiteren französischen Metropolen. Um 1895 bereiste die Pfälzer Kapelle des Michael Schröck Russland: „*Schröck durchzog mit seiner Partie den europäischen Teil Russlands; er reiste mit Pferd und Planwagen, wurde dabei vom Circus und vom Theater engagiert.*“<sup>56</sup> In den Jahren 1904-1906 waren Pfälzer Circusmusiker bei einem Circus in Südafrika engagiert: „*Südafrika wurde von einer hiesigen Kapelle bereist, die von 1904-1906 einen Zirkus durch das Kapland, den Oranje-Freistaat und Transwaal begleitete und dann in Johannesburg und Port Elisabeth in einigen Hotels und in einer Rollschuhbahn feste und lohnende Anstellung fand.*“<sup>7</sup> Ab ca. 1890 waren mit dem Aufkommen der Zeltcircusse besonders im skandinavischen Raum böhmische und pfälzische Musiker besonders gefragt.<sup>8</sup> Bei Auslandstourneen richtete sich oft nicht nur das Repertoire, sondern teilweise auch die Besetzungsform der Orchester nach den musikalischen Praktiken des Gastlandes. In Schweden wurde beispielsweise traditionell Wert auf reine Streicherbesetzungen gelegt und diese wurden gegenüber den als zu laut empfundenen Blechbläser-Formationen bevorzugt.<sup>9</sup> Die deutsche Circusmusik nahm aber zum Teil auch Einfluss auf die jeweilige Circusszene des Gastlandes. So berichtet WAHLBERG über den prägenden Eindruck, den das 18-köpfige Circusorchester des Circus Strassburger 1914 bei einer Gastspieltournee durch Schweden hinterließ.<sup>10</sup>

Deutschland- und Europareisende konnten im Winter wieder in ihre Heimat zurückkehren, andere mit fernerer Ziele waren während der Auslandstourneen oft jahrelang nicht zu Hause. Als Beispiel für einen solchen ausgedehnten Auslandsaufenthalt lässt sich die Tournee des Circus Hagenbeck Anfang der 1930er Jahre anführen, die unter anderem nach Japan, Indien, Ceylon, Sumatra, Ägypten und Spanien führte. Durch Auslandsreisen erarbeiteten sich die Pfälzer Musiker nach und nach ein beachtliches Repertoire an jeweils landestypischen Musikstücken, da diese natürlich vom Publikum des jeweiligen Gastlandes präferiert wurden: „*Aus den Stimmbüchern läßt sich unschwer erkennen, welche Reiseländer von den einzelnen Kapellen bevorzugt wurden, weil der Anteil an Folklore-Titeln auf die ethnische Zusammensetzung der Zuhörerschaft schließen läßt.*“<sup>11</sup> Diese Fähigkeit erwies als großer Vorteil bei Engagements im Circus.

Noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden deutsche Musiker im Ausland engagiert, nicht zuletzt, weil man ihre traditionellen Fertigkeiten beim Zeltbau schätzte. In Schweden beispielsweise, wo eine Verfügung regelte, dass mindestens ebenso viele schwedische wie ausländische Musiker im Orchester tätig sein mussten, nahmen die deutschen Circusmusiker eine - freilich untergeordnete - Sonderstellung ein. Zu ihrem Aufgabengebiet gehörte wie selbstverständlich auch der Zeltbau. „*Die schwedischen Musiker hatten nur die musikalische als ihre Arbeitsaufgabe und schliefen im Hotel (...) Wenn die Schweden zu den Vorstellungen kamen um zu spielen, geschah es, dass die Deutschen sagten: Nun kommen die Touristen!*“<sup>12</sup> Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts blieb die skandinavische Circusmusik von deutschen

---

<sup>5</sup> Fuhrmann 2000, 275

<sup>6</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 45

<sup>7</sup> Bauer 1921, 67

<sup>8</sup> vgl. Wahlberg 1981, 7

<sup>9</sup> vgl. u. a. Wahlberg 1981, 2f u. 7. Diese Praxis knüpfte offensichtlich an traditionelle Ensembleformen der skandinavischen Volksmusik an: „*Da im nordeuropäischen Raum die Fiedel- und Geigentradition neben dem feinen Klang der gezupften Saiteninstrumente vorherrscht, ist auch die dortige Ensemblebildung diesen Klangvorstellungen verpflichtet.*“ (Stockmann 1992, 369)

<sup>10</sup> Wahlberg 1981, 9

<sup>11</sup> Engel 2002, 3

<sup>12</sup> Wahlberg 1981, 10

Musikern dominiert. Erst ab 1970 übernahmen auch hier polnische Musiker sukzessive die führende Rolle.

Einen Eindruck von einer überwältigenden Wirkung deutscher Circusmusik im Ausland vermittelt die folgende Schilderung einer Parade des Circus Sarrasani 1935 zu Beginn des Gastspiels in Montevideo: „(...) so umsäumten viele Tausende die 'Straße des 18. Juli', als die Kapellen des Zirkus Sarrasani in ihren kleidsamen Paradeuniformen zum Denkmal des Generals Artigas hinzogen. Auch viele Hunderte von Auslandsdeutschen befanden sich in der großen Zuschauermenge und begrüßten die Musiker des Zirkus mit stürmischen Rufen. Der ganze Festakt wurde durch den Rundfunksender des Landes übertragen.“<sup>13</sup>



Abb.: Instrumentalquartett aus Hinzweiler/Pfalz auf Skandinavien-Tournee 1922<sup>14</sup>

Großen Einfluss übten deutsche Musiker vor allem auf die Entwicklung der Circusmusik in den USA aus. Das Circuswesen wurde bereits 1792 von dem Schotten John Bill Ricketts von Europa nach Nordamerika exportiert.<sup>15</sup> Die erste amerikanische Circusmusik hatte ähnliche Strukturen wie in Europa: „(...) *circus music from the 1790s consisted of fiddle and drum accompaniment.*“<sup>16</sup> Die Entwicklung der amerikanischen Circusmusik hinkte in der Folgezeit allerdings der europäischen Circusmusik um einige Jahrzehnte hinterher, denn „(...) *there is no indication that any special music was written for the shows until at least 1870. Several seemingly unrelated factors combined to increase the awareness in music, as well as the participation.*“<sup>17</sup>

<sup>13</sup> von Hahnke 1952, 172

<sup>14</sup> Archiv des Musikantenlandmuseums Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>15</sup> vgl. Günther/Winkler 1986, 19

<sup>16</sup> Parkinson 1976, 447

<sup>17</sup> Conrad 1999, XII

*“From about 1890 circus bandmasters realized the need for special music: a single act usually required several changes of mood (...)”*<sup>18</sup>

Schon ab 1709 gab es eine erste Auswanderungswelle von Pfälzern in die USA, bis 1775 waren bereits ca. 85.000 Pfälzer, hauptsächlich in die englischen Kolonien wie Pennsylvania oder Maryland, emigriert.<sup>19</sup> Unter diesen fanden sich bereits etliche Wandermusikanten. *„Es blieb nicht beim Straßenmusizieren. Von der Straße weg engagierten die Amerikaner die Kapellen zu gesellschaftlichen Veranstaltungen. Hier kam ihnen wiederum ihre Vielseitigkeit zustatten.“*<sup>20</sup> Die Belege für den starken Einfluss deutscher Circusmusiker sind vielfältig. Für den Zeitraum ab 1870 gilt: *“The important musicians and composers of Europe were beginning to visit America, taking advantage of better intercontinental transportation, and bringing much publicity for ‘classical’ music with them.”*<sup>21</sup> *“All these attributes of European band music were brought to America by the immigrants.”*<sup>22</sup> Insbesondere die an der Militärmusik orientierten Circus-Blasorchester, die noch heute im US-amerikanischen Circuswesen üblich sind, fußen nicht unwesentlich auf europäischen Vorbildern: *„As might have been expected, the first real military bands that were introduced into the circus business were of European origin (...)”*<sup>23</sup>

Sowohl einzelne Musiker wie auch komplette Circuskapellen aus Deutschland, vornehmlich aus der Westpfalz, sind in amerikanischen Circussen nachzuweisen.<sup>24</sup> *„Fast ist man versucht, die Westpfalz als Konservatorium für wichtige Ensembles der USA in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg zu sehen.“*<sup>25</sup> Der Mackenbacher Ludwig Jacob war beispielsweise im September 1891 bei einem Circus eines gewissen Mr. Blitz in Texas engagiert: *„Vor der Vorstellung spielten wir vor dem Zelt um die Leute anzulocken und während der Vorstellung zur Unterhaltung.“*<sup>26</sup> 1892 war Georg Drumm mit einer amerikanischen Schau in England unterwegs.<sup>27</sup> Auch der Pfälzer Jean Weber, später kurzzeitig Kapellmeister beim Circus Krone, war um 1890 als Circusmusiker in den USA tätig.<sup>28</sup>

Im Jahr 1900 engagierte der amerikanische Circus Fillis eine komplette Pfälzer Kapelle unter dem Kapellmeister Wenz aus Bosenbach. Es handelte sich dabei um ein aus zehn Musikern bestehendes Ensemble, das in der Reklameschrift des Circus als kombinierte Streich- und Blasmusik angekündigt wurde.<sup>29</sup> Um das Jahr 1913 befand sich eine Kapelle aus dem pfälzischen Etschberg bei verschiedenen amerikanischen Circussen im Engagement.<sup>30</sup> Im gleichen Jahr waren sogar im amerikanischen Vorzeigecircus Ringling Brothers Barnum & Bailey Pfälzer Musiker beschäftigt<sup>31</sup>, die im Circusorchester unter der Leitung des ebenfalls aus Deutschland stammenden Prof. Ganweiler, der bis 1915 Dirigent bei Ringling Brothers Barnum & Bailey war, spielten.<sup>32</sup>

---

<sup>18</sup> Parkinson 1976, 447

<sup>19</sup> vgl. Paul 1997, o. S.

<sup>20</sup> Mannweiler 1998, 98. Pfälzer Musikanten waren in den USA besonders an der Ostküste stark verbreitet.

<sup>21</sup> Conrad 1999, XII

<sup>22</sup> Camus 1976, 127

<sup>23</sup> Merrick 1911, 12

<sup>24</sup> vgl. Musikantenlandmuseum Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>25</sup> Engel 2002, 3

<sup>26</sup> Mannweiler 1999, 177

<sup>27</sup> vgl. Musikantenlandmuseum Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>28</sup> Mannweiler 1999, 179

<sup>29</sup> vgl. Musikantenlandmuseum Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>30</sup> vgl. Musikantenlandmuseum Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>31</sup> vgl. Musikantenlandmuseum Burg Lichtenberg, Kusel

<sup>32</sup> vgl. van Lindonk, 1977, 19

Den Musikern aus der Westpfalz gelang die Assimilation in Amerika meist sehr schnell. Etliche blieben aufgrund der besseren Lebens- und Arbeitsbedingungen dauerhaft in den USA, verdingten sich dort nicht nur beim Circus, sondern auch als freischaffende Musiker oder wechselten als Wehrdienstleistende in amerikanische Militärbands.<sup>33</sup>

Auffällige Parallelen zeigen sich in der Entwicklung der deutschen und amerikanischen Circusorchester um die Jahrhundertwende: Um 1900 gab es in amerikanischen Circussen noch häufig je eine Bläser- und Streicherbesetzung, wobei auch hier, genau wie in Deutschland, die Musiker fast obligatorisch je ein Streich- und ein Blasinstrument beherrschen mussten.<sup>34</sup> Auch das Repertoire war sehr stark an die europäische Tradition angelehnt, wobei die Marschmusik vorherrschend war. Doch schon ab 1890 gab es auch eigenständige Entwicklungen in der amerikanischen Circusmusik.<sup>35</sup> Nach 1900 zeigt sich eine starke Tendenz zu reinen Bläserbesetzungen.<sup>36</sup> Sehr schnell gelang den amerikanischen Unternehmen der Vorstoß in größere Dimensionen auch hinsichtlich der musikalischen Begleitung, es kam zu wachsenden Besetzungsgrößen, die wiederum Vorbild für die zahlenmäßig außerordentlich stark besetzten Orchester der deutschen Großcircusse in der ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden.<sup>37</sup>

### 2.1.5 Verbindungen zwischen Artisten- und Musikantentum in genealogischer Hinsicht

Bisher konnte noch nicht nachgewiesen werden, aus welchem Umfeld die frühen Circusmusiker stammten. Nahe liegend ist die Vermutung, dass sie zumindest in kleineren Unternehmen aus dem Kreis der vormaligen Spielleute und Gaukler rekrutiert wurden. Da bezüglich der Anfänge des Circuswesens viele Spuren bereits verwischt sind und Quellen kaum noch existieren, herrscht in der Literatur zur Geschichte des Circuswesens weitgehend die Einschätzung vor: *„Die Annahme einer durchgehenden Tradition fahrender Artisten (...) ist aus der Natur dieses Untersuchungsgegenstandes heraus nicht nachweisbar.“*<sup>38</sup> Das müsste für die - wenn überhaupt - nur peripher wahrgenommenen Musiker im Circus dann noch in verstärktem Maße gelten.

Dennoch gibt es hinreichende Indizien für eine sich fortsetzende Tradition fahrender Musikanten im Circuswesen, und in etlichen Fällen lassen sich sogar familiäre Verkettungen erkennen. Sogar unter den ersten Circusgründern gab es auch Musiker. Vielfach werden die ersten Circusartisten in behördlichen Registern zu dieser Zeit noch als Musiker geführt. Ein Beispiel liefert der Eintrag in der Geburtsurkunde des Wilhelm Althoff. Dessen Vater Jacques bzw. Jakobus Althoff gab bei der Geburt seines Sohnes Wilhelm im Jahre 1807 in Neuss als Beruf Musiker an.<sup>39</sup> Ebenfalls ließ Alois Rebernigg im Geburtsschein seines Sohnes Carl als Berufsbezeichnung Musiker und Ringelspieler eintragen.<sup>40</sup> Auch Ernst Renz und dessen Vater Cornelius Renz waren neben ihrer Tätigkeit als Artisten noch selbstverständlich als Musiker tätig.<sup>41</sup> Das gleiche gilt für

<sup>33</sup> Auch die amerikanische Militärmusik zeigt sich sehr stark von Europäern, insbesondere deutschen Vertretern beeinflusst. Bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert wurde diese von deutschen Einflüssen geprägt: *„New leaders, such as Peter von Hagen (...) and Gottlieb Graupner, immigrated with European military experience behind them.“* (Camus 1976, 128)

<sup>34</sup> vgl. Merrick 1911, 12

<sup>35</sup> vgl. Conrad 1976, o. S.

<sup>36</sup> vgl. Parkinson 1976, 447

<sup>37</sup> vgl. Kap. 1.2.4.1

<sup>38</sup> Vogel 1989, 17

<sup>39</sup> vgl. Lehmann-Brune 1991

<sup>40</sup> vgl. Internetveröffentlichung: Austria Circus News & Circus Archiv 2004. [http://www.members.aon.at/circus/page\\_4\\_1.html](http://www.members.aon.at/circus/page_4_1.html)

<sup>41</sup> vgl. Kober 1942

Franziskus Althoff, der seinen Tross ebenfalls als Musiker anführte.<sup>42</sup> Gleichfalls war die gesamte Circusfamilie Knie im Jahre 1883 auch musikalisch tätig: „*Vater Ludwig Knie spielte Flügelhorn. Sohn Louis Trompete, Friedrich Bass, Carl Tenorhorn und Eugen, der noch nicht einmal zur Schule ging, Althorn.*“<sup>43</sup>

Zahlreiche Musiker traten obendrein im 19. und 20. Jahrhundert als Circusdirektoren in Erscheinung. Pierre Corty und Paul Cuzent standen im 19. Jahrhundert Unternehmen von Weltruf vor. Auch Hugo Oertel als Gründer des Circus Bavaria (1893) hatte eine Vergangenheit als Circusmusiker, ebenso wie Julius Gleich<sup>44</sup>, dessen Circus sich in den 1920er Jahren mit den Größten seiner Zunft messen konnte. Auch für einzelne Artisten lässt sich eine ungebrochene Tradition von Gauklerelementen hin zum Circus nachweisen. Heinrich Weitzmann (1811-1893), einer alten Seiltänzer-Dynastie böhmischen Ursprungs entstammend, war beispielsweise nicht nur als Seiltänzer begabt, sondern „*war zugleich als Musiker, Sänger und Schauspieler dabei thätig, zeitweise auch als Dirigent (...)*“<sup>45</sup>

Fast alle traditionsreichen Circus- oder Artistenfamilien des 19. Jahrhunderts weisen in irgendeinem Zweig ihrer Sippen verwandtschaftliche Beziehungen zu Circusmusikern auf. In der frühen Circusmusik gibt es somit zahlreiche Beispiele der engen Verflechtung von Musikern und Artisten. Als frühe Beispiele seien hier nur die bereits im frühen 18. Jahrhundert erfolgreichen Dynastien der Tourniaire und der Guerra aufgeführt, die mit dem ungarischem Kapellmeister Czabec verwandt waren.<sup>46</sup> Auch in der Circusfamilie Kludsky waren unter den Pionieren Musikanten.<sup>47</sup> Maximilian Carré war 1887 bei der Eröffnung des Circusgebäudes Carré als ältester Sohn der Circusdynastie nicht nur als Schulreiter, sondern auch als Kapellmeister tätig.<sup>48</sup> Zwischen 1891 und 1895 wirkte als Kapellmeister im Circus Gotthold Schumann bei den Gastspielen in Berlin, Breslau und Wien Jacques Schumann, ein weiterer Angehöriger der Schumann-Dynastie.<sup>49</sup> Teilweise beruhten die verwandtschaftlichen Verhältnisse auf Heiraten zwischen Artisten- und Musikerfamilien. So kam es beispielsweise 1862 zur Vermählung zwischen dem aus Prag stammenden Musiker Franz Stanek und Sophia Knie aus der Direktionsfamilie Knie. Ab diesem Zeitpunkt leitete Stanek das Orchester im Circus Knie.<sup>50</sup>

Vermutlich existierten bei den Musikern, die Artistenfamilien entstammten, ähnliche Traditionen wie bei den Artisten, die ihren Nachwuchs zumeist aus den eigenen Reihen rekrutierten. Bei Geburt in eine Artistenfamilie hinein war der berufliche Weg vorgegeben. So ist bereits aus dem Mittelalter überliefert, dass „*über Generationen hinweg Kinder von Spielleuten wiederum Spielleute geworden sind (...). Bei Spielleuten, die Akrobatik, Dressur o. ä. vorführten, wurde der Nachwuchs schon früh in das Programm eingebaut.*“<sup>51</sup> Hierfür gibt es eine einfache Erklärung: „*Söhne und Töchter der Spielleute waren zwangsläufig an das Milieu gebunden, dem sie entstammten, denn die ihnen eigene, angeborene „Unehrllichkeit“ verwehrte den Zugang zu den „ehrlichen“ Berufen. Kinder von Musikanten wurden vom Erbgang ausgeschlossen. Handwerkerzünfte forderten von zuwandernden Gesellen die Vorlage von Echtheitszeugnissen, die auszuweisen hatten, dass Bittsteller nicht von Spielleuten abstammten. Ob dieser sozialen*

<sup>42</sup> vgl. Lehmann-Brune 1991

<sup>43</sup> Häsler 1968, 83

<sup>44</sup> vgl. Kap. 2.4.3.2.1

<sup>45</sup> Saltarino 1895, 218

<sup>46</sup> vgl. Saltarino 1895, 206

<sup>47</sup> vgl. Günther 1997, 49

<sup>48</sup> vgl. van Lindonk 1977, 21

<sup>49</sup> vgl. Anschlagzettel Gotthold Schumann, Archiv der documenta artistica, Stadtmuseum Berlin

<sup>50</sup> vgl. Vincenz 1994, 9

<sup>51</sup> Hartung 1982, 23, vgl. auch Bachfischer 1998, 19

*Zwänge und geringen Einkünfte suchten viele fahrende ioculatores möglichst früh den eigenen Nachwuchs in ihre Tätigkeit einzubinden.*<sup>52</sup>

Diese Tradition, die im wahrsten Sinne des Wortes überlebensnotwendig für alle im fahrenden Gewerbe Tätigen war, entsprang strategischen Überlegungen, denn der gesellschaftlichen Ausgrenzung, die eine Rekrutierung von Personal außerhalb der jeweiligen Sippen erheblich erschwerte, „(...) setzten die Schausteller seit je eine extreme Verdichtung ihres Familienverbandes entgegen, die einzige Möglichkeit, über eine soziale Integration die historische Heimatlosigkeit aufzuheben.“<sup>53</sup> Der Kinderreichtum vieler Artistensippen, der im Übrigen die Recherchen nach verwandtschaftlichen Beziehungen erheblich erschwerte, erwies sich für diese Gruppierungen als ein wahrer Segen. Konnte eine Familie ihre Programme mit eigenen Angehörigen bestreiten, so musste sie keine fremden Artisten oder Musiker engagieren. Zusätzlich war durch zahlreichen Nachwuchs die Altersversorgung gesichert.

Die bereits um 1830, also am Beginn der ersten Blüte des Westpfälzer Musikantentums, zu konstatierende Affinität zum Circuswesen legt ebenfalls die Vermutung nahe, dass unter den Vorfahren der Wandermusikanten des frühen 19. Jahrhunderts, die wegen ihrer Mobilität gerne mit dem Sammelbegriff „Fahrende“ bezeichnet wurden, Gaukler und Spielleute zu finden seien. Verifizierbar war diese Hypothese bisher nur ansatzweise. Vermutlich reicht die Tradition aber noch wesentlich weiter zurück als in Kapitel 2.1.1 angeführt, wie ENGEL bemerkt und dazu folgendes Indiz anführt: „*Peter Hebel IV. (1806-1858) aus Rothselberg nennt sich Wirt, Landkrämer, Musikant und Ackerer. Sein im Ort noch heute bestehendes Gasthaus wird in der Bevölkerung „Zum Spielmann“ genannt, was auf alte Traditionen der Sippe Hebel schließen läßt.*“<sup>54</sup>

Familiäre Verbindungen zum Artistentum werden von Forschern zum Westpfälzer Wander- und Circusmusikantentum - aus welchen Gründen auch immer - in der Regel verleugnet. Es herrscht die Meinung vor: „*Eine direkte Herleitung der Berufswahl durch Zugehörigkeit einiger Familien oder Einzelpersonen zu den 'unehrlichen Leuten' ist nicht zwingend nachweisbar.*“<sup>55</sup> Verbindungen zum Circuswesen und zur Artistik existierten dennoch schon in der Frühzeit des Westpfälzer Musikantentums. Bereits um 1830 zogen die ersten Pfälzer Musikanten mit „*Seiltänzern, Charlatanen und Zahnziehern*“<sup>56</sup> umher. Einige unter diesen verknüpften auch schaustellerische Tätigkeiten mit der Musik. „*In der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts üben gar viele Westpfälzer Musikanten zugleich auch den Beruf eines Marionettenspielers aus.*“<sup>57</sup> MANNWEILER vertritt die Theorie, dass die späteren Circusmusikanten aus zwei Gruppen hervorgingen: zum einen „musicien“ genannte, worunter vor allem die ehemaligen Soldaten der französischen Revolutionsarmee zählen, und zum anderen sogenannte „Schnorranten“, die sehr deutlich an alte Spielmannstraditionen anknüpften, wie folgendes Zitat belegt: „*Neben diesen musikalischen Könnern versuchten sich etwa ab 1830 auch Einzelne (z. B. als Drehleier- oder Drehorgelspieler) oder kleine Gruppen im Musikgeschäft. Ihr musikalisches Niveau bewegte sich im unteren Bereich und auf der sozialen Leiter standen diese abwertend Schnorranten genannten Zeitgenossen auf den untersten Stufen der gesellschaftlichen Leiter.(...) Da sie allein*

---

<sup>52</sup> Salmen 1997, 197

<sup>53</sup> Geese 1981, 38

<sup>54</sup> Engel 2002, 1

<sup>55</sup> Grasmück 1993, 6

<sup>56</sup> Klein 1932, 47

<sup>57</sup> Strauß 1969, 14

*mit ihrer Musik die Leute kaum zum Zuhören auf die Straße bekamen, verlegten sie sich zusätzlich auf andere Bereiche, wie Taschenspielerereien, einfache Tierdressuren (...)*<sup>58</sup>

Ein weiterer Beleg ist etymologischer Natur: *„Bei dem Pfälzer Musikgewerbe-Treibenden spricht man üblicherweise nicht vom Musiker, sondern vom Musikanten. Damit bezeichnet man seit Alters her den Spielmann (sic!), der hauptsächlich für die Unterschichten musizierte, oder den Bettel- und Wandermusikanten.“*<sup>59</sup> Zudem sind schon im frühen 19. Jahrhundert, also in der Gründerzeit der ersten Circusgesellschaften, die ersten Pfälzer Musikanten im circensischen Umfeld nachzuweisen: *„Ein Teil vermietet sich tag- oder monatsweise bei herumziehenden Quacksalbern, in Frankreich Doktoren genannt, Gauklern oder Komödiantengesellschaften, Menageriebesitzern pp. (...).*<sup>60</sup>

Auffällige Parallelen sind auch zur etwa gleichzeitigen Entstehung des Artistentums im nur wenige Kilometer entfernten Alsenborn zu beobachten. Der als Urvater der Alsenborner Artistentradition angesehene Carl Lorenz Schramm war der 1825 geborene Sohn des um diese Zeit als Musikant tätigen Johann Justus Schramm.<sup>61</sup> GRASMÜCK bezeichnet letzteren als den Begründer der Alsenborner Artistenkolonie.<sup>62</sup> Im Jahre 1847 gibt Carl Lorenz Schramm bei der Hochzeit mit Elisabeth Wolf, einer Seiltänzerin, noch den Beruf Musikant an.<sup>63</sup> Mutter des Carl Lorenz Schramm war eine gewisse Juliana Roth aus dem nahe gelegenen Ort Carlsberg, einem traditionellen „Vagantendorf“, von dessen Einwohnern es hieß, dass sie sich *„ernähren als Schnurranten, Musikanten, Komödianten und Hausierer. Sie ziehen mit ihren Orgeln und Moritaten durch alle Welt; man hört sie auf allen Märkten schreien und singen.“*<sup>64</sup> Einer der Haupterwerbszweige der Carlsberger Bevölkerung war das Wandermusikantentum.<sup>65</sup> Erst in den 1850er Jahren ging man in der Familie Schramm nach und nach dazu über, als Berufsbezeichnung anstatt „Musikant“ jetzt „Künstler“ oder „gymnastischer Künstler“ anzugeben.

Zwischen 1804 und 1816 erscheint in den Standesamtsakten der Gemeinde Alsenborn 7-mal die Berufsbezeichnung „Musikant“ oder „musicien“, 1815 wird ein „Gaugler“ erwähnt.<sup>66</sup> Die Berufsbezeichnungen wechselten häufig, und noch in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts dominierte die Benennung „Musikant“, die noch bis 1884 in amtlichen Unterlagen über Alsenborner Artistenfamilien anzutreffen ist.<sup>67</sup> Man kann also für diese Zeit des Alsenborner Artistentums von „Allround“-Familienunternehmen ausgehen, bei denen die Zuschauer gleichermaßen auch durch die Musik angezogen und unterhalten werden sollten.<sup>68</sup>

Die Wurzeln sind in beiden Fällen - Artistentum und Musikantentum - verblüffend ähnlich. Auch LEHMANN-BRUNE<sup>69</sup> zeigt in ihren Untersuchungen eindeutige Indizien für eine enge

<sup>58</sup> Mannweiler 1999, 18

<sup>59</sup> Mannweiler 1999, 19

<sup>60</sup> Schreiben des Landeskommissariats Homburg an die Regierung der Pfalz in Speyer vom 2. Februar 1843, Staatsarchiv Speyer. Abschrift im Privatarchiv Emil Strauß, Kusel. Zit. nach Bauer 1921, 86

<sup>61</sup> vgl. Strauß 1969, 14. Vermutlich war Carl Lorenz ein unehelicher Sohn der Juliana Wolf, den diese in die Ehe mit Johann Justus Schramm, der den Sohn 1825 legitimierte, einbrachte (vgl. Grasmück 193, 47).

<sup>62</sup> vgl. Grasmück 1993, 46f

<sup>63</sup> vgl. Grasmück 1993, 53

<sup>64</sup> Becker 1986, 133ff, zit. nach Grasmück 1993, 48

<sup>65</sup> vgl. Grasmück 1993, 50

<sup>66</sup> vgl. Strauß 1970

<sup>67</sup> vgl. Grasmück 1993, 65 und 116

<sup>68</sup> vgl. Grasmück 1993, 52

<sup>69</sup> Strauß 1970, 75

Verflechtung von Musikanten- und Artistentum auf. Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Untersuchungen von GRASMÜCK<sup>70</sup>, deren intensiv betriebene archivalische Quellenforschung zur Entstehung und Genealogie der Alsenborner Artistenkolonie ebenfalls interessante Querverbindungen zu den Musikern aus Mackenbach aufzeigt. Demnach sind in nahezu allen maßgebenden Alsenbornern Familiensippen ab 1851 Musikanten nachzuweisen.<sup>71</sup> Ebenso belegen die Untersuchungen von STRAUß mehrfach enge Verbindungen zwischen den Orten Alsenborn und Mackenbach.<sup>72</sup>

Für diese These spricht zusätzlich, dass nicht nur in Alsenborn, der eigentlichen Artistenhochburg - wie geschildert - Circusmusiker beheimatet waren, sondern aus dem Dorf der Circusmusiker, Mackenbach, umgekehrt auch einige Artisten hervorgingen. Belegt sind für letzteres z. B. die Dompteure Julius Zinsmeister (Seelöwen-Dressur) und Oskar Kleemann (Pferde-Dressur), die aber ebenfalls als Musikanten tätig waren. Weitere 30 Nicht-Musiker, die beim Circus beschäftigt waren, sind namentlich nachzuweisen.<sup>73</sup> Selbst in größeren Unternehmen wie z. B. dem Circus Althoff scheinen die Musiker zumindest in enger regionaler Verbindung mit dem artistischen Personal gestanden zu haben oder mit diesem identisch gewesen zu sein. Denn die Heimkehr in den Heimatort (Alsenborn) nach Ablauf einer Tournee wurde musikalisch begleitet: *„Wenn die Saison zu Ende war, wurden die mit Musik heimkehrenden Circusleute wie zu Büglers<sup>74</sup> Zeiten von der Dorfbevölkerung begrüßt.“*<sup>75</sup>

Dass sich in Alsenborn das Wandergewerbe nach und nach mehr in Richtung Artistik verlagerte, während in Mackenbach eindeutig die Musikantentätigkeit überwog, mag verschiedene Gründe gehabt haben. *„Der Artistenberuf verlangte neben der Musikalität auch eine körperliche Eignung. Die ganze Familie war mit einbezogen. Während bei den Musikanten Ehefrauen und Töchter generell und Jungen bis zu einem gewissen Alter zu Hause blieben, waren bei den Artisten die ganze Familie und besonders auch die Kinder als 'Attraktionen' gefordert. Zudem benötigten die Artisten umfangreichere Fortbewegungsmittel: ein oder mehrere Pferde und ein Holzwagen dürften die Grundausrüstung gewesen sein.“*<sup>76</sup>

KOMMA stellt im Übrigen die gleiche Frage für den böhmischen Raum: *„Wie steht der böhmische Musikant als besondere und typische Erscheinung in der abendländischen Spielmannstradition?“*<sup>77</sup> Vieles spricht auch hier für eine ungebrochene Tradition, bedeutet doch die für die dortigen Wandermusikanten übliche erzgebirgische Bezeichnung „Fatzzer“, die vom mittelhochdeutschen „fatzzer“ oder „fatzmann“ stammt, soviel wie „Spieler, Possenreißer“.<sup>78</sup>

---

<sup>70</sup> vgl. Grasmück 1993

<sup>71</sup> Grasmück 1993, 36ff. Dies gilt insbesondere für die Familienverbände der Müller, Schramm und Bügler.

<sup>72</sup> vgl. Strauß 1970, 108

<sup>73</sup> vgl. Mannweiler 1999, 76. Ein Teil dieser Gruppe dürfte aber vorwiegend als Zeltbauer, Platzanweiser, Requisiteur, Handwerker etc. beschäftigt gewesen sein. *„Die Mackenbacher Kapellmeister durften neben Instrumentalisten auch Zeltarbeiter und dergleichen engagieren, so dass auch mancher Nicht-Musiker in den Genuss des Rufes kam, den unser Dorf bei den Direktoren hatte“* (Mannweiler 1999, 35). Der Circus Sarrasani beschäftigte 1926 z. B. neben etlichen Musikern aus der Pfalz auch acht Handwerker aus den Orten Mackenbach und Weilerbach (vgl. maschinenschriftliche Abschrift der Personalliste des Circus Sarrasani aus dem Jahr 1926, Archiv des Circusmuseums Preetz).

<sup>74</sup> Die „Büglers“ waren ein ebenfalls in Alsenborn beheimatetes und - im hier angedeuteten früheren Zeitraum - mittelgroßes Unternehmen. Es ist davon auszugehen, dass Mitglieder der Artistenfamilie für die Musik bei der Heimkehr sorgten.

<sup>75</sup> Lehmann-Brune 1991, 82

<sup>76</sup> vgl. Grasmück 1993, 55

<sup>77</sup> Komma 1960, 81

<sup>78</sup> vgl. Komma 1960, 83. Unklar bleibt in diesem Zusammenhang jedoch, warum aus anderen bereits erwähnten Wandermusikantenzentren - z. B. aus dem thüringischen Eichsfeld oder aus Salzgitter - keinerlei Nachweise über Tätigkeiten im Circusgewerbe existieren (vgl. Piechura 1993 u. Dieck 1963).



Eine endgültige Trennung der beiden Sparten fand ab etwa 1880 mit der Spezialisierung der Circusmusiker statt. Gründe hierfür dürften in größer werdenden Besetzungen und erhöhten musikalischen Anforderungen gelegen haben. Zudem fanden die Musiker jetzt im Zeltaufbau ohnehin schon eine Nebentätigkeit. Als Relikt sind immerhin noch musikalische Nummern wie „Musikalclowns“ etc. übrig geblieben.<sup>79</sup> Zudem wird die Tradition auch heute noch in einigen Kleincircussen fortgesetzt.<sup>80</sup> Hier gehen noch im 20. Jahrhundert Artistik und Musik sprichwörtlich Hand in Hand, und die Tradition, dass die Mitglieder eben nicht nur artistisch ausgebildet und tätig sind, sondern bei Bedarf auch in die Musiker-Rolle schlüpfen, hat sich dort z. T. erhalten. In Publikationen werden die Allroundkünstler, die ab dem 18. Jahrhundert als Musikanten, Schauspieler, Artisten, Puppenspieler etc. tätig waren, oft auch unter der Bezeichnung „Komödianten“ zusammengefasst. Die Bezeichnung „Komödianten“ geben sich die kleinen Familiencircusse noch heute üblicherweise selbst.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> vgl. Kap. 3.1.4

<sup>80</sup> vgl. Kap. 1.2.7

<sup>81</sup> vgl. Grasmück 1993, 76

## 2.2 Sozialer Status der Circusmusiker

### 2.2.1 Historische Vorurteile gegenüber den „Fahrenden“

Vermutlich wurden die Wurzeln der Stigmatisierung, mit der noch heute im Prinzip das gesamte Circusgewerbe einschließlich der dort tätigen Musiker versehen ist, bereits lange vor Beginn der eigentlichen Epoche des Circuswesens gelegt. Bereits in der Antike stand das „Fahrende Volk“ außerhalb der Gesellschaft und galt als regelrechte „Landplage“.<sup>1</sup> Man sah in ihnen „*Arbeitsscheue, Landstreicher und andere asoziale Elemente, denen das freie ungezwungene Leben der Landstraße besser gefiel als das streng geregelte Einerlei in Stadt und Dorf ( ...)*“.<sup>2</sup> Auch in der festgefühten Standesordnung des abendländischen Mittelalters fanden in der Regel all jene, die einem fahrenden Gewerbe nachgingen, keinen Platz. Fahrende Gaukler und Spielleute standen in dieser Zeit am Rande der sie missachtenden Ständegesellschaft. Sie galten als recht- und ehrlos, als „*äußerlich und innerlich verkommen*“<sup>3</sup> und standen auf einer Stufe gemeinsam mit unehelich Geborenen, Gaunern, Dieben oder Straßenräubern. Damit waren nicht nur ihre beruflichen Möglichkeiten stark eingeschränkt - sie wurden z. B. nicht von Handwerkerzünften oder in städtische Ämter aufgenommen - , sondern sie waren auch hinsichtlich ihrer allgemeinen Lebensbedingungen stark benachteiligt.<sup>4</sup> Spielleute besaßen beispielsweise weder das Recht, sich vor Gericht zu verteidigen, noch die Möglichkeit, dort als Zeugen oder gar Ankläger aufzutreten.<sup>5</sup> Ihre Rechtlosigkeit, die ihnen auch sämtliche Erbensprüche verwehrte, wurde in den Rechtsbüchern des Mittelalters, zumal dem Sachsen- und dem Schwabenspiegel kodifiziert: „*(...) spellude unde alle, de unecht geboren sin, (...), de sin alle rechtlos.*“<sup>6</sup> Besonders von kirchlicher Seite wurden die Spielleute häufig geradezu verteufelt und mit Aussagen wie „*Pfeiffer und Lautenschläger sind des Teufels Messner*“<sup>7</sup> diffamiert. Sie waren von der Teilnahme am Abendmahl ausgeschlossen und dadurch war diese Bevölkerungsgruppe auch in der kirchlichen Hierarchie als die geringste aller Klassen stigmatisiert. Die zahlreichen Vorurteile und Vorbehalte in der Bevölkerung gegenüber dem Spielmann haben vermutlich ihre Ursache nicht zuletzt in dieser kirchlichen Verdammung.<sup>8</sup>

Ein wesentliches Motiv für die Diskreditierung dürfte in der unsteten und oft unsoliden Lebensweise der Fahrenden zu suchen sein.<sup>9</sup> In der Tat schienen „*Spielleute allen Lastern nachzugehen, die in ihrer Zeit denkbar waren*“.<sup>10</sup> „*Dazu kam, daß man sie in ihrer unsteten Lebensweise unterschiedslos mit allerhand umherziehenden Betrügern, Räuberbanden und anderen Gesetzlosen zusammenbrachte.*“<sup>11</sup> Der bei den Spielleuten ausgeprägte Individualismus erweckte in einer Zeit mit hohem Konformismus und engen Grenzen bezüglich individueller Entfaltung großes Misstrauen. Das Gleiche gilt für die generelle Heimat- und Besitzlosigkeit.<sup>12</sup> Hauptsächliche Ursache der Missachtung war jedoch der Umstand, dass man für die Darbietungen seiner Künste Geld und Gut eintrieb. Dies galt bereits seit der Antike als unstatthaft, unsittlich, ja geradezu als eine Form der Prostitution: „*Eine weitere Quelle ihrer Verachtung ergab sich aus ihrer Tätigkeit, welche, um Geld und Lohn ausgeübt, dem*

<sup>1</sup> Krause 1968, 297

<sup>2</sup> Gobbers 1949, 18

<sup>3</sup> Salmen 1960, 50

<sup>4</sup> vgl. Bachfischer 1998, 14f

<sup>5</sup> vgl. Bachfischer 1998, 15 u. Danckert 1963, 222

<sup>6</sup> Sachsenspiegel von 1216; zit. nach Hartung 1982, 51

<sup>7</sup> Hartung 1982, 30

<sup>8</sup> vgl. Ambrosini/Posch 1999, 11

<sup>9</sup> vgl. Bachfischer 1998, 24 u. Gülke 1998, 136

<sup>10</sup> Hartung 1982, 94

<sup>11</sup> Geese 1981, 35

<sup>12</sup> vgl. Bachfischer 1998, 14

*ständischen Ehrbegriff kaum entsprechen konnte.*<sup>13</sup> „Das Um-Lohn-Singen und -Spielen war der wunde Punkt aller Fahrenden im Mittelalter gewesen, denn die sprichwörtliche Redewendung 'Gut für Ehre nehmen' war es vor allem, welche den Musizierenden vorgehalten wurde, wenn es darum ging, das Verwerfliche ihrer Tätigkeit herauszustreichen.“<sup>14</sup>

Innerhalb der Kaste der Spielleute bildeten sich im Laufe des Mittelalters vielfältige Abstufungen hinsichtlich des gesellschaftlichen Status heraus.<sup>15</sup> Wurden im Sachsenspiegel von 1216 noch alle Musiker zu den Spielleuten gerechnet, so ist die Trennung auch innerhalb der Gruppe der Musizierenden erstmals im 1563 verfassten Sachsenspiegel dokumentiert: „(...) von den (niederen und eigentlichen) Spielleuten, Gauklern, Himmelreichern, Lotterern und Tierbändigern seien durchaus zu trennen 'diejenigen, welche auf künstlichen Saitenspielen und Instrumenten nach der rechten Musica spielen.' (...)“<sup>16</sup> Grundsätzlich genossen also jene, die sich auf den Bereich der Musikausübung spezialisierten, ein deutlich höheres Ansehen: „An der Spitze stehen schließlich an Rang die Musikanten.“<sup>17</sup>

Überhaupt scheint das gesellschaftliche Ansehen sehr stark von der Art und dem Umfeld der Ausübung bestimmt gewesen zu sein. Wer sich als Musiker mit schlecht beleumdeten Schaustellern zusammentat, auf den übertrug sich auch die diese betreffende Deklassierung.<sup>18</sup> Zahlreiche Verordnungen „verwiesen alle diejenigen, die sich etwa als Feuerschlucker, Ballakrobaten oder Messerwerfer auf dem Markt, bei Hochzeiten oder auf Friedhöfen sehen und hören ließen, in den Stand der Ehr- und Rechtlosigkeit. Wenngleich nicht stets und überall derartige Verordnungen befolgt und mit allen Konsequenzen angewendet worden sind, ist dennoch davon auszugehen, daß etwa gemeinsam mit Akrobatinnen umherziehende Fidler oder gemeinsam mit Mimen auftretende Pfeifer prinzipiell als 'Ehrlose' eingeschätzt wurden.“<sup>19</sup> Die Art des beherrschten Instrumentariums hatte ebenfalls Einfluss auf den Grad der gesellschaftlichen Achtung.<sup>20</sup> Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass bestimmte Instrumente wie die Trompete offensichtlich für einen höheren Ansehen der jeweiligen Musiker sorgten.<sup>21</sup> Weitere wesentliche Faktoren für eine innerberufliche Differenzierung waren das Repertoire der Spielleute und die Orte, an denen sie auftraten: „Heldenliedsänger wurden weit höher eingestuft als belustigende Possenreißer oder auf dem Dorf zum Tanz aufspielende Musiker.“<sup>22</sup>

Erst gegen Ende des Mittelalters gelang es größeren Teilen der musizierenden Spielleute, den Makel der „Unehrllichkeit“ abzulegen. Seit dem 13. Jahrhundert führte die allmähliche Eingliederung in die bürgerliche Gesellschaftsordnung zu einem Wandel im sozialen Status vieler Berufsmusiker. Voraussetzungen hierfür waren zumeist ein fester Wohnsitz oder zumindest eine feste Anstellung. „Der erste Weg (Schutz durch große Herren) eröffnet dem Spielmann folgende Möglichkeiten: Er tritt entweder als ioculator in deren Hausdienst oder als

<sup>13</sup> Geese 1981, 35

<sup>14</sup> Salmen 1997, 37, vgl. auch Ambrosini/Posch 1999, 11

<sup>15</sup> vgl. Gülke 1998, 146

<sup>16</sup> Sachsenspiel, Leipzig 1563, zit. nach Danckert 1963, 218

<sup>17</sup> Danckert 1963, 221

<sup>18</sup> vgl. Gülke 1998, 146 u. Stockmann 1992, 413

<sup>19</sup> Salmen 1997, 197

<sup>20</sup> vgl. Bachfischer 1998, 17

<sup>21</sup> Grundsätzlich waren die Schlag- und Saiteninstrumente in der Instrumentenhierarchie des Mittelalters den Blasinstrumenten untergeordnet (vgl. Stockmann 1992, 413). In der Gruppe der Blasinstrumente gab es wiederum detaillierte Abstufungen, wobei die Trompeter ganz oben und die Pfeifer zuunterst standen. „Dieses sich über Jahrhunderte hinweg verfestigende Rangbewußtsein und die Privilegierung von Spielleuten, die Blasinstrumente wie Trompete, Posaune und Pommer beherrschten, läßt sich noch bis ins 17. Jahrhundert nachweisen“ (Bachfischer 1998, 17).

<sup>22</sup> Bachfischer 1998, 16

*Feldtrompeter und Pauker in den Heeresdienst. Endlich auch steht es ihm frei, als patronisierter Vagant beweglich zu bleiben.*<sup>23</sup> Dem Großteil der übrigen Fahrenden blieb jedoch der Eintritt in die Ständegesellschaft verwehrt.<sup>24</sup> Die einer Schirmherrschaft großer weltlicher oder geistlicher Herrn unterstehenden Spielleute aber hoben sich nunmehr deutlich von den niederen Musikanten ab.<sup>25</sup> *„Der große Schritt der Befreiung gelang hingegen in vollem Maße jenen Trompetern und Paukern, die am Fürstenhof verblieben. Sie durften sich ritterliche Musiker nennen (...) und sahen mit Geringschätzung auf die bürgerlichen Musikanten herab.“*<sup>26</sup> Da als Bedingung für die Zugehörigkeit zu den höfischen Spielleuten vor allen Dingen das Vorhandensein hervorstechender musikalischer Fähigkeiten galt, entstanden wohl auch tatsächliche qualitative Unterschiede hinsichtlich musikalischer Kompetenzen zwischen den jetzt entstehenden zwei Klassen, die von nun an zumeist als „höhere“ und „niedere“ Spielleute klassifiziert werden. *„Für viele Spielleute, die Anerkennung erfahren haben und am höfischen Leben teilnahmen, war es wichtig, sich von den armen, vagabundierenden Spielleuten möglichst deutlich zu distanzieren.“*<sup>27</sup> *„Die neuentstehende höhere Klasse der Spielleute, die in den Dienst vornehmer Herren trat und sich ‚Meister‘ nannte, setzte sich nunmehr energisch von den ‚kunstlosen Leuten‘, den ‚Bierfiedlern‘ ab.“*<sup>28</sup>

Dennoch gibt es auch Beispiele dafür, dass die Grenzen zwischen den niederen und höheren Spielleuten fließend waren, und eine eindeutige terminologische Abgrenzung, wie sie in der Dichotomie von „nieder“ und „hoch“ impliziert wird, der tatsächlichen Situation nicht gerecht wird.<sup>29</sup> *„Diese Einteilung erscheint recht künstlich und geht allzu oft durch die Personen mitten hindurch (...)“*<sup>30</sup> Die Höfe und selbst Klöster blieben beispielsweise auch beliebte Auftrittsorte der fahrenden Spielleute, die sich vor allen Dingen bei anstehenden Festlichkeiten aller Art in großer Zahl den eigentlichen höfischen Spielleuten hinzugesellten.<sup>31</sup> Gleichberechtigt mit den Gesellschaften, für die sie aufspielten, waren jedoch weder die fest angestellten noch die fahrenden Spielleute, wie am Beispiel ihre Absonderung von der Teilnahme am festlichen Essen deutlich wird. Ihnen wurden gesonderte Plätze zugewiesen, eine Tradition, die in der noch bis ans Ende des 19. Jahrhunderts üblichen Bezeichnung der so genannten „Trompeterstühlchen“ für abseits gelegene, schlechtere Plätze im Volksmund ihren Niederschlag fand.<sup>32</sup>

Eine zweite Möglichkeit der Emanzipation war die Einstellung als von den Städten besoldete Stadtpfeifer, Turm- oder Ratsbläser. Diese Gruppe, in der sich auch viele der früheren Fahrenden vereinigten, begründete in Deutschland seit dem 13. Jahrhundert die ersten Musikantenzünfte oder -gilden, und deren Mitglieder verschafften sich als fest Besoldete durch Haus- und Grundstückserwerb Wohlstand und gesellschaftliche Anerkennung. Dennoch blieben alte Vorurteile auch gegenüber denjenigen bestehen, die nun als etabliert galten. *„Selbst diese festbesoldeten Stadtmusikanten, die längst alle Unstetigkeit hinter sich gelassen hatten, standen*

---

<sup>23</sup> Danckert 1963, 252

<sup>24</sup> vgl. Vogel 1989, 16

<sup>25</sup> vgl. Salmen 1997, 29

<sup>26</sup> Danckert 1963, 257

<sup>27</sup> Bachfischer 1998, 15

<sup>28</sup> Danckert 1963, 253

<sup>29</sup> So behauptet etwa Salmen (1997, 27ff), dass sich zumindest in Frankreich *„der Menstrel und der Jongleur unterschiedslos und offenbar gleichwertig begegnen“*. Die etwas fragwürdige Einschätzung, *„Dem französischen Jongleur entspricht genau das deutsche ‚spilmann‘“*, kann diese Annahme nur unbefriedigend untermauern, wenn man bedenkt, dass beide Termini ohnehin keine eindeutige Zuordnung in höher oder niedrige einzustufende Sparten erlauben. Grundsätzlich gilt auch für den französischen Sprachraum: *„Noch im hochmittelalterlichen Frankreich fristete die Klasse der niederen Gaukler und Fiedler (baladins und buffons) neben den hochgestellten Jongleurs und Menstrels ihre bescheidene Existenz.“*

<sup>30</sup> Gülke 1998, 146

<sup>31</sup> vgl. Gülke 1998, 146 u. Stosch 1881, 8

<sup>32</sup> vgl. Salmen 1997, 37f

noch jahrhundertlang unter der Nachwirkung des alten Tabus.<sup>33</sup> Umso stärker wandten sich die Zunftmusiker gegen alle Musiker, denen der Eintritt in die Zünfte verwehrt blieb, und man versuchte sich deutlich von diesen abzuheben. Dies geschah unter anderem dadurch, dass bestimmte Instrumente den Zunftmusikern vorbehalten bleiben sollten, während andere den mit Titulierungen wie „Biergeigern, After- oder Bettelmusikanten, Stümpfern und Schnorranen“ Verbrämten zugeordnet wurden.<sup>34</sup>

### 2.2.3 Zeitbedingte Statusveränderungen

#### 18. Jahrhundert

Während die in der Kunstmusik Tätigen ausgangs des 18. Jahrhunderts - also zur Entstehungszeit erster Circusmusik - längst gesellschaftliche Reputation erreicht hatten, blieb die Gruppe derjenigen, die vorwiegend zur Unterhaltung oder in anderen stark funktionsgebundenen Musikformen auftrat, auf einer niedrigeren Stufe stehen. In besonderem Maße galt das für alle fahrenden Musikanten. Offensichtlich galten Sesshaftigkeit und eine feste Anstellung auch bei den Musikern als Grundvoraussetzungen für einen höheren beruflichen Status.<sup>35</sup> Das von der Norm abweichende, unregelmäßige Wanderleben machte diese zu misstrauisch beäugten Sonderlingen, die man mit zahlreichen Vorurteilen belegte. Diese kulminierten in der Einschätzung, dass „(...) nach bürgerlicher Vorstellung der fahrende Musiker von Natur aus ein Müßiggänger ist, der keine nützliche Arbeit verrichtet.“<sup>36</sup>

Auch wenn bereits die Französische Revolution formal den Status der Unehrllichkeit für die Fahrenden beendete, gehörten die fahrenden Artisten und Musiker trotz aller Differenzierungen seit dem späten Mittelalter weiterhin zu den unehrlichen Leuten, deren Nachkommen zumeist ebenfalls von der Eingliederung in die Gesellschaft und von einer sesshaften Lebensweise ausgeschlossen wurden. In der Anfangszeit des Circuswesens war die Geringschätzung gegenüber fahrenden Schaustellern und ähnlichen Gewerbetreibenden weiterhin evident. Ihr Repertoire hatte sich in der Neuzeit wenig verändert. Denn weiterhin zählten Gauklerkünste wie Akrobatik, Taschenspielereien, Clownerien etc. zu den typischen Betätigungsfeldern der steigenden Anzahl von Fahrenden, zu denen sich aber immer mehr auch Bettler, Hausierer, Gauner und Betrüger sowie Angehörige der niederen jüdischen Schichten<sup>37</sup> gesellten.<sup>38</sup> Das Vagantenwesen wurde durch Betteleien und Betrügereien zunehmend zu einem gesellschaftlichen Problem, gegen das in zahlreichen Schriften - so wie beispielsweise in den seit Beginn des 16. Jahrhunderts erscheinenden Ausgaben des „Liber vagatorum“ - Front gemacht wurde. Die Gründe für die Zunahme der vagierenden Volksgruppen sind wahrscheinlich in der steigenden Armut der Bevölkerung und in Hungersnöten, Flüchtlingsströmen in der Folge von Kriegen zu suchen. „Die Verachtung, die den Spielleuten entgegengebracht wurde, übertrug sich auf die Gaukler der Neuzeit.“<sup>39</sup> „Obgleich der Begriff der Unehrllichkeit für die Fahrenden in dieser Zeit aufgehoben wurde, blieben sie in der öffentlichen Meinung weiterhin der Verachtung ausgesetzt.“<sup>40</sup>

<sup>33</sup> Danckert 1963, 235

<sup>34</sup> „Im 18. Jahrhundert verbieten die emporgekommenen standesbewussten Stadtpfeifer ihren Mitgliedern das Spielen 'unehrlicher Instrumente', als da sind: Sackpfeifen, Schafsböcke, (Dreh-) Leiern und Triangeln“ (Danckert 1963, 259).

<sup>35</sup> vgl. Ambrosini/Posch 1999, 11

<sup>36</sup> Salmen 1960, 51

<sup>37</sup> Zu diesen zählten auch die jüdischen Musiktraditionen verhafteten Klezmerim, deren niederste Schichten sich ihr Brot auch als Bettelmusikanten verdienten. Unter den späteren Circusmusikern sind jedoch keine Angehörigen dieser Gruppe nachzuweisen.

<sup>38</sup> vgl. Kopecny 1980, 23

<sup>39</sup> Vogel 1989, 99

<sup>40</sup> Geese 1981, 36

Diese Situation bestand für die Fahrenden also auch in der Entstehungszeit des Circuswesens ungemindert fort, obwohl man andererseits ihre Vorführungen liebte und sie eine große Anziehungskraft ausübten. *„Einem Jahrmarkt ohne die Attraktion der Gaukler und Vaganten fehlte der Reiz des Nicht-alltäglichen, des Geheimnisvollen und Fremden (...)“*<sup>41</sup> Diese Ambivalenz ist auch im Circuswesen bei der Beurteilung artistischer Leistungen durch das Publikum immer wieder zu beobachten. Es gibt zahlreiche Beispiele in der Literatur, *„wie gespalten die Betrachtungsweise ist, einerseits ist die Übung selbst durchaus positiv bewertet, während man gleichzeitig die Ausübenden mit einer unverhohlenen Geringschätzung betrachtet.“*<sup>42</sup> Auch vor den als Wanderunternehmen tätigen Theaterbühnen machte diese Missachtung nicht Halt. *„Gerade im 17./18. Jahrhundert, als die Obrigkeit mit dem wachsenden Heer von entwurzelten Armen nicht mehr fertig wird, häufen sich die Erlasse, verschärfen sich die Maßnahmen.“*<sup>43</sup>

Für den Bereich des Circus kamen seit seinen frühen Vorläufer-Gattungen neben dem Vorwurf der durch die Heimatlosigkeit begründeten Unstetigkeit weitere Faktoren hinzu, die sich negativ auf das gesellschaftliche Image auswirkten. *„Der Zwang zum Zusammenwirken beim Broterwerb und die besonderen Fähigkeiten, die der Zirkus verlangt, zogen eine Grenze zu anderen Nomadengruppen und ließen bei den Komödianten Eigenschaften entstehen und dauern, die sie in ihrer sozialen Randposition festhielten und von den 'Bauern' (Sesshaften), die sie auf der sozialen Rangskala entschieden zu niedrig einstufte, nachhaltig trennten.“*<sup>44</sup> Denn mehr noch als andere Fahrende waren die Circusleute der Gemeinschaftskontrolle entzogen.

Auch für die im Circuswesen tätigen Musiker waren hinsichtlich ihres Ansehens - wie sich noch zeigen wird - zwei Faktoren besonders entscheidend: Das Instrumentarium sowie das Umfeld, in dem musiziert wurde. Die Beschränkungen hinsichtlich der Ausübung bestimmter Berufe wurden erst durch die Auflösung der Zünfte aufgehoben. Nachdem in Frankreich bereits 1776 die Zünfte und Meisterschaften aufgelöst wurden, folgte Wien im Jahr 1782, und schließlich erfolgte 1810 auch in Preußen deren Auflösung. Für die Anfänge der Circusmusik ist diese Entwicklung besonders bedeutsam, denn so lässt sich der bevorzugte Einsatz bestimmter Instrumente wie beispielsweise der Trompete, deren Verwendung zuvor traditionell nur zunftmäßig organisierten Musikern gestattet war, in den ersten Circusvorstellungen erklären. Möglicherweise wählte man diese Instrumente bewusst eben wegen jenes erhöhten Stellenwertes.

## 19. Jahrhundert

Die seit Beginn der Neuzeit fortschreitende Emanzipation vieler Berufsmusiker und die damit einhergehende Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse bezog die weiterhin fahrenden Musiker und solche, die nur zur reinen Unterhaltung musizierten, nicht mit ein. Zu den niederen Musikanten wurden im Prinzip immer noch diejenigen gerechnet, die als „Fahrende“ unterwegs waren oder sich mit solchen zusammenschlossen:<sup>45</sup> *„Der vagierende Typus stellt das unterste Glied in der schweifenden sozialen Gliederung des Musikantentums dar.“*<sup>46</sup> Die auf

---

<sup>41</sup> Geese 1981, 36

<sup>42</sup> Geese 1981, 42

<sup>43</sup> Kopecny 1980, 109

<sup>44</sup> Arnold 1975, 147

<sup>45</sup> Viele Spielleute waren zwar im Hof- oder Heeresdienst zeitweise ebenfalls „fahrend“ im Sinne häufiger Wechsel ihrer Spielorte, zählten aufgrund ihres festen Betätigungsfeldes und ihrer relativ gesicherten Stellung aber nicht mehr zu den eigentlichen „Fahrenden“ (vgl. Vogel 1989, 28).

<sup>46</sup> Komma 1960, 84

Wanderschaft befindlichen Musiker wurden den als gefährlich eingestuften Vagantentruppen zugerechnet und zählten allein deshalb schon zum musikalischen Pöbel. *„Die Seßhaften und Etablierten haben sich stets von diesen als lästig, beschämend, abstoßend betrachteten ‚Schiffbrüchigen des Lebens‘ fern gehalten.“*<sup>47</sup> Es gab klare Abstufungen: *„Ein Dorfmusikant konnte unter Umständen eine höhere soziale Anerkennung gewinnen als ein bezuglos vagierender Drehorgelspieler, ein Musikant, der sich zwei oder drei Gehilfen sowie einen Diener für den Instrumententransport leistete, präsentierte sich selbstbewußter als ein blinder Fidler oder ein unterwürfig sich anbietender ‚Lumpenspieler‘.“*<sup>48</sup>

Eine Voraussetzung für höhere Anerkennung war aber immer die Loslösung aus dem alten Umfeld, also der Welt der Fahrenden. Die Circusmusiker hingegen mussten gewissermaßen qua Funktion ihrem gewohnten Umfeld verhaftet bleiben, und letztlich wurde das niedrige Ansehen des Circus auf ihre Gruppe mit übertragen. Die gesellschaftliche Außenseiterstellung war besonders evident bei den kleineren und mittleren Betrieben, während viele der Großunternehmen als seriös galten. Diesen kam der Einfluss der der Aristokratie nahe stehenden Kunstreiter hierbei sicherlich zugute. Vor diesem Hintergrund ist es höchst aufschlussreich, dass nach gängiger Literatenmeinung die Kunstreiter, die ein hohes Ansehen genossen, und nicht die Fahrenden den Circus aus der Taufe hoben.

Die kleinen, mobilen Komödiantencircusse jedoch zählten zu den fahrenden Leuten. *„Die auf den Ankündigungzetteln des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ständig wiederkehrenden Überschriften wie z. B. ‚mit Hoher obrigkeitlicher Bewilligung‘ oder ‚Mit gnädiger Bewilligung eines Hoch-Edlen Raths‘ künden von den Schwierigkeiten, die die Erlangung der ständig neu zu erringenden Gastspielerlaubnis bereitete.“*<sup>49</sup> Noch zum Ende des 19. Jahrhunderts spricht man von der *„Pestbeule des Vagantentums“*<sup>50</sup>, gegen die immer rigorosere Maßnahmen zur Ausgrenzung in Erwägung gezogen werden wie beispielsweise der Ausschluss von der Erlernung bürgerlicher Berufe. *„Oft wurden sie alle, ob Scherenschleifer, Korbflechter, Gaukler, Scharlatan, Musikant, Gelegenheitsdieb, Bettler oder Räuber, als Gauner - ein eindeutig kriminell gefärbter Begriff - bezeichnet.“*<sup>51</sup> Ähnliches muss wohl auch für die Artisten und Musiker der wandernden Circusse gelten. Denn auch wenn sie als die *„beliebtesten Landgänger“*<sup>52</sup> galten und wohl in der überwiegenden Zahl aufgrund ihrer relativ gesicherten und regelmäßigen Einnahmen kaum zu Gaunereien und Diebstählen gezwungen waren, standen auch sie *„außerhalb aller Ehrbarkeit. Dazu kam, daß man sie in ihrer unsteten Lebensweise unterschiedslos mit allerhand umherziehenden Betrügern, Räuberbanden und anderen Gesetzlosen zusammenbrachte.“*<sup>53</sup> Vor Verfolgung waren sie daher kaum geschützt: *„Wurde irgendwo ein Diebstahl oder Einbruch angezeigt, versuchte man sofort, der gerade die Gegend durchstreifenden Vagierenden habhaft zu werden, auch wenn es ansonsten keine konkreten Hinweise auf ihre Täterschaft gab.“*<sup>54</sup>

Einige Überlieferungen aus der Westpfalz geben Einblick in die soziale Einstufung des Musikantengewerbes. Mitte des 19. Jahrhunderts monierte das Bürgermeisteramt Lauterecken, dass die jungen Leute gewöhnlich an Seele und Körper verdorben zurückkämen und überdies aus dem Ausland Krankheiten wie die Krätze und solche *„die auf eine ausschweifende Lebensweise*

---

<sup>47</sup> Salmen 1997, 208

<sup>48</sup> Salmen 1997, 89

<sup>49</sup> Vogel 1989, 107

<sup>50</sup> Kahle 1889, 12

<sup>51</sup> Vogel 1989, 105

<sup>52</sup> Kopecny 1980, 49

<sup>53</sup> Geese 1981, 35

<sup>54</sup> Küther 1983, 90

*schließen lassen*<sup>55</sup> mitbrächten. *„Diese Menschen, ohnedies schon roh, unwissend und jedem sinnlichen Eindruck offen, treiben sich die Hälfte des Jahres unter der verworfensten Klasse von Menschen (...) herum (...). Sie bringen den moralischen Tod (...)*<sup>56</sup> Als negativen Aspekt des in der Winterzeit üblichen Aufenthalts der Pfälzer Circusmusikanten in ihren Heimatdörfern vermerkt ein Bericht, dass sie den Gang ins Wirtshaus förderten. Hätten früher die Bauern nur am Sonntag ein Glas Bier getrunken, so wären die Wirtshäuser, besonders im Winter - also wenn die Musikanten zu Hause waren - auch an den Werktagen gefüllt.<sup>57</sup> Ein gewisser Neid auf den wirtschaftlichen Wohlstand der Musiker mag hier und da auch eine Rolle gespielt haben. In die allgemeinen Vorurteile mischte sich bei den Außenstehenden jedoch oft auch eine heimliche Bewunderung: *„Sie galten zuweilen als moralisch gefährdet oder gar verdorben, gleichzeitig bewunderten die Daheimgebliebenen aber ihre Reise- und Abenteuerlust und nicht zuletzt ihren Reichtum.*<sup>58</sup>

## 20. Jahrhundert

Besonders auffällig ist das Streben des Circuswesens nach gesellschaftlicher Anerkennung ab dem Ende des 19. Jahrhunderts, als die führenden Unternehmen ihr Renommee auf den Bau oder Erwerb fester Circusbauten und Spielstätten gründeten und sich somit auch offenkundig mit geradezu symbolhafter Wirkung von den „Fahrenden“ abzusetzen versuchten.<sup>59</sup> Architektur und Innenausstattung, das gesamte, mit prachtvollen Dekorationen geschmückte, pompöse Ambiente waren darauf ausgerichtet, seriös zu wirken. Sei es mit prunkvollen Bauten, opulenter Ausstattung, edlen Kostümen oder - bezüglich der Musik - durch das Bemühen, das Repertoire der ernsteren Musik gehobener Schichten in die Vorstellungen zu integrieren: Immer stand das Bestreben im Vordergrund, sich von einem negativen Öffentlichkeitsbild zu lösen und den niedrigen gesellschaftlichen Status abzulegen. Zeitweise gelang das einigen großen Unternehmen recht eindrucksvoll. In der Zeit von 1900 bis ca. 1930 gewannen Unternehmen wie Krone oder Busch auch innerhalb gehobener gesellschaftlicher Kreise ein beachtliches Renommee. *„Und diese Tugenden (Ordnung, Zucht und Disziplin/ der Verf.) sind jetzt den guten Circusprinzipalen wichtig, denn sie wollen - bei aller Freiheit der Fahrensleute - im bürgerlichen Leben Fuß fassen, geachtet werden und vom Makel loskommen, dass sie eine Art Zigeuner seien, die in den Tag hinein lebten und bei denen es drunter und drüber zugehe.*<sup>60</sup>

Ein fester Wohnsitz und privater Besitzstand werden auch Jahrzehnte später noch als Kriterien nicht nur für wirtschaftlichen Erfolg, sondern auch für ein höheres Ansehen in der Bevölkerung angeführt. Dementsprechend unterstrichen auch die Pfälzer Wandermusikanten nach 1900 ihre Seriosität gerne durch den Verweis auf ihre ökonomischen Leistungen in Bezug auf Häuserbau und Grundstückserwerb. Innerhalb der sozialen Rangskala der Pfälzer Musikanten wurden die im Circus Tätigen jedoch relativ niedrig eingestuft: *„Zirkusmusikanten zeigen oft etwas Clownhaftes, während die Seßhaften (sie verschmähen das Umherziehen und spielen nur auf verschiedenen Plätzen) etwas Gesetztes und Vornehmes an sich haben.*<sup>61</sup> Die Circusmusiker

---

55 zit. nach Wirtgen 1988, 41

56 Aus dem Jahresbericht des protestantischen Pfarrers Wilhelm Stepp aus Weilerbach/Pfalz (1840-1849), zit. nach Wirtgen 1988, 40

57 vgl. Deissner 1990, 167

58 Deissner 1990, 186

59 Aus diesem Grund sind vermutlich auch Varietémusiker seit jeher viel anerkannter als Circusmusiker, obwohl sie im Prinzip in einem fast gleichen artistischen Metier tätig sind. Die dauerhafte Anstellung in einem festen Haus ist hierfür wohl entscheidend. Die in Varietés tätigen Kapellmeister werden beispielsweise in Saltarinos „Artistenlexikon“ im Gegensatz zu den bei Circusunternehmen beschäftigten jeweils als „Musikdirektoren“ titulierte (vgl. Saltarino 1895).

<sup>60</sup> Kürschner 1998, 135

<sup>61</sup> „Die Musikanten von Mackenbach“. In: Pfälzische Rundschau vom 10.04.1927, zit. nach Wirtgen 1988, 46



wurden sogar in der Presse diffamiert: *„Faulenzerei, Arbeitsscheu und Ehrlosigkeit sind oft die Folgen und damit der Weg zum Verbrechen.“*<sup>62</sup>

Eine zeitweilige Wandlung im Ansehen vollzog sich allerdings in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Im Großen und Ganzen wirkten sich die Reisen der Musiker auf ihr Ansehen im Dorf jetzt nicht mehr negativ aus. Denn man registrierte nun auch die positiven Auswirkungen des fahrenden Gewerbes: *„Die Auslandsreisen wirken sehr erzieherisch und die meisten Musiker sind ehrbare und charaktervolle Menschen (...)“*<sup>63</sup> Man erkannte, dass die Circusmusiker mit ehrlicher Arbeit ihr Geld verdienten: *„Allerdings sagen die Feinde jener fahrenden Musiker: Sie wollen nichts arbeiten; sie fliehen vor der Hacke und dem Pflug. (...) Auch ist das Musizieren selbst eine Arbeit, wenns als Lebensberuf betrieben wird. Wer die Posaune bläst, ermüdet sich gewiß stärker als der Knecht, der die Peitsche hinter den Pferden schwingt oder der Tagelöhner, der von zehn Arbeitsstunden zwei zum Anzünden seiner Pfeife benützt. Arbeitsscheu sind die pfälzischen Musikanten mitnichten.“*<sup>64</sup> Grundsätzlich gab es jetzt keine konkreten Anhaltspunkte mehr für eine Negativbewertung: *„In sittlicher Beziehung sind keine Beanstandungen zu verzeichnen. Die Musiker stehen wenigstens auf der gleichen Stufe wie die Arbeiterbevölkerung in den Städten.“*<sup>65</sup>

Innerhalb des eigenen Berufsstandes waren die Circusmusiker aber nach wie vor wenig angesehen. Sogar Musiker aus anderen Metiers unterhaltender Musik versuchten sich von ihnen abzugrenzen. Besonders deutlich wird das an einem Beispiel aus den 1930er Jahren, als sich die Gruppe der Unterhaltungsmusiker endgültig vom Artistengewerbe zu emanzipieren versuchte. *„Dem Artisten-Milieu, dem die unterhaltende Musik so lange verbunden war, mit seinem Begleitgeschmack von fahrendem Volk, Schaustellerei und Sensationslust fühlte die sich mehr denn je als 'künstlerisch wertvoll' definierende Unterhaltungsmusikerschaft entwachsen.“*<sup>66</sup> Diese Entwicklung führte schließlich dazu, dass sich die Unterhaltungsmusiker nicht mehr ausreichend in dem bis dahin für beide Gruppen maßgeblichen Presseorgan „Der Artist“ repräsentiert sahen und sich 1934 mit der Gründung einer eigenen Fachzeitschrift unter dem Titel „Die Unterhaltungsmusik“<sup>67</sup> von Artisten wie Circusmusikern distanzierten: *„Die Zeiten, als der Spielmann zusammen mit den Gauklern und Henkersknechten in einen sozialen Topf gesteckt wurde, seien ja endlich vorbei.“*<sup>68</sup>

### 2.2.3 Aktuelle Situation

Das Stigma der niederen Kunst, das der Artistik und dem fahrenden Gewerbe anhaftet und das, wie die Ausführungen gezeigt haben, auf eine lange Tradition zurückblicken kann, die bereits in der Antike wurzelt, schlägt sich im Grunde genommen - wenn auch in abgemilderter Form - bis in die heutige Zeit hinein bei der Beurteilung des Circuswesens, seiner Protagonisten und seiner Begleiterscheinungen nieder. Eine ähnliche Ambivalenz in der sozialen Bewertung der Circusmusiker wie in früheren Zeiten kann ich für die heutige Zeit auch aus eigener Erfahrung nur bestätigen. Bei meinem kurzzeitigen Engagement im Circus Roncalli konnte ich in meinem Bekanntenkreis und unter Musikerkollegen die gleiche Mischung aus bewundernder Neugier und gleichzeitigem „Naserümpfen“ feststellen. So wirkt sich das Ambiente der „Halbwelt“, das allerdings ja auch seinen Teil zum Faszinosum Circus beiträgt und daher teilweise sicherlich

<sup>62</sup> Pfälzische Presse, 19. November 1907 o. S.; zit. nach Engel 1997

<sup>63</sup> Deissner 1990, 172

<sup>64</sup> Deissner 1990, 170

<sup>65</sup> Deissner 1990, 172

<sup>66</sup> Jockwer 2005, 167; vgl. hierzu auch Coellen 1934, o. S.

<sup>67</sup> Zum Oktober 1941 erfolgte eine Umbenennung in „Das Podium der Unterhaltungsmusik“.

<sup>68</sup> Jockwer 2005, 168

auch bewusst von seinen Protagonisten aufrechterhalten wird, in der sozialen Bewertung der Mitglieder durch die außenstehende Gesellschaft nach wie vor negativ aus. Vielleicht liegt hierin auch ein Grund, warum den Circusmusikern und ihren musikalischen Leistungen eine ehrliche Anerkennung so oft verwehrt bleibt.

Ein Blick auf benachbarte Länder mit ebenfalls langer Circustradition zeigt, dass es in der gesellschaftlichen Anerkennung des Circus und seiner Protagonisten durchaus regionale Unterschiede gibt. So wird beispielsweise in der Schweiz oder in Frankreich der Circus allgemein als hochwertiges Kulturgut angesehen. Womöglich hat dieses Phänomen seinen Ursprung bereits vor dem Beginn der eigentlichen Circusgeschichte. Denn in Frankreich wurden auch schon während des Mittelalters die Gaukler und Spielleute weit weniger verachtet als im deutschen Sprachraum. Im Gegenteil, man schätzte ihre Fähigkeiten und Fertigkeiten. *„Das Volk nannte die heiteren, oft zu Schelmereien geneigten Herumtreiber 'les bons gens', die guten Leute.“*<sup>69</sup>

Zumindest unterschwellig sind Vorurteile gegenüber Circusleuten hierzulande auch heute noch vorhanden. Das Leben auf den Straßen und Plätzen impliziert eine gewisse Unstetheit, Ungesicherheit und Ausgegrenztheit.<sup>70</sup> Unehrllichkeit, Faulheit und sittliche Verdorbenheit sind immer noch gängige Vorwürfe gegenüber den Mitgliedern der Circusbranche. Amtliche Verbote von Vorstellungen und teilweise willkürliche behördliche Verordnungen erschweren den Circusunternehmen auch heute noch oft genug ihr Geschäft. In diese negative soziale Bewertung werden auch die Circusmusiker mit einbezogen. Tradierte Vorurteile allein reichen zur Erklärung dieses Phänomens nicht aus. Etliche ehemals schlecht beleumdete Gewerbe und Kunstformen konnten sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts gesellschaftlich etablieren und verloren nach und nach ihr Stigma. Dies galt auch für viele Musikerguppen. Selbst Musiker wie die seit alters her gering geschätzten und schlecht beleumdeten Tanzmusiker konnten sich während des 20. Jahrhunderts etablieren und erreichten nach 1950 teilweise sogar - man denke nur an die um diese Zeit gegründeten Rundfunk-tanzorchester - exponierte und gut bezahlte Stellungen.

Bei genauer Betrachtung lässt sich feststellen, dass auch die heute überwiegend aus dem Ostblock stammenden Circusmusiker vielfach nach der im Mittelalter bereits den Spielleuten vorgeworfenen Maxime „Geld für Ehre“ ihren Beruf im Circus auszuüben gezwungen sind. Denn wenn man bedenkt, dass viele dieser Musiker aus renommierten staatlichen oder städtischen Orchestern der „E-Musik“ ihrer Heimat entstammen und diese lediglich wegen der besseren Verdienstmöglichkeiten im Westen verlassen haben, drängt sich dieses Bild unweigerlich auf. Bei meinen Gesprächen mit Mitgliedern dieser Gruppe ließ sich immer wieder konstatieren, dass man die Circusmusik zwar auf Grund ihrer hohen Anforderungen durchaus als schwierig einschätzt, einen höheren künstlerischen Anspruch hingegen vermisst. Einziger und entscheidender Grund für den Entschluss, als Circusmusiker zu agieren, ist für diese Gruppe der pekuniäre Anreiz der Betätigung, der sich aufgrund des wirtschaftlichen Gefälles ergibt. Dass diese Arbeit künstlerisch kaum gewürdigt wird und die Reputation als Musiker in Frage gestellt ist, erscheint vor diesem Hintergrund als nebensächlich. Auch die generelle Aufwertung und wachsende gesellschaftliche Anerkennung der Unterhaltungsmusik und ihrer Musiker, bedingt nicht zuletzt durch die kommerziellen Erfolge und die damit gestiegene wirtschaftliche Bedeutung populärer Musik, hat für die Circusmusiker keine positiven Auswirkungen gezeitigt. Während man den im Circus tätigen Artisten im Allgemeinen in der Öffentlichkeit zumindest noch Respekt für deren außergewöhnliche Leistungen zollt, sind die Circusmusiker fast völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden.

<sup>69</sup> Schletterer 1884, 10f

<sup>70</sup> vgl. Claußen 1985, 228

Als Fazit zeigt sich: Durch die gesamte Geschichte des Circus zieht sich die soziale Geringschätzung und gesellschaftliche Missachtung seiner Angehörigen. Sicherlich tummelten sich unter den Gauklern früheren Zeiten tatsächlich viele fragwürdige Subjekte, doch das pauschal abwertende Urteil über die Artisten und später dann den Circus hielt sich auch noch, als längst seriöse Unternehmen die Branche beherrschten und dies bis heute zum weit überwiegenden Teil tun. Viele dieser Vorurteile entbehren damit jeglicher Grundlage.<sup>71</sup> Gerade in der Diskriminierung aufgrund der mobilen Auftrittsweise der Circusmusiker zeigt sich ein höchst interessantes kulturgeschichtliches Phänomen, das hier in die Bewertung des beruflichen Status der Musiker hineinwirkt, bislang jedoch - von wenigen Ansätzen abgesehen - von musiksoziologischer Seite aus kaum beachtet wurde.

Resümierend scheinen für die Stigmatisierung demnach folgende Faktoren verantwortlich zu sein:

- historisch bedingte Vorurteile gegenüber Fahrenden ohne festen Wohnsitz
- sozial desintegrierende Wirkung der Mobilität
- Dominanz der Ökonomie („Geld für Ehre“)
- Vorurteile gegenüber funktionaler Musik aufgrund mangelnder ästhetischer Autonomie
- Vorurteile gegenüber Unterhaltungsmusik
- Umfeld der Darbietung
- mangelnde Qualität mancher Circusmusik, vor allen Dingen bei kleinen Unternehmen und reduzierten Besetzungen

---

<sup>71</sup> Eines dieser Vorurteile ist z. B. die vermeintliche Verwandtschaft der Circusleute mit „Zigeunersippen“. So genannte „Zigeuner“ waren aber in der Geschichte des Circus entgegen landläufiger Meinung zu keiner Zeit überproportional vertreten (vgl. Arnold 1980, 160).

## 2.3 Beruf Circusmusiker - Rahmenbedingungen im Arbeitsfeld Circus

### 2.3.1 Lebens- und Arbeitsbedingungen im 19. und 20. Jahrhundert

Das Leben und Arbeiten im Circus erfolgt unter den ganz besonderen Bedingungen, denen reisende Unternehmen unterliegen, und hat seine eigenen Gesetzmäßigkeiten. Die Organisation des alltäglichen Lebens ist beherrscht durch eine immense Arbeitsdisziplin und die Erhaltung langfristig bewährter Rituale,<sup>1</sup> wobei Lebens- und Berufsweise im Circusalltag sehr eng miteinander verknüpft sind. Die konkreten Bedingungen sind natürlich in erster Linie von dem Unternehmen abhängig, bei dem die Musiker beschäftigt sind. Diesbezüglich gibt es seit jeher eklatante Unterschiede und ein deutliches Gefälle zwischen den renommierten Großunternehmen und den mittleren bis kleinen Wander- oder Familiencircussen. Etliche Faktoren sind jedoch auch bei Unternehmen verschiedener Größenordnungen gleich, wie z. B. die saisonale Anstellung. Das Arbeitsverhältnis der meisten Circusmitarbeiter ist jeweils auf die Sommersaison, das heißt, etwa von März bis Oktober beschränkt. Gleiches gilt auch für die Circusmusiker, die ihre Kontrakte in aller Regel nur für die Dauer einer Saison unterzeichnen. Größere Circusse bleiben etwa zwei bis drei Wochen an einem Ort, während die mittleren und kleinen Unternehmen oftmals nur für zwei bis drei Tage ihre Zelte aufschlagen.

Die Arbeitszeit der Musiker im Circus hat sich im Laufe der Jahre bis zum heutigen Zeitpunkt nur wenig verändert. Vorstellungen werden in der Regel an allen sieben Tage der Woche gegeben. Im Durchschnitt werden ca. zehn bis zwölf Vorstellungen pro Woche von ca. zweieinhalb bis drei Stunden Dauer gespielt. Hinzu kommt für die meisten Orchester eine etwa halbstündige Spielzeit zum Einlass des Publikums vor Beginn der Vorstellungen. Die reine Spielzeit für das Musizieren beträgt bei zwei Vorstellungen täglich etwa sechs bis sieben Stunden. Einzige heutige Änderungen gegenüber früheren Zeiten sind der generelle Wegfall von eigenen Konzerten und der Mitwirkung bei der Gestaltung von Circusparaden ab ca. 1950. Bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts erstreckte sich die musikalische Tätigkeit bei weitem nicht nur auf die Begleitung von Vorstellungen. So waren die Musiker verpflichtet, „*mitzuwirken an allen angesetzten Vorstellungen, Proben, sonstigen Veranstaltungen, wie Umzügen, Aufzügen, Revuen, Schauspielen, theatralische Aufführungen usw (...)*“<sup>2</sup> Nicht vergessen werden darf aber in diesem Zusammenhang, dass sich das Aufgabenfeld der Circusmusiker in aller Regel nicht auf das Musizieren allein beschränkt.<sup>3</sup> Bezieht man die Arbeitszeit für die außermusikalischen Tätigkeiten mit ein, so bleibt in der Regel also kaum Freizeit oder Zeit zum persönlichen Üben. Ein Acht-Stunden-Tag ist für Circusmusiker also utopisch.<sup>4</sup>

Die Situation der Circusmusiker im frühen 20. Jahrhundert ist vergleichbar mit den schlechten Bedingungen für Unterhaltungsmusiker in dieser Zeit, die z. T. gesundheitsgefährdenden Charakter hatten: „*Noch übler steht es erklärlicherweise um die Gesundheit der Musiker, die in der raucherfüllten, verdorbenen Luft von Brauereien, Tanzetablisements, Varietés mitunter bis zum grauenden Morgen den Bogen zu führen gezwungen sind. Die Entlohnung: ein Pappenstiel.*“<sup>5</sup> Ähnlich schlechte Verhältnisse herrschten bei den Kur- und Badorchestern, waren diese doch „*(...) dazu genötigt, jeder Witterung Trotz zu bieten. Ist es schon keine Kleinigkeit, bei einer niedrigen Temperatur im Freien stillsitzend eine mechanische Arbeit verrichten zu sollen: wie erst, wenn noch eine geistige Anstrengung dazukommt!*“<sup>6</sup> Im Vergleich zu diesen

<sup>1</sup> vgl. Claußen 1985, 228

<sup>2</sup> Günther/Winkler 1986, 125

<sup>3</sup> vgl. hierzu Kap. 2.2.4

<sup>4</sup> vgl. van Lindonk 1977, 15

<sup>5</sup> Marsop 1905, 98

<sup>6</sup> Marsop 1905, 98

beschriebenen Zuständen kamen für die Circusmusiker noch die Erschwernisse beengter räumlicher Verhältnisse auf den Musikpodien hinzu.

Die Unterbringung der Musiker erfolgte meist in speziellen Musikerwagen, die früher als Mannschaftswagen mit Hochbetten für bis zu zwölf Personen ausgelegt waren, heute aber in der Regel über einzelne Abteile von ca. fünf bis sechs Quadratmetern verfügen. Die folgende Schilderung liefert einen Eindruck von der Unterbringung der Musiker im Circus Franz Althoff von 1946: *„Alle drei Wagen sind mit Pavatex in je drei Abteile unterteilt, jedes Abteil hat eine Tür, und jede Tür hat ein kleines Fenster. An der einen Pavatex-Wand steht ein dreistöckiges Militärfeldbett, an der der Tür gegenüberliegenden Seite ist eine Platte mit zwei Stützen: Der Tisch! Und an der anderen Pavatex-Wand ein Brett mit fünf bis sechs Metallhaken: Kleiderschrank, Garderobe, Instrumentenhalter in einem, sehr praktisch. Eine offene Glühbirne mit 25W – das ist alles.“*<sup>7</sup> In ähnlicher Weise wurde auch beim Unternehmen Krone improvisiert: *„(...) natürlich mußte Carl Krone auch dafür sorgen, daß seine Musiker einigermaßen gut untergebracht sind. Das war ein Problem, aber Carl kann von einem Schausteller einen Packwagen kaufen, und dann baut er ihn eigenhändig zu einem Wohnwagen aus: mit Doppelstockbetten und einem Kochherd.“*<sup>8</sup> Auf diesem knapp bemessenen Raum war natürlich nur Platz für das Nötigste: ein Bett, einen Tisch und einen Stuhl. Die persönlichen Habseligkeiten durften laut Hausordnung des Circus Hagenbeck von 1949 nicht mehr als den Inhalt eines Koffers umfassen.<sup>9</sup> Die o. g. Form der Unterbringung existiert heute noch in den meisten Circussen, allerdings legen sich solche Musiker, die längerfristig engagiert sind, häufig von ihrem Ersparten einen eigenen Wohnwagen oder ein Wohnmobil zu. In früheren Zeiten war hier die Selbstverpflegung durch die Musiker mittels Spirituskocher oder ähnliches üblich. Verpflegt werden die Circusmusiker heute in größeren Unternehmen in der Regel über eine circuseigene Kantinenküche.

Die Regeln für das Zusammenleben im Circus wurden in größeren Unternehmen zumeist in eigenen Hausordnungen festgelegt. Die Hausordnung des Circus Sarrasani von 1928 trug fast militärische Züge: *„Sarrasani achtete streng auf Disziplin. (...) Die Namen wurden verlesen, um festzustellen, wer fehlte. Wer zu spät kam, mußte das erste Mal fünf Mark Strafe zahlen, das nächste Mal bereits zehn. Wer auf dem Zirkushof rauchte, musste ebenfalls fünf Mark zahlen, ausgenommen am Aufbau- oder Abbautage. Es war streng verboten, im Dienst oder während der Fahrt Alkohol zu trinken: beim ersten Male kostete das zehn Mark, im Wiederholungsfall fünfundsanzig Mark Strafe. Beim dritten Male wurde der Schuldige fristlos entlassen. (...) Wer mit den Girls flirtete, erhielt zehn Mark Gagenabzug. Wenn es wieder vorkam, zwanzig. Jede ausgesprochene Bestrafung wurde ohne Ansehen der Person am schwarzen Brett veröffentlicht. Diese strenge Hausordnung galt (...) für das gesamte Personal, vom Verwaltungschef angefangen. Nur auf diese Art konnte man einen Reisebetrieb mit über achthundert zusammengewürfelten Menschenkindern in Ordnung halten. (...) Ferner wurden die Schlafzelte ständig revidiert. Es wurde dabei auf peinliche Ordnung und Sauberkeit geachtet. Selbst die Kochgeschirre mussten tiptopp sauber sein.“*<sup>10</sup>

Auch die Hausordnung des Circus Hagenbeck von 1949 vermittelt einen Eindruck von der strengen Disziplin, mit der Unternehmen dieser Größenordnung in früheren Zeiten geführt wurden. So gab es sehr detaillierte Vorschriften für fast alle Bereiche des täglichen Lebens, die erforderlich sind, um ein reibungsloses Arbeiten im Circus zu gewähren.<sup>11</sup> Ferner waren die Musiker *„zu unbedingtem Gehorsam verpflichtet, durften die Gastspielstadt nicht verlassen,*

<sup>7</sup> Grunow 1984, 13

<sup>8</sup> Kürschner 1998, 60

<sup>9</sup> vgl. Hausordnung Hagenbeck 1949, 5

<sup>10</sup> von Hahnke 1952, 24f

<sup>11</sup> vgl. Hausordnung Hagenbeck 1949, 3ff

*hatten bestimmte Kleidungsstücke für Paraden und dergleichen selbst zu stellen (...)“<sup>12</sup> Strenge Regeln herrschten auch beim Musizieren, wo Disziplin ebenfalls oberstes Gebot war: „Heute haben Herr Direktor selber uns gerügt: Ihm sei aufgefallen, dass die Geiger nicht den gleichen Strich hätten. Das sei ein unschönes Bild. Seine Unmutsfalten sind derart tief, dass sich Kapellmeister Gottwald entschließt, die Streicher extra proben zu lassen.“<sup>13</sup>*

Fast alle zeitweise im Circus tätigen Musiker sprechen dennoch im Rückblick auf ihr Leben und Arbeiten beim Circus von der schönsten Zeit als Musiker, teils von der schönsten Zeit im Leben: „(...) *der beliebteste Arbeitgeber war der Zirkus. Hier hatte man ein festes Engagement, war finanziell und sozial abgesichert und konnte trotzdem auf die Reise gehen (...) Die Zeit beim Circus, von der die Mackenbacher Musiker immer wieder begeistert erzählten, mochte niemand von Ihnen missen.*“<sup>14</sup> Als positive Aspekte nennen ehemalige Circusmusiker vor allem das Gemeinschaftsgefühl unter den Beteiligten des Circusgeschehens und die Verlässlichkeit im Umgang miteinander. Zusätzlich wirkten hier das Moment der Abenteuerlust, die spannende, außergewöhnliche Welt und das Ambiente des Ungewöhnlichen als Faszinosum, wie ein Musiker im Rückblick berichtet: „Für die folgenden drei Jahre war nun der Zirkus meine Heimat. Die faszinierende Welt der ‚Menschen, Tiere, Sensationen‘ war für mich etwas völlig Neues und beeindruckte mich sehr. Ich lernte Artisten kennen und war begeistert von ihrem Können. Die Mentalität und Lebensweise dieser Leute war so beeindruckend, dass ich diese Zeit nie vergessen werde.“<sup>15</sup> Eine relative Zufriedenheit lässt sich auch bei den aktuellen Circusmusikern feststellen. Die heutigen Lebens- und Arbeitsbedingungen sind aber wohl in der Hauptsache verantwortlich dafür, dass der Arbeitsplatz Circus nur noch für Musiker aus osteuropäischen, wirtschaftlich schwachen Ländern interessant zu sein scheint. Die räumlich beengten Bedingungen des Wohnens, das ständige Reisen, zusätzliche Arbeiten neben der Musik, eine lange Arbeitszeit und das alles bei - wie noch zu klären ist - vergleichsweise geringem Gehalt: Ideale Verhältnisse sind dies sicherlich nicht.

Das tägliche Leben der Circusmusiker ist, wie aus den obigen Schilderungen ersichtlich, mit einem „normalen“ Berufsleben als Musiker nicht zu vergleichen. LORENZ bemerkt hierzu: „Kein anderer Musiker würde sich diese Bedingungen bieten lassen.“<sup>16</sup> Dennoch leidet die Arbeitsmoral der Musiker unter diesen Umständen anscheinend nicht. Fleiß und Berufsethos der Circusmusiker sind als sehr hoch einzuschätzen, und Anspruchslosigkeit und Genügsamkeit gehören zu den selbstverständlichen Tugenden: „Die Zirkusmusiker müssen geduldig sein. Sie sollen nicht klagen, nicht nervös werden und absolut nicht krank werden.“<sup>17</sup> Tatsächlich gibt es kaum krankheitsbedingte Ausfälle, denn seit jeher gilt als ungeschriebenes Gesetz: „Ein Circusmusiker muss auch bei Krankheit spielen.“<sup>18</sup> Eine Gewöhnung an die besonderen Lebensumstände des Circusmusikers erfolgt oft erst nach ein oder zwei Jahren.<sup>19</sup> Zudem ist eine relativ hohe Fluktuation auch unter den heutigen ausländischen Musikern zu verzeichnen. Die meisten von diesen arbeiten nur für einen begrenzten Zeitraum von ca. vier bis fünf Jahren beim Circus und suchen dann eine berufliche Veränderung.

<sup>12</sup> Günther/Winkler 1986, 126

<sup>13</sup> Grunow 1984, 9

<sup>14</sup> Mannweiler 1999,66

<sup>15</sup> Lebenserinnerungen des Peter Paul Degen (1933-1935 Circusmusiker beim Circus Jacob Busch); zit. nach Mannweiler 1999, 214

<sup>16</sup> Lorenz 1994, o. S.

<sup>17</sup> Wahlberg 1981, 23

<sup>18</sup> vgl. Vincenz 1994, 34

<sup>19</sup> vgl. Michalek, zit. nach Lorenz 1994

### 2.3.2 Verdienst

Aus der Anfangszeit des Circus liegen keinerlei Zahlen über die Form oder die Höhe der Entlohnung der Musiker vor. Wahrscheinlich bestand diese in den Gründerjahren, zumindest bei kleineren Wanderunternehmen, wie in vielen anderen Gewerben ähnlich der Entlohnung der Spielleute im Mittelalter üblich, in erster Linie aus freier Kost und Logis. *„Das Entgelt, dass diese Musiker für ihre Tätigkeit entgegennehmen konnten, war schon deswegen in seiner Art und Größenordnung 'unberechenbar', weil sich Musizieren nicht wie eine handwerkliche Arbeit abschätzen ließ - mangels fester Bemessungssätze hing dessen Höhe gänzlich vom Ermessen der Hörer bzw. des Auftraggebers ab.“*<sup>20</sup> *„Man muss mithin sachgerecht unterscheiden zwischen Ehrenlohn, Honorar, Almosen, Gage und Gehalt. Rang, Ansehen und Können des Fahrenden entschieden über die Gegenstände und die Art der Entlohnung (...).“*<sup>21</sup> Die Entlohnung mittels Naturalien war eventuell auch in der Anfangszeit des Circus noch üblich. In größeren Circussen spielten jedoch die Musiker bereits ab ca. 1800 gegen pekuniäre Entlohnung. Aus dieser Zeit ist folgender Ausspruch Astleys, der sich über die seiner Meinung nach zu hohe Bezahlung seiner Musiker beklagte, verbürgt: *„Any fool can play a fiddle, but it takes a man to manage a horse, and yet I have to pay a fellow that plays upon a fiddle as much as a man who rides upon three horses.“*<sup>22</sup> Damals waren also offensichtlich die Musikergagen genau so hoch wie die Artistengagen. Die Gagen freistehender Musiker waren je nach Art und Ort der Veranstaltung sehr unterschiedlich und auch vom Angebot an musikalischen Kräften des jeweiligen Ortes abhängig. *„Der Beruf des Orchestermusikers, der sich unabhängig von den etablierten Institutionen im 18. und 19. Jahrhundert aus dem Militärdienst, der Konservatoriumsschulung oder auch aus den Stadtpfeifereien heraus entwickelte, war sozial im Kleinbürgertum angesiedelt und dementsprechend eingeschätzt und besoldet.“*<sup>23</sup>

Für die im 19. Jahrhundert häufig im Circus beschäftigten Militärmusiker war diese Tätigkeit in erster Linie eine Möglichkeit zu einem attraktiven Nebenverdienst. Die Nebeneinnahmen aus dem gewerblichen Spielen überwogen zum Teil die militärische Besoldung deutlich und waren bei der Bemessung des Soldes durch die Heeresführung mit eingerechnet.<sup>24</sup> *„Das Versorgungssystem der Musiker war grundsätzlich auf das gewerbliche Spielen der Musiker aufgebaut, d. h. eine Konzertreise oder ein Theaterengagement konnte einem Militärmusiker (...) erst verweigert werden, wenn er nachgewiesenermaßen über ein ausreichendes Nebeneinkommen verfügt hätte. Dies war in der Praxis nur ganz selten der Fall (...).“*<sup>25</sup> Im Allgemeinen bedeutete das eine große Konkurrenz für die zivilen Unterhaltungsmusiker, in manchen Städten gab es fast eine Monopolstellung der Militärkapellen.<sup>26</sup> Entscheidend für die Entlohnung waren Dauer und Zeitpunkt der musikalischen Tätigkeit.<sup>27</sup>

Die längerfristig im Circus tätigen Circusmusiker waren allein schon aufgrund der Dauer ihrer Engagements verhältnismäßig günstiger gestellt als die meisten anderen freischaffenden Musiker und konnten daher monatliche Einkommen erzielen, die für die übrigen Freistehenden kaum erreichbar waren, da diese häufig nur ein- bis zweimal in der Woche mit Musizieren Geld verdienen konnten.

---

<sup>20</sup> Salmen 1997, 37

<sup>21</sup> Salmen 1960, 141

<sup>22</sup> Astley, zit. nach Braathen 1957, 6

<sup>23</sup> Salmen 1997, 77

<sup>24</sup> vgl. Eckhardt 1978, 60

<sup>25</sup> Eckhardt 1978, 78

<sup>26</sup> vgl. Eckhardt 1978, 71ff

<sup>27</sup> vgl. Eckhardt 1978, 84

Erste Zahlen über die Höhe der Gagen liegen erst aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert vor. 1877 erhielt der Circusmusiker Philip Maurer sechs Mark Wochenlohn.<sup>28</sup> Aus der Pfalz ist bekannt, dass die Hinwendung der Wandermusikanten zum Circus etwa um 1890 erfolgte, da nun die Engagements im Circus jetzt zunehmend auch für solche Musiker lukrativ wurden, die bereits in den Wanderkapellen durchaus respektable Einkünfte zu verzeichnen hatten.<sup>29</sup> In den zehn Jahren von 1880 bis 1890 stieg der durchschnittliche Verdienst der Circusmusiker, einhergehend mit der allgemeinen Aufwärtsentwicklung im deutschen Circuswesen und der wachsenden Bedeutung der Circusorchester, von ca. 90 Mark auf ca. 200 Mark monatlich.<sup>30</sup> 1887 kam es aufgrund dieser Entwicklung in Wolfstein in der Pfalz zur Gründung einer Privatbank, die sämtliche Geldtransfers für die Musiker regelte.<sup>31</sup>

Statistische Vergleichsdaten über die Höhe der Gagen anderer Berufsmusiker existieren nur wenige. Erst für die Zeit um die Jahrhundertwende gibt es konkrete Zahlen zu den Einkommensverhältnissen anderer im zivilen Bereich tätiger Musiker. Nach einem Volkslexikon von 1896 verdienten Musiker zu dieser Zeit folgende durchschnittliche Monatsgagen:

Musiker in Stadtkapellen:	70-90 Mark
Konzert- und Theatermusiker:	60-100 Mark
Gelegenheitsmusiker:	40-60 Mark
Für Tanzveranstaltungen etc. pro Tag und Musiker:	6-8 Mark <sup>32</sup>

Damit verdienten die Circusmusiker mit den oben genannten ca. 200 Mark also deutlich mehr als ein großer Teil anderer Berufsmusiker: *„Der Orchestermusiker war im 19. Jh. bis zum 1. Weltkrieg selbst an Hofkapellen schlecht bezahlt. Die Zivilorchester konnten den Musikern (um 1900 in Deutschland 50000) noch weniger bieten (40% monatl. 100 M.).“*<sup>33</sup> Auch für die nur zeitweilig im Circus beschäftigten Militärmusiker war diese Tätigkeit recht gut bezahlt, denn 1897 erhielten die Musiker der Militärkapellen der Garnisonsstadt Ulm für die musikalische Begleitung im Circus pro Vorstellung 3 Mark, bei zwei Vorstellungen am Tag 5 Mark.<sup>34</sup>

## 20. Jahrhundert

Die Vergleichszahlen monatlicher Gagen von Musikern in verschiedenen Engagements zeigen, dass die Circusmusiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein im Verhältnis zu Musikern anderer Sparten relativ hohes Einkommen zu verzeichnen hatten, denn *„Die Einkommensverhältnisse zu Beginn unseres Jahrhunderts waren auch in den besser gestellten Orchestern unbefriedigend.“*<sup>35</sup> Um 1900 verdienten Orchestermusiker monatlich ca. 85-200 Mark, Gelegenheitsmusiker ca. 50-100 Mark, wobei die Mindestgage eigentlich 70 Mark betrug, die aber oft unterschritten wurde.<sup>36</sup> 1903 verdienten Musiker im Theaterorchester Frankfurt/Main monatlich ca. 200 Mark, im Theaterorchester Hamburg ca. 120 Mark.<sup>37</sup> Im Jahr 1911 erreichten Ensemblesmusiker (in Cafés,

<sup>28</sup> vgl. Maurer 1936, 4

<sup>29</sup> vgl. Schulz, B. 1975, 50

<sup>30</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 20; vgl. auch Kontrakt des Circus Busch von 1914, Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>31</sup> vgl. Mannweiler 1999, 49

<sup>32</sup> Wurm Emanuel: Volks-Lexikon. Nachschlagewerk für sämtliche Wissenszweige mit besonderer Berücksichtigung der Arbeiter-Gesetzgebung, Gesundheitspflege, Handelswissenschaften, Sozial-Politik. Nürnberg 1896, zit. nach Eckhardt 1978, 32

<sup>33</sup> Blume 1961, 1103

<sup>34</sup> vgl. Tarif für Militärkapellen der Garnison Ulm (Erlaß des Generals der Infanterie und Gouverneurs von Zingler vom 22. Oktober 1897), zit. nach Eckhardt 1978, 112

<sup>35</sup> Eckhardt 1978, 38

<sup>36</sup> vgl. Salmen 1997, 219

<sup>37</sup> vgl. Marsop 1904, 89



Restaurants, Kinos) einen Durchschnittsverdienst von ca. 215 Mark, schwankend von 120-300 Mark.<sup>38</sup>

Vergleicht man damit die Einzelgagen der Mitglieder der Militärkapellen für ihre Mitwirkung im Circus, wurden diese deutlich besser entlohnt. 1907 zahlte man in Frankfurt/Main bei einer bis zu dreieinhalbstündigen Dauer pro Mann an Wochentagen 6 Mark, sonntags 8 Mark und für jede weitere angefangene Stunde jeweils 1,50 Mark. Die Tätigkeit im Circus wurde zu dieser Zeit besser bezahlt als andere Arten von Unterhaltungsmusik und sonstige Gelegenheitsmusiken, sogar für Konzertaufführungen waren die Gagen niedriger. Im Vergleich wurden für Konzerte zwischen 3 und 5 Mark wochentags, sonntags 6-7 Mark gezahlt.<sup>39</sup> Bemerkenswert ist, dass die entsprechende Rubrik in der Tarifliste lautete: „Für Mitwirkung im Orchester in den städtischen Theatern, im Circus, Varieté (...)“<sup>40</sup> Das bedeutet aber auch, dass es für die Circusunternehmen mit Sicherheit wesentlich günstiger gewesen sein dürfte, feste Orchester zu verpflichten, zumal deren Mitglieder noch zu anderen Tätigkeiten herangezogen werden konnten. Die Mackenbacher Circusmusiker bezogen Anfang des 20. Jahrhunderts Monatslöhne zwischen 80-120 Mark, Kapellmeister ca. 200-350 Mark.<sup>41</sup> Bei ca. 50 Vorstellungen pro Monat waren sie für die Unternehmen also deutlich günstigere Arbeitskräfte als von außerhalb verpflichtete Kapellen.

GÜNTHER/WINKLER zeichnen hingegen ein negatives Bild der finanziellen Erträge für die Musiker, selbst in der Blütezeit des Circus: „Das Gros der Künstler, insbesondere Musiker und Tänzerinnen, die allein von der Zahl her im Zirkus der zwanziger Jahre eine große Rolle spielten, verdiente miserabel.“<sup>42</sup> Dieser Einschätzung widerspricht jedoch das Zahlenmaterial, das aus dieser Zeit über die Circusmusiker der Pfalz zur Verfügung steht. Im Jahr 1927 verdienten die Musiker z. B. beim Circus Carl Hagenbeck stolze 360 Reichsmark monatlich.<sup>43</sup> 1929/30 zahlte Sarrasani seinen Musikern 270 bis 300 Mark monatlich.<sup>44</sup> Beim Circus Strassburger verdienten die Musiker 1934 immerhin noch 180 Mark monatlich (vgl. Abb. unten). Die Gagen der Circusmusiker lagen damit weit über dem Durchschnittsverdienst der arbeitenden Bevölkerung, was die Spareinlagen der Mackenbacher bei den örtlichen Sparkassen in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts eindrucksvoll belegen.<sup>45</sup> So äußerte der Circusmusiker Arthur Brehm in einem Interview wohl nicht ganz zu Unrecht: „Ich habe Geld verdient wie Heu.“<sup>46</sup>

<sup>38</sup> vgl. Krieger, L. 1913, 56

<sup>39</sup> vgl. Mindesttarif für Musikaufführungen von Militär-Kapellen in Frankfurt a. M. vom 23.11.1907; zit. nach Eckhardt 1978, 118

<sup>40</sup> vgl. Mindesttarif für Musikaufführungen von Militär-Kapellen in Frankfurt a. M. vom 23.11.1907; zit. nach Eckhardt 1978, 118

<sup>41</sup> vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach u. Fuhrmann 2000, 303

<sup>42</sup> Günther/Winkler 1986, 140

<sup>43</sup> Deissner 1990, 186

<sup>44</sup> vgl. Mannweiler 1999, 193. Zum Vergleich: Die Ballettmädchen bei Sarrasani verdienten 1929 zwischen 90-150 Mark bei freiem Wohnen und verbilligtem Essen in der Kantine.

<sup>45</sup> Deissner 1990, 165

<sup>46</sup> Brehm, zit. nach Deissner 1990, 187

<b>Direktion Circus Strassburger</b>	K r e f e l d , den 9. 12. 34.
<b>Arbeitsbescheinigung</b>	
Herr <u>Karl Müller</u>	geb. am <u>7.11.93.</u> zu <u>Mackenbach</u>
war vom <u>17. 6. 34.</u> bis <u>9. 12. 34.</u>	in unserem Unternehmen als <u>Musiker</u>
beschäftigt. Seine Leistungen entsprachen den gestellten Anforderungen. Während der Zeit des Aufenthalts des Circus Strassburger in Deutschland war er Mitglied der Allgemeinen Ortskrankenkasse zu Magdeburg. Zuletzt hat er monatlich <u>RM 180.-</u> verdient.	
Entlassung erfolgte wegen <u>Beendigung der diesjährigen Sommerreisesaison und der dadurch bedingten Einstellung des Sommerreisebetriebes.</u>	
Circus Strassburger Personal-Abteilung.	

Abb.: Arbeits- und Verdienstbescheinigung aus dem Jahr 1934<sup>47</sup>

Die ökonomische Prosperität der Circusmusiker beförderte die gesamte Region. Ganze Berufszweige in der Pfalz profitierten von dem wachsenden Erwerbszweig.<sup>48</sup> „In den Musikantenorten Mackenbach und Jettenbach wurden mit Musikantengeld damals ganze Straßenzüge erstellt, für die Zeit nach Abschluß der Wandertätigkeit wurde vorsorglich Land erworben, und beträchtliche Spareinlagen wurden getätigt.“<sup>49</sup> Zehn verschiedene Bankinstitute waren mit den Geldgeschäften der Musiker betraut. Vielfache Zeugnisse aus Mackenbach belegen den Wohlstand, den sich die Circusmusiker erwirtschafteten. „Von den 303 Häusern, die heute in Mackenbach stehen, wurden 72 von Musikern erbaut und 44 vorhandene von Musikern erworben oder mit Musikantengeld umgebaut. (...) Viele Musiker erwarben mit ihrem Geld Land und bäuerliche Anwesen.“<sup>50</sup> In Relation gesetzt betrug die Gehälter der Circusmusiker in der damaligen Zeit etwas das Doppelte des Verdienstes eines Handwerksmeisters.<sup>51</sup>

### Nachkriegszeit

In der kurzzeitigen Hochphase des Circuswesens nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Musiker ebenfalls noch sehr gut entlohnt. Bereits kurz nach der Währungsreform bezahlte der Circus Belli seinen Musikern knapp 300 neue DM monatlich. Bis 1952 stieg die Bezahlung sogar teilweise bis auf stolze 600 DM im Monat. Ab Mitte der 50er Jahre kehrte sich der Trend allerdings um. Das Ausscheiden der „Mackenbacher“ aus dem Circusgewerbe hat sicherlich auch hier seine Ursachen. Schon 1948 verdingten sich die Musiker des Circus Franz Althoff nach Ende der Abendvorstellung als Tanz- oder Kneipenmusiker: „Überhaupt ist in der ersten Zeit nach der Währungsreform Geld so knapp, dass man immer schaut, irgendwo noch etwas nebenbei verdienen zu können. (...) Es lohnte sich immer und war auch ehrlich verdientes

<sup>47</sup> Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums, Mackenbach

<sup>48</sup> Folgende Materialien für die Musikertätigkeit wurden in Fabriken und Geschäften in und um Mackenbach angeboten: Uniformstoffe: Blaufärberei Braun, Wolfstein; Kappen: Firma Schuck, Jettenbach; Streichinstrumente: Sander, Wolfstein; Blechblasinstrumente: Molter, Kaiserslautern

<sup>49</sup> Engel 2002, 4

<sup>50</sup> Kühlwetter, K. 1950, 12

<sup>51</sup> vgl. Lorenz 1994

*Geld.*<sup>52</sup> In den Krisenzeiten des Circusgewerbes der 60er und 70er Jahre sanken die Gagen für die Musiker weiter. So beklagte z. B. 1979 der Kapellmeister Otto Kolmsee vom Circus Krone: „*Leider werden wir im Vergleich zu anderen Musikern, beispielsweise in den Tanzorchestern, niemals leistungsgerecht bezahlt. Wer trotzdem länger dabei bleibt, muß Idealist und ein großer Zirkusfreund sein.*“<sup>53</sup>

Die folgende Liste führt beispielhaft Brutto-Durchschnittsverdienste deutscher Circusmusiker bei den Großunternehmen, umgerechnet in die Währung Euro, auf.<sup>54</sup>

- 1950 = ca. 120 Euro
- 1958 = ca. 400 Euro
- 1972 = ca. 600 Euro
- 1978 = ca. 650 Euro

Statistische Vergleichszahlen für die Einkommen anderer Arbeitnehmer in der Bundesrepublik liegen erst ab 1960 vor.<sup>55</sup> Mit dem Betrag von ca. 400 Euro um 1958 lagen Circusmusiker demnach noch deutlich über dem durchschnittlichen Bruttoarbeitslohn, der für nicht-selbstständige Arbeitnehmer um 1960 ca. 260 Euro monatlich betrug. Erstaunlicherweise bewegt sich die Zahl von 1972 ebenfalls noch über dem Durchschnitt, denn im vergleichbaren Zeitraum wurden in der Bundesrepublik durchschnittlich ca. 400 Euro im Monat verdient.

Über die Verdienste in den 1990er Jahren kann ich zunächst aus eigener Erfahrung ein Beispiel aus dem Circus Roncalli geben. Im Jahr 1991 betrug das Gehalt der Musiker dort ca. 2200 Euro brutto im Monat. Davon blieben nach Abzug der üblichen sozialen und steuerlichen Abgaben als Alleinstehender ca. 1500 Euro als Nettoverdienst. Diese Zahlen gelten - plus einer geringfügigen Anhebung analog der Inflationsrate - in etwa auch heute noch, also ca. 1600 Euro monatlich. Das entspricht nicht nur in etwa dem allgemeinen Durchschnittsverdienst, sondern ungefähr auch dem Gehalt eines Orchestermusikers in einem deutschen Kulturorchester der Tarifklasse B (nach TVK). Doch nimmt der Circus Roncalli mit dieser Bezahlung offensichtlich unter den deutschen Circusen eine Ausnahmestellung ein. Demgegenüber nennt LORENZ nämlich für das Jahr 1994 in Bezug auf polnische Circusorchester wesentlich geringere Zahlen. Seinen Recherchen zufolge verdienten polnische Circusmusiker zu dieser Zeit spärliche 600-700 Euro brutto monatlich<sup>56</sup>, womit sie deutlich unterhalb des durchschnittlichen Einkommens von ca. 1400 Euro monatlich in diesem Zeitraum rangieren.

Die schlechteren Verdienstmöglichkeiten dürfen wohl als auslösender Faktor für die ab den 1970er Jahren stetig zunehmende Zahl an ausländischen Musikern, vor allem aus Polen, gesehen werden, deren Gehalt sich im Grunde genommen nach dem relativen Gegenwert in ihrem Heimatland berechnet, denn „*(...) der vorteilhafte Valutawechsel mit den Ostblockstaaten macht auch für sehr gute Musiker die Arbeit im Westen interessant.*“<sup>57</sup> Seit den vermehrten Engagements osteuropäischer Musiker sind die Einkommen offensichtlich deutlich gesunken.<sup>58</sup>

<sup>52</sup> Grunow 1984, 42

<sup>53</sup> Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

<sup>54</sup> Diese Angaben beziehen sich zum Großteil auf eigene Recherchen, d. h. persönliche mündliche und schriftliche Auskünfte von Circusmusikern bzw. die Auswertung der Fragebogen für Circusmusiker und Circuskapellmeister, sowie auf Zahlenmaterial aus dem Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums Mackenbach.

<sup>55</sup> vgl. Brockhaus 2006, 178 u. Zeitverlag 2005, 78. Beide Quelle differieren z. T. erheblich in ihren Angaben, so dass die o. a. Zahlen Mittelwerte beider Statistiken darstellen. „*Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass alle statistischen Darstellungen der Einkommensverteilung mit Unsicherheiten und Verzerrungen belastet sind* (Zeitverlag 2005, 78).

<sup>56</sup> Lorenz 1994, o. S.

<sup>57</sup> Wahlberg 1981, 10

<sup>58</sup> vgl. Salmen 1997, 218, der eine entsprechende Entwicklung auch für die Kurorchester in Deutschland dokumentiert.

Detaillierte Auskünfte über aktuell gezahlte Gagen blieben mir bei meinen Recherchen leider versagt, wobei sich gerade bei den ausländischen Musikern der Eindruck aufdrängte, dass ihnen die Nennung des Gehaltes wegen seiner geringen Höhe eher peinlich gewesen wäre. Dass sie für weit weniger Gage arbeiten als deutsche Musiker, ist den polnischen Musikern allerdings sehr wohl bewusst.<sup>59</sup> Aktuell sind also keine verlässliche Zahlen bekannt. In der Lohnstaffelung innerhalb der Circusunternehmen rangieren die Musikergehälter gewöhnlich zwar über den Löhnen der Circusarbeiter (Tierpfleger, Requisiteure), aber doch deutlich unterhalb der Artistengagen.<sup>60</sup> Die Orchester stellen dennoch einen erheblichen Posten in der Finanzkalkulation der Unternehmen dar.

Finanziell lukrativ dürfte heute allenfalls noch die Tätigkeit als Kapellmeister sein, denn diese werden in der Gehaltsordnung der Circusse immerhin in etwa wie der Durchschnitt der Artisten bezahlt.<sup>61</sup> Die Gagen der Orchesterleiter belaufen sich annähernd auf das Doppelte eines normalen Musikers. Zudem verdienen sich viele der Kapellmeister durch ihre Komponier- und Arrangiertätigkeit noch ein erkleckliches Zubrot. Geringfügig höher bezahlt unter den Musikern werden manchmal auch die Schlagzeuger, die während der Vorstellung einer ungleich intensiveren Belastung ausgesetzt sind. In manchen Unternehmen existieren weitere Sonderzahlungen, z. B. für ein Zweitinstrument oder für solistische Stimmen (z. B. erste Trompete).

### 2.3.3 Soziale Absicherung

Was die soziale Absicherung angeht, differieren die Aussagen einzelner Autoren teils erheblich mit den Angaben, die meine persönlichen Recherchen erbrachten. Schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde behördlicherseits das Musikantenwesen der Fahrenden durch Lizenzscheine oder Spielmann-Patente geregelt.<sup>62</sup> Damit waren die fahrenden Musiker zwar gesetzlich als Berufsgruppe anerkannt, doch von einer sozialen Absicherung war damals noch keine Rede. Durch die 1825 erfolgte Aufhebung der Zünfte in Bayern wurde allerdings ein größerer Wettbewerb möglich.<sup>63</sup> Nach einem Erlass der bayerischen Regierung von 1838 wurden dann Wandergewerbescheine bzw. Lizenzen für fahrende Musiker erforderlich. Von diesem Erlass waren die Circusmusiker jedoch nicht betroffen. Ihre Tätigkeit wurde weiterhin als kulturell wertvoll eingestuft. Die Arbeitsverhältnisse beim Circus blieben aber äußerst unsicher: *„Es ist schon manches Mal vorgekommen, daß die Männer, die bis zu dem betreffenden Tage die Circuszelte aufgebaut haben, das 'Tent' zum letzten Male einpackten, ein paar Groschen Abschlagszahlung mit vordannen nahmen und von diesem Tage an eine 'Mackenbacher Salon-Kapelle' bildeten und fußwandernd von Stadt zu Stadt weiterziehen mußten (...)*“<sup>64</sup> Ähnlich erging es 1888 Pfälzer Musikern, die in Russland bei einem dortigen Circusunternehmen engagiert waren: *„Endlich fanden sie im Herbst in Peskow bei einem russischen Zirkus eine Anstellung. Monat auf Monat ließen sie sich von dem Direktor auf bessere Zeiten vertrösten (...) und standen, als das Unternehmen im Frühjahr vollständig verkrachte, völlig mittellos im fremden Land.“*<sup>65</sup> Nur durch Intervention des heimischen Pfarrers über das Konsulat konnte die Heimreise organisiert werden.

<sup>59</sup> vgl. Lorenz 1994, o. S.

<sup>60</sup> Die Gagen der Artisten gehören seit jeher zu den bestgehütetsten Circusgeheimnissen. Sie werden frei ausgehandelt und sind meist nur der Direktion bekannt.

<sup>61</sup> vgl. Vincenz 1994, 35

<sup>62</sup> vgl. Keldany-Mohr 1977, 100

<sup>63</sup> vgl. Salmen 1997, 95

<sup>64</sup> Dembeck 1939, 68

<sup>65</sup> Bauer 1921, 65

Die Circusmusiker waren hier keine Einzelfälle, vielmehr entsprachen die geschilderten Vorkommnisse den Verhältnissen auf dem freiem Musikmarkt, wo die soziale Lage anderer freischaffenden Musiker um 1900 ähnlich war. *„Häufig wurden die Arbeitsverhältnisse lediglich mündlich vereinbart, schriftliche Abmachungen dienten zumeist mehr den Interessen des ‚Unternehmers‘, der oft ein zum Kapelleiter avancierter geschäftstüchtiger Musiker war und alle Risiken auf die Ensemblemitglieder abzuwälzen versuchte.“*<sup>66</sup> Im Jahr 1902 konstatierte der allgemeine Deutsche Musikerverband in einer Untersuchung, *„daß unter 252 Dienstverträgen (überwiegend Privatorchester) nur 8 dem geltenden Sozialrecht fast einwandfrei entsprachen.“*<sup>67</sup> *„Für die in privaten Kapellen oder im befristeten ‚Saisonengagements‘ tätigen Musiker wurden oft nicht die Bestimmungen des Sozialrechts eingehalten (...). Willkürliche Kürzungen der Gagen, kurzfristige Kündigungen, außergewöhnliche Ausbeutungen im ‚Orchestergeschäft‘ waren häufig zu erdulden.“*<sup>68</sup>

Immerhin waren die Circusmusiker durch Saisonverträge gegenüber vielen anderen Gelegenheitsmusikern im Vorteil. Die Verträge wurden in der Regel mit dem jeweiligen Kapellmeister abgeschlossen. Dabei wurde bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts allerdings oft nicht einmal der gesetzlich vorgeschriebene soziale Schutz gesichert. Häufig wurden auch hier Regelungen bezüglich der Arbeitsverhältnisse lediglich mündlich vereinbart. Das Gleiche gilt für alle Regelungen zwischen den Kapellmeistern und den von diesen verpflichteten Musikern, die vermutlich weder die erforderliche Bildung noch die Macht dazu hatten, eigene Interessen in die Abmachungen einfließen zu lassen. Die schriftlichen Verträge sicherten in erster Linie die Interessen der Circusunternehmen ab und *„Neben den seriösen Unternehmern gab es auch in den Direktionswagen schwarze Schafe, die sich durch das Auftauchen besonderer Umstände dazu veranlasst sahen, vertragliche Vereinbarungen zu ignorieren.“*<sup>69</sup> Es scheint keine Seltenheit gewesen zu sein, dass sich die Direktionen der Unternehmen über Absprachen und Vertragsinhalte hinwegsetzten. So kündigte z. B. Jakob Busch im Jahr 1936 seinen Musikern mit der Bemerkung *„Am Sonntagabend ist Schluss“* kurzfristig und ohne Vorankündigung das Engagement. Diese verklagten das Unternehmen daraufhin vor dem Arbeitsgericht. Der wohlhabende Circusdirektor Busch ließ sich in dieser Angelegenheit von gleich drei Anwälten vertreten und gewann den Prozess, bei dem die Musiker durch die Deutsche Arbeitsfront vertreten wurden.<sup>70</sup>

Die Arbeitszeitenregelung war oft sehr fragwürdig, freie Tage gab es in der Regel nicht und auch keine Urlaubsregelung. Geregelte Arbeitszeiten, etwa ein Acht-Stunden-Tag oder arbeitsfreie Sonntage blieben in der Circusmusik lange Illusion. Beim Auf- und Abbau wurden selbstverständlich die Tätigkeiten gegebenenfalls nachts ausgeführt. Oft gab es auch Bezahlungen nach Anzahl der Vorstellungen anstatt Monatsgehälter, und die tariflichen Bestimmungen wurden nur selten eingehalten. Unter solchen Umständen muss es nicht verwundern, dass auch die Musiker vertragliche Vereinbarungen nicht immer als bindend betrachteten und zum Teil vertragsbrüchig wurden. Dies wiederum versuchten die Circusdirektoren teilweise durch Einbehaltung von Kautionszahlungen oder verspätete Gagenzahlungen zu verhindern. Nicht selten kam es zumindest bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein dennoch vor, dass Musiker aus Unternehmen flohen, weil das Circusleben für sie unerträglich geworden war oder ein besseres Engagement in Aussicht war.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Salmen 1997, 182

<sup>67</sup> Eckhardt 1978, 17

<sup>68</sup> Salmen 1997, 219

<sup>69</sup> Mannweiler 1999, 86

<sup>70</sup> Neufert 1982, 23

<sup>71</sup> vgl. Wahlberg 1981, 7

Eine Mitgliedschaft in den Musikerverbänden besaßen Circusmusiker in der Regel nicht<sup>72</sup>, denn „(...) der deutsche Musiker-Verband vermochte nicht einmal die Hälfte aller zivilen Berufsmusiker in seine Reihen zu stellen, der Rest befand sich in kleineren Organisationen oder war überhaupt nicht organisiert.“<sup>73</sup> Renten- und Sozialversicherungsbeiträge etc. wurden bis zum Ersten Weltkrieg für die Circusmusiker nur selten abgeführt. Oft waren diese lediglich krankenversichert.<sup>74</sup> „Die Rückständigkeit beim Zirkus auf sozialem und vertraglichem Gebiete vor dem ersten Weltkrieg war unglaublich - die dunkle Kehrseite des Aufblühens des deutschen Zirkus!“<sup>75</sup> Die 1913 eingeführte Pflichtversicherung (Kranken-, Renten- und Arbeitslosenversicherung) auch für privat angestellte Musiker in Orchestern mit einem Einkommen unter 5000 Mark wurde oft ignoriert.<sup>76</sup> Den Pfälzer Musikern galten ihre Immobilien als Alterssicherung. Zusätzlich wurde in Mackenbach ein Sozialfonds für in Not geratene Musiker gegründet.

Erst ab den 1930er Jahren gibt es mehrere Dokumente über Krankenversicherungen von Circusmusikern<sup>77</sup>, so dass man davon ausgehen kann, dass zumindest eine Krankenversicherung damals obligatorisch war. Andere Sozialleistungen wurden zu dieser Zeit wahrscheinlich nicht erbracht. Im „Dritten Reich“ wurden die Circusmusiker zur Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer zwangsverpflichtet, was ihnen zunächst die offizielle Anerkennung (in der Sparte Unterhaltungsmusik) und damit auch die Gleichstellung gegenüber anderen professionellen Musikern auf sozialem Gebiet sicherte. Doch schon 1939 verschwanden die Circusmusiker durch Ausscheiden aus der Reichsmusikkammer dann wieder aus dieser Absicherung und waren jetzt quasi rechtlos.<sup>78</sup> Die relativ ungesicherten Verhältnisse und die Praxis der Saison-Engagements erklären auch die relativ hohe Fluktuation des Personals der Circusorchester. Wer für die neue Saison ein lukrativeres Angebot hatte, wechselte das Unternehmen. Dies führte zwangsläufig zu einer Konkurrenzsituation der Circusse bei der Verpflichtung leistungsstarker Orchester, die nicht selten gegenseitig abgeworben wurden.

---

<sup>72</sup> vgl. Kühlwetter, R. 1965, 56

<sup>73</sup> Eckhardt 1978, 94

<sup>74</sup> vgl. Lindonk 1977, 15

<sup>75</sup> Günther/Winkler 1986, 141

<sup>76</sup> vgl. Eckhardt 1978, 41

<sup>77</sup> vgl. Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums in Mackenbach

<sup>78</sup> vgl. Erlaß der Reichsmusikkammer vom 24.03.1939. Als Begründung für diesen Ausschluss diente die lapidare Erklärung, dass „die Tätigkeit der Wandermusiker der Pfalz (...) nach den in den vergangenen Jahren gemachten Erfahrungen nicht als Verbreitung von musikalischem Kulturgut (...) angesehen werden (kann).“

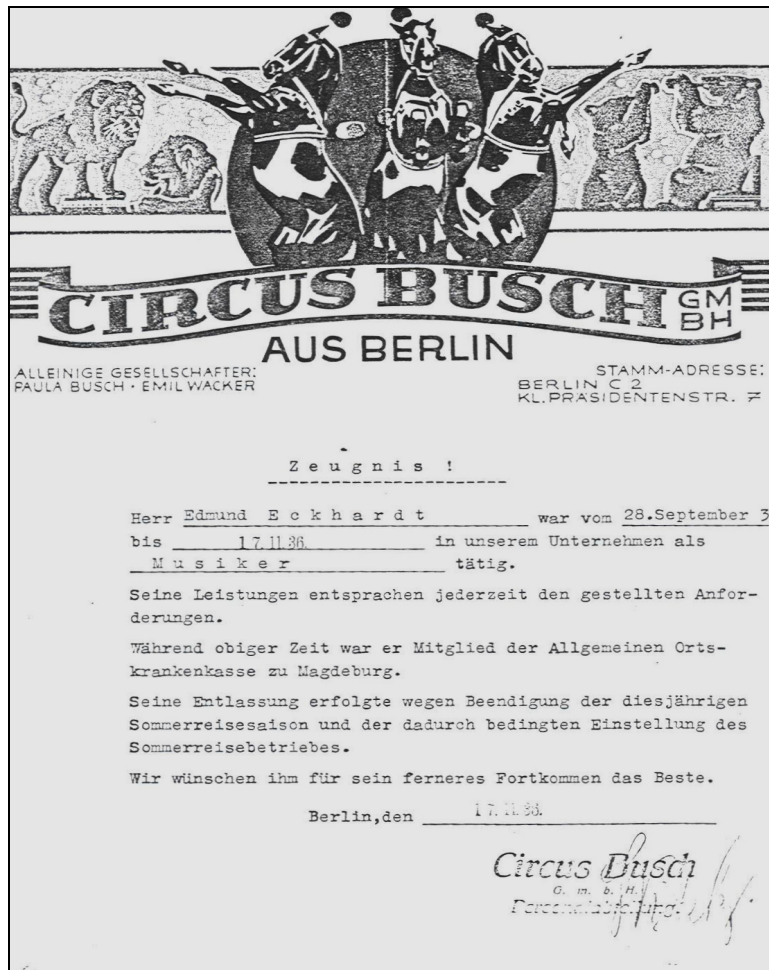


Abb.: Arbeitszeugnis für Circusmusiker aus dem Jahr 1936<sup>79</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden im Circus außer der Krankenversicherung in sozialer Hinsicht nach und nach, zumindest von den größeren Unternehmen, auch Vorkehrungen für eine ausreichende Altersversorgung und gegen Arbeitslosigkeit getroffen. Dadurch war es den Musikern jetzt möglich, die arbeitslose Winterzeit mit „Stempelgeld“ zu überbrücken. Die Behauptung von GÜNTHER/WINKLER, dass noch Mitte der 1980er Jahre in der Bundesrepublik „die meisten Zirkusangehörigen sowieso keine Sozial- und Krankenversicherung besitzen“<sup>80</sup>, kann so also nicht stehen gelassen werden.<sup>81</sup> Tatsächlich mag es auch heute noch vereinzelt Kleincircusse geben, die ihre Mitarbeiter in sozialer Hinsicht nur ungenügend versorgen, doch ist bei den seriösen Großunternehmen mittlerweile eine solide soziale Absicherung durchaus die Regel.

Grundsätzlich gelten jedoch in der Circusbranche auch heute noch selbst solche Unternehmen bereits als seriös, welche gerade einmal die Mindestanforderungen an geregelte Arbeitsverhältnisse erfüllen. Die Circusmusiker existieren weiterhin ohne jede Lobby, zumal die ausländischen Arbeitnehmer über ihre Rechte nur unzureichend informiert sind. Im Ausland sind die Circusmusiker größtenteils wesentlich besser abgesichert, vor allem dort, wo mächtige Gewerkschaften deren Rechte wahren. So ist in den USA beispielsweise sogar eine Mindestzahl

<sup>79</sup> Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums, Mackenbach

<sup>80</sup> Günther/Winkler 1986, 221

<sup>81</sup> Dies ist nicht die einzige Äußerung von Günther/Winkler als DDR-Autoren über den westdeutschen Circus, die mir politisch motiviert scheint. Viele Passagen ihres Buches zeigen deutliche Tendenzen einer bewussten Abwertung des Circuswesens in der Bundesrepublik.

an beschäftigten Musikern, ausgehend von der jeweiligen Circusgröße, festgeschrieben.<sup>82</sup> Ähnliches gilt für Frankreich und England.<sup>83</sup>

Problematisch ist die Arbeitssituation der Circusmusiker in sozialer Hinsicht allein schon deshalb, weil es nach wie vor Usus ist, die Verträge jeweils nur für die Dauer einer Saison abzuschließen. Mit dem Einsetzen des Winters beginnt seit jeher für die meisten Circusmusiker, mit Ausnahme jener, die in festen Häusern engagiert sind, eine Zeit der Arbeitslosigkeit. Die Musiker haben somit wenig Planungssicherheit für ihre berufliche Zukunft. Die relativ häufigen Wechsel einzelner Musiker von Circus zu Circus liegen sicherlich auch in diesem Umstand begründet. Viele der heutigen Musiker haben allerdings auch während des Winters Engagements, z. B. bei Tanzorchestern oder Studioaufnahmen.

### 2.3.4 Außermusikalische Aufgaben

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Circusmusiker praktisch seit der Einführung der Zeltcircusse gleichzeitig die Spezialisten für den Zeltbau waren.<sup>84</sup> Diese Entwicklung setzte etwa um 1890 ein: *„Man suchte Zeltarbeiter und Musiker in Kombination. Musikalität war kein Hindernis, aber das Wichtigste war, dass man keine Angst hatte, beim Auf- und Abbau anzupacken.“*<sup>85</sup> In Circussen, die sowohl Streicher als auch Bläser unter ihren Musikern hatten, wurden die Aufgaben so verteilt, dass die Bläser die körperlich schwereren Aufgaben übernahmen, während die Streicher - um ihre Hände zu schonen - nur leichtere Arbeiten zu verrichten brauchten. *„Die Einführung des Tentgeschäftes verschaffte den reisenden Kapellen zwar mehr Brotstätten, bedingte aber bei gleichem Verdienst gegen früher erheblich schwierigere Arbeitsleistungen. Die Ausübung der Musik wurde zur Nebenleistung, der Auf- und Abbau, welcher auf den Zeitraum von etwa 40 Stunden inklusive drei Vorstellungen vorgenommen werden mußte, bildete die Hauptbeschäftigung der Musiker.“*<sup>86</sup>

Vor allem die Pfälzer wurden - wie bereits erwähnt - zu geschätzten Aufbauhelfern, wie z. B. um 1900 beim Menagerie-Circus Charles: *„Der Auf- und Abbau der Menagerie geht mit den ‚Pfälzern‘ viel schneller als früher vonstatten. Jetzt braucht die Menagerie nur zwei bis drei Tage in einer Stadt zu stehen (...) Freilich, das ist eine Knochenarbeit.“*<sup>87</sup> In der Regel war für die Musiker die Mithilfe beim Zeltbau vertraglich festgelegt. Aus einem Vertrag des Circus Busch mit dem Kapellmeister Maue aus Mackenbach von 1914 lässt sich ersehen, dass die Musiker u. a. auch dazu verpflichtet waren, das zum Zeltbau benötigte Werkzeug selbst zu stellen: *„Beim Aufbauen und Abbrechen des Circus, sowie bei den damit verbundenen Arbeiten als: Wagenladen, Ein- und Ausladen, Wagenstellen hat sich jedermann bis zur Fertigstellung zu beteiligen. Hammer und Zange stellt jeder Mann selbst.“*<sup>88</sup>

Mit der Größe der Zelte wuchs in den 1930er Jahren auch der Bedarf an Arbeitskräften. Nicht zuletzt deshalb vergrößerten manche Unternehmen ihre Orchester.<sup>89</sup> Wie hoch der Stellenwert der Musiker zumindest in früheren Zeiten als Zeltaufbauer war, geht aus vielen Aussagen über diese Tätigkeit hervor: *„Die Tschechen, die den Zeltaufbau ausführen, sind nachher in der Vorstellung die Musikanten.“*<sup>90</sup> Teilweise wurden die Kenntnisse im Zeltbau höher geschätzt als

<sup>82</sup> vgl. Wright 1973, 45

<sup>83</sup> vgl. Schellen 1979, 194

<sup>84</sup> vgl. Kober 1928, 17

<sup>85</sup> Wahlberg 1981, 7

<sup>86</sup> Erbes-Rösner. 1975, 7

<sup>87</sup> Kürschner 1998, 60

<sup>88</sup> vgl. Kontrakt Circus Busch 1914, o. S.

<sup>89</sup> vgl. Neufert 1982, 46

<sup>90</sup> Kober 1928, 17



die musikalischen Fähigkeiten.<sup>91</sup> „Nur in der Pfalz und in der Gegend um Prag versteht man die hohe Kunst des Zeltaufbaues. Die „Prager“ haben dabei noch ihre musikalische Ader vor den anderen voraus. So sind sie im Nebenberuf (sic!) noch die Circusmusiker.“<sup>92</sup>

So war es noch in den 1950er Jahren unmöglich, als Musiker engagiert zu werden, wenn man nicht gleichzeitig bereit und auch fähig war, beim Aufbauen des Zeltes mit Hand anzulegen. Das brachte den Circussen natürlich eine beträchtliche Ersparnis bezüglich des Personals. Auch dies darf als Grund angeführt werden, warum sich gerade die Pfälzer und Böhmen bei den Circussen so großer Beliebtheit erfreuten. Denn diese stammten aus ländlichen Gebieten und waren daher körperlich schwere Arbeit gewohnt und zu leisten imstande. In dieses Bild passt auch die Berufsauffassung der Pfälzer Musikanten, die ihre Musik mehr als Handwerk denn als Kunst verstanden.<sup>93</sup> Künstlerische Allüren waren diesen fremd, sie waren „billig und anspruchslos“.<sup>94</sup> Nur noch für wenige Arbeiten brauchte man nun überhaupt Arbeitskräfte außer den Musikern. „Deshalb hat man sich entschlossen, zwecks Entlastung der Musiker bei technischen Arbeiten besondere Zeltarbeiter zu verpflichten.“<sup>95</sup> „Den eigentlichen Zeltarbeitern fiel die schwerste Arbeit zu, während die Musikanten die weniger schweren Jobs zu erledigen hatten, denn sie sollten ihre Hände für das Musizieren schonen.“<sup>96</sup>



Abb. : Pfälzer Circusmusiker beim Zeltaufbau (um 1930)<sup>97</sup>

Neben ihrer Funktion als musikalische Unterstützung und den Aufgaben beim Zeltaufbau spielten die Circusmusiker früherer Zeiten auch im sonstigen täglichen Arbeitsablauf der Circusunternehmen eine gewichtige Rolle. Die Arbeitsverträge legten den Musikern grundsätzlich weit mehr Pflichten als Rechte auf: „Alle Belegschaftsmitglieder sind verpflichtet, in Schaustücken, Filmaufnahmen, bei Paraden, Aufzügen und Umzügen, Proben, Wohltätigkeitsveranstaltungen mitzuwirken. Ferner haben sie mitzuhelfen bei Einlaß, Kontrolle

<sup>91</sup> vgl. Lehmann, A. 1942, 103

<sup>92</sup> Kölner Stadtanzeiger, August 1930. Bericht über ein Gastspiel des Circus Barum

<sup>93</sup> vgl. Deissner 1990, 157

<sup>94</sup> vgl. Arnold 1980, 178

<sup>95</sup> Erbes-Rösner.1957, 7

<sup>96</sup> Mannweiler 1999, 84

<sup>97</sup> Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

*und Uniformstehen und beim Transport der Tiere von und zur Bahn. Artisten und Musiker sind hierzu in Übereinstimmung mit den geschlossenen Verträgen verpflichtet.*<sup>98</sup> Doch noch andere Fähigkeiten der Circusmusiker waren gefragt: Da man auf Tournee das tägliche Leben ohne Hilfe der Frauen bewältigen musste, übernahmen die Musiker als Selbstversorger selbstverständlich in Eigenregie alle „Hausarbeit“: *„Auch sollte der zukünftige Circusmusiker mit dem Kochlöffel und der Nähnadel umgehen können und sich handwerklich nicht allzu ungeschickt anstellen.“*<sup>99</sup>

Die Kapellmeister standen in Personalunion zugleich im Rang eines Zeltmeisters. Sie waren gewissermaßen als Vorarbeiter ihrer Musiker die maßgebende und verantwortliche Instanz beim Errichten des Zelttes. Besonders bei ihnen wurden das Können und die Arbeitsleistung beim Zeltaufbau mindestens genau so hoch bewertet wie die musikalische Kompetenz. Ihr Ruf war in gleichem Maße von der Qualifikation auf beiden eigentlich grundverschiedenen Gebieten abhängig. Vielfach wird in der Literatur sogar der Zeltaufbau an erster Stelle genannt und die musikalische Funktion nur am Rande erwähnt: *„Durchgängig nämlich sind bei allen Circussen der Welt die Zeltmeister Tschechen oder Pfälzer und Kapellmeister dazu.“*<sup>100</sup>

Vor diesem Hintergrund ist auch zu verstehen, wie die Berufsbezeichnungen „Böhmen“ oder „Pfälzer“ entstehen konnten. Denn mit der Bezeichnung Musiker oder Zeltbauer hätte man das Tätigkeitsfeld dieser Gruppen eben nur zur Hälfte umschrieben.<sup>101</sup> Bis in die späten 1960er Jahre gibt es Nachweise über Kapellmeister, die als Zeltmeister tätig waren.<sup>102</sup> Zu den weiteren Aufgaben der Musiker gehörte zudem traditionell das Aufstellen der Sitzeinrichtung, des „gradins“. Gab es in den Circussen sowohl böhmische als auch pfälzische Musiker, bekam jede dieser Gruppen ihr eigenes Aufgabenfeld zugeteilt, wobei dann regelrechte Wettkämpfe um die schnellste Ausführung der Arbeiten unter den Musikern ausgetragen wurden.<sup>103</sup> Doch änderte sich in den 1960er Jahren die Aufgabenverteilung: *„Die Zirkusdirektoren stellten spezielle Zeltarbeiter ein, damit die Musiker weniger Arbeit hatten.“*<sup>104</sup> Die Mithilfe beim Aufbau des Zelttes oder zumindest beim Aufstellen der Sitzeinrichtung und des Musikerpodiums gehört dennoch in vielen Circussen auch heute noch zum Aufgabenfeld der Musiker. Nur einige wenige Circusse (z. B. Roncalli) verzichteten hierbei auf deren Arbeitskraft. Meist sind aber auch die Musiker zumindest in irgendeiner Form beim Zeltaufbau und Abbau beteiligt, zum Teil z.B. als LKW-Fahrer.<sup>105</sup> Die Mitwirkung der Musiker beim Zeltbau wird in einigen Unternehmen gesondert vergütet. Allerdings steht die Leistung als Musiker heute im Allgemeinen deutlich im Vordergrund.

---

<sup>98</sup> Hausordnung Hagenbeck 1949, 3

<sup>99</sup> Mannweiler 1999, 79

<sup>100</sup> Kober 1958, 51

<sup>101</sup> vgl. Arnold, 178

<sup>102</sup> vgl. Lehmann-Brune 1991, 179

<sup>103</sup> vgl. Paul 1991, 165

<sup>104</sup> Wahlberg 1981, 9

<sup>105</sup> vgl. Vincenz 1994, 22

### 2.3.5 Ansehen innerhalb der Unternehmen

„Der Artist genießt - auch zu Recht - mit einer überlieferten Selbstverständlichkeit in der Anrede das Prädikat eines Künstlers; nicht nur von Seiten des Publikums, sondern auch seiner Direktionen, und ist somit in die höchste gesellschaftliche Stufe gesetzt. Wie sehr anders steht es um den Musiker.“<sup>106</sup> Dementsprechend sind in der Hierarchie der Circusse die Musiker klar unter den Artisten einzuordnen, wie auch folgende Schilderung der üblichen Praxis zur Unterbringung dieser Gruppen um 1900 belegt: „Die Artisten übernachteten oft im Hotel oder in Privatzimmern, während die Musiker im Zirkuszelt oder in einem freistehenden Zelt schliefen.“<sup>107</sup> Zu dieser Zeit standen Circusmusiker offensichtlich im Ruf, dem Alkohol gerne im Übermaß zuzusprechen, wie die folgende Episode aus dem Unternehmen Krone verdeutlicht: „Dann sagt Carl seiner Mutter, sie soll jedem der Musiker 3 Mark Vorschuß in die Hand drücken, und nun sollen sich die Männer die Stadt ansehen. Carl Krone möchte einfach wissen, ob sie ordentlich mit Geld umgehen können oder ob sie es gleich in Schnaps umsetzen. Als am Abend alle 'Pfälzer' wieder da sind, setzt sich Carl Krone mit Ihnen zusammen und läßt sich erzählen, was sie mit ihren 3 Mark gemacht hätten. Alle besitzen noch fast ihren ganzen Vorschuß, und da ist ihr neuer Chef froh - er hat also keine Säufer engagiert, was immerhin hätte sein können (...)“<sup>108</sup> Das spricht zwar einerseits dafür, dass der Alkohol teilweise ein echtes Problem der Musiker gewesen sein muss; offensichtlich waren aber andererseits die Pfälzer und Tschechen gerade deshalb so beliebt, weil sie eben nicht übermäßig dem Alkohol zusprachen und sich auch sonst in jeder Hinsicht als zuverlässige und fleißige Arbeitskräfte bewährten. Auch unter den Artisten war exzessiver Alkoholkonsum zwar manchmal ein Laster, aber eben ein solches, das nicht nur dem Ruf sehr abträglich war, sondern auf lange Sicht eine erfolgreiche Arbeit stark gefährdete und deshalb nicht geduldet wurde.

Positiv fügten die Musiker sich zu verschiedenen Anlässen in das Alltagsleben der Circusse ein. So wurden z. B. Geburtstage, Hochzeiten oder auch Beerdigungen wie selbstverständlich durch die Circusmusiker musikalisch gestaltet. Geburtstagsständchen von Circuskapellen für Artisten und Direktoren waren obligatorisch.<sup>109</sup> Auch zur Saisonschlussfeier wurden die Instrumente noch einmal hervorgeholt.<sup>110</sup> Das Zusammenleben verlief weitgehend harmonisch: „Da man monatelang Tag und Nacht auf engstem Raum zusammen war, wurde auch auf menschliche Qualitäten geachtet.“<sup>111</sup> „Da die Kapellenmitglieder aus dem Bekannten- oder Verwandtenkreis stammten, blieben disziplinarische Schwierigkeiten im Zusammenleben eine Seltenheit.“<sup>112</sup> Nur vereinzelt gab es Probleme mit den Musikern, z. B. als der Circus Barum im Jahr 1931 kurz vorm Konkurs stand. Das Personal streikte und die Angestellten setzten eine gerichtliche Beschlagnahme des Vermögens des Unternehmens durch. „Die Musiker waren alle verschwunden, denn bei diesen fing zuerst die Sabotage an. Als Ersatz spielte die Stadtmusik Lörrach (...)“<sup>113</sup> Tatsächlich scheinen die tschechischen Musiker den Boykott angezettelt zu haben. Das Unternehmen Barum hatte zu diesem Zeitpunkt ungefähr 90 Prozent tschechische Angestellte. Außenstehende, als die die Musiker gelten, wurden und werden zum Teil von den echten Circusangehörigen noch heute als „Private“ oder im Circusjargon als „Gatsch“

<sup>106</sup> Schulz, B. 1948, 18

<sup>107</sup> Wahlberg 1981, 7

<sup>108</sup> Kürschner 1998, 137

<sup>109</sup> vgl. Kürschner 1998, 1920

<sup>110</sup> vgl. Grunow 1984, 29

<sup>111</sup> Mannweiler 1999, 79

<sup>112</sup> Engel 2002, 2

<sup>113</sup> Zitiert aus einem Privatbrief eines Herrn H. Krembs an die Direktion des Circus Kreiser-Barum vom 18.01.1959, in dem er die Ereignisse des Jahres 1931, als das Unternehmen Barum kurz vor dem Konkurs stand, schildert (vgl. Archiv des Circusmuseums Preetz).

bezeichnet. So wurde der Circusdirektor Julius Gleich in der gesamten Branche nicht anerkannt, da er als ehemaliger Musiker nicht aus Artistenkreisen stammte:<sup>114</sup> „Julius Gleich, der sich vor seiner Heirat mit Carola Henny (sie erbte den kleinen Circus ihrer Eltern) als Circusmusiker sein Geld verdiente, hat sich nichts Eigenes erarbeitet, ist kein Fahrensmann (...)“<sup>115</sup>

Die Stellung der Musiker im Gesamtgefüge eines Großunternehmens lässt sich am Beispiel des Circus Krone von 1927 dokumentieren. In einer hierarchisch geordneten Aufstellung des gesamten Personalbestands wird zunächst das administrative und technische Personal aufgeführt: Erst beim künstlerischen Personal werden dann die Kapellmeister und Musiker genannt, und zwar an vierter Stelle: Nach dem Oberregisseur, drei Regisseuren und neun Dompteuren erscheinen die drei Kapellmeister Filip, Houdek, Müller und ihre Musiker.

Die deutschen Circusmusiker der Nachkriegszeit genossen z. T. ein höheres Ansehen innerhalb der Unternehmen. Ursache hierfür könnte sein, dass die Musiker in dieser Epoche häufig aus anderen Gattungen zur Circusmusik stießen und Erfahrungen vielfältiger musikalischer Art mitbrachten. Für viele schien der Gang zum Circus sogar eine Art Abstieg zu sein, wenn man bedenkt, dass sich die Mehrzahl vorher in festen Engagements befand und das Reisen nicht gewohnt war. Besonders hoch ist - wie angedeutet - die Wertschätzung der Circusmusik und des Circusorchesters im Circus Roncalli, was u. a. dadurch dokumentiert wird, dass der Kapellmeister und Komponist Georg Pommer inzwischen im Rang eines musikalischen Direktors steht und in der administrativen Rangfolge des Unternehmens unmittelbar nur noch dem Direktor und der Geschäftsleitung untersteht. Beim Circus Roncalli zeigt sich damit ein erheblicher Fortschritt in der Anerkennung der Circusmusiker, die früher innerhalb des Personals - wie oben gezeigt - auf gleicher Höhe wie die Requisiteure, Manegenarbeiter oder Tierpfleger etc. rangierten.

### 2.3.6 Sondersprachen

Die pfälzischen wie die böhmischen Circusmusiker benutzten z. T. bei internen Gesprächen einen eigenen sprachlichen Code. Dabei bediente man sich spezieller Sondersprachen, die nach Art von Geheimsprachen nur von Insidern der Gruppe gesprochen und verstanden werden konnten. Der Pfälzer nannten ihre Sprache schlicht Musikantensprache, während man die böhmische zumeist als Fatzersprache bezeichnete.<sup>116</sup> Die folgende, für die böhmische Fatzersprache abgegebene Definition beschreibt treffend den Charakter dieser Sprachen: „Sie ist, wie viele Geheimsprachen, aus zahlreichen Idiomen gebildet, deutet mit ihrem Vokabularium die Hauptrichtung der Wanderschaft an und geht in Einzelheiten, so z. B. schon in ihrer übergeordneten Bezeichnung auf ältestes Sprachgut zurück. Es gibt Decknamen, klangmalende und volkstümliche Sonderbezeichnungen für alle Instrumente(...), für alle Fachausdrücke (...) und eine Fülle von Gleichwörtern für das tägliche Leben.“<sup>117</sup>

<sup>114</sup> vgl. Brecher 1949, 10f

<sup>115</sup> Kürschner 1998, 136

<sup>116</sup> Als „Fatzer“ wurden im allgemeinen die böhmischen Wandermusikanten bezeichnet. Diese Benennung verwendeten sie auch untereinander.

<sup>117</sup> Komma 1960, zit. nach Blechschmidt 1996, 35

Parallelen zwischen der Pfalz und Böhmen sind hinsichtlich der Sprache nicht nachzuweisen. Nur einige wenige Begriffe erscheinen deckungsgleich oder lauten ähnlich:<sup>118</sup>

Klavier	=	Klimperkasten (beide Regionen)
Polizist	=	Steckepeere (Pfalz) – Stâcken (Böhmen)
Ausweis	=	Fleppe (Pfalz) – Flebbe (Böhmen)

Ebensowenig lässt sich die beiden Sprachen oft nachgesagte Verwandtschaft zum Rotwelschen oder Jenischen belegen.<sup>119</sup> Im Gegenteil: Beide Gruppierungen versuchten sich von diesen als Zigeuner- und Gaunersprachen diskreditierten Soziolekten abzugrenzen, um sich nicht den Ruf mangelnder Seriosität einzuhandeln. Die Musikantensprache ist als eigener Soziolekt zu verstehen, als geheimes Verständigungsmittel unter Insidern zur Abgrenzung von Außenstehenden. Bedeutungsänderungen und Wortneuschöpfungen entstanden zumeist aus einer Mischung aus Internationalismen, Dialektformen und Anlehnungen an andere Soziolekte. International geprägte Begriffe der Pfälzer sind zweifellos z. B.:

Partie	=	Musikantenensemble (von frz.: partie)
Rutt	=	Reise (von frz.: route)

Auch in der böhmischen Musikantensprache gibt es solche Beispiele wie die Bezeichnung:

Schört	=	Hemd (von engl.: shirt)
--------	---	-------------------------

Die meisten Worte beider Sondersprachen sind Neuschöpfungen, bei denen die jeweilige Mundart häufig Pate stand. Mundartlich beeinflusste Vokabeln gab es vor allem in der Pfalz, beispielsweise:

Korzer	=	Schnaps
de Alt	=	Kapellmeister

Nur wenige Begriffe weisen sondersprachliche Einflüsse (Jenisch, Jiddisch, Rotwelsch) auf :

Letzemer	=	Musiker (vgl. Klezmer)
Lechem	=	Brot

Die Parallelen zu anderen Sondersprachen, beispielsweise dem Jenischen, bedürfen aber noch näherer Untersuchungen. Jedenfalls sind die Musikantensprachen ein eindeutiger Hinweis auf die Wurzeln der Pfälzer und böhmischen Circusmusiker unter den Fahrenden, Gauklern und Hausierern. Klar erkennbar ist auch der Einfluss der von den Musikern besuchten Wanderregionen auf deren sprachliche Sonderformen: So verwendete man z. B. unter den Pfälzern den Begriff „ambaschur“ für den Ansatz der Blechbläser, ein offensichtlicher Hinweis auf die häufig frequentierten Wandergebiete Frankreich und USA, denn „embouchure“ bedeutet sowohl im Französischen wie auch im Amerikanischen soviel wie „Mundstück“, ist in den USA aber auch als Synonym für „Ansatz“ gebräuchlich.

Auf das Wirken im Circus weisen in den Sondersprachen nur einige wenige Beispiele hin. Eventuell ist z. B. der in Böhmen verwendete Begriff „Reitschule“, der den Begriff „Saal“ ersetzte, ein Hinweis auf dieses Betätigungsfeld. Eine eigentliche Sprache der Circusmusiker

<sup>118</sup> vgl. Blechschmidt 1996 u. Mannweiler 1998, 52f. Von insgesamt ca. 400 bei Blechschmidt und Mannweiler aufgezählten Begriffen beider Sondersprachen sind nur die oben genannten gleich bzw. ähnlich lautend.

<sup>119</sup> vgl. Blechschmidt 1996, 36

gibt es im engeren Sinne jedoch nicht, es handelt sich vielmehr um allgemeine Wandermusikantensprachen. Im Circuswesen existiert traditionell ein internationales Gemisch verschiedenster Sprachen.<sup>120</sup> Die o. g. Sondersprachen wurden eher zufällig in dieses Gemisch eingebracht, da sie die Sprachen der Wandermusikanten waren. Aber eine Abgrenzung gegenüber anderen Gruppierungen war durchaus auch beim Circus von Vorteil. Heute wird in vielen deutschen Circusorchestern überwiegend polnisch gesprochen, so dass selbst Musiker anderer Nationen sich teilweise dieser Sprache bedienen. So äußerte sich zum Beispiel der Schweizer Kapellmeister Reto Parolari: „*Wenn ich im Zirkus mit den Musikern Polnisch spreche, bin ich auf der Marszalkowska-Straße in Warschau.*“<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> vgl. Vossische Zeitung Berlin vom 19.04.1876. In: Circus-Archäologie, Nr. 43. 2003, 794

<sup>121</sup> Parolari, zit. nach Lang 2002, 455

## 2.4 Musikalisches Profil der Circusmusik

Das Berufsbild des Circusmusikers und das Spektrum der musikalischen Anforderungen und des Leistungsvermögens sind generell sehr uneinheitlich. Noch dazu divergieren die Anforderungen in verschiedenen historischen Phasen. Den typischen Circusmusiker gab und gibt es kaum. Das Spektrum reicht hier von Autodidakten, die dem „Usus“ nach musizierten, bis hin zu akademisch ausgebildeten Instrumentalvirtuosen. Zudem ergeben sich Unterschiede, je nachdem, ob die Circusmusiker bei einem Provinzunternehmen oder einem international agierende Unternehmen von Weltruf, ob bei einer mobilen Truppe oder im stationären Engagement arbeiteten. Deswegen müssen solche Bedingtheiten in diesem Kapitel jeweils mit berücksichtigt werden.

### 2.4.1 Organisation der Circusorchester

Die Verträge der Circus-Unternehmen wurden früher in der Regel nicht mit den einzelnen Musikern, sondern allein mit den Kapellmeistern bzw. zwischengeschalteten Agenten geschlossen, die eine bestimmte Anzahl von Musikern und Zeltarbeitern zur Verfügung zu stellen hatten. So wird z. B. aus dem frühen 20. Jahrhundert berichtet: *„Carl Krone bestellte seine Musiker über einen Agenten, und das Fahrgeld für ihre Fahrt von Otterbach bei Kaiserslautern nach Brandenburg mußte er gleich dem Vermittler bar auszahlen.“*<sup>1</sup>

Wie schon erwähnt, beschränkte sich die Funktion der Kapellmeister bis in die Mitte unseres Jahrhunderts nicht allein auf das Musikalische: *„(...) der Kapellmeister war vielfach auch zugleich Zeltmeister und Chef der Arbeitskolonnen, die von ihm im Heimatort zusammengestellt worden waren.“*<sup>2</sup> Dass diese Rolle als Zeltmeister mindestens genau so hoch bewertet wurde wie die des musikalischen Leiters, wurde bereits deutlich. Die Kapellmeister hatten somit quasi die Rolle eines Subunternehmers. In ihren Händen lag nicht nur die gesamte musikalische Leitung und die Oberaufsicht beim Zeltaufbau, sondern auch die Zusammenstellung des Orchesters und die Auswahl der Musiker, die Organisation der Anreise der Kapelle, die gesamte Buchführung, die Auszahlung der Musiker etc. Für diesen hohen Aufwand erzielten die Kapellmeister jener Zeit auch teilweise das Drei- bis Vierfache des Verdienstes eines Musikers.<sup>3</sup> Die Kapellmeister führten ihre Orchester mit strenger Zucht und Disziplin und waren unter den Musikern teilweise regelrecht gefürchtet.<sup>4</sup>

Das umfangreiche Aufgabengebiet mag auch der Grund dafür sein, weshalb man im Circus von altersher fast ausschließlich von Kapellmeistern und nicht von Dirigenten spricht. Denn die „Kapellmeister“ verstanden sich in erster Linie als Meister und Vorgesetzte ihrer Musiker im bürgerlich-handwerklichen Sinne. Die Unterscheidung in Meister, Gesellen und Lehrlinge gab es im Musikwesen bereits seit den Musikantenzünften der Stadtpfeifer des Mittelalters.<sup>5</sup> Auch das finanzielle Risiko trug in erster Linie der Kapellmeister, dessen Gewinn bei Erfolg natürlich dementsprechend höher ausfiel. Langjährig bewährte Kapellenmitglieder wurden manchmal Teilhaber der Kapellmeister, standen aber ansonsten im Rang eines Gesellen. Die Gesellen wiederum nahmen jeweils einen der Lehrlinge, in der Pfalz auch „Engagisten“ genannt, in ihre Obhut.

---

<sup>1</sup> Kürschner 1998, 59

<sup>2</sup> Sokol 1955, 128

<sup>3</sup> vgl. Christmann 1969, 153

<sup>4</sup> vgl. Günther 1986, 128

<sup>5</sup> vgl. Danckert 1963, 258

Nach Abschluss einer Saison wurde sogleich die nächste vorbereitet. Das Wichtigste dabei war natürlich die Zusammenstellung einer funktionierenden Kapelle. *„In Mackenbach und den Nachbardörfern wurde bekannt gegeben, welcher Kapellmeister im kommenden Jahr mit welchem Unternehmen in welche Städte oder Länder reist und welche Musiker er sucht.“*<sup>6</sup> *„Im Spätherbst stellte der Kapellmeister seine Partien, Banden oder Kapellen in Besetzungen von drei bis zu 20 Mann zusammen, studierte mit den 'Engagisten' eifrig in wöchentlichen Proben das neue Programm ein, sorgte für einheitliche Uniformkleidung seiner Musiker, (...) und bemühte sich um feste Verträge mit Partnern, die sein Ensemble als Schiffs-, Kur-, Kaffeehaus- oder Zirkuskapelle für die Dauer einer Saison verpflichteten.“*<sup>7</sup>

In den Wintermonaten wurde in der Pfalz dreimal wöchentlich geprobt, bis die neuen Programme einstudiert waren (wohl hauptsächlich die eigenen Stücke für Konzerte etc.).<sup>8</sup> Traditionell wurde eine letzte öffentliche Probe zu Beginn der Reisesaison abgehalten: *„Damit jeder Spieler der scheidenden Kapelle von den Zuhörern gesehen werden konnte, hatte man im Tanzsaal ein Podium errichtet. Auf ihm nahmen die Mitglieder der Kapelle in ihren Uniformen Platz. Der Tanzsaal füllte sich immer mehr und die Augen der Musiker, Frauen und Kinder richteten sich auf das Podium. Der Arm des Meisters senkte sich und die Kapelle setzte ein. Die erste Nummer war ein Marsch. Er wurde mit freundlichem Beifall quittiert, ein Zeichen, daß man noch mehr erwartete. Mit Recht, denn die zweite Programmnummer war die Ouvertüre zum 'Kalif von Bagdad'. Nach Beendigung dieses Stückes war der Beifall schon merklich stärker geworden. Schließlich wurde der 'Karneval von Venedig' mit Variationen für Piston gespielt. Da der Pistonanteil vom Meister selbst ausgezeichnet vorgetragen wurde, ging am Schluß ein ungestümes Klatschen und Tosen los, das nicht mehr aufhören wollte. Auch bei den übrigen Darbietungen fand das Können der Musiker allgemeine Bewunderung. Dies war für den Meister Veranlassung, seine 'Band' an diesem Abend freizuhalten.“*<sup>9</sup>

Diese Praxis bewährte sich über Jahre hinweg, denn aufgrund der relativ langen Vorbereitungsphase und des Umstandes, dass sich quasi alle Kapellenmitglieder untereinander kannten, war man bereits zu Saisonbeginn bestens eingespielt und so der Konkurrenz anderer Circusorchester, die sich erst kurz vor Saisonstart zusammenfanden, in der Regel allein schon dadurch weit überlegen. Gerade diese Tugend machte die Pfälzer Musikanten bei den Circusunternehmen so außerordentlich beliebt. So konnte man sich bei den Proben mit den Artisten vor Beginn einer Saison allein auf den synchronen Ablauf zum Manegengeschehen konzentrieren und eben *„Darin liegt einer der Gründe, warum man in den großen Zirkusunternehmen reine Mackenbacher Kapellen oder Kapellen, die zum größten Teil mit Mackenbachern besetzt waren und von einem Dirigenten aus Mackenbach geleitet wurden, antreffen konnte. Denn über Winter war genügend Zeit und Gelegenheit im Dorf eine gute Kapelle zusammenzustellen und sich optimal auf die kommende Saison vorzubereiten.“*<sup>10</sup>

Für die Pfälzer Circusmusiker gehörte das Zusammenstellen der Noten zu den wichtigen Vorbereitungen auf ein neues Engagement. *„War die Kapelle endlich zusammengestellt, musste das Notenmaterial auf Vordermann gebracht werden. Verschlissene Notenblätter oder Hefte wurden ausgebessert oder neu geschrieben und aktuelle Stücke neu angeschafft oder arrangiert.“*<sup>11</sup> In manchen Kapellen musste jeder Musiker dabei seine eigene Stimme selbst abschreiben. Das erklärt auch die vielen verschiedenen Handschriften unter den

---

<sup>6</sup> Mannweiler 1999, 87

<sup>7</sup> Engel 2002, 2

<sup>8</sup> vgl. Schneider, W. 1959, 97

<sup>9</sup> Schneider, W. 1959, 103

<sup>10</sup> Mannweiler 1999, 70

<sup>11</sup> Mannweiler 1999, 88



Einzelexemplaren ein- und desselben Stückes, die bei handgeschriebener Circusmusik immer wieder festzustellen sind. Zahlreiche Notenhandschriften im Westpfälzer Musikantenmuseum in Mackenbach belegen diesen Umstand.

Für die Zusammenstellung des Notenmaterials ist in der Regel auch heute noch in den meisten Unternehmen das Orchester bzw. der Kapellmeister zuständig, insofern die Artisten keine eigenen Noten bereitstellen. Das Repertoire für die Einlassmusik, für Konzerte oder Paraden wird ebenfalls meist durch die Kapellmeister besorgt. Heute trifft das Orchester zumeist ein bis zwei Wochen vor Beginn der Tournee beim Circus ein, und die Proben mit den Artisten beginnen. „Jeder neue engagierte Artist kommt mit den Noten seiner Auftrittsmusik bzw. heute manchmal auch mit einer MC oder CD, drückt sie dann dem Orchesterchef in die Hand, und der muss die ihm meist fremde Musik mit seinen Leuten einstudieren, sie zu „seiner“ Musik machen.“<sup>12</sup> Die Musikauswahl wird häufig auch gemeinsam von Artisten, der Direktion und dem Kapellmeister getroffen.

#### 2.4.2 Ausbildung und musikalische Qualifikationen der Instrumentalisten

Über die jeweilige Leistungsfähigkeit der einzelnen Orchester vergangener Zeit lassen sich heute keine zuverlässigen Aussagen mehr treffen, zumal es natürlich schon immer von Circus zu Circus Qualitätsunterschiede - gewöhnlich mit einem deutlichen Gefälle von den größeren Unternehmen zu den kleineren - gab. Aus der Frühzeit gibt es keine Informationen, daher lassen sich nur Rückschlüsse anhand des Repertoires ziehen, das spätestens nach Einbezug ernsterer Musik aus Opern etc. einen gewissen Leistungsstand erforderte. Erst nach und nach stieg das Leistungsniveau, doch blieb das musikalische Vermögen der Circusmusiker zumindest in kleineren Betrieben auch noch das 19. Jahrhundert hindurch wohl recht bescheiden.<sup>13</sup> Welcher Art die Ausbildung der frühen Circusmusiker des 18. und 19. Jahrhunderts war, ist leider unbekannt. Ein erster Nachweis geregelter Ausbildung stammt aus der Zeit um 1830, als es bezüglich der Musiker beim in Deutschland gastierenden Unternehmen Cuzent & Lejars heißt: „Das Orchester bestand aus ausgebildeten Musikern.“<sup>14</sup> Dagegen herrschte bei deutschen Circusunternehmen zunächst teilweise wohl noch ein eher miserables Niveau, denn sogar von „elenden Blechpustern“<sup>15</sup> ist einmal die Rede.

Gehobene Qualität und einen hohen Ausbildungsstand hatten offensichtlich die Orchester der Großunternehmen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Jetzt häufen sich positive Kritiken: So findet sich auf einem Anschlagzettel des Zirkus Blumenfeld für ein Auslandsgastspiel in Stockholm im Jahr 1877 der Hinweis, dass der Kapellmeister Müller seine Ausbildung auf dem Konservatorium in Leipzig absolviert hatte<sup>16</sup>: „Stor Orkester af 20 music under ledning af Kapoellmästaren Müller fran Konservatoriet i Leipzig.“<sup>17</sup> Dies ist der erste Nachweis eines Circusmusikers mit akademischer Ausbildung. Wahrscheinlich hatten viele Musiker entweder eine Ausbildung an städtischen Musikschulen oder Stadtpfeifereien genossen, oder es handelte sich um beim Militär ausgebildete Musiker. So war in den Jahren 1878-79 im Unternehmen Althoff beispielsweise ein ehemaliger Artillerie-Trompeter namens Adam Gunst

<sup>12</sup> Kürschner 1998, 324

<sup>13</sup> vgl. Remy 1989, 40

<sup>14</sup> Günther/Winkler 1986, 38

<sup>15</sup> vgl. Raeder 1897, 2. Günther/Winkler 1986, 45 merken allerdings an, dass der Renzbiograph A. Raeder, vermutlich mit der Absicht den Stern des Circus Renz besonders hell erstrahlen zu lassen, ein der Realität nicht unbedingt entsprechendes, auffällig negatives Bild der anderen deutschen Unternehmen zeichnet.

<sup>16</sup> vgl. Wahlberg 1981, 7ff

<sup>17</sup> Ins Deutsche übersetzt: „Großes Orchester von 20 Personen unter Leitung von Kapellmeister Müller vom Konservatorium Leipzig“ (vgl. Wahlberg 1981, 6f).

tätig.<sup>18</sup> Die von den Circusunternehmen meist als komplette Orchester sporadisch verpflichteten Militärmusiker verfügten in der Regel über eine solide Ausbildung, da in der Militärmusik die Ausbildung bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert professionell organisiert wurde und die Militärkapellen daher „meist aus gut und vielseitig ausgebildeten, straff geführten Instrumentalisten bestanden“<sup>19</sup>. Neben der Vermittlung theoretischer Kenntnisse zeichnete sich diese Ausbildung vor allem dadurch aus, dass die Musiker auf ihrem Instrument zu fähigen Spezialisten ausgebildet wurden.<sup>20</sup>

Um die Jahrhundertwende, als sich böhmische und pfälzische Musiker in den Circussen mehrten, traten anscheinend aber immer noch eklatante Leistungsunterschiede zutage. So bemerkt CHRISTMANN, dass es unter den Pfälzern Musikanten „die ganze Stufenleiter vom Stümper und Pfuscher und notdürftigen Könnern bis zum Künstler und Komponisten gab.“<sup>21</sup> Unter den Pfälzern waren denn auch diejenigen, die die niedrigste Ausbildungsstufe vorzuweisen hatten, lediglich mit kleineren Unternehmen unterwegs.<sup>22</sup> Andererseits heißt es um 1900 im damals noch bestenfalls zu den mittelgroßen Unternehmen zählenden Circus Charles über die Kapelle aus der Pfalz: „Und die Musiker sind hervorragend. Sie können alles spielen: Walzer, Polkas und natürlich flotte Märsche (...)“<sup>23</sup>

Das anspruchsvolle Repertoire der großen Circusorchester zu Anfang des 20. Jahrhunderts und die solidere Ausbildung der Musiker lassen vermuten, dass jetzt zumindest überwiegend Musiker gehobener Qualität spielten, auch wenn sich teilweise hartnäckig die Einschätzung hielt, dass „Qualitätsmusik ja wohl nicht in der Manege erschallt.“<sup>24</sup> Verlässliche Aussagen über die Ausbildung der Circusmusiker lassen sich erst ab dem vermehrten Auftreten der Pfälzer Musiker beim Circus machen, also etwa für die Zeit ab der Jahrhundertwende. Aus einigen Lebensläufen von Pfälzer Musikern<sup>25</sup> und aus persönlichen Auskünften ergibt sich ein ziemlich klares und recht einheitliches Bild über den Verlauf der Ausbildung zum Circusmusiker im frühen 20. Jahrhundert. Auffällig ist, dass etwa um 1880, als immer mehr ehemalige Pfälzer Straßenmusikanten sich der Circusmusik zuwandten, die Ausbildung intensiviert wurde. „Während in der Anfangszeit (...) nur das Spielen von Blasinstrumenten gelehrt und erlernt wurde und mancher sich sogar autodidaktisch an sein Instrument heranmachte, wurden ab 1880 an den Musikanten und somit auch an die Ausbildung höhere Ansprüche gestellt.“<sup>26</sup> Die Ausbildung wurde professionalisiert und methodisch durchdacht. „Die Mackenbacher Kinder, die einmal Musiker werden wollen, müssen mehr können, als sonst von Musikern verlangt wird.“<sup>27</sup> Denn die Gemeinde Mackenbach stellte ja die meisten Circusmusiker.

Dieses Ziel verfolgte der meist zwischen dem achten und zehnten Lebensjahr der Kinder einsetzende und von Strenge und hartem Drill geprägte, wenig kindgerechte Unterricht in den Dörfern der Pfalz. Jeder versuchte so viel zu lernen wie nur möglich, da von den musikalischen Fähigkeiten der Broterwerb und damit oft nicht weniger als die Existenz abhing. Wichtig war auch, möglichst flexibel und vielseitig einsetzbar zu sein. Das Erlernen zweier Instrumente, eines Streichinstrumentes und eines Blasinstrumentes war für alle Schüler fortan obligatorisch. „Ein

<sup>18</sup> vgl. Lehmann-Brune 1991

<sup>19</sup> Schutte 1988, 30. Vor Eintritt in die Armee hatten die meisten Musiker eine musikalische Ausbildung in Stadtpfeifereien, öffentlichen Musikschulen oder durch Privatunterricht erhalten (vgl. Höfele 1997, Sp. 281).

<sup>20</sup> vgl. Salmen 1997, 84f

<sup>21</sup> Christmann 1969, 149

<sup>22</sup> vgl. Schneider, W. 1959, 87

<sup>23</sup> Kürschner 1998, 60

<sup>24</sup> Christmann 1955, 25

<sup>25</sup> vgl. u. a. Deissner 1990, 179ff

<sup>26</sup> Mannweiler 1999, 55

<sup>27</sup> Dembeck 1939, 68

*Musikant sollte, entsprechend den unterschiedlichen Anforderungen (...) mindestens zwei Instrumente spielen können, eines als Hauptinstrument zur Ausführung tragender Melodiestimmen und eines als Nebeninstrument, mit dem er zumindest die Begleitstimmen auszuführen hatte.*<sup>28</sup> *„Die Kinder werden beispielsweise gleichzeitig im Geigenspiel und im Trompetenblasen unterrichtet oder im Klarinette- und Mandolinenspiel.*<sup>29</sup>

Der Ausbildungsweg richtete sich nach dem im Handwerk erprobten Prinzip der Wissensvermittlung vom Meister zum Lehrling. Aus diesem Bereich übernahm man auch die Unterteilung in Lehrlinge, Gesellen und Meister. Oftmals war das in der Frühzeit des Pfälzer Musikantentums der Pfarrer oder der Lehrer eines Ortes, aber auch ehemalige Militärmusiker gaben ihre Kenntnisse weiter.<sup>30</sup> Für die Böhmen gilt in etwa das Gleiche, hier hatten vor allem die Dorfschullehrer, die zumeist auch gleichzeitig Kantor und Organist waren, eine federführende Rolle in der musikalischen Nachwuchsbildung.<sup>31</sup> Als erstes Instrument wurde zumeist ein Streichinstrument, zunächst überwiegend Geige, erlernt. Die ca. vier Jahre andauernde Ausbildung von älteren Meistern war systematisch organisiert: Das Erlernen des Geigenspiels bildete dabei die Grundlage, da man sich hiervon eine optimale Schulung des Gehörs versprach.<sup>32</sup> *„Außerdem erzieht das Erlernen der Geige zu Ausdauer, Disziplin und Geduld, da erste sauber klingende Erfolge recht lange auf sich warten lassen.*<sup>33</sup> Anschließend kam dann automatisch ein Blasinstrument hinzu, denn Musiker mit mehreren Einsatzmöglichkeiten waren natürlich gerade beim Circus sehr begehrt. Dabei wurde auf eventuelle Instrumentenwünsche der Auszubildenden wenig Rücksicht genommen, vielmehr wurden die Instrumente gelernt, an denen in den Kapellen gerade Mangel herrschte. Die Ausbildung auf mehreren Instrumenten war auch deshalb obligatorisch, damit die Kapellen über eine größerer Variabilität verfügten und so z. B. sowohl als reine Streicherbesetzung wie auch als Blaskapelle verpflichtet werden konnten. *„Nach weiteren drei Jahren galten die Jungen als fertig ausgebildete Musiker. Gute Musiker beherrschten dann drei Instrumente, meist zwei Blasinstrumente und ein Saiteninstrument. Sie spielten die Noten vom Blatt, das sie auch kopieren konnten.*<sup>34</sup>

Vielfach wurde die Ausbildung auch im Familienkreis vollzogen, wobei der Vater als Lehrmeister sein Wissen seinen Kindern vermittelte: *„Der Winter war die Zeit, in der man mit dem Vater und den älteren Geschwistern gemeinsam übte. Die Kinder mußten unter Aufsicht vorspielen.*<sup>35</sup> Später übernahmen in der Pfalz dann in den Sommermonaten vermehrt die für die anstrengenden Reisen zu alt gewordenen, daheim gebliebenen Meister die Ausbildung der Kinder und Jugendlichen. *„Zweimal in der Woche erschien der Junge zum Instrumentalunterricht, bis ihn der Lehrer mit durchaus nicht immer sehr geschmeidigen Unterrichtsmethoden so weit hatte, daß er als 'Osterbub', kaum schulentlassen, mit einem Meister mitziehen konnte, um meist eine Begleitstimme (abstoßen oder abknuppen) zu spielen.*<sup>36</sup>

---

<sup>28</sup> Engel 2002, 2

<sup>29</sup> Dembeck 1939, 68

<sup>30</sup> vgl. Cappel 1986, 122

<sup>31</sup> vgl. Komma 1960, 100

<sup>32</sup> vgl. Mannweiler 1999, 55

<sup>33</sup> Mannweiler 1999, 56

<sup>34</sup> Deissner 1990, 158

<sup>35</sup> vgl. Deissner 1990, 180

<sup>36</sup> Engel 1975, 165



Abb.: Geigenunterricht in Mackenbach um 1910<sup>37</sup>

Dieser Zeitpunkt fiel ungefähr mit der Konfirmation der Jugendlichen um das 14. Lebensjahr zusammen, mit der die Lehrzeit als abgeschlossen galt. Die jungen Musiker konnten jetzt zum ersten Mal als so genannte „Volontäre“ im Sommer mit auf die Reise gehen. Ihre musikalische Funktion erstreckte sich aber in den ersten ein- bis zwei Jahren zunächst nur auf das Spielen der Begleitstimmen, den „Nachschlag“. Als Entlohnung erhielten sie für gewöhnlich in dieser Zeit etwa die Hälfte des Gesellenlohns.<sup>38</sup> *„Draußen in der Fremde vollzog sich dann die Hauptlehre, die sich nicht auf das rein Spieltechnische erstreckte. Alles, was ein tüchtiger Musikant wissen und beherrschen mußte, eignete er sich draußen an.“*<sup>39</sup>

Dass die Ausbildung in den Anfangsjahren bis ca. 1900 noch Mängel haben musste, liegt auf der Hand. Denn die Ausbilder hatten zumindest zu dieser Zeit selbst noch erhebliche Defizite. Doch durch einen regen Austausch der Musikanten untereinander und die zahlreichen Einflüsse, welche die Reisen mit sich brachten, verbesserte sich die Qualität der Ausbildung rasch. Gerade diejenigen unter den Pfälzer Musikern, die zum Circus wollten, waren auf eine solide Ausbildung angewiesen. *„Hier war es wirklich nötig, eine solide Ausbildung zu haben, da man ja nun weniger auf Straßen, als mehr in Zirkussen und sonstigen Veranstaltungen aufspielte.“*<sup>40</sup> Die Mackenbacher, die die meisten Circusmusiker stellten, gehörten daher auch zu den besser Ausgebildeten: *„Besonders begabte Schüler wanderten sogar wöchentlich 1-2 mal zu einem noch besseren Meister oder, wie etwa in Mackenbach, sogar nach Kaiserslautern ins Konservatorium.“*<sup>41</sup> Im Jahr 1911 vermerkt der Lehrer Jakob aus Mackenbach voller Stolz: *„Das Gros der Musikanten hat dem Zeitgeist Rechnung getragen und sich zu einer Stufe der Ausbildung emporgeschwungen, die höchste Anerkennung verdient.“*<sup>42</sup>

<sup>37</sup> Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>38</sup> vgl. Deissner 1990, 180

<sup>39</sup> Schneider, W. 1959, 92

<sup>40</sup> Kühlwetter, R. 1965, 26

<sup>41</sup> Kühlwetter, R. 1965, 28

<sup>42</sup> Jakob 1911, 138

Bereits um 1910 erwog man in der Pfalz zwecks besserer Organisation der Ausbildung die Einrichtung einer Musikschule, was letztlich dann aber aus verschiedenen Gründen - finanziellen wie auch lokalpolitischen - scheiterte.<sup>43</sup> Auch die theoretischen Kenntnisse wurden geschult. Manche Schüler mussten z. B. ganze Harmonielehre-Bücher auswendig lernen. Das Hauptgeheimnis für das Können der Pfälzer Circusmusikanten bleibt aber die lebenslange Bereitschaft, sich in ständigem Dauerstudium weiterzubilden und immer bemüht zu sein, etwas dazulernen. Hierzu bot vor allem die Militärzeit eine gute Gelegenheit, die viele der Pfälzer Musiker bei der Regimentsmusik ableisteten. Hier konnten die jungen Musiker nicht nur ihre instrumentalen Fertigkeiten verbessern, sondern auch eine breitere Literaturkenntnis und musikalische Allgemeinbildung erlangen.<sup>44</sup> Auch im Erwachsenenalter strebten die Circusmusiker noch nach Fortbildung, wie beispielsweise Artur Grob (geb. 1889), Circusmusiker und Kapellmeister von 1904-1949: *„Wie viele seiner Kollegen begnügte er sich nicht mit dem, was er bei einem Meister im Dorf während seiner Kindheit gelernt hatte. Mit 23 Jahren besuchte Artur Grob zwei Jahre lang die Berufsschule für Musik in Mannheim, um sich für die Anforderungen eines Kapellmeisters im Zirkus zu qualifizieren.“*<sup>45</sup>

Ein typischer Werdegang eines Pfälzer Circusmusikers ist im Folgenden am Beispiel von Arthur Brehm (Mackenbach), geb. 1912, dargestellt.

- erster Geigenunterricht beim Großvater mit 9 Jahren
- wenig später kommt zunächst das Tenorhorn, dann die Tuba hinzu
- mit 14 Jahren erstes Engagement in der Circuskapelle Carl Hagenbeck
- 1927-1929 Besuch des Musikkonservatoriums in Kaiserslautern (Geigenunterricht)
- 1929 bis 1938 erster Geiger bei Hagenbeck, Krone, Williams-Althoff und Busch

Beweise für einen gehobenen musikalischen Ausbildungsstand und ein hohes Leistungsvermögen liefern auch die musikalischen Karrieren etlicher exponierter Vertreter ehemaliger Circusmusiker der Pfalz: Ein junger Musiker namens Werle, der bei der Circuskapelle Philip Maurer spielte, wurde später Trompetenlehrer am Konservatorium in Würzburg. Kurt Hirschfeld, dessen Vater Otto bereits im Circus Hagenbeck spielte, wurde als Hornist im NDR-Rundfunkorchester angestellt. Daniel Kuntz war 1. Violonist und Gründungsmitglied des Bostoner Philharmoniker. Georg Drumm wurde Kapellmeister am Broadway, Karl Rech 1. Violonist an der Metropolitan Oper in New York und Karl Eckhardt spielte im Cincinnati-Sinfonie-Orchester sowie im Philip-Sousa-Orchester.

Die von den Unternehmen fest verpflichteten Orchester, die in den um 1900 aufkommenden Zeltcircussen die Regel wurden, waren deutlich qualifizierter als jene vergangener Epochen, wenn auch aus der gleichzeitigen Verpflichtung als Zeltarbeiter mitunter negative Konsequenzen erwuchsen. Denn da nun die Bereitschaft, abseits musikrelevanter Tätigkeiten auch beim Auf- und Abbau und beim Transport der Zelte mitzuhelfen, quasi zum Einstellungskriterium wurde, traten wohl zum Teil die musikalischen Qualifikationen in den Hintergrund. So kritisiert ZSCHARSCHUCH wohl nicht zu Unrecht die damalige Praxis der Personalunion von Zeltarbeiter und Circusmusiker: *„Daß so das Niveau der Circusmusik nicht angehoben werden konnte, liegt auf der Hand.“*<sup>46</sup> Die nach 1918 und 1945 nach ihrer Abmusterung verstärkt im Circuswesen aufkommenden ehemaligen Militärmusiker standen allgemein auf einem gegenüber anderen Unterhaltungsmusikern vergleichsweise hohen Ausbildungsniveau, zumal sie durch das

<sup>43</sup> vgl. Cappell 1986, 125

<sup>44</sup> Engel 1975, 165

<sup>45</sup> Mannweiler 1999, 29

<sup>46</sup> Zscharschuch 1991, 20

vielfältige, weit über eigentliche Militärmusik hinausgehende Aufgabenfeld ihrer bisherigen Tätigkeit über eine hohe musikalische Flexibilität verfügten.

Anders als in der Pfalz waren die Verhältnisse in Böhmen. Aus Böhmen weiß man, dass dort sogar schon im 18. Jahrhundert die musikalische Ausbildung institutionalisiert war und den Volksmusikanten Musikschulen zur Verfügung standen.<sup>47</sup> Ob auch die böhmischen Circusmusiker diese Schulen besuchten, ist nicht bekannt. Jedenfalls soll das Können der böhmischen Wandermusikanten des 19. Jahrhunderts zum Teil sehr beachtlich gewesen sein: *„Ihr musikantisches Können reichte in den Spitzen an die Stufe der besten zeitgenössischen Ensemble- und Orchestermusiker heran.“*<sup>48</sup> Hingegen heißt es später von den tschechischen Musikern, die im Circus Sarrasani um 1930 spielten: *„(...) die Musiker dieses Unternehmens - meist Tschechen - haben keine besondere Ausbildung.“*<sup>49</sup>

In der Nachkriegszeit herrschte zunächst Mangel an geeigneten Circusmusikern, weshalb aus allen möglichen Berufsfeldern Laienmusiker herangezogen wurden: *„Und sofern die nun irgendein Instrument spielen können (oder annehmen, es zu können), gehen sie als Musiker (...) Viele dieser 'Verlegenheitsmusiker' erbringen dabei Leistungen, die sich durchaus mit denen ihrer 'gelernten' Kollegen vergleichen lassen, wie einer unserer Geiger, der nicht nur versiert und sauber spielt, sondern auch noch das absolute Gehör hat und durch und durch musikalisch ist. (...) Andere aber, die blasen halt so einen schrecklichen Stiefel herunter wie unser Trompeter (...).“*<sup>50</sup> Augenscheinlich gab es jetzt große Qualitätsunterschiede unter den Musikern. Immer wieder gibt es aber auch Berichte über wahre musikalische Genies, z. B. über einen Trompeter im Circus Althoff, der technisch anspruchsvollste Piccolo-Flötenstimmen in originaler Lage problemlos meisterte: *„(...) er zwitscherte sie herunter, dass man meinte, einen oberprächtigen Piccoloflötisten vor sich zu haben.“*<sup>51</sup> Nach 1950 spielten im Circus überwiegend ehemalige Tanz- und Unterhaltungsmusiker mit meist gründlicher Ausbildung. Grundsätzlich gilt jedoch, dass akademische Abschlüsse für Circusmusiker nicht entscheidend sind, sondern schlicht die musikalische Leistung das entscheidende Kriterium ist.

Die Ausbildungsschwerpunkte der heutigen Musiker liegen überwiegend im klassischen Bereich. In der Bundesrepublik ist die Zahl der Ausbildungsgänge in Richtung Unterhaltungsmusik immer noch sehr beschränkt. Größere Studiengänge gibt es zwar für Populärmusik (z. B. Hamburg) oder Jazz (z. B. Köln), doch entsprechen die Kenntnisse und Fähigkeiten, die dort vermittelt werden, nur teilweise dem Anforderungsprofil der Circusmusiker. In DDR-Zeiten gab es dort an den Hochschulen spezielle Abteilungen für Unterhaltungsmusik, in denen u.a. auch Musiker für Circus und Varieté ausgebildet wurden.<sup>52</sup> Die aktuellen polnischen Circus-Musiker haben aufgrund der polnischen Tradition in musikalischer Nachwuchsarbeit<sup>53</sup> in der Regel eine staatliche Ausbildung mit klassischem Schwerpunkt absolviert<sup>54</sup> und sind daher sehr gut und umfassend ausgebildet. *„Hervorragende Notisten sind diese studierten Musiker ( ...).“*<sup>55</sup> Polnische Circusorchester genießen oft einen hervorragenden Ruf. In der Fachpresse werden vor allem ihre Professionalität und musikalische Flexibilität, gepaart mit großer Stilsicherheit, hervorgehoben.<sup>56</sup>

<sup>47</sup> vgl. Engel 1975, 164

<sup>48</sup> Komma 1960, 89

<sup>49</sup> Kürschner 1998, 323

<sup>50</sup> Grunow 1984, 19

<sup>51</sup> Grunow 1984, 18

<sup>52</sup> vgl. Günther/Winkler 1986, 244

<sup>53</sup> vgl. u. a. Wahlberg 1981, 10

<sup>54</sup> Lorenz 1994, o. S.

<sup>55</sup> Drossner 1987, 7

<sup>56</sup> vgl. u.a. Bräuker 1987, 44 u. Drossner 1989, 29

## 2.4.3 Musikalische Anforderungen

### 2.4.3.1 Instrumentalisten

Die Circusmusik stellt an die Fähigkeiten ihrer Musiker eine Reihe hoher und ganz spezifischer Anforderungen, die in dieser Weise in kaum einer anderen musikalischen Sparte gefordert werden. Noch heute gelten dabei ähnliche Gesetzmäßigkeiten wie beim Spielmann im Mittelalter: *„Sein Spiel war spontanes Eingehen auf die jeweils verschiedenen Umstände seines Auftretens, es erforderte rasch reagierendes Einspielen, eine Wendigkeit und vielseitige Fertigkeit aus dem Augenblick heraus.“*<sup>57</sup>

Innerhalb der Unternehmen wurden die musikalischen Leistungen allerdings lange Zeit gering geschätzt, und gestiegene Anforderungen an die Circusmusiker gingen erst mit der Aufwertung der Circusmusik seit 1880 einher. In der Pfalz veranstaltete man um diese Zeit bereits Probespiele zur Auswahl geeigneter Musiker. *„Die Tanzsäle in Mackenbach wurden dann über Winter zum Musikanten-Markt. Aus der ganzen Umgegend kamen die Männer mit ihren Instrumenten zusammen. Weil der Kapellmeister vertraglich für musikalisch einwandfreie Qualität gebürgt hat, war es natürlich sein Bestreben das bestmögliche Ensembles auf die Beine zu stellen. Das hieß mit anderen Worten: vorspielen lassen und die Besten engagieren! Klar, dass jeder sein Glanzstück zum Besten gab. Doch das reichte noch nicht ganz aus. Als Zirkusmusiker sollte auch jeder in der Lage sein ein fremdes Musikstück fehlerlos vom Blatt zu spielen. Bei dieser Gelegenheit trennte sich dann oft die Spreu vom Weizen und mancher musste erkennen, dass seine Fähigkeiten für diese Art von musikalischer Betätigung nicht ausreichten und sich nach etwas anderem umsehen.“*<sup>58</sup> Die großen, renommiertesten Unternehmen der Circusbranche, die für die Musiker die finanziell lukrativsten Engagements bieten konnten, bekamen auf diesem Wege natürlich auch die besten Musiker, denn zu diesen Probespielen kamen oft vier- bis fünfmal so viele Musiker zusammen, wie letztlich engagiert werden konnten. Oftmals hing von deren Verdienst die Existenz einer ganzen Familie ab. Wer beim Vorspielen durchfiel, dem blieb oft nur die weit weniger einträgliche Betätigung als Straßenmusikant. Solche Konkurrenzsituationen förderten natürlich den Lerneifer und damit auch die Qualität der Musiker.

Für ECKHARDT gehörten die Circusmusiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur wichtigen Gruppe der zivilen Orchestermusiker: *„Die Orchestermusiker selbst galten als die wichtigste Gruppe des Berufsstandes. An sie wurden nicht nur in Bezug auf Ausbildung und Leistungsfähigkeit die höchsten Anforderungen gestellt; sie waren das Orientierungsmaß für die übrigen Musikergruppen, die Organisations- und Führungskraft für den gesamten Musikerstand. Der Beschäftigung nach unterteilten sich die Orchestermusiker unter anderem in Konzert-, Opern-, Operetten-, Varieté- und Zirkusmusiker, ein großer Teil von ihnen erhielt Saisonengagements.“*<sup>59</sup> Die extern verpflichteten Kapellen des 19. Jahrhunderts genügten den circusmusikalischen Ansprüchen und Anforderungen daher häufig nicht: *„Das einzige Sorgenkind blieb stets die Begleitung der verschiedenen Gänge der Hohen Schule. Was hatten schon die Stadtpfeifer jemals mit der hohen Schule zu tun! Was wussten sie von Piaffe, Passage und spanischem Trab, und wie die einzelnen Gänge mit Fingerspitzengefühl zu begleiten waren! Dem Schulreiter wurde oft so heiß, daß sein Zylinder von einer Seite des Kopfes auf die andere rutschte. Der Herr Direktor schimpfte über die Musiker, und die armen naiven Stadtmusikanten*

<sup>57</sup> Vogel 1989, 54

<sup>58</sup> Mannweiler 1999, 87

<sup>59</sup> Eckhardt 1978, 11

*schimpften über das Schulpferd, von dem sie glaubten, daß es doch gelernt haben müsse, nach dem Takt der Kapelle zu tanzen und zu marschieren.*<sup>60</sup>

In der Nachkriegszeit taten sich die aus anderen Metiers zum Circus übergewechselten Musiker entsprechend schwer mit den circusmusikalischen Anforderungen: *„Da die Artistenbegleitung im Kabarett, im Varietè und im Zirkus eines der vielen Spezialgebiete der Musik ist, kann man ihre perfekte Beherrschung nicht bei allen Kapellen voraussetzen. Viele Tanzorchester kommen selten in die Situation, Artisten begleiten zu müssen, und haben aus diesem Grunde nicht die notwendige Routine. Wie überall, gibt es auch hier einige Kniffe und Besonderheiten, die für den Musiker von Interesse sind.*“<sup>61</sup> Mit folgenden Worten umreißt Otto Kolmsee, langjähriger Kapellmeister im Circus Krone, die Erfordernisse eines guten Circusmusikers: *„Man muß viel können, sehr anpassungsfähig sein, tadellos vom Blatt spielen, eine schnelle Auffassungsgabe und Konzentrationsfähigkeit besitzen.*“<sup>62</sup> Die Anpassungsfähigkeit bezieht sich vor allen Dingen auf die stilsichere Interpretation der verschiedensten Gattungen der Musik. Schließlich erscheint im internationalen Repertoire eines Circusorchesters die ganze Bandbreite der „E- und U-Musik“. Die Gattungsvielfalt erfordert hohe Stilsicherheit. Einseitig ausgebildete Musiker ohne entsprechende vorherige Erfahrung in den vielfältigen Stilarten der Circusmusik wären in einem Circusorchester schlicht überfordert. Darin besteht natürlich eine große Herausforderung für die Circusmusiker, alle diese verschiedenen Gattungen stilsicher zu interpretieren. Zudem gilt es, auf die speziellen interpretatorischen Wünsche der Artisten einzugehen, die meistens klare Vorstellungen von ihrer Begleitmusik haben.<sup>63</sup>

Oberstes Gebot für jedes Circusorchester ist eine hohe Flexibilität. Diese bezieht sich auf nahezu alle musikalischen Parameter. Die Unabwägbarkeiten im Ablauf eines Circusprogramms verlangen von den Musikern, und insbesondere vom Kapellmeister, eine ständig wache Aufmerksamkeit für das Geschehen in der Manege. Gute Beobachtungsgabe, schnelles Reaktionsvermögen und ständige Geistesgegenwart sind hier gefordert. So ist zum Circusmusiker längst nicht jeder ausgebildete Instrumentalist geeignet.<sup>64</sup> Die speziellen Bedingungen einer Circusvorstellung mit zahlreichen Unterbrechungen, Tempodifferenzierungen, eingeworfenen Tuschs, Umstellungen im Programm etc. verlangen den Musikern ein absolutes Höchstmaß an Konzentration ab. Denn der Verlauf artistischer Darbietungen ist längst nicht immer planmäßig, und zu den Aufgaben des Circusorchesters gehört es, auf diese Unregelmäßigkeiten so geschickt zu reagieren, dass sie dem Publikum verborgen bleiben. Festgelegt ist im Circusmetier als Verabredung: Die musikalische Begleitung folgt in jedem Fall der artistischen Nummer und nicht umgekehrt.<sup>65</sup> Geht mal was schief, dann gilt: *„(...) in jedem Fall trägt das Orchester die Schuld.*“<sup>66</sup> *„Es ist klar, dass Dirigent und Orchester mehr als nur ein eingespieltes Team sein müssen, sie müssen eine Einheit bilden. Der kleinste Fingerzeig vom Chefpult her muss sofort auf dem Instrument umgesetzt werden.*“<sup>67</sup>

Die hohen Anforderungen, was die Flexibilität betrifft, lassen sich aus der folgenden, sehr lebhaften Schilderung einer humoristischen Artistennummer und ihrer musikalischen Begleitung, erahnen: *„Wenn meine Frau die Brücke macht, dann spielt ihr ganz langsam 'Komm in die Gondel', dann hebt sie - sofort Tempowechsel und 'Wochenend und Sonnenschein!' - das rechte Bein und springt plötzlich hoch. Trommelwirbel und Abschlag auf dem Becken. Dann macht sie*

<sup>60</sup> Erbes-Rösner 1957, 7

<sup>61</sup> Wonneberg 1970, 270

<sup>62</sup> Kolmsee, zit. nach Schellen 1979, 194

<sup>63</sup> vgl. Lorenz 1994, o. S.

<sup>64</sup> vgl. Sokol 1955, 127

<sup>65</sup> Parolari 1989, 1

<sup>66</sup> Winter 1960, 3

<sup>67</sup> Mannweiler 1999, 70



einen Flic-Flac, die Trommel untermalt das. Zum Schluß fällt sie hin, das wird mit Pauke untermalt. Dann sofort übergehen in 'So ein Tag so wunderschön', dann gibt es Applaus und ihr macht einen Tusch, sie dreht sich um und marschiert auf allen vieren ab - dazu ein Triumphmarsch aus 'Aida!'“<sup>68</sup> Ein „Festkleben“ an den Noten ist daher nicht möglich. In manchen Unternehmen lernen Musiker von vornherein vor Anfang der Saison alle Stücke auswendig.<sup>69</sup> Ansonsten bringen die häufigen Aufführungen es schon meistens nach wenigen Wochen mit sich, dass die Musiker kaum mehr auf die Noten achten müssen, sofern das Programm immer aus den gleichen artistischen Darbietungen besteht. Das „Aufeinander-ingespielt-sein“ ist dabei entscheidend *„Es geht nicht an, daß noch manche Artisten in den ersten Tagen laute Zurufe machen - schneller, langsamer usw. ... Es sieht dann immer so aus, als sei die Kapelle schlecht.“*<sup>70</sup> Intensivere Proben finden in der Regel nur zu Saisonbeginn statt, wenn das Programm zwei- bis dreimal mit den Artisten durchgespielt wird.<sup>71</sup> Bis heute ist es in vielen Circussen deshalb Usus, die ersten Wochen einer Saison in kleineren Provinzstädten zu absolvieren, bis das Programm richtig eingespielt ist.

Eine sehr wichtige Fähigkeit ist darüber hinaus das vom Blatt-Spiel, denn oft müssen die Circusmusiker im „Prima Vista“-Verfahren neue Stücke erfassen. Die besonderen Umstände des Circus lassen oft nur wenig Zeit für ausgedehnte Proben: *„Die Artisten brachten nachmittags die Noten für ihre Musik, und abends mußte sie vom Blatt gespielt werden können.“*<sup>72</sup> Zudem gilt eine präzise Intonation als große Herausforderung wegen der ungünstigen Bedingungen im Circuszelt mit Temperaturschwankungen, die den Instrumenten zu schaffen machen. Hinzu kommt die Anpassungsfähigkeit an sich ständig ändernde Anforderungen: *„Bei jeder Begleitung sollte man um äußerste Anpassungsfähigkeit bemüht sein. Dazu gehören vor allen Dingen die dynamische Einstellung zur Darbietung sowie großes Einfühlungsvermögen in oftmals nicht konstante Tempi.“*<sup>73</sup> Langjährige Circusmusiker verfügen über eine erstaunliche Routine, die durch nichts so leicht zu erschüttern ist. Nirgends sonst trifft man wohl auf so viele instrumentale Allround-Talente wie unter den Circusmusikern. Besonders ausgeprägt waren diese vielseitigen Fähigkeiten unter den Circusmusikern bis zum Zweiten Weltkrieg, aber auch heute beherrschen viele unter ihnen mehr als nur ein Instrument.

Nach Einschätzung ehemaliger Circusmusiker konnten diese sich um die Mitte des 20. Jahrhunderts durchaus mit den Berufsmusikern anderer Sparten messen. Solche Bewertungen sind natürlich nur subjektiv, doch finden sich auch vielfältige Hinweise auf echte musikalische Spitzenkräfte, die aus dem Circus hervorgingen. So gibt es zahlreiche Beispiele von Circusmusikern, die später in anderen musikalischen Genres Karriere machten und sich internationale Anerkennung erwarben.<sup>74</sup> Als Beispiel sei nochmals an den Geiger Daniel Kuntz erinnert, der als ehemaliger Mackenbacher Circusmusiker später zu den Gründungsmitgliedern des Boston-Symphony-Orchesters gehörte und als Sologeiger bei den Bayreuther Festspielen gastierte. Auch in den letzten Jahren gab es immer wieder Circusmusiker, die in anderen musikalischen Bereichen reüssierten: So konnten beispielsweise viele ehemalige Musiker des Roncalli-Orchesters im Anschluss an ihr Engagement beim Circus auch später als Musiker im professionellen Bereich hervorragende Positionen besetzen. Heutige Circusmusiker bekommen

---

<sup>68</sup> Berg 1988, 112

<sup>69</sup> so z. B. im Circus Knie (Schweiz) in der Saison 1992; vgl. Vincenz 1994

<sup>70</sup> Schulz, B. 1948, 19

<sup>71</sup> vgl. Schellen 1979, 194

<sup>72</sup> Brehm, zit. nach Deissner 1990, 184

<sup>73</sup> Wonneberg 1970, 271

<sup>74</sup> vgl. Kap. 2.3.2

in der tourneefreien Winterzeit z. B. Engagements in Musicalproduktionen oder füllen diese Zeit mit Studiomusikertätigkeit oder in festen Theaterengagements.<sup>75</sup>

Dass sich auch professionelle Musiker gehobener Qualität im Circus mitunter sehr schwer tun können, verdeutlicht das folgende Beispiel aus dem amerikanischen Circus Barnum & Bailey, der häufig Musiker aus den renommiertesten Orchestern der USA unter Vertrag hatte: „*Though he has some symphonic players with him now, there was a trombonist once from the Chicago Symphony who sat through four performances and then quit. 'I'm going back,' he said, 'to something simple.'*“<sup>76</sup> In amerikanischen Circussen beklagte man sich Mitte des 20. Jahrhunderts, dass es zunehmend schwieriger werde, geeignete Musiker zu finden, die den Anforderungen der Circusmusik gerecht würden und die rasenden Tempi der Circusmusik überhaupt bewältigen könnten. „*It got pretty hard toward the end to find players who understood and could cut the circus music at the tempos we played it.*“<sup>77</sup> Aus eigener Erfahrung kann ich nur bestätigen, dass die Anforderungen an die einzelnen Musiker auch im heutigen Circus auf einem anspruchsvollen, professionellen Niveau liegen. Nach meiner Einschätzung lassen sich die musikalischen Fähigkeiten der meisten Circusmusiker renommierter Circusse durchaus mit denen von Hochschulabsolventen und professionellen Orchestermusikern messen.

In Circusorchestern kommen darüber hinaus zahlreiche instrumentale Spezialtechniken, die auf den einzelnen Instrumenten spielbar sind, wie z. B. Flagoleot-Töne, diverse Zungentechniken, Glissandi und dergleichen mehr als Effektsteigerungen zum Einsatz. Beliebt ist u. a. die Imitation von verschiedenen Tierstimmen auf jeweils passenden Instrumenten, wie sie z. B. von Blechbläsern mit dem „Crowling“, einer Art Flatterzunge, praktiziert wird, um das Brüllen von Raubtieren oder Wiehern von Pferden nachzuahmen. Solche Effekte sind zumeist in die Arrangements eingearbeitet. Die verschiedenen klanglichen und spielerischen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente, wie z.B. das Pizzicato von Streichinstrumenten, das „Jaulen“ eines Saxophons oder nicht zuletzt das Glissando der Posaunen werden extrem ausgeschöpft.<sup>78</sup> Die rasanten Tempi sind für Bläser oft nur mit Doppel- oder Triolenzungentechnik spielbar. Technisch ist das circusmusikalische Repertoire, vor allem für Bläser, ohnehin anspruchsvoll: „*Wie oft müssen Musiker als Begleitmusik Melodien, aus irgendwelchen Opern usw. entliehen, mit der Bezeichnung Andante im Allegrotempo spielen. Wie oft müssen Kapellen ein Allegrothema, welches sich mit dieser Tempobezeichnung der technischen Schwierigkeiten halber schon schwer genug spielen läßt, im Prestotempo spielen. Wagt nun der Musiker irgendwelchen Einwand, so bekommt er höchstens zu hören: Aber die vorige Kapelle hat das fabelhaft gespielt.*“<sup>79</sup> Auch im aktuellen Circuswesen bestätigen sich die hohen Anforderungen an die Musiker: „*Wenn Perez Prado seinerzeit seinen weltbekannten Titel 'Mambo Jambo' etwa im Tempo MM 115 geschrieben und auch gespielt hat, so wird der gleiche Titel im Circus im Tempo MM 160 gespielt. Dies oft so schnell, dass selbst auch routinierte Musiker ans Ende ihres Lateins kommen. Da helfen dann jeweils nur noch Tricks, um sich musikalisch 'durchzuschummeln'.*“<sup>80</sup>

Generell üblich ist bereits seit der Verkleinerung der Orchester nach dem zweiten Weltkrieg die Allroundfunktion der Holzbläser, die durch ihre Fähigkeit, verschiedene Instrumente ihrer Gattung zu bedienen, das Potential an Klangfarben beträchtlich erhöhen. Auch heute noch gilt,

<sup>75</sup> vgl. Parolari 1996, o. S.

<sup>76</sup> Evans, zit. nach Newsweek 1945, 108

<sup>77</sup> Evans, zit. nach Wright 1973, 45

<sup>78</sup> Diese Glissandi gaben der Circus-Polka in Amerika den Namen „trombone-smear“, womit dort sogar eine eigene Gattung der Circusmusik beschrieben wird (Wright 1973, 45).

<sup>79</sup> Schulz, B. 1948, 18

<sup>80</sup> Parolari 2003, o. S.

dass die meisten Circusmusiker ein zweites Instrument beherrschen.<sup>81</sup> Der Circus Roncalli beispielsweise sucht inzwischen dezidiert Multiinstrumentalisten für sein Orchester, um möglichst flexibel einsetzbares Musikerpersonal zu besitzen. Solche hohen Anforderungen befördern natürlich ein Spezialistentum, so dass auch aus diesem Grund der Kreis, aus dem die Circusmusiker stammen, ein relativ abgeschlossener Zirkel zu sein scheint.

Darüber hinaus ist für die zweimal tägliche Begleitung der Vorstellungen mit einer Gesamtspielzeit von ca. sechs Stunden eine ausgesprochen gute Kondition erforderlich, ganz abgesehen davon, dass es wohl keine andere Form der Musikproduktion gibt, die eine so intensive ständige Aufmerksamkeit verlangt - und das über die Dauer von drei Stunden. Joe Schwarz, ehemaliger Kapellmeister in den Unternehmen Roncalli und Krone, führt den oft schlechten Ruf der Circusmusik auf diese Überbelastung der Musiker zurück: „Denn es ist vor allem für Bläser unmöglich, zweimal drei Stunden am Tag voll durchzuspielen. Das hält keiner aus. Deshalb schleichen sich dann auch viele Fehler ein. So entstand der schlechte Ruf der Circusmusiker, oft völlig zu unrecht, (...)“<sup>82</sup>

Besonders hohe musikalische Anforderungen werden in der Circusmusik an die Schlagzeuger gestellt. Sie sind das rhythmische Rückgrat jedes guten Circusorchesters und neben dem Kapellmeister die wichtigsten Musiker. Die große Schwierigkeit beim Schlagzeugspiel im Circus besteht darin, dass einerseits die Vorgänge in der Manege akustisch unterstützt werden sollen, dass aber dabei gleichzeitig der Rhythmus des jeweiligen Musikstückes unabhängig davon im Takt weiterlaufen muss.<sup>83</sup> So berichtet der Artist Don Martinez von dem Versuch, mit einem renommierten Professor für Schlagzeug eine Circusnummer einzustudieren. Trotz seines perfekten technischen Könnens sei dieser nicht in der Lage gewesen, zu einer akrobatischen Nummer die entsprechenden Akzente mit Wirbeln und Paukenschlägen etc. zu setzen.<sup>84</sup> Gute Circus-Schlagzeuger sind besonders rare Spezialisten und wegen ihrer Unentbehrlichkeit für die Circusmusik natürlich gesuchte Leute, denn eine besondere Rolle beim Setzen musikalischer Akzente kommt dem Schlagzeug zu. Mit Paukenschlägen, Trommelwirbeln und v. a. m. unterstützt es die Dramaturgie der Aktionen in der Manege. In der Frühzeit des Circuswesens wurden die Schlagzeuger daher auch „Tricktrommler“ genannt.<sup>85</sup> Manche Artisten, vor allen Dingen Clowns, lassen nahezu jede ihrer Bewegungen von Perkussionseffekten untermalen. Das bedeutet höchste Anforderungen an die Schlagzeuger, die quasi unersetzbar sind. „Neben dem Pianisten, der mit besonderem Einfühlungsvermögen begabt sein soll, ist der Schlagzeuger die wichtigste Person eines Begleitorchesters. Durch seine Arbeit kann er eine Darbietung unglaublich unterstützen. Besonders Gags und Effekte sollte er reaktionsschnell und geschmackvoll illustrieren.“<sup>86</sup>

Auch wenn die Präzision vieler Circusorchester beim Publikum hin und wieder den Eindruck entstehen lässt, dass die Musiker und ihr Kapellmeister ihre Arbeit mit gelassener Routine angehen, täuscht diese Einschätzung gewaltig. Die Musik muss dem Programm aufs Genaueste und minutiös folgen, auf jede kleine Abweichung muss unverzüglich reagiert werden. Eine Sekunde Unaufmerksamkeit kann bereits fatale Auswirkungen haben. Denn mag alles auch noch so perfekt geplant sein: Circusprogramme werden von Menschen und Tieren gestaltet und bleiben letzten Endes immer unberechenbar, weshalb niemals auch nur zwei Vorstellungen einen völlig identischen Verlauf nehmen.

<sup>81</sup> vgl. Fragebogen für Circusmusiker: Otto Kolmsee

<sup>82</sup> Schwarz, zit. nach Schütte, 1981, 82

<sup>83</sup> vgl. Paul 1991, 171

<sup>84</sup> vgl. Martinez, zit. nach Lorenz 1994, o. S.

<sup>85</sup> vgl. Parolari 2005, 9

<sup>86</sup> Wonneberg 1970, 272

### 2.4.3.2 Kapellmeister

Einen ganz besonderen Stellenwert innerhalb des Circus besitzt der Kapellmeister. Er ist zuständig für einen reibungslosen musikalischen Ablauf und trägt damit eine erhebliche Verantwortung für das Gelingen einer Vorstellung. Das Aufgabenfeld eines Circuskapellmeisters ergibt ein höchst komplexes Anforderungsprofil. *„Es ist nämlich keineswegs gesagt, daß der Dirigent einer Kaffeehauskapelle auch im Zirkus seinen Mann steht.“*<sup>87</sup> Der Circuskapellmeister muss über eine rasche Auffassungsgabe und ein schnelles Reaktionsvermögen verfügen. Eine kurze Verständigungszeit mit den Artisten muss ihm genügen, um sich auf jede Darbietung musikalisch individuell einstellen zu können. Versagt er, ist mitunter die ganze Nummer „geschmissen“. Früher wie heute ist es bei kleineren Besetzungen üblich, dass die Kapellmeister nicht bloß dirigieren, sondern, um die Besetzung zu komplettieren oder zu verstärken, auch selbst ein Instrument bedienen. Das typische Instrument des Kapellmeisters scheint es dabei nicht zu geben. Aus verschiedenen Quellen lässt sich ersehen, dass praktisch alle Instrumente des Circusorchesters von der Trompete bis zum Schlagzeug im Zusammenhang mit diversen Kapellmeistern auftauchen. Den großen Orchestern in der Blütezeit des Circus standen allerdings reine Dirigenten vor.

Der Kapellmeister steht oder sitzt auf dem Orchesterpodium meist halb dem Geschehen in der Manege zugewendet und halb den Blick auf das Orchester gerichtet, damit er jederzeit das ganze Geschehen sowohl am Boden als auch in der Luft überblicken kann.<sup>88</sup> *„Er muss die Kommunikation zwischen Artisten und Orchester herstellen und blitzschnell auf jede Kleinigkeit reagieren. Das setzt engen Blickkontakt mit dem Geschehen in der Manege oder unter der Zirkuskuppel und den Musikern voraus.“*<sup>89</sup> Mit kurzen, abgesprochenen Kommandos und raschen, aber eindeutigen Bewegungen müssen sie ihr Orchester durch die Unwägbarkeiten der Darbietungen in der Manege lavieren. Von ihnen hängt es ab, ob die Musik sich optimal mit den artistischen Nummern ergänzt.<sup>90</sup> Die besondere Stellung des Kapellmeisters beruht auf seiner großer Verantwortung. *„Den Ausschlag für das Gelingen der totalen Verschmelzung von Schau und Ton gibt der Kapellmeister. Er muss aufgrund seines Dirigentenamtes jene Einheit zwischen Podium und Manege herstellen, die den ungetrübten Genuß der artistischen Vorführung vollendet. Er muss den seelischen und körperlichen Schwankungen nachgeben, denen auch der Artist, besonders aber das rhythmisch arbeitende Tier, unterworfen ist.“*<sup>91</sup>

Dazu muss er spezielle Tricks beherrschen. Bei Pferdedressuren beispielsweise achtet der Kapellmeister bei der Abstimmung von Tempo und Rhythmus der Begleitmusik darauf, dass die Musik vor allem immer mit dem Schritt jenes Pferdes synchron ist, auf welches sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer vermeintlich am stärksten konzentriert. Solches Insiderwissen um listige Techniken und zahlreiche tradierte Spielweisen und Tricks<sup>92</sup> ist entscheidend für eine gelungene Persuasion des Publikums: *„Tatsache ist auch, dass ein guter Dirigent in der Lage ist, jeden (Hervorh. im Original) Schritt eines Schulpferdes zu begleiten. Das Problem ist nur: dann merkt das Publikum effektiv, dass der Kapellmeister korrigiert und nicht etwa der Reiter, bzw. das Pferd. Es braucht deshalb besonders viel Geschmack und Fingerspitzengefühl, das Pferd z.B. bei einer Polka auch einmal zwei bis drei Takte 'übertreten' zu lassen; also nicht genau auf Schritt zu begleiten, bis man das Pferd wieder abfangen kann.“*<sup>93</sup>

<sup>87</sup> Sokol 1955, 128

<sup>88</sup> Parolari 1989, 1

<sup>89</sup> Mannweiler, 70

<sup>90</sup> vgl. Sokol 1955, 128

<sup>91</sup> Krebs 1949, 9

<sup>92</sup> vgl. Parolari 2003, o. S.

<sup>93</sup> Parolari 2003, o. S.

Aus diesem Grund sind Seiteneinsteiger in diesem diffizilen Metier eher selten anzutreffen. Anfänger auf der Position des Kapellmeisters sollten zumindest Erfahrung als Circusorchestermusiker aufweisen können. Für den Kapellmeister gelten die hohen Ansprüche an eine solide musikalische Grundbildung in besonderem Maße. Das nach 1900 gehäufte Auftreten ehemaliger Militärkapellmeister im Circusgeschehen darf auch als Indiz für die hohe Einschätzung dieser Funktion gewertet werden.<sup>94</sup> Zu den Grundvoraussetzungen zählt u. a. eine besonders deutliche und unmissverständliche Schlagtechnik beim Dirigieren. Zudem müssen alle Kommandos klar und deutlich vermittelt werden, da keinerlei Korrekturen möglich sind. Der Kapellmeister muss zusätzlich zumindest über Kenntnisse im Transponieren, Arrangieren und Bearbeiten verfügen, um jene Noten, welche die Artisten mit sich führen, auf das jeweilige Orchester abzustimmen.<sup>95</sup> So verfügten auch die pfälzischen Circuskapellmeister im frühen 20. Jahrhundert über ein hohes theoretisches Wissen. „*Ungezählte Instrumentalschulen, Harmonielehren, Transpositionstabellen und Instrumentationslehren aus dem Nachlaß der Meister bezeugen ihren Lerneifer.*“<sup>96</sup>

### 2.4.3.3 Komponisten

Die Fähigkeit zum Komponieren gehört seit jeher zu einem anerkannten Circuskapellmeister. Manche Circusse bestreiten einen erheblichen Teil ihres Programms mit Eigenkompositionen oder Arrangements ihres musikalischen Leiters. Zumindest Kenntnisse als Arrangeur werden als selbstverständlich vorausgesetzt. „*Natürlich muß solch ein Orchesterchef auch arrangieren können, und in diesem Fall ist das Dirigieren während der Vorstellung nur noch der kleinste Teil seiner Arbeit.*“<sup>97</sup> Im amerikanischen Circus obliegt traditionell die komplette Auswahl des Musikprogramms den Kapellmeistern. In Deutschland suchen sich jedoch die Artisten in aller Regel selbst oder allenfalls in Zusammenarbeit mit den Kapellmeistern ihre passende Begleitmusik. Eine Ausnahme macht hierin meines Wissens lediglich der Circus Roncalli. Die überwiegende Zahl der Komponisten von Circusmusik ist oder war selbst als Circusmusiker aktiv. „*Very little music not written by circus composers was suitable for parade or performance. It was the circus musicians who captured the pulse beat and the life blood of the sawdust ring.*“<sup>98</sup>

Circus ist ganz offensichtlich nicht die Sache fachfremder Komponisten.<sup>99</sup> Die besonderen Gegebenheiten im Circus verlangen von den Komponisten ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen in die Praxis des Manegengeschehens. Die speziellen Erfordernisse für diese Art von Musik sind eben mit keiner anderen Gattung direkt vergleichbar. Eine hohe Affinität des Komponisten zum Circusgeschehen, welche im Prinzip nur durch eigene Praxis und hinreichende Erfahrung als Circusmusiker zu erreichen ist, ist daher eine wesentliche Voraussetzung für adäquate Kompositionen. Für Kompositionen im Circus ist die Bezahlung allerdings nicht besonders lukrativ, da durch eine ungünstige Einstufung auf den Ranglisten der Punktwertung der Verwertungsgesellschaft GEMA die zwar täglich - zum Teil sogar mehrfach - gespielten Werke wenig Profit abwerfen. Gewinn versprechender ist da schon der Verkauf von selbst komponierten Noten an Artisten. Eine verlegerische Tätigkeit bezüglich Circusmusikkompositionen erscheint wegen der geringen Nachfrage unrentabel.

<sup>94</sup> vgl. Kap. 2.4.2. Bereits ab 1873 absolvierten die Kapellmeister der Militärmusik ein Studium an der Hochschule für Musik in Berlin (vgl. Höfele 1997, Sp. 218 u. Salmen 1997, 85).

<sup>95</sup> vgl. Lorenz 1994, o. S.

<sup>96</sup> vgl. Engel 1975, 166

<sup>97</sup> Kürschner 1998, 324

<sup>98</sup> Braathen 1957, 4

<sup>99</sup> vgl. Kap. 3.5.5

#### 2.4.4 Herausragende Kapellmeister

Eine namentliche Erwähnung der Kapellmeister auf Anschlagzetteln oder in Programmheften, Pressemitteilungen etc. war lange Zeit eher unüblich, sie allein ist also schon als Zeichen der Anerkennung zu werten. Der erste Kapellmeister, der im deutschen Sprachraum namentlich nachzuweisen sind, ist um 1800 ein gewisser Bianco, Mitglied der Gesellschaft der Chiarinis, der sich bereits mit dem Titel Musikdirektor schmücken durfte: *„Musikdirektor der Gesellschaft war Herr Bianco. Er gab separat Geigekonzerte, und die Musik, die er für die Tänze komponierte, gefielen dem Publikum sehr. Eine Auswahl der beliebtesten Tänze der Gesellschaft der Kjarynis, eingerichtet für Fortepiano von Józef Bielawski und Józef Damse, konnte man als Notenausgabe an der Kasse des Nationaltheaters erwerben.“*<sup>100</sup>

Große Popularität auch in Deutschland erreichte als außergewöhnliche Erscheinung auf diesem Gebiet der bereits erwähnte französische Kapellmeister und Komponist Paul Cuzent (1814-1856), der zugleich auch als Kunstreiter und Circusdirektor in seinem Unternehmen fungierte.<sup>101</sup> Über ihn wird Folgendes berichtet: *„Paul Cuzent war nicht nur ein prächtiger Kunstreiter, sondern merkwürdigerweise auch ein sehr guter Musiker. Er komponierte die ganze Musik für seine Vorstellungen und dirigierte selber sein Orchester, wenn er just nicht selber ritt.(...) Man hat von ihm die Arie für die Hoboe und einen 'Höllengalopp für das jüngste Gericht', ebenso eine einactige Oper, 'Der Hochzeitsfrack', Text von Dennery und Bignon, mit Erfolg aufgeführt auf dem Théâtre lyrique, 29. September 1855. Er soll sogar die Absicht gehabt haben, sich ganz der musicalischen Laufbahn zu widmen.“*<sup>102</sup> Auch in der Presse wurden seine Leistungen als Besonderheit hervorgehoben, wie beispielsweise zu einem Gastspiel in München im Juli 1845: *„Das Orchester unter Leitung des Herrn Paul Cuzent wird jeden Abend mehrere seiner Compositionen vortragen.(...) Schließlich erwähnen wir die trefflichen Compositionen des Herrn Direktor Cuzent, der abwechselnd das Orchester dirigiert.“*<sup>103</sup>

Der bekannteste deutsche Kapellmeister des 19. Jahrhunderts war zweifellos August Cahnbley, der um 1850 erstmals erwähnt wird.<sup>104</sup> Er war über vier Jahrzehnte verantwortlich für die Musik im Circus Renz und prägte die gehobene musikalische Qualität des Orchesters, womit er nicht unerheblich zum hervorragenden Ruf des Unternehmens Renz beitrug: *„Was Renz bot, war auf allen Gebieten die gediegenste Leistung in geselliger, ästhetischer Umrahmung. Alles war von einer Vornehmheit erfüllt, die dem Institut das unverlierbare Gepräge verliehen. Alles bis ins kleinste Detail korrekt und adrett, vom populären Kapellmeister Cahnbley, oben im Orchester in seiner stoischen Ruhe, bis herab zum letzten Stallpagen.“*<sup>105</sup> Cahnbley trat vielfach auch als Komponist in Erscheinung und schrieb bzw. arrangierte für zahlreiche Pantomimen des Circus Renz die Musik. Einige seiner Kompositionen wurden sogar - was als Beweis ihrer Popularität gelten darf - als Notenausgaben editiert, so z. B. die Musik zur außergewöhnlich erfolgreichen Pantomime „Die lustigen Heidelberger“ (vgl. Abb. unten) oder der bereits erwähnte „Oceana-Walzer“ (1877).<sup>106</sup>

<sup>100</sup> Hera 1981, 238

<sup>101</sup> vgl. Kap. 1.2.3.1

<sup>102</sup> Saltarino 1895, 44

<sup>103</sup> Münchener Tagblatt vom 29.07.1845, Archiv Hermann Sagemüller

<sup>104</sup> vgl. Zscharschuch 1991, 20

<sup>105</sup> vgl. Halperson 1926, 103f

<sup>106</sup> vgl. Kap. 1.2.3.2

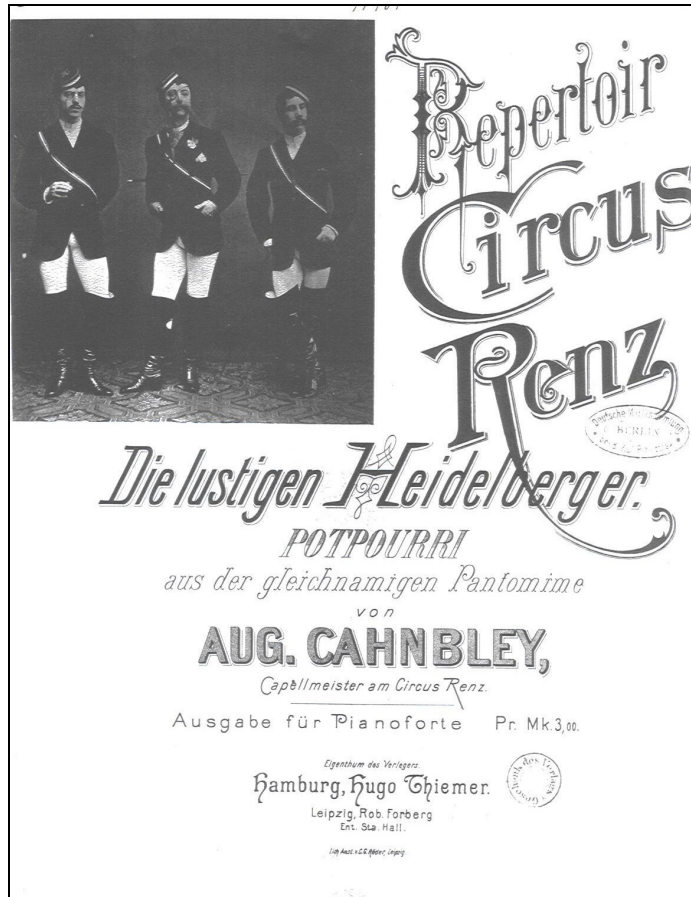


Abb.: Klaviersatz der Pantomime „Die lustigen Heidelberger“

Einen nahezu legendären Ruf in der Circusszene erarbeitete sich während seiner über 30jährigen Tätigkeit beim Circus Busch der Kapellmeister Adolf Taubert. *„Die von ihm geschriebenen Arrangements traten von Berlin aus ihre Reise in die Welt an und wurden im ‚Cirque Medrano‘ in Paris genauso gespielt wie im ‚Zirkus Schumann‘ in Frankfurt am Main, bei ‚Ringling‘ in New York wie bei ‚Ciniselli‘ in Warschau.“*<sup>107</sup> Er galt als führender deutscher Kapellmeister des frühen 20. Jahrhunderts und dirigierte das Circus-Busch-Orchester, das er mit äußerster Disziplin führte, im Zeitraum von ca. 1910 bis 1944.<sup>108</sup>

<sup>107</sup> Sokol 1955, 129

<sup>108</sup> vgl. Zscharschuch 1991, 21 u. Winkler 1998, 93



Adolf Taubert (untere Reihe Mitte) und die Musiker des Circus Busch um 1915<sup>109</sup>

Berühmtester Vertreter unter den Circuskapellmeistern ist zweifellos Robert Stolz (1880-1975), der später als Operettenkomponist Weltruhm erlangte. Seine musikalische Karriere begann Robert Stolz um 1903 als Kapellmeister im Circus Henry<sup>110</sup>, und er darf damit als prominentestes Beispiel für die unter Operettenkomponisten weit verbreitete Affinität zum Circuswesen und verwandten Genres gelten.<sup>111</sup> Stolz lobte später nicht nur ausdrücklich die Qualität der Circusmusiker - „*Der Circus Henry war erstklassig, und ich gebot über fünfundvierzig gut eingespielte Musiker, alles Könnner*“<sup>112</sup> - sondern betonte auch die hohen Anforderungen eines Circuskapellmeisters: „*Ich hatte Mühe, meinen Blick auf die Kapelle zu konzentrieren. Und bald lernte ich auch, wie dringend es nötig war, meine Aufmerksamkeit zwischen Kapelle und dem Geschehen in der Manege zu teilen. Besonders bei der Pferdenummer (...) Denn nicht sie halten den Takt der Musik - der Dirigent muß den Takt nach ihren Schritten schlagen. Diese Grundlektion, die mir in der ersten Nacht beim Circus Henry erteilt wurde, sollte mir bei meiner späteren Arbeit mit temperamentvollen Gesangstars zustatten kommen.*“<sup>113</sup>

Wenig bekannt ist auch die circusmusikalische Tätigkeit eines weiteren erfolgreichen Komponisten von Operetten-, Revue- und Kabarettmusik: Victor Hollaender (1866-1940), der Vater des später ebenfalls als Komponist erfolgreichen Friedrich Hollaender (1896-1976), war in den Jahren 1896-1899 als Kapellmeister im amerikanischen Circus Barnum & Bailey in New York und London beschäftigt<sup>114</sup>, „*wo er die schmucke, rotuniformierte Militärkapelle dirigierte*“.<sup>115</sup> Offensichtlich waren die Erfahrungen, die er dort sammelte, für seine späteren Erfolge als Komponist wegweisend, denn „*Hollaender erkannte als erster die großen*

<sup>109</sup> Circus-Busch-Archiv, Martin Schaaf, Berlin

<sup>110</sup> vgl. Paul 1991, 164 u. Glanz 1997, Sp. 1545

<sup>111</sup> vgl. Kap. 3.5.1.3

<sup>112</sup> zit. nach Lang 2002, 445

<sup>113</sup> zit. nach Lang 2002, 445

<sup>114</sup> vgl. Kühn 1997, Sp. 210 u. Hollaender 1973, 7. Hollaenders Frau trat übrigens im gleichen Circus als Soubrette auf einem Kamel reitend auf und trug dabei deutsche Lieder und Arien vor (vgl. ebd.).

<sup>115</sup> Hollaender 1973, 7



*musikalischen Möglichkeiten der theatralischen Revue. Dabei kamen ihm die Erfahrungen, die er über mehrere Jahre in den USA und London (sic!) gesammelt hatte, zugute. Während seine früheren Operetten sich musikalisch noch recht behäbig bis schwerblütig gaben, konnte er sein Talent für eine leichtfüßige (...) Kompositionsweise<sup>116</sup> nun voll zur Entfaltung bringen, und er gehörte dann „während der Kaiserzeit zu den beliebtesten und erfolgreichsten Komponisten der Unterhaltungsmusik“.<sup>117</sup>*

Einen ebenso hervorragenden Ruf als Operetten- und Revuekomponist besaß im gleichen Zeitraum auch Jean Gilbert (1879-1942, eigentlich: Max Winterfeld), der in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts Kapellmeister beim Circus Wilhelm Hagenbeck war.<sup>118</sup> Jean Gilbert brachte 1912 in Berlin eine Posse unter dem Titel „Puppchen“ heraus, deren Schlager teilweise eine ungeheure Popularität erreichten: „Das Publikum des Jahres 1912 brüllte vor Begeisterung, wenn mit Gilberts „Puppchen, du bist mein Augensterne“ ein unterhaltender Abend eröffnet wurde.“<sup>119</sup> Eine der bekanntesten Melodien in diesem Werk war „Geh’n wir mal zu Hagenbeck ...“, die später auch als „Hagenbeck-Marsch“ bekannt wurde. Beide Circusunternehmen der Familie Hagenbeck reklamierten diesen Marsch für sich: „Diesen Hagenbeck-Marsch, der Anlaß zu einem Familienstreit wurde, soll Gilbert für den Circus Wilhelm Hagenbeck, speziell aber für Willy Hagenbecks Bärennummer komponiert haben, so versicherten Wilhelms Nachkommen. Die Familie seines Bruders Carl nahm ihn ebenfalls für sich in Anspruch.“<sup>120</sup>

Eine sehr ungewöhnliche Karriere im Circusgeschäft machte der Mackenbacher Julius Gleich (1886-1951). Als 13jähriger riss Gleich mit seiner Klarinette von zu Hause aus, schlug sich zunächst als Straßenmusikant durch und ging dann, wie so viele Pfälzer Musikanten, in die USA, wo er nach zwei Jahren als Wandermusikant eine Anstellung beim amerikanischen Circus Carum-Charley fand. Dort war er zunächst als Tierwärter und Musiker tätig, wurde aber bald schon Kapellmeister.<sup>121</sup> 1911 kehrte Julius Gleich dann wieder nach Deutschland zurück, wo er als Musiker und Zeltarbeiter im Circus Blumenfeld engagiert wurde. Anschließend wurde er Kapellmeister im böhmischen Circus Kludsky, später dann in dem deutschen Unternehmen Henny. Dort verliebte er sich in Karola Henny (1890-1963), die Tochter des Direktors, und heiratete diese 1912 im pfälzischen Weilerbach.<sup>122</sup> Ab 1919 übernahm Julius Gleich als Direktor den Circus Henny,<sup>123</sup> der ab Mitte der Zwanziger Jahre, jetzt als Circus Gleich, zu einem der größten und erfolgreichsten Unternehmen der deutschen Circusszene heranwuchs und einige Jahre selbst Konkurrenten wie Sarrasani oder Krone Paroli bot.<sup>124</sup> Doch dabei übernahm sich Gleich offensichtlich und der Drang zu ständiger Vergrößerung hatte bald fatale Folgen, so dass das Unternehmen 1935 Konkurs anmelden musste.<sup>125</sup>

Die bekanntesten unter den Mackenbacher Kapellmeistern sind daneben jene aus der Familie der Eckhardts, insbesondere Jean Eckhardt sen. (1872-1939). Erstmals ist dieser ab 1888 als Kapellmeister nachgewiesen, er leitete u. a. die Orchester der Unternehmen Sarrasani, Krone, Busch und Strassburger. Ebenso war sein Bruder Daniel Eckhardt (1877-1944), der auch vielfach als Komponist in Erscheinung trat, bei den Unternehmen Krone und Strassburger als

<sup>116</sup> Kühn 1997, Sp. 211

<sup>117</sup> Kühn 1997, Sp. 211

<sup>118</sup> vgl. Meyer 1997, Sp. 942 u. Lehmann-Brune 1991, 149

<sup>119</sup> Schutte 1988, 86.

<sup>120</sup> Lehmann-Brune 1991, 149. Lehmann-Brune behauptet an gleicher Stelle ferner: „In Wahrheit hatte Gilbert diesen Marsch dem gesamten Hause Hagenbeck zugeordnet, obwohl er Kapellmeister bei Wilhelm Hagenbeck war.“ Einen Beleg für diese These bleibt sie jedoch schuldig.

<sup>121</sup> vgl. Brecher 1949, 10

<sup>122</sup> vgl. Heiratsurkunde im Archiv des Westpfälzer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>123</sup> vgl. Anzeigenteil in: Das Programm. Artistisches Fachblatt. Nr. 1168, Jg. 1924, o. S.

<sup>124</sup> vgl. Günther/Winkler 1986, 130

<sup>125</sup> vgl. Brecher 1949, 11 u. Günther/Winkler 1986, 128ff

Kapellmeister beschäftigt. Jean Eckhardt jun. (1897-1984), der zunächst in den Orchestern seines Vaters Jean Eckhardt sen. spielte, wurde schließlich dann von 1932-1936 Kapellmeister im Circus Strassburger.<sup>126</sup>

Der ehemalige argentinische Militärkapellmeister Cesare Sesso (1858-1938) darf als entscheidende Figur bei der Etablierung der Blasorchester im Circuswesen gelten. Als früherer Oberleutnant der argentinischen Armee und Leiter des 8. Argentinischen Regiments „Grenadiere zu Pferd“<sup>127</sup> trat er um 1920 in das Großunternehmen Sarrasani ein und begründete den hervorragenden Ruf der Sarrasani-Orchester, die nicht nur bezüglich ihrer Größe, sondern auch musikalisch Maßstäbe setzten. Als Verantwortlicher für den gesamten musikalischen Bereich wurde er als „Generalmusikdirektor“ oder auch als „Obermusikmeister“ bezeichnet. Die militärische Vergangenheit Sessos schlug sich offensichtlich auf seine Tätigkeit beim Circus nieder, denn er führte die ihm Untergebenen mit überaus strenger Disziplin und genoss einen regelrecht gefürchteten Ruf unter den Musikern. Cesare Sesso trat zudem als Komponist des „Sarrasani-Marsches“ hervor, der noch heute regelmäßig zu den Vorstellungen ertönt. Auch sein Sohn, Cesarino Sesso jun., war zeitweilig als Kapellmeister und Assistent seines Vaters bei Sarrasani engagiert.

Nicht unerwähnt bleiben darf auch Franz Rokos. Er begann 1931 als Kapellmeister und Zeltmeister beim Unternehmen Dominik Althoff, wechselte dann 1935 zum Rennbahncircus Franz Althoff.<sup>128</sup> Er heiratete in die Circusdynastie der Althoffs ein, als er sich mit Wilhelmine Althoff, der Schwester der Circusdirektorin Carola Williams, vermählte. Nach dem Zweiten Weltkrieg war er zunächst als Kapellmeister bei Willy Hagenbeck und bei seinem Schwager Adolf Althoff tätig<sup>129</sup> sowie später dann bis 1968 im Circus Williams, wo er zugleich auch als Oberzeltmeister fungierte.<sup>130</sup>

Ab den 1930er Jahren eroberte sich ebenfalls der aus Florenz stammende Italiener Alfonso Joffa (1902-1965) einen herausragenden Rang in der deutschen Circuslandschaft. Nach seinem Engagement bei Sarrasani, wo er ab 1925 erst als Geiger, dann ab 1934 als Kapellmeister tätig war, wurde Joffa ab 1943 Kapellmeister im Circus Krone.<sup>131</sup> Insgesamt war er vierzig Jahre in deutschen Circusunternehmen tätig<sup>132</sup>, wobei er auch die Position eines Zeltmeisters bekleidete: *„Maestro Alfonso Joffa beim Zeltaufbau erlebt zu haben, war schon ein Ereignis für sich: Ihm machte keiner etwas vor. Er schrie mit südländischem Temperament seine Kommandos in die Gegend (...) und wenn das große Krone-Zelt stand, dann blieb ihm meist wenig Zeit zum Freuen, denn schon waren die ersten Orchesterproben angesetzt.“*<sup>133</sup> Seinen hervorragenden Ruf erwarb er sich aber in erster Linie als Arrangeur und Komponist: *„Alfonso Joffa ist einer der besten Leiter, die das Krone-Orchester je besaß - er ist einfach nicht totzukriegen, wenn es darum geht, einer neuen Nummer das beste zu ihr passende musikalische Outfit zu geben, mit dem sie dann oft jahrzehntelang durch die Welt zieht.“*<sup>134</sup>

<sup>126</sup> vgl. Archiv des Westfälischer Musikantenmuseums Mackenbach

<sup>127</sup> vgl. Sarrasani-Illustrierte, Jg. 25, 1931, Nr. 580 o. S., Archiv des Circusmuseums Preetz

<sup>128</sup> Programmheft Circus Franz Althoff 1940, Archiv des Circusmuseums Preetz

<sup>129</sup> vgl. Lehmann-Brune 1991, 225

<sup>130</sup> vgl. Lehmann-Brune 1991, 179

<sup>131</sup> vgl. Kürschner 2003, 66

<sup>132</sup> vgl. Zscharschuch 1991, 21

<sup>133</sup> Kürschner 1998, 323

<sup>134</sup> Kürschner 1998, 324

Die sechziger und siebziger Jahre wurden dominiert von Namen wie Werner Weiland (u. a. Circus Barum) und Otto Kolmsee (u. a. Circus Adolf Althoff u. Circus Krone)<sup>135</sup>, bevor dann polnische Kapellmeister, unter den sich vor allem Zygmunt Michalek (Circus Barum) eine herausragende Stellung erarbeitete, die Szene eroberten. Einer der wenigen verbliebenen deutschen Kapellmeister in den 1980 Jahren war Joe Schwarz (Circus Roncalli und Circus Krone). Die Circusmusik der DDR wurde jahrzehntelang von Georg Neuenfeld (Circus Busch), Alfred Rienecker (Circus Berolina) und Paul Heinrich (Circus Aeros) geprägt.

In den letzten beiden Jahrzehnten machte im deutschsprachigen europäischen Raum zunehmend der Schweizer Kapellmeister, Komponist und Arrangeur Reto Parolari von sich reden. Der gelernte Schlagzeuger widmete sich nach seiner Ausbildung am Konservatorium Winterthur ganz der Unterhaltungsmusik. Er leitete u. a. die Orchester der Unternehmen Knie, Carré und Circus Krone. Zusätzlich studiert er seit den 1980er Jahren häufig mit verschiedenen Circusorchestern vor Saisonbeginn die Tourneeprogramme ein, so z. B. für die Circusse Busch-Roland, Medrano, Fliegenpilz, Giovanni Althoff und etliche andere. Zahlreiche Kompositionen und Arrangements stammen aus seiner Feder. Seit 1997 ist Parolari auch als Kapellmeister verantwortlich für die Musik beim alljährlich stattfindenden Circusfestival in Monte Carlo. Die aktuelle Circusmusikszene wird daneben vor allem von Georg Pommer aus dem Circus Roncalli bestimmt, der ebenfalls als Komponist und Arrangeur in Erscheinung tritt: *„Andere Circusunternehmen lassen sich von ihm musikalisch beraten und ihre Musiken arrangieren, daneben komponiert er vielen Artisten maßgeschneiderte Musikstücke für ihre Nummern.“*<sup>136</sup> Zunächst als Saxophonist und Keyboarder bei Roncalli engagiert, zeichnet Pommer dort seit 1984 als musikalischer Direktor für die Musik verantwortlich. Das ausgezeichnete Renommee des Roncalli-Orchesters ist zweifellos auch seinen zahlreichen Originalkompositionen zu verdanken.<sup>137</sup>

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die größte Popularität unter den Kapellmeistern anscheinend jene erlangen, die auch durch eigene Kompositionen auf sich aufmerksam machen. Vielen weiteren exponierten Vertretern der Circuskapellmeisterzunft wurde und wird lediglich innerhalb des Circuswesens Popularität und Anerkennung zuteil.

<sup>135</sup> Einen wohl einmaligen Sonderfall einer weiblichen Kapellmeisterin stellt in diesem Zeitraum das Engagement von Katja Wallnitz im Circus Brumbach 1965 dar (vgl. Programmheft Circus Brumbach 1965, Circus- und Varietéarchiv Marburg).

<sup>136</sup> Paul 1991, 173

<sup>137</sup> vgl. Hörbeispiele auf der im Anhang beigelegten CD