

1. INTERNATIONALER KONGRESS DER ZIRKUSFREUNDE vom 4. bis 6. Oktober 1988 IN MADRID

VORWORT

Die spanische Vereinigung der Zirkusfreunde hatte zu einer internationalen Konferenz eingeladen, auf der Probleme des Zirkus von heute zur Diskussion stehen sollten.

Zahlreiche Persönlichkeiten aus Politik, Kunst und Kultur hatten unter der Präsidentschaft von Prinz Felipe de Borbón y Grecia die Schirmherrschaft übernommen, so der Minister für Kultur, Jorge Semprun, der Minister für Bildung und Wissenschaft, Javier Solana Madariaga, der Oberbürgermeister von Madrid, Juan Baranco Gallardo, der Generaldirektor der spanischen UNESCO-Kommission, Federico Mayor Zaragoza, der Präsident des IOC, Juan A. Samaranch Torelló, Prinz Rainer III. von Monaco und Federico Fellini, der auch das Geleitwort für das Programmheft schrieb.

Die hohe Wertschätzung, die der Kongreß genoß, wurde auch durch zwei Empfänge für die offiziellen Teilnehmer beim Oberbürgermeister von Madrid dokumentiert.

Im Ausstellungspavillon „Casa de Vacas“ im Park „Bueno Retiro“ eröffnete der Oberbürgermeister von Madrid eine Ausstellung zur spanischen Zirkusgeschichte.

Zu Beginn der Konferenz wurden verdiente spanische Artisten geehrt, so die Tochter von Charly Rivel, Joselito Andreu, der Dompteur Pablo Noel und die Trapezartistin Pino del Oro. Beim Abschlußempfang im Restaurant „El Toro“ erhielten spanische Zirkusdirektoren und Artisten sowie die Referenten der Konferenz Erinnerungsmedaillen überreicht.

Anliegen der Konferenz war es, in der spanischen Öffentlichkeit mehr Aufmerksamkeit zu erreichen und dabei Erfahrungen und Probleme anderer europäischer Länder vorzustellen.

Die Referate der Vertreter aus der DDR und einige wichtige deutschsprachige Beiträge werden in dieser Ausgabe veröffentlicht.

VERGANGENHEIT UND GEGENWART DER ZIRKUSKUNST IN DER DDR

GERHARD KLAUSS

Gestatten Sie mir einige Ausführungen zur Geschichte und zur Gegenwart des Zirkus in der Deutschen Demokratischen Republik. Wie Sie wissen, entstand der deutsche Zirkus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als demokratisches Pendant zum romantischen Zirkus. In

England und insbesondere in Frankreich, wo die stationären Zirkusse dominierten, hatten Adel und Militäraristokratie die neue Kunst „okkupiert“ und bestimmten mit ihrem Geschmack die künstlerisch-ästhetischen Normen, was schließlich in den Theater-Zirkus

mündete. Die deutschen Zirkusse wandten sich in erster Linie an die städtischen Mittelschichten, das Kleinbürgertum und die erstarrende Arbeiterschaft. Daraus erwachsen neue künstlerisch-ästhetische Prinzipien, und die besten Zirkusse wurden zu Unterhaltungsstätten des ganzen Volkes. Diese Demokratisierung ging einher mit einer weitgehenden Differenzierung, und die quantitative wie qualitative Ausformung der Kunst führte letztlich dazu, daß Deutschland für viele Jahrzehnte die Führung in der europäischen Zirkusentwicklung übernahm. Als „Vater des deutschen Zirkus“ wird Rudolph Briloff (1788–1842) angesehen. Nach neuesten Erkenntnissen gebührt dieser Ruhm eher Christoph de Bach (1768–1834). De Bach stammte aus dem damaligen Kurland, war Schüler von Peter Mahyeu und ließ 1808 in Wien das erste Zirkusgebäude, den „Circus Gymnasticus“, errichten.

Mit seiner „k.u.k. priv. Kunstreiter-Gesellschaft“ bereiste er häufig Deutschland, namentlich den sächsischen Raum und wurde zum Vorbild vieler späterer Truppen, darunter besonders der „Künstler-Gesellschaft der Herren Briloff & Brandt“. Ja, er bildete auch viele Koryphäen des deutschen Zirkus, so Ernst Renz, aus und verwendete noch vor Briloff den Begriff Zirkus auch für die Wander-schau.

De Bachs Reiseprogramme leiteten die Loslösung von der Romanischen Schule ein.

Die neue Qualität prägte endgültig Ernst Jacob Renz (1815–1892) aus. Das geschichtlich Bedeutsame bildeten jedoch die neuen künstlerischen Prinzipien. Renz' Verdienst liegt vor allem darin, die spezifischen Wirkungskomponenten der Zirkuskunst erkannt und zielstrebig genutzt zu haben – als Beispiel für alle Zirkusse, die ihm folgen sollten. Neben der qualitativen Ausformung der Pferdedressur und der Reiterei – die Renzens selbst gehörten zu deren Vertretern – räumte er der Akrobatik einen hervorragenden Platz im Programm ein, legte großen Wert auf die Clownerie und stellte als erster auch die Raubtierdressur im Zirkus vor. Leistung rangierte vor allem anderen; in seinen Programmen sollte jeder angesprochen werden.

Das neue Zentrum der europäischen Zirkusentwicklung war nun Berlin und besonders der Zirkus Renz. Gegen Ende seines Bestehens verwich er unter dem Druck der Konkurrenz – besonders der neu entstehenden Varietés – seine historische Leistung, indem er in seinen Zirkuspantomimen mehr und mehr von der Spezifik abrückte bis hin zum „Triumph der Requisiten- und Garderobenkammern“ über die künstlerische Leistung.

Albert Schumann (1858–1939) setzte die pro-

gressiven Traditionen der Renz-Ära fort und pflegte das auf der Einzelleistung basierende Programm künstlerischer Vielfalt, dabei besonders der Arbeit mit und auf Pferden den ihr gebührenden Platz einräumend. Beide Haupttraditionslinien prägten bis in die jüngste Zeit die Geschichte des deutschen Zirkus.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befruchtete vor allem Hans Stosch-Sarrasanen (1873–1934) in ähnlicher Weise wie seinerzeit Renz die Zirkusentwicklung. Während Sarrasanis bedeutendster Konkurrent Carl Krone (1870–1943) das amerikanische Prinzip des Drei-Manegen-Zirkus nach Deutschland verpflanzte, gelang Stosch die schöpferische künstlerische Weiterentwicklung des Zirkus angesichts der Evolution des Varietés, des imperialistischen Showgeschäfts überhaupt. Statt der überkommenen 13-Meter-Manege führte er ein 17-Meter-Rund ein, dem er durch neue künstlerische Dimensionen – besondere Betonung großer Gruppen von Menschen und Tieren – gerecht zu werden suchte. Gleichzeitig perfektionierte er die technisch-organisatorische Basis des modernen Wanderzirkus und setzte neue Maßstäbe für die Zirkuswerbung. Mit besonderer Betonung sah er den Zirkus als „Kultur- und Bildungsstätte des ganzen Volkes“.

Wenn dies alles auch von den gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen beeinträchtigt wurde und schließlich – wie bei Renz – die Nachfahren dem Erbe nicht gewachsen schienen, bleibt das Urteil des Zirkushistorikers doch voll gültig: „Aus der Erkenntnis heraus, daß nur bei prinzipieller Veränderung der technisch-organisatorischen Basis neue künstlerische Formen möglich sind, gestaltete Sarrasani die ökonomisch-produktive Struktur seines Unternehmens um ... und ... entwickelte auf dieser Basis seinen spezifischen Stil, der auf ... der erweiterten Raumwirkung beruhte.“

Auf diese progressiven Traditionen stützte sich die nach 1945 neu entwickelte Zirkuskunst. Der Zweite Weltkrieg hatte auch auf diesem Gebiet ein totales Chaos hinterlassen; die beiden einzigen festen Zirkusgebäude auf dem Gebiet der heutigen DDR – der Zirkus Sarrasani in Dresden und das Blumenfeld-Gebäude in Magdeburg – waren Ruinen. Wagen und Material der Unternehmen waren zum Teil schwer zerstört, der Tierbestand erheblich zusammengeschrumpft, die Zahl der Artisten und Mitarbeiter wesentlich dezimiert. Wenn es dennoch in der damaligen sowjetischen Besatzungszone schon wenige Monate nach Kriegsende wieder Zirkusvorstellungen gab, so war das ein Verdienst initiativreicher Direktoren und Artisten und vor allem den regionalen sowjeti-

schen Militärbehörden zu danken, die den Neubeginnenden großzügige Unterstützung zuteil werden ließen.

Auf dem Gebiet der heutigen DDR waren drei Mittelzirkusse sowie einige Kleinunternehmen verblieben. Diese drei Mittelzirkusse begannen schon bald wieder zu spielen. Zirkus Aeros eröffnete am 7. 12. 1945 in Leipzig einen Festbau und startete 1949 seine erste Zelttournee. Zirkus Busch nahm den Spielbetrieb im Sommer 1945 wieder auf und reiste ab 1956, und Zirkus Barlay begann im Frühjahr 1946 in Halle, siedelte aber noch im gleichen Jahr nach Berlin um. Er eröffnete einen festen Bau in der Berliner Friedrichstraße im Dezember 1948, heute steht dort der neue Friedrichstadtpalast.

Die Inhaber der Zirkusse Aeros und Busch verstarben 1951 bzw. 1952, der Besitzer des Zirkus Barlay verzog 1950 unter Mitnahme eines Teils der Tiere und des Materials in die BRD. Sie hinterließen stark verschuldete, technisch überholte Zirkusunternehmen, und es war ein schweres Erbe, das angetreten wurde, als diese Betriebe erst in Treuhandenschaft und danach in Volkseigentum überführt wurden.

Die vorhandene materiell-technische Substanz genügte nur schwerlich den Anforderungen, Wagen und Fahrzeugpark waren veraltet und reparaturbedürftig, die Zeltanlagen und festen Häuser in ähnlichem Zustand. Der Tierbestand war dezimiert, überaltert, und eine Anzahl Gattungen, z. B. Raubtiere, fehlten fast völlig. Vorhanden aber war ein Stamm fester, bewährter Mitarbeiter, die gewillt waren, die neuen Aufgaben zu erfüllen.

Mit hohen Investitionen wurde schrittweise die materiell-technische Basis verbessert und vor allem entscheidende Fortschritte im sozialen Bereich für die Mitarbeiter erzielt. Mit der Schaffung eines volkseigenen Sektors stellte sich jedoch auch bald die Frage nach einer zentralen Leitung der kulturpolitischen Prozesse im Zirkusbereich.

Kompliziert war dies vor allem deshalb, weil die Umsetzung zentraler Orientierungen durch die dezentralisierte Unterstellung der Zirkusse behindert wurde. Die örtlichen Initiativen waren sehr unterschiedlich, auch die materiellen Mittel, so daß die Zirkusse uneinheitlich ausgerüstet wurden. Betriebsegoistische Gesichtspunkte und individualistische Leitungsmethoden der Direktoren spielten dabei ebenfalls eine wesentliche Rolle.

Ökonomische Gesichtspunkte wurden über die künstlerischen gestellt, und die Vorzüge des Sozialismus konnten sich so in den Zirkussen nur ungenügend ausprägen.

Die wichtigste Entscheidung zur Weiterentwicklung der Zirkuskunst der DDR war die Bildung des VEB Zentral-Zirkus.

Am 22. 12. 1959 erließ der Minister für Kultur die „Anordnung über die Errichtung des VEB Zentral-Zirkus“, die ab 1. 1. 1960 in Kraft trat. Gründungsbetriebe waren die Zirkusse Busch und Barlay, im Jahr 1961 folgte der Zirkus Aeros.

In dem zum gleichen Zeitpunkt erlassenen Statut erhielt der VEB Zentral-Zirkus die Aufgabe, höchste künstlerische Wirksamkeit und ökonomische Rentabilität zu erzielen, eine umfassende Gastspieltätigkeit zu sichern und feste Künstlerkollektive zu schaffen. In einer späteren Erweiterung des Statuts kam die Anleitung der Privatzirkusse und die Agenturtätigkeit hinzu. In den ersten Jahren seines Bestehens konzentrierte sich der VEB Zentral-Zirkus auf die konsequente Verbesserung der materiell-technischen Basis, die Verbesserung der sozialen Bedingungen für die Mitarbeiter und die Rationalisierung der Reisetätigkeit. Die Einführung eines „Rahmenkollektivvertrages über die Arbeits- und Lebensbedingungen der Beschäftigten des VEB Zentral-Zirkus“ am 1. 10. 1974 war ein wesentlicher Schritt dazu, die Forderungen der sozialistischen Gesellschaft nach der planmäßigen Verbesserung der sozialen Lage aller Werktätigen zu verwirklichen.

Im technischen Bereich wurden mit der Schaffung des Zirkus Olympia (heute Berolina) als damals modernsten Reisezirkus Grundlagen für die Modernisierung aller Zirkusse geschaffen. Ab 1963 begann der planmäßige Ausbau des Winterquartiers in Dahlwitz-Hoppegarten bei Berlin als Basisbetrieb für alle Zirkusse.

Im künstlerischen Bereich sind in den vergangenen 25 Jahren hohe Erfolge erzielt worden. Die Möglichkeit, feste Künstlerkollektive zu schaffen, gab die Grundlage für eine zielstrebige Entwicklung der Zirkuskunst. So sind heute die Dresseure und fast alle Artisten fest beim Staatszirkus angestellt und haben so die Möglichkeit, ihre Darbietungen planmäßig über einen längeren Zeitraum zu entwickeln.

Traditionsgemäß wurde einer der Hauptschwerpunkte der künstlerischen Arbeit auf die Dressur gelegt. Es entstanden zahlreiche international renommierte Dressurgruppen, vor allem von den Dresseuren, die bereits vor 1960 tätig waren, u. a. Hanno Coldam (Raubtiere), Gerhard Quaiser (Elefanten), Siegfried Gronau (Elefanten und Pferde), Hermann Ullmann und Helmut Rudat (Pferde), Francesco Capri (Raubtiere) und Ursula Böttcher (Eisbären). Aber auch die nächste Generation machte schon bald auf sich aufmerksam, so Günter Dörning (Pferde, Exoten) und Hasso Mettin (Pferde, Hunde). Zu den jüngeren Dresseuren, die ihre Ausbildung im Staatszirkus erhielten, zählen Uwe Schwichtenberg (Exoten, Haus-

tiere) und Peter Stanik (Raubtiere). Im artistischen Bereich gab es einen großen Nachholbedarf. Bisher waren fast alle Darbietungen aus dem freischaffenden Bereich engagiert worden, es mangelte an großen, manegefüllenden Truppen. Mit Gründung der Staatlichen Fachschule für Artistik im Jahre 1956 wurde begonnen, zielgerichtet eine Ausbildung für diese Genres aufzubauen, und so konnten in der Folgezeit zahlreiche Truppen, die sich auch international bewährten, von dort übernommen werden. Genannt seien nur die Baltos (Kugeläquilibristik), die Rectons (Reckakrobatik), die Berolinas (Akrobatik am Motorradkarussell) oder die Rialtos (Schleuderbrett, Trampolin-kombination). Zahlreiche Darbietungen wurden auch im Staatszirkus selbst entwickelt, so z. B. die Trapezarbeit von Brigitta und Petra und die Vertikal-Schwungseilkombination der 2 Majaro.

In der Clownerie wurde zuerst auf Vorhandenes gesetzt, bewährte Entrees und Reprisen gespielt, um dann schrittweise neue Clownerien aufzubauen. Dabei wurden und werden verschiedene Möglichkeiten erprobt, so z. B. der Einsatz von Schauspielern oder von ausgebildeten Artisten. Wesentlich ist auch, daß viele artistische Darbietungen komische Elemente aufweisen und so die Vorstellungen auflockern, beispielsweise die „Hobby-Hoppers“ mit ihrer komischen Turnriege.

In Würdigung seiner Leistungen erhielt der damalige VEB Zentral-Zirkus am 1. 1. 1980 den Namen „Staatszirkus der DDR“ verliehen. In seinem nunmehr fast dreißigjährigen Bestehen hat sich der Staatszirkus der DDR auch international einen guten Ruf erworben; so glauben wir es in aller Bescheidenheit einschätzen zu können. An erster Stelle steht natürlich die Zusammenarbeit mit den Zirkusunternehmen der sozialistischen Länder, und erster Schritt dazu war eine Zusammenkunft der Zirkusdirektoren der VR Polen, der ČSSR, der Ungarischen Volksrepublik und unseres Landes im Jahre 1954. Im folgenden Jahr gastierte erstmals ein Artistenensemble in der UdSSR. Diese enge Zusammenarbeit mit dem sowjetischen Staatszirkus hat sich seither zur Tradition entwickelt, so tauschen wir seit 1963 regelmäßig alle zwei Jahre ein Ensemble aus, und seit 1979 reist in jedem Jahr einer unserer Chapiteauzirkusse in der UdSSR. In Ungarn haben wir erstmals im Winter 1954/55 gastiert, in der ČSSR erstmals 1957/58. Seit vielen Jahren tauschen wir mit dem ČSSR-Zirkus im Abstand von etwa vier Jahren für jeweils zwei Jahre Zirkusse aus. Mit den anderen sozialistischen Ländern haben wir vorwiegend Austausch von artistischen Darbietungen. Aber auch zum nichtsozialistischen Ausland gibt es feste Beziehungen, abgesehen

von der Vermittlung von Einzeldarbietungen gab es Gesamtgastspiele in Frankreich, den Niederlanden, Griechenland, der BRD und in Japan. Derzeit bestehen Kontakte zu Zirkussen, Parks, Agenten und sonstigen Veranstaltern in über 30 Ländern.

Da wir auch – gemäß unseres Statutes – die Funktion einer Agentur ausüben, vermitteln wir nicht nur eigene Darbietungen, sondern auch Artisten, die in unserem Lande freiberuflich tätig sind. Seit der Gründung unserer Agentur im Jahre 1973 haben wir rund 1000 eigene und freiberufliche Darbietungen ins Ausland und im Inland vermittelt.

Und wie sehen wir die künftigen Aufgaben der Zirkuskunst unseres Landes?

Die Unternehmen des Staatszirkus der DDR zählen jährlich rund 2,5 Millionen Besucher, dazu kommen noch einmal über 1 Million Besucher bei den privaten Kleinzirkussen. Das sind beachtliche Zahlen, und sie zeigen das hohe Interesse unserer Bevölkerung an der Zirkuskunst. Bei soziologischen Untersuchungen haben wir festgestellt, daß der Querschnitt der Besucher durch alle Altersgruppen und durch alle sozialen Schichten der Bevölkerung geht. Wie ich schon ausführte, verstehen wir unsere Aufgabe in der Pflege der klassischen deutschen Zirkuskunst, verbunden mit modernen Tendenzen der Entwicklung.

Die Zirkuskunst ist die Einheit der Mannigfaltigkeit, und wir gehen davon aus (basierend auf Besucherumfragen), daß in unseren Programmen die Tierdressuren etwa die Hälfte eines Programms ausmachen müssen. Dazu kommen die weiteren Säulen der Akrobatik und der Clownerie. Daraus schlußfolgernd haben wir langfristig festgelegt, in welcher Weise wir unsere Raubtierdressuren, die Dressuren von Elefanten, Pferden, Exoten und sonstigen Tieren weiterführen wollen. Ich denke dabei an unsere Kuhdressur oder an die Schweinedressur von Uwe Schwichtenberg, die großen Zuspruch hatten und haben.

Wir versuchen auch, Tiere, die bisher kaum in der Manege zu sehen waren, zu zeigen wie z. B. Kodiakbären.

Um geeignete Persönlichkeiten als Dressurnachwuchs heranzubilden, haben wir seit einigen Jahren einen Weg gefunden, jungen Leuten, die zum Teil Kinder von Zirkusleuten sind, zum Teil aber auch von außerhalb kommen, die Berufsausbildung als Zootierpfleger oder Pferdezüchter zu ermöglichen und sie anschließend langfristig als Assistent eines erfahrenen Dompteurs oder Dresseurs an die Arbeit mit Tieren heranzuführen und über die Vorführung von Tiergruppen schließlich zum Dompteur oder Dresseur zu qualifizieren.

Im Bereich der Akrobatik benötigt der Zirkus

auch Truppendarbietungen. Hier erhalten wir unseren Nachwuchs von der Staatlichen Fachschule für Artistik, die 1956 gegründet wurde und aus der viele bekannte Darbietungen hervorgingen. Darüber hinaus werden aber auch bei uns Darbietungen entwickelt, um Genres, die wir benötigen, abdecken zu können. Ein Sorgenkind war und ist eigentlich noch die Clownerie. Viele Experimente wurden unternommen, mit Pantomimen, mit Schauspielern, richtig aufgegangen sind sie alle nicht. Deshalb haben wir uns entschlossen, aus unseren eigenen Reihen junge Leute, in der Regel Artisten, zu testen und sie bei Eignung langfristig als Clowns zu entwickeln. Dazu gehören Lehrgänge im Winterhalbjahr mit Sprech- und Bewegungsunterricht, Erarbeitung von Reprisen unter Anleitung eines erfahrenen Mentors, der sich um die Entwicklung der Clowns kümmert. Wir merken inzwischen an den Ergebnissen, daß dieser Weg der richtige ist.

Nachwuchsprobleme gibt es auch im akrobatischen Bereich, die zwar zuerst die Staatliche Fachschule für Artistik betreffen, aber damit in letzter Konsequenz auch uns. Das Reservoir

an Bewerbern in unserem kleinen Land ist naturgemäß begrenzt, und es überwiegt der Anteil an Mädchen, was natürlich Probleme für die spätere Stabilität der Truppen mit sich bringt. Wir haben deshalb eine Vereinbarung über die Zusammenarbeit mit dem Sportverband unseres Landes abgeschlossen, um junge Sportler, die nicht mehr aktiv sind, für uns zu gewinnen.

Auch hat unsere Staatliche Fachschule für Artistik zur Zeit noch große räumliche Probleme, so daß bestimmte Genres, wie Perche oder große Luftdarbietungen, nicht ausgebildet werden können. Das wird sich mit dem geplanten Neubau dieser Schule verändern.

Wir sehen also, um meine Ausführungen abschließend zu resümieren, langfristig unsere Aufgabe darin, die Ansprüche unseres Publikums im In- und Ausland zu befriedigen, dem hohen Anspruch an Tradition und Leistung unserer Zirkuskunst, den wir selbst an uns stellen, gerecht zu werden und damit dafür Sorge zu tragen, daß die Zirkuskunst das bleibt, was sie in unserem Lande ist: ein geachteter und fester Bestandteil im gesamten Ensemble der Künste.

STAATLICHE AUSBILDUNG VON ARTISTEN IN SOZIALISTISCHEN LÄNDERN

ROLAND WEISE

Durch das Dekret von Wladimir Iljitsch Lenin über die Vereinheitlichung der Theaterangelegenheiten vom 26. August 1919 wurden in Sowjetrußland als dem ersten Land der Welt die Varieté- und Zirkuskunst sowie alle mit diesen Genres beschäftigten Artisten und Personen allen übrigen Künsten, dem Theater und den Schauspielern, rechtlich gleichgestellt. Damit ist erstmalig in der Welt die Varieté- und Zirkuskunst als gleichberechtigte Kunst anerkannt worden.

1926 wurde dann in der Sowjetunion die erste staatliche „Werkstatt für Zirkuskunst“ gegründet, die bis 1927 existierte; 1928 erfolgte die Umwandlung dieser „Werkstatt“ in „Lehrgänge für Zirkuskunst“, die nun mit einer dreijährigen Grundausbildung begannen.

Die erste Direktorin war die Frau des sowjetischen Volkskommissars für Volksbildung Anatolij Lunatscharskij, A. A. Lunatscharskaja, die nach einem Jahr von dem sowjetdeutschen Kraftakrobaten Oskar Gustaf Lindner abgelöst wurde.

Die ersten Absolventen einer staatlichen Arti-

stenausbildung haben am 5. Mai 1930 ihre Ausbildung abgeschlossen. Unter ihnen war der später berühmte Clown Karandasch, Michail Nikolajewitsch Rumjanzew.

1930 erfolgte eine Umformierung zum „Technikum für Zirkuskunst“, wodurch andere organisatorische und pädagogische Möglichkeiten, aber auch eine staatliche Anerkennung in höherem Grad geschaffen wurden.

Ab 1934 wurde das Technikum zur „Allunionschule für Zirkuskunst“ erweitert und besteht heute als „Staatliche Lehranstalt für Zirkus- und Variétékunst“ in Moskau weiter. Sie wurde dann das Vorbild für alle anderen Artistenschulen, die nun mit sowjetischer Unterstützung zunächst in der Deutschen Demokratischen Republik, dann in der Mongolischen Volksrepublik, der VR Polen, der Ungarischen Volksrepublik, der Sozialistischen Republik Vietnam, der ČSSR, der Republik Kuba und auch in Kamboodscha aufgebaut wurden.

Durch die Staatliche Ausbildung wird in vielen sozialistischen Ländern für die Artisten weitgehend gesichert:

langfristige Vorauswahl künftiger Artisten aufgrund des Talents bei vorhandener körperlicher, physischer Eignung in Zusammenarbeit mit der Volkskunst- und Sportbewegung

kostenlose Ausbildung gleichzeitig in mehreren Fächern, zur Findung der besten Fähigkeiten bei gleichzeitiger Zahlung von Stipendien für den Lebensunterhalt und freier Übernachtung in Internaten mit Gemeinschaftsverpflegung

kostenlose Bereitstellung von allen Entwürfen, Kostümen sowie künstlerischen Requisiten
kostenlose Fachberatung bei der Entwicklung und Gestaltung einer eigenen Darbietung
kostenlose Bereitstellung von Kompositionen, aller erforderlichen Musikaufnahmen, Arrangements und Tonbänder

kostenlose Versicherung für alle Unfälle etc. während der Ausbildung mit Fortführung nach Beginn der Berufstätigkeit für den späteren Rentenanspruch

bezahlter Urlaub und bezahlte Freizeit für die Einstudierung neuer Tricks

bezahlte Studienreisen zum Kennenlernen anderer Darbietungen, Varietés oder Zirkusse im In- und Ausland

langfristige Anstellung als Artist durch den Staat mit monatlicher Gehaltszahlung. In der Sowjetunion ist es eine unbefristete Festanstellung mit monatlichem Gehalt für ca. 20 Auftritte. Jeder Mehrauftritt wird mit $\frac{1}{20}$ des Gehaltes zusätzlich vergütet.

In der Sowjetunion und einigen anderen sozialistischen Ländern beginnt das Rentenalter der Artisten mit 25 Arbeitsjahren, wobei die Artisten ihre Arbeit fortsetzen und zur Rente 100 % des Gehaltes weiter beziehen können
grundsätzlich kostenlose ärztliche Betreuung und kostenloser Krankenhausaufenthalt
staatliche Versorgung, falls der Artist durch einen Arbeitsunfall seine Arbeit nicht mehr ausführen kann.

Artisten, die nicht als staatlich angestellte Artisten arbeiten wollen, weil sie dann an die staatlichen Engagementsfestlegungen gebunden sind, können nach der Ausbildung auch in den meisten Ländern freiberuflich tätig werden, brauchen jedoch weder die Ausbildungskosten zu erstatten, noch die Kostüme, Requisiten etc. zurückzugeben.

Die Artistenschulen in sozialistischen Ländern wurden mit Hilfe der Sowjetunion unter Anleitung des damaligen Direktors Aleksandr Markianowitsch Woloschin auf- und ausgebaut. Heute führt sein Nachfolger Aleksandr Aleksandrewitsch Anjutenkow diese Tradition der Unterstützung anderer Artistenschulen fort.

Die inhaltliche Entwicklung dieser Schulen erfolgte mit Unterstützung des ersten „Zirkus-

professors“ dieser Welt, Professor Dr. Jurij Arsenjewitsch Dmitrijew.

In der Sowjetunion erfolgt die Ausbildung infolge des großen Angebots an Nachwuchs und zu geringer Ausbildungsmöglichkeiten bereits in zwei bzw. drei Schichten. Es werden sowohl 10jährige Bewerber für eine 7jährige Ausbildung, als auch 14jährige für eine 4jährige Ausbildung angenommen. Sie beenden mit 18 Jahren und dem 10-Klassenabschluß als diplomierte Artisten ihre Ausbildung.

In der Sowjetunion bewerben sich jährlich bis zu 5000 Jungen und Mädchen um eine Ausbildung als Artisten, es können jedoch jährlich nur 70 bis 100 aufgenommen werden. In unserer DDR sind es jeweils rund 100 Bewerber, aber nur bis zu 20, die aufgenommen werden, damit jedes Jahr zwei neue Darbietungen entwickelt werden können.

In der DDR besteht die Staatliche Artistenschule als erste deutsche überhaupt, seit 32 Jahren. Wir haben eine vierjährige Ausbildung. Im ersten Jahr erfolgt die Grundausbildung mit Bewegungslehre, Tanz, Jonglieren, Balancieren, Äquilibristik und Akrobatik. Im zweiten Jahr wird bereits je nach dem Talent des Schülers auf die Spezialisierung orientiert und die Formierung der künftigen Darbietungen begonnen. Im dritten und vierten Jahr wird die Darbietung herausgebildet und im halbjährigen Praktikum in der Öffentlichkeit auch fertiggestellt. Im Anschluß daran werden diese jungen Artisten zur Festigung ihrer Darbietungen vom Staatszirkus der DDR mit einem mehrjährigen, langfristigen Vertrag übernommen.

In Artistenschulen sozialistischer Länder werden unterschiedlich nur bestimmte Genres ausgebildet. In der Sowjetunion an der Artistenschule jedoch auch Pantomimen, Clowns, Komiker, Vortragskünstler, Sänger, Parodisten, aber keine Zauberer. Dresseure und auch Clowns werden in staatlichen Zirkuskollektiven entwickelt.

In der Volksrepublik China erfolgt die Ausbildung der Artisten in den staatlichen Kollektiven und in Artistenfamilien, weil es dort keine Zirkusse oder Artistenschulen im europäischen Sinne gibt. Dort werden sie bereits als Kinder allseitig ausgebildet, meist von älteren Artisten und erhalten ebenso alles kostenlos bei sozialer Sicherstellung durch den Staat.

Eines ist jedoch allen Artistenschulen in den sozialistischen Ländern gemeinsam: Nach dem Beispiel der Sowjetunion werden aus allen Artisten vielseitig gebildete Menschen, die in der Sowjetunion mit einem staatlichen Diplom, in anderen Ländern mit dem 10- oder 12jährigen Schulabschluß ein hohes Bildungsniveau erreicht haben. Überall ist die theoretische Ausbildung mit 50 % der Ausbildungszeit wich-

tigste Grundlage. Es werden mit unterschiedlichen Stundenzahlen u. a. Fremdsprachen (Russisch, Deutsch, Englisch, Französisch u. a.), Ästhetik, Mathematik, Geschichte der Artistik und Zirkuskunst, Marxismus-Leninismus, Politische Ökonomie, Geschichte, Biologie, Physik, Chemie sowie einige andere Fächer unterrichtet. Dabei ist der Unterricht wie an Hochschulen gegliedert.

In der Sowjetunion soll 1990 neben der gegenwärtigen Artistenschule die erste Hochschule der Welt für Unterhaltungskunst, für Varieté- und Zirkuskünstler eröffnet werden. Dort werden später alle Genres, auch Vortragskünstler, Regisseure und Zirkusdirektoren ausgebildet, wobei die Studenten im Internat wohnen können. Auch hier wird die Ausbildung weiterhin kostenlos sein und künftig auch Interessenten aus allen Ländern, nicht nur sozialistischen, aufgrund bilateraler Abkommen offenstehen. Gegenwärtig werden in der Sowjetunion Regisseure für Varieté und Zirkus am Lehrstuhl für Zirkusregie an der Moskauer Theaterhochschule ausgebildet. Dort finden auch Kurse mit vier Semestern für künftige Zirkusdirektoren statt, die in allen theoretischen Fächern der Zirkuskunst, der Zirkusgeschichte, der Verwaltung, Ökonomie und der sozialistischen Füh-

rungs- und Leitungstätigkeit ausgebildet werden. Alle Ausbildungen sind auch hier kostenlos und die Teilnehmer, Studenten, gleich welchen Alters, erhalten ein staatliches Stipendium in der Höhe des bisherigen Monatslohnes.

In der Sowjetunion stehen der Artistenschule und vor allem dem Staatszirkus zusätzliche Studios und Einrichtungen für die Weiterbildung von Berufsartisten zur Verfügung. Sie werden dort aufgenommen, erhalten ihr Gehalt in voller Höhe weiter, und können neue Darbietungen oder Tricks einstudieren.

Durch diese Methode werden unter staatlicher Leitung und Finanzierung allerdings auch nur jene Darbietungen entwickelt, die dringend benötigt werden oder völlig neu zu entwickeln sind. Dafür gibt es ein spezielles Ingenieurstudio zur technischen Gestaltung neuer Darbietungen. Damit gehen alle Artisten ohne jegliche ökonomische Belastung frei von finanziellen Sorgen in ihren Beruf. Was sie gelernt haben, können sie für sich selbst verwenden, weil sie an die Ausbildungsstätte, den Lehrmeister oder an den Staat nicht zurückzahlen brauchen. Dadurch haben diese Artisten in sozialistischen Ländern nicht die sozialen Probleme, wie sie sie von Berufskollegen aus nichtsozialistischen Ländern kennen.

DIETMAR WINKLER

Der Generaldirektor des Staatszirkus der DDR hat hier zu Fragen der Pflege des Erbes der deutschen Zirkuskunst durch den Staatszirkus der DDR und der Fortführung dieser Traditionslinie gesprochen.

Die hohe Wertschätzung, die die Zirkuskunst in unserem Lande genießt, betrifft auch Publikationen über den Zirkus. Leider – und das ist ja nicht nur bei uns so – gibt es seitens wissenschaftlicher Institutionen immer noch nur wenig Interesse an der Erforschung der Zirkusgeschichte, obwohl diese doch eine so massenverbundene Kunst ist.

Jedoch haben wir in unserem Land einen großen Vorteil: nämlich einen Verlag, der mit einem speziellen Lektorat für die Zirkuskunst publizistisch wirkt. In diesem Verlag, dem Henschelverlag Berlin, erscheint auch die Fachzeitschrift „Unterhaltungskunst“, die – früher unter dem Titel „Artistik“, seit 1989 unter dem Titel „Journal für Unterhaltungskunst“ – schon seit 1955 herausgegeben wird. Sie hat, wie bereits ihr Name sagt, ein breites Spektrum, so die Rock- und Tanzmusik, das literarische Kabarett, das Varieté, aber auch den Zirkus und die Artistik, zu bedienen. Durch ihre monatliche Erscheinungsweise und den feststehenden Umfang sind ihr vorwiegend Rezensionen, Diskussionen zu bestimmten Problemen und Berichterstattungen über aktuelle Ereignisse vorbehalten, es besteht kaum die Möglichkeit zu historischen Exkursionen oder ausführlichen Beiträgen.

Nun, Zirkuszeitschriften gibt es international in größerer Anzahl. Daß es aber ein besonderes Buchlektorat gibt, welches sich systematisch und kontinuierlich mit der Herausgabe von Zirkusliteratur beschäftigt, dürfte nicht so sehr häufig sein in der Welt. Ich glaube, außer im Moskauer Verlag Iskusstwo und eben im Berliner Henschelverlag gibt es so etwas kein weiteres Mal.

Die Editionen zum Thema Zirkus begannen 1955 mehr zufällig mit einem Band von Geschichten und Begebenheiten des Zirkus und mit den Memoiren des russischen Clowns Radunski (Bim-Bom).

Erst Mitte der sechziger Jahre entwickelte sich ein eigenständiges Editionsprogramm. Zuerst waren es Übernahmen von Memoiren aus dem Russischen, so von Boris Eder und Walentin Filatow, doch dann folgten schon Bände, die von Tierlehrern der DDR geschrieben worden waren: von Georg Weiß und Rulolf Born. Weiß

versuchte schon damals, auch tierpsychologische Erkenntnisse einzubringen. Es erschienen auch die ersten Bände von Jochen Zmeck zur Magie. Ein wesentlicher Schritt bei der Aufarbeitung der Zirkusgeschichte war die Herausgabe und deutsche Bearbeitung des Werkes „Der Zirkus der Welt“ von Jewgeni Kusnezow, einem sowjetischen Zirkushistoriker. Dieses Buch ist in vielen Passagen – insbesondere in der Einschätzung von historischen Entwicklungslinien – noch heute gültig.

Die Erschließung grundlegender Forschungsergebnisse wurde fortgesetzt mit der Übernahme des Buches „Zur Tierpsychologie im Zoo und im Zirkus“ des Schweizer Wissenschaftlers Heini Rediger, der sich ja bekanntlich um die Erforschung tierpsychologischer Probleme der Zirkustiere große Verdienste erworben hat.

Das Buchlektorat des Henschelverlages hat sich auch bemüht, wissenschaftliche Arbeiten, die zum Thema Zirkus an Universitäten der DDR entstanden sind, zu veröffentlichen. Leider ist der Anteil derartiger Arbeiten recht gering, es kam aber trotzdem bisher zu drei beachtlichen Publikationen: der überarbeiteten Habilitationsschrift von Horst Slomma, heute Professor an der Musikhochschule Weimar, zu allgemein-theoretischen Problemen der Unterhaltungskunst, dabei sind die Probleme des Zirkus und der Volksfeste einbezogen; und von zwei Diplomarbeiten der Theaterhochschule Leipzig: „Die Schönheit in der Zirkuskunst“ von Gerhard Krause und „Das Lachen der Clowns“ von Mario Turra, ersteres eine Ästhetik der Zirkuskunst und letzteres eine umfassende Darstellung der Geschichte der Clownerie und ihrer Rolle im Zirkus der Gegenwart. Beides sind Arbeiten, die auch heute noch für die Forschung von Bedeutung sind.

In Vorbereitung ist ein Buch der Moskauer Wissenschaftlerin Natalia Rumjanzewa über die Clownerie. Aber auch das Gebiet allgemein interessierender, populärer Literatur wurde natürlich gepflegt, so gab es drei Bände des leider viel zu früh verstorbenen Gerhard Zapff mit kulturhistorischen Abrissen der Geschichte der Pferd Dressur, der Elefantendressur und der Dressur außergewöhnlicher Zirkustiere. Von anderen Autoren stammt eine Geschichte der Kraftakrobatik und die Darstellung der Historie von zirzensischen Spielen bis zur Entstehung des Zirkus.

Belletristischen Charakter tragen die „33 Zir-

kusgeschichten“ von Ernst Günther (ein ähnlicher Band des gleichen Autors ist in Vorbereitung) und einige andere, ältere Veröffentlichungen.

Mit dem Staatszirkus der DDR gemeinsam entstand ein Bildband „Zirkus international“, und für die praktische Arbeit der Clowns erschienen zwei Textbände mit Clowntexten, einmal die von Tristan Remy gesammelten klassischen Texte und zum anderen zeitgenössische, vor allem sowjetische Texte.

Die Reihe der Selbstzeugnisse wurde fortgesetzt mit den Memoiren des Max van Embden, des Partners von Grock, und des Dompteurs Sailer-Jackson, zur Zeit sind die Memoiren des sowjetischen Clowns Juri Nikulin und Erinnerungen an die Anfangsjahre des DDR-Zirkus von einem unserer früheren Clowns in Vorbereitung. Besonderes Echo fand auch der als Zirkusroman gestaltete Band von Reimar Gilsenbach über das Leben des Pferdedresseurs Hermann Ullmann, eine der hervorragendsten Dresseurpersönlichkeiten unseres Zirkus.

Mit Anthologien aus Memoirenbänden – da diese nicht immer im vollen Umfang interessant sind und auch der Anteil der Zirkusbücher am gesamten Editionsspektrum des Henschelverlages naturgemäß begrenzt ist – wurde eine neue Form gefunden. Nach einem vorausgegangenen Band mit Clownsmemoiren haben meine Frau und ich inzwischen eine Reihe von Bänden mit Erinnerungen von Dompteuren, Akrobaten, Zauberkünstlern und Hochseilartisten herausgegeben. In dreien dieser vier Bände haben wir einen umfassenden Biographienteil von jeweils rund 100 bekannten Artisten aufgenommen. Die Resonanz auf diese Bände war sehr gut, so daß auch Nachauflagen erscheinen konnten – wie übrigens bei zahlreichen anderen Zirkusbüchern auch. Internationale Beachtung hat auch der Band „Zirkusbilder – der Zirkus in der bildenden Kunst“ gefunden, der rund 300 Gemälde und Grafiken zum Thema Artistik und Zirkus vorstellt.

Die Aufarbeitung der Historie ist in letzter Zeit mit drei Titeln fortgesetzt worden: mit dem Buch des Westberliner Jongleurexperten Karl-Heinz Ziethen zur Geschichte der Jonglerie und mit zwei Bänden, die zweifellos einen neuen Abschnitt in der Publikationstätigkeit des Verlages eingeleitet haben: die umfassende Darstellung der Geschichte des Zirkus Sarraani von Ernst Günther (der übrigens auch eine sehr gute Geschichte des Varietés vorgelegt hat) und die von Ernst Günther und mir verfaßte Geschichte des deutschen Zirkus. Jeder, der sich mit der Zirkusgeschichte beschäftigt, weiß, wie schwer es ist, einigermaßen fundierte Aussagen zu treffen, da die Quellen nur verstreut vorliegen und viele bisherige Veröffent-

lichungen jahrzehntelang falsche oder unvollständige Angaben übernommen haben.

Die Resonanz hat uns gezeigt, daß wir den richtigen Weg gegangen sind, nämlich alle Angaben nachzuprüfen und möglichst die Originalquelle zu finden.

Der Verlag bemüht sich auch um Nachschlagewerke zu diesem Gebiet, ein kleines Lexikon „Unterhaltungskunst“ erschien bereits 1975. Zur Zeit ist ein großes Wörterbuch der Zauberkunst in Arbeit, und es wird – so ist es geplant – in absehbarer Zeit eines zur Artistik und zum Zirkus folgen.

Auf eine Publikationsreihe muß ich noch hinweisen, die in diesem Jahr schon mit dem 11. Band vorliegt: der Almanach „Kassette“. Er vereinigt Beiträge zur Rock- und Popmusik, zu Jazz und Chanson, zum literarischen Kabarett und zum Zirkus, zur Artistik und zum Schauspielerwesen in sich. Mit diesem Almanach besteht die Möglichkeit, umfassender, als das in der Zeitschrift „Unterhaltungskunst“ möglich ist, wichtige Beiträge zu veröffentlichen, so auf dem Gebiet des Zirkus Überblicksartikel über die Zirkussituation in verschiedenen Ländern, Informationen zu interessanten Erscheinungen in der Zirkusszene, Porträts bekannter Artisten, historische Abhandlungen und anderes. Hier besteht auch die Möglichkeit, Autoren aus den verschiedenen Ländern als Spezialisten für das jeweilige Fachgebiet zu gewinnen.

Der Gerechtigkeit halber muß ich noch anfügen, daß es auch außerhalb des Henschelverlages noch einige wichtige Publikationen gegeben hat, so vor vielen Jahren das Quellenwerk von Dr. Alfred Lehmann „Tiere als Artisten“, Lehrbücher zur Äquilibristik und Jonglerie vor allem für die Amateure, den sehr schönen Band von Markschieß van Trix und Nowak über Zirkusplakate, und neuerdings beabsichtigt das Zentralantiquariat der DDR, Reprints wichtiger oder interessanter alter Zirkusbücher vorzulegen.

Unerwähnt gelassen habe ich hier natürlich den Bereich der Kinderbücher oder der reinen Bellettristik.

Eine umfassende und systematische Editions politik zum Thema Zirkus, langfristig geplant und selbstverständlich auch an internationalen Trends orientiert, leistet aber nur der Henschelverlag, der auch die Verbindung zur Wissenschaft sucht und herstellt und gleichzeitig enge Kontakte zum Staatszirkus pflegt, beispielsweise durch die Mitarbeit im künstlerischen Beirat.

DER ZIRKUS UND SEINE ZUKUNFT

DR. GERHARD EBERSTALLER

Sich Gedanken über die Zukunft der Zirkensik und damit über die des Genres Zirkus schlechthin zu machen, bedeutet kritische Bestandsaufnahme der Gegenwart, bedeutet, nach dem Stellenwert des Zirkus im kulturellen Bewußtsein und damit auch nach seiner gesellschaftlichen Bedingtheit zu fragen.

Zur Prognose darf sich die Wunschvorstellung gesellen. Ist sie nicht ausschließlich auf die Konservierung des Bestehenden ausgerichtet, impliziert sie die Unzufriedenheit mit dem Status quo, zum mindesten ist sie aber von dessen Verbesserungswürdigkeit überzeugt.

Im Spannungsfeld des Wunsches nach Bewahrung und des Wunsches nach Veränderung finden sich in letzter Konsequenz einerseits die Position desjenigen, der das Zustandsbild, wenn auch vielleicht mit Retuschen, erhalten möchte und demgegenüber die Position seines völligen Widersparts, der in seinen Vorstellungen die Umgestaltung bis an die Grenze der Wesensart, der Identität des Genres getrieben wissen will.

Der Streit zwischen Traditionshütern und Neuerern, auf allen Gebieten der darstellenden Künste seit urdenklichen Zeiten ausgetragen und, wie die kulturgeschichtliche Retrospektive zeigt, notwendigen Agens gegen Erstarrung und Verkrustung, ist, was den zirkensischen Bereich betrifft, wahrscheinlich mit der geringsten Heftigkeit geführt worden. Dies hängt vermutlich mit dem Umstand zusammen, wonach im Zirkus primär Tagesunterhaltung gesehen wurde; ein Spiel, das man auf sich wirken ließ, das aber mehr oder weniger nur in Ausnahmefällen zu kritischen Reflexionen Anstoß gab. Und doch gab es diese kritischen Reflexionen, mußte es sie geben, denn de facto war der Zirkus lange Zeit weit mehr als die Tagesunterhaltung, als die er bei oberflächlicher Betrachtung gesehen werden mußte.

Der Zirkus, entstehungsmäßig den letzten Ausstrahlungen der Barockzeit zuzurechnen, ist letztlich ein Kind des 19. Jahrhunderts. Vom Theater und den Festivitäten des Barocks hat er einiges übernommen, in seiner Allegorik, seiner Traumnähe, seinem festlichen Gepräge, ja seinem Charakter eines Gesamtkunstwerks. Was ihn aber prägte und formte, waren die künstlerischen und damit auch die gesellschaftlichen und politischen Strömungen in etwa zwischen 1800 und dem Fin de siècle. Gewiß, auch das 20. Jahrhundert, zumal in seiner ersten Hälfte, hat sehr gewichtige Kapitel

der Zirkusgeschichte geschrieben, und sie sind u. a. der Weiterentwicklung und weiteren Differenzierung der zirkensischen Künste, der Hervorbringung großer, ja legendärer Namen – sowohl von Unternehmen als auch von Artisten – und der Zirkuskunst in den Ländern des Sozialismus gewidmet. Jene formalen Bauelemente (von denen manche entstehungsgeschichtlich bekanntlich bis in die Antike zurückreichen), nach arteigenen Gesetzen, einer Dramaturgie sui generis, verbunden und damit die Wesenheit des Zirkus geschaffen zu haben, ist im großen und ganzen Tat des 19. Jahrhunderts. Der Beginn ist freilich schon rund drei Jahrzehnte vorher anzusetzen, mit dem englischen Kavallerieoffizier Philip Astley, Begründer des ersten Zirkus überhaupt, und sodann Antoine Franconi, Vater einer berühmt gewordenen Zirkusdynastie. Der Cirque Olympique der Söhne Franconis, 1807 in Paris eröffnet, war durch rund 50 Jahre Mekka der zirkensischen Künste. Über Astleys Zirkus – recte (noch) Amphitheater geheißen – haben wir eine Beschreibung von Charles Dickens, die in ihrer Lebhaftigkeit und atmosphärischen Dichte die Eindrücke vermittelt, die wir mehr oder weniger alle als die für einen Zirkus typischen bezeichnen würden. Denn da ist vom „Vorhang, der so großartige Geheimnisse verbarg“, die Rede, vom leisen Pferdegeruch, dem weißen Sägemehl, dem Stimmen der Instrumente, den sich erhellenden Lichterreihen und vielem anderen mehr.

Knapp vor dem Zuendegehen des 20. Jahrhunderts halten wir in immer intensiver werdendem Ausmaß Rückschau, vor allem auf seine erste Hälfte, auf das so schillernde Fin de siècle, und auch auf das ganze 19. Jahrhundert. Davon zeugt ein kaum noch überschaubarer Bücherboom, der sich mehr und mehr auszuweiten scheint. Alles interessiert und interessiert mehr denn je. Die politischen Spannungen, die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die naturwissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Errungenschaften. Die Philosophie, die Musik, die Literatur, die bildenden und darstellenden Künste. Die menschliche Kommunikation, die Mode, die Gastronomie, die Kuriosa. Die intensive Zuwendung zur Geschichte des Zirkus datiert schon aus den späten sechziger, den frühen siebziger Jahren. In vielen Büchern, Buchbeiträgen, Aufsätzen, Ausstellungen hat man versucht, Glanz und Gloria einer fast versunkenen

Welt zu bannen. Hat eine Ahnung von der wehevollen Aura alter Zirkusbauten vermittelt und von der erotisierenden Ausstrahlung der Kunstreiterinnen, die einst – gleich strahlenden Meteoren – an einem imaginären Zirkushimmel aufgegangen waren. Auch von der Bedeutung der Zirkuspantomime, Manegenschautücken, denen eine Handlung zugrunde lag, die mit meist sehr spektakulären Mitteln und großem Aufwand realisiert wurden. Der Zirkus kennt sie ja schon sehr lange, denn es gab sie bereits bei Astley. Bis in die zwanziger und dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts – und in Einzelfällen darüber hinaus – sind die Zirkuspantomimen zu finden, die letztlich eine Symbiose von Zirkus und Theater darstellen und doch einst zum Repertoire des sogenannten klassischen Zirkus gehörten. Das Panorama der artistischen Künste wurde ausgeleuchtet, der Weg von der Biederkeit des Turnsaales in die lichtumstrahlte Manege, der vielschichtige Differenzierungsprozeß in die diversen artistischen Sparten, die ihrerseits viele Untersparten und Kombinationen kennen und auch im Schrifttum ihre eigenen Experten gefunden haben. Der Einfluß von Sport, Mode, vor allem aber von anderen Darstellungsformen und anderen Unterhaltungsstätten wie u. a. dem Varieté und dem Jahrmarkt. Der Jahrmarkt bot ja in manchen seiner Schaustellungen so etwas wie eine Vorform zirkusischer Darbietungen, bot quasi das Rohmaterial, das, den Nimbus seiner Urwüchsigkeit abstreifend oder zumindest abschwächend, sozusagen in den Zirkus „emporgehoben“ wurde. In der Tat ist aus dem Fundus der Jahrmärkte etliches in den Zirkus hinübergewandert, was heute zirkusische Selbstverständlichkeit ist, wie z. B. die Raubtierdressur, deren seinerzeitiger „Einbruch“ in die geheiligten Hallen der „Pferdeoper“ von einem großen Teil des Publikums nicht so unbedingt goutiert wurde.

Welchem Wandel könnte und welchem Wandel sollte das zirkusische Geschehen der nächsten Zukunft unterworfen werden? Zunächst ist freilich die Frage zu beantworten, ob sich das zirkusische Geschehen in letzter Zeit wesentlich geändert hat und welches die Ursachen dafür waren. Meine Betrachtungen sind weit von jeglicher Vollständigkeit und Globalität entfernt, sie zeigen nur einige Tendenzen auf und schließen die Zirkuskunst der sozialistischen Länder aus. Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre war die bundesdeutsche Zirkusszene von einer nicht mehr zu übersehenden Stagnation gekennzeichnet. Gewiß, es fehlte nicht an guten Artisten, und in der Tat war auch der artistische Standard vieler Programme durchaus ansprechend. Und doch stellte sich bei vielen Zuschauern das Gefühl einer gewissen Leere ein. Zu sehr war alles nach einer bestimmten

und abgenützten Rezepturdraturgie erstellt, ohne irgendeinen Zusammenhalt. Die Routine hatte die Kreativität vielfach verdrängt. An sich war dies die Folge eines längeren Prozesses, der schon in den späten fünfziger Jahren eingesetzt hat, als der Zirkus mehr und mehr an Farbigkeit und an Ausstrahlung zu verlieren begonnen hatte. Ein Angleichungsprozeß, mit einander immer ähnlicheren, austauschbaren Programmen, die immer schematischer wurden. Auch in anderen Ländern zeigte sich die Tendenz in unterschiedlichem Maße, ohne daß ich generalisiere, was auch im Falle der Bundesrepublik nicht geschieht. Zeiten, in denen die tonangebenden Unternehmen und auch etliche kleinere Zirkusse individuelles Gepräge erkennen ließen, schienen fast der Vergangenheit anzugehören. Einer Vergangenheit, die im besonderen durch den skizzierten Publizistikboom immer wieder beschworen wurde. Von diesen Aktivitäten hat die etablierte Zirkusszenarie im großen und ganzen zwar freundlich Kenntnis, sie aber nicht sonderlich wichtig genommen. Leute vom Bau glauben ja in den seltensten Fällen, von Laien etwas lernen zu können. Erst ein *fait accompli* in der Sache selbst schafft auf einmal die – notwendige – Unruhe.

Ein solches *fait accompli*, das auch nachdrücklich für die notwendige Unruhe sorgte, war die Gründung des Zirkus Roncalli 1976 durch den Wiener Schriftsteller und Chansonnier André Heller und den Wiener Graphiker Bernhard Paul. Wie ein Blitzschlag hatte damals die Gründung dieses Zirkus gewirkt, über den die Zeitungen in wenigen Monaten wahrscheinlich mehr schrieben als über alle bundesdeutschen Zirkusse der letzten zehn Jahre. Das Gros der Journalisten und des Publikums sah in diesem Zirkus die Rückkehr zu einem zirkusischen Urquell, den die Schablonisierung der Zirkusprogramme nach Ansicht vieler weitgehend zugeschüttet hatte. In fachlicher Hinsicht war dies nur sehr bedingt richtig, und zwar vor allem dahingehend, als es auf einmal wieder artistische Genres gab, wie etwa Goldmenschchen und Feuerfresser, die fast schon vergessen waren. Richtig, und das müssen wir unter Anführungszeichen setzen, war es aber in psychologischer Hinsicht, weil Roncalli die Imagination eines Zirkus, wie er „früher einmal“ gewesen sein könnte, vermittelte.

Die Abkehr von den weitgehend erstarrenden Konventionen der dominierenden Zirkusszenarie führte 1974 auch zur Gründung des Cirque Gruss a L'ancienne durch die Schauspielerinnen Silvia Monfort. Hier stand ein sehr viel bestimmteres Zirkusmodell vor Augen, der Zirkus der Belle Epoque. Dieser Stilwille bedingte auch die einzelnen artistischen Genres, wie die Kunstreiterei, das Pas de deux, die Jockeyreiterei, die Renaissance alter Clownentrees, ganz bestimmte akrobatische Darbietungen u. a. m.

Die Belegung der Zirkusszenerie der siebziger Jahre war im besonderen auch Folge der Aufbruchstimmung rund um das Jahr 1968, einer Aufbruchstimmung, die sich auch in den darstellenden Künsten nachhaltig manifestiert hat. Was die gegenseitige Beeinflussung und Befruchtung von Zirkus und Theater in dieser Zeit betrifft, so ist es bekannt, daß die Ausstrahlung des Zirkus auf das Theater groß war – bemächtigte es sich doch der zirkusischen Emblematisierung fast mit einer gewissen Gier. Die Entwicklung trat vermutlich im deutschsprachigen Raum am augenscheinlichsten in Erscheinung, was auch darauf zurückzuführen ist, daß sich das deutsche Theater stets mehr auch als Bildungsanstalt verstanden hatte, als etwa das romanische oder angelsächsische, bei dem Kopf und Bauch seit langem näher zusammenlagen. Umgekehrt war die Ausstrahlung des Theaters auf den Zirkus vergleichsweise gering – was für das Insichruhen dieser Szene spricht – aber sie war doch nachdrücklich da.

Als neues Element, zwischen allen etablierten Formen stehend und gegen die etablierten Formen, im besonderen gegen das sogenannte Literaturtheater gerichtet, kam in den sechziger Jahren das „fringe theatre, alternativ theatre, das Freie Theater“ hinzu. Es sah seine Aufgabe im besonderen darin, gegen gesellschaftliche Erstarrungen und damit auch eingefahrene Gleise des Kulturlebens zu agitieren und bediente sich hierbei bestimmter Techniken und Elemente, die dem sogenannten konventionellen Theater eher fremd waren. Technik und Elemente, die teilweise freilich auf eine alte Tradition zurückgingen, wie die verschiedensten Formen des Jahrmarkttheaters, der Pantomime, des Zirkus, der Clownade, des Varietés u. a. m. Die Rückstrahlung auf das sogenannte etablierte Theater war – langfristig gesehen – groß, aber es gab auch eine Rückstrahlung auf den Zirkus. In kleineren Dosen und meist mehr oberflächenverzerrend auf etablierte Unternehmen, nachdrücklich auf die sogenannte alternative Zirkusszene. Diese alternative Zirkusszene, in summa nicht eben üppig geraten, ist dennoch einigermaßen gewichtig geworden, und fand auch sogleich Resonanz in der Kulturkritik, die ihr einen vergleichsweise großen Raum einräumte. So verschieden sie in sich ist, ist sie doch durch einige charakteristische Elemente gekennzeichnet. Ein Regiekonzept, und das bedeutet ein übergreifendes, die einzelnen Details verbindendes Ganzes, was keinesfalls ein sogenanntes Handlungsgeschehen sein muß, die minutiöse Einstudierung des Details, der Versuch, die Poesie des Zirkus mehr aus sich selbst wirken zu lassen. Dazu gehört eine besondere Aufmerksamkeit gegenüber dem Bewegungsablauf, der Kostümierung, Lichtre-

gie, Musik, ja eine geradezu synästhetische Komponente. Dazu gehört auch die Wichtigkeit choreographischer Elemente. Es bedingt umgekehrt die Verbannung aller „Billigkeiten“, die viele Zirkusse oft einem Massengeschmack schuldig zu sein glauben, all die Anleihen beim Fernsehen und seinen meist stumpfsinnigen Unterhaltungssendungen. Ein wichtiges Element der alternativen Zirkusszene ist schließlich auch noch die sogenannte Hautnähe zum Publikum, es sind Klein- und Mittelunternehmen. Der Big Apple Circus aus New York – auch er ein Ausbrecher aus eingefahrenen Formen – hat mit großem Erfolg den Weg zur Schönheit der Zirkuskunst sozusagen zurückgefunden, bei Verwendung ausschließlich spezifisch zirkusischer Ausdrucksmittel: Artisten, Clowns, die natürlich sehr originell sind, und – in sehr viel kleinerem Ausmaß – dressierte Tiere. Ein Gesamtkonzept liegt dem ungewöhnlichen Cirque du Soleil aus Kanada zugrunde, der, auf Artisten und Clownerie beruhend, inszenierten Zirkus par excellence bietet. Der Cirque Aligre aus Paris – von der Straßentheaterszene der siebziger Jahre inspiriert – hat den Reiz alten Gauklertums in unsere Zeit transportiert, Komödiantik und Artistik verbindend, hat den Atem einer barbarischen Wildheit spüren lassen, die zweifellos auch zu den Ingredienzen des zirkusischen Spektrums gehört. Im französischen Frauenzirkus „Cirque de Barbarie“, der trotz seiner Inspiration durch Theater, Cabaret und Show absolut Zirkus ist, werden respektlos frech und doch sehr liebenswert mit viel Charme menschliche Rollenbilder und Verhaltensformen karikiert, werden Ideen auch in den einzelnen artistischen Darbietungen immer wieder ausgespielt. Der Schweizer Zirkus Fliegenpilz verbindet Nostalgie mit sehr viel Dynamik, Variétéatmosphäre und Skurrilität – bezeichnenderweise gibt es im Programm 1988 z. B. Handschattenspiele, telepathische Kunststücke, Slapstick-Clownerie und dressierte Wildschweinabkömmlinge – und ist schon aufgrund seines durchgestylten Konzepts der Alternativszene zuzuzählen. Und so ließen sich noch eine Reihe anderer Beispiele anführen.

Je pluralistischer sich die Zirkusszenerie der Zukunft präsentieren wird, desto erfolgreicher wird sie sein. Natürlich ist auch die Frage berechtigt, ob in weiterer Zukunft überhaupt noch ein Bedürfnis nach Zirkus bestehen wird. Ich vermute jedoch, daß es der Fall sein wird, weil sich im Zirkus tief liegende menschliche Sehnsüchte visualisieren. Der Zirkus gestaltet Archetypen.

In der Zirkusszene der näheren Zukunft wird sich wahrscheinlich der Trend zur Einbindung theatralischer Momente verstärken. Solche

Tendenzen sind m. W. auch im Zirkus der sozialistischen Länder feststellbar. Tendenzen, die den Zirkus an sich nicht in Frage stellen, wie dies ja beispielsweise auch Knie mehrfach bewiesen hat.

Auf der Suche nach Neuem wird man in Westeuropa vermutlich in Bälde den mongolischen Zirkus mit seinen ganz eigenartigen in einen alten volkshaften Tradition wurzelnden Künsten entdecken.

Auf dem Gebiet der Dressur bleibt als großes Fragezeichen die Entwicklung der Tierschutzgesetzgebung in den einzelnen Ländern. Was nun die einzelnen Sparten betrifft, so ist es im großen und ganzen so, daß man schon fast alle Kombinationen durchgespielt hat. Vielleicht wird man aber in dem einen oder anderen Fall noch die Zirkusgeschichte bemühen, und es gibt vielleicht auch wieder dressierte Wolfsrudel oder Störche oder Hirsche oder was auch immer.

Die Clownerie als Zerrbild menschlichen Verhaltens möge – und auch hier zeigen sich Tendenzen – dieser ihrer Aufgabe mehr eingedenk sein. Wir alle wissen allerdings, daß von einigen Ausnahmen abgesehen, hier am wenigsten Phantasie entwickelt wurde, wie die unzähligen überaus ähnlichen Entrees beweisen; starre

Verpuppungen des bekannten Clown-August-Schemas, die meist laut und langweilig sind. Hier haben sehr viele Zirkusdirektoren extrem wenig Einfallsreichtum bewiesen.

Der Zirkus der Zukunft wird sich möglicherweise mehr Anregungen von anderen darstellenden Künsten holen und sie in seinem Sinne verarbeiten, ich denke hierbei u. a. an den Ausdruckstanz, das Bewegungstheater, die Performance. Licht, Kostüm und vor allem die Musikkultur müßten samt und sonders mehr an Gewicht gewinnen. Vielleicht setzt sich doch einmal die Einsicht durch, daß die Tonbanduntermalung für die eine oder andere Nummer adäquate Umrahmung sein mag, daß jedoch eine Tonbandmusik für ein ganzes Programm, zumal bei einem größeren Zirkus, ein Unfug ist.

Gewiß werden sich manche der an den Zirkus herangetragenen Resultate in wünschenswerterem Ausmaß nur dann verwirklichen lassen, wenn man auch entsprechende Bedingungen schafft oder diese vermehrt z. B. mehr Zirkusschulen, die steuerliche Förderung von Sponsorships u. a. m.

Aus meiner Sicht ist es das größte Kompliment, einem Zirkus zu attestieren, daß er Stil hat. Möge es in der Zukunft noch mehr Zirkusse geben, die dieses Prädikat verdienen.

DER ZIRKUS HEUTE UND MORGEN

RUDOLF GELLER

Seit 250 Jahren besteht der moderne Zirkus, und in oft dramatischem Auf und Ab hat er viele Änderungen erfahren.

Ich habe vor 10 Jahren in der „Deutschen Zirkus-Zeitung“ geschrieben, daß die achtziger Jahre für die spätere Geschichtsbetrachtung einmal als eine der entscheidenden Epochen im Wandel der Zirkusgeschichte gesehen werden. Viele Freunde reagierten damals skeptisch, ungläubig und mit Kopfschütteln.

Die achtziger Jahre gehen ihrem Ende zu, und heute müssen auch die damaligen Skeptiker zugeben, daß eine Wandlung im Gange ist, die weit über das hinausgeht, was im Laufe der 250 Jahre geschehen ist.

Die Wandlungen des Zirkus liefen immer parallel zu den Wandlungen und Entwicklungen anderer gesellschaftlicher Bereiche. Es war aber leider bis heute ein Mangel in der Geschichtsschreibung, daß es nie Chronisten gegeben hat, die die Zirkusentwicklung im Zusammenhang mit diesen anderen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen dargestellt haben. Alle Autoren – Saltarino, Thétard, Halperson, Kusnezow – und noch einseitiger die vielen anderen, die von diesen abgeschrieben haben, sahen immer nur den von ihnen geliebten Zirkus, und sie schilderten dessen Entwicklung isoliert von den großen gesellschaftlichen Veränderungen der Kultur- und Menschheitsgeschichte.

Alle Autoren sahen und schilderten den Zirkus mit den Augen von Verliebten, die die Schönheit und Vorzüge ihrer Braut beschreiben. Alle Autoren ließen die häßliche Welt draußen, wenn sie sich mit ihrer großen Liebe, dem Zirkus, beschäftigten.

Eine Ausnahme scheint Kusnezow zu sein. Er hat die gesellschaftlichen Zusammenhänge gesehen.

Es ist mir zeitlich nicht möglich, und es ist auch nicht die Themenstellung, über die Zirkusentwicklung der Vergangenheit zu referieren. Wenn man sich aber mit der Entwicklung in unserer Zeit beschäftigen will, dann muß man sich der Fehler der Vergangenheit bewußt sein, um nicht die gleichen Fehler wieder zu machen. Nur so möchte ich meinen kurzen Hinweis auf die Vergangenheit verstanden wissen.

Wir würden unserer Aufgabe nicht gerecht, wenn wir uns wieder **nur** mit dem Zirkus beschäftigen, ohne die Bezüge zu sehen zu gesellschafts- und kulturpolitischen Entwicklungstendenzen.

Wir helfen dem Zirkus nicht weiter, wenn wir ihn kritiklos bewundern und dann von allen anderen Menschen erwarten, daß sie unsere Bewunderung teilen.

Mir ist um die Zukunft des Zirkus nicht bang. Der Zirkus darf sich aber nicht selbst bemitleiden und Hilfe von anderen fordern, so lange er selbst in der Lage ist, sich den Herausforderungen der Zeit zu stellen. Er muß die gesellschaftlichen Veränderungen ebenso beachten und in seine Planungen einbeziehen, wie er die kulturpolitische Entwicklung mittragen und mitgestalten muß, damit sie nicht über ihn hinweggeht.

Es gab harte Jahre für den Zirkus, als das neue Medium Fernsehen plötzlich die Menschen in ihren eigenen vier Wänden fesselte. Darunter haben aber der Film und das Varieté viel mehr gelitten als der Zirkus.

Als der Zirkus aber anfang, an seiner Programmgestaltung zu sparen, als es keine Zirkusorchester mehr gab, als man Amateure und Laien als billige Kräfte in die Zirkusprogramme holte, da begann der Zirkus selbst, sich einen viel größeren Schaden zuzufügen, als die Fernsehkonkurrenz in der Lage war.

Feuerschlucken und Fakirarbeit von Dilettanten primitiv geboten; Amateure, die als Zauberkünstler ohne künstlerische Eigengestaltung die beim Trödler erstandenen Geräte bedienten; Laien, die als Möchtegernclowns von der Straße kamen oder auch die, die keineswegs besser waren, wenn sie von alternenden Schauspielern oder von Direktoren dargestellt wurden, bevölkerten die Manegen. Mit derartigen Programmen konnte man ein Publikum nicht vom Fernseher weg wieder in die Manegen zurückholen.

Was der Zirkus nicht mehr bot, das brachte plötzlich das Fernsehen, nämlich großartige artistische Programme in gut aufgemachten Shows. Damit machte man das potentielle Zirkuspublikum wählerischer und kritischer.

Was sollte der Zirkus dem entgegensetzen?
Menschen – Tiere – Sensationen?

Überholte Traditionen reichten nicht mehr aus! Menschen! – Afrikanische Völkerschauen oder orientalische Szenen wirken nicht mehr, seit man täglich auf den Straßen Neger, Türken, Indern als Menschen wie du und ich begegnet. Tiere! – Umwelt- und Artenschutz haben das Publikum in der Einstellung zu den Tieren glücklicherweise verändert, und an dieser Veränderung darf der Zirkus nicht vorbeigehen.

Motorradfahrende Bären in Ballettröckchen wirken albern; Elefanten, die man zwingt, über schmale Balken zu balancieren, sieht man die Angst an bei dieser wesensfremden Vergewaltigung; ein Schlangenkopf im Munde einer Tänzerin ist ebenso unästhetisch wie der Kopf des Dompteurs im Rachen des Löwen; der Gipfel der Peinlichkeit war für mich ein Löwe vor einem Messerbrett.

Sensationen! – Sensationell ist es, wenn Menschen auf dem Mond spazieren gehen, und Attraktionen bietet der Hochleistungssport, bei dem – wie wir es gerade wieder bei der Olympiade gesehen haben – die Grenzen des Menschenmöglichen erreicht werden.

Schauen wir doch auf einige großartige Beispiele und orientieren wir uns an den sensationellen Publikumserfolgen, die einige Zirkusunternehmen mit Mut zur Neugestaltung in den letzten Jahren haben. Wir erhalten doch die ersten Bestätigungen für die Feststellung, daß unser Publikum von heute gar keine „Sensationen“ mehr vom Zirkus erwartet, aber um so dankbarer reagiert es auf eine gut präsentierte Show mit ehrlichen artistischen Leistungen.

Erkennen wir, daß es die sogenannten „Außenseiter“ waren, die dem Zirkus neue Wege gewiesen haben, und daß es die mutigen und aufgeschlossenen Zirkusleute sind, die diese Anregungen aufgegriffen und mit ihren eigenen Erfahrungen verbunden haben. Lassen Sie mich nur auf wenige, aber typische Beispiele hinweisen:

Die Familie Knie hat sich von Zoologen und Wissenschaftlern beraten lassen, und bei ihnen sieht man keine art- und wesensfremden Tierdressuren mehr, sondern man erfreut sich an den Tieren in ihrer natürlichen Verhaltensweise, z. B. die Präsentation von „Arbeits-elefanten“.

Der „Außenseiter“ Gerd Simoneit macht heute einen der attraktivsten und erfolgreichsten Zirkusse in Deutschland.

Als man beim Zirkus Krone spürte, daß das Programm steril wurde und man vor der Gefahr einer Verkrustung in überholter Tradition stand, engagierte man sich eine „Außenseiterin“ als Choreographin, die das Rahmenprogramm neu und modern gestaltete, und damit bekam die ganze Schau ein neues Gesicht, das dem Publikum gefiel. Das völlig neuartige Konzept des Zirkus Gruss kam zustande, als man sich von „Außenseitern“ beraten ließ. Man brachte selbst die traditionelle Zirkuserfahrung ein und entwickelte eine Zirkusschau, die international geradezu triumphale Erfolge erringen konnte. Diese wenigen Beispiele sollen Hinweise geben, wie und wo der Zirkus selbst dazu beitragen kann, daß seine Programme nicht im Konventionellen steckenbleiben, daß sie nicht zu

reisenden Museen werden, die nur noch ein kleines Publikum von Zirkusenthusiasten ansprechen.

Der Zirkus, der begriffen hat, daß er seine Programme nicht nur für Zirkusfreunde machen darf, der seine Programme gestaltet nach den Bedürfnissen eines großen und zum Teil neuen Publikums, der wird nicht nur überleben, sondern er wird auch erfolgreich die Zukunft des Zirkus mitgestalten.

Woher soll ein neues Publikum kommen? Wir erleben gerade jetzt, daß das Fernsehen seine Attraktionswirkung verliert. Das Fernsehen steckt in einer Phase der Experimente und krampfhafter Versuche, die sinkenden Einschaltquoten zu heben. Oft hat das Publikum den Fernseher eingeschaltet und schaut gar nicht mehr hin. Dieses Publikum sucht plötzlich wieder nach einer Unterhaltung „life“; es will ein Programm wieder „dreidimensional“ sehen und miterleben. Dieses Publikum ist gesättigt von der in jeder Weise „flachen“ Fernsehunterhaltung. Ein anderes Publikum flüchtet aus den lautstarken Rhythmen der Diskotheken und sucht wieder Entspannung in Harmonie und Nostalgie.

Die Gründung vieler kleiner Zirkusse und zirkusähnlicher Unterhaltungsstätten vor allem durch junge Leute, die immer mehr Publikum finden, ist doch nicht zufällig!

Hier muß der professionelle Zirkus die Zeichen der Zeit und den Weg erkennen, auf dem er in die Zukunft gehen kann. Es gibt wieder ein Publikum, das auf den zeitgemäßen Zirkus wartet. Dieses Publikum heißt es neu zu gewinnen und dann nicht zu enttäuschen.

Das wird kein Publikum sein, das neue Welt-sensationen in drei Manegen erwartet. Das ist ein Publikum, das sich nach der „schönen Show“ sehnt, das Freude an der wirkungsvoll gebotenen ehrlichen Leistung hat, und sich in einer gemütlichen Umgebung wohl fühlt, die die Voraussetzung ist für eine harmonische Gesamtdarbietung.

Der Zirkus, der diese Möglichkeiten weitgehend ausschöpft, leistet damit einen echten Beitrag zum Kulturleben unserer Länder, und dieser Zirkus darf dann mit Fug und Recht Forderungen stellen an den Staat, an die Gemeinschaft der Bürger dieser Länder. Bei diesen Forderungen denke ich vor allem an:

1. Steuerbefreiung für den Zirkus
2. Finanzierung der Grundschulausbildung an zirkuseigenen Schulen
3. Finanzierung der artistischen Ausbildung durch Berufsschulen
4. Kostenlose Nutzung der Zirkusplätze einschließlich der kostenlosen Gestellung von Polizei und Feuerwehr.

Die Praxis der Steuerbefreiung, wie sie in der Bundesrepublik Deutschland für den Film üblich ist, könnte entsprechend auf den Zirkus übertragen werden.

In der Bundesrepublik ist nicht das Kino, nicht der Filmpalast kulturell anerkannt, sondern das dort gezeigte Produkt, also der Film. Der einzelne Film wird bewertet, das Filmprogramm wird beurteilt, und danach richtet sich die Steuerbefreiung für den Kinobesitzer. Dieses Grundprinzip auf den Zirkus übertragen würde bedeuten:

Nicht der Zirkus als solcher wird kulturell anerkannt – wie könnte das auch bei den zum Teil obskuren Unternehmen, die unter dem Namen „Zirkus“ durch die Lande reisen, sinnvoll oder hilfreich sein –, das artistische Programm wird gewertet als künstlerisch oder kulturell wertvoll, und nach dieser Bewertung würde dann dem Zirkusunternehmer die Steuerbefreiung gewährt.

Eine solche Regelung hätte für die Programmgestaltung und für das Publikum einen sehr wünschenswerten Nebeneffekt:

Wertet man den künstlerischen Inhalt des Programms, wäre der Zirkus stets bemüht, sein Programm so hochwertig zu gestalten, daß er in den Genuß der Steuerbefreiung kommt. Es hätte für ihn keinen Reiz mehr, billige Amateure zu engagieren, weil sie im Endeffekt teurer

wären als die Berufsartisten in ihrer ehrlichen und hochwertigen Leistung.

Diese Regelung wäre also auch eine Hilfe für die Artisten und ein Ansporn zu neuer Leistung.

Dieser Weg der Belohnung künstlerischer Leistungen wäre ein ganz entscheidender Schritt auf unser Ziel einer generellen Anerkennung des Zirkus nicht nur kulturell, sondern auch künstlerisch im gesellschaftlichen Leben unserer Zeit.

Ich schlage aber auch noch aus einem anderen Grund diese Form der staatlichen Unterstützung und Hilfe vor.

Es ist die übereinstimmende Meinung aller Zirkusunternehmen in der Bundesrepublik Deutschland und auch der Zirkusfreunde, daß der Zirkus um keinen Preis und unter keinerlei Bedingungen eine staatliche Subvention will, die dem Staats ein Recht oder auch nur eine Möglichkeit gäbe, in die freie Gestaltung der Unternehmen hineinzureden.

Der Zirkus muß in seiner Planung und Gestaltung frei bleiben von jeglichem staatlichen Einfluß.

Die zum Teil schlimmen Einwirkungen des Staates auf seine Theater oder auf das Fernsehen sind nicht nur abschreckende Beispiele, die auf keinen Fall noch vermehrt werden dürfen, sie sind auch im Kern kulturfeindlich.

**Weiterhin referierten
auf diesem Kongreß:**

HEINZ GEIER

BRD, Direktor des Zirkus Busch-Roland

HORST W. CEKAN

BRD, Mitglied des Zirkus Club International

ALF DANIELSON

Schweden, Mitglied der Zirkusakademie

DAVID JAMIESON

Großbritannien, Herausgeber der britischen Zirkuszeitschrift „King Pole“

Dr. PEDRO ROCAMORA

Spanien, Vizepräsident der Vereinigung der Zirkusfreunde Spaniens

PABLO CARCANO DE CASTRO

Spanien, Generalsekretär der Gewerkschaft der Künstler

DOMINIQUE MOCLAIR

Frankreich, Präsident des Festivals „Zirkus von Morgen“

RICHARD KUBIAK

Frankreich, Referent im Ministerium für Kultur

MICHAEL JARNOUX

Frankreich, Vertreter des Nationalen Verbandes für Kunst und Kultur

IMRE BUDAI

Ungarische Volksrepublik, Generaldirektor von Magyar Cirkusz és Varieté
(infolge Abwesenheit vorgetragen von Istvan Barlanghy)

**DER KONGRESS
WURDE MIT DER ANNAHME
NACHSTEHENDER RESOLUTION BEEENDET:**

Der 1. Internationale Kongreß der Zirkusfreunde hat vereinbart, den Regierungen aller Teilnehmerstaaten, der UNESCO und der Kommission der EWG folgende Schlußbestimmungen zu schicken.

1.

Wir erbitten von den verschiedenen Staaten die offizielle Anerkennung, daß die Zirkuskünste eine kulturelle Manifestation von öffentlichem Interesse sind. Der Zirkus bildet einen wesentlichen Teil des historischen kulturellen Erbes der Menschheit.

2.

Wir bekunden, daß der Zirkus ein Schauspiel ist, würdig staatlich-juristischen Schutzes, und daß seine humanen, pädagogischen und ästhetischen Werte bewahrt werden müssen, weil er den Ursprung der Schauspiele darstellt und sich aus alten und traditionellen Künsten zusammensetzt.

3.

Die Freunde des Zirkus haben vereinbart, die echte Identität, Qualität und Authentizität der Zirkusvorführungen zu verteidigen, damit eine Degradierung verhindert wird.

4.

Wir bitten die verschiedenen Staaten um die Schaffung von Zirkusschulen und sind überzeugt, daß die Zukunft des Zirkus nur möglich sein wird, wenn die Vermittlung der Kenntnisse über diese Schulen weitergeht.

WASIL NIKOLAJEW ORFI
Volksrepublik Bulgarien, Generaldirektor des Staatszirkus

FRÉDERIC BOLLMANN
Schweiz, Herausgeber der Zeitschrift „Cirque“ und Verleger

ALFRED VAN MAASAKKERS
Niederlande, Fachjournalist und Redaktionssekretär der Zeitschrift „De Piste“

DOUWE SCHULTE
Niederlande, Schriftsteller, Vereinigung der Zirkusfreunde der Niederlande

Prof. Dr. JUAN FELIPE HIGUERA GUIMERA
Spanien, Lehrstuhlinhaber für Strafrecht der Universität Madrid

JEAN DEVOVOE
Frankreich, Präsident der Vereinigung der Clowns, Komiker und komischen Akrobaten

JOSÉ MARIO ARMERO
Spanien, Vereinigung der Zirkusfreunde Spaniens

JOSÉ PERALS „VIZIAN“
Spanien, Artist

EDUARDO RODRIGO
Spanien, Präsident der Vereinigung der Zirkusfreunde

ELISABETH TKINDT
Belgien, Geschäftsführerin des Zirkus Royal

HOF RAT PROF. BERTHOLD LANG
Österreich, Leiter des Österreichischen Zirkus- und Clown-Museums

sowie weitere Teilnehmer.

Zu den Autoren

GERHARD KLAUSS
Generaldirektor des Staatszirkus der Deutschen Demokratischen Republik

ROLAND WEISE
Fachjournalist, Direktor in der Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst der Deutschen Demokratischen Republik

DIETMAR WINKLER
Fachpublizist, Leiter der Pressestelle des Staatszirkus der DDR

Dr. GERHARD EBERSTELLER
Präsident des „Circus-Club International“, Österreich

RUDOLF GELLER
Vorsitzender der kulturhistorischen Gesellschaft für Circus- und Varieté Kunst e. V., BRD

Auswahl, Zusammenstellung und Bearbeitung der Beiträge: Dietmar Winkler; inhaltliche und fachliche Verantwortung: Roland Weise

Herausgeber: Generaldirektion beim Komitee für Unterhaltungskunst der DDR □ Verantwortlicher Redakteur: Dr. Lothar Dungs □
Redakteur: Christine Büning □ Gestaltung: Wolfgang Gebhardt □ Das «JOURNAL extra» erscheint als Beilage der Fachzeitschrift
«JOURNAL für Unterhaltungskunst» in zwangloser Folge, der Nachdruck ist nur bei schriftlicher Genehmigung durch den Heraus-
geber und unter Quellenangabe statthaft. □ Lizenznummer 627 des Presseamtes beim Vorsitzenden des Ministerrates der Regie-
rung der DDR □ Satz und Druck: Druckerei Schweriner Volkszeitung II-16-8 (2147)