



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zirkusdramaturgie.
Annäherung an einen unbekannten Begriff“

verfasst von / submitted by

Benedikt Ricken, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien/Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Birgit Peter

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	Seite 4
Einleitende Worte	Seite 5
Kapitel 1:	
Zirkusdramaturgie: Begriffsklärung im Spannungsfeld zwischen akademischem Desinteresse und eigenem Kulturanspruch	Seite 9
Kapitel 2:	
Zirkusdramaturgie in Theorie und Beispiel	Seite 21
2.1 Nummerndramaturgie als „Einheit der Vielfalt“	Seite 21
2.2 Programmdramaturgie als „Vielfalt der Einheit“	Seite 39
Kapitel 3:	
Zirkusdramaturgie als Kurationsprozess	Seite 55
Resümierende Worte	Seite 65
Quellen- und Bildverzeichnis	Seite 69
Abstract	Seite 74

Editorische Anmerkungen:

Wenn nicht in Zitaten oder Eigennamen anders verwendet, wird die Schreibweise „Zirkus“ angewendet.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei den in der Arbeit als Beispiel herangezogenen Zirkusunternehmen Classic Circus, Circus Pikard und Circus Roncalli für die Möglichkeit des mehrmaligen Besuchs sowie der Erlaubnis zum Fotografieren während der Vorstellungen bedanken. Dies schließt insbesondere den Dank an alle Artistinnen und Artisten mit ein. Besonderer Dank gilt an dieser Stelle Alexander Schneller vom Circus Pikard für das zur Verfügung stellen seiner Inspirationsmappe.

Dank gilt auch meiner Betreuerin Mag. Dr. Birgit Peter für die Begleitung und Motivation im Entstehungsprozess dieser Arbeit.

Zuletzt möchte ich mich bei meiner Familie, meinen Eltern und Geschwistern, sowie bei meinen Freunden für die Unterstützung während der gesamten Studienzeit bedanken.

Einleitende Worte

Die Auseinandersetzung mit der Dramaturgie des Zirkus – oder Zirkusdramaturgie - ist die Annäherung an einen bislang unbekannten Begriff.

Wenngleich unbekannt, gilt es festzuhalten, dass es sich dabei keineswegs um einen neuen Begriff handelt. Tatsächlich findet sich der Begriff Zirkusdramaturgie bereits 1969 in einer Publikation über *Die Schönheit in der Zirkuskunst* von Gerhard Krause. Der Zirkushistoriker bemerkt darin an, dass es bereits damals erste Bemühungen gab, zu einer Definition des Begriffes zu kommen. Weiterreichende Untersuchungen wurden allerdings nicht vorgenommen.¹ Verändert hat sich die Situation bis heute auch über einen Zeitraum von beinahe fünfzig Jahren kaum. Insbesondere im deutschsprachigen Raum – auf dem hier der Fokus liegen soll – findet die akademische Auseinandersetzung mit Zirkus nur marginal statt; zur Dramaturgie des Sujets finden sich in der spärlichen Literatur allenfalls Ansätze. Eine gesonderte und tiefergehende Betrachtung gibt es nicht. Die vorliegende Arbeit bietet eine solche an, indem sie die bisherigen, zumeist in den 1960er Jahren entstandenen Teilergebnisse sammelt und anhand von heutigen Beispielen auf Aktualität prüft.

Eingangs bedarf es allerdings einer genaueren Bestimmung des Gegenstandes Zirkus, der sich in seiner Historie und in seiner Präsenz sehr wandlungsreich präsentiert. Zirkus wird in dieser Arbeit vorrangig in seiner traditionellen Form behandelt, der sich vor allem in seinem ästhetischen und formellen Verständnis vom in den 1970er Jahren aufkommenden, sogenannten Neuen Zirkus unterscheidet. Heute bestehen diese Strömungen mehr nebeneinander als miteinander. Wenngleich mit durchaus anderen Mitteln agierend, gilt jedoch für beide: „Zirkus ist eine Einheit der Vielfalt.“² Diese vom russischen Zirkushistoriker Jewgeni Kusnezow in den 1930er Jahren in seinem Werk *Der Zirkus der Welt* aufgestellte Definition wird bis heute vielfach angeführt. Auch in der Betrachtung der Zirkusdramaturgie kann dieses Zitat als Leitmotiv dienen.

¹ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 89.

² Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 7.

Als eines der wesentlichen Merkmale des Neuen Zirkus wird zumeist die starke Orientierung am Theater genannt. Tatsächlich lassen sich in der Geschichte des Zirkus in jeder Epoche Verbindungslinien zwischen beiden Formen ziehen. Wenn sich der Begriff der Dramaturgie inzwischen auch in anderen Bereichen des Alltagslebens etabliert hat, verwundert es, dass dies beim Zirkus trotz der Nähe zum Theater als eigentlichem Ort der Dramaturgie nicht geschehen ist, besser: nicht geschehen sein soll. Vielmehr ist dies aber wohl tatsächlich der bereits angeführten, fehlenden wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Thematik zu schulden. Eine eigene Zirkuswissenschaft fehlt bis heute. Das akademische Desinteresse geht einher mit dem soziokulturellen Status, den der Zirkus im deutschsprachigen Raum innehat. Das zeigt sich besonders im internationalen Vergleich: in Russland und Frankreich genießt der Zirkus Kulturstatus und wird entsprechend gefördert. So sind beiden Ländern im 20. Jahrhundert zahlreiche Zirkusschulen entstanden, die sich neben der praktischen Ausbildung auch der theoretischen Verhandlung widmen. Für die angestrebte Lernvermittlung gilt es, für ein weitestgehend stummes Sujet sprachliche Wege der Beschreibbarmachung zu finden. Naheliegend wäre eine Übernahme der Begrifflichkeiten aus anderen Bereichen wie dem Theater. Doch beinahe genauso lange, wie sich Verbindungslinien zwischen Zirkus und Theater ziehen lassen, existiert in dem Bestreben um kulturelle Anerkennung auch ein Selbstdefinierungs- und Profilierungsprozess in Abgrenzung zum Theater und zum Sport. Dem folgend, gilt es eine eigene Dramaturgie, eben eine Zirkusdramaturgie, zu benennen.

Das Leitmotiv „Einheit der Vielfalt“ vorangestellt, lassen sich alle im Zirkus gezeigten Darbietungen unter den Sammelbegriff der Artistik fassen. Ihnen gemein ist der Trick als Basis. Auseinandergehende Meinungen in der akademischen Betrachtung bestehen historisch in der Bewertung des Tricks: ist es das Grundelement oder nur Mittel einer Darbietung? Inzwischen hat sich letztere Sichtweise durchgesetzt – im Neuen Zirkus noch deutlicher als in der traditionellen Form. Der Trick ist nicht (mehr) Selbstzweck; die Präsentation gewinnt an Bedeutung: Choreografie, Kostüm und Musik formen eine Darbietung und geben ihr einen spezifischen Stil. Während innerhalb einer Darbietung eine innere Einheit der stilprägenden Aspekte angestrebt ist, basiert das Programm in seiner Gänze auf Varianz in Genres und Stilrichtungen. Besondere Bedeutung kommen auch der Eröffnung sowie dem Finale zu, indem sie das Programm rahmen und ihm ebenso eine einheitliche Wahrnehmung erzeugen wie ein zu Grunde liegendes Leitmotiv.

Wenn Zirkusdramaturgie somit als Wahrung von Einheit und Vielfalt zu verstehen ist, erhält insbesondere der Entstehungsprozess einer einzelnen Nummer als auch eines gesamten Programms einen hohen Stellenwert. Ist für die Kreation einer Darbietung nach wie vor meist die Artistin beziehungsweise der Artist verantwortlich, so sind die Zuständigkeiten bei der Gestaltung eines Programms wesentlich breiter aufgestellt und umfasst auszugsweise die Bereiche der Nummernauswahl wie auch die praktische Umsetzung in den Proben.

Mit dem Circus Roncalli, dem Circus Pikard sowie dem Classic Circus habe ich drei Beispiele ausgewählt, die mit ihrer jeweiligen Geschichte sowie der organisatorischen wie personellen Struktur die große Bandbreite der aktuellen traditionellen Zirkus-Szene im deutschsprachigen Raum abdecken. Der Circus Roncalli wurde 1976 von Bernhard Paul gegründet und feierte in diesem Jahr sein 40-jähriges Bestehen. Man gastiert vorzugsweise in Großstädten in Deutschland, Österreich sowie unregelmäßig auch in anderen umliegenden europäischen Ländern. Der von der Familie Schneller seit 1989 betriebene Circus Pikard hingegen reist ausschließlich in Niederösterreich und fährt jedes Jahr weitestgehend die gleichen Orte an.³ Eine Besonderheit stellt der Classic Circus von Karl Köllner da. Das 1999 gegründete Unternehmen war nur vier Jahre lang auf Tournee und konzentriert sich seitdem auf die Vermietung von Zelten. Jeden Sommer allerdings spielt der Zirkus einige Vorstellungen im Auftrag von deutschen Möbelhäusern, die ihren ihrer Kundschaft einen zusätzlichen Besuchsanreiz bieten wollen.⁴ In allen drei Programmen treten sowohl hinzuengagierte Artisten wie auch die eigene Familienmitglieder auf. Deren Präsenz ist im Circus Pikard am deutlichsten, wo die Familie Schneller weite Teile des Programms selbst bestreitet. Im Circus Roncalli sowie im Classic Circus bilden Familienmitglieder hingegen die Ausnahmen im Ensemble. Vivian und Lilian Paul, die beiden Töchter von Roncalli-Gründer Bernhard Paul, arbeiten im Programm jeweils eine eigene akrobatische Darbietung. Karl Köllner führt selbst als Moderator durch das Programm des Classic Circus. Zudem ist er der seriöse Gegenpart in einem Auftritt seines als Clown agierenden Sohnes Karl Junior.

³ Informationen von den jeweiligen Webseiten der Unternehmen:

Circus Roncalli: www.roncalli.de bzw. Circus Pikard: www.zirkus.at (Zugriff: 25. August 2017).

⁴ vgl. Achim Schlotfeldt: „Möbelhaus verwöhnt Kunden mit starkem Classic Circus“, in: *CircusZeitung* 09/15, Hrsg. Gesellschaft der Circusfreunde e.V., Dormagen: Circus Verlag 2011, Seite 7.

Die drei Unternehmen konnten von mir mehrfach während der Saison 2016 besucht werden. Dabei sind Fotografien der Darbietungen beziehungsweise Programmteile entstanden, die zur Illustration der Analyse und der vorliegenden Arbeit insgesamt dienen.

Kapitel 1: Zirkusdramaturgie: Begriffsklärung im Spannungsfeld zwischen akademischem Desinteresse und eigenem Kulturanspruch

Um sich dem Begriff der Zirkusdramaturgie zu nähern, gilt es zunächst den Gegenstand genauer zu bestimmen und historische Entwicklungen zu kennzeichnen. Zugeschrieben wird die Entstehung des Zirkus dem englischen Reiter Philip Astley, der im ausgehenden 18. Jahrhundert, genauer auf das Jahr 1768, erstmals in seiner Londoner Reitschule Aufführungen durchgeführt zu haben, die als Form des Zirkus zu werten sind. Neben Reitkunststücken traten bei ihm auch clowneske Figuren und Akrobaten auf.⁵ Die Zirkushistorikerin Gisela Winkler unterstreicht in ihrer Publikation *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden* die Bedeutung Astleys in der Entstehung:

„Astley war sicher nicht der einzige, der mit der Einbeziehung anderer artistischer Nummern in die Auftritte der Kunstreiter mehr Abwechslung brachte. Aber er war nachweisbar der erste, der eine solche Programmmischung zum Prinzip machte – und damit ein neues Kunstgenre einführte. [...] Aus einer mehr oder weniger zufälligen Mischung aus artistischen Genres machte er eine in sich geschlossene Programmform – das, was später die Zirkuskunst genannt wurde.“⁶

In den nun beinahe 250 folgenden Jahren zeigt sich der Zirkus äußerst wandlungsfähig. Zu jeder Zeit gab und gibt es neue „Elemente, die in den Zirkus hineingetragen wurden und noch werden.“⁷ Viele dieser Elemente wie etwa Ringkämpfe, Pantomimen oder die sogenannten Sensationsnummern⁸ seien jedoch lediglich „historisch und gesellschaftlich bedingt“ und „auf die Grundtendenz des Zirkus [...] [ohne] dauernden negativen Einfluß“⁹, befindet Gerhard Krause. Er teilt die historische Entwicklung des Zirkus in drei Abschnitte ein, die sich zeitlich zwischen dem „Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zirka 1870 (erste Periode), 1870 bis 1890 (zweite Periode) und 1890 bis heute (dritte

⁵ vgl. dazu u.a. Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seiten 14-20.

⁶ Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gräse: Edition Schwarzdruk 2015, Seite 70.

⁷ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 290.

⁸ Nummern, bei denen die Gefährlichkeit im Vordergrund steht. Siehe dazu: Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Künste der Artistik*, Gräse: Edition Schwarzdruk 2015, Seiten 196-201.

⁹ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 13.

Periode)¹⁰, also bis in die 1960er Jahre hinein, datieren lassen. Zu den einzelnen Perioden führt er aus:

„Die erste Etappe umfaßt den Beginn des equestrischen Zirkus unter Einbeziehung aller Formen der Reiterei als Keimzelle des Zirkus ab Ausgang des 18. Jahrhunderts. In der zweiten Etappe erfolgte mit Beginn des 19. Jahrhunderts die immer stärkere Übernahme der akrobatischen Disziplinen aller Genres, insbesondere der Seiltänzer und Kraftakrobaten. In der dritten Etappe schließlich, hauptsächlich ab Mitte des 19. Jahrhunderts zu datieren, erfolgte dann die Übernahme von Raubtiernummern, Exoten- und Haustierdressuren aus den Menagerien des Schaustellerwesens. Die Einbeziehung des clownesken Elements als eines selbstständigen Faktors wie auch gekoppelt mit anderen Genres ist von Anfang an zu verzeichnen. Die soeben getroffene Zeitbestimmung ist natürlich nicht absolut zu sehen, weil eine Periode in die andere übergreift.“¹¹

Gerhard Krause findet daher zu folgendem Resümee: „Zirkus – das ist Dressur, Akrobatik, Clownerie in einem wohl abgewogenen Verhältnis.“¹² Er konnte wohl nicht ahnen, dass sich schon im Nachfolgejahrzehnt alternative Formen entwickeln, die andere Schwerpunkte gesetzt haben und dies bis heute tun. Darunter fallen das in Fragestellen bisheriger Gegebenheiten – etwa durch den Verzicht auf Tiere – sowie eine vermeintlich stärkere Orientierung zu anderen Genres wie Theater und Tanz. Einheitliche Charakterisierungs- und Unterscheidungsmerkmale lassen sich allerdings nicht genau benennen, weder zu den bis dahin etablierten Formen noch untereinander. Dennoch wird durch die Verwendung der begleitenden Adjektive „traditionell“ einerseits und „neu“ beziehungsweise „zeitgenössisch“ andererseits auch sprachlich eine Trennung und Zuschreibung der unterschiedlichen Formen von Zirkus vorgenommen, die nicht selten auch eine Wertung impliziert. Heute bestehen beide Strömungen nebeneinander. Ein wünschenswertes Miteinander etwa auf kulturpolitischer Ebene ist nicht allerdings nicht erkennen. Wenngleich sich die vorliegende Arbeit vorrangig mit einer nach dieser Trennung als traditionell einzuordnenden Form des Zirkus beschäftigt, so ist es deshalb umso wesentlicher, Gisela Winklers Anmerkung zu betonen, „diese unterschiedlichen Formen nicht gegeneinander auszuspielen [...] sondern als künstlerische Vielfalt zu begreifen und zu befördern.“¹³

¹⁰ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seiten 14/15.

¹¹ Ebd., Seite 13.

¹² Ebd., Seite 10.

¹³ Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 440.

Die oftmals als Spezifikum des Neuen Zirkus herausgestellte Verbindung zwischen Zirkus und Theater ist dabei keineswegs neu. Vielmehr lässt sich die Wechselbeziehung historisch nachzeichnen.

„Diese Integration von Theaterelementen in den Zirkus hat ihn seit seiner Entstehung – wenn auch in unterschiedlichen Maßen und Erscheinungsformen – immer begleitet. Von den komischen Szenen zu Pferde bei Astley und seinen Zeitgenossen bis zu den Zirkuspantomimen, wie sie von den Anfängen des Zirkus bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts üblich waren, von der Clownerie als ausgesprochener Theaterform bis zu den szenisch gestalteten Darbietungen etwa der Salonjongleure oder der Dressurnummern im russischen Zirkus gab es seit jeher Verbindungen zwischen Zirkus und Theater.“¹⁴

Der historischen Entwicklung der Verbindung zwischen Zirkus und Theater widmet Gisela Winkler ein eigenes Kapitel unter der Überschrift „Theater – Volkstheater – Zirkus“. Dort zeichnet sie eine der recht eurozentrischen Theater-Geschichtsschreibung folgenden Linie von der Antike bis ins Heute und legt die Verquickung beider Formen dar: beginnend bei den Satyrspielen der Griechen und dem Mimus-Spiel im Imperium Romanum über Jahrmarktstheater, Komödianten und Wandertruppen im Mittelalter, der Etablierung der Hoftheater und der sich daraus prägenden Unterscheidung zwischen Hochkultur und Unterhaltung bis hin zu wiederaufflammenden Annäherung im 20. und 21. Jahrhundert.¹⁵ Die Autorin schließt das Kapitel mit folgender Zusammenfassung:

„So wie im antiken Theater das Satyrspiel zu jeder Aufführung gehörte, so haben sich in der Gegenwart auch Boulevardtheater, Komödie und Musical ihren Platz in der Gunst der Zuschauer gesichert. Ihre Verbindung zur Artistik hat teilweise andere Formen angenommen, aber sie bleibt bestehen. Und in einigen modernen Theaterstilen ist die Besinnung auf die artistische Körperkunst Teil des Konzepts, ebenso wie der Neue Zirkus bestimmte Traditionen der Theaterentwicklung aufnimmt.“¹⁶

¹⁴ Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 427/428, Hervorhebung im Original.

¹⁵ vgl. Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2 Die Künste der Artistik*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 37-81.

¹⁶ Ebd., Seite 81.

Um diese Verstreungen mit dem Theater wissend und in Anbetracht dessen, dass „das Theater der Ort ist, an den der Begriff der Dramaturgie genealogisch gebunden ist“¹⁷, verwundert es durchaus, dass der traditionelle Zirkus augenscheinlich keine Dramaturgie kennt. Zumal sich der Begriff auch „für andere Darstellungskünste als brauchbar erwiesen [und] mit der zunehmenden Inszenierung weiter Bereiche des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens [...] auch in diese Eingang gefunden“¹⁸ hat, wie die Theaterwissenschaftlerin Christel Weiler in ihrem Beitrag zu Dramaturgie im *Metzler Lexikon Theatertheorie* festhält. Die Öffnung des Begriffs in viele Bereiche abseits des Theaters bedingt auch eine größere Bandbreite an Definitionen. Eine umfassende, „stringente und brauchbare Theorie der Dramaturgie, die sich sowohl auf historische Spielarten als auch auf den erweiterten Gegenstandsbereich beziehen ließe, steht [...] noch aus“¹⁹, so Christa Weiler. Es ist fraglich, ob dies möglich und überhaupt sinnvoll ist. Tatsächlich scheint eine Annäherung an Dramaturgie bezogen auf einen jeweiligen Gegenstand angebracht.

Tatsächlich wäre es wohl Aufgabe einer Zirkuswissenschaft, eine solche Annäherung vorzunehmen und mögliche Definitionen festzuhalten. Doch bereits 1969 beklagt Gerhard Krause in der angeführten Publikation *Die Schönheit der Zirkuskunst*, dass es „bis heute noch keine wissenschaftliche Disziplin [gibt], die sich [...] mit Theorie und Praxis des Zirkus beschäftigt.“²⁰ Er schließt zugleich die Forderung zur „wissenschaftlichen Präzisierung der kultur-politischen, ästhetischen, dramaturgischen und artistisch-künstlerischen Grundprinzipien des Zirkus“²¹ an. Doch Gerhard Krauses Aufruf blieb und bleibt insbesondere im deutschsprachigen Raum weitestgehend ungehört. Verändert hat sich die Situation bis ins neue Jahrtausend hinein nur marginal. „Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Zirkus hat Seltenheitswert“²², attestiert auch Gisela Winkler noch rund fünfundvierzig Jahre später. Der Zirkus stößt nach wie vor vielfach auf ein akademisches Desinteresse. Die wenigen Beiträge stammen aus anderen wissenschaftlichen Bereichen. Sie rühren oftmals vom persönlichen Interesse

¹⁷ Christel Weiler: „Dramaturgie“, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hrsg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, Seite 80.

¹⁸ Ebd., Seite 80.

¹⁹ Ebd., Seite 80.

²⁰ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 154.

²¹ Ebd., Seite 154.

²² Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Grannsee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 9.

der Autoren und betonen zumeist die Schnittpunkte zwischen dem eigenen Sujet und dem Zirkus. So kommt Gerhard Krause zu folgendem, bis heute geltenden Befund:

„Einzeluntersuchungen von Kulturwissenschaftlern, Ästhetikern, Theaterwissenschaftlern, Mediziner, Psychologen und Praktikern [...] neben teilweise sehr umfangreichen Versuchen bürgerlicher Wissenschaftler und Arbeiten von Zirkusfreunden Teilergebnisse geliefert. Ein zusammenhängendes System der wissenschaftlichen Arbeit für Zirkus und Artistik ist jedoch noch nicht gegeben.“²³

Bis 2011 sind rund 1000 Zirkusbücher im deutschsprachigen Raum erschienen.²⁴ Eine aktuellere Bestandsaufnahme, die auch die in den letzten Jahren wenngleich immer noch seltenen, doch zunehmenden Publikationen enthält, fehlt. Offen bleibt auch, wie hoch tatsächlich der Anteil der Werke ist, die eine wissenschaftliche Auseinandersetzung bieten. Unter den Publikationen bilden jene zur Zirkushistorie die größte Gruppe. Beleuchtet wird die Geschichte des Zirkus im Allgemeinen oder gezielter nach Ländern, Unternehmen, einzelnen Familien oder Gastspielorten. Hinzu kommen die Memoiren und Biographien der Clowns, Artisten, Dompteure und Direktoren, sowie „Bücher, die sich mit dem Wesen und der Entwicklung der einzelnen Circuskünste befassen.“²⁵ Werke finden sich etwa zur Clownerie, der Jonglage und der Tierdressur. Zu den „meisten anderen Sparten der Artistik sind noch keine expliziten Veröffentlichungen“²⁶ vorhanden. Unter den Publikationen kennzeichnet die Literaturwissenschaftlerin Sylke Kirschnick in ihrer Publikation *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus* „zwei Werke im Rang von Klassikern.“²⁷ Diese Einschätzung wird weithin geteilt.

„Joseph Halperson, ein jüdischer Publizist aus Wien, legte 1926 mit seinem *Buch vom Zirkus* die erste historisch umfassende Darstellung des Mediums in deutscher Sprache vor. Anders als Halperson erhob Jewgeni Kusnezow, ein Petersburger Publizist, in seiner Zirkusgeschichte einen wissenschaftlichen Anspruch. *Der Zirkus der Welt* von 1931 – im russischen Original einfach *Zirk* – beginnt mit Definitionen und Erläuterungen.“²⁸

²³ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 154.

²⁴ vgl. Klaus H. Schmidt: „Der Circus im Buch: Von Büchern über die Circushistorie“, in: *CircusZeitung* 07/2011, Hg. Gesellschaft der Circusfreunde e.V., Dormagen: Circus Verlag 2011, Seite 28.

²⁵ Klaus H. Schmidt: „Der Circus im Buch: Von den Büchern über die Circuskünste“, in: *Circus Zeitung* 11/2011, Hg. Gesellschaft der Circusfreunde e.V., Dormagen: Circus Verlag 2011, Seite 32.

²⁶ Ebd., Seite 32.

²⁷ Sylke Kirschnick: *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Berlin: Theiss 2012, Seite 16.

²⁸ Ebd., Seite 16, Hervorhebung im Original.

1970 ist es – ergänzt und aktualisiert – auch in deutscher Sprache erschienen. Ähnlich prominent eingeordnet werden kann auch das bereits erwähnte, aus zwei Bänden bestehende Werk *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*. Erst 2015 publiziert, bietet es den wohl aktuellsten Befund und umfasst auch Formen wie den Neuen Zirkus. Im ersten Teil gibt es einen Überblick über die Entstehung und Geschichte des Zirkus, der zweite Band beschäftigt sich mit den einzelnen Disziplinen der Artistik. Letztere Auseinandersetzung beginnt Gisela Winkler mit der Fragestellung danach, ob Zirkus als Kunstform zu betrachten ist. In einem Kapitel vereinigt sie Meinungen von Zirkusschaffenden, Künstlern und Wissenschaftlern unterschiedlichster Richtungen, aus dem Kulturbereich ebenso wie aus dem Sport.²⁹

„Die angeführten Beispiele geben einen Eindruck von den unterschiedlichen Herangehensweisen – ihnen allen gemein ist aber die Feststellung, dass es sich bei Artistik und Zirkus zweifellos um eine Form der Kunst handelt, die auf ihre unterhaltende Weise breitesten Zuschauerkreise erreicht.“³⁰

Gleichwohl konstatiert auch sie, dass die Situation faktisch im deutschsprachigen Raum eine andere ist. Das akademische Desinteresse ist ein Spiegelbild des sozialgesellschaftlichen Status, den der Zirkus in Deutschland und Österreich innehat. In beiden Ländern fallen traditionelle Zirkusunternehmen nicht unter den förderungswürdigen Kulturbegriff, sondern gelten als Gewerbebetriebe wie die Europäische Union 2003 in einer Untersuchung zur Lage der Zirkusunternehmen in den Mitgliedsstaaten festhält.³¹ Einschränkung muss hier festgehalten werden, dass der Neue Zirkus in Österreich seit 2016 mit finanziellen Mitteln des Kanzleramts unterstützt wird.³² Insgesamt aber kommt Sylke Kirschnick durchaus treffend, wenn auch melancholisch in ihrer Publikation zu dem Schluss: „Inzwischen ist der Zirkus wieder an den Rand der Großstädte gerückt. Überwiegend baut er seine Zelte auf den Stellplätzen an der Peripherie auf. Das entspricht der Bedeutung, die das Medium gegenwärtig im kulturellen Leben hat.“³³ Als besonderes Kuriosum führt Gisela Winkler dabei an, „dass die Artisten zwar als >>Künstler<<

²⁹ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Grannsee: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 9-36.

³⁰ Ebd., Seite 36.

³¹ vgl. Arbeitsdokument des Europäischen Parlaments „Die Lage der Zirkusse in den EU-Mitgliedstaaten“, Luxemburg 2003, Seiten 40 bzw. 114, online abrufbar (Zugriff 25.08.17): [www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET\(2003\)326724_DE.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET(2003)326724_DE.pdf)

³² vgl. Bundeskanzleramt Österreich: „Leitlinien zur Förderung des zeitgenössischen Zirkus“, abrufbar unter (Zugriff: 25. August): <http://www.kunstkultur.bka.gv.at/DocView.axd?CobId=66426>.

³³ Sylke Kirschnick: *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Berlin: Theiss 2012, Seite 187.

eingestuft werden [...], aber bei dem, was sie machen die Anerkennung als Kunst verweigert wird – zumindest wenn sie ihre Darbietungen im Rahmen des Zirkus vorführen.“³⁴ Gerade im internationalen Vergleich wird die Beziehung zwischen sozialgesellschaftlichem Status und akademischer Auseinandersetzung nochmals deutlich. Blicke nach Russland und Frankreich dienen als Beispiel. Bereits 1919 nationalisierte die russische Regierung den Zirkus, da man seine politische Wirkungskraft erkannt hatte. „Es war die Zeit, da die Zirkuskunst erstmals in ihrer Geschichte eine staatlich anerkannte und geförderte Stellung erhalten hat“³⁵, schaut Jewgeni Kusnezow zurück. In Frankreich setzen die Entwicklungen rund sechzig Jahre später ein, als „1979 der Zirkus dem Kulturministerium angegliedert wurde [...], somit eine Gleichstellung mit anderen Künsten und eine staatliche Förderung erfuhr.“³⁶ In beiden Fällen ging die sozialgesellschaftliche Aufwertung mit staatlicher Akzeptanz als Kulturform und daraus resultierender Förderung einher. Zu den Förderungsmaßnahmen gehörte auch der Aufbau von staatlichen Zirkusschulen.

„Seit Beginn der Artistik war es üblich, dass Artisten entweder ihr Handwerk in der Familie lernten, wenn sie aus einer Artistenfamilie kamen bzw. eingeheiratet hatten [...]. Natürlich gab es auch Artisten, die sich ihr Können selbst beigebracht hatten, sie stellten aber eher die Ausnahme dar. Einige kamen vom Sport und bauten sich aus der Sportübung eine artistische Nummer auf.“³⁷

Dieses Ausbildungsprinzip änderte sich beziehungsweise wurde ab 1927 ergänzt mit dem Aufbau einer staatliche Zirkusschule in Moskau, deren Ziel die Ausbildung eines „universellen Artisten mit einem weiten gesellschaftlichen und kulturpolitischen Gesichtskreis“³⁸ war. Einhergehend wurde auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung forciert, denn neben der „ausgedehnten praktischen Arbeit bemühte [man] sich, theoretische Erkenntnisse der Artistik zu formulieren.“³⁹ Noch heute bildet die Moskauer Zirkusschule aus. Auch in Frankreich kam es nach der kulturellen Aufwertung des Zirkus zur Etablierung von staatlichen Zirkusschulen. Heute listet die

³⁴ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Grannsee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 10.

³⁵ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 232.

³⁶ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1: Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Grannsee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 434.

³⁷ Ebd., Seite 441, Hervorhebung im Original.

³⁸ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 239.

³⁹ Ebd., Seite 244.

„nationale Vereinigung Fédération Française des Ecoles de Cirque (FFEC) [...] 13 regionale Vereinigungen, 132 Schulen und 9 Trainingszentren auf.“⁴⁰ Daneben gibt es auch hier eine „umfangreiche journalistische, historische und wissenschaftliche Beschäftigung mit der Zirkusthematik“⁴¹, wie Gisela Winkler festhält. Im deutschsprachigen Raum existiert dagegen auch heute einzig die Staatliche Ballettschule Berlin und Schule für Artistik, 1956 nach sowjetischem Vorbild in der DDR gegründet. Im Interesse eines politisch brauchbaren und lenkbaren Zirkus in der DDR nahm dort auch die akademische Beschäftigung mit dem Sujet zu. So „wurde 1963 die Künstlerische Abteilung im VEB Zentral-Zirkus eingeführt.“⁴² Jewgeni Kusnezow führt genauer aus:

„In der Folge [wurde] ein künstlerischer Beirat berufen, der die Mitarbeiter des Zirkus mit Theaterwissenschaftlern, Zoologen, Tierärzten, Schriftstellern, Zirkushistorikern und Kulturfunktionären vereinigte. [...] In Zusammenarbeit mit der 1956 gegründeten Staatlichen Fachschule für Artistik wurde die Ausbildung von akrobatischen Darbietungen [...] auf lange Sicht konzipiert.“⁴³

Ähnlich gestreut wie die Besetzung dieses künstlerischen Beirats ist die Autorenschaft des 1965 von der Journalistin und Autorin Helga Bemann zusammengestellten Sammelband *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*.⁴⁴ dass auch Gerhard Krause oft als Quelle seine vier Jahre später veröffentlichte Publikation diente. Insgesamt enthält das Werk „17 Kapitel über Theorie und Praxis der einzelnen Circuskünste, geschrieben von einem internationalen Kollektiv“⁴⁵, darunter Schauspieler, Publizisten und Historiker, aber Aktive aus für den Zirkus relevanten Berufsgruppen wie ein Veterinär und ein Mediziner. Der Rückgriff auf eine internationale Autorenschaft wird dabei gewiss dem Zirkus als globales Phänomen gerecht; vielmehr ist er aber der Notwendigkeit geschuldet, nur wenige relevante Beiträge aus dem deutschsprachigen Raum zur Verfügung zu haben. Als zwei der wenigen deutschsprachigen Quellen sind sowohl über *Die Schönheit in der Zirkuskunst* als einzelne Beiträge aus dem Sammelband *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst* wesentliche Quellen dieser Arbeit. Es gilt jedoch sie zu aktualisieren und dabei

⁴⁰ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1: Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Grannsee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 445, Klammer im Original.

⁴¹ Ebd., Seite 310.

⁴² Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seiten 263-264.

⁴³ Ebd., Seite 264.

⁴⁴ Vgl. Helga Bemann (Hg.): *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Berlin: Henschel 1965.

⁴⁵ Klaus H. Schmidt: „Der Circus im Buch: Von den Büchern über die Circuskünste“, in: *Circus Zeitung* 11/2011, Hg. Gesellschaft der Circusfreunde e.V., Dormagen: Circus Verlag 2011, Seite 32. Anmerkung: Es sind lediglich 12 Kapitel.

entpolitisieren, indem man ihre Entstehung im Kontext eines staatlich gelenkten Zirkusbetriebs in der DDR in der Auseinandersetzung reflektiert.

Findet die angesprochene Ausbildung nicht mehr nur im jeweiligen Familienkreis, sondern an einer staatlich gelenkten Schule statt, bedarf es der Systematisierung und Kanonisierung der Lerninhalte. Dazu gilt es eine Sprache zu finden für etwas, bei dem „der Körper das Hauptinstrument [ist], um Zeichen, Codes zu vermitteln und beim Zuschauer bestimmte Empfindungen zu erzeugen“⁴⁶ Der Journalist Ernst-Marcus Thomas 2002 bemerkt in seiner Magisterarbeit *Theater in der Zirkuskuppel* zurecht, dass hier „eine Schwierigkeit offenkundig [wird]: die Problematik, eine [...] brauchbare Begrifflichkeit zu finden. In der Zirkusliteratur gibt es allenfalls unzureichende Ansätze.“⁴⁷ Tatsächlich verfügt der Zirkus über ein spezielles und eigenes Vokabular, welches „wir in der deutschen Umgangssprache nicht kennen, oft aus dem Französischen, Englischen oder der Zigeunersprache stammend.“⁴⁸ Neben der Verwendung von fremdsprachigen Wörtern kann aber auch Bekanntes eine andere Bedeutung besitzen:

„Manche Wörter werden aber auch mit einer anderen Bedeutung verwendet als in unserer Umgangssprache. Unter Begriffen wie Kutscher, Flieger, Verkauf oder Hausnummer verstehen die Artisten völlig anderes als die sogenannten ‚Privaten‘.“⁴⁹

Der Erklärung dieser Begriffe widmen sich eigens zirzensische Nachschlagewerke wie das 1988 von Karin Schulz und Holger Ehlert verfasste *Circus-Lexikon*⁵⁰ oder das 2010 publizierte *Vom Abfaller bis Zwölferzug. Ein Wörterbuch der Artistik* von Gisela Winkler.⁵¹ Zum hier behandelten Begriff der Zirkusdramaturgie finden sich allerdings in beiden Lexika keine Anmerkungen.

Wenn die bisherige, nicht gerade ausgeprägte akademische Auseinandersetzung bislang keine Definitionen anbietet, so liegt es nahe, aufgrund der festgehaltenen Wechselbeziehung zwischen Zirkus und Theater dessen Dramaturgie-Modelle auf das

⁴⁶ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1: Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Grannsee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 428.

⁴⁷ Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seite 8.

⁴⁸ Klaus H. Schmidt: „Von A wie ‚Aldonwirbel‘ bis Z wie ‚Zopfhang‘“, in: *Circus Zeitung* 12/2012, Hg. Gesellschaft der Circusfreunde e.V., Dormagen: Circus Verlag 2012, Seite 69.

⁴⁹ Ebd., Seite 69.

⁵⁰ Vgl. Karin Schulz / Holger Ehlert: *Circus-Lexikon*, Nördlingen: Greno 1988.

⁵¹ Vgl. Gisela Winkler: *Vom Abfaller bis Zwölferzug. Ein Wörterbuch der Artistik*, Berlin: Schwarzdruck 2010.

Sujet zu übertragen oder zumindest deren Übertragung zu prüfen. Ernst-Marcus Thomas unternimmt in seiner angeführten Magisterarbeit diese Aufschlüsselung des Zirkus nach theatralen Gestaltungsmitteln. Darunter versteht er „den gesamten Apparat, der zum Zweck einer Inszenierung eingesetzt wird.“⁵² Im Weiteren führt er dazu aus:

„Eine Regiearbeit, die über die bloße Aneinanderreihung von Nummern hinausgeht. Akteure, die nicht als Artisten in die Manege treten, sondern eine fiktive Figur verkörpern. Ein grober Handlungsrahmen oder gar eine schriftlich fixierte Textvorlage, denen sich alle Mittel unterzuordnen haben. Eine Ausstattung, die nicht nur funktional ist und dazu dient, die Requisiten für einen Trick zu beherbergen, sondern die Existenz eines Bühnenbildes, mit dem ein theatraler Raum in der Manege installiert wird. Die Verwendung einer Dramaturgie im Sinne einer bewussten Gestaltung und Formung des Gezeigten.“⁵³

Der russische Theaterkritiker und –historiker Mark Lewin vermerkt dazu in *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit* jedoch richtigerweise, dass in diesem Verständnis der Zirkus „nichts weiter als Sport plus spezifisches Theater“⁵⁴ ist. Von dieser Zuschreibung versucht sich der Zirkus bereits historisch zu etablieren: er strebt – trotz aller Wechselbeziehungen – nach Eigenständigkeit, ja drängt „mit einer Unrast nach Klarheit, die nicht so sehr von der Notwendigkeit diktiert war [und ist, Anm.], die Existenzberechtigung [...] nachzuweisen, als vielmehr die eigene Ehre und Würde zu verteidigen.“⁵⁵ In diesem fortwährenden Selbstdefinierungs- und Profilierungsprozess, insbesondere die Zugehörigkeit zur Kunst betreffend, gibt es eine stete Kontroverse um das Spezifikum des Zirkus. Als dieses definiert Jewgeni Kusnezow die „Vereinigung des Verschiedenartigen zu einem Ganzen“⁵⁶ beziehungsweise die „Einheit der Vielfalt.“⁵⁷ Eine Analyse des Zirkus und die Zuordnung nach theatralen Gestaltungsmitteln bedeutet die Aberkennung dieses Spezifikums, denn dieses „liegt nicht im Detail, sondern im Komplex. [...] [S]o wie einzelne Steinchen noch kein farbiges Mosaik sind, so machen einzelne Genres [...] noch keinen Zirkus.“⁵⁸

⁵² Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seite 8.

⁵³ Ebd., Seiten 8/9.

⁵⁴ Mark Lewin: „Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 7.

⁵⁵ Ebd., Seite 7.

⁵⁶ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 10.

⁵⁷ Ebd., Seite 7.

⁵⁸ Ebd., Seiten 7/10.

Mark Lewin stimmt mit dieser Einschätzung überein und formuliert:

„Die Zirkusvorstellung wird in ihre Bestandteile zerlegt, jeder davon wird nach seiner Ähnlichkeit mit einer anderen, nicht zirzensischen Darstellungsform eingestuft, und schließlich bleibt vom Zirkus als einheitlich geschlossener Erscheinung nichts mehr übrig. [...] Was wird aber mit der Bühnenkunst, wenn man von ihr Dekoration, Kostüme, Beleuchtung und Inszenierung als spezifisch darstellerische, der Malerei entlehnte Elemente abzieht, wenn man ihr Orchesterbegleitung nimmt, um sie der Musik, der sie ihr Dasein verdankt, zurückzugeben, wenn man ihr schließlich das Stück selbst entzieht, das ja in Wirklichkeit eine Gattung der Literatur ist? Da wäre die Theaterkunst nicht besser dran als die Zirkuskunst: Es würde ihr schlecht ergehen!“⁵⁹

So wie der Zirkus seine Selbstständigkeit gegenüber dem Theater behauptet, so muss auch die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Dramaturgie unabhängig geschehen. Der Publizist und Kritiker Erwin Reiche gibt in einem Beitrag zu „Artistik und Dramaturgie“ im Sammelband *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst* zu Bedenken, dass „man im Zusammenhang mit der Artistik den Ausdruck >>Dramaturgie<< erklären, richtiger gesagt, besonders ausdeuten“⁶⁰ muss:

„Nehmen Sie hier das Wort >>Dramaturgie<< zunächst einmal nicht im üblichen, strengen Sinne des Theaters, der Literatur- und Theaterkritik. Nehmen Sie Dramaturgie in einem weiteren Sinne als die notwendige Form, in der Artistik vorgeführt und den Menschen näher gebracht wird.“⁶¹

⁵⁹ Mark Lewin: „Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seiten 8/9.

⁶⁰ Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 202.

⁶¹ Ebd., Seite 202.

Kapitel 2: Zirkusdramaturgie in Theorie und Beispiel

2.1 Nummerndramaturgie als „Einheit der Vielfalt“

Wenn Erwin Reiche von Zirkusdramaturgie als der „notwendige[n] Form, in der Artistik [...] vorgeführt wird“⁶², spricht, dann ist zunächst festzuhalten, wie der Begriff Artistik zu verstehen ist. Mit der Zeit hat sich die Bezeichnung als Sammel- oder Oberbegriff für „Darbietungen, die sich in Entstehung, Form, Charakter und Inhalt unterscheiden,“⁶³ etabliert.

„Zu dessen Ausprägung im deutschen Sprachraum Ende des vorherigen Jahrhunderts [hat] der Schriftsteller Karl von Holtei mit seinem Roman >>Die Vagabunden<< wesentlich beigetragen [...]. Seit dieser Zeit nennen sich alle Menschen, die im Zirkus oder Varieté tätig sind, Artisten.“⁶⁴

Die meisten Autorinnen und Autoren unterscheiden bei der Artistik mehrere Hauptformen, wenngleich sie durch „die Kombinationsmöglichkeiten der verschiedenen artistischen Disziplinen und nicht zuletzt ständige Weiterentwicklungen von Apparaten und Requisiten“⁶⁵ äußerst vielfältig und wandlungsreich ist. Die Hauptformen – „die Akrobatik, die Jonglerie, die Dressur, die Clownerie und die Zauberkunst“⁶⁶ - haben sich unabhängig voneinander entwickelt und lassen sich zumeist noch weiter unterteilen, wie sich anhand der Akrobatik deutlich machen lässt:

„Die Akrobatik mit ihrer ungeheuren Breite an unterschiedlichen Formen stellt das Hauptgebiet der Artistik dar. Dabei sind unter Akrobatik alle artistischen Genres zu verstehen, die als Bewegungskunststücke des Körpers auf der Grundlage von Kraft, Körperbeherrschung, Gleichgewichtsfähigkeit, Beweglichkeit, koordinativen Fähigkeiten und Geschicklichkeit ausgeführt werden. Sie können solistisch oder mit Partnern, mit und ohne Geräte, parterre und in der Luft gearbeitet werden. Das Schwergewicht kann auf dynamischen Übungen wie Sprüngen, Flügen, Drehungen und Überschlagen oder statischen Elementen, den Gleichgewichtsübungen der Äquilibristik liegen.“⁶⁷

⁶² Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 202.

⁶³ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 7.

⁶⁴ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 39.

⁶⁵ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 572.

⁶⁶ Ebd., Seite 154.

⁶⁷ Ebd., Seite 157.

Bei aller Vielfalt basieren die artistischen Genres auf einem gemeinsamen Grundelement, und „dieses Grundelement wurde mit dem Begriff Trick präzisiert. [...] Stets war ein Trick die Basis. Dies traf auf alle Genres der Zirkuskunst zu.“⁶⁸ Für Jewgeni Kusnezow ist der Trick das „Fragment der Nummer. Der Trick bildet den einfachsten Reaktionserreger, der als Mittel zur Schaffung der Gestalt benutzt wird und auf die Zuschauer als ungewöhnliche Lösung einer realen Aufgabe wirkt.“⁶⁹ So sind die in den Abbildungen I und II (Seite 23) gezeigte Balance auf einer Hand sowie das Drehen von Teppichen auf den Füßen und Armen, wie es die tschechische Akrobatin Veronica Sulcova beides in ihrer Darbietung im Classic Circus präsentiert, jeweils als Trick zu benennen. Gleichwohl stammen sie aus unterschiedlichen Genres. So gehört die Balance auf einer Hand in den Bereich der Handstandequilibristik:

„Grundvarianten des Handstands sind der beidhändige, der einarmige und der Knotenhandstand. Es gibt viele unterschiedliche Formen, so den Spagat-, den Zickzack-, den Kautschuk- und den gewinkelten Handstand. Auch der einarmige Handstand, der Einarmer, kann in verschiedenen Varianten ausgeführt werden. [...] Weitere Formen der Handstandäquibristik sind die verschiedenen Stützwaagen, bei denen sich der Körper in waagerechter Position befindet.“⁷⁰

„Besonders verbreitet ist das Handstehen auf beweglichen Gegenständen wie auf Flaschen, Klötzen und zylinderförmigen Säulen“⁷¹, wie es auch in Abbildung I zu sehen ist. „Die solistische Handstandäquibristik erfuhr seit etwa den achtziger Jahren international einen großen Aufschwung und es gibt heute kaum ein Zirkusprogramm, in dem dieses Genre nicht vertreten ist.“⁷² Das Drehen von Teppichen auf Füßen und Händen hingegen gehört zur Antipodenarbeit, welche selbst zur Jonglage zählt.

„Das französische Wort Jongleur geht auf das lateinische >>joculator<< zurück, die damalige allgemeine Bezeichnung für Spaßmacher, Gaukler – ein Anzeichen dafür, dass Jonglieren von Beginn an ein wesentlicher Bestandteil der unterhaltenden Künste war.“⁷³

⁶⁸ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 176.

⁶⁹ Ebd., Seite 291.

⁷⁰ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 159/160.

⁷¹ Ernst J. Kiphard: „Die Akrobatik im Zirkus“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 60.

⁷² Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 161.

⁷³ Ebd., Seite 235.



Abbildungen I & II: Veronica Sulcova kombiniert in ihrer Darbietung Tricks der Handstandequilibristik wie die Balance auf einer Hand und der Antipodenspiele wie das Drehen von Tüchern mit Füßen und Händen; aufgenommen im Classic Circus am 07. August 2016 in Dortmund. Fotos: Benedikt Ricken.

Tatsächlich lässt sich für die Jonglage eine Jahrtausende lange Geschichte dokumentieren, bei der zahlreiche Varianten festzuhalten sind.⁷⁴ Eine davon ist die Jonglage mit den Füßen.

„Das Jonglieren mit den Füßen wird als Antipodenspiele bezeichnet, abgeleitet vom griechischen Wort antipodos für Gegenfüßler. Es ist nachzuweisen schon in den alten Kulturen der Chinesen und Azteken. Der Artist liegt dabei rücklings auf dem Kissen, einer Art Liegebank in Form einer schiefen Ebene mit Schulterstützen, und balanciert und wirft die Requisiten wie Rolle, Bälle, Tisch, Teppiche, Schirme mit den Füßen.“⁷⁵

⁷⁴ Vgl. Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 235-258.

⁷⁵ Ebd., Seite 251.

Die beiden Abbildungen zeigen also jeweils einen Trick als „ein in sich geschlossenes Fragment jeder Nummer.“⁷⁶ Für Jewgeni Kusnezow ist eine Nummer demnach „nichts anderes [...] als die Gesamtsumme der Tricks.“⁷⁷ Gerhard Krause vermerkt jedoch zurecht, dass „das mechanische Aneinanderreihen von Tricks [...] noch kein nachhaltiges ästhetisches Erlebnis“⁷⁸ vermittelt. Auch Gisela Winkler betont, dass „eine artistische Darbietung [...] keine bloße Abfolge von einzelnen Bewegungsabläufen [ist], die nach einem Punktesystem bewertet“⁷⁹ und wie im Sport gereiht werden können.

„Vom Sport unterscheidet sich die Artistik nicht nur durch das Fehlen des Wettbewerbs und eines Wertungssystems. Im Sport zählt die pure Leistung, die Anstrengung kann dabei durchaus sichtbar werden. Das verzerrte Gesicht eines Gewichthebers wird aus Ausdruck einer >>übermenschlichen<< Leistung erkannt und akzeptiert. In der Artistik zählt die ästhetische Gestaltung einer Darbietung, es wird eine Leichtigkeit erwartet, welche die Mühen bei der Erarbeitung dieser besonderen Leistung nicht herausstellt, sondern vergessen lässt. Der Kraftakrobat im Zirkus muss das Stemmen großer Lasten spielerisch erscheinen lassen. Wenn ein Trick beim ersten Mal nicht gelingt – gewollt oder ungewollt –, lässt sich zwar erahnen, dass er langes Üben erfordert hat, aber muss in der Wiederholung klappen. Dann quittiert das Publikum den Erfolg mit doppeltem Beifall, denn ihm wurde in Erinnerung gebracht, dass es eine wirklich schwierige Vorführung ist.“⁸⁰

In einem Handbuch der Fédération européenne des écoles de cirque, kurz FEDEC, dem Zusammenschluss der europäischen Zirkusschulen, zur Ausbildung von Artistinnen und Artisten greift auch die Autorin und Tanzlehrerin Agathe Dumont dies auf. Im Zirkus beziehungsweise in der Artistik, so schreibt sie, kommt zum sportlichen auch ein künstlerischer Aspekt hinzu: **„Die technische Arbeit wird mit der künstlerischen Arbeit in der Ausbildung verschmelzen, [...] der Akrobat [kann] seine Bewegung künstlerisch färben und ihr eine Absicht geben.“**⁸¹ In der Absicht des Tricks liegt die Unterscheidung zum Sport. **„Der Trick wird somit zu einem ästhetischen Objekt (nicht messbar), zu einer Darstellung, die nicht mehr nur objektiv messbar ist.“**⁸²

⁷⁶ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 176.

⁷⁷ Ebd., Seite 291.

⁷⁸ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 73.

⁷⁹ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 15.

⁸⁰ Ebd., Seiten 18/19.

⁸¹ Agathe Dumont: *Von der technischen zur künstlerischen Bewegung*, Brüssel: FEDEC 2016, Seite 41, Hervorhebung im Original, online abrufbar (Zugriff: 25.08.2017): www.fedec.eu/file/654/download.

⁸² Ebd., Seite 43, Hervorhebung im Original.

Die Position eines Tricks innerhalb einer Darbietung wird also durch die Absicht der Artistin beziehungsweise des Artisten bestimmt. Dies negiert eine in den bislang in den meisten Quellen zu findende Sichtweise der „Anordnung der Tricks in der Steigerung vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Komplizierten“⁸³, wie sie beispielsweise auch Gerhard Krause vorschlägt. Trefflicher ist jene Anmerkung von Ernst-Marcus Thomas zum Aufbau einer Nummer:

"Wie ist die Nummer in sich aufgebaut? [Sie hat] [...] einen Anfang, einen Mittelteil und ein Finale, wobei der erste Trick den Zuschauer sofort fesseln muss. Der Aufbau hat also [...] eine triadische Struktur. Am Ende wird der sogenannte Schlusstrick gesetzt. Dieser muss nicht zwangsläufig den höchsten Schwierigkeitsgrad haben, aber am effektivsten gestaltet sein."⁸⁴

Doch auch dies kann nur gelten, wenn eine möglichst effektvolle Gestaltung als Absicht zugesprochen werden kann. Problematisch ist in beiden Fällen die vorgenommene Klassifizierung der Tricks – denn gleich ob nach akrobatisch-sportlicher Leistung oder nach Wirkung gereiht werden würde, bedeutet dies eine dem Prinzip des Zirkus im Grunde widersprechende Bewertung. Wenn Ernst J. Kiphard, Autor eines Buches zum Akrobatiktraining, zwischen Haupt- und sogenannten „Neben- und Fülltrick“⁸⁵ unterscheidet, so impliziert auch er diese Einteilung. Jewgeni Kusnezow hingegen spricht von einer „Gesamtheit gleichartiger Tricks“⁸⁶, was im Sinne eines sich zum Sport abgrenzenden Zirkus wohl die treffendste Beschreibung ist. Den bisherigen Ausführungen gemein ist, dass sie den Trick als Basis und Grundelement einer Darbietung ansehen. Mark Lewin kritisiert diese Sichtweise stark und sieht in ihr die Rückkehr „zur berüchtigten >>Theorie von der Montage der Attraktionen<<.“⁸⁷ Für ihn ist der Trick „nicht Selbstzweck, sondern ein Mittel das angewendet wird, um Ideen und Sujets aus dem Leben in künstlerischen Bildern umzusetzen.“⁸⁸ Bereits hier gilt also: die Absicht bestimmt den Trick und seine Position, denn er ist, wie auch Agathe Dumont festhält, **„nicht nur mehr das Ziel, er wird zu einem Sprachelement im Dienste der**

⁸³ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 73.

⁸⁴ Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seite 43.

⁸⁵ Ernst J. Kiphard: „Die Akrobatik im Zirkus“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 54.

⁸⁶ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 177.

⁸⁷ Mark Lewin: „Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 24.

⁸⁸ Ebd., Seite 25.

Komposition eines Werkes.⁸⁹ Im Sinne einer Komposition – auch hier ein mangels Alternative aus dem Bereich der Musik übernommener Begriff – werden Tricks „miteinander verbunden, sie werden choreografiert. Es wird ein Spannungsbogen aufgebaut, unter Umständen sogar eine kleine Geschichte erzählt.“⁹⁰ Waltraud Kropp und Heinz Schröter, in 1960er Jahren Lehrkräfte der Artistenschule Berlin, führen in *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst* aus:

*„Erst durch das harmonische Zusammenfließen ästhetischer Bewegungen mit der artistischen Arbeit und das Beherrschen künstlerischer Gesetzmäßigkeiten der Bühne und Manege, erst wenn artistische Virtuosität und Trick in den richtigen Zusammenhang zum Inhalt der Darbietung gebracht und ihm dienstbar gemacht werden, entsteht eine gute artistische Darbietung.“*⁹¹

Dem „harmonisch gestaltete[n] Bewegungsablauf der artistischen Produktion“⁹², von Gerhard Krause kurz „Choreographie“⁹³ genannt, kommt somit eine wesentliche Bedeutung zu. In diesem Sinne kann auch die Ernst J. Kiphards angewendete Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentricks adaptiert werden und als Differenzierung zwischen Trick und Choreografie verstanden werden. Oftmals wird laut Waltraud Kropp und Heinz Schröter dieser „innere Zusammenhang, der dramaturgische Aufbau sowie der choreographische Ablauf der Darbietung [...] unbewußt, praktizistisch oder überhaupt nicht gelöst“, dennoch sind „in jeder Darbietung [...] choreographische Lösungen enthalten.“⁹⁴ Diese sind äußerst vielfältig:

*„Welch ein Reichtum an Formen und Aussagemöglichkeiten bieten sich dem Artisten an, der bewußt die choreographischen Gesetzmäßigkeiten anwendet! Raumaufteilung durch die Gänge über die Bühne, Richtungsänderungen in der Manege, Stellung der Requisiten im Raum, Beziehungen des Artisten zum Requisit, zum Partner und zum Publikum, Ausnutzung der Diagonalen, der Frontalen, der Hintergründe, der Höhe, Breite, Tiefe, Mittelpunkt, Kreis, Stern, Symmetrie, Asymmetrie, Pyramide, Kaskade, Reihe seinen nur als wenige Beispiele aus einer Fülle von choreographischen Möglichkeiten genannt.“*⁹⁵

⁸⁹ Agathe Dumont: *Von der technischen zur künstlerischen Bewegung*, Brüssel: FEDEC 2016, Seite 55, Hervorhebung im Original, online abrufbar (Zugriff: 25.08.2017): www.fedec.eu/file/654/download.

⁹⁰ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2 Die Künste der Artistik*, Gräse: Editon Schwarzdruck 2015, Seite 14.

⁹¹ Waltraud Kropp/ Heinz Schröter: „Die Bedeutung der Tanzkunst für die artistische Arbeit“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seiten 199/200, Hervorhebung im Original.

⁹² Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 70.

⁹³ Ebd., Seite 70.

⁹⁴ Waltraud Kropp/ Heinz Schröter: „Die Bedeutung der Tanzkunst für die artistische Arbeit“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seite 200.

⁹⁵ Ebd., Seite 200.



Abbildung III: Familie Saabel reitet die Hohe Schule; aufgenommen im Classic Circus am 07. August 2016 in Dortmund. Foto: Benedikt Ricken.

Weiteres choreografisches Mittel ist das bewusste Einsetzen „rhythmische[r] Elemente wie: das Halten und die Dauer der Momente [...], die Beschleunigungen, die Flüssigkeit der Tricks und der Übergangsbewegungen, die Akzente, die Rhythmusunterbrechungen.“⁹⁶ Viele dieser choreographischen Möglichkeiten lassen sich am Beispiel der in Abbildung III (Seite 27) zu sehenden Hohen Schule der deutsch-italienischen Familie Saabel festhalten. Die Hohe Schule gehört zum Bereich der Tierdressur, genauer der Pferdedressur.

„Mit dem Aufkommen der neuen Kunstform Zirkus waren Pferde ein dominierender Bestandteil der Programme. Anfangs waren es aber vor allem die Kunstreiter, die mit Pferden auftraten und höchstens einzelne dressierte >>Kunstpferde<< vorführten. Das änderte sich mit der Einführung der Hohen Schule, die eine eingehende Dressur des Schulpferdes verlangt. [...] Als Begründer der Schulreiterei im Zirkus gilt Francois Baucher, der auch Bücher über die Kunst der Hohen Schule (neben der >>Methode der Reitkunst<< ein >>Wörterbuch der Reitkunst<<) verfasste, in denen er seine Methoden der Ausbildung des Pferdes darlegte. Seine Auftritte [...] Mitte des 19. Jahrhunderts

⁹⁶ Agathe Dumont: *Von der technischen zur künstlerischen Bewegung*, Brüssel: FEDEC 2016, Seite 48, Hervorhebung im Original, online abrufbar (Zugriff: 25.08.2017): www.fedec.eu/file/654/download.

machten ihn zum bewunderten Vorbild für alle späteren Schulreiter und Schulreiterinnen, die bald unter den Artisten als die unangefochtenen Stars galten.“⁹⁷

Heute hat sich das Bild gewandelt und die Reiterei ist nur noch selten im Zirkus zu sehen. Die Familie Saabel schließt hingegen an die Tradition an, bei der „in der Hohen Schule schon immer Artisten und Artistinnen gleichrangig vertreten und die >>Amazonen<< im Sattel meist noch größere Stars als ihre männlichen Kollegen [waren].“⁹⁸ Insbesondere bei der Präsentation der „verschiedenen Gangarten (Passage oder Spanischer Schritt, Passade, Piaffe, Pirouette, Traversale u.a.)“⁹⁹ werden die angeführten räumlichen Möglichkeiten der Manege nicht nur in Breite, Tiefe und Diagonale ausgenutzt. Auch synchrone und asynchrone Bewegungen werden gezeigt, indem die Tiere die Tricks parallel oder von den Reiterinnen in unterschiedliche Richtungen gelenkt und spiegelverkehrt arbeiten. Durch die Einbeziehung einer Tänzerin in der Manegen-Mitte ergeben sich weitere choreografische Elemente. So gibt es einerseits eine starke Fokussierung auf die Tänzerin, bei dem die Reiterinnen und Tiere bei den Bewegungen immer wieder an ihr orientieren, „ausbrechen“ und doch wieder in Sternen- und Kreisformationen um sie herum agieren. Immer wieder gibt es Elemente, bei denen sich die Bewegungen von Mensch und Tier ähneln – seien es Fußbewegungen oder ein Kreiseln der Körper. Die Konstellation in der Manege bekommt durch die Tänzerin eine andere Dynamik, da andere Verbindungen möglich sind und genutzt werden. Gisela Winkler hält dazu fest:

„Insbesondere bei Mehrpersonendarbietungen spielen die Beziehungen der artistischen Figuren zueinander häufig eine wichtige Rolle: Es kann eine romantische Liebesbeziehung dargestellt werden, eine Konkurrenz, ein >>Dreiecksverhältnis<<, eine kämpferische Auseinandersetzung.“¹⁰⁰

In der Darbietung der Familie Saabel kann von einer Auseinandersetzung keine Rede sein. Vielmehr wird ein harmonisches Bild, auch und gerade im Zusammenspiel mit den Pferden, gezeigt und durch die fließenden Bewegungen der Tänzerin nochmals hervorgehoben. Am Beispiel der Tänzerin lässt sich die ausgeprägte Verbindung zwischen Zirkus und Tanz personifizieren. Im Beispiel sind die tänzerischen Elemente

⁹⁷ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 278/279.

⁹⁸ Ebd., Seite 282.

⁹⁹ Ebd., Seite 280.

¹⁰⁰ Ebd., Seite 572.

trotz der Verbindung zu Pferden und Reiterinnen doch als eigenes Element erkennbar; auch gibt es den Tanz als eigenständige Darbietung im Zirkus.

„Der akrobatische Tanz kann solistisch – durch das Einfügen von Tricks der Sprungakrobatik – sowie als Partnerakrobatik vorgeführt werden. Das Verschmelzen von Tanz mit akrobatischen Elementen ergibt eine sehr reizvolle Darbietung. [...] In den zwanziger und dreißiger Jahren boten viele Tänzerinnen und Tanzpaare solche Nummern. In der letzten Zeit konnte konstatiert werden, dass es wieder zahlreiche Darbietungen der Tanzakrobatik gibt, so wie insgesamt tänzerische Elemente vermehrt in artistische Darbietungen aufgenommen werden.“¹⁰¹

Tatsächlich ist der Tanz als organischer Teil der Choreografie. Wie beim Trick ist auch bei den verbindenden Bewegungen die Absicht von entscheidender Rolle.

„Der Artist hat eine unmittelbare Beziehung zu jeder Bewegung, er steht hinter ihr und füllt sie aus. Die Posen werden ausdrucksvoll, beseelt, sie sind ihm kein mehr oder weniger peinvolles >>Anhängsel<< und werden nun nicht mehr als notweniges Übel empfunden. [...] Man darf Bewegungen und Posen nicht als bloße Formelemente auffassen, sondern muß erkennen, dass sie der Träger von inhaltlichen Aussagen sind, die bereits Bedeutung haben.“¹⁰²

Insofern ist Choreographie mehr als die notwendige und folgerichtige Verbindung zwischen den Tricks, sondern ein eigenständiger, prägender Part der Artistik. So können „sogar gleiche Trickabläufe [...] völlig unterschiedlich interpretiert werden: spannend, mystisch, komisch, elegant, nostalgisch.“¹⁰³ So unterscheiden sich Darbietungen durch die jeweils eigene Gestaltung: „Jede [...] Darbietung, gleich welchen Genres, zeichnet sich durch ein ganz bestimmtes individuelles Gepräge, durch einen *Stil* aus. Dieser Stil betrifft einmal das Äußere, von der Kostümierung über Requisiten bis zur musikalischen Begleitung.“¹⁰⁴

¹⁰¹ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruk 2015, Seite 180.

¹⁰² Waltraud Kropp/ Heinz Schröter: „Die Bedeutung der Tanzkunst für die artistische Arbeit“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seite 196.

¹⁰³ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruk 2015, Seite 572.

¹⁰⁴ Ernst J. Kiphart: „Die Akrobatik im Zirkus“, in: *Die Artisten, ihre Kunst und ihre Arbeit*, Hg. Helga Bemann, Berlin: Henschel 1965, Seite 53.

Christine Schmitt, die mit *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert* die wohl umfassendste Publikation zum Thema verfasst hat, attestiert dem Kostüm eine „eine tragende Bedeutung“¹⁰⁵, zumal es das „wichtigste und oft einzige Ausstattungsmittel“¹⁰⁶ einer Darbietung ist.

„[Das Kostüm] vermag die Augen der Zuschauer gezielt auf die artistische Aktion zu lenken, ihre Wirkung zu steigern oder herabzusetzen, sie kann aber auch - im Falle schwächerer Leistungen - bewußt davon ablenken. [...] Schon bei ihrem ersten Erscheinen wird das Auge des Betrachters mit optischen Reizen überflutet.“¹⁰⁷

Daher sind es oft, wie Christine Schmitt bemerkt, „Kostüme, die glitzern und glänzen, die auffallend bunt, auffallend luxuriös, elegant und erotisch attraktiv sind.“¹⁰⁸ Hinzu kommen weitere Accessoires wie „hohe oder ausladende Kopfbedeckungen, Federbüsche und Schwungfedern [...], Schleppen und Hängeärmel, Stelzen, Flügel und andere Attribute, die den menschlichen Körper vergrößern und überhöhen.“¹⁰⁹ Alexandra und Kelly Saabel aus der Reiterfamilie tragen während ihrer Handstandequilibristik ebenfalls mit einem Kopfschmuck; hier in Form einer bunten Irokesen-Frisur, welche die bunte Musterung ihres Trikots aufnimmt. Ihre Kostüme sind darüber hinaus, wie Abbildung IV (Seite 31) zeigt, mit „Glitzereffekte[n]“ ausgestattet, wie sie nach Christine Schmitt „typisch [sind], erzeugt durch lichtreflektierende Materialien wie Pailletten, Schmucksteine, goldene und silberne Fransen, Besätze und Stickereien, Brokate, Satin und Lame.“¹¹⁰ Auch Lilian Paul setzt bei ihrer Kautschuk-Nummer¹¹¹ im Circus Roncalli auf die Wirkung der sogenannten „Glamourkostüme, [die] die Illusion eines makellosen, verführerischen Körpers erzeugen“¹¹² und dabei auf „Idealisierung der realen Erscheinung einer Person zu einem Wesen von nahezu übermenschlich wirkender, betörender Schönheit“¹¹³ setzen. Lilian Pauls Kostüm ist ein über und über mit Schmucksteinen besetztes hautfarbendes Trikot.

¹⁰⁵ Christine Schmitt: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1993, Seite 19.

¹⁰⁶ Ebd., Seite 26.

¹⁰⁷ Ebd., Seite 26.

¹⁰⁸ Ebd., Seiten 30/31.

¹⁰⁹ Ebd., Seiten 30/31.

¹¹⁰ Ebd., Seite 20.

¹¹¹ Unter Kautschuk versteht man das Verbiegen des Körpers nach hinten und gehört zum Genre der Kontorsionistik. Vgl. dazu: Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 171-173.

¹¹² Christine Schmitt: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1993, Seite 193/194

¹¹³ Ebd., Seite 193.

„Marmor- und fleischfarbene Trikots kamen um 1800 in Gebrauch und dienten im 19. Jahrhundert der Illusion von Nacktheit, da eine reale Entblößung von Leib und Beinen nicht erlaubt war. Zu Ende des Jahrhunderts kamen auch buntfarbene Trikots auf. Speziell für die Akrobaten wurden Trikots so charakteristisch, daß diese sich über ihre eigentliche Bedeutung hinaus als Über- und Sammelbegriff ihrer enganliegenden Auftrittsgarderobe etablierten. Abgesehen von den Leib- und Beintrikots wurden auch Trusen, Leotards und Korsagen, die gewöhnlich aus festem Stoff gefertigt waren, unter dem Begriff Trikot subsumiert.“¹¹⁴

Das mit Schmucksteinen besetzte Ganztrikot von Lilian Paul wirkt, wie Abbildung V (Seite 31) zeigt, insbesondere im Zusammenspiel mit dem wechselnden Licht der Scheinwerfer. Das beleuchtete Podium, auf dem die Artistin ihre Darbietung präsentiert, erzeugt weitere visuelle Effekte.



Abbildung IV: Kelly und Alexandra Saabel tragen bei ihrer Handstandequilibristik unter anderem eine Irokesenkopfbedeckung und neonfarbene Trikots; aufgenommen im Classic Circus am 07. August 2016 in Dortmund. Abbildung V: Lilian Pauls Kostüm mit Schmucksteinen reflektiert das Licht der Scheinwerfer und des beleuchteten Podiums; aufgenommen im Circus Roncalli am 01. Oktober 2016 in Wien. Fotos: Benedikt Ricken.

¹¹⁴ Christine Schmitt: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1993, Seite 211.

Wurde die Kostüm von Christine Schmitt als wichtigstes Ausstattungsmittel beschrieben, so wird anhand dieser Nummer auch deutlich, dass ihre Wirkung „von einer Reihe verschiedener Faktoren ab[hängt]: von der Gestik und Bewegung der Artisten, von ihrer Distanz zu den Zuschauern, vor allem aber von den jeweiligen Lichtverhältnissen.“¹¹⁵ Gerhard Krause schreibt dazu:

„Die Lichtregie ist ein weiterer Faktor, mit dem die ästhetische Wirkung einer artistischen Darbietung unterstützt werden kann, vor allem durch das Hervorheben von Hochleistungstricks mittels Spot, Verfolger oder Farbe.“¹¹⁶

Da eine Darbietung wie dargelegt mehr als die Aneinanderreihung von Tricks ist, geht es vielmehr darum durch ein angepasstes, vielfältiges Lichtdesign den Stil und die Stimmungen der jeweiligen Darbietungen mitzugestalten. Gerade bei Darbietungen mit Tieren wird dabei oftmals ein folkloristisches Motiv gewählt und in entsprechenden Kostümen präsentiert. Wenngleich der Zeit angepasst, sind auch die Kostüme der Familie Saabel bei ihrer Hohen Schule an historische Vorbilder angelehnt.

„Die Schulreiterinnen, die im Damensattel ihr Pferd dirigierte, trugen ein langes Reitkleid, das dem Herrenanzug ähnelte und wie ihre männlichen Kollegen dazu einen Zylinder. Sie waren die umschwärmten Stars und betonten ihre herausgehobene Rolle auch durch das Kostüm. [...] Das Amazonenkostüm mit dem langen Rock, unter dem eine Hose getragen wurde, war eng gearbeitet und betonte – bei aller Strenge der Kleidung – die Figur der Reiterin.“¹¹⁷

Trotz Modernisierung setzt die Familie Saabel mit ihren in Abbildung 3 (Seite 27) zu sehenden Amazonenkostümen die von Christine Schmitt als charakteristisch beschriebene „Kombination weiblicher Kleidungsmerkmale [...] mit Elementen der Herrengarderobe“¹¹⁸ in weiten Teilen fort. Geblieben sind der Reitrock – hier in Form eines nach vorne offenen Gewändes, das beim Reiten den Rücken des Pferdes bedeckt –, die darunter getragene lange Hose sowie das anliegende Oberteil. Hier wird gar ein Korsett getragen, das die weibliche Figur ebenso betont wie das Dekolleté. Dies wiederum entspricht nicht der hochgeschlossenen Form ursprünglicher

¹¹⁵ Christine Schmitt: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1993, Seite 20.

¹¹⁶ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 71.

¹¹⁷ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 115.

¹¹⁸ Christine Schmitt: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1993, Seite 201.

Amazonenkostüme, sondern bedient eher die erotische Wirkung. Auf einen Zylinder wird verzichtet und anstelle strenger Farben ist das Kostüm in weißen und hellblauen Farben gehalten. Pailletten und Schmucksteine dienen auch hier zur Verzierung. Ähnliches gilt auch für das Kostüm der Tänzerin. Gerade bei der Reiterei, der Equilibristik und Kautchuk-Akrobatik darf die praktische Funktion der Kostüme keineswegs verkannt werden. Anforderungen wie Haltbarkeit und insbesondere Zweckmäßigkeit gelten für das Kostüm gerade dort, wo der menschliche Körper das Instrument der artistischen Darbietung ist; so muss eben das Reiten möglich sein ebenso wie das Verbiegen des Körpers oder Drehen von Teppichen auf Füßen und Händen. In vielen Fällen einhergehend mit dem Kostüm ist die Gestaltung der Requisiten.

„Sie sind nicht nur das Arbeitsgerät, an das der Artist bestimmte technische Forderungen in bezug [sic] auf Zweckmäßigkeit, Haltbarkeit und Transportmöglichkeit zu stellen hat. Auf Requisiten trifft das gleiche zu, was von Kostümen gesagt wurde. Sie müssen im Stil, in Form und Farbe, in ihrer Ausführung ästhetisch wirken und eine Freude fürs Auge sein.“¹¹⁹

So sind auch die Teppiche, mit denen Lilian Paul im Circus Roncalli beziehungsweise Veronica Sulcova im Classic Circus arbeiten, ebenfalls mit Pailletten besetzt. „Eine Rolle spielt die Ausstattung auch bei Dressuren“¹²⁰, befindet Gerhard Krause, indem etwa die Geschirre Farbe und Stil der Darbietung aufnehmen. Neben dem Kostüm ist es vor allem die Musik, die den Stil einer Darbietung bestimmt. „Wie eng die Musik mit der Artistik verbunden ist, ist schon daraus ersichtlich, daß kaum eine Darbietung ohne Musik arbeitet“¹²¹, so der Komponist Alfons Wonneberg. Anfänglich mehr „Klangkulisse“¹²² der Programme, gewann die Musik im Zirkus zunehmend an Relevanz.

„Man erkannte nun, dass die Musik die Vorgänge in der Manege wirkungsvoll unterstützen und untermalen und deren Charakter dadurch maßgeblich mitbestimmen kann.[...] So gelangte man Mitte des 20. Jahrhunderts zur Erkenntnis, dass zum Gesamtkomplex Circus neben den im Vordergrund stehenden visuellen Elementen ganz

¹¹⁹ Wolf Leder: „Geschmackvolle Ausstattung – eine Voraussetzung guter Artistik“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seite 218.

¹²⁰ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 71.

¹²¹ Alfons Wonneberg: „Musik und musikalische Arrangements in der artistischen Praxis“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seite 209.

¹²² Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 90.

zweifelslos auch das akustische Element gehört, für das in erster Linie die Musik zuständig ist.“¹²³

Die Zirkusmusik ist dabei „vielfältig und wandlungsfähig und auf die einzelnen artistischen Genres abgestimmt“¹²⁴ und bedient sich eines „umfangreichen Repertoires aus allen Genres und Zeiten.“¹²⁵ So kann sie sich dem Stil der Darbietung, der Gestaltung der Kostüme und Requisiten und nicht zuletzt den gezeigten Tricks anpassen.

„Die Harmonie von Musik und Charakter des Fachgebietes ist eine wesentliche Bedingung für das ästhetische Erlebnis. [...] Das gewünschte ästhetische Erlebnis wird immer dort erzielt, wo die Einheit von Trickfolge und Musik erreicht ist. Die Musik als Kunst der Harmonie vollendet die Harmonie der artistischen Darbietung.“¹²⁶

Wie sehr die Musik dem Stil der Darbietungen untergeordnet ist, zeigt sich laut Reto Parolari, dem langjährigen Dirigenten des Festival International du Cirque de Monte-Carlo, vor allem in der Tatsache, dass im Programm Musik selten alleine agiert

"Es [gibt] eigentlich nur zwei Stellen, wo sich ein Orchester alleine profilieren kann: Die Ouvertüre zu Beginn sowie die Ouvertüre nach der Pause ('Entracte', wie man früher sagte). [...] Eine wichtige Rolle bei der Ouvertüre spielt das Showelement. Klanglich ebenso wie optisch ist es ein unverzichtbarer Teil des Ganzen, damit sich ein Orchester optimal produzieren kann. [...] Die Ouvertüre sollte das Publikum einstimmen, und deshalb ist die geschickte Auswahl so wichtig wie das passende Arrangement.“¹²⁷

An dieser Stelle ist zu erwähnen, dass „immer mehr Zirkusse auf ein Orchester [verzichten], zum Teil aus Kostengründen, zum Teil aber sicher auch, weil viele Artisten die Begleitung durch die Originalmusik einschließlich Gesang wünschen.“¹²⁸ Bei den besprochenen Unternehmen besitzt lediglich der Circus Roncalli noch ein Orchester, dass dann auch tatsächlich für die musikalische Eröffnung der beiden Programmteile sorgt. Im Circus Pikard wird die Musik aus der Konserve durch einen Schlagzeuger akzentuiert. Beim Classic Circus musizieren lediglich die Clowns des Trio Rosyann in einer ihrer

¹²³ Rüdiger Becker: *Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München: Allitera 2014, Seite 278.

¹²⁴ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 68.

¹²⁵ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruk 2015, Seite 93.

¹²⁶ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 69.

¹²⁷ Reto Parolari: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music 2005, Seiten 53/54.

¹²⁸ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruk 2015, Seite 94.

Nummern, wie Abbildung V (Seite 35) zeigt; sie sorgen auch für die musikalische Eröffnung des Programms. Während hier die Musik im Vordergrund steht, gilt bei den Darbietungen jedoch die Anpassung an den Stil der Nummer. Zirkus ist laut Reto Parolari „zum grossen Teil Klischee. Dass alle Zuschauer das Gezeigte und Gehörte leicht erkennen können, ist genauso wichtig wie das Gelingen der Tricks.“¹²⁹ So reitet die Familie Saabel ihre Hohe Schule zu Musik von Riverdance. Da sich „bei einer Hohen Schule am ehesten die Einheit zwischen Musik und Bewegung im Circus“¹³⁰ zeigen lässt, muss die Musik „rhythmisch den Grundtempi der gerittenen Figuren entsprechen.“¹³¹

„[Auch] hier passt sich die Musik oft dem Charakter der Kostüme oder dem Thema der Inszenierung an. Grundsätzlich aber braucht es Musiktitel, die ohne grosse Tempoveränderung gleichermaßen zu Trab, Galopp und normalem Schritt gespielt werden können.“¹³²



Abbildung VI: Die Clowns Les Rosyann musizieren im Classic Circus; aufgenommen am 07. August 2016 in Dortmund. Foto: Benedikt Ricken.

¹²⁹ Reto Parolari: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music 2005, Seite 26.

¹³⁰ Ebd., Seite 33.

¹³¹ Ebd., Seite 30.

¹³² Ebd., Seite 34.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle zunächst einmal festhalten, dass eine artistische Darbietung nicht durch die gezeigten Tricks, wenngleich sie die Basis bleiben, sondern durch einen Stil gekennzeichnet werden, der durch Choreografie, Kostüm und Musik wesentlich geprägt wird.

„Eine artistische Darbietung ist kaum denkbar ohne Kostüm (selbst wenn es sich um eine stilisierte Alltagskleidung handelt) und ohne Musik. Häufig spielen Tanz und schauspielerische Elemente in die Gestaltung einer Darbietung hinein. [...] Bewegung, Musik, Farben verschmelzen zu einem virtuoson Kunstwerk, dass alle Sinne anspricht.“¹³³

Wenngleich nicht zu allen Zeiten gleich ausgeprägt, so lässt sich die einem Stil folgende Gestaltung der artistischen Darbietungen „historisch ebenfalls schon sehr frühzeitig nachweisen. Es gibt kaum eine künstlerische Darstellung agierender Gaukler, die nicht gleichzeitig entsprechende Bewegungsformen, Kostüme und musikalische Begleitung nachweist.“¹³⁴ So findet sich bei Jewgeni Kusnezow, dass bereits Philip Astley begann „die verschiedenen Stellungen und Tricks zu einer zirkensichen Darbietung zusammenzufügen. [...] Typisch für seine Arbeitsweise waren das Unterordnen der einzelnen Tricks [...] unter eine Idee.“¹³⁵ Wurde in der Folge der Trick als grundlegendes Element immer wichtiger, so änderte sich diese Entwicklung erst wieder zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mit dem Aufkommen der Revuetheater trat laut Jewgeni Kusnezow „die erste und wohl bedeutendste Veränderung im Aufbau der Nummer ein“¹³⁶, die sich auch auf den Zirkus auswirkte.

„Die Tricks wurden nun handlungsmäßiger geordnet und mit Mimik, Gestik, mitunter sogar der Sprache durchsetzt, es entstand ein regelrechter Regieaufbau mit einem natürlichen Anfang, einer organischen Entwicklung und einem gesetzmäßigen Finale. Nun kam es vor allem darauf an, >>die Nummer zu verkaufen<<, wie der äußerst bezeichnende Ausdruck hieß, der in diesem Zusammenhang aufkam.“¹³⁷

Die Präsentation einer Darbietung war – und ist es bis heute – entscheidender als die in der Nummer gezeigten, auf Tricks basierenden Leistungen:

¹³³ Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 9.

¹³⁴ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 68.

¹³⁵ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 19.

¹³⁶ Ebd., Seite 177

¹³⁷ Ebd., Seite 177.

„Die Nummern selbst begannen [nun] meist mit einem mimischen und gestischen Vorspiel, einer sogenannten Introduktion, die es den Artisten erlaubte, [...] die Tricks einigermaßen glaubwürdig zu motivieren. Dieses theaterähnliche Spiel zog sich auch durch die gesamte Darbietung, half die Pausen zu überbrücken und ließ die eigentliche Arbeit, den Trick, als Beigabe wirken.“¹³⁸

Wenngleich die Tricks keine Beigabe sind, so sind sie doch nur ein Bestandteil von vielen. So kommt es neben dem sich verändernden Aufbau einer Nummer auch zu einem Wandel bei Kostüm, Beleuchtung und Musik.

„Auf diese Weise gelangten auch Beleuchtungsprinzipien und eine neuartige Musik [...] in den Zirkus. Nun versank der Zirkusinnenraum ebenfalls im Dunkel, lediglich der Artist stand im Scheinwerferlicht, das aus vier Richtungen auf ihn strahlte. Selbst die farbigen Lichteffekte [...] wurden vom Zirkus übernommen. Im musikalischen Bereich zeigte sich die Modernisierung noch deutlicher. Früher arbeitete der Artist seine Nummer von Anfang bis Ende nach den Klängen eines Walzers, eines Marsches, einer Polka oder eines Galopps; jetzt erhielt jeder Teil seiner Darbietung eine spezielle Musikbegleitung, wobei die gängigen Melodien und Rhythmen dominierten und fünf- bis sechsmal in einer Nummer wechselten. [...] So war die Musik nicht mehr nur Untermalung, sondern dramaturgisches Element.“¹³⁹

Während sich zu dieser Zeit „derartige Veränderungen [...] im Prinzip bei allen Darbietungen durch[setzen]“¹⁴⁰, wurde die strukturelle und inhaltliche Entwicklung des Zirkus anschließend insbesondere durch die Weltkriege gestoppt. Neue Impulse gingen erst wieder von der bereits angeführten Etablierung des Neuen Zirkus ab den 1970er Jahren aus. Gisela Winkler hält dazu fest:

„Die Bewegung des Neuen Zirkus hat selbstverständlich ausgestrahlt auch auf den traditionellen Zirkus. [...] Auch die Darbietungen selbst haben sich verändert. Nicht mehr nur der Spitzentrick steht im Vordergrund, sondern der Aufbau einer Nummer. Es werden kleine Geschichten erzählt, die Artisten kreieren eine bestimmte Figur, es werden tänzerische und theatrale Elemente eingebaut. Das hat seinen Ursprung zum Teil in den Zirkusschulen, die auf solche Gestaltungen orientieren und in die Ausbildung verstärkt Tanz-, Pantomime- und Theatertechniken aufnehmen. Aber auch Artisten, die ihre

¹³⁸ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seiten 178/179.

¹³⁹ Ebd., Seite 178.

¹⁴⁰ Ebd., Seite 178.

Ausbildung längst hinter sich haben, nehmen eine solche Anregungen durch den Neuen Zirkus auf und gestalten ihre Darbietungen um.“¹⁴¹

In der geschichtlichen Betrachtung zeigen sich also durchaus Schwankungen, dennoch kann man die Entwicklung zu einer artistischen Darbietung festhalten, die auf der Basis von Tricks einem Stil in Choreografie, Kostüm und Musik folgt. Das in den einleitenden Worten als Leitmotiv herausgestellte, von Jewgeni Kusnezows übernommene Verständnis von der „Einheit der Vielfalt“ gilt also für die einzelne Nummer.

¹⁴¹ Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 439.

2.2 Programmdramaturgie als „Vielfalt der Einheit“

Wurde die Gestaltung einer Darbietung als dem Leitmotiv der „Einheit der Vielfalt“ folgend beschrieben, so brauchst im nächsten einen „Rahmen, in dem die artistischen Nummern gezeigt werden“ und indem die „Artistik planvoll und wohl disponiert ein[ge]setzt“¹⁴² wird: das zirkensische Programm. Wie eingangs erwähnt, war Philip Astley der erste, der systematisch Darbietungen zusammenführte und in seinem Zirkus präsentierte.

„An dem Punkt der Entwicklungsgeschichte des Zirkus, da sich Saltimbanques oder Bankisten zu einer Truppe zusammenfanden, wurde für ihre künstlerische Produktion ein Ordnungsprinzip erforderlich. Dieses Ordnungsprinzip diente dem Ziel, durch festgelegte Reihenfolge der Darbietungen den künstlerischen Erfolg zu verstärken.“¹⁴³

Wenngleich Ernst-Marcus Thomas es nicht als Dramaturgie benennen möchte, so hält auch er fest, dass „die Nummern nach bestimmten Gesetzen aneinandergereiht [werden]. Diese Gesetze werden mündlich überliefert und sind in der Literatur nur fragmentarisch festgehalten.“¹⁴⁴ Die wenigen Quellen stimmen indes überein, dass die Varianz das Merkmal eines Zirkusprogramms ist. Gerhard Krause versteht darunter „den Wechsel der Genres, den Wechsel von Tempo- und Adagiodarbietungen sowie den Wechsel von Mensch und Tier wachzuhalten beziehungsweise noch zu steigern.“¹⁴⁵ Auch Ernst-Marcus Thomas nennt „das Alternieren von Spannung und Entspannung: [...] [zudem] müssen auch weniger gute Nummern im Programm sein, damit ein Glanzlicht wieder wirkt.“¹⁴⁶ Hier jedoch würde wieder eine subjektive Wertung und Klassifizierung der Darbietungen vorgenommen, die dem Charakter des Zirkus widerspricht. Während sich die vorwiegende Literatur mit der Nennung der Varianz begnügt, findet sich bei Gerhard Krause eine genauere und dennoch allgemeine Betrachtung eines Zirkusprogramms. So schlägt er nach der Eröffnung durch die Ouvertüre eine schnelle, dynamische Nummer vor, an die sich dann eine elegante Darbietung anschließt. Anschließend wechseln sich Dynamik und Harmonie bis zur Pause ab, wobei vorher ein emotionaler Höhepunkt erreicht wird. Auch nach der Pause ist das Programm aus dynamischen und eher ruhigen

¹⁴² Dr. Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, in: Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1956, Seiten 202/203.

¹⁴³ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 89.

¹⁴⁴ Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seiten 42/43.

¹⁴⁵ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 89.

¹⁴⁶ Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seiten 42/43.

Momenten zusammengestellt, wobei ersteres jeweils den Anfang und das Ende bilden.¹⁴⁷ Dieses „Schema läßt das Auswechseln der Art der Darbietung zu, als Bedingung aber bleibt bestehen, daß das gleiche oder ähnliche ästhetische Erlebnis hervorgerufen werden muß“¹⁴⁸, so Gerhard Krause. Im Weiteren gilt, dass Darbietungen im Sinne des „Grundgesetz[es] des Zirkusprogramms – Wechsel von stark spannungsgeladenen und harmoniebestimmten emotionalen Eindrücken – [...] auch innerhalb des Programms zu Blöcken geordnet werden“¹⁴⁹ können.

Dies zeigt sich beispielsweise auch in der Vorstellung des Circus Pikard. Aus der dynamischen Eröffnung, auf dessen Bedeutung noch eingegangen wird, entsteht die harmonische Luftring-Darbietung von Maria Gschwandtner. Bei Luftring „handelt es sich um einen frei hängenden Ring, an dem vor allem Balancen und Kautschuktricks gezeigt werden.“¹⁵⁰ Die Akteurin trägt dazu ein weißes Kostüm mit Fransen und Umhang, dass die Fliehbewegungen in der Luft verdeutlicht. Es folgen ein Auftritt des Clowns sowie nun zwei dynamische Nummern im Block: zunächst Fahndrehen mit dem österreichischen Duo Night People und anschließend eine Kombination von Hula-Hoop und der Jonglage von Reifen durch die Geschwister Romana und Alexander Schneller. Die Nummern werden durch moderne Musik begleitet; die Artisten tragen Kostümen im Metall- beziehungsweise Neon-Look. Mit Serpentinertanz und Luftakrobatik an Tüchern folgen nun wieder zwei ruhigere Darbietungen, ehe Alexander Schneller mit der Jonglage auf dem Einrad wieder Dynamik in die Manege bringt. Bei der Nummer vor der Pause, die noch gesondert behandelt wird, werden verschiedene Genres wie Akrobatik, Musik und Tierdressur in einem Block vermischt. Nach der Pause folgt mit der Präsentation der Ponys wieder eine schnellere Darbietung. Anschließend reihen sich zwei ruhigere, wenn auch anders geartete Nummern an. Das Duo Night People präsentiert zunächst Partnerakrobatik:

„Hier bilden Gleichgewichtsübungen die Grundlage. Der Schwierigkeitsgrad erhöht sich natürlich, wenn statt des festen Bodens ein Partner, der Untermann diese Grundlage darstellt. Dabei müssen die Bewegungen der Partner, das Balancieren des Obermannes

¹⁴⁷ Vgl. Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 91.

¹⁴⁸ Ebd., Seiten 90/91.

¹⁴⁹ Ebd., Seiten 91/92.

¹⁵⁰ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruk 2015, Seite 226.

durch den Untermann und das Gleichgewicht halten des Obermanns genau aufeinander abgestimmt sein.“¹⁵¹

Beide arbeiten auf einem erhöhten Podest in der Manegen-Mitte, so dass der Blick der Zuschauer auf das Duo nochmals fokussiert wird. Anschließend folgen Maria Gschwandtner und Alexander Schneller mit gemeinsamer Luftakrobatik an einem in hängenden Kronleuchter, der in Abbildung VII (Seite 41) zu sehen ist. Zum Programmabschluss hat Romana Schneller ihre Antipodenspiele einheitlich zum Thema Eisprinzessin gestaltet. Wie Abbildung VIII (Seite 41) zeigt, weisen die Requisiten gewisse winterliche Motive auf; ihr Kostüm ist ebenfalls mit Schmucksteinen verziert, sie trägt einen ausladenden Kopfschmuck. Die Trinktafel, so der Ausdruck der Bank, auf der sich die Artistin hinlegt, ist ins Kleid integriert und wird erst im Verlauf der Nummer für das Publikum sichtbar. Dem einheitlichen Stil folgend ist auch die Musik entsprechend aus dem Kinofilm entnommen.



Abbildungen VII & VIII: Auf die harmonische Luftakrobatik von Maria Gschwandtner und Alexander Schneller folgen im Circus Pikard die dynamische Antipodenspiele von Romana Schneller; aufgenommen am 14. Mai 2016 in Baden. Fotos: Benedikt Ricken.

¹⁵¹ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 164.

Am Programm des Classic Circus zeigt sich, dass das gleiche Genre durchaus mehrfach vorhanden sein kann, wenn sich der Stil der Nummern unterscheidet und diese nicht hintereinander gesetzt werden. So beginnen in diesem Beispiel beide Programmhälften mit Jonglage. Rogerio Goncalves eröffnet mit dem Jonglieren von Tennisschlägern in einem klassischen Stil. Bis zur Pause folgen dann noch eine harmonische Darbietung am Luftring von Tatyana Levkova sowie die bereits beschriebenen Antipodenspiele von Veronica Sulcova und die Hohe Schule der Familie Saabel, die auch in den Abbildungen I und II (Seite 23) beziehungsweise Abbildung III (Seite 27) zu sehen sind. Nach der Pause präsentiert Alan Sulc eine Jonglage mit Ballen zum Boden hin in einer modernen Aufmachung. Es schließen sich die ruhige, in Abbildung IV (Seite 31) gezeigte Handstandequilibristik der Geschwister Saabel sowie abschließend eine Clown-Nummer an. Da die Programme des Classic Circus an die Kunden von Möbelhäusern gerichtet sind, fallen sie im Vergleich zwar kürzer aus. Auch werden insgesamt weniger Nummern gezeigt, dennoch lässt sich auch in ihnen die Programmatik der Varianz erkennen. Da gibt es keinerlei Unterschied zu anderen Programmen wie dem des Circus Roncalli beispielsweise. Auch dort beginnt das Programm mit einer dynamischen Darbietung. So werden hier verschiedene Genres, beispielsweise die Akrobatik auf Rollschuhen sowie Luftakrobatik, gemischt. Dann folgen im Wechsel eine ruhige Nummer am Luftring und eine dynamische Schleuderbrett-Darbietung des Trio Csaszar.

„Das Schleuderbrett ist eine hölzerne Wippe, die an beiden Enden mit Polsterungen versehen ist. [...] Der Flieger steht auf dem einen Ende des Schleuderbretts und wird von seinen Partnern, die auf das andere Ende springen (von einem Sprungturm oder mit Anlauf vom Boden aus), in die Luft geschleudert. Er landet auf einer Bodenmatte, auf Partnern, einem Korbessel auf einer Stange oder auch auf dem anderen Ende des Schleuderbretts, um wiederum einen Partner hoch zu schleudern.“¹⁵²

In der Luft zeigt der Akteur dabei meist Figuren wie Salti oder Pirouetten. Auf das Schleuderbrett folgt die bereits angesprochene und in Abbildung V (Seite 31) zu sehende Kautschuk-Nummer von Lilian Paul. Unterbrochen von einer komischen Darbietung reihen sich mit der Freiheitsdressur, „bei der die Pferde ohne Reiter und Longe in Gruppen bestimmte Figuren laufen“¹⁵³, von Karl Trunk und Jonglage von Ty Tojo zwei temporeichere Nummern an. Auch die Darbietung mit Akrobatik an Masten zur Pause,

¹⁵² Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 185.

¹⁵³ Ebd., Seite 28.

die nach einem weiteren Clown-Auftritt folgt, lässt sich als dynamisch einordnen. Gleiches gilt für die die nach der Unterbrechung folgenden Darbietung der Truppe Lift am Fang- oder Haltestuhl. „Eine Variante des Haltestuhls ist die Arbeit mit dem Bauchgurt, bei welcher der Fänger auf einem Podest steht, von einem Gurt gehalten wird und die Flieger mit den Händen schleudert und fängt.“¹⁵⁴ Es folgen die eher ruhigen Nummern des Duo Phykov mit der Balance auf dem Drahtseil und von Avital und Jochen Pöschko, die eine luftakrobatische Darbietung am Trapez zeigen. Beschlossen wird das Programm durch den Beatboxer und Jongleur Robert Wicke.

In diesen Zusammenfassungen zur Verdeutlichung der immanenten Varianz der Programme fehlt in weiten Teilen bewusst die Beschreibung der Auftritte der Clowns. Diese sind natürlich nicht wegzudenken, denn mit „der Entstehung des Zirkus kam der Spaßmacher [auch] in die Manege und bildete seit Beginn eine der Säulen der neuen Kunstform.“¹⁵⁵ Vielmehr gilt es daher seine Funktion genauer zu betrachten. Tatsächlich ist die Figur des Clowns wohl die im akademischen Sinne am meisten Betrachtete.

„In der Relation zu anderen Zirkusgenres gibt es eine große Menge an Clown-Literatur, die sich nicht nur mit der Geschichte, den Arten der Clownerie und Portraits berühmter Clowns beschäftigt, sondern auch psychologisch das Wesen der Clownerie zu ergründen und zu deuten.“¹⁵⁶

Im Zirkus, aber nicht nur dort, kommt dem Clown und seinem Handeln eine besondere Funktion zu. „Für die Zuschauer ist es die Entspannung durch das Lachen zwischen den aufregenden Nummern der Akrobaten und Dresseure.“¹⁵⁷ Wenngleich sich die Funktion des Clowns in den vergangenen 250 Jahren, so hat sich ihre Stellung innerhalb einer Zirkusvorstellung gewandelt, wie Gisela Winkler beschreibt. „Hatten die Clowns – unter welcher Bezeichnung auch immer sie geführt wurden – anfangs nur die Nummern begleitet oder mit Reprisen Pausen überbrückt“¹⁵⁸, so kreierte sie nach und nach eigenständige Darbietungen, die sogenannten Entrees.

¹⁵⁴ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 230.

¹⁵⁵ Ebd., Seite 355.

¹⁵⁶ Ebd., Seite 355.

¹⁵⁷ Ebd., Seite 355.

¹⁵⁸ Ebd., Seite 365.

“Unter Reprise [hingegen] versteht man das kurze Zwischenspiel zwischen zwei Nummern, in dem die Clowns entweder die Nummer der Artisten parodieren (meist die vorhergegangene, die nun komisch-dilettantisch wieder aufgenommen wird) oder mit kleinen Späßen den Umbau begleiten.“

Als eine typische Reprise ist jener Auftritt von Balasz Guti als Clown Baguti im Circus Pikard zu sehen, bei dem er eine Unterbrechung in der Partnerakrobatik des Duo Night People überbrückt. Nachdem diese zunächst den ersten Teil der Darbietung zu zweit bestreiten, zeigen sie zum Abschluss einige Tricks gemeinsam mit einem Gast aus dem Publikum. Um diesen in seine Aufgabe einzuweisen, verlassen sie zu dritt die Manege. Mit einem komischen Intermezzo zum Inhalt eines Koffers ist in dieser Zeit Baguti im Ring. Tatsächlich ist es aktuell „in der Regel so, dass Clowns sowohl mit Reprisen durchs ganze Programm gehen als auch Entrées spielen.“¹⁵⁹ Das trifft auf Baguti im Circus Pikard ebenso zu wie auf Les Rosyann im Classic Circus, die neben Reprisen insbesondere in einem Entree auftreten, indem sie unterschiedlichste Instrumente teilweise gleichzeitig spielen. Jenes Trio verkörpert bei seinen Auftritten die wohl bekannteste Figuren-Konstellation, die des Weißclowns und der Dummen Auguste. Gerade letztere wird häufig synonym zum Begriff Clown verwendet.

„Dabei gibt es nicht den Clown, sondern recht unterschiedliche Typen: vom eleganten, überlegenen Weißclown bis zum tölpelhaften Dummen August, vom überdrehten Exzentrik bis zum eher tragischen, komischen Trampclown. Das Gemeinsame ist ihr komischer Gegensatz zu den strahlenden Artisten, die scheinbar mühelos unglaubliche Leistungen vollbringen, während der Clown schon an den alltäglichsten Dingen scheitert – das aber grandios!“¹⁶⁰

Einen Überblick über die Historie und Ausformungen der Clownerie bietet unter anderem Gisela Winkler.¹⁶¹ Insbesondere im Programm des Circus Roncalli finden sich viele dieser unterschiedlichen Clown-Typen wieder: Anatoli Akerman ist der exzentrische Clown, Ramon Hopman kann als moderner Sprechclown bezeichnet werden, Robert Wicke im weitesten Sinne als Pantomimenclown und Gensi Mestres verkörpert den klassischen Weißclown.

¹⁵⁹ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 364.

¹⁶⁰ Ebd., Seite 356, Hervorhebung im Original.

¹⁶¹ Vgl. ebd., Seiten 355-413.



Abbildung IX bis XII: Unterschiedliche Clowntypen im Circus Roncalli – Exzentriker Anatoli Akerman, der modernen Sprechclowns Ramon Hopman, Pantomimenc clown Robert Wicke (mit Gast) sowie der Weißclown Gensi Mestres; aufgenommen am 01. Oktober 2016 in Wien. Fotos: Benedikt Ricken.

Den betont exzentrische Habitus wird bei Antoli Akerman hervorgehoben durch bewusst absurde Bewegungen beim Steptanz wie in Abbildung IX (Seite (45), durch die Verwendung einer unverständlichen, meist lautmalerischen Sprache und nicht zuletzt wie bei den meisten Clowns durch das Kostüm.

„Eine Besonderheit innerhalb der Artistenausstattung stellen die Kostüme und Masken der Clowns dar. Natürlich unterliegen auch sie dem wechselnden Zeitgeschmack, entwickeln sich aber relativ unabhängig von den Moden der Artistenkostüme. Ihr wesentlichstes Merkmal war immer das Exzentrische, Skurrile, womit sie Komik erzeugen. Vom bunten Flickenkleid des antiken Centunculus über die Schellenkappen der mittelalterlichen Narren bis zum weißen Gewand des Pierrot haben sich die verschiedenen Erscheinungsformen der komischen Figur in den Elementen der Clownkostüme erhalten.“¹⁶²

Bei Anatoli Akerman ist dies die zu enganliegende weiße Strumpfhose, die speziell betonten Knie und das herausgestellte Becken, darüber der unförmige grüne Mantel sowie zuletzt auch die Maske mit schwarz geschminkter Mundpartie und den rötlichen seitlichen Haaren. Unförmige Kleidung zeichnet wie in Abbildung X (Seite 45) auch zu sehen ebenfalls das Kostüm von Ramon Hopman aus: die Hose zu hochgezogen, die Ärmel des Mantels sind zu kurz und die Krawatte ist falsch gebunden. Komik ergibt sich in seinem Auftritt darüber hinaus durch misslingende Aktion bei einer nicht nach Plan laufenden Zauberei sowie durch Wortwitz. In dem der Clown seine Anweisungen falsch versteht und ausführt, ergibt sich Komik. Hier „bildet das gesprochene Wort, der Dialog, die Grundlage der Nummer.“¹⁶³ Den Beatboxer Robert Wicke im weitesten Sinne als Pantomimenclowns einzuordnen, ergibt sich einerseits aus der für diesen Typ zusprechenden „fließende[n] Grenze zwischen Mimik, Theater, Akrobatik, Tanz und Clownerie.“¹⁶⁴ So nutzt Robert Wicke zwar Geräusche, die er selbst mit dem Mund produziert, baut seine Komik aber nicht auf dem gesprochenen Wort auf; vielmehr nutzt er mimische oder akrobatische Mittel, indem er beispielsweise jongliert, beim Spiel mit dem Publikum. Dazu holt er, wie Abbildung XI (Seite 45) zeigt, auch eine Zuschauerin in die Manege.

¹⁶² Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 121.

¹⁶³ Ebd., Seite 395.

¹⁶⁴ Ebd., Seite 399.

„Viele Clowns beziehen Zuschauer ins Spiel mit ein und holen sie manchmal sogar als Mitspieler in die Manege beziehungsweise auf die Bühne. [...] [D]er Clown braucht viel Menschenkenntnis, um geeignete Personen im Publikum herauszufinden. [...] Voraussetzung bei all diesen Mitmachaktionen ist aber, dass der Clown seine Partner nicht lächerlich macht, sie als unfähig vorführt und damit seine Lacher auf deren Kosten erzielt, das sollte selbstverständlich sein.“¹⁶⁵

Weiteres Kriterium zur Einordnung Robert Wickes als Pantomimenc clown ist die „Nähe zu den Comedy-Künstlern [, die sich] vor allem im weitgehenden Verzicht auf die traditionelle Clownmaske und eine eher sparsame Komik im Kostüm“¹⁶⁶ zeigt. So trägt der Akteur nur ein gestreiftes Shirt, eine Hose mit Hosenträgern und eine Schiebermütze. Deutlicher auffälliger, bunter und edler sind die Kostüme von Weißclown Gensi Mestres, wie es etwa in Abbildung XII (Seite 45) zu sehen ist.

„Er [trägt] Kostüme, die aus den ursprünglichen einfachen weißen Gewändern des Pierrots und der Harlekinade sich zu immer prächtigeren und kostbaren Anzügen entwickelten, in der Regel reich mit Pailletten bestickt und aus einem jackenähnlichen Oberteil, unter die reichenden Pumphosen und enganliegenden, zumeist weißen Strümpfen bestehend. [...] Dazu passten das weißgeschminkte Gesicht mit nur wenigen schwarzen Strichen der aufgemalten Augenbrauen und dem leuchtend rot geschminkten Mund und die [...] Kopfbedeckung.“

Damit wurde der Weißclown allgemein zu seriösen Gegenspieler des Dummen August im Entree und übernahm die Aufgabe des Sprechstallmeisters.

„Diese Figur hat sich über die Jahrhunderte unter verschiedenen Bezeichnungen erhalten: im englischsprachigen Raum als Ringmaster, im klassischen französischen Zirkus als Monsieur Loyal, in Deutschland als Sprechstallmeister, Spielleiter bzw. Herr Direktor.“¹⁶⁷

Wohl auch da der Sprechstallmeister im deutschsprachigen weitestgehend aus dem Zirkus verschwunden ist, gibt es keine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Rolle, Bedeutung und Geschichte der Figur. Tatsächlich gibt es in den drei als Beispiel herangezogenen Zirkusunternehmen lediglich im Classic Circus einen Sprechstallmeister. Direktor Karl Köllner übernimmt selber die Aufgabe des „Kommentator des

¹⁶⁵ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 359

¹⁶⁶ Ebd., Seite 399.

¹⁶⁷ Ebd., Seite 360.

Manegengeschehens“¹⁶⁸, wie Ernst-Marcus Thomas die Aufgabe des Sprechstallmeisters beschreibt, und informiert über die jeweiligen Darbietungen. Im Circus Roncalli hat Weißclown Gensi Mestres die Aufgabe der Begrüßung des Publikums übernommen. Der Begrüßung beziehungsweise der Eröffnung des Programms kommt eine Bedeutung im Verhältnis zwischen Artisten und Zuschauern zu, dass hier erstmals etabliert wird. „Der Zuschauer kennt bereits nach einer Viertelstunde alle Akteure und erkennt sie im Laufe der Vorstellung wieder.“¹⁶⁹ Im Circus Roncalli geschieht dies sogar bereits vor der eigentlichen Vorstellung, indem die Artisten den Einlass ins Zelt mitgestalten. Sie werfen Konfetti, malen den Besuchern rote Nasen oder gesellen sich jonglierend unter das ankommende Publikum. Im Circus Pikard gestalten die Akteure hingegen eine gemeinsame Eröffnung, bei der sie bereits einige Tricks zur Einstimmung in ihre späteren Nummern zeigen. Zugleich werden sie hier auch namentlich vorgestellt und so eine Intimität mit den Gästen hergestellt. Aufgelöst wird dieses Verhältnis dann erst wieder im Finale. Dieses erinnert laut Gerhard Krause „durch das nochmalige Erscheinen aller Mitwirkenden an die einzelnen ästhetischen Teilerlebnisse und ermöglicht so ihre Zusammenfassung, ihre Addierung, zu einem Gesamturteil des Besuchers.“¹⁷⁰ Besonders ausführlich gestaltet der Circus Roncalli sein Finale. Zunächst kommen alle Artisten gemeinsam in die Manege und verteilen Luftballons vorrangig an die Kinder im Publikum; anschließend folgt ein gemeinsamer Walzer mit Logengästen, ehe nochmal alle Akteure einzeln vorgestellt werden. Zum Schluss verabschiedet sich nochmals das gesamte Ensemble unter einem Konfetti-Regen von den Zuschauern, wie Abbildung XIV (Seite 49) zeigt. Mit der Eröffnung und dem Finale erhält das Zirkusprogramm also einen Rahmen, weshalb Erwin Reiche festhält:

„Auftakt und Finale gehören (geradezu entscheidend) zur >>Dramaturgie<< des Programms. Wie ein Programm anhebt und wie das Schlußarrangement ist, das gern die große Tradition der Artistenparade verwenden wird, das eben ist von lebendigster Bedeutung für die innere und äußere Wirkung der Vorstellung.“¹⁷¹

¹⁶⁸ Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seite 24.

¹⁶⁹ Ebd., Seite 34.

¹⁷⁰ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 91.

¹⁷¹ Dr. Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seite 204.



Abbildung XIII: Eröffnung und Etablierung der Rahmenhandlung um den träumenden Clown im Circus Pikard; aufgenommen am 14. Mai 2016 in Baden. Foto: Benedikt Ricken.



Abbildung XIV: Finale im Circus Roncalli, aufgenommen am 01. Oktober 2016 in Wien. Foto: Benedikt Ricken.

Im Circus Pikard wird mit Eröffnung und Finale eine kleine Geschichte erzählt. So steht in der Manege anfangs ein Bett, in das sich Clown Baguti zum Schlafen legt. Scheinbar träumt er vom Zirkus. Daraufhin erscheinen alle Mitwirkenden des Programms und zeigen wie bereits beschrieben und in Abbildung XIII (Seite 49) zu sehen einige Tricks ihrer späteren Nummern. Die Darbietungen erscheinen nun als Traum, aus dem der Clown im Finale umringt von den Artisten aufwacht und so erkennt, dass sein Traum getreu dem Programmmotto Wirklichkeit war beziehungsweise ist. Dieser kleine Erzählfaden, obwohl er nur an wenigen Stellen im Programm sichtbar wird, kann verstanden werden als dem „Prinzip des Leitmotivs [folgend]. Einlagen müssen sich [...] im Programm gezielt wiederholen, Figuren sollten immer wieder kommen“¹⁷², so Ernst-Marcus Thomas. Auch Erwin Reiche bemerkt: „Jedes Programm muß eine Grundlinie haben: nur dann wird es als eine vielfältige Einheit aufgenommen, empfunden werden und sich auswirken.“¹⁷³ Im Programm des Circus Pikard ist dies neben der hier angeführten Geschichte sicherlich auch der vergleichsweise Artistenkreis, der mit verschiedenen Darbietungen immer wieder in die Manege zurückkehrt und das intime Verhältnis zum Publikum intensiviert. Im Classic Circus bündelt sich dies in der Figur des Sprechstallmeisters als wiederkehrendes Element. Die starke Fokussierung auf das clowneske Element mit seinen unterschiedlichen Typen kann sicherlich als Grundlinie oder Leitmotiv des Circus Roncalli angesehen werden.

Obwohl Ernst-Marcus Thomas selbst das Prinzip des Leitmotivs anführt und sogar anmerkt, dass die „Einzelnummern [...] jederzeit vom Sprechstallmeister unterbrochen oder beendet werden können“¹⁷⁴, konstatiert er insgesamt eine „Nummernhaftigkeit des Programms, in der jede Darbietung in sich geschlossen ist und keinen Bezug zur nächsten hat.“¹⁷⁵ Tatsächlich ist ja schon eingangs bei der Etablierung des Begriffs Zirkusdramaturgie festgehalten worden, dass der Zirkus als Mosaik und nicht als einzelne Steinchen zu verstehen ist. Wirkung kann also nur durch in Bezug stehende, eine Beziehung zu einander habende Darbietungen erreicht werden. Sylke Kirschnick beschreibt dies in *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus* so:

¹⁷² Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seite 44.

¹⁷³ Dr. Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1956, Seite 203.

¹⁷⁴ Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002, Seite 24.

¹⁷⁵ Ebd., Seite 23.

„Im Zirkus beziehen sich die Nummern und Akteure aufeinander. Es waren die Clowns, die zuerst die Kunstreiter, später die Akrobaten, Seiltänzer, Haus- und Raubtierdompteure parodierten. Es sind die Akrobaten, die sich biegsam und wendig wie Schlangen bewegen oder wie Vögel durch die Luft fliegen. Es waren die Pantomimen, die das Zusammenspiel von Pferd, Löwe, Tiger, Schlange und Mensch inszenierten. Und es waren *last not least* die Tiere, die vermenschlicht wurden, rechneten, buchstabierten, Kanonen abfeuerten, Tee tranken, seiltanzten, Rad fuhren und auf Pferden ritten. Im Zirkus ahmen alle einander nach: die Menschen die Tiere und die Tiere die Menschen, die Tiere aber auch andere Tiere und die Menschen andere Menschen.“¹⁷⁶

Für Mark Lewin ist dies die „innere, folgerichtige und straffe Organisation [des Zirkus], die dem Begriff des Dramatischen in anderen Kunstgattungen entspricht. [...] Dabei wird nicht nur auf Kontraste im Wechsel der Genres geachtet, sondern dramatische und komische Momente, Positives und Negatives werden einander gegenübergestellt.“¹⁷⁷ In der Varianz beziehungsweise in der „Vielfalt der Einheit“ liegt der Kern des Zirkus.

Dies gilt nach wie vor, doch bereits 1969 gab Gerhard Krause zu Bedenken, „daß [...] noch nicht alle Möglichkeiten der Zirkensik ausgeschöpft sind.“¹⁷⁸ Auch Mark Lewin merkte bereits damals eine „immer stärker werdende Tendenz zum thematischen Aufbau des Programms, zur Geschlossenheit der Vorstellung, zur stärkeren Verwendung von Elementen des Theaters, der Musik, der Malerei und der Estrade [an].“¹⁷⁹ Neu war auch diese Entwicklung nicht; sie unterlag eher – wie schon die thematische Gestaltung der einzelnen Darbietung – Schwankungen und war zu unterschiedlichen Zeiten anders ausgeprägt. So hält Jewgeni Kusnezow fest, dass bereits zu Philip Astleys Zeiten im ausgehenden 18. Jahrhundert die Familie Franconi eine thematische Gestaltung seiner Vorführungen vornahm.

„Man zeigte den Trick nicht mehr um seiner selbst willen, sondern ordnete ihn einer Handlung unter. Eine große Anzahl vorwiegend komischer Szenen entstand, in denen Elemente des Schauspiels verwandt wurden. [...] Daneben inszenierte man aber auch Phantasiestücke, in denen abstrahierte komische Figuren auftraten. [...] Auf diese Weise entstand die sogenannte Sprech- und Dialogpantomime, in der Dressur- und Reittricks in einer Handlung eingebettet und durch das gesprochene Wort verbunden wurden. Ein

¹⁷⁶ Sylke Kirschnick: *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Stuttgart: Theiss 2012, Seite 14.

¹⁷⁷ Mark Lewin: *Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen*, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemman, Henschel: Berlin 1965, Seiten 13/14.

¹⁷⁸ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seiten 97/98.

¹⁷⁹ Mark Lewin: *Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen*, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemman, Henschel: Berlin 1965, Seiten 25/26.

beliebiges Sujet diene als Vorwurf für solche Szenen, die mit den Mitteln des Zirkus eine künstlerische Aussage erreichen wollten.“¹⁸⁰

Rund 100 Jahre später setzte der Zirkus in seiner Programmgestaltung wieder auf eine thematische Gestaltung. In den sogenannten Zirkuspantomimen, deren Glanzzeit die beiden letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts waren, setzten die Zirkusdirektoren weniger auf das gesprochene Wort, sondern auf „das Aufgreifen einer literarischen Vorlage, die man künstlerisch gestaltete, eine pachtvoll-phantastische Ausstattung und den Einsatz einer großen Ballettgruppe.“¹⁸¹ Weniger eine inhaltliche Vermittlung als der Schauwert stand in diesen Vorführungen im Mittelpunkt.

„Man verflocht also Ballett, Operettenmusik und die Besonderheiten des Ausstattungstheaters mit Pferde- und Raubtierdressuren, mit Luft- und Parterreakrobatik und ganz besonders mit der Clownerie. Clowns und Auguste spielten in den Stücken die komischen Rollen; die Reiterei brillierte in Schlachten, Kavalkaden, Entführungen und Verfolgungsjagden; die universellen Artisten der alten Schule spielten die seriösen Rollen.“¹⁸²

Daran anschließend, aber sicherlich auch inspiriert durch die Entstehung des Neuen Zirkus finden sich auch heute ebenso im traditionellen Zirkus immer wieder Formen einer ganzheitlicheren Präsentation der Programme. Deutlich wird dies beispielsweise bei der Gestaltung der Pausen-Darbietung im Circus Pikard verdeutlichen, die zunächst bewusst nicht genauer betrachtet wurde. Im auch in Abbildung XV (Seite 53) zu sehenden Trachten-Bild vereinen sich alle Mitglieder des Ensembles in der Manege. Es werden verschiedene Genres gemischt: zunächst musiziert das Duo Night People auf Glocken; anschließend präsentieren Alexander und Romana Schneller Tricks mit Ziegen und Tauben, ehe wieder die menschlichen Akteure im Mittelpunkt stehen, etwa bei der Partnerakrobatik von Maria Gschwandtner und Alexander Schneller. Auch wenn ein Akteur gerade nicht aktiv im Fokus ist, so gestaltet er die Szenerie mit. Die Kostüme sind an das alpenländische Motiv angepasst: die Herren tragen Lederhose, die Damen Dirndl. Strohkörbe, eine Holzbank und ein Karren sind als Bühnenbild neben den eigentlichen Requisiten zu sehen. Auch die musikalische Begleitung ist durch folkloristische Melodien und Schlager abgestimmt. Insbesondere durch Mischung nicht nur einzelner Tricks,

¹⁸⁰ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seiten 22/23.

¹⁸¹ Ebd., Seite 153.

¹⁸² Ebd., Seite 155.

sondern ganzer Genres und dem Mitwirken des gesamten Ensembles geht dieses Trachten-Bild über die bisher dargestellte thematische Gestaltung einer Darbietung hinaus und kann zum Verständnis dienen, wie thematisch gestaltete Programme aussehen können und mitunter auch schon aussehen. So wird mitunter die Vorstellung des Circus Roncalli als thematische Darstellung eines über-idealisierten traditionellen Zirkus angesehen, der sich sogar bei der Gestaltung von Zelt und Wagen historischen Vorbildern annähert. Gisela Winkler etwa meint:

„Bernhard Pauls *Circus Roncalli* stellt ohne jeden Zweifel eine Erneuerung da, wenn er in theatraler Weise den alten, klassischen Zirkus wieder auferstehen lässt, indem er ihn >>spielt<<. Diese Brechung der Rezeption ist höchst modern und nostalgisch zugleich.“¹⁸³



Abbildung XV: Im Trachten-Bild des Circus Pikard werden mehrere Genres, wie hier Partnerakrobatik, gemischt. Im Hintergrund agiert das restliche Ensemble; aufgenommen am 14. Mai 2016 in Baden. Foto: Benedikt Ricken.

¹⁸³ Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 425, Hervorhebung im Original.

Insgesamt gilt allerdings auch hier: auch „das Bemühen, über das Nummernprogramm hinaus geschlossenere Programmformen wie Zirkusspiele zu gestalten, muß dieser Gesetzmäßigkeit des Wechsels ebenfalls Rechnung tragen.“¹⁸⁴ Wurde in den letzten Jahrzehnten die thematische Gestaltung der Programme auch im traditionellen Zirkus zunehmend vorangetrieben, so beschreibt Helmut Grosscurth, Präsident der Gesellschaft der Circusfreunde e.V., in einem Beitrag zur Globalisierung des Zirkus aber auch eine interessante, gegenteilige Entwicklung. Dort vermerkt er den zuletzt europäischen beziehungsweise deutschen Trend zu einer Rückkehr zur Spezialisierung. „Immer häufiger sehen wir Ableger des traditionellen Circus, die sich auf das eine oder andere seiner Elemente spezialisieren, anstatt sie zusammen zu bringen.“¹⁸⁵ Als Beispiele führt Helmut Grosscurth unter anderem Pferde- und Hundeshows, Akrobatik- und Jonglage-Treffen sowie Auftritte von Zauberern oder Bauchrednern in großen Hallen an.¹⁸⁶ „Als Erlebnis für alle hat sich der Circus gern feiern lassen. Manche heutigen Vertreter konzentrieren sich da lieber auf einzelne Sinne. Da gibt es die erotische Variante [...] und natürlich die Horror-Variante“¹⁸⁷, konstatiert Helmut Grosscurth.

„Manchmal sieht es so aus, als ob jetzt auseinanderfällt, was 250 Jahre lang zusammengebracht worden ist. Oftmals übertreffen sich die neuen Ableger des traditionellen Circus hinsichtlich Qualität und Erfolg, weil sie sich mehr spezialisieren: Sie konzentrieren sich auf ein Element und bringen es auf ein höheres Niveau, während der Circus immer noch versucht, von allem etwas und für jeden etwas zu bieten. [...] Während lange jeder im Circus etwas fand, das ihm oder ihr gefiel, entdecken nun viele Leute viele Dinge, die sie woanders schon besser gesehen haben.“¹⁸⁸

Helmut Grosscurth merkt jedoch zu Recht an, dass dies mehr Chance als Gefahr für den Zirkus ist. Er muss sich nur weiterhin wandlungsbereit und – fähig zeigen.

„Trends und Mode-Erscheinungen kommen und gehen. Der Circus wird sein Gefühl für diese Trends und Moden neu entdecken und sie integrieren müssen, wenn er überleben will. [...] Für die Artisten bedeutet es, dass sie flexibler als in der Vergangenheit werden müssen. Sie müssen ihre Auftritte den unterschiedlichen Umgebungen anpassen können.“¹⁸⁹

¹⁸⁴ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seiten 92/93.

¹⁸⁵ Helmut Grosscurth: „Von der Globalisierung zur Spezialisierung“, in: *Circus Zeitung* 12/2014, Hg. Gesellschaft der Circusfreunde e.V., Dormagen: Circus Verlag 2014, Seite 80.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., Seite 80.

¹⁸⁷ Ebd., Seite 80.

¹⁸⁸ Ebd., Seite 80.

¹⁸⁹ Ebd., Seite 80.

Kapitel 3: Zirkusdramaturgie als Kurationsprozess

Mit der von Helmut Grosscurth geforderten Anpassungsfähigkeit der Artistin oder des Artisten an ihre oder seine Auftrittsumgebung geht mit einem (Selbst-)Verständnis einher, Kreativeur beziehungsweise Kreativeur einer Darbietung zu sein. Dabei ist sie beziehungsweise er zugleich Interpretin oder Interpret der Nummer als auch Autorin oder Autor. Während der Aufführung agieren Artistinnen und Artisten als Interpreten, da der vorher erdachte „künstlerische Plan der artistischen Nummer [...] in jeder Vorstellung neu realisiert werden muß [...].“¹⁹⁰ In diesen unmittelbaren Momenten liegt das „Entscheidende an der Wirkung des Zirkus“¹⁹¹, notiert Gisela Winkler dazu.

„Hier erlebt er Zuschauer tatsächlich fliegende Menschen und der enge Kontakt zwischen Raubtier und Mensch wird nicht durch Tricktechnik erreicht. Es gibt keine Wiederholung der Aufnahme, bis sie gelungen ist – der Artist hat nur diesen einen Moment in der Manege, um seine Kunst vorführen zu können. Deshalb besteht das Wesen des Zirkus im Staunen, in der Bewunderung für die realen Leistungen der Artisten.“¹⁹²

In der Entstehung ist die Artistin oder der Artist jedoch mehr als die Interpretin oder der Interpret einer Nummer; sie gestalten die Darbietung, sind Autorin oder Autor, denn der „Unterschied zur Interpretation eines vorhandenen Werks besteht darin, dass der Artist seine Nummer selbst erschafft – also sogar kreativer sein muss als ein Interpret.“¹⁹³ Auf der technischen Seite gehört dazu das Erlernen der akrobatischen, ja geradezu sportlichen Tricks. Bereits erwähnt wurde der Wandel in der Ausbildung: neben der familieninternen Weitergabe von Fähigkeiten wurden professionelle Zirkusschulen gegründet, womit nun auch anderen Gesellschaftsschichten der Zugang offenstand. Mit Hilfe von Lehrkräften ist so Aneignung von Artistik – zumindest der technischen Komponenten – möglich. Dies geschieht in drei Stufen, wie Ernst J. Kiphard, der wie erwähnt ein Trainingsbuch zur Akrobatik verfasst hat, erwähnt: „Erstens das vorbereitende *Grundtraining* des akrobatischen Lehrlings, zweitens das *Spezialtraining* [...] bis zur Vorführreife und

¹⁹⁰ Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969, Seite 74.

¹⁹¹ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 19

¹⁹² Ebd., Seiten 19/20.

¹⁹³ Ebd., Seite 15.

drittens das laufende *Zusatztraining* einer bereits fertigen akrobatischen Nummer.“¹⁹⁴
Weiter führt er aus:

„Jede akrobatische Fachdisziplin hat naturgemäß eine ganz spezielle und eigene Art zu trainieren, die den Erfordernissen ihrer Praxis am besten gerecht wird. Und selbstverständlich gibt es auch innerhalb gleichen Fachgebietes verschiedene Wege, die zum Ziel führen, verschiedene Trainingsmethoden also, deren sich der jeweilige Lehrmeister bedient.“¹⁹⁵

Da die Artistik jedoch nicht allein durch sportlich-akrobatische Leistung zu definieren ist, unterscheidet sich auch die Artistin oder der Artist „wesentlich von [ihrer oder] seiner Privatperson: durch seine dramaturgisch gestaltete Vorführung von Kunstfertigkeiten, durch Kostüm und Maske, Musik und Beleuchtung.“¹⁹⁶ Zur technischen Training kommt also die künstlerische, Stil-gebende Gestaltung der Darbietung hinzu. Dazu gehört die Erarbeitung einer Choreografie oder sogenannten Zirkuskomposition, also der Abfolge der Tricks und der verbindenden Bewegungen nach einer Absicht.

„An der **Zirkuskomposition** zu arbeiten, erlaubt anders an die Frage der Technik heranzugehen, indem man sich über die verschiedenen Möglichkeiten bewusst wird, die ein Gerät, das Beherrschen der Tricks, Trickfolgen und die Arbeit mit mehreren Personen bieten.“¹⁹⁷

Demnach ist die Zirkuskomposition laut dem Handbuch der FEDEC als die „„Art, eine physische Materie, allein oder mit anderen, zu organisieren“¹⁹⁸, zu verstehen. Zu dieser Organisation gehören beispielsweise Verfahrensmuster wie die Wiederholung und Anhäufung von Tricks oder deren Kombination und Aneinanderreihung.¹⁹⁹ Oftmals ist der Prozess bis zur fertigen Komposition eine jahrelange "Arbeit des Probierens, des

¹⁹⁴ Ernst J. Kiphard: Die Akrobatik im Zirkus, in: Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst, Hg.: Helga Bemma, Henschel: Berlin 1965, Seite 55, Hervorhebung im Original.

¹⁹⁵ Ebd., Seiten 54/55.

¹⁹⁶ Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seite 15.

¹⁹⁷ Agathe Dumont: *Von der technischen zur künstlerischen Bewegung*, Brüssel: FEDEC 2016, Seite 55, Hervorhebung im Original, online abrufbar (Zugriff: 25.08.2017): www.fedec.eu/file/654/download.

¹⁹⁸ Ebd., Seite 56.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., Seite 56.

Ausfeilens und Aneinanderreihens", da sich die "Publikumswirkungen nur durch eine jahrelange Praxis ergeben."²⁰⁰ Dazu gehört auch Auswahl von Musikbegleitung und Kostüm, die den Stil einer Darbietung entscheidend mitprägen. Insbesondere das Kostüm wird dabei auch selbst hergestellt. So kreieren und schneiden beispielsweise Romana Schneller im Circus Pikard und Alexandra Saabel ihre Kostüme selbst. Darüber berichtet beispielsweise der Donaukurier:

„Vor Alexandra steht eine Nähmaschine, in einem Kasten funkeln Pailletten und Steinchen in verschiedenen Größen. Daneben ein dicker Ordner: Hier sammelt die 26-Jährige ihre Entwürfe, festgehalten in feinen Bleistiftstrichen. Für jede Nummer gibt es gleich zwei oder drei Garnituren in verschiedenen Farben und Mustern. [...] [Die] näht sie nach Augenmaß. Ein paar Wochen braucht sie, um eines der aufwendigeren Stücke fertigzustellen. Das Wichtigste: Die Kostüme müssen extrem dehnbar und reißfest sein. [...] Aus Budapest und Paris lässt die Schneiderin sich besonders stabile Stoffe schicken, anderes Zubehör kommt aus den USA, Taiwan und Thailand. Für ihre Handstandnummer hat Alexandra hautfarbene Trikots mit bunten Streifen bemalt, die im Dunkeln leuchten.“²⁰¹

Es sind jene Kostüme, die in Abbildung IV (Seite 31) zu sehen sind. Mit der Auswahl der Tricks sowie der Kostüme und der Musik, mit der Gestaltung der Choreografie – bestimmt durch die Absicht und in einem Stil resultierend – ist die Darbietung „das Ergebnis eines kreativen Prozesses [...], mit ihr werden Emotionen und damit Botschaften vermittelt. Der Artist schafft sich eine eigene, besondere Figur und will mit seiner Darbietung etwas ausdrücken.“²⁰² Ob ihr oder ihm dies tatsächlich gelingt, hängt nicht zuletzt von der „Fähigkeit des Interpreten die Aufmerksamkeit seines Publikums für sich zu gewinnen und an sich zu fesseln“²⁰³, also ihrer oder seiner Präsenz ab.

„Was man Präsenz nennt, ist das Interesse oder die Empathie des Zuschauers für eine Person (oder einen Gegenstand) auf der Bühne. Dieser Begriff wird oft verwendet, um vage vom Mysterium zu sprechen, das um die Magie dessen besteht, was die

²⁰⁰ Ernst J. Kiphard: Die Akrobatik im Zirkus, in: Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst, Hg.: Helga Bemman, Henschel: Berlin 1965, Seite 54, Hervorhebung im Original.

²⁰¹ Annika Schneider: „Pailletten und Neonstreifen“, in: Donaukurier vom 23. November 2015, online abrufbar (Zugriff: 25.08.17): www.donaukurier.de/lokales/ingolstadt/Ingolstadt-Pailletten-und-Neonstreifen;art599,3149782

²⁰² Gisela Winkler: *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2: Die Künste der Artistik*, Berlin: Edition Schwarzdruck 2015, Seiten 13/14.

²⁰³ Agathe Dumont: *Von der technischen zur künstlerischen Bewegung*, Brüssel: FEDEC 2016, Seite 47, online abrufbar (Zugriff: 25.08.2017): www.fedec.eu/file/654/download.

Aufmerksamkeit auf sich zieht, und mit dem sich (noch) wenig auseinandergesetzt wurde.“²⁰⁴

Das (Selbst-)Verständnis von der Artistin oder dem Artisten als Kreativeurin oder Kreativeur einer Darbietung hat sich historisch gewandelt und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert entscheidend verändert. Zu dieser Zeit „löste sich die ehemals ein geschlossenes Ganzes darstellende Zirkustruppe, die aus universellen Artisten bestand und in kollektiven Zusammenwirken die Vorstellung bestritt, auf.“²⁰⁵ Stattdessen kam es zu einer Spezialisierung in den Genres und zumeist auch zur bereits angeführten thematischen Gestaltung der Nummern. Damit einhergehend wechselte zumindest in Teilen die künstlerische Verantwortung. „Bisher hatte eigentlich jeder stationäre Zirkus besondere künstlerische Merkmale besessen, die in erster Linie von der Persönlichkeit des Direktors geprägt und von der Zirkustruppe profiliert worden waren.“²⁰⁶ Nun aber verzichteten die Direktoren weitestgehend auf eine „künstlerische[n] Einflußnahme auf die Nummern; sie und ihre Geschäftsführung engagierten und zahlten und kümmerten sich nur dann um die Darbietung, wenn sie Gefahr für ihr Geschäft sahen.“²⁰⁷ Statt unter der künstlerischen Handhabe einer Direktion zogen und ziehen die Artistinnen und Artisten dabei nun zunehmend die Expertise einer Zirkusregisseurin beziehungsweise eines Zirkusregisseurs bei der Gestaltung einer Darbietungen heran.

„Ein Zirkusregisseur unternimmt alles Notwendige, damit der Auftretende schön wirkt, damit die Nummer künstlerisch ausdrucksvoll und anziehend wirkt, damit sie nicht nur durch Ausstattung, sondern auch durch gekonnte Darstellung, durch die künstlerische Umsetzung des Themas zur Kunst wird. Und der Zirkusartist >>fürchtet<< genauso sehr, diese künstlerische Umsetzung nicht zu meistern, wie bei einem Trick zu versagen.“²⁰⁸

Die Vorreiterrolle in dieser Entwicklung hatte einmal mehr der sowjetische Zirkus.

„Obwohl der Zirkus auf eine lange Geschichte zurückblickt, ist man erst unter der Sowjetmacht darangegangen, Zirkusregisseure auszubilden. Vor nicht allzulanger Zeit war dieser Beruf noch unbekannt. Die Artisten waren selbst für die Gestaltung ihrer Nummern und Darbietungen zuständig. Aber mit der Zeit wuchs auch der Bedarf an qualifizierten Regisseuren.“²⁰⁹

²⁰⁴ Ebd., Seite 47.

²⁰⁵ Jewgeni Kusnezow: *Der Zirkus der Welt*, Berlin: Henschel 1970, mit ergänzendem Teil von Ernst Günther und Gerhard Krause, Seite 171.

²⁰⁶ Ebd., Seite 178.

²⁰⁷ Ebd., Seite 178.

²⁰⁸ Mark Lewin: Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen, in: *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Hg.: Helga Bemman, Henschel: Berlin 1965, Seite 11/12.

²⁰⁹ Nikolai Kriwenko: *Der Sowjetische Zirkus*, Moskau: Verlag der Presseagentur Nowosti 1886, ohne Seitenzahlen.



Abbildungen XVI & XVII: Die Inspirationsmappe von Alexander Schneller vom Circus Pikard enthält unter anderem Collagen mit Bildern und beschreibenden Adjektiven, die das Leitmotiv des Programms widergeben sollen; Scan vom 28. Oktober 2016, zur Verfügung gestellt von Alexander Schneller.

Während die Regie also als praktische Handhabe im Sinne einer Hilfestellung bei der Gestaltung einer Nummer zu verstehen ist, umfasst die Zirkusdramaturgie vor allem die konzeptionelle Planung des Programms. Mit dem Wegfall der Truppenstruktur hat sich zwar die künstlerische Verantwortung gewandelt, die Auswahl der Darbietungen oblag und obliegt zumeist bis heute weiterhin der Direktion. So ist auch in den drei als Beispiel angeführten Unternehmen Pikard, Roncalli und Classic Circus. Im Circus Roncalli arbeitet eine eigene Casting-Abteilung der Direktion bei der Auswahl und dem Engagement von Darbietungen zu.²¹⁰ Die Auswahl der Darbietungen kann nach einem Leitmotiv erfolgen. So führt Alexander Schneller vom Circus Pikard eine Inspirationsmappe, in der Anregungen zur Gestaltung der Nummern und des Programms gesammelt werden. Diese Inspirationsmappe hat er dankenswerterweise zur Verfügung gestellt. Darin finden sich unter anderem Foto-Collegen, die wie in Abbildung XVI (Seite 59) zu sehen traditionelle Motive wie den Jongleur, der Weißclown, die Kontorsionistin oder eine Tänzerin zeigen. Die Bilder stammen aus vergangenen Programmen oder wie

²¹⁰ Vgl. Ansprechpartner für Casting & Booking auf der Roncalli-Homepage (Zugriff: 25.08.17): www.roncalli.de/ansprechpartner

im Falle des Weißclowns auch aus anderen Zirkusunternehmen, geben aber Anreize welche Genres beispielsweise für die kommende Produktion denkbar wären. Darüber hinaus gibt es eine in Abbildung XVII (Seite 59) ebenfalls zu sehende Collage mit beschreibenden Adjektiven wie: atemberaubend, inspirierend, delikat, verrückt, unvergesslich, fantasievoll, sexy, faszinierend, leidenschaftlich, aufregend. Die Collagen können dann im Entstehungsprozess des Programms herangezogen werden, um sich das Leitmotiv erneut vor Augen zu führen.

Am Beispiel der Inspirationsmappe ergibt sich die Fragestellung, in wie weit ein Zirkusprogramm einer schriftlichen Fixierung folgt. Für Erwin Reiche besteht hier die größte Diskrepanz zwischen der Dramaturgie des Zirkus und des Theaters.

„Ein Grundsätzliches unterscheidet den hier angenommenen Begriff der Dramaturgie von der Dramaturgie des Theaters. Das >>Buch<< eines Varieté- oder Zirkusprogramms wird kaum je bis ins letzte erschöpfend ausgearbeitet sein können. Ein Theaterstück ist wesentlich auch *sprachlich*, durch die Führung der Dialoge, bedingt und bestimmt. Eine Variétérevue, ein Nummernprogramm, die Folge eines Zirkusprogramms wird, auch bei bester Planung, Disposition und Komposition, von vornherein meist lockerer und in großen Linien fixiert sein. Gerade bei Variété und Zirkus möchte man nicht nur von einer Dramaturgie des Buches, sondern muß man wohl auch von einer aus der *Verwirklichung* des Buches, das heißt aus der Aufführung sich ergebenden Dramaturgie sprechen.“²¹¹

Hierzu muss vermerkt sein, dass sich auch das Verständnis von Theater – weg von der schriftlichen Grundlage hin zu einer Orientierung an der Aufführung – verändert hat. Was gleichwohl bleibt ist die Betonung der Zirkusdramaturgie als eine „Dramaturgie der Praxis.“²¹² Dies trifft sowohl auf die Aufführung selbst als auch den Entstehungsprozess zu. Dennoch lassen sich schriftliche Nachweise finden, etwa mit dem Abdruck der Abfolge der Nummern im Programmheft. Für Erwin Reiche hat auch dieses eine hohe Wertigkeit, da es den Zuschauerinnen und Zuschauern – einem Sprechstallmeister gleich – tiefergehende Informationen zu den Artistinnen und Artisten sowie zum gesamten Zirkusunternehmen geben kann.

„Ja, und auch die *Programmhefte* gehen die Dramaturgie, wie ich sie hier verstehe, an: Sie sollten nicht nur klischeehafte, schlagwortartige scherzhafte Anpreisungen der Programmteile geben, sondern leicht, unterhaltsam und mit Geschmack lehrreich, Interessantes über Artistik und Artisten, über Variété und Zirkus bringen.“²¹³

²¹¹ Dr. Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, in: Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst, Hg.: Helga Bemann, Henschel: Berlin 1965, Seite 205, Hervorhebung im Original.

²¹² Ebd., Seite 205.

²¹³ Ebd., Seite 206, Hervorhebung im Original.

Sowohl im Circus Roncalli als auch im Circus Pikard werden Programmhefte herausgegeben. Neben der Vorstellung der Akteurinnen und Akteure finden beispielweise sich auch Beiträge zur Geschichte, zur Logistik und zu anderen Geschäftsfeldern wie Vermietungen. Während der Abdruck im Programmheft ein öffentlicher Nachweis ist, hängt beispielsweise im Backstage-Bereich des Circus Roncalli ein im Grunde nur für die Artistinnen und Artisten einsehbarer Ablaufplan aus. Diesem ist auch Dauer der einzelnen Darbietungen zu entnehmen. Noch den 1960er Jahren hält Ernst J. Kiphard fest, dass durchschnittlich „die Vorführzeit einer akrobatischen Nummer heutzutage acht bis zehn Minuten, bei größeren Truppen allenfalls fünfzehn Minuten“²¹⁴ beträgt.

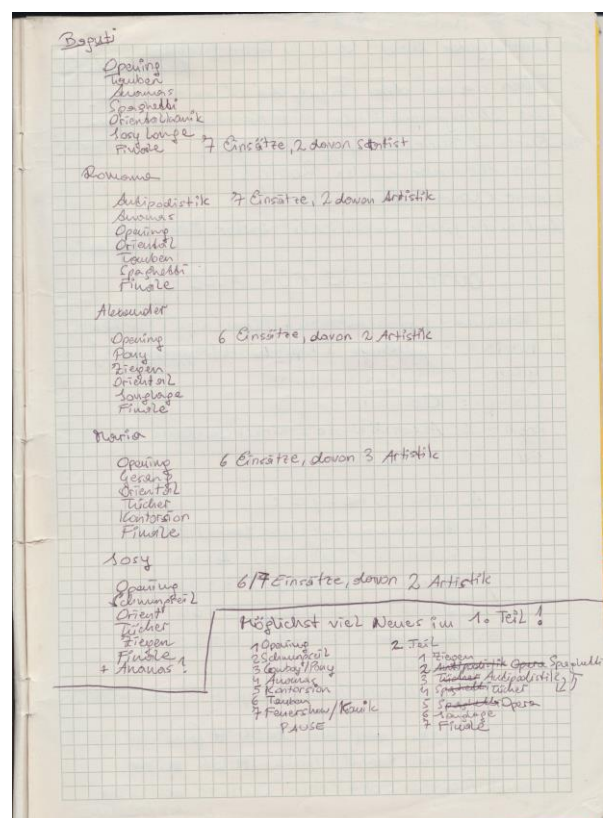
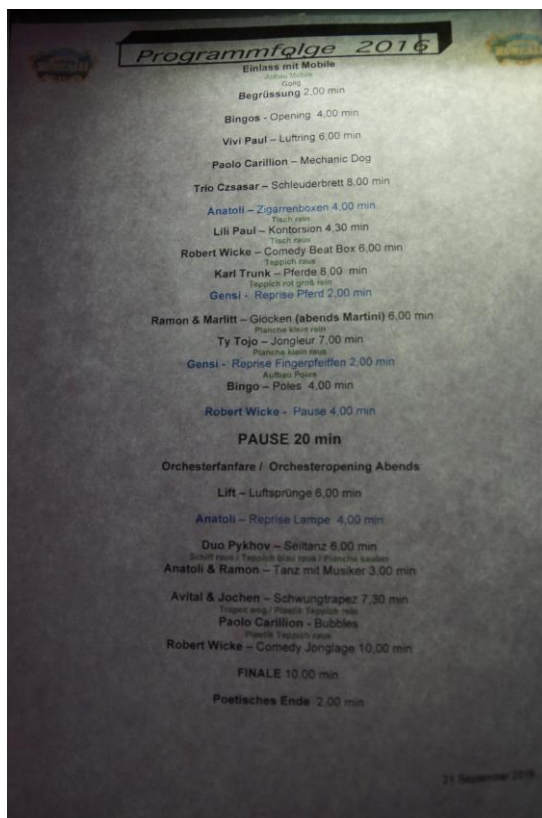


Abbildung XVIII: Ablaufplan des Circus Roncalli mit Angaben zur Dauer der einzelnen Nummern und mit Hinweisen für die technischen Helfer; aufgenommen am 25. September 2016 in Wien. Foto: Benedikt Ricken. Abbildung XIX: Übersicht über die Einsätze der einzelnen Artistinnen und Artisten im Circus Pikard; Scan vom 28. Oktober 2016, zur Verfügung gestellt von Alexander Schneller.

²¹⁴ Ernst J. Kiphard: Die Akrobatik im Zirkus, in: Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst, Hg.: Helga Bemman, Henschel: Berlin 1965, Seite 54, Hervorhebung im Original.

Inzwischen ist der Ablauf schneller geworden: die längste Darbietung im Roncalli-Programm, der Auftritt des Beatboxers Robert Wicke, dauert zehn Minuten, wie Abbildung XVIII (Seite 61) zu entnehmen ist; die kürzesten Nummern haben eine Länge von ungefähr vier Minuten. Den gleichen Zeitraum nehmen Begrüßung und Eröffnung ein, während das ausgiebige Finale ebenfalls zehn Minuten beansprucht. Darüber hinaus enthält der Aushang auch Hinweise für die technischen Helfer, die sogenannten Requisiteure. So ist beispielsweise angegeben, wann ein Teppich in der Manege auszulegen ist oder das Podest der Handstandequilibristin aufzubauen ist. Die Technik bestimmt den Ablauf eines Zirkusprogramms maßgeblich mit: So sind im Circus Roncalli jene Darbietung mit dem aufwendigsten Requistenumbauten vor und nach der Pause platziert. So können die Masten, an denen die Truppe Bingo klettert, in der Pause abgebaut und der Fangstuhl der Truppe Lift aufgebaut werden. Innerhalb der Vorstellung werden die Umbauten durch Auftritte der Clowns überbrückt. Auch im Circus Pikard ist das aufwendige Trachten-Bild, das in Abbildung XV (Seite 53) zu sehen ist, aufgrund der vielen Dekorationen vor der Pause platziert. Die Darbietung der Ponys kann aufgrund des zunächst ausgelegten Holzbodens erst nach der Pause präsentiert werden.

Wichtiger noch ist die genaue Positionierung der Darbietungen, wenn nur wenige Artistinnen und Artisten in der Vorstellung agieren und zugleich mehrere Nummern zeigen. Es gilt daher vorher zu überlegen, wer wann welche Auftritte hat. Durch den Wechsel der Kostüme und Erholungspausen sind zwei hintereinanderliegende Auftritte nicht denkbar. Alexander Schneller vom Circus Pikard vermerkt daher in seiner Inspirationsmappe, welche Artistinnen und Artisten welche Auftritte bestreiten, wie Abbildung XIX (Seite 61) zu entnehmen ist. Er selbst hat in der Saison 2015, auf die sich die Übersicht bezieht, sechs Einsätze: die Präsentation der Ponys und Ziegen, die Jonglage, die Mitwirkung bei einem Orientalbild sowie die Auftritte bei Eröffnung und Finale. Diese beiden Einsätze gelten für alle Akteurinnen und Akteure. Zusammen mit ihrer Kontorsions-Nummer, Luftakrobatik an Tüchen und dem Orientalbild kommt die Artistin Maria Gschwandtner auf fünf Auftritte. Hinzu kommt die gesangliche Begleitung einer Nummer. Insbesondere da das gesamte Ensemble bei der Pausen-Darbietung mitwirkt, bedarf es hier auch der Planung in welcher Reihenfolge die Auftritte innerhalb dieser Nummer geschehen.

Unter der Maxime der Varianz und unter der Berücksichtigung von technischen und personellen Erfordernissen ergibt sich daraus eine Programmfolge, die es nun im Probenprozess einzustudieren gilt. In ihrer namensgebenden, 2014 an der Fachhochschule Potsdam entstandenen Bachelorarbeit beschäftigen sich die beiden Artisten und Gründer des Vereins Netzwerk Zirkus, Verena Schmidt und Tim Schneider, mit den *Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland*. Dort setzten sie sich unter anderem mit Proben- beziehungsweise Aufführungsphasen, dem Fachpersonal und der Ausbildungssituation des Zirkus, den sie als Sammelbegriff von traditionellen und neuen Formen aber auch Varieté verstehen, auseinander und zeigen Defizite auf.²¹⁵ Genauer gehen sie auf folgende Produktionsbedingungen ein:

„Die Infrastruktur in der Probenphase bildet die Grundlage für eine produktive Probenzeit. Dazu zählen Probenräume, Probenbühnen, Unterkunft und Verpflegung der Künstler sowie grundsätzlich ein angemessener zeitlicher Rahmen für eine produktive Arbeit. Die Infrastruktur in der Aufführungsphase umfasst die Voraussetzungen, die vorliegen müssen, um die fertigen Produktionen auf die Bühne zu bringen. Dies sind unter anderem die Aufführungsorte, aber auch die Öffentlichkeitsarbeit und das Marketing für eine Produktion. Eine weitere Grundlage für gute Produktionsbedingungen ist das Vorhandensein von spezifischem Fachpersonal. Dieses umfasst neben den Artisten Regisseure, Choreographen, Bühnenbildner, Dramaturgen und Techniker, die zirkusspezifische Fähigkeiten mitbringen. Die Ausbildung der Artisten ist diesbezüglich von zentraler Bedeutung.“²¹⁶

Festgehalten werden von Verena Schmidt und Tim Schneider allerdings beim traditionellen Zirkus, für das sie auch den Circus Roncalli als Beispiel wählen, lediglich Defizite in der Aufführungsphase aufgrund der bürokratischen Hürden im deutschsprachigen Raum.²¹⁷ Anmerkungen zum Probenprozess beschränken sich auf die Nennen der Probendauer von rund 10 Tagen und dem Spielzelt als Probenstätte.²¹⁸ Es werden allerdings keine Angaben gemacht, wie diese Proben genauer ausschauen; etwa wie die Abstimmung mit der Technik wie Licht und Musik sowie mit den Requisiteuren funktioniert. Auch zur Situation des Fachpersonals und der Ausbildung gibt es in Bezug auf den traditionellen Zirkus keine weiteren Angaben.

²¹⁵ Vgl. Verena Schmidt/ Tim Schneider: *Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland*, Bachelorarbeit, Fachhochschule Potsdam 2014, online abrufbar (Zugriff: 25.08.17): www.netzwerk-zirkus.de/wp-content/uploads/Gesamtdokument.pdf

²¹⁶ Ebd., Seite 26.

²¹⁷ Vgl. ebd., Seiten 29-31.

²¹⁸ Vgl. ebd., Seite 29.

So ist die Wahrung von der „Einheit der Vielfalt“ der Darbietung und der „Vielfalt der Einheit“ des Programms als Aufgabe einer Zirkusdramaturgie aus der bisherigen Literatur heraus zu benennen. Während die Regie sich sowohl bei der Darbietung als auch aufs Programm bezogen als praktische Umsetzung zu verstehen ist, umfasst die Zirkusdramaturgie die dahinterliegende konzeptuelle Gestaltung. Dazu gehören die Idee und Planung der Nummer beziehungsweise des Programms, die Bestimmung einer Abfolge der Maxime der Varianz folgend und die Festlegung eines Leitmotivs sowie die Überprüfung einer stringenten Umsetzung. Insbesondere dem Probenprozess kam dabei bislang aber zu wenig – auch akademisches – Interesse zu.

Resümierende Worte

Die letztgenannte Publikation zu den Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland verdeutlicht nochmals die Schwierigkeiten in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Zirkus und der Dramaturgie des Zirkus im Speziellen. Zunächst einmal wird nochmal deutlich, dass der Zirkus in vielen Formen besteht und sich auch bereits in seiner Historie als sehr wandlungsfähig präsentiert hat. Daher wurde eingangs der Begriff für die vorliegende Arbeit präzisiert. Im Fokus steht der Zirkus in einer traditionellen Form. Dies bedeutet aber keine Abwertung anderer Formen.

Wie in Falle der beiden Autoren und Artisten Verena Schmidt und Tim Schneider liegt der akademische Beschäftigung mit Zirkus oft persönliches Interesse zu Grunde. Auch für die vorliegende Arbeit war die seit Kindheit bestehende Faszination Zirkus ausschlaggebend, sich dem Thema Zirkusdramaturgie zu widmen. Da bis heute keine eigene Zirkuswissenschaft besteht, sind die Schnittstellen zu anderen Bereichen – wie hier der Theaterwissenschaft – zu suchen und zu besetzen. Auch wenn dies zunehmend geschieht, fehlt es natürlich weiterhin an einer breiten Auseinandersetzung. Dies spiegelt sich natürlich auch in der Quellenlage im deutschsprachigen Raum wieder. Das Hauptaugenmerk der bisherigen Publikationen richtet sich vorrangig auf die Geschichte des Zirkus; zu vielen weiteren Bereichen ist wenig, mitunter keine Literatur erschienen. Eine Ausnahme bildet die Figur des Clowns. Zur präsenten Rolle und Funktion des Sprechstallmeister hingegen finden sich keine wissenschaftlichen Spuren. Hier bedarf es in Zukunft ebenso einer tiefergehenden Betrachtung wie zur Zirkusdramaturgie. Dazu finden sich in den Quellen allenfalls Ansätze, die in dieser Arbeit gesammelt und an Beispielen aktualisiert wurden. Der Großteil dieser Ansätze findet sich in Publikationen, die in den 1960er Jahren im Kontext eines staatlich gelenkten Zirkusbetriebs in der DDR entstanden sind. Gerade hier gilt es also auch diese Literatur zu entpolitisieren.

Die bisherigen Betrachtungen einer Zirkusdramaturgie richten sich nahezu komplett auf die eigentliche Vorführung, bei der Artistik gezeigt wird. Der Begriff der Artistik umfasst dabei alle Genres von der Akrobatik über Clownerie und Tierdressur bis hin zur Zauberkunst. Basis der Artistik ist der Trick. Anders als im Sport – zu dem sich der Zirkus abzugrenzen versucht – werden Tricks nicht bewertet, sondern sind gleichwertig.

Ihre Anordnung innerhalb einer Darbietung unterliegt daher nicht einem Wertungs- oder Steigerungsprinzip, sondern ist abhängig von der Absicht der Artistinnen und Artisten. Daraus ergibt sich eine Abfolge, der durch die verbindenden Bewegungen einer Choreografie ein spezieller Stil gegeben wird. Verstärkt wird die thematische Gestaltung durch die Auswahl von Kostüm und Musik. In der Historie unterlag diese Entwicklung immer wieder Schwankungen. Schon zu Philip Astleys Zeiten im ausgehenden 18. Jahrhundert kam die Gestaltung der Nummer auf und zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Wegfall von Truppen-Strukturen und der Spezialisierung der Artistinnen und Artisten nochmals fokussiert.

Während für die Darbietung eine „Einheit der Vielfalt“ der Elemente angestrebt wird, gilt für das Programm die „Vielfalt der Einheit“ als Maxime. In der Literatur herausgestellt wird eine Varianz in den Genres sowie in den Stilrichtungen der Darbietungen. Dies gilt auch wenn die Programme selbst ebenfalls thematisch gestaltet sind und das Thema das Leitmotiv, welches in jedem Programm zu finden ist, bildet. Leitmotive beziehungsweise Grundlinien können aber auch an Personen wie den Sprechstallmeister oder die Clowns gebunden. Bereits in der Eröffnung wird das Leitmotiv etabliert und die Verbindung zwischen Artistinnen und Artisten sowie dem Publikum aufgebaut. Diese wird erst im Finale gelöst.

Benennen die bisherigen Quellen die Zirkusdramaturgie als die Wahrung von Einheit und Vielfalt, so kommt dem Kurationsprozess eine besondere Bedeutung zu. Hier hat sich die meine persönliche Wahrnehmung am Deutlichsten verändert – von einer Dramaturgie, die tatsächlich von einem Programmablauf ausging hin zu einer Betrachtung der Dramaturgie als Kurationsprozess einer Darbietung oder eines Programmes. Dieser wird allerdings in der Literatur gerade in Bezug auf den traditionellen Zirkus kaum verhandelt. Auch hier lässt sich nochmal auf die Arbeit zu den Produktionsbedingungen verweisen, die zwar Defizite in der Aufführungsphase benennt, aber zu Probenprozessen und dem beteiligten Personal keine Aussagen trifft. Damit stehen die beiden Autoren nicht alleine dar. In der Literatur sind oftmals nur Bemerkungen zum sportlich-akrobatischen Training der Artistinnen und Artisten vermerkt, meist im Zusammenhang mit der veränderten Ausbildungssituation durch die Etablierung von Artistenschulen. Die künstlerische Gestaltung einer Darbietung wird nur in wenigen Einzelfällen betrachtet.

Während sich zur Entstehung einer Darbietung immerhin einige wenige Spuren finden lassen, sind Prozesse der Konzeptualisierung, der Auswahl rund um Casting und Booking der Artistinnen und Artisten und insbesondere auch die Probenprozesse bislang nicht dokumentiert. Festzuhalten ist lediglich das die Personenstruktur und technische Gegebenheiten im Ablauf zu berücksichtigen sind.

Für die Zukunft gilt es genau den Entstehungsprozess zu beobachten und dabei den Blick auf den Zirkus durch einen Blick in den Zirkus – beispielsweise durch Interviews mit Zirkusmacherinnen und -machern – und auch außerhalb des deutschsprachigen Raums zu ergänzen. Zwar bleibt die eigentliche Aufführung für die Wirkung auf Zuschauerinnen und Zuschauer entscheidend, dennoch wurde bislang im traditionellen Zirkus zu wenig auf die Prozesse der Entstehung geachtet. Hier bedarf es einer veränderten Wahrnehmung.



Abbildung XXI: Finale im Classic Circus; aufgenommen am 07. August 2016 in Dortmund.
Foto: Benedikt Ricken.

Quellen- und Bildverzeichnis

Literatur

Rüdiger Becker: *Circusmusik in Deutschland. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München: Allitera 2014.

Helga Bemann (Hg.): *Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst*, Henschel: Berlin 1965.
darin:

Wolf Leder: „Geschmackvolle Ausstattung – eine Voraussetzung guter Artistik“, Seiten 216-218.

Ernst J. Kiphart: „Die Akrobatik im Zirkus“, Seiten 52-79.

Waltraud Kropp/ Heinz Schröter: „Die Bedeutung der Tanzkunst für die artistische Arbeit“, Seiten 186-201.

Mark Lewin: „Artistik – die Kunst des harmonischen Menschen“,
Seiten 7-26.

Erwin Reiche: „Artistik und Dramaturgie“, Seiten 202-208.

Alfons Wonneberg: „Musik und musikalische Arrangements in der artistischen Praxis“, Seiten 209-215.

Gesellschaft der Circusfreunde e.V. (Hg.): *CircusZeitung*, Dormagen: Circus Verlag.
darin:

Helmut Grosscurth: „Von der Globalisierung zur Spezialisierung“, in:
Circus Zeitung 12/2014, Seiten 78-80.

Achim Schlotfeldt: „Möbelhaus verwöhnt Kunden mit starkem Classic Circus“, in: *Circus Zeitung* 09/15, Seite 7.

Klaus H. Schmidt: „Der Circus im Buch: Von Büchern über die Circushistorie“, in: *Circus Zeitung* 07/2011, Seiten 28/29.

Klaus H. Schmidt: „Der Circus im Buch: Von den Büchern über die Circuskünste“, in: *Circus Zeitung* 11/2011, Seiten 32/33.

Klaus H. Schmidt: „Von A wie ‚Aldonwirbel‘ bis Z wie ‚Zopfhang‘“, in: *Circus Zeitung* 12/2012, Seite 69.

Sylke Kirschnick: *Manege frei! Die Kulturgeschichte des Zirkus*, Berlin: Theiss 2012.

Gerhard Krause: *Die Schönheit in der Zirkuskunst*, Berlin: Henschel 1969.

Nikolai Kriwenko: *Der Sowjetische Zirkus*, Moskau: Verlag der Presseagentur Nowosti 1886.

Reto Parolari: *Circusmusik in Theorie und Praxis*, Winterthur: Swiss Music 2005.

Christine Schmitt: *Artistenkostüme. Zur Entwicklung der Zirkus- und Varietégarderobe im 19. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1993.

Karin Schulz / Holger Ehlert: *Circus-Lexikon*, Nördlingen: Greno 1988

Ernst-Marcus Thomas: *Theater in der Zirkuskuppel*, Hamburg: Diplomica 2002.

Gisela Winkler: *Vom Abfaller bis Zwölferzug. Ein Wörterbuch der Artistik*, Berlin: Schwarzdruck 2010.

Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015.

Gisela Winkler: *Von Fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Band 2 Die Künste der Artistik*, Gransee: Edition Schwarzdruck 2015.

Christel Weiler: „Dramaturgie“, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, Hrsg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart: Metzler 2005, Seiten 80-83.

Online

Agathe Dumont: *Von der technischen zur künstlerischen Bewegung*, Brüssel: FEDEC 2016, online abrufbar (Zugriff: 25.08.2017): www.fedec.eu/file/654/download.

Annika Schneider: „Pailletten und Neonstreifen“, in: Donaukurier vom 23.11.2015, online abrufbar (Zugriff: 25.08.17): www.donaukurier.de/lokales/ingolstadt/Ingolstadt-Pailletten-und-Neonstreifen;art599,3149782.

Arbeitsdokument des Europäischen Parlaments „Die Lage der Zirkusse in den EU-Mitgliedstaaten“, Luxemburg 2003, online abrufbar (Zugriff 25.08.17): [www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET\(2003\)326724_DE.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2003/326724/DG-4-CULT_ET(2003)326724_DE.pdf).

Verena Schmidt/ Tim Schneider: *Produktionsbedingungen des Zirkus in Deutschland*, Bachelorarbeit, Fachhochschule Potsdam 2014, online abrufbar (Zugriff: 25.08.17): www.netzwerk-zirkus.de/wp-content/uploads/Gesamtdokument.pdf.

Homepages der drei Beispiel-Unternehmen:

Classic Circus: www.classic-circus.de

Circus Pikard: www.zirkus.at

Circus Roncalli: www.roncalli.de

Abbildungen

Seite 23: Abbildungen I & II

Veronica Sulcova kombiniert in ihrer Darbietung Tricks der Handstandequilibristik wie die Balance auf einer Hand und der Antipodenspiele wie das Drehen von Tüchern mit Füßen und Händen; aufgenommen im Classic Circus am 07. August 2016 in Dortmund. Fotos: Benedikt Ricken.

Seite 27: Abbildung III

Familie Saabel reitet die Hohe Schule; aufgenommen im Classic Circus am 07. August 2016 in Dortmund. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 31: Abbildung IV

Kelly und Alexandra Saabel tragen bei ihrer Handstandequilibristik unter anderem eine Irokesenkopfbedeckung und neonfarbende Trikots; aufgenommen im Classic Circus am 07. August 2016 in Dortmund. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 31: Abbildung V

Lilian Pauls Kostüm mit Schmucksteinen reflektiert das Licht der Scheinwerfer und des beleuchteten Podiums; aufgenommen im Circus Roncalli am 01. Oktober 2016 in Wien. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 35: Abbildung VI

Die Clowns Les Rossyann musizieren im Classic Circus; aufgenommen am 07. August 2016 in Dortmund. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 41: Abbildungen VII & VIII

Auf die harmonische Luftakrobatik von Maria Gschwandtner und Alexander Schneller folgen im Circus Pikard die dynamische Antipodenspiele von Romana Schneller; aufgenommen am 14. Mai 2016 in Baden. Fotos: Benedikt Ricken.

Seite 45: Abbildungen IX bis XII

Unterschiedliche Clowntypen im Circus Roncalli – Exzentriker Anatoli Akerman, der modernen Sprechclowns Ramon Hopman, Pantomimenclown Robert Wicke (mit Gast) sowie der Weißclown Gensi Mestres; aufgenommen am 01. Oktober 2016 in Wien. Fotos: Benedikt Ricken.

Seite 49: Abbildung XIII

Eröffnung und Etablierung der Rahmenhandlung um den träumenden Clown im Circus Pikard; aufgenommen am 14. Mai 2016 in Baden. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 49: Abbildung XIV

Finale im Circus Roncalli, aufgenommen am 01. Oktober 2016 in Wien. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 53: Abbildung XV

Im Trachten-Bild des Circus Pikard werden mehrere Genres, wie hier Partnerakrobatik, gemischt. Im Hintergrund agiert das restliche Ensemble; aufgenommen am 14. Mai 2016 in Baden. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 59: Abbildungen XVI & XVII

Die Inspirationsmappe von Alexander Schneller vom Circus Pikard enthält unter anderem Collagen mit Bildern und beschreibenden Adjektiven, die das Leitmotiv des Programms widergeben sollen; Scan vom 28. Oktober 2016, zur Verfügung gestellt von Alexander Schneller.

Seite 61: Abbildung XVIII

Ablaufplan des Circus Roncalli mit Angaben zur Dauer der einzelnen Nummern und mit Hinweisen für die technischen Helfer; aufgenommen am 25. September 2016 in Wien. Foto: Benedikt Ricken.

Seite 61: Abbildung XIX

Übersicht über die Einsätze der einzelnen Artistinnen und Artisten im Circus Pikard; Scan vom 28. Oktober 2016, zur Verfügung gestellt von Alexander Schneller.

Seite 67: Abbildung XXI

Finale im Classic Circus; aufgenommen am 07. August 2016 in Dortmund. Foto: Benedikt Ricken.

Abstract

Die Auseinandersetzung mit der Dramaturgie des Zirkus – in seiner traditionellen Form – ist eine Annäherung an einen unbekannten Begriff. Die bisherige Literatur im deutschsprachigen Raum zum Zirkus beinhaltet allenfalls Ansätze. Die vorliegende Arbeit sammelt und aktualisiert diese an Beispielen. Als Dramaturgie des Zirkus wird dabei zunächst die Wahrung der Einheit der Darbietung und der Vielfalt des Programms verhandelt. Tricks und künstlerische Gestaltung, Kostüm und musikalische Begleitung prägen den Stil einer Nummer. Im Programm wechseln Genres und Stilrichtungen einander einem Leitmotiv folgend ab. Zur Wahrung der Maximen kommt dem Kurationsprozess einer Darbietung und des Zirkusprogramms somit eine hohe Bedeutung zu. Die Artistin oder der Artist ist dabei sowohl Autor seiner Darbietung und als auch Interpret in der Gesamtheit einer Vorstellung. Aspekte der Regie und Probenprozesse sind dabei bisher kaum behandelt worden.

The exploration of the dramaturgy of the circus - in its traditional form - is an approximation to an unknown concept. The previous literature on circus in the German-speaking area includes at best approaches. The present work collects and updates this example. As a dramaturgy of the circus, first of all the preservation of the unity of the performance and the variety of the program is negotiated. Tricks and artistic design, costume and musical accompaniment characterize the style of a number. In the program, genres and styles alternate with each other according to a guiding theme. Therefore the creation process of a performance and the circus program become important. The artist is both, author and interpreter of the performance. Directing and rehearsal processes are negotiated rarely yet.