

Schweizerisches Schulwandbilderwerk

Herausgeber: Schweizerischer Lehrerverein

Vertriebsstelle: Ernst Ingold & Co. AG, 3360 Herzogenbuchsee. Bei dieser Vertriebsstelle können die Bilder einzeln oder im Abonnement bezogen werden.

Verkleinerte Abbildungen aller noch lieferbaren Bilder finden sich im Gesamtkatalog der Firma Ingold & Co. AG, der in jedem Schulhaus vorhanden sein sollte.

Preise für Bilder und Kommentare siehe jeweils gültiges Verlagsverzeichnis.

Vorrätige Bilder und Kommentare (Stand 1975)

Nr.	Titel	Maler	Kommentarverfasser
3	Lawinen und Steinschlag	Bild vergriffen	Furrer/Simmen
4	Romanischer Baustil	Bild vergriffen	Birchler/Simmen
5	Söldnerzug	Mangold Burkhard	Heinrich Hardmeier
6	Bergdohlen	Fred Stauffer	Otto Börlin
7	Murmeltiere	Robert Hainard	Martin Schmid
10	Alpauffahrt	Alois Carigiet	vergriffen
11	Traubenernte am Genfersee	René Martin	vergriffen
12	Faltenjura	Carl Bieri	vergriffen
13	Rheinhafen	Martin Christ	vergriffen
16	Gotischer Baustil	Karl Peterli	Linus Birchler
18	Fischerei am Bodensee	Hans Haefliger	Jakob Wahrenberger
19	In einer Alphütte	Arnold Brügger	Heinrich Burkhardt
20	Wildbachverbauung	Viktor Surbek	vergriffen
21	Rumpelstilzchen	Fritz Deringer	Martin Simmen
22	Bergwiese	Hans Schwarzenbach	Hans Gilomen
23	Belagerung von Murten 1476	Otto Baumberger	vergriffen
25	Bauernhof (Nordschweiz)	Reinhold Kündig	vergriffen
26	Juraviper	Paul Robert	Alfred Steiner
27	Glarner Landsgemeinde	Burkhard Mangold	Otto Mittler
28	Barock (Einsiedeln)	Albert Schenker	Linus Birchler
29	Gletscher	Viktor Surbek	vergriffen
30	Höhlenbewohner	Ernst Hodel	vergriffen
31	Verkehrsflugzeug	Bild vergriffen	Max Gugolz
32	Grenzwacht (Mitrailleure)	Willi Koch	Robert Furrer
33	Berner Bauernhof	Viktor Surbek	Paul Howald
34	Webstube	Annemarie von Matt	vergriffen
35	Handel in einer mittelalterlichen Stadt	Bild vergriffen	Werner Schnyder
36	Vegetation an einem Seeufer	Paul Robert	Walter Höhn
38	Ringelnattern	Walter Linsenmaier	Alfred Steiner
39	Auszug der Geissshirten	Alois Carigiet	vergriffen
40	Römischer Gutshof	Fritz Deringer	vergriffen
41	Kornernte	Eduard Boss	Arnold Schnyder
42	Kartoffelernte	Bild vergriffen	Frey/Weber
43	Engadiner Häuser	Bild vergriffen	Knupper/Poesche
44	Die Schlacht bei Sempach	Bild vergriffen	Hans Dommann
45	Die Schlacht bei St. Jakob an der Birs	Otto Baumberger	Albert Bruckner
46	Holzfäller	Bild vergriffen	Kilchenmann/Menzi
47	Pferdeweide (Freiberge)	Carl Bieri	Paul Bacon
48	Glesserei	Bild vergriffen	A. von Arx
49	Mensch und Tier	Rosetta Leins	Fritz Brunner
50	Gemsen	Robert Hainard	Hans Zollinger
51	Pfahlbauer	Paul Eichenberger	vergriffen
52	Alte Mühle	Reinhold Kündig	Max Gross

Kommentare zum Schweizerischen Schulwandbilderwerk
40. Bildfolge 1975 – Bild 165 – Redaktion: Dr. H. Sturzenegger

Dr. W. Voegeli

Zirkus



SSW 165

© Verlag Schweizerischer Lehrerverein

Ringstrasse 54, 8057 Zürich

8774

Pädagogische Hochschule Zürich



UM362094

SSW K 165



Alle Rechte vorbehalten

Druck: Buchdruckerei Stäfa AG



9 780000 000000

978

Inhaltsverzeichnis

Die Malerin unseres Bildes	5
1. Gedanken zum Zirkusbild von Hanny Fries	6
2. Zum Anliegen des Kommentars	7
3. Der Zirkus kommt zu uns	8
4. Wie man den Zirkus erleben kann	10
5. Über die Organisation eines heutigen Zirkusunternehmens	13
Vorbereitung und Durchführung der Tournee	
Aufbau und Abbau der Zirkusstadt	
Transportprobleme	
Vom Wohnen und Essen im Zirkus	
Handwerker im Zirkus	
Einige Zahlen, die zum Nachdenken anregen	
Zählen wir in Gedanken zusammen	
6. Aus der Geschichte des Zirkus	18
7. Zur Arbeit mit dem Tier im Zirkus	27
Mensch-Tierbeziehung	
Tierpsychologisches	
Das Territorium	
Die soziale Bindung	
Verständigungsmöglichkeiten mit dem Tier	
Wie arbeitet man mit Tieren?	
Vorbedingungen	
Arbeit mit Raubtieren	
Arbeit mit Elefanten	
Arbeit mit Pferden	
Die Hohe Schule	
Die Freiheitsdressur	
8. Zur Arbeit des Artisten	36
Der Artist	
Einzelne Fächer der Artistik	
Boden- oder Parterreakrobatik	
Luftnummern	
9. Die Clownerie, der Clown	43
10. Gespräche mit Artisten	46
Gespräch mit Clowns	
Gespräch mit einem Seiltänzer	
11. Schlussbemerkung	51
12. Literatur	51



Die Malerin unseres Bildes

Hanny Fries

Aufgewachsen in Zürich in einem von Malerei und Schriftstellerei geprägten Milieu. Frühes Interesse also an Bild und Literatur. Nach den üblichen Schulen und einem quasi «vorbereitenden» Zeichen- und Malunterricht im Atelier der väterlichen Malschule Eintritt in die Kunstgewerbeschule und damit in die Einflussosphäre von Ernst Gubler, Heinrich Müller, Walter Roshardt, Willimann. Dann Hinüberwechseln zur ganz anders gearteten Ecole des Beaux-Arts in Genf, zum Malatelier Alexander Blanchets. Mitmachen bei Ausstellungen mit meinen jungen Genfer Kollegen; während der Studienzeit schon intensive Anfänge und Kontaktnahmen als Illustratorin für Zeitungen, Zeitschriften, Buchverleger deutscher und französischer Sprache. Malen und Zeichnen zu gleichen Teilen. Wandgestaltungen in Zusammenarbeit mit Architekten (Email, vgl. unsere Abb. S. 4). Regelmässiges Zeichnen in den Theaterproben. Auswertung von kleinen und grösseren Reisen in Malerei und Zeichnung.

H.F. 1974

1. Gedanken zum Zirkusbild von Hanny Fries

Hanny Fries gehört zu jenen Künstlern, die mit dem Zeichenstift nicht Abbilder, sondern Inbilder schaffen. Wir kennen von ihr Skizzen aus dem Theater. In diesen Darstellungen, die je andere Posen und Gesten der Schauspieler festhalten, versucht sie immer wieder, den charakteristischen Augenblick zu fassen, jenen Augenblick, der Vorausgehendes und Nachfolgendes ahnen lässt, ja in sich versammelt. Dabei fällt auf, wie locker, wie tänzerisch der Stift geführt ist. Ihm gelingt es, die Atmosphäre einzufangen, jene Raumschwingung, die dem Erzählen unmittelbar entgegenkommt. Das Erzählen lebt stark aus der Raumschwingung. Sinnenfälliges bietet sich ihm in der Nuance, im Zwischenwert an.

Wenn Hanny Fries mit Farben arbeitet wie auf unserem Schulwandbild, dann trägt sie diese Farben nicht pastos auf. Weissstellen schimmern durch: das Geschehen ist nur leicht getönt, immer zeichnerisch gefasst, klar in der Abgrenzung von Licht und Schatten, zuweilen keilartig betont. Es sind geometrische Figuren zu sehen, obwohl sich auch Übergänge melden. Es ist hier der Pinsel, der Konturen verdeutlicht, Konturen herausmodelliert. Er fährt den Grenzen nach und lässt zugleich Zwischenräume offen. So kommt auch diese Darstellung zum Schwingen: wir erhalten den Eindruck des Plastischen. Indessen ist diese Plastik gleichsam zurückgenommen in die Erinnerung. Wir gewinnen Distanz zur Aufdringlichkeit der Aussenwelt, nehmen diese Aussenwelt in die innere Anschauung hinein. Es tauchen Gestalten auf, die uns während der Vorstellung beschäftigt haben. Wir sehen sie jedoch zwischen Traum und Wachen. Da aber beginnen sie zu agieren, vielfältig, subtil, stark, wie es ihrer Art entspricht. Ich habe vor diesem Bild mehrmals den Wunsch verspürt, die Augen zu schliessen. Und seltsam: es war immer da.

Versuchen wir doch einmal, ihm in der Schule derart zu begegnen, so, dass wir es nach innen holen, vielleicht eine Geste, eine Pose aus der innern Anschauung nachbilden. Es bieten sich ja Posen und Gesten an, die mit feinem Gespür eingefangen sind und denen wir aus unserem Gespür – wir müssen es nur entfalten – nachfahren können. Ich verweise dabei auf den *Clown* und den *dummen August*, links unten im Bild, auf den *Jongleur* zu Pferd, auf die beiden *Luftakrobaten*, den Mann und die Frau rechts aussen, auf den *Kraftakrobaten* in der Mitte unten. Sollte es gelingen, diese Gesten und Posen ins Eigene zu holen, dann meldet sich unwillkürlich die Sprache. Das Bild beschwört viel in uns herauf. Es macht uns überdies empfänglicher für das Spiel des Lichtes, das Spiel der Scheinwerfer, die Reflexe, den Widerschein der Kostüme und Körper: die einmalige Atmosphäre im Chapiteau.

Vor und nach der Vorstellung würde ich es zeigen.

2. Zum Anliegen des Kommentars

Zuvor war von der Atmosphäre im Chapiteau die Rede. Das ist die eine Seite der Begegnung mit dem Zirkus. Die andere Seite haben wir ebenfalls kurz kennengelernt, dort, wo wir vom *Luftakrobaten*, *Kraftakrobaten*, vom *Jongleur*, vom *dummen August* und vom *Clown* sprachen. Es sind das Fachausdrücke, auf deren Kenntnis man nicht verzichten kann, wenn man auf das Geschehen im Zirkus eingehen will. Wer etwa eine Vorstellung mit der Klasse besucht oder der Arbeit mit dem Tier an einem Morgen beiwohnt, wird bald merken, dass er in Verlegenheit kommt, wenn er auf Fragen der Kinder antworten oder gar bestimmte Beobachtungsaufträge erteilen soll. Erste Aufgabe des Kommentars ist es, dem Lehrer Hilfen zu geben. Es lag mir ferner einiges daran, immer wieder auch sprachliche Wendungen anzubieten, mit denen man einen Vorgang präziser fassen kann. Der Leser wird diese Wendungen unschwer aus den jeweiligen Abschnitten herauslösen können. Zweifellos darf in keinem Fall behauptet werden, dass mehr als einige Ansätze zur Bewältigung des Themas vorliegen. Das Sachgebiet ist so vielfältig, dass man sich notgedrungen Beschränkungen auferlegen muss. Schliesslich wollen wir ja auch keine Zirkusspezialisten heranbilden, sondern einzig die Begegnung mit dem Zirkus intensivieren, die grössten Fehlvorstellungen abbauen, die Arbeit mit dem Tier, die Arbeit des Artisten in ein angemesseneres Licht rücken und so die Liebe zur Sache auf eine solidere Basis bringen. Dabei ist es für einen Didaktiklehrer schmerzlich genug, darauf hinweisen zu müssen, dass beinahe ausschliesslich Dokumentationen angeboten werden. Für Vorschläge zur Lektionsgestaltung reichte der Platz leider nicht aus. Auch so schon nimmt der Kommentar einen Umfang an, der an die Grenze des Üblichen stösst. Doch, wo Mensch zu Mensch, Mensch und Tier in so vielfältiger Weise in unseren Blick treten, ist eben auch viel zu erklären. Ich hoffe freilich, dass durch die Darstellung hindurch spürbar wird, wie man einer Klasse den Zirkus aufschliessen kann.

In allem bin ich dem Werk «Der Zirkus der Welt» von Jewgeni Kusnezow, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1970, stark verpflichtet. Viele Formulierungen sind unmittelbar diesem Buch entnommen, wobei ich aus Gründen der leichtern Lesbarkeit auf Zitatverweise verzichtet habe. Sie wären im Kontext auch schwer unterzubringen. Das ist die wichtigste schriftliche Quelle. Entscheidender aber noch für das Wagnis, als Aussenstehender den Zirkus im Wort zu fassen, sind vielfältige Begegnungen mit Artisten, die vor allem im Zirkus Knie auftraten, Begegnungen mit Herrn Fredy Knie senior und Herrn Rolf Knie junior, im weiteren Begegnungen mit zwei Freunden, die mir als Kenner der Materie genau so wie der Pressechef des Zirkus Knie, Herr Chris Krenger, das Geschehen im Zirkus seit Jahren näherbringen. Dafür möchte ich herzlich danken.

3. Der Zirkus kommt zu uns

In der Schweiz kennen wir den Zirkus als ein Reiseunternehmen. Er kommt auf einen Tag, auf zwei, drei Tage oder auf Wochen zu uns und schlägt seine Zelte auf einem durch die Behörden festgelegten Platz auf. Was uns zuerst beeindruckt, ist das grosse Zelt, in dem die Vorstellungen stattfinden. Man nennt es in der Fachsprache *Chapiteau*. Ihm gliedern sich weitere Zelte an, in denen Tiere untergebracht sind: Elefanten, Pferde, Esel, Zebras, Lamas, Rinder, Kamele usw. Es treten freilich nie alle Tiere in der Manege auf. Immer beeindruckt uns aber das bunte Gemenge, das wir in diesen Zelten nach einer vorgegebenen Ordnung antreffen. Daneben sehen wir Wagen: die Käfige für Raubtiere, Affen, Seelöwen, Eisbären usw. Zum Teil haben die Tiere einen Auslauf, ein vorgebautes Gehege, ein Wasserbassin, nun, es ist dafür gesorgt, dass ihrer Art entsprochen wird. Man nennt diesen Bereich *Zirkuszoo* oder *Tierschau*. Die Verantwortung trägt der *Zoochef*, ein erfahrener Tierkennner. Unter ihm arbeiten die *Kutscher*. So nennt man in der Zirkussprache die Tierpfleger. Immer natürlich sind die *Dresseure* oder *Tierlehrer* sowie besondere Stallmeister mitverantwortlich für das Wohlbefinden der Tiere. Je nach dem Ausmass des Platzes haben sie ihre Wohnwagen in unmittelbarer oder mittelbarer Nähe des Zirkuszoo's aufgestellt. Diese komfortabel eingerichteten Wohnwagen gehören wesentlich mit zum Bild der Zirkusstadt, die ihre Zelte auf Zeit hin aufgebaut hat. Ihre Bewohner treffen unterschiedliche Wohnbedingungen an. Der Lärm, selbst in einer mittelgrossen Stadt, ist alles andere als erholsam. Die kurzen Nachtstunden werden oft gestört.

Neben diesem *Zelt-* oder *Reisezirkus* gibt es noch den *stationären*, den *ständigen Zirkus*. Wir treffen ihn freilich nur in Grossstädten wie Paris oder München an. Es handelt sich hier um festgebauete Häuser mit entsprechenden Stallungen. Der Zentralbau ist rund und von einer Holzkuppel überspannt. Man spricht auch vom Winterzirkus, denn diese Gebäulichkeiten werden vorwiegend in den Monaten November bis Februar gebraucht, dann, wenn die Witterungsbedingungen Vorstellungen im Zelt kaum mehr attraktiv machen. Jeder Zirkus hat übrigens sein *Winterquartier*, das nur in unterschiedlicher Form. Die Wintermonate sind meist noch stärker ausgelastet als die Sommermonate. Man geht mit einzelnen Nummern auf Tournee, in feste Häuser hinein, aber man hat auch das nächste Programm in Angriff zu nehmen. Vorarbeiten allerdings finden immer schon während der laufenden Tournee statt. Im Zirkus kommt man nie zur Ruhe.

Treten wir jetzt genauer auf das Kernstück des Zirkus ein: die *Manege*. Jewegeni Kusnezow gibt klare Hinweise, die uns einiges verständlicher machen. *Manege* ist ein Wort griechisch-lateinischen Ursprungs und heisst: Kreis. Dieser Kreis ist der traditionelle Arbeitsbereich des Artisten. Im Vorbeiweg sei darauf hingewiesen, dass man im Zirkus durchweg von *Arbeit*, vom *Arbeiten* spricht, während man im Bereich der Bühne das Wort *probieren* verwendet. Der Artist sagt: «Ich arbeite an einer Nummer»; der Schauspieler sagt: «Ich probiere eine Rolle.» Zugleich fällt auf, dass Zirkus und Theater für ihre Akteure unterschiedliche Bezeichnungen haben. Wer im Zirkus arbeitet,

ist ein *Artist* oder ein *Akrobat*. Wer im Theater auftritt, ist ein *Schauspieler*, ein *Darsteller*, ein *Sänger*, ein *Statist*. Wir werden die zirkuseigenen Begriffe im Abschnitt über den Artisten genauer umschreiben. Es sei hier nur ein Begriff genauer beleuchtet, weil wir ihn oft brauchen werden und dabei leicht Missverständnisse auftauchen könnten: *Trick*. Der Begriff *Trick* spielt im Zirkus eine grosse Rolle. Für uns hat er eine eher abschätzige Bedeutung. Wir sprechen von Tricks, wenn etwas Undurchsichtiges ins Spiel kommt, wenn man Kniffe braucht, um etwas vorzutäuschen. Trick meint im Zirkus etwas anderes. Man kann einem Pferd einen Trick beibringen, so dass es auf Kommando den Kopf schüttelt, oder der Jongleur entdeckt Handgriffe, Drehungen und Wendungen, die es ihm erst ermöglichen, ein bestimmtes Kunststück auszuführen. Der Trick ist die Grundlage der akrobatischen und artistischen Leistung. Er wird ehrlich erworben, oft erst nach vielen Fehlschlägen erkannt und liegt für den Eingeweihten offen zutage.

In der Manege, dem Kernstück des Zirkus, werden also artistische und akrobatische Leistungen gezeigt, Tricks ausgeführt. Diese Manege hat im Laufe der Zeit bestimmte Masse angenommen. Es gibt da wohl von Zirkus zu Zirkus einige Unterschiede, doch erweist sich der Durchmesser von etwa 13 m als besonders günstig für die Arbeit mit Pferden. Der Kreisumfang von etwa 41 m gewährleistet einen gleichmässig leichten Gang der Tiere, was für die Arbeit des *Jockeireiters*, der aus der Manege auf das Pferd springt, den *Salto mortale* zeigt, *Pirouetten* (Drehung um die eigene Achse) demonstriert und immer wieder auf dem Rücken des Pferdes landet, eine unbedingte Voraussetzung bedeutet. Dazu kommt, dass das Längenmass der Peitsche, die der Tierlehrer benötigt, um das Pferd zu *touchieren* (leicht zu berühren), etwa 5,5 m beträgt. Diese Peitsche heisst in der Zirkussprache *Chambrière*. Sie ist jeweils auf das linke Schulterblatt des Tieres gerichtet. Nimmt man nun die Armlänge dazu, so kann man von der Manegenmitte aus ohne Schwierigkeiten auf das Pferd einwirken. Eingegürtet ist die Manege von der *Piste*. Darunter versteht man jene kleine Abschränkung zu den Zuschauersitzen mit einer Höhe und einer Breite von etwa 50 cm. Höhe und Breite sind bedingt durch die Arbeit mit dem Pferd. Ein mittelgrosser Hengst muss mit den Vorderbeinen so auf der Piste gehen und stehen können, dass die Hinterbeine in der Manege noch einen festen Stand finden. Überdies muss ein Pferd auf der Piste in leichtem Trab laufen können, das ohne die Gefahr, seitwärts abzurutschen. – Der Boden der Manege ist mit Sägespänen belegt. Die ideale Voraussetzung für den eleganten Gang der Pferde ist eine leicht federnde Unterlage. Asphalt und Zement beeinträchtigen den Gang der Tiere. Im weitern ist darauf zu achten, dass die Sägespäne gleichmässig verteilt sind und der Belag zur Piste hin leicht erhöht wird. Je nach Tempo laufen die Pferde in starker Schräglage. Sie muss jeweils eine konstante Neigung haben, damit das gleichmässige Tempo gesichert ist. Gefordert ist immer ein elastischer Gang. All das bedingt eine sorgfältig bereitete Unterlage. Wir sehen, die kleinste Handreichung will bedacht sein, und ohne jene Arbeiter, die nicht im Rampenlicht stehen, jedoch still ihre Pflicht tun, wäre die Vorstellung gefährdet.

Vielleicht denken wir auch einmal an diese Menschen, wenn der Zirkus zu uns kommt. Von ihnen berichtet die Geschichte wenig. Sie werden oft an-

gebrüllt, angeschrien. Nun, es gibt Zirkusdirektoren, die anders mit ihnen verkehren. Es bleibt zu hoffen, dass man diesen Arbeitern aus aller Herren Ländern vermehrt mit demselben Respekt begegnet wie dem Artisten, der im Rampenlicht der Manege steht. Es ist an uns, den ersten Schritt zu tun.

Schauen wir jetzt nochmals auf die Manege zurück. Zwei Teile der Piste sind in der Regel weggezogen, dort, wo die Tiere und die Artisten die Manege betreten. Diese Stelle nennt man *Türe*, und das auch, wenn kein *Zentralkäfig* eingebaut ist. Unter Zentralkäfig versteht man jenes Maschennetz aus Draht oder Kunststoff, das bei der Vorführung der Raubtiere um die Manege gespannt wird. Es ist zerlegbar. Hinter der Türe ist das Podium für die Musiker aufgerichtet. Seitlich davon finden wir den *Sattelgang*. Es ist das der Vorbereitungsort für den Auftritt. Den Sattelgang darf man während den Vorstellungen nicht betreten. Es ist zu gefährlich.

Um die Manege herum steigen die Zuschauersitze an, vorne die Spersitze, dann die Logen und weiter die verschiedenen Ränge mit den Bänken. Es ist reizvoll, das Geschehen in der Manege von ganz oben aus zu verfolgen. Mir ist es einer der liebsten Aufenthaltsorte, denn von hier aus sehe ich alles: die Menschen, die Tiere, die Artisten, die Seilzüge und Lichtreflexe, alles, was zum Zirkus gehört.

4. Wie man den Zirkus erleben kann

Die Frage nach der Erlebnisweise einer Zirkusvorstellung scheint mir nicht ganz nebensächlich zu sein für die Behandlung des Themas. Der Zirkus bricht förmlich in unser gewohntes Stadt- oder Dorfbild ein. Er wirkt vielfach und stark aus seiner Fremdartigkeit. Wir haben das Gefühl, die alte Arche des Noah sei zu uns hingefahren: ein Völkergemisch, ein Insgesamt von Tieren, die wir wohl vom zoologischen Garten her kennen, die aber durch das enge Beisammensein mit dem Menschen, durch die Arbeit in der Manege einen andern Nimbus bekommen. Weiter die Zelte und Wohnwagen, deren Anordnung malerische Akzente setzt. Schliesslich das intensivere Zueinander von Mensch zu Mensch. Unser gewohntes Erlebnis der Gesellschaft scheint neue Dimensionen zu bekommen. Man spricht ja von der Zirkusfamilie. Dann das Bewusstsein, an keinen festen Ort gebunden zu sein, stets wieder zu andern Horizonten aufbrechen zu können. Nun, diese Art Romantik hat schon ihre Faszination, und das zumal in einer übertechnisierten Welt der genormten Ordnungen. Viele warten auf das wiederkehrende Erlebnis mit steigender Ungeduld, und nicht selten ist die Anziehungskraft so gross, dass einer die Brücken hinter sich abbricht und sich ganz dem Zirkus verschreibt. Da wird er allerdings bald sehen, dass der Alltag im Zirkus anders geartet ist, als es ihm sein Wandervogelgemüt vorgaukelte.

Fragt man Besucher, die Jahr für Jahr in die Vorstellungen gehen, so erfährt man, dass bei ihnen das Staunen vor der artistischen Leistung, das Staunen

über das, was Tiere unter menschlicher Leitung vermögen, das Interesse am Zirkus bestimmt. Zurück bleibt die Erinnerung an überstandene Gefahren, an etwas Unerhörtes, die Bewunderung des Mutes, sich ohne das sichernde Netz auf ein Seil zu begeben und auf diesem schmalen Grat den Salto mortale zu schlagen oder sich mit Raubtieren einzulassen, sogar den Kopf in ihren Rachen zu stecken. Im weitem die Clowns mit ihrer herrlichen Komik! Das Lachen legt sich frei, ungebrochen, offen, spontan. Da ist viel an echter Naivität im Spiel, zuweilen aber auch etwas Lüsterheit, die man sich in-dessen kaum eingesteht. Das Gefährliche, falls man es vom sichern Stuhl aus verfolgen kann, hat schon immer eine grosse Faszination erwirkt.

Von dieser Erlebnisweise bis zum gesteigerten Verlangen nach der Sensation ist kein allzu grosser Schritt. Reizstark muss ein Programm sein, Spitzenleistungen hat es zu bringen. Das Waghalsige wird hoch veranschlagt, und oft hört man, dass das Programm des Vorjahres mehr geboten habe als das



Zwei in Email ausgeführte grosse Wandbilder hat Hanny Fries für die Eingangshalle zweier Wohnhochhäuser in Zürich-Affoltern gestaltet. (Architekt: G. P. Dubois (Bau 1969), Fronwaldstrasse, Im Isengrind) Beide Bilder sind ebenfalls dem Thema «Zirkus» gewidmet.

jetzige, und umgekehrt. Befriedigt ist man, wenn die Abfolge der Nummern in einem steilen Aufbau erfolgt, der die Aufmerksamkeit ohne Unterbruch herausfordert.

Wenn wir schon daran sind, einige Positionen abzustecken, dann darf nicht unerwähnt bleiben, dass es auch vehemente Gegner der Zirkusdarbietungen gibt. Es ist bekannt, dass kaum ein Unternehmen, das länger in einer Stadt weilt, sich nicht mit bewegten Klagen auseinandersetzen hat, in denen davon die Rede ist, hier werde mutwillig das Schicksal herausgefordert oder Tiere würden vom Menschen grausam vergewaltigt. Man beanstandet die kleinen Käfige und protestiert gegen die Arbeit mit dem Tier.

Es ist möglich, sich so zu verhalten. Doch kann man den Zirkus auch anders sehen. Da ist die Manege mit der Piste. Zwölf Hengste stürmen herein. Der Dresseur hält sich noch für Bruchteile einer Minute ausserhalb des Kreises auf. Erste Anzeichen von Rivalitätskämpfen zeichnen sich ab. Jede Kraft will auf Kosten der andern dominieren. In diesem kritischen Augenblick betritt der Dresseur die Manege und stellt sich in der Mitte auf. Sofort ordnet sich das Getümmel: die Pferde hören auf den leisesten Zuruf. So viel vermag dieser kleine Mensch in der Mitte, und das ohne Gewaltanwendung, nur eben durch seine in sich gefestigte Gegenwart. Wird da die Manege nicht zum Sinnbild unserer Seele? Auch wir spüren doch Kräfte in uns, die sich auf Kosten der andern in den Vordergrund schieben wollen.

Es ist gerade in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass uns der Zirkus mit dem Wilden, dem Urtümlichen konfrontiert. Ich denke an die Erscheinung der Elefanten, zugleich an die Krokodile, an die Nashörner, an die Raubtiere, im weitem an die Zwerge, an die Clowns mit ihren drastisch geschminkten Gesichtern. Urbilder aus fernen Tagen begegnen uns, Urbilder, die wir zumeist im Traum erfahren. Es ist schon gesagt worden, dass der Zirkus viel an archetypischen Erscheinungen berge. Man schaue einmal Kinderzeichnungen an, und man wird unschwer entdecken, wie tief das Tiererlebnis, aber auch das Menschenerlebnis ins Innere führen kann.

Neben solchen Erfahrungen bauen sich durch die fortschreitende Beschäftigung mit dem Zirkus sachbezogenere Betrachtungsweisen auf. Wer etwa Gelegenheit hatte, Artisten beim täglichen Training zu beobachten, zu erleben, mit welcher Hingabe und Zähigkeit an einer Nummer von 10 bis 12 Minuten gearbeitet wird, spürt unvermittelt, dass es nicht die Vermessenheit ist, welche Menschen zum Trapez treibt. Es ist vielmehr der uns oft abhanden gekommene Wille, eine runde und sauber gefügte Leistung zu erbringen, die Freude an der Handarbeit, die millimetergenau gemacht sein muss. Wagnis und Mutwilligkeit, die wir gemeinhin so hoch einstufen, haben keinen Raum in diesem Tun. Man arbeitet primär auf Sicherheit, wagt nichts, bevor man sich ganz in der Hand hat. Spitzenleistungen werden in mühsamer Kleinarbeit Zug um Zug aufgebaut, bis man jene kleine Drehung, die das Risiko ausschliesst oder doch stark mindert, beherrscht. Das Märchen vom gefährlichen Leben ist ein schlechtes Märchen, denn die Vermessenheit kennt der echte Artist kaum. Und so kann uns auch der Tierpsychologe belehren, dass die Arbeit mit Raubkatzen aus einer umfassenden Kenntnis der Tierreaktion herauswächst. Der Dompteur weiss um die naturbedingte

Eigenart seiner Katzen. Hier setzt er mit äusserster Sorgfalt an. Falls ein Tiger zu aggressiv wird, nimmt er ihn nicht mehr in die Manege hinein.

Diese Erörterungen mögen fürs erste genügen, um darzulegen, wie vielfältig sich uns das Zirkuserlebnis anbietet. Gewiss haben wir jetzt einige Haltungen etwas stark pointiert. In Wirklichkeit ist es immer eine Mischung von vielem, was uns im Zirkus bewegt. Leicht aber laufen wir Gefahr, den Zirkus vorwiegend oder ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt der Romantik, der Verwegenheit, der Sensation anzugehen. Solche Wirkungen sind zweifellos da, und der Zirkus schürt sie in der Ansage, wo es heisst: fantastisch, auf einsamer Höhe, der eleganteste Balanceakt mit dem höchsten Schwierigkeitsgrad. Wir wollen derartige Superlative jedoch nicht überbewerten. Es sind bereits Anzeichen vorhanden, die auf eine Mässigung im sprachlichen Ausdruck hindeuten. Mir scheint vor allem wichtig, einer Klasse immer wieder bewusstmachen, dass man im Zirkus auf einer selbstverständlichen, auf einer soliden Grundlage arbeitet. Zuvorderst steht der Wille, eine sauber gebaute Leistung zu erbringen. Wer leichtfertig mit sich und den andern umgeht, wer nur schwärmt und verstiegene Träume ausbrütet, wird im Zirkus bald unterliegen.

Das heisst jetzt keinesfalls, dass man todernt in den Zirkus gehen müsse, gewissermassen als kleiner Profi, der sich vor Sachkundigkeit kaum mehr halten kann. Im Gegenteil: Wir wollen locker hingehen, aus der Freude am Geschehen. Wenn wir indessen eine bessere Basis gewonnen haben, wird sich diese Freude erst richtig entfalten können.

5. Über die Organisation eines heutigen Zirkusunternehmens

Der Pressechef des Zirkus Knie, Herr Chris Krenger, hat eine instruktive Zusammenstellung über organisatorische Belange verfasst. Ich nehme im folgenden frei auf diese Dokumentation Bezug, denn sie steht stellvertretend für Organisationsprobleme, die auch andere Unternehmen beschäftigen.

Vorbereitung und Durchführung der Tournee

Der Zirkus Knie hat heute die Grösse eines mittleren Industriebetriebes. Bis ein Programm reibungslos abgewickelt werden kann, ist viel an organisatorischer Arbeit zu leisten. Bereits in den Sommermonaten einer laufenden Tournee stellen wir das Programm für die nächste Tournee zusammen. Behörden und Platzbesitzer werden angefragt, ob die vorgeschlagenen Daten genehm seien. Vielfach müssen wir Rücksicht nehmen auf Ausstellungen, Feiertage, lokale Feste. Bis zu Beginn des Monats Dezember ziehen sich die Verhandlungen hin. Ständig müssen wir umstellen, neu disponieren. In der Zwischenzeit sind längst die Verträge mit den Artisten aus aller Welt abgeschlossen. Gute Artisten sind derart besetzt, dass wir zwei bis drei Jahre im

voraus planen müssen. Sind die Daten für die etwa 60 Plätze gesichert, so verhandeln wir mit den örtlichen Telephondirektionen über die Zuteilung der Nummern. Erst wenn das ins reine gebracht ist, d. h. wenn die Zusicherung für die etwa 180 verschiedenen Anschlüsse vorliegt, können wir die Tourneeliste in Druck geben. Gleichzeitig richten wir Schreiben an die Bauämter, Elektrizitäts-, Gas- und Wasserwerke, in denen wir um die Markierung bestehender Leitungen bis zum Vorabend unseres Eintreffens bitten. Beschädigungen bestehender Leitungen könnten ja für die Öffentlichkeit die schwerwiegendsten Folgen haben. Zudem muss der Druck der Plakate und Billette in Auftrag gegeben werden, Inserate sind anzumelden, Erde, Sägemehl, Stroh, Heu, Hafer und Kleie sind zu bestellen. Die Suche nach Saisonarbeitern beginnt. Für ausländische Angestellte und Artisten sind Arbeitsbewilligungen einzuholen. Wir müssen bei den Schweizerischen Bundesbahnen vorsprechen, um das Wagenmaterial für die beiden Extrazüge zu sichern. In den Werkstätten herrscht Hochbetrieb. Hier überholt man die Zirkuswagen, sorgt für die termingerechte Bereitstellung der Pferdegeschirre, der Geschirre für die Elefanten und *Exoten* (Büffel, Kamele, Zebras, Lamas usw.). In der Schneiderei sind die Uniformen instandzustellen. Zug um Zug treffen die Angestellten aus Marokko, Polen usw. ein, die Musiker, die Artisten, welche zum Teil eigene Tiere mitbringen. Es erfolgt die Zuweisung der Quartiere und Standplätze. Jetzt stehen wir unmittelbar vor der Tournee.

Eine Woche vor der Premiere werden die Handgriffe für den Zeltaufbau eingeübt. Ohne ein hartes Training geht es nicht. Wie wollten wir sonst unter teils schwierigen Umweltbedingungen durchkommen? Es muss a tempo gearbeitet werden.

Aufbau und Abbau der Zirkusstadt

Eine der meistgestellten Fragen betrifft den Abbau und Aufbau der Zirkusstadt. Wie ist es möglich, das Chapiteau und die Unterkünfte der Tiere in 2 bis 6 Stunden ab- und aufzubauen? Dazu brauchen wir einen festen Bestand von Arbeitskräften. Voraussetzung ist immer die präzise und zuverlässige Ausführung der Arbeit.

Benötigt werden: 1 Platzchef, 1 Zeltmeister, 2 Hilfszeltmeister mit 22 Zeltarbeitern, 1 Lademeister mit 6 Mann, 1 Zaunchef mit 2 Mann, 2 Arbeiter für die Einrichtung und den Abbau der Manege, den Auf- und Abbau des Musikerpodiums, 1 Chefchauffeur mit 9 Chauffeuren, 8 Beifahrern, 1 Chefelektriker mit 4 weiteren Elektrikern, 1 Elefantenstallmeister mit 4 Stallburschen, 1 Pferdestallmeister mit 12 Stallburschen, 1 Zoochef mit 8 Tierpflegern, 1 Nachtwächter, 5 Mann für die Küche. Es sind über 90 Personen notwendig. Sie sind in *Kolonnen* eingeteilt, d. h. in Arbeitsgruppen, die je besondere Aufgaben zu bewältigen haben.

Nehmen wir jetzt den letzten Spieltag in irgendeiner Schweizer Stadt, und versuchen wir, ein kleines Drehbuch zu erstellen. 20.00 Uhr: Beginn der letzten Vorstellung. 20.30 Uhr: Der Abbau des Zoos wird eingeleitet. Die Wohn- und Tierwagen, die man nicht mehr benötigt, werden mit Traktoren und Lastwagen zum Bahnhof gezogen. Dort steht die *Ladekolonnen* bereit und beginnt mit dem Verlad. 21.30 Uhr: Pause. Es stehen nur noch das

Chapiteau und die Stallungen der Tiere, welche in der zweiten Programmhälfte arbeiten. Ende der Pause: Es wird weiter abgebaut. Ende der Vorstellung: Es steht nur noch das Chapiteau. Wenn der letzte Besucher das Areal verlassen hat, wird das Chapiteau abgebaut. 01.00 Uhr: Sämtliches Material ist auf die Zirkuswagen gebracht und zum Bahnhof gefahren. Aufruf während einer weiteren Stunde. 02.00 Uhr: Die Angestellten können in ihren Wohnwagen schlafen bis zur Ankunft am nächsten Spielort. 05.00 Uhr: Ankunft des ersten Extrazuges am neuen Spielort. Der *Lademeister* weckt die Angestellten. Sie erhalten aus der Mannschaftsküche das Frühstück. Unterdessen misst der *Zeltmeister* zusammen mit dem Zoochef den neuen Platz aus und setzt Markierungen. Jetzt kann der Zeltaufbau beginnen. Die Angestellten sind bereits auf dem neuen Platz eingetroffen. Jede *Kolonne* geht an die Arbeit. Die Pferdekutscher bauen die Ställe für die Pferde und Ponys, die Exotenkutscher die Ställe für die Exoten auf, die Elefantenkutscher den Elefantenstall, die Zooleute die Verandas und Abschränkungen bei den Tierwagen. Die *Zeltkolonne* rammt die Anker für die Mastenplatten und Absegelungen der vier Hauptmasten in den Boden. Es geht alles Hand in Hand. Bereits nämlich hat ein Hubstapler die Hauptmasten auf den Platz gebracht. Sie werden sofort an die richtige Stelle gelegt.

Es ist nun leider nicht möglich, mit sprachlichen Mitteln allein die nachfolgenden Arbeiten anschaulich zu machen. Zu viele Fachausdrücke wären nötig, so dass wir uns lieber andern Vorgängen, die besser im Wort erfassbar sind, zuwenden wollen. Die beiden Extrazüge sind ausgeladen worden. Man geht daran, die Wasserzuleitungen zu legen. Die Elektriker legen die Zuleitungen zum Wohnwagenpark, zum Zoo und zu den vielen Scheinwerfern. Viel Kleinarbeit ist zu erledigen, nichts darf vergessen werden, sonst gibt es am Abend eine Panne. Es ist ein kleines Wunder, dass es jedesmal gelingt, die Zirkusstadt in derart kurzer Zeit aufzubauen.

Da steht jetzt der Elefantenstall neben dem Chapiteau mit den Massen $13 \times 23 \times 5,8$ m. Die Oberfläche des Zeltes hat ein Ausmass von 450 m^2 . Die Podiumplatten sind ausgelegt und mit Ketten zusammengespannt, Stroh ist eingestreut worden. Erst wenn alles in Ordnung ist, holt man die Elefanten in die Behausung hinein. Genau so geschieht es im Bereich der Pferde. Ihr Stall hat die Masse $60 \times 9 \times 4$ m. Die Oberfläche des Zeltes beträgt 810 m^2 . Die Ponyställe messen $30 \times 6 \times 4$ m, jene der *Exoten* $21 \times 6,5 \times 4$ m. Beide Zeltoberflächen weisen ein Ausmass von je 240 und 220 m^2 auf. Für die drei Ställe müssen ungefähr 100 Eisenanker in den Boden gerammt werden. Die Ställe werden gestützt von etwa 100 Eisenstangen. Die Witterung in unseren Gegenden verlangt das. Man muss an alles denken. Die Tournee geht bis in den Monat November hinein. Frühe Schneefälle sind keine Seltenheit. Dazu die Stürme! Wer mit Tieren arbeitet, nimmt Verantwortung auf sich. Ein Zirkusunternehmen, das sich dieser Verantwortung entzieht, hat keine lange Lebensdauer.

Aber noch sind wir nicht zu Ende mit dem Aufbau. In den Pferdeställen sind Schlagmatten anzubringen, Aufhängevorrichtungen für die Geschirre und Sättel. Erst um 09.00 Uhr, wenn alles für das Wohlbefinden der Tiere da ist, führt man die Pferde und Ponys, die Elefanten und Exoten auf den Platz. Kann man jetzt noch behaupten, der Zirkus sorge nicht für die Tiere?

Transportprobleme

Der fahrende Zoo des Zirkus Knie beherbergt über 300 Tiere aus allen Erdteilen. Wie reist man mit ihnen? Schauen wir einmal genauer hin! Die Giraffe ist in einem besonders eingerichteten Wagen untergebracht, in dessen Dach vier Hydraulikzylinder stecken. Auf der Reise legt sich die Giraffe allerdings nieder. Dadurch musste der Wagen nicht so hoch konstruiert werden, dass der Bahntransport gefährdet ist. Für das Nilpferd ist in den Werkstätten ein Bassin gebaut worden. Nilpferde fühlen sich nur im nassen Element wohl. Beim Transport wird das Wasser allerdings abgelassen und für kurze Zeit ein Strohbett hergerichtet. Immer aber achtet man darauf, dass die für das Tier bekömmliche Temperatur von 20 Grad Celsius gewährleistet ist. Die Menschenaffen, im besondern die Gorillas und Orang-Utans, sind sehr empfindlich gegen Kälte und Zugluft. Für diese Tiere hat man geheizte Wagen gebaut, deren Frontseite mit doppeltem Isolierglas abgeschirmt ist. Die Raubtiere, Affen und Kleintiere bleiben auf der Reise stets in ihrem Käfig. Sie fühlen sich hier wohl und geborgen. Diese Käfige werden auf offene Eisenbahnwagen verladen. Für den Transport der Elefanten haben die SBB-Werkstätten vier Eisenbahnwagen erhöht, damit die Tiere aufrecht stehen können. Für die Pferde ist ebenfalls vorgesorgt. In den zirkuseigenen Werkstätten sind schwenkbare Boxen für die Eisenbahnwagen konstruiert worden. Die Verletzungsgefahr ist dadurch auf ein Minimum beschränkt. Büffel, Kamele, Ponys, Zebras und Lamas werden in den Bahnwagen an längsgespannten Ketten angebunden.

Vom Wohnen und Essen im Zirkus

Die Artisten besitzen meist eigene Wohnwagen, die sie mit starken Personautos oder mit einem Bus von Gastspiel- zu Gastspielort ziehen. Die leitenden Angestellten erhalten vom Zirkusunternehmen einen Campingwagen mit einem Zugfahrzeug für die Dauer der Tournee. Die Zeltarbeiter, Handwerker, Tierpfleger wohnen zu zweit, höchstens zu dritt in Abteilen von Zirkuswagen. Die Inneneinrichtung lässt nichts zu wünschen übrig: Lavabos sind vorhanden, Heizungen, Kästen usw.

Verpflegt wird die Mannschaft aus der Betriebsküche. Sie ist in zwei Zirkuswagen untergebracht. Dabei nimmt man auf die Essgewohnheiten der Angestellten nach Möglichkeit Rücksicht. In einer Saison werden 60 000 Hauptmahlzeiten, 30 000 Frühstücke, 8000 Zwischenmahlzeiten ausgegeben. Fleisch und Teigwaren kauft man bei je einem Lieferanten am Gastspielort ein. Brot, Milch, Butter, Eier, Kartoffeln und Gemüse sind jedoch von Fall zu Fall zu besorgen. Lagermöglichkeiten sind nur beschränkt vorhanden.

Ein besonderes Problem stellen die sanitarischen Einrichtungen. Wer mit dem Körper arbeitet, muss sich oft waschen. Reinlichkeit ist oberstes Gebot im Zirkus. Nicht auszudenken, was geschähe, wenn sich Epidemien ausbreiteten. Es stehen deshalb Duschenwagen zur Verfügung, Toilettenwagen, das auch für die Zuschauer. Sofern diese Toilettenwagen nicht an das örtliche Kanalisationsnetz angeschlossen werden können, muss man sie täglich entleeren.

Handwerker im Zirkus

Neben den ungelerten Zeltarbeitern, die von Saison zu Saison zum Teil wechseln, den angelernten Tierpflegern benötigt der Zirkus gutausgebildete Handwerker: Schlosser, Spengler, Hufschmiede, Elektriker, Schreiner, Sattler, Kostümschneider, Maler, Automechaniker, Chauffeure. Für die Handwerker wurde auf kleinstem Raum ein Arbeitsplatz eingerichtet. In einem Wagen ist die Schlosserei, die Malerwerkstatt und die Schreinerei untergebracht, in zwei weiteren Wagen die Schneiderei, die Sattlerei.

Wollen wir nicht auch die Schule in diesem Zusammenhang erwähnen? Sie hat einen eigenen Zirkuswagen, und darin werden etwa 12 Kinder unterrichtet: von der ersten Klasse bis zur Sekundar- oder Realschule. Es sind das die Kinder der Angestellten, der Artisten. Die grösseren Zirkusunternehmen haben eine eigene Schule mit einer Lehrerin, die kleineren freilich nicht. Da müssen die Kinder am jeweiligen Spielort in die staatliche Schule gehen.

Einige Zahlen, die zum Nachdenken anregen

Eine Tournee dauert von Mitte März bis Ende November. Der Zirkus Knie gastiert in ungefähr 60 Städten und Ortschaften mit einer Spieldauer von einem Tag bis zu einem Monat. Insgesamt finden 240 Abend- und 130 Nachmittagsvorstellungen statt, also 370 Vorstellungen. 250 Artisten, Angestellte und Familienangehörige aus 18 Nationen reisen mit dem Zirkus. 60 Campinganhänger befahren die Strassen, über 100 Zirkuswagen werden auf zwei Extrazüge mit einer Gesamtlänge von 400 m und einem Gesamtgewicht von 1350 Tonnen verladen. Die Bahntransportkosten betragen im Jahr 1974 400 000 Franken. Wenn die Inflationsrate zunimmt, muss man noch mehr investieren.

Zur Sicherung der Zirkuswagen auf dem Bahntransport werden pro Wagen 12 Holzkeile benötigt, wobei jeder Keil mit zwei Nägeln befestigt wird. In einer einzigen Tournee werden 60 000 Holzkeile gebraucht, 5 t Nägel. Für den Aufbau des Chapiteaus, des Zoos und des Wagenparks ist man auf eine Grundfläche von mindestens 10 000 m² angewiesen. Der Durchmesser des Chapiteaus beträgt 46 m. Die Bedachung aus Leinwand hat eine Oberfläche von 2500 m². Wenn sie trocken ist, hat sie ein Gewicht von 4000 kg, nass das doppelte. Die Masten ragen 20 m in die Höhe. Sie sind in zwei Teile zerlegbar und wiegen zusammen 2400 kg. Die Distanz der Abseglung berechnet man genau mit 60 m. Für den Aufbau des Zeltes werden je nach dem Boden 150 bis 200 Eisenanker benötigt. Das Chapiteau besteht aus 500 Einzelteilen. Um ein solches Zelt zu nähen, sind 5 000 000 Nadelstiche erforderlich. Die Bestuhlung mit Eingängen und Treppen wird aus über 4500 Einzelteilen zusammengebaut. Es kann uns dabei schon recht schwindlig werden, doch fahren wir weiter. Für die Anfertigung eines Zeldaches verarbeitet man das folgende Material: 2600 m² an imprägniertem Leinwandstoff, 200 m² Verstärkungsstoff, 550 m² Dekorationsstoff, 70 m² Innenlappen für die Dekoration, 280 m² an Packsackmaterial. Die Verstärkungsgurten haben zusammen eine Länge von 5000 m, die Drahtseile von 4,5 und 8 mm Durchmesser eine Länge von 1700 m, Hanf-, Sylen- und Nylonseile im Durchmesser von

6 bis 22 mm eine Länge von 2500 m, alles stets zusammengenommen. Doch reicht es auch so! Die Zahl der Spannringe, Ösen, Halbringe und Unterlagen: 2800 Stück. Für Verstärkungen an besonders beanspruchten Stellen wird Rindsleder verwendet: total 100 kg. Das macht vier Kuhhäute aus. Der Arbeitsaufwand für die Anfertigung eines solchen Zeltes beträgt 3100 Stunden. Die Reisskraft ist auf 220 bis 250 kg berechnet. Im weiteren wird die Zirkusstadt von über 2000 Glühbirnen erleuchtet. Während einer Tournee sind etwa 3000 auszuwechseln, und das von der einfachsten Glühbirne bis zur recht kostspieligen Scheinwerferbirne. Der Strom kann unter Umständen örtlich bezogen werden. Ist jedoch ein Ortsnetz nicht leistungsfähig genug oder ausgelastet, dann erzeugen drei GM-Dieselmotoren mit insgesamt 350 kWh für den Betrieb der Anlage. Der Stromverbrauch pro Vorstellung beläuft sich auf ungefähr 2000 kWh. Allein der Wagenpark benötigt pro Tag 150 kWh. Annähernd 10 000 elektrische Kabel sind zu legen. Dazu kommt die Heizung in den Frühjahrs- und Herbstmonaten mit einer Beanspruchung von 600 000 kcal/h.

Futtermengen für die Tiere im Tag

Heu: 625 kg, Hafer: 230 kg (zerquetscht und ganz), Kleie: 50 kg, Vitaminwürfel: 50 kg, Rüben: 40 kg, Äpfel: 20 kg, Orangen: 5 kg, Bananen: 5 bis 10 kg, Bärenwürfel: 15 kg, Fleisch: 100 kg, Fleischzusatz: 300 g, Zwiebeln, Peperoni, Gemüse und Saisonfrüchte: 5 kg, Salatköpfe: 15 Stück, Joghurt für Menschenaffen: 500 g, pro Menschenaffe je zwei Tabletten Nestrovit: 24 Tabletten. Ferner erhält jedes Raubtier und jeder Menschenaffe wöchentlich 1 Poulet. Die Strohmenge beträgt pro Tag 750 kg. Diese Mengen kann man unmöglich mitführen. Man kauft Futter und Stroh am Spielort ein. Lediglich das Fleisch für die Raubtiere ist in einem Kühlwagen eingelagert.

Zählen wir in Gedanken zusammen

Futter für die Tiere, Essen für die Menschen, Kosten für Bekleidung, für Requisiten und Apparate, Honorare für die Angestellten, Gagen für die Artisten, Platzmieten, Kosten für Elektrizität, Gas, Wasser, für die Beförderung auf der Schiene und auf der Landstrasse, Investitionen für die Zelte und Wagen, Versicherungsprämien, Risikogarantien, und noch ist nicht an alles gedacht. Wir verstehen: Ein Zirkusunternehmen dieser Grösse entspricht schon einem mittleren Industriebetrieb. Nur ein klarer Kopf kann ihm vorstehen. Wirkköpfe mit verstiegenen Ideen müssten bald klein beigeben. Wer die Eintrittspreise für die Tierschau und für die Vorstellung beanstandet, hat wirklich keine Ahnung von den Realitäten.

6. Aus der Geschichte des Zirkus

Kusnezow umschreibt das Wesen des Zirkus als *Einheit in der Vielfalt*. Das dürfte nach dem Abschnitt über Organisationsformen des heutigen Zirkus unschwer einleuchten. Die Definition trifft aber auch auf die Programm-

gestaltung zu. Es werden Darbietungen gezeigt, die nach Herkunft, Entstehung, Form, Charakter und Inhalt verschieden sind. In den grösseren Unternehmen hat die Arbeit mit dem Pferd einen zentralen Platz, das im Hinblick auf die *Reitkunst*, die *Freiheitsdressur*, die *Jockeireiterei*, die Vorführung von *Tricks* (Pferde, die sich totstellen, die Komplimente machen usw.) sowie das Aufziehen von *Reiterbildern*. Eine weitere Farbe bringt die *Raubtierdressur*. Von ihr hebt sich wieder ab die Arbeit mit *Elefanten* und *Exoten*. Einen wichtigen Stellenwert haben *Akrobatik* und *Clownerie*. Damit haben wir die tragenden Säulen eines heutigen Zirkusprogramms genannt.

Es ist nun interessant, zu sehen, wie man früh schon begann, diese verschiedenartigen Elemente aneinanderzubinden: durch die Mittel einer überdachenden Handlung – wir werden ihr in der *Zirkuspantomime* begegnen –, der *Reprisen* (Clownauftritte), der *Musik* oder der *Ansage*. Es entspricht das dem Prinzip der Montage im Radio und Fernsehen, dem Prinzip der Bilderbogentechnik. Wie ist der Zirkus in diese Form hineingewachsen?

Den Ursprung des Zirkusgedankens finden wir schon im frühen Altertum. Akrobatische Kunststücke und Tierdressuren sind uns vielfach überliefert. Indessen wäre es falsch, den Zirkus mit den circensischen Spielen in Athen oder Rom in Verbindung zu bringen. Diese Spiele waren durch den Wettkampfcharakter geprägt. Wagenrennen und Gladiatorenkämpfe standen im Vordergrund. Wir kennen alsdann die *Tierhatzen*, welche noch im 18. Jahrhundert, dem anscheinend so feingliedrigen Jahrhundert der Konversation, einem sensationslüsternen und aggressiv erregten Publikum vorgeführt wurden. Da liess man Jagdhunde, Wildschweine, Pferde, Bären und Ochsen aufeinander los und schrie vor Lust, wenn sich die Tiere gegenseitig schlügen, bisßen, ja zerfleischten. Damit hat der Zirkus wirklich nichts zu tun.

Für uns von Bedeutung ist, dass eine seiner Voraussetzungen auf den Marktplatz verweist. Das Aufblühen des Handels im 16., 17. und 18. Jahrhundert steigert die Bedeutung schon bestehender Handelsplätze. Auf ihnen entfaltet sich neben der Abwicklung der Geschäfte ein geselliges Treiben, das bald wandernde Gauklertruppen anzieht. Diese Truppen sind gerne gesehene Gäste, denn sie geben der Stimmung einen Auftrieb. Man ist gebannt von Athleten, die gewaltige Gewichte stemmen, von Feuerschluckern, Zauberkünstlern, Jongleuren, Spassmachern, Ringern, Bärenführern und Seiltänzern. Solche Darbietungen haben eine derartige Anziehungskraft, dass sogar der hohe Adel diese Leute an den Hof zieht und die Feste durch ihr Auftreten bereichert. Es ist nicht ganz nebensächlich, zu erwähnen, dass die wandernden Gaukler meist als Vorboten der *Commedia dell'arte* erscheinen, jener Form des Theaters, die wir als Stegreifkomödie kennen. In ihnen spielt die «Lustige Person», der *Arlecchino*, der *Bajazzo*, eine dominierende Rolle. Aus solchen Bindungen und Verbindungen rekrutiert sich ein Teil der Zirkusartisten: die Clowns, die Jongleure, die Seiltänzer, die Parterre- oder Bodenakrobaten. Der Ahnherr der Dynastie Knie gesellte sich nach seinem Ausbruch aus der bürgerlichen Ordnung als Seiltänzer zu ihnen. Es sei deshalb ein kurzer Exkurs erlaubt.

Im Buch von Alfred A. Häsler, *Knie – die Geschichte einer Circus-Dynastie*, Benteli Verlag, Bern, das ich für das Vorlesen in der Schule nur empfehlen kann, erfahren wir, welchen Rang man artistischen Darbietungen in Adels-

kreisen zumass: «Donnerstag, den 1. Jänner 1835. Im Kaiserlich-königlich privilegierten Theater an der Wien. Der Vorhang öffnet sich endgültig zum letzten Mal. Kaiser Franz I. hebt freundlich winkend die Hand. Lächelt. Der junge Thronfolger klatscht begeistert. Das ganze Haus klatscht. Und vorne auf der Bühne steht die mächtige Gestalt des weitherum in Österreich, Preussen, Bayern, Baden, Württemberg und der Schweiz berühmtesten Seiltänzers Friedrich Knie. Die ältern Leute des Adels erinnern sich: Das ist doch der Sohn des Leibarztes der grossen Maria Theresia, des Doctors der Medizin Friedrich Knie.»

Nun sind wir mit einem Sprung nach vorne gelangt. Es ist jedoch ein weiter Weg zu gehen, bis der Artist eine derartige Auszeichnung erfährt. Man denke: Auftritt im Kaiserlich-königlich privilegierten Theater an der Wien! Vorerst treffen wir ihn noch mehr am Rande der Gesellschaft an. Die Gaukler sind wohl geschätzte Unterhalter, aber so ganz wohl ist einem nicht zumute, wenn sie in eine Stadt kommen. Ein seltsamer Nimbus umgibt sie. Ja, man behauptet gar, einige von ihnen stünden mit dem Teufel im Bunde. Alte Chroniken wissen zu berichten, wie hart man ihnen zusetzte. Verständlich genug, dass sich schwerlich grössere Organisationen bilden konnten, die ein Unternehmen wie das des Zirkus ermöglicht hätten. Es bedurfte eines Impulses von einer ganz andern Seite.

Dieser Impuls kam aus den Reihen der sogenannten *Kunstreitergesellschaften*. Wie ist das zu verstehen? Es fällt uns heute schwer, zu ermessen, welchen Rang das Pferd vom Mittelalter bis ins beginnende 20. Jahrhundert hatte. Ohne Pferd kam man in der Landwirtschaft und im Transportwesen nicht aus. Im Krieg entsprach es dem Panzerwagen unserer Zeit. Der Umgang mit Pferden wurde zum existenziellen Problem. Wir werden bei der Erörterung der *Hohen Schule* des Reitens sehen, dass die Kunst, ein Pferd zu manövrieren und zu führen, im Krieg über Leben und Tod entschied. Wie aber auch hätte man Waren transportieren sollen ohne Pferdevorspann? Wie hätte man ohne sie mit der Arbeit auf dem Acker fertig werden können? Ich meine, die Hinweise bedürfen keiner Ausweitung. Dazu kommt, dass das Pferd immer schon für Repräsentationszwecke erhalten musste. Wer auf dem Pferde sitzt, macht Figur. Das Imponiergehabe ist schwerlich anderswo stärker ausgeprägt als beim Menschen, der sich auf dem Pferd präsentiert. Ich denke jetzt nicht nur an unsere Sonntagsreiter, sondern vor allem an Bilder von Truppenparaden und Turnieren, an die Aufzüge vor Fürsten und Königen. Alte Stiche bringen uns das vor Augen, und nicht zuletzt die Denkmalkunst. Es wäre reizvoll, solche Dokumente zu analysieren und sie psychologisch zu deuten. Wir würden dabei auf die symbolische Bedeutung des Pferdes stossen, auf Träume, die auch uns zuweilen beschäftigen. Doch gehen wir auf unserem Wege weiter voran.

Die dominierende Rolle des Pferdes in der damaligen Gesellschaft führte zur Gründung von *Reitschulen*, *Kunstreitergesellschaften* und ersten *Manegen*, in denen man vor den Standesgenossen die Beherrschung des Pferdes demonstrierte. Es sei in etwa an die Darbietungen der Hofreitschule in Wien erinnert, auch wenn zweifellos die Reitkunst noch keinen derartigen Rang erreichte. Im weitem förderte man in diesen Gesellschaften das *Voltigieren*, d. h. das Auf- und Abspringen im vollen Galopp, die Akrobatik auf dem

Pferderücken, auch *Jockeireiten* genannt. Besonders begabte Reiter fesseln die Aufmerksamkeit. Ein zeitgenössischer Bericht aus dem Jahre 1775 meldet: «Herr Hyam springt bei vollem Galopp aus dem Sattel und wieder auf; er reitet gleichzeitig auf zwei Pferden, indem er fest mit den Beinen auf dem Sattel steht, ohne die Zügel zu halten; er lässt das Pferd, im Sattel stehend, im Trab laufen und balanciert auf dem Kopf einen achtjährigen Jungen; er schießt bei vollem Lauf, auf zwei Pferden stehend, aus der Pistole, ladet das Gewehr, befestigt das Bajonett, als bereite er sich zum Angriff vor, ganz wie die Kavallerie vor der Schlacht.» Wir haben es nicht überhört: vor der Schlacht! Die Kunstreitergesellschaften haben einen deutlichen Nebenzweck. In unserm Falle ist wichtig, dass solche Truppen von Stadt zu Stadt ziehen und ein staunendes Publikum unterhalten. Das Lehr-Sport-Reiten erfährt einen Aufschwung sondergleichen.

Das Geflecht, dem der Zirkus seine Entstehung verdankt, wäre freilich nicht vollständig, wenn wir jetzt eine weitere Entwicklung ausser acht liessen. Sie bahnt sich im Wirtschaftsleben an. Kusnezow weist darauf hin, dass die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende industrielle Umwälzung die Jahrmärkte überflüssig macht. Damit verliert auch die Jahrmarktschau nach und nach an Boden. Als die Artisten, die dort ihr Auskommen fanden, spürten, wie ihnen die Existenzgrundlage entrissen wurde, wandten sich die Wendigen unter ihnen einem neuen Tätigkeitsbereich zu. Sie passten sich an und verlegten ihre Künste von der ebenen Erde auf den Pferderücken. Die Herkunft vieler späterer «Pferdemeister» lässt zumal diesen Schluss zu. Sie entstammen nämlich häufig Seiltänzerfamilien, wie sich überhaupt die Kunst des Seillaufens eng mit der Kunst des Reitens verbindet.

So haben wir jetzt zwei Stränge vor uns: die Kunstreiter, welche sich aus den Kreisen des Adels und des Militärs rekrutieren, und die Artisten, die sich vom Jahrmarkt lösen, finanzkräftig genug sind, ihre Künste im Bereich der Reiterei anzusiedeln.

Nun ist es an der Zeit, einen Namen zu nennen: Philipp Astley. Der Engländer Astley ist von Hause aus Drechsler. Er diente während des Siebenjährigen Krieges im 15. Leichten Kavallerieregiment und erwarb sich den Ruf eines vorzüglichen Reiters. Für uns wird er jetzt zum Bindeglied zwischen Jahrmarkt und sportlich-militärischem Reiten. Er hatte das Zeug in sich, den Instinkt auch, die Akrobatik nicht nur auf dem Pferderücken zu achten. Er wird zum eigentlichen Begründer des Zirkusgedankens, indem er nach einer längern Entwicklung 1782 eine ihm anvertraute Reitschule in Paris überdachen liess und zum ersten Zirkus der Welt ausbaute. Die Gebäulichkeit trug den Namen: Astleys Amphitheater. Schon jetzt fällt auf, wie dieser Mann gleich zu Beginn nach einem grossen Namen suchte: Amphitheater. Diese Gebärde ist dem Zirkus heute noch eigen. Im gleichen Jahr entstand in Paris, in der Vorstadt Temple, sein zweiter Zirkusbau, das «Amphithéâtre anglais du faubourg du Temple». Der Vorort Temple war ein Platz der Volksbelustigung. Hier konzentrierte sich die Mehrzahl der Jahrmaktdarbietungen. So meldet es Kusnezow. Wie nun sah dieses Amphitheater aus? Nach einer zeitgenössischen Schilderung war es eine geräumige Manege mit einer bemalten Decke, die von einigen Rängen mit Bänken und bemalten sowie dekorierten Logen umschlossen wurde. In der Mitte des Zuschauerraums befand sich

eine Bühne für «Experimente in Kraft und Geschicklichkeit». Dominierend waren die Pferdedarbietungen. In der Pause nur konnten sich Artisten, die auf dem Boden arbeiteten, zeigen. Das Orchester hatte man, wie es heisst, «oben untergebracht». Die Ställe schlossen sich zu beiden Seiten des Zentralbaus an.

Eigenartig, wie sich die Dinge entwickelt haben. Schaut man genauer hin, so fällt auf, dass sich das erste, eigentliche Zirkusunternehmen der Welt nach einem Repräsentationsbau ausrichtet, der in den Kreisen der höhern Gesellschaft eine zentrale Bedeutung hat: dem Hoftheater. Der neu geschaffene Gebäudekomplex aus Holz wetteifert mit der Architektur dieses Hoftheaters und so mit Darbietungen, die sich aus den Niederungen der einstigen Stegreifkomödie herausgeholt haben. Als fernes Wunschbild schwebte wohl dem Begründer des Zirkus die grosse Oper vor mit ihrer Prachtentfaltung, den imposanten Kostümen, dem Schaugepränge, das mit der Dürftigkeit des kleinen Daseins bricht. Bezeichnend genug, dass der Zirkus des Philipp Astley nicht ohne das Orchester auskam und eben, wie wir gehört haben, nicht ohne den Repräsentationsbau, die Logen und Ränge. So hob man sich seinerseits ab von den kleinen Wanderunternehmen, die mit ihren «Experimenten in Kraft und Geschicklichkeit» vor allem das niedere Volk anzogen, hielt dieses niedere Volk dennoch aber bei guter Laune, da man ja auf seinen Zuzug dringend angewiesen war. Der Zirkus stellt schon eine seltsame Symbiose dar. Er vereinigt im Grunde genommen alle Gesellschaftsschichten, und das bis in unsere Zeit hinein. Stets strebt er in seiner höchsten Ausprägung jedoch nach der grossen Gebärde. Dieser Zug ist noch dem kleinsten Unternehmen eigen. Gewiss haben es jetzt diese kleineren Unternehmen schwer, konkurrenzfähig zu bleiben. Wir sehen das in unserem schweizerischen Raum, wo es neben dem Zirkus *Knie* die Zirkusse *Nock*, *Olympia*, *Royal* und *Stey* gibt. Ich möchte in diesem Zusammenhang deutlich darauf hinweisen, dass sie zum Teil ebenfalls Beachtliches leisten. Ich möchte auch die Lehrerschaft ermuntern, mit ihrer Klasse eine Vorstellung in diesen Zirkussen zu besuchen. Sie sind in gewissem Sinne ein Bindeglied zwischen den einstigen artistischen Darbietungen auf dem Jahrmarkt und den choreographisch ausgewogenen Darbietungen im grossen Zeltzirkus unserer Tage. Wenn sie gerade diese Chance wahrnehmen, dann müssen sie gewiss nicht um ihr Publikum bangen, denn unsere Zeit sucht wieder den Ursprung, die Improvisation, den Bodenkontakt. Man sieht diese Entwicklung deutlich im Theater, dessen Besucher sich von Vorstellungen in Reithallen und Ausstellungsgebäulichkeiten beinahe magisch angezogen fühlen. So wie die Architektur seit langem begonnen hat, den Rohbau, die Konstruktion, das Balken- oder Eisengerüst offen zu zeigen, so spüren wir auch im Theater Bestrebungen, die uns mit dem Handwerk unmittelbar konfrontieren wollen und uns überdies bewusst auf elementarere Manifestationen unseres Innenlebens verweisen.

Astleys Amphitheater allerdings setzt nicht da an. Es sucht vielmehr die Balance, das heisst ein Niveau, das es der höhern Gesellschaft möglich macht, sich zum Zirkus zu bekennen. Der Spürsinn des Begründers ist untrüglich. Er rückt Reiterdarbietungen ins Zentrum des Programms. Sein Zirkus ist eigentlich auf diese Reiterdarbietungen ausgerichtet. Die Anlage

belegt es. Wiederum waltet ein seltsames Gesetz bis in unsere Tage hinein. Kein Grosszirkus verzichtet auf die Arbeit mit dem Pferd. Man legt noch heute die Manege so an, dass sie primär der Arbeit mit dem Pferd entspricht, und das bis zur Konstruktion der Piste mit ihrer Höhe und Breite von 50 cm.

Wie nun aber gestaltete sich das Programm im ersten Zirkus der Welt, dem «Amphithéâtre anglais du faubourg du Temple»? Ein Plakat der Vorstellung vom 25. April 1786 gibt darüber Auskunft: Eröffnung mit einem Menuett auf zwölf Pferden. Es folgen eine Reiterin, die über Bänder springt, ein 39monatiges altes Kind, das Cembalo spielt. Alsdann führt Philipp Astley dressierte Pferde vor und beendet den ersten Teil mit einem dressierten Affen, der auf dem Seil tanzt. In der Pause zeigt ein Herr Saunders eine Gruppe mit dressierten Hunden. Den zweiten Teil eröffnet Astley junior mit Partnerin. Man zeigt eine mimische Szene unter dem Titel «Schönheit zähmt Unbeständigkeit». Die groteske mimische Verwandlungsnummer «Metamorphose des Landmanns» schliesst sich an. Reiter wechseln im Galopp mehrfach die Kostüme. Darauf eine Menuett-Kopie des berühmten Ballettmeisters Vestris. Den Abschluss des Programms bildet die Pantomime «Englische Wäsche oder Triumph des Harlekins». Dieses von Budenschauspielern übernommene Stück im italienischen Stil war eine Märcheninszenierung mit den traditionellen Personen der italienischen Stegreifkomödie. Kann der Beleg für unsere These, dass der Zirkus mit dem Theater wetteifert, Elemente der Oper mit Revuecharakter übernimmt und zugleich mit dem Jahrmarkt in Verbindung bleibt, günstiger ausfallen? Die Symbiose, die dieser Zirkus darstellt, ist erneut augenscheinlich geworden. Und deutlich kündigt sich an, was ganz zu Beginn dieses Kapitels gesagt wurde: Der Zirkus sucht die *Einheit in der Vielfalt*, die Überdachung des Heterogenen in bindenden und verbindenden Handlungen. Die Akrobatik zu Pferd strebt nach der Show, der plastischen Bewegung, der Mimik, dem Tanz. Das Karge der einst sportlich-militärischen Leistung wird eingekleidet: ästhetisch verbrämt. Wir erkennen das Bemühen, Gestaltungen zu schaffen. Alles wird unter eine leitende Idee gestellt. Es präsentieren sich Bilderbogen, die eine ausgeprägte Sinnenfälligkeit aufweisen, das strenge Mass lockern, dem Märchenkostüm, der Wunschvorstellung, dem Amusement entgegenkommen. So entsteht die *Zirkuspantomime*. Sie ist im Gegensatz zur reinen, zur stummen Pantomime mit Dialogen durchsetzt. Es werden in der Folge je nach dem Geschmack der Zeit verschiedenartige Themen aufgegriffen und in Szene gesetzt. Man zeigt Turniere, Zweikämpfe, Feerien, Heldenepen usw. Alte Sagenstoffe feiern Auferstehung, grosse Persönlichkeiten der Geschichte treten auf; wendig passt man sich den Zeichen der Zeit an, den Symbolen, den Leitbildern, die der Alltag hochgeschwemmt hat. Und so sind die artistischen Tricks nicht mehr Selbstzweck, sondern Ausdrucksmittel, einem tragenden Gedanken einverwoben. Posen und Attitüden gewinnen an Bedeutung. Das alles bahnt sich schon im Zirkus des Philipp Astley an.

1793 freilich muss Astley Frankreich im Gefolge der politischen Wendung verlassen. Seine Nachfolger sind die Gebrüder *Franconi*. Sie setzen das einmal Begonnene fort. Lorenzo Franconi begründet die *Freiheitsdressur*, d. h. die Dressur ohne Reiter. Sobald diese erweiterte Möglichkeit der Arbeit mit dem Pferd Gestalt angenommen hat, wird sie gleich in die Zirkuspantomime ein-

gebaut. Man bekommt Pferde zu sehen, die wie ein Hund apportieren, sich verneigen, Komplimente machen, sich totstellen, ja zu eigentlichen Handlungsträgern werden. Komische Auftritte von Pferden ergötzen das Publikum im Rahmen einer Handlung. Die Kostüme werden reicher und reicher. Der ganze Zirkus wird eingekleidet, zumeist in imitierte Militäruniformen, die jedoch phantastisch aufgeputzt sind. Wichtig indessen ist es, zu betonen, dass die Mitwirkenden damals noch nicht spezialisiert sind. Da ja die Zirkuspantomime so im Vordergrund steht, hat jeder Artist alles zu können und muss sogar Ordnungs- und Zureicharbeiten übernehmen. Das gibt den Unternehmen jener Zeit eine Geschlossenheit, die wir heute so nicht mehr kennen. Leicht gelingt es dieser Generation, Neues, das sich anbietet, sofort dem Bestehenden einzuverleiben: Einheit in die Vielfalt zu bringen, stellt kein Problem dar. Es bildet sich eine menschliche Gemeinschaft mit eigenen Daseinsbedingungen und Gesetzen heraus.

Am 28. Dezember 1807 eröffnen die Franconis ein neues, grosses Gebäude. Es trägt den stolzen Namen: Cirque Olympique. Damit taucht zum ersten Mal der Begriff *Zirkus* im Zusammenhang mit Pferdedarbietungen und akrobatischen Demonstrationen auf. Wir sind inzwischen ins Zeitalter Napoleons gelangt. Der Kaiser hat ein Dekret erlassen, dass eine klare Scheidung zwischen hohen und niederen Künsten getroffen werden müsse. Theater durfte sich von da an ein Haus nur dann nennen, wenn es der hohen Kunst verpflichtet war. Man hatte also für ein Unternehmen, das doch dem Jahrmarkt stark verbunden blieb, eine neue Bezeichnung zu finden, den Begriff Amphitheater abzusetzen. Kein schwerwiegendes Problem! Die Themen der Zirkuspantomime wiesen den Weg. Mit grosser Geste holte man aus der Antike zwei Namen in die Gegenwart hinein: *Circus* und *Olymp*. Wir lächeln, und der intelligente Zirkusdirektor lächelt auch. Mit Wilhelm Busch zu sagen: «Ich weiss Bescheid, du weisst Bescheid, und allen macht's Vergnügen.» Was wäre der Zirkus ohne die Superlativ-Sprache, die sich hier für einmal, ohne Argwohn zu erregen, entfalten darf! Es ist das ein vielschichtiges Phänomen, und es lohnte sich, ihm nachzugehen. Wir würden zweifellos bald entdecken, dass der Zirkus noch immer Fragen bereithält, die den Psychologen, den Soziologen und Kulturhistoriker gleichermaßen beschäftigen könnten. Vielleicht, dass man dann dem Dasein des Artisten wiederum ein Stück näherkäme.

Mit dem Cirque Olympique hat sich das Unternehmen, das wir Zirkus nennen, endgültig etabliert. Die Namen der Patrons beginnen zu leuchten: Renz, Busch, Schumann und in ihrem Gefolge Knie. Es bilden sich eigentliche Dynastien heraus. Wir verstehen es ohne Zweifel. Eine Familie, die ein Zirkusunternehmen begründet, schafft sich ein nicht unbedeutendes Reich, das nach patriarchalischen Gesetzen verwaltet wird und dessen Führung sich jeweils dem Stammhalter früh schon erschliesst. Vom alten Renz erzählt man: «Wenn der alte Renz durch die Stallungen ging, dann rief er seine Lieblinge mit Namen an und prüfte das Futter und die Streu und kratzte hin und wieder mit einem Groschenstück durch die Abflussrinne, und wehe dem Stallburschen, wenn dabei ein bisschen Unrat kleben blieb. Renz hielt eiserne Disziplin mit Tabak- und Alkoholverbot in seinem Unternehmen; er war ein gewaltiger Herrscher in seinem Imperium, das er von den ersten Anfängen

bis zu seiner glanzvollen Blütezeit nach patriarchalischen Gesetzen führte» (vgl. G. Eberstaller: Zirkus und Varieté in Wien). Die Demokratie in unserem Sinn kennt auch der Zirkus heute nicht. Die Leitung liegt jeweils fest in den Händen einer führungsbegabten Persönlichkeit, welche die Einheit in der Vielfalt gewährleistet. Es gibt da eine deutlich geprägte Hierarchie. Sie scheint notwendig zu sein, damit das Ganze einen Zusammenhalt bekommt.

Wie nun aber geht die Entwicklung vom Cirque Olympique aus weiter? Zuerst einmal so, dass Pferdedarbietungen und Zirkuspantomime lange noch im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Kunstreiter und Kunstreiterinnen kommen zu Starwürden, werden umjubelt vom Adel. Man zieht sie in die höheren Gesellschaftskreise hinein, fordert sie als Ausbildner für die königlichen Manegen an. Es gehört im weitern zum guten Ton, im Zirkus eine Loge zu besitzen, so wie man bereits im Theater ja eine Loge besitzt. Doch die Wende ist nahe. Im Zuge der geschichtlichen Umschichtung verliert der Adel seine dominierende Stellung. An seine Stelle rückt der Bürger, und der will nicht Pferde in solcher Ausschliesslichkeit sehen. Gewiss hat diese neue Schicht kaum etwas gegen die Zirkuspantomime einzuwenden, im Gegenteil. Nur wünscht man mehr und mehr andere Themen. Der Zirkus ist bereit, dem Wunsch zu folgen und baut pikante Operettenmotive in sein Programm ein. Daneben behalten jedoch die alten Feerien und Heldenepen noch immer ihre Zugkraft. Dennoch verflacht die Zirkuspantomime im Lauf der Zeit. Die Technik legt sich breit über die einst tragende Grundthematik und beginnt eigenständig zu brillieren. Neue Impulse sind dringend notwendig. Sie melden sich bald zu Wort, und lebendig, wie der Zirkus nun einmal ist, fängt er sie gleichsam im Fluge auf.

Durch die technischen Errungenschaften ist es gelungen, das Transportwesen auf eine andere Basis zu stellen. Und weiter dringen die Grossmächte in den afrikanischen und asiatischen Kontinent ein. Das Zeitalter des Kolonialismus hat begonnen. Halbe Völkerstämme werden mobilisiert, im Zirkus und im zoologischen Garten ausgestellt. Der Zauber des Exotischen legt sich über das Zirkusprogramm. Er ist nun ganz in die Nähe gerückt und bannt das Interesse. Man kann dem Wilden, dem Ungestümen in diesem Bereich, ohne Gefahren auf sich zu nehmen, begegnen. Ich erinnere mich noch, welchen Eindruck die Berber im Zirkus Knie in mir hinterliessen. Einer gab mir sogar die Hand. Davon habe ich in der Schule gezehrt. Das Ereignis verfolgte mich bis in die Träume hinein. Müssen wir es besonders begründen, dass die Dressur von Löwen, Panthern, Tigern zum vibrierend gegenwärtigen Erlebnis wird? Gewiss hat man schon früher mit Raubtieren gearbeitet. Nun aber nimmt ihre Präsentation einen wichtigen Platz im Zirkusprogramm ein. Grausam geht man mit diesen Tieren um. Noch der grosse Brehm wusste es nicht besser. Wir besitzen aus seiner Hand einen Bericht über die Dressur von Streifenhyänen. Wenn man ihn liest, greift man sich an den Kopf. Und nicht besser machten es die andern. Thomas Batty gilt als einer der ersten Dompteure. Eberstaller meldet: «Battys Nummer fand wie alle Dressuren von Raubtieren im Wagenkäfig statt; der zerlegbare, in der Manege aufzustellende Rundkäfig kam erst gegen Ende des Jahrhunderts auf. Der Wagenkäfig, ein rechteckiger Wagen mit Gitterseiten, wurde in die Manege geschoben, und Batty

kletterte in bunter Tracht zu seinen sechs Löwen hinein. Seine ganze «Dressur» bestand darin, dass er die Löwen, nachdem sie durch Schreckmittel scheu gemacht worden waren, im Käfig umhertrieb. Dabei wurden von aussen Barrieren hineingeschoben, die die knurrenden und fauchenden Löwen zwangsläufig übersprangen. Batty stand schliesslich beim Ausgang, feuerte überflüssigerweise einige Schüsse aus einem Karabiner ab und zog sich durch einen Vorhänge-Sicherheitskäfig zurück. Für das Publikum war es eine richtige Sensation, es raste und genoss das Aufregende der wilden Dressur.» – Das Beispiel machte Schule und rief eine ganze Reihe von Dompteuren auf den Platz. Was für ein weiter Weg bis zum Erscheinen Carl Hagenbecks, der sagt: «Was man früher unter Dressur verstand, verdiente diesen Namen durchaus nicht. Viel eher hätte man alle jene Prozeduren als Tierquälerei bezeichnen müssen, während die heutige Dressur wirklich den Namen einer Schule verdient. Die Hilfsmittel früherer Zeiten waren Peitschen, Stock und glühend gemachte Eisen. Der Grundcharakter der Raubtiere aber ist nicht böseartig. Sie sind empfänglich für Freundschaft und Wohlwollen und erwidern Vertrauen durch Vertrauen.» Die Behörden von damals jedoch schauten ruhig zu und liessen gewähren, was das Publikum mit Applaus bedachte. Die gute alte Zeit! Soweit der Einzug der Dressur von Raubtieren im Zirkus. Mit ihr kam die Vorführung der Exoten auf.

Im Zuge der bereits erwähnten gesellschaftlichen Umschichtung erfuhr auch die Boden- oder Parterreakrobatik einen Aufschwung, das vorwiegend im Gefolge der Turnerbewegung. Zudem zog die Luftakrobatik in den Zirkus ein. Die Clownerie, schon im Zirkus der Gebrüder Franconi ein beliebtes Zwischenspiel, entfaltete sich in grösser angelegten Nummern. Der *Nummernzirkus* mit seinen *Spezialfächern*, der den alten Allround-Zirkus ablöst, nimmt Gestalt an. Der Artist wird mehr und mehr zum Facharbeiter und Spezialisten. Wir stehen an der Wende zu unserem Jahrhundert.

Aus Amerika kommen neue Impulse. Dort hat man den Reisezirkus zur Virtuosität entwickelt. Nicht dass man das Zelt erst in Amerika erfunden hätte, aber die Technik des Auf- und Abbaus kannte man so noch nicht. Die *stationären Zirkusunternehmen* müssen sich umstellen. Man kann sich aber umstellen. Der Zirkus war immer schon ein bewegliches Unternehmen. Nun ist es möglich, ein Programm sorgsamer aufzubauen, denn das Publikum ändert von Stadt zu Stadt. War man zuvor genötigt, ständig für Abwechslung zu sorgen, da man ja vor demselben Publikum spielte, so ist man jetzt in der Lage, auf längere Sicht zu planen. Man sucht bedachtsamer noch die geschlossene Wirkung, fügt die einzelnen Nummern nach dem Gesetz der Spannung und Entspannung zusammen, man wechselt zwischen einer strenger gefassten Leistung und einer lockerern Darbietung. Es entsteht ein Gesamteindruck, der wesentlich mitbedingt ist durch die Stimmung, die man mit einer geschickten Lichtregie heraufbeschwört. Mittlerweile ist die Elektrizität erfunden worden. Musikalische Untermalungen der Zirkuskapelle sowie attraktive Ankündigungen tun das ihre für den Zusammenhalt des Programms. Allerdings drängt sich auch eine widerliche Entwicklung in die Manege: die Todesnummer. Man schießt Menschen aus Kanonen in ein Netz usw. Es bleibt zu hoffen, dass wir derartige Entgleisungen in unseren Schweizer Zirkussen nicht mehr zu Gesicht bekommen. Wer dem Zirkus zu-

getan ist, möchte heute eine sauber gebaute Leistung sehen, gewiss immer auch etwas Flitter, etwas Pose, Gestik und Mimik, vor allem dann spüren, dass in der Manege Menschen arbeiten, die nicht dem Sensationstaumel verfallen sind und die über ihre Spezialisierung hinaus den Zirkus lieben: das Chapiteau, das frei in den Himmel gespannt ist und uns mit seinem gedämpften Lichteinfall in die Gegend zwischen Traum und Wachen versetzt.

7. Zur Arbeit mit dem Tier im Zirkus

Mensch-Tierbeziehung

Die vielfach verbreitete Auffassung, dass das Tier in der Gefangenschaft und besonders im engen Käfig des Zirkus leide, ist schwer aus der Welt zu schaffen. Dazu kommt der Vorwurf, dass man mit den Tieren im Zirkus grob umgehe, sie zu Leistungen zwingt, die widernatürlich seien. Wir werden nachfolgend von zwei Tierpsychologen hören, dass diese Annahme nicht den Tatsachen entspricht. Hier nur schon die Voranmeldung: Tiere sind keine Menschen. Wer ein Tier zuweilen herb anspricht, darf nicht als hartherzig bezeichnet werden. Der Dresseur, oder sagen wir besser der Tierlehrer, weiss um die naturbedingte Eigenart eines Löwen, eines Elefanten, eines Pferdes. Durch die Sprache sendet er dem Tier bestimmte Signale zu. Wenn man genau hinhört, merkt man sofort, dass er die Tonlage oft wechselt, und das je nach der Reaktionsweise des Tieres. Er setzt aus dem feinen Gespür heraus unterschiedliche Mittel ein und arbeitet sehr *bewusst* mit der Stimme. Wie man auf dem Klavier eine Melodie modulieren kann, so moduliert der Tierlehrer gleichsam die sprachlichen Signale. Es zeugt nicht unbedingt von einem überragenden Tierversständnis, wenn man meint, man müsse seine Katze, seinen Kanarienvogel oder seinen Hund mit einer lieblichen, ja süsslichen Sprache bezirzen. So kommt es denn, dass ein Hund mit seinem «Meister» spazieren geht, sich also die Beziehung zum Absurden wendet. Dem Tier ist keinesfalls wohler dabei, abgesehen davon, dass ein solcher Hund für die Umwelt zur Plage werden kann. Die Kothaufen und -häufchen auf unseren Gehsteigen sprechen eine deutliche Sprache. Die vielfach falsch gelagerte Mensch-Tierbeziehung wird in unseren Wohngebieten langsam zur Belastung. Vielleicht, dass wir auch einmal darauf hinweisen, was Tierquälerei ist. Von Tierquälerei würde ich zum Beispiel dort sprechen, wo ein Tier geschlagen wird, aber auch dort, wo man einem Hund, einem Meerschweinchen, einer Katze Schokoladenfutter gibt, sie mit Süßspeisen verwöhnt, bis das arme Tier seinen Bauch am Boden wetzt.

Das alles kennt man im Zirkus nicht, weil eben hier die Mensch-Tierbeziehung auf eine solide Basis gebracht ist. Den Tieren wird im Zirkus das angemessene Futter gegeben. Sie erhalten nur so viel an Nahrung, wie ihnen bekömmlich ist, und geschlagen wird ein Tier im heutigen Zirkus kaum mehr. Diese Zeiten sind vorbei. Achten wir doch einmal darauf, wie ein Tierlehrer

mit der Peitsche umgeht. Sie ist kein Marterinstrument. Er braucht sie vielmehr, um Zeichen zu geben, unter Umständen, um Hals oder Rücken zu touchieren. Wenn ich daran denke, auf welcher Vertrauensbasis Fredy Knie senior mit seinen Pferden arbeitet, wie er Tiere, die durch eine falsche Behandlung verängstigt sind, wieder mit dem Menschen ins Einvernehmen bringen kann, wie er Pferde mit der Peitsche streichelt und wie diese Pferde auf seine Stimme reagieren, dann meine ich, müsste man mit Blindheit geschlagen sein, falls man am alten, schlechten Märchen von der Vergewaltigung des Tieres festhält.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf einen weiteren Punkt eingehen, der mir sehr am Herzen liegt. In Büchern und Fernsehserien treten Tiere auf, die ein verbogenes Gehabe zeigen. Ich denke an philosophierende Hirsche, an einen schielenden Löwen, der sich wie ein überzahmer Hund benimmt. Herzerweichend fabuliert und filmt man drauflos. Und dann geschieht es – ich hörte es von Rolf Knie junior –, dass eine Mutter im Zirkus zu ihrem Kind sagt: «Lueg det di lieb Clarence! Chum mer gönd si go streichle.» Was geschehen wäre, wenn man diese Frau, die sich darauf recht beleidigt gab, nicht zurückgezogen hätte, lässt sich unschwer ausdenken. Gerade in jüngster Zeit haben sich wieder aus solchen Fehlhaltungen heraus scheussliche Unfälle ereignet. Dieselben Leute, die dem Zirkus vorwerfen, dass er seine Tiere vergewaltige, sind dann schnell bereit, plötzlich von Bestien zu sprechen, die man abtun müsse. Abtun aber sollte man jene verbogenen Kinderbücher und Fernsehserien, die wohl kaufmännisch gut kalkuliert sind und raffiniert mit der Vermenschlichungstendenz spielen. So wie die Reklame es oft ausgezeichnet versteht, die schwache Seite des Menschen auszunützen, genau so nützen diese Bücher und Fernsehserien unseren Hang zum Überliebsein mit dem Tier aus. Also Vorsicht! Wer mit einer Schulklasse in die Tierschau geht, muss den Kindern unbedingt einschärfen, dass keine Abschränkung aus blossem Mutwillen dasteht. Der Zoochef weiss recht genau, warum er Abschränkungen hingestellt hat. Es ist auch streng darauf zu achten, dass alle Anweisungen auf Tafeln befolgt werden. Gewiss empfindet jeder von uns das spontane Bedürfnis, mit einem Tier näher in Beziehung zu treten. Es geschieht das zumeist durch das Füttern. Gerade hier aber ist doppelte und dreifache Vorsicht geboten. Es gilt unbedingt, sich zuvor zu versichern, was einem Tier bekömmlich ist und wie man allenfalls die Nahrung geben soll. Zumeist ist jedoch das Füttern verboten. Wir haben uns daran zu halten und finden ohne Zweifel leicht andere Wege, um dem Tier näherzukommen.

Tierpsychologisches

Prof. Heini Hediger ist einer der ersten Tierpsychologen, welche sich mit dem Zirkus beschäftigt haben. Er hat seine Erkenntnisse im Buch «Beobachtungen zur Tierpsychologie im Zoo und im Zirkus», Friedrich Reinhardt Verlag, Basel, 1961, niedergelegt. Darüber hinaus hat er dieses Thema in faszinierenden Vorträgen behandelt. Ich nehme jetzt zum Teil wörtlich auf diese Vorträge Bezug, um darzulegen, welches die Voraussetzungen für die Arbeit mit dem Tier im Zirkus sind.

Die wissenschaftliche Feldforschung untersucht das Verhalten der Tiere in der freien Natur und gewinnt so Voraussetzungen für die Beurteilung der Tierhaltung unter andern Umweltbedingungen, zum Beispiel im Zoo und im Zirkus. Halten wir ein wichtiges Ergebnis fest: Das Tier lebt in der freien Natur nicht frei. Es ist eingesperrt in einen Geländeausschnitt, den man *Territorium* nennt. Überdies ist es in zeitlicher Hinsicht gebunden. Es muss einen bestimmten Fahrplan einhalten. Bei Dachsen etwa kann man auf 5 Minuten genau voraussagen, wann sie ihren Bau verlassen und wann sie wieder in diesen Bau zurückkehren. Selbst in sozialer Hinsicht sind die Tiere unfrei. Den Wölfen ist genau «vorgeschrieben», in welcher Höhe sie den Schwanz tragen dürfen. Wer sich überheblich zeigt, wird sofort zurechtgewiesen: mit Blicken, mit Bissen. In Affenherden ist sogar festgestellt worden, dass der Gesichtsausdruck nicht nach Belieben verändert werden darf. Tiere sind aber auch in sexueller Hinsicht gebunden. Sie haben ihre bestimmten Brunstzeiten, ihre Fortpflanzungsperioden, die einen kleinen Zeitraum innerhalb des Jahres einnehmen. Dieses Netz, das über das Tierdasein geworfen ist, kann nicht willkürlich durchbrochen werden. Das müssen wir uns fürs erste fest einprägen.

Betrachten wir jetzt zwei Bindungen genauer: die Raumbindung und die soziale Bindung. Sie sind für das Verständnis der Arbeit mit dem Tier von Bedeutung.

Das Territorium

Tiere bewohnen bestimmte Geländeausschnitte, welche je nach der Art ein anderes Ausmass haben. Dieses Ausmass ist bestimmt durch die Nahrungsbeschaffung. Ein Löwe braucht zwangsläufig ein grösseres Territorium als eine Eidechse. Wenn ein Tier seinen Geländeausschnitt verlässt, so riskiert es einen Kampf auf Leben und Tod. Innerhalb eines Territoriums finden wir eine klar geprägte Gliederung. Man spricht zum Beispiel von *Heimen* und unterscheidet das *Heim erster Ordnung, zweiter Ordnung, dritter Ordnung*. Dazu kommen die Futterplätze, die Vorratskammern, die Badestellen usw. Meist hält sich ein Tier im Heim erster Ordnung auf. Da fühlt es sich am geborgensten. Nur wenn dieses Heim blockiert ist, verlässt es die Stelle, um sich etwa nach dem Heim zweiter Ordnung hinzubegeben. Die einzelnen Fixpunkte in einem Territorium sind durch Wechsel miteinander verbunden. Sie sind wellenförmig angelegt. Es wäre nun ein Irrglaube, anzunehmen, dass ein Tier leide, wenn man ihm in Gefangenschaft sein Territorium verkleinert. Ist die Nahrung gewährleistet, so fühlt sich das Tier in diesem Territorium wohl. Wichtig ist weiter, dass es die innere Gliederung vorfindet oder verwirklichen kann. Wie ist es im Zirkus um diese Gliederung bestellt? Wir zeigen das am Beispiel der Raubtiere. Das *Heim erster Ordnung* ist der Wagen, der Käfig. Ein *Verbindungsgang* (Wechsel) führt in die Manege. In der Manege hat jedes Raubtier sein Postament. Dieses Postament entspricht dem *Heim zweiter Ordnung*. Von hier aus wird es zur Arbeit geholt. Es hat vielleicht auf ein Postament, das weiter einwärts aufgestellt ist, zu springen. Dieser Ort entspricht dem *Heim dritter Ordnung*. Wir sehen deutlich, dass zwischen diesen Heimen ein Gefälle besteht. Die grösste Attraktion hat das Heim erster Ordnung, die kleinste das Heim dritter Ordnung. Deshalb müssen die Tiere

zum Heim zweiter und dritter Ordnung *getrieben* werden, während sie sofort und aus Eigenem nach der Arbeit aus der Manege ins Heim erster Ordnung rennen. Dass es den Tieren im Zirkus wohl ist, lässt sich aus der *Markierung* der einzelnen Heime schliessen. Wie in der Natur markiert ein Raubtier mit Kot und Urin jenen Abschnitt, den es in Besitz genommen hat. Das Tier dokumentiert so seinen Grundbesitz.

Die soziale Bindung

Es ist schon am Beispiel der Wölfe und Affen gezeigt worden, dass innerhalb einer Tiergruppe eine feste Rangordnung besteht. Das ranghöchste Tier nennt man *Alpha-Tier*, das rangniedrigste *Omega-Tier*. Diese Rangordnung kann durch einen Kampf bestimmt und entschieden werden, oft auch auf dem Wege der freiwilligen Unterordnung. Wir erkennen, dass es im Tier zwei Triebe gibt, den *Trieb zu dominieren* und den *Trieb der Subordination*, der Unterordnung. Das ist bedeutsam für die Arbeit mit dem Tier. Wir werden es gleich sehen. Zuerst aber noch ein weiterer wichtiger Punkt: So wie der Mensch das Tier seiner Art angleicht, indem er etwa mit ihm spricht und nicht einfach kläfft oder faucht, so gleicht das Tier den Menschen seiner Art an. Man spricht einerseits vom *anthropomorphen* Verhalten, andererseits vom *zoomorphen* Verhalten (Vermenschlichungs- und Vertierlichungstendenz). Das Tier sieht im Lehrer seinesgleichen. Dieser Lehrer übernimmt die Rolle des ranghöchsten Tieres, genauer gesagt, er stellt sich über das ranghöchste Tier, wird also zum *Superalpha-Tier*. Damit stürfte die Mensch-Tierbeziehung denn doch auf eine etwas andere Basis gestellt sein! Entscheidend ist es nun für den Tierlehrer, die Stellung des Superalpha-Tieres in allen Lagen zu behalten. Dazu gehört innere Kraft, die sich auf die Tiergruppe übertragen muss. Zauderer sind nicht zum Tierlehrer geboren. Doch stellt sich uns jetzt eine neue Frage. Wie denn überträgt der Tierlehrer seinen Willen auf einen Löwen, Tiger oder Panther?

Verständigungsmöglichkeiten mit dem Tier

Mit der Frage der Verständigung zwischen Mensch und Tier befasst sich eine jüngere Disziplin der Wissenschaft: die *Semiotik* (Lehre von den Zeichen, deren Ver- und Entschlüsselung). Es ist zuerst einmal grundsätzlich festzuhalten, dass ein Tier, selbst ein hochentwickeltes wie der Menschenaffe, die menschliche Sprache im Hinblick auf Wort- und Satzinhalte nicht versteht. Wer das behauptet, gibt sich Täuschungen hin. Es ist nicht gelungen, selbst dem intelligentesten Affen mehr als drei Wörter beizubringen, und auch diese drei Wörter hat er immer wieder verwechselt. Es ist klar zu belegen, dass das Sprachzentrum des Tieres nicht genügend ausgebildet ist. Indessen achtet das Tier auf feine, ja feinste Zeichen. Tiere sind zumeist scharfe Beobachter, und deshalb ist der Umgang mit ihnen nicht leicht. Sie bemerken die geringste mimische Veränderung und reagieren sofort darauf. Selber haben sie auch eine gut ausgebaute Mimik: Stellung der Schnurrhaare, des Schwanzes, der Ohren, des Kopfes, des Rumpfes, das Hochziehen der Lippen usw. Auf dieser Grundlage kann also eine Verständigung stattfinden. Und deshalb war es möglich, einem Schimpansen Teile der amerikanischen Taubstummensprache beizubringen. Auf der Ebene der Zeichen kann ein Tier zu über-

raschenden Leistungen gebracht werden. Kehren wir jedoch zum Beispiel der Raubtiere zurück. Einerseits also hat der Tierlehrer die Mimik seiner Raubkatzen genau nach ihrer «Aussage» zu studieren, und andererseits muss er versuchen, seine Mimik dem Tier verständlich zu machen. Kein leichtes Unterfangen. Wir haben bereits darauf verwiesen, dass die Grundlage der Arbeit mit dem Tier eine feste Willensbildung voraussetzt. Man *muss* wollen, und das durch einen vollen, höchst konzentrierten Einsatz, denn sonst vererbt die Zeichenübertragung. Bei der Willensbildung kommt es zu bestimmten physiologischen Veränderungen, zu endokrinen (die innere Ausscheidung betreffenden) Veränderungen, zur Aufbietung von Adrenalin. Sicher spielen auch Ausdruckserscheinungen, von denen wir noch wenig wissen, eine Rolle. Die Semiotik untersucht jetzt die *Kanäle*, in denen der Mensch Zeichen sendet. Einer dieser Kanäle ist die Bewegungsweise, ein anderer der akustische Impuls, etwa durch das Medium der Sprache. Im Umgang mit Hunden hat man festgestellt, dass die *Geruchsmimik* von Bedeutung ist. Wir sprechen von Geruchsmimik analog zur Gesichtsmimik und meinen damit die Veränderung im Ausstossen von Körpergerüchen. Sie ist bedingt durch die Tätigkeit der Hautdrüsen. Alsdann gibt es einen *Wärmekanal*, da bei verschiedenen Erregungszuständen mehr oder weniger Wärme abgegeben wird. Man kann heute vom menschlichen Gesicht eine Art Schachbrett aufzeichnen, das in bezug auf einzelne Wärmefelder. Der eine bekommt rote Ohren, der andere hat eine heisse Stirn usw. Solche Veränderungen verweisen uns auf innere Vorgänge je anderer Art. Vielleicht sind auch elektrische Reize mit im Spiel, denn zumal unser Gehirn funkt andauernd. Viel bleibt noch zu erforschen. Indessen weiss man heute mit Bestimmtheit, dass grosse, ja gewaltige Energiemengen verbraucht werden, wenn ein Tierlehrer mit Raubkatzen arbeitet. Beide Teile sind nach der kurzen Nummer erschöpft.

Fassen wir zusammen: Die Wissenschaft deckt neue Einblicke in das Zusammen von Mensch und Tier auf. In der Dressur treten menschliche Signale an die Stelle von Reizvorgängen der Natur. Das Tier findet im Zirkus *analoge* Lebensbedingungen vor. Gewiss wird es in der Augenblicksleistung intensiver gestellt. Bewegungsabläufe werden voller herausmodelliert. In allem arbeitet man heute jedoch *mit* dem Tier. Man versucht, das Anlagedingte klarer zu erkennen, deutlicher zum Vorschein zu bringen.

Wie arbeitet man mit Tieren?

Vorbedingungen

Wenn ein Tier neu in den Zirkus kommt, ist es die erste Aufgabe des Tierlehrers, ihm die neue Umgebung vertraut zu machen. Wichtig ist vor allem, dass eine *Vertrauensgrundlage* entsteht. Der Mensch ist ja unter Umständen vorerst der Feind. Man muss daher oft mit einer länger währenden Eingewöhnungsphase rechnen. In dieser Zeit wird vom Tierlehrer eine ungewöhnliche Geduld, Hingabe und Sensibilität verlangt. Nur wenn es gelingt, eine *Partnerschaftsbeziehung* aufzubauen, hat die Arbeit Erfolg. Natürlich wird man nicht zimperlich mit dem Tier umgehen, denn man hat sich als Mensch zu behaupten. Man muss Superalpha-Tier werden. Es kommt da sogar zu

Rivalitätskämpfen, zu Ansätzen dazu wenigstens, und hier darf der Tierlehrer nie unterliegen, sonst ist es mit der Arbeit zu Ende. Wie viel darüber hinaus bedacht sein muss, mag die nachfolgende Skizze, die Herr Prof. Heini Hediger über die Sitz- und Liegeordnung der Löwen von Daniel Suskow angelegt hat, belegen. Herr Suskow trat 1974 im Zirkus Knie mit 7 Berberlöwen auf. Er zeigte eine «zahme Dressur», das heisst, eine Dressur, die auf natürlichen Voraussetzungen beruht und sich somit deutlich abhebt von der «wilden Dressur» des Herrn Batty, die wir in einem früheren Abschnitt kennengelernt haben.

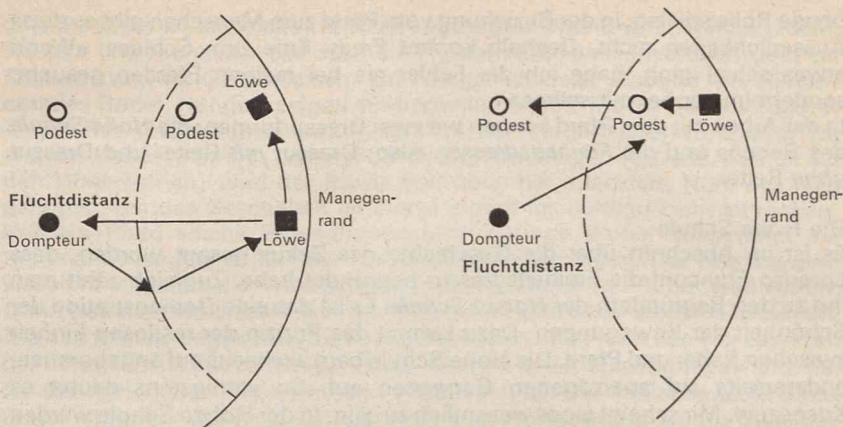
In dieser Gruppe gibt es Tiere, die sich vertragen, und Tiere, die sich nicht vertragen. Der Dresseur muss darüber genau Bescheid wissen. Er kann es nicht zu Keilereien kommen lassen. Schauen wir zuerst in die Käfige hinein. In einem eigenen Abteil, ganz links aussen, liegt Sultan. Er ist ein Einzelgänger und deshalb abgetrennt von den andern. Es folgt in einem gemeinsamen Abteil die Gruppe: Romeo, Caesar und Shiva. Die drei sind miteinander befreundet. Der Nachbar zur Rechten ist Prinz, wieder in einem eigenen Abteil. Mit Prinz kann Herr Suskow am besten arbeiten. Er reitet sogar auf ihm. Weiter rechts liegt Tarzan, ein Löwe mit sehr heiklem Charakter, ein Feind von Sultan, und ganz rechts liegt Pascha, welcher derart gefährlich geworden ist, dass er die Manege nicht mehr betreten darf.

Wenn nun Herr Suskow die Tiere in die Manege lässt, muss die folgende Auftrittsordnung beachtet werden. Zuerst Sultan. Er setzt sich, wenn wir uns die Manege als Zifferblatt mit der Zahl 6 am Eingang vorstellen, auf die Ziffer 9. Darauf Tarzan. Er setzt sich auf die Ziffer 3. Die beiden Widersacher sind getrennt. Es folgt die Dreiergruppe Romeo, Caesar, Shiva, und ganz am Schluss Prinz. Ist Prinz in der Manege, so springt Herr Suskow nach. – Ich glaube, das Beispiel spricht für sich.

Wie aber arbeitet ein Tierlehrer mit den Tieren? Dr. Fred Kurt hat in der «Neuen Zürcher Zeitung» (Montag, 6. Mai 1974, Nr. 207, S. 41) über einen solchen Dressurakt berichtet.

Arbeit mit Raubtieren

Fassen wir einen einzelnen Vorgang genauer in den Blick. Ein Löwe muss lernen, auf ein Podest zu springen, weiter dann durch einen Reifen, den der Tierlehrer hält, und schliesslich auf dem gegenüberstehenden Podest sicher landen. Dabei nützt der Tierlehrer zwei Reaktionsweisen des Löwen aus: die *Flucht- und Angriffsreaktion* (auch kritische Reaktion genannt). Der Löwe sitzt zu Beginn auf seinem Podest am Rand der Manege. Der Tierlehrer nähert sich ihm, indem er seine *Fluchtdistanz* unterschreitet, d. h. rückt ihm so nahe auf den Leib, dass das Tier zurückweicht. Mit Peitsche und Stock, zwei Hilfsmitteln, die zur Zeichengebung, *nicht* zum Schlagen, da sind, verhindert der Dresseur ein falsches Ausweichen. Der Löwe muss nämlich an eine bestimmte Stelle gebracht werden, von der aus der Sprung zu erfolgen hat. Ist diese Stelle erreicht, so weicht der Tierlehrer schnell und elastisch, aber gefasst zurück. Er verlässt jetzt den Fluchtbereich. Darauf geht er entschlossen auf das vom Löwen zu erspringende Podest zu. Dahinter wartet das Tier. Er hält zwei grosse Ringe vor das Podest und verhindert zugleich das Tier an einem erneuten Ausweichen. Nun setzt der zweite Mechanismus



ein: Das Tier greift an, hier in Form eines Sprunges auf das Podest und dann durch die Ringe. Das ist die *kritische Reaktion*, die erfolgt ist, weil der Tierlehrer erneut die Fluchtdistanz unterschritten hat. Wir würden sagen: Er ist ihm erneut auf den Leib gerückt. Die nachfolgende Skizze verdeutlicht diesen interessanten Vorgang.

Arbeit mit Elefanten

Im Zirkus Knie lernten die Elefanten, «Twist» zu tanzen, d. h. auf ein bestimmtes Kommando hin sich zu schütteln und dazu in rascher Abwechslung die Vorderbeine zu heben. Wie erreichte man das? Man legte ihnen einen Türvorleger aus Kokosfasern auf die Schultern, dessen Borsten die Tiere auf ihrer überaus empfindlichen Haut kitzelten. Sie schüttelten sich demnach auch entsprechend und wurden dafür gelobt, mit Leckerbissen belohnt. Allmählich begriffen sie schon beim Anblick des kleinen Teppichs, was von ihnen verlangt wurde. Später genügte das Kommando «twist-twist». Ähnlich lernten sie das Fussheben. Zuerst hoben mehrere Männer ein Bein. Die positive Reaktion wurde gelobt. Nach Tagen genügte das Touchieren der Füße mit einem Stock, später das Kommando.

Wir sehen hier deutlich, dass ein *menschliches Kommando* an die Stelle eines *Reizvorgangs in der Natur* tritt (zitiert nach Dr. Kurt, «NZZ», a. a. O.).

Arbeit mit Pferden

Über die Pferdedressur von Fredy Knie senior, dem wohl besten Kenner auf diesem Gebiet, ist im Hallwag Verlag ein gutes Buch erschienen. Es heisst: «Pferde, dressiert von Fredy Knie», eine Verhaltensstudie, Autor: Klaus Zeeb. Das Vorwort hat Fredy Knie geschrieben. Es ist in vieler Hinsicht aufschlussreich. Hier nur einige Sätze: «Wenn man einem Pferd Liebe gibt, wird diese Liebe voll und ganz erwidert. Bei den Menschen ist das nicht immer der Fall. Ganz besonders das hat mich am Pferd fasziniert. Ich habe ihm Liebe geschenkt, und sie wurde erwidert.» Weiter weist Fredy Knie darauf hin, dass in der menschlichen Zuwendung so oft Äusserlichkeiten eine ausschlagge-

bende Rolle spielen. In der Beziehung vom Pferd zum Menschen gibt es diese Äusserlichkeiten nicht. Deshalb kommt Fredy Knie zum Schluss: «Wenn etwas schief ging, habe ich die Fehler nie bei meinen Pferden gesucht, sondern immer bei mir selber.»

In der Arbeit mit dem Pferd kennen wir zwei Dressurformen: die *Hohe Schule* des Reitens und die *Freiheitsdressur*. Also: Dressur mit Reiter und Dressur ohne Reiter.

Die Hohe Schule

Es ist im Abschnitt über die Geschichte des Zirkus gesagt worden, dass Lorenzo Franconi die Freiheitsdressur begründet habe. Zugleich zählt man ihn zu den Begründern der *Hohen Schule*. Es ist das eine Demonstration der Schönheit der Bewegungen. Dazu kommt das Prinzip der restlosen Einheit zwischen Reiter und Pferd. Die Hohe Schule baut einerseits auf angeborenen, andererseits auf anezogenen Gangarten auf. So wenigstens deutet es Kusnezow. Mir scheint eines wesentlich zu sein: In der Hohen Schule werden angeborene Gangarten und Sprünge klarer herausmodelliert. Wieder gibt der Mensch die Signale.

Die Hohe Schule ist vielfach ausschliesslich als ein ästhetisches Unternehmen ausgegeben worden. Kusnezow indessen verweist darauf, dass gewisse Drehungen, Wendungen, Verschiebungen im Kriegsdienst und im Turnier gebraucht wurden, wenn man vor dem Gegner oder Rivalen bestehen wollte. Man hatte sein Pferd in die Hand zu bekommen, musste es richtig manövrieren können, wie man heute einen Panzerwagen manövriert. Als Beispiel wird die *Pirouette* zitiert. Das Pferd dreht sich im Galopp um einen Hinterfuss. So konnte man wieder in die Ausgangsstellung zurückkommen und stand somit dem Rivalen Auge in Auge gegenüber. Das *Gehen in zwei Spuren* ist bedingt durch die Notwendigkeit, den Platz zu wechseln, ohne den Gegner aus den Augen zu verlieren. Es kommt dazu die *Courbette*, eine sehr schwierige Figur. Das ist ein mehrmaliges Vorspringen auf der Hinterhand in der Stellung der *Levade* (Vorderbeine hochgezogen). Damit präsentierte man sich vor seiner Dame recht wirkungsvoll. Die *Passage* stellt die höchste Versammlung und Vervollkommnung des Trabes dar. Sie war für das Vorbeireiten von Bedeutung. Die *Halbvolte* war im Kampf und im Turnier unentbehrlich. Das Pferd beschreibt einen Halbkreis recht engen Ausmasses. Viele Figuren der Hohen Schule lassen sich auf das Turnier, den Kampf oder die Präsentation des Reiters vor der Dame zurückführen. Mit der Zeit freilich stand der ästhetische Genuss alleine im Vordergrund. Die *Piaffe* etwa ist eine trabartige Bewegung auf der Stelle, die sich sehr gemessen gibt. Die *Capriole* stellt den schwierigsten Schulsprung dar. Das Pferd springt hoch und schlägt mit den Hinterbeinen aus. Nun, wir wollen nicht weiter gehen. Diese Figuren und Sprünge müssten im Film veranschaulicht werden. Das Wort allein macht die Sache nicht genügend plastisch.

Die Freiheitsdressur

Sie gründet ganz besonders auf den Bewegungen des Pferdes in der Freiheit. Klaus Zeeb kann das nachweisen. Es beginnt schon bei der Mimik. Sie ist im sozialen Verband zur gegenseitigen Verständigung unerlässlich. Da zeigt

eine Stute ein Drohgesicht mit dicht angelegten Ohren, verkniffenen Lidern, Nüstern und Mundwinkeln. Jetzt die Figuren: Ein Familienverband zieht zur Tränke, exakt im Gänsemarsch. Ein Hengst umkreist drohend einen abwanderndes Rudel. Hengste zeigen ein Imponiergehabe, indem sie einen *spanischen Tritt* (Hochziehen und Ausgreifen der Vorderbeine) vorführen. Ein anderer Hengst *piaffert* (Trab auf der Stelle). Im *Steigen* (Levade, Stehen auf den Hinterbeinen) wird der Rivale von oben her attackiert. Nun, das mag genügen, um das Geschehen im Zirkus erneut ins richtige Licht zu rücken. Soll ein Pferd solche Bewegungen und Sprünge sauber ausgeformt auf Kommando zeigen, so hat man viel Geduld aufzubringen. Der Neuling geht vielleicht ungerne in die Manege, weil er dort Gerüche von Raubtieren wittert. Dann holt man ein dressiertes Pferd, dem der Neue ohne weiteres nachläuft. Nie darf man zu Beginn mit der Peitsche arbeiten. Man führt das Tier zuerst an der *Longe*. Es ist das ein langes Band, das ihm jenen Spielraum gewährt, der für das Rundgehen in der Manege erforderlich ist. Der Tierlehrer steht dabei in der Mitte der Manege. Oft legt man eine Doppellonge an, die zweifach geführt werden muss. Man erwirkt so das leichte Gehen im noch ungewohnten Rund. Zugleich lernt das Tier, den Manegenrand zu respektieren. Die Longe hält somit die Verbindung zwischen Pferdemaul und Dressurhand. Nicht zu übersehen sind die Ausbindzügel. Sie führen vom Maulstück, der Trense, zu einer Gurte, die um den Pferdeleib geführt ist. Die Ausbindzügel holen den Kopf in jene Haltung, die notwendig ist, um unkontrollierte Seitenbewegungen zu verhindern. In der ganzen Ausbildung ist ferner die Stimme des Tierlehrers von Bedeutung. Diese Stimme muss Vertrauen ausstrahlen. Derart, langsam, ja bedachtsam, unter stets wiederholter liebevoller Zuwendung zum Tier schafft der Tierlehrer die Grundlagen für die weitere Aufbauarbeit. Er lobt das Tier, streichelt es, touchiert es sanft mit der Peitsche und reicht ihm zur Belohnung kleine Vitaminwürfel.

Ist die Vertrauensbasis einmal zustandegekommen, kann man mehr wagen. Es werden *Cavalettis* in die Manege gebracht. Das sind lange Stangen, die man einerseits auf die Piste legt, andererseits auf ein Holzkreuz in der Manege. Sie helfen dem Tier, das Gleichgewicht zu finden, und gewöhnen es an Hindernisse mannigfacher Art. Mit der Zeit lernt ein Pferd, rückwärts zu gehen. Der Tierlehrer geht von vorne auf das Pferd zu, spricht beschwichtigend auf das Tier ein und hält Peitsche und Gerte zugleich tief. Will man einem Pferd das *Steigen* als freie Spielform beibringen, so hält man es leicht an der Longe. Peitsche und Gerte des Tierlehrers verdeutlichen die Zeichen, welche das Pferd kennenlernen muss. Der Tierlehrer streckt Gerte und Peitsche hoch. Dazu setzt er die *Stimmimik* ein. Wieder redet er beschwichtigend auf das Tier ein. Allerdings ist für das Einüben des Steigens noch mehr nötig. Man hilft etwa nach, indem man die Vorderbeine des Pferdes mit der Peitsche touchiert. Erneut ist darauf hinzuweisen, dass man nicht bedachtsam genug vorgehen kann. Jede Übereilung würde einen Rückschlag bedeuten. Hat man jedoch durch das tägliche Training sichtbare Resultate erzielt, darf man einen Schritt weitergehen. Man holt mehrere Pferde in die Manege. Jetzt ist die Phase der Longenführung zu Ende. Die Tiere haben sich daran gewöhnt, nurmehr auf Kommandi zu achten, allein den Zeichen des Tierlehrers zu folgen.

Das freilich sind nur ganz grobe Andeutungen. Viele Zwischenphasen wurden ausgelassen. Die Pferdedressur, wenn sie letztlich überhaupt darstellbar ist, füllt ein dickes Buch. Hier sollte einzig eine erste Anschauung gegeben werden, damit wir dem Geschehen in der Manege während einer Morgenprobe etwas besser folgen können.

Vielleicht will es ein glücklicher Zufall, dass wir einmal miterleben, wie man einem Hengst das Abliegen beibringt. Das ist ein schwieriger Dressurakt, denn Pferde sind Fluchttiere. Man befestigt Longen an den Beinen. Durch bedachtsames Ziehen bedeutet man dem Tier, was man von ihm will. Hengste lernen schnell. Fredy Knie bringt es so weit, dass er mit der Peitsche knallen kann, ohne dass seine Lipizzaner Angstregungen bekunden. Schwierig auch, ein Pferd zu veranlassen, durch einen Reifen, der mit Papier überspannt ist, zu springen: der Sprung ins Ungewisse. Schwierig, ihm den Hundesitz beizubringen, denn er stellt in der Natur einen Übergang vom Liegen zum Stehen dar. Im Zirkus wird er zeitlich gedehnt. Weiter die Tricks, die innerhalb der Freiheitsdressur eingeübt werden, zum Beispiel das Kompliment. Da senkt das Pferd den Kopf und streckt die Vorderbeine ganz nach vorn. Es verbeugt sich. Dieses Kompliment wird erreicht, indem man einen Futterwürfel immer tiefer unten hinstreckt.

Halten wir hier ein. Wir haben gesehen, dass der Mensch bei der Arbeit mit dem Tier wohlüberlegt und behutsam vorgeht. Es gelingt ihm überdies, ins *Spielerische* zu wenden, was auf der freien Wildbahn eine Kampfsituation bedeutet. Es kann aber auch zu recht heiklen Begegnungen zwischen Mensch und Tier kommen. Fredy Knie hat sie mit Pferden nicht nur einmal erlebt. Da gilt es dann, überlegen zu handeln. Vor allem darf man nicht schlagen, denn sonst ist die Vertrauensbasis ernstlich gestört. Die Arbeit des Tierlehrers ist vielfältig, vielschichtig. Nur ein Mensch, der sich in der Hand hat und der Hingabe fähig ist, kann diesen Beruf mit Erfolg ausüben.

8. Zur Arbeit des Artisten

Der Artist

Halten wir nochmals fest: Die Bezeichnung *Artist* ist ein Sammelbegriff für Menschen, die in der Manege auftreten, in der Manege *arbeiten*. Daneben finden wir eine zweite Bezeichnung: *Akrobat*. Die genaue Übersetzung lautet im einen Fall: Künstler (*ars* = Kunst), im andern Fall: Zehengänger. Damit wird klar, dass man ursprünglich wohl nur den Seiltänzer als *Akrobaten* bezeichnet hat. Wie scheiden sich heute die beiden Begriffe? Wir sprechen von einer artistischen Leistung, wenn es jemandem gelingt, das feinere Körpergefühl zu aktivieren, wenn er etwa gewohnte Bewegungen ins subtil Spielerische bringt, gleichsam mit den Nerven, dem Instinkt zu arbeiten beginnt. Eine akrobatische Leistung hat es schon mit einem Trick zu tun. Sie springt noch offensichtlicher aus dem Alltagsgeschehen heraus.

Oft hört man die Frage: Was für ein Unterschied besteht eigentlich zwischen dem Turner und dem Akrobaten? Nehmen wir ein Beispiel, etwa eine Freiübung, wie sie während der Olympiade zu sehen ist, und eine entsprechende Nummer in der Manege. Beide Male wird Ähnliches unternommen. Während der Turner indessen karg, streng, ja fast asketisch arbeitet, auf die gestochene saubere Durchführung der Übung achtet, weil ja die einzelnen Teilfiguren mit Punkten bewertet werden, Abzüge erfolgen, falls nicht alles ins Reine gebracht ist, versucht der Artist, sich möglichst frei zu geben, spielerisch gefällig. Bezeichnend, dass er seine Nummer in einem Kostüm vorstellt, die Mimik, die Gestik, die Pose einsetzt, sich dem Publikum charmant zuwendet, die Anstrengung hinter einem Lächeln verbirgt, den Eindruck des Schwebens erweckt und daher vorwiegend auf emotionale und stimmungshaltige Effekte hin arbeitet. Es wäre jetzt verlockend, auf das Buch von Huizinga: «Homo ludens», einzugehen. Wir müssen uns aber unbedingt Grenzen setzen.

Drei Punkte will ich allerdings noch erwähnen. Oft fragt der Aussenstehende: Wie wird man Artist, Akrobat? Die erste Antwort lautet: Durch Tradition. So wie im bürgerlichen Leben der Sohn vielfach das Gewerbe des Vaters übernimmt, übernimmt das Kind einer Artistenfamilie den Beruf seiner Eltern. Entscheidend für den alten, den eingessenen Artisten ist das Training in vielen Fächern. Die Geschichte des Zirkus hat uns gezeigt, dass die Spezialisierung erst spät aufkam. Wer ein Vollblutartist ist, wird sich nie ganz spezialisieren. Er wird zum Beispiel auf dem Boden *und* auf dem Seil arbeiten, während der neu Dazugekommene, der *Gaatsch*, wie man in der Zirkussprache zuweilen sagt, nur *eine* Disziplin beherrscht. Es gibt, vorwiegend im Osten, Artistenschulen, während wir im Westen eine andere Tradition haben.

Nicht selten wird auch gefragt, was ein Artist verdiene. Das ist bei der heutigen Geldentwertung nicht auf lange Zeit verbindlich anzugeben. Es kommt ferner auf die Nummer an, die einer zeigen kann. Als Richtzahlen seien die Summen von 100 Franken bis 1000 Franken pro Tag und pro Nummer (1 bis 8 und mehr Personen) genannt. Kleinere Unternehmen werden mit tieferen Ansätzen arbeiten müssen. Immerhin sehen wir, dass ein guter Artist ein zureichendes Einkommen hat. Er braucht es ja auch. Einerseits hat er für die Kostüme, Requisiten und Apparaturen selber aufzukommen, andererseits ist er nicht versichert. Was die Apparaturen betrifft, ist darauf zu verweisen, dass sie zum grössten Teil vom Artisten selber entworfen werden und individuell angefertigt werden müssen.

Jetzt noch ein Wort zur Frage der Versicherung. Erkundigungen ergaben, dass keinesfalls Vorbehalte gegen den Artisten als solchen von seiten der Versicherungsgesellschaften vorliegen. Es handelt sich einzig um das Prinzip, das für eine Versicherung ausschlaggebend ist. Versichern kann man Menschen, wenn eine Risikogemeinschaft da ist. Nehmen wir ein Beispiel: Ich will mich gegen Unfälle auf dem Schulweg versichern. Ausserordentlich viele wollen das ebenfalls, und so eben entsteht eine Risikogemeinschaft, wobei aufgrund von Berechnungen festgestellt werden kann, dass immer nur ein kleiner Prozentsatz verunfallen wird. Auf dieser Basis ist es möglich, eine Prämie festzulegen und die Auszahlung von Heilungskosten im Schadenfall zu garantieren. Gewiss wird die Höhe der Prämie auch abhängig gemacht von der Höhe des Risikos, das ich jeweils eingehe. Im Fall des Artisten ist das

nicht möglich, da hier die Risikogemeinschaft eine zu kleine Gruppe umfasst. Darüber hinaus stuft man das Risiko als solches sehr hoch ein. Es müssten daher enorme Prämien angesetzt werden. Freilich ist die letzte Überlegung typisch für den Aussenstehenden. Wir wollen gerade einmal darauf eintreten. Im zweiten Abschnitt schon haben wir gesagt, dass man die Arbeit des Artisten nicht unter dem Gesichtspunkt des gefährlichen Lebens werten darf. Wir leben wohl im Alltag weit gefährlicher als der Artist. Wer etwa ein Flugzeug besteigt, geht heute ein recht grosses Risiko ein, ein grösseres Risiko als der Trapezkünstler. Erwägen wir nun einmal, wie wenig Unfälle im Zirkus passieren, und vergleichen wir die Zahl der Verkehrsunfälle mit Unfällen in der Manege. Aber eben: Der Aussenstehende sieht das anders. Wer drin lebt, im Zirkus also, fühlt sich in diesem Umkreis geborgen, und das auch in und über der Manege. Die Angst ist ihm so fremd wie uns, wenn wir eine Strasse überqueren. Eine lange Schulung, das tägliche Training, die Begegnung mit Kollegen, die Atmosphäre als Ganzes geben dem Artisten so viel an Sicherheitsgefühl, dass ihm sein Tun selbstverständlich wird. Zu oft gehen wir von der Ansicht aus, es sei waghalsig, ein Trapez oder ein Hochseil zu besteigen. Damit kennzeichnen *wir* uns. Doch wer wollte es jemandem übel nehmen, so zu denken. Wir können doch schwer aus unserer Haut herauskommen. Das jedoch müssen wir, wenn wir das Tun des Artisten nicht falsch beurteilen wollen. So wie sich ein Turner mit Haut und Haar seiner Übung verschrieben hat, geht der Artist in seiner Arbeit voll auf. Wir wissen schon, dass er seine Nummer mehrfach auf Sicherheit hin testet. Und darüber hinaus ist ihm bewusst, dass er nie mogeln kann. Wir können es uns anscheinend leisten, einmal ungenau zu sein, ohne in eine allzu grosse Gefahrenzone hineinzugeraten. Wenn der Artist aber ungenau wird, dann spürt er sofort die Reaktion im Publikum. Der Applaus bleibt aus – etwas vom Schlimmsten für den Akrobaten –, oder er kommt zu Fall. *Wir* können oft vertuschen: die Artisten nur sehr bedingt. Das setzt eine innerlich gefestigte Haltung voraus, eine unbedingte Sauberkeit und Redlichkeit in der Arbeit. Ich meine, Respekt vor dem Tun des Artisten sei jetzt von uns gefordert.

Ganz zum Schluss noch das eine: Der Artist hat eine andere Beziehung zu den Gegenständen als wir. Wer mit einem selbstkonstruierten Apparat arbeitet, empfindet diesen Apparat nie als ein totes Ding. Den Handwerkern unter uns braucht das nicht eigens erklärt zu werden. Der Artist ist im Wortsinn ein Hand-Arbeiter, und deshalb fühlt er mit dem Requisit, dem Kostüm, dem Apparat. Er darf es sich nicht leisten, etwas zu vernachlässigen, etwa ein Fahrrad verrostet zu lassen. Dieses Fahrrad ist der Boden, auf dem er während seiner Nummer steht. Es muss ihn tragen, eine ganze Gruppe vielleicht. Wie oft aber vernachlässigen wir, was uns trägt: zum Beispiel die Erde, auf der wir wohnen! Im Wegwerfzeitalter, das hoffentlich bald zu Ende geht, könnten wir in dieser Hinsicht vom Artisten lernen, von seiner Liebe zum Material, seiner Hingabe an das kleinste Ding.

Einzelne Fächer der Artistik

Betrachten wir nun die einzelnen Fächer, in denen gearbeitet wird. Wir unterscheiden grundsätzlich zwei Bereiche: *Parterre- oder Bodenakrobatik* und

Luftakrobatik. Die Ausdrücke müssen schwerlich besonders erläutert werden: sie sprechen für sich. Immerhin ist darauf hinzuweisen, dass der Parterreakrobat Sprünge, zeitweilig sehr hohe, in seine Nummer einbaut, sich also ebenfalls der Luft anvertraut. Immer wieder berührt er jedoch den Boden, während der Luftakrobat keinen Bodenkontakt hat. Innerhalb dieser Bereiche gibt es mehrere Möglichkeiten. Zwei wichtige seien genannt: der *Sprung* und die *Äquilibristik**. Unter Äquilibristik versteht man eine Arbeit, in der es auf die *Balance* ankommt. Man kann dabei Hand in Hand arbeiten oder mit Hilfe von Apparaturen, einzeln oder in der Gruppe. Im Sprungbereich spielt der *Salto mortale* eine grosse Rolle, das im Sinne des einfachen Salto mortale vorwärts, des einfachen Salto mortale rückwärts, des mehrfachen Saltos, ja des gestreckten Saltos. Bekannt ist ferner die *Pirouette*, das Drehen um die eigene Achse, oft kombiniert mit dem Salto mortale. Der Parterreakrobat benützt dazu meist ein federndes Brett: die *Batoude*. Man hört im weitern den Ausdruck: *amerikanisches Trampolin*. Dazu kommt der Trick des freien Falls: die *Kaskade*. Den Ausführenden, der sich darauf spezialisiert hat, nennt man *Kaskadeur*. Nun, das Repertoire der Parterre- und Luftakrobaten scheint unerschöpflich zu sein. Beschränken wir uns deshalb auf die wichtigsten Disziplinen, die wir im Zirkus zu sehen bekommen.

Boden- oder Parterreakrobatik

Am bekanntesten ist der *Jongleur*, der mit Tellern, Ringen, Bällen, Zigarrenschachteln, Keulen, brennenden Fackeln arbeitet. Wir treffen ihn allerdings auch auf dem Seil oder auf dem Rücken eines Pferdes an. Unser Schulwandbild zeigt einen derartigen Akt.

Klischnigger (man sagt auch *Kautschukmenschen*): Ihre Tricks beruhen auf der Verrenkung des Körpers. Sie klappen den Körper zusammen, stecken den Kopf zwischen die Beine, drehen sich, während die Füsse unentwegt auf derselben Stelle verharren, um die eigene Achse und wenden das Gesicht in je entgegengesetzte Richtungen.

Kraftakrobaten: Sie arbeiten zumeist mit Partnern. Der Untermann (Porteur) hat die Stütze zu geben und muss gut entwickelte Muskeln haben. Daher der Begriff! Vom Obermann (Voltigeur), der sich auf die Hände des Partners abstützt, erwartet man äquilibristisches Können, aber auch Sprung- und Flugtechnik. Darum der Begriff: *Voltigeur*. Die Arbeit erfolgt von Hand zu Hand. Im Schulwandbild sehen wir diese Nummer am untern Rand.

Parterrespringer: Sie verblüffen mit unterschiedlichen Sprüngen zu ebener Erde, häufig *a tempo* ausgeführt. Die Zirkussprache kennt eine grosse Differenzierung im Sprungbereich: Salto mortale, arabische Sprünge, Pirouetten, Halbpirouetten, Flick-Flacks, Courbette, Rondat. Es sind das Ausdrücke für Überschläge vorwärts, rückwärts, mit halber und ganzer Drehung, und für Sprünge seitwärts.

Äquilibristen: Diese Bezeichnung wird gebraucht, wenn eine Übung vor allem auf dem Einhalten des körperlichen Gleichgewichts beruht. Wer auf

* Ich folge hier der ursprünglichen Schreibweise: aequus, aequalis = eben, gleich. In Zirkusprogrammen trifft man die Schreibweise *Equilibristik* an.

dem Boden mit Gegenständen jongliert, ist noch kein Äquilibrist. Falls er seine Nummer auf einem Pferderücken zeigt oder auf dem Seil, kann man ihn als Äquilibristen bezeichnen. Aber auch innerhalb der Kraftakrobatik spricht man von der Äquilibristik, etwa wenn ein Partner mit dem Untermann Kopf auf Kopf steht, wenn er einen Handstand auf der abgewinkelten Innenhand des Untermannes macht, wie das in unserem Bild zu sehen ist. Wir erkennen erneut, dass zwei Disziplinen ohne weiteres vereinbar sind. Die Bezeichnung für den Ausführenden der Nummer ändert sich je nach dem Blickwinkel, aus dem man die Übung betrachtet.

Antipode (auch Antipodisten genannt): Sie führen ihre Tricks in Rückenlage aus, arbeiten mit den Füßen und Zehen. Sie benötigen eine harte Liege mit wellenartiger Erhebung als Schulterstütze, eine Spezialanfertigung. Man nennt diese Liege *Trinka*, heute mehr und mehr *Kissen*. Im Fache der Antipoden sehen wir das Jonglieren *und* die Äquilibristik. Requisiten sind Kugeln, Tonnen, Walzen, Radio- oder Fernsehapparate usw. Der Antipode wirbelt diese Gegenstände mit den Füßen und Zehen im Takte der Musik in unterschiedlichem Tempo durch die Luft, jongliert sie, dreht sie auf den Fussspitzen, während er ruhig auf dem Kissen liegt. Er muss das Fussspitzengefühl subtil ausbilden.

Ikarier: Sobald der Antipode einen Partner anstelle von Gegenständen mit den Füßen hochwirft, auffängt, herumwirbelt, nennt man ihn Ikarier. Da dreht der Obermann eine Pirouette, schlägt einen Salto mortale und landet wieder Fuss auf Fuss mit dem Untermann. Er kann aber auch mit den Händen ankommen oder mit dem Gesäss, kann aus dem Kopfstand auf der Sohle des Untermannes hochgeworfen werden. Arbeitet eine ganze Truppe, dann steigert sich die Wirkung. Das «Von-Mann-zu-Mann-Werfen», das «Überkreuz-Fliegen» verfehlt nie den Eindruck auf die Zuschauer.

Perchenummer: Sie ist eine der schwierigsten und fesselndsten Darbietungen. Hier wird eine doppelte Balance verlangt. Der Untermann balanciert eine biegsame Stange von 3,5 bis 5 m Länge auf der Stirn, auf der Schulter oder in einem Köcher am Gürtel. Der Obermann zeigt in der Höhe verschiedene gymnastische Übungen, welche ein feines Gleichgewichtsgefühl bedingen. Anstelle der erwähnten Stange verwendet man zuweilen eine Leiter. Mit Leitern übrigens arbeiten auch die Antipoden. Ferner ist es möglich, Tricks an Leitern unmittelbar vom Boden aus aufzubauen.

Kugellauf: Der Akrobat, der diesen Trick gewählt hat, stellt sich auf eine Kugel grösseren Umfangs, rollt sie mit den Füßen eine 8 bis 12 m lange Spirale hinauf und wieder hinab. Der Erfindungsreichtum ist wiederum kaum zu erschöpfen. Man kann das Kugellaufen mit Jongliertricks verbinden. Der Schwierigkeitsgrad steigt, die Nummer gewinnt an Attraktion. Es ist in diesem Zusammenhang der Begriff *Melangeakt* einzuführen. Er bezeichnet eine Kombination verschiedener akrobatischer Spielarten.

Kunsthahrer: Wie das Kugellaufen ist das Radfahren vom Variété in die Manege gekommen. Zuerst kannte man das *Hochrad* mit einem übergrossen Vorderrad, an dem die Pedalen angebracht sind, und einem kleinen Hinterrad.

Wir sehen es noch dann und wann in der Manege. Bekannter ist jedoch das *Niederrad* mit Kettenantrieb, Kugellager und einem verstärkten Stahlrahmen. Oft sehen wir auch das *Einrad*, von dessen Nabe eine Stange nach oben führt. Darauf werden äquilibristische Kunststücke ausgeführt. Entscheidend ist das Fahrtempo. Nummern auf diesen Fahrrädern setzen erneut ein bedeutendes Können voraus, besonders, wenn man die gesteigerten Schwierigkeitsgrade bedenkt. Ich verweise etwa auf das Voltigieren. Ursprünglich versteht man darunter «Luft-, Kunstsprünge, Schwingübungen auf dem Pferd». Das Fahrrad steht jetzt für das Pferd. Man kann es frei rollen lassen und auf den Sattel springen, in verschiedener Pose auf dem Sattel stehen, durch den Rahmen hindurchkriechen, immer während der Fahrt, den Kopfstand auf dem Sattel machen, in der Gruppe eine Pyramide auf dem Sattel aufbauen, Kopf auf Kopf mit dem Partner arbeiten, Hand- und Schulterstände zeigen usw. Vor diesen Darbietungen wird ein fester Brettersteg von etwa 6 m² in die Manege gelegt. Allerdings gibt es auch das Fahren auf Gerüsten, auf schrägen Ebenen.

Arbeit am Reck: Das Reck ist aus der Turnhalle in die Manege gekommen. Im Zirkus kennt man neben dem Bodenreck noch das Hochreck, oben im Chapiteau. Wenn von aussen etwas angeboten wird, erfährt der neue Apparat im Zirkus bald eine Abwandlung. Das Ding wird dem Zirkus gleichsam einverleibt. So sind denn die Zirkusrecke anders gebaut als Recke in der Turnhalle.

Exotische Nummern

Japaner im Zirkus: Die Exoten, hier Menschen aus andern Erdteilen, bringen neue Farben in die Manege, zum Teil auch neue Disziplinen. Typisch ist, dass sie sich in Gruppen zeigen und ein Tempo an den Tag legen, das verblüffende Effekte bewirkt. Die Japaner treten mit weiten, leuchtenden Kimonos auf, Kimonos aus Seide, die oft mit mattsilbernen Drachen bestickt sind, verbeugen sich mit asiatischer Höflichkeit. Dann werfen sie ihre Kimonos ab, beginnen in seidenen Jacken und himmelblauen Kniehosen auf verzierten Seidenteppichen zu arbeiten, wobei nie das geheimnisvolle Lächeln aus ihren Gesichtern verschwindet. Sie klettern an Seilen hoch, und das im Gegensatz zu den Europäern mit Händen *und* Füßen. Man könnte sagen, dass sie emporlaufen. Die Japaner brachten das *Schrägseil* in die Manege, einen Draht, der im Winkel von 45 Grad von unten nach oben gespannt ist. Der Artist steigt, auf diesem Draht balancierend, in die Höhe, rutscht im Stand, im Handstand auch, nach unten. Weiter wird mit Bambusstangen gearbeitet, das im Verein mit der Schulteräquilibristik. Weiter kennt man den *Zahnkraft-trick*, das *Zopfhängen*. Die Europäer haben von seiten der Japaner viele Anregungen bekommen.

Arabische Springer (Parterrespringer): Sie betreten die Manege in handgewobenen Leinengewändern mit Kapuzen auf dem Kopf, werfen die Umhänge unvermittelt ab und gehen im Aufleuchten der Scheinwerfer zur *Tempoarbeit* über. Sie überwerfen einander, bauen Pyramiden, fünf-, ja zehnmannhoch, führen leidenschaftlich bewegte, akrobatische Tanzspiele vor. Den Abschluss bildet jeweils ein Furioso von verschiedenartigen Sprüngen. Man kann dem Wirbel der Körper kaum folgen.

Luftnummern

Hier ist zuerst der *Seiltanz* zu nennen. Er kam von China über Italien nach Frankreich und Deutschland. Auf dem Seil, in höheren und tieferen Lagen gespannt, zeigt man *Lauf-* und *Sprungtricks*: Tänze, akrobatische Übungen mit unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden. Es gibt auch ausgesprochen komische Seilnummern. Ein als Clown verkleideter Artist täuscht Angst vor, stolpert, taumelt, dass den Zuschauer das Gruseln befällt. Auf dem Seil ist viel, sehr viel möglich. Nicht zuletzt Waghalsigkeit. Am 30. Juni 1859 überquerte ein Mann namens Gravelet als erster die Niagarafälle. Es wurde ein Seil über die tosenden Wasser gespannt. In der Mitte hielt Gravelet an, stellte einen kleinen Kochherd auf und briet ein Spiegelei. Tausende von Zuschauern waren in Extrazügen hingefahren, um dieses Schauspiel zu sehen, ein Schauspiel, das jedoch keinen sonderlich artistischen, sondern ausschliesslich einen sensationellen Wert hatte.

Die Arbeit am Trapez: Wir haben zuerst zu unterscheiden zwischen dem *Starrtrapez* und dem *fliegenden Trapez*. Beim Starrtrapez sind die Seile durch stabile Eisenstangen ersetzt. Das fliegende Trapez sehen wir auf unserem Schulwandbild. Die Querstange ist an Hanf- oder Drahtseilen befestigt. Diese beiden Trapezarten ermöglichen je andere Arbeitsweisen. Wer am fliegenden Trapez arbeitet, zeigt vorwiegend *Luftvoltigen*. Es ist das eine Flugtechnik, die ein sicheres Körpergefühl verlangt. Der Trapezartist klettert an einer Strickleiter nach oben oder hangelt sich an einem Seil hinauf, indem er die Beine rechtwinklig vom Körper streckt. Auf der *Brücke*, einer Art Sprungbrett, das wir in unserem Bild ebenfalls sehen, löst der Artist das Trapez und beginnt mit ihm zu schwingen. Oft schickt er dieses Trapez frei dem Partner zu. Dieser springt von der Brücke ab, ins Leere hinein, und fasst die Querstange im Flug. Unten ist immer ein Netz ausgespannt. Man sieht wieder: Wo das Risiko zu gross wird, baut man Sicherungen ein. Am fliegenden Trapez werden Figuren mit grossen Schwierigkeitsgraden vorgeführt. Da spielt etwa ein Artist den *Fänger*, indem er sich mit den Knien und Füßen in ein besonders konstruiertes Gestell, *Fangstuhl* genannt, einhängt und mit Körper und Kopf nach unten baumelt. Der *Flieger* schwebt von der andern Seite durch die Luft auf den Fänger zu und wird von diesem aus der zuvor umschriebenen Lage mit den Händen aufgefangen. Die Möglichkeiten sind wiederum kaum auszuschöpfen. Saltos werden gezeigt, Pirouetten und Kombinationen zwischen beiden. Wenn eine Gruppe arbeitet, erhöht sich die Wirkung. Der Abgang ist zumeist besonders spannungsvoll ausgedacht. Man spricht vom *Tauchersprung*. Der Artist lässt sich dabei aus dem *Zehen-* oder *Fusshang* mit ausgestrecktem Körper kopfvoran fallen. Etwa einen Meter über dem Netz geht er blitzartig in die Waagrechte über, so dass er in der Rückenlage im Netz landet. Dort federt er bewusst etwas nach.

Das Deckenlaufen: Hoch oben im Chapiteau sind zwei parallel geführte Stangen befestigt. Sie sind verbunden mit Lederriemen, wobei jeweils Schlingen in bestimmten Abständen nach unten baumeln. Der Artist geht, mit dem Kopf nach unten, indem er Fuss vor Fuss in die nächste Schlinge schiebt, förmlich der Decke entlang.

9. Die Clownerie, der Clown

Wenn wir die *Clowns* in einem eigenen Abschnitt behandeln, so hat das seinen Grund im Aufbau des Zirkusprogramms. Die Clownerie stellt heute eine eigene Abteilung in diesem Programm dar. Die ursprüngliche Aufgabe des Clowns bestand freilich darin, Nahtstellen zu gestalten, Übergänge von einer Nummer zur andern zu schaffen. Im östlichen Zirkus ist das immer noch sein Hauptgeschäft. Er parodiert zum Beispiel eine Leistung, die eben gezeigt worden ist, oder deutet auf die nächste Nummer hin. Wer das unternehmen will, muss über ein gerüttelt Mass an Akrobatik verfügen, selbst, wenn er sich tolpatschig gibt. Clown sein setzt einiges voraus, zumal ein feines Gespür für Zwischenwerte. Ich kenne einige Clowns und weiss, wie ernst und streng sie an einer Nummer, und sei diese auch noch so unscheinbar, arbeiten. Es sind keine geschwätzigen Menschen. Vor ihrem Auftritt wollen sie nicht gestört sein. Sie konzentrieren sich auf das Spassmachen, wie sich ein anderer Artist auf seine Nummer konzentriert. Als ich Charlie Rivel einmal vor dem Auftritt in der Garderobe besuchte, stand er vor dem Spiegel, schminkte sich und grüsste wortlos. Dann versank er sofort in ein tiefes Sinnen. Und als ich Rolf Knie junior, einen werdenden Clown, kurz nach dem Abgang aus der Manege in seinem Wagen aufsuchte, sass er schweissüberströmt auf seinem Stuhl und hechelte wie nach einem Sprint. Stellen wir uns das Clownsein keineswegs leicht vor. Es ist vielmehr mühsam, Menschen zum Lachen, zum Lächeln zu bringen. Ein grosser Clown muss beides erwirken. Das spannt den Menschen: seelisch und körperlich. Darüber hinaus ist ein ausgebildeter Spürsinn für die Plazierung eines *Gags*, eine scharfe Intelligenz, unbedingte Voraussetzung. Was der Clown unternimmt, muss rhythmisch stimmen, à point sein, wie man sagt. Einfälle sind verlangt, und eben keineswegs nur grobe, sondern auch feine, ganz leise. Die grössten Clowns haben ein Leben lang an ihren Nummern gefeilt. Immer wieder mussten sie Niederlagen einstecken, immer wieder von vorne beginnen. Es ist ein hartes Handwerk, Clown zu sein.

Schauen wir jetzt ein bisschen in die Vergangenheit der Clownerie zurück, um die Gestalten, die uns in der Manege heute begegnen, besser zu verstehen. Schon in den frühen Zirkusunternehmen sind Spassmacher am Werk. Man nennt sie damals aber noch nicht Clown. Der Ausdruck kommt aus dem Englischen und hat sich erst später eingebürgert. Es ist mit Gewissheit zu sagen, dass die Clownerie vom Jahrmarkt her in den Zirkus kam. Sie ist entstanden im Umkreis der *Commedia dell'arte*. Dort kannte man ja die Figur des *Arlecchino*, des *Bajazzo*, der «Lustigen Person». Sie gewann im Zuge der Umschichtung des Zirkuspublikums auch in der Manege mehr und mehr an Bedeutung. Es gibt den Ausdruck *Teppichclown*. Darunter versteht man den Spassmacher, der auf dem Manegenboden wirkt, im Unterschied zum Spassmacher auf dem Pferd, auf dem Seil. Den Clown nun, der, wie wir schon ausgeführt haben, die Nahtstellen im Programm zu gestalten hat, nennt man *Reprisesclown*. Wenn der Auftritt breiter ausgebaut ist, im Programm eigens verzeichnet wird, dann spricht man vom *Entrée*. Vom ersten Reprisesclown, dem Franzosen Jean-Baptiste Auriol, berichtet uns der französische Schriftsteller Théophile Gautier: «Er ist ein universeller Künstler, Springer, Jongleur,

Äquilibrist, Seiltänzer, Reiter, Komiker... Auch schwierigste Sachen führt er mit bezaubernder Sicherheit, Gelenkigkeit und Grazie vor. Das ist der witzigste und charmanteste Clown, den man sich vorstellen kann.» Auriol trat im Zirkus der Gebrüder Franconi auf. Da aber meldeten sich eines Tages aus England zwei weitere «Spasmacher». Sie hiessen Lawrence und Redish. Ihre Gesichter sind im Unterschied zu dem Auriols vollständig mit Schminke bedeckt. Genauer gesagt: Sie verwenden Talkum, ein Mineral in Puderform, welches das Gesicht als weisse Maske erscheinen lässt. Auf diesen Grund malen sie rosafarbene Ringe und ziehen die Augenbrauen in Brechungen nach. Bereits ist eine Differenzierung der Typen da. Die eine Gestalt trägt ein komisches Kostüm, zur Hälfte rot, zur Hälfte schwarz getönt. Die Perücke ist purpurrot und braun gefärbt. Der Partner kleidet sich elegant, wobei auf seinem Kostüm apfelsinengrosse Posamentenknöpfe (Borten, Quasten, Schnüre) auffällig in Erscheinung treten. Das Spiel ist von dem Auriols grundlegend verschieden. Die beiden bringen einen eher düsteren Humor in die Manege, traktieren einander mit Ohrfeigen, verrenken die Glieder wie Klischniggakrobaten, agieren blitzschnell aus der Erstarrung heraus und gehen ebenso schnell in diese Erstarrung zurück. Wir merken: Hier ist der Typ des weissen Clowns kreiert worden. Und schon kündigt sich das Paar an, über das wir so frei lachen können: der *Clown* und der *dumme August*.

Lassen wir daher die immer wieder zitierte Geschichte der Entstehung des *dummen August* folgen: Tom Belling, der im Zirkus Renz engagiert war, wurde wegen eines Vergehens vom strengen Prinzipal zum Garderobenarrest verknurt. Es war das in Berlin. Aus Langeweile oder aus einer unglücklichsten Stimmung heraus begann er sich zu verkleiden. Er staffierte sich aus als *Sprechstallmeister* (Regisseur des Programms, verantwortlich für dessen reibungslosen Ablauf) mit schlecht sitzendem Frack, struppiger Perücke und roter Nase. Der alte Renz, der das sah und intuitiv die Wirkung der Erscheinung erkannte, jagte Belling in die Manege. Dieser stolperte hinein. Es brach ein Lachsturm aus, und von den hintern Rängen hörte man den Ruf: «August, dummer August» (vgl. G. Eberstaller, *Zirkus und Variété in Wien, Jugend und Volk*, Wien, 1974). Aus dem Zufall und aus der Improvisation erhielt der Zirkus eine neue Gestalt: den *dummen August*. Er trat später zusammen mit dem *Clown* auf. Schauen wir das Paar jetzt genauer an. Auf unserem Bild ist es links unten zu sehen.

Der Clown ist stets der weltmännisch Überlegene, der August der Unterlegene, der Gedrückte und deshalb übereifrig in seinem Tun; er ist der Einfältige, naiv-ersonnen, hilflos wie ein Kind, aber auch derb und dreist, spitzbübisch, verwegen. So gelingt es ihm zuweilen, den vernünftigen Clown zu übertölpeln. Doch ist der Sieg nie von Dauer. Der August kämpft ständig gegen die Tücke des Objekts.

Der *Clown* trägt als Galan ein enger anliegendes Kostüm aus Samt und Seide mit einem jackenähnlichen Oberteil, mit Pumphosen, die bis zu den Knien reichen. Alles ist zusammengenäht, dazu mit Flitter besetzt, zuweilen mit Blumen bestickt. Enganliegende seidene Strümpfe umschliessen die Beine. Die Füsse stecken in eleganten Halbschuhen. Gesicht und Hals sind mit Talkum schneeweiss überzogen, Lippen und Ohrläppchen rot geschminkt,

die Augenbrauen in scharfer Brechnung aufgemalt. Der Clown trägt keine Perücke, sondern zeigt das gutgekämmte Haar, pomadig glattgestrichen, mit einem genauegezogenen Scheitel in der Mitte, oder hat eine Tüte, *Clowntüte* genannt, auf dem Kopf. In der Hand hält er einen *Bâton*, ein biegsames Stöcklein mit hartem ovalem Kissen am Ende: eine Art Feldherrenstab, aber auch «Fitze» oder «Drohfinger».

Der *August* ist die Kontrastfigur und trägt deshalb einen viel zu grossen, viel zu weiten Kittel, manchmal einen schlechtsitzenden Frack, oft eine Jacke mit zu kurzen Ärmeln. Diese Oberbekleidung ist völlig aus der Form geraten. Die karierten Hosen sind geflickt. Man sieht die Flickstellen überdeutlich. Dazu kommen viel zu grosse, breite, vorne abgerundete Schuhe. Sie bedingen die seltsame Gangart, die mehr dem Watscheln ähnelt als dem Schreiten. Auf dem Kopf sitzt ein steifer Hut. Typisch sind die weissen Strickhandschuhe mit den überlangen Fingern; typisch ist ferner der Knotenstock oder der abgebrochene Schirm, die der August mitbringt. In unserem Bild handelt es sich offenbar um einen *Musikclown*. Deshalb sehen wir eine kleine Handharmonika. Die Maske des August ist nicht derart genormt wie jene des Clowns. Wichtig ist das groteske Herausstreichen des persönlichen Typs, den er verkörpert. Das Schminken wird hier zur Kunst, die erlernt sein will, denn der August arbeitet ja mit einer beweglichen, vielfältigen, akzentuierten Mimik, wie wir das auf unserem Bilde ebenfalls sehen.

Die Sprechweise der beiden Typen hebt sich deutlich voneinander ab. Der Clown spricht natürlich. Der August verwechselt, verdreht Worte und Sätze. Es mag da etwas vom Narren hineinspielen. Der Narr hat ja bekanntlicherweise das Wort oft unmittelbar in die konkrete Vorstellung hineingeholt, ungebrochen verstanden und so laufend Verwirrung gestiftet, aber auch über den Gebildeten, der die Worte in ihrer abgeschliffenen Bedeutung brauchte, leicht triumphiert. Ich denke dabei an Till Eulenspiegel. Freilich sind die Spässe des dummen August derber, ungehobelter. Seine Stimmlage, seine Diktion wirkt übertrieben, karikiert. Er lacht grell auf, weint laut und krampfhaft, wiederholt stereotyp eine Wendung oder komisch wirkende Wortfügungen. Jeder August entwickelt seine eigenen *Sprechgags*, die er immer wieder bringt und die ihn sogar charakterisieren können. Bekannt ist Grocks: «Nit möööglich».

In allem ist stets auch eine gesellschaftliche Komponente zu spüren. Der dumme August gehört der niederen, einst gedrückten Volksschicht an und gewann bald in diesen Kreisen besondere Sympathien. In unserem Bild fällt die Verbissenheit auf, mit der er dem Clown, dem Vertreter der Oberschicht, dem feinen, süffisanten Herrn, beweisen will, dass er etwas kann. Unverkennbar der gedrückte Blick von unten nach oben. Ein dumpfer Groll macht sich bemerkbar, schafft sich von innen heraus. Auch in diesem Bereich wird die Vielschichtigkeit des Geschehens in der Manege erneut offenkundig.

Der Ausprägung der August-Gestalt ist nun wirklich keine Grenze gesetzt. Von der subtilen Abtönung bis zur derben Machenschaft reicht das Repertoire. Es gibt Clowns, die stumm arbeiten, andere, die einen Sprachaufwand sondergleichen in Szene setzen, Clownpaare, die kaum ein Requisit brauchen, und andere, die mit wilden Knalleffekten in Erscheinung treten, wie Dick und

Dof ganze Häuser demolieren. Der Stummfilm, und hier besonders die Slapstick-Komödie, hat der Clownerie in der zuletzt erwähnten Form einen gewaltigen Auftrieb gegeben. In ihrem Gefolge treten im Zirkus ganze Trupps auf, was natürlich einen grossen Wirbel verursacht und die Zuschauer zu wilden Lachstürmen reizt. Wenn mehrere Auguste zusammenwirken, dann spricht man vom August und dem *Contre-August*.

Beim Auftritt der Clowns wirkt nicht selten ein *Sprechstallmeister* mit. Diesem Mann wird dann übel mitgespielt. Der dummdreiste August gewinnt zumeist die Oberhand, was natürlich wieder auf die Wunschvorstellung des Unterdrückten zurückgeht. Der Sprechstallmeister ist ebenfalls ein Herr. Es ist zum Schluss beizufügen, dass sich im Laufe der Zeit Spezialfächer ausgebildet haben: der *Akrobatikclown*, der *Sprechclown*, der *Musikclown*. Nicht immer tritt der Clown – wir verstehen das Wort jetzt als Oberbegriff für die «Spasmacher» – nur in der Manege auf, sondern zuweilen auf dem Seil usw. Stets aber strauchelt er über die Dinge dieser Welt. Er gibt sich in verschiedener Nuancierung, und gerade auf diese Nuancierung kommt es im Clownsein an.

10. Gespräche mit Artisten

Ein Gespräch mit den Clowns

Rolf Knie, Juanito Rivel, Chicky bzw. Eugen Altenburger und Bruno Stutz: den Chickys.

Herr Rolf, was hat Sie bewogen, Clown zu werden?

Wenn man im Zirkus aufgewachsen ist, hat man oft den Traum, Clown zu werden. Man versucht es dann eines Tages und merkt sofort, dass der Anfang schwer, sehr schwer ist. Clown werden kann man nicht von einem Tag zum andern. Es braucht mindestens sechs Jahre, oft sogar zwanzig Jahre, bis man in der Gestalt drin ist. Deshalb finden wir heute so wenige Clowns. Es heisst, die Clowns seien am Aussterben. Welcher junge Mensch ist schon bereit, so viel Mühe auf sich zu nehmen? Betrachten wir einmal die Karriere von Dimitri, der jetzt auf der Höhe seines Erfolgs steht. Er musste jahrelang unten durch, ganz unten durch. Er trat in kleinen und kleinsten Theatern auf, hatte schlechte Kritiken, war innerlich auf dem Tiefpunkt. Ja, und dann plötzlich ging ihm der Knopf auf. Es sind oft Kleinigkeiten, die man ändern muss, um beim Publikum anzukommen. Auf diese Kleinigkeiten kommt es an. Sie sind aber am schwierigsten zu entdecken. Beim Clown gelingt der Durchbruch kaum auf Anhieb, sondern erst nach vielen Jahren der innern Entwicklung, nach vielen Jahren des Reifens: und nach vielen Jahren harter Arbeit. Der Aussenstehende macht sich über diese Härte schwerlich eine richtige Vorstellung. Grock hat das in seinem Buch genau beschrieben.

Hat man zu Beginn der Arbeit nicht ein Vorbild? Wie war das bei Ihnen Juanito Rivel? Und: Wie sind Sie Clown geworden?

Mein Vorbild war mein Vater, im weitem Charlie Chaplin und Laurel und Hardy. Das sind die Massstäbe für mich. Und so begann ich mit der Akrobatik, mit dem Trapez und vielem mehr. Ich lernte über 15 Jahre lang Klavier spielen. In meinem Fall kommt dazu, dass ich aus einer Clown-Familie stamme. Mein Vater ist ja Charlie Rivel. Früh schon trat ich zusammen mit ihm auf. Ich war der erste Partner. Dabei war ich immer wieder davon beeindruckt, wie es meinem Vater gelang, mit ganz kleinen Gesten Lachstürme zu entfesseln. Da merkte ich, dass man zum Clownsein eine Anlage mitbringen muss. Ja, man muss eigentlich ein Poet sein. Man muss eine Lebensphilosophie haben. Es ist nicht einfach, Clown zu werden. Ich habe es jetzt selber erfahren, da ich ohne meinen Vater aufträte. Es ist bedeutend leichter, glauben Sie mir, ich weiss es aus Erfahrung, einen Salto mortale zu machen oder ein Stück von Chopin zu spielen, als Clown zu werden. Ein komischer Auftritt, der das Publikum zum Lachen und zum Lächeln bringt, setzt viel voraus. Man arbeitet und man arbeitet, lacht selber über einen Gag, von dem man glaubt, dass er ankomme beim Publikum. Man denkt: Das ist grossartig. Und dann kommt man in die Manege, und kein Mensch lacht: das Schlimmste, was einem Clown passieren kann. Auch ich kann nichts überspringen, obwohl ich aus einer Clownfamilie komme. Ich weiss, dass es falsch wäre, wenn ich meinen Vater nachahmen wollte. Ich kann die Rolle meines Vaters nicht einfach übernehmen. Das geht nicht. Würde ich eines Tages im Kostüm meines Vaters auftreten, dann hiesse es: Der ist gut, aber erinnert ihr euch noch an Charlie Rivel? Man kann als Clown nie nur übernehmen, man muss von innen heraus, aus dem eigenen Inneren heraus, etwas schaffen.

Herr Altenburger, darf ich Sie jetzt fragen, wie Sie zum Clownsein kamen?

Ich begann mit 14 Jahren in ganz kleinen Unternehmen. Die hatten nicht einmal ein Zelt. Man spielte im Freien. Dort habe ich Akrobatik gelernt und überall mitgemacht. Ich habe auch überall Hand angelegt. Ich lernte Seil laufen, Kaskaden (Falltechnik). Mit 17 Jahren erhielt ich zum ersten Mal eine kleine Nummer, sagen wir lieber, ein Nümmerchen. Und von da an stand das Ziel fest. Ich wollte Clown werden, denn ich merkte, wie es mich zur Komik hinzog. Heute zeige ich mit meinem Cousin Bruno Stutz eine Nummer von 15 Minuten. Dahinter aber steckt eine Erfahrung von 20 Jahren.

Wie steht es bei Ihnen, Herr Stutz?

Sie haben gehört, Chicky ist mein Cousin. Ich bin ihm aber erst mit 15 Jahren zum ersten Mal begegnet. Er sagte mir, dass er Clown sei. Ich wollte ihm zuerst nicht glauben. «Was, das gibt es nicht», sagte ich, denn ich hatte selber von früh an den Wunsch, zum Zirkus zu gehen. Wenn der Zirkus Knie zu uns nach Genf kam, war ich nicht mehr zu halten. Ich spielte zu Hause Zirkus und trat vor Kameraden auf, für 10 Rappen oder ein Bonbon. Chicky kam dann zu meinen Eltern und versuchte, sie zu überreden. Mit der Mutter ging es noch so, aber mit dem Vater war es hart. Doch kam es zum Klappen. Ich durfte auf vier Monate mit Chicky in eine Arena. Als ich wieder nach Hause zurückkehrte, sagte der Vater: «So aus, fertig, nichts mehr! Das ist kein Beruf für dich!» Ich musste eine kaufmännische Lehre machen. Während zweiein-

halb Jahren verkaufte ich in einem Warenhaus Teppiche, bis ich einige Ersparnisse zusammenhatte. Für alles aber bin ich meinem Vater heute dankbar. Er hatte recht. Mit 17 Jahren ging ich wieder zu Chicky, der in Schweden war. Und seit dieser Zeit arbeiten wir zusammen. Es ging nicht immer alles glatt. Wir mussten Misserfolge einstecken, aber wir lernten daraus. Erst nach vielen Erfahrungen gelang uns der Durchbruch.

Wie entsteht die Maske des Clowns, wie kommt man zu seinem Clowngesicht?

Rolf Knie meint: Das ist ein langer Weg. Die Maske, die man sich aufschminkt, lernt man auch nicht von einem Tag zum andern kennen. Ich ändere noch jeden Tag meine Maske. Ich probiere aus. Wie aber soll ich es gleich zu Beginn wissen, wenn andere Jahre dazu brauchen? Je tiefer man in die Gestalt hineinwächst, die man verkörpern möchte, um so mehr spürt man allmählich, was zum eigenen Gesicht gehört, was man unterstreichen, herausstreichen muss, wo man etwas zurücknehmen muss. Man kann nicht einfach sagen: Dieser Clown hat ein gutes Gesicht, eine gute Maske, die nehme ich. Es muss alles von innen her werden.

Zum Schluss noch eine Frage: Was ist das, ein Clown?

Chicky: Man setzt den Menschen einen Spiegel vor die Nase. Sie sollen sich und ihre Unbeholfenheiten entdecken und darüber lachen.

Juanito Rivel: Ich finde, ein Clown ist ein kleines Kind, ein Lausbub. Ich meine jetzt mit Clown den August. Und der andere, der Partner, das ist der Vater, der den Kleinen zurechtweist.

Rolf Knie: Der Clown ist der typischste Zirkusartist. Er hat alles gemacht vom Stallburschen bis zum Elefantenputzer, vom Parterreakrobaten bis zum Luftakrobaten. Er hat wirklich alles gemacht. Nur so hat er eine Lebenskenntnis erworben, die ihm die Grundlage für seine Nummer gibt. Von da aus bekommt er auch die Kraft, durchzuhalten, etwas auszustrahlen auf das Publikum, nicht gleich klein beizugeben, wenn etwas schief geht. Wenn er Naturtalent mitbringt und zäh an sich arbeitet, dann wird er auch spüren, was er verkörpern muss. So wird er eines Tages mit seiner Nummer beim Publikum ankommen. Dann ist ihm der Durchbruch gelungen. Aber darauf beginnt die Arbeit von neuem.

Gespräch mit einem Seiltänzer,
der nicht aus einer Artistenfamilie kommt.

Wie sind Sie zum Gehen und Tanzen auf dem Seil gekommen?

Das hat schon früh begonnen, mit 12 Jahren. Ich sah im Zirkus, wie ein Seil gespannt, verankert wird. Ich versuchte, das nachzuahmen. Statt mit Spielzeug zu spielen, ging ich eben mit dem Seil um. Als ich mich später entschloss, ernsthafter zu trainieren, machte ich die Bekanntschaft mit einem der grössten Seiltänzer. Seine Clownnummer auf dem Seil hat mich derart beeindruckt, dass alles, was dieser grosse Künstler ausstrahlte, für mich richtunggebend wurde.

Muss man sich nicht auch mit den verschiedenen Seilarten befassen? Was für Seilarten gibt es denn?

Sicher, zuerst kommen einmal die Seilarten. Man kennt das Schlappseil, das Drahtseil und das Tanzseil. Das Schlappseil ist ein durchhängendes Seil. Man kann darauf jonglieren, aber eigentlich nicht allzu viel an Akrobatik machen. Springen etwa kann man nicht auf dem Schlappseil, denn es hat keine Federung. Auf dem Drahtseil wird vor allem balanciert, aber auch Akrobatik gemacht. Das Tanzseil aus Hanf ist besonders geeignet für Sprünge, denn die Federung ist weicher. Die Apparatur, auf der man das Seil spannt, muss man selber herstellen lassen.

Was haben Sie denn gespürt, als Sie ernsthaft auf dem Seil zu arbeiten begannen?

Zuerst einmal das: Ein Kind aus einer Artistenfamilie hat es leichter. Es geht mit fünf Jahren einfach auf das Seil und probiert. Es sieht das bei seinen Eltern und ahmt nach. Da wird nicht lange gegrübelt und nachgedacht, man geht einfach auf das Seil. Und so erwirbt man sich allmählich das Gefühl für die Balance. Man spürt sie. Wer nicht aus einer Artistenfamilie kommt, hat es natürlich schwerer. Ich kam zum Seiltanz, weil ich einfach musste, von innen heraus. Es hat mich immer beeindruckt, dass das Seil eine Geradlinigkeit und Sauberkeit verlangt wie wenig sonst. Man kann nicht mogeln, sonst bekommt man sofort die Antwort. Ja, und dann begann ich halt, aus mir heraus zu arbeiten. Ich lernte gehen, ich lernte die Sprünge und was man sonst so machen kann. Das war aber ein langer Weg, eben weil ich nicht aus einer Artistenfamilie komme. Es war mir nichts selbstverständlich mitgegeben. Ich musste alles und jedes mühsam aus dem eigenen Innern lernen. Ich musste den Spürsinn für das Seilgehen Zug um Zug in mir entwickeln. Die erste Aufgabe war, eine lockere und richtige Balance zu finden. Das setzt eine grosse Konzentration voraus. Darauf gilt es, den Stand, den Ausgleich auf dem Seil zu finden. Man arbeitet unwillkürlich mit den Armen, so wie ein Vogel seine Flügel braucht, um sich in der Schwebelage zu halten. Mit der Zeit erst merkt man, dass diese Arme nicht unbedingt notwendig sind, um die Balance zu finden. Es wirken jetzt nur noch die Hände etwas mit. Es geht einem auf, dass die Achse im Körper stimmen muss. Dabei darf im Oberkörper keine Spannung entstehen. Die Muskulatur der Oberschenkel spielt eine grosse Rolle. Unten gleicht man aus, und oben muss man vollkommen locker sein. Man darf den Winkel in keiner Sekunde verlieren. Beim Seilgehen ist der Endpunkt von entscheidender Bedeutung, der Punkt, den man auf der andern Seite erreichen muss. Man hat sich ja die Aufgabe gesetzt, hinüberzukommen. Unter allen Umständen gilt es, hinüberzukommen. Wenn man geht, wenn man springt, darf man diesen Endpunkt nie aus dem Auge lassen. Die enorme Arbeit besteht nun darin, diesen Endpunkt ins Innere zu bekommen. Wenn man das entdeckt hat, kann man alles machen. Verliert man jedoch den Endpunkt und damit den Punkt im Innern, dann geht es schief. Man schaut auf die Beine, das aber ist falsch. Und so hat man wieder von neuem aufzubauen, den Endpunkt ins Auge zu fassen und ihn in sich hinein-zunehmen. Wie ich schon sagte, fällt dem Artistenkind all das leichter.

Ist es denn überhaupt möglich, so wollte ich jetzt wissen, als Aussenstehender das Endziel zu erreichen?

Ja, unbedingt, ja. Gerade, wer sich durch den Berg durchkämpft, hat oft Tieferes erkannt als jener, dem alles geschenkt worden ist. Wer den Berg durchstossen hat, kommt zu einer neuen Selbstverständlichkeit. Oft haben Aussenstehende grössere Leistungen erbracht als jene, die drin stehen. Doch kann man nichts erzwingen. Man muss wohl hart trainieren, aber erzwingen kann man den Erfolg nicht. Der kann einem nur eines Tages geschenkt werden. Doch noch einmal: Man muss hart bei der Sache bleiben, immer mehr Gespür entwickeln und eben den Endpunkt, von dem ich gesprochen habe, in sich hineinbekommen.

Wie ist es nun, wenn man in der Manege auftritt? Da arbeitet man ja mit einer Partnerin. Ich fragte jetzt diese Partnerin.

Zuerst einmal ist nur der Mann, der auf dem Seil geht und springt und steht, wichtig. Das Publikum sieht man vorerst nicht. Was rund herum geschieht, muss für mich nebensächlich bleiben. Ich habe Ruhe auszustrahlen. Wenn der Mann oben auf dem Seil unsicher wird, spüre ich es sofort. Aber ich darf mich nie beirren lassen. Ich muss ihm von unten her eine Stütze geben. Letztlich hat man sich ganz zurückzunehmen, einzig für den andern da zu sein.

Wie sehen Sie es, von oben her? Ich fragte den Seiltänzer.

Genau so. Die Partnerin ist wichtig, ebenso wichtig wie jener, der die Nummer macht. Nehmen wir einmal an, ein Jongleur arbeite mit einer Partnerin. In seiner Nummer ist alles auf Sekundenbruchteile bemessen. Ein Ball ist ihm in jenem Sekundenbruchteil zuzuwerfen, der für das Auffangen gerade dieses Balls der richtige Sekundenbruchteil ist. Das ist für die Partnerin eine ungeheure Leistung. Wenn einmal ein Reifen oder ein Ball danebenfällt, hat die Partnerin diesen Ball oder Reifen sofort aufzuheben, auf die Seite zu schaffen und dergleichen zu tun, als ob alles beabsichtigt wäre. Zugleich muss sie den nächsten Ball oder Reifen zuwerfen, damit die Nummer richtig weitergeht. Einzig so kann der Artist immer Feineres, Subtileres wagen. Ohne diese Stütze geht es nun einmal nicht.

Noch eine Schlussfrage. Wie steht es denn um die Beziehung des Artisten zum Publikum?

Ja, das ist eine heikle Frage. Wir zum Beispiel hatten einst eine Nummer gebaut, die wir zeigen sollten. Nur ging die Rechnung nicht auf. Wir hatten nämlich das Publikum ausgeschlossen. Da kam uns ein Mann, der die Scheinwerfer bediente, zu Hilfe. Er hatte eine grosse Erfahrung. Er war es, der uns auf die Zeiteinteilung aufmerksam machte. Diese Zeiteinteilung spielt für die Wirkung einer Nummer eine ungeheure Rolle. Man kann einen Augenblick zu spät aufatmen, macht eine Bewegung um eine Sekunde zu spät, und schon reagiert das Publikum flau. Das ist etwas Unheimliches. Dazu kommt ein weiteres: Das Publikum setzt sich aus vielen einzelnen Menschen verschie-

denster Herkunft zusammen. Diese Verschiedenartigkeit muss man spüren. Zu jedem, der dasitzt, hat man eine Beziehung zu bekommen, Liebe zu empfinden. Das hat nichts zu tun mit billiger Erfolgshascherei, wirklich nichts. Nie darf man das Publikum als eine Masse betrachten. Ich muss vielmehr danach streben, jeden einzelnen zu mir herzuholen, zu jedem einzelnen gleichsam hingehen. Der Zwischenraum zwischen mir und diesen vielen einzelnen muss zum Schwingen kommen. Es ist letztlich eine hauchzarte Balance, die den Ausschlag gibt. Gewiss habe ich damit zu rechnen, dass ein Teil der Zuschauer auf mich nicht reagiert. Und dennoch darf ich diesen Teil nicht aus den Augen lassen. Das ist schwer. Es hustet einer, nochmals, nochmals und nochmals. Ich möchte sagen: «So, jetzt langt es.» Doch muss ich weitermachen, denn sonst störe ich die andern. Ich darf mich nie in mich hineinvergraben, so dass ich allein auf dem Seil bin. Auf diesem Seil und mit diesem Publikum habe ich gemeinsam die Balance zu finden.

11. Schlussbemerkung

Wir haben einen weiten Gang hinter uns. Wir haben den Zirkus von vielen Seiten her kennengelernt, zuletzt noch aus einer ganz subtilen Sicht. Die beiden Gespräche sind übrigens weitgehend im Wortlaut wiedergegeben. Ich wollte den Gesprächston erhalten. Viel, allzu viel bleibt ungesagt. Aber vielleicht muss man ja nicht immer alles sagen, was man sagen möchte. Wenn am Ende der Betrachtung von der Balance gesprochen worden ist, dann spüren wir auch ohne mehr Worte, was der Zirkus von uns will. Ich hoffe, dass es gelungen sei, gerade das deutlich werden zu lassen.

12. Literatur

Kusnezow Jewgeni: Der Zirkus der Welt, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1970

Eberstaller Gerhard: Zirkus und Varieté in Wien, Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, Wien-München 1974

Hediger Heini: Beobachtungen zur Tierpsychologie im Zoo und im Zirkus, Friedrich Reinhardt-Verlag, Basel 1961

Kurt Fred: Tiere gehen zur Schule, «Neue Zürcher Zeitung», Montag, 6. Mai 1974, Mittagsausgabe Nr. 207

Zeeb Klaus: Pferde, dressiert von Fredy Knie, eine Verhaltensstudie, Hallwag Verlag, Bern und Stuttgart 1973

Dembeck Hermann: Dressuren und Dompteure, BLV, Bayerischer Landwirtschaftsverlag, München/Basel/Wien 1966

Häsler Alfred A.: Knie – die Geschichte einer Circus-Dynastie, Benteli Verlag, Bern 1968

Grock: Nit möööglich, Buchverlag Verbandsdruckerei, Bern 1967

Clown Dimitri: Ich, Benteli Verlag, Bern–München 1970

Wer mehr Literatur und auch ganz spezielle Literatur sucht, der wende sich an:
Gesellschaft der Circusfreunde, Peter Kläui, Hofackerstrasse 9, 8304 Wallisellen.
Falls diese Adresse einmal ändern sollte, dann wende man sich an das Pressebüro
des Circus Knie, immer erreichbar über Rapperswil, wo der Circus domiziliert ist.

SSW 165

Wir bitten um Rückgabe des Buches bis:

Vorrätige Bilder und Kommentare (Stand 1975)

Nr.	Titel	Maler	Kommentarverfasser
53	Alte Tagsatzung	Otto Kälin	Otto Mittler
54	Bundesversammlung 1848	Werner Weiskönig	Hans Sommer
55	Schuhmacherwerkstatt	Bild vergriffen	Max Hänsenberger
56	Frühling	Wilhelm Hartung	Fritz Brunner
57	Adler	Robert Hainard	Robert Hainard
58	Giornico 1478	Aldo Patocchi	Fernando Zappa
59	Herbst	Paul Bachmann	Anna Gassmann
60	Tafeljura	Carl Bieri	Paul Suter
61	Rheinfall	Hans Bühler	Jakob Hübscher
62	Winter	Alfred Sidler	Emil Fromaigeat
63	Fjord	Paul Röthlisberger	Hans Boesch
64	Pyramiden	René Martin	Herbert Ricke
65	Bauplatz	Bild vergriffen	Max Gross
66	Burg	Adolf Tièche	vergriffen
67	Delta (Maggia)	Bild vergriffen	Hans Brunner
68	Oase	René Martin	Max Nobs
69	Fuchsfamilie	Robert Hainard	Hans Zollinger
70	Dorfschmiede	Louis Georg-Lauresch	Pierre Gudit
71	Alemannische Siedlung	Reinhold Kündig	Hans Ulrich Guyan
72	Mittelalterliches Kloster	Otto Kälin	Heinrich Meng
73	Wasserfuhr im Wallis	Albert Chavaz	Alfred Zollinger
74	Backstube	Daniele Buzzi	Andreas Leuzinger
75	Fahnenhehrung	Werner Weiskönig	Hans Thürer
76	Vulkan	Fred Stauffer	Karl Suter
77	Blick über das bernische Mittelland	Fernand Glauque	Alfred Steiner
78	Am Futterbrett	Adolf Dietrich	Alfred Schifferli
79	Töpferwerkstatt	Henry Bischof	Jakob Hutter
80	Renaissance: Kathedrale in Lugano	Pietro Chiesa	Piero Bianconi
81	Lawinen	Albert Chavaz	Marcel de Quervain
82	Frühlingswald	Marguerite Ammann	Alice Hugelschofer
83	Familie	Walter Sautter	Gertrud Bänninger
84	Reisplantage	Georges Item	Werner Wolff
85	Zürichseelandschaft	Fritz Zbinden	Walter Höhn
86	Metamorphose eines Schmetterlings	Willy Urfer	Adolf Mittelholzer
87	Störche	Bild vergriffen	Max Bloesch
88	Bündner Bergdorf im Winter	Alois Carigiet	Alfons Maissen
89	V-Tal	Viktor Surbek	Hans Adrian
90	Bahnhof	Jean Latour	vergriffen
91	Turnier	Werner Weiskönig	Alfred Bruckner
92	Tropischer Sumpfwald	Rolf Dürig	Rudolf Braun
93	Sommerzeit an einem Ufergelände	Nanette Genoud	Georg Gisi
94	Maiglöcklein	Marta Seitz	Jakob Schlittler
95	Flusschleuse	Werner Schaad	Ernst Erzinger
96	Schneewittchen	Ellisif	Martin Simmen
97	Föhre	Marta Seitz	Jakob Schlittler
98	Rapunzel	Valery Heussler	Max Lüthi
99	Schiffe des Kolumbus	Henry Meylan	Albert Hakios
100	Romanischer Baustil	Harry Buser	Linus Birchler
101	Heckenrose	Marta Seitz	Jakob Schlittler
102	Strassenbau	Werner Schaad	Heinrich Pfenninger
103	Wildheuer	Alois Carigiet	Jost Hösli
104	Meerhafen	Jean Latour	Karl Suter
105	Wegwarte	Marta Seitz	Jakob Schlittler
106	Eichhörnchen	Robert Hainard	Walter Bühler
107	Appenzeller Haus	Carl Liner	Karl Eigenmann

Vorrätige Bilder und Kommentare (Stand 1975)

Nr.	Titel	Maler	Kommentarverfasser
108	Kaffeepflanzung	Paul Bovée	Werner Kuhn
109	Goldnessel	Marta Seitz	Jakob Schlittler
110	Uhu	Elisabeth His	Hans Zollinger
111	Gemüsemarkt	Andres Barth	Woldemar Brubacher
112	Kappeler Milchsuppe	Otto Kälin	Martin Haas
113	Geflügelhof	Hans Haefliger	Hansheiri Müller
114	Tessiner Dorf	Ugo Zaccaro	Virgilio Chiesa
115	Aventicum	Serge Voisard	vergriffen
116	Baumwollpflanzung	Marco Richterich	Peter Jost
117	Biene	Marta Seitz	Hans Graber
118	Frosch	Karl Schmid	Adolf Mittelholzer
119	Schöllenen	Daniele Buzzi	Rudolf Wegmann
120	Renaissance	Karl Hügin	Adolf Reinle
121	Fische	Walter Linsenmaier	Hanspeter Woker
122	Hochwald	Werner Schmutz	Anton Friedrich
123	Gemeindeschwester	Walter Sautter	Margrit Kunz
124	Glasmalereiwerkstatt	Werner Schaad	Paul Müller
125	Hummeln	Hans Schwarzenbach	Paul Louis
126	Grosskraftwerk im Gebirge	Daniele Buzzi	Hans Neukomm
127	Pest im Mittelalter	Ursula Fischer-Klemm	Markus Fürstenberger
128	Gotischer Baustil	Curt Manz	Pierre Rebetez
129	Bergmolch	Karl Schmid	Hans Bosshard
130	Steinmarder	Robert Hainard	Hans Zollinger
131	Beresina	Felix Hoffmann	Adolf Haller
132	Kakaopflanzung	Georges Item	Jakob Schlittler
133	Kröte	Karl Schmid	Hans Heusser
134	Auerhühner	Robert Hainard	Robert Hainard
135	Steinbruch	Livio Bernasconi	Alwin Bürkli
136	Mittelalterliche Talsperre	Heini Waser	Paul Haberbosch
137	Eiszeitlicher Talgletscher	Viktor Surbek	Pater Blatter
138	Waldmaise	Hans Schwarzenbach	Paul Louis
139	Linthkorrektur	Reinhold Kündig	Jost Hösl
140	Feuerwehr	Max von Mühlener	Fritz Nyffeler
141	Wölfe	Robert Hainard	Robert Hainard
142	Rütti 1291	Max von Mühlener	Markus Fürstenberger
143	Stubenfliege	Marta Seitz	Hans Graber
144	Napfgebiet	Willy Meister	Heinrich Burkhardt
145	Konzil	Max von Mühlener	Markus Fürstenberger
146	Moschee	Hermann Alfred Sigg	Heinrich Rebsamen
147	Fleischfressende Pflanzen	Marta Seitz	Hans Graber
148	Waldinneres	Jean Latour	Hans E. Keller
149	Wiese	Hans Schwarzenbach	Jakob Schlittler
150	Hase	Robert Hainard	Hans Zollinger
151	Rokoko (1750)	Emilio Beretta	Bernard Schuoler
152	Neuenegg 1798	Max von Mühlener	Markus Fürstenberger
153	Zaunedeckung und Blindschleiche	Robert Hainard	Hans Graber
154	Gutenberg	Aldo Patocchi	Ludwig Hodel
155	Viamala	Victor Surbek	Jost Hösl
156	Der Alpenpass	Albert Chavaz	Walter Oertle
157	Mode 1850	Emilio Beretta	Margrith Schindler Hannes Sturzenegger
158	Die Fram	Adrien Holy	Hermann Vögeli
159	Schafschur/Schafzucht	Alois Carigiet	Hans Lörtscher
160	Wespe	Hans Schwarzenbach	Adolf Mittelholzer
161	Kreuzzüge	Felix Hoffmann	Robert Gagg
162	Feuersalamander	Marta Seitz	Hans Graber
163	Karstlandschaft	Walter Bodjol	Valentin Binggeli
164	Disentis	Flugaufnahme Swissair	Hans Bernhard
165	Zirkus	Hanny Fries	Walter Voegeli
166	Lebensstil um 1650	Emilio Beretta	Margrith Schindler
167	Spreitenbach	Flugaufnahme Swissair	Rolf Meier
168	Allaman	Flugaufnahme Swissair	Georg Zeller