250
PHILIP ASTLEY.
Born Jan.y 8th 1742
Twas here the Painter's Task to trace
But the more Semblance of his Face,
The Portrait of whose Mind, more true,
Let his own Work presents to view.
250
ECA
EUROPEAN CIRCUS ASSOCIATION
1768 – ANNIVERSARY OF MODERN CIRCUS – 2018

# Der klassische Zirkus einschließlich der Tiervorführungen ist Teil der Kultur Europas.

Europäisches Parlament (2005)

1768 – ANNIVERSARY OF MODERN CIRCUS – 2018

## DIE ECA STEHT FÜR

### KULTURELLE ANERKENNUNG

Auf Initiative der European Circus Association hat das Europäische Parlament 2005 eine Resolution verabschiedet, die Unterstützung für den "klassischen Circus, einschließlich der Präsentation von Tieren" als Teil von Europas kulturellem Erbe fordert. Drei Länder haben inzwischen den Circus auf ihre UNESCO Listen des immateriellen kulturellen Erbes gesetzt.

### SCHUTZ DER TIERE IM ZIRKUS

Die European Circus Association erwartet von ihren Mitgliedern eine einwandfreie Haltung der ihnen anvertrauten Tiere und die Einhaltung bestimmter Standards bei der Dressur. Es ist eine künstlerische Entscheidung der Zirkusdirektoren, ob sie in ihren Vorstellungen Tiere zeigen oder nicht. Die ECA kämpft für ihr Recht, diese Entscheidung zu treffen.

### BILDUNG FÜR KINDER IM REISENDEN ZIRKUS

In enger Zusammenarbeit mit dem "European Network for Traveller Education" (ENTE) setzen wir uns für adäquate Bildungschancen für reisende Zirkuskinder ein. Gemeinsam mit dem "Europäischen Bildungswerk" arbeitet die ECA daran, die berufliche Ausbildung für den Zirkus zu unterstützen.

### EU VORSCHRIFTEN UND TECHNISCHE STANDARDS

Die European Circus Association hat mehrere Initiativen unternommen, um Visa und Arbeitsgenehmigungen für die Zirkuswelt zu vereinfachen. Gleichzeitig hat die ECA in Brüssel an der Standardisierung technischer Vorschriften mitgearbeitet und wird diese Arbeit fortsetzen bis die Zirkusse sich frei von einem Land zum anderen bewegen können, um ihr Publikum zu unterhalten.

## WER SIND WIR?

Die European Circus Association (ECA) wurde gegründet, um Europas Zirkusse zusammenzuführen und gemeinsam die Zirkuskultur als Teil des kulturellen Erbes in Europa zu fördern und zu erhalten.

Die ECA ist eine Non-Profit-Organisation. Ihre Mitglieder sind Zirkusbesitzer, Direktoren, Festivals, Tierlehrer und Artisten sowie andere Organisationen, die die gleichen Ziele verfolgen. Als Stimme des Zirkus in Europa kämpft die ECA dafür, dass der Zirkus auch in Zukunft Menschen jeden Alters verzaubern kann. Dazu gehören Zirkusse jeder Art, auf Reisen oder in festen Gebäuden, groß oder klein und mit verschiedenen Mischungen aus Artisten, Tierdarbietungen und Clowns. Zirkus gibt es in vielen Formen. Alle zusammen bieten sie Kultur für Millionen!

ECA-Sekretariat
Am Kuckhofsweg 15
41542 Dormagen
Telefon: +49 2133 266 45 80
E-Mail: eca@europeancircus.eu
Web: www.europeancircus.eu

1768 – ANNIVERSARY OF MODERN CIRCUS – 2018

# Happy Birthday!

Der Circus wie wir ihn kennen wird in diesem Jahr 250 Jahre alt, aber er ist ganz und gar nicht von gestern. Das verdankt der Circus seiner Kraft, sich immer wieder zu verändern und neu zu erfinden. Eine Kraft, die ihn seit 250 Jahren aktuell und attraktiv macht.

Als Philip Astley 1768 den Circus erfand, waren die Zeiten anders. Das Pferd war ein weit verbreitetes Nutztier, ob in der Landwirtschaft, im Alltag oder beim Militär. Von dort kam Philip Astley und hatte die großartige Idee, die Pferde, die ohnehin täglich bewegt werden mussten, vor Publikum vorzuführen und Menschen damit zu unterhalten. Um das Ganze noch interessanter zu gestalten, kamen Akrobaten und Komiker dazu. Der Circus war geboren.

Der Circus lebt von der immer wieder neuen Mischung unterschiedlicher Künste. Zu den Militärreitern gesellten sich Fahrende, die zuvor mit Hochseilschauen oder anderer Akrobatik über die Lande gezogen waren. Kaum waren andere Kontinente entdeckt, fanden auch deren exotische Tiere in Form von Dressurdarbietungen den Weg in die Circusprogramme.

Auf internationaler Ebene ist das Circus Festival von Monte Carlo, 1974 von Fürst Rainier III. ins Leben gerufen, ein Spiegelbild dieser Geschichte und Treffpunkt für Circus-Menschen aus aller Welt und zugleich Aushängeschild dieser immer wieder neuen Unterhaltungskunst für die ganze Familie.

Bis heute hat sich der Circus in unterschiedliche Richtungen weiterentwickelt. Es gibt Circus in eigenen Gebäuden, im Zelt oder in Hallen und Theatern. Es gibt große Circusse mit internationalen Stars und ganz kleine, die von einzelnen Familien bestritten werden. Es gibt Circus mit vielen, wenig oder auch mal gar keinen Tieren, mit Wassershow oder Eisrevue. Egal wieviel unterschiedliche Spielarten es geben mag - alle Circusse gemeinsam bieten Kultur für Millionen. Jeden Tag. Jetzt und in Zukunft!

Urs Pilz
Präsident der European Circus Association
und der Fédération Mondiale du Cirque

Helmut Grosscurth
Geschäftsführer
European Circus Association

**Herausgeber:** European Circus Association, www.europeancircus.eu
**Redaktion:** Helmut Grosscurth (verantwortlich)
**Layout und DTP:** Dirk Kuik
**Übersetzungen:** Achim Schlotfeldt
**Verlag und Versand:**
Planet Circus Service GmbH, Am Kuckhofsweg 15, 41542 Dormagen, Deutschland,
Tel. (+49) 2133-91555, Fax (+49) 2133-91553, e-mail: mail@planet-circus.com
**Internet:** www.planet-circus.com
**Druck:** Schaab Druck_Medien
Mit Namen oder Zeichen gekennzeichnete Artikel stellen nicht unbedingt die Meinung der Redaktion dar. Für unverlangte Einsendungen wird keine Haftung übernommen.
Kürzung und Überarbeitung von Beiträgen vorbehalten.
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlags. **ISSN 0941-2867**
(c) Circus Verlag 2018.

## Inhalt

Vorhang auf für 250 Jahre Circus ▪ 4
Circus, eine britische Erfindung ▪ 6
Der Circus kommt nach Frankreich ▪ 10
Große Circusfamilien in Italien ▪ 14
Manegenschauspiele in Deutschland ▪ 18
Staatscircus in Russland ▪ 22
Circus heute, rund um die Welt ▪ 26

Die Truppe Bingo in Monte Carlo 2018. Foto: Barbara Bamberger

*Lebenslanges Lernen in der Circusmanege.*

# Vorhang auf für 250 Jahre Circus

**Eine Form der darstellenden Kunst, die gesellschaftlich bedeutende Botschaften überbringt.**

**von Helmut Grosscurth**

Dank ihrer im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Vielfalt und Reichhaltigkeit ist die Circuskunst ein wertvoller und bedeutsamer Teil der europäischen Kultur geworden, der im Jahr 2005 auch vom Europäischen Parlament als solcher anerkannt wurde. Er verdient es, auf die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes gesetzt zu werden. In den Niederlanden, Ungarn und Finnland ist das bereits geschehen. Nun arbeitet die Europäische Circusvereinigung ECA daran, dass der Circus auch in die internationale Liste der UNESCO aufgenommen wird.

In dieser Broschüre wollen wir die Entwicklung des Circus seit seiner Geburt 1768 nachzeichnen und haben deshalb Experten aus verschiedenen Ländern eingeladen, die Circusgeschichte aus ihrer jeweiligen Perspektive zu erzählen.

Den Anfang macht natürlich England, denn dort stand vor 250 Jahren die Wiege des Circus. Der Autor Don Stacey gab mit 17 Jahren seine Anstellung bei einer Bank auf, um zum Circus zu gehen. Er war eng mit Bertram Mills Circus, Billy Smart's Circus und anderen verbunden. Heute gilt Don Stacey als einer der führenden Circusexperten und -historiker Europas. Er hat weltweit für Circuszeitschriften geschrieben, 40 Jahre lang die Circusseiten der britischen Schaustellerzeitung „The World's Fair" betreut und Bücher zur Circusgeschichte verfasst.

Nur wenige Jahre nach der Erfindung in London erreichte die Circusidee Paris. Unterstützt vom bekannten Circushistorikers und Autor Dominique Jando beschreibt Christian Hamel die Weiterentwicklung der Idee in Frankreich. Hamel, selbst Circusexperte mit jahrzehntelanger Erfahrung, ist unter anderem Präsident des «Club du Cirque» in Frankreich und Chefredakteur der angesehenen Circuszeitschrift «Le Cirque dans l›univers».

Von Italien ging nicht nur die rasche, weltweite Verbreitung des Circus aus, sondern bis zum heutigen Tag auch eine besonders akribische Forschung zu seinen Ursprüngen. In Verona hat es sich das C.E.D.A.C. (Centro Educativo di Documentazione delle Arti Circensi) zur Aufgabe gemacht, einzigartige Dokumente der Circusgeschichte zusammenzutragen, zu analysieren und entsprechende Studien zu veröffentlichen. Sein Direktor Antonio Giarola und Prof. Alessandro Serena, der selbst aus einer alten Circusfamilie stammt, beschreiben für uns die Leistung des italienischen Circus und seiner großen Circusfamilien.

Seit dem 19. Jahrhundert begeistert der Circus auch Deutschland, erst in festen Gebäuden die Metropolen, dann auch im Zelt auf Tournee das ganze Land. Weder Weltkriege noch die Teilung Deutschlands haben daran etwas geändert. Ganz im Gegenteil, der Circus in seinen verschiedenen Formen feiert hierzulande noch immer Erfolge. Die Circushistorikerin und mehrfache Buchautorin Gisela Winkler beschreibt diese wechselvolle Geschichte.

Sie ist es auch, die den russischen Circus in unserer Broschüre hochleben lässt. Nirgendwo sonst auf der Welt hat der Circus so viel staatliche Anerkennung und Unterstützung erfahren wie in Russland. Und kaum anderswo hat er so großartige Leistungen hervorgebracht wie hier.

Aber wir wollen in dieser Broschüre nicht nur zurückschauen, sondern den Blick auch nach vorne richten. Deshalb schließt sich den historischen Betrachtungen ein Kapitel über den heutigen Circus rund um die Welt an. Für ihre großartige Unterstützung bedanken wir uns bei Jasmine Straga und John le Mare (Australien), Julio Revolledo (Mexiko), Brian Boswell (Südafrika) und vielen anderen, die wertvolle Beiträge zu diesem Überblick über die Circuswelt geliefert haben.

Vor einigen Jahrzehnten entstand eine neue Generation der Circuskunst, die die heute als traditionell bezeichnete Variante ergänzt. Sie interpretiert die Elemente der Circuskunst mit einem modernen und innovativen Ansatz. Beide Zweige – der moderne ebenso wie der klassische Circus – inspirieren sich gegenseitig in ihrer Arbeit und ihren Erfahrungen, was als eine großartige Entwicklung bezeichnet werden darf.

Peter Fekete, der Direktor des Budapester Hauptstadtcircus und derzeitiger Staatssekretär für Kultur in Ungarn, ist überzeugt, dass Circus mehr sein kann als nur Spaß und Unterhaltung. Circus, so sagt er, überbringt eine gesellschaftliche Botschaft. Mitgefühl, Präzision, Vertrauen und Balance sind alles Themen, die die Circuskunst auf sehr anschauliche Art und Weise vermittelt. Jede Darbietung eines Programms enthält eine Botschaft, und alle Botschaften sind lebenslanges Lernen – nicht nur für Kinder. Lebenslanges Lernen: entweder als schulischer Gruppenbesuch oder im Kreise der Familie. Lebenslanges Lernen: Nur die Circuskunst kann hierbei drei Generationen gleichzeitig zusammen bringen.

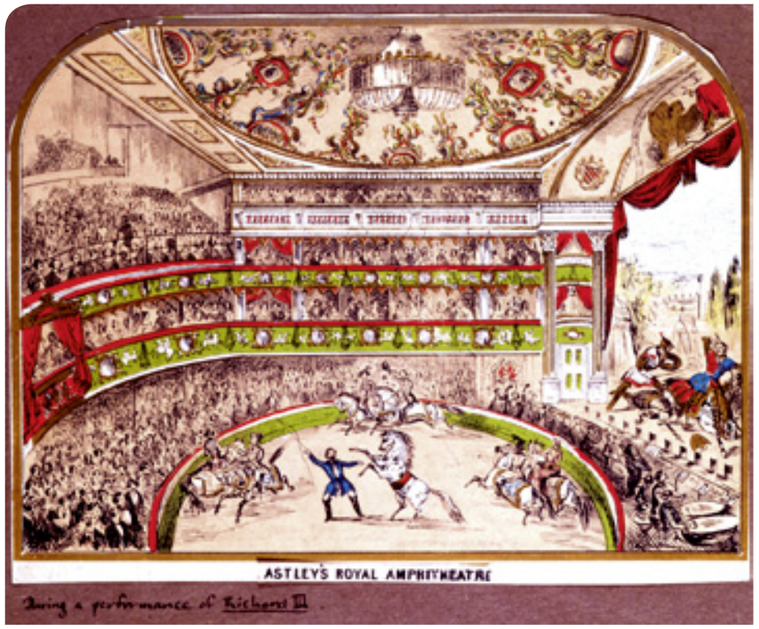
Die überbrachten sozialen Botschaften sind für die Familien von Interesse, zum Beispiel die Bedeutung des Mitgefühls und des Respekts sowie der Familientraditionen.

Der Circus vermag sein Publikum auf eine Weise anzusprechen, die Ideen liefert und Gedanken aufwirft, Diskussionen und Debatten anstößt. Der Circus ist weit mehr als nur bloße Unterhaltung; er vermittelt Werte. Vielleicht ist auch diese Fähigkeit, die den Circus nach all den Jahren noch immer aktuell hält. Die Ausdrucksformen mögen ich im Laufe der Zeit geändert haben, vieles wurde perfektioniert, manches ist hinzugekommen oder auch wieder verschwunden, aber das Wesen des Circus hat sich dabei nicht geändert. Circus ist und bleibt eine Veranstaltung mit zutiefst sozialer Botschaft. An diesem Ort, wo Menschen unterschiedlichster Herkunft, Rassen und Religionen friedlich zusammenleben, um gemeinsam anderen ein paar Stunden Freude zu schenken, kann man als Besucher so einiges lernen. Und das ist nicht nur das Staunen.

Helmut Grosscurth beschäftigt sich seit mehr als 50 Jahren mit Circus, war Redakteur der CircusZeitung und ist aktuell Präsident der Gesellschaft der Circusfreunde e.V. und Geschäftsführer der European Circus Association (ECA).

# Circus, eine englische Erfindung

von Don Stacey




*Astley's Royal Amphitheatre.*

Wenn 2018 überall auf der Welt der 250. Geburtstag des modernen Circus gefeiert wird, kann Großbritannien mit Fug und Recht behaupten, diese großartige Form der Unterhaltung ins Leben gerufen zu haben. Niemand wird bestreiten, dass das heutige Konzept der Circuskunst seinen Ursprung 1768 in London hatte und sich anschließend rasch auf das europäische Festland ausdehnte, um letztendlich die ganze Welt zu erobern. Philip Astley, der gemeinhin als der „Vater des modernen Circus" gilt, war nämlich selber ein großer Europäer. Nach 250 Jahren überlebt der Circus als die einzige wirklich internationale Unterhaltungsform, dargeboten von Künstlern aller Rassen, Religionen und Nationen, um überall auf der Welt Freude zu bereiten.

Viele englische Historiker haben sich mit Astleys Verbindung zum heutigen Circus beschäftigt. George Speaight, der äußerst akribisch über Philip Astley forschte, widerspricht entschieden den Behauptungen anderer Schriftsteller, dass Astley der „Gründer" oder „Erfinder" des modernen Circus sei. Astley sei nicht der Erste gewesen, der die Kunstreiterei präsentierte, für die er berühmt wurde. Er war auch nicht der Erste, der Darbietungen von Tieren und Menschen in einer Vorstellung vereinte. Er war nicht der Erste, der Darbietungen in einem Kreis auftreten ließ. Und vor allem war er nicht der Erste, der solche Programme Circus nannte! In der Tat bezeichnete er seine Unterhaltungsform selber niemals als Circus, sondern nannte seinen Ort der Unterhaltung „Amphitheater". Philip Astley konnte jedoch von sich behaupten, der Schöpfer vieler wesentlicher Aspekte des späteren Circus zu sein. Er soll der Erste gewesen sein, der komische Nummern einführte, und der Erste, der die internationale Größe der Circusmanege festlegte, ein Kreis von rund 13 Metern Durchmesser. Außerdem spielte er eine große Rolle bei der Entwicklung der Kombination der Reitkunst mit Clowns, Seiltänzern und anderen Akrobaten beziehungsweise Gauklern, wie sie schon seit Jahren auf Jahrmärkten und öffentlichen Plätzen aufgetreten waren; durch die Zusammenführung dieser unterschiedlichen Darbietungen entwickelte sich etwas Neues, das heute weltweit als „Circus" bekannt ist.

Astleys Amphitheater bestanden überwiegend aus Holz, weshalb sie immer wieder niederbrannten. Somit musste Astley sie stets neu errichten, mit immer größeren Bühnen für Theaterstücke, so dass letztendlich die kleine Manege von der Bühne beherrscht wurde. Die „Szenen im Kreis" wurden zu einem stets kleineren Teil des Programms, dominiert von den schauspielerischen Darstellungen auf der Bühne. Diese Programme boten in immer größerem Maße Pferde und andere Tiere und wurden als „Hippodramen" bekannt, kein reiner Circus, sondern eher Theateraufführungen. Somit „verfälschte" bereits Astley selbst den ursprünglichen Charakter des Circus, aber er wusste, was er tat. Er hatte ein sehr gutes Gespür dafür, was dem Londoner Publikum des 18. Jahrhunderts gefallen würde, und das Publikum füllte im Gegenzug seine Amphitheater über 100 Jahre lang. Daher können wir Astley 250 Jahre später mit Fug und Recht als den „Vater des modernen Circus" bezeichnen; er war ein Erneuerer großen Stils.

Philip Astley wurde am 8. Januar 1742 in Newcastle-under-Lyme, Staffordshire, geboren und ging zunächst bei seinem Vater, einem Kunsttischler, in die Lehre. Nach einem Streit mit seinem Vater verließ er jedoch als 17-Jähriger das Elternhaus und schloss sich der Armee an. Er soll über 1,80 Meter groß gewesen sein (größer als die Richtlinien für Soldaten seinerzeit vorschrieben). Er war ein talentierter Reiter, richtete die Armeepferde ab und wurde nach nur sieben Monaten zum Korporal befördert und stieg schließlich zum Hauptfeldwebel auf. In Anerkennung seiner Tapferkeit wurde er sogar König George II. vorgestellt.

Als er die Armee verließ, erhielt er sein Dienstpferd „Gibraltar" als Abschiedsgeschenk und fing an, sich seinen Lebensunterhalt mit der einzigen Sache zu verdienen, die er beherrschte, mit dem Reiten. Er war ein hervorragender Schulreiter und schrieb mehrere Bücher über dieses Thema, die heute natürlich bei Sammlern hoch in Kurs stehen. Der junge Mann verfügte beim Umgang mit Pferden über ein meisterliches Geschick, das „die gewöhnlichen Leute in der Nachbarschaft so sehr überraschte, dass sie glaubten, Korporal Astley sei ein verkleideter Teufel. Sie waren naturgemäß überrascht, als sie einen Mann sahen, der bei vollem Tempo stehend auf seinem Pferd ritt, hinab und dann wieder hinaufsprang, ohne das Tempo zu verringern; und sie starrten voller Verwunderung, als sein Pferd eines Tages im Kreis lief, während Astley auf dem Pferderücken einen Kopfstand machte, mit den Füßen in der Luft."

1768 übernahm er unter, wie es hieß, „genialer Missachtung gesetzlicher Eigentumsrechte" ein Stück Brachland in Lambeth in London. Heutzutage ist dieses Gelände nicht mehr zu sehen, denn darauf befindet sich der Bahnsteig des Bahnhofs Waterloo. Wie andere vor ihm erkannte Astley, dass die Zuschauer an einem Ende des Feldes nicht das Geschehen am anderen Ende verfolgen konnten; daher beschloss er, in einem Kreis aufzutreten. Er sperrte diesen Kreis mit Seilen und Stöcken ab, um dort als Reiter zu agieren. Nach den Vorstellungen ging er beim Publikum sammeln. Das war also die Geburtsstunde des modernen Circus.

1770 errichtete er seine erste Reitschule auf einem Grundstück, das er südlich der Westminster-Brücke erworben hatte. Dort baute er die erste circusähnliche Arena mit überdachten Sitzplätzen für einen Teil des Publikums und mit Stehplätzen für den Rest, während die Auftrittsfläche noch unter freiem Himmel den Elementen ausgesetzt war. Astley spürte bald, dass es seinen Vorstellungen an Abwechslung fehlte, auf Grund der Reitdarbietungen von ihm selber und seiner Frau (später kam „Young Astley" hinzu, sein Sohn John, der ab dem zarten Alter von zehn Jahren mitritt). So begann er, weitere Künstler zu verpflichten, Springer, chinesische Schattenspieler, den ersten Clown, der jemals die Manege betrat (ein Mann namens Burt), und Seltsamkeiten wie Beschwörungen auf dem Pferderücken und sogar ein hoch zu Ross mitgeführter Bienenschwarm, ebenso Artisten auf dem Schlapp- und auf dem Drahtseil.

Noch mehr Glück fiel Astley in den Schoß, als er sehr preiswertes Holz erwarb, das für Tribünen bei einer Beerdigung benutzt worden war, und weiteres Holz, das bei Wahlkundgebungen Verwendung gefunden hatte. Als er sah, dass die Volksmenge sich an den Abbau der Tribünen machte, um ein großes Feuer anzufachen, mischte er sich unter die Leute und rief „Bier ist besser als ein Freudenfeuer!" Der Mob stimmte zu, und als er ihnen Bier besorgte, erhielt er genug Holz, um seine Reitschule komplett umzubauen und sie zudem völlig zu überdachen. Seine neue Arena konnte er um eine Bühne, zwei Reihen Logen, Parkett und eine Galerie erweitern, und zum ersten Mal erleuchteten Kerzen die Arena.

Um für seine Attraktionen Reklame zu machen, war Astley der erste, der im West End von London Umzüge durchführte, bei denen er selber in Militäruniform auf seinem Schimmel ritt. Hinzu kamen zwei Trompetenspieler, eine Kutsche, in der sein „kleines gelehriges Pony" saß, und ein Clown, der Werbezettel verteilte. So erschuf Astley die erste Circusparade, wie sie lange Zeit eine Hauptattraktion vieler Circusse sein sollte.

Es wird allgemein angenommen, dass Astley 1772 zum ersten Mal in Frankreich auftrat, als er mit seiner Truppe nach Paris ging. Der Krieg von 1778 bis 1783

*Druck der neuen Deckendekoration von Astleys Amphitheatre in London, 1858. Sammlung Dominique Jando*

unterbrach seine dortigen Gastspiele, aber die Königin von Frankreich ließ die gesamte Truppe hinterher nach Versailles kommen. Marie Antoinette war so verzückt von der „männlichen Beweglichkeit, Symmetrie der Figuren, eleganten Haltung und dem gentleman-ähnlichen Benehmen“ des jungen John Astley, dass sie ihm eine mit Diamanten reich verzierte Goldmedaille überreichte und ihn „Die englische Rose“ nannte. Astley trat im Faubourg du Temple unter freiem Himmel so erfolgreich auf, dass er schon bald ein „Englisches Amphitheater“ errichten konnte. Die Französische Revolution und der Fall der Bastille setzten seinen Auftritten in Paris jedoch ein Ende.

1794 wurde Astleys Royal Grove in London von einem Feuer zerstört (ebenso wie 19 benachbarte Häuser). Philip Astley kehrte sofort vom Kontinent zurück und ordnete an, das Gebäude in grandiosem Stil neu zu errichten. Als es Ostern 1795 wieder eröffnete, hieß es „Amphitheater der Künste“. Unter der Schirmherrschaft des Herzogs von York und des Prinzen von Wales wurde es später „Astley’s Royal Amphitheatre“, aber vom Titel her nie ein Circus. Es war Charles Hughes, einst ein Reiter bei Astley und später sein erbitterter Rivale, der tatsächlich das Wort „Circus“ für seinen „Royal Circus“-Bau verwandte. Das Royal Amphitheatre brannte 1803 erneut nieder. Als Astley daraufhin von Paris nach London zurückkehrte, war seine Frau in den Flammen umgekommen und sein Theater nur noch eine Brandruine. Ostern 1804 fand die Neueröffnung des Royal Amphitheatre statt, noch größer und noch prunkvoller als zuvor, mit einer Manege, deren Durchmesser rund 14 Meter betrug und die fast komplett vom Parkett umgeben war, mit drei Reihen Logen und einer Galerie. Der Zuschauerraum war von einem Kreis zu einer Ellipse geworden, mit einer ebenfalls großen und gut ausgestatteten Bühne.

Es darf nicht unterschätzt werden, wie sehr die Tragödien des Niederbrennens und Wiederaufbaus seiner Unternehmen Astleys ständige Aufmerksamkeit beanspruchten. Er war von selbstverzehrender Energie und hatte sich vieles selber beigebracht, denn Fachleuten und Kritikern stand er verächtlich gegenüber; jene wiederum scherzten hinter seinem Rücken oft über seine falsche Sprechweise und sein ungehobeltes Benehmen. Charles Dibdin der Jüngere, der für ihn als Dramaturg arbeitete, beanstandete seine „bärenartigen Manieren“ (Astley war über 1.80 Meter groß, recht beleibt für sein mittleres Alter, von imposanter Erscheinung, sehr stark und hatte eine überlaute Stimme). Didbin schätzte seinen Charakter so ein: „Er war ein richtiges Original, gewitzt, aber ebenso unwie eingebildet, und in seinen Wesenszügen vereinte er Brutalität und Dummheit, und er hätte ein menschliches Schwein genannt werden können. Er war ein perfektes Beispiel für Fleiß, Beharrlichkeit und Unternehmensgeist.“

Als Astley 1804 sein Amphitheater einmal mehr neu errichtete, war es größer als je zuvor, doch bald war er nicht mehr zufrieden mit seinem Werk und verpachtete es an seinen Sohn John. Er schuf in der Wych Street in London ein neues Gebäude, den Olympic Pavilion, aber schon bald machte er Verluste. Er vermietete das Gebäude und zog sich nach Paris zurück. Nachdem er dort ein Amphitheater auf den Champs Elysées eröffnet hatte, starb er am 20. Oktober 1814 im Alter von 72 Jahren in seinem Haus direkt daneben. Er wurde auf dem berühmten Friedhof Père Lachaise in Paris beerdigt, doch leider gibt es weder einen Gedenkstein noch einen anderen Hinweis darauf, wo der „Vater des Circus“ seine letzte Ruhestätte gefunden hat.

Sieben Jahre später ging sein Sohn John ebenfalls nach Paris und starb in demselben Haus und demselben Bett wie sein Vater, fast auf den Tag genau an dessen Todestag am 19. Oktober 1821. Er soll auf dem Friedhof Père Lachaise ganz in der Nähe des Grabes seines Vaters beerdigt worden sein, doch in diesem Fall ließ seine Witwe einen Grabstein für ihn errichten, mit der Inschrift „Die einstige Rose von Paris“.

Nach den Astleys hatte ihr Amphitheater andere Besitzer. Einer von ihnen war der gefeierte Andrew Ducrow, der im Oktober 1793 in London geboren wurde. Sein

*Van Amburgh mit Raubtieren bei Astley,1838. British Library*

*Kupferstich von Astley’s drittem Amphitheatre und seine Fassade, veröffentlicht von Robert Wilkinson, London, 1815, graviert von W. Wise nach G. Jones. (1815) — Privatsammlung*

Vater Peter Ducrow stammte aus Brügge in Belgien. Peter glänzte bei Astley mit artistischen Höchstleistungen, und während er im Royal Circus in London auftrat, wurde Sohn Andrew geboren. Schon als Vierjähriger balancierte Andrew auf dem Seil und wurde im nächsten Jahr zu Astley geschickt, um den Umgang mit Pferden zu erlernen. Mit 18 war er einer der vollkommensten Reiter und trat in ganz Belgien ebenso auf wie in Paris in Astleys altem Amphitheater für dessen neuen Besitzer Antonio Franconi. Außerdem reiste er durch Frankreich und Italien. 1824 wurden seine Pferde für das große Theater Drury Lane in London gebucht, doch zu Probenbeginn standen zwar die Pferde auf der Bühne, aber von Ducrow selbst war nichts zu sehen. Als er von seiner Unterkunft herbeigerufen wurde, behauptete er, die Pferde seien pünktlich angekommen, aber er habe keinen Vertrag, um selber aufzutreten. So schaffte es der schlaue Fuchs, für sich selbst einen lukrativeren Vertrag herauszuschlagen.

Andrew Ducrow kreierte bei Astley im Laufe der Jahre viele hervorragende und berühmte Pferdenummern, und 1827 präsentierte er jene Darbietung, die seinen Namen unsterblich machen sollte. Als „Courier of St. Petersburg“ ritt er breitbeinig stehend auf zwei Pferden und führte vier weitere mit. Diese Leistung erhielt seitdem viele verschiedene Namen; 191 Jahre später wird sie heute unter anderem als „Ungarische Post“ vorgeführt, oft mit mehr als den ursprünglich nur sechs Pferden. Ducrow machte 1841 erneut ein verheerendes Feuer bei Astleys Bau mit, die dritte Zerstörung des Gebäudes. Ducrow erkrankte und starb am 27. Januar 1842.

Zu den anderen Eigentümern von Astleys Bauten zählten Circusdirektoren wie William Batty und William Cooke, und der letzte dortige Impresario war der berühmte „Lord” George Sanger, der wie sein Bruder John zu einer führenden Persönlichkeit der sich entwickelnden Circuswelt wurde. Sie schufen den größten und besten Reisecircus der britischen Inseln und wurden zum „Größten Namen der Circuswelt“. Ihre Straßenparaden mit goldverzierten Paradewagen, Pferden, Elefanten und einer Unmenge an Artisten wurden zum Stadtgespräch, wo auch immer sie auftraten, und konnten es durchaus mit den amerikanischen Paraden von Barnum und Bailey aufnehmen.

Als kleiner Junge sah George Sanger in Astleys Amphitheater den berühmten Ducrow, und voller Begeisterung gelobte er noch an jenem Abend, dass er eines Tages einen eigenen Circus besitzen und damit bei Astley auftreten werde. 1871, mit 44 Jahren, erreichte er dieses ehrgeizige Ziel: Er kaufte Astleys Gebäude von Battys Witwe. Andere hatten bankrott gemacht, als sie diesen Circus zu führen versuchten. Doch Sangers Geschäftssinn und Circustalent ließen ihn Astleys Gebäude 21 Jahre lang erfolgreich führen. Er war ein Meister der Publicity, und die Zuschauer strömten zu Tausenden in seine Vorstellungen, die zu den großartigsten und besten in der Geschichte des Gebäudes zählten.

Während sie noch gemeinsam Astleys Gebäude führten, gründeten George und John Sanger jeder seinen eigenen großen Zeltcircus. Doch im Astley-Gebäude in London arbeiteten sie nach wie vor zusammen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreichten die Zeltcircusse ein hohes Maß an Glanz und Popularität, und ein eintägiges Gastspiel von einem Sanger-Unternehmen oder von einem anderen Circus wurde zu einem Festtag im Leben sicher nicht nur der Kinder in der jeweiligen Stadt. Doch der Erste Weltkrieg setzte den reisenden Circussen und ihren traditionellen, sehnlichst erwarteten Straßenparaden fast ein Ende. Die Sangers hielten bis 1893 an Astleys Amphitheater fest, doch dann wurden sie in unerträglichem Maß von zunehmenden Forderungen und Vorschriften des Londoner Stadtrats behindert. Schließlich gaben sie die Schlüssel des Gebäudes ab. Nicht einmal ein Jahr später wurde es abgerissen. Das Astley-Gebäude war für immer verschwunden.

Philip Astley und seinen Zeitgenossen gebührt unser Dank dafür, dass auch 250 Jahre später der Circus die weltweit einzige Unterhaltungsform bleibt, die Erwachsene und Kinder gleichermaßen anspricht. 2018 ehren wir all jene, die zu seiner weltweiten Attraktivität beigetragen haben und ihn zur „Greatest Show on Earth“ werden ließen.

# Der Circus kommt nach Frankreich

von Christian Hamel

*Pas de deux.*
*Sammlung Dr. Frère*

## Die Anfänge des Circus in Frankreich

Am 10. Februar 1763 wurde in Paris ein Vertrag unterzeichnet, der den Siebenjährigen Krieg beendete. Diese Vereinbarung, die die Geopolitik unserer Welt beeinflussen sollte, führte auch dazu, dass ein verdienter englischer Kavallerist, der gleichzeitig Unternehmer war, wieder ins zivile Leben zurückkehren konnte, Philip Astley, der den modernen Circus schuf.

Er war auch der Erste, der in Frankreich ein Circusprogramm im klassischen Verständnis präsentierte. Die Kunstreiter, die vor ihm in unserem Land aufgetreten waren, hatten die Grundzüge dieser Art von Schauspiel nur teilweise dargeboten. Der erste von ihnen, Jacob Bates (manchmal Baetes geschrieben) mit dem Spitznamen „der englische Jagdreiter“, brillierte nicht in seiner schottischen Heimat, sondern auf dem europäischen Kontinent (von Lissabon bis St. Petersburg) und in Amerika. 1767 trat er in Rouen und dann in Paris in dem Bau Cirque Equestre auf. In seinem Werk „Le Cirque et ses Étoiles“ schreibt Tristan Rémy, dass Jacob Bates’ Auftrittsfläche vom Publikum durch ein simples Seil getrennt war, aber dass der Platz von Palissaden umgeben war und das Publikum auf ansteigenden Sitzreihen saß. Das Programm enthielt damals ausschließlich Darbietungen mit Pferden. Ende Mai 1776 kündigte das „Journal de Paris“ es in der Nähe des Colisée an, eines Parks unweit der Champs Elysées. In seinem Portrait-Buch (1) erwähnt James Caulfield, dass er seine Leistungen auf einer Reitbahn und nicht in einer runden Manege zeigte.

Auch andere „Meister des Kunstreitens“ besuchten Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Benoît Guerre und John Hyam (auch genannt „Der englische Held“), von dem Campardon schrieb, dass er 1774 im Colisée und im folgenden Jahr am Boulevard du Temple mit einer Partnerin und einem Kind auftrat. Erwähnt sei ferner

*Amphitheatre Anglais.*
*Sammlung Dr. Frère*

Balp, der auf dem Pferd jonglierte und dem 1784 in Toulouse ein Missgeschick widerfuhr: Eine Sitzreihe des Gradins brach zusammen, und mehrere Personen wurden verletzt (um zu sparen, hatten die Arbeiter die Pflöcke verkürzt!).

## Das „Amphithéâtre Anglois“

Selbst wenn er also nicht der Erste war, der eine kreisförmige Manege benutzte, und auch nicht der Erste, der Reitdarbietungen zusammen mit anderen Nummern präsentierte, so war Astley der Erste, der all diese Bestandteile vereinte, indem er vom Theater entliehene Bestandteile hinzufügte und vor allem ihnen ihre Daseinsberechtigung gab. Um die Gründe für seinen Erfolg zu erklären, erwähnen einige seine Zugehörigkeit zur Freimaurerei. Sie hat ihm zweifellos geholfen, aber seine außergewöhnlichen reiterlichen Qualitäten und sein Fingerspitzengefühl waren seine hauptsächlichen Trümpfe. In seinem Erinnerungsbuch (2) bezeichnet Henry Angelo, ein Zeitgenosse Astleys, ihn als den besten Kunstreiter seiner Zeit und als jemanden, der auf alles neugierig war. Zweifellos wählte Henry Herbert, der Graf von Pembroke, ihn aus diesem Grunde aus, um jene Theorien in die Praxis umzusetzen, die Domenico Angelo (Henrys Vater) auf Verlangen des Königs George II. anwandte, um die Leistungen seiner Kavalleristen zu verbessern.

Astley trat in mehreren europäischen Ländern auf, doch entwickelte seine Kunst im Wesentlichen in England und Frankreich.

Es gibt zahlreiche Vermutungen darüber, wann Astley zum ersten Mal nach Frankreich kam: Joan Selby-Lowndes und Willson Disher nennen als Datum 1772, als der Künstler eingeladen wurde, vor König Louis XV. in Fontainebleau aufzutreten. Die meisten Historiker bevorzugen freilich ein anderes Datum, 1774, als Astley sich in der Reitbahn von Razade niederließ, zwischen den Hausnummern 21 der Rue des Vieilles-Tuileries (heute Rue du Cherche-Midi) und 96 der Rue de Vaugirard. Der Titel des Reiters des Königs von Sardinien, den manche dem genannten Razade zubilligen, darf angezweifelt werden, wenn man das Archiv der Bastille konsultiert und dort liest, dass 1765 ein Reiter namens Razade in Diensten der Prinzessin von Carignan stand und in seinem Reitstall Unterricht erteilte. Eine Studie über die Reitakademien von M. Dumoulin (3) präzisiert übrigens, dass am 15. November 1766 „die Herzogin von Brionne, die die Befehlsgewalt über die Gestüte und Marställe des Königs besaß, Herrn Razade gestattete, den Bürgern, die die Akademie des Königs nicht besuchen konnten, Unterricht zu erteilen.“

Das „Journal de Paris“ vom 5. Juli 1782 vermeldet die offizielle Niederlassung der Truppe. „Herr Astley, der mit einem außergewöhnlichen Ensemble aus London gekommen ist, wird am Samstag und Sonntag, dem 6. und 7. Juli, und bei günstigem Wetter an allen weiteren Abenden im Chantier, rue du Fauborg-du-Temple verschiedene Exerzitien der Reitkunst und mehrere Kraft- und Geschicklichkeitsübungen darbieten. Zu dieser Truppe zählt Sir Astley, der Sohn, Tänzer zu Pferd in vollem Galopp.“ Das „Manège Anglois“ genannte Unternehmen befand sich im Chantier, Rue et Faubourg du Temple; es war noch nicht überdacht, und seinerzeit übertraf die Manege sogar den Durchmesser von 44 Fuß (13,41 Meter), den Astley 1804 eingeführt hatte. Das Gastspiel sollte ursprünglich sechs Wochen dauern, aber auf Grund des schlechten Wetters mussten Vorstellungen abgesagt werden, so dass Astley sich gezwungen sah, an den letzten drei Tagen dreimal täglich zu spielen.

Als Astley am 16. Oktober 1783 nach Paris zurückkehrte, war er in England gerade verhaftet und dann wieder freigelassen worden, weil er keine Genehmigung besaß, bei seinen Vorstellungen Musik zu spielen. Das Gelände unter freiem Himmel wich einem komfortablen Bau namens „Nouvel Amphithéâtre“. Die die Manege umgebenden Logen wurden von 30 Kandelabern erleuchtet. Sein 1767 geborener Sohn John Conway Philip Astley tanzte auf zwei Pferden das „Menuett von Devonshire“, inspiriert von jener Choreographie, die der damalige Startänzer Gaétan Vestris im Vorjahr erschaffen hatte. Vestris selber zollte seinem Nacheiferer Beifall, der zweimal zum Hof eingeladen wurde.

*Übungen bei Franconi.*
*Sammlung Dr. Frère*

Astley zeigte auch die komische Darbietung des „Schneiders von Brentford“, die er schon in seinen ersten Programmen 1768 einstudiert hatte. Dieser erste Auftritt eines widerspenstigen Pferdes in einer runden Manege wird mehreren Quellen zugeschrieben. Astley musste nicht sehr lange suchen, um die fragwürdigen reiterlichen Qualitäten der Schneider zu entdecken, ganz im Gegensatz zu

ihrem Mut beim Kampf. Es gab in der Tat in seinem Regiment, den 15. Leichten Dragonern, viele ehemalige Schneider, die eingezogen wurden, als sie streikten und ihr Demonstrationszug zu den Rekrutierern führte. Denken wir außerdem an die Geschichte eines Schneiders, der ein erbärmlicher Reiter war und sich nach Brentford begab, um 1768 an einer Lokalwahl teilzunehmen.

Vater und Sohn Astley schlossen ihr Pariser Amphitheater am 28. Februar 1784, um es am 31. Oktober jenes Jahres wieder zu eröffnen. Der neue Star des Programms hieß Samuel Saunders, ein Seiltänzer, Clown und Tierlehrer, der in die Geschichte als Erfinder der Frage „Voulez-vous jouer avec moâ?“ einging („Wollen Sie mit mir spielen?“). Er stellte in Frankreich die unsterbliche Szene des Clowns und der Panneau-Reiterin dar. Astley und sein Ensemble verließen Paris Ende März und gastierten im Mai und Juni in Bordeaux. Vom 27. November bis zum 3. Dezember wurde in Rouen gespielt, ebenso wie im Februar und März 1786 – und immer mit Erfolg.

Paris sollte seine Lieblingsengländer im folgenden Jahr Anfang April wieder begrüßen. König Louis XVI. lud sie ein, am 30. April 1786 vor dem Hof in Fontainebleau aufzutreten. Das Programm war verstärkt worden, so um eine Version des Pas de deux, in dem Lucy Saunders (die Ehefrau des Clowns) „die Schönheit, die die Vergänglichkeit überwindet“ spielte, mit Philip oder John Astley als Partner. Nicolet, bekannt für akrobatische Leistungen, konkurrierte mit Philip Astleys nicht-equestrischen Darbietungen. Astley reagierte, indem er ein Plancher auf 16 Pferde setzte, auf dem seine Akrobaten agieren konnten. Die Truppe trat in Amiens auf und kehrte erst im Oktober 1786 nach Paris zurück, nun unter der Direktion von John Astley.

Da sein eigenes Programm nicht ausreichte, erhielt er vom General-Leutnant der Polizei die Genehmigung, einen gewissen Franconi zu engagieren. Premiere war am 30. November 1788. Es wurde ein heroisches Spektakel angekündigt: „Die Schlacht und der Tod des Generals Malborough“. Nach Weihnachten schied Franconi aus dem Unternehmen wieder aus; die wirtschaftliche Lage im Land wurde immer schwieriger, und der Circus schloss am 19. April 1789 seine Pforten.

Am 15. April erwarb Philip Astley von Claude Rémond für £ 32.600 das Grundstück, auf dem sein Amphitheater stand.

Die Wirren der Französischen Revolution von 1789 gestatteten es ihm nicht, wieder zu eröffnen. 1790 besetzte Michaux de Villeneuve seinen Circus und führte dort eine Reitschule. Es folgte ein Impresario, der in seinem Programm ein mysteriöses Gefährt präsentierte, doch er musste den unzufriedenen Zuschauern ihr Eintrittsgeld erstatten. 1791 vermietete Astley sein Amphitheater an eine Theatergruppe, die freilich auch keinen Erfolg hatte. Über den Piémont kehrte er nach England zurück. Franconi wurde sein Nachfolger in Paris. Er eröffnetete am 14. April 1791 und ging Ende Mai auf Tournee. Einige Historiker, darunter Tristan Rémy, glauben, dass Astley auf diesem Heimweg die Übernahme seines Circus durch den italienischen Reiter ausgehandelt habe.

Astley kehrte im März 1802 zurück. Napoléon Bonaparte, der nun Erster Konsul geworden war, unterzeichnete den Friedensvertrag von Amiens mit den Engländern, Russen, Österreichern und ihren Alliierten der zweiten Koalition. Franconi, der sich im Amphitheater niedergelassen hatte, verließ es am 23. April 1802 und zog auf das Grundstück der Kapuziner, wo er einen Circus hatte errichten lassen. Im Mai 1803 begann der Krieg von neuem, und Astley sah sich zur Flucht gezwungen, um nicht verhaftet zu werden. Sein Circus wurde von schwedischen Junkern besetzt. Die Erste Restauration vom 16. April 1814 brachte Astley nach Paris zurück. Zwischenzeitlich hatte er die Verwaltung seines Unternehmens Madame Piqueroy anvertraut, von der er nun eine korrekte Abrechnung erwartete. Doch sie wiederum hatte nicht gedacht, dass er nach so langer Abwesenheit zurückkehren würde, und hatte die Einnahmen zwar aufgehoben, aber keine Buchhaltung geführt. Sie erfand immer neue Ausflüchte.

Am 3. August 1816 wurden Antonio Laurent und Jean Girard Henri, die Söhne von Antonio Franconi und seiner Gattin Elizabeth Mazzucati, die Eigentümer des Grundstücks sowie der Gebäude, Geschäfte, Reitbahn und weiterer Nebengebäude, die einst zum Zweck equestrischer Übungen die Reitbahn und das Amphitheater gebildet hatten, gelegen in Paris, Rue du Faubourg-du-Temple, für eine Summe von 45.000 Francs zuzüglich Nebenkosten.

*Antonio Franconi.*
*Sammlung Dominique Jando*

## Antonio Franconi, der schillernde Kunstreiter

Antonio Franconis Geburt bleibt von Ungewissheit umgeben. Manchmal nannte er das Jahr 1746, aber in Udine (Venetien) befindet sich eine Taufurkunde, die auf den 20. August 1737 datiert ist. Dieses Dokument betrifft zwar ein Mädchen, aber das Datum entspricht dem Alter, das auf seiner Sterbeurkunde und auf seiner Grabstätte steht. Sein Leben war von Legenden umwoben wie jene seines Exils nach einem Duell mit einem Adligen seiner Stadt. Er war nach Lyon gegangen, um als Tierpfleger in einer Wandermenagerie zu arbeiten. Doch sein unbändiges Temperament führte dazu, dass er diese Arbeit wieder aufgab, um dressierte Vögel zu präsentieren. In Rouen, Lyon und Paris gastierte er am liebsten. Wie oben erwähnt, war er 1788 in Astleys Amphitheater aufgetreten. 1786 eröffnete er in Lyon einen hölzernen Circusbau, in Konkurrenz zu Balp. Die Geschäfte gingen nicht gerade gut, und sein Circus wurde im September 1793 durch die Angriffe während des Aufstands von Lyon zerstört. Zuvor, am 21. März 1793, hatte er in Paris das Amphitheater wieder eröffnet, das Astley wegen der Revolution verlassen hatte. Seine Programme sprachen eindeutig den bürgerlichen Geist an, der damals vorherrschte. Er versuchte davon zu profitieren, um Subventionen zu erlangen, aber er erhielt niemals auch nur einen einzigen Franc. Während der Schreckensherrschaft „Grande Terreur“ entkam er einer drohenden Verhaftung nur durch seine Dreistigkeit, indem er damit drohte, die Sicherheitskräfte als Zielscheibe zu nehmen. Er verließ Paris und kehrte erst zur Wiedereröffnung seines Amphitheaters Franconi zurück, am 25. November 1795. Seine beiden Söhne sollten in seinen Unternehmen eine wertvolle Stütze werden. Antonio Franconi war ein guter Reiter, und als Freimaurer hatte er Sinn für Politik und für sein Publikum. Seine Söhne zählten zu den besten Reitern ihrer Zeit und unterrichteten sogar Mitglieder der kaiserlichen Familie.

*Le Cirque Olympique.*
*Sammlung Dr. Frère*

1801 zog er auf ein Grundstück in der Rue Neuve St Augustin um. Das Gebäude hieß „Théâtre de l’Équitation“ („Theater der Reitkunst“). Die Franconis waren wahre Showmen und verstanden es, ihrem Publikum zu gefallen. Ihre französische Version des „Schneiders von Brentford“ („Rognolet et Passe-Carreau“) wurde ein großer Erfolg. Ihre Ergebenheit zu Napoléon war offensichtlich, und ihre Schaustücke glorifizierten die kaiserlichen Feldzüge in prachtvollen Inszenierungen.

Ende 1806 verließ das Unternehmen das Grundstück der Kapuziner, wo sich heute übrigens die Rue de la Paix befindet. Franconi ließ sich in der Rue du Mont Thabord nieder und eröffnete am 28. Dezember 1807 den Cirque Olympique. Die Wahl dieser Bezeichnung mag vom Olympic Pavilion inspiriert gewesen sein, den Astley am 6. November 1806 in London eröffnet hatte. Das antike Griechenland war damals in Mode, und die Franconis erinnerten sich gewiss an die Olympischen Spiele der Republik, die im September 1796 auf dem Champs-de-Mars in Paris abgehalten wurden. Über 150.000 Zuschauer hatten die Wettrennen und Ringkämpfe bewundert. Die Ankündigungen solcher Leistungen in einer runden Manege waren durchaus dafür geeignet, das Publikum anzulocken. Später nannten sich zahlreiche Circusse „Olympisch“ oder „Olympia“.

Der Cirque Olympique verfügte neben der Manege über eine Bühne, um Schauspiele wie bei der Einweihung „La Lanterne de Diogène“ („Die Laterne von Diogenes“) aufzuführen. Der Autor war Jean-Guillaume Cuvelier de Trye, der Urheber der Pferdepantomime. 1811 gingen Laurent und Henri, von ihrem Vater vertrieben, für ein Jahr zu den Jeux Gymniques, den Gymnastischen Spielen an der Porte St Martin. Sie kehrten im Februar 1812 zurück, denn sie erkannten den Nutzen eines Gebäudes ganz in der Nähe der großen Boulevards. Der Cirque Olympique gab am 27. Mai 1816 seine letzte Vorstellung, um am 18. Februar 1817 im renovierten Saal des Faubourg du Temple neu zu entstehen. Doch am 16. März 1826 wurde er von einem Feuer zerstört. Die Franconis waren ruiniert, aber dank landesweiter Solidarität konnten sie am 21. März 1827 im Boulevard du Temple einen neuen Circus eröffnen. Antonio Franconi starb am 6. Dezember 1836. Ihm wurde eine feierliche Bestattung zuteil, und ganz Paris folgte seinem Trauerzug.

Der französische Circus sollte während der nächsten 50 Jahre eine unerreichte Ära des wirtschaftlichen Aufschwungs erfahren! (4)

(1) Portraits, Memoirs, and Characters of remarkable Persons from the Reign of Edward III to the Revolution
(2) Réminiscences of Henry Angelo
(3) Les Vieux Papiers, April 1926
(4) Zwecks tiefergehender Beschäftigung mit diesem Thema verweisen wir auf das bedeutende Werk von Dominique Denis, Le Cirque en France au XVIIIe siècle. Éditions Arts des 2 Mondes.

# Große Circusfamilien in Italien

von Alessandro Serena

*Alessandro Guerra (oben). Familie Willy Frediani.*

Seit Beginn der modernen Geschichte des Circus zählen Italiener zu seinen bedeutendsten Artisten und Direktoren. Sie haben nicht nur dazu beigetragen, diese Kunst auf der ganzen Welt zu verbreiten, sondern im Lauf der Zeit haben sie auch in den unterschiedlichsten Disziplinen beeindruckt. Von einzelnen Artisten bis hin zu traditionsreichen Dynastien war und ist Italien noch immer die Heimat des Circus.

## Halbinsel des Circus

Seit der Entstehung des Circus, wie wir ihn heute kennen, spielen die Italiener eine zentrale Rolle bei der Entwicklung und Verbreitung dieser Kunst. Man bedenke nur, dass einer seiner Pioniere, neben Philip Astley, Antonio Franconi (1737-1836) war, ein Seiltänzer und Vogeldresseur, der außerdem Schaustücke mit Pferden präsentierte, mit denen er in seinem Cirque Olympique das Pariser Publikum eroberte.

Während Astley 1768 mit dem experimentierte, was später und bis heute die Grundformel des Circus werden sollte, war Italien noch in viele kleine Staaten aufgesplittert, jeder mit eigenen Gesetzen, Normen und Bräuchen. Das Interesse an volkstümlicher Unterhaltung war seinerzeit schon stark entwickelt, ein Erfolg, der seit dem Mittelalter dieser künstlerischen Ausdrucksform treu geblieben ist. Unter den ersten Dokumenten über die circensischen Disziplinen jener Zeit befindet sich ein Erlass des Großherzogs der Toskana aus dem Jahre 1780; hierin werden gewisse Darstellungsformen verboten, wodurch wir einen recht guten Eindruck davon gewinnen, was damals offenbar existierte: Es ist die Rede von „Scharlatanen, Bänkelsängern, Puppenspielern, Reisenden und Jongleuren“ sowie von denjenigen, die „Launen der Natur, Maschinen und Tiere zur Schau stellen.“

Seinerzeit wurde der Circus noch nicht unter einem Zeltdach präsentiert. Seine überlieferten Disziplinen wurden an den unterschiedlichsten Orten gezeigt, auf öffentlichen Plätzen und in Theatern. Vor allem Ensembles mit Pferden bereisten das Land, aber es gab zahlreiche andere artverwandte Schaustellungen: Seiltänzer, Jongleure, Clowns, akrobatische Truppen (oft kleine Völkerschauen aus Afrika und Asien oder seltsame Menschen wie die „Kinder“ von Carl Price oder Liliputaner) und Zauberkünstler. Auch Menagerien waren sehr erfolgreich und boten drei unterschiedliche Arten der Unterhaltung: Man sah die Tiere entweder im Käfig oder die Fütterung der Raubtiere oder eine veritable Dressurdarbietung. Hierzu gehörte 1751 die Präsentation des indischen Nashorns Clara in der Arena von Verona, und 1834 trat in jener Stadt Benedict Advinent auf, der Kurator der kaiserlichen Habsburgischen Menagerien. Es gab weitere ungewöhnliche Shows wie den Flohcircus von Matteo Esslinger oder noch verblüffendere Spektakel: nicht nur Freaks, von denen der italienische „Riese“ Giuseppe Catoni eines der ersten Beispiele war, sondern auch die Zurschaustellung von Wundern der Wissenschaft, von den ersten Experimenten mit der Filmkunst (Dioramen, Panoramen usw.) bis hin zu Fahrten im Heißluftballon.

Im 18. und 19. Jahrhundert waren die Italiener vor allem als Unternehmer im Ausland bekannt. Ein Beispiel war die Familie Chiarini, eine der ältesten Dynastien der volkstümlichen Unterhaltung. Vor allem dank Giuseppe (1823-1897) begeisterten sie auf allen Kontinenten: Europa, Nord- und Südamerika, Australien, Neuseeland, Indien, Indonesien, Java und Südafrika. Italienische Circusfamilien besuchten wahrlich jede Nation und hinterließen überall ihre Spuren: die Familien Priami, Pierantoni und Giotti in Frankreich, die Sidoli in Rumänien sowie Alessandro Guerra und die Ciniselli in Russland. Guerra, genannt „Der Wüterich“, war der erste Italiener, der sich in jenem Land behauptete, und er ließ schon 1845 ein hölzernes Gebäude errichten, das er „Cirque Olimpique“ nannte. Aber die bedeutendsten italienischen Direktoren, die im weitläufigen Russland auftraten, waren die Ciniselli, und man kann sagen, dass sie jene Art der Unterhaltungskunst in diesem Land begründeten. Gaetano Ciniselli präsentierte zunächst zahlreiche Programme in der Arena von Mailand und trug auch zur Gründung des bekannten Teatro Dal Verme bei. 1869 übernahm er die Leitung von zwei russischen Circussen, einem steinernen in Moskau und einem Holzbau in St. Petersburg. Letzterer wurde kurz danach durch ein elegantes Gebäude ersetzt, das immer noch existiert und seinen Namen trägt (siehe Seite 22).

Dieser Erfolg der Italiener im Ausland beruhte nicht so sehr darauf, dass sie dort die großen Stars waren, sondern er hatte seine Ursache vielmehr in den schlechten Lebensbedingungen in ihrer Heimat. Als physiologische Reaktionen darauf lassen sich nennen: Erweiterung des Repertoires, Vermischung von Genres, Verstärkung des Nomadentums, die einzige Möglichkeit, um neue Plätze und Märkte zu finden und so dem Hunger zu entfliehen.

*Teatro dal Verme mit Enrico Rastelli.*

Paradoxerweise spiegelten sich diese ausländischen Erfolge nicht in der Heimat wieder: Im Allgemeinen waren die italienischen Circusse im 19. Jahrhundert eher kleine Familienbetriebe mit nur wenigen beeindruckenden Darbietungen. Erst ab 1870 tauchten umfangreichere italienische Unternehmen auf, dank der Truzzi oder der Fassio und dank Familien wie Cristiani, Caroli, Zavatta, Zacchini und Travaglia. Ab 1861, als Italien endlich vereint war, verbesserten sich die Arbeitsbedingungen. Zum Beispiel wurde es für die Circusse einfacher, von dem einen in den anderen Landesteil zu reisen. Außerdem förderte die Monarchie die Entwicklung der Circuskunst und vor allem der Pferdedarbietungen, die sehr vom König Vittorio Emanuele geschätzt wurden.

Der Circus fand ein immer zahlreicheres Publikum und stand in den Städten im Zentrum des öffentlichen Lebens. Ab 1887 reservierte die Stadtverwaltung in Rom für über 20 Jahre für den Circus ein spezielles Gelände, die Piazza Guglielmo Pepe, wo das ganze Jahr über Gastspiele stattfanden. Es ist interessant zu erwähnen, dass ausgerechnet der Circus 1881 in der Hauptstadt die elektrische Beleuchtung einführte, um seine spektakulären Luftnummern ins rechte Licht zu rücken. Ein weiteres Indiz für die allgemeine Aufmerksamkeit für den Circus war die Tatsache, dass der berühmte Schriftsteller Emilio Salgari die Vorstellungen von Buffalo Bill 1890 in Verona rezensierte.

## Frühes 20. Jahrhundert

Im 20. Jahrhundert verbesserte sich der soziale Status der Artisten beträchtlich, und es kam sogar zu den ersten Formen eines Starkults. Zu den Italienern, die in den bedeutendsten Unterhaltungsstätten der Welt auftraten, zählten so hervorragende Artisten wie der legendäre Verwandlungskünstler Leopoldo Fregoli, der Trapezflieger Genesio Amadori, dem als erstem Europäer der dreifache Salto mortale gelang, und die Clowns Fratellini. Letztere unterrichteten sogar im Theater Vieux Colombier von Jacques Copeau, und zu ihren Bewunderern zählten Künstler vom Format eines Jean Cocteau.

Die Italiener glänzten auch in der Reitkunst. Die Ersten auf der Welt, die 1908 ein Drei-Mann-Hoch zu Pferd zeigten, waren die Brüder Frediani (Guglielmo „Willy” und Aristodemo „Beby”) mit ihrem Lehrjungen René; sie gingen bald nach Amerika zu Barnum & Bailey. Bezeichnenderweise wurde das, was sie im Ausland verdienten, ohne großen Erfolg in Italien reinvestiert. Bis heute verhält es sich so, was die Reise-Aktivitäten italienischer Circusleute erklärt. 1934 engagierte der Pariser Cirque Medrano Ernesto Cristiani und seine fünf Söhne, von denen Lucio am meisten herausstach, als Akrobaten zu Pferd. Im folgenden Jahr gingen sie in die Vereinigten Staaten, wo sie den Cristiani Bros. Circus gründeten, einen der größten der 1950-er Jahre. Von den Künstlerinnen muss Cipriana Portner-Folco genannt werden, die damals einzige Frau, die den Salto zu Pferd ausführte. Mit ihrem Bruder und ihrem Schwager trat sie mit ihrem Pas de deux in den größten Circussen Europas auf. Die Caroli-Dynastie, die seit Beginn des 19.

*Die Familie Caroli.*

*Darix Togni, Moira Orfei und Egidio Palmiri.*

Jahrhunderts in den Manegen der ganzen Welt engagiert war, brachte Anfang des 20. Jahrhunderts den vielleicht talentiertesten Reiter aller Zeiten hervor: Enrico Caroli, der mit seinen Brüdern Ernesto und Francesco als Reiter das europäische Publikum begeisterte. Später bildeten sie das Clowntrio Les Francescos.

Der Akrobat Alberto Braglia war dreifacher Olympiasieger im Kunstturnen, bevor er in der Circus- und Varietéwelt Erfolge feierte und in den USA und in Frankreich verschiedene Verträge erfüllte. Das 20. Jahrhundert brachte außerdem den hervorragendsten Vertreter der Jonglage hervor, den Italiener Enrico Rastelli, der das Publikum mit unerreichter Virtuosität verblüffte. So jonglierte er mit acht Tellern, während er eine Vase auf der Stirn balancierte, oder er sprang mit einem Bein Seil, während er um das andere einen Reifen rotieren ließ. Ein besonderer Fall war Francesco „Frank" Lentini, der Mann mit drei Beinen, der in Rosolini auf Sizilien geboren wurde. Als Achtjähriger wanderte er nach Amerika aus, wo er mit anderen Freaks einen gewissen Bekanntheitsgrad erwarb.

Noch einmal beeinflusste die politische Lage die Entwicklung der Kunst und des Schauspiels: Während des faschistischen Regimes zeigte sich Mussolini, der alle Wege der Kommunikation nutzte, um die Bürger zu erreichen, der volkstümlichen Unterhaltung gegenüber aufgeschlossen und förderte somit die circensische und artverwandte Kunst.

## Die großen Familien

Nach dem Ersten Weltkrieg bildet sich die besondere anthropologische Eigenschaft des Circus als Familienbetrieb heraus, auch dank der Erfindung des Circuszeltes, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts der ideale Spielort für Circusse wurde. In Italien entstand ein Geflecht miteinander verwandter Circusdynastien, eine wahre reisende Gemeinschaft mit Beziehungen patriarchalischer Art und durch Eheschließungen verbunden. Arbeit und Unterkunft wurden miteinander geteilt, in gewisser Hinsicht dem bäuerlichen Modell vergleichbar, was Versorgung der Tiere und Abhängigkeit vom Wetter betrifft.

Der Zweite Weltkrieg brachte die Entwicklung der Kunst und des italienischen Circusmarktes zum Erliegen. In Europa traf die Krise die Varietés und die festen Circusgebäude, stärkte jedoch das System der reisenden Zelte, deren Zahl ins Unermessliche stieg. Diese Zunahme steigerte sich noch mit dem Beginn des so genannten Wirtschaftswunders, das unter anderem einen der bedeutendsten Erfolge der Branche hervorbrachte: Dank des Einsatzes seines Präsidenten Egidio Palmiri gelang es der Ente Nazionale Circhi, dem italienischen Circusverband, dass das Gesetz Nr. 337 vom 18. März 1968 verabschiedet wurde. Es billigt dem Circus den Status einer anerkannten künstlerischen Unterhaltungsform zu, ebenso eine soziale Funktion.

Das positive Klima half dabei, die Rolle prominenter Dynastien zu stärken, deren Einfluss auf den weltweiten Circus niemals aufgehört hat: allen voran die Familien Orfei und Togni. Eine der schillerndsten Persönlichkeiten war Orlando Orfei (1920-2015). Zunächst trat er im Familienbetrieb auf, im Circo Nazionale Orfei, und brillierte als sanfter Raubtierdresseur mit angeborenem Charisma. 1968 ging er nach Brasilien, wo er mit seinen Söhnen den Circo Nazionale Italiano gründete und einen großen Freizeitpark führte. Bei seinem Tod wurde seiner mit großem Prunk gedacht, als „Circusmann zweier Welten". Zum bedeutendsten Symbol der italienischen Circusbranche wurde jedoch Moira Orfei. Sie war landesweit bekannt und beliebt und stellte für viele Italiener den Circus schlechthin dar, auch noch nach ihrem Tod 2015. Dem Fotografen Mario de Biasi gelang 1954 ein populäres Foto von ihr, das den Titel „Gli italiani si voltano" trägt („Die Italiener verdrehen den Kopf"). Es zeigt Moira Orfei auf dem Weg zur Galleria Vittorio Emanuele II in Mailand, während eine beachtliche Anzahl von Männern sich nach ihr umdreht. Dieses Foto gilt als Symbol des zurückkehrenden Wohlstands, unterstreicht aber auch Moiras Berühmtheit. Ihr Charme und ihre Ausstrahlung trugen in hohem Maße zur Bindung zwischen den Italienern und dem Circus bei. Jahrzehntelang bereiste ihr Unternehmen die Halbinsel und gastierte ab 1975 außerdem im Ausland, zum Beispiel im früheren Jugoslawien sowie in Spanien, Bulgarien und Libyen. Zwei Jahre später befand sich der von ihrem Ehemann Walter Nones geleitete Circus im Iran, ausgerechnet zur Zeit des Volksaufstandes, so dass das Unternehmen das Land nicht verlassen konnte. Das beängstigende Schicksal der 100 Artisten und 50 Tiere, die voller Unruhe auf ihre Rückkehr ins Vaterland warteten, gelangte landesweit in die Medien.

Es fing in einem kleinen Zelt mit 40 Sitzplätzen an, das Aristide Togni errichtete – und später wurden die Tognis zu den größten italienischen Circusunternehmern. Die Krönung folgte in den 1920-er Jahren mit dem Titel „Nationalcircus Togni". Nach dem Krieg spaltete sich die Firma in drei Zweige auf: der Circus von Cesare Togni, der Circo Americano von Enis Togni (der zu Beginn unter anderem für die technische Durchführung des Circusfestivals von Monte Carlo zuständig war) und der Circus von Darix Togni. Darix starb am 15. Oktober 1976, und sein Sohn Livio übernahm die Direktion. Von den verschiedenen Bezeichnungen wurde der Name Florilegio am bekanntesten. Seit den 1970-er Jahren profilierte sich Flavio Togni als einer der besten Tierlehrer, der in fast allen europäischen Ländern sowie in den USA auftrat (1990 und 1991 bei Ringling Bros. and Barnum & Bailey).

Zu den herausragenden Persönlichkeiten des italienischen Circus zählt zweifellos auch Leonida Casartelli, ein vielseitiger Künstler (Akrobat, Clown, Tierlehrer). Als Impresario machte er sich ebenfalls rasch einen Namen; er unterstützte die Ente Nazionale Circhi und wurde einer der führenden Direktoren nach dem Zweiten Weltkrieg. Unter seiner Leitung stellten die Casartelli den größten reisenden Zoo Italiens zusammen. Sie verbrachten die Wintermonate in der Heimat und gastierten im Sommer im Ausland, beispielsweise in Griechenland, Israel und der Türkei. Von den vielen Namen, unter denen die Casartelli reisten, ist der bekannteste sicher Medrano, der zuerst 1972 auftauchte und die Familie Casartelli-De Rocchi endgültig berühmt machte.

Der schon erwähnte Egidio Palmiri war einer der bedeutendsten Architekten der guten Beziehungen, die der italienische Circus zu den Institutionen unterhält. Er stammt aus einer Familie, die sich auf sensationelle Luftnummern spezialisiert hatte und vor dem Krieg in den größten europäischen Circussen engagiert war, bei Barum, Bouglione, Busch, Krone, Rancy und Schumann sowie im Carré-Gebäude in Amsterdam. Der Circus Embell Riva der Familie Bellucci ist ebenfalls sehr erfolgreich, vor allem dank der Darbietungen von Roberto (Tiger) und Mario (Elefanten, Exoten) und dank der umsichtigen Leitung durch ihren Bruder Armando. Einige der jüngsten Tourneen führten das Unternehmen nach Ägypten und Albanien.

## Viele Sterne an einem dunklen Himmel

Nach den erfolgreichen 70-er Jahren mit kolossalen von Revuen inspirierten Circusprogrammen in riesigen Chapiteaux modernster Bauweise folgte im nächsten Jahrzehnt (in dem ironischerweise staatliche Subventionen eingeführt wurden) ein allgemeiner Rückgang, auf den die Circusse reagierten, indem sie sich verkleinerten oder ausländische Tourneen organisierten. Doch Italiener zählen auch heute noch zur Spitze unterschiedlichster Circusgenres. So gilt David Larible als der größte klassische Clown des neuen Jahrhunderts. 1999 war er der erste Clown, der beim Circusfestival von Monte Carlo einen Goldenen Clown gewann.

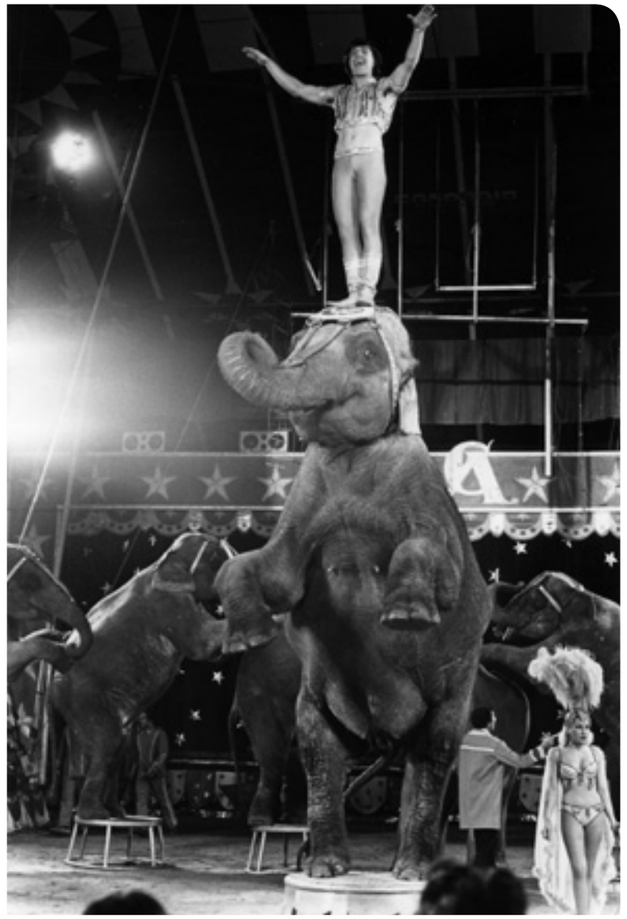
Wenn wir bei der Clownerie bleiben, müssen wir auch Gianni Fumagalli Huesca erwähnen, der große Erfolge geerntet hat und immer noch erntet. Auch er gewann 2015 den wohlverdienten Goldenen Clown.

Seit den 80-er Jahren ist Italien führend auf dem Gebiet der Nachwuchsförderung: Die Accademia d'Arte Circense in Verona, die sich Egidio Palmiri so sehr gewünscht hatte, bildet in dieser Hinsicht ein hervorragendes Beispiel. Ihre Schüler gehen in Verona zur Schule, ohne auf das artistische Training zu verzichten. Eine vergleichbare Schulform existiert zurzeit in keinem anderen Land. Eines der Ergebnisse der Bemühungen dieser Akademie sind die Erfolge ihrer Schüler als Ikarier. Im Jahr 2000 gewannen die Gebrüder Errani den Goldenen Clown und machten so den italienischen Stil weltweit bekannt.

Was die Arbeit mit Tieren betrifft, müssen unbedingt zwei Namen genannt werden: Der schon oben erwähnte Flavio Togni ist europaweit mit Elefanten und Pferden bekannt und ging mit seiner Arche Noah sogar zu Ringling. Massimiliano Nones war der erste Raubtierlehrer (zwölf Tiger von Moira Orfei), der in Monte Carlo mit Gold ausgezeichnet wurde. Als sein Nachfolger gilt Stefano Orfei Nones, der Sohn von Moira Orfei und Walter Nones.

Zu erwähnen sind ferner die vier Brüder Pellegrini, die ihre anspruchsvolle Partnerakrobatik unter anderem bei Ringling und im Lido Paris gezeigt haben; 2008 gewannen sie den Goldenen Clown.

In jüngster Zeit haben sich einige junge Mitglieder traditioneller Circusfamilien von Produktionen wie den Horrorcircussen oder dem Cirque du Soleil inspirieren lassen; herausgekommen sind sehr interessante Programme, beispielsweise der Psychiatric Circus.



*Flavio Togni, der Star des American Circus.*

# Manegenschauspiele in Deutschland

von Gisela Winkler

Der deutsche Circus begann mit Christoph de Bach (1768-1834), der wie die meisten Circusdirektoren jener Zeit von der Kunstreiterei kam und die Pferdevorführungen mit anderen artistischen Darbietungen der Akrobatik und Clownerie erweiterte. Er war mit seiner Gesellschaft recht erfolgreich und konnte 1807 in Wien den ersten permanenten Circusbau im deutschsprachigen Raum eröffnen. Er nannte ihn Circus Gymnasticus und verdeutlichte damit schon im Namen die Verbindung zwischen dem von Pferdenummern bestimmten Circus und den gymnastischen Übungen der Akrobatik. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erlebte die neue Kunstform Circus auch in Deutschland eine rasche Verbreitung und brachte eine Reihe bedeutender Circusdirektoren hervor, so Eduard Wollschläger (1811-1875), der als Erfinder der Piste gilt, Wilhelm Carré (1817-1873), der sich in Holland niederließ und in Amsterdam einen stationären Circus errichtete, Charles Hinné (1819-1890), Gründer der Circusse in St. Petersburg und Moskau, die später von Gaetano Ciniselli (1815-1881) übernommen wurden, und Eduard Wulff, berühmt durch sein großes Pferdekarussell mit 60 Tieren. Bekannte Circusfamilien des 19. Jahrhunderts waren ferner die Krembsers – August Krembser ließ 1886 in Berlin einen aus Gusseisen konstruierten Bau errichten –, die Althoffs – Pierre Althoff (1869-1924) stellte als einer der ersten seinen Circus Corty-Althoff auf das Wanderzelt um –, die Goldkettes – ihre Nachkommen siedelten sich in Skandinavien an und nannten sich später Bronett (Cirkus Scott) – und die Blumenfelds, die eine ganze Reihe von Circusunternehmen betrieben.

*De Bach in Wien (oben). Direktor Renz reitet die Hohe Schule. Archiv Winkler*

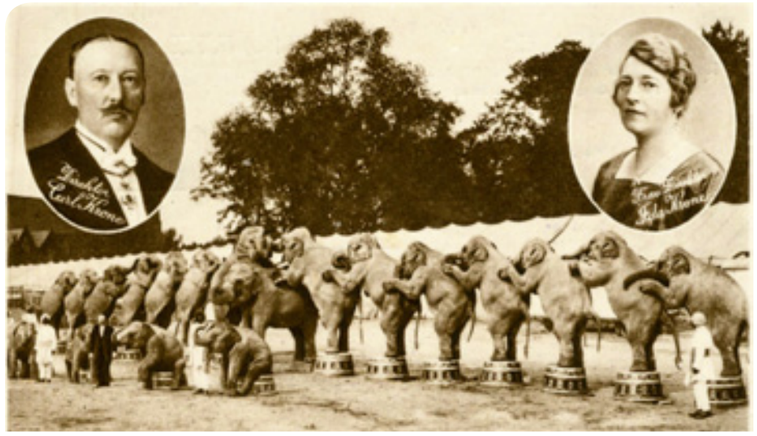
Der bedeutendste deutsche Circusmann jener Zeit war zweifellos Ernst Jakob Renz (1815-1892). Der Sohn eines Seiltänzers hatte wie Wollschläger, Carré, Hinné, Wilhelm Salamonsky und Gotthold Schumann (1825-1908) bei Rudolf Brilloff (1788-1842) gelernt und machte sich 1843 gemeinsam mit den Brüdern Carré und dem Ehepaar Salamonsky als Cirque équestre selbstständig. Die Carrés und Salamonskys trennten sich bald von Renz und gründeten eigene Circusse, dafür kamen die Brüder Gotthold und Gustav Schumann zum rasch aufsteigenden Unternehmen von Ernst Renz, der 1846 beschloss, sein Glück in Berlin zu versuchen. Hier dominierten bislang die renommierten Circusse von Alessandro Guerra, Cuzent & Lejars und Louis Dejean, wie überhaupt der Einfluss insbesondere der französischen Circusse zu dieser Zeit in Deutschland vorherrschend war. Doch Renz hatte sich inzwischen einen guten Namen erworben und konnte sich gegen die Konkurrenz behaupten. Die Rivalität zwischen Renz und Dejean ist häufig zum nationalistischen Kampf stilisiert worden und Renz appellierte natürlich an das Nationalbewusstsein seiner Besucher. Er erreichte in dieser Zeit jedoch noch nicht das überragende künstlerische Niveau und vor allem den Aufwand der Ausstattung bei Dejean, zu dessen Vorstellungen vor allem der Adel und das Großbürgertum strömten. Eine Zeitschrift charakterisierte 1852 den Unterschied zwischen beiden Unternehmen: „Renz führt uns Bilder der verwegensten Kühnheit vor; Dejean öffnet uns jeden Abend einen Salon, in dem sich die eleganteste Gesellschaft zu präsentiren scheint“. Nachdem Dejean 1852 nach Paris zurückgekehrt war und dort seinen Cirque Napoléon eröffnet hatte, war Renz in Deutschland der führende Circus. Ernst Renz hatte inzwischen einen Bau in Wien errichten lassen, weitere besaß er schließlich auch in Hamburg und Breslau. Sein letzter Circus in Berlin, nachdem er im Laufe der Jahre in verschiedenen Circusgebäuden gespielt hatte, war der Markthallencircus, den Albert Salamonsky (1839-1913) 1873 eröffnete, aber schon 1879 verließ, um nach Moskau zu gehen.

*Wallendas Flugtrapez. Archiv Winkler*

Ernst Renz war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der unangefochtene Circuskönig. Seine große Bedeutung für die internationale Circusgeschichte liegt in seiner schöpferischen Weiterentwicklung der Kunstform Circus. War die Romanische Schule des französischen Circus in jener Zeit im Theatralischen und Pompösen erstarrt, so holte Renz in sein „Institut“, wie er seinen Circus zu nennen pflegte, alles was neu, originell oder sonst wie im Gespräch war. Er hatte ein untrügliches Gespür für künstlerische Qualität und Wirksamkeit. Wenn auch bei ihm die Pferdedarbietungen weiterhin im Mittelpunkt standen, wurden doch viele der später circustypischen Genres erstmals bei Renz gezeigt oder fanden zumindest von hier aus ihre weltweite Verbreitung. Dazu gehörten u.a. Cotrellys Ikarische Spiele, Equilibristen auf der Kugel und auf einer Luftleiter, die Reckakrobatik der Brüder Avolo, Jules Leotard am Flugtrapez, seine Schwiegertochter Oceana Renz als erste „Primadonna auf dem Drahtseil“, arabische Springer und Japaner mit vielfältigen Darbietungen. Im Circus Renz kamen exotische Tiere wie Strauße, Giraffen und Elefanten in die Manege, 1855 gab es erstmals eine Raubtierpräsentation, der 1863 Thomas Batty mit seinen Löwen folgte. Sein besonderes Interesse – neben den Pferdedarbietungen – galt der Clownerie und er holte alle bedeutenden Clowns dieser Zeit in seinen Circus. Tom Belling hat hier den Dummen August wenn nicht erfunden, so doch prägend eingeführt.

Bei Renz gab es massenwirksame Pantomimen und „Die lustigen Heidelberger“ wurden über 1.000 Mal gespielt. Er scheute sich aber auch nicht, wenig circustypische Veranstaltungen wie Ringkämpfe, Wettrennen, Damenkapellen, Wasserspiele und sogar die Schaustellung von Abnormitäten wie die Siamesischen Zwillinge Chang und Eng einzubeziehen, wenn er sich davon eine große Publikumswirksamkeit versprach. Mit Ideenreichtum variierte Renz seine Programme und schuf eine bis dahin ungeahnte Vielfalt des Repertoires. Er starb als hoch geehrter, sechzehnfacher Goldmarkmillionär, aber leider gelang es seinem Sohn Franz nicht, an die Erfolge des Vaters anzuknüpfen, und 1897 musste das Unternehmen eingestellt werden. Das künstlerische Erbe von Renz traten Paul Busch (1850-1927) und Albert Schumann (1858-1939) an.

Der Circus als massenwirksame Unterhaltungsform, der eine große Vielfalt künstlerischer Darbietungen bot und Zuschauer aller Gesellschaftsschichten und jeden Alters ansprach, gehörte im 19. Jahrhundert zu den beliebtesten Vergnügungen und es gab neben den bereits genannten eine Vielzahl von Unternehmen unterschiedlicher Größe. Auch nach Renz stellte Berlin ein Zentrum der Circusentwicklung dar, insbesondere durch die Unternehmen von Schumann und Busch. Die Circusdynastie der Schumanns ging auf Renz‘ Weggefährten Gotthold Schumann zurück, der vor allem in Skandinavien gereist war und u.a. 1881 den noch heute existierenden Festbau in Kopenhagen errichtet hatte. Sein Sohn Max (1853-1933) führte den väterlichen Circus weiter, Albert übernahm nach der Schließung des Circus Renz dessen Bauten in Hamburg und Berlin. Er galt als einer der besten Pferdedresseure und Schulreiter seiner Zeit und brachte im Laufe seiner Circuskarriere mehr als hundert Pferdenummern heraus. Er stand im Wettstreit mit



*Carl und Ida Krone. Archiv Winkler*

*Circus Busch: Persien. Archiv Winkler*

Paul Busch, und als Schumann sich 1918 als wohlhabender Privatier zurückzog, war Busch in Berlin nun unangefochtener Circuskönig. Das Markenzeichen des Circus Busch waren seine Manegenschauspiele, die in den vier Buschbauten in Berlin, Hamburg, Wien und Breslau mit großem Aufwand und unter der Mitwirkung hunderter Statisten, eines großen Ballett- und Schwimmerinnenensembles und unter Einbeziehung vieler Tiere und technischer Neuerungen aufgeführt wurden. Besondere Effekte wurden dabei mit der Wassermanege erzielt. Circuspantomimen waren in dieser Zeit bei fast allen Circussen Bestandteil der Programme, aber Busch machte sie zu seiner Spezialität. Sie wurden anfangs von Ehefrau Constance Busch (1849-1898) verfasst, später vor allem von der Tochter Paula Busch (1886-1973) und Adolf Steinmann. Paula Busch führte den Circus nach dem Tod des Vaters weiter und er blieb bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs eines der bedeutendsten deutschen Circusunternehmen; sie konnte danach allerdings nicht mehr an die früheren Erfolge anknüpfen.

Zur Jahrhundertwende setzte ein grundlegender Wandel in der deutschen Circusentwicklung ein: Hatten die Circusse bis dahin fast ausschließlich in Festbauten gespielt, triumphierte jetzt der Chapiteaucircus, wie ihn amerikanische Unternehmen in Europa vorgeführt hatten. Bereits um 1910 reisten nun etwa 65 Zeltcircusse unterschiedlicher Größe, zu den herausragenden gehörten Sarrasani und Krone. Hans Stosch-Sarrasani (1873-1934) hatte seinen Circus 1902 gegründet und orientierte sich in vielen Punkten an den Amerikanern: der Werbung, dem Einsatz neuester Technik, einem großen und vielfältigen Tierbestand und einer effizienten Administration. Seine größte Bedeutung lag aber in der Entwicklung eines neuen Programmstils. Statt einer Folge von Einzelnummern zeigte er ethnographisch geprägte Schaubilder, die als modernere Form die bis dahin üblichen Circuspantomimen ablösten. Carl Krone (1870-1943) kam aus einer Schausteller- und Menageriebesitzerfamilie. Aus der väterlichen Menagerie baute er seinen Circus auf, den er ab 1914 Circus Krone nannte und der heute das größte Circusunternehmen in Europa darstellt. Beide besaßen neben dem Chapiteaucircus auch Festbauten: Sarrasani in Dresden (1945 zerstört) und Krone in München (1944 zerstört, aber nach einer Übergangsazeit mit Provisorien 1962 neu eröffnet). Carl Krone war zwar künstlerisch nicht so innovativ wie Sarrasani, aber eindeutig der bessere Geschäftsmann, der auch Inflation und Wirtschaftskrise gut meisterte.

Zu den bedeutendsten Circussen neben Krone und Sarrasani zählten in dieser Zeit Carl und Wilhelm Hagenbeck, Gebrüder Straßburger, Julius Gleich, Barum (Arthur Kreiser), Jacob Busch, Xaver Brumbach, Adolf Fischer, Gebr. Belli und die Unternehmen der Althoffs. Carl (1844-1913) und Wilhelm Hagenbeck (1850-1910) wurden sowohl durch ihre Völkerschauen bekannt, die im Circus wie in ihrem Hamburger Tierpark vorgeführt wurden, als auch vor allem durch ihre großen Tiergruppen, die in ihrer Dressurschule von den bekanntesten Dompteuren jener Zeit ausgebildet wurden. Sie begründeten den Ruf des deutschen Circus als Tiercircus und setzten die humane Dressurmethode durch, die vor allem auf der Beobachtung der Tiere und dem Eingehen auf ihre Individualität beruht.

War die Zeit bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs als die „goldene Zeit“ des Circus zu bezeichnen, so wurde die Lage der Circusse mit dem Krieg, danach mit Inflation und Weltwirtschaftskrise äußerst prekär und viele Unternehmen mussten ihren Betrieb einstellen. Zwar besserte sich die wirtschaftliche Situation in den dreißiger Jahren etwas, dafür behinderten aber die restriktiven Einschränkungen und Auftrittsverbote durch die an die Macht gekommenen Nationalsozialisten die künstlerische Entwicklung erheblich. Der Zweite Weltkrieg brachte für fast alle Circusse erst einmal das Aus. Jüdische Artisten und Circusleute, darunter zahlreiche Angehörige der Familie Blumenfeld und einige der Familie Lorch, waren den Verfolgungen der Nazis ausgesetzt und wurden umgebracht, andere überlebten unter großen Entbehrungen und zum Teil von mutigen Kollegen vor dem Zugriff ihrer Häscher verborgen.

*Helmut Rudat, Staatszirkus der DDR. Archiv Winkler*

In der Nachkriegszeit boomte zwar das Unterhaltungsgewerbe durch das Verlangen der Zuschauer nach Vergnügen und Ablenkung, aber viele der neu oder wieder entstandenen Unternehmen hatten nicht lange Bestand.

Durch die Teilung Deutschlands setzte auch im Circusbereich eine sehr unterschiedliche Entwicklung ein. In der DDR wurde der Circus nach sowjetischem Vorbild als gleichberechtigte Kunstform anerkannt und erfuhr eine staatliche Förderung. Aus den drei Großcircussen Aeros, Jacob Busch und Barlay wurde nach ihrer Verstaatlichung infolge Tod bzw. Weggang ihrer Besitzer der VEB Zentralzirkus (spätere Bezeichnung Staatszirkus der DDR) gebildet. Daneben existierten mehrere private Lizenzcircusse, die allerdings fast alle im Laufe der Jahre eingestellt wurden. In den achtziger Jahren reisten nur noch Probst, Hein und die neu gegründeten Rolandos und Olympia. Artistischer Nachwuchs wurde an der Staatlichen Fachschule für Artistik ausgebildet und arbeitete dann entweder angestellt im staatlichen Circus oder in der überwiegenden Mehrzahl freiberuflich. Der Staatszirkus der DDR orientierte sich an den klassischen Traditionen des deutschen Circus und legte das Schwergewicht auf die Entwicklung leistungsstarker und origineller Dressurnummern. Nach dem Ende der DDR 1990 wurde der Staatszirkus von der Treuhandanstalt, die für die Abwicklung der volkseigenen Betriebe zuständig war, aufgelöst.

Im Westen Deutschlands reisten zum Beginn der fünfziger Jahre rund 20 Großcircusse und zahlreiche kleinere Unternehmen. Eine staatliche Anerkennung blieb aber aus und so wurde immer wieder vor einem drohenden Circussterben durch steuerliche Belastungen, Kostensteigerungen und die wachsende Konkurrenz durch das Fernsehen gewarnt. Das Wirtschaftswunder machte um den Circus leider einen Bogen und so wurden Mitte der fünfziger Jahre einige bedeutende Circusse, darunter Willi Holzmüller, Belli, Apollo und Carl Hagenbeck, eingestellt. Dem standen im Laufe der Jahre einige Neugründungen gegenüber, so Roland (später Busch-Roland) 1948 durch Will Aureden, Sarrasani 1956 durch Fritz Mey, Barum 1970 durch Gerd Siemoneit, Roncalli 1976 durch Bernhard Paul und André Heller, Althoff-Williams 1977 durch Franz Althoff jun., Flic Flac 1989 durch Benno und Lothar Kastein, Charles Knie 1995 durch Charles Knie. Von ihnen blieben in der Gegenwart nur wenige übrig, allein Krone, Roncalli, Flic Flac und Charles Knie konnten sich bis heute behaupten.

Die heutige Circusszene mit nachgewiesenen über 350 Circussen wird in Deutschland vor allem geprägt durch die Vielzahl der Familiencircusse, die von zumeist traditionsreichen Artistenfamilien geführt werden. Künstlerisch reicht das Spektrum vom traditionellen Stil bis zu spezielleren Ausprägungen wie Roncalli mit seiner Orientierung auf Theaterelemente und einen nostalgisch-poetischen Stil und Flic Flac mit der durchgestalteten Inszenierung von vorwiegend spektakulären Nummern, aber auch den Vertretern des Horrorcircus. Der Neue bzw. Zeitgenössische Circus wird durch einzelne Gruppen repräsentiert, hat es aber noch schwer, sich durchzusetzen und Publikum zu gewinnen. Großen Umfang haben in den letzten Jahren sowohl die Weihnachtscircusse als auch die Projektcircusse angenommen, die vorwiegend oder sogar ausschließlich mit Schulen zusammenarbeiten und Circus-Projektwochen anbieten.

Es ist schwer einzuschätzen, welchen Weg die weitere Entwicklung des Circus in Deutschland nehmen wird. Die Zahl der Großcircusse ist drastisch geschrumpft, dafür scheint die Zahl der kleinen bis kleinsten Familiencircusse ständig zu wachsen, die durch die Beschränkung auf die Familie mit den steigenden Unkosten wohl besser zurechtkommen. Probleme mit Tierrechtlern bis hin zu Auftritts- und Gastspielverboten, eine Reduzierung der innerstädtischen Circusplätze durch Bebauung und nach wie vor die mangelnde Anerkennung des Circus als Kunstform behindern massiv die weitere Entwicklung. Erforderlich wird aber auch sein, sich veränderten Sehgewohnheiten und Unterhaltungsbedürfnissen anzupassen, so wie es der Circus über Jahrhunderte hinweg getan hat.

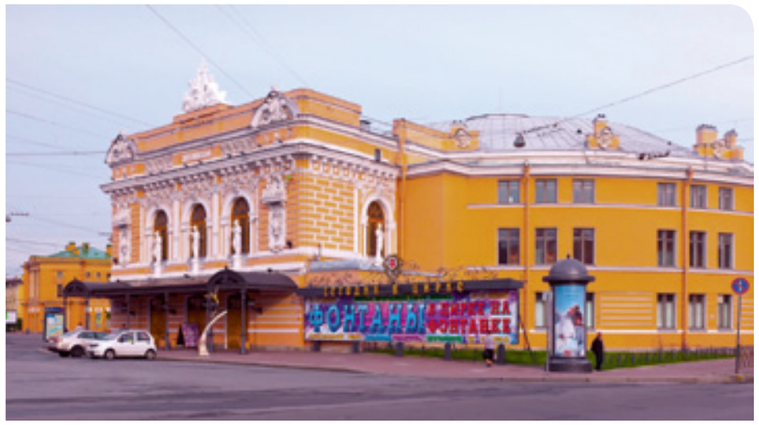
Literatur:
- Günther, Ernst, Dietmar Winkler: Zirkusgeschichte. Ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus, Berlin 1986
- Halperson, Joseph: Das Buch vom Zirkus, Düsseldorf 1926
- Winkler, Dietmar: Zirkus in der DDR, Berlin 2009
- Winkler, Gisela: Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden. Bd. 1 Die Geschichte der Artistik und des Zirkus, Gransee 2015

# Staatscircus in Russland

von Gisela Winkler

In Russland hatte die Circusgeschichte Anfang des 19. Jahrhunderts mit Gastspielen von Kunstreitertruppen wie de Bach und Jacques Tourniaire begonnen, die in St. Petersburg, der damaligen Hauptstadt des russischen Reiches, und in Moskau erste temporäre Bauten errichteten. Man konnte diese Gesellschaften aber kaum als Circus bezeichnen, denn sie boten zu dieser Zeit fast ausschließlich Kunstreiterei. Der erste Kunstreiter, der in Russland auftrat, war Jacob Bates gewesen, der 1763 in St. Petersburg und 1764 in Moskau gastierte und hier sogar schon einen Holzbau errichten ließ. 1827 erbaute Tourniaire in St. Petersburg auf der Fontanka seinen Olympischen Circus, der aber bald von der Direktion des Kaiserlichen Theaters übernommen und als Neues Theater 1828 wiedereröffnet wurde. Hier traten in den Folgejahren auch Kunstreiter, Seiltänzer, Athleten und Zauberkünstler auf. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts reisten in Russland zahlreiche westeuropäische Kunstreiter- und Circustruppen, so von Foureaux, Loisset, de Bach, Gautier bis Price und Guerra. 1843 gastierte die Truppe von Louis Soullier in St. Petersburg. Einen großen Eindruck machte die Circustruppe von Alexander Guerra, der 1845 nach St. Petersburg kam und seinem adligen und großbürgerlichen Publikum glanzvolle Vorstellungen im Stil der Romanischen Schule der Franconis gab. Guerra nutzte die Vorliebe der Petersburger Adligen und Beamten für ein Mäzenatentum und öffnete seinem Publikum die Pferdeställe und Foyers des Circus, die bald zum „Lieblingsort der Garde-Jugend, die sich für tonangebend hinsichtlich der Circusmode und des Geschmacks hielt“ wurde (A. Brjanski: Circus in Petersburg, zit. nach Jewgeni Kusnezow, Berlin 1970, S. 65). Auch Cuzent & Lejars, die sehr erfolgreich in Berlin gespielt und dort erst von Ernst Renz übertrumpft worden waren, kamen um 1846 nach St. Petersburg und überboten nun hier Guerras Circus mit Prunk. Die Erfolge der beiden Circustruppen bewogen die Direktion des Kaiserlichen Theaters, beide Circusse aufzukaufen und als eigenen Circus, der das besondere Wohlwollen des Zaren Nikolaus I. genoss, mit einem neuen Festbau zu betreiben. Die Leitung wurde Paul Cuzent übertragen, der auf Befehl von Nikolaus I. aus Zöglingen der Kaiserlichen Theaterschule eine Gruppe Circusartisten ausbildete. Obwohl dieser Circus von der Staatskasse finanziert und prächtig ausgestattet wurde, war die künstlerische Substanz des Unternehmens gering, man konzentrierte sich auf die Inszenierung von historischen Militärpantomimen und 1854 wurde er in ein Theater umgewandelt. Bemerkenswert an diesem Unternehmen war lediglich, dass es als erster Circus öffentlich finanziert und damit gleichsam der erste Staatscircus war.

*Akim Nikitin.*
*Museum St. Petersburg*




*Circusgebäude am Fluss Fontanka in St. Petersburg.*

Nach verschiedenen Gastspielen, u. a. von Renz 1866/67, waren die nächsten bedeutenden Circusunternehmen in Russland die von Carl Hinné, der Circusbauten in St. Petersburg und Moskau besaß, und Albert Salamonsky, der von Berlin kommend 1880 in Moskau den Circus auf dem Zwetnoi Boulevard errichtete, der noch heute existiert.

Hinné hatte 1867 einen Circus auf dem Petersburger Michailow-Platz eröffnet, aber der Erfolg blieb mäßig. Das änderte sich erst, als sein Schwager Gaetano Ciniselli, der Mann von Hinnés Schwester Wilhelmine, zu ihm stieß und den Circus schließlich übernahm. Statt des bisherigen Holzbaus ließ Ciniselli 1877 nun einen großzügig ausgestatteten Steinbau – als ersten in Russland – auf der Fontanka errichten, in dem er die neuesten Nummern der westeuropäischen Circuskunst vorstellte. 1892 wurde hier erstmals in Russland eine Wasserpantomime aufgeführt. Der Circusbau wurde im Laufe seiner Geschichte mehrmals verändert, 2003 wurde mit der Restaurierung der Fassade begonnen und seit 2015 erstrahlt der Bau wieder in seinem historischen Glanz und ist nach wie vor Spielstätte des St. Petersburger Circus. Auch den Moskauer Circus von Hinné hatte Ciniselli übernommen, musste sich hier aber der Konkurrenz vom Circus Salamonsky stellen, der ein phantasievolleres und originelleres Programm bot. Der Circus Ciniselli (die Direktion hatten nach dem Tod von Gaetano 1881 seine Söhne übernommen) zog sich bald aus Moskau zurück, doch Salamonsky erwuchs eine neue Konkurrenz im Russischen Cirk Nikitin. Die Brüder Dmitri, Pjotr und Akim Nikitin waren mit ihrem Vater Alexander, einem freigelassenen Leibeigenen, als Artisten umhergezogen. 1873 kauften sie den Cirk Beranek, betrieben nun den ersten einheimischen russischen Circus und reisten durch Russland. Die Circusse, die sie entlang dieser Route im Laufe der Jahre bauten, waren die ersten großen Circusgebäude in der Provinz. In den neunziger Jahren galten die Nikitins als eines der bedeutendsten Circusunternehmen in Russland. Einen weiteren angesehenen Circus im Russland des 19.

*Truzzi. Museum St. Petersburg*

Jahrhunderts betrieb die Familie Truzzi, die von Salamonsky aus Italien nach Moskau geholt worden war. Sie machte sich Mitte der achtziger Jahre selbstständig und gastierte in ganz Russland. Auch diese Direktoren – von Salamonsky und Ciniselli bis Truzzi – ließen in vielen größeren Städten Circusbauten errichten und beförderten damit die Circusentwicklung im riesigen Zarenreich.

Nach der Jahrhundertwende waren der Cirk Ciniselli in St. Petersburg und der Cirk Salamonsky in Moskau die führenden Unternehmen, doch auch die Nikitins und Truzzis reisten weiterhin und daneben gab es etwa 30 Circusse unterschiedlicher Größe und Bedeutung. Ihre Programme entsprachen denen in Westeuropa, aber zwei artistische Genres entwickelten sich speziell in Russland: die Dshigitenreiterei und die satirische Clownerie. Beide sind heute noch typisch für den russischen Circus.

Die Dshigitenreiterei hatte ihren Ursprung in den Reitkünsten der Kosaken und Kaukasusvölker. Es ist eine besonders dynamische, schnelle Art des Kunstreitens mit akrobatischen Tricks auf und am Pferd, sie erfordert durchtrainierte Pferde und kühne, erfahrene Reiter. Bekannte Reitertruppen waren die Kantemirows (deren Nachkommen noch heute arbeiten) und die Ali-Bek-Truppe.

Die satirische Clownerie mit einem deutlichen politischen Akzent unterscheidet sich wesentlich von der traditionellen Clownerie mit ihren weitgehend unpolitischen Späßen. Ihre ersten bedeutenden Vertreter waren die Brüder Anatoli und Wladimir Durow, die beide als Dressurclowns mit Haustieren auftraten. Anatoli kommentierte die Arbeit seiner Tiere mit Wortspielen und Witzen, wobei er seit den 1890-er Jahren zunehmend das aktuellpolitische Geschehen und vor allem die zaristische Regierung mit beißendem Spott glossierte. Sein Bruder Wladimir, der ihn anfangs nachgeahmt hatte, verlegte sich dann auf die Dressur und gab später seinen Auftritten einen populärwissenschaftlichen Charakter, indem er seine Vorführungen mit Erläuterungen versah. Mitglieder der Familie Durow waren auch in den folgenden Jahrzehnten als Tierlehrer im sowjetischen Circus sehr bekannt. Die satirische Clownerie blieb – im Gegensatz zur Dshigitenreiterei – auf den russischen/sowjetischen Circus beschränkt. Alle Versuche, diesen Stil auf die Circuskunst in den anderen sozialistischen Ländern zu übertragen, blieben letztlich erfolglos.

Während des ersten Weltkriegs hatten die Circusse von Salamonsky, Ciniselli, Nikitin und Truzzi ihre Bedeutung verloren, die ehemaligen Prinzipale waren gestorben. Der Wendepunkt im russischen Circus kam mit der Oktoberrevolution 1917, die das Ende der Zarenherrschaft und den Beginn der sozialistisch-kommunistischen Staatsordnung bedeutete. Der Circus war in Russland seit seinen Anfängen eine beliebte Unterhaltung gewesen, hatte allerdings – von Ausnahmen abgesehen – kein sonderlich hohes künstlerisches Niveau gehabt und wurde vor allem von den Intellektuellen als niedere Kunstform verachtet. Der neue Volkskommissar für Bildungswesen, Anatoli Lunatscharski, warnte vor einem solchen Hochmut gegenüber dem Circus und sah es als seine Aufgabe an, ihn zu einer Art Theater des Volkes zu entwickeln. Damit „war das Signal für eine Neuorientierung der Circuskunst in der Sowjetunion gegeben. Und schon im Januar 1919 wurde bei der Theaterabteilung des Volkskommissariats für Bildungswesen eine Circussektion ins Leben gerufen, deren nächste Ziele die Verstaatlichung der Moskauer Circusse und die Erarbeitung eines Reformplanes waren“ (Kusnezow, S. 232).

Es folgte eine Periode des Suchens nach neuen, den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen entsprechenden Formen der Circuskunst mit vielen, auch missglückten Experimenten. Das Wichtigste aber war, dass „die Circuskunst

*Karandasch.*
*Museum St. Petersburg*

erstmals in ihrer Geschichte eine staatlich anerkannte und geförderte Stellung erhalten hatte“ (ebenda).

In den zwanziger und dreißiger Jahren erfolgte ein systematischer Ausbau des Sowjetischen Staatscircus. Dazu gehörte die Heranbildung eines Artistennachwuchses, wofür 1926 in Moskau Kurse für Circuskunst eingerichtet wurden, aus denen sich später eine Circusschule, die Staatliche Lehranstalt für Circuskunst und Estrade, entwickelte. Von dieser Fachschule für Circuskunst kamen 1930 die ersten Absolventen in die Circusse, darunter u. a. der später berühmte Clown Karandasch (Michail Rumjanzew). Die Schule war weltweit die erste ihrer Art. Einem zweiten Problem, der wissenschaftlich-theoretischen Beschäftigung mit der Circuskunst, widmete sich vor allem das Leningrader Museum für Circus und Estrade (= im Russischen Kleinkunst und Varieté), das 1928 entstanden war und von Anfang an sich zum Ziel stellte, nicht nur alles Material über die Geschichte der Artistik zu sammeln, sondern es auch für die Praxis nutzbar zu machen. Aber auch die Zahl der Circusse und Darbietungen wuchs: Hatten 1928 nur 15 staatliche Circusse mit rund 130 Darbietungen bestanden, so waren es 1938 schon 86 Circusse mit 396 Darbietungen. 1936 war eine Hauptverwaltung Sojusgoszirk für die zentrale Leitung des Sowjetischen Staatscircus gebildet worden.

Eine Spezialität des sowjetischen Circus waren – neben der Inszenierung der Programme durch ausgebildete Regisseure und dem Einsatz von Choreografen, Komponisten und Kostümbildnern analog zum Theater – die Bemühungen um thematisch gestaltete Nummern, die vor allem folkloristischen Charakter hatten und durch die Besonderheiten eines Vielvölkerstaates geprägt waren. Dazu gehörten z. B. kaukasische Reiterbilder und die usbekischen Seiltänzernummern. Während in Westeuropa die Circuspantomime nahezu verschwunden war, gab es im sowjetischen Circus Bestrebungen, diese Form wieder aufleben zu lassen – wohl auch darum, weil sich damit ideologische Inhalte besser darstellen ließen. In den Kriegsjahren ab 1941 gewann die Pantomime noch an Bedeutung, weil sich mit ihr enge Beziehungen zum Kriegsgeschehen herstellen ließen. Sie – ebenso wie die Clownerie, die sich traditionell der politischen Satire annäherte – und der gesprochene Prolog vor Beginn des Programms wurden nun zum Mittel der Agitation, zum aktuellen Kommentar. Während des Zweiten Weltkriegs kam dem Circus eine besondere Rolle sowohl als Unterhaltung als auch zur moralischen Unterstützung der Soldaten und der „Heimatfront“ zu. So wurden in den Kriegsjahren von 1941 bis 1944 trotz schwieriger Bedingungen 150 neue Darbietungen geschaffen.

Die große Rolle der Clownerie im sowjetischen Circus zeigte sich auch darin, dass nach dem Krieg in Moskau speziell für die Ausbildung von Clowns ein Studio aufgebaut wurde, aus dem später so berühmte Clowns wie Juri Nikulin und Michail Shuidin hervorgingen.

Nach dem Krieg wurde in der Ausbildung der Artisten und im Aufbau neuer Nummern besonders viel Wert auf originelle Tricks und Apparate (wie beispielsweise der Semafor der Schwestern Koch) sowie auf eine Vielfalt der Genres gelegt. Bezeichnungen wie Russischer Barren für die Wurfstange und Russische Schaukel für die Schleuderschaukel verweisen darauf, dass diese Geräte aus der russischen Circuskunst stammen. Die festen Circusbauten ermöglichten auch den Aufbau von komplizierten Apparaten wie dem Hochseil der Wolshanskis, das hydraulisch angehoben und so in ein Schrägseil verwandelt werden konnte. Für die Illusionsnummern beispielsweise der Kios boten die Manegen der Festbauten natürlich auch bessere Bedingungen als ein Zeltcircus.

Die Dressur hatte bis dahin eine untergeordnete Rolle gespielt, nun kamen auch auf diesem Gebiet ungewöhnliche Nummern heraus, etwa Filatows Bärencircus. Viktor Tichonow stellte eine Nummer mit Wisenten und Tigern zusammen.

Das Bemühen um sowohl originelle als auch leistungsstarke Darbietungen wurde bei Wettbewerben wie dem Circusfestival in Monte Carlo mit zahlreichen hohen Preisen gewürdigt.

In der Sowjetunion fanden Circusvorstellungen vorwiegend in festen Circusbauten statt, die es in fast allen größeren Städten gab. Die Zeltcircusse spielten eine eher untergeordnete Rolle, waren meist auch technisch nicht auf dem neuesten Stand. Spezielle Circusensembles waren der Circus auf dem Eis, der Circus auf der Bühne, der Circus unter Wasser und der Liliputanercircus mit ausschließlich kleinwüchsigen Artisten. Der Eiscircus gastiert auch heute regelmäßig im Ausland und zeigt im Gegensatz zu Eisrevuen wie Holiday on Ice artistische Darbietungen auf Schlittschuhen, darunter auch Dressuren.

Nach der Auflösung der Sowjetunion hat es natürlich auch im Circus Veränderungen gegeben. Die russischen staatlichen Circusse sind nun in der Vereinigung von Rosgoscirk zusammengefasst, es gibt aber auch Circusunternehmen, die nicht zu Rosgoscirk gehören und direkt dem Russischen Kulturministerium unterstehen, so der St. Petersburg Circus und der Kazan Circus. In Moskau existieren der Cirk Nikulin auf dem Zwetnoi Boulevard (der ehemalige Salamonsky-Circus, der von 1985 bis 1989 völlig umgebaut und wieder mit der historischen Salamonsky-Fassade versehen wurde) als eigenständiges Unternehmen und der staatliche Große Moskauer Staatscircus auf dem Wernadski-Prospekt, der 1971 erbaut wurde und als größter stationärer Circus weltweit gilt. Zu Rosgoszirk (Generaldirektor Dimitri Ivanov) gehören 42 feste Circusse, 30 Reiseshows, insgesamt etwa 2.000 Artisten (https:/circustalk.com/news/rosgoszirk-95-years-of-russian-circus). Rosgoszirk verfügt über verschiedene Werkstätten und ein Circuszentrum für die Produktion von Shows und Darbietungen. Sozialprogramme sollen sowohl den Start junger Artisten in ihre Karriere als auch den Rückzug älterer Artisten aus der aktiven Circusarbeit unterstützen.

*Circus Nikulin, der “alte” Circus.*

*Der Great Moscow State Circus, erbaut 1971 in Moskau.*

Der jüngste Circusbau und gleichzeitig nördlichste der Welt wurde 2004 im sibirischen Jakutsk, das als kälteste Stadt der Welt gilt, in der russischen Teilrepublik Sacha (Jakutien) errichtet: der Sachacirk. Hier werden auch internationale Festivals und das Jugendcircusfestival „Kleines Mammut“ veranstaltet.

Durch die starke Reduzierung der staatlichen Zuwendungen sind viele der traditionellen Circusgebäude mittlerweile renovierungsbedürftig, daher entwickelten Regierungsstellen im Jahre 2011 – aus der Einschätzung heraus, dass dem Circus in der gesamten Kulturszene eine erhebliche Bedeutung zukommt – ein „Konzept zur Entwicklung des Circus-Business“, in dessen Rahmen staatliche Mittel (geplant sind Investitionen von fast einer Milliarde Dollar) zur Sanierung der Circusgebäude bereitgestellt werden. Dabei ist vor allem an eine Umwandlung der Bauten in multifunktionale Vergnügungszentren gedacht. In Ischewsk, der Hauptstadt der Republik Udmurtien, wurde bereits 2003 ein Circusneubau eröffnet. Auch der Circusbau in Sotschi wurde – im Zusammenhang mit der Winterolympiade 2014 – umgestaltet.

In Moskau wird seit 1996 ein internationales Circusfestival veranstaltet, 2018 findet das 16. „International Youth Festival – Contest in Circus Art“ statt, an dem sowohl junge Artisten aus Kinder- und Jugendcircussen als auch professionelle Artisten teilnehmen. Verliehen werden dabei als Hauptpreise Goldene, Silberne und Bronzene Elefanten. Ein Weltfestival der Circuskunst „Idol“ wurde im Herbst 2013 in Moskau aus der Taufe gehoben, auch in anderen russischen Städten werden Festivals durchgeführt. Und auf den Circusfestivals in aller Welt zählen die Artisten aus Russland bis heute zu den Topfavoriten auf die begehrten Preise.


Literatur:
- Dmitrijew, Juri: Zirk w rossii, Moskau 1977
- Dmitrijew, Juri: Sowjetskij zirk sewodnja, Moskau 1968
- Kusnezow, Jewgeni, Der Zirkus der Welt, Berlin 1970
- Winkler, Gisela, Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden, Band 1: Die Geschichte der Artistik und des Zirkus, Gransee 2015

# Circus rund um die Welt heute

von Helmut Grosscurth

*Bombastisches Finale der Circusshow im Chimelong Park in Guangzhou, China.*

Seitdem Philip Astley 1768 seinen ersten Circus gegründet hatte, verbreitete sich seine Idee auf der ganzen Welt. Heutzutage unterhalten Tausende von Circussen, große und kleine, ihr Publikum fast überall auf der Welt. Dank der Öffnung des Fernen Ostens haben sich überlieferte Varianten der asiatischen Akrobatik der weitverzweigten Circusfamilie unserer Zeit angeschlossen. In der Tat befinden sich einige der modernsten und aufstrebendsten Circusensembles momentan in China, wo die berühmten Akrobatentruppen einen offenbar nie versiegenden Strom an neuen Talenten und privaten Unternehmen hervorbringen wie beispielsweise die Gruppe Chimelong aus Guangzhou, die mit hochkarätigen Circusshows von internationalem Format die Massen begeistern.

## Nordamerika

Die Circuswelt war entsetzt, als Ringling Brothers and Barnum & Bailey, die unerreichte „Greatest Show on Earth", 2017 ihre Schließung ankündigte. Die letzte Vorstellung in ihrer fast 150-jährigen Geschichte fand am 21. Mai 2017 statt. Eine Pressemitteilung des Unternehmens gab einen Großteil der Schuld der ein Jahr zuvor unter dem Druck von Tierrechtsgruppen getroffenen Entscheidung, keine Elefanten mehr zu präsentieren. Die legendären Ringling-Züge, die als Transportmittel, aber auch als Zuhause des Personals gedient hatten, traten ihre letzte Fahrt nach Florida an, wo sich einst Ringlings Winterquartier befand und nun die Produktionsfirma Feld Entertainment ansässig ist.

Die Schließung des riesigen Circus Ringling kommt einem Wendepunkt in der Circusgeschichte gleich, ist aber auch eine Chance für neue Entwicklungen. Innerhalb der letzten 30 Jahre hat sich nördlich der USA ein ganz neuer Circus entwickelt: Der Cirque du Soleil, ursprünglich aus Quebec stammend, wuchs von der kleinen Show einiger Straßenartisten hin zu dem größten Circusunternehmen der westlichen Welt. Heutzutage bietet der Cirque du Soleil über 20 Shows, von denen allein sieben in maßgeschneiderten Theatern in Las Vegas laufen. Sechs Programme gehen unter dem berühmten „Grand Chapiteau" auf Tournee und fünf Shows gastieren in Arenen, in direkter Konkurrenz zu den Überresten von Feld Entertainment.

Interessanterweise haben sich in den USA kleinere Circus-Ensembles entwickelt, die jeweils ein spezielles Publikum bedienen. Der UniverSoul Circus begann, Afro-Amerikaner zu unterhalten, während der Circus Vazquez die Latinos erfreut, die immer schon gerne in den Circus gegangen sind. In New York gastiert nach einigen finanziellen Problemen und einem Wechsel in der Geschäftsführung erneut der Big Apple Circus. Dank seines alljährlichen Gastspiels beim Lincoln Center im Herzen von New York City fördert der Big Apple Circus das Image des Circus als darstellende Kunst und bringt ihn auf ein neues Niveau, vergleichbar mit Theater, Konzert und Ballett. All diese neuen Shows sind zwar viel kleiner als die einstige „Greatest Show on Earth", aber gleichzeitig lenken sie die Aufmerksamkeit auf die Kunst der Artisten und weg von dem Tamtam der Drei-Manegen-Circusse. Echte Sensationen können hier aus nächster Nähe verfolgt werden: Niemals zuvor in der gesamten Circusgeschichte wurden die beiden riskantesten Leistungen der Luftartistik im gleichen Programm präsentiert: Die Fabulous Wallendas begeistern mit der Sieben-Personen-Pyramide auf dem Hochseil, und am fliegenden Trapez versucht Ammed Tuniziani von den Flying Tunizianis den schwierigen vierfachen Salto mortale in die Hände seines Fängers. Beide Darbietungen gehörten zum Jubiläumsprogramm 2017/18 des Big Apple Circus.

*Eisenbahnzug von Ringling Bros. and Barnum & Bailey, USA. Foto: Brian Solomon*

## Lateinamerika

Anfang der 1980-er Jahre kamen mehrere Gruppen zuerst aus Frankreich und später aus Kanada nach Lateinamerika und warben mit dem Verzicht auf Tiere in ihren Shows, um bestimmte Bevölkerungsschichten zu erreichen, die auf die eine oder andere Weise immer häufiger gegen Circustiere protestierten. Zudem entdeckten einige Gruppen aus der Theater- und Tanzwelt den Circus für sich, ähnlich wie es auch in Europa geschah. Vielleicht verlief die Entwicklung des Neuen Circus in Lateinamerika langsamer, weil es viele große traditionelle Unternehmen gab, in einigen Ländern mehr als in anderen. Staaten wie Brasilien, Argentinien und Mexiko entsandten Shows in andere Länder, und vor allem mexikanische Ensembles gingen sogar in die USA und ließen sich dort nieder.

Zeitgleich wagte sich 2002 der Cirque du Soleil nach Mexiko, viele Jahre früher als in das restliche Lateinamerika. Wegen seiner geografischen Lage und enormen Bevölkerung war Mexiko immer schon ein attraktives Ziel für große internationale Unternehmen, von denen Ringling Brothers and Barnum & Bailey's Circus bis zu seiner Einstellung gewiss nicht der geringste war.

Noch im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts glichen sich die bedeutendsten Familien darin, dass der Circus weiterhin gute Geschäfte in Mexiko machte, doch sie erfuhren schwerwiegende Unannehmlichkeiten, weil sie nicht die Kapazitäten hatten, sich zu richtigen Freizeitindustrien zu entwickeln, sondern sie blieben Familienunternehmen mit administrativen Schwierigkeiten und technischer Stagnation bei der Programmgestaltung. Hinzufügen müssen wir weitere Probleme, die der Weiterentwicklung ihrer Firmen entgegenstanden: immer weniger Circusplätze, höhere Preise, hohe Werbekosten besonders in den Großstädten, Steuerlast und exorbitante Reisekosten.

2015 wurde die Zahl der Circusse in Mexiko auf über 400 geschätzt, in Chile ungefähr 120, über 80 in Peru und zirka 60 in Kolumbien. Die meisten von ihnen sind kleine Familienbetriebe, die mit einem Zelt über Land ziehen. Nur wenige von ihnen legten wirklich Wert auf das künstlerische Niveau ihrer Darbietungen. Andere hatten zwar modernes Material, aber die Qualität ihrer Programme ließ stark zu wünschen übrig. Viele der so genannten Regionalcircusse hatten ernste Probleme um zu überleben. In Mexiko wurde die Circuskunst nie von der Regierung unterstützt, weil der Staat die Circusse als private Betriebe ansieht und sie nicht mit Kunst, sondern eher mit Unterhaltung in Verbindung bringt. Chile war in dieser Hinsicht privilegiert, und die neuen Circusensembles in Argentinien werden von der Regierung sehr gefördert.

Zweifellos ist das schwerwiegendste Problem, dem sich der heutige Circus gegenüber sieht, die artistische Ausbildung. Die traditionellen Familien haben die von ihren Vorfahren übernommene Artistik immer weiter fortgeführt, ohne neue Darbietungsformen kreieren zu können.

*Der Nationalcircus von Kuba 1962.*

Da sie sich alles selbst beibringen und kein multidisziplinäres artistisches Training absolviert haben, verfügen sie über keinen innovativen Hintergrund, der es ihnen gestattet, in multidisziplinärer Hinsicht kreativ zu werden und mit anderen mithalten zu können.

Der mexikanische Circus brachte traditionsgemäß immer seine eigenen artistischen Darbietungen hervor, sozusagen als Selbstversorger ohne größere Probleme, was sich als attraktiv und publikumswirksam erwies. Zwischen 1970 und 2010 sahen wir eine starke Einwanderung von Circusfamilien aus Mittel- und Südamerika, die in ihrer Heimat keine Arbeitsmöglichkeiten mehr fanden. Argentinien, Kolumbien und Venezuela sind Beispiele, wo die traditionellen Circusunternehmen praktisch verschwunden sind, und Brasilien machte die gleiche schmerzliche Erfahrung. Wie in Argentinien lag es am Verbot, in den Großstädten beider Staaten mit Tieren aufzutreten.

Die Nähe zu Kuba versorgte Mexiko mit zahlreichen Circusnummern; sie waren von hoher Qualität, zumal sie von Absolven-ten einer Schule dargeboten wurden, und viele Artisten aus ehemals sozialistischen Ländern wanderten nach Mexiko ein. Wie sieht es also mit der Ausbildung neuer Artisten vor Ort aus?

Die Stärke der traditionellen Circusunternehmen verhinderte die Entwicklung von Ausbildungszentren, wie sie in Europa seit der Gründung der sowjetischen Circusschule 1927 entstanden, bis hin zu der kreativen Bandbreite, die Jahrzehnte später in England und Frankreich angeboten wurde; dadurch entwickelten sich Darbietungen, die mehr zum Neuen Circus tendierten. Auf unserem Kontinent folgten Schulen wie 1977 die Nationale Schule von Kuba gemäß dem russischen sozialistischen Ausbildungsmodell, 1982 die Schule von Rio de Janeiro, die Schule von Tarumba in Lima, Peru (1984), die Circusschule La Arena in Buenos Aires (1994), die Schule „Circus für alle“ in Cali (1995) und die Schule des Circus der Welt in Chile (1995). 2007 wurde an der Mesoamerican University von Puebla, Mexiko, ein Circustrainingsprogramm mit einem Bachelor-Abschluss etabliert. Hier werden theoretische und praktische Fächer studiert, und es gedeihen neue circensische Inszenierungen. Auch schon verschwunden geglaubte Darbietungen werden hier neu entdeckt.

Die aktuelle Aufgabe besteht darin, sich neue Alternativen einfallen zu lassen, den Circus neu zu erfinden. Zurzeit leben wir zweifellos in einer Übergangsperiode, in der gerade alles neu definiert wird.

## Südafrika

James Clements Boswell wurde von Philip Astley ausgebildet und arbeitete in dessen Programm als Clown. Noch heute betreiben seine Nachfahren Circusse In Südafrika.

Die Nutzung des Kaps der Guten Hoffnung der Schiffe der niederländischen East India Company auf ihren Handelsrouten gen Osten ließ viele Besucher an die Südspitze des Kontinents kommen. Darunter befanden sich Unterhaltungskünstler wie Jongleure und Schauspieler, von denen viele dort blieben und für die einheimische Bevölkerung spielten. Die Eröffnung dieser Handelsroute ermöglichte schon bald die Ankunft kompletter Circusunternehmen, von denen einige nach Norden reisten und abgelegene Gemeinden im südafrikanischen Hinterland besuchten. Namen wie Bell’s sowie Bostock und Wombwells, berühmte Circusse aus Übersee, wurden bald auch in Südafrika bekannt. Gleichzeitig reisten aufwändige Produktionen mit großen Gruppen von Zulu-Kriegern und Tieren nach Europa, um historische Ereignisse nachzuspielen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts besaß Fillis’s Circus feste Gebäude in Kapstadt, Kimberley und Johannesburg. Die Gebrüder Boswell schlossen sich 1911 Fillis an, und nachdem jener Circus eingestellt worden war, gründeten sie ihr eigenes Unternehmen. Seit jener Zeit ist der Name Boswell gleichbedeutend mit Circus und existiert noch heute.

Seinerzeit beherrschten zwei Unternehmen die südafrikanische Circusszene, Boswell und Pagel’s Circus, der dem deutschen Kraftathleten William Pagel gehörte. Als Pagel 1947 starb, schloss der Betrieb, doch ein Circusmann namens Turnbull benutzte den Titel Pagel für eine Weile, hatte aber keinen Erfolg und kehrte zum Namen Circus Coronado zurück, bevor er ganz von der Bildfläche verschwand.

Ab 1964 bespielte der riesige weltberühmte Chipperfield Circus drei Jahre lang Südafrika und wurde zu einer Sensation, da noch kein anderer Circus von derartigem Format das Land zuvor besucht hatte. Natürlich führten sie zahlreiche Tiere der unterschiedlichsten Arten mit.

1954 transportierte W. H. Wilkie seinen Circus von England nach Südafrika und reiste in Konkurrenz zu Boswell, bis die beiden Unternehmen sich 1964 zusammenschlossen. Boswells ehemaliger Vorreisender, Ralph Doyle, betrieb einige Jahre seinen eigenen Doyle’s Circus bis zu seinem Tod, danach ging die Show bankrott.

Der Australier Percy Meatchem betrieb in Zusammenarbeit mit einem früheren Pagel-Mitarbeiter, „Doc” Fritz, einen sehr kleinen Circus namens Lewis and Fritz. Später erwarben sie einen Teil von Doyles Sitzeinrichtung und eröffneten den Continental Circus Berlin. Nach rund drei Jahren übernahm W. H. Wilkie den Anteil von Fritz. Die Einführung des Fernsehens führte zu einem drastischen Rückgang der Zuschauerzahlen, und es wurde beschlossen, das Unternehmen einzustellen. Ende der 70-er Jahre machte Fritz‘ Sohn Boet einen eigenen Circus auf, den Circus Olympic.

*Der Boswell Circus von Brian Boswell in Südafrika.*

*Der Stardust Circus auf Tour in Australien, 2017.*

1980 eröffnete Wilkie eine zweite Einheit, Wilkie Circus International. Das neue Unternehmen sollte über die Straße reisen und kleine Dörfer besuchen, in Konkurrenz zu Olympic, war aber nicht erfolgreich und wurde nach nur wenigen Monaten in Robero’s Circus umgetauft, nach seinem Sohn. Doch dieses Unterfangen war sogar noch erfolgloser und führte 1982 zum Zusammenschluss als Boswell Wilkie Circus.

Ebenfalls 1982 eröffnete Brian Boswell, der Enkel des Gründers von Boswell’s Circus, seinen eigenen Circus, der nach längeren gerichtlichen Auseinandersetzungen über die Nutzung des Namens als Brian’s Circus reiste. Als der Boswell Wilkie Circus 2001 schloss, kehrte das Unternehmen zu der Bezeichnung Brian Boswell Circus zurück. Brian Boswell‘s Circus bereist seit mittlerweile über 35 Jahren Südafrika mit einem internationalen Programm und mit zahlreichen Tieren, darunter Elefanten, Tiger, Löwen, Leoparden, Papageien usw.

2005 begann ein junger Circusfreund in Kapstadt mit einem kleinen Unternehmen, McLaren’s, das sich zu einem großen Circus entwickelte und heutzutage landesweit reist.

Jeder Circus, ob groß oder klein, präsentierte bis Ende der 90-er Jahre Tiere, doch dann machte auch hier eine neue Bewegung von sich reden, die Tierrechtler. Obgleich sie nur einen sehr kleinen Teil der Bevölkerung und eine winzige Fraktion des Circuspublikums repräsentierten, schafften sie es, Vorstellungen zu blockieren und ein sehr negatives Image der Tiercircusse zu verbreiten, mit offensichtlichen Lügen und verfälschten Abbildungen unter Zuhilfenahme des Internets.

Seit den 90-er Jahren besuchen verschiedene Unternehmen das Land als „Moskauer Staatscircus”, „Großer Moskauer Circus” oder unter ähnlichen Bezeichnungen, auch wenn sie, von den beiden Genannten abgesehen, kaum einen Russen im Programm hatten. Diese beiden Circusse, unter der Schirmherrschaft von W. H. Wilkie beziehungsweise Lew Meatcham, hatten immerhin Tiere dabei wie Kosakenpferde und russische Bären usw., aber die ihnen folgenden Circusse verzichteten komplett auf Dressurnummern.

Im Lauf der Jahre entstanden in verschiedenen Teilen Südafrikas diverse Circusschulen, von denen die bekannteste Keith Andersons „Hi-Fli”-Schule für Trapezartisten war. Obwohl sie sich auf das Flugtrapez spezialisiert hatte, wurden die Jugendlichen in allen Circusdisziplinen ausgebildet und traten regelmäßig bei Landwirtschaftsmessen und Festivals auf. Einer der angesehensten Trainer war Lee Stath, der Fänger der bekannten Flying Marilees, die von den 1950-er bis zu den 1970-er Jahren in europäischen und amerikanischen Circussen auftraten. Die Schule schloss, nachdem ihr Gründer Keith Anderson (Luftartist, Clown und Puppenspieler) vor einigen Jahren verstarb.

Die Zip Zap-Circusschule, die von Brent van Rensburg geleitet wird, einem früheren Schüler Keith Andersons, ist immer noch in Kapstadt in Betrieb. Sie inszeniert eigene Shows und schickt ihre Darbietungen weltweit zu verschiedenen Circussen. In der Kapstadter Gegend gibt es zudem ein oder zwei kleinere Schulen, die Circusgenres von Trapez über Jonglage bis hin zur Clownerie unterrichten. In der Kleinstadt Machadodorp in der Provinz Mapumalanga leitet die ehemalige Luftartistin Dalene Hepburn eine Circusschule.

Zweifellos tragen all diese Circusschulen dazu bei, den Circus in das öffentliche Bewusstsein zu rücken, ebenso fördern sie die Begabungen, über die gute Circusartisten verfügen müssen. Sie sorgen für Artistennachwuchs und spielen in der Branche eine wichtige Rolle.

## Australien/Neuseeland

Der Circus in Australien begann 1847 in Launceston, Tasmanien, damals nur eine unbedeutende Hafenstadt von vielleicht 10.000 Einwohnern. Es wurde in einem einfachen kleinen Gebäude aus Holz, Eisen und Leinwand gespielt, doch man war erfolgreich, und schon bald bereisten die ersten Circusse das australische Festland und machten bei den Goldgräbern gute Geschäfte. In Neuseeland wurde der Circus einige Jahrzehnte später von reisenden Unternehmen aus Australien eingeführt.

Die beiden Länder sind relativ dünn besiedelt. Australien ist größer als ganz Europa, hat aber nur ungefähr 26 Millionen Einwohner. Neuseeland ist kleiner als Australien und hat eine Bevölkerung von lediglich 5 Millionen. Dadurch werden an die Kostenstruktur und Logistik reisender Circusse und anderer Shows größere Anforderungen als in Europa gestellt.

Zurzeit gibt es ungefähr 12 selbstständige Reisecircusse in Australien, die bis zu elf Monate pro Jahr unterwegs sind, mit Tieren oder ohne Tiere, sowie drei in Neuseeland. Hinzu kommen verschiedene Neue Circusse, die meistens mit Steuergeldern subventioniert werden. Sie absolvieren kürzere Saisons und reisen zudem im Ausland. Viele Theaterschulen

*Akrobatikcircus à la Cirque du Soleil: “Totem” zur Zeit auf Europa-Tournee.*

bieten auch Unterricht in der Circuskunst an, ungefähr 80 in Australien und 18 in Neuseeland. Somit kann in beiden Ländern ein aktives Interesse am Circus festgestellt werden, von den seit vielleicht sieben Generationen etablierten Reisecircussen mit Tieren über zeitgenössischen Circus bis hin zu den Hunderten von jungen (und nicht ganz so jungen) Circusschülern, denen Profis artistisches Können vermitteln.

Das National Institute of Circus Arts als Teil der Swinburne University in Melbourne bietet einen dreijährigen Bachelor-Kursus in Circuskünsten an, und sein neuseeländisches Gegenstück ist vielleicht das Polytechnic Institute of Technology in Christchurch.

Die üblichen Tierrechtsorganisationen versuchen, Vorstellungen mit Tieren zu stören. Das erfordert zusätzliche Zeit von den Circusleuten, denen es erfolgreich und professionell gelingt, die Wahrheit über Tierschutz im Circus zu vermitteln.

Ein Trend besteht darin, dass Kinder, die doch das Rückgrat des Circuspublikums bildeten, heutzutage einen Großteil ihrer Freizeit am Tablet verbringen. So besteht das derzeitige Publikum eher aus etwas älteren Personen, die vielleicht an jene Circuskunststücke zurückdenken, die sie einst selber auf einer Circusschule oder einer anderen Einrichtung erlernten. Die Circusse bewältigen die unglaubliche Herausforderung, weite Strecken zurückzulegen und Vorstellungen am laufenden Band zu geben. Sie passen sich der neuen Altersstruktur ihres Publikums an und experimentieren mit varieté- oder Burlesque-Variationen.

Eine bedeutende Initiative, um alle Spielarten des Circus in Australien zu vereinen, ist das Australische Circusfestival, zurzeit eine viertägige Veranstaltung in Sydney. Zum Programm zählen u.a. Workshops für Schüler, Tiervorführungen und ein Tag unter dem Motto „Bring dein Haustier mit“, Treffen der Circusgruppen und Diskussionsrunden, weltweit rekrutierte Artisten und eine ebenfalls internationale Jury sowie Versuche, Circusrekorde zu brechen.

*Circuspoesie à la Roncalli: Weißclown Gensi. Foto: Barbara Bamberger*

## Europa

Auch nach 250 Jahren schlägt das Herz des Circus noch immer in Europa. Zwar haben zwei Weltkriege die meisten der einst stolzen Circusgebäude in den Metropolen zerstört, doch an manchen Orten laden sie noch heute zum Besuch, z.B. in den Cirque d‘Hiver in Paris. Neue Gebäude, u.a. in Budapest und Bukarest sowie zuletzt auch in Madrid, sind hinzugekommen. Der Großteil der europäischen Circusse jedoch reist im Zelt, den amerikanischen Trend zur Hallenshow hat man mit wenigen Ausnahmen in Europa nie mitgemacht. Stattdessen ist der Circus vielseitiger geworden. Statt Massenspektakel für alle gibt es heute klassische Showformate mit vielen Tieren, Artisten und Clowns ebenso wie individuellere Formen für spezifisches Publikum, poetischen Circus à la Roncalli zum Beispiel, Stunt-Circus wie Flic Flac, Erotik-Circus bei Ohlala und Horror-Circus in vielen Ländern. Es gibt Circus mit Wasserfontänen oder Eisbahn, mit großen Illusionen und mit Popstars gemischt. Für jedes Publikum etwas.

In den letzten Jahren wurde die Circuswelt von einem neuen Genre aufgerüttelt, dem so genannten Nouveau Cirque. Obgleich es sich um ein recht junges Phänomen handelt, das sich noch in der Entwicklung befindet und daher schwer zu definieren ist, steht außer Zweifel, dass der zeitgenössische Circus in eine nicht immer für Veränderungen offene Umgebung sehr viele neue Artisten eingeführt hat, die nicht aus traditionellen Circusfamilien stammen, sondern den unterschiedlichsten Hintergrund haben (Tanz, Theater, Sport). So konnten auch Amateure eine Karriere beginnen, die oft zu qualitativ hochstehenden Ergebnissen geführt hat. Die zunehmende Zahl an Circusnummern hat zu der Notwendigkeit von Kursen geführt, die zeitweise allen offen stehen und ein angemessenes professionelles Niveau erreichen. In Frankreich hat diese Entwicklung ihren Anfang genommen, doch inzwischen findet man sie in ganz Europa. Italienische Vertreter dieser Richtung sind vor allem die Piccola Scuola di Circo di Milano sowie die Projekte Flic und Cirko Vertigo aus dem Piemont. In unglaublichem Tempo entstehen so viele neue Vereinigungen, dass sie unmöglich an dieser Stelle alle genannt werden können.

*Der Pferdecircus lebt: Ivan Knie Pellegrini mit der Ungarischen Post im Circus Knie, 2017.*

Diese ganze Entwicklung hat eine kleine Revolution in der Circuswelt ausgelöst, jedoch nie auf das Reisen verzichtet, das von jeher zur eigenen Identität gehört. Die neuen Truppen scheinen also unbedingt diesen Aspekt beibehalten zu wollen, der in gewisser Hinsicht für die künstlerische Ausdrucksform unerlässlich ist. Wie Orlando Orfei, der nach dem Zweiten Weltkrieg seine Karriere startete, indem er Planen amerikanischer Armeelastwagen zu einem Zelt zusammennähte, beginnen die neuen Jahrgänge des italienischen Circus ihr artistisches Abenteuer unter einem Zeltdach, in dem Bewusstsein, dass ihr Leben zu einem Großteil aus Reisen bestehen wird. Eine Reise der Wunder, das unsterbliche Wesen des Circus!

*Immer noch ein Erlebnis: Wilde Tiere im Circus, hier Martin Lacey jr. im Circus-Krone-Bau in München.*

20APRIL'19

WORLD CIRCUS DAY

DISCOVER THE AMAZING WORLD OF CIRCUS AND BE PART OF IT!

**CELEBRATE WITH US THE 10TH WORLD CIRCUS DAY.**

WWW.CIRCUSFEDERATION.ORG