

Sonachung Berlin

nach den Katasterkarten

meinde-berichts Berlin

119 als Eigentum von Preussischer Staat (Vor-

För Künkel
Mirjam Hildbrand

Zirkuskunst in Berlin um 1900

Einblicke in
eine vergessene Praxis

Berlin C.2, den 23. Mai 1928.

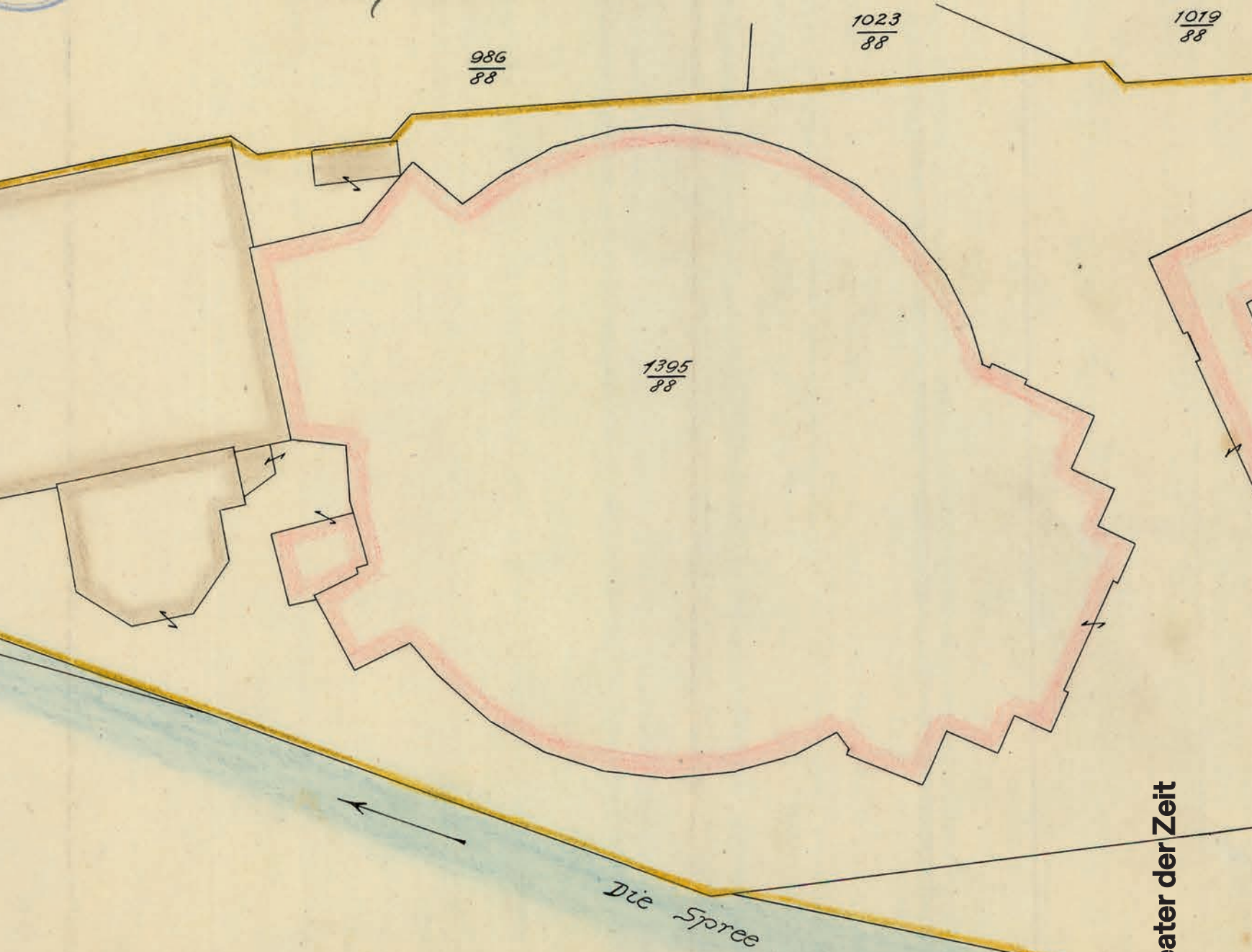
Preussisches Katasteramt

Berlin-Mitte I

J. A.

Palatz

Deutsches Reich, Eisenbahnverwaltung



Nr. des Gebührenbuches ...119...

6 M, 00 Pf,

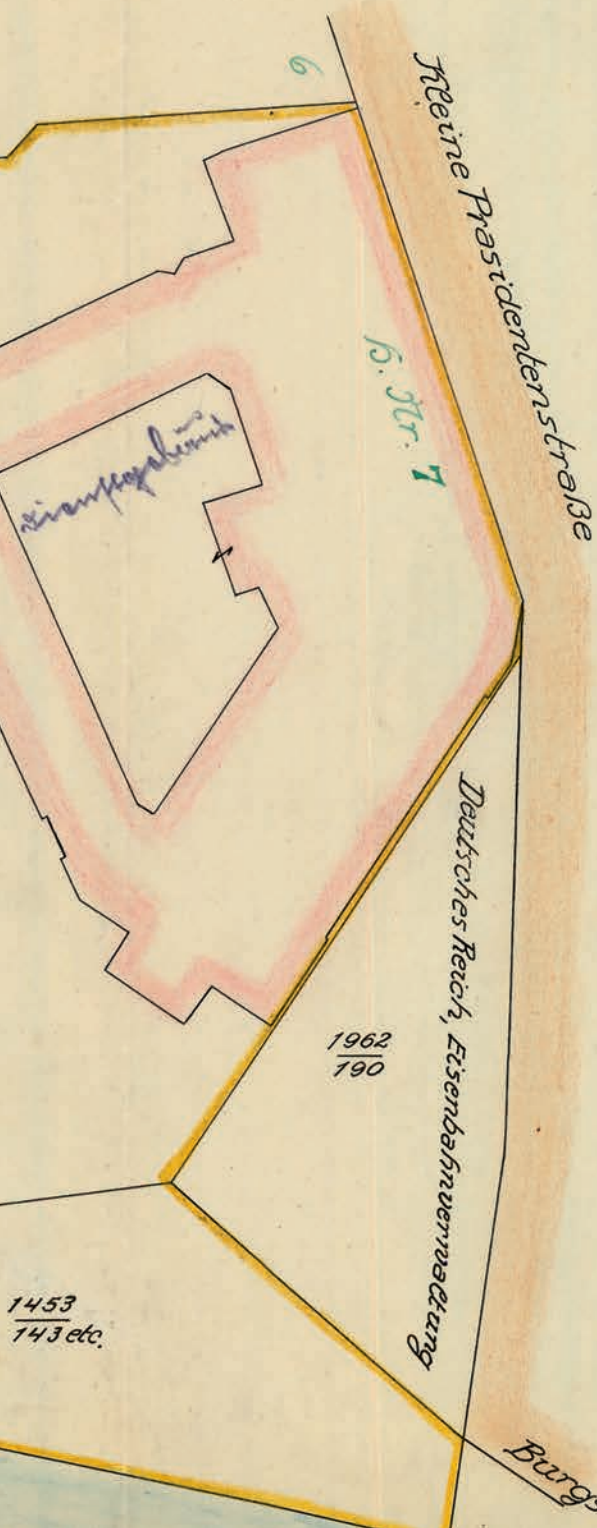
orten: Sechs Mark Gebühren für die Staats-
zu vereinnahmen durch die Kreiskasse I
Berlin S.W.68, Oranienstr.97.

Berlin C.2, den 23. Mai 1928.

Bisches Katasteramt Berlin-Mitte I

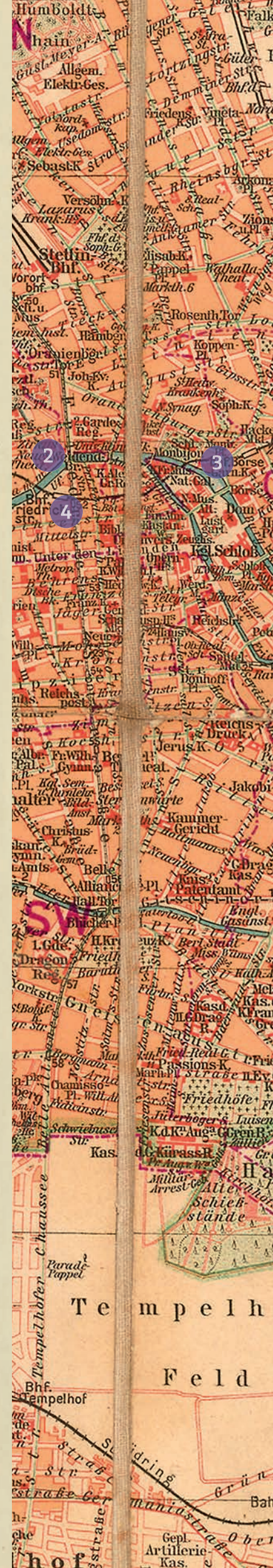
J. A.

W. B. K.



Umschlagbild
Katasterplan: Landesarchiv
Berlin, Preußische Bau- und
Finanzdirektion, A Pr. Br. Rep.
042 (Karten), Nr. 1176.

Umschlagbild Innen
Stadt Karte: Sammlung
Stiftung Stadtmuseum
Berlin, Inv.-Nr.: IV 08/02
R. P. Krauss (Kartograph),
GROSS - BERLIN. Berlin,
1913, Farb lithographie,
62,00 cm x 73,10 cm, ©
Stiftung Stadtmuseum
Berlin, Reproduktion: Dorin
Alexandru Ionita, Berlin.

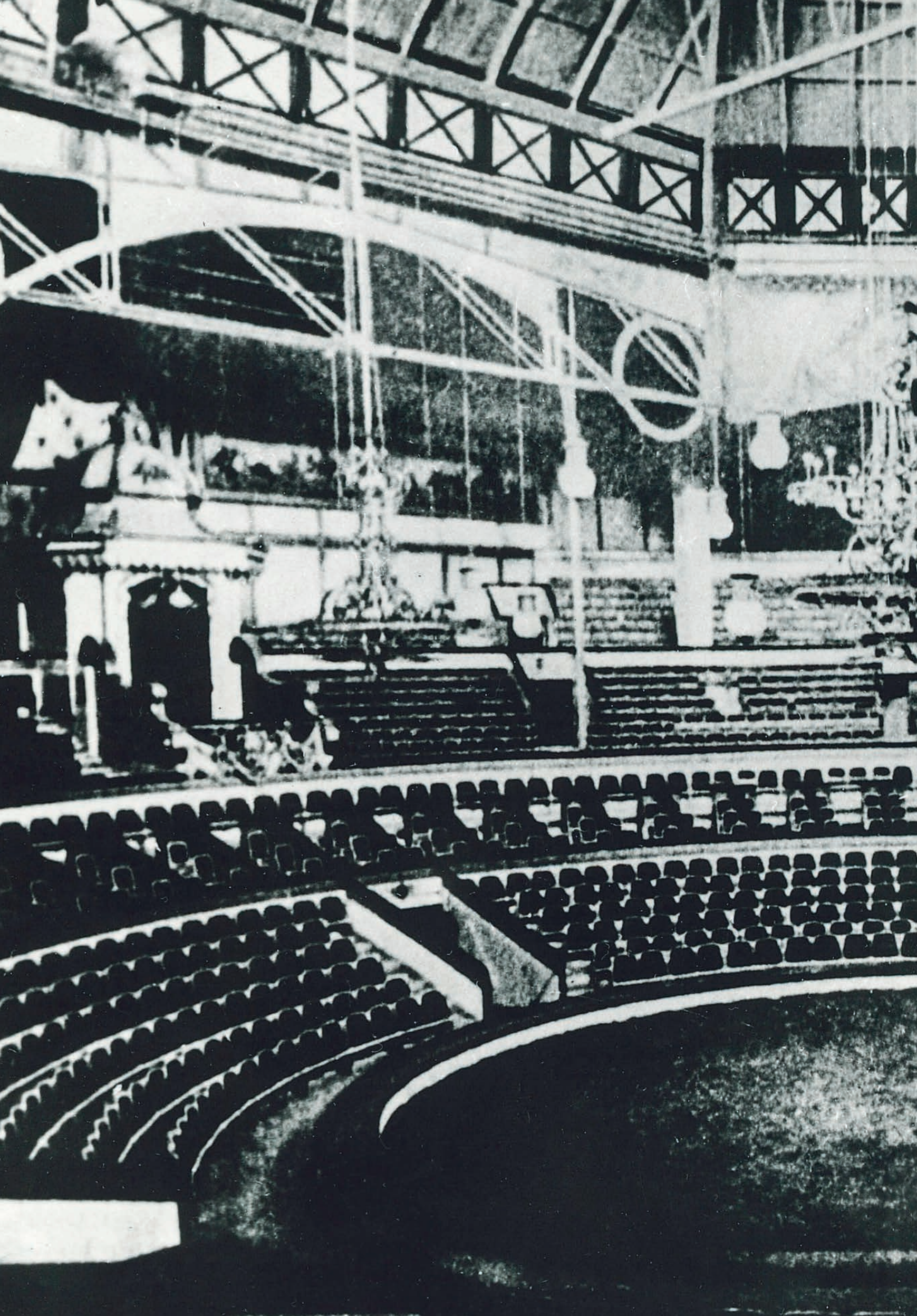


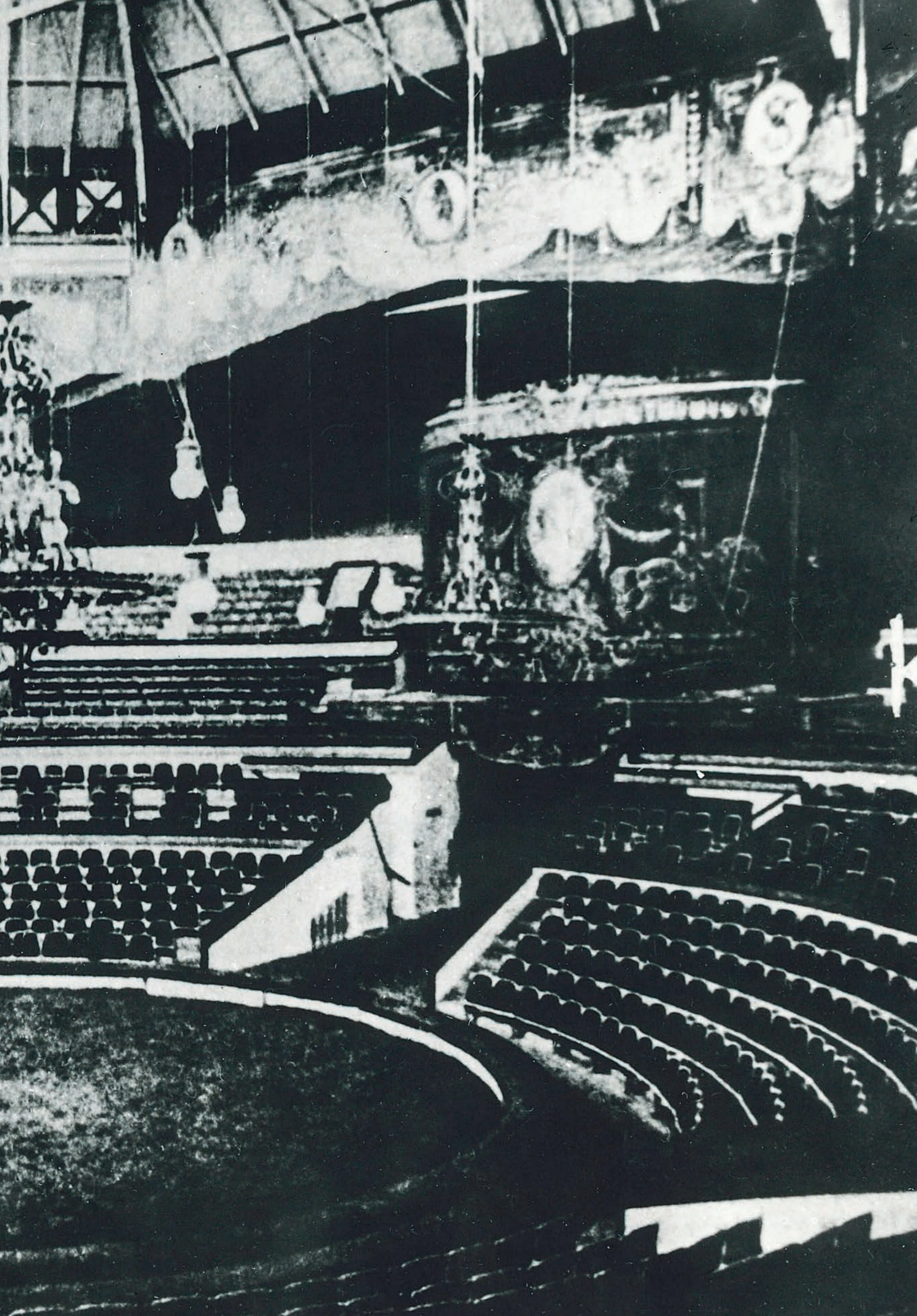
Zirkuskunst in Berlin um 1900
Einblicke in eine vergessene Praxis

Zirkuskunst in Berlin um 1900

Einblicke in
eine vergessene Praxis

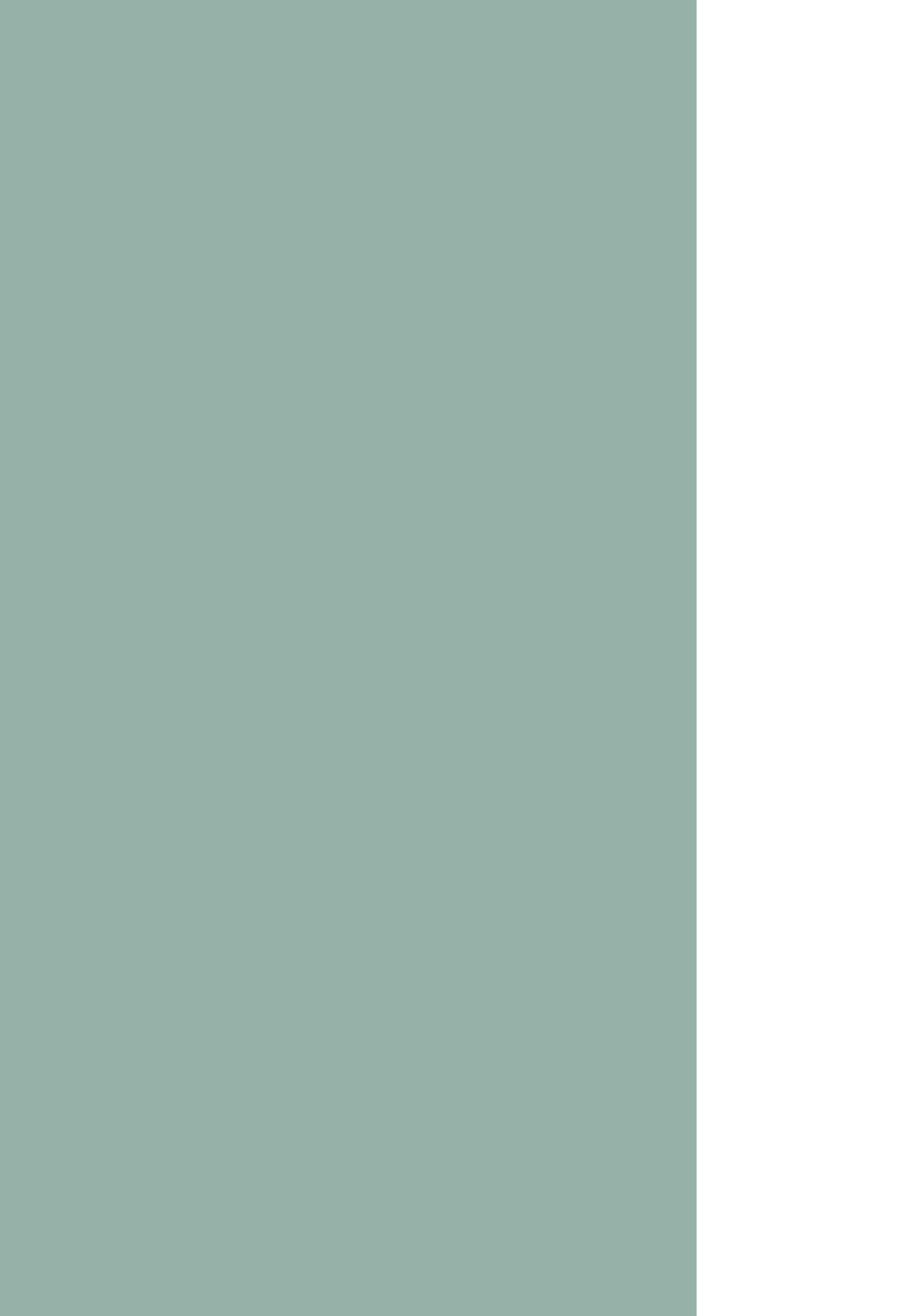
För Künkel / Mirjam Hildbrand





Inhalt

| | | |
|---------------------|---|-----|
| Vorworte | Mirjam Hildbrand und För Künkel | 11 |
| | Ueli Hirzel | 12 |
| | Nele Hertling | 13 |
| | Benjamin Richter | 14 |
| | Joanna Bassi | 15 |
| | Jenny Patschovsky | 16 |
| | Andreas Kotte | 17 |
| | Franziska Trapp | 18 |
| Einleitung | Ein Stadtspaziergang | 23 |
| | Archivfieber | 26 |
| Teil 1 | Zirkusarchitekturen im Berliner Stadtzentrum um 1900 | 31 |
| | Von der Markthalle zur Zirkusspielstätte | 36 |
| | Circus Krembser oder: Die kurze Ära des Wellblechzirkus in Berlin | 46 |
| | Circus Busch und das Rätsel der Baupläne | 52 |
| Teil 2 | Inszenierungen der Technik auf den Zirkusbühnen Berlins um 1900 | 59 |
| | Mobile Kraftwerke und Beleuchtung oder: Alles elektrisch? | 62 |
| | Wundervolles: Film und Projektionen | 68 |
| | Looping the Loop: Spezialeffekte und spektakuläre Konstruktionen | 74 |
| | Herz in den Fluten oder: Zirkus unter Wasser | 82 |
| | „Die Welt ist rund und muss sich drehen“: Versenkbare Manegen, Drehbühnen und Hubpodien | 94 |
| | Umbauten: Vom Markthallenzirkus zum Großen Schauspielhaus | 104 |
| | Kostüme, Requisiten und Bühnenbauten | 110 |
| | 1933: Zäsuren in der Berliner Kulturmetropole | 122 |
| Teil 3 | Vom Verschwinden der Berliner Zirkusgebäude nach 1900 | 131 |
| | Politische Verschiebungen und bauliche Instabilität: | |
| | Abriss des einstigen Markthallenzirkus 1985 | 132 |
| | Faschismus in der Stadtplanung: Abriss des Circus Busch 1937 oder der Traum vom Neubau | 140 |
| Teil 4 | Zirkuspraxis in Berlin und ihre Spuren | 151 |
| | Leben und probieren in Berlin-Neukölln | 154 |
| | Artist:innen vereinigen sich | 160 |
| | Probieren und inszenieren in den großen Berliner Zirkusgebäuden | 167 |
| | Mobilität, transnationale Vernetzung und Zäsuren | 174 |
| Schlussworte | Schall und Rauch | 184 |
| | Eine Einladung | 189 |
| Anhang | Quellenverzeichnis | 193 |
| | Abbildungsverzeichnis | 198 |
| | Autor:innen | 204 |
| | Dank | 207 |



Vorworte

Zirkuskunst in Berlin um 1900: Längst vergangen und verschwunden? Was hat das mit Heute zu tun?

Während unserer Recherchearbeit in diversen Archiven stießen wir in den Werbeteilen von Artistik-Fachzeitschriften aus der Zeit um 1900 auf zahlreiche Anzeigen von Künstler:innen. Unzählige freischaffende Artist:innen traten um 1900 als Solokünstler:innen, als Duos, Trios oder auch in größeren Formationen in Berlin auf. Sie spielten in längst vergangenen und verschwundenen Spielstätten wie Circus Renz, Circus Schumann, Circus Busch, im Wintergarten, in Theatern mit den Namen Apollo, Belle-Alliance, Central, Walhalla oder im berühmten Berliner Überbrettel und in zahlreichen Festsälen, Tanzlokalen sowie auf Sommerbühnen. Diese freischaffenden Künstler:innen bewegten sich gekonnt zwischen verschiedenen Bühnen und Aufführungsformaten, die bis heute im akademischen Kontext als nicht untersuchenswert empfunden werden. Denn die Arbeits- und Auftrittsorte dieser Künstler:innen galten und gelten bis heute als Stätten der sogenannten niederen Künste und ihre Praxis schlichtweg als Nicht-Kunst. Die Anzeigen in den Fachzeitschriften belegen auch, dass sich diese Künstler:innen nicht nur über die Gattungsgrenzen hinweg bewegten, sondern ohnehin äußerst mobil waren: Sie arbeiteten transnational und interkontinental und waren in neu gegründeten, teils international vernetzten Berufsverbänden organisiert. Länder- und kontinentübergreifende Vernetzung sowie eine mehrsprachige Berufspraxis gehörten für Artist:innen um 1900 also zum Selbstverständnis. In ihrer künstlerischen Praxis wagten sie oftmals technische und gesellschaftliche Experimente. Dinge, die wir in der Regel bekannten Avantgarde-Künstler:innen und vor allem der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zuschreiben – oder mit unserer heutigen Praxis in der sogenannten freien Szene verbinden.

Mit der zeitgenössischen freien Szene sind wir Autorinnen dieses Buchs auf unterschiedliche Weise und in verschiedenen Funktionen verbunden – als Szenografin, Kostümbildnerin, Veranstalterin und Dramaturgin. In den Anzeigen der Artistik-Fachzeitschriften um 1900 stießen wir nicht nur auf Künstler:innen, die die Berliner Zirkus- und Varieté-szene um 1900 prägten und mitgestalteten, sondern die wir auch als unsere Vorgänger:innen begreifen. Ein Gedanke, der auf den ersten Blick vielleicht abwegig erscheinen könnte – sind wir es doch gewohnt, die Anfänge des freien Theaters in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts festzuschreiben.

Vorgänger:innen haben immer auch Nachfolger:innen. Selbst wenn die meisten Spielstätten der Zeit um 1900 im heutigen Berlin nicht mehr existieren, so bestehen dennoch Kontinuitäten. Die Zirkuspraxis wird – im Wandel der Zeit – fortgeführt und weitergetragen. Davon zeugen und berichten auch einige der folgenden Textbeiträge sowie Projekte von Menschen, die sich den zirzensischen Künsten verschrieben haben und die im heutigen Berlin präsent sind, beispielsweise in Form eines Festivals auf dem Tempelhofer Feld in Berlin-Tempelhof, mit einer sommerlichen Flugtrapez-Installation in Berlin-Friedrichshain, dem Aufbau eines Proberaums in Berlin-Oberschöneweide... wir könnten noch viele weitere nennen.

Die Anzeigen in den alten Fachzeitschriften als Spuren einer vergangenen und mehrheitlich vergessenen Praxis überraschten und faszinierten uns. Daher bedeutet dieses Buch für uns auch eine große Verbeugung vor den unzähligen mutigen und meist vergessenen Künstler:innen, die ihre Lebenszeit auf diversen Bühnen, in verschiedensten Proberäumen und meistens irgendwo unterwegs verbrachten. Künstler:innen, die mit ihrem Tun die Spielstätten ausfüllten, die trainierten, probierten und tüftelten, die Zuschauer:innen in Staunen versetzten und zum Lachen brachten. Künstler:innen, die uns heute auf vielfältige Weise inspirieren und mit denen wir (wieder) in einen Dialog treten möchten.

Ueli Hirzel

Berliner Erinnerungen

Nach 250 km Fahrt mit überladendem LKW und überlangem Wohnwagen auf holpriger Transitautobahn durch die DDR, passiere ich den Kontrollpunkt Dreilinden. Es ist das Gefühl auf einer Insel anzukommen. Dann 8 km Stadtautobahn über Avus zum Funkturm und gleich danach rechts zum Kaiserdamm. Dort, alles geradeaus die Prachtstraße hinunter bis zum Großen Stern. Ich fahre direkt auf den goldenen Engel zu und dort unter ihm rechts, nach der ersten Querstraße, ist der Currywurst Stand. Hier ist die Zufahrt zum Lützowplatz, einer riesigen Brache. Der Boden: schwarze staubige Schlacke. Gross, dunkel, fremd und verloren. Dort wollen wir unsere Aladin Wagengemeinschaft um unser kleines Zirkuszelt einrichten. Entmutigt fällt der Blick auf den Engel über uns. Unser Schutzengel über Berlin.

In Berlin gibt es Verborgenes und Unsichtbares. Man muss den wenigen Spuren nachgehen, wenn man es finden will. Aladin's Spiegelzelt will dies unbeschreibbare Flair der tagesscheuen Schönen der Nacht zu sich in seinen Palast einladen. Wo aber findet es sich? Der Zufall bringt uns vom Lützowplatz in die Lützower Lampe (beide haben erstaunlicherweise nichts mit einander zu tun).

Die Lützower Lampe ist ein kleines, unauffälliges Lokal mit 5 Tischen und einer Bar. Dort wird das alte, vergessene, untergründig, anrühige und frechmäulige Kabarett gepflegt. Meist von Frauendarstellern in opulenter Farbigkeit und allen Schattierungen.

Und dann: diese Präsenz, ein Blick, der kein Entkommen mehr zulässt. Hier ist sie, die Disease. Sie zaubert eine Vergangenheit, von der wir so viele Fantasien haben, kompromisslos in die Gegenwart. Es ist Ada Hecht.

Ada war damals 74 Jahre alt. Ich konnte sie dazu überreden zwei Jahre mit uns zu touren. Sie lebte im Wohnwagen wie alle anderen auch. Ihre Midnight Special Konzerte wurden zu Legenden. Das verborgene Berliner Flair lebte und war bei uns zu Gast.

Der Varieté Zirkus Aladin wurde 1979 auf Initiative von Ueli Hirzel gegründet. Bis 1989 war die Gruppe in der Schweiz, Frankreich und Deutschland auf Tournee. Im Jahr 1982 gastierte der Zirkus in Berlin. Durch den Erfolg des Gastspiels auf dem Lützowplatz konnte das finanzielle Scheitern der Zirkusunternehmung verhindert werden. Vier Jahre später war der Zirkus erneut in Berlin zu Gast, diesmal mit einem Spiegelzelt am Olivaer Platz. In späteren Jahren kam Ueli Hirzel als Produzent mit den Zirkusproduktionen *Que-Cir-Que*, *Popol Vhu* (Gran Circo Teatro de Chile), *Un Horizonte Cuadrado* nach Berlin, teils mit Zirkuszelt beim Tacheles oder im Pratergarten. Das Spiegelzelt des Varieté Zirkus Aladin lebt in Berlin als Bar jeder Vernunft weiter.



Ueli Hirzel, *1949, ist Zirkuskünstler und war viele Jahre als Zirkusdirektor und -produzent tätig. In Frankreich hat er den interdisziplinären Residenzort Château de Monthelon aufgebaut.

Zirkus und Theater in Berlin

In der Zeit des sogenannten „Postdramatischen Theaters“ etwa von den 1970er bis zu den 1990er Jahren, verlor der dramatische Text an Wichtigkeit im Theater. Andere Elemente wie der Körper, Bewegung, Musik, bestimmten weitgehend die Aufführungen. Damit rückten auch andere Spieler:innen, Gruppierungen, Ensembles wieder in den Blickpunkt. Die Zirkuskunst um 1900 hatten wir nicht erlebt, wussten nur sehr wenig darüber. Aber wir, das heißt neue Festivals, alternative Spielstätten, junge Theater suchten nach neuen Ausdrucksformen, einer Erweiterung des klassischen deutschen Repertoire Theaters. Wir interessierten uns für Formen der internationalen, oft außerhalb der traditionellen Strukturen arbeitenden freien Gruppen und Spieler:innen.

Dazu gehörten auch Aufführungen, die der Welt des Zirkus nahestanden. Allerdings nicht so sehr dem klassischen Zirkus mit der Abfolge von Nummern, sondern Aufführungen, die, oft in einem theatralischen Gesamtkonzept, auch Geschichten erzählten. Sie nutzten Mittel der Bildenden Kunst, des Tanzes, der Musik und der Literatur, wurden zu „Theater“. Diese Entwicklung hatte in den 70er Jahren in Frankreich begonnen, der „Cirque Nouveau“ wurde dort als neue Kunstform begriffen.

Jean Baptiste Thierrée gründete seinen ersten „Zirkus“ im Mai 1968, angetrieben sowohl von politischen Überzeugungen wie auch von großem künstlerischem Engagement. Mit seinem späteren „Cirque Imaginaire“ in gemeinsamen Auftritten mit Victoria Chaplin und ihren beiden kleinen Kindern luden wir ihn nach Berlin ein in die Akademie der Künste zu umjubelten Vorstellungen im eigenen kleinen Zelt vor dem Haus.

1970 hatte in Prag Ctibor Turba, gemeinsam mit Boris Hybner mit dem pantomimischen Programm *Harakiri* für Aufsehen gesorgt. Nach internationalen Auftritten wurde es vom Staat verboten. Nach verschiedenen Projekten gründete er seinen „Zirkus Alfred“ mit dem wir ihn ebenfalls in die Akademie der Künste einluden. Turba kombinierte die Figur des Zirkusclowns mit den Elementen des absurden Theaters, es entstand ein eigenes Genre.

So auch mit dem 1993 gegründeten *Que-Cir-Que*, hervorgegangen aus der 1986 eröffneten französischen Hochschule für Zirkuskunst „Centre National des Arts du Cirque“, zur Aktualisierung der Gattung vom damaligen Kulturminister Jaques Lang ins Leben gerufen. Auch hier verbanden sich Techniken des Zirkus, des Tanzes, des Theaters zu einer neuen poetischen Kunstform. In Berlin begeisterten sie 1993 in einem Zelt hinter dem Tacheles ein großes Publikum.

Ein letztes Beispiel für das Verschwinden der Grenzen zwischen Theater und verschiedenen Formen des Zirkus, erlebt in Berlin 1992, kam aus der Musik. Mauricio Kagel schrieb 1977 *Variété – Concert – Spectacle für Artisten und Musiker*. In gemeinsamer Planung mit Mauricio Kagel konnten wir den Regisseur und Filmemacher Werner Herzog dafür gewinnen, eine eigene theatralische Fassung des Stücks für das Hebbel-Theater (heute Hebbel am Ufer, Berlin) zu erarbeiten, mit den Musikern des Ensemble Modern und Mauricio Kagel als Dirigent. Es war ein überwältigender Erfolg und führte zu Gastspielen in Genf, Essen, Straßburg und Paris. Auch hier verschmolzen Elemente des Zirkus, des Varietés mit theatralen Erzählweisen, es entstand ein „theatre trouvé“, ein neues Musiktheater.

Diese grenzüberschreitenden Kunstformen sind bis heute in Spielplänen von Theatern und Festivals zu finden, das Theater hat den „Zirkus“ verändert, aber auch der Zirkus die Darstellungsformen des Theaters.

Nele Hertling, *1934, brachte über lange Jahre, vor allem während ihrer Zeit in der Akademie der Künste und im Hebbel-Theater wichtige Produktionen des zeitgenössischen internationalen Theatergeschehens nach Berlin.

Benjamin Richter

Circus Training Spaces in 1990s Berlin

Berlin in the 90's was a melting pot for early German new circus, which was, through the lack of funding, necessarily a commercial form that relied largely on acting techniques to transport a theme while using circus content as a supporting feature. The atmosphere in the city was provoked by a mix of those looking to develop this form, like the then incarnation of the *Chamäleon Variety*, and those who wished to maintain the status quo of classical variety and gala aesthetics. At the same time there was a waning, yet still existing thread of alternative circus culture, left over from anarchist performance collectives such as *Mutoid Waste Company* and *DNTT* (Do Not Tell Them), in performances at *Wagenburgen* (Wagon villages) like the legendary *Schwarzer Kanal*, and in old factory buildings such as the then dilapidated Arena in Treptow. I came to Berlin looking to further develop my vision of applying post-modern art making principles to circus and found myself quickly more involved with the dance world, where I found like-minded thinkers and makers.

Spaces for circus artists to train and encounter each other were few and far between. The *Artistenverein Einigkeit* was in a sports hall in Kopfstraße in Neukölln, where you had to show your membership card before beginning every training session. It was a place to encounter a range of approaches from the very classical to the contemporary commercial. The classical circus artists would train with a radio running loudly in the background and in a certain troupe, mistakes made by a member were not tolerated and even punished loudly. This obviously influenced the working environment. I worked in the corner on my sensitive juggling and body-object dialogue and was asked on several occasions whether I also juggled "normally". Other spaces to train included the Ufa Fabrik which had a juggling training room used by artists working in variety and gala, where I was told that I could be a good juggler if I just did everything faster. Aerialists were training at the *Weißer Rose* youth centre in Schöneberg and The *Ballhaus Rixdorf* in Neukölln. The *Chamäleon Theatre* was generous in allowing those not currently involved in shows there, to use the theatre space to train and another great supporter was Cabuwazi am Spreewaldplatz, run by Christine Köbel and Joachim Schaffler who went on to found and run *Circus Schatzinsel*. Christine and Achim were consistently kind and generous in sharing their resources with young circus artists looking for training spaces and the chance to show their own work. In 1996 I was given a key to use a youth centre called the *Stadthaus Böcklerpark*, where I could train and create peacefully on a nearly daily basis. Here I continued my work at the intersection of juggling and contemporary dance practices.

In circa 2004, Alan Blim opened *Die Jonglierkatakomben* in a 7-meter-high old brewery cellar at the border of Kreuzberg and Schöneberg. This was a dedicated circus training space which gave the Berlin circus world the central meeting point that it needed for artists from all disciplines to train and exchange with each other. Workshops with international teachers were organized and there was a sense of things moving forward in a new way. Many circus artists, mostly jugglers, came to Berlin specifically to train at *Die Jonglierkatakomben*. During a long break due to fire damage, *Katapult* was established in Schöneeweide by ex-*Die Jonglierkatakomben* regulars Declan Mee and Oli Pinchbeck and focused on running workshops with international teachers while providing open training possibilities. Both *Katapult* and the now re-named *Katakomben* still thrive at the time of writing and continue to be important hubs for the Berlin circus scene. Around 2014 a new dedicated circus training space called *Artistraum*, was opened by a small collective in Weißensee. A significant step forwards was taken in 2023 with the establishment of a municipally supported, collectively run, multi-disciplinary training space called *Studio 0/1 Interdisciplinary Art Space*, in Tempelhof.

In retrospect I can see that, over the years, there has been a steady growth of interest in Berlin circus artists in further educating themselves in workshops and classes. This has certainly helped Berlin and German circus grow in depth since the 90's, when the creation process was very much product driven and less research oriented than it sometimes is today.

Benjamin Richter, *1971, ist ein britischer Jongleur und Choreograph, der seit 1995 in Berlin lebt. Er ist weltweit aufgetreten und unterrichtet an den Zirkus-Hochschulen in Europa.

Joanna Bassi

Circus Identities

For a very long while I would struggle to give an answer when people asked me where I came from. The members of my family, a traveling circus family since the middle of the 19th century, were from all over Europe and sometimes well beyond. Cousins, aunts and uncles and their spouses were rarely born in the same country. Our place of birth was where our parents and ancestors performed and their goal was to perform in as many countries as possible, since at least five generations. The common identity of all traditional circus families was to travel and do shows. So, it always seemed useless to adopt a nationality, other than to have a passport – a key to cross borders – more than to identify with one nation. Circus, with its world, customs and even rituals was and still is home. It includes speaking many languages, quickly adapting to new environments and fitting in a time schedule for rehearsals, which are as fixed as meals, shows and bedtimes. What we all have in common, is to practice skills, we all know what it means to spend hours repeating the same things in view of showing them. It's our landmark. A life where any public can become ours, wherever we are, whoever they are.

Joanna Bassi, *1955, ist Clownin, Violinistin, Zirkus- und Theaterregisseurin und unterwegs seit sie in London geboren wurde. Sie hat bei zahlreichen Straßenkunst-Stücken Regie gemacht und auch in der Pariser Theaterwelt gearbeitet. Heute lebt sie in Berlin.

Jenny Patschovsky

Kommt zusammen!

Über die Impulse zur Gründung einer deutschlandweiten Zirkus-Initiative

In den 2010er Jahren war Köln ein günstiger Ort für neue Zirkus-Strömungen. Es gab das ZAK Zirkus- und Artistikzentrum als Treffpunkt, Trainings- und Aufführungsort, es gab Akrobatik- und Jonglier-Conventions und Musikfestivals, die Artistik-Acts präsentierten. Mit meinem Verein Atemzug gab es einen Rahmen für die Produktion experimenteller Zirkus-Stücke und ein daran interessiertes Publikum. Einen weiteren Schub bekam das alles, als 2009 vier frisch an ausländischen Zirkushochschulen ausgebildete Artist:innen nach Köln zogen, darunter auch Tim Behren und Florian Patschovsky, die dann das Duo Overhead Project gründeten, sowie Clara Groeger, die später Vorsitzende der Initiative Neuer Zirkus (INZ) werden sollte.

Da herrschte so etwas wie Aufbruchstimmung, als plötzlich so viele junge Artist:innen mit Lust auf Neuen Zirkus in Köln zusammenkamen. Uns verband der Wunsch, über Zirkusästhetiken zu diskutieren, uns zu informieren und weiterzubilden. Tim Behren und ich organisierten deshalb ab 2010 Zirkus-Stammtische, die eigentlich schon die Vorstufe eines Netzwerks waren – obgleich die Ziele zunächst andere waren. Es ging uns in erster Linie um einen künstlerischen Austausch. Wir haben dort beispielsweise gemeinsam Videos bedeutender französischer Stücke wie *Metal Clown* von Archaos oder *Le Cri du Caméléon* angeschaut und anschließend darüber diskutiert.

Als einziger offener Treffpunkt für Zirkusschaffende ging es bald auch um strukturelle Fragen und Förderpolitik. Die Idee, einen Verein dafür zu gründen, kam dann von Tim Behren. Ursprünglich wollte er einen Aufklärungsflyer über Neuen Zirkus zusammenstellen, um das Kölner Kulturamt davon zu überzeugen, Zirkus als Kunstform anzuerkennen. Aus dieser Mission ist dann ein ganzer Verein entstanden, die INZ, gegründet 2011 in Tim Behrens WG-Wohnzimmer. Unsere Ziele damals: Öffentlichkeitsarbeit, Vernetzung und Informationsaustausch. Die INZ wurde zum Mitausrichter des Labor Cirque und unterstützte das ZAK beim Aufbau der CircBib, einer Bibliothek für Zirkuskunst. Das Stammtischformat haben wir zuerst nach Berlin und dann auch in andere Städte exportiert. Wir hatten bald eine große Facebook-Gruppe und eine Webseite mit Terminkalender. So wurde die Initiative schnell über Köln hinaus bekannt und als Ansprechpartner für Neuen Zirkus wahrgenommen.

Bei unserem Tun haben wir uns an den Strukturen des Nouveau Cirque im französischen Sprachraum orientiert, denn das war das, was die meisten von uns aus der eigenen Zirkushochschulzeit kannten. Die früheren deutschen Artistik-Verbände kannten wir gar nicht. Die deutsche Zirkus-Geschichte hat uns dabei wenig interessiert, wir haben vor allem nach Frankreich geschaut. Wir hatten ein starkes Bedürfnis, uns von traditionellen Zirkusformen abzugrenzen, um unsere eigene Vision von Zirkus entwickeln zu können. Anfangs haben wir vor allem in die Vernetzung investiert und Zirkusaktive aus anderen Städten in unsere INZ-Arbeit eingebunden. Das lief alles über Videokonferenzen. Da haben wir uns gegenseitig darin bestärkt, sich in der eigenen Stadt zu vernetzen und für die Förderung von Neuem Zirkus zu kämpfen. Daraus ist unsere Arbeitsstruktur der so genannten „Städtepole“ entstanden.

2019 folgte dann die Umstrukturierung in den Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus (BUZZ), der seitdem als Dachverband für das Genre auftritt. Die freundschaftliche Verbundenheit, die die INZ von Anfang an ausmachte, ist bis heute geblieben. Außerdem gibt es mittlerweile eine Verbindung zum traditionellen Zirkus: gemeinsamen mit den Dachverbänden der anderen Zirkusformen engagieren wir uns für eine allgemeine Wertschätzung des vielfältigen Kulturguts Zirkus.

Jenny Patschovsky, *1980, ist Zirkus-Dramaturgin, Kunstwissenschaftlerin und Luftartistin. Sie setzt sich seit 20 Jahren in verschiedenen Funktionen für den zeitgenössischen Zirkus in Deutschland ein, etwa als Mitgründerin und Vorsitzende des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus e.V. (BUZZ).

Im Rausch der Technik

Bühnentechnik ist nicht notwendig, um Theater zu konstituieren. Aber sie verhilft bestimmten Theaterformen, darunter dem Zirkus, zu mehr Attraktivität. Sie kann die Raum- und Zeitwahrnehmung eines Geschehens steigern, Handlungen beschleunigen oder bremsen. Außerdem bewegt sie Dekorationen oder Menschen und macht Handlungen für ein großes Publikum sicht- und hörbar. Der Zirkus, möchte man meinen, brauche nur eine Manege, Artisten, Pferde, Clowns und Zauberer, vielleicht ein Zelt. Erst der Blick auf die fulminanten Zirkuspantomimen um 1900, kaum erforscht, aufgeführt in riesigen festen Gebäuden vor tausenden Zuschauenden, etabliert die Frage nach Bühnentechnik und möglicher Konkurrenz zum dramatischen Theater.

Säle für bis zu 5000 Menschen müssen erleuchtet werden und die teils großen Abstände zur Bühne verlangen nach einer Hervorhebung von einzelnen Personen durch Licht, ob am Trapez oder bei der Jonglage. Wenn also Circus Renz mit Kohlenbogenschleudern experimentierte und Circus Salamonsky sie 1879 bereits einsetzte, so waren dies bahnbrechende Insellösungen, die der Beleuchtung wichtiger Plätze oder Straßen in den 1880er Jahren vorauseilten.

In der Nachfolge antiker Naumachien und barocker Teichtheateraufführungen in Buen Retiro, Versailles und Wien, boten Zirkusse auch Wasserpantomimen an. Circus Renz realisierte 1891 im Berliner Markthallenzirkus Dampfschiff- und Segelboot-Fahrten, Wasserfälle und Riesen-Fontänen. Im Folgejahr kam es zu Wasserkaskaden, Booten und Fontänen im Circus Ciniselli in St. Petersburg. In dieser Wasserpantomime, wohl den vier Elementen gewidmet, schwammen Hirsche, Elefanten und Pferde mit Reitern im See der Arena. Zirkusse boten also um 1900 das Sein in der Ganzheit der Vier-Elemente-Lehre dar, mischten Abend für Abend die sogenannten Wurzelkräfte neu: Erde (Bühne), Wasser (Bassin, Kaskade), Luft (Trapez) und Feuer (Feuerreifen), eingelagert in Pantomimen.

Seit jeher war es meist ein Kreis, der sich um Tanzende, Erzählende, Rhapsoden oder Schamanen bildete. Als sich das dramatische Theater im 18. Jahrhundert ohne Not auf das Viereck der Guckkastenbühne beschränkte, eroberte der Zirkus den Kreis, der Agierenden Plastizität verlieh. Am Ende des 19. Jahrhunderts wollte das Bildungstheater den Kreis zurück, weil es in der Überfülle historistischer Ausstattungen versank. Die Dekorationen von Landschaften, Palästen und grossbürgerlichen Wohnzimmern erstickten durch endlose Umbaupausen den Gang der Handlung, während der Zirkus in schneller Folge Clowns, Tänzerinnen und Artisten in die Manege warf – und sogar schon an eine Drehbühne dachte (vgl. Abb. 53, S. 96). Carl Lautenschläger schuf am 29. Mai 1896 im Residenztheater München eine solche zunächst in der preiswerteren Version einer Drehscheibe. Sie gestattete schnelle Dekorationswechsel, konnte während des Spiels hinten neu befüllt werden. Ihre dramaturgischen Möglichkeiten nutzte 1905 Regisseur Max Reinhardt im Neuen Theater am Schiffbauerdamm, wo er den Wald in Shakespeares Sommernachtstraum spektakulär auf einer Drehscheibe rotieren liess. Nun wurde sie gemeinsam mit Hubpodien für die Pantomimen im Circus Schumann 1909 eingebaut und nicht nur dort.

Wenn 1909 als Massstab für die maximale Umfangsgeschwindigkeit ein galoppierendes Pferd angegeben wurde, dann kann genau dieses optische Anhalten eines in rasender Bewegung befindlichen Tieres eine der Attraktionen gebildet haben. Denn der technische Furor jener Jahre, der dramatisches Theater und Zirkus gleichermaßen erfasste, speiste sich wesentlich aus der Konkurrenz zum Film, der galoppierende Pferde nonchalant auf Zelluloid zu bannen vermochte.

Franziska Trapp

Zirkusbauboom 2.0 – Zwischen Gestern und Morgen?

Ich biege von der schmalen Landstraße, die sich über mehrere Kilometer an Höfen, dann an einem kleinen Dorfplatz vorbeigeschlingelt hat, nach links ab. Die Straße, umrahmt von Feldern, führt steil einen Hügel hinauf. An seiner Kuppe wird hinter der *Ecole de Cirque de Marchin* das hölzerne Halbrund des Cirque von *Latitude 50* sichtbar. Die Entstehung dieses Gebäudes, das vom Architekturbüro *Meunier-Westrade* und von *Stabilam* gebaut wurde, durfte ich im Rahmen meiner Forschung in den letzten vier Jahren begleiten. Mein Interesse an Zirkusbauten stieß bei Freund:innen auf Verwunderung: „Zirkusarchitektur? – Du meinst die Gestaltung von Zelten?!“ Der Reaktion von Kolleg:innen, vor allem aus dem deutschsprachigen Raum, war ebenfalls Irritation abzulesen: „Zirkusneubauten?“ – diese scheinen im Kontext aktueller, teilweise kontroverser Diskussionen rund um anstehende Restaurierungen deutscher Theaterbauten sehr überraschend.

Denken wir heute an Zirkus, ist das Zelt gemeinhin Teil der gängigen Assoziationen. Entgegen dieser Vorstellung, die den Zirkus als nomadische Kunstform beschreibt, ist die Entwicklung des modernen Zirkus aber „vor allem mit einem Prozess der Sesshaftwerdung verbunden“ (vgl. Hildbrand 2023, S. xxviii). Zwischen 1820 und 1950 wurden in ganz Europa und darüber hinaus eine Vielzahl von statischen Zirkusgebäuden errichtet (vgl. Dupavillion 1982, Jacob 2002, Ward 2023). Es entstanden feste Spielstätten, die den reisenden Künstler:innen der Jahrmärkte einen Ort für ihre Auftritte und ihre Arbeit boten. International bekannt sind bis heute beispielsweise *Astley's Amphitheatre* und der *Royal Circus* in London oder der *Cirque d'Hiver* in Paris. Auch in Berlin spielten Zirkusse vornehmlich in hölzernen oder steinernen Gebäuden. Zwischen 1821 und 1935 gab es hier ca. 10 feste Zirkusspielstätten, wie der vorliegende Band eindrücklich dokumentiert. Ihre Existenz ist heute in Vergessenheit geraten.

Man könnte aktuell geneigt sein, erneut von einem internationalen Zirkusbauboom zu sprechen. Die Etablierung des zeitgenössischen Zirkus als Kunstform, die sich „mittlerweile als eine der populärsten Formen von Live-Performances etabliert hat“ (Lavers et al. 2020, 1), führte zu einer zunehmenden Zahl von permanenten Gebäuden, die als Zirkusschulen, Residenzräume, Zentren für Freizeitaktivitäten und Aufführungsorte dienen. In den letzten drei Jahren wurden beispielsweise historische Zirkusgebäude, wie der *Rīgas Cirks* in Lettland renoviert und umgestaltet; Gebäude wie eine Kirche im Falle der *Compagnie des Autres* in Quebec oder ein Supermarkt im Falle von *UP – Circus and Performing Arts* in Belgien umgenutzt; und Zirkusneubauten errichtet – wie der eingangs beschriebene Cirque von *Latitude 50*. Die Gestaltung dieser Gebäude des zeitgenössischen Zirkus ist so heterogen wie die Kunstform selbst, und dennoch ist eine zentrale Gemeinsamkeit erkennbar. Sie alle verweisen auf ihr traditionelles Erbe und präsentieren gleichzeitig eine individuelle, lokale Vision für die Zukunft der Kunstform.

Beim Cirque von *Latitude 50*¹ scheint eben jene Oszillation zwischen gestern und morgen auf mehreren Ebenen omnipräsent: Auch wenn die Verwendung von lokalem Holz vor allem einer Vision von nachhaltiger und ökologischer Zirkuspraxis zuzuschreiben ist, so ist der hölzerne Bau gleichzeitig eine Anspielung auf die Relevanz von Holzgebäuden in der Geschichte des modernen Zirkus. Auch die Multifunktionalität des Cirque, der Zuschauer:innen von den Publikumsrängen aus den Blick auf eine rechteckige, schwarze Bühne ermöglicht, oder alternativ von seiner Rückseite mit großem Tor und Vorplatz aus beispielbar ist, vereint Rückblick und Vision. Die historische Nähe von Straßentheater, Jahrmärkten und Zirkus wird räumlich manifestiert. Gleichzeitig wird die Hybridität des (zeitgenössischen) Zirkus und die aktuelle Tendenz der Auflösung der Grenzen zwischen den diversen performativen Künsten suggeriert. Der Gesamtkomplex *Latitude 50*, der neben der *Ecole de Cirque de Marchin* und dem Cirque auch einen Kiosk, einen Zeltplatz,

1 Für weitere Informationen zum Cirque von *Latitude 50* siehe Geens, Vincent: *Cirque et architecture en campagne*. Les éditions du Caid. Liege 2023.

einen Residenzraum, ein Bistro, Artist:innenwohnungen, eine Werkstatt, und zukünftig Unterkünfte für die Familienmitglieder der residierenden Künstler:innen beherbergt, erinnert an die Gemeinschaftsstrukturen traditioneller Zirkusse und entwirft gleichzeitig eine Vision für den zeitgenössischen Zirkus, die als kollaborativ, inklusiv und vernetzt beschrieben werden kann.

Diese Oszillationen zwischen gestern und morgen, die sich in der Architektur aktueller Zirkusgebäude manifestiert, birgt aber auch die Gefahr der starken Vereinfachung und Ideologisierung. Unser kollektives Kulturgedächtnis neigt beim Thema Zirkus zur Nostalgie. Problematische Praktiken in der Geschichte (und Gegenwart) bleiben im Hintergrund. Dies liegt vor allem auch daran, dass der Zirkus in Deutschland und international bis heute nur wenig dokumentiert und erforscht wurde. Zudem verleitet das Kredo von Innovation und Neuheit dazu, verschwundene Spielstätten, Praktiken und Dramaturgien kollektiv aus den Augen zu verlieren.

Was für ein Geschenk, dass es uns das vorliegende Buch ermöglicht, heute nicht nur die Konstruktion von aktuellen Zirkusbauten begleiten zu können, sondern auch die vergessener Spielstätten.

Bibliografie:

Dupavillion, Christian: *Architecture du Cirque. Des origines à nos jours*. CEP Éditions. Paris 1982.

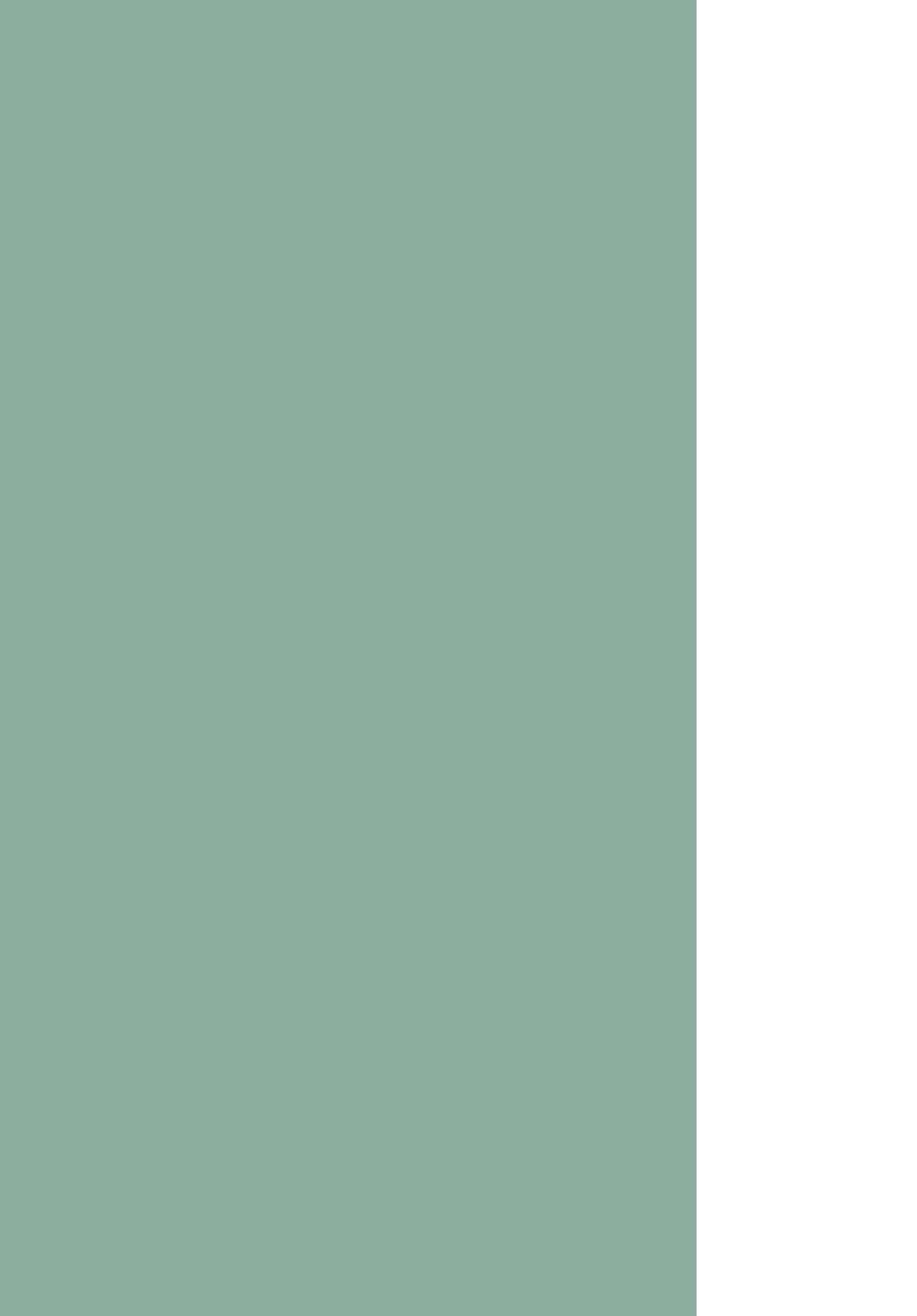
Geens, Vincent: *Cirque et architecture en campagne*. Les éditions du Caid. Liege 2023.

Hildbrand, Mirjam: *Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin*. Fink 2023.

Jacob, Pascal and Christophe Pourtois: *Du Permanent à l'éphémère... Espaces de cirque*. Civa. Brussels 2002.

Lavers, Katie, Louis Patrick Leroux, and John Burt, eds. *Contemporary Circus*. Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge, 2019.

Ward, Steve: *Opulence and Ostentation. Building the Circus*. Modern Vaudeville Press 2023.



Einleitung

Ein Stadtspaziergang

Archivfieber



Abb. 1
Blick von der Kaiser-Wilhelm-
Brücke (heute Liebknecht-
brücke) spreeabwärts auf das
Gebäude von Circus Busch hinter
der Friedrichsbrücke (1931).

Ein Stadtpaziergang

Dieses Buch beginnt mit einem Stadtpaziergang im April 2018. Wir begeben uns mit einer Stadtführerin auf eine Tour zu den nicht mehr bestehenden Zirkusgebäuden im Berliner Stadtzentrum. Startpunkt: Brandenburger Tor und dann spreeaufwärts bis zum Hackeschen Markt. Vom ersten, 1821 erbauten festen Zirkusgebäude bis zum letzten und jüngsten, das 1895 eröffnet wurde und ähnlich wie der sogenannte Markthallenzirkus auf der Höhe des Bahnhofs Friedrichstraße über rund 4500 Plätze verfügte. An die pompösen Spielstätten erinnert heute nur noch der Name der kurzen Straße „Am Zirkus“ zwischen Friedrichstraße und Berliner Ensemble – ansonsten ist in Berlin keine Spur mehr von ihnen im Stadtraum zu entdecken. Wer durch Hamburg spaziert hat etwas mehr Glück: Im Stadtteil St. Pauli steht noch das stählerne Skelett der Schilleroper, um 1890 erbaut für die Berliner Zirkusgesellschaft Circus Busch.

Die von der Stadtführerin mitgebrachten Zeichnungen, Sitzpläne und Fotografien der Berliner Zirkusgebäude – ausgedruckt auf DIN-A4-Papier – halten wir gegen den Horizont, um uns die Spielstätten an ihren jeweiligen Standorten auszumalen. Manchmal hilft dabei noch ein kurzes Zitat aus einem Bericht einer damaligen Zeitung. Doch wie sahen die Gebäude in ihrem Inneren aus, wie wurden die Gebäude beleuchtet und beheizt, was wurde dem Publikum auf ihren Spielflächen präsentiert und wer waren die Künstler:innen, die dort auftraten?

Aus diesem ersten Stadtpaziergang im April 2018 resultieren nicht nur viele Fragen, sondern auch die Erkenntnis, dass noch irgendwo Informationen über diese Spielstätten zu finden sein müssen. Und auf diesen ersten Stadtpaziergang folgt eine bis heute andauernde Begeisterung sowie eine mehrjährige Recherche, die uns in diverse Archive, Bibliotheken und zu verschiedenen Menschen führte. Auch sollte dieser Zirkus-Stadtpaziergang nur einer von vielen weiteren, forschenden Spaziergängen sein. Neben dem Berliner Stadtzentrum folgen Spaziergänge und Recherchen in der polnischen Stadt Wrocław (das einstige Breslau), wo die großen Berliner Zirkusgesellschaften um 1900 ebenfalls eine feste Spielstätte besaßen oder in Berlin-Neukölln, dem Heimathafen vieler Artist:innen um 1900.

Denken wir heute an Zirkus, so tauchen in unseren Köpfen gemeinsam Bilder von Akrobatik-, Zauber-, Clownerie- oder Tierdressurnummern in der Manege eines Zirkuszeltts auf. Wir können beim Gedanken an Zirkus vielleicht fast schon den Duft nach Popcorn und Sägemehl riechen und im Ohr haben wir möglicherweise einen Marsch von der Zirkuskapelle. Historische Quellen zeichnen jedoch ein überraschend anderes Bild der Zirkuskunst um 1900. In der theatergeschichtlichen Literatur der akademischen Forschung stellt der Zirkus mit seinen Spielstätten, Aufführungspraktiken und seinen Künstler:innen jedoch einen blinden Fleck dar – obwohl er für das damalige Bühnengeschehen, aber auch für das kulturelle Leben insgesamt von großer Bedeutung war. Aufschlussreicher sind heimatkundliche und zirkushistoriografische Publikationen von Vereinen, Chronist:innen und Expert:innen oder Kataloge längst vergangener Ausstellungen, die in städtischen Bibliotheken und Museen, in privaten Archiven oder in Antiquariaten zu finden sind. Und unerlässlich sind natürlich die historischen Quellen selbst, die – und das mag überraschen – zahlreich vorhanden sind. Jedoch haben sie bislang nur in Einzelfällen Eingang in systematisch geführte Sammlungen gefunden. So sind bei der Recherche eigentlich dienliche Findbücher oder Kataloge oftmals nicht vorhanden und die Möglichkeit einer genauen Stichwort- oder gar Volltextsuche bleibt meist Wunschvorstellung der Forscher:innen, sodass relevante Materialien häufig über Umwege ermittelt werden müssen. Der Forschungsgegenstand erfordert also detektivisches Gespür und manche Lücken und Ungereimtheiten bleiben auch nach mehr-



Abb. 2
Fotografie von der gleichen
Stelle aus heute (2024).

jähriger Recherche und verschiedensten Suchvorgängen bestehen. So verweist das für den Buchdeckel gewählte Bild – ein Plan der preußischen Katasterverwaltung vom Gelände des Circus Busch aus dem Jahr 1928 – nicht nur auf die Einblicke ins Innere der runden Zirkusgebäude, die wir mit diesem Buch gewähren möchten. Sondern für uns steht diese Leerfläche auch sinnbildlich für die weiterhin bestehenden Leerstellen, etwa die (bisherige) Unauffindbarkeit der ursprünglichen Baupläne des jüngsten Berliner Zirkusgebäudes, das 1895 an der Stelle des heutigen James-Simon-Parks beim Hackeschen Markt errichtet wurde. Sind die Baupläne vielleicht im Ersten oder Zweiten Weltkrieg versehrt worden oder möglicherweise einem Schimmelpilz-Befall des Bauakten-Archivs Berlin-Mitte zum Opfer gefallen? Warum sind sie nicht im Landesarchiv Berlin oder zumindest als Kopie in der bedeutsamen Sammlung von Martin Schaaff über Circus Busch zu finden, die heute im Berlin-Brandenburgischen Wirtschaftsarchiv verwahrt wird? Die Fragen bleiben unbeantwortet – zumindest unsererseits und zum Zeitpunkt des Drucks dieses Buchs.

Wir denken dieses Buch als Einladung. Als Einladung auf eine Spurensuche in der Zirkuswelt Berlins um 1900 anhand von Materialien aus Berliner Archiven und Bibliotheken zu den Orten des Geschehens, mitten im Stadtzentrum wie auch im heutigen Neukölln. Es ist eine Einladung mittels unterschiedlicher historischer Quellenmaterialien eine vergangene und vergessene sowie mit Vorurteilen und Klischees behaftete künstlerische Praxis zu entdecken. Es ist auch eine Einladung zum Verweilen mit diesen Materialien. Manche wollen genau studiert oder gelesen werden, um heute noch zu uns zu sprechen.

Wir versammeln in diesem Buch Fotografien, Auszüge aus Briefwechseln oder Memoiren, Patentschriften, Presseberichte, Bauzeichnungen, Textausschnitte und vieles mehr. Nach und nach bieten diese Quellen Einblicke in die Berliner Zirkusspielstätten, in die sich im Laufe der Zeit immer wieder verändernden räumlichen und technologischen Vorbedingungen der Aufführungen, in Aufführungspraktiken und Inszenierungen, in das Schaffen von Künstler:innen sowie beteiligter Gewerke, Ausstattungsfirmen und Tüftler:innen, in ihre Arbeitsprozesse und Erfindungen. Und vielleicht gelingt es diesem Buch, hier und da, unsere eigene Überraschung zu vermitteln und Unerwartetes und Unbekanntes zutage treten zu lassen – im Widerspruch sowie in Ergänzung zu den großen (theater)historischen Narrativen.

Im Fokus dieses Buchs stehen also unsere Fundstücke. Raum erhalten hier die historischen Materialien und Zitate, wir möchten sie für sich sprechen lassen. Gegenseitig kommentieren sie sich, eröffnen aber auch den Blick auf Leerstellen und auf Widersprüchlichkeiten. Hervorgeholt aus verschiedenen Gedächtnisinstitutionen, Kisten und Mappen, Akten der Berliner Theaterpolizei, diversen Speichergeräten, Büchern und Zeitungen und in diesem Buch versammelt, treten die Materialien miteinander in einen Dialog. Anhand dieser Quellen laden wir Sie, liebe Leser:innen, ein, den Dialog weiterzuspinnen und im längst Vergangenen hier und da auch ganz Zeitgenössisches oder Zukunftsweisendes zu entdecken.

Jedes Auge, das über Oberflächen hingleitet und sie abtastet, vergleicht. Vergleichen schärft den Blick. [...] Grundlegender als Vergleichen ist das Aufspüren von Kontexten und das Aufhellen von Zusammenhängen. Historiker, die die Augen schließen, sind wie die Architekten, die selber in Altbauwohnungen wohnen, ansonsten das Leben in Plattenbauten propagieren. [...] Das Sehen hat sich von der historischen Wahrnehmung abgespalten, ist zu einer Sache der Freizeit geworden [...]. Eine Nebenerscheinung ist die Verkümmern der historischen Vorstellungskraft, der historischen Imagination. [...] Vielleicht muß man für einen Augenblick die Bücher zur Seite legen und sich anderen Hieroglyphen zuwenden: der Pyramide von Gizeh, den Domen des Mittelalters, der Skyline von Manhattan. [...] Formen, die fest geworden sind, müssen vergeschichtlicht, in den Zustand ihres Entstehens zurückgedacht werden, als alles noch offen war. Man muß, wie es so schön heißt, die Gegenstände «zum Sprechen bringen». [...] Das gilt nicht nur für Gegenstände, Objektivationen der Kunst und Kultur. Es gilt für das Subtilste, das sich denken läßt: für Stimmungen, für Atmosphäre, für das am wenigsten Greifbare. [...] Sehen kann man lernen. [...] Man muß sich zurücklehnen können, um zu sehen. Man muß im Fluß stehenbleiben können, um schärfer zu sehen.

Karl Schlögel, Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik, 2011 [2006], S. 272–274.

Archivfieber

„Das Auftreten der Miß Leona Dare erfüllte so ziemlich all die extravaganten Erwartungen, die man der berühmten Amerikanischen Gymnastikerin, der ‚Tochter der Luft‘ entgegen gebracht hatte [...]“, so schrieb die *Berliner Börsen-Zeitung* am 30. November 1879. Bei der gezeichneten Künstlerin dürfte es sich um die US-amerikanische Luftakrobatin gehandelt haben, die im Jahr 1879 bei der Berliner Zirkusgesellschaft Circus Renz engagiert war und oft als „Königin der Luft“ angekündigt wurde, beispielsweise anlässlich eines Gastspiels der Zirkusgesellschaft in Hamburg (vgl. *Altonaer Nachrichten*, 16. Juni 1879). Die Zeichnung mit der Aufschrift „Die ‚Königin der Luft‘ auf der Erde“ diente in diesem Kontext vermutlich zur Bewerbung eines alkoholhaltigen Getränks, vielleicht ein Berliner Kümmel Schnäpschen. Ein Getränk, das sicher auch in den Programmpausen in der Zirkusspielstätte ausgedient wurde.

Uns hat bei diesem Fundstück mehr noch als diese Zeichnung die Rückseite interessiert: Verschiedene handschriftliche Vermerke überlagern sich, beispielsweise wurde mit Bleistift festgehalten, dass etwas „wegretuschiert“ werden sollte. Außerdem überlappen sich drei Stempelabdrucke von zwei verschiedenen Institutionen: Zum einen vom Berliner Friedrichstadt-Palast zu DDR-Zeiten und zum anderen vom Märkischen Museum Berlin, das Berliner Stadtmuseum, wobei sich das Märkische Museum ebenfalls auf dem Territorium der DDR befand.

Diese Rückseite erzählt also einige Geschichten: Sie liefert uns einen Hinweis darauf, dass zwischen Circus Renz und dem Friedrichstadt-Palast eine Verbindung besteht und sie deutet daraufhin, dass die Zeichnung irgendwann ihren Standort vom Märkischen Museum in das Archiv des Friedrichstadt-Palasts verlagert hat, wo sie heute noch aufzufinden ist.

Ja, es besteht eine Verbindung zwischen Circus Renz und dem Friedrichstadt-Palast: Drei große Zirkusgesellschaften, Salomonsky, Renz und Schumann, bespielten zwischen 1873 und 1918, also während 45 Jahren, eine umgenutzte Markthalle zwischen Schiffbauerdamm und Karlstraße (heute Reinhardtstraße), flankiert von der Straße Am Zirkus. Dieses Gebäude, der sogenannte Markthallenzirkus, wurde nach dem Ende der Zirkusära während rund 15 Jahren von Max Reinhardt als Großes Schauspielhaus (1919–1933) betrieben und nach dem Zweiten Weltkrieg als Kulturbetrieb der DDR unter dem Namen Friedrichstadt-Palast weitergeführt – bis zum Abriss des Gebäudes im Jahr 1985.

Die Rückseite der Zeichnung lädt auch zu einem Rückblick auf den Stellenwert des Zirkus in der DDR ein: Bis zur Wiedervereinigung existierte ein Staatszirkus, der nach der Wende wie viele andere Betriebe in die Obhut der Treuhandanstalt gegeben und letztlich zu Beginn der 1990er Jahre liquidiert wurde (vgl. D. Winkler 2009, 2015). Nach sowjetischem Vorbild war 1956 in Berlin-Ost außerdem die Staatliche Fachschule für Artistik gegründet worden, die bis heute unter dem Namen Staatliche Artistenschule als einzige öffentliche Zirkusausbildungsstätte in Deutschland besteht. Kurzum: In der DDR galt der Zirkus als Kultur und wurde entsprechend gefördert.

Auf einen Mitbegründer der Staatlichen Artistenschule, Julius Markschiess van Trix, geht wiederum ein Großteil der Sammlung Varieté Zirkus Kabarett des Berliner Stadtmuseums zurück, zu DDR-Zeiten genannt *documenta artistica* des Märkischen Museums. Ein anderer, vermutlich der wesentliche Teil dieser Sammlung, besteht aus dem Nachlass des Westberliner Sammlers Fritz Dillenberg, Gründungsmitglied der Gesellschaft für Circusfreunde (1955). Überraschend wohl hat er 1971 seine Sammlung der Ostberliner Institution statt der Gesellschaft für Circusfreunde vermacht. Die Gründe dafür liegen wahrscheinlich auch in seiner Frustration über die fehlende Unterstützung für sein Vorhaben, ein Zirkusmuseum zu etablieren aufseiten Berlin-West. Aber auch in der DDR gelang es nicht, trotz bestehender Initiativen, öffentliche Mittel für ein Zirkusmuseum zu erhalten. Der Ostberliner Sammler Roland Weise eröffnete dann 1997 mit eigenen Ressourcen das Internationale Artistenmuseum in Klosterfelde bei Berlin. Doch musste das Museum, nachdem es bereits 2008 in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, nach dem Tod

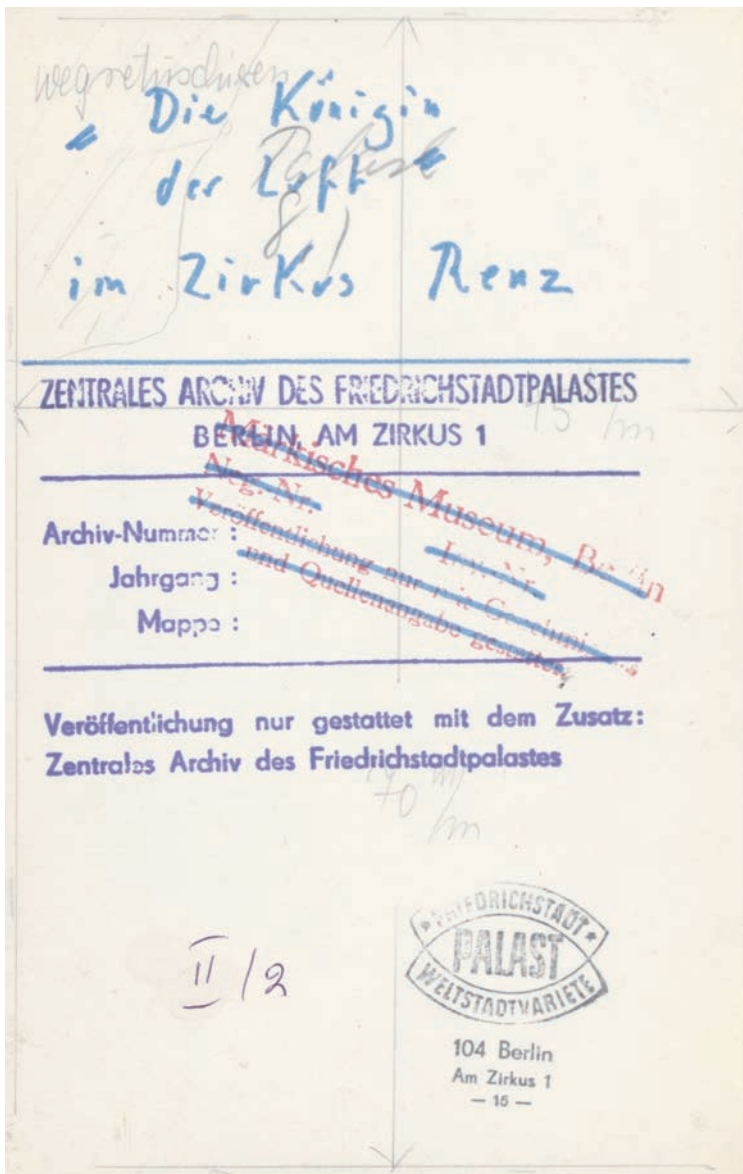


Abb. 3
Vorderseite: Abzug einer
Zeichnung von einer Artistin im
Zirkus mit Aufschrift *Die „Königin
der Luft“ auf der Erde.*

Rückseite: Die Stempel deuten
darauf hin, dass der Abzug
der Zeichnung vom Archiv
des Märkischen Museums
(Stadtmuseum Berlin) in das
Archiv des Friedrichstadt-Palasts
gewandert ist.

seines Gründers im Jahr 2013 von dessen Nachkommen aufgelöst und die Inhalte verkauft werden. 2009 wurde auf Initiative des Zirkusliebhabers Gerhard Mette in Magdeburg ein Zirkusmuseum aufgebaut, das von einem Verein betrieben wird und 2010 die Sammlung des aufgelösten Zirkusmuseums in Preetz übernahm.

Bestens vertraut mit all diesen Geschichten und der Zirkuskultur Berlins sind Gisela und Dietmar Winkler. Sie besitzen ein umfassendes Zirkusarchiv inklusive einer Fachbibliothek in ihrem Haus in Berlin-Pankow und haben selber in verschiedenen Funktionen unermüdlich zu Zirkusthemen geforscht und publiziert. Gespräche mit Menschen wie Dietmar und Gisela Winkler, aber auch Dieter Frank, ein ehemaliger Beleuchtungsmeister, Julie Speck, Leiterin der Bühnenplastik am Berliner Friedrichstadt-Palast oder den Neuköllner Artist:innen Ralph Allison und Sylvia Eccarius Wunsch, wie auch mit zuständigen Archivar:innen bereicherten unsere Recherchen.

Neben dem Archiv des Friedrichstadt-Palasts und der Sammlung „Variété Zirkus Kabarett“ des Stadtmuseums Berlin stammen die im Buch versammelten Quellen aus dem Archiv des Museums Neukölln sowie des Jüdischen Museums, wie auch aus dem historischen Archiv des Deutschen Technikmuseums. Auf wichtige Hinweise stießen wir in Publikationen in den Berlin Sammlungen der Berliner Stadtbibliothek beziehungsweise der Zentral- und Landesbibliothek Berlin und der Lipperheideschen Kostümbibliothek. Viele Quellen stammen auch aus dem Nachlass des Berliner Zirkuspfarrers und -sammlers Martin Schaaff, der heute im Berlin-Brandenburgischen Wirtschaftsarchiv beherbergt ist. Von besonderer Bedeutung waren die Zensurakten der sogenannten Berliner Theaterpolizei im Landesarchiv Berlin. Die Theaterpolizei war eine Unterabteilung des Berliner Polizeipräsidiums, deren Aufgabe darin bestand, die Theatergeschehnisse in der Reichshauptstadt zwischen 1851 und 1918 stetig zu überwachen – und zwar nicht nur in den Literaturtheater-Spielstätten, sondern auch in den Zirkusbetrieben (vgl. Leonhardt 2006, S. 34f.). In den polizeilichen Akten lassen sich nicht nur Angaben zu Aufführungen und deren (un)zulässigen Inhalten finden, sondern eben auch – und das war für uns besonders wertvoll – zahlreiche thematisch relevante Zeitungsausschnitte, Schreiben diverser Verbände, Anweisungen von höheren Behörden, Steuerverordnungen, Baupläne, feuerpolizeiliche Bescheinigungen und vieles mehr. In den theaterwissenschaftlichen Fachsammlungen, beispielsweise derjenigen der Freien Universität Berlin und den großen Berliner Universitätsbibliotheken lassen sich hingegen kaum relevante Quellen finden. Dies liegt am langjährigen Desinteresse an der Thematik seitens der deutschsprachigen Forschung innerhalb des akademischen Kontexts. Im Kontrast zur Forschungs- und Gedächtnislücke gibt es jedoch eine beeindruckende Fülle an historischen Zirkusquellen. So haben wir nicht den Anspruch die Thematik dieses Buchs abschließend zu verhandeln, sondern möchten vielmehr eine gute Grundlage bieten für weiterführende Forschungsarbeiten.

Inschrift des Kaiserlichen

*Teil VI
Öffentliches Verordn.
18. v. 1.*

Acta

des

Königlichen Polizei-Präsidii

zu Berlin,

betreffend

von

Circus Benz.

STAATSARCHIV POTSDAM

1854

1879

Th 1522

Pr. Br. Rep.30 Berlin

C-pol.Pras. Tit.74

441 Blatt

Theater - Wesen.

Landesarchiv Berlin
A Pr.Br.Rep.030-05

Nr.: 1522

N^o

816

vol. 1

6672

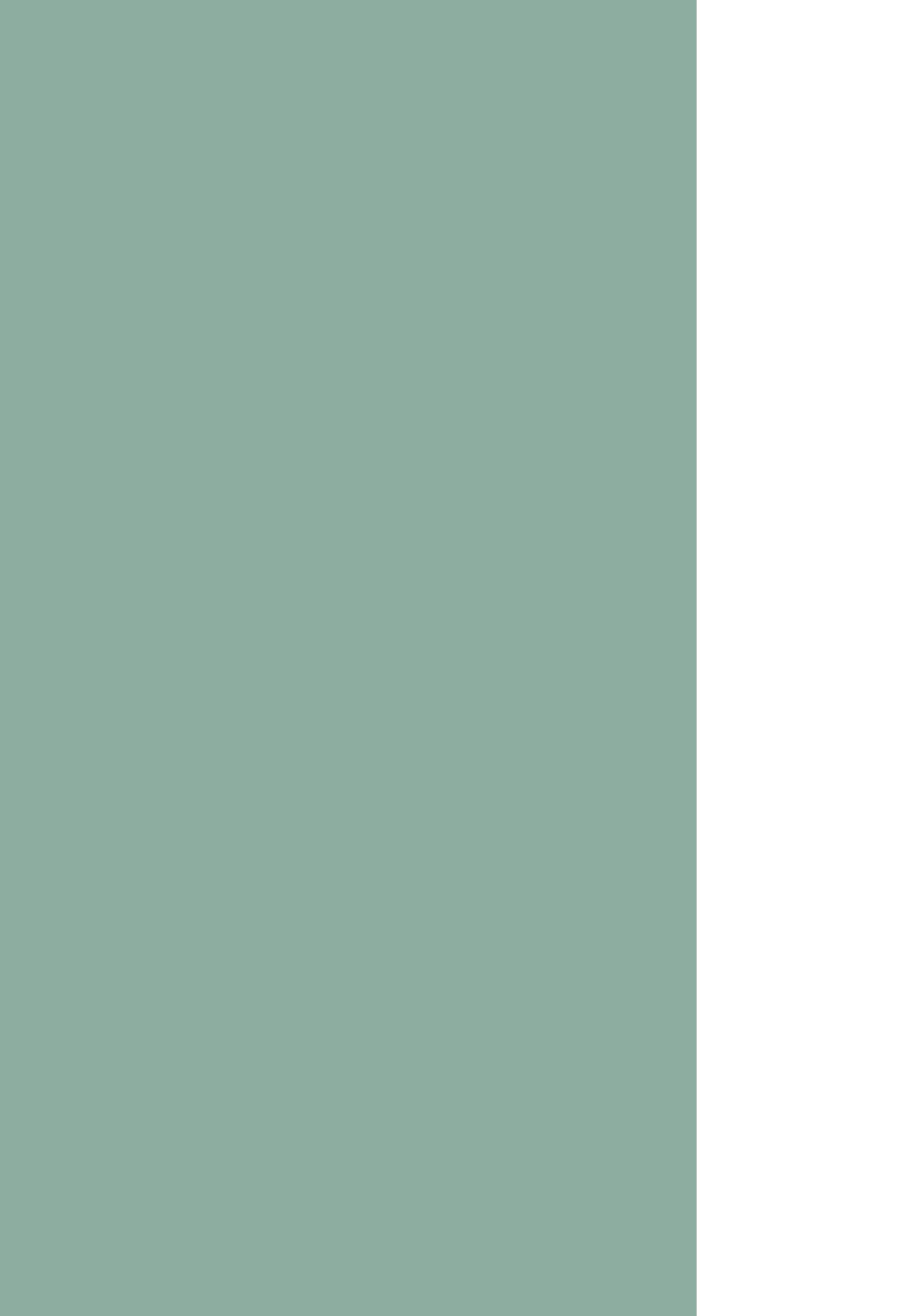
199.

9499

329

1522

Prinz v. 2.



1

Zirkusarchitekturen im Berliner Stadtzentrum um 1900

Markthallenzirkus

Circus Krembser

Circus Busch

Einführung

Die großen Zirkusgesellschaften spielten in Europa wie auch in Russland um 1900 nicht in Zelten, sondern in mächtigen Holzkonstruktionen oder in pompösen steinernen Gebäuden in den Stadtzentren, so auch in Berlin. Die Zeit der Berliner Zirkusgebäude begann 1821 mit dem Bau des Circus vor dem Brandenburger Tor und endete 1985 mit dem Abriss des damaligen Friedrichstadt-Palasts – einem ehemaligen Markthallengebäude, das ab 1873 zum Zirkus umgenutzt wurde und bis 1919 als Spielstätte der berühmten Gesellschaften Circus Salamonsky, Circus Renz sowie Circus Schumann bekannt war. In diesem Zeitraum von rund 160 Jahren existierten in Berlin circa zehn feste Zirkusspielstätten, wobei die ab 1850 bestehenden, steinernen Gebäude zwischen 3000 und 5000 Zuschauer:innen fassen konnten und damit drei- bis viermal so viel wie die Berliner Schauspiel- und Opernhäuser. Ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts erlangten die Zirkusgesellschaften mit ihren prunkvollen Gebäuden im Stadtzentrum einen wortwörtlich zentralen Platz inmitten der Berliner Theaterlandschaft. Um 1900 herum waren drei Zirkusgebäude in Berlin prägend:

1873–1985, der sogenannte Markthallenzirkus und spätere Friedrichstadt-Palast, zwischen Karlstraße (heute Reinhardtstraße) und Schiffbauerdamm an der Spree gegenüber vom Bahnhof Friedrichstraße

1886–1896, Circus Krembser, bei der Kronprinzenbrücke an der Ecke Unterbaumstraße und Friedrich-Carl-Ufer (heute Kapelle-Ufer in der Nähe des Bundestags)

1895–1937, Circus Busch, am Spreeufer gegenüber der Alten Nationalgalerie in der Nähe des Bahnhofs Börse (heute James-Simon-Park am Hackeschen Markt)

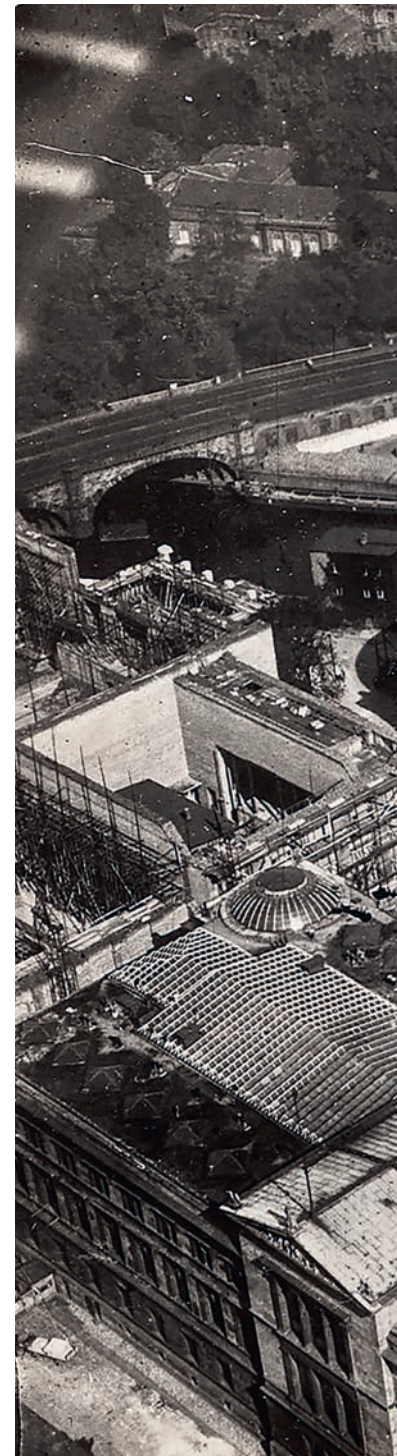
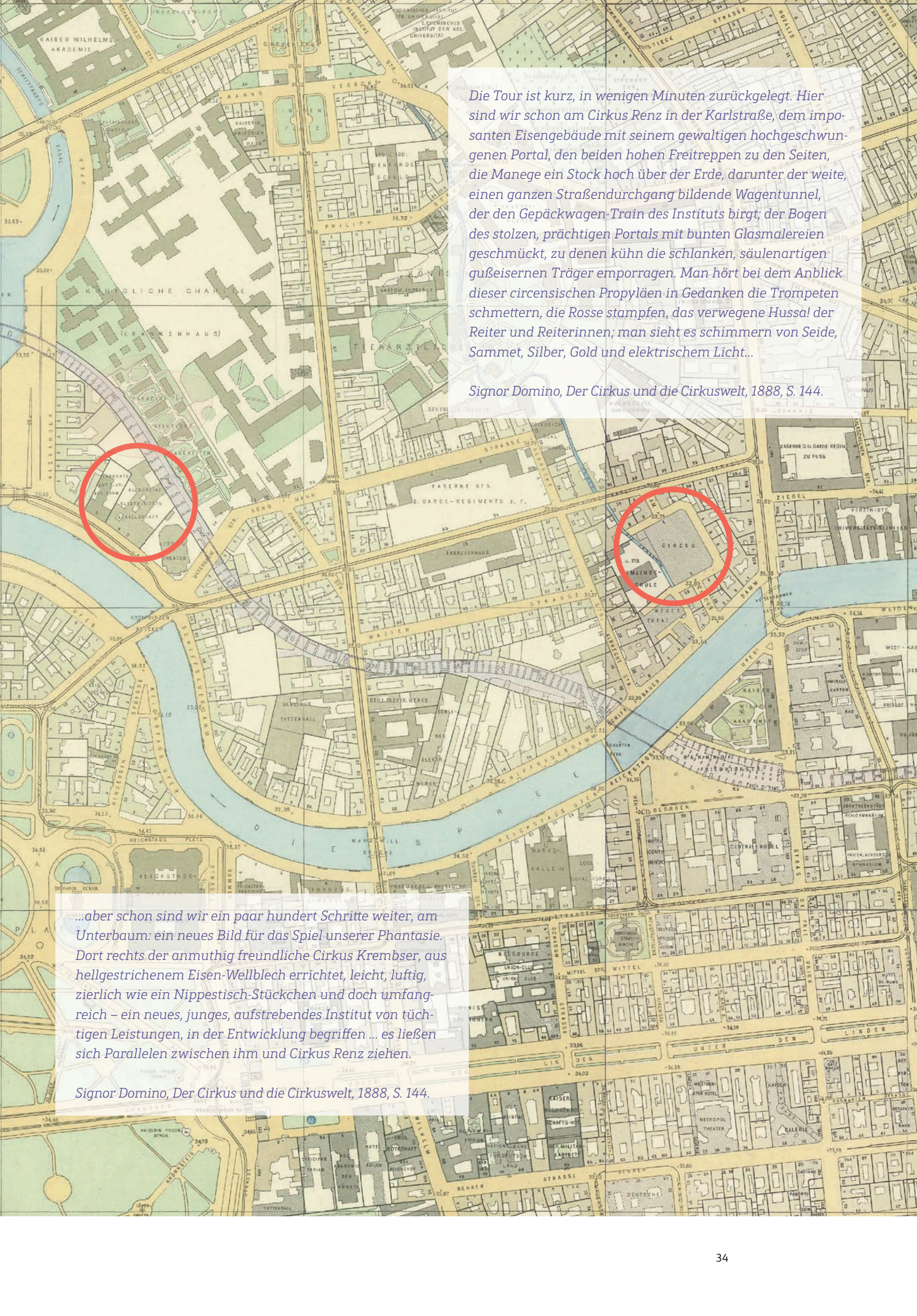


Abb. 5
Circus Busch mit dem Turm der
Sophienkirche im Hintergrund.



Abb. 6
Luftaufnahme von Circus Busch
Berlin. Im Vordergrund die Alte
Nationalgalerie, im Hintergrund
der Bahnhof Börse, heute
Hackescher Markt (1919).

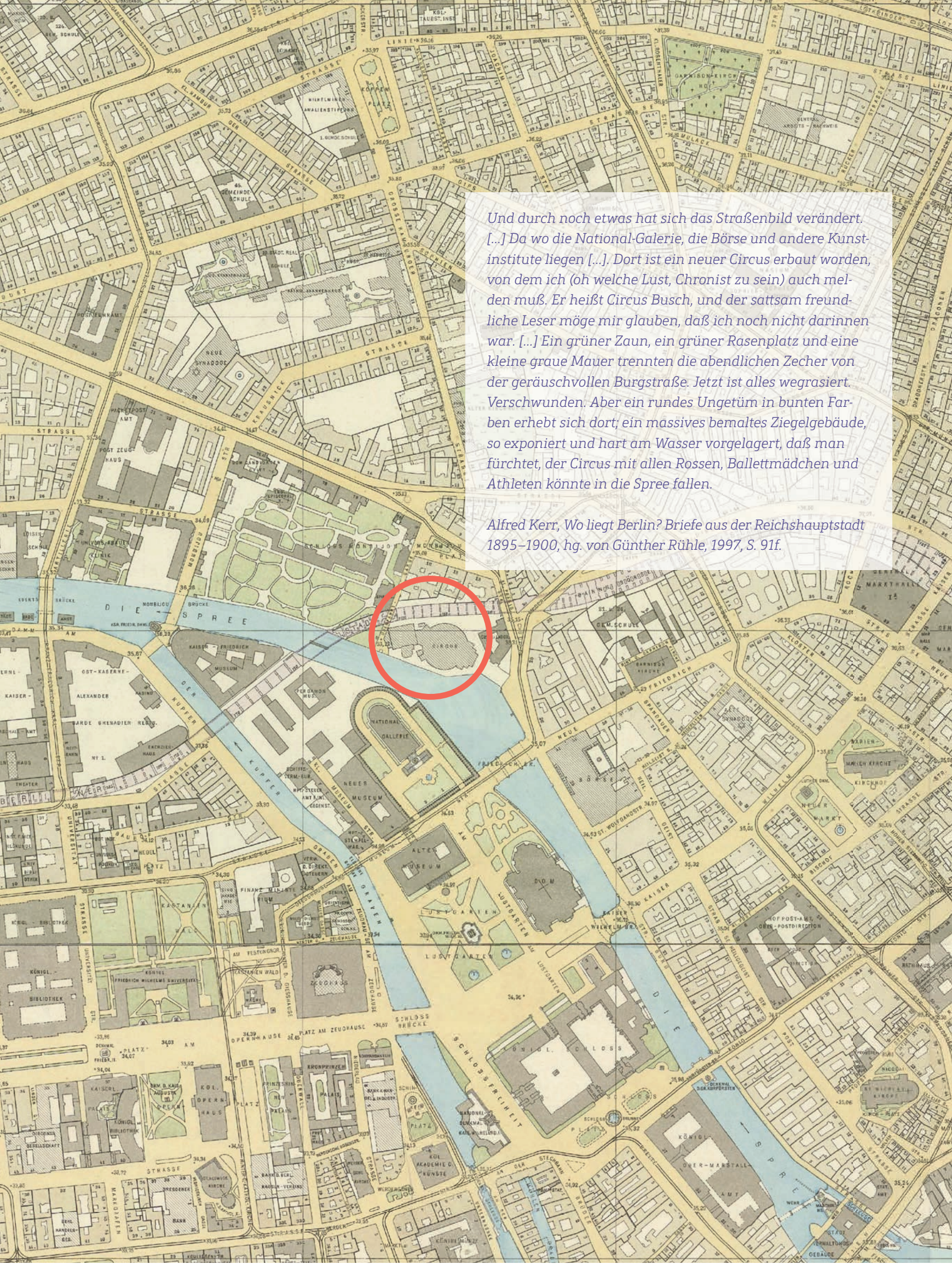


Die Tour ist kurz, in wenigen Minuten zurückgelegt. Hier sind wir schon am Cirkus Renz in der Karlstraße, dem imposanten Eisengebäude mit seinem gewaltigen hochgeschwungenen Portal, den beiden hohen Freitreppen zu den Seiten, die Manege ein Stock hoch über der Erde, darunter der weite, einen ganzen Straßendurchgang bildende Wagentunnel, der den Gepäckwagen-Train des Instituts birgt; der Bogen des stolzen, prächtigen Portals mit bunten Glasmalereien geschmückt, zu denen kühn die schlanken, säulenartigen gußeisernen Träger emporragen. Man hört bei dem Anblick dieser circensischen Propyläen in Gedanken die Trompeten schmettern, die Rosse stampfen, das verwegene Hussa! der Reiter und Reiterinnen; man sieht es schimmern von Seide, Sammet, Silber, Gold und elektrischem Licht...

Signor Domino, *Der Cirkus und die Cirkuswelt*, 1888, S. 144.

...aber schon sind wir ein paar hundert Schritte weiter, am Unterbaum: ein neues Bild für das Spiel unserer Phantasie. Dort rechts der anmuthig freundliche Cirkus Krembsler, aus hellgestrichenem Eisen-Wellblech errichtet, leicht, luftig, zierlich wie ein Nippetisch-Stückchen und doch umfangreich – ein neues, junges, aufstrebendes Institut von tüchtigen Leistungen, in der Entwicklung begriffen ... es ließen sich Parallelen zwischen ihm und Cirkus Renz ziehen.

Signor Domino, *Der Cirkus und die Cirkuswelt*, 1888, S. 144.



Und durch noch etwas hat sich das Straßenbild verändert. [...] Da wo die National-Galerie, die Börse und andere Kunst-institute liegen [...]. Dort ist ein neuer Circus erbaut worden, von dem ich (oh welche Lust, Chronist zu sein) auch mel-den muß. Er heißt Circus Busch, und der sattsam freund-liche Leser möge mir glauben, daß ich noch nicht darinnen war. [...] Ein grüner Zaun, ein grüner Rasenplatz und eine kleine graue Mauer trennten die abendlichen Zecher von der geräuschvollen Burgstraße. Jetzt ist alles wegrasiert. Verschwunden. Aber ein rundes Ungetüm in bunten Far-ben erhebt sich dort, ein massives bemaltes Ziegelgebäude, so exponiert und hart am Wasser vorgelagert, daß man fürchtet, der Circus mit allen Rossen, Ballettmädchen und Athleten könnte in die Spree fallen.

Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, hg. von Günther Rühle, 1997, S. 91f.

Abb. 7: Straßenkarte vom Berliner Stadtzentrum mit den Zirkusgebäuden von Circus Krembser, dem Markthallenring unter Circus Renz und von Circus Busch (1910).

Von der Markthalle zur Zirkusspielstätte

Der Markthallenzirkus basierte auf der Architektur der ersten Berliner Markthalle, die zwischen 1865 und 1867 nach den Plänen Friedrich Hitzigs von der Berliner Immobilien-Gesellschaft zwischen Schiffbauerdamm und Karlstraße (heute Reinhardtstraße) an der Spree erbaut worden war. Die Konstruktion bestand zu einem großen Teil aus Eisen und Glas sowie aus Mauerwerk im unteren Bereich. Durch die Mitte des Gebäudes führte ein breiter Gang, der die Karlstraße mit dem Schiffbauerdamm verband. Die Marktstände waren in den Seitenschiffen untergebracht und lagen höher als die Durchgangsstraße (vgl. *Zeitschrift für Bauwesen* 1867, S. 229ff.).

Zu einer Zirkusspielstätte wurde die Markthalle, nachdem deutlich geworden war, dass sie als Einkaufsort von der Bevölkerung nicht angenommen wurde, was zu ihrer Schließung nach weniger als einem Jahr geführt hatte. Im Rahmen der Umnutzung wurde auf der Ebene der Seitenschiffe ein Boden eingezogen, sodass die vormalige Durchgangsstraße nun als Tunnel durch das Untergeschoss verlief. Im Zentrum des Raumes wurde eine Arena mit dem üblichen Durchmesser von 13 Metern eingerichtet, im Untergeschoss entstanden Stallungen, eine Unterbühne sowie eine auch als ‚Zirkustunnel‘ bekannte Verpflegungsstätte. Ab 1873 wurde die Spielstätte von Circus Salamonsky und ab 1879 von Circus Renz gepachtet, bis Ernst Renz das Gebäude im Jahr 1886 der Berliner Immobilien-Gesellschaft abkaufen konnte und in der ehemaligen Markthalle sein Berliner Hauptquartier einrichtete. Nach der Auflösung des Betriebs von Circus Renz übernahm Circus Schumann 1899 das Gebäude und bespielte es bis 1918 (vgl. Klünner o. D., S. 49). Zuletzt wurde das Gebäude bis 1985 als (erster) Friedrichstadt-Palast betrieben.

Abb. 8
„Kostspielig und technisch aufwändig fängt die Geschichte an [...]“ Auszug aus einem Gutachten der VEB Baugrund (DDR) über den baulichen Zustand des Friedrichstadt-Palasts mit einer Auflistung der Bauhistorie (1976).

2.4. Angaben zur Gründung

Die vorliegenden Angaben über die Gründung des Bauwerkes sind lückenhaft und unvollständig. Sie mußten aus vielen verschiedenen Quellen zusammengesucht werden. Die Unterlage 1.19. beginnt mit folgenden Worten:

"Kostspielig und technisch aufwendig fängt die Geschichte an: 863 Pfähle, zu je einem Taler, zwei Silbergroschen und sechs Pfennigen, werden durch schwere Dampfrahmen in den sumpfigen Boden zwischen Karlstraße und Schiffbauerdamm getrieben.....".

Aus weiteren Unterlagen geht hervor, daß es sich dabei um Holzpfähle mit einem Kopfdurchmesser von durchschnittlich 40 cm handelte, die unter den Wänden die übliche ununterbrochene Regelmäßigkeit der Jochstellung besitzen. Unter den Innenstützen wurden die Einzelfundamente durch je 4 Pfähle unterstützt, die durch Balken 26/32 untereinander verbunden sind.

Über die Längen der eingerammten Holzpfähle konnten keine Angaben gefunden werden. Ihre Oberkanten liegen nach Unterlage 1.7. ca. 5,20 m unter Gelände.

Die Fußböden des Untergeschosses wurden offensichtlich direkt auf die die organogenen Ablagerungen überdeckende Aufschüttung aufgelagert.

Wahrscheinlich schon 1873 beim Umbau zum Zirkus mußte die mitten durch die Markthalle führende über 13 m breite Straße in die Baukonstruktion einbezogen werden. Das erfolgte durch 2,50 m hohe im Erdreich eingebettete Gitterträger, die sicher auf die vorhandenen Pfahlroste der Begrenzungswände mit aufgelagert wurden. Im ehemaligen Straßenbereich neu zu errichtende Stützen (und Wände?) wurden auf diesen Gitterträgern abgesetzt (siehe dazu U. 1.7. u. 1.13.). Nach einer Notiz in Unterlage 1.8. sollen 1887 die westlichen und östlichen Stützen der Kuppel neu fundiert worden sein, Angaben über die Ausführung liegen nicht vor.

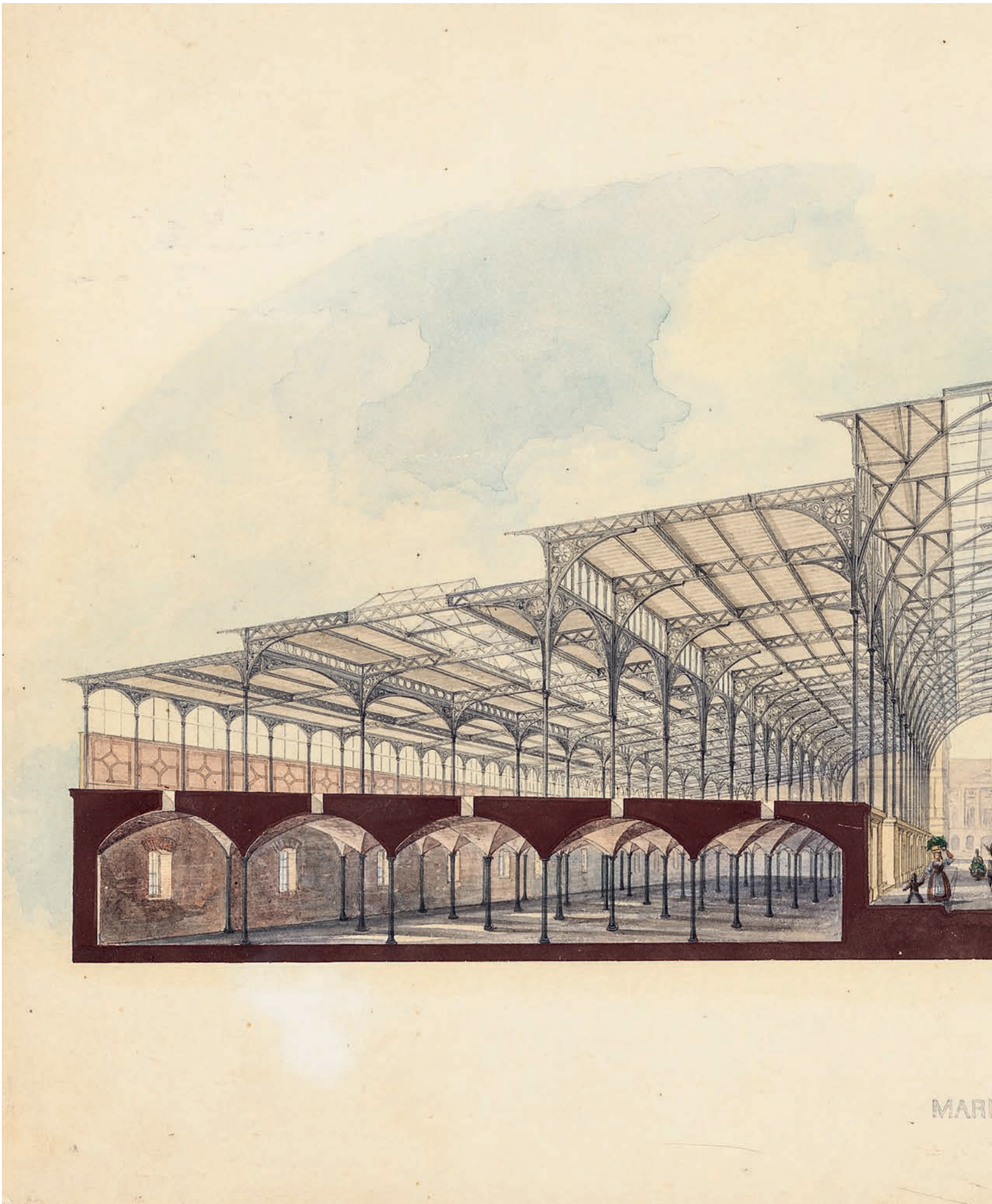




Abb. 9
Handzeichnung der ersten
Berliner Markthalle,
Schnitt mit Zentralperspektive,
Architekt: Friedrich Hitzig (1865).

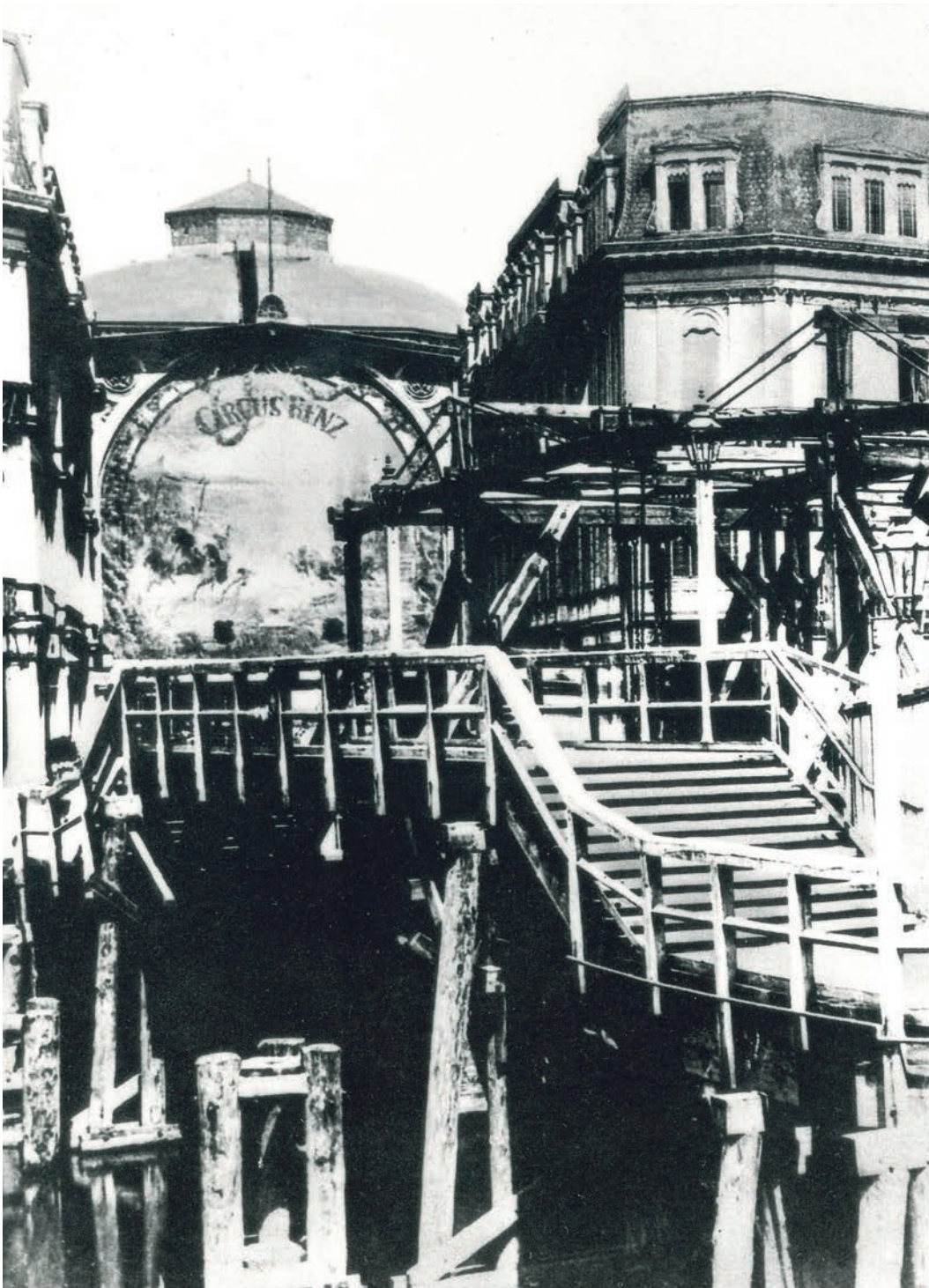


Abb. 10
Der Kuppelbau des Markthallenzirkus unter Circus Renz, im Vordergrund die Holzbrücke nahe der Pankemündung in die Spree (ca. 1890).

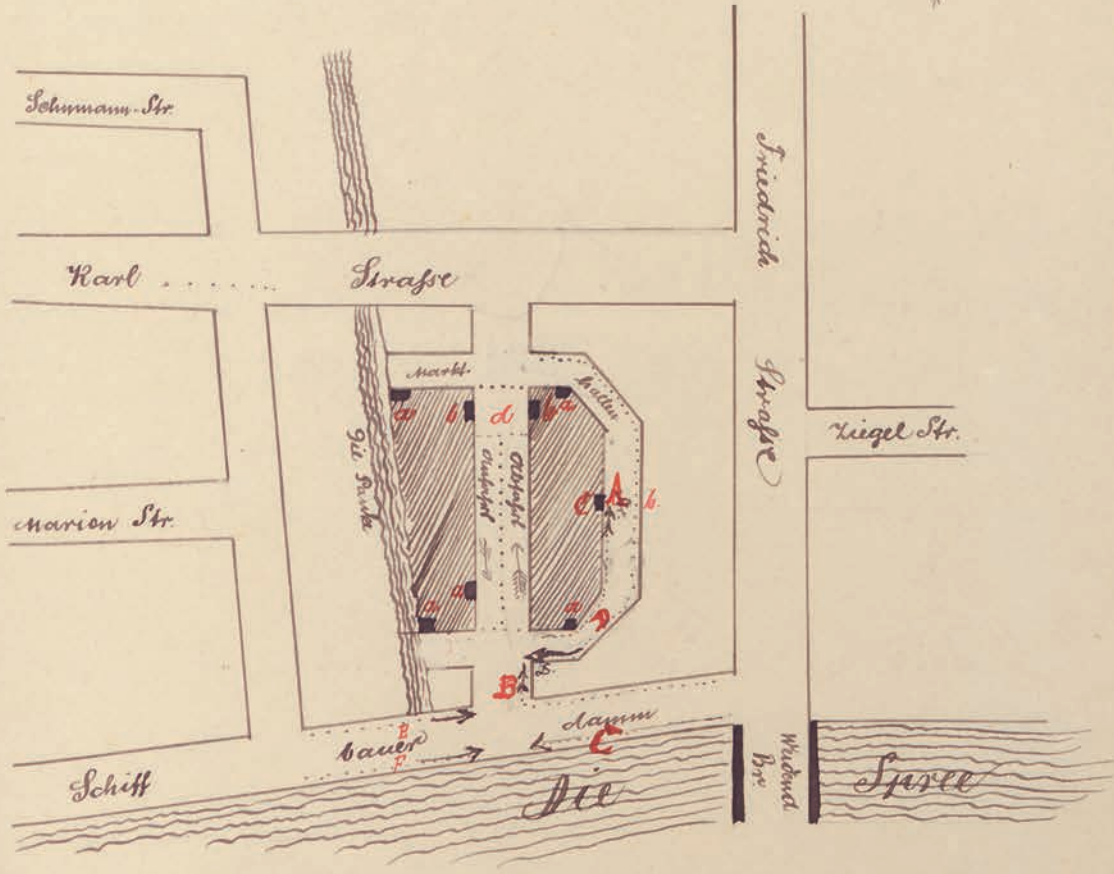
Abb. 11
Zeichnung der Zugangssituation zum Markthallenzirkus unter Circus Renz (ca. 1890).

414365



Skizze

zum Auffahrtsweg am Lücking Ranz.

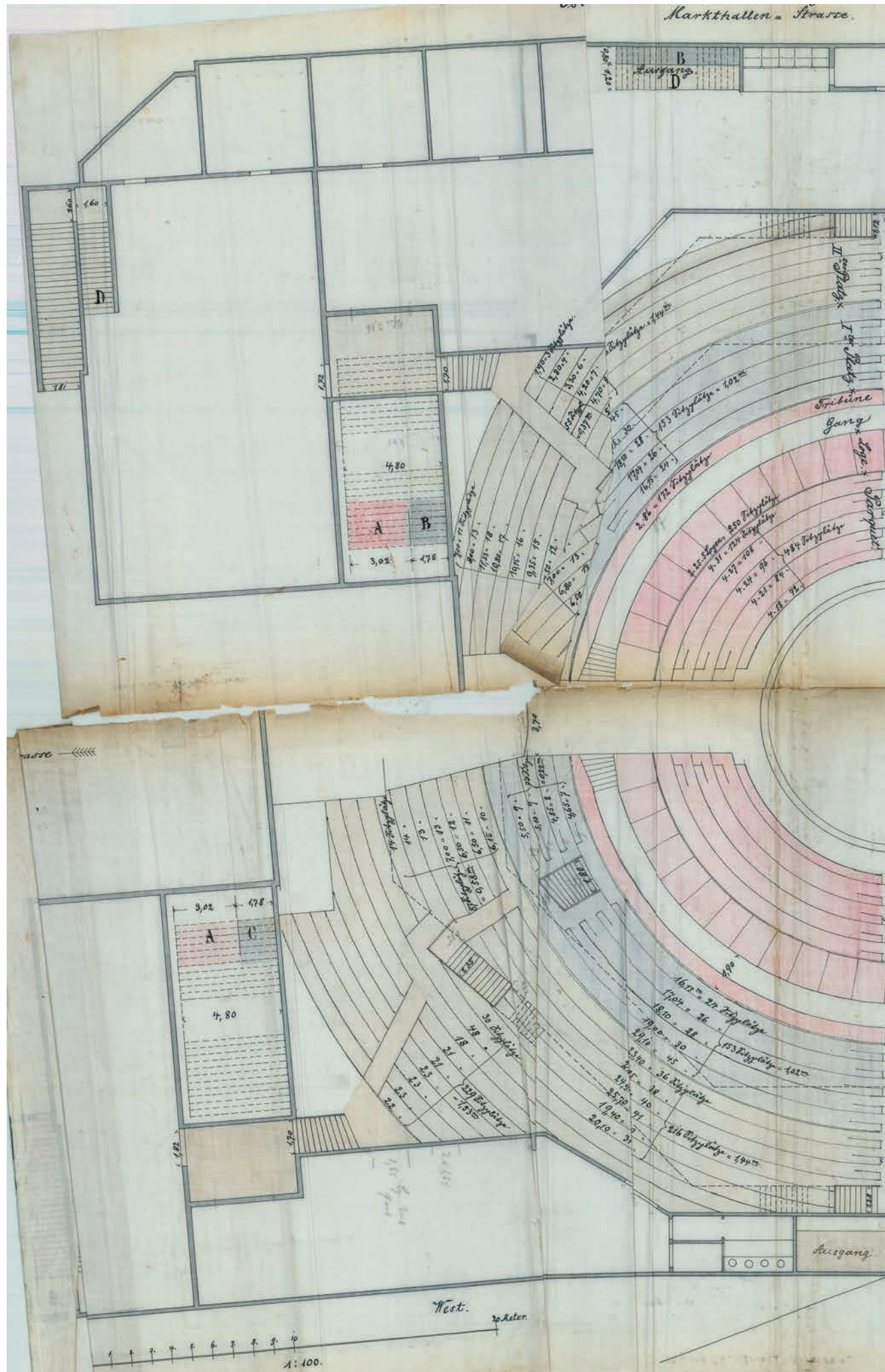


Erklärungen:

- a. - Zingänge zur Gallerie n. 2 Platz
- b. - Türl. zu Logen, Vorhof, Tribüne n. 1. Platz.
- c. - Türl. zum Hofloger
- d. - Hofhof

- A. Hof. Loger
- B. Vorhof. Loger
- C. Laftalle Droppbau I II
- D. Ho Ho I II
- E. Umbauhalle Ho I II
- F. Ho Ho I II

ad I 1784



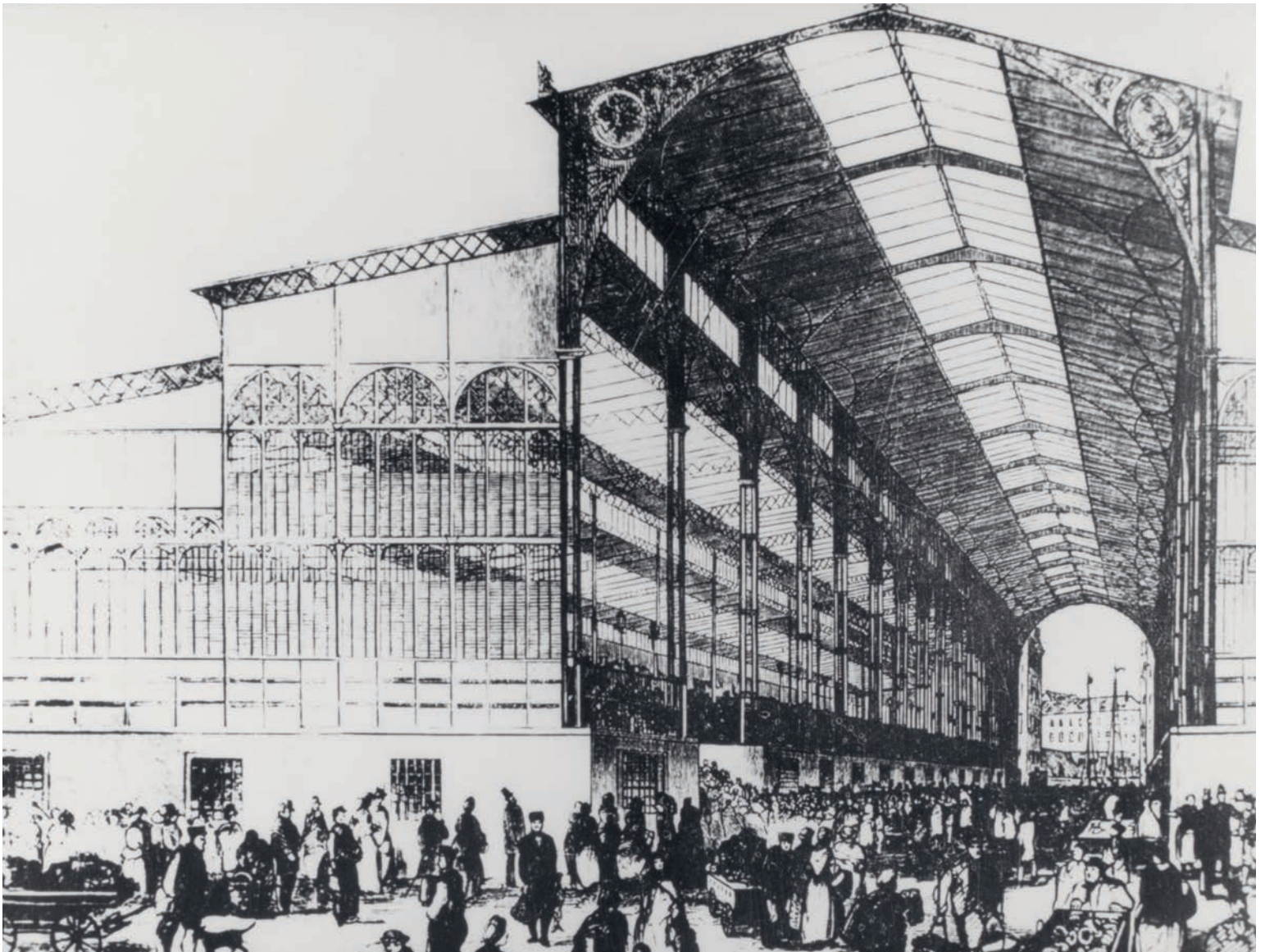


Abb. 13
Zeichnung des Treibens in der ersten Berliner Markthalle (ca. 1870). Die Markthalle wurde von der Berliner Bevölkerung als Einkaufsort nicht ausreichend genutzt und deshalb 1873 in eine Zirkusspielstätte umgewandelt.

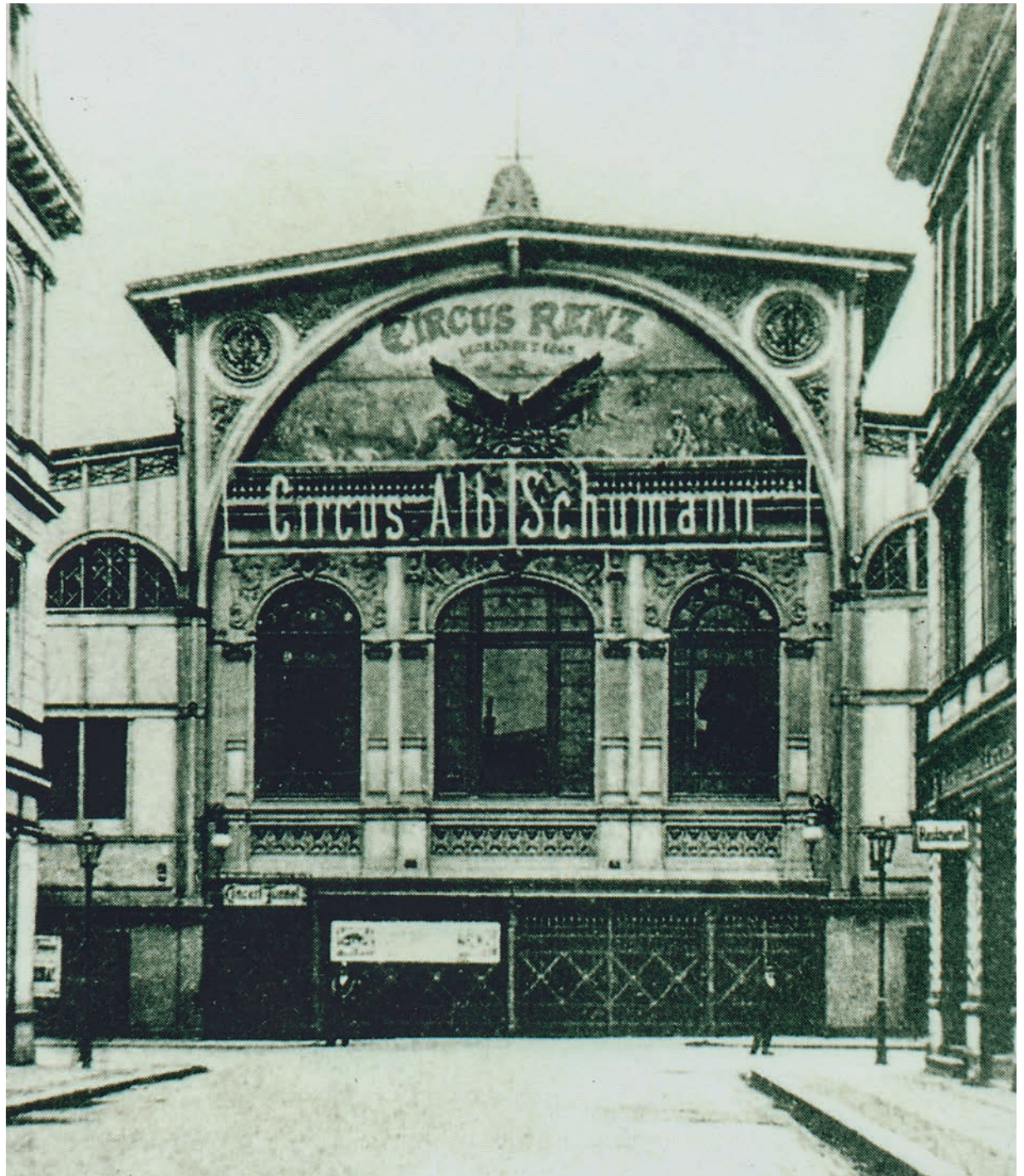


Abb. 14
Eingangportal des Markthallen-
zirkus mit den Schriftzügen
der Betreibergesellschaften
Circus Renz (1879–1897) und
Circus Schumann (1899–1918)
(ca. 1900).

Abb. 15
Passant:innen blicken vom
gegenüberliegenden Spreeufer
auf den einstigen Markthallen-
zirkus, inzwischen als
Friedrichstadt-Palast (1957).



Circus Krembser oder: Die kurze Ära des Wellblechzirkus in Berlin

Im Jahr 1886 ließ Zirkusdirektor August Krembser bei der Kronprinzenbrücke an der Ecke Unterbaum Straße/Friedrich-Carl-Ufer (heute Kapelle-Ufer) eine semi-mobile Zirkusspielstätte errichten, die vornehmlich aus Gusseisen bestand. Das Gebäude war bewusst so konstruiert, dass es sich wieder abbauen ließ und wurde bereits am Standort in Berlin laut einer im Landesarchiv befindlichen Bauakte einmal ab- und etwas weiter flussaufwärts wieder aufgebaut (vgl. Landesarchiv Berlin, Magistrat der Stadt Berlin, A Rep. 010-02, 2535). Architekt der Spielstätte war der Ingenieur und spätere Regierungsbaumeister Mathias Koenen, die Eisenteile wurden von der Berliner Maschinenfabrik Cyclop hergestellt. Mathias Koenen gilt als wichtiger Wegbereiter der Moniertechnik beziehungsweise des Baus mit Eisenbeton im Deutschen Kaiserreich in den 1880er Jahren. Er arbeitete auch mit Gustav Adolf Wayss zusammen, einem Berliner Ingenieur und Bauunternehmer, der das Patent für Monierkonstruktionen erworben hatte. Die Firma G. A. Wayss & Co. war auch in den Umbau des Markthallenzirkus im Jahr 1889 unter Circus Renz involviert (vgl. König u. Weber 1997, S. 291; *Deutsche Bauzeitung*, 24. August 1889, S. 413).

Bespielt wurde der Berliner Circus Krembser – im Volksmund auch ‚Wellblechzirkus‘ oder ‚Sardinenbüchse‘ genannt – von verschiedenen Zirkusgesellschaften, darunter Gotthold Schumann, Paul Busch und Corty-Althoff. Im Jahr 1889 erwarb Gotthold Schumann die Spielstätte und ließ sie so umbauen und ausstatten, dass er ab 1890 als Erster in Berlin für seine Vorstellungen die Manege mit Wasser fluten konnte. Als sich 1895 die Errichtung eines weiteren Zirkusgebäudes in Berlin abzeichnete, verkaufte Gotthold Schumann das Gebäude wieder. Bereits ein Jahr später wurde die Konstruktion nach nur zehn Jahren Nutzung in Berlin abgebaut – allerdings per Schiff nach Magdeburg transportiert, dort wieder aufgebaut und später von Circus Blumenfeld erworben (vgl. D. u. G. Winkler 2012, 260ff.).





Abb. 16
Das Dach von Circus Krembsler
hinter der Kronprinzen-
brücke; rechts daneben das
Lessingtheater (ca. 1895).

Inhalt: Eisernes Zirkusgebäude in Berlin. — Eine gefährliche Auslegung der Berliner Bau-Polizei-Ordnung. — Aus dem Stadthaushalte Berlins für das Rechnungsjahr 1887/88. — Zur Frage der Regulirung großer Ströme behufs Verminderung der Hochwasserschäden. — Mittheilungen aus

Vereinen: Verein für Baukond. — Architekten-Verein zu Berlin. — Vermischtes: Zur Titelfrage in Sachsen. — Preisaufgaben. — Aus der Fachliteratur. — Personal-Nachrichten.

Eisernes Zirkusgebäude in Berlin.

(Hierzu die Abbildungen auf S. 195.)

Die Erwägung, dass in Berlin, wo bekanntlich von jeher in weiten Bevölkerungskreisen ein reger Sinn für equestrische und gymnastische Schaustellungen herrscht, neben dem, so zu sagen, angestammten „Zirkus Renz“ sehr wohl ein zweiter Zirkus werden bestehen können, veranlassten den Kunstreiterei-Besitzer A. Krembsler, auch in der Hauptstadt des deutschen Reiches sein Glück zu versuchen. Da es nicht in seiner Absicht lag, ein dauerndes Gebäude hier für sein Unternehmen aufzuführen und es sich der großen Kosten sowie der bau- und feuerpolizeilichen Schwierigkeiten wegen auch nicht empfahl, irgend eine vorhandene Anlage für den besonderen Zweck einzurichten, so wurde der Bau eines eigenen leichten Gebäudes auf gemietetem Platze in Aussicht genommen.

Als Baumaterial kam hierbei zunächst das Holz in Betracht; doch musste man der in Aussicht stehenden baupolizeilichen Schwierigkeiten wegen hiervon Abstand nehmen. Hiernach, sowie vermöge des Umstandes, dass die Eisenpreise zur Zeit überaus niedrige waren, hatte man Veranlassung zu dem Entschlusse, den Zirkusbau ganz in Eisen herstellen zu lassen und es wurde der Berliner Maschinenfabrik „Cyclop“ (Mehlis & Behrens) der Auftrag, die Ausführung des Eisenbaues auf dem dafür miethsweise gewonnenen Graf Lehndorffschen Grundstück an der Unterspree, dicht beim Eingang der Karlstraße, zu bewirken.

Seitens der Fabrik wurde der Regierungs-Baumeister Koenen mit der Aufstellung des Bauplanes nach gegebenem Programm, sowie mit dem speziellen Entwurf der Eisenkonstruktion betraut. Nachdem die Pläne Anfangs Juli v. J. fertig gestellt und bald darauf von der Baupolizei genehmigt waren, begann Mitte September der Aufbau des Zirkus, in dem gegen Ende November die erste Vorstellung gegeben wurde. — Da die ausschließliche Verwendung des Eisens auch für solche Baulichkeiten, die nur zu vorübergehender Benutzung errichtet werden, in der Neuzeit mehr und mehr in Aufnahme kommt, glauben wir einigem Interesse zu begegnen, wenn wir den in Rede stehenden Zirkus, als größeres Beispiel eines derartigen leichten Eisenbaues, nachstehend unter Beigabe einiger Abbildungen beschreiben.

Der Grundriss zeigt in der Mitte die übliche, kreisrunde (Reitbahn) mit einem lichten Durchmesser von 13,0 m. Zwischen der niedrigen Umschließungs-Schranke und den unter einem Winkel von etwa 25 Grad bis zur äußeren Wand hin amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen für die Zuschauer ist ein 1 m breiter Gang frei gelassen. Die Sitzreihen, welche auf strahlenförmig gestellten eisernen Trägern ruhen, sind an 2 auf einer Durchmesser-Axe einander gegenüber liegenden Stellen durch 4 m breite Gänge unterbrochen, von denen der eine den Haupteingang vom Vestibül her für das Publikum bildet, während der andere hauptsächlich den Künstlern als Zugang zur Manege, daneben aber auch als Nothausgang dient. Beide Gänge sind

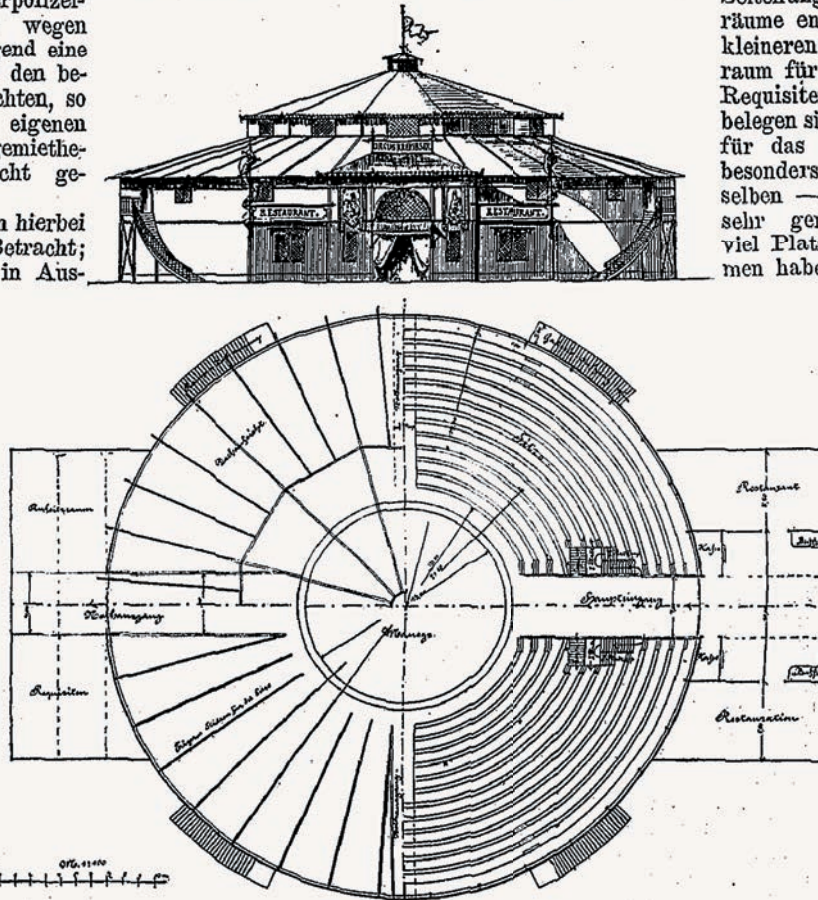
theilweise überbaut, indem über ersterem die Loge für hohe Herrschaften, über letzterem die Musiktribüne angebracht ist. In der die Hauptaxe rechtwinklig kreuzenden Durchmesseraxe sind 2 weitere Nothausgänge von je 1,4 m Breite unter den Sitzreihen hindurch geführt. Der unter letzteren belegene Raum wird zum Aufstellen der Pferde und zum Lagern von Requisiten benutzt.

Die Hauptaxe des eigentlichen Zirkus bestimmt zugleich die Lage zweier Anbauten, deren größerer vorderer das geräumige Vestibül nebst 2 Kassen, sowie 2 zu beiden Seiten angeordnete Wirtschaftsräume enthält, während in dem kleineren hinteren der Aufsitzraum für die Künstler und ein Requisiten- bzw. Ankleideraum belegt sind. Garderoben-Räume für das Publikum sind nicht besonders vorgesehen, da dieselben — bei erfahrungsmäßig sehr geringer Benutzung — viel Platz in Anspruch genommen haben würden.

Die der Manege zunächst liegenden Sitzreihen enthalten die sog. Sperrsitze und sind vom inneren Zirkusraum aus zugänglich. Dahinter sind die Logenreihen eingebaut, zu welchen, wie auch zu den weiter oberhalb belegenen Sitzreihen des I. u. II. Ranges, vom Haupteingange aus gesonderte Treppenanlagen führen. Die Stehplätze der Galerie werden auf 4 äußeren Treppen erreicht. Im allgemeinen dürfte die Zugänglichkeit der Sitzreihen, insbesondere derjenigen des I. u. II. Ranges, als eine bequeme

nicht zu bezeichnen sein, da die von den Eingangs-Treppen weiter entfernt liegenden Plätze nicht ohne lästige, an den Knien und Garderobestücken der schon sitzenden Zuschauer zu erleidende Stoß- und Reibungs-Vorgänge zu erreichen sind. Da indessen einerseits das Publikum wohl daran gewöhnt sein mag, beim Zirkusbesuch kleine Unbequemlichkeiten ohne Murren zu ertragen, und andererseits die weitgehendste Raumaussnutzung geboten ist, wo es gilt, 3500—4000 Personen — so viele fasst der Krembsler'sche Zirkus — möglichst nahe um den Schauplatz zu versammeln, hat von einer Vermehrung der Zugänge um so eher Abstand genommen werden können, als vermuthlich auch die Baupolizei in dieser Richtung keine höheren Ansprüche gestellt, bzw. gegen die getroffene Anordnung nichts einzuwenden gefunden hat.

In seinem Aufbau besteht der Zirkus, abgesehen von den Anbauten, aus einem mit einem Zeltdache überspannten Mitteltheile und einem diesen ringförmig umgehenden, etwas niedrigeren, mit einem Pultdache bedeckten Außentheile. Beide Theile bilden einen einzigen stattlichen Raum, der nur von den 12 Hauptstützen des Gebäudes durchsetzt wird, welche auf einer Kreislinie von 21,8 m Durchmesser gleichmäßig vertheilt sind. Da die Breite des ringförmigen Außentheiles 8,1 m misst, so beträgt der Durchmesser des ganzen Zirkusraumes 38,0 m zwischen den Stützen der Außenwand gemessen. Indem der Mitteltheil als ein regelmäßiges Zwölfeck um 1,5 m über das Pultdach des Außen-



Heizung des eisernen Zirkus Krembser.

In Nr. 83 der Deutschen Bauzeitung d. J. befindet sich ein Artikel, der sich vorzugsweise mit der im Zirkus Krembser angewandten Eisenkonstruktion beschäftigt und in dem nebenbei auch erwähnt wird, der Zirkus werde mittels Dampfheizung erwärmt. Es sei mir, als dem Konstrukteur und Hersteller der betreffenden Heizungs-Anlage, gestattet, diesen Irrthum dahin zu berichtigen, dass nicht eine Dampf-, sondern eine Mitteldruck-Wasserheizung ausgeführt worden ist, da es nicht möglich gewesen wäre in der Kürze der gegebenen Zeit (12 Tage) die behördliche Genehmigung zum Dampf-Kesselbetrieb und Kessel selbst zu beschaffen.

Vielleicht sind einige Details von Interesse, die sich auf diese originelle Heizungs-Anlage beziehen. Originell sage ich deshalb, weil schwerlich eine zweite Heizung existirt, welche bei gleicher Ausdehnung – der Zirkus hat ohne die ebenfalls geheizten Anbauten 38 m Durchmesser in der unglaublich klingenden kurzen Zeit von 12 [...] Tagen, entworfen und betriebsfähig ausgeführt worden ist [...].

Da der Unterzeichnete gleichzeitig die umfangreichen Wasserleitungs-, Kanalisations- und Gasbeleuchtungs-Anlagen auszuführen übernommen hatte, so war diese Arbeit nur in der Weise zu bewältigen, dass 60 Monteure mit Gehilfen Tag und Nacht umschichtig unter der wechselnden Aufsicht zweier Ingenieure arbeiteten.

Der Heizofen wurde außerhalb des Zirkus in einer, jede Gefahr ausschließenden Entfernung erbaut und [...] in eine mit Wellblech abgedeckte Grube verlegt. Die Vertheilung der Wärme wurde auf gleichmäßigste Weise dadurch bewirkt, dass unter sämtlichen Sitzen ein Rohr herum geführt wurde, wodurch jedem einzelnen Besucher die Empfindung einer milden, angenehmen Wärme zu gute kommt und die Füße von der ausstrahlenden Wärme direkt umspült werden. Die Manège, Fürstenloge, Restauration, Konditorei, Sattelhalle und Schneiderei sind durch besonders regulir- und absperrrbar größere Heizkörper erwärmt, während die Ställe und Künstler-Garderoben vom Hauptsystem aus mit erwärmt werden. Die Heizung ist seit der Eröffnung (27. November 1886) bis heute Tag und Nacht ununterbrochen in Betrieb gewesen und hat sich in jeder Richtung als außerordentlich gelungen erwiesen; auf Ausbesserungen usw. ist noch nicht eine einzige Stunde verwendet worden. Die Betriebskosten stellen sich durchschnittlich auf 3,30 M für je 24 Stunden, entsprechend dem Verbrauch von 3 hl Koke.

Berlin, 1. Mai 1887.

Ernst Fischer, Ingenieur und Fabrikant für Zentralheiz.-Anlagen usw.

Deutsche Bauzeitung, 18. Mai 1887, S. 239f.

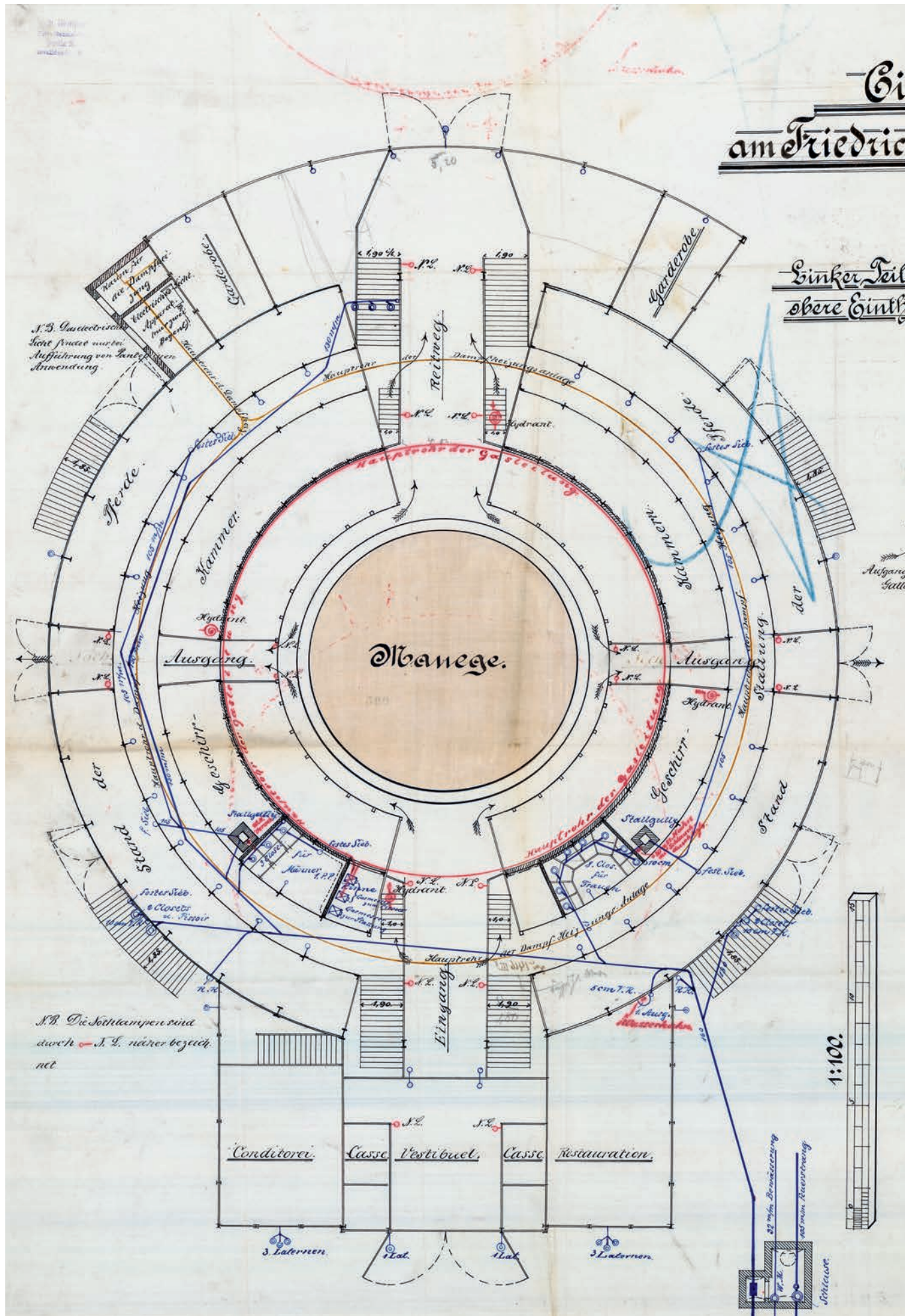
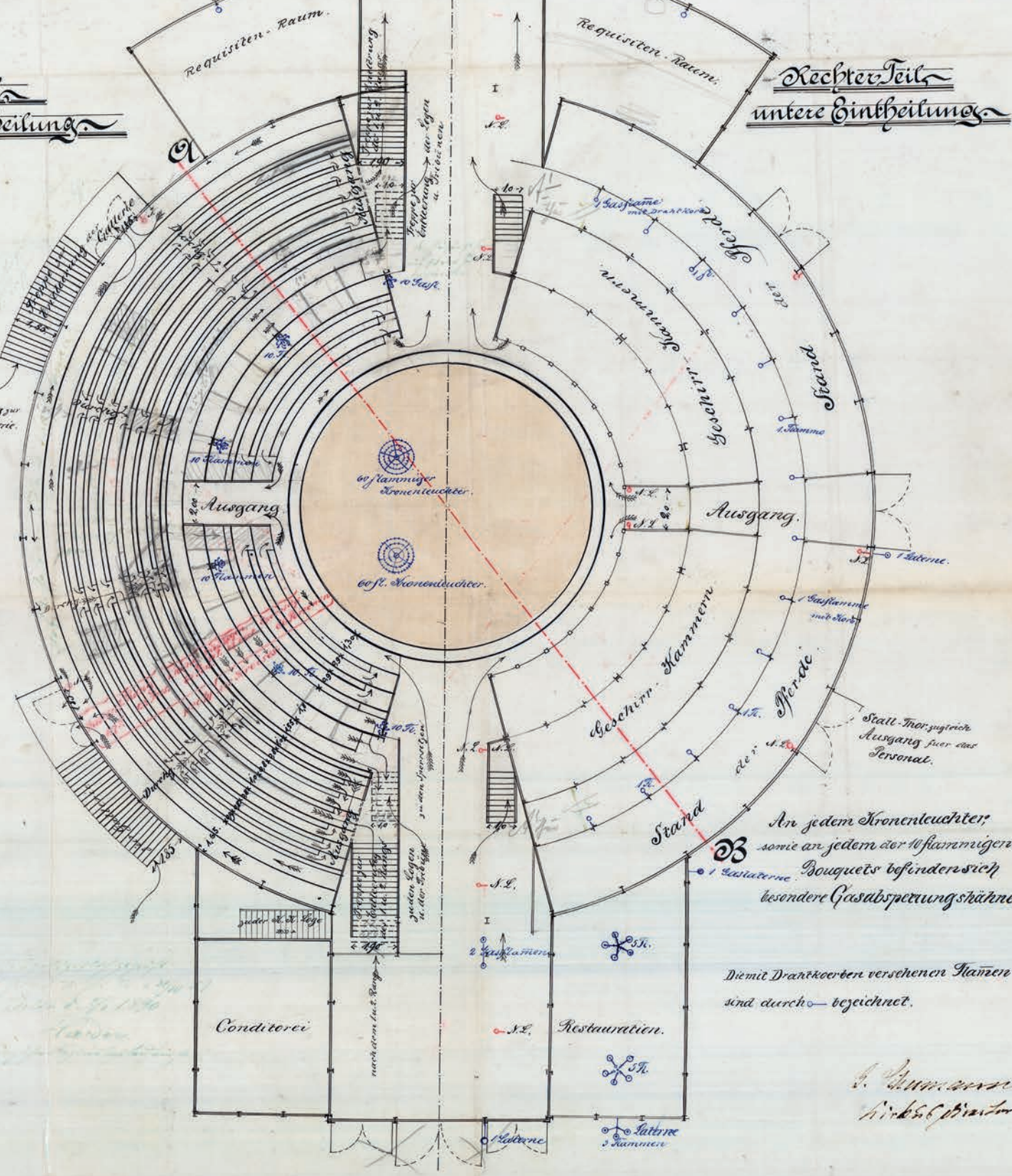


Abb. 18
 Technische Zeichnung des
 Grundriss von Circus Krembscher
 am Friedrich-Carl-Ufer (heute
 Kapelle-Ufer) mit Verweisen auf

Circus
h. Carl-Lyfer

Blatt 1.



Die links gezeichnete obere Eintheilung ist rechts dieselbe, desgleichen wiederholt sich

eine Dampfheizungsanlage, auf gasbetriebene Beleuchtung der Ränge, auf zwei 60-flammige, gasbetriebene Kronleuchter oberhalb der Manege sowie auf

einen elektrischen Lichtapparat mit zwei Bogenlampen, die laut Vermerk bei der Aufführung von Pantomimen verwendet wurden (1886).

Circus Busch und das Rätsel der Baupläne

Zirkusdirektor Paul Busch, der mit seiner Gesellschaft zuvor bereits im Circus Krembser gastiert hatte, konnte 1895 auf der von der Stadt gepachteten Freifläche einen Entwurf der Architekten Blumberg und Schreiber umsetzen lassen. An das runde Eisenfachwerk-Hauptgebäude waren weitere feste Bauten angegliedert, welche die Vorhalle und Stallungen beherbergten. Als besonders „[b]emerkenswerth“ an dem Bau galt damals auch „die in einem Zwischengeschoß angelegte Wandelhalle, die sich um den ganzen Zuschauerraum zieht“, wie einer Beschreibung des Gebäudes zu entnehmen ist (Architekten-Verein zu Berlin/Vereinigung Berliner Architekten (Hg.) 1896, S. 515). Die Spielstätte verfügte über 4300 Plätze und es ist davon auszugehen, dass die damals neusten Technologien sowohl hinsichtlich der Beleuchtung als auch der Bühnentechnik installiert waren. Um 1910 standen mehrfach bauliche Veränderungen des Gebäudes zur Debatte, die jedoch nicht durchgeführt wurden – möglicherweise aufgrund von Planungsunsicherheit bezüglich der Verlängerung des Pachtvertrags oder wegen Auseinandersetzungen mit den Behörden im Zusammenhang mit theater- beziehungsweise gewerberechtlichen Bestimmungen. Die Baupläne dieses jüngsten Berliner Zirkusgebäudes ließen sich wie einleitend auf S. 23f. beschrieben bisher nicht auffinden.



Abb. 19
Postkarte mit Blick auf
das Gebäude von Circus Busch
und die Alte Nationalgalerie
(ca. 1900).

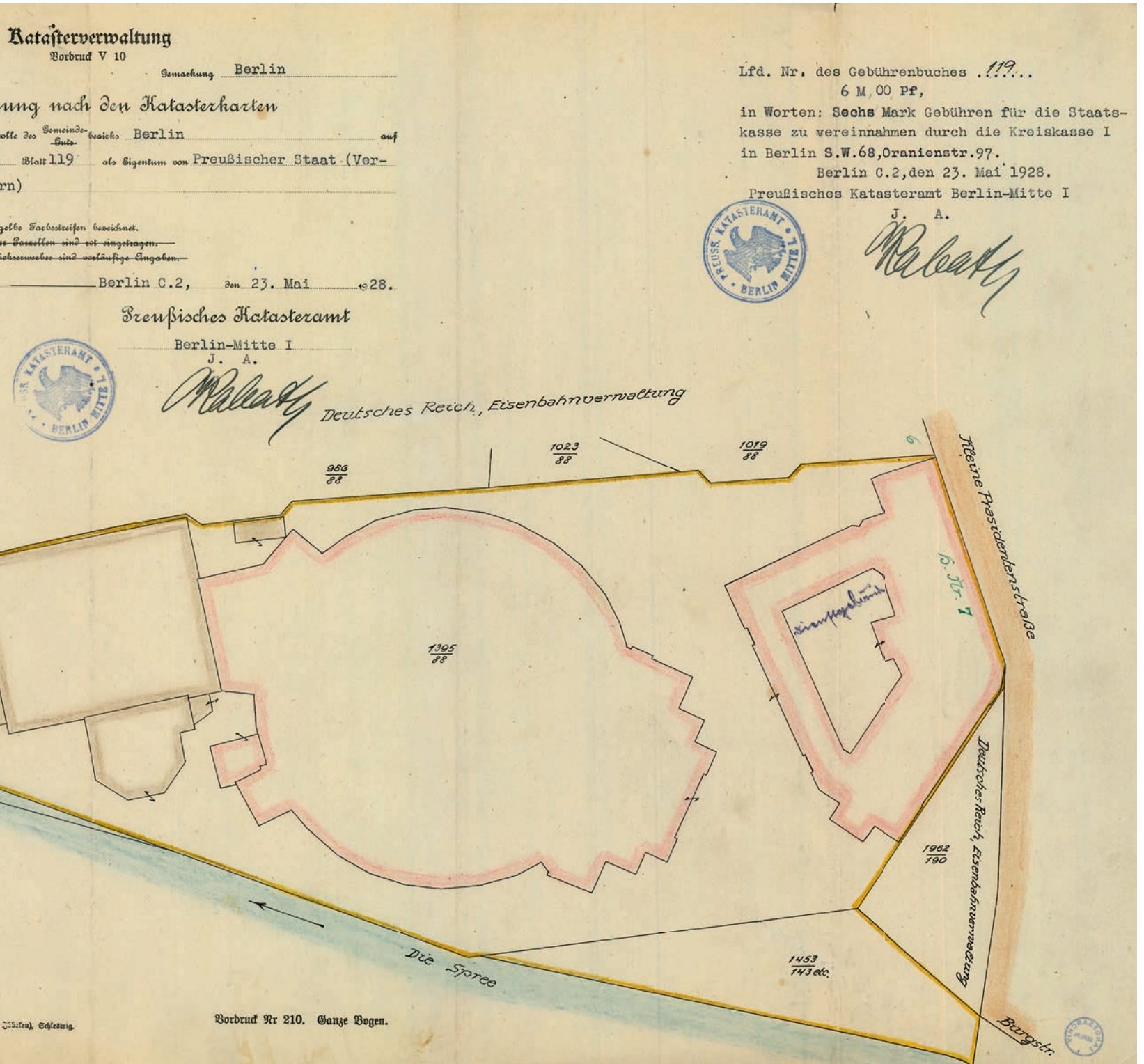


Abb. 20
 Zeichnung des von Circus Busch
 gepachteten Geländes aus
 einem Plan der preußischen
 Katasterverwaltung (1928).

FRANZ RINGEL, ARCHITEKT B.D.A.

Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste
 Beidigter Bausachverständiger
 für das Kammergericht und die Gerichte des
 Landgerichtsbezirks Berlin
 Vereideter Bauschätzer

für die Feuersocietät der Provinz Brandenburg
 Berlin-Friedenau, Deidesheimer Str. 2
 Fernruf: H 3 Rheingau 9081

20. April 34

G u t a c h t e n

über den jetzigen Zustand des Circusgebäudes an der
 kleinen Präsidentenstrasse 7 in Bezug auf Feuergefähr-
 lichkeit der Einrichtung und Anlage der Feuerlöschein-
 richtungen.-

1.) Bauweise des Circusgebäudes.

Das auf dem vorbezeichneten Grundstück errichtete
 Zirkusgebäude ist in massiver Bauweise, d.h. in seinen
 Konstruktionsteilen, den Umfassungs- und inneren Trage-
 wänden, dem Fussboden, der Geschossdecke und der eigent-
 lichen tragenden Dachkonstruktion aus unverbrennlichen
 Materialien (Zementbeton, Ziegelsteinen und Eisenkonstruk-
 tion) errichtet.- Das Dach ist feuerhemmend gedeckt.-
 Alle tragenden Konstruktionsteile der Treppen ausser-
 halb des Zuschauerraumes sind ebenfalls aus unverbrenn-
 baren Materialien hergestellt.- Die grösste Anzahl der
 eisernen Stützen sind feuerbeständig ummantelt oder
 ummauert.- Die Zuschauerplätze des 1. Ringes haben als
 Unterbau gewölbte Kappen aus Vollziegelgeln zwischen
 Eisenträgern, Die Räume unterhalb dieser Plätze sind
 frei von brennbaren Gegenständen jeder Art und nach
 allen Seiten feuerhemmend abgeschlossen.- 4 Zugänge
 vom unteren Umgang zu den Plätzen des 2. Ringes sind
 vollständig feuerbeständig hergerichtet, 2 weitere
 in den Konstruktionsteilen aus unverbrennbaren Bau-
 stoffen hergestellt.- Die Unterkonstruktion aller Zu-
 schauerplätze ist aus unverbrennbaren Baustoffen
 (Eisen) hergestellt, sie ^{ist} unterhalb noch feuerhemmend
 durch Rabitzspannung verkleidet.- Die Zuschauerplätze
 sind aus gehobelten Hölzern hergestellt, ebenso die
 Trennwände der einzelnen Ringe.- Die 3 vorhandenen
 Podien für die Aufführungen sind in ihren Konstruktionsteilen

Gutachten

über den jetzigen Zustand des Circusgebäudes an der kleinen Präsidentenstrasse 7 in Bezug auf Feuergefährlichkeit der Einrichtung und Anlage der Feuerlöscheinrichtungen.–

[...]

2.) Aufführungspodien.

Der über den Podien befindliche Schnürboden ist frei von Hängedekorationen. Der vorhandene Rundhorizont besteht aus Asbestgewebe, er hängt an Eisenrohren und Stahldrahtseilen. [...]

6.) Ausgänge.

Infolge der durch die Baupolizei angeordneten Sperrung von etwa 800 Zuschauerplätzen ist die Besucherzahl auf etwa 3100 herabgesetzt worden. Infolgedessen ist auch die frühere ungünstige Entleerung des Gebäudes bedeutend verbessert. Die jetzt voran vorhandenen Ausgänge reichen für etwa 3500 Besucher des Hauses aus. [...]

7.) Bestuhlung.

Die Bestuhlung des 1. Ranges und der oberen Hälfte des 2. Ranges besteht aus Klappsitzen. Die Sitzreihen messen von Rückenlehne bis Rückenlehne 80 cm. Die untere Hälfte des 2. Ranges weist Logenplätze in drei hintereinander liegenden Reihen auf. Die Bestuhlung jeder Loge besteht aus 6 Logenstühlen. Nur 4 Logen weisen je 12 Stühle auf. [...]

II) Sonstige Räume innerhalb des Gebäudes

1.) Auftritt.

Der Auftritt liegt hinter den Podien und ist gegen den Circusraum feuerhemmend abgeschlossen. [...] Vom Auftritt führen 2 Tore direkt ins Freie. Nach hinten anschliessend befindet sich ein besonders errichtetes Stallgebäude [...]. Ueber dem Auftritt befindet sich in Höhe des zweiten Podiums der Glockenraum, der durch einen Uebergang mit einem freigelagerten Gebäude verbunden ist. In diesem Gebäude befindet sich [...] zur ebenen Erde der Grosstierstall mit einem direkten Zugang zum eigentlichen Stallgebäude, darüber die Uebungsmanege. Im oberen Geschoss sind die Werkstätten der Schuhmacherei und der Schneiderei untergebracht.

2.) Garderoben des Personals und der Artisten.

Anschliessend an den unteren Umgang befinden sich an den Seiten nach der Spree in zwei Etagen die Garderobenräume, welche für Statisten und Ballettpersonal Verwendung finden. Sie sind vom für die Zuschauer bestimmten Raum allseitlich abgeschlossen, ebenso die auf der Seite nach der Reichsbahn gelegenen Artistengarderoben.

3.) Restaurationräume.

An der Eingangsseite rechts und links vom Vestibül befinden sich die Restaurationräume, [...] die jetzt in den Pausen für das Publikum zur Verfügung stehen [...].

4.) Maschinenhaus.

Das Maschinenhaus, in dem der Heizkessel für die Beheizung des Hauses und für die Erwärmung des Manegenwassers aufgestellt ist, befindet sich ausserhalb des Circusgebäudes und ist durch keinerlei Oeffnung mit dem Theaterraum verbunden.

[...]

Berlin, den 20. Dezember 1934

Der gerichtliche Sachverständige:

[Unterschrift Franz Ringel]

Architect B.D.A.

Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N7/02/0168/1.

Abb. 21
Statt der Baupläne des Gebäudes vermittelt heute zumindest noch ein feuerpolizeiliches Gutachten einen detaillierteren Einblick in das Innere der Spielstätte von Circus Busch (1934).



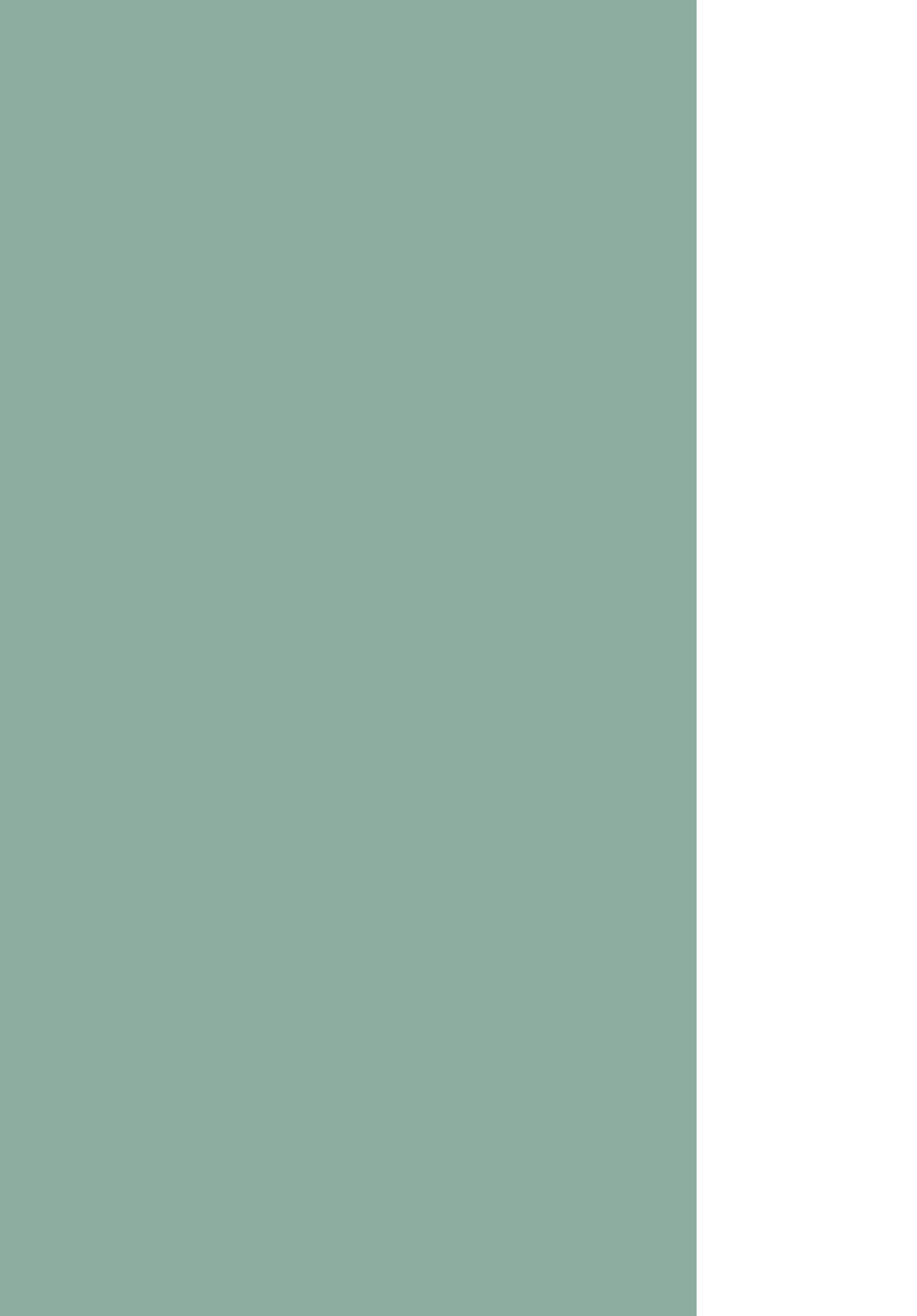
Abb. 22
Ausschnitt aus einer Fotografie
mit Blick von der Kurfürsten-
brücke (heute Rathausbrücke)
auf die Spree und das Gebäude
von Circus Busch im Hintergrund
(ca. 1930).

Abb. 23
Fotografie der Jahresver-
sammlung vom Bund der
Landwirte im Gebäude von
Circus Busch (1910).



Abb. 24
Fotografie von Vorplatz und
Eingangportal von Circus Busch
und der Anlegestelle
an der Spree links unten
(ca. 1900).





Inszenierungen der Technik auf den Zirkusbühnen Berlins um 1900

Elektrik

Film

Spezialeffekte

Wassertechnik

Bühnentechnik

Umbauten

Ausstattung

Zäsuren

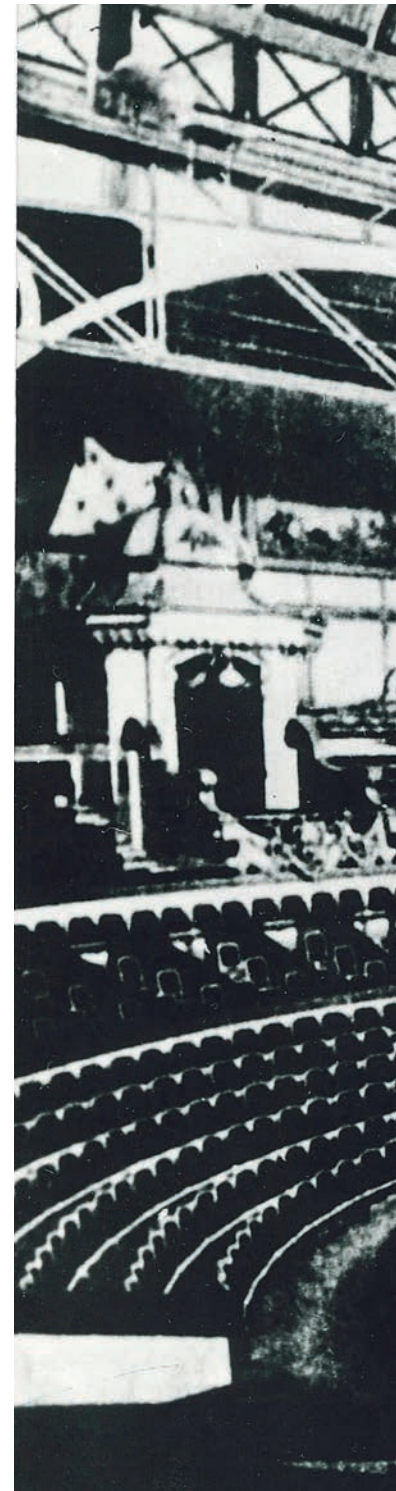
Einführung

Die Berliner Zirkusgesellschaften verfügten um 1900 dank ihres großen Publikums-erfolgs über die finanziellen Mittel, rasch die jeweiligen (theater-)technischen Neuerungen in ihre Spielstätten, aber auch in ihre Inszenierungen zu integrieren. Letztere bestanden damals nicht nur aus Nummernprogrammen, sondern von großer Bedeutung und beim Publikum besonders beliebt waren die Zirkuspantomimen. Dabei handelte es sich um aufwendig ausgestattete Inszenierungen, in denen Akrobatik, Reitkunst, Clownerie mit Ballett, Musik, szenischem Spiel und spektakulären Bühneneffekten rund um ein Thema ineinander verflochten wurden. Obwohl sie Pantomimen genannt wurden, waren diese Inszenierungen nicht stumm, sondern beinhalteten auch Dialoge (vgl. Hildbrand 2023, S. 56ff.). Man könnte auch sagen: Es waren theaterähnliche, manchmal gar abendfüllende Aufführungen, in denen Zirkusartist:innen Figuren einer größeren Handlung spielten. Die Pantomimen dienten den Zirkusgesellschaften auch als Publikumsmagnete und können zugleich als Zeichen ihres Erfolgs gelesen werden. Denn der Anklang beim Publikum und, in der Konsequenz, das Vorhandensein finanzieller Ressourcen waren für den Personal- und Ausstattungsaufwand derartig aufwendiger Inszenierungen unerlässlich.

Nicht nur für den Bau der Gebäude, sondern auch für die Nutzung und Weiterentwicklung der Bühnentechnik standen die Berliner Zirkusgesellschaften im Austausch mit Erfinder:innen, Ingenieur:innen und Berliner Firmen, die um 1900 ein umfangreiches Know-how für die Ausstattung der Spielstätten entwickelt hatten. In den überlieferten baupolizeilichen Akten der Zirkusgebäude tauchen alle Namen der großen elektrotechnischen Firmen auf wie Siemens & Halske, AEG, Schuckert & Co., Schwabe & Co., sowie die von Metallbau- und Konstruktionsbetrieben. Für diese Unternehmen stellte der Zirkus auch ein Experimentierfeld dar, um Technologien und Konstruktionen zu testen, die in anderen Geschäftsfeldern potenziell von Nutzen und gewinnbringend sein konnten. In aller Regel waren die großen Berliner Industriefirmen global in einem imperialen Kontext tätig. In einem Katalog der Metallbaufirma E. de la Sauce und Kloss sind neben Konstruktionen für Circus Schumann (vgl. Abb. 57 u. 58, S. 98f., 100f.) auch Bauprojekte in südafrikanischen Goldminen dokumentiert. Siemens & Halske wiederum besaß, wie auf der Website der bis heute bestehenden Firma zu lesen ist, eine Konzession zur Elektrifizierung der Bergbauregion Witwatersrand in Südafrika. Die im globalen Süden erwirtschafteten Profite flossen zurück in den Industriestandort Berlin.

Wenn die großen Zirkusse von der Sommerreise in die Reichshauptstadt zurückkehren, pflegen sie die ersten Wochen ein rein zirzensisch-artistisches Programm darzubieten. [...] Fragt man [...] Leute aus dem weitaus größeren Teile des Publikums, ob sie schon im Zirkus gewesen seien, so bekommt man fast regelmäßig die Antwort: ‚Nein, ich warte noch, bis die neue Pantomime [...] gegeben wird.‘ Das ist es: ein Schaustück größeren Umfangs muß der Großstadtzirkus bieten, sonst lockt er die Menge nicht an.

Karl Döring, „Zirkus-Pantomimen“, in: Das Programm, 24. Juli 1910, o. S.



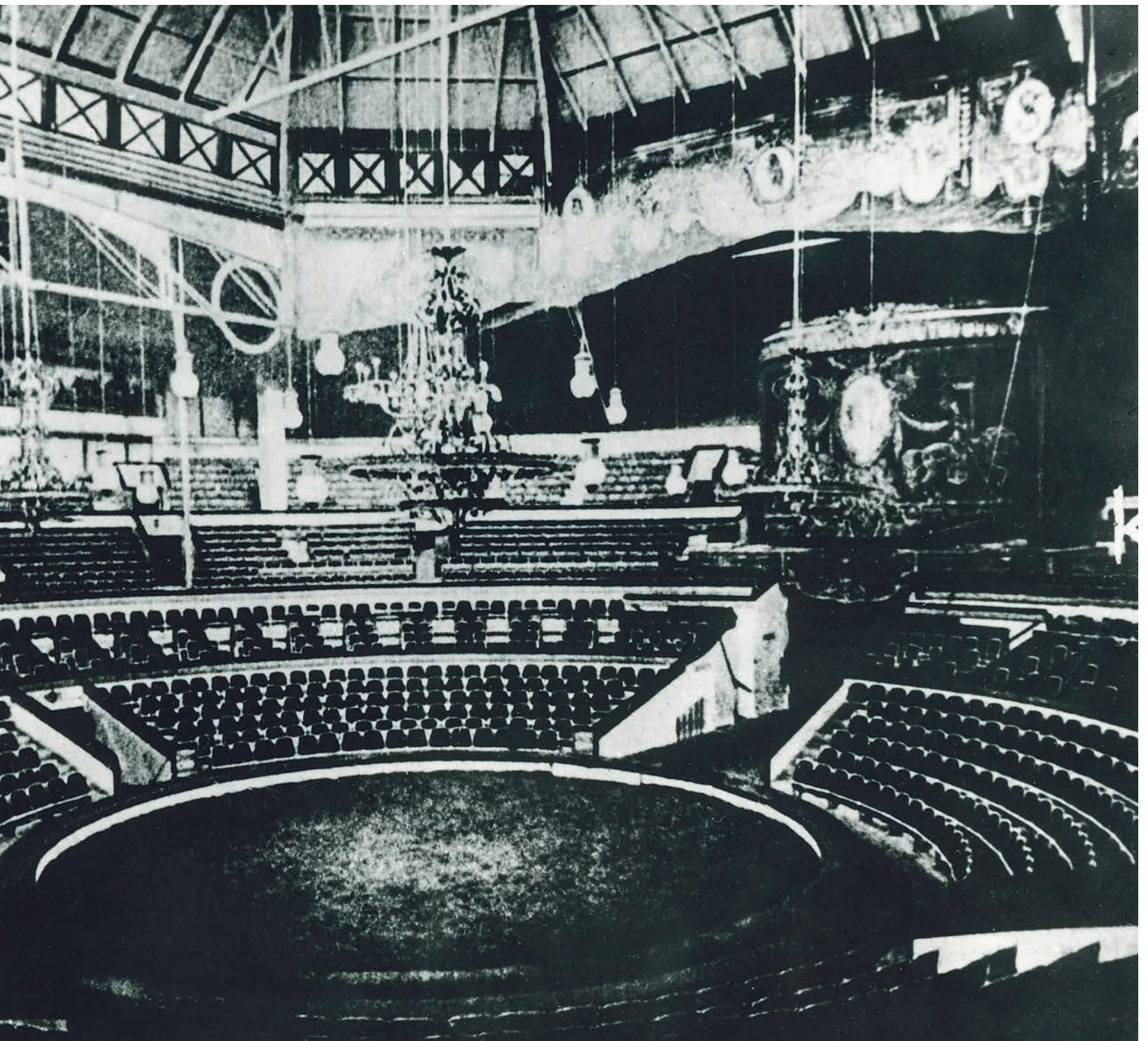


Abb. 25
Innenansicht des Markthallen-
zirkus unter Circus Renz
(ca. 1890).

Der mächtige Raum des neuen Zirkus fasst über 4000 Zuschauer. Durch den in lichter Tönung gehaltenen Anstrich, der überall sichtbar gebliebenen Eisen-Bauteile und durch passende Wahl der zum Ueberziehen der Logen-Brüstungen und Sitze benutzten Stoffe ist dem Raume zu einer recht ansprechenden Erscheinung verholfen. Als Hauptstück der Ausstattung ist die im Barockstil erbaute prunkvolle Königsloge zu erwähnen.

Deutsche Bauzeitung, 24. August 1889, S. 413.

Mobile Kraftwerke und Beleuchtung oder: Alles elektrisch?

Die Zeit der großen Berliner Zirkusbauten war auch geprägt durch die zunehmende Erforschung von Elektrizität und ihrer Nutzung zur Erzeugung von Licht. Ende 1879 beantragte Thomas Edison für die Entwicklung seiner elektrischen Glühlampe ein erstes Patent und ab den frühen 1880er Jahren begann sein Unternehmen mit der industriellen Produktion der Edison-Glühlampen. Eine zentrale Stromversorgung wie wir sie heute kennen, gab es damals jedoch noch nicht. Circus Renz besaß eigene, teils mobile Kraftwerkanlagen zur Stromerzeugung, mit denen durchaus eine kleinere Anzahl Glühbirnen zum Leuchten gebracht werden konnte. Ständige elektrische Beleuchtungsanlagen wurden in Theaterhäusern erst ab den 1880er Jahren nach und nach installiert. Im Berliner Opernhaus Unter den Linden bestand beispielsweise ab 1882 eine derartige Anlage, die aber erst 1887 fertig gestellt wurde. Im Jahr 1882 wurde der Theaterneubau in Brünn (heute Brno in Tschechien) als erstes Theaterhaus im deutschsprachigen Raum mit einer kompletten elektrischen Beleuchtungsanlage eröffnet (vgl. Baumann 1988, S. 152ff.). Ob ein Zirkusgebäude bereits davor über eine derartige Anlage verfügte, ist bislang nicht bekannt.

Im Falle der Zirkuspantomime *Harlekin à la Edison oder: Alles elektrisch*, die am 23. Oktober 1884 bei Circus Renz im Markthallenzirkus Premiere hatte, wurde die Elektrizität und die Erfindung der Edison-Glühlampe zum zentralen Inhalt der Inszenierung gemacht. In einer bildreichen Publikation von Wolfgang Carlé und Heinrich Martens über den Friedrichstadt-Palast aus dem Jahr 1987 ist darüber zu lesen: „Die Prima ballerina tanzt als ‚elektrische Dame‘, die Clowns knipsen bei ihren Szenen wechselweise rote, grüne und blaue Lämpchen an, und im turbulenten Finale fechten Akrobaten und Mimiker Duelle mit Schwertern aus, die bei jeder Berührung aufblitzen.“ (Carlé u. Martens 1987, S. 23) Diesem Bericht zufolge erstrahlten anlässlich von *Harlekin à la Edison* außerdem 2000 verschiedenfarbige Glühbirnen in der Manege des Markthallenzirkus – zu Beginn der 1880er Jahre eine echte Sensation. Die beiden Autoren nennen zu dieser Beschreibung jedoch keine Quelle und wir konnten trotz ausführlicher Recherchen auch keinen Beleg dafür finden. Somit bleibt unklar, ob die Beschreibung einem Zeitungsbericht über die Inszenierung entstammt, einem Anschlagzettel entnommen wurde oder vielleicht doch der Vorstellungskraft der Autoren entsprungen ist. Aber mit Sicherheit sorgten elektrische Beleuchtungseffekte für Faszination, denn bis die Wohnungen einer breiten Bevölkerung mit elektrischem Licht erhellt wurden, sollte es noch bis in das 20. Jahrhundert hinein dauern. Der Tanz einer „elektrischen Dame“ sowie ein „Schwertkampf mit elektrischen Waffen“ dürften laut dem Chronisten von Circus Renz namens Alwil Raeder wirklich auf dem Programm gestanden haben. Und möglicherweise kamen dabei Erfindungen des französischen Elektroingenieurs Gustave Trouvé zum Einsatz (vgl. Abb. 28, 29 u. 30, S. 65).





1884 bis 1885.

11. October 1884 bis 25. Februar 1885.

[...]

23. October.

Zum ersten Male: „Harlekin à la Edison“ oder „Alles elektrisch“.

Komisch-phantastische Ausstattungs-Pantomime, arrangirt von Director Renz.

Ballets: 1. Spiegel-Scene und Tanz. 2. Großes Ballett-Divertissement.

a) Die Harlekin-Garde; b) Walzer; c) Variationen der Colombine;

d) Die lustige Grisette; e) Les Coquettes; f) Die elektrische Dame

(Frl. Simony); g) Finale (Schwertkampf mit elektrischen Waffen).

Alwil Raeder, Der Circus Renz in Berlin, 1897, S. 188f.

Abb. 26
Plakat für ein Programm
im Markthallenzirkus unter
Circus Renz (1884).

*Th 3
neu 11. 9. I TH 14*

9. 9. 1900.
II. Abteilung.

Polizei-Präsidium
9. 9. 1900 V.
Berlin.

Berlin 4. September 1900.

*Oktaan Staat 816-8
Befristung für im
Geschäftsbereich
R. I. Th 14*

[Handwritten signature]

An das Königliche Polizei-Präsidium
Abteilung II.

Berlin.

Ich bescheinige hiermit, dass die gesamten Maschinen und Appa-
rate, welche zur elektrischen Lichterzeugung im Cirkus Renz dienen,
in Technischer, sowohl, wie auch in feuerpolizeilicher Hinsicht den
Vorschriften des Verbandes Deutscher Elektrotechniker genügen.

Anbei das Zeugnis der die Dampfmaschine und Kesselanlage
überwachenden Maschinenfabrik Petzold & Co.

sehrergebenst!

Erich Lavery

- 1. Die Abklärung für Feuerwehre
für den Übergang überprüf.
- 2. Feuerwehre.

Polizei-Präsidium
Abthl. für Feuerweh.
Berlin 14 SEP. 00
J. No. 5894

Ingenieur

13. 11. 9. w

W. Lavery I 13 00

[Handwritten signature]

Berlin, den 14. September 1900.

W. Lavery

[Handwritten signature]

I TH 563.00

Abb. 27
Bericht über Revision und
Prüfung der elektrischen
Anlagen im Circus Renz aus
den Unterlagen der Berliner
Theaterpolizei (1900).



Abb. 28, Abb. 29 und Abb. 30
Figurinen mit batterie-
betriebenen elektrischen
Accessoires vom französischen
Erfinder Gustave Trouvé in
einem historischen Buch (1891).

Die Edison-Glühlampe kam erst nach 1880 auf den Markt. Somit dürfte Circus Salamonsky für die beschriebene Beleuchtung strombetriebene Kohlebogenlampen verwendet haben. In Kohlebogenscheinwerfern wurden mithilfe von Strom zwei Kohlestäbe aneinander abgebrannt und erzeugten so ein helles Licht. Mit einem entsprechenden Gerät ließ sich ein Beleuchter von Circus Renz 1881 in einem Fotografie-Atelier ablichten. Die Bauzeichnung vom Berliner Circus Krembser (vgl. Abb. 18, S. 50f.) belegt außerdem: Zwei elektrische Kohlenbogenlampen dienen für die Beleuchtung der Pantomimen. Mithilfe von Blenden, Filtern und anderen Aufsätzen konnten mit den Kohlebogenscheinwerfern unterschiedliche Lichteffekte erzeugt werden. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese Technologie für szenische Inszenierungen auf großen Opern- und Theaterbühnen verwendet. Die Anlagen waren kostspielig und selbst ein großes Haus wie das Dresdner Hoftheater konnte längst nicht alle Inszenierungen mit entsprechenden Lichteffekten versehen (vgl. Baumann 1988, Abb. 18, S. 137ff.). Dies sagt im Umkehrschluss etwas über die finanziellen und technischen Möglichkeiten großer Zirkusgesellschaften um 1900 aus.

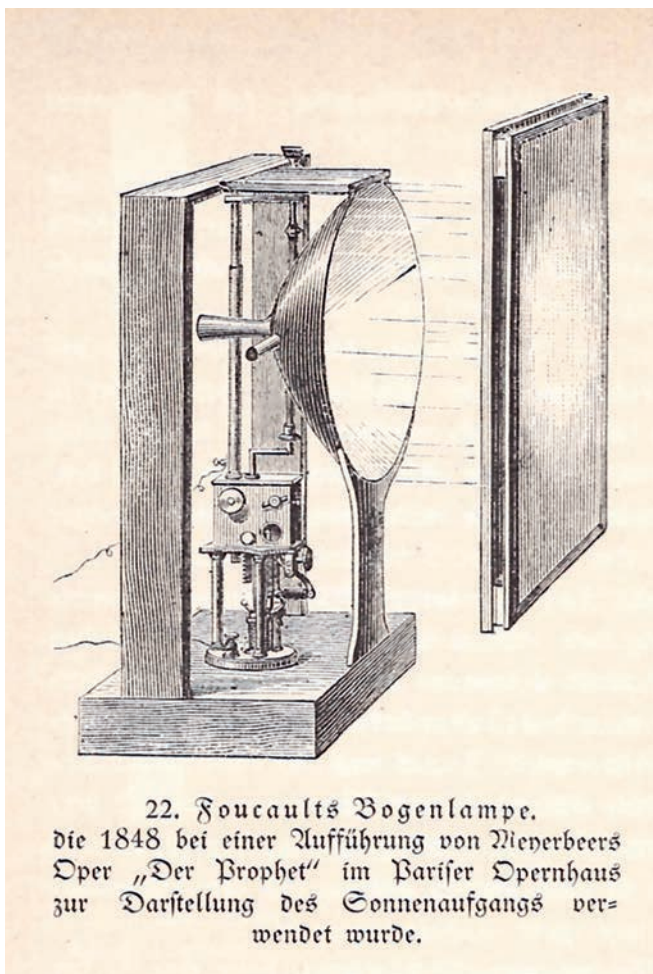


Abb. 31
Zeichnung der elektrischen
Bogenlampe vom französischen
Physiker Léon Foucault,
mit deren Hilfe in der Oper
Le prophète von Giacomo
Meyerbeer am Pariser
Opernhaus (UA 1849) ein
spektakulärer Sonnenaufgang
inszeniert wurde (ca. 1850).

Abb. 32
Fotografie im Kabinettformat
von einem Beleuchter bei Circus
Renz namens Karl Hempel mit
einem Kohlenbogenschein-
werfer (1881).



Auch der Circus Salamonsky [Betreiber des Markthallenzirkus 1873–1879] war am Abend [...] in seinem Innern wie Außen auf das Brillianteste erleuchtet. Die beiden nach dem Schiffbauerdamm und nach der Karlstraße zu belegenen Fronten des Gebäudes strahlten in einem Feuermeer, das im ganzen Umkreise Tageshelle verbreitete. Das von einem hocheleganten Publicum dicht gefüllte Innere war während der ganzen Dauer der Vorstellung durch dreifaches elektrisches Licht erleuchtet. Die Königliche Loge, in welcher auf einem rothen Sammetkissen die bekranzte Marmorbüste des Kaisers ausgestellt war, war ebenfalls brillant erleuchtet. [...]

Berliner Börsen-Zeitung, 8. Dezember 1878, S. 6.

Wundervolles: Film und Projektionen

In einer polizeilichen Zensurakte fanden wir ein Szenarium für die Pantomime *Babel*, die 1903 im Markthallenzirkus unter Circus Schumann Premiere hatte (vgl. Hildbrand 2023, S. 52ff.). Die Szenarien dienten als Inszenierungskonzepte und mussten von der Theaterpolizei geprüft und freigegeben werden. Und ähnlich wie es bei Opernaufführungen gebräuchlich war, wurden sie dem Publikum zum Verkauf und zum Lesen vor, während oder nach der Aufführung angeboten. Im Szenarium von *Babel* steht geschrieben, dass der Untergang von Babylon, der im fünften Akt dargestellt wurde, mit „Blitz und Donner“ beginnt, während sich der „Cirkus verfinstert“. Daraufhin sollte ein orgienhaftes Fest mit „Projektionsbildern“ „kinematographisch“ wiederholt und der Untergang von Babylon „kinematographisch“ gezeigt werden, wobei ein weißer Vorhang vor der Tiefenbühne des Markthallenzirkus als Projektionsfläche vorgesehen war. Während der Proben im November 1903 reichte der Zirkusdirektor Albert Schumann ein Schreiben mit der folgenden Ergänzung nach: „Die im Szenarium angegebenen Projektionsbilder fallen fort!“ Die kinematografische Einlage wurde in *Babel* also nicht realisiert, vielleicht aus technischen Gründen (vgl. Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1530).

Die Idee, in einer Zirkusinszenierung mit Bewegtbildprojektionen zu arbeiten, war 1903 in Berlin jedoch längst nicht mehr neu. Denn wenn man einer Anekdote in der Autobiografie von Paula Busch, Tochter des Gründerpaars von Circus Busch, Glauben schenken darf, hatte ihre Mutter, Constanze Busch, bereits 1895 versucht, eine Filmprojektion in die Zirkuspantomime *Zscheus, das Waldmädchen* zu integrieren. Premiere dieser Pantomime war am 21. November 1895. In ihren Erinnerungen beschreibt Paula Busch, dass sich ihre Mutter dafür in Paris von den französischen Filmpionieren Louis und Auguste Lumière den im Februar 1895 patentierten Projektor hatte vorführen lassen. Doch war es technisch offenbar noch nicht möglich, mit diesem neu entwickelten Kinematographen auf eine, den Dimensionen des Zirkusgebäudes angemessen große Fläche zu projizieren (vgl. Busch 1992 [1957], S. 70f.). Möglicherweise verfügte auch der Berliner Filmvorreiter Max Skladanowsky zum damaligen Zeitpunkt noch nicht über die entsprechende Projektionstechnik, oder aber Constanze Busch konnte ihn nicht engagieren beziehungsweise den neu entwickelten Projektor nicht einsetzen, da Skladanowsky im November 1895 im Berliner Varieté Wintergarten unter Vertrag stand. Dort führten die Brüder Skladanowsky am 1. November 1895 nämlich mit ihrem Bioscop zum ersten Mal die Projektion ihrer neun Kurzfilme vor. Darin auch zu sehen: Der Artist Mr. Delaware, der für die Filmaufnahmen mit seinem boxenden Känguru kämpfte. Er war damals mit dem Tier bei Circus Busch engagiert. Zwischen den Filmpionieren und Zirkuskünstler:innen bestanden in Berlin also enge Verbindungen. Ein weiterer Bruder der Skladanowskys war Akrobat und Clown, unter anderem bei Circus Renz im Engagement. Auch er stand vor der Kamera seines Bruders und arbeitete als Filmdarsteller (vgl. Habel 1995, S. 17ff.).



Abb. 33
Papierabzug zweier Filmsequenzen mit den Clowns Eugen Skladanowsky und Lavater Lee (1896).



Abb. 34
Ankündigung der Pantomime
Babel für den 14. Dezember
1903 im Markthallenzirkus unter
Circus Schumann (1903).

Flügel **Blüthner** Berlin W.
Pianos Potsdamerstr. 27 b.

Fortsetzung des Programms nächste Seite.

Morgen Montag, 14. Dezbr. cr., Abds. 7 $\frac{1}{2}$ Uhr:

BABEL.

oder: Die Pracht, der Untergang und die Wieder-
erweckung des Weltreiches von Babylon.

Eine Wanderung durch 8 Jahrtausende in Form einer
grossen Ausstattungs-Pantomime in 11 Abtheilungen.

Nach einer Idee von A. Moszkowski. Einstudiert vom
Balletmeister G. Pratesi und in Scene gesetzt vom Dir.
Alb. Schumann. Musik vom Kapellmstr. Alois Beraneck.

Herr Julius Seeth mit seinen
25 männl. Abessinier-Löwen

Melle **Hélène Dutrieu.**
Rekordsprung von 50 Fuss = 15 Meter.

Textbücher zur Pantomime à 10 Pfg.

Direction Circus Busch

An das Königliche Polizei-Präsidium Berlin

Berlin, den 21. März 1913.

Betreff: Verbot des Films aus der Pantomime „Sevilla“.

Bei der Generalprobe und den ersten Aufführungen der Pantomime konnte der Film nicht eingefügt werden, weil der Kino-Apparat verschiedentlich nach den neuesten behördlichen Vorschriften geändert werden musste. Nachdem diese Aenderungen geschehen waren, wurde der Film eingefügt. Bei der Generalprobe wurde bereits den anwesenden Herren der verschiedenen Abteilungen gegenüber bemerkt, dass ein spanischer Film im Stierkampfakt eingeführt würde, der nur wegen Aenderung des Apparates und des Vorführungshauses bei der Generalprobe selbst nicht durchlaufen konnte. Da später eine Beanstandung von Seiten des Königlichen Polizei-Präsidiums nicht stattfand, wurde der Film an jedem Abend anstandslos gezeigt, bis er gestern inhibiert wurde. Wir stellen demnach das sehr ergebene Ersuchen, den Film doch umgehend prüfen und uns mitteilen zu wollen, ob wir nicht solchen in den Osterfeiertagen schon wieder gebrauchen können, wo er natürlich für uns von grosser Wichtigkeit ist. Wir stellen nicht in Abrede, dass das Sujet des Films Stellen enthält, welche für sehr empfindliche Gemüter nicht gerade besonders geeignet sind. Diese Eigenschaft dürfte der Film aber mit sehr vielen anderen teilen, welche von der Zensur anstandslos erlaubt werden [...]. Wir sind weit davon entfernt für spanische Stiergefechte Propaganda zu machen; immerhin handelt es sich aber nur um die Illustration eines Vorganges, den kennen zu lernen für das Publikum immerhin von Interesse ist [...].

Für eine gütige umgehende Entscheidung schon im Voraus verbindlichst dankend, empfehlen wir uns

mit aller Hochachtung

Direction Circus Busch.

Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559.

Abb. 35
 Einer Programmkündigung für den Markthallenzirkus unter Circus Schumann ist zu entnehmen, dass nach der Aufführung der Pantomime *China* im Jahr 1900 die „neuesten Ereignisse in China durch den Kinematographen“ vorgeführt werden sollten. Ausschnitt aus einem Programmheft von Circus Schumann (1900).

rmann Hessler.



Bindseil's Contact-Fischleim
in Flaschen und Tuben.
Klebt, leimt, kittet Alles.
Ist von unübertroffener Qualität u. unentbehrlich im Haushalt und Bureau.
Zu haben in allen Drogerien- und Schreibwaren-Geschäften.

Schiffbauerdamm
Direct am Circus

is 12 Uhr Nachts.
(Cabinets und Salons aparte.)
alt. ☼
C. Lüpke.

Neu aufgenommen:
Sport-Gentleman-herren-Bekleidung.

Promenaden-Anzüge
h Maass und fertig in
t englischer
Anfertigung
r 38 Mk.

The Gentleman
Grosstes und vornehmstes Herrenartikel-Geschäft.
Cravatten, Handschuhe, Wäsche etc.
Friedrichstr. 87

ke U. d. Linden neben dem Viktoria-Café. 2 Minuten vom Wintergarten.

Wein-Restaurant OPERA
Französische-Strasse 43,
am Gensdarmen-Markt.
Specialität:
iners u. Soupers von 2 M. an.
8 hochelegante Salons séparés.
otto Winter, früher Küchenchef bei Sr. Durchlaucht Fürst Bismarck.

ern-Salon
asse 21 Telephone: I, 2103.
er Nähe der Königl. Theater.
d Holländische Austern.
ers à Couvert 1,50 Mk.
Salons apart.



Emil Garde
WEIN-RESTAURANT I. RANGES
BERLIN, Mittelstr. 60.
Dejeuners Exquisite Küche
Diners „Salons“
Soupers Auserlesene Weine.
60

Zum 30. Male

China.

Bilder aus der Gegenwart in 3 Abtheilungen von August Siems.
In Scene gesetzt und mit neuen Wassereffekten versehen vom Director **Albert Schumann.** Musik von August Siems und Alois Beranek. Im Orchester arrangirt vom Capellmeister Beranek.

I. Abtheilung:
→ **Die Unseren in Kiautschau.** ←

II. Abtheilung:
Aufstand der Boxer — Krieg.
Nach der II. Abtheilung: **Pause**
Vorführung des Kinematographen.

III. Abtheilung:
Die Verbündeten vor Taku-Peking.

PERSONEN:

| | |
|--|--|
| Arr-Sung, Wirth . . . Herr Rowland. | Me-Me, deren Sohn . . . Herr Armando. |
| Seine Frau . . . Frau Mears. | Keck, Maler und Photograph . . . Herr Martineck I. |
| Assisi } deren { Frl. Bertha Happé. | Sein Factotum . . . Herr Martineck II. |
| Viona } Töchter { Frl. Cinquegrani. | Frl. Eisenhammer. |
| Oswald, Marine-Offizier . . . Herr Loyal. | Radfahrerinnen aus Deutschland } Frl. Krembs. |
| Wangern, Kapitain . . . Herr Marx. | Ein Confectionär . . . Herr Heerdegen. |
| Schiffsoffiziere . . . Herr Bruno. | Probirmamsells { Frl. Grosse. |
| Steffens } Unter-Offiziere { Herr Hodgini. | Ein Missionär . . . Herr Little Wood. |
| Paulsen } } Herr Martineck III. | Herr Feuder. |
| Tsing-fu } Chinesen { Herr Toniloff. | Deutsche Matrosen { Herr Mahlendorf. |
| Li-Tain } } Herr Antonet. | Herr Rudolf. |
| Mahot } } Frl. Armando. | Herr Tipp. |
| Titzi } Chinesinnen { Frl. Charly. | Herr Weitschat. |
| Voame } } Frl. Sheur. | Ein Briefbote . . . Herr Schult. |
| Nunia } } Frl. Pilz. | Zwei chinesische Bettler . . . Herr Nipp. |
| Fu-Tsang, ein reicher Pächter, Seine Frau . . . Herr Fischel. Frau Basile. | Herr Charles. |

Die einzige Einzel-Verkaufsstelle der Rousselet'schen Hutfabriken befindet sich Friedrichstrasse 90, zwischen Mittel- und Dorotheenstrasse.

BROCHUREN
CATALOGUE
FORMULARE
RECHNUNGEN
PROSPEC
SAUBERSTE AUSFÜHRUNG.
BILLIGSTE PREISE.
SCHNELLSTE LIEFERUNG.

* **Café Stern**
Friedrich-Strasse 118/119
am Oranienburger T
(in nächster Nähe des Circus Schun
grösstes und vornehmstes
Café der Residenz.

Hamburger Wein- und Austern-Stube
Kl. Mauer-Strasse
Vornehmste Salons apart.

Restaurant und Garten Carl Oertler,
NW., Prinz Louis Ferdinandstrasse
Mittagstisch zu kleinen Preisen
Reichhaltige Abendkaffee
Ausschank:
Münchener Bürger-Bräu,
Pilsener Actien-Brauerei,
Böhmisches Brauhaus, Berlin.

Martha Tschander
SW., Friedrichstrasse
Empfehle
chice
Damenb
und stets
Neuheiten der Saison
zu soliden Preisen.

Zum Franciskaner
8 Stadtbahnbogen 8.
Georgenstrasse am Bahnhof
Friedrichstrasse.
Wein- und Bierstuben.
Exquisite Weine. — Täglich frische Austern.
Hiesiges, Münchener, Erlanger Bier. Original-Pilsener.
OSCAR GEBAUER.

Schmerzloses Zahnziehen ohne Narkose
Linde's Zahn-Institut
Inhaber:
Zahnarzt Dr. Lind u. Linde
Plattenlosen Zahnersatz,
Plomben etc.
Brückenstr. 6B.
a. d. Jannowitzbrücke.

Im Zirkus Busch ging gestern Abend die neue große Ausstattungspantomime „Sevilla“ erstmalig in Szene und hatte einen glänzenden Erfolg. [...] In der Ausstattung der Pantomime hat der Zirkus Busch Verwunderungswürdiges geleistet. Die Szenen in der Arena, der Stierkampf, sind prächtig durchgeführt, die gehörnte Bestie, die nicht getötet, sondern nur überwunden wird, zeigt eine meisterliche Dressur. Die große Kampfesepisode mit den Räubern, bei der die Felsen und Wasser über die Kämpfenden herniederstürzen, tritt mit allen Manegekünsten in die Erscheinung, und die Schlußapothose mit ihren rauschenden Fontänen und aus den Wassern hervorsteigenden Nymphen im blendenden Lichte bunter Farbenspiele, bringt wundervolle Effekte.

Ausschnitt aus Berliner Börsen-Courier, 24. November 1912, in: Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1559.



Abb. 36
Aufnahme aus den Proben für
die Pantomime *Sevilla* bei Circus
Busch (1913).



Looping the Loop: Spezialeffekte und spektakuläre Konstruktionen

Die großen Berliner Zirkusspielstätten waren Schauplätze aufwendiger Inszenierungen und Experimentierfelder für die neusten technischen Errungenschaften der Zeit. Mittels Elektrizität und elektrischem Licht beziehungsweise Projektionstechniken konnten ungeahnte, spektakuläre Spezialeffekte erzeugt werden, beispielsweise sogenannte Nebel- und Wolkenbilder. Dabei spielte die Berliner Firma Willy Hagedorn eine wichtige Rolle: Sie entwickelte bühnentechnische Apparaturen für Licht-, Projektions- und Wassereffekte. Und der Filmpionier Max Skladanowsky arbeitete zu Beginn seiner beruflichen Karriere für den Theaterapparate-Hersteller. Obwohl sich Spuren von Hagedorn in einer Vielzahl von historischen Fachzeitschriften und Zirkusprogrammen finden, ist heute nicht mehr viel über dieses, für den gesamten Theaterbereich damals bedeutsame Unternehmen bekannt.

Auch Künstler:innen oder Zirkusdirektor:innen ließen diverse bühnentechnische Konstruktionen patentieren. Albert Schumann beispielsweise eine künstliche Skibahn für artistische Darbietungen oder die Tänzerin Letitia Dando eine Konstruktion für einen fliegenden beziehungsweise fliegend erscheinenden Tanz (vgl. Deutsches Marken- und Patentamt).

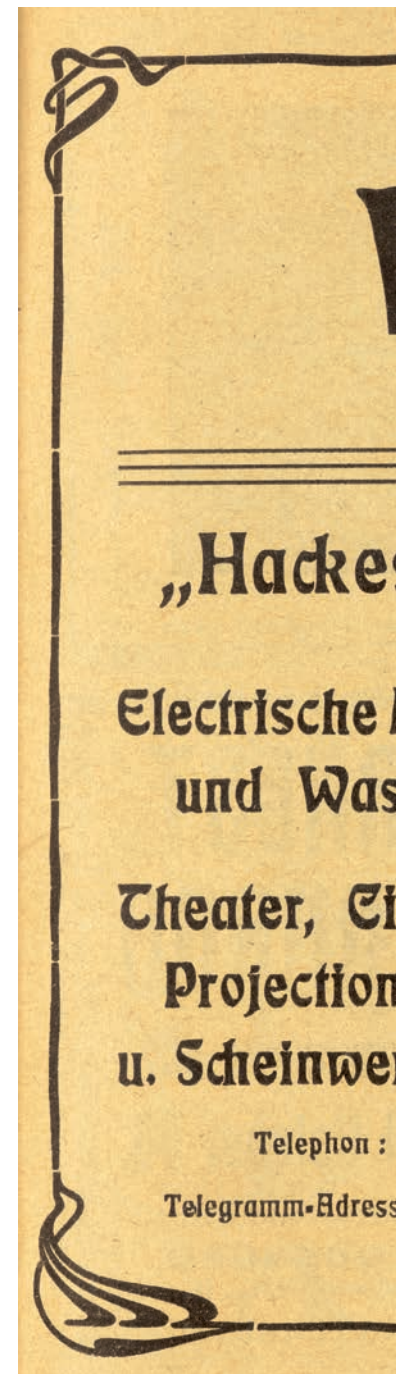


Abb. 37
Anzeige der Firma Willy
Hagedorn im Artistik-Fachblatt
Das Programm (1906).

Willy Hagedorn

Berlin C. 54

„Kaiserhof“

40 Rosenthalerstr. 40

Ausstattungs-
wasser-Effekte

für
Circus, Variété,
Schein-Apparate
aller Art.

Telefon Amt 3, 7253.
Telegraphische Anstalt: Mechanic, Berlin.

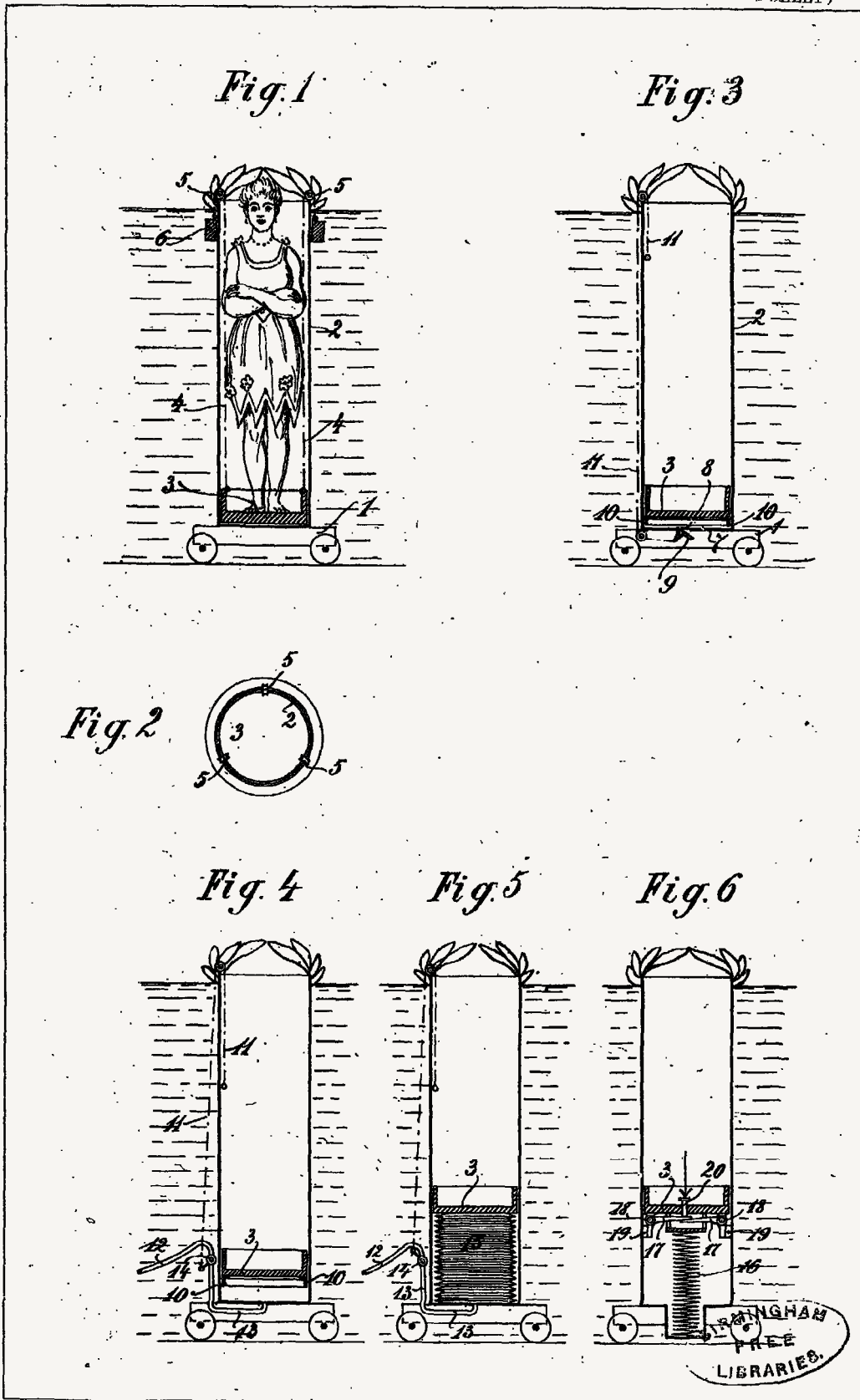
Projection
Electricity
Optic
Mechanic
Slides
Photography
Bioscope
Stage-
Technic

Electrical and Water
Effects
for
Stage and Arena
Projection-Search and
Lime-light Lamps
of all kinds.

Phone: Amt 3, 7253.
Cables: Mechanic, Berlin.

15545

[This Drawing is a reproduction of the Original on a reduced scale.]



Malby & Sons, Photo-Litho.

Abb. 38
 Technische Zeichnung aus
 einer Patentanmeldung der
 Firma Willy Hagedorn für eine
 Vorrichtung genannt „Immersed
 Trap for Spectacular and like
 Performances“ mittels derer
 Künstler:innen trocken aus dem
 Wasser auftauchen konnten
 (1906).

Abb. 39
 Fotografie der Proben für die
 Pantomime *Pompeji* bei Circus
 Busch (1913): Der Ausbruch
 des Vesuvus mit Feuerregen und
 Asche schien mit Sägespan-
 regen inszeniert worden zu sein.



Pantomime „Pompeji“ Circus Busch 1913.



Abb. 40
Plakat von Circus Busch
zur Bewerbung einer Looping
Darbietung (1906).
Farblithografie von
Adolph Friedländer.



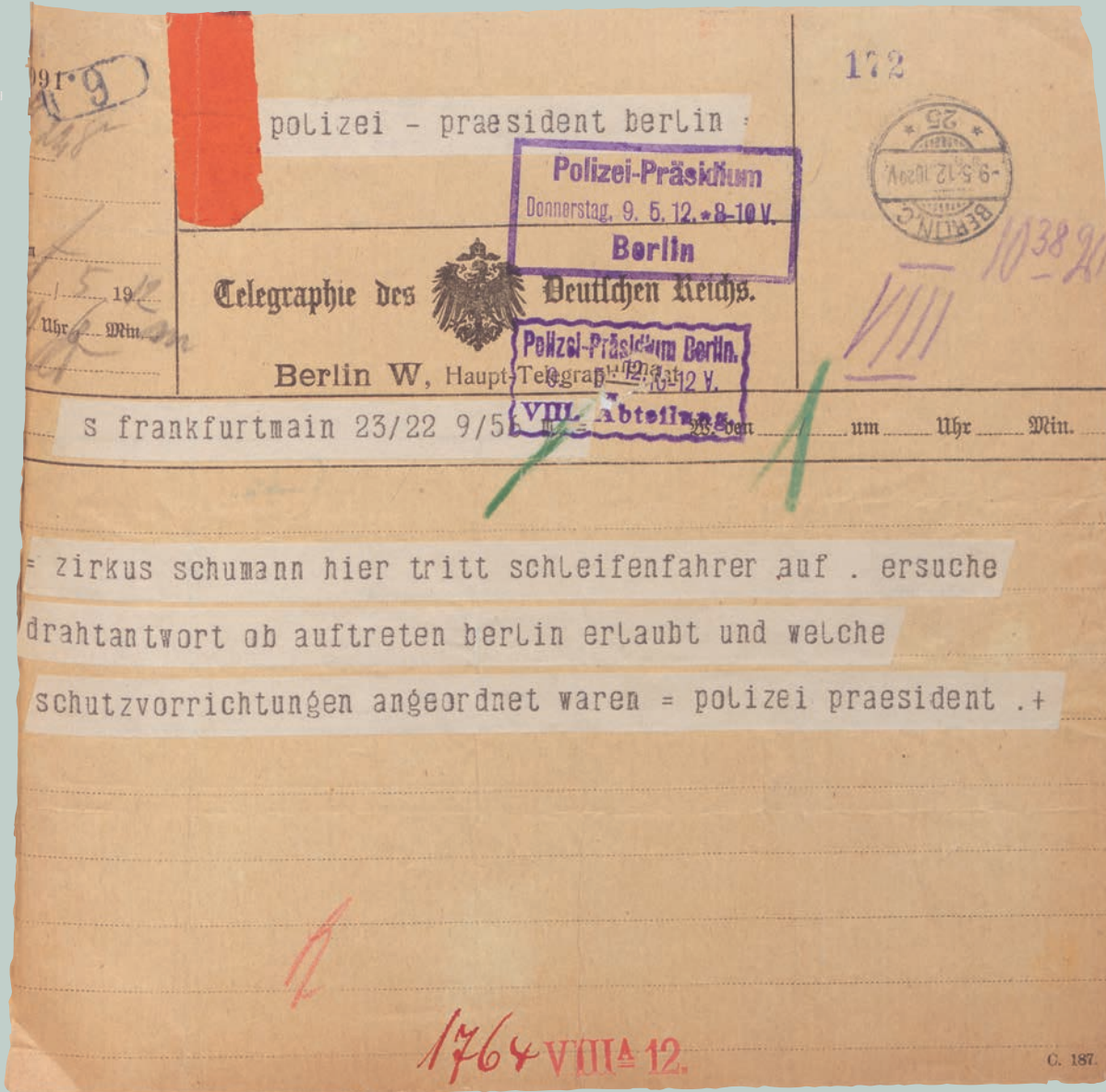


Abb. 41
Telegramm an die Berliner
Theaterpolizei betreffend
Sicherheitsfragen rund um den
Auftritt eines „Schleifenfahrers“
bei Circus Albert Schumann in
Frankfurt am Main (1912).

Ein neues „Looping the loop“.

Jeder Fortschritt bedingt eine Uebertrumpfung bisheriger Höchstleistungen. Auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit ist dies der Fall, im Handel, in der Technik, der Wissenschaft, der Kunst und auch auf der — Variétébühne.

Gerade hier ist der Kampf um das tägliche Brot ein besonders erbitterter, und mehr als in vielen anderen Berufen bedarf man hier eisernen Fleisses, des Mutes und der Intelligenz, will man sich einen „Platz an der Sonne“ erobern. Das Publikum sieht abends im Theater oder im Variété nur die glänzende Aussenseite; es bejubelt die hervorragende Leistung eines Artisten, ohne daran zu denken, welche Mühe und Arbeit der gewandte, seine Uebung scheinbar ohne Anstrengung ausführende Künstler aufwenden musste, ehe ihm seine Gipfelleistung bis zur Vollendung gedieh.

Eine Gipfelleistung ist es nun auch, die demnächst in einem Berliner Zirkus zu sehen sein wird — eine neue Art des „Looping the loop“. Die „Fahrt auf der Salto-Monocycle-Bahn“ nennt der waghalsige Artist, mit dem wir unsere Leser bekannt machen wollen, seinen geradezu sensationellen Akt. Derselbe besteht darin, dass der Artist, in ein 2 m hohes und ca. 40 cm breites Rad eingeschmalt, eine Schleife durchrollt. Unsere beiden oberen Illustrationen auf dieser Seite geben einen genaueren Begriff von dem Vorgang, als Worte ihn zu geben vermögen.

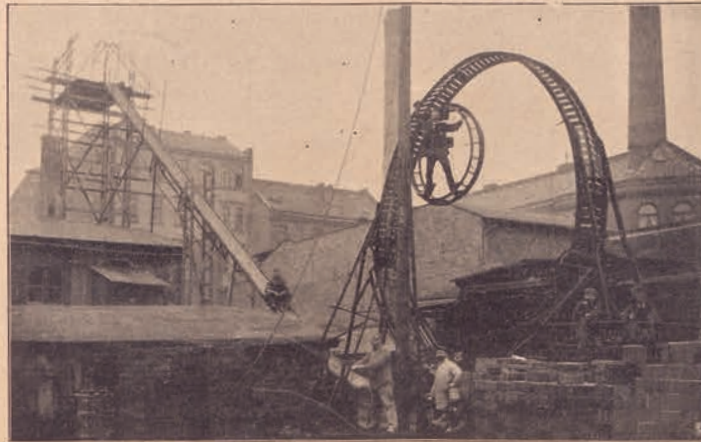
Mr. Eclair — so nennt sich der Künstler — hat seine Schleifenbahn von der Firma A. Klose, Schiffbauerdamm, konstruieren lassen und 15 Wochen in einer sogenannten Trainiertrommel (siehe Illustration) geübt, ehe er die erste Fahrt unternahm. In der Trainiertrommel wollte er sich an die Umdrehungen des Rades gewöhnen, und, wie Mr. Eclair versichert, war diese Art der Vorbereitung sehr notwendig, denn infolge der Umdrehungen platzten ihm zahlreiche kleine Adern in den Augen, und die Blutgefäße im Hals und Kopf erweiterten sich derart, dass eine Fahrt in der Monocycle-Bahn

ohne jede Vorbereitung ihm, wie er glaubt, sicher den Tod gebracht hätte.

Nachdem die fehlerlose Konstruktion der Bahn durch eingehende Versuche festgestellt worden war — man hatte u. a. schwere Wagenräder die Bahn durchrollen



Mr. Eclair in seinem Rade.



Die Salto-Monocycle-Bahn.

lassen — unternahm schliesslich Mr. Eclair seine erste Fahrt. Es war eine Fahrt auf Leben und Tod. Niemand vermochte vorauszusagen, wie das Wagstück ablaufen würde.

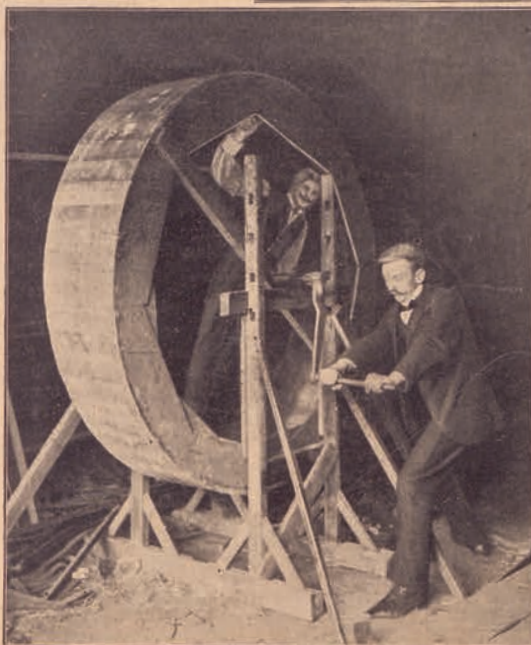
Dem Kühnen war das Glück hold. Die Fahrt verlief zur Freude und Genugtuung aller Beteiligten tadellos und ohne Zwischenfall, und so war denn eine neue sensationelle Zirkusnummer fertig. Auch eine zweite Fahrt, die Mr. Eclair bald darauf unternahm, glückte.

Die eigenartige Fahrbahn führt von der 14 m hohen Abfahrtsstelle in die Schleife hinab. Dieselbe ist allerdings keine eigentliche Schleife, wie sie z. B. von Mündner benutzt wird; vielmehr öffnet sich, wenn der kühne Fahrer in seinem Rade die schräge Bahn hinabsaust, in dem Ringe eine Klappe, durch die das Rad in letzteren hineinrollt. Mit furchtbarer Wucht fliegt das ca. 5 Zentner schwere Rad die gegenüberliegende Wand hinauf, wobei es infolge der Zentrifugalkraft mit einem Druck, der dem Siebzehnfachen des Eigengewichtes entspricht, gegen die Wand gepresst wird. Hat das Rad den höchsten Punkt des Ringes passiert, so fliegt es auf der anderen Seite nach unten und verlässt den Ring wieder durch eine inzwischen geöffnete Ausfahrtsklappe. Bei der Ausfahrt wird die noch immer rasende Fahrt durch eiserne Ausführungsschienen, die sich eng an das Rad anlegen, gebremst, und in einem Netze findet schliesslich die tolle Fahrt ihr Ende.

Der ganze Akt dauert nur 8 Sekunden. Am 15. November tritt der Artist mit seiner im wahrsten Sinne des Wortes sensationellen Vorführung in einem Berliner Zirkus auf.

Noch einige Worte über die Fahrbahn. Dieselbe hat eine Länge von ca. 60 m inklusive Ring und Ausfahrt. Der Ring ist 7 1/2 m hoch und, ebenso wie der übrige Teil der Bahn, 59 cm breit. Das Rad, welches 39 cm breit ist, rollt in einer muldenförmigen Aushöhlung. Der geringste Fehler in der Konstruktion der Bahn, welche eine überaus sinoreiche ist, hätte ein Misslingen der Fahrt und einen gefährlichen, wenn nicht tödlichen Sturz des Künstlers zur Folge gehabt. Besonders genial ist der Mechanismus der Klappen bei der Ein- und Ausfahrt. Dieselben werden von einem Kollegen des Fahrers bedient und stellen den wichtigsten Teil der Bahn dar, da ein Versagen derselben eine furchtbare Katastrophe zur Folge haben würde.

D.



In der Trainiertrommel.

Abb. 42 Bericht über die Nummer Looping the Loop in der Fachzeitschrift Sport im Bild (ca. 1910).

Herz in den Fluten oder: Zirkus unter Wasser

Beleuchtungseffekte, Filmprojektionen und: Wasserspektakel! Ab 1890 sind in den Spielplänen der Berliner Zirkusspielstätten Ankündigungen für Wasserpantomimen zu finden. Die erste Inszenierung mit und im Wasser *Auf Helgoland* zeigte Circus Gotthold Schumann bei einem Gastspiel im Circus Krembser. 1891 feierte dann eine Wasserpantomime im Markthallenzirkus unter Circus Renz, inzwischen Besitzer der Spielstätte, Premiere. In den folgenden Jahren wurden die Wasserpantomimen zum Markenzeichen von Circus Busch am Bahnhof Börse. Über die entsprechende Technologie ist in den Memoiren von Marion Spadoni, zwischen 1945 und 1947 Intendantin des Friedrichstadt-Palasts, folgendes zu lesen: „Die Apparatur für das Wasser hatte Gotthold Schumann aus Paris mitgebracht. Die Sägespäne verschwanden aus der Arena. Ein dicker Kokosteppich bedeckte den Holzboden. Entfernte man den Teppich und senkte den durchlöchernten Boden, gab er das Wasser frei.“ (Spadoni ca. 1994, S. 21)

Diese Beschreibung entspricht jener des *Nouveau Cirque*, einer 1885 in Paris errichteten Zirkusspielstätte, die ursprünglich so konzipiert war, dass sie im Sommer komplett in ein Schwimmbad umgewandelt werden konnte. Die wasserdurchlässige Manegeplatte dieses Zirkusgebäudes, die während des trockenen Teils der Aufführung mit einem Kokosteppich bedeckt war, ließ sich binnen weniger Minuten mittels eines hydraulischen Getriebes in das darunterliegende Wasserbecken absenken. Nach der Transformation wurden dem Publikum Schwimmchoreografien und diverse technische Effekte präsentiert. Für das Wasserbecken wurde außerdem ein spezielles Beleuchtungssystem entwickelt und es ist überliefert, das Publikum habe während der Umwandlung der Manege zum Schwimmbaden stets enthusiastisch applaudiert (vgl. Dupavillon 1982, S. 99ff).

Für die Wasserpantomimen wurden eine ganze Reihe von Maschinen und Geräte entwickelt und patentiert wie zum Beispiel Pumpensysteme, mit deren Hilfe aus den oberen Rängen beziehungsweise der Zirkuskuppel Kaskaden in das Manegebecken gegossen werden konnten oder auch Apparaturen, die emporschießende Wasserfontänen mittels elektrischer Lichttechnik farbig beleuchteten – auch „*Fontaines Lumineuses*“ genannt.

Die „Wassermanina“, mit bürgerlichem Namen Minna Schulze, war eine berühmte Schwimmkünstlerin – heute würde man sie wohl als Stuntwoman bezeichnen –, die zwischen 1900 und 1920 in zahlreichen aufsehenerregenden, gefährlichen Wasserszenen der Zirkuspantomimen von Circus Busch auftrat. Nach dem Ende ihrer Zirkuskarriere lebte und arbeitete Minna Schulze bis zu ihrem Tod im Haushalt von Paula Busch (vgl. Busch 1992 [1957], S. 112ff.; Haerdle 2010, S. 137ff.).

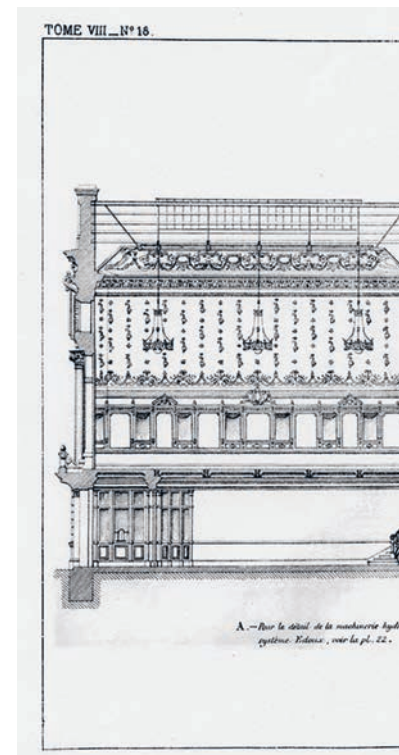
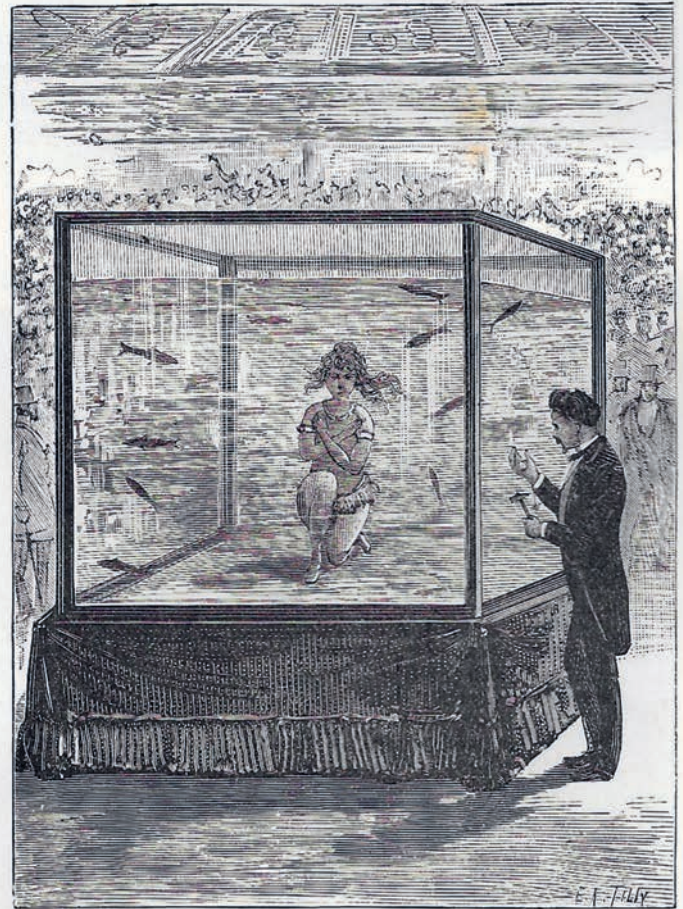
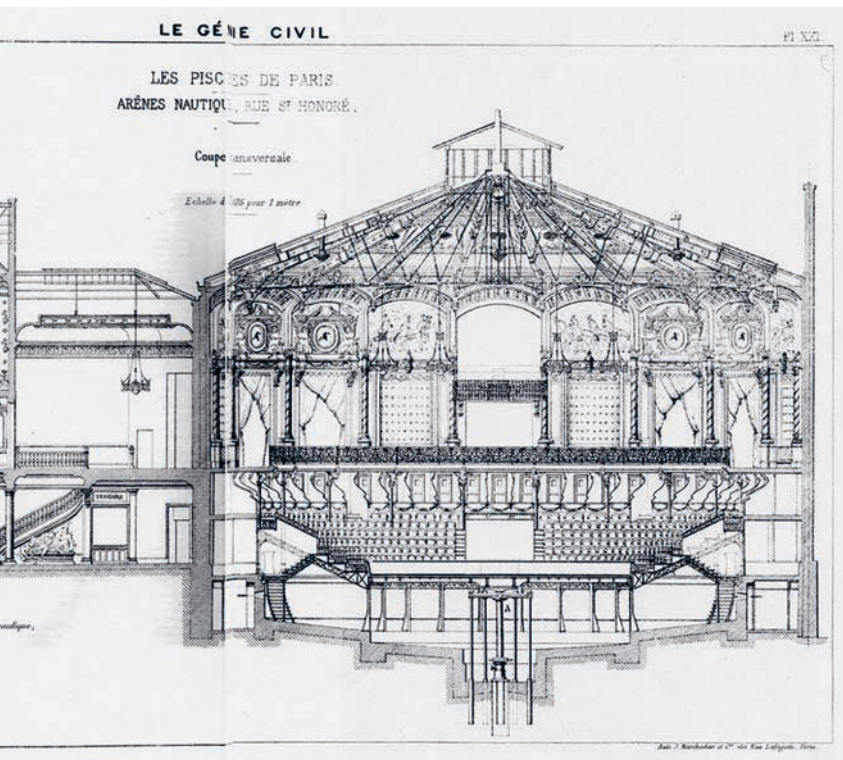


Abb. 43
Bauzeichnung in einem Bericht vom 6. März 1886 in der Fachzeitschrift *Le Génie Civil* über den neu gebauten *Nouveau Cirque* in Paris (1886).



MISS LURLINE IN HER TANK.

Miss Lurline, in giving her performance, takes a deep breath, and lets herself sink to the bottom of the tank, where she kneels in the attitude shown in the illustration, while the conductor of the exhibition takes out his watch and counts the seconds, giving a blow with a hammer at every half-minute. "Half-a-minute—one minute—a minute and a half—two minutes—two minutes and a half!" In the midst of a silence broken only by the sound of the hammer the time seems everlasting, and it is a relief to the spectators when the diver at length springs to the surface. In order to realize what it means to hold the breath for such a period, it is sufficient to make the attempt. One minute is beyond the power of most people, and very few, indeed, can reach a minute and a half.

Vol. ii.—23.

Abb. 44
Die nordamerikanische Künstlerin Miss Lurline trat in den 1879 bei Circus Renz auf und wurde bekannt mit ihren Tauchdarbietungen in einem „kolossale[n], aus Glas gefertigte[n] Wasserbehälter und [den] ihn erfüllenden 24000 Liter Wasser“ (Berliner Börsenzeitung, 24. August 1882, S. 8) (1883).



Abb. 45
Fotografie von Wasserminna, bürgerlich Minna Schulze, war eine berühmte Schwimmkünstlerin und Stuntwoman, die zwischen 1900 und 1920 in zahlreichen Wasserszenen der Zirkuspantomimen von Circus Busch auftrat (ca. 1920).

No. 116.

Preis 10 Pf.

Circus Renz.

Karl-Strasse.

Heute Donnerstag, den 31. December 1891,
Abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr:

EXTRA - VORSTELLUNG.

PROGRAMM.

1. Mexikaner-Manöver, geritten von 12 Herren, angeführt von Herrn **A. Renz.**
2. Die fliegenden Hüte von den Clowns Gebr. Dianta und Warne.
3. Mlle. Delbosq in ihren ausserordentlichen Leistungen auf trabendem Pferde.
4. Geschwister Cottrelly, Equilibristinnen.
5. Fräulein Natalie, Parforceeiterin.
6. Auftreten des Clowns C. Godlewsky.
7. **Prinz Carneval und sein Gefolge**, komisch equestrisches Arrangement mit 12 Freiheitspferden von Herrn Fr. Renz.
8. Mr. Jules, Jockeyreiter.
9. Drei Gebrüder Briatore, akrobatische Clowns.
10. **The gold bird**, englisches Vollblut, in allen Gangarten der hohen Schule geritten von Fräulein Clotilde Hager.
11. **Eine Vergnügungs-Fahrt** mit verschiedenen Hindernissen höchst komisch-originelle Scene von „The Eltons.“

10 Minuten Pause.

12. Zum 102sten Male:

Auf Helgoland,

oder: **Ebbe und Fluth.**

Grosse hydrologische Ausstattungs-Pantomime in 2 Abtheilungen mit National-Tänzen von 60 Damer in Pracht-Costümen, Aufzügen, Gruppierungen und Tableaux, Dampfschiff- und Segelboot-Fahrten, Wasserfällen, Riesen-Fontaine mit allerlei Lichteffekten etc., arrangirt und in Scene gesetzt vom Director **E. Renz.**

Musik von **A. Cahmbley.**

Sämmtliche Costüme, Decorationen, Requisiten etc. sind auf das Originellste und Prachtvollste angefertigt.

Erste Abtheilung: **Ebbe.**

1. Bild: **Belner's Pavillon.** 2. Bild: **Gefcept.** 3. Bild: **Anzug verschiedener Nationalitäten**, vom gesammten Corps de Ballet.
Armee-Marsch No. 1 von Franse, angeführt von einem Trompeter-corps mit 2000 Mann Instrumentisten.

Neue Einlage: **Escherkessentanz.**

Personen

| | |
|--|-----------------------|
| Anastasius Zuckermantel Rentier | Herr Dianta I. |
| Eulalia, seine Frau | Frau Dianta. |
| Mirzel, deren Tochter | Frau A. Renz. |
| Mr. Garrik, ein Amerikaner | Herr Godlewsky. |
| Lord Mixpickie, Kurgast | Herr Misko. |
| Jack, sein schwarzer Diener | Leon Dassis. |
| Dr. Chrysothomus | Herr Cottrelly. |
| Karl Müller, Schauspieldirector | Herr Bradbury. |
| Eine Schauspielerin | Frau Bradbury. |
| Zwei Schauspieler | Herr Paul u. William. |
| Ein Matrose | Herr Köchel. |
| Pfarrer White | Herr Gaberel. |
| Willi, Oberkellner | Herr Dianta. |
| Ein Groom. Ein Kellner. Badegäste. Fiscner und Fischerinnen. | |

Hafenwächter. Deutsche und englische Soldaten. Vertreter fremder Nationen etc.
Vorkommende Tänze: 1. Helgoländer Fischertanz, von den Damen Warne und Polednik, den Herren Aposnansky und Zabczinsky und dem gesammten Corps de Ballet. 2. Polka comique, getanzet von Fr. Warne, Herren C. Godlewsky und Aposnansky. 3. Einzug der Nationen: Frankreich, Amerika, Russland, England, Italien, Deutschland, Ungarn und Oesterreich. Grande ballabile caracteristique, ausgeführt vom gesammten Personal.

Zweite Abtheilung: **Fluth.**

1. Bild: **Im Nordseebade.** 2. Bild: **Besuch der Fremden auf Helgoland.**
3. Bild: **Komische Scenen.** 4. Bild: **Die 3 Schwestern Johnson**, berühmte Kunst-Schwimmerinnen.

5. Bild: **Grotten-Beleuchtung.**

Schluss-Tableau: **Grande Fontaine lumineuse**, Riesen-Fontaine elektrisch durchleuchtet, mit Feuerwerk und Brillant-Feuerregen in einer Höhe von 80 Fuss ausstrahlend.

(In solcher Vollendung bisher noch niemals dargestellt.)

Die Billets sind nur zu der Vorsteltung gültig, zu welcher dieselben gelöst sind.

Morgen Freitag (Neujahrsfest):

2 grosse Vorstellungen.

Nachmittags 4 Uhr:

Die Touristen,

oder:

Ein Sommertag am Tegernsee.

(Gesetzlich geschützt.)

Grosse Original-Pantomime mit Tänzen und Gruppierungen vom Hofballetmeister **August Siems**, neu arrangirt und in Scene gesetzt vom Director **E. Renz.** Musik vom Capellmeister **Cahmbley.**

Abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr:

Auf Helgoland.

E. Renz,
Director.

Druck von Ernst Löffel' Erben, Königl. Hofbuchdrucker, Berlin O.

Textbücher à 10 Pf. sind bei dem Programm-Verkäufere zu haben.

Abb. 46
Programmzettel von Circus Renz für den 31. Dezember 1891 mit der Pantomime *Auf Helgoland oder: Ebbe und Fluth*. Angekündigt werden unter anderem Dampfschiff- und Segelbootfahrten, Wasserfälle und Riesen-Fontänen (1891).



Abb. 47
Deckblatt vom Textbuch der
Ausstattungsphantomime
Seebad Helgoland bei Circus
Renz. Illustriert ist unter anderem
die mit Wasser gefüllte Manege
sowie eine große Wasserfontäne
(1891).

Cirkus Busch. Am Dienstag öffnete der neue Cirkus Busch am Bahnhof Börse zum ersten Male seine Pforten und ließ sich von einem geladenen Publikum bis in die entlegensten Winkel hinein sorgfältig und kritisch betrachten. Mit dem Ergebnis dieser Betrachtung können und werden beide Parteien sicherlich zufrieden sein, denn nicht nur neu und glitzernd sauber präsentirte sich alles, sondern auch elegant und praktisch. Das zeigt sich zunächst an der Manège, dem wichtigsten Theile des Cirkus, die sich von sämmtlichen Manègen Deutschlands dadurch unterscheidet, daß sie mit einer Kokosdecke belegt ist. [...] Da Direktor Busch als Hauptschlager eine nautische Pantomime herauszubringen beabsichtigt, sind Vorkehrungen getroffen worden, durch welche die Manège in einen See verwandelt werden kann, der eine Tiefe von zehn Metern erhält. In diesen werden dann allabendlich ein paar hundert Personen, ein paar Dutzend Pferde, Elephanten und andere Thiere stürzen, ohne daß das Publikum sie aus dem nasen Element zurückkehren sieht, denn der „Abgang“ erfolgt dreißig Fuß unter dem Meeresspiegel. [...]

Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 24. Oktober 1895, o. S.

Abb. 48
 Patentanmeldung für eine Bühnenvorrichtung zur „scheinbaren Geh- und Tanzbewegung von Personen [...] in ruhigem und bewegtem Wasser“. Erste Seite einer Patentschrift von Carl G. Rodeck (1895).

KAISERLICHES PATENTAMT.



PATENTSCHRIFT

— № 84986 —

KLASSE 77: SPORT.

AUSGEBEN DEN 30. JANUAR 1896.

C. G. RODECK IN HAMBURG.

Verfahren und Einrichtungen zur Ermöglichung pantomimischer Schaustellungen auf dem Wasser.

Patentirt im Deutschen Reiche vom 29. Januar 1895 ab.

Gegenstand vorliegender Erfindung ist ein Verfahren zur Ermöglichung der scheinbaren Geh- und Tanzbewegung von Personen auf und in verschiedenen Höhenlagen in ruhigem und bewegtem Wasser, welches sich auf die Auf- und Niederbewegung und Einstellung von Glasplatten in Wasserbecken und das Verschleiern dieser Platten und der sie tragenden Mittel durch effectvoll beleuchtete Dunsthüllen oder durch brandige Bewegungen der Wasseroberfläche bezieht.

Das nächstliegende Mittel zur Hebung und Senkung sowie Feststellung von Glasplatten in Wasserbecken mag das Aufhängen derselben an dünnen Seilen sein; solche hindern jedoch die Bewegungen der Schauspieler und benötigen eine Ueberbrückung oder Ueberdachung des Wasserbeckens in lichter oder geschlossener Construction. Es empfiehlt sich deshalb mehr, auf- und niedergehende Stützen anzuwenden, deren Bewegung in außerordentlich verschiedenartiger Weise bewirkt werden kann.

Am vortheilhaftesten von allen Mitteln erscheint ein hydraulisches, welches durch Zu- und Ablassen von Wasser zu und von einem oder mehreren die Glasplatten tragenden Cylindern oder Prismen oder sonstigen leicht füll- und entleerbaren Körpern das Heben, Senken und Feststellen der Platten ermöglicht. Es sind dann nur einige Ventile oder Hähne in Thätigkeit zu setzen, welche an irgend einer Stelle der Rohrleitung, welche das Wasser

den Glasplatten zuführt, an Abzweigröhren anschließen.

Das gleiche Mittel kann auch zur Erzeugung eines feinen Wassersprühregens benutzt werden und außerdem auch dazu dienen, die Wasseroberfläche des Wasserbeckens in schäumende Bewegung zu versetzen, indem man zum ersteren Zweck Wasser aus Sprühapparaten von irgend welcher einfachen Construction und zu letzterem Zweck Wasser unmittelbar unterhalb der Oberfläche im Becken aus zahlreichen Oeffnungen in dasselbe eindringen läßt.

Um das Wasserbecken nicht zu überfüllen, muß dasselbe natürlich mit einer Ablauf- oder Ueberlaufmündung versehen sein.

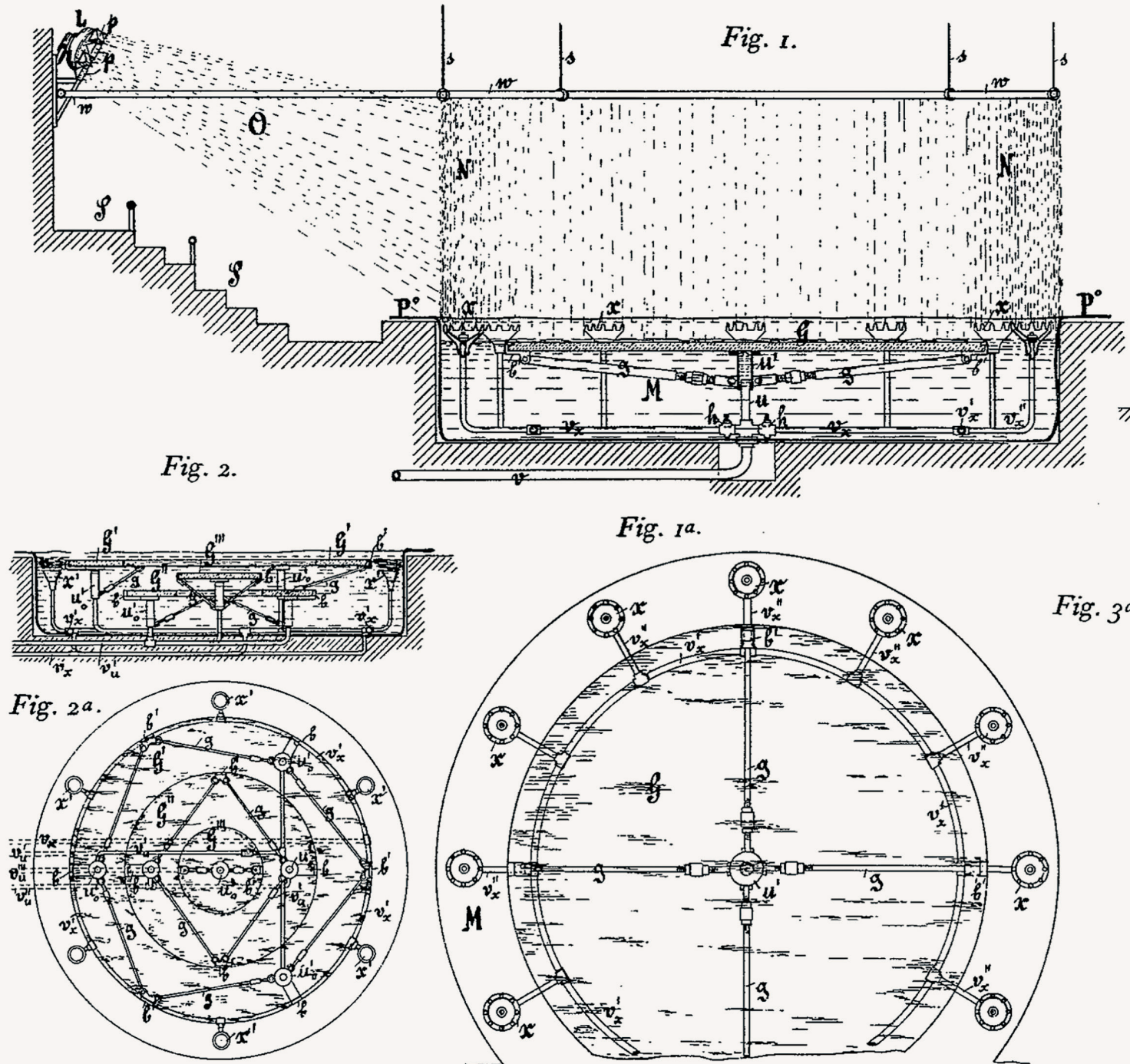
Das hydraulische Mittel zur Hebung, Senkung und Einstellung der Glasplatten, sowie zur Erzeugung eines Wassersprühregens und der Wasserflächenbewegung im Wasserbecken ist den beiliegenden Zeichnungen zu Grunde gelegt.

In den zusammengehörigen Fig. 1 und 1a ist ein kreisförmiges Wasserbecken vorausgesetzt, um welches herum, nach Fig. 1 wie um die Manege eines Circus herum, Zuschauerplätze *S* vorgesehen sind. Für die Manege muß ein wasserdichter Stoff *P*^o zur Auskleidung angewendet werden, um das Wasser in ihr zu erhalten, und es muß die Rohrleitung, welche das Wasser zuführt, gegen das wasserdichte Gewebe selbst abgedichtet sein.

Die Glasplatte *G* ruht auf einer cylindrischen Stütze *u'*, welche das aufwärtsgerichtete Rohr *u*

C. G. RODECK IN HAMBURG.

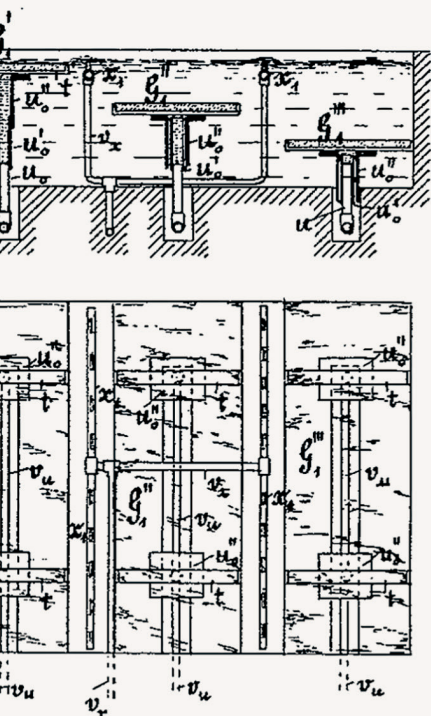
Verfahren und Einrichtungen zur Ermöglichung pantomimischer Schaustellungen auf dem Wasser.



PHOTOGR. DRUCK DER REICHSDRUCKEREI.

Abb. 49
 Technische Zeichnung der Patentanmeldung für eine Bühnenvorrichtung zur „scheinbaren Geh- und Tanzbewegung von Personen [...] in ruhigem und bewegtem Wasser“. Durch

Fig. 3.



Zu der Patentschrift

№ 84986.

die Anwendung von Reflektorlampen und Glasprismen sollten „Regenbogenerscheinungen auf dem Wassersprühregen“ erzeugt werden können.

Vierte Seite einer Patentschrift von Carl G. Rodeck (1895).

Das Maschinenhaus, in dem der Heizkessel für die Beheizung des Hauses und für die Erwärmung des Manegenwassers aufgestellt ist, befindet sich ausserhalb des Circusgebäudes und ist durch keinerlei Oeffnung mit dem Theaterraum verbunden.

Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V.,
Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv),
N7/02/168/2

Alle Kavaliere der Jagdgesellschaft mußten auf ihren Pferden von einer als Felsplatte kaschier- ten Anhöhe in die mit Wasser gefüllte Arena springen. Da das Bassin 4 m tief war, konnten sich die Pferde keinen Schaden tun und schwim- mend die gegenüberliegende Rampe erreichen. Als einzige Dame wagte auch die berühmte Wasserman- nina, als fesche Marquise kostümiert, diesen Sprung im Damensitz.

Paula Busch, Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau, Manuskript [ohne Datum], S. 245.

Das Programm verkündete: ‚In einem Sturzwasserfall versinkt die Stadt Vineta mit allen Menschen. Die Wassernixe Elna wirft ihr Herz in die Flut und bewirkt dadurch das Wiederauftauchen der Stadt. Alle Bewohner und alles Getier entsteigen trockenen Fußes der Tiefe des Wassers.‘ Und so geschah es tatsächlich Abend für Abend: 30'000 Liter Spreewasser stürzten aus der Zirkuskuppel auf das sündige Vineta, und 50 Menschen mit 27 Tieren gurgelten dreieinhalb Meter hinab in die Wassermanege. Sechs Minuten dauerte das Unwetter. Als dann die Scheinwerferpersonen wieder durchbrachen und die Sünder von Vineta mit frischgewaschenen Seelen und sogar im Sonntagsstaat aus ihren triefenden Häusern traten, waren auch die mißmutigsten Urlaubsländer baff. [...] Unser ‚Wunder‘ bestand in komplizierten Taucherglocken, die wir in jedes Fischerhaus eingebaut hatten und während des Untergangs mit Atemluft versorgten. [...]

Paula Busch, *Das Spiel meines Lebens. Erinnerungen*, 1992 [1957], S. 89ff.



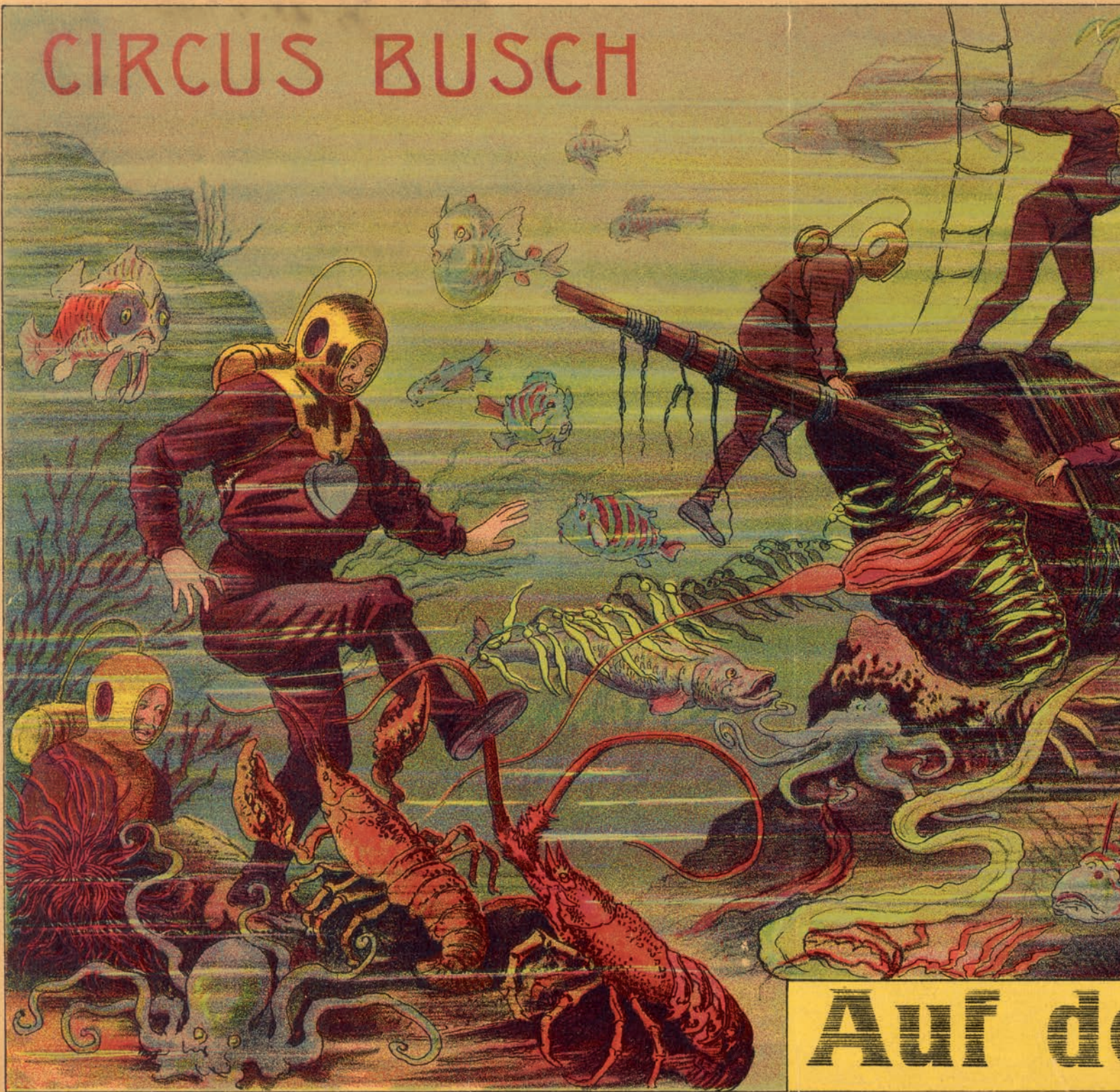
Quer durch die Bahn ist ein 3 m breiter und 2,20 m tiefer Graben angelegt, der bei überschwemmter Manege zum Durchschwimmen für Pferde und Elephanten benutzt wird.

Architekten-Verein zu Berlin/Vereinigung Berliner Architekten (Hg.), *Berlin und seine Bauten*, Bd. 2.3: *Der Hochbau*, 1896, S. 515.



Abb. 50
Die Manege wird geflutet.
Technische Probe für
eine Wasserpantomime
im Circus Busch (1922).

CIRCUS BUSCH



LITH. ADOLPH FRIEDLÄNDER HAMBURG.

Auf d



Bei meinem gestrigen Besuche des Circus Busch wurde Wasser in die Manege eingelassen. Dieses verbreitete einen derartigen pestilenzartigen Geruch, daß die Besucher in den vorderen Reihen erheblich belästigt wurden.

Aus einem Brief an das Polizeipräsidium vom 28. Dezember 1913; Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1560.

Abb. 51 und Rückseite Vorder- und Rückseite einer Werbeanzeige von Circus Busch für die Wasserpantomime *Auf der Hallig* (1907). Farblithografie von Adolph Friedländer.

Foto. Circus Busch
28. 9. 1907

CIRCUS BUSCH

Auf der Hallig

Original-Manege-Schaustück des Circus Busch.

Besonders hervorzuheben:

Die völlig neuen Riesen-Illusions-Akte unter Wasser.

? Mons. CAROLY ?

Der zur Zeit interessanteste Sensations-Akt! sowie die durchweg neuen Programm-Nummern!

I-75/114 S

„Die Welt ist rund und muss sich drehen“: Versenkbare Manegen, Drehbühnen und Hubpodien

Um 1900 ermöglichten die multimedialen Zirkusaufführungen mit ihren komplexen Beleuchtungs- und Aufzugsapparaturen, verschiedenen Projektionsflächen und aufwändigen bühnentechnischen Einbauten den Zuschauer:innen bis dahin wohl ungekannte, überwältigende Sinneserfahrungen. Im Markthallenzirkus wie auch im Circus Busch bestanden, ganz dem Standard der großen Zirkusgesellschaften entsprechend, neben der Manege auch Tiefenbühnen. In den Zirkuspantomimen wurden diese verschiedenen Spielflächen mit ihren unterschiedlichen räumlichen Möglichkeiten nacheinander oder zeitgleich bespielt, je nachdem wie es die Handlung verlangte. Bereits 1893 war in Berlin ein Patent für eine dreh- und versenkbare Zirkusmanege angemeldet worden (vgl. Abb. 53, S. 96; Deutsches Marken- und Patentamt, 10.05.1893, Dokument DE000000075158A).

Preis 10 Pf. No. 1.



Jubiläums-Saison 1896-97.

Wenn ich meine diesjährige Saison in der Haupt- und Residenzstadt Berlin eine „Jubiläums-Saison des Circus Renz“ nennen, so ist es nicht dem hochverehrten Publikum gewissermaßen eine Erklärung schuldig, die ich mir in Nachsicht geben zu lassen wünsche. Ich bin bekannt, und das mit so schmerzlicher Geduld und noch immer mit unermüdetem Fleiß, die mir die Ehre erlangt haben, mich nach langer, ehrenvoller Dienstzeit, die „Circus Renz“ diesmal auf dem Tag zurückzukehren kann, was ein Privileg, das Altmann Ernst Renz vor nunmehr 30 Jahren zum ersten Male mit seinem Vater in Berlin erhielt. Leider sollte der eigentliche Schöpfer des Circus Renz diesen Tag nicht mehr erleben und auch meine Absicht, die Wiederkehr dieses Tages an der Seite der einzigen in unserer Familie noch Lebenden um jene Zeit vor dem hochgeehrten Publikum Berlin in einer besonderen Weise festlich zu begehen, ist zu meinem tiefen Bedauern von Schicksal nicht in dieser Stunde durchkreuzt worden. Man wird es begreiflich finden, dass ich in Folge der Trauer um meine vor Kurzem durch den Tod plötzlich dahingewandte unvergessliche Mutter von der in Aussicht genommenen Jubiläums-Vorstellung Abstand nehme. Was ich persönlich hinsichtlich der Saison, die dem Publikum und Gedächtnis des Circus Renz nicht ohne immerdar beigetragenen haben, den hochverehrten Einwohnern der Haupt- und Residenzstadt Berlin, dem verehrlichen Publikum und der hochwürdigen Presse meinen besten und tiefgefühltesten Dank für ihr immer rühmliches Wohlwollen, ihr stetes Entgegenkommen und die mir seit jeher an dieser Stelle, das ist, auch eine laute, warmen Worten mit meinem tiefsten, nachsichtsvollen, um zu sagen, dass ich die mir entgegengebrachte allseitige Zustimmung auch zu verfliegen weise, habe ich die sich mir bewusste Gefährdung beizugehen und werde die diesjährige Saison zu einer

Jubiläums-Saison

gestalten. Sie soll die besten Götter bringen, wie auch die moderne Circuskunst zu zeigen versteht und in diesem Rahmen werde ich wiederum Berlin die Ereignisse feiern, dass diese Haupt- und Residenzstadt in so hohem Masse durch ihre stetige Anteilnahme mit gefördert haben.

Nachmals meinen herzlichsten Dank für das mir von seiten Vater und mir im Laufe der Jahre gewährt gewesen, das für mich ein Stolz sein soll, immer Besseres, immer Größeres zu schaffen und zu vollbringen.

Franz Renz, Kgl. Commissionsrath und Director.

Freitag, 25. December 1896 (1. Weihnachtstagsfest), präcise Abends 7 1/2 Uhr.

Première.
Elite-Vorstellung.
Original! (original!)

Lustige Blätter.

Eigen vom Director Franz Renz und dem Grossherzoglich hussarischen Hof-Ballmeistern August Stiens mit gänzlich neuen originalen schwebenden Apparaten und Gekochten Beschreibungen **Original-Vorstellung in 2 Abtheilungen mit dem Amüsante-Programm:**

Weltstadtbilder!

Musik von A. Siems, für Orchester arrangirt vom Capellmeister C. Krüger.

Dieses Stück repräsentirt eine neue Eigenart und Specialität des Circus Renz, indem es im Rahmen einer durchgeführten Handlung sowohl alle circensischen Künste, als auch die choreographischen und pantomimischen Darstellungen zu einer den Abend füllenden Gesamtvorstellung vereinigt.

Vorkommende Musik-Pièces:

1. Mit Gott für Kaiser und Reich, Marsch Lehnhardt.
2. La Czarine, Russische Märsche Ganne.
3. Ouvertüre zur Oper: „Ilka“ Doppler.

1. **Grosser humoristischer Festzug**, ausgeführt vom gesammten Personal.
2. **Ulk, Humor, frohe Laune.**
3. **Auftreten der vorzüglichen Reitkünstlerin Mile Ella.** (Clown H. Belling.)
4. **Zum ersten Male:**
1-2-3-4-5-6
6 trakehner Fuchshengste in Freiheit dressirt **Hugo Herzog:**
u. vorgef. v. Herrn **Hugo Herzog:**
5. **Fidelitas im Circus Renz.** Grosse equestriechoreographische Aufführung, der Jetztzeit entsprechend arrangirt vom Director Franz Renz, ausgeführt vom gesammten Herren-Personal und den Damen des Corps de Ballet.
6. **Als besonders hervorzuheben sind. Zum ersten Male:**
Die drolligen Babys in der Kinderstube.
In einem ganz neuen Genre, dargestellt von **6 Ponys** und einem **Doppel-Pony**, dressirt und vorgeführt vom Director **FRANZ RENZ.**
7. **Mr. W. Rowland, Jockeyreiter** ersten Ranges.
8. **Erstes Weltstadtbild.**
(Der Vorgang geschieht in einem Stadtpark.)
Näheres im Scenarium ersichtlich.
9. **Zum ersten Male: Auftreten der Gebrüder Clarkonnions,** Deutschlands grossartigste Luftturner.
5 Minuten Pause.
10. **Der italienische Clown Pinta.**
11. **Neu! ALBARAC Neu!**
Fuchshengst, in einer bisher noch nie gesehener Art, dressirt und geritten von dem berühmten Schulreiter **Mr. Gaberel.**
12. **Erstes Auftreten der Amerikanerin Miss Lony** als weiblicher Springelown und des grossartigsten Excentric-Springelowns der Welt **Mr. Espiterro.**
13. **Miss Lony** erregte durch ihre bis jetzt von keiner andern Rivalin ausgeführten Parterre-Vall-Frouetten und Saltomobile in den Vereinigten Staaten die grösste Sensation.
14. **Zum ersten Male: Frühlingsreigen,**
dargestellt von Fräulein **Wally Renz, Frau R. Renz, Miss Elly, Miss Zephora** und dem Postillon d'amour **Fräulein Agnes;** in ganz neuen, nach eigener Idee angegebenen und dem Arrangement entsprechenden Costümen mit 5 der bestdressirten Schulpferde.
Finale: **Im Zenith des Lenzes** (Specialität).
15 Minuten Pause.
Inhaber von Logen, Tribünen und Sperrsitzen ist die Besichtigung des Marstalles gestattet.
15. **Zweites Weltstadtbild.**
Paris bei Nacht. Zum Schluss: Die Welt ist rund und muss sich drehen.
(Original-Manège-Construction des Circus Renz.)
Näheres im Scenarium ersichtlich.
Scenarium à 20 Pf. sind bei den Programmverkäufern zu haben.
Etwaige Aenderungen des Programms behält sich die Direction vor.
Die Billet-Abrisse sind bis zum Schluss der Vorstellung anzubewahren und auf Verlangen vorzulegen.
Morgen Sonnabend den 26. December und Sonntag den 27. December je 2 Fest-Vorstellungen 2
Um 4 Uhr Nachmittags:
Weihnachten im Circus Renz.
Zu dieser Nachmittags-Vorstellung hat jeder Besucher das Recht, auf das von ihm gelöste Billet 1 Kind unter 10 Jahren unentgeltlich einzuführen.
Abends 7 1/2 Uhr:
Lustige Blätter.
Montag den 28. December:
Gala-Fest-Vorstellung. Lustige Blätter.
Franz Renz,
Königl. Commissionsrath u. Director.

Weltstadtbilder!

Musik von A. Siems, für Orchester arrangirt vom Capellmeister C. Krüger.

Dieses Stück repräsentirt eine neue Eigenart und Specialität des Circus Renz, indem es im Rahmen einer durchgeführten Handlung sowohl alle circensischen Künste, als auch die choreographischen und pantomimischen Darstellungen zu einer den Abend füllenden Gesamtvorstellung vereinigt.

Vorkommende Musik-Pièces:

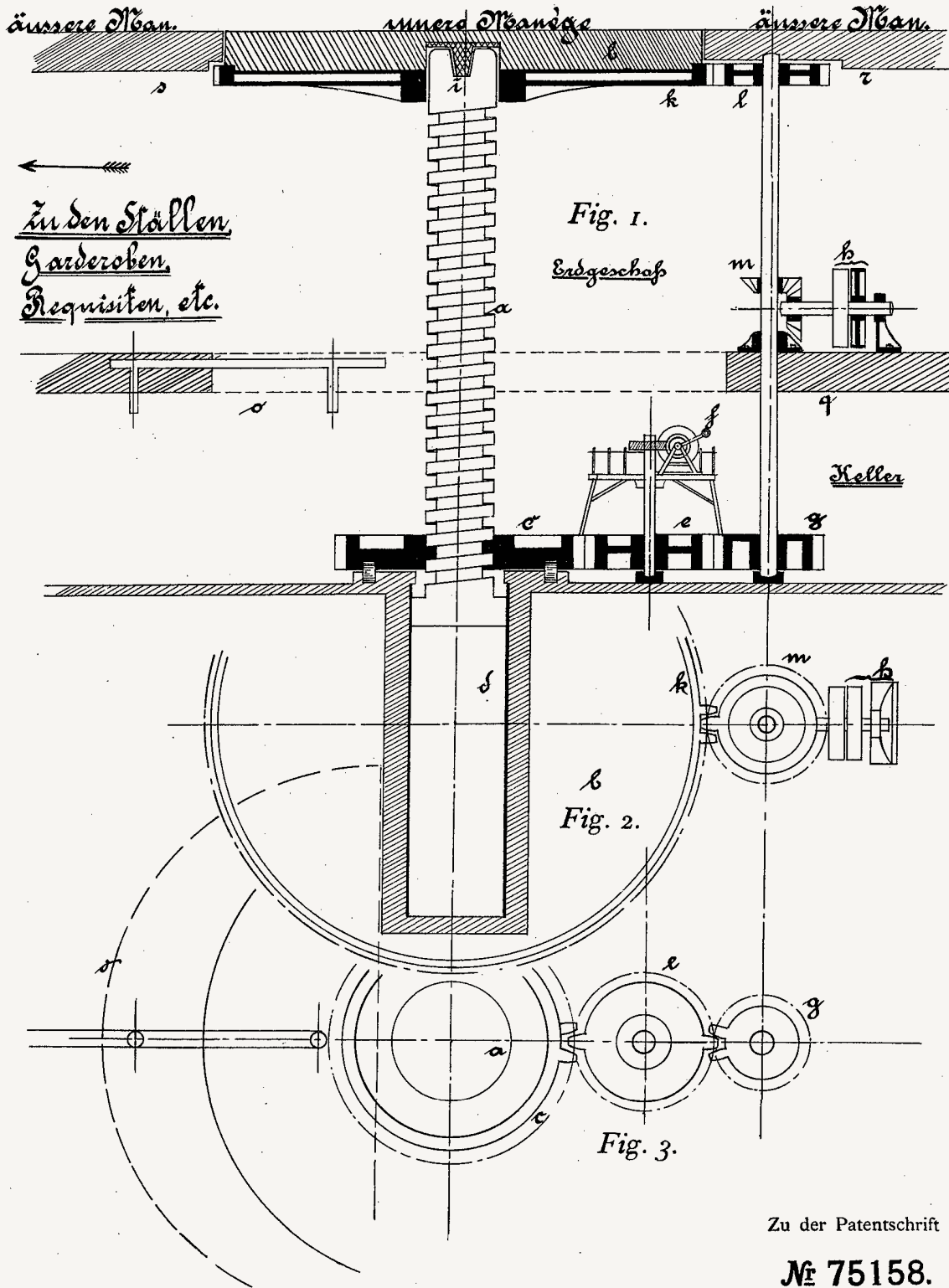
1. Mit Gott für Kaiser und Reich, Marsch Lehnhardt.
2. La Czarine, Russische Märsche Ganne.
3. Ouvertüre zur Oper: „Ilka“ Doppler.

1. **Grosser humoristischer Festzug**, ausgeführt vom gesammten Personal.
2. **Ulk, Humor, frohe Laune.**
3. **Auftreten der vorzüglichen Reitkünstlerin Mile Ella.** (Clown H. Belling.)
4. **Zum ersten Male:**
1-2-3-4-5-6
6 trakehner Fuchshengste in Freiheit dressirt **Hugo Herzog:**
u. vorgef. v. Herrn **Hugo Herzog:**
5. **Fidelitas im Circus Renz.** Grosse equestriechoreographische Aufführung, der Jetztzeit entsprechend arrangirt vom Director Franz Renz, ausgeführt vom gesammten Herren-Personal und den Damen des Corps de Ballet.
6. **Als besonders hervorzuheben sind. Zum ersten Male:**
Die drolligen Babys in der Kinderstube.
In einem ganz neuen Genre, dargestellt von **6 Ponys** und einem **Doppel-Pony**, dressirt und vorgeführt vom Director **FRANZ RENZ.**
7. **Mr. W. Rowland, Jockeyreiter** ersten Ranges.
8. **Erstes Weltstadtbild.**
(Der Vorgang geschieht in einem Stadtpark.)
Näheres im Scenarium ersichtlich.
9. **Zum ersten Male: Auftreten der Gebrüder Clarkonnions,** Deutschlands grossartigste Luftturner.
5 Minuten Pause.
10. **Der italienische Clown Pinta.**
11. **Neu! ALBARAC Neu!**
Fuchshengst, in einer bisher noch nie gesehener Art, dressirt und geritten von dem berühmten Schulreiter **Mr. Gaberel.**
12. **Erstes Auftreten der Amerikanerin Miss Lony** als weiblicher Springelown und des grossartigsten Excentric-Springelowns der Welt **Mr. Espiterro.**
13. **Miss Lony** erregte durch ihre bis jetzt von keiner andern Rivalin ausgeführten Parterre-Vall-Frouetten und Saltomobile in den Vereinigten Staaten die grösste Sensation.
14. **Zum ersten Male: Frühlingsreigen,**
dargestellt von Fräulein **Wally Renz, Frau R. Renz, Miss Elly, Miss Zephora** und dem Postillon d'amour **Fräulein Agnes;** in ganz neuen, nach eigener Idee angegebenen und dem Arrangement entsprechenden Costümen mit 5 der bestdressirten Schulpferde.
Finale: **Im Zenith des Lenzes** (Specialität).
15 Minuten Pause.
Inhaber von Logen, Tribünen und Sperrsitzen ist die Besichtigung des Marstalles gestattet.
15. **Zweites Weltstadtbild.**
Paris bei Nacht. Zum Schluss: Die Welt ist rund und muss sich drehen.
(Original-Manège-Construction des Circus Renz.)
Näheres im Scenarium ersichtlich.
Scenarium à 20 Pf. sind bei den Programmverkäufern zu haben.
Etwaige Aenderungen des Programms behält sich die Direction vor.
Die Billet-Abrisse sind bis zum Schluss der Vorstellung anzubewahren und auf Verlangen vorzulegen.
Morgen Sonnabend den 26. December und Sonntag den 27. December je 2 Fest-Vorstellungen 2
Um 4 Uhr Nachmittags:
Weihnachten im Circus Renz.
Zu dieser Nachmittags-Vorstellung hat jeder Besucher das Recht, auf das von ihm gelöste Billet 1 Kind unter 10 Jahren unentgeltlich einzuführen.
Abends 7 1/2 Uhr:
Lustige Blätter.
Montag den 28. December:
Gala-Fest-Vorstellung. Lustige Blätter.
Franz Renz,
Königl. Commissionsrath u. Director.

Abb. 52 Programmzettel von Circus Renz für den 25. Dezember 1896 mit der Pantomime Lustige Blätter und der Ankündigung einer „Original-Manège-Construction des Circus Renz“ (1896).

FRANZ SCHULTZ IN BERLIN.

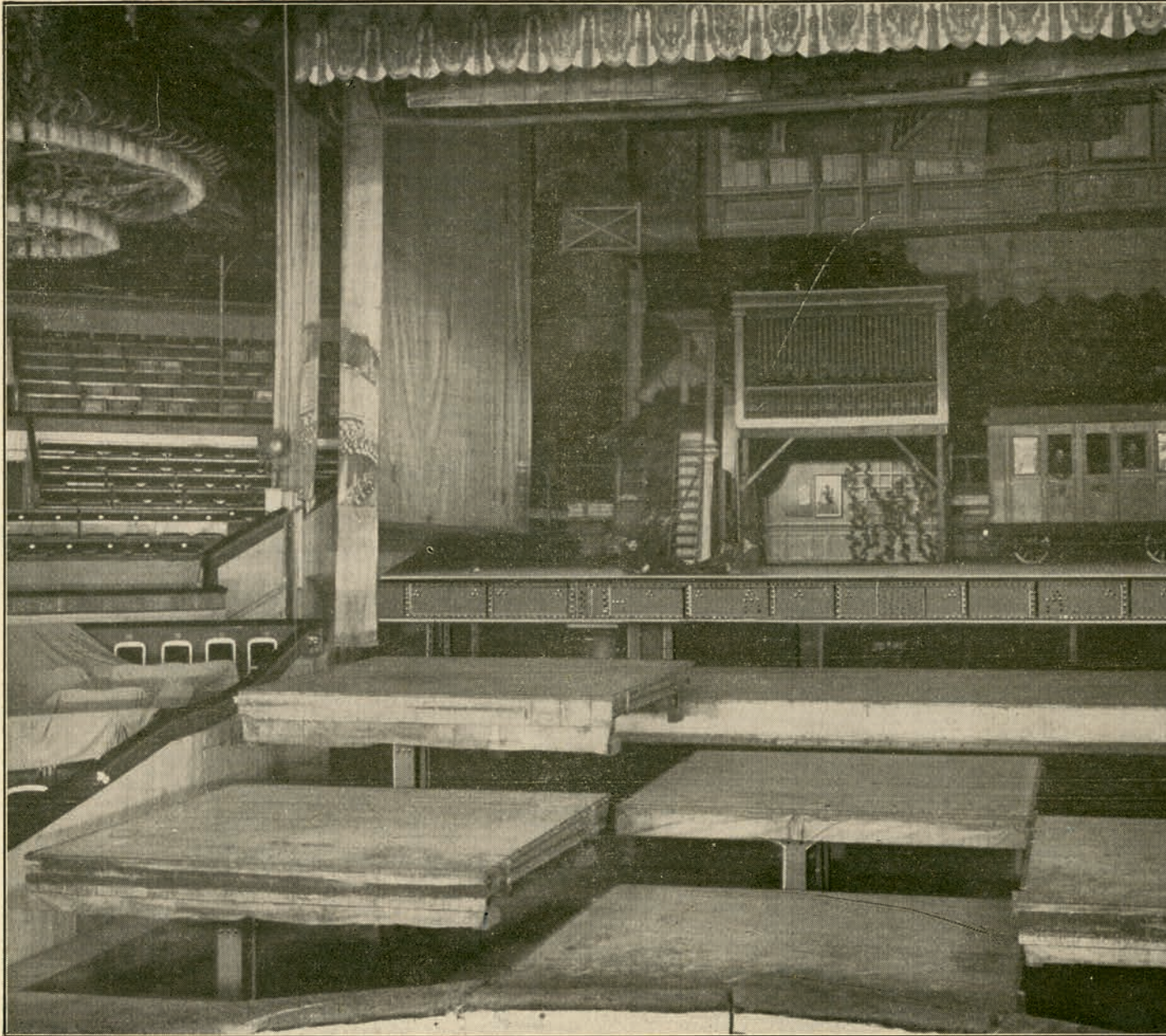
Aus einem äußeren feststehenden und einem inneren dreh- und versenkbaren Theile bestehende Circusmanege.



Zu der Patentschrift
N^o 75158.

PHOTOGR. DRUCK DER REICHSDRUCKEREI.

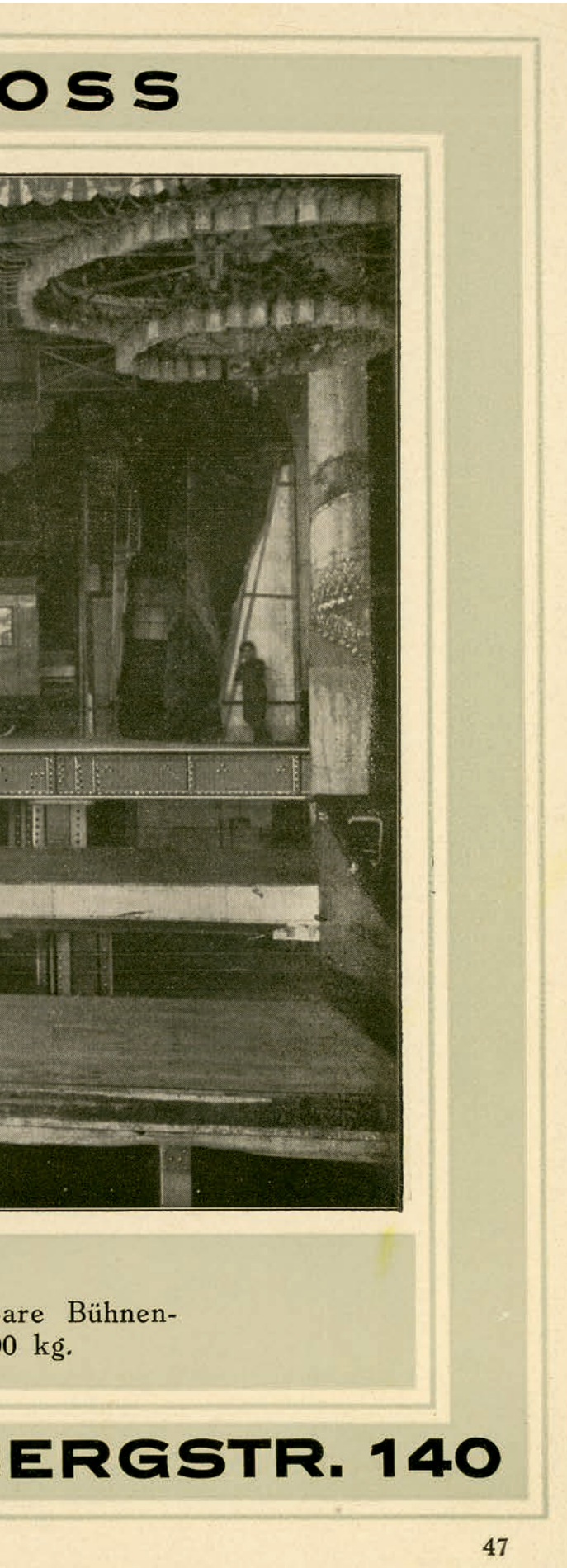
E. DE LA SAUCE & KLOSS



Großes Schauspielhaus in Berlin, Karlstraße.
Gesamte Umbaukonstruktionen, versenkbare Bühne und verstellbare
podien einschließlich Betriebsmaschinerie. Gewicht 560 000 kg.

BERLIN - LICHTENBERG, HERZBERG

Abb. 57
Fotografie von Hubpodien
zwischen Manege und Bühne
konstruiert durch die Eisenbau-
firma E. de la Sauce & Kloss für
den Markthallenzirkus unter



Circus Schumann (nicht wie auf dem Bild angegeben für das Große Schauspielhaus). Seite aus einem Katalog der Metallbaufirma E. de la Sauce & Kloss (ca. 1913).

Circus-Nachrichten.

Im Zirkus Albert Schumann, Berlin, fand am 28. d. Mts. die Gala-Premiere der diesjährigen Ausstattungspantomime statt. Dieselbe heisst „Die drei Rivalen“ oder „Das mysteriöse Schloss in der Normandie“. Zum ersten Male wird bei der Aufführung das 19 m lange und 13 m breite, in seiner Höhe verstellbare Podium in Aktion treten, sowie die demselben vorgelagerten 8 Podien, welche eine Darstellung der Szenerie ermöglichen. Der Szenenwechsel erfolgt durch die riesige Drehbühne.

Das Programm, 31. Oktober 1909, o. S.

Circus-Nachrichten.

Zirkus Schumann in Berlin hatte in vergangener Woche während des Vormittags die Ehre des Besuchs des Gouverneurs von Berlin, General von Kessel, der in Begleitung des Grafen von Westphalen vom Kaiserlichen Marstall und mehreren hohen Militärs erschien, um den Proben des Direktors beizuwohnen und die neue Bühne zu besichtigen. Herr Direktor Kommissionsrat Alb. Schumann übernahm die Führung der Herren und zeigte ihnen den interessanten Mechanismus der Bühne, welche mit der Geschwindigkeit eines galoppierenden Pferdes zu rotieren vermag. Interessant ist der Hebemechanismus des ca. 20 Meter langen Bühnenpodiums; das Hebewerk ist mit 14 elektrischen Motoren und 72 PS ausgerüstet und kann von einer Stelle aus von einer Person dirigiert werden. Im Zirkus Schumann ist dadurch die Aufführung der grössten Arenaschauspiele ermöglicht.

Das Programm, 20. Februar 1910, o. S.

Der ganze Innenraum strahlt in neuen hellen Farben und gewährt in seiner wundervollen Beleuchtung allein schon ein fesselndes Bild. Der Mittelpunkt aller Umwandlungen aber ist die Bühne, die mit einem wahren Raffinement technischer Neuerungen ausgestattet ist [...]. [D]ie eigentliche Bühne ist um das Doppelte vergrößert worden, während sechs andere verstellbare Podien den Platz zwischen der Manege und dem Bühnenraum ausfüllen. Die Bühnenflächen haben eine Länge von 40 und eine Breite von 20 m. [...] Die Bühne ist sowohl in ihrer Höhe verstellbar als auch drehbar, und rotiert mit der Geschwindigkeit eines galoppierenden Pferdes. Sämtliche Podien können auf elektrischem Wege bis auf den Boden herabgelassen werden, sodaß sie mit der Manege eine Ebene in der Größe von mehr als 800 qm bilden. Der Antrieb geschieht durch Elektromotoren. Die Gesamtkosten dieses Umbaues belaufen sich auf über 1/4 Million Mark.

Berliner Börsen-Zeitung, 17. September 1909, S. 7.

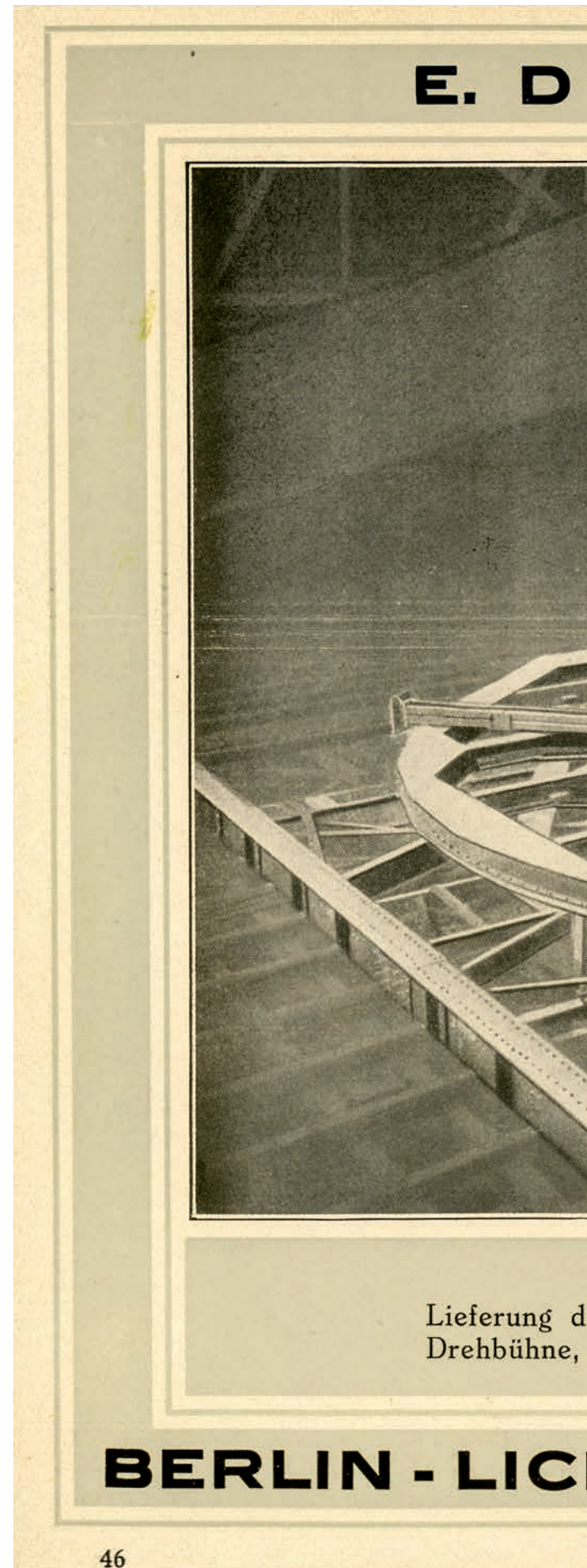
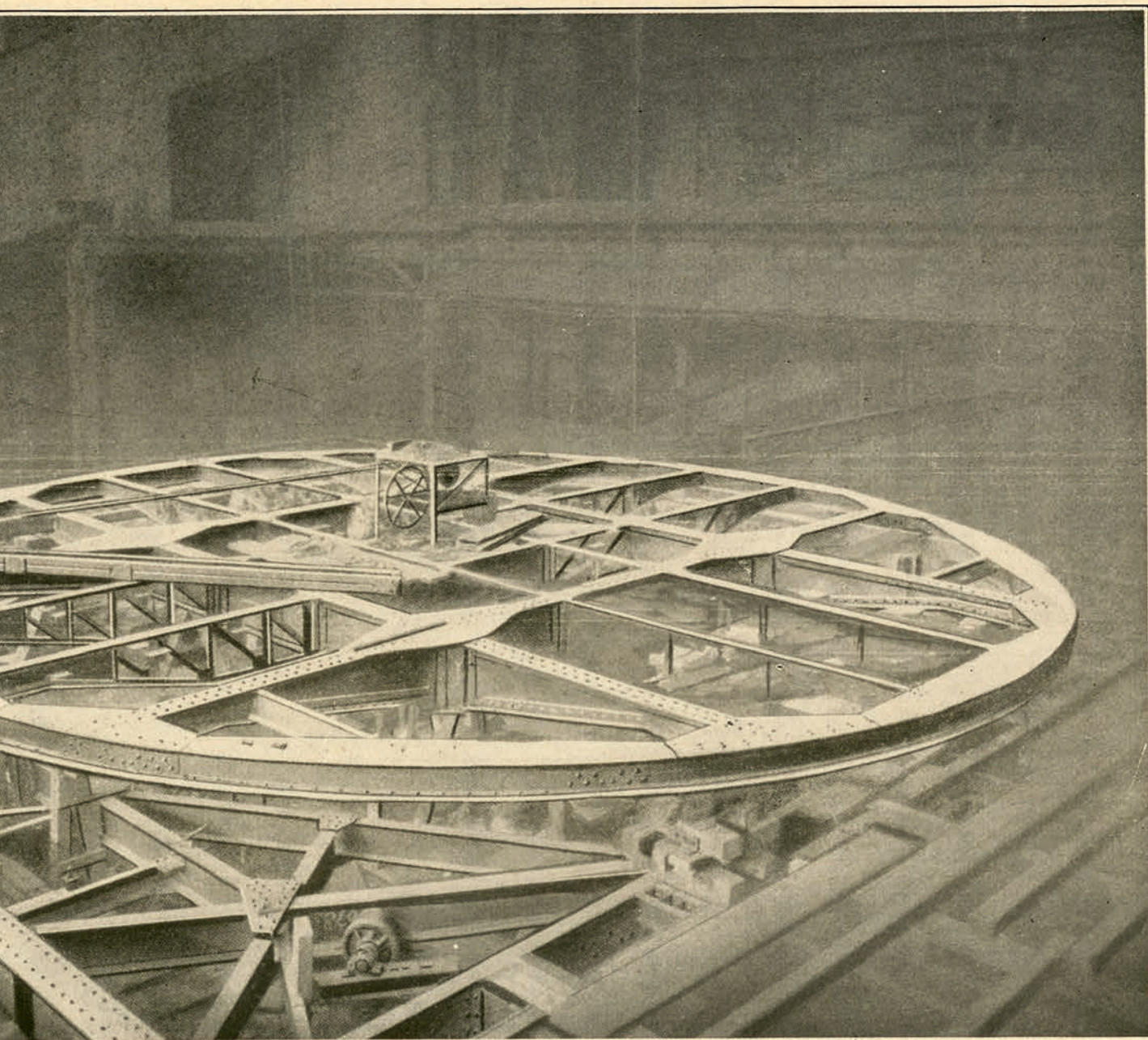


Abb. 58
 Bearbeitete Fotografie einer
 Drehbühne, die von der Eisen-
 baufirma E. de la Sauce & Kloss
 für den Markthallenzirkus unter

E LA SAUCE & KLOSS



Zirkus Schumann in Berlin, Karlstraße.

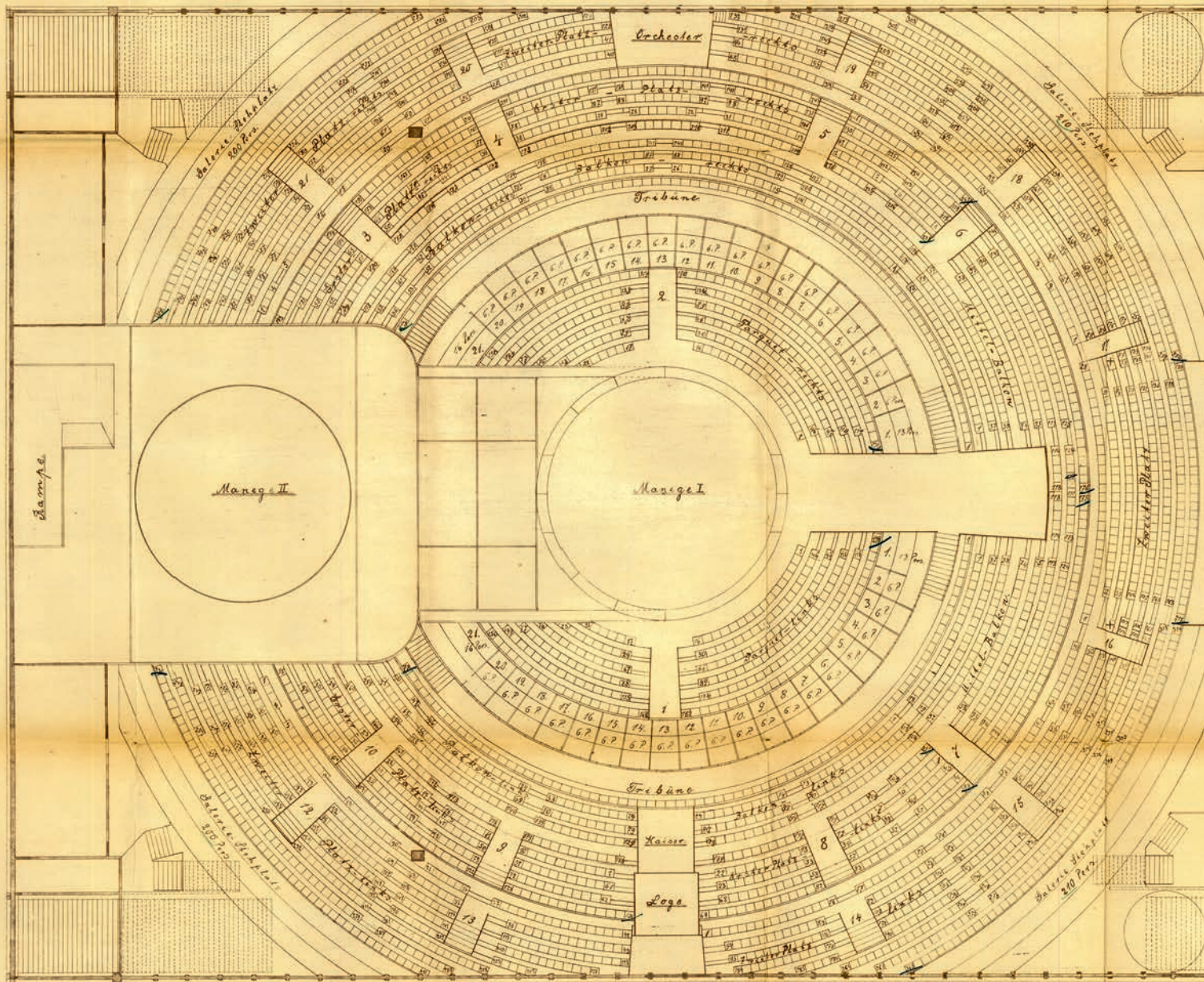
er gesamten Umbaukonstruktionen, Bühnenpodien und Manege mit
einschließlich der Bewegungsmaschinerie. Gewicht 350 000 kg.

HTENBERG, HERZBERGSTR. 140

Circus Schumann konstruiert
und vermutlich im Jahr 1909 ein-
gebaut wurde. Seite aus einem
Katalog der Metallbaufirma
E. de la Sauce & Kloss (ca. 1913).

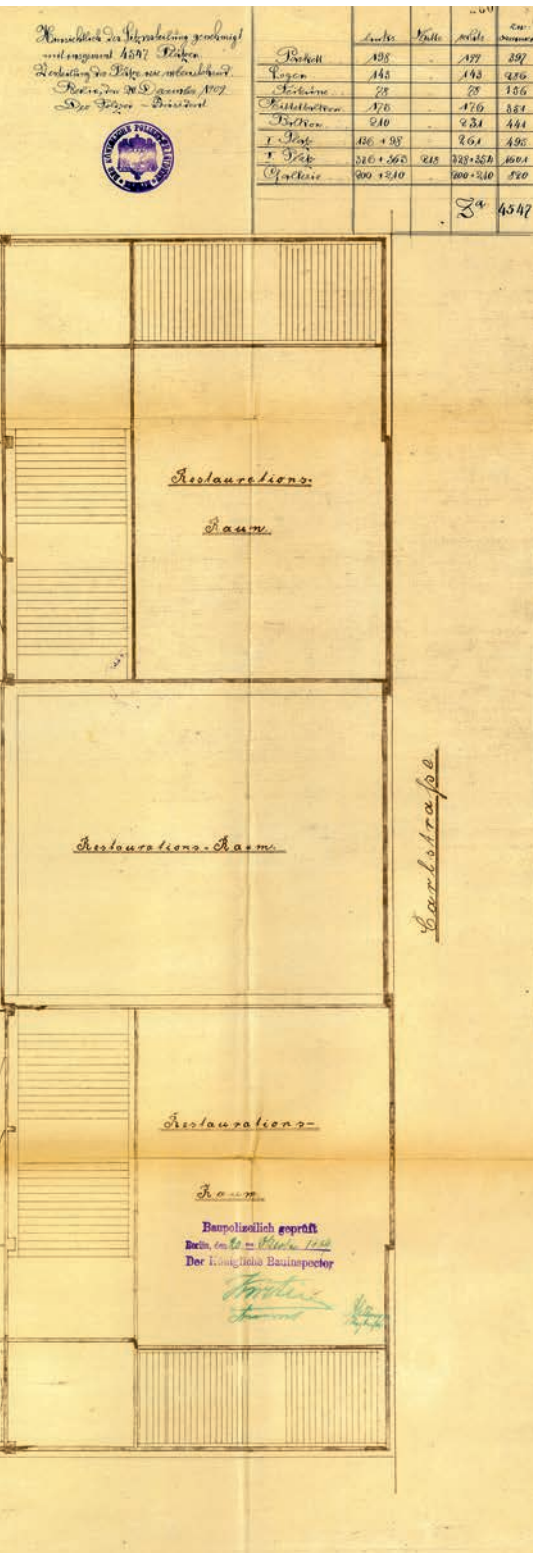
Circus A. Schumann.

Sitz-Plan



Schiffbauerdamm

Abb. 59
 Von der Polizei genehmigter
 Sitzplan vom Markthallen-zirkus
 unter Circus Schumann mit
 Vermerk der Platzkapazitäten
 pro Rang und der Gesamtkapazität
 von 4547 Zuschauer:innen
 (1909).



II. Akt. I. Aufzug.
(Zuerst Manege dann Bühne).

[...]

II. Akt. II. Aufzug.
(Bühne).

[...]

III. Akt.
(Manege.)

Vor unseren Augen breitet sich der Meeresgrund aus und wir erkennen deutlich das verunglückte Unterseeboot auf einem Felsen aufgefahren. [...] Auf der ruhigen Meeresfläche gleitet jetzt ein Dampfer dahin. [...] Bei näherer Betrachtung erkennen wir in dem Dampfer das Hebeschiff „Vulkan“. Von Bord aus werden einige Taucher herabgelassen. Aber den Rettern soll ihre schwere Arbeit noch erschwert werden. Ein Riesenhai fällt einen der Taucher an, der sich, mit Aufwendung seiner ganzen Kraft, nur mit Hilfe einer Axt und eines Messers wehren kann. Dem Bedrohten kommen die anderen zu Hilfe und nach heißem Kampfe erst weicht der gefährliche Feind zu Tode getroffen. Sie tasten jetzt auf dem Grunde herum bis sie das Unterseeboot gefunden. Eisenketten, die ihnen (auf ein Klingelzeichen) heruntergelassen werden, legen sie um das Boot, und nun beginnen die Winden auf dem Dampfer zu arbeiten. [...] Wird die Mannschaft noch lebend gerettet werden können? – Nach langer, mühevoller Arbeit gelingt es, das Boot so weit zu heben, daß der vordere, unverletzte Teil des Bootes [...] außer Wasser ragt. – Eine bange Pause entsteht. – Und siehe da, einer nach dem anderen wird herausbefördert! [...] Langsam setzt sich der große Dampfer in Bewegung und entschwindet in Nebel und Ferne unseren Blicken. Der Meeresgrund scheint sich jetzt allmählich zu beleben: Seesterne, Krebse, Polypen, Meeresungeheuer drängen sich zwischen Riffen und Tangwäldern hindurch in munterem Spiel. [...] Was unsere Phantasie sich nur ersinnen könnte von märchenhaftem, mystischem Zauber tief unten auf dem Grunde des Meeres, seinen tausendartigen, merkwürdigen Bewohnern und seiner eigentümlichen Fauna, das alles sehen wir hier in strahlendem Bilde. [...] Meeresleuchten nennen es die Menschen, das wir nicht selten in schönen stillen Sommernächten an der Nordsee beobachten können.

IV. Akt.
(Bühne.)

Aus dem Textbuch der Pantomime U20 [Circus Busch], S. 13–14, ca. 1911; Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030–05, 1924.

Umbauten: Vom Markthallenzirkus zum Großen Schauspielhaus

Im Frühjahr 1918 übernahm Max Reinhardt beziehungsweise seine Aktiengesellschaft den Markthallenzirkus von Albert Schumann, nachdem dieser seinen Betrieb niedergelegt hatte. Während der Umbauarbeiten stürzte das Bühnenhaus ein – zum Glück wurde dabei, so heißt es in den Unterlagen, niemand verletzt. Dieser Umbau bedeutete für das Zirkusgebäude eine damals vielleicht noch ungeahnte Zäsur: Mit der Übernahme durch Max Reinhardt – ein zwar umstrittener, aber bekannter Theatermann, der der Sphäre der Kunst angehörte – erfuhr die Spielstätte eine Transformation. Sie wurde Teil der ‚ernsten Kunst‘ oder, anders formuliert: kam in der Hochkultur an. Unter Max Reinhardt hieß die Spielstätte während 15 Jahren Großes Schauspielhaus. Das Stichwort ‚Großes Schauspielhaus‘ ruft heute noch, zumindest in Fachkreisen, Bilder der tropfsteinartigen, innenarchitektonischen Gestaltung des Hauses durch den Architekten Hans Poelzig hervor. Dahingegen ist die 45-jährige Zirkusära der einstigen Markthalle heute mehrheitlich in Vergessenheit geraten. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten – Max Reinhardt war jüdisch und wurde in die Flucht getrieben – erhielt die Spielstätte den Namen Theater des Volkes und die expressionistische Innenarchitektur wurde abgerissen.

Das *Zentralblatt der Deutschen Bauverwaltung* publizierte anlässlich der Wiedereröffnung der einstigen Berliner Zirkusspielstätte als Großes Schauspielhaus am 28. November 1919 einen Bericht des Baurats Karl Michaelis über den Umbau (vgl. Abb. 62 u. 63, S. 108f.). In der Wortmeldung des Baurats kommt eine für die damalige Zeit typische, abwertende Haltung gegenüber dem Zirkus zum Ausdruck sowie ein gewisses Unverständnis gegenüber der Entscheidung des berühmten Theatermachers, genau dieses Gebäude zu übernehmen. Dem Bericht zufolge sah Max Reinhardt in der Spielstätte jedoch verschiedene Vorteile und Chancen: etwa das Spiel im Rund und eine damit verbundene, spezifische Körperlichkeit der Akteur:innen sowie eine (erhoffte) unmittelbare Kommunikation mit dem Publikum. Auch die Arbeit mit neuen Beleuchtungstechniken und die hohen Platzkapazitäten, die niedrige Eintrittspreise ermöglichen sollten, befand der Theaterreformer dem Baurat zufolge als attraktiv. Wer die Zirkusgeschichte der Spielstätte beziehungsweise die zirkensische Aufführungspraxis etwas besser kennt, weiß jedoch, dass die hier beschriebenen Attribute bereits auf die Inszenierung von Zirkuspantomimen zutrafen.



Abschiedsvorstellung des Zirkus Schumann. Am ersten Osterfeiertag, den 31. März, schloß Zirkus Schumann, Berlin, seine Pforten. Am 1. April bereits wurde das Gebäude von Prof. Max Reinhardt, der es zum ‚Theater der Fünftausend‘ umgestalten will, übernommen. Obwohl die Abschiedsvorstellung nicht besonders angekündigt war, war der Riesenzirkus doch bereits vor 7 Uhr bis auf den letzten Platz ausverkauft. Von einer Festvorstellung hatte die Direktion abgesehen; es wurde nur das reguläre Programm geboten. Und doch ruhte eine einzigartige Stimmung über dem großen Hause. [...] Den Schluß des Programms bildete die Pantomime ‚Mexiko‘. Manchem wurde das Herz schwer und das Auge feucht, als dann das Orchester unter der Leitung des Kapellmeisters [...] den alten Zirkus-Kehraus-Marsch ‚Muß i denn zum Städtchen hinaus‘ und ‚So leb‘ denn wohl, du stilles Haus‘ anstimmte. Langsam verließ das Publikum das Gebäude, aber so mancher drehte sich noch einmal um, um einen letzten Blick auf diese beliebte Pflegestätte edler Zirkuskunst, die den Berlinern schon seit den Zeiten des Altmeisters Renz lieb und teuer ist, zu werfen. Eine halbe Stunde später lag das Haus im tiefsten Dunkel. Zirkus Schumann war einmal!

Das Programm, 7. April 1918, o. S.

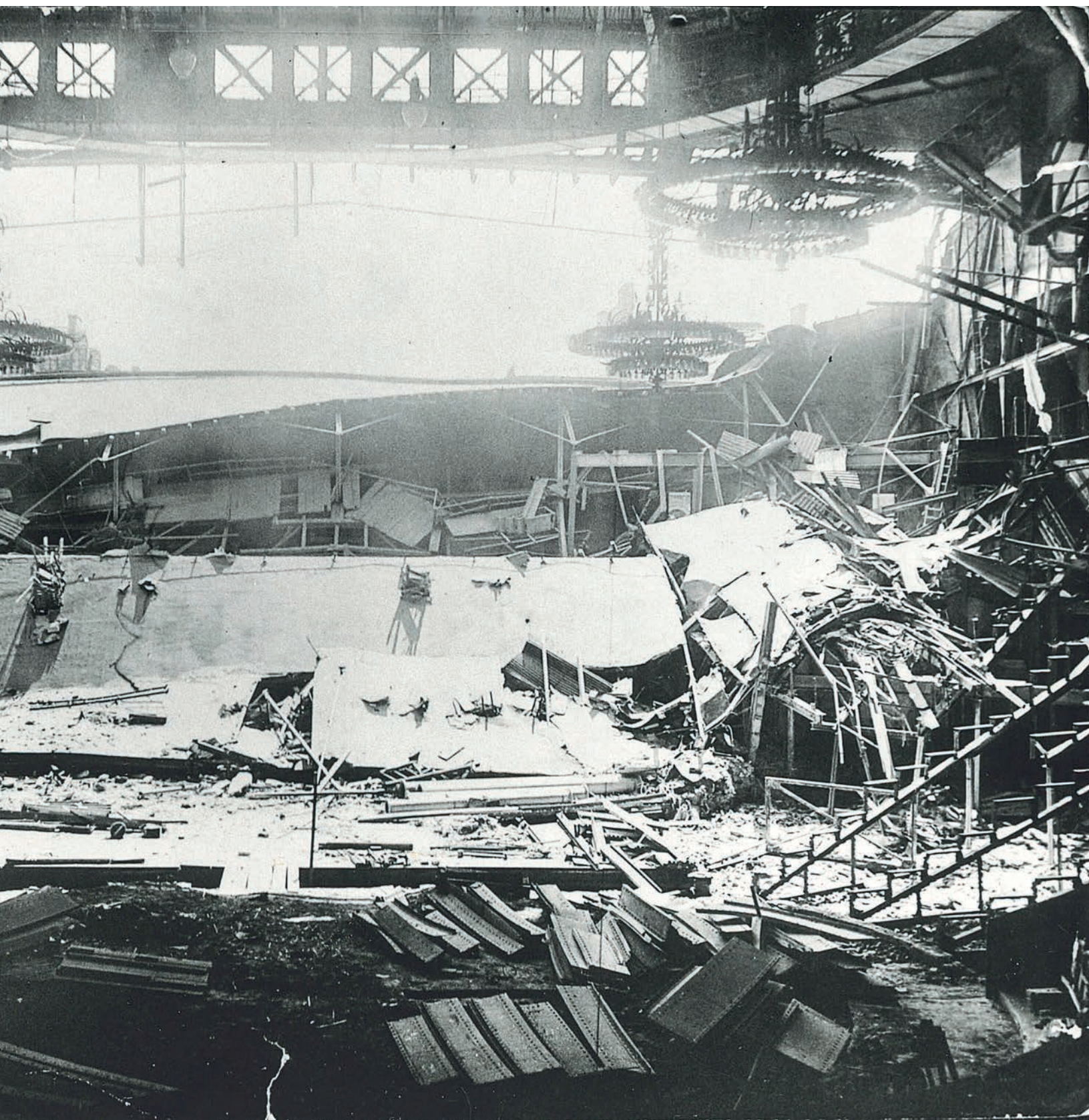
Abb. 60
Eingangportal des
Markthallenzirkus.

Der letzte Abend des Zirkus Schumann am Sonntag gestaltete sich zu einem Ehrenabend für Direktor Schumann, gleichzeitig auch zu einem etwas wehmütigen Abschied für den bekannten langjährigen Leiter des volkstümlichen Unternehmens. Direktor Schumann hatte jedoch die freudige Genugtuung, einer nach Tausende zählenden Menge Lebewohl sagen zu können, und er sah an den unendlich vielen Blumen und Kränzen, die ihm dargebracht wurden, wie hoch er in der Gunst der Berliner gestanden hat. [...] Der Zirkus Schumann gehört nun der Vergangenheit an, aus ihm soll das Theater der Fünftausend erstehen.

Zeitungsausschnitt aus dem Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 166, 2. April 1918; Archiv Friedrichstadt-Palast.



Abb. 61
Während des Umbaus des Markthallenzirkus zum Großen Schauspielhaus stürzte das Bühnenhaus ein (1918).



folgende Seite
Abb. 62 und 63
Bericht über den Umbau des
Markthallenzirkus zum Großen
Schauspielhaus vom Baurat
Karl Michaelis im *Zentralblatt*
der Bauverwaltung (1919).

Hallenschiffe im oberen Geschoß ausdehnten. Vier breite Treppen, die allen Umbauten getrotzt haben, führten zu den Verkaufständen empor, das Untergeschoß diente als Lagerraum.*) Der Architekt

Hitzig. Schon Anfang der siebziger Jahre mußte die Markthalle den Betrieb schließen, ein Zirkusunternehmen richtete sich im Bau ein. Das Sockelgeschoß nahm die Stallungen auf; die Straße wurde überbrückt, und amphitheatralisch aufsteigende Sitze, erst in Holz, später in Eisenkonstruktion, umgaben die in der Mitte des Baues liegende Manege. Mannigfache Einbauten mußte der Bau noch erleiden.

Eine flache Wellblechkuppel, gestützt von eisernen Säulen und von einer Laterne gekrönt, wurde über die Manege gespannt. Auf der Südseite wurde eine erhöhte Bühne errichtet, die von den Pferden auf einer Rampe erstiegen wurde. Einem großen Wasserbecken, das im Jahre 1898 eingebaut wurde, mußten zwei Säulen der Kuppel auf der Bühnenseite weichen. Später wurde das obere Bühnenpodium drehbar und in der Höhe verstellbar eingerichtet und noch im Jahre 1911 wurden zwischen oberer Bühne und unterer Manege 6 verstellbare Podien eingefügt.

Reinhardt zog es schon vor 8 Jahren in dieses Haus, das, verworren in Aussehen und Gefüge, ihm dennoch Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner Pläne bot, wie er sie in den Theatergebäuden nicht fand. Hier konnte er den Schauspieler von der Bühne loslösen und das Spiel in das Rund des Zirkus mitten in den Kreis der Zuschauer tragen. Massenszenen waren hier ganz anders zu entfalten, die Mengen strömten nicht nur von der Bühne her, sondern auch seitlich und der Bühne gegenüber in die untere Manege; sie schienen aus der Zuschauermenge hervorzuströmen. Scharfe Belichtung des Spielortes im Gegensatz zu den im Dunkel liegenden Bänken der Zuschauer verstärkten diesen Eindruck: der Rahmen des nur einseitig von vorn gesehenen Bühnenbildes wurde aufgegeben. Der im Zuschauerrund auftretende Schauspieler, der anders sprechen und sich anders bewegen mußte, da er von allen Seiten gesehen wurde, wirkte aber dadurch körperlicher als auf der Theaterbühne und viel unmittelbarer auf die Zuschauer.

Diese nahmen ganz anders teil an den Vorgängen, die sich mitten unter ihnen abspielten. Zuschauer und Darsteller mußten sich aufeinander neu einstellen.

Der Zirkus bot Reinhardt zugleich die Möglichkeit, vor einem viel größeren Kreise als in den Theatern zu spielen, fanden doch nahezu 4000 Personen in ihm Platz. Reinhardt hoffte seine Kunst,

zu niedrigeren Preisen dargeboten, weit ins Volk zu tragen und dem Theater Volksschichten wieder zuzuführen, die durch die hohen Eintrittspreise der Theater ausgeschlossen waren, sich an billigere und leichtere Genüsse gewöhnt hatten.

Die Akustik des Hauses war trotz seiner Eisenkonstruktion auffallend gut, die großen Stoffschleier, die die Wellblechkuppel verdeckten, mochten akustisch günstig wirken.

Diesen Vorteilen stand ein Nachteil gegenüber, der andere Bühnenleiter von dem Wagnis, den Zirkus zum Theater umzuwandeln, abgehalten hätte. Das Fehlen einer der Größe des Hauses auch nur annähernd entsprechenden Bühne mit Seitenbühnen, Hinterbühnen, geräumigen Abstellräumen, Kulissenhaus und die Unmöglichkeit, durch Erweiterung

hierin Abhilfe zu schaffen. Reinhardt mußte bei der Wahl dieses Hauses auf manche Darstellungsmittel verzichten, mit denen sonst Schauspielleiter wirken. Er konnte es, da er in der Ausstattung der Stücke von jeher auf Vereinfachung gesehen hatte und auch die Größe des Hauses andere als die gewöhnlichen Ausdrucksmittel verlangte.

Schon 1913 ging er daran, den Zirkus Schumann dauernd für seine Zwecke zu erwerben und übertrug vorerst Hermann Dernburg den Entwurf zum Umbau. Dieser schloß die Bühne, die sich fast über die ganze Breite des Hauses erstreckte, vom Zuschauerraum ab und suchte Ersatz für die seitlich der Bühne fortfallenden Plätze in einem zu beiden Seiten des Hauses eingebauten Rang, der konsolartig in den Zuschauerraum vorsprang. Das Verlangen Reinhardts, die Manege als Spielfläche zu benutzen und versenken zu können, zwang zum Fortfall der noch aus der Zeit der Markthalle vorhandenen, wenn auch seitdem in der Höhe eingeschränkten Durchfahrt durch das Gebäude. Das Untergeschoß wurde auch in seinen übrigen Teilen den Theaterzwecken angepaßt. Die Zugänge wurden vermehrt; eine Eintrittshalle geschaffen und neue Treppenhäuser unter möglicher Schonung des Bestehenden vorgesehen.

Als bei Ausbruch des Krieges Dernburg ins Feld zog, bearbeitete Knina, der technische Berater Reinhardts, den Plan, der wesentlich vereinfacht wurde. Die Personenzahl wurde durch Fortfall des Ranges verringert, das Alte noch mehr als im Dernburgschen Entwurf geschont. Verändert wurden auch die von Dernburg noch aus dem Zirkus übernommenen im Dreiviertelkreis sich um das Manegenrund herumlegenden Plätze, die jetzt nach der Bühne zu geradegelegt wurden, so daß sie im Grundriß Hufeisenform annahmen. Bei dieser Anordnung wurde der Vorteil des guten Sehens von allen Plätzen aus gewahrt, den das Amphitheater gegenüber dem Rangtheater besitzt. In diesem muß ein großer Teil der

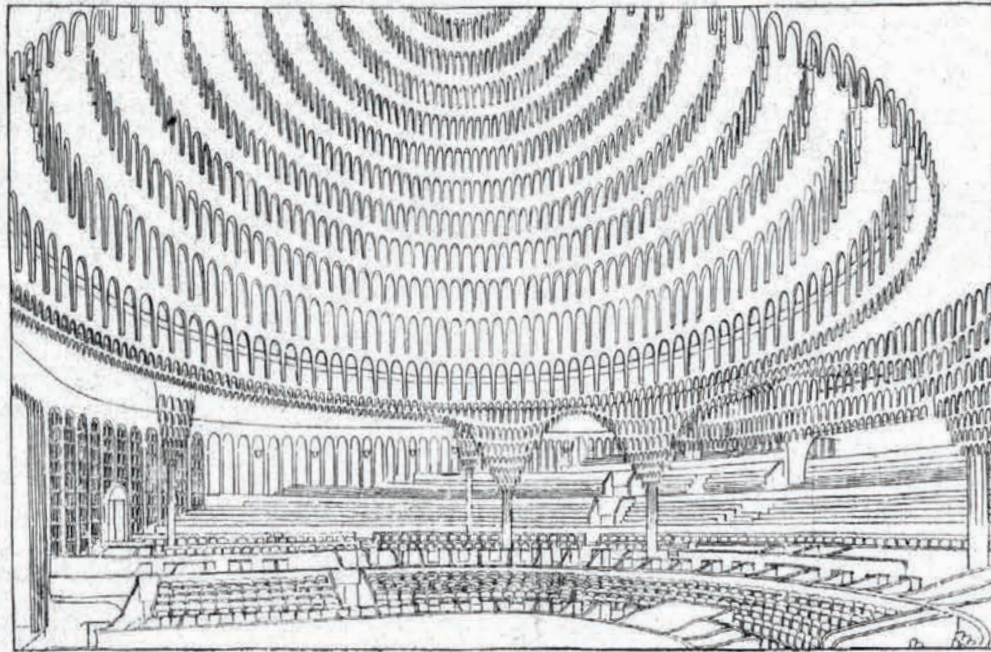
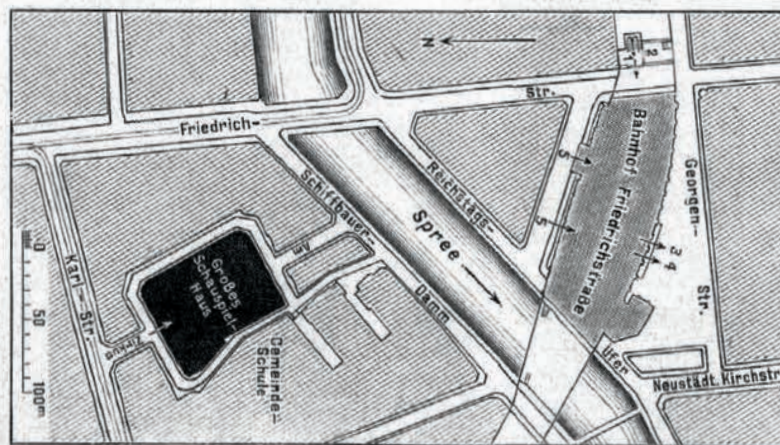


Abb. 4. Zuschauerraum.



- 1 Ab- u. Zugänge zum Stadtbahnhof Friedrichstraße.
- 2 Ab- u. Zugänge zur Untergrundbahn.
- 3 Abgang vom Stadtbahnhof Friedrichstraße.
- 4 Abgang vom Fernbahnhof Friedrichstraße.
- 5 Zugänge zum Fernbahnhof Friedrichstraße.

Abb. 5. Lageplan. 1:5000

*) Sieh Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. 1867, S. 230.

Am 28. November eröffnete Max Reinhardt das „Große Schauspielhaus“ in dem Hause, das vordem einen Zirkus beherbergte und ursprünglich als Markthalle errichtet war. Zwischen Karlstraße und Schiffbauerdamm liegt es im Mittelpunkt der Stadt, durch die Stadtbahn und eine große Anzahl von Straßenbahnen, die durch die Karlstraße fahren, von entfernteren Stadtteilen aus gut erreichbar (Abb. 5). Eine unmittelbare Verbindung mit dem Norden und Süden der Stadt wird weiterhin die Nord-Süd-bahn herstellen, die noch im Ausbau befindliche Strecke des Berliner Untergrundbahnnetzes. Das neue Haus liegt auch nahe den beiden anderen von Reinhardt geleiteten Bühnen, dem Deutschen Theater und den Kammer-spielen.

Diese günstige Lage und die Größe sowie das Fassungsvermögen des Baues haben in erster Reihe die Wahl gerade auf dieses Gebäude gelenkt, dessen äußerer Aufbau, Ausstattung und bisherige Benutzung sonst wohl von dem Versuch, es zu einer Stätte ernster Kunst umzubilden, hätten abschrecken mögen. 1867 von dem vielgewandten Eisenbahnunternehmer Strousberg wurde es als Markthalle errichtet, ein

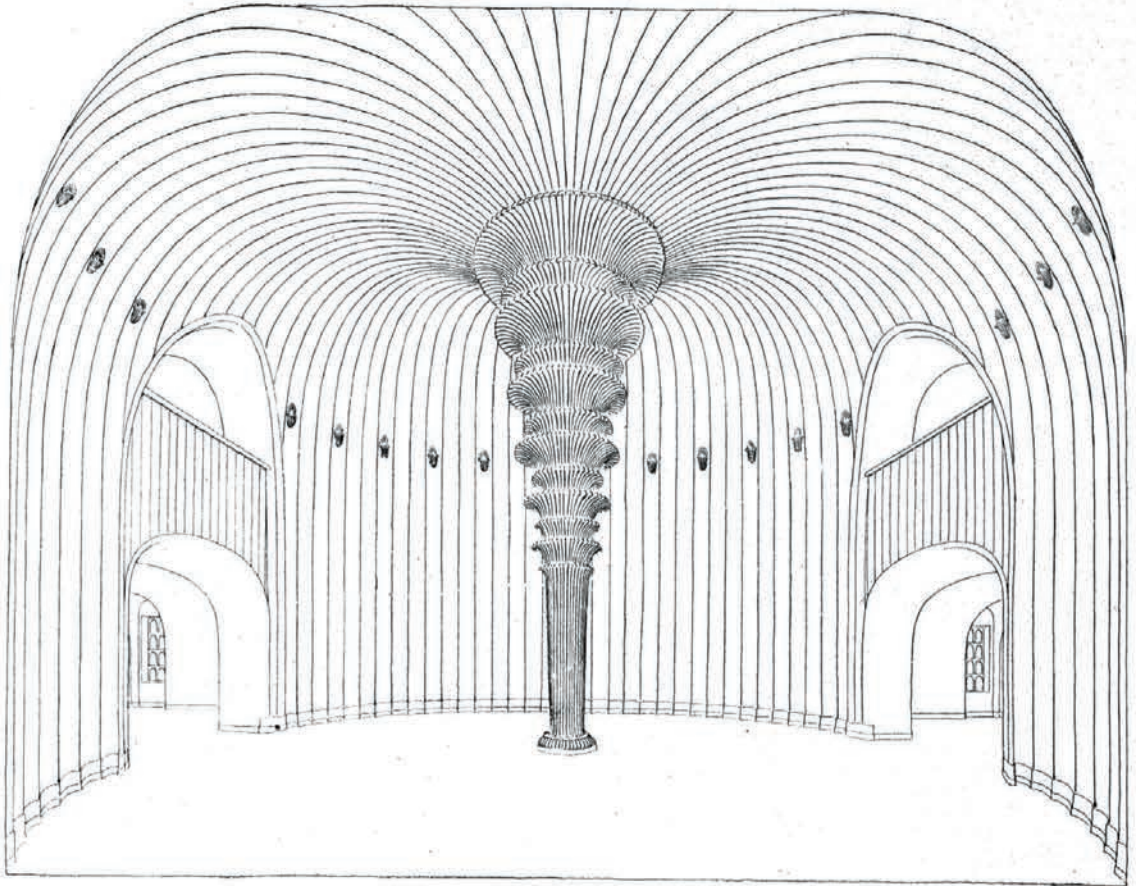
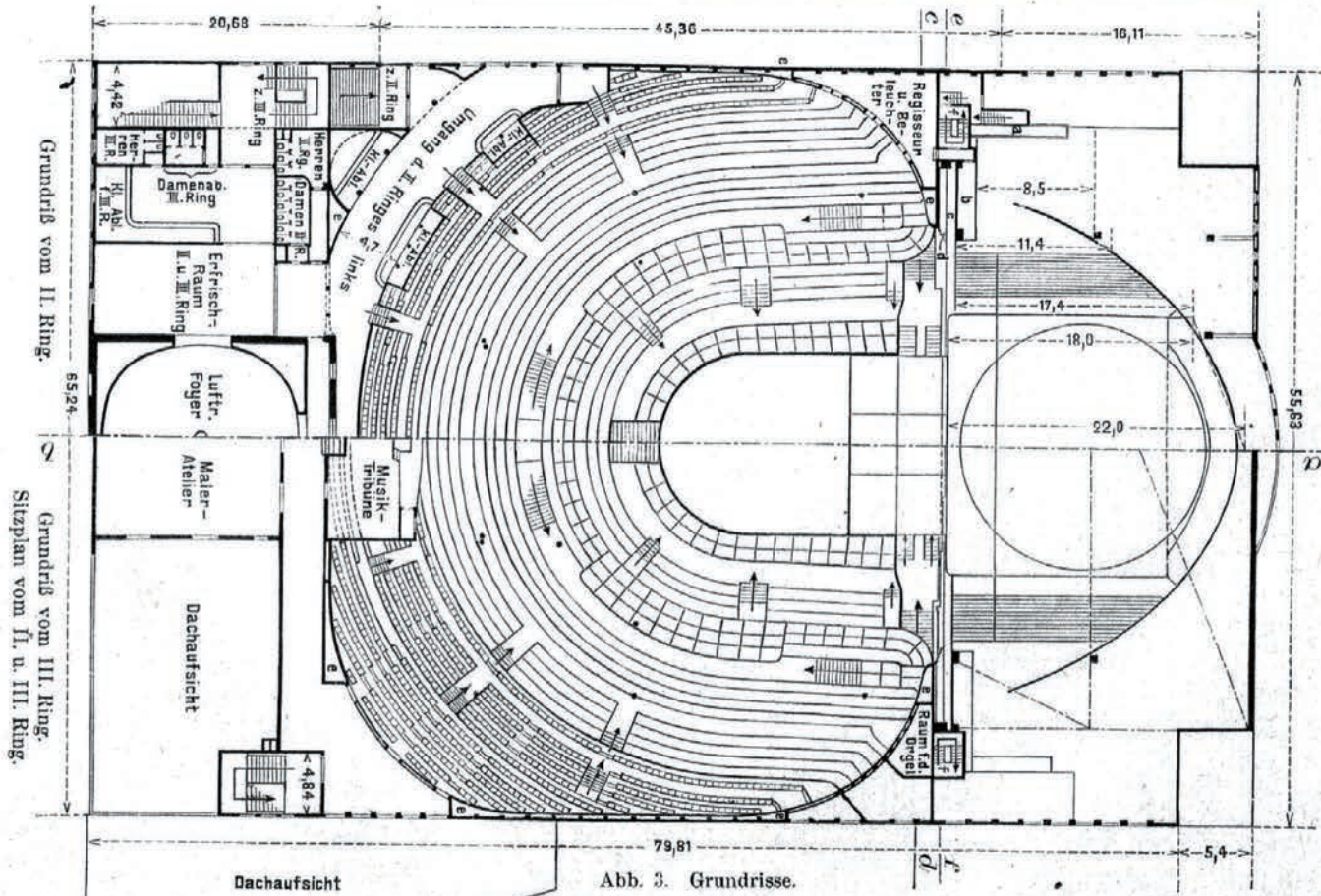


Abb. 2. Wandelhalle.

Glaseisenbau auf hohem massiven Sockel. Durchquert war es von einer rund 14,5 m breiten überdachten Straße, die Schiffbauerdamm und Karlstraße verband und zu deren beiden Seiten sich die



Kostüme, Requisiten und Bühnenbauten

Ausstattungsfirmen wie diejenige von Willy Hagedorn oder Hugo Baruch waren von großer Bedeutung. Hugo Baruch & Cie. war um 1900 der Ausstatter im Bereich der Berliner Theaterwelt und weit darüber hinaus. Was auch immer Artist:innen und Zirkusgesellschaften an Kostümen, über Requisiten bis hin zu Bühnenbauten für ihre Inszenierungen benötigten: Bei Hugo Baruch konnten sie es bekommen. Neben Baruch waren auch die Firmen Theaterkunst von Hermann Kaufmann sowie die Kostüm- und Requisitenfirma Verch & Flothow wichtige Ausstatter für die Berliner Zirkusgesellschaften.

Hugo Baruch (1848–1905), ursprünglich ein Schneider aus Köln, konnte mit seiner 1887 gegründeten Ausstattungsfirma im Jahr 1890 in der Reichshauptstadt Berlin Fuß fassen. An der Alten Jakobstraße in Berlin verfügte Baruch über weitläufige Werkstätten, darunter ein riesiges Dekorationsatelier „ohne jede Säulenunterbrechung“, in dem großflächige Mal- und Imprägnierungsarbeiten vorgenommen werden konnten. Das Unternehmen war so erfolgreich, dass Baruch bereits vor der Jahrhundertwende weitere Niederlassungen in London und New York etablierte. Um 1900 stand der Name der Firma synonym für Ausstattungsluxus und taucht in einer Vielzahl von Programmankündigungen und Anzeigen in Fachzeitschriften auf. Leider sind von dem Ausstattungsunternehmen, das für den gesamten Bereich der darstellenden Künste in Berlin um 1900 von Bedeutung war, kaum Spuren zu finden. Nur noch wenige Firmenkataloge des Unternehmens sind in einigen Bibliotheken erhalten, Forschungsliteratur existiert so gut wie keine (vgl. auch Ibscher 1972; Schmitt 1993, S. 33).

Abb. 64
Ankündigung der Pantomime *Die drei Rivalen oder das mysteriöse Schloss in der Normandie* im Markthallenzirkus unter Circus Schumann für den 17. Januar 1910. Mit der Ausstattung der Inszenierung waren die Firma Hugo Baruch & Cie. sowie das Atelier Georg Handrich beauftragt, für Lichteffekte war die Firma Schwabe & Co. zuständig, die Perücken stammen von Georg W. Anton und die beweglichen Podien mit Drehplattformen von der Firma Muth-Schmidt GmbH und E. de la Sauce & Kloss. Ausschnitt aus einem Programmheft von Circus Schumann (1910).

MOTEL
RAUSS à la carte

Stadtküche

I. Rangos
Lindstedt & Säuberlich
Königliche Hoflieferanten
84 Leipzigerstr. 84
nahe Dönhoff-Platz.
Neueste Saison-Delikatessen.

Berliner Ratskeller
Wein-Grosshandlung. — Wein-Abteilung. — Bier
Vorzügliche Küche zu kleinen Preisen.
Täglich Abend-Konzert in der W
Sonntags auch während der Diner-Zeit
GEBR. BRIESE
Hamburg. Circus-Sattlerei

“
Kaisers und Königs.

Schiffbauerdamm 1
an der Weidendammer Brücke.

10. **Debut! Bagonghi Debut!**
Der kleinste komische Reiter der Welt.

Diners von 1,25 Mark an,
Soupers von 1,50 Mark an.

11. **Hurdle Akt, Mr. Woodson**
10 Minuten Pause.
II. Abteilung.
Zum 85. Male:

Die drei Rivalen
Bordeaux. Chablis. Champagne.
oder

das mysteriöse Schloss in der Normandie.
Eine romantisch-phantastische Feerie in fünf Akten
mit vollständig neugebauten, versenkbaren Bühnenpodien.
Entworfen und auf das Glänzendste inszeniert von Kommissionsrat Direktor
Albert Schumann.
Einstudiert vom Königl. Balletmeister Signor Giovanni Pratesi.
Musik komponiert vom Kapellmeister Kaiser-München.
Die Gesamt-Ausstattung an Kostümen und Requisite von den Hoflieferanten
Hugo Baruch & Co., Dekorationen aus den Ateliers Georg Handrich, Dresden.
Die elektrischen Lichteffekte von der Firma Schwabe & Co., Hoflieferanten
Sr. Maj. des Kaisers, Berlin. Perücken aus der Fabrik von Georg W. Anton,
Berlin. Maschinell bewegte Podien mit Dreh-Plattform erbaut von Muth-Schmidt
& m. b. H., Maschinenfabrik, in Verbindung mit E. de la Sauce & Kloss, Fabrik
für Eisenkonstruktionen, Berlin-Lichtenberg.

JEUNERS . . Mk. 2,50
ERS Mk. 3,50 und 5,50
UPERS von Mk. 3,— an
(bis 12 Uhr)

1. Akt:
In der Normandie.

2. Akt:
**Auf dem Schlosse des
Ritters de la Champagne**
Noch nie gesehene Schluss-Apotheose!

3. Akt:
Die Wildschwein-Jagd.

4. Akt:
**Das mysteriöse Schloss
und die drei Rivalen**

5. Akt:
Das Hochzeitsfest.

Textbücher der Pantomime sind **à 10 Pf.** zu haben.
bei den Kontrolleuren
Bitte wenden!

RAURANT
ie des „Hotel Monopol“
glich gepflegte Biere

Opéra“
se 43
s 2,00 bis 3,00 Mk.
ere Gesellschaften.

Bauchen Sie **Phänomen** Zigaretten. Qualitätsmarke.

Paul Egge
Friedrich-Stras
Wein-Grosshan
Weinstub
Telefon: Amt 3, 1331

Kutschw
Grosses Lag
neuer und gebrauchter La
Jagdwagen, Whiskys,
Dogcarts und Vis-à-vis
III, 4087. und Eisen-Rä
JACOB ZUNDER, Luis

Die
Schlossbra
Schöneb
Tel. 6
9122 **Schöneberg-Be**
ist berühmt durch
Kronenbr
Schöneberger
Schlossbr
in Syphons à 5 Liter und

S. Neu
Pferdehand
BERLIN NW., Lehrter-



ständig in bedeutend

Grösstes Spielwaren-Geschäft der Welt
Puppen-Fabrik
Bernhard Keilich
— 19 Schaufenster nur Spielwaren. —
Bietet tatsächlich eine Auswahl von **Spielwaren** wie sie grösser nirgends anzutreffen ist.
Gr. Hamburgerstr. 21, 22, 23.

voy-Hôtel
Komischen Oper
Konzert



Abb. 65
Deckblatt eines Katalogs der
Ausstattungsfirma Hugo Baruch
& Cie. (ca. 1900).

11.

U20 Original-Ausstattungs-Stück
des Zirkus Busch in 5 Bildern

Verfasst von * * * Inszeniert von Herrn Georg Burckhard-Footitt. Ballett einstudiert von Herrn Ballettmeister Riegel. Musik von Herrn Kapellmeister Taubert. Dekorationen und Kostüme von den Hoflieferanten Hugo Baruch & Co. Elektrische Installationen von den Hoflieferanten Schwabe & Cie. Projektionen von Willy Hagedorn. Lichtbilder von Johannes Oschatz.

1. Bild: Am Hafen. — Abfahrt des Unterseebootes.
2. Bild: Das Unterseeboot unter Wasser. — Die Katastrophe! Bersten der Schiffswandung und Hereinsturz des Wassers! Das Schiff sinkt auf den Meeresboden!
3. Bild: Die Wunder der Tiefsee! Die Hebung des Unterseebootes! Kampf der Taucher mit den Meeresungeheuern! Der sensationelle Kampf des Meeresbootes.
4. Bild: Die Rettung.
5. Bild: Das Fest auf dem Panzerkreuzer! Die Marine-Abteilung der Berliner Jugendwehr mit ihren Original-Exerzitien an Bord des Kreuzers! Gebr. Andersen, Uebungen am 14 m hohen freistehenden Mast.

PERSONEN:

| | |
|---|---------------------|
| Kommandant des Panzerkreuzers | Herr Terzi |
| Kapitänleutnant Kent, Kommand. d. Unterseebootes | Herr Krause |
| Frau Kent, dessen Gattin | Frau Thiele |
| Walter, beider Kind | — |
| Leutnant Gambrecht | Herr Wellin |
| Frau Beck | Frl. Hoppe |
| Jacob Beck | Herr Petersen |
| Anna, Braut Jacob Becks | Frl. Blattner |
| Hans Sievers, Torpèder | Herr Frank |
| Jürgens, alter Seemann | Herr Peickner |
| Erstes Fischermädchen | Frl. Gertrud |
| Zweites Fischermädchen | — |
| Ein englisches Ehepaar | François der Kleine |
| Seeoffiziere, Matrosen, Fischer und Fischermädchen, Reisende. | Schumann der Lange |

Abb. 66
Programmzettel für die Pantomime U20 bei Circus Busch. Mit der Ausstattung war die Firma Hugo Baruch beauftragt, die elektrischen Installationen stammen von Schwabe & Cie., die Projektionen von Willy Hagedorn und Lichtbilder von Johannes Oschatz (1911).

Abb. 67
Lageplan der Räumlichkeiten der Ausstattungsfirma Hugo Baruch & Cie. an der Alten Jakobstraße in Berlin (1907).

Lage-Plan

von dem hier mit *g, p, d, e, f, a* umschriebenen im Grundbuch

Louisenstadt unter Band 10 Blatt 708

eingetragenen, an der Lindenstr. 18/19 belegenen Grundstück

der Aktienges. Schäffer u. Walcker

auf welchem die hier mit *o, p, q, r, m, n, o* umschriebene Hoffläche von 280 qm als Hofgemeinschaft mit der Fläche *o, n, m, r, s, t, o* von 267 qm nach §4 der Baupolizeiordnung vom 15. August 1897 zugunsten des hier mit *a, n, m, l, b, g, h, k, c, o* umschriebenen im Grundbuch Louisenst. Bd. 12 Bl. 256 bezeichneten Grundstück

der Off. Handlges. i. F. Hugo Baruch u. Co

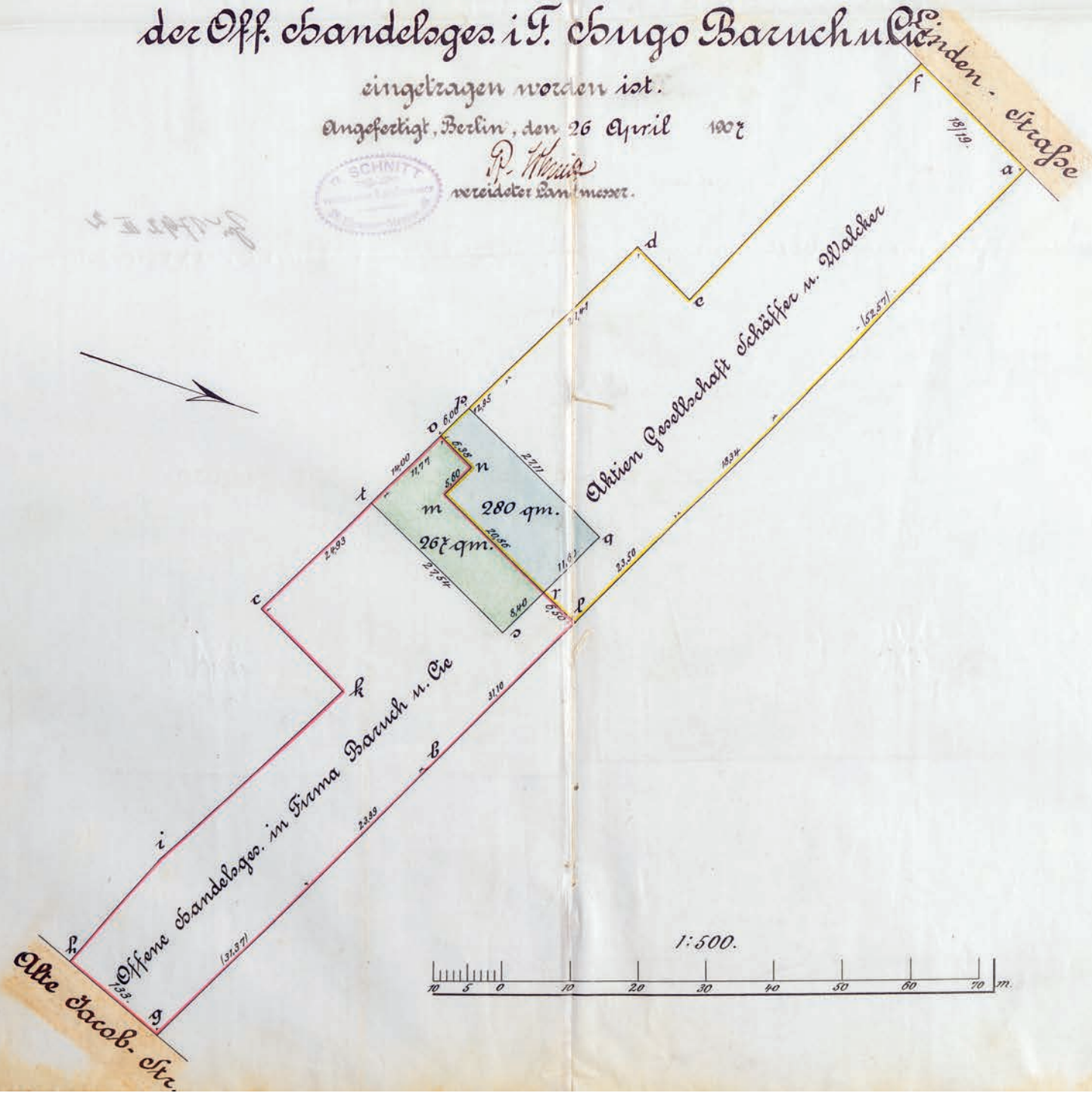
eingetragen worden ist.

Angefertigt, Berlin, den 26 April 1902



R. Wittig
verordneter Kammermesser.

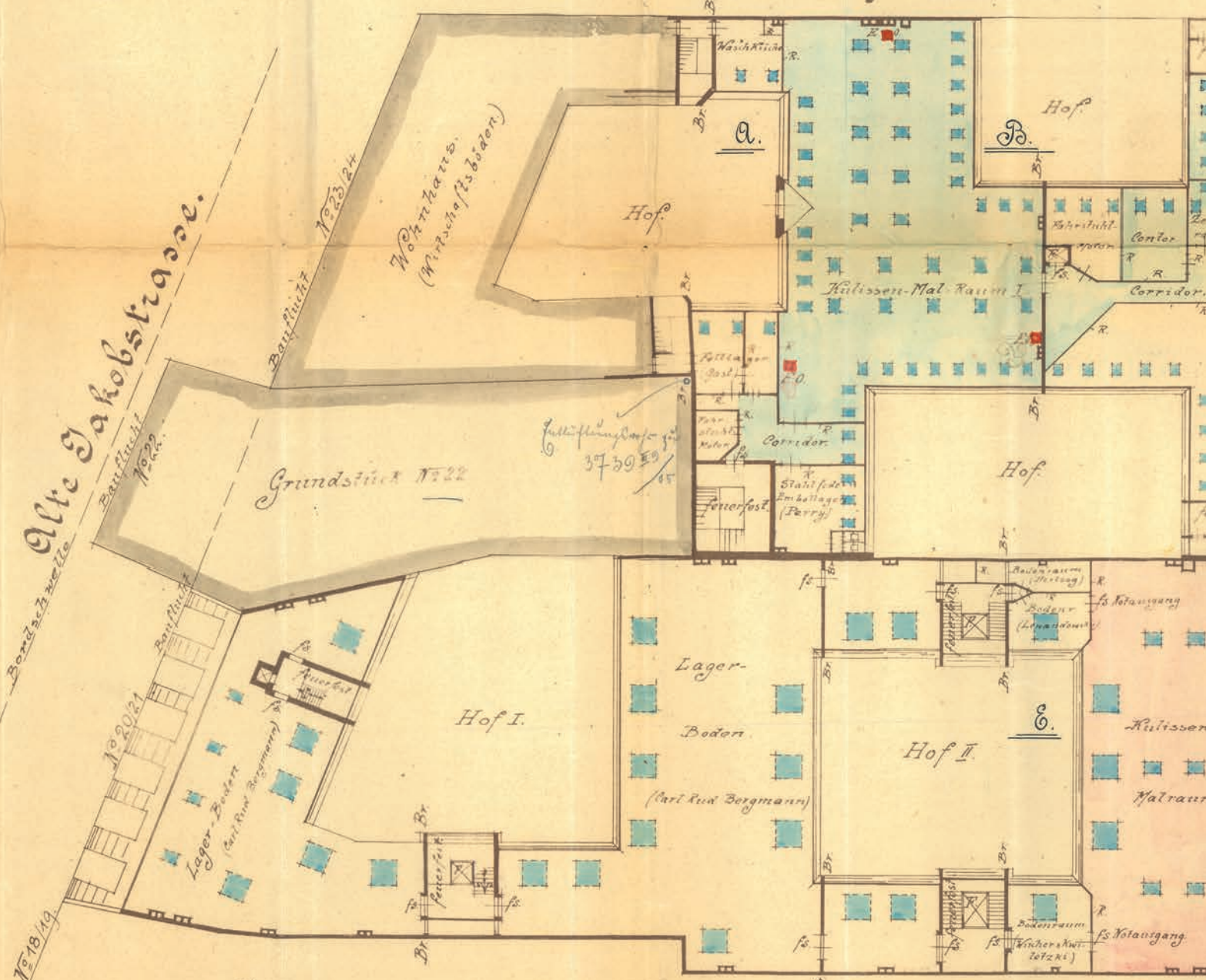
Handwritten scribbles



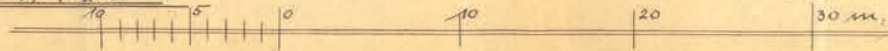
- Zeichnung

betreffend die Bodenzäume der Firma Hugo Barckhu. & Co.
auf dem Grundstück Alte Jakobstrasse 20/21 und 23/24.

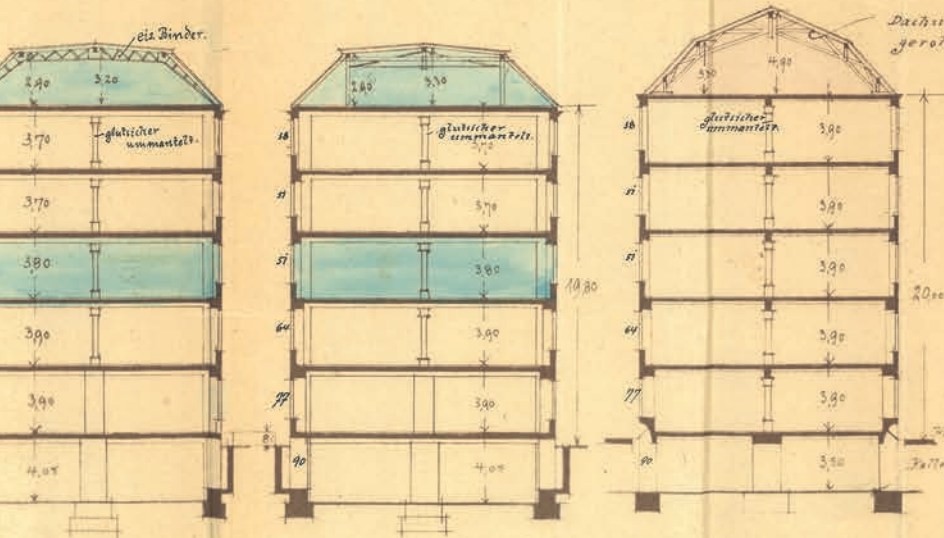
Dachgeschoss.



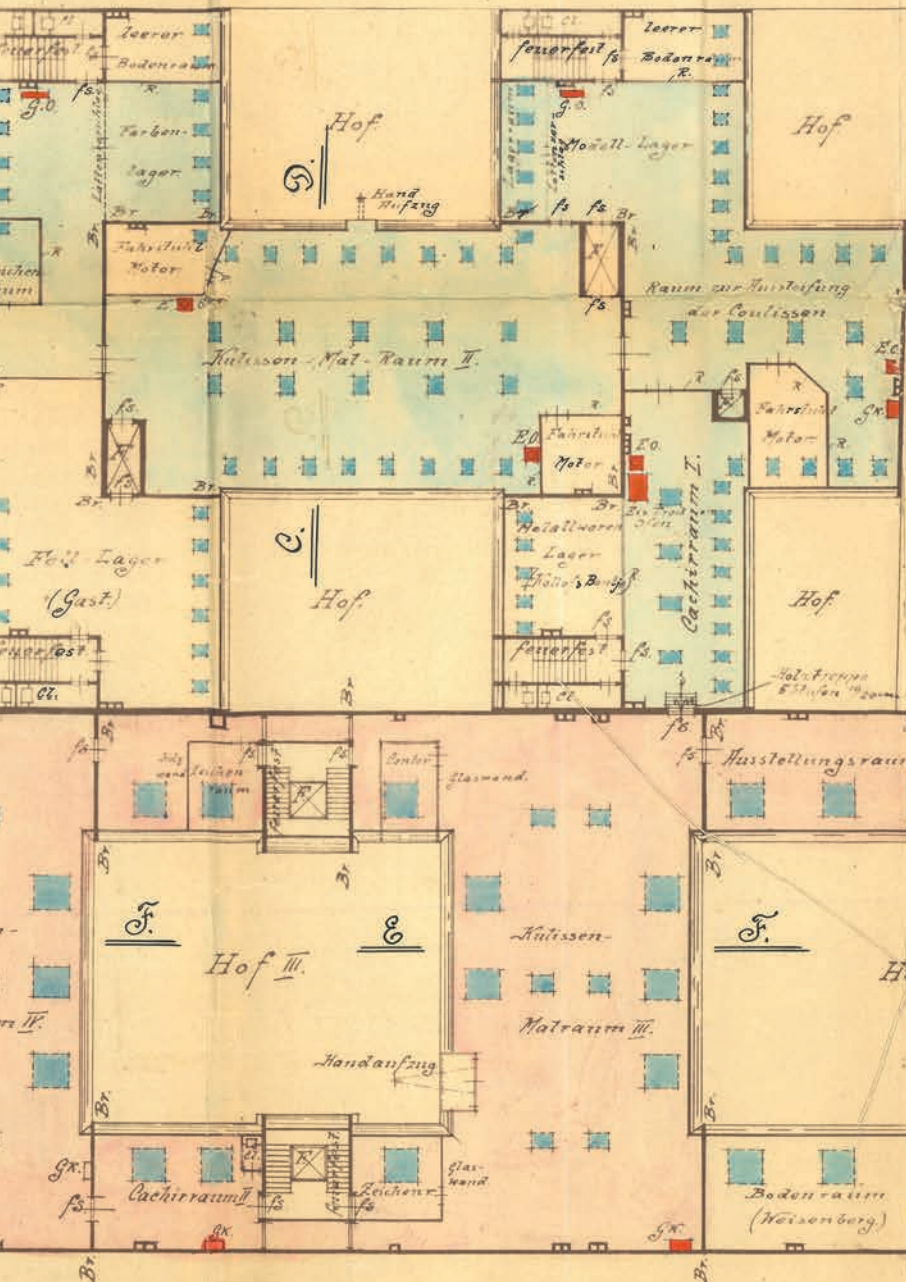
M. 1:200.



Schnitt A B. Schnitt C D. Schnitt E F.



- Zeichen-Erklärung.**
- blau, Bodenräume der Firma Hugo Baruch & Co auf dem Grundstück Alte Jakobstr 21/22 = 1415 qm
 - rot, desgl. " " " " " " = 2021 qm = 1176 qm
 - R. - Rabitzwand
 - F. - Fahrstuhl
 - fs. - feuersichere Tür
 - Br. - Brandmauer 0,25 m stark.
 - G.O. - Gasofen.
 - G.K. - Gas Kocher
 - E.O. - Eiserner Ofen
 - Oberlicht.



Verzeichnis der in den Bodenräumen vorübergehend beschäftigten Personen.

| | |
|--|-------------|
| Kutissen-Mat-Raum I nebst Contor u. Zeichenraum. | 9 Personen |
| " " " II desgl. | 3 " |
| " " " III " | 12 " |
| " " " IV " | 10 " |
| Raum zur Aussteifung der Couliissen | 4 " |
| Cachirraum 1. | 4 " |
| " 2. | 3 " |
| Modelllagerraum | 2 " |
| Sa | 47 " |

Der Eigentümer des Grundst
Alte Jakobstr 20/21.

Jos. Rörig

Der Eigentümer des Grundst
Alte Jakobstr. 23/24.

Julius Klaffke

Der Mieter der Bodenräume.

Hugo Baruch & Co

Berlin, den 24 April 1905.

Ein Rundgang durch
das Etablissement Hugo Baruch
Oscar Geller

Hier werden unzählige Tausende
Skizzen für Costüme, von ersten,
hervorragenden Künstlern entworfen
und in Farben ausgeführt, aufbe-
wahrt. Daneben befinden sich gleich
die Anprobirräume, die vollkommen
abgedunkelt werden können, dass
man das Costüm in betreff seiner
Farbe bei verschiedenfarbigem electri-
schen Glüh- und Bogenlicht beurtheile.

Der Artist, 18. Jg., Nr. 799, 1900, o. S., zit. n.
Schmitt 1993, S. 34.

vorherige Seite

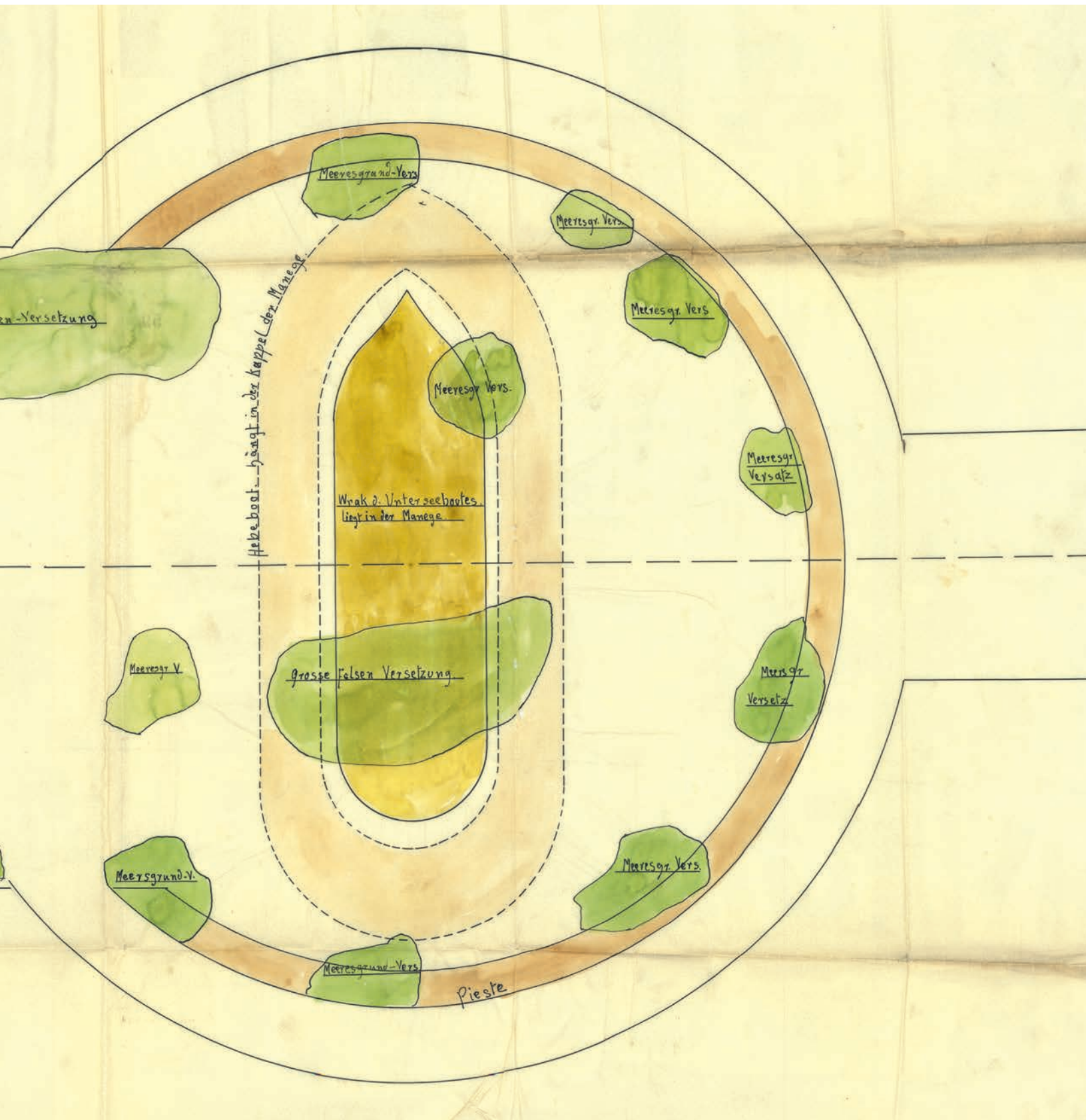
Abb. 68

Grundriss und Schnitt von Räum-
lichkeiten der Ausstattungsfirma
Hugo Baruch & Cie.

Die Größe des Unternehmens
sowie die Nutzung der Räume
wird durch ihre Bezeichnung
deutlich: Kulissen-Mal-Räume
I-IV, Cachirräume I und II, Raum
zur Aussteifung der Coulissen,
Farbenlager, Modellageraum,
Zeichenraum, Ausstellungsraum
und weitere (1905).



Abb. 69
Bühnenbildzeichnung der
Ausstattungsfirma Hugo Baruch
& Cie. für den dritten Akt der
Pantomime *U20* bei Circus
Busch (1911).



IRNSPR.: AMT IV, 2430, 2431, 2432.
 TELEGR.-ADR. THEATERBARVCH.
 RECHTSBANK - GIRO - CONTO :: ::

HVGO BARVCH & C⁴³IE.

HOFLIEFERANTEN

BERLIN SW.
 ALTE JACOBSTR. 133
 LINDENSTR. 18-19.

NEW-YORK
 GAIETY-THEATRE BLDG.
 1545-47 BROADWAY.

LONDON W.
 52 SHAFTESBURY-AVE.



Polizei-Präsidium Berlin
 11. 8. 11. 8-10 V.
 VIII. Abteilung.

BERLIN S.W.68, den 9. August 1911.

THEATER-AUSSTATTUNGEN.

Herrn

Geh. Regierungsrat von Glasenapp,

Kgl. Polizei-Präsidium, Abteilung VIII,

Berlin.

Sehr geehrter Herr Geh. Regierungsrat!

Unter egr. Bezugnahme auf die mit Ihnen heute gehabte Unterredung bezüglich der gegen Circus Busch erlassenen feuerpolizeilichen Vorschriften gestatten wir uns, Sie um einige Erleichterung zu bitten.

Wir haben die Lieferung der Dekorationen für die neue Pantomime im Circus Busch zu den uns jetzt bekannten Bedingungen der Feuerpolizei übernommen.- Heute teilt uns nun Herr Kommissionsrat Busch mit, dass er neuerdings eine Verfügung erhalten habe, wonach für die Circus-Pantomime nur Eisen und Asbest verwendet werden darf. Auch die Gestelle, wosuf die Dekorationen cacht sind, sollen aus Eisen sein, während früher dafür die Verwendung von feuericher imprägnierter Leinwand, sowie feuersicher imprägniertem oder mit Asbest bekleidetem Holz erlaubt war. Auch die Teppiche sollen jetzt aus Asbest sein. Asbest ist aber dazu garnicht zu verwenden, da sich derselbe nicht wasserdicht machen lässt und die Teppiche müssen wasserdicht sein.

Beschreibung der Pantomime Circus Busch.

[...]

*Act. III. Meeresgrund (spielt in der Manege vor dem Stalleingang)
Vor der Bühne ein Prospect mit grosser Durchgangsöffnung nach den
hinteren Stallräumlichkeiten. Der Prospect ist aus Asbest, 10 m breit,
14 m hoch. Hinter dem Prospect unter der Bühne ein Hinterhänger
ebenfalls aus Asbest, 8 m breit, 4,50 m hoch. Der Manègenboden
sowie die Tiefe sind mit einem Asbestteppich bekleidet, ca. 15 plasti-
sche Meeresgrundversatzstücke, Korallen, Muscheln, Algen etc. dar-
stellende, aus dünner Holz-Unterconstruction, mit Draht und Asbest
übercachiert. In diesen Versatzstücken befinden sich Beleuchtungs-
körper, welche mit Blech umkleidet sind, die von der Firma Schwaabe
& Co. hergestellt werden und dort im Muster zu sehen sind. [...] Ein
Schiffswrack quer in der Manège und teilweise in dieser Felsgruppe
aufliegend, das Holzuntergestell ist mit Draht und Asbest vollständig
überspannt. Grösse des Wracks ca. 8 m lang, ca. 2,50 m breit, 3,50 m
durchschnittlich hoch [...]; ein Hebeschiff, welches in der Kuppel der
Manège hängt, Obergestell aus Eisen mit Holzboden; derselbe ist mit
Asbest überspannt. [...]*

Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030–05, 1924.

Abb. 70
Schreiben der Ausstattungsfirma
Hugo Baruch an die Berliner
Theaterpolizei im Zusammen-
hang mit der Planung für die
Pantomime *U20* von Circus
Busch. Die Theaterpolizei
wollte sicherstellen, dass aus
Brandschutzgründen alle
szenografischen Elemente
mit Asbest überzogen oder
imprägniert werden (1911).



Abb. 71
Requisiten und Ausstattungselemente in einem Katalog der Ausstattungsfirma Hugo Baruch & Cie. (ca. 1900).

In unserem Berufsfeld läuft vieles über das Ausprobieren, im Laufe der Zeit sammelt man Erfahrungen. Diese Kenntnisse und Expertisen werden mündlich weitergegeben. Wenn eine Firma wie diejenige von Hugo Baruch über 30 Jahre mit derart vielen Aufträgen tätig war, muss sie über einen riesigen Erfahrungsschatz verfügen haben. Jedes Projekt ist anders; und jedes Mal entwickelt man sich neu zur Spezialistin. So musste ich beispielsweise für die „Grand Show Arise“ am Friedrichstadt-Palast Berlin große, drei Meter lange Fische bauen, die an einem fünf Meter langen Stab geführt werden. Die Fische sollten wie Laterne leuchten und ihre Flossen mussten beweglich sein. Zuerst dachte ich, dies sei eine physikalisch vielleicht unmögliche Aufgabe, doch nach einem halben Jahr Kopfzerbrechen und Prototypen-Bau hat es schließlich funktioniert. Es ist ein Tüftel-Beruf mit endlosen Möglichkeiten. Um unsere Arbeitsprozesse für die Nachwelt zu dokumentieren ist dabei kaum Zeit. Sie zu verschriftlichen wahrscheinlich kaum möglich. Nichtsdestotrotz habe ich versucht die klassischen Arbeitstechniken in meinem Buch über die praktischen Grundlagen der Bühnenplastik und Bühnenmalerei zu versammeln. Darin finden sich nun immerhin die Grundlagen – tüfteln und kombinieren müssen aber dann doch alle noch selbst.

För Künkel im Gespräch mit Julie Speck, Bühnenplastikerin, Autorin und Leiterin der Bühnenplastik am Friedrichstadt-Palast Berlin, 5. Juni 2024, Berlin.

Abb. 72
Schreiben aus einer Korrespondenz zwischen dem Polizeipräsidium Berlin und der Ausstattungsfirma Hugo Baruch & Cie. die Räumlichkeiten der Firma betreffend (1905).

Tageb. No 1957, III. 9.

189

Polizei-Präsidium
10 7.05 V.
Berlin.

Berlin, den 8. Juli 1905.

III R. 100

Die Verfügung vom 24. pt., nach welcher wir die im Dachgeschoss der Hintergebäude auf den Grundstücken Alte Jacobstr. 20/21 & 23/24 belegenen Räume vom 1. August a. cr. nicht mehr als Arbeitsräume benutzen lassen dürfen, ist uns zugegangen.

In den vorerwähnten Räumen, welche wir besonders für unsere Zwecke baulich hergerichtet liessen, befindet sich unsere Theater-Decorationsmalerei. Zum Bemalen der grossen Flächen von Leinwand und Asbest bedarf es Räume, welche ohne jede Säulenunterbrechung construiert sind. Derartig construierte Räume sind nirgends zu haben, es sei denn, dass vorhandene Räume unseren Zwecken entsprechend umgebaut werden und dies ist in den meisten Fällen nicht zulässig.

Wir befinden uns nun gegenwärtig in der grössten Arbeit, indem wir gegen Zahlung von bedeutenden Conventionalstrafen Contracte eingegangen sind, welche unbedingt erfüllt werden müssen. - Eine prompte Erfüllung unserer Engagements könnte aber nur geschehen, wenn Sie uns eine Frist gewähren, die uns in die Lage setzt, unsere aufgenommenen Aufträge in den erwähnten Räumen fertig stellen zu lassen.

verte!

*Nov. 29 26 III R. 100
H. 100*

An den
Herrn Polizei-Präsidenten
Abteilung III
B e r l i n

Polizei-Präsidium
Alexanderplatz.

III B 1. 189

3051 *100*

1933: Zäsuren in der Berliner Kulturmetropole

Ohne die jüdischen Künstler:innen ist die Theater- und Zirkuskultur um 1900 in Deutschland nicht zu denken. Aus dem jüdisch geprägten Konfektionswesen entwickelte sich neben Kostüm- und Ausstattungsateliers im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auch eine florierende Modeindustrie. Sowohl auf der Ebene der Designer:innen wie beim Inszenieren von Modeschauen bestanden enge Schnittstellen zur Theaterwelt (vgl. Westphal 2019).

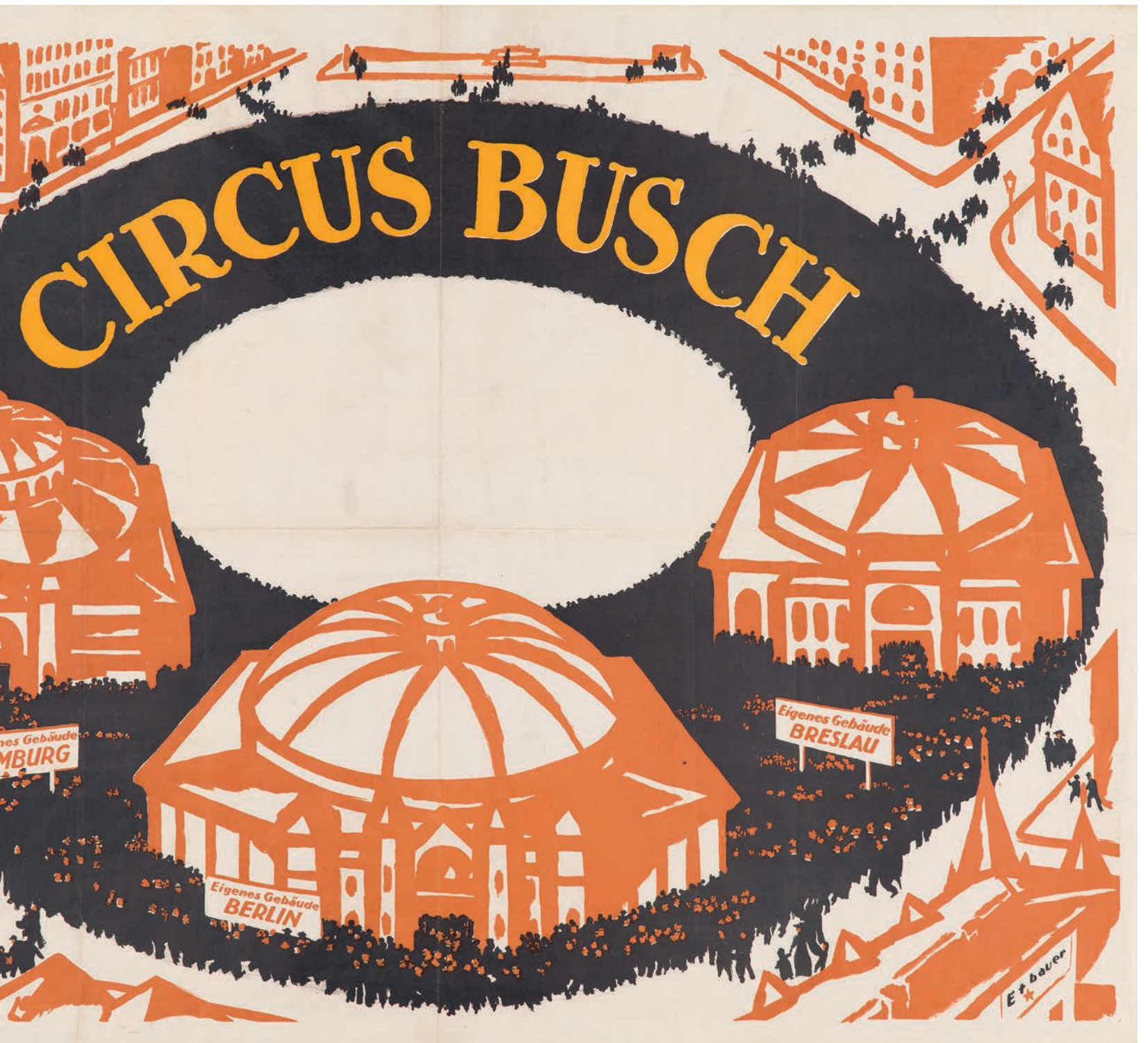
Große deutsche Zirkusgesellschaften von jüdischen Familien hießen Circus Lorch, Circus Straßburger oder Circus Blumenfeld (vgl. D. u. G. Winkler 2012). Adolph Friedländer, ebenfalls jüdisch, gründete 1872 eine Druckerei in Hamburg, die – ab 1883 mit einer Steindruck-Schnellpresse – über 9000 Plakat-Lithografien für Artist:innen, Zauberkünstler:innen, Zirkusgesellschaften, Varieté-Theater und Tier-Darbietungen druckte, darunter auch für die Berliner Zirkusunternehmungen Renz, Busch und Schumann (vgl. auch Abb. 40, S. 78f., Abb. 51, S. 92f.). Mit ihrer grafischen Handschrift prägte die Firma die visuelle Kultur Deutschlands um 1900, auch durch die stetige Präsenz an zahlreichen Litfaßsäulen im öffentlichen Raum. Friedländers Plakate waren ab 1890 mit einem herzförmigen Drucksignet gekennzeichnet. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Jahr 1933 ließ Friedländer das Signet weg, entsprechend tragen die letzten Lithografien der Druckerei nur noch eine Nummer. 1935 wurde die Lithografische Anstalt durch das Naziregime zwangsliquidiert (vgl. Kirschnick 2016, S. 60; Malhotra 1978, 1979).

Manche Unternehmungen von jüdischen Familien oder Gründer:innen wurden bereits vor 1933 aus anderen Gründen aufgelöst, etwa Circus Lorch 1918 (vgl. D. u. G. Winkler 2012, S. 22). Nichtsdestotrotz arbeiteten die ehemaligen Inhaber:innen im gleichen Arbeitsumfeld weiter als Künstler:innen oder Ausstatter:innen und wurden unter dem Naziregime zur Emigration genötigt, mussten untertauchen oder wurden in Konzentrationslager deportiert und ermordet. Die riesige und international tätige Ausstattungsfirma Hugo Baruch & Cie. musste bereits 1927 Konkurs anmelden. Die Wirtschaftskrise und die damit verbundene, immer dünner werdende Auftragslage trug nicht nur bei Baruch, sondern auch bei anderen Firmen zu existenzbedrohenden Situationen bei, etwa im Falle der Kostüm- und Modefirma von William Budzinski, vormals als Kostümbildner bei Baruch angestellt. Im Falle der ehemals riesigen Ausstattungsfirma tätigte einer der drei Söhne von Hugo Baruch als Nachfolger weiterhin Geschäfte im Ausstattungsbereich – bis zur Zwangsliquidierung durch die Nazis und der definitiven Löschung des Unternehmens aus dem Handelsregister im Jahr 1937 (vgl. auch Schmitt 1993, S. 34). Mit einem Schreiben an die Berliner Industrie- und Handelskammer hatte Erwin Baruch dies noch zu verhindern versucht (vgl. Abb. 75, S. 126f.).

Bei der Metallbaufirma E. de la Sauce & Kloß, die 1909 Bühnenkonstruktionen für Circus Schumann entwickelt hatte, kam es 1936 zur Besitzübernahme, 1938 wurde das Unternehmen der jüdischen Inhaber:innen ebenfalls aus dem Handelsregister gelöscht. Seine Ausstattungsfirma Theaterkunst – die bis heute besteht – musste Inhaber Hermann Kaufmann 1936 unter großem Druck verkaufen. Dies ist einer Datenbank jüdischer Gewerbebetriebe in Berlin zwischen 1930 und 1945 zu entnehmen, die aus einem Forschungsprojekt der Humboldt-Universität zu Berlin resultierte. Bei Circus Straßburger war der nicht-jüdische Geschäftsführer Emil Wacker 1933 der NSDAP beigetreten, um das Unternehmen zu erhalten. Die Angriffe auf die Zirkusgesellschaft ließen jedoch nicht nach, sodass sich die Familie Straßburger 1935 gezwungen sah ihren Betrieb zu verkaufen, um einer Enteignung zuvor zu kommen. Paula Busch, Direktorin des Berliner Circus Busch, kaufte



Abb. 73
Farblithografie der Firma von Adolph Friedländer für Circus Busch mit dem herzförmigen Drucksignet unten links (1921).



For too long the marginalization of Jewish life in postwar Germany has allowed us to forget the important role German Jews played in establishing Berlin as one of the most vibrant entertainment centers in turn-of-the-century Europe. [...] While Jews experienced glass ceilings and open hostility in the military and in politics, they enjoyed freedom and open doors in other endeavors, most notably in popular culture. The evolution of German popular culture between 1890 and the late 1920s was initiated and facilitated by Jewish entertainers and entrepreneurs, so much so that it makes sense to argue that the history of popular culture in Germany prior to 1933 cannot be separated from the history of Jewish entertainers.

Marline Otte, Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933, 2006, S. 4f.

Abb. 74
Aktendeckel der Firma Hugo Baruch Cie. der Berliner Behörden. Die Akte wurde mit der Liquidierung der Firma 1937 geschlossen.

Eintragungs-Verfügung: Blatt

84. 76
31. Aug. 1994

Landesarchiv Berlin
A Rep. 342-02
Nr.: 40668

Landesprüfungsamt? Ja - nein.
Falls ja : P - K - V.

07. Mai 1998

Mergereverloffung: Wien 11. 4.

Amtsgericht Charlottenburg, Abt.
Berlin (Mitte)

26. Feb. 2008

Abteilung 90A

Kosten sind berechnet bis

1. 1404
2. 14. 2
3. 15. 5

21 9/9
20 1/10
31 1/10

Blatt 15 D-Nr 8
" 28 " 13
" 34 " 16
" 45 " 12
" 47 " 14

90

10. März 1930

-7. Juli 1937

61

Blattsammlung

37

zum Handelsregister A betreffend die Firma

Hugo Barick & Co
Kommandit-Gesellschaft

90% H.R.A. №

8923

551

den Zirkus weit unter Wert. Die ehemaligen Inhaber:innen emigrierten nach Belgien und gründeten dort einen neuen, aber vergleichsweise kleinen Zirkus. Paula Busch, so besagt die bestehende Literatur, soll am Wohlergehen der jüdischen Künstler:innen interessiert gewesen sein. Die Zirkusdirektorin habe sie weiterhin engagiert und unterstützt, beispielsweise 1936 in Form einer Lieferung von wertvollen Dressurpferden an die Straßburgers in Belgien (vgl. G. Winkler 1998, S. 76–85; D. u. G. Winkler 2012, S. 25). Doch profitierte Paula Busch beziehungsweise ihr Betrieb von der Übernahme des Unternehmens der jüdischen Familie. In ihren Memoiren hält sie diese Episode aus ihrem Leben nicht fest oder anders formuliert: verschweigt sie galant (vgl. Busch 1992 [1957]; G. Winkler 1998, S. 81).

Bei Firmen wie derjenigen von Hugo Baruch überlagern sich explizite Auslöschungen mit Leerstellen in der historischen Forschung und dem gängigen Desinteresse an Zirkus, Variété und verwandten Theaterformen. Akteur:innen mit jüdischen Identitäten, die im Bereich der sogenannten Hochkultur tätig waren oder die einen Avantgarde-Status erlangten sind uns heute – auch dank der kulturhistorischen Überlieferung – eher noch bekannt.

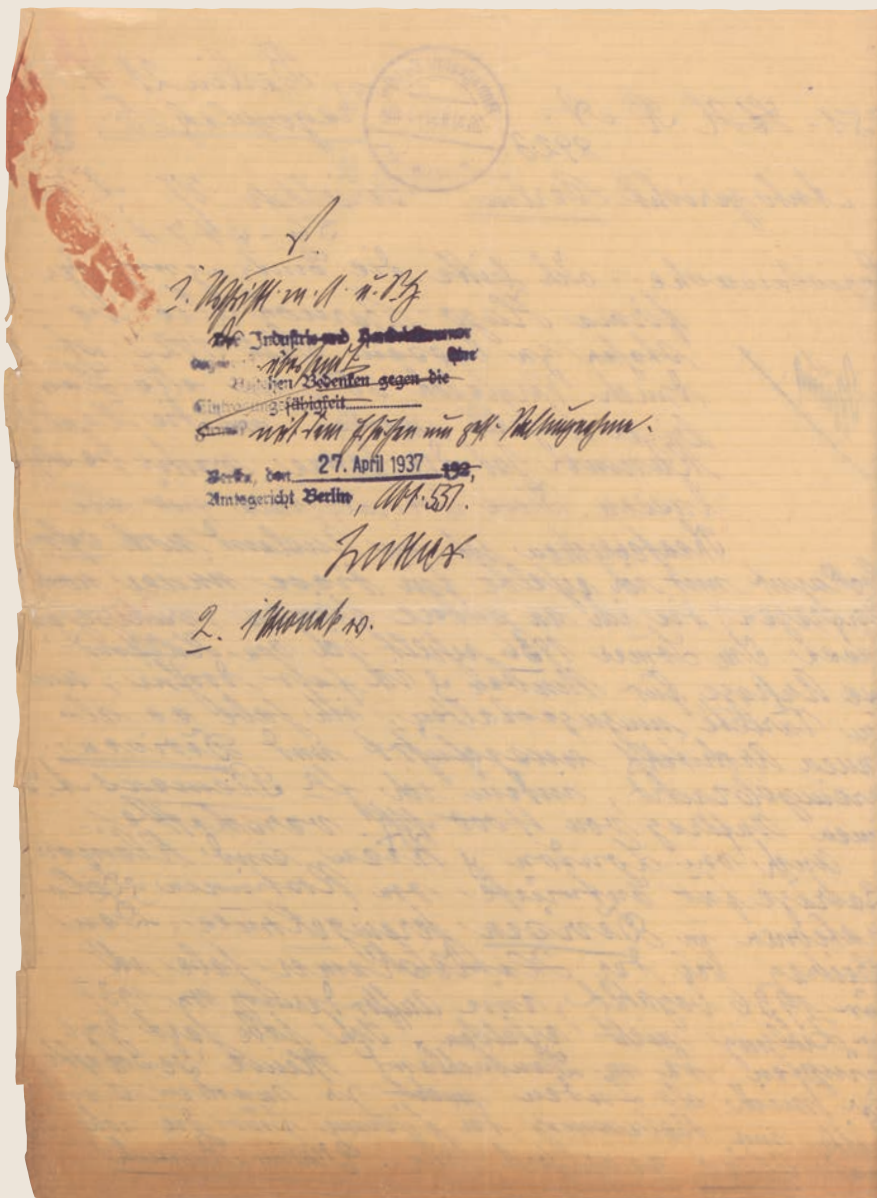


Abb. 75 und Rückseite „Ich bitte die Eintragung der Firma Hugo Baruch Cie. bestehen zu lassen“ schrieb Erwin Baruch im April 1937 an die Berliner Industrie- und Handelskammer aufgrund der sich abzeichnenden Zwangsliquidierung (1937).

28

551. H.H.R.A. 8923.



Berlin 21. 4. 37. Pragerplatz 5. 8

Autogericht Berlin, Gerichtstr. 27. N. 65. 56-4471.

[Handwritten signature]

Registerversache: Ich bitte die Eintragung der
 Firma Hugo Baruch glic. be-
 stehen zu lassen. Seit 1927 ist
 durch Vergleich 65% an alle Gläu-
 biger bezahlt worden und die Handels-
 Kammer hat die Firma weiter bestehen
 lassen. Diese Specialfirma für alle
 Theatersachen ist im Ausland noch sehr
 bekannt und ich würde für diese neuer noch
 Aufträge, die ich an andere Firmen weitergeben
 lasse. Im Sommer 1936 erhielt ich von Holland
 eine Auftrage für Möbel & ich fuhr dorthin, um
 ein Variété anzuzuschaun, ich habe es als
 neuen Architekt ausgeführt und Devisen
 heringebracht, indem ich für Siemens A.G.
 einen Auftrag von 4000 Mk. verschaffte.
 Auch von London & Wien sind kleinere
 Beträge für Entwürfe von Kostümen & De-
 korationen in Devisen heringebracht. Den
 Beitrag bei der Reichskammer habe ich
 im 1936 bezahlt, eine Aufforderung von 1937
 zur Zahlung nicht erhalten. Ich habe fast ganz
 Gruppen da in Deutschland keine Geschäfte
 im mich als Juden nicht zu machen sind.
 Bitte um Belassung der Firma für die ich die
alles gespendet habe. Erwin Baruch.

*An den Herrn Präsidenten der Reichskammer
der bildenden Künste*

Berlin, 29. Juli 1936

[...]

Der Kostümzeichner [William] Budzinski hat zur Zeit keine Einkünfte. Er wird lediglich von meiner Schwester unterstützt und befindet sich in grosser wirtschaftlicher Notlage. Er bittet um Löschung seiner Mitgliedschaft, da er keine Aussicht hat in absehbarer Zeit als Kostümzeichner berufsausübend tätig zu sein. Ich befürworte Erlass der rückständigen Beiträge.

*Im Auftrag
gez. Schmidt*

*Landesarchiv Berlin, Reichskammer der bildenden Künste,
Personenakte William Budzinski, A Rep. 243-04, 1181.*

At the turn of the twentieth century, Jewish families could claim an impressive history in circus entertainment. Their trajectory was virtually unpredictable and their social transformation considerable: they had moved from the margins of society to become local patrons; the penniless migrants had been transformed into owners of large estates. Jewish families were pathbreakers in an industry that they stamped with their own distinct vision.

Marline Otte, Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933, 2006, S. 45

Abb. 76
Die Berliner Industrie- und Handelskammer Berlin bestätigt die Löschung der Ausstattungsfirma Hugo Baruch & Co. aus dem Handelsregister (1937).

Industrie- und Handelskammer zu Berlin
Registerabteilung

Berlin C 2, Neue Friedrichstraße 53-56
Fernruf: E 1 Berolina 5401

20

An das

Amtsgericht Berlin
Registerabteilung 551,
B e r l i n N.65.,
Gerichtstr.27.



Mit Akten, S.H.u.Tab.zurück.

Ihre Zeichen
551 HRA 8923.

Ihre Nachricht vom
27.4.1937.

Unser Zeichen
(Bitte in der Antwort anzugeben)
Gr./RA.2.

Tag
4.5.1937.

Betrifft

Hugo Baruch & Co.

Die Ausführungen in der Eingabe vom 21.4.d.Js. geben uns keine Veranlassung zur Abweichung von unserer Stellungnahme, dass der Betrieb löschungsreif ist. Die angegebenen Geschäfte tätigt Baruch offensichtlich als Privatmann, da der Betrieb der Firma am 1.1.1936 eingestellt worden ist.

Die Industrie- und Handelskammer zu Berlin.

I.A.

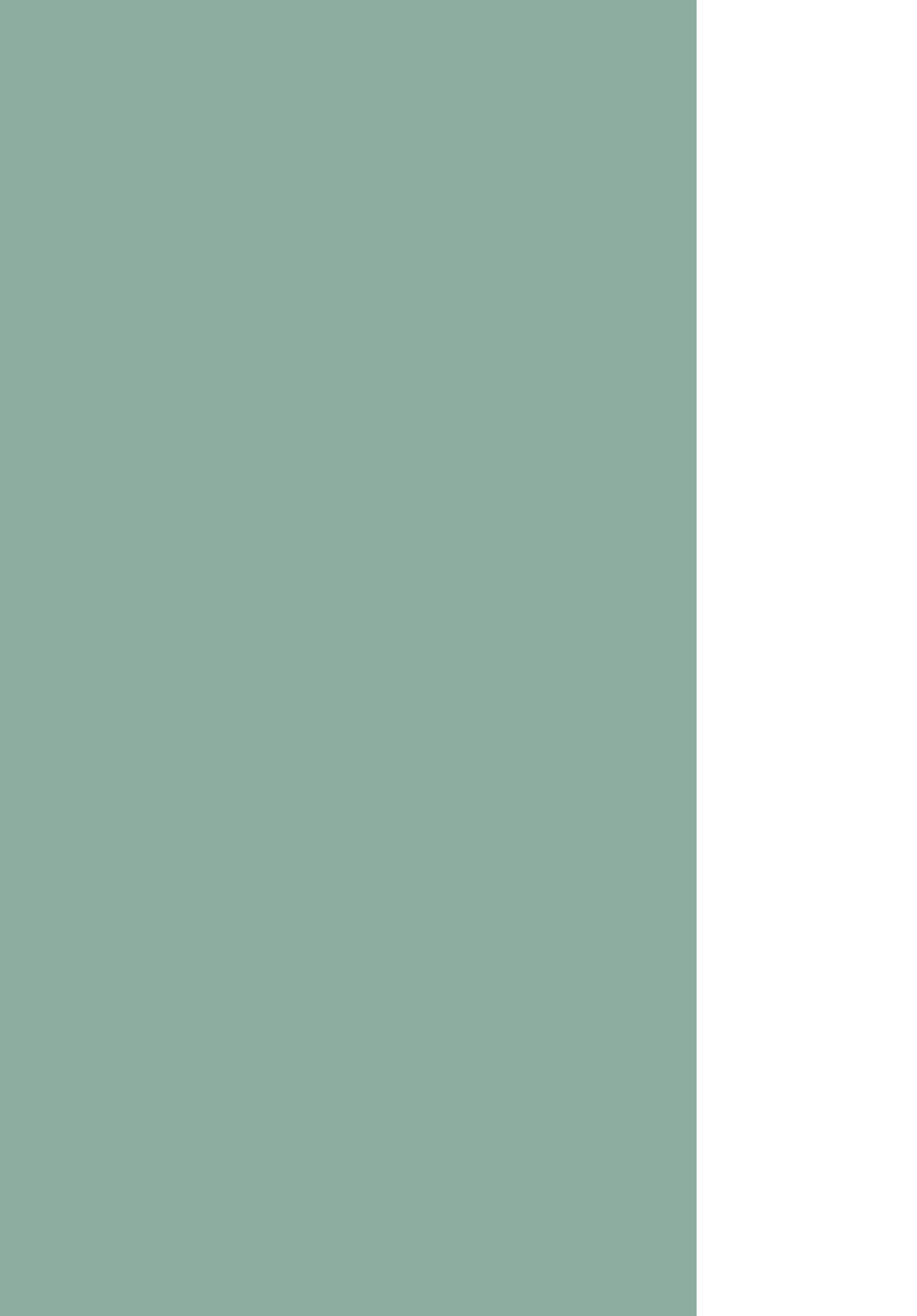
Grasshoff
(Grasshoff)

C. M. F.

*Wp. im angeforderten Firmenverzeichnis
muss bei unserer Off. d. 31/3.37
bestanden, da die Eintragung am 1/1.36
eingetragen worden ist. In dem
Firmenverzeichnis d. 31/4.37 wurde die
Firma als Handelsmann eingetragen.
Die Eintragung in das Off. d. 31/3.37
bestanden ist.*

*30/1/37. 1937
16. 1937
Stücker*

2. 1 Monat x. 2. 6-5-37. 2



3

Vom Verschwinden der Berliner Zirkusgebäude nach 1900

Politische Verschiebungen

Faschismus in der Stadtplanung

Politische Verschiebungen und bauliche Instabilität: Abriss des einstigen Markthallenzirkus 1985

Der einstige Markthallenzirkus war nach dem Zweiten Weltkrieg dem Sowjetischen Sektor zugehörig und wurde ab 1949 zu einem staatlich geführten Kulturbetrieb der DDR, dem Friedrichstadt-Palast. 1985 musste das Gebäude jedoch aus baulichen Gründen abgerissen werden. Zu dieser Entscheidung kam es nicht nur wegen der verschiedenen, teilweise schlecht dokumentierten Umbauten, sondern vor allen Dingen aufgrund des mangelhaften Gebäudedefundaments: Das Gebäude war auf rund 850 Eichenpfählen in morastigem Untergrund entlang des kleinen Flusses Panke errichtet worden. Bereits über den Umbau unter Renz im Jahr 1889 wurde in diesem Zusammenhang berichtet, der schlechte Untergrund gebe Anlass „zu ausgedehnter Verwendung eiserner Träger schwerster Art“ wie auch zur „Durchführung des Umbaus hauptsächlich mittels Eisenkonstruktionen und Zementarbeiten nach Monierscher Art“ (*Deutsche Bauzeitung*, 24. August 1889, S. 413). Spätestens mit der Trockenlegung der Panke infolge des Mauerbaus in den 1960er Jahren begann die Stabilität des Bauwerks aufgrund des Feuchtigkeitsverlusts der Eichenpfähle im Untergrund nachzulassen. Dies wird im *Vorgutachten über die aufgetretenen Setzungserscheinungen 1976* von der VEB Baugrund beschrieben und gab 1980 den Anlass zur Schließung, fünf Jahre später dann zum Abriss der Spielstätte.

Ein neuer und zweiter Friedrichstadt-Palast wurde ganz in der Nähe, an seinem heutigen Standort an der Friedrichstraße erbaut. Die Institution feierte 2019 – unter anderem mit einer extra dafür eingerichteten Website – ihr 100-jähriges Jubiläum. Damit schrieb sie ihren Anfang im Jahr 1919, also dem Zeitpunkt der Wiederöffnung der Spielstätte als Großes Schauspielhaus durch Max Reinhardt fest. Nicht weiter erstaunlich, wenn man bedenkt, dass die Spielstätte damit die Sphäre der Hochkultur erlangte. Im Hinblick auf die künstlerische Praxis ist es jedoch verwunderlich: Abendfüllende, spektakuläre Inszenierungen mit Tanz, Musik, Akrobatik und Spezialeffekten, flutbare Spielflächen, Drehbühnen, Hubpodien, eine aufwändige Ausstattung sowie eine internationale Durchmischung der beteiligten Künstler:innen gehörten zum Markenzeichen der Zirkusgesellschaften im Markthallenzirkus. Ganz ähnliche Attribute treffen heute auf das Programm des Friedrichstadt-Palasts zu, das – wie im Falle der Berliner Zirkusgesellschaften – großen Anklang bei einem breiten Publikum findet.

Abb. 77
Deckblatt eines Gutachtens der VEB Baugrund (DDR) über den baulichen Zustand des Friedrichstadt-Palasts mit einer Auflistung der Bauhistorie (1976).

V E B Baugrund Berlin
PB Berlin
108 Berlin, Krausenstraße 35-36

V O R G U T A C H T E N

ü b e r

die aufgetretenen Setzungserscheinungen

Unsere Auftrags-Nr.

1/76/3205

Bauvorhaben: Friedrichstadt-Palast Berlin-Mitte

Auftraggeber: Friedrichstadt-Palast
104 Berlin
Am Zirkus 1

Aufgestellt:
Berlin, den 19.5.1976/Ha-

.....
.....

Dipl.-Ing. Brauner
Baugrunderingenieur

VEB Baugrund Berlin

.....
.....

Dipl.-Ing. Müller
Leiter der Ing.-Abteilung





vorherige Seite:

Abb. 78

Abriss des ersten Friedrichstadt-Palasts vormals Markthallenzirkus. Sowohl die Markthalle als auch das Rund des Zirkus werden nochmals sichtbar (1985).



Abb. 79

Abriss des ersten Friedrichstadt-Palasts beziehungsweise Markthallenzirkus. Am oberen Teil des Portals erkennt man das alte Gerüst der Markthalle und die Überbauung durch Poelzig (vgl. Abb. 80 u. 81) (1985).



Abb. 80
Eingangsportal des Markthallen-
zirkus mit den Schriftzügen
der Betreibergesellschaften
Circus Renz (1879–1897) und
Circus Schumann (1899–1918)
(ca. 1900).



Abb. 81
Eingangsbereich des einstigen
Markthallenzirkus als Großes
Schauspielhaus (ca. 1920).





Abb. 82
Beim Abriss des ersten Friedrich-
stadt-Palasts taucht die Kuppel
des Markthallenringes noch
einmal kurz auf (1985).

Faschismus in der Stadtplanung: Abriss des Circus Busch 1937 oder der Traum vom Neubau

Im Jahr 1915 war Paula Busch, Tochter des Gründerpaars Paul und Constanze Busch, der Leitung des Zirkus beigetreten, den sie nach dem Tod ihres Vaters 1927 allein weiterführte. Die Beendigung des Pachtvertrags für das Gelände gegenüber der Alten Nationalgalerie an der Spree war auf 1939 datiert, doch die NS-Behörden drängten bereits ab 1934 auf eine Auflösung des Vertrags sowie auf den Abriss der Spielstätte. Dies ließ sich auch durch Paula Buschs Bemühungen sowie ihren Beitritt zur NSDAP nicht verhindern. Der Vertrag wurde 1935 vorzeitig beendet. Noch vor den Olympischen Sommerspielen 1936 sollte das Gebäude abgerissen werden. Der Abbruch erfolgte jedoch erst im Juli 1937 kurz vor der 700-Jahr-Feier Berlins im August (vgl. Busch 1992 [1957], S. 9; Klünner o. D., S. 77). Für die Zeit der Olympischen Spiele im August 1936 war die Zirkusdirektorin noch zu kosmetischen Arbeiten am Bau verpflichtet worden.

Parallel zum Abriss ihres Zirkusgebäudes oder bereits davor, begann Paula Busch einen Neubau in Berlin zu planen. Sie konnte Albert Speer, bevorzugter Architekt und Vertrauter Adolf Hitlers, Berliner Generalbauinspektor sowie von 1942 bis 1945 Rüstungsminister des Deutschen Reichs, von ihrem Vorhaben überzeugen. Eine feste Zirkusspielstätte sollte in der Nähe des Lehrter Bahnhofs für Circus Busch errichtet werden. 1939 wurden die Architekten Roth und Lipp in Berlin mit der Anfertigung der Pläne beauftragt. Die Beseitigung des Busch-Gebäudes am Bahnhof Börse lässt sich also nicht auf eine generelle Abneigung des NS-Regimes gegenüber dem Zirkus zurückführen, sondern stand laut überlieferten Gesprächsprotokollen und Briefen im Zusammenhang mit Hitlers Vorstellungen von Architektur und Stadtplanung (Verbreiterung von Verkehrsadern, Neubauten usw.) (vgl. G. Winkler 1998, S. 64ff.). Das geplante neue Zirkusgebäude – im faschistischen Architekturstil – wurde jedoch nicht mehr verwirklicht.



Abb. 83
Postkarte von Circus Busch mit
Passant:innen im Eingangs-
bereich der Spielstätte (ca. 1920).

Abb. 84 und 85 (folgende Seite)
Erste und fünfte Seite des
Korrektur-Exemplars eines
Gutachtens für Circus Busch
von Rudolf Völz, Buch- und
Steuer-Sachverständiger vom
Landesfinanzamt Berlin vom
5. Juli 1935. Das finale Gut-
achten fiel im Ton nüchterner
aus. Beispielsweise wurde bei
„geschäftstüchtigen jüdischen
Theaterdirektoren“ das Adjektiv
„jüdisch“ weggelassen. Im
damaligen gesellschaftlichen
Diskurs bestand jedoch bereits
ein Zusammenhang zwischen
„Geschäftstheater“ und „jüdisch“,
der negativ konnotiert war.

! vom Exemplar!

5x auf dünn

Gutacht ^{einige Ausnahmen}

betreffend die ~~Berliner Betriebsstätte des~~ Cirkus Busch ^{in Berl}
Berlin G.2, Kl. ~~Präsidentenstrasse 7.~~

Gezogen

^{in Plm vor 40 Jahren}
I. Der Cirkus Busch wurde 1894/95 von dem Kommissionsrat Paul Busch in Berlin, Kl. ~~Präsidentenstrasse 7,~~ ^{erbaut} gegründet.

^{mit} Das Unternehmen befindet sich heute noch an der gleichen Stelle. ^{Kl. Präsidentenstrasse 7} Mit dem Grundstückseigentümer, dem preussischen Fiskus, auf dessen Gelände das monumentale Cirkusgebäude errichtet wurde, besteht von altersher ein Pachtvertrag, der ~~zurzeit~~ noch bis zum Jahre 1940 läuft. Das Unternehmen, ^{das kam Paul Busch seine der ersten Jahrzehnte} das nach dem Tode seines Gründers auf seine lebenslängliche Mitarbeiterin und Tochter, Frau Paula Busch, überging, soll ^{sollen} nach 40jährigem ehrenvollen Bestehen, nunmehr seine Pforten vor der Zeit ^{offen für die Aufwertung. Anstalten werden} schliessen, um Platz zu schaffen für die Verschönerung der Innenstadt.

Der Cirkus Busch war in opfervoller Aufbauarbeit zu einem Millionenunternehmen geworden, das den Berlinern und den in- und ausländischen Besuchern der Reichshauptstadt, wie kaum ein zweites bekannt geworden ist und eine der Sehenswürdigkeiten der Reichshauptstadt bildet.

Seine künstlerischen Leistungen sind bekannt. Er bot ständig beste volksnahe Spezialkunst. Seine Programme zeigten von Anfang an eine beachtliche Höhe. In ihrem Mittelpunkt stand sehr bald regelmässig ein Schaustück von erzieherischem Wert, das seinen Gegenstand der vaterländischen Geschichte entnahm und heroische Gestalten Deutschen Gemeinschafts-Schicksals, wie zB. die Helden der Befreiungskriege als Vorbilder für die Gegenwart mit allen Mitteln moderner Darstellungskunst und Bühnentechnik wieder erstehen liess.

- 5 -

Berliner Theaterleben eine gewisse Verwilderung hervortreten liessen, gelang es den sensationslüsternen Darbietungen geschäftstüchtiger meist jüdischer Theaterdirektoren ein grosses Publikum zu gewinnen, zu Lasten des Cirkus Busch, der das vaterländisch gestimmte Hauptstück als Mittelpunkt des Programmes traditionsgetreu beibehielt, ohne Rücksicht auf die Geschmacksverirrungen jener Jahre. Diese Beeinträchtigung erwies sich jedoch als kurzlebig und vorübergehend. Sobald jene unerfreuliche Konkurrenz mit der nationalen Revolution weggefeht war, begann auch für den Cirkus Busch der Aufstieg sogleich wieder. Der Umsatz erhöhte sich schon im ersten Jahr nach dem Umbruch beträchtlich. Das Jahr 1934 zeigte einen ausserordentlichen Aufstieg, der um so imponierender ist, als Frau Paula Busch infolge baupolizeilichen Verbots in diesem Geschäftsjahr nur während einer kurzen Zeit spielte. Trotz grösster Anstrengungen künstlerischer und finanzieller Art konnte natürlich nicht schon innerhalb eines Jahres, in welchem überdies nur eine ganz kurze Zeit hindurch gespielt wurde, der früher übliche Geschäftsumfang und der Gewinn der früheren Jahre erreicht werden. Innerhin ergibt die Vergleichung des Geschäftsergebnisses von 1934 mit dem aus 1933 eine Besserung von 24.000.- RM.

Die Weiterentwicklung des Unternehmens ist als ~~ausserordentlich~~ hoffnungsvoll und aussichtsreich anzusprechen. Nachdem das Unternehmen die Depressionszeit aus eigener Kraft überstand und an der im Jahre 1934 einsetzenden Geschäftsbelebung infolge der baupolizeilichen Schliessung nur während weniger Monate teilnahm, tritt es in die jetzige Zeit der gefestigten Geschäftsbelebung mit den besten Aussichten hinein. Seine Bilanzen aus der Depressionszeit

Der Cirkus Busch wurde 1894/95 von dem Kommissionsrat Paul Busch in Berlin, Kl. Präsidentenstrasse 7, gegründet. [...] Mit dem Grundstückseigentümer, dem preussischen Fiskus, auf dessen Gelände das monumentale Cirkusgebäude errichtet wurde, besteht von altersher ein Pachtvertrag, der noch bis zum Jahre 1940 läuft.

[...]

Seine Programme zeigten von Anfang an eine beachtliche Höhe. In ihrem Mittelpunkt stand sehr bald regelmässig ein Schaustück von erzieherischem Wert, das seinen Gegenstand der vaterländischen Geschichte entnahm und heroische Gestalten Deutschen Gemeinschafts-Schicksals, wie zB. die Helden der Befreiungskriege als Vorbilder für die Gegenwart mit allen Mitteln moderner Darstellungskunst und Bühnentechnik wieder erstehen liess.

[...]

Die Jahre 1931 bis hinein in das Jahr 1933 zeigen als Auswirkung der allgemeinen Krise ein schwankendes Ergebnis. In diesen Jahren, die wie erinnerlich sein dürfte, im Berliner Theaterleben eine gewisse Verwilderung hervortreten liessen, gelang es den sensationslüsternen Darbietungen geschäftstüchtiger jüdischer Theaterdirektoren ein grosses Publikum zu gewinnen, zu Lasten des Cirkus Busch, der das vaterländisch gestimmte Hauptstück als Mittelpunkt des Programms traditionsgetreu beibehielt.

Korrektur-Exemplar eines Gutachtens für Circus Busch von Rudolf Völz vom 5. Juli 1935, Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N7/02/168/3.

Memorandum.

Nachdem meine persönlichen Einwände und Bitten weder bei dem Preussischen Finanzministerium [...] noch bei dem Herrn Vizepräsidenten Steg irgendwie Gehör gefunden haben, sehe ich mich veranlasst, auf diesem Wege gegen die Verfügung des Herrn Oberbürgermeister Sahm, die eine sofortige Schliessung des Circus Busch-Gebäudes aus baupolizeilichen Gründen veranlasst, auf's Eindringlichste zu protestieren. [...]

Seit dem Frühjahr 1934 sind meine Mitarbeiter und ich bemüht gewesen, die Beziehungen zu den Behörden herzustellen und wenn es uns erst am Schluss gelungen sein sollte, an die richtigen Stellen zu gelangen, kann uns doch daraus kaum ein Vorwurf gemacht werden, wenn, wie von behördlicher Seite zugegeben wurde, die Akten durch Ressorwechsel und andere verwaltungstechnische Veränderungen zeitweise unauffindbar waren. [...] Im Anfang des Sommers 1934 fand, wie alljährlich, eine baubehördliche und feuerpolizeiliche Besichtigung des Gebäudes statt [...]. Erst am 20. August gelangte die vom 19. datierte neue Bauauflage in meine Hände, die alle Forderungen von 1918 wieder aufrollt, ohne Berücksichtigung der inzwischen geleisteten Umbauten und Verbesserungen. [...] Am Schluss der Verfügung steht die Aufforderung, alle diese gerügten Mängel bis zum 1. November zu beheben, anderenfalls Schliessung des Gebäudes erfolgt [sic!].

Diese Forderung musste im Augenblicke ebenso unerfüllbar und als grotesk erscheinen, mein Einspruch daher vielleicht nicht genügend sachlich ausfiel. [...]

Am 23. Oktober lief überraschend ein Schreiben der Baubehörde ein, das die Schliessung für den 1. November verfügt.

Erinnerungsnotiz von Paula Busch, ca. 1934, Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N7/02/168/1.

Abb. 86
Niederschrift der Vereinbarungen zwischen Zirkusdirektorin Paula Busch und städtischen Behörden vom 5. Mai 1936 bezüglich der „Herrichtung des Zirkus-Busch-Geländes“ für die Olympischen Sommerspiele im August (1936).

Kief. I. A. 4/5 (104) -12-

Abschrift.

Niederschrift

über die Ortsbesichtigung betreffend Herrichtung
des Zirkus-Busch-Geländes für die Olympiade.

Anwesend:

- Seitens des Finanzministeriums: Min.Rat König
Oberbaurat Heese.
- Seitens der Stadt : Stadtbaudirektor Dr.
Rendschmidt,
O.M.R.Dr. Hellriegel,
Amtsrat Wittwer ,
B.R.Brüggemann
- Seitens der Pr. Bau=u. Fin.Dir.: Reg.Rat Wentropp
Oberinsp. Unnasch.
- Seitens der Cirkusverwaltung: Frau Paula Busch.

Zunächst wurde die Frage wegen der Anlage eines Park-
platzes besprochen. Den Vertretern des Finanzministeriums
wurde mitgeteilt, dass der Oberbürgermeister die Anlage eines
Parkplatzes vor dem Haupteingang zum Cirkus nicht für not-
wendig hält. Darauf baten die Vertreter des Finanzministeriums
um schriftliche Bestätigung seitens der Stadt, damit sie sofort
mit der Herrichtung einer Grünfläche beginnen könnten. Stadt-
baudirektor Dr. Rendschmidt wies darauf hin, dass die Reklame-
tafeln und -kästen und die Reklame am Circus selbst entfernt
werden müssten. Frau Busch sagte die Entfernung zu. Des weite-
ren schlug Dr. Rendschmidt vor, die Hintergebäude des Circus
einschl. des Elefantestalles und Dressurbodens abzureissen,
den Vorbau vor dem Haupteingang zu entfernen und das Circus-
gebäude neu zu streichen. Min. Rat König konnte sich zu so
umfangreichen Arbeiten nicht entschliessen, da ihm nur geringe
Mittel zur Verfügung ständen.

Berlin, 5. V. 36
gez. Brüggemann.

*Notiz: Kopierung ges. Reg. in 4 Stk
Original im Hdb. Brüggemann
am 12. V. 36. im 114
Di 12/5.36*

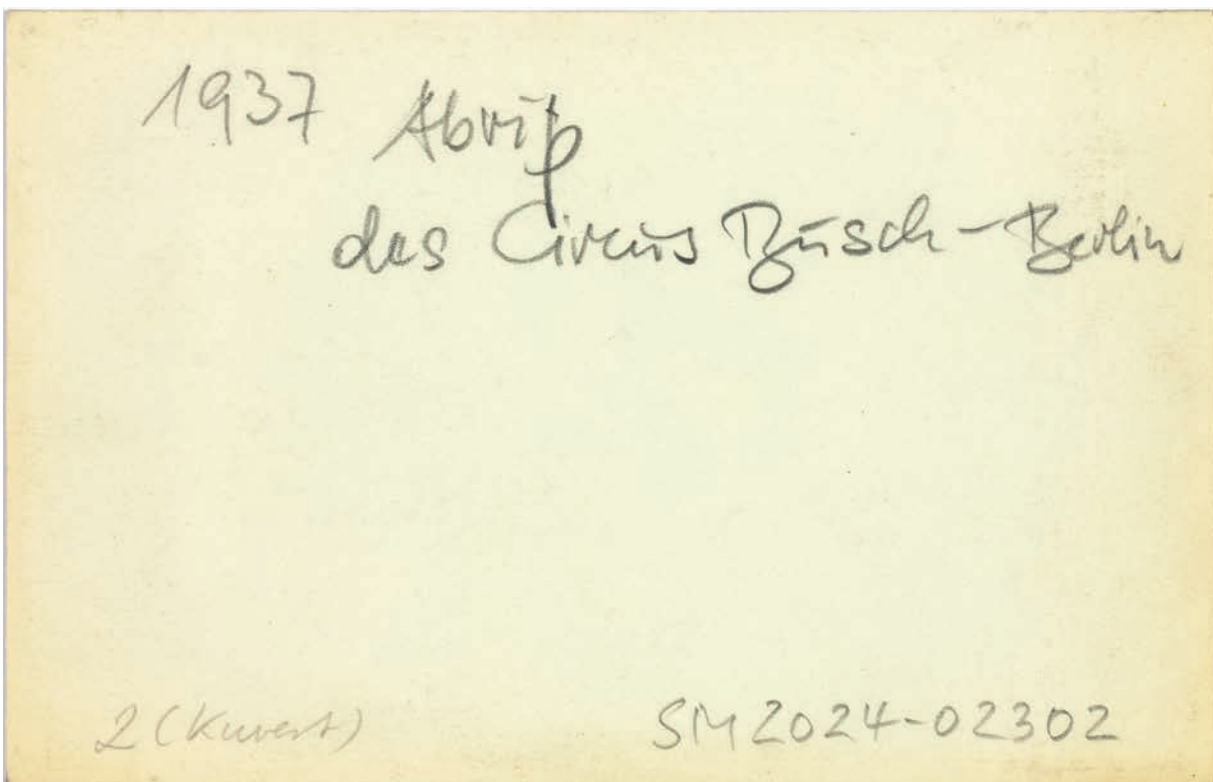


Abb. 87 und Rückseite
Fotografische Dokumentation
des Abriss von Circus Busch
(1937).

Zirkus Busch unter der Spitzhacke

*Abbruch in 6 Wochen beendet – Die Verwendung des Freiplatzes
Nun ist es so weit: der letzte feste Zirkusbau, [...] das im Jahre 1895
von dem Kommissionsrat Paul Busch am Bahnhof Börse errichtete
Gebäude, fällt der Spitzhacke zum Opfer. Der Abbruch hat bereits
begonnen und soll schon in sechs Wochen beendet sein. Ende Juni
wird also das etwa 9000 Quadratmeter große Gelände, das sich
zwischen Spree und Monbijoupark erstreckt, freiliegen und für seine
Verwendung im Rahmen des großen Sanierungswerks der Berliner
Innenstadt vorbereitet sein. [...] Die Niederreißung des Kuppelbaus
ist nicht gerade einfach, da ein Gewirr von Eisenkonstruktionen zu
beseitigen ist. Über die endgültige Ausgestaltung des nunmehr
entstehenden Freiplatzes sind die Verhandlungen, an denen vor allem
der Generalbauinspektor Professor Speer maßgeblich beteiligt ist,
noch nicht abgeschlossen. [...]*

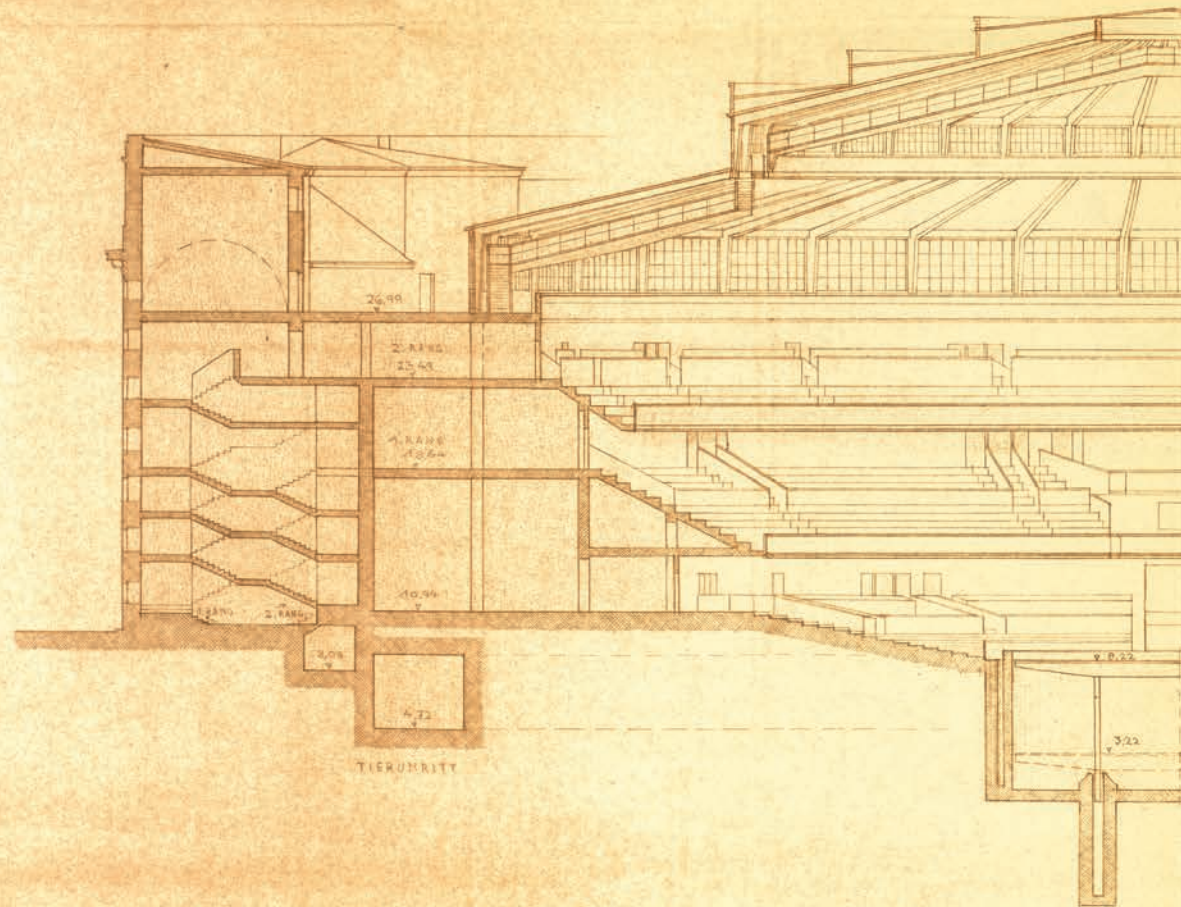
„Unbezeichneter Bericht, Juni 1937“

*Zeitungsausschnitt abgedruckt in einer Publikation der Gesellschaft
der Zirkusfreunde e. V., 2015, o. S.*

*Noch hatte die mächtige Glocke von St. Marien die siebte Stunde des 15. Juli 1937
nicht ausgeschlagen, da krachten die Spitzhacken in die Dachverschalung
des wuchtigen Baus. [...] Bumm, bumm, bumm! Und dazwischen das Ächzen,
das Stöhnen von Eichenbalken, die ihr enges Fugenbett verlassen müssen.
Dazwischen das Kreischen von Schraubengewinden, die sich im Roststaub der
Jahrzehnte drehen. Immer gräßlichere Geräusche stehen in diesem barbari-
schen Konzert der Zerstörung auf. Bohrer heulen, Blechsägen schreien, Last-
autos werden mit viel Geschrei rangiert. [...] Es wird drei Uhr. Ich habe nach den
Abendzeitungen geschickt. Sie schweigen über den begonnenen Abbruch des
Circus Busch. Nur das Naziblatt vom 15. Juli bringt ein Foto: Arbeiter stehen vor
dem Zirkusrestaurant. Die Leute haben sich mit aufgefundenen Überbleibseln
aus dem Kostümfundus geschmückt. „Sie spielen Zirkus“ die läppische Unter-
schrift. Man hätte besser die Berliner fotografieren sollen, wie sie jetzt in immer
größer werdenden Ansammlungen von der Friedrichbrücke her zu ihrem
sterbenden Zirkus blicken. Schweigend sehen sie zu. Kopfschüttelnd gehen sie
nach einer Weile weiter.*

Paula Busch, Das Spiel meines Lebens. Erinnerungen, 1992 [1957], S. 9ff.

Bl. 17



M A S S T A



ENTWURF FÜR DEN NEUBAU DES ZIRKUS BUSCH - SCHNITT -

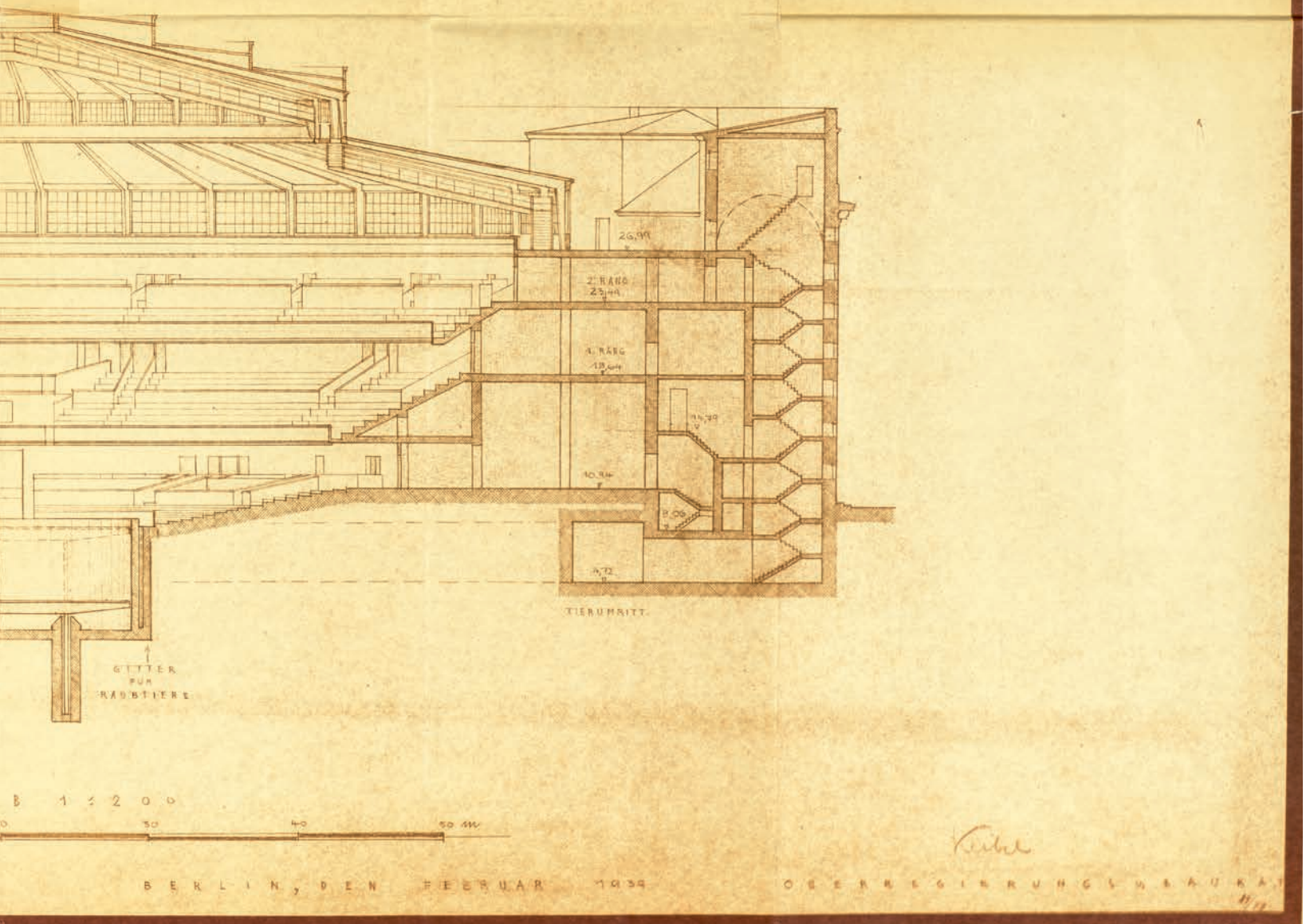
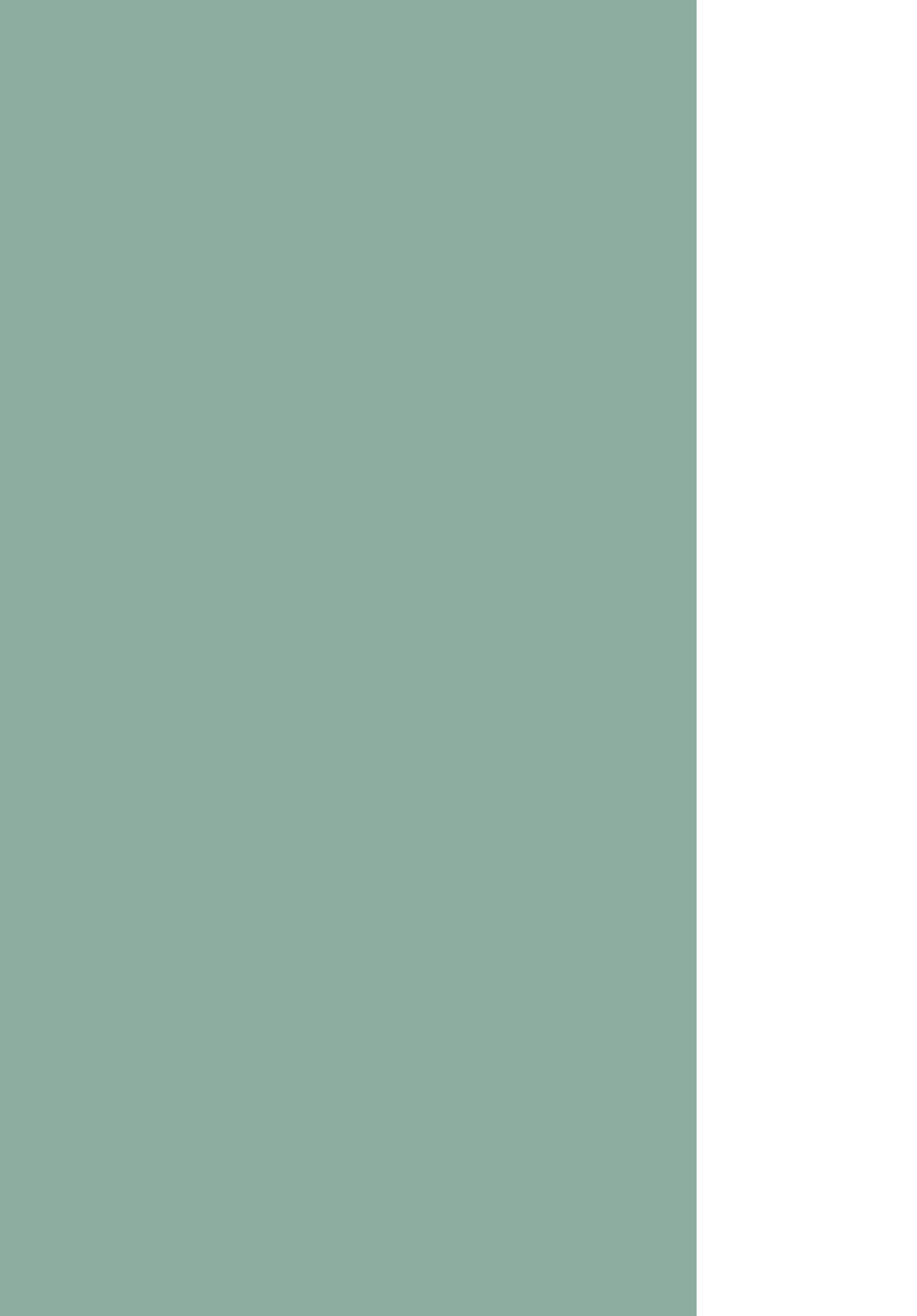


Abb. 88
Entwurf für einen Neubau von
Circus Busch mit der Signatur
des Oberregierungsrats und
Baurats Keibel (1939).



4

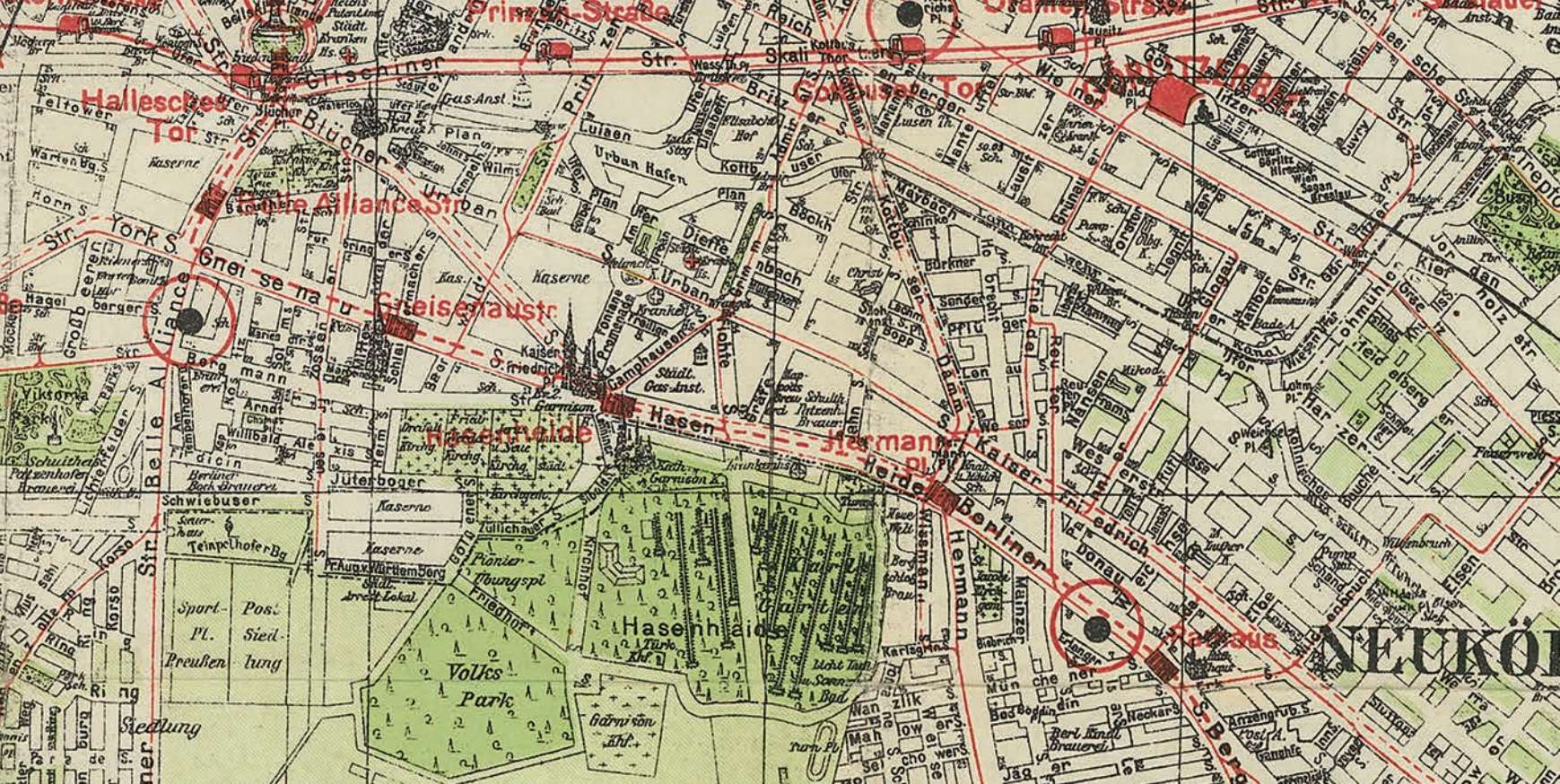
Zirkuspraxis in Berlin und ihre Spuren

Leben und probieren

Artist:innen vereinigen sich

Probieren und inszenieren

Transnationale Mobilität



Auftrittsorte gab es überall – aber das Leben spielte sich in Neukölln ab.

Aufgewachsen bin ich zuerst im Karlsgarten – das war im Krieg. Da haben wir im Zirkuswagen gewohnt zusammen mit vielen anderen Artisten. Der Karlsgarten war ein Biergarten neben der Neuen Welt und der Bergschloßbrauerei und der hatte Auftrittsmöglichkeiten für Artisten, aber auch eine Proberhalle. Den Vereinsraum des Artisten-Verein Einigkeit in der Kirchhofstraße, den kenne ich nur aus Erzählungen von meinen Eltern. Die haben dort trainiert bevor es die Möglichkeit im Karlsgarten gab. Vor dem Krieg gab es in Neukölln sehr viele Auftrittsorte, in denen teilweise auch probiert werden konnte: Kindl Festsäle, Berliner Kindl Brauerei, Kliems Festsäle, Saalbau, Schultheiss Festsäle – die fallen mir jetzt so spontan ein. Und gegenüber vom Karlsgarten gab es auch eine Artistenklausur der Familie Zerndt, von ihnen waren auch einige Artisten. Die ganzen Vereine und die Auftrittsorte in Neukölln waren sehr wichtig für Artisten – und eben auch für meine Eltern.

Sylvia Wunsch-Eccarius, 31. Juli 2024, Berlin.





Abb. 89
Postkarte mit den Kindl-Festsälen
(ca. 1910).

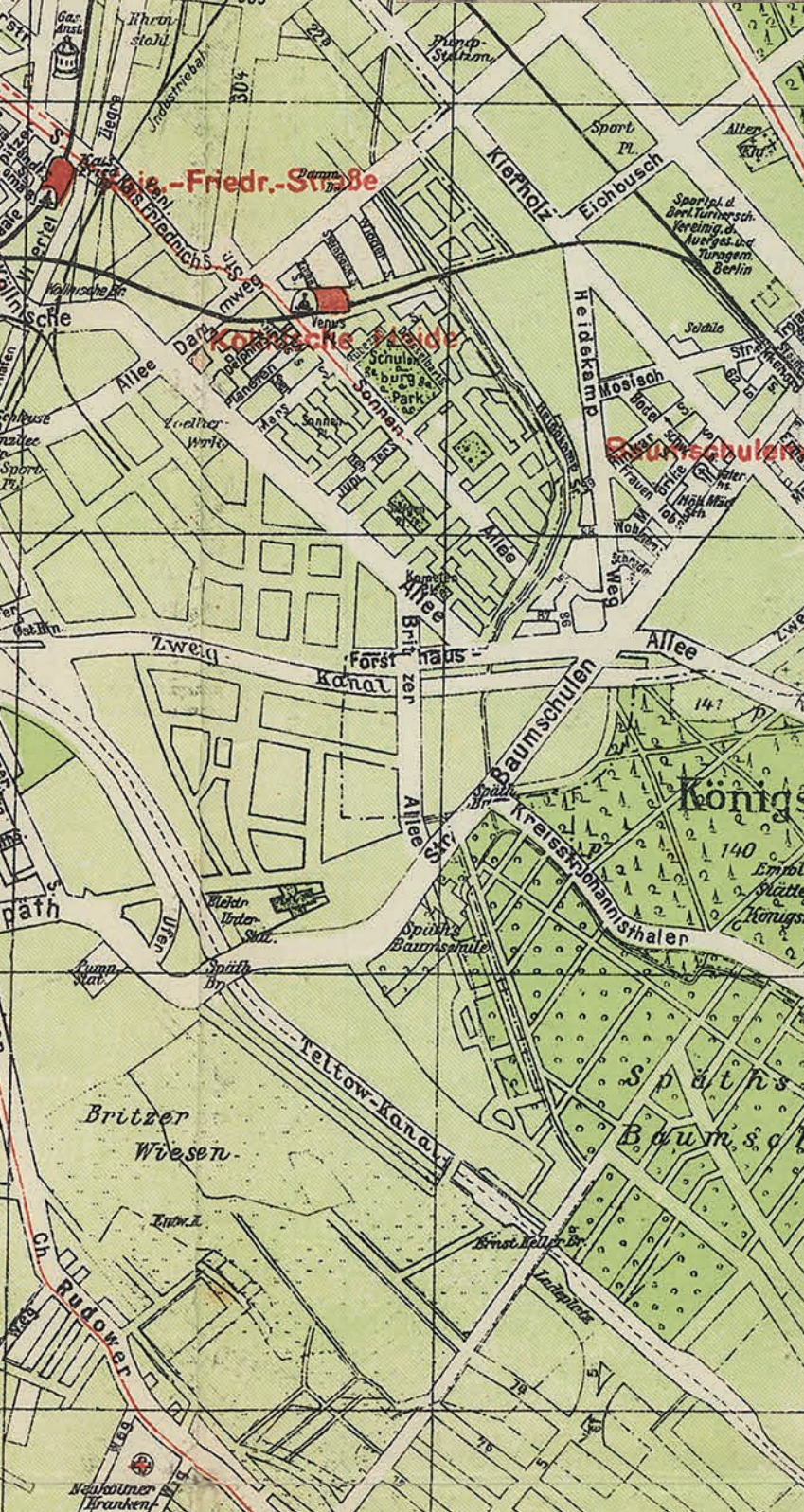


Abb. 90
Plan von Berlin, südliche Hälfte
(1925).



Abb. 91
Blick von der Hermannstraße
aus auf die Kindl-Festsäle, ein
Gebäude mit Saal, Biergarten
und Sommerbühne der ehe-
maligen Vereinsbrauerei Rixdorf,
später Berliner Kindl (2024).

Leben und probieren in Berlin-Neukölln

Wir treffen uns in einer Bäckerei. Der Raum mit großen Fensterfronten ist gefliest. Für Audioaufnahmen also eher nicht so gut. In unseren Aufnahmen hört man Kunden Tee, Kaffee oder Gebäck bestellen. Und draußen donnern Lastwagen, Busse und Autos vorbei. Am Tisch sitzt Ralph Allison, er ist Artist, und wurde in eine Neuköllner Artist:innenfamilie hineingeboren. Zeitweise war er Vorsitzender des Artisten-Verein Einigkeit, A.V.E. abgekürzt.

Herr Allison erzählt von seiner Kindheit in Neukölln. Geboren wurde er 1957. Als Jugendlicher lernt er von seinen Eltern und probiert mit ihnen. Bald schon ist er professioneller Artist und tourt mit seiner Familie, den Original Allisons, durch Europa und die ganze Welt.

„Als mein Urgroßonkel Otto Eimer die Allisons 1887 mit zwei Kollegen gründete, gab es in Neukölln erst wenige Probeorte für Artisten und noch keine Probierhallen. Daher wurde anfangs in Fabrikgebäuden in der Frankfurter Allee geprobt, inmitten der Fabrikeinrichtung. Da hat man sich die eine oder andere blaue Stelle geholt, wenn man sich irgendwo gestoßen hat. Aber von der Statik her war das ein guter Raum, da konnte man sich sicher sein, dass die Decke auch was aushält.“

Ein Jahr später, 1888, wird dann der Artisten-Verein Einigkeit in Neukölln gegründet, 1898 die Vereine Union und Victoria, ebenfalls in Neukölln, ab 1918 zusammengeschlossen zur Union Victoria. Fünf weitere lokale Vereine soll es dereinst gegeben haben.

Das Leben der Artist:innen fand um 1900 offensichtlich in Neukölln statt, damals noch Rixdorf und Tempelhof. Wir treffen das Akrobaktik Duo Eccarius, Sylvia und Heinz Wunsch, die bis heute im Neuköllner Reuterkiez leben. An den Wänden ihrer Wohnung hängen Fotografien ihrer Darbietungen und Erinnerungsstücke aus aller Welt. Beide stammen aus Artist:innenfamilien. Die Großmutter von Sylvia Wunsch, Serafina Eccarius – selber Artistin – wird zur Namensgeberin. Zunächst für die Kompanie der Eltern, Drei Eccarius, später für das Duo Eccarius. Sylvia Wunsch wurde in Neukölln geboren und ist dort im Karlsgarten neben der Hasenheide aufgewachsen. Ihre Eltern nutzten während der Tourneepausen die Probierhalle vor Ort, die sogenannte Karlskiste, und lebten in ihrem Zirkuswagen gemeinsam mit anderen Artist:innen auf einem Platz direkt daneben. Ihre Eltern und später auch Sylvia und ihr Mann Heinz Wunsch waren Mitglieder im Artisten-Verein Einigkeit sowie bei Union Victoria.

Ab 1850, insbesondere nach dem Bau einer vom Halleschen Tor ausgehenden Straße, etablierten sich in und um die Neuköllner Hasenheide diverse Freizeitetablisements und Ausflugsziele wie Cafés, Gartenlokale und Festsäle, vielfach auch in Zusammenarbeit mit lokalen Bierbrauereien. Besonders bekannt wurde die bis heute bestehende Neue Welt am Eingang der Hasenheide, die mit Veranstaltungen im Gartenlokal und auf der Sommerbühne viele Besucher:innen anzog. Das Publikum in den zahlreichen Festsälen und Lokalen stammte in der Regel aus dem örtlichen Arbeiter:innen-Milieu. Die Verbindungen der ortsansässigen Zirkus- und Varieté-künstler:innen zur Arbeiter:innenbewegung waren eng. Die lokalen Artistik-Vereinigungen bestanden nicht nur aus professionellen Artist:innen, sondern verstanden sich auch als Arbeiter:innen-Sportvereine. So wurden in den Festsälen auch vielfach politische Versammlungen abgehalten, beispielsweise im Oktober 1907 anlässlich der Verurteilung Karl Liebknachts wegen Hochverrats (vgl. Bezirksamt Neukölln/Kunstamt 1986, S. 7 ff.; John 1985, S. 135ff.; Uebel 1985, S. 91ff.)



Abb. 92
Sylvia Wunsch als Kind im
Karlsgarten (ca. 1943).

Abb. 93
Lageplan vom Gelände
des Karlsgartens mit der
Bergschloßbrauerei. Rot
schraffiert ist ein später
realisiertes Gebäude, das unter
anderem einen großen Tanzsaal
mit Bühne beherbergte (1902).

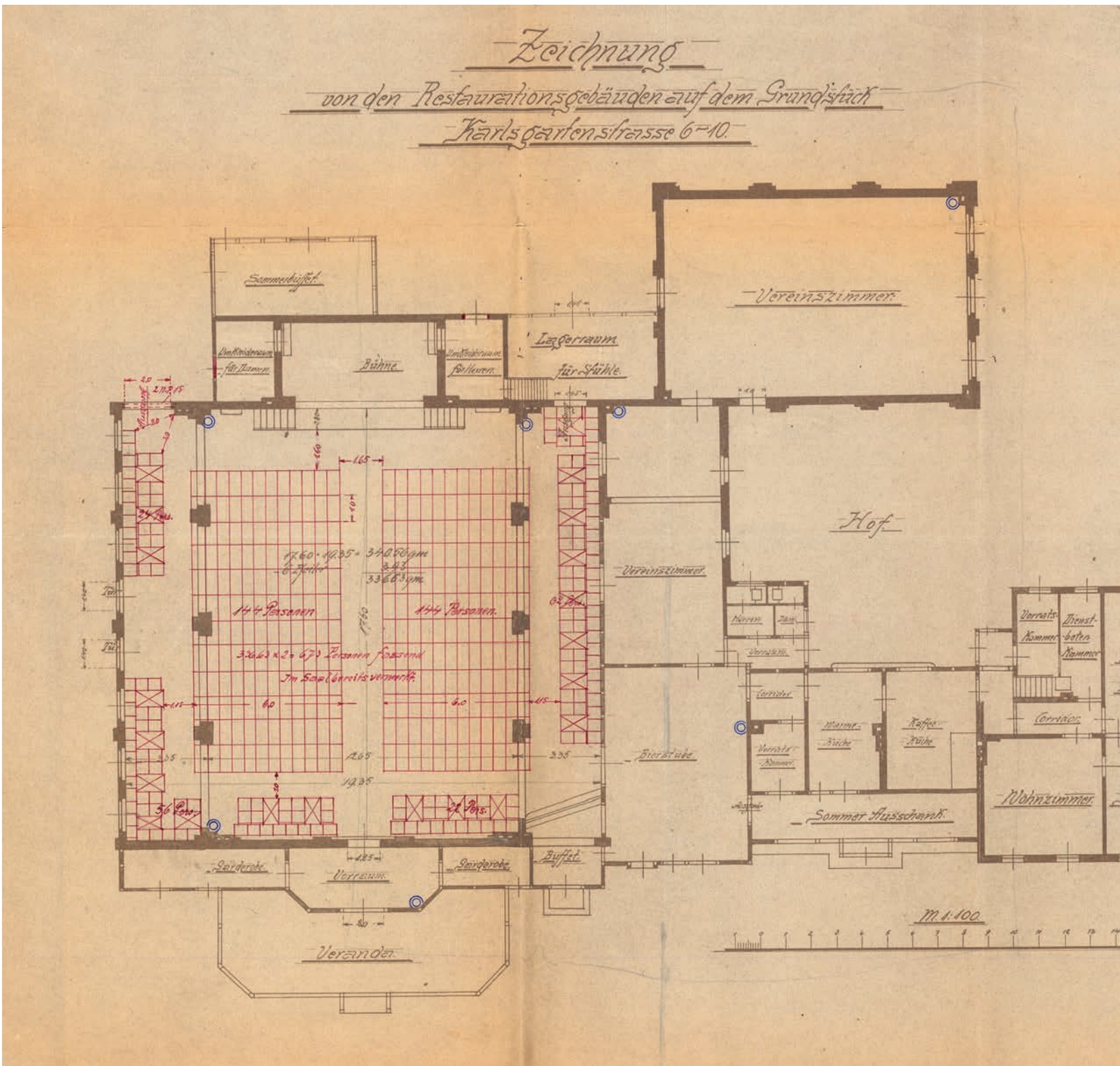
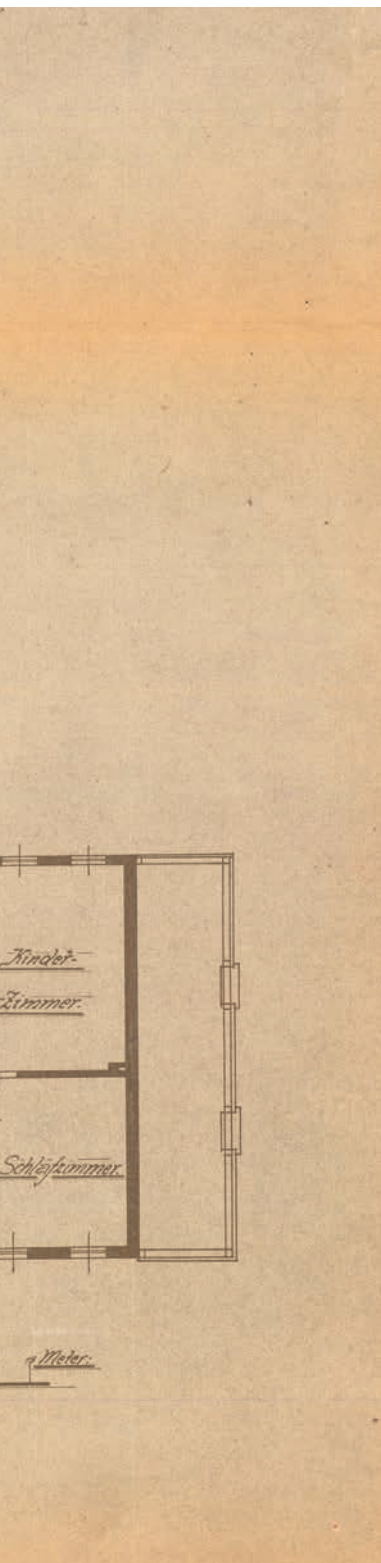


Abb. 94
 Grundriss der Neubauten
 zur Erweiterung des Lokals
 Karlsgarten mit Tanzsaal, Bühne,
 Vereinszimmer und Wirtschafts-
 räumen (ca. 1902).

Abb. 95
Fotografie vom Karlsgarten mit
Zirkuswagen (ca. 1946).



Karlsgarten Bergschloß-
brauerei P. 11
111 St. W. 11

Abb. 96 und Rückseite
Im Bild: der Tanzsaal und die
Probierhalle Karlskiste im Winter.
Auf der Rückseite der Fotografie
die Vermerke „Karlsgarten“ und
„Bergschloßbrauerei“ (ca. 1946).



Auszug aus einem Interview mit Rose-Marie Jelonek und Sylvia Wunsch für die Schülerzeitung der Karlsgarten-Grundschule in Berlin aus dem Jahr 1998.

Das Interview führten Akif und Gökçen aus der Zirkus-AG der Schule.

I: Guten Tag! Wie heißen Sie?

Frau W: Ich bin die Sylvia Wunsch, [...] 62 Jahre alt. Ich bin 1937 geboren. Und ich bin hier, wo jetzt eure Schule steht, aufgewachsen.

Frau J: Und ich bin drei Jahre älter und heiße Jelonek. Ich bin auch hier auf dem Gelände aufgewachsen. Wir sind Freundinnen.

I: Wie sah das Gelände früher aus?

J: Naja, eure Schule gab es damals hier noch nicht. Das war hier ein großer Platz und da standen Wohnwagen. [...] Ich schätze mal, etwa 40 Wagen [...] ganz ordentlich nebeneinander, wie ein großes Hufeisen oder ein großes U. Und in der Mitte standen auch noch Wohnwagen. Vorne zur Straße gab es einen Zaun. Da, wo jetzt die Einfahrt zum Parkplatz ist, war ein Holztor, wo man die Wohnwagen auf das Gelände rauffahren konnte. Und die Wohnwagen standen dann bis dahinten.

I: Was für Leute haben in den Wohnwagen gewohnt?

W: Das waren Artisten und ihre Familien.

J: ...und Schausteller, die auf Rummelplätzen und Jahrmärkten gearbeitet haben. [...]

W: In allen Großstädten gibt es solche Plätze, wo die Artisten ihre Wagen hinstellen dürfen. Zum Beispiel in Zürich oder Brüssel. Und so ein Platz war hier auf dem Karlsgarten.

I: Standen hier auch große Zirkuszelte?

W: Gar kein[e] Zirkuszelte! [...]

J: Aber ganz hinten in der Ecke, da gab es früher eine Riesen-Turnhalle, die sich Karls-Kiste nannte. Die stand etwa da, wo jetzt euer Schul-Neubau ist. Da sind die Artisten von ganz Berlin hingekommen, um im Winter zu trainieren und neue Sachen zu üben. Und viele von den Darbietungen sind auch rausgegangen ins Ausland – bis nach Amerika.

[...]

W: Wir Kinder durften in die Halle aber gar nicht rein. Wir durften nur in Begleitung unserer Eltern hinein und dann waren da so Bänke am Rand. Da durften wir uns nur ganz still hinsetzen und zuschauen und gar nicht reden.

[...]

I: Hat es Spaß gemacht hier zu leben?

W: Ja, sehr!

[...]



Abb. 97
Sylvia Wunsch als Kind
vor einem Zirkuswagen im
Karlsgarten (ca. 1943).



Abb. 98
Die Eltern von Sylvia Wunsch
probieren vor ihrem Zirkus-
wagen, im Kinderwagen
befindet sich Sylvia Wunsch
als Baby (1937).

Abb. 99
Fotografie von Akrobatik-Proben
in den Räumlichkeiten des
Artisten-Verein Einigkeit
(ca. 1950).



Abb. 100
Fotografie von Ralph Allison
beim Probieren mit seinen
Eltern in der Turnhalle an der
Morusstraße in Berlin Neukölln
(ca. 1960).



Schule als Artistenkind

Ich ging auf die Rütlichschule in der Weserstraße. Das letzte Jahr meiner Schulzeit reisten wir mit dem Circus Busch. In einem Schulheft musste ich jeden Tag nachweisen, dass ich in der Schule war. Das heißt alle 3–5 Tage musste ich mir in einer neuen Schule einen Stempel holen, um zu beweisen, dass ich während der Tournee die Schule besucht habe. Bei meinem Vater war es bereits genauso gewesen. Der hat auf den Reisen als Kind und Jugendlicher über 300 Schulen besucht.

Ralph Allison, 31. Juli 2024, Berlin.

Artist:innen vereinigen sich

Um 1900 lebten 2000 bis 3000 Artist:innen in Rixdorf und Tempelhof (ab 1912 Neukölln) – davon gehen die Autor:innen eines kleinen Katalogs zu einer Ausstellung über Neuköllner Artist:innen und ihre Vereine im Jahr 1986 aus (vgl. Bezirksamt Neukölln/Kunstamt 1986, S. 4). In diesen Arbeiter:innen-Vierteln waren die Mieten günstig und es bestanden zahlreiche Auftritts- sowie Probemöglichkeiten. Nicht nur die Festsäle konnten als Probe- und Trainingsräume genutzt werden, sondern auch auf dem aus der Turnbewegung des frühen 19. Jahrhunderts hervorgegangenen Jahnschen Turnplatz in der Hasenheide trainierten Artist:innen. Nach dem Ersten Weltkrieg gelang es den ansässigen Artist:innenvereinen dann sogar eigene Proberäume, sogenannte Probierhallen, zu erwerben oder vor Ort zu errichten. Der Artisten-Verein Einigkeit konnte einen Saal und zugehörige Räumlichkeiten in der Kirchhofstraße 41 in Rixdorf übernehmen. Die Freie Artisten Union (die sich von Union Victoria abgespalten hatte) wiederum baute an der oberen Seite der Hasenheide in der Karlsgartenstraße 6–10 hinter dem Restaurant Karlsgarten eine Probierhalle: die Karlskiste (vgl. Bezirksamt Neukölln/Kunstamt 1986, S. 8ff.).

Im Sommer 1883 war mit *Der Artist* die erste Artistik-Fachzeitschrift im deutschsprachigen Raum entstanden, die zunächst alle 14 Tage und ab 1886 wöchentlich erschien und sich als Plattform des Austauschs und der gegenseitigen Kenntnisnahme verstand. Ein Meilenstein für die Entstehung eines Kollektivbewusstseins: *Der Artist* wurde abonniert und mit Anzeigen als Werbepattform genutzt. Die Zeitschrift festigte die Berufsbezeichnung der Zirkus- und Varieté-künstler:innen als ‚Artist:innen‘ und inspirierte die Gründung verschiedener Artistik-Vereinigungen (vgl. Peter 2013, S. 17).



Abb. 101
Vereinslogo des Artisten-Verein
Einigkeit (gegründet 1888).

Abb. 102
Vereinslogo des Artistenvereins
Union Victoria (gegründet 1898).

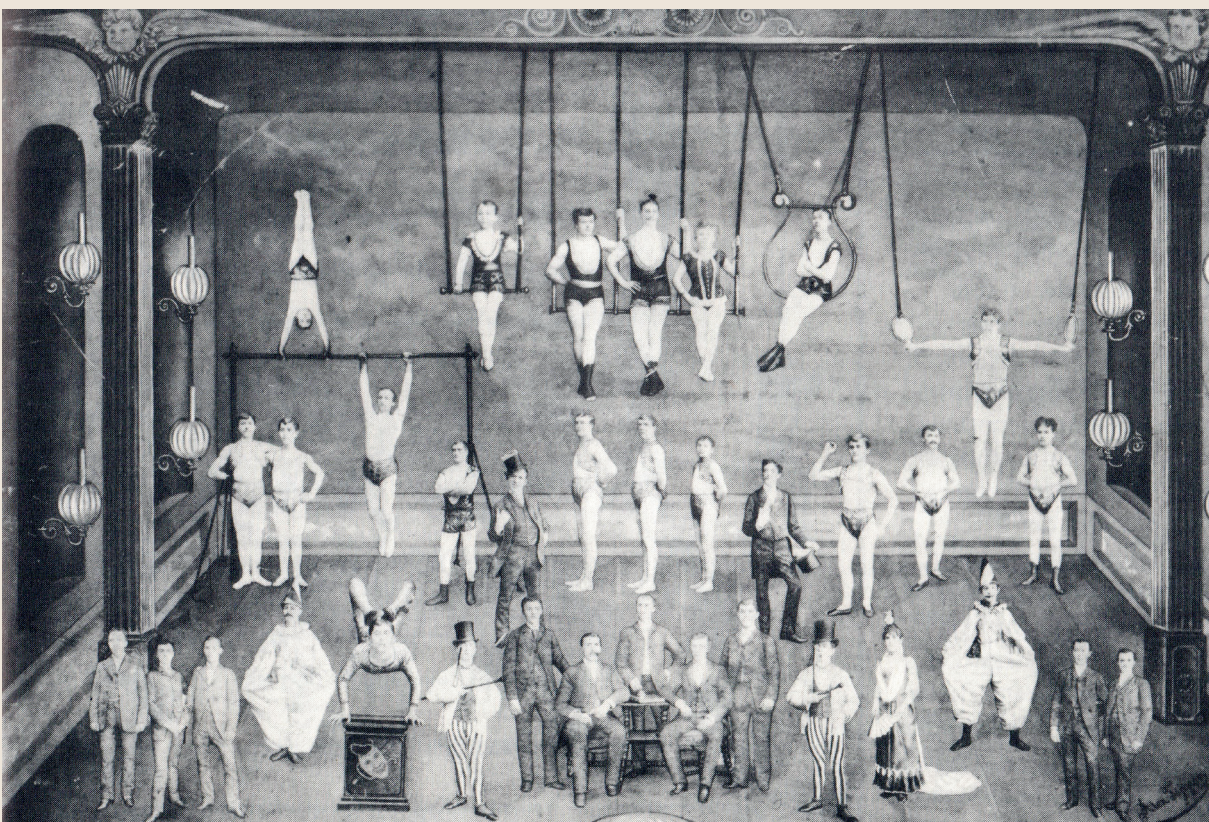


Abb. 103
Zeichnung der Gründungs-
mitglieder des Artisten-Vereins
Einigkeit (1888).

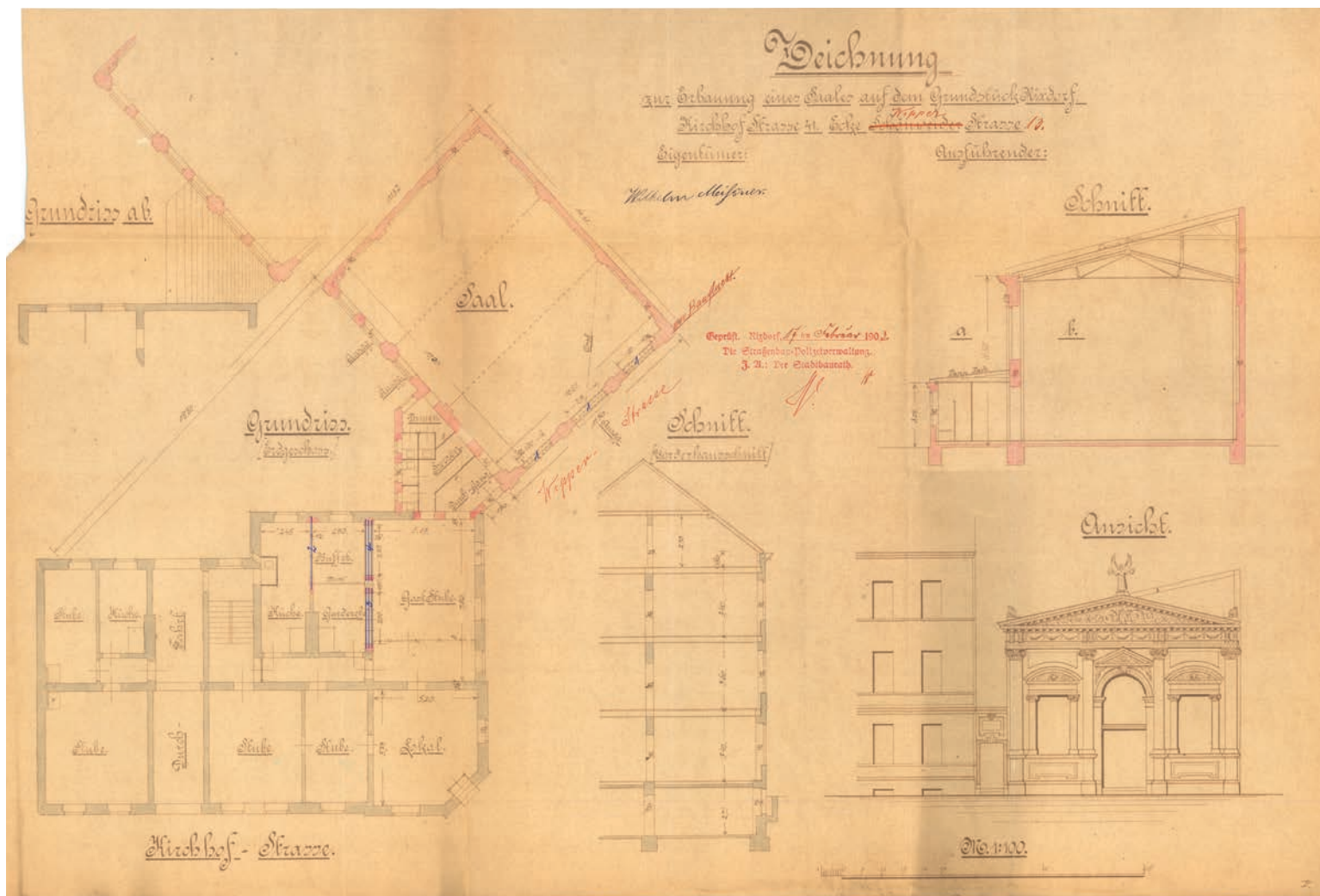


Abb. 104
Grundriss der Räumlichkeiten in der Kirchhofstraße 41 in Berlin-Rixdorf, die der Artisten-Verein Einigkeit in den 1920er Jahren erwerben konnte (1903).



Abb. 105
Bekanntgabe des „Übungsabends“ durch den Artisten-Verein Victoria in einer Zeitung (ca. 1900).

Das „Eigenheim“ des Vereins
(Ökonom P. Schilling)
befindet sich
Neukölln, Kirchhofstr. 41
Ecke Wipperstraße
Fernruf: F 2 Neukölln 1607

Angenehmer Familienaufenthalt

Jeden Sonnabend und Sonntag musikalische Unterhaltung

Der Saal steht den geehrten Vereinen und Organisationen stets zur Verfügung

Übungsabende des Vereins sind:
Dienstag und Donnerstag von 20—22 Uhr und
Sonntag vorm. von 10—12 Uhr

Junge Leute, die Lust und Liebe zur Artistik haben, können sich in unsere neugegründete Jugendabteilung aufnehmen lassen. Die Ausbildung erfolgt unter fachmännischer Leitung. Meldungen nimmt der artistische Leiter Kollege M. Günther in den Übungsstunden gern entgegen

Gäste stets willkommen.

Unsere nächste Veranstaltung findet am 25. Dezember (1. Weihnachtsfeiertag) im großen Festsaal der „Neuen Welt“, Hasenheide 108-114, statt

Abb. 106
Bekanntgabe der „Übungsstunden“ durch den Artisten-Verein Einigkeit in einer Zeitung (ca. 1950).

1883 wurden der Deutsche Artisten-Verein und 1886 die Internationale Artisten-Genossenschaft (IAG) „als Unterstützungs-, Kranken- und Sterbekasse für Angehörige der Circus-, Variété-, Spezialitäten-Bühnen und Concertunternehmungen [...]“ ins Leben gerufen (*Der Artist*, 22. März 1908, o. S.; vgl. Jansen 1990, S. 172).

Nach der Gründung des *Artist* entstanden rasch weitere Fachblätter. In Berlin wurde in den 1890er Jahren von Alex Hönig, langjähriger Vorsitzender der Internationalen Artisten-Genossenschaft (IAG), die Zeitschrift *Revue* herausgegeben und um 1900 auch die *Internationale Artisten-Zeitung*. Weitere Zeitschriften aus der Zeit vor 1900 hießen *Artistenwelt*, *Der Kurier*, *Der Künstler* oder *Der Komet* (vgl. Rühlemann 2012, S. 404ff.). Ab 1902 brachte die Internationale Artisten-Loge (IAL) ihr Programm im wöchentlichen Rhythmus heraus, 1909 lancierte der ein Jahr zuvor gegründete Internationale Variété-Theater-Direktoren-Verband (IVTDV) *Das Organ*.

Die 1901 gegründete Vereinigung Internationale Artisten-Loge wurde im Laufe der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts zur größten und politisch bedeutsamsten Organisation von und für Artist:innen. Sie bot ihren Mitgliedern Rechtsschutz und finanzielle Unterstützung, vergab Darlehen und diente den Artist:innen als Kranken- und Sterbekasse (vgl. Jansen 1990, S. 175f.).

Mit ihrem Organ, dem *Programm*, entstand eine bedeutende wöchentlich erscheinende Fachzeitschrift, die jeweils mit einem fremdsprachigen Teil auf Englisch, Französisch und Russisch gedruckt wurde. Die Mitglieder der IAL trafen sich regelmäßig nicht nur innerhalb des Deutschen Kaiserreichs, sondern auch in Wien, Paris, Amsterdam, London, Brüssel, Moskau oder New York (vgl. Berol-Konorah 1926, S. 27). Internationale Mobilität und Vernetzung war für Artist:innen um 1900 eine Selbstverständlichkeit. Entsprechend war die IAL ab 1908 außerdem mit britischen (Variety Artists Federation), französischen (Union Syndicale des Artistes Lyriques) und US-amerikanischen (White Rats) Artistik-Verbänden affiliert, 1911 folgte in Paris die Gründung der Weltliga der Artisten-Organisationen (vgl. Berol-Konorah 1926, S. 38f., 58f.). 1912 schloss sich die IAL dem seit 1910 bestehenden Bühnenkartell an, die Vereinigung der deutschen und österreichischen Verbände der Bühnenkünstler:innen. Das Bühnenkartell bestand bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Danach schlossen sich die einzelnen Organisationen der Arbeitsgemeinschaft freier Angestelltenverbände (AfA) an, die sich mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 auflöste (vgl. Berol-Konorah 1926, S. 62; Rübél 1992, S. 147, 171).

Die Berliner Vereinigung Artistenschutz entstand im Jahr 1902 als Reaktion auf die Gründung der Internationalen Artisten-Loge beziehungsweise auf deren Beitrittschürden in punkto Einkommen und traf sich um 1900, wie ein Ausschnitt eines Zeitungsinserats in den Akten der Berliner Theaterpolizei belegt, in Decker's Artistenklausen in der Neuen Friedrichstraße 2 (vgl. Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3753).

Anlass zu diesen Vereinsgründungen gab vor allem die Notwendigkeit, sich gegen die Arbeitgeber:innen zu verbünden, beispielsweise mit der Schaffung eines allgemein gültigen Vertrags, um sich kollektiv gegen verschiedene soziale Risiken abzusichern. Auch ein Veränderungswille hinsichtlich der gesellschaftlichen Vorurteile sowie der gesetzlichen Benachteiligung gegenüber anderen Bühnenkünstler:innen trieb die Artist:innen an (vgl. Hildbrand 2023, S. 217ff.). Und natürlich boten insbesondere die lokalen Vereinigungen Zugang zu Proberäumen und sorgten für Vernetzung und Geselligkeit.

Durch Fachleute sind wir darauf aufmerksam gemacht worden, dass in Deutschland keine einzige Zeitung besteht, welche die Interessen des Artisten-Standes vertritt. Alle die Tausende von Künstlern [...] stehen in gar keiner regelmässigen Verbindung [...].

Der Artist, 10. Juli 1883, Titelblatt.

Abb. 107
Werbebild für eine Jonglage-Nummer mit elektrischen Lampen aus dem Bestand des Artisten-Verein Einigkeit (ca. 1920).





Abb. 108
Deckblatt einer Ausgabe
von dem wöchentlich
erscheinenden, mehrsprachigen
Organ der Internationalen
Artisten-Loge (1906).



In aller Stille haben sich in diesen Tagen eine Anzahl Angehöriger des Artistenstandes zusammengefunden, geleitet von der Absicht eine Artistenvereinigung ins Leben zu rufen, die wirklich einmal geeignet wäre, ernst genommen zu werden [...].

Zeitungsausschnitt Internationale Artisten-Zeitung, 24.02.1901, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1465, Landesarchiv Berlin.

Abschrift aus der Internationalen Artisten Zeitung Nr. 293 vom
16. März 1902

Nachdem vor Jahresfrist durch die Initiative bestehender Artisten die Intern. Artisten-Loge entstanden und schon in den ersten Monaten an Mitgliederzahl, an Vermögen und Ansehen bedeutend gewonnen hatte, regte sich auch bei denjenigen Artisten, welche in Folge ihrer materiellen Lage nicht Mitglieder dieser Loge werden können, der Wunsch nach einem Zusammenschluss zur Wahrung gemeinsamer Interessen, bis schliesslich nach einigen Vorberathungen die Vereinigung Artistenschutz entstand. Eine bessere Bezeichnung als „Vereinigung Artistenschutz“ hätte sich kaum finden lassen für eine Vereinigung, deren Zweck hauptsächlich darauf beruht, den Artisten Schutz zu gewähren.

[...]

Wenn sich nun diese Artisten Zusammen thun, um für Bessergestaltung ihrer Lage zu wirken, so sollte dies Verhalten nur ungetheilte Anerkennung finden. Kein Artist – gleichviel ob weiblich oder männlich – sollte verabsäumen, sich dem „Artistenschutz“ anzuschliessen, jeder Director sollte die Bestrebungen dieser Artisten gutheissen. [...] Auch der „Artistenschutz“ steht in dem Rufe der „Directoren-Anfeindung“, obwohl ein Blick in die Statuten das Gegenteil beweist. Schon § 2 charakterisirt die Vereinsbestrebungen, es heisst darin:

Der Zweck der Vereinigung ist Wahrung berechtigter Interessen des Artistenstandes, sowie Herbeiführung eines guten Einvernehmens zwischen Directoren und Artisten. [...]

Der monatliche Beitrag ist mit 50 Pf. festgesetzt, auch die Einschreibgebühr von 3 Mark ist erschwinglich. Nahezu 200 Mitglieder kann die Vereinigung jetzt schon aufweisen, das rege Interesse welches sich in Berufskreisen für den „Artistenschutz“ bemerkbar macht, lässt muthmassen, dass Mitgliederzahl und Vermögen sich schnell verdoppeln werden.

Auch diese Vereinigung hat mit der Vereinigung der Berliner-Directoren Unterhandlungen wegen Schaffung eines Normal-Contractes angebahnt, die hoffentlich auch zu einem alle Theile zufriedenstellenden Resultat führen werden.

Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 3753.

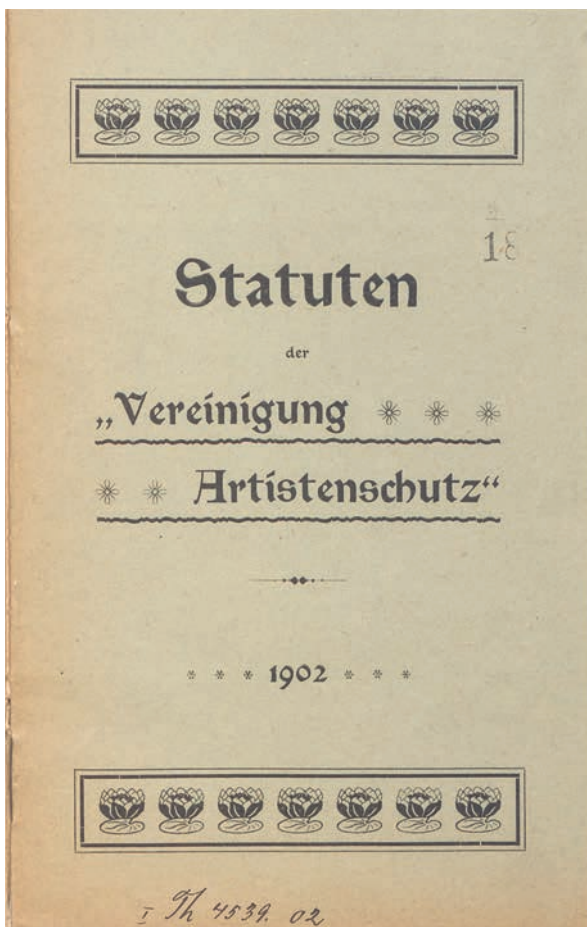


Abb. 109
Vertragsvorlage des Vereins
Berliner Variété- und
Concerthausbesitzer (ca. 1902).

Abb. 110
Deckblatt der Statuten
der Berliner Vereinigung
Artistenschutz (1902).

Contract

Vereins Berliner Variété- und Concerthausbesitzer



Zwischen Direktor Herrn in Berlin
und
ist heute folgender Engagements-Contract geschlossen worden:

§ 1.
Direktor Herr engagirt für sein Etablissement
für die Zeit vom bis
Den Contrahenten 1 und 2 steht das Recht zu, diesen Contract durch eine achttägige Kündigung zum 1., 8.,
16. und 24 jeden Monats aufzulösen; ausserdem steht beiden Contrahenten das Recht zu, innerhalb der ersten
drei Tage vom Contract zurückzutreten.

§ 2.

Contrahent 2 verpflichtet sich,

- a) nach besten Kräften der Kunst und Talente als dem obigen Unternehmer zur Verfügung zu stellen, wann, wo und wie oft es das Repertoire erfordert, in Vorstellungen und Concerten, auch wenn zwei Vorstellungen an einem Tage stattfinden sollten, mitzuwirken
- b) alle betreffenden Proben nach Anordnung des Direktors oder dessen Stellvertreters pünktlich mitzumachen.
- c) die Hausordnung anzuerkennen und aufrecht zu erhalten, bei Strafe sofortiger Entlassung.
- d) zu den eigenen Solis, Scenen, Einlagen etc. die nöthigen Orchester-Musikalien, Costüme und Requisiten selbst zu stellen.
- e) die hier engagirten Talente vor keinem anderen, als den von der Direktion bezeichneten Zuschauerkreise vorzuführen und pCt. von der Gage für die Theater-Agentur in Abzug bringen zu lassen.

§ 3.

Für gewissenhafte und pünktliche Erfüllung der übernommenen Verpflichtungen zahlt Direktor Herr an eine monatliche Gage von in gleichen Raten am 1. und 16. jeden Monats postnumerando. Für Artisten, welche das Engagement verlassen, erfolgt die Gagenzahlung nach dem letzten Auftreten. Bei kürzeren als Halbmonats-Engagements wird die Gage täglich berechnet.

§ 4.

Die Verpflichtung der Gagenzahlung gelangt jedoch für diejenigen Tage, an welchen das Mitglied durch ein von ihm selbst ausgehendes Hinderniss nicht zum Auftreten gelangt, in Wegfall. Der Monat Februar wird bei Mitgliedern, welche den ganzen Monat im Engagement waren, mit 30 Tagen, bei den Mitgliedern, welche ihr Engagement im Monat Februar nicht mit dem ersten Tage beginnen, mit 28 resp. 29 Tagen berechnet.

§ 5.

Unvorhergesehene Ereignisse, (Brand des Theaters oder Concerthauses, Krieg, ansteckende Krankheiten, Landestruer, politische Umwälzungen, polizeiliches Verbot, elementare Ereignisse) berechtigen Contrahent I, diesen Contract in allen seinen Theilen aufzulösen; er hat jedoch die Verpflichtung, die Gage bis zum letzten Auftreten prompt zu zahlen.

Handwritten: Th 4539 04



Artisten, wenn sie nicht arbeiten, müssen ja irgendwo proben. Für Artisten gab es nicht überall Platz, denn man braucht eine gewisse Raumhöhe oder für eine Luftnummer muss man die Statik des Gebäudes beachten. Aber an der ganzen Hasenheide entlang war ein Lokal nach dem anderen, wo immer irgendetwas aufgeführt wurde. Dort gab es zum Teil große Gaststätten, die einen Veranstaltungssaal mittlerer Größe hatten, da konnten die Artisten gegen einen monatlichen Obulus proben. Damals um 1900 herum war genug Arbeit für alle da, für Profis wie auch für Amateure, die haben sich so auch das ein oder andere Essen verdient. Die Vereine trafen sich dann immer in denselben Orten und hatten sogar teils eigene Probierhallen. Im Verein waren Amateure und Profis zusammen, die Amateure haben von den Profis auch gelernt.

Ralph Allison, 13. Mai 2024, Berlin.

Abb. 111
Fotografie von den Proben einer Leiternummer in den Vereinsräumen des Artisten-Verein Einigkeit (ca. 1950).



Abb. 112
Werbefeld für eine Leiternummer aus dem Bestand des Artisten-Verein Einigkeit (ca. 1920).

Probieren und inszenieren in den großen Berliner Zirkusgebäuden

Die festen Spielstätten in den urbanen Ballungszentren dienten den Artist:innen während ihrer Engagements auch als Raum für ihre Trainings und Proben, beispielsweise für neue Darbietungen und Tricks. In einer Beschreibung der Räumlichkeiten von Circus Busch ist auch von einer „Übungsmanege“ beim Stallgebäude die Rede (vgl. S. 55).

Die narrativen Zirkuspantomimen erforderten, wie die Inszenierungen auf Schauspiel- und Opernbühnen, lange Vorbereitungen und Proben. Wie in Archiven auf Anschlagzetteln und Plakaten bereits aus der Zeit um 1800 zu lesen ist – das Stadtmuseum Berlin besitzt beispielsweise einige, gehörten die narrativen Zirkuspantomimen seit der Entstehung des modernen Zirkus im ausgehenden 18. Jahrhundert zu dessen Aufführungspraxis. Der Clown Albert Fratellini beschreibt in seinen Memoiren, wie sehr die großen Zirkusgesellschaften um die Gunst des Publikums buhlten. Mit ihren Pantomimen versuchten sie sich gegenseitig zu übertreffen. Es ging um die beste Ausstattung, die spektakulärsten Effekte, um die Aktualität der Themen und Stoffen, um den Bekanntheitsgrad der engagierten Künstler:innen, um dramaturgische Kniffe, spannend erzählte Geschichten, es ging um das nie Gesehene, um Superlative. In den Pantomimen spielten die Artist:innen Figuren, so übernahm das Reitkünstlerduo Hodgini in der Pantomime *Babel* bei Circus Schumann 1903 etwa die Rollen von Semiramis und Sardanapel – selbstverständlich zu Pferd. Insbesondere den Clowns kamen in den Pantomimen meist größere Rollen zu, manchmal auch Sprechrollen. In *Babel* verkörperte Clown Bébé Guillaume beispielsweise einen Schriftgelehrten, die Fratellini Clowns in *Ein Jagdfest am Hofe Ludwig XIV.* bei Circus Busch 1911 die komischen Figuren Lisa und Blanchet und der berühmte Charles Fillis einen Teufel namens Diabolo in der Pantomime *Diamantine* bei Circus Renz im Jahr 1883 (vgl. Hildbrand 2023, S. 39ff.). Es kam auch vor, dass Schauspieler:innen engagiert wurden, beispielsweise für eine *Nibelungen*-Pantomime von Paula Busch im Jahr 1921. Die Inszenierung von Wagner-Stoffen hatte bei den Zirkussen übrigens Tradition und Richard Wagner schien laut einem überlieferten Briefwechsel zwischen ihm und Zirkusdirektor Ernst Renz einigen Gefallen daran zu finden (vgl. Hildbrand 2022). In der aufwendig ausgestatteten Zirkuspantomime *Nibelungen* wirkten bei Circus Busch unter anderem die Schauspieler:innen „Amanda Lindner, Ehrenmitglied des Staatstheaters und Konrad Gebhardt vom Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg“ mit (Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1561).

1898
BERLIN

Circus BUSCH

1899
BERLIN



CIRCUS BUSCH

Sonntag, den 5. Februar 1899:
2 große Vorstellungen.
Nacht, 4 Uhr: **Gr. hum. Vorstellung.**
(Jeder Erwachsene hat ein Kind unter 10 Jahren frei, jedes weitere Kind unter 10 Jahren zahlt auf allen Plätzen die halbe Preise.)
Besonders hervorzuheben: Amateurs-Concurrenzreiten. (Wer dreimal stehend die Manège umreitet, erhält eine Prämie v. 50 Mk.) Auftreten der hervorragendsten Clowns u. Auguste der Gesellschaft.
Abends 7½ Uhr: Zum 81. Male.
Persien. Der Ritt über die 100 Fuss hohe Bergmauer.
Außerdem: Contre zu Pferde, Schulquadrille geritten von 4 Damen u. 4 Herren auf 8 Schulpferden. Auftreten der besten Reitkünstler und Reitkünstlerinnen mit den besten Nummern ihres Repertoires, sowie des Clowns August mit den ausgezeichnetesten Späßen.
I. Debut der vorzüglichen **Riego.** Reckturner
Director **Busch** mit seinen neuen Freiheits-Dressuren. Auftret. d. Clowns Ostar mit seinen dressirten Tieren. Auftreten d. berühmten Schulreiters Burkhardt-Footit.
Morgen Abend 7½ Uhr: **Persien.**

Im Circus Busch fand am verflossenen Sonnabend die 75. Aufführung von „Persien“ statt. Das prächtige Schauspiel, eine veritable Illustration zu dem Jokai'schen Roman „Das todte Herz“, ist durch einige Kürzungen der herrlichen Ballets, welche die Meisterhand Ottavis geschaffen hat, nicht im geringsten beeinträchtigt worden. Das Publicum lobt die herrlichen Effecte einstimmig, neben allen den vielen schönen Tänzen und Aufzügen kann man Trics beobachten, welche wirklich tollkühn genannt werden dürfen.

Am vergangenen Sonntag hatte einmal wieder die Hofloge hohen Besuch. Es erschienen zur Vorstellung die Kinder des Prinzen Friedrich Leopold, nämlich Princessin Victoria Margarete, sowie die Prinzen Friedrich Sigmund, Friedrich Carl und Friedrich Leopold.



● Ballett-Probe ● — ● Ballettmeister OTTAVI (stehend) ●

Abb. 113
Tanzprobe mit Ballettmeister
Ottavi bei Circus Busch
(1898/1899).



Abb. 114
Künstler in ihrer Garderobe bei
Circus Busch (1899).



Abb. 115
Junge Akrobat:innen bei einer
Probe im Circus Busch (1904).

*Der zweite und eigentliche Schauplatz
der Cirkusprobe ist nicht nur die
Manege selbst, sondern das Innere des
Cirkus überhaupt, so weit dieses freien
Raum, Platz zum Ueben bietet [...].*

*Signor Domino, Der Cirkus und die Cirkuswelt,
1888, S. 75.*



Abb. 116
Fotografie im Kabinettformat vom britischen Clown Charles Fillis, der unter anderem bei Circus Renz engagiert war (ca. 1900).

Heut umfaßt sein Bereich [gemeint ist Circus Renz] fünf eigene, massive, brillant ausgestattete Cirkusgebäude – in Berlin, Wien, Hamburg, Breslau und Brüssel – sowie einen transportablen eisernen Cirkus für diejenigen Städte, die ein massives Cirkusgebäude nicht besitzen; ferner einen Marstall von 150 Pferden, darunter mehr als 60 dressirte und Schulpferde edelster Race; den bekannten reichen Thierpark von Giraffen, Löwen, Lamas, Straußen, Elephanten u. s. w. (der zur Zeit meist als eigene Menagerie reist); ein Personal von über hundert fest engagierten Leuten, ein eigenes Balletkorps von Solotänzerinnen, Corps de ballet, vollständiger Balletschule und 2 Balletmeistern; eine eigene Kostüm-Schneiderei, eine eigene Sattlerei, und eine Fülle von werthvollen, zum Theil kostbaren Kostümen, Requisiten, welche allein fast eine ganze Eisenbahn-Ladung ausmachen.

Signor Domino, Der Cirkus und die Cirkuswelt, 1888, S. 65f.

Abb. 117
Fotografie einer Probe für die Pantomime *Sevilla* bei Circus Busch (1913).

Mais revenons aux cirques allemands. La concurrenz établie entre Schumann et Busch [...] les poussait à monter des pantomimes de plus en plus luxueuses et de plus en plus coûteuses, réglées par les plus grands metteurs en scène et les meilleures maîtres de ballet. Nous répétions parfois pendant des mois, et tous les artistes, du plus petit au plus grand, de l'acrobate au funambule, y participaient.

Albert Fratellini, Nous les Fratellini, 1955, S. 141.





Abb. 118
Ein Darsteller der Pantomime
Lustige Blätter bei Circus Renz
(1896).

Abb. 119
Schneider bei ihrer Arbeit im
Circus Busch (ca. 1900).



Die meisten Akrobaten und Artisten haben alle ihre Kostüme selber gemacht. Denn Akrobaten brauchen einen Stoff, der nicht beult. Er darf aber auch nicht zu elastisch sein, dann leiert er aus. Zu viel Elastik kann rutschig sein. Das Kostüm muss beweglich sein, aber nicht wie ein Sack hängen. Das ganze Ausschmücken mit Pailletten, das haben wir alles selber gemacht. Das wäre beim Schneider sehr teuer. Die Grundhandgriffe habe ich von meiner Mutter gelernt. Ich selber habe zwar kein komplettes Kostüm geschnitten, aber Dinge umgesetzt, ausgeschmückt, ausgebessert, das habe ich schon. Die Schuhe haben wir selbst genäht, die dünnen, die man brauchte: Oberleder, Unterleder. Das gehörte zum Beruf dazu.

Ralph Allison, 13. Mai 2024, Berlin.

Circusdirector Albert Schumann

Berlin, den 7. Februar 1913.

[..]

Ich muss für jede Pantomime mindestens 9 Monate vor ihrer Premiere vorzubereiten beginnen, denn von 3 oder 4 in Aussicht genommenen eignet sich nach einem bekannten Worte dann zur Aufführung vielleicht erst die fünfte, und deren Vorbereitung an Requisiten, Dekorationskosten und Spezialengagements dauert mindestens 6 Monate [...] Der mir angedeutete Verdacht, als ob ich auf diesem Wege vom Circus zur Oper oder zum Schauspiel gelangen will, ist derartig, dass ich mich gegen denselben wohl nicht verteidigen brauche.

Schreiben von Circus Schumann an das Polizeipräsidium, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, A Pr. Br. Rep. 030-05, 3067, Landesarchiv Berlin.



Mobilität, transnationale Vernetzung und Zäsuren

Direkt nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 berichtete das *Programm* von deutschen Artist:innen, die fluchtartig eines der „feindlichen Länder“ verlassen mussten und „mittellos mit den letzten Zügen und ohne Gepäck oder Requisiten“ im Deutschen Reich angekommen seien; von wehrpflichtigen deutschen Artisten, die im Ausland bereits in Kriegsgefangenschaft geraten seien; von Kollegen, die sich zum Kriegsdienst verabschiedet hätten; von russischen und französischen Artist:innen, die nicht wüssten, wie sie ausreisen sollen oder „in Verdacht der Spionage geraten sind“ und „in Schutzhaft genommen werden sollen“ (*Das Programm*, 9. August 1914, o. S.). Alles schien sich beinahe über Nacht verändert zu haben. Und auch das *Programm* veränderte sich: So wurde die Zeitschrift mit Beginn des Kriegs und in seinem weiteren Verlauf durch die allgemeine Ressourcenknappheit deutlich dünner und teurer. Zudem erschien die bisher – dem internationalistischen Selbstverständnis der Artist:innenschaft entsprechend – mehrsprachige Zeitschrift ab dem Sommer 1914 nur noch auf Deutsch.



Abb. 120
Fotografie im Kabinettformat
des spanischen Clown-Duos
Barraceta Frères (1911).

| № | Familienname | Geburtsort |
|-----|----------------|------------|
| 1. | Hager | Terre... |
| 2. | Hagergeb. Reng | Hann... |
| 3. | Hager | Baltim... |
| 4. | Hager | Lond... |
| 5. | Arpizelli | Siva... |
| 6. | Meiswick | Wien... |
| 7. | Loche | Lond... |
| 8. | Roux-Loiret | Paris... |
| 9. | Hemp | Frankf... |
| 10. | Grachey | Mosk... |
| 11. | Belling | Philad... |

Abb. 121
Fotografie im Kabinettformat
vom Clown Tom Belling, der
bei Circus Renz und seinem
Publikum als Dummer August
bekannt wurde. In der Belegliste
von Circus Renz ist er unter
der Nummer 11 aufgelistet
(ca. 1880).

| Adressat | Strasse | Nr. | Post | Ort | Land | Alter | Größe | Farbe | Haar | Augen | Nase | Mund | Leib | Statur | Statur | Statur | Statur | Statur |
|---------------------|---------|-----|------|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|------|--------|--------|--------|--------|--------|
| 45 | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| <u>A. Kimpfeler</u> | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Berlin | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Marktfallenstr | 2 | 48 | 1 | 70 | brun | grün | brun | grün | grün | grün | grün | grün | grün | grün | grün | grün | grün | grün |
| Ja | | 30 | 1 | 25 | blond | grün | blond | klein | klein | | | | | grün | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Carlstrasse | 25 | 30 | 1 | 62 | grün | klein | blond | grün | Ja | | | | | grün | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Ja | | 16 | 28 | 1 | 59 | blond | Ja | Ja | brun | grün | klein | blond | | Ja | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Ja | | 18 | 32 | 1 | 65 | brun | Ja | brun | klein | klein | | | | Ja | grün | Ja | Ja | Ja |
| Stimmungstr | 16 | 20 | 1 | 25 | Ja | grün | brun | grün | klein | | | | | grün | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Carlstrasse | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Hotel | | 29 | 1 | 65 | Ja | Ja | grün | brun | grün | grün | brun | brun | brun | grün | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Carlstrasse | 36 | 24 | 1 | 25 | Ja | Ja | Ja | Ja | Ja | | | | | Ja | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Marktfallenstr | 9 | 24 | 1 | 68 | brun | Ja | brun | brun | grün | grün | | | | | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Carlstrasse | 10 | 29 | 1 | 65 | brun | Ja | Ja | grün | grün | grün | grün | grün | grün | grün | Ja | Ja | Ja | Ja |
| Movierstr | 2 | 38 | 1 | 60 | Ja | Ja | Ja | brun | Ja | | | | | grün | Ja | Ja | Ja | Ja |

Abb. 122
Circus Renz musste jeweils die Belegliste der engagierten Künstler:innen bei der Berliner Theaterpolizei melden, vermerkt sind auch ihre jeweiligen Geburtsorte wie Baltimore, London, Pisa, Lwiw, Paris, Rouen, Philadelphia und weitere (ca. 1885).

Гербике

№ 5777 Копе, почт. 4 м. 90 нр.

Явленъ въ ИМПЕРАТОРСКОМЪ Россій
Генеральномъ Консултатѣ въ Р
Берлинъ.

20 МАЯ 1914
2 ЮНЯ

Вице-Консуль:

В. Павловъ



Ваша милость проситъ въ Россіи
заключить въ Берлинѣ
подданнаго Австріи
Тарике, съестовому
мнѣшней мнѣшней
предметовъ не въступаемъ

ЯВЛЕНЪ
1914 г. Мая 29.
Петербургской части, 1-го ул.
домъ № 8. Т. Монетни
выдать Ародатнъ
Паспортнсть



Гербикъ, подд
Австріи Тарике

Дозволитъ ли проситъ въ Россіи
но 27 июля 1914 года, въ
дальнѣйшее же пребываніе оя
зан. и проситъ установленный для
пребыванія въ ИМПЕРІИ паспортъ.
С.-Петербургъ 9 июля 1914 г.

За Управляющаго Канцелярїю

Дьякопроизводитель



Осидранъ сше.
Забудити и подимити и
Тарике въ заимити
Тарике подданно
му Австріи Тарике
Тарике сше сше и сше
Тарике 1 Тарике

Сущеской части 2 ул.
21 июля 1914 Пристава



1914 3 Июля

СУШЕВСКОЙ Ч. 2 УЛ.

Сторою Басини

Судаконъ

Аршисъ



Ваша милость проситъ въ Россіи
заключить въ Берлинѣ
подданнаго Австріи
Тарике, съестовому
мнѣшней мнѣшней
предметовъ не въступаемъ

Nicht nur auf die Mehrsprachigkeit des Berufsfelds und auf das Identitätsverständnis der Artist:innen wirkten sich die Kriegsjahre verheerend aus, sondern auch auf die internationale Mobilität sowie die länderübergreifenden Bündnisse und Netzwerke. Im *Programm* war 1917 zu lesen, dass der Zugang zum internationalen Arbeitsmarkt für deutsche Artist:innen nach dem Krieg nicht mehr gewährleistet sein werde. So habe der russische Artistik-Verband bereits im Herbst 1914 seine deutschen Mitglieder ausgeschlossen. Die britische Variety Artists Federation (VAF) sei diesem Beispiel Anfang 1916 gefolgt und habe ein Auftrittsverbot für deutsche und österreichische Artist:innen bis drei Jahre nach Kriegsende beschlossen. Auch die französische Union Syndicale des Artistes Lyriques habe sich diesem Beschluss inzwischen angeschlossen (vgl. *Das Programm*, 15. April 1917, o. S.). Die drei Jahre vor Kriegsausbruch gegründete Weltliga der Artistik-Organisationen lag also in Trümmern. Und viel schlimmer noch: Die Solidarität unter Berufskolleg:innen, unter Künstler:innen war gebrochen.

Im Februar 1921 fanden die einzelnen nationalen Verbände zwar in Rotterdam wieder zusammen, um die Weltliga neu zu gründen. Doch führte eine anhaltende Auseinandersetzung zwischen den britischen und deutschen Verbänden dazu, dass die neue Ligue Mondiale des Organisations des Artistes mit Sitz Brüssel ohne die britische VAF gegründet wurde (vgl. Hildbrand 2023, S. 282f.). Diese Ligue Mondiale hat jedoch so gut wie keine Spuren hinterlassen – trotz Neugründung der Bündnisse nach dem Ersten Weltkrieg konnte nicht mehr an den Grad der Vernetzung vor 1914 angeknüpft werden. Die vier Kriegsjahre bedeuteten für die transnationale Praxis der Artist:innen eine tiefgreifende Zäsur, deren Ausmaß und vielschichtige Konsequenzen wir heute kaum erahnen können.

Variétés sind überall geschlossen. Geschlossen, weil die Artistentruppen zerrissen sind; weil die Theatermeister und Kontrolleure eingezogen sind; weil das Orchester nur halb komplett ist. Auch weil kein Publikum kommt. Engagementsverträge sind wertlos wie Fidibusse. Ob eine Kriegsklausel darin ist und wie sie lautet [...] – alles ist gleichgültig. [...] Artisten können nicht eintreffen; die Eisenbahnen befördern weder sie noch ihr Gepäck. [...] Den Zirkussen ist das Pferdmaterial zum Teil wegrequiriert worden; sie kriegen auch keine Lowrys [gemeint sind ‚lorries‘, Anm. d. Autorinnen], um reisen zu können; dazu kommt die Mobilmachung ihres Personals. [...]

Das Programm, 9. August 1914, o. S.



Abb. 123 und Rückseite Visum für die Einreise nach Russland von Otto Eimer der Original Allison's aus dem Archiv von Ralph Allison (1914).

Nach 1918 trainierten die Mitglieder der Vereinigung Union Victoria im Saal und Garten der Bierbrauerei Kindl (zuvor Vereinsbrauerei Rixdorf). Bei der Halle, die von früh morgens bis spät abends zugänglich war, konnten die Artist:innen wohl auch ihr Berufsgepäck einstellen. Die Proberhalle Karlskiste wurde Anfang der 1940er Jahre durch einen Bombenangriff zerstört, daraufhin löste sich auch der Verein Freie Artisten Union definitiv auf. Der Verein Einigkeit hatte seine Räumlichkeiten mit Trainingsstätte bereits 1934 verloren, konnte aber offenbar nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in der Kirchhofstraße Fuß fassen. (vgl. Bezirksamt Neukölln/Kunstamt 1986, S. 14ff.).

Wir sind ja alle ausgebombt worden. Die Wohnwagen waren alle kaputt und wir sind in Privatwohnungen gezogen. Aber wir haben uns nicht wohl gefühlt in den engen Wohnungen. Wir sind immer wieder hierher zum Karlsgarten gekommen, haben uns vor den Wohnwagen gesetzt und Kaffee getrunken.

Rose-Marie Jelonek in einem Interview für die Schülerzeitung der Karlsgarten-Grundschule in Berlin aus dem Jahr 1998.



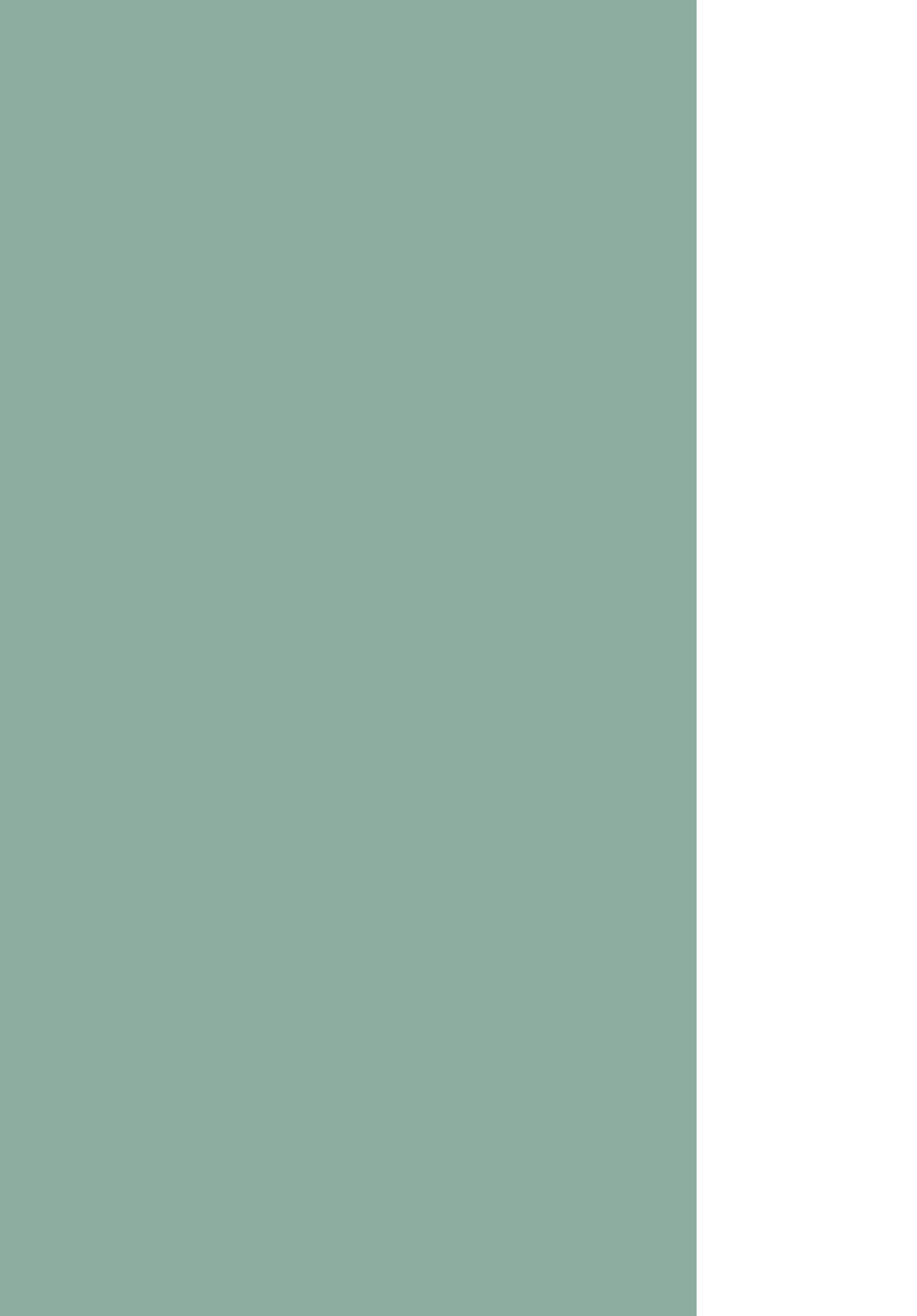
Abb. 124
Der Karlsgarten nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit zerstörten Zirkuswagen und zerbombten Häusern im Hintergrund (1945).



Abb. 125
Uschi Bandt, Mutter von Sylvia
Wünsch, mit ihren Kolleginnen
vor ihrem zerstörten Zirkuswagen
(1945).

Auf den ausgebombten Wohnwagen hat sie ihren Namen und neue Adresse geschrieben, damit die Kollegen wissen, wo sie uns finden können. Denn es ging ja dann für die Amerikaner, Franzosen, Russen und Briten gleich schon wieder los mit den Auftritten. Die brauchten meine Mama als Obermann, Mittelmann, Untermann und so weiter.

Sylvia Wünsch-Eccarius, 31. Juli 2024, Berlin.



Schlussworte

Zabaf

in den Kämm

werb

Köni

132
1324

aus
Frau
Frau
ist
den des Circus
boten.
gl. Polizei-Präsidium.

Abb. 126
Verbotssplakat der Berliner
Theaterpolizei zum Aushang in
Zirkusgebäuden (ca. 1885).

Schall und Rauch

In Gesetzeskommentaren der 1920er Jahre wurden bestimmte Umstände als Indikatoren für die Abwesenheit eines sogenannten höheren Kunstwerts von Bühnenaufführungen klar benannt: „Wo Lärm und Unruhe herrscht, wird ein höheres Kunstinteresse selbst dann nicht vorhanden sein, wenn die gebotene Leistung künstlerischen Wert besitzt [...]“ (Steinbach 1923, S. 54). Auch wenn geraucht wurde, konnte keine Kunst stattfinden, denn „Rauchtheater sind keine Unternehmungen mit höherem Kunstinteresse [...]“ (Hoffmann 1922, S. 127). Schall und Rauch würden „die künstlerische Leistung und Auffassung von vornherein erheblich schmälern oder den Genuß daran überhaupt nicht aufkommen lassen“ (Hoffmann 1922, S. 598). Auch wenn in den Zirkusspielstätten nicht geraucht werden durfte, so galten ihre Angebote um 1900 dennoch als von nicht höherem Kunstinteresse.

Seit Mitte der 1880er Jahre war die Unterscheidung zwischen Theaterformen mit und ohne höherem Kunstinteresse in den Gewerbeetzen festgeschrieben worden. Im Laufe der Zeit wurden die Unterschiede und entsprechenden Attribute für höheres oder eben kein Kunstinteresse in Gesetzeskommentaren und Gerichtsurteilen immer genauer und detaillierter definiert. Diejenigen Theaterformen, denen ein höheres Kunstinteresse zugeschrieben wurde, waren in Bezug auf die Spielgenehmigungen, sogenannte Konzessionen, und Steuerabgaben im Vorteil. Nach 1900 legte die Berliner Theaterpolizei den Zirkusgesellschaften immer wieder Steine in den Weg, wenn letztere Pantomimen mit Dialogen aufführen wollten – sie sollten die gesprochenen Worte aus ihren Inszenierungen streichen. Auch daher versuchten die großen Berliner Zirkusgesellschaften Busch und Schumann wiederholt eine sogenannte uneingeschränkte Theaterkonzession nach § 32 der Reichsgewerbeordnung zu bekommen, im Falle von Circus Busch im Jahr 1922 beispielsweise mittels eines Gutachtens von einem offiziellen Sachverständigen, der Syndikusrechtsanwalt des Deutschen Bühnenvereins Paul Felisch. Allerdings ohne Erfolg (vgl. Hildbrand 2023, S. 185ff.).

Abb. 127
Brief von Circus Busch aus einer Korrespondenz mit dem Berliner Polizeipräsidium Berlin über die Einschätzung des künstlerischen Werts der Inszenierungen der Zirkusgesellschaft (1922).

1

Direction
Circus Busch

Ansprecher: Amt Westend 166

Nr 840

Von Paula Busch

Wahlkreis 9483

Paula Busch
2483

Berlin-Heerstraße, den 26. August 1922.
Tannenberg-Allee 2-4.
(Post: Charlottenburg 9)

*Mannege & Söhne, Berlin
die Prüfung des Gesuchens eines nicht-beruflichen
Jachtm.*

An das

Polizeipräsidium.

Abteilung III.

Berlin C.

300, 100, 200

Unter höflicher Bezugnahme auf die mit Herrn Oberregierungs-
rat von Glasenapp gehaltenen Rücksprachen wiederhole ich hiermit die
mündlich vorgelegene Bitte, meine alte Konzessionsurkunde aus § 32
der Reichsgewerbeordnung, die durch Vermerk des Polizeipräsidenten
Berlin vom 6. Januar 1897 eine Einschränkung erfahren hat, wieder
in uneingeschränkter Form gültig zu schreiben, wie ich solche Kon-
zession aus § 32 und 33a auch in Hamburg besitze. Beide Urkunden
lege ich gleichzeitig vor.

In den letzten Jahren und namentlich durch die Kriegs- und
Nachkriegszeit ist eine Umstellung des früheren alten Circusspiel-
plans zur Notwendigkeit geworden, da man in unseren Manegeschau-
stücken an Stelle der früheren riesigen technischen und dekorati-
ven Effekte infolge Fehlens von Asbest, dem gesprochenen Wort eine
grössere Bedeutung einräumen musste. Das Publikum interessierte
sich nicht mehr für die alten rein pantomimistischen Darstellungen,
sondern das in unseren Manegeschaustücken neu aufgenommene gespro-
chene Wort gewann mehr und mehr und ist für das Publikum zur Ver-
ständlichmachung direkt ein Bedürfnis geworden.

Ueberhaupt ist die Tendenz und die künstlerische Höherentwick-
lung meiner Darbietungen gegen früher eine ganz andere geworden.
Ueber den Wert meiner Aufführungen in dieser Hinsicht füge ich in
der

M / 22

Der Circus Busch hat einen neuen Typus künstlerischer Veranstaltungen geschaffen, deren Wesen deshalb mit einer gewissen Notwendigkeit verkannt wurde, weil sie sehr wenige ihres Gleichen haben, und weil diese eigenartige Entwicklung eines Einzelbetriebes den Behörden im Großen und Ganzen entgangen ist [...]. [...] Man ist daran gewöhnt, bei der Einteilung unserer Vergnügungsstätten den Circus in einem gewissen Gegensatz zum Theater [...] zu bringen, und fühlt sich geneigt, ihn im allgemeinen auf die gleiche Stufe mit Varietés, Schaustellungen aller Art und ähnlichen Veranstaltungen zu stellen. Man nimmt ihn nicht ernst. [...] In Berlin ist er so bodenständig und so zum Charakterbilde der Hauptstadt gehörig, dass man sich diese ohne den Circus Busch kaum denken kann. Sein Fehler ist, dass er immer noch die alte Bezeichnung Circus beibehalten hat. Hätte er sie gewechselt, so würde er wahrscheinlich vielen Unerfreulichkeiten aus dem Wege gegangen sein, die ihn heut belasten.

Paul Felisch, Gutachten über den künstlerischen Wert der Aufführungen des Circus Busch, 25.12.1922; Landesarchiv Berlin, Theaterpolizei, A. Pr. Br. Rep. 030-05, 1566.

Abb. 128
Gutachten über die
Inszenierungen von Circus Busch
vom Syndikusrechtsanwalt
des Deutschen Bühnenvereins
Paul Felisch (1922).

3

G u t a c h t e n

3

Über den künstlerischen Wert der Aufführungen des

C i r c u s B u s c h .

Es ist von mir ein Gutachten über die Frage erfordert worden, ob die Veranstaltungen des Circus Busch als künstlerisch hochstehende anzusehen sind.

Ich erstatte dieses von mir erforderliche aussergerichtliche Gutachten mit Genehmigung des Reichswehrministeriums (Marineleitung), in dem ich 20 Jahre lang dienstaltester Justitiar und Chef der Justiz- und Versorgungsabteilung gewesen bin, und zu dessen Disposition ich jetzt stehe. Meine Befähigung zur Erstattung dieses Gutachtens dürfte den beteiligten Kreisen bekannt sein. Ich weise darauf hin, dass ich seit rund einem Vierteljahrhunderte Justitiar der Berliner Königlichen, jetzt Staats-, Theater bin, und dass ich 23 Jahre lang Syndikus des Deutschen Bühnenvereins gewesen bin, der mich bei meinem Ausscheiden zu seinem Ehrenmitgliede ernannt hat. Und da ich mich insbesondere auch über die Kindervorstellungen sachverständig zu äussern haben werde, hebe ich Folgendes hervor. Ich bin seit 45 Jahren im Dienste der Volksbildungsbestrebungen, namentlich auch als Ehrenmitglied des Grossen Berliner Handwerkervereins sowie an anderen leitenden Stellen, mit tätig; seit 30 Jahren habe ich mich in Sonderheit der Jugendpflege und der Kinderwohlfahrt gewidmet und bin Begründer und bis heute Erster Vorsitzender, bzw. Ehrenpräsident, des Berliner Freiwilligen Erziehungsbeirates für schulentlassene Waisen, des grössten interkonfessionellen Erziehungsvereines Deutschlands, der bereits über 30000 Waisen beiderlei Geschlechtes in Erwerbsberufe gebracht und je 4 Jahre lang betreut hat. Endlich rühren von mir zahlreiche Schriften über Jugendrecht, Jugendwohlfahrt und Jugendpolitik her, die als bahnbrechend allgemein anerkannt werden und mit dem Anstoss zum Erlasse des jetzt zur Verabschiedung gelangten Reichsjugendwohlfahrtsgesetzes gegeben haben.

A b s c h r i f t.

19

Thalia - Theater
Hamburg

Hamburg, den 21. Juni 1922.

...

Direktion: H. R. Röbbling

...

Fernsprecher: Merkur 969.

Herrn

Direktor Friedländer,

H a m b u r g,

Circus Busch.

Der Circus Busch steht mit seinen künstlerischen Darbietungen auf einem bedeutenden Niveau. Ich bin ein ständiger Besucher dieser Vorstellungen und habe an den vielseitigen, höchst wertvollen Darbietungen immer meine helle Freude.

Sowohl das ausgezeichnete Pferdmaterial, das für jeden Sportsfreund von größtem Interesse ist, sowie bestimmte Nummern, die für jedermann lehrreich sind (ich sah z.B. neulich eine Vorführung der drahtlosen Telegraphie) und nicht zuletzt die Schauspiele und Pantomimen prägen dem Circus eine Note von hohem künstlerischen Wert auf und lassen sich mit anderen Unternehmungen gleicher Art nicht vergleichen. Der Circus Busch steht in künstlerischer Beziehung höher als manches Operettentheater, das lediglich dem Amüsement des Publikums dient.

Daß vorstehende Abschrift mit der Urschrift wirklich übereinstimmt, wird beglaubigt.

gez. H. Röbbling.



Polizei-

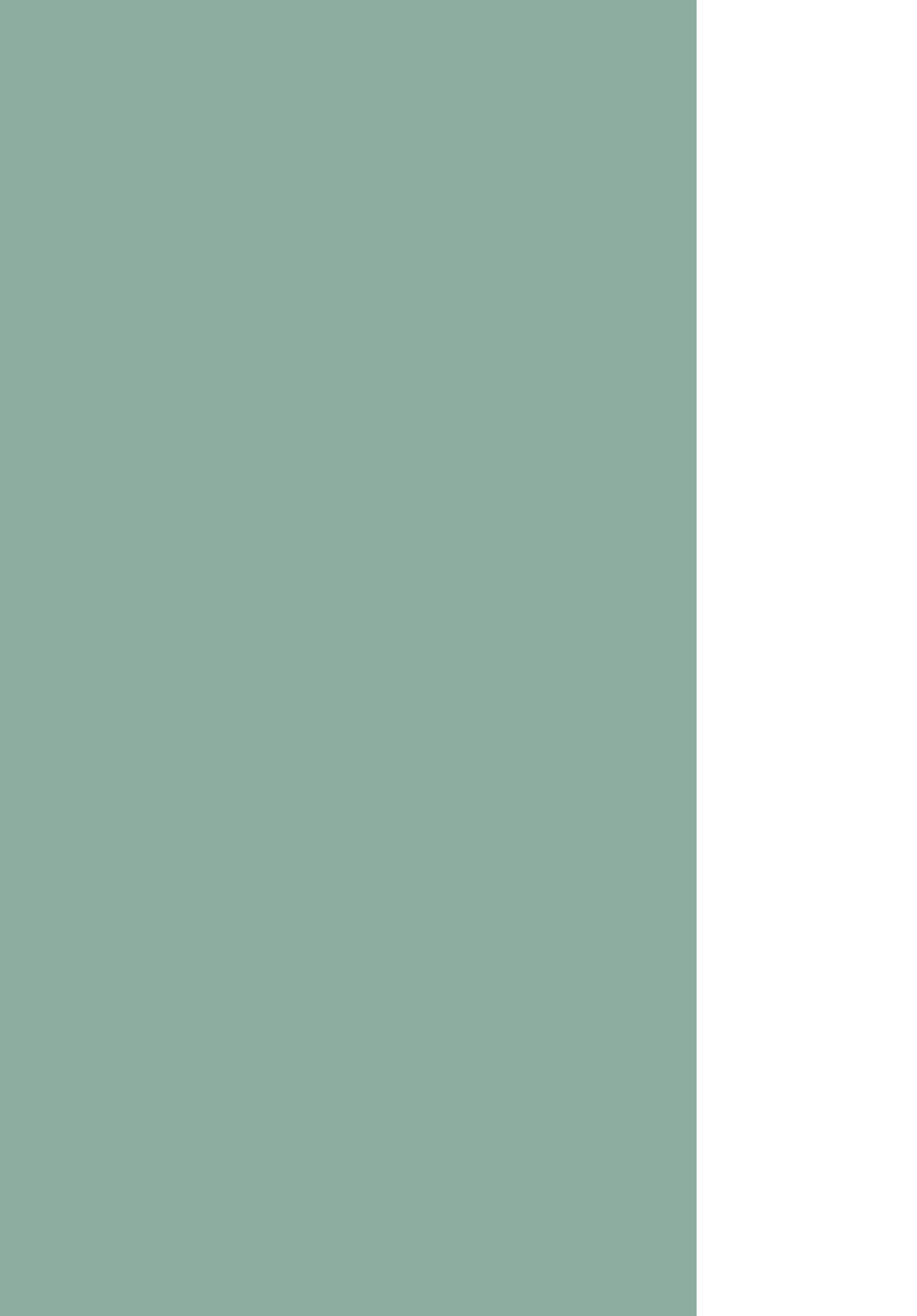


Eine Einladung

Es wirkt wie die Ironie der Geschichte, dass sich gerade ein Vertreter des Deutschen Bühnenvereins sowie der Direktor des Thalia Theaters für eine bessere Bewertung der Zirkuskünste aussprechen – zumindest was Circus Busch anbelangt. Denn im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nutzten die deutschen Schauspielverbände Deutscher Bühnenverein und Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger immer wieder den politischen wie auch rechtlichen Weg, um Spielverbote und Einschränkungen für Zirkusaufführungen zu erwirken. Ihre jahrzehntelange Lobbyarbeit hat durchaus Früchte getragen. Aus heutiger Perspektive ist es zwar nur noch schwer vorstellbar, doch die Zirkusse bedeuteten für die Schauspiel- und Opernbühnen im deutschsprachigen Raum ab Mitte des 19. Jahrhunderts und in einer Zeit vor der kommunalen Theaterförderung vor allen Dingen eines: eine existenzbedrohende Konkurrenz. Insbesondere die beim Publikum beliebten Zirkuspantomimen galten unter den Vertreter:innen von Schauspiel- und Opernbühnen als Stein des Anstoßes. Viel zu nahe bewegten sich die Zirkusgesellschaften damit aus Perspektive der Lobbyist:innen am Kerngeschäft von Schauspiel und Oper und entzogen ihnen sowohl Publikum wie auch Personal. Befördert durch den Konkurrenzdruck in der Theaterlandschaft wurden die Zirkuskünste um 1900 von der Theaterlobby nicht nur als kunstlos und niedrig diffamiert, sondern sogar als kunst-, moral- und geschmacksschädigend dargestellt – auch mit dem Ziel, die eigenen Darbietungsformen aufzuwerten. Dieser Diskurs, unter anderem ausgetragen in Pamphleten, Pressebeiträgen, Vereinsschriften oder Vorträgen, knüpfte auch an damals geläufige Vorstellungen von Sittlichkeit und dem sogenannten guten Geschmack an. (Vgl. Hildbrand 2023).

Bis heute spiegeln sich im deutschsprachigen Raum die vorurteilsbehafteten Vorstellungen gegenüber den Zirkuskünsten und ihren Praktiker:innen sowohl in der kulturpolitischen Praxis wider als auch in oberflächlichen beziehungsweise fehlenden Betrachtungen seitens der kulturhistorischen Forschung. Obwohl die wertende Unterscheidung von sogenannter Hoch- und Populärkultur längst nicht mehr zeitgemäß ist.

Wir denken, wie einleitend geschrieben, dieses Buch als Einladung. Als Einladung auf eine Spurensuche in der Zirkuswelt Berlins um 1900, auf eine Erkundung einer vergangenen und eben doch noch ganz gegenwärtigen künstlerischen Praxis. Es ist – mit Karl Schlögel gesprochen – auch eine Einladung zu Aufenthalten in Stadträumen mit geschärftem Blick. Und es ist eine Einladung zu weiteren Forschungsprojekten, an Quellmaterialien mangelt es nicht. Bestenfalls entfaltet unser Archivfieber eine ansteckende Wirkung.



Anhang

Quellenverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

Autor:innen

Dank

Quellenverzeichnis

1. Archivalische Quellen

Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv:

Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv)
N7/02/168/1, Memorandum von Paula Busch, ca. 1934.
N7/02/168/2, Feuerpolizeiliches Gutachten, 20.12.1934.
N7/02/168/3, Korrektur-Exemplar eines Gutachtens für Circus Busch von Rudolf Völz, 05.07.1935.

Deutsches Marken- und Patentamt:

Dando, Letitia, Neuerung an Apparaten zur Darstellung des fliegenden Tanzes auf Theatern, 1880, DE000000014510A, <https://depatisnet.dpma.de/> (Zugriff 11.09.2024).

Schumann, Albert, Künstliche Skibahn, 1905, AT000000022461B, <https://depatisnet.dpma.de/> (Zugriff 14.12.2021).

Schultz, Franz, Aus einem äußeren feststehenden und einem inneren dreh- und versenkbaren Theile bestehende Cirkusmanege, 1893, DE000000075158A, <https://depatisnet.dpma.de/> (Zugriff 11.09.2024).

Landesarchiv Berlin:

A Rep. 010-02, Magistrat der Stadt Berlin, Städtische Baupolizei:
2535, Bauakte Friedrich-Karl-Ufer 2–5 (Mitte), 1886–1905.

A Pr. Br. Rep. 030-05, Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei:
1465. Zeitungsnotizen, Berichte und Verordnungen über Varietés und Schank- und Tanzlokale, 1900–1903.
1529, 1530. Aufsicht über den Zirkus Schumann, 1899–1906.
1553, 1559, 1560, 1561. Aufsicht über den Zirkus Busch, 1894–1930.
1566. Vermögensverhältnisse des Zirkus Busch, 1922–1929.
1924. Erweiterung der Theaterkonzession des Zirkusdirektors Kommissionsrat Busch zur Aufnahme gesprochener Stücke, 1911–1913.
3067. Erteilung der Theaterkonzession und Tätigkeit des Zirkusdirektors Albert Schumann für seinen Zirkus, vorher Zirkus Renz, Olympiarientheater, Am Zirkus 1, 1899–1917.
3753. Die Vereinigung „Artistenschutz“, 1902–1924.

A Rep. 243-04, Reichskammer der bildenden Künste, Landesleitung Berlin:
1181. Personenakte William Budzinski, 1933–1945.

2. Gedruckte Quellen

Zeitungen und Zeitschriften:

Altonaer Nachrichten
Nr. 137, 16.06.1879, S. 3

Berliner Börsen-Zeitung

Nr. 576, 08.12.1878, S. 6

Nr. 561, 30.11.1879, S. 6

Nr. 393, 24.08.1882, S. 8;

Nr. 435, 17.09.1909, S. 7.

Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung

24. Jg., Nr. 541, 24.10.1895, o. S.

Der Artist

1. Jg. Nr. 1, 10.07.1883, Titelblatt

26. Jg., Nr. 1206, 22.03.1908.

Das Programm: Artistisches Fachblatt, offizielles Publikationsorgan der Internationalen Artistenloge. Berlin 1902–1935.

Nr. 395, 31.10.1909;

Nr. 411, 20.02.1910;

Nr. 433, 24.07.1910;

Nr. 644, 09.08.1914;

Nr. 784, 15.04.1917;

Nr. 835, 7. April 1918.

Deutsche Bauzeitung

21. Jg., Nr. 40, 18.05.1887.

23. Jg., Nr. 68, 24.08.1889.

Zentralblatt der Bauverwaltung: Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden, hg. im Preußischen Finanzministerium. Berlin 1881–1931.

Nr. 99, 06.12.1919.

Nr. 101, 13.12.1919.

Nr. 103, 20.12.1919.

Zeitschrift für Bauwesen, hg. im Preußischen Finanzministerium. Preußen: Königlich Technische Bau-Deputation und Architekten-Verein. Berlin 1851–1923. 17. Jg., H. 3–4, 1867.

Architekten-Verein zu Berlin / Vereinigung Berliner Architekten (Hg.), Berlin und seine Bauten, Bd. 2.3: Der Hochbau. Berlin: Ernst, 1896.

Zeitgenössische Schriften:

Artisten-Verein ‚Einigkeit‘ Berlin-Neukölln (Hg.), *100 Jahre Artisten-Verein ‚Einigkeit‘ Berlin-Neukölln*. Berlin: Artisten-Verein Einigkeit, 1988.

Berol-Konorah, Max, *25 Jahre IAL. Ihr Werden, Wachsen und Wirken. 1901–1926*. Berlin: Das Programm, 1926.

Busch, Paula, *Das Spiel meines Lebens. Erinnerungen*. Berlin: Eulenspiegel, ²1992 [1957].

Busch, Paula, „Die Pantomime im Verlauf der Jahrhunderte bis zu Marcel Marceau“, in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*, Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 238–249.

Döring, Karl, „Zirkus-Pantomimen“, in: Das Programm, 24.07.1910, o. S. Ebenfalls abgedr. in: Dietmar Winkler (Hg.), *Über Zirkuskunst: Texte von Paula Busch, Karl Döring und Signor Saltarino*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012, S. 215–220.

Fratellini, Albert, *Nous les Fratellini*. Paris: Grasset, 1955.

Hoffmann, Franz, *Die Gewerbe-Ordnung für das Deutsche Reich und Preußen*. Berlin: Heymann, ²²⁻²⁴1922.

Kerr, Alfred, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900*, hg. von Günther Rühle. Berlin: Aufbau, 1997.

Raeder, Alwil, *Der Circus Renz in Berlin. Eine Denkschrift zur Jubiläums-Saison 1896/97*. Berlin: Ullstein, 1897, S. 188f.

Spadoni, Marion, *Circus Dynastie Renz Schumann – Paul Spadoni: Vom Weltstar zur Weltumspannenden Agentur*. Manuskript, o. D. [ca. 1994], Archiv Friedrichstadt-Palast.

Signor Domino [Emil Cohnfeld], *Der Cirkus und die Cirkuswelt*. Berlin: S. Fischer, 1888.

Steinbach, Fritz, *Gewerbeordnung für das Deutsche Reich mit den Nebengesetzen und den Ausführungsbestimmungen, Ausgabe für Preußen*. Neubearbeitete Ausg., München: Schweitzer, ²1923.

3. Sekundärliteratur

Artikel, Lexikoneinträge, Monografien (alphabetisch):

Baumann, Carl-Friedrich, *Licht im Theater. Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1988.

Bezirksamt Neukölln / Kunstamt (Hg.), *Eine große Familie. Artisten und ihre Vereine in Neukölln*. Beiheft zur Ausstellung in der Galerie im Saalbau 1986. Berlin: o. A., 1986.

Carlé, Wolfgang und Martens, Heinrich, *Kinder wie die Zeit vergeht. Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes*. Berlin: Henschel, ⁴1987 [1975]. (Die ersten drei Auflagen erschienen unter dem Titel *Das hat Berlin schon einmal gesehen. Eine Historie des Friedrichstadt-Palastes*.)

Dupavillon, Christian, *Architectures du Cirque. Des origines à nos jours*. Paris: Moniteur, 1982.

Gesellschaft der Zirkusfreunde e. V.: *Ein halbes Jahrhundert Zirkus in Berlin 1895–1945, 60 Jahre Gesellschaft der Circusfreunde e. V.*, Sektion Berlin, Berlin 2015.

Habel, Frank-Burkhard, *Das war unser Kintopp! Die ersten fünfzig Jahre: Von den ‚Lebenden Bildern‘ zum UFA-Tonfilm*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1995.

Haerdle, Stephanie, *Amazonen der Arena. Zirkusartistinnen und Dompteusen*. Berlin: Wagenbach, 2010.

Hildbrand, Mirjam, „Wohlauf, Richard Wagner aufs Pferd, aufs Pferd!“, in: Stefan Hulfeld (Hg.), *Unerhörte Theatergeschichten*, Wien: Hollitzer, 2022, S. 11–29.

Hildbrand, Mirjam, *Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin*. Paderborn: Brill, 2023.

Ibscher, Edith, *Theaterateliers des deutschen Sprachraums im 19. und 20. Jahrhundert*. Unv. Diss., Frankfurt am Main, 1972.

Jansen, Wolfgang, *Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Ed. Hentrich, 1990.

John, Christian, „Ausverkauf der ‚Neuen Welt‘“, in: Neuköllner Kulturverein (Hg.), *Sand im Getriebe. Neuköllner Geschichte(n)*, Berlin: Edition Hentrich, 1985, S. 135–150.

Kirschnick, Sylke, „Vom Rand ins Zentrum und zurück. Moderner Zirkus und moderne Metropole“, in: Paul Nolte (Hg.), *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke, 1880–1930*, Köln u. a.: Böhlau, 2016, S. 53–64.

Klünner, Hans-Werner, *165 Jahre Zirkusstadt Berlin. Eine Chronologie der Zirkusbauten an der Spree*. Berlin: Edition Berlin 750, o. D. [ca. 1985].

König, Wolfgang und Weber, Wolfhard, *Netzwerke, Stahl und Strom. 1840 bis 1914*. Berlin: Propyläen, 21997.

Leonhardt, Nic, „Im Bann der Bühnengefahren. Preußische Theaterverordnungen zwischen Prävention und Subversion“, in: Uwe Schaper (Hg.), *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin*, Berlin: Gebrüder Mann, 2006, S. 31–49.

Malhotra, Ruth, „Weltweit – Menschen, Tiere, Heiterkeit. Gedruckte Sensationen aus Hamburg-St. Pauli“, in: Jörn Meckert (Hg.), *Zirkus, Circus, Cirque. Katalog zur Ausstellung im Rahmen der 28. Berliner Festwochen*, Berlin: Nationalgalerie, 1978, S. 54–75.

Malhotra, Ruth, *Manege frei. Artisten- und Circusplakate von Adolph Friedländer*. Dortmund: Harenberg Kommunikation, 1979.

Otte, Marline, *Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933*. New York: Cambridge University Press, 2006.

Peter, Birgit, *Zirkus. Geschichte und Historiographie marginalisierter artistischer Praxis*. Unv. Habil., Universität Wien, 2013.

Rübel, Joachim, *Geschichte der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen (GDBA)*. Hamburg: Bühnenschr.-Vertriebs-GmbH, 1992.

Rühlemann, Martin W., *Varietés und Singspielhallen – Urbane Räume des Vergnügens. Aspekte der kommerziellen populären Kultur in München Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Peter Lang, 2012.

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

Tilgner, Wolfgang und Senger, Eva, *Das Haus an der Spree. Von der Markthalle zum Friedrichstadtpalast*. Berlin: Friedrichstadt-Palast, 1974.

Uebel, Lothar, *Viel Vergnügen. Die Geschichte der Vergnügungsstätten rund um den Kreuzberg und die Hasenheide*. Berlin: Nishen, 1985.

Westphal, Uwe, *Modemetropole Berlin 1836–1939. Entstehung und Zerstörung der jüdischen Konfektionshäuser*, Leipzig: Henschel 2019.

Winkler, Dietmar, *Zirkus in der DDR. Im Spagat zwischen Nische und Weltgeltung*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2009.

Winkler, Dietmar, *Wie beerdigt man einen Zirkus? Das langsame Sterben des Staatszirkus der DDR*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2015.

Winkler, Dietmar und Gisela, *Die Blumenfelds. Schicksale einer jüdischen Zirkusfamilie*. Gransee: Edition Schwarzdruck, 2012.

Winkler, Gisela, *Circus Busch: Geschichte einer Manege in Berlin*. Berlin: be.bra, 1998.

Internetquellen:

Friedrichstadt-Palast, „Ein Jahrhundert Palast. Geschichte“, in: Ein Jahrhundert Palast, 1919–2019, <https://einjahrhundertpalast.berlin> (Zugriff 03.03.2019).

Kreutzmüller, Christoph, Auszug aus der Datenbank jüdischer Gewerbebetriebe in Berlin 1930–1945, Forschungsprojekt Humboldt-Universität zu Berlin 2005–2012, <https://www2.hu-berlin.de/djgb/public/de/find> (Zugriff 12.09.2024).

Abbildungsverzeichnis

Umschlagbild:

Katasterplan: Landesarchiv Berlin, Preußische Bau- und Finanzdirektion, A Pr. Br. Rep. 042 (Karten), Nr. 1176.

Umschlagbild Innen:

Stadtkarte: Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: IV 08/02 R. P. Krauss (Kartograph), GROSS-BERLIN. Berlin, 1913, Farblithographie, 62,00 cm x 73,10 cm, © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.

Abb. 1:

Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (09), Allgemeine Fotosammlung der Landesbildstelle Berlin: 0284462. Spree, Fotograf Ernst Zahn, 1931.

Abb. 2:

Fotografie von För Künkel, Blick von der Liebknechtbrücke auf den James-Simon-Park, Berlin, 2024.

Abb. 3 und Rückseite:

Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.

Abb. 4:

Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1522. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Aufsicht über den Zirkus Renz, später Olympiathater, 1854–1879.

Abb. 5:

Landesarchiv Berlin, F Rep. 251-01: 1261. Zirkus Busch und Sophien-Kirche (Postkarte).

Abb. 6:

Hansa Luftbild AG.

Abb. 7:

Wikimedia Commons, Straube-Plan Berlin, 1910.

Abb. 8:

Landesarchiv Berlin, C Rep. 121: 814. Magistrat von Berlin, Abteilung Kultur. Rekonstruktion des Friedrichstadtpalastes, 1976.

Abb. 9:

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv. Nr. 1850.

Abb. 10:

Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: SM 2012-0072. Unbekannter Fotograf: Markthallenzirkus Renz (1890). Fotoreproduktion, 17,10 cm x 10,70 cm, Reproduktion: Friedhelm Hoffmann, Berlin.

Abb. 11:

Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1525. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Aufsicht über den Zirkus Renz, später Olympiathater, 1885–1892.

Abb. 12:

Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1525. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Aufsicht über den Zirkus Renz, Sitzplan Circus Renz.

Abb. 13:

Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.

Abb. 14:

Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.

Abb. 15:

Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (05), Allgemeine Fotosammlung (05): 0348133. Friedrichstadt-Palast; Schiffbauerdamm (Mitte), Fotograf W. Hoffmann, 1957.

Abb. 16:

Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (02), Allgemeine Fotosammlung der Landesbildstelle, 0273523. 1900. Kronprinzenbrücke (Mitte), Fotograf Paul Gebauer, um 1900.

Abb. 17:

Deutsche Bauzeitung, 21. Jg., Nr. 33, 23.04.1887.

Abb. 18:

Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1546. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Erteilung von Konzessionen an die Inhaber des Zirkus Krembser, später Zirkus Schumann, 1886–1891.

Abb. 19:

Landesarchiv Berlin, F Rep. 251-02: 8518. Spreepartie mit Nationalgalerie und Circus Busch (Postkarte).

Abb. 20:

Landesarchiv Berlin, Preußische Bau- und Finanzdirektion, A Pr. Br. Rep. 042 (Karten), Nr. 1176.

- Abb. 21:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N7/02/0168/1.
- Abb. 22:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: GE 2005/180 VF. Otto Bloom, Berlin-Steglitz, Kaiser-Wilhelm-Brücke, Berlin, um 1929, FotoTechniken; Bildmaße: 16,9 x 11,9 cm.
- Abb. 23:
ullstein bild - Berliner Illustrations Gesellschaft, Bildnummer 02635950, Bund der Landwirte.
- Abb. 24:
Landesarchiv Berlin, F Rep. 290: II255. Zirkus Busch; Burgstraße am Bahnhof Börse (Mitte).
- Abb. 25:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 26:
Victoria and Albert Museum, Theatre and Performance Collection, S.1798–1995.
- Abb. 27:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1536. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Beaufsichtigung der bau- und feuerpolizeilichen Arbeiten im Zirkus Schumann, Umbau des Zirkus in ein Theater, 1900–1910.
- Abb. 28, 29 und 30:
Aus: Barral, Georges, *Histoire d'un Inventeur. Exposé des découvertes et des travaux de M. Gustave Trouvé dans le domaine de l'électricité*. Paris: G. Carré, 1891, S. 173, 177 u. 183.
- Abb. 31:
Aus: Fürst, Artur, *Das elektrische Licht. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Nebst einer Geschichte der Beleuchtung*. München: Albert Langen, 1926, S. 60.
- Abb. 32:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 33:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: TA 08/934 VF. Papierabzug zweier Filmsequenzen mit Eugen Skladanowsky und Lavater Lee, Berlin, Alte Jacobstraße, Central-Theater, 1896. Papierabzug zweier Filmsequenzen, 8,00 cm x 6,20 cm.
- Abb. 34:
Theaterhistorische Sammlungen der Freien Universität Berlin, Programmheftsammlung.
- Abb. 35:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 36:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: SM 2020-00539,21-04. Unbekannter Fotograf, Pantomime „Sevilla“ Circus Busch Berlin, um 1910, Fotografie auf Papier, 22,70 cm x 29,00 cm, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 37:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: TA ZS 1,221. Das Programm, Artistisches Fachblatt, Nr. 221, 1. Juli 1906, Berlin, 1906, 29,50 cm x 22,00 cm, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 38:
Deutsches Marken- und Patentamt, Willy Hagedorn, Immersed Trap for Spectacular and like Performances, 1906, GB000190621875A, <https://depatisnet.dpma.de/> (Zugriff 23.07.2024).
- Abb. 39:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: SM 2020-00539,21-01. Unbekannter Fotograf, Pantomime „Pompeji“ Circus Busch 1913, Berlin, 1913, Fotografie auf Karton, 27,70 cm x 21,00 cm, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 40:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1555. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Aufsicht über den Zirkus Busch, 1901–1904.
- Abb. 41:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1555. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Aufsicht über den Zirkus Busch, 1901–1904.
- Abb. 42:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1555. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Aufsicht über den Zirkus Busch, 1901–1904.
- Abb. 43:
Mit freundlicher Genehmigung von Circopedia.org, ursprünglich abgedruckt in der französischen Zeitschrift *Le Génie Civil*, 06.03.1886.

- Abb. 44:
„Miss Lurline in Her Tank“. *The Picture Magazine* 2, (Juli–Dez. 1883): S. 349.
- Abb. 45:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), 7/07/218/001.
- Abb. 46:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 47:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1535. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Erteilung von Genehmigungen zu Aufführungen im Zirkus Renz, 1882–1891.
- Abb. 48 und 49:
Deutsches Marken- und Patentamt, Carl G. Rodeck, Verfahren und Einrichtung zur Ermöglichung pantomimischer Schaustellungen auf dem Wasser, 1895, DE000000084986A, <https://depatisnet.dpma.de/> (Zugriff 23.07.2024).
- Abb. 50:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N7/13/33/16. Wasserfall aus der „Uraufführung Nibelungen“, um 1921.
- Abb. 51 und Rückseite:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum, Inv.-Nr.: V 75/114 S. Adolph Friedländer (Hersteller), Circus Busch „Auf der Hallig“, Berlin, Farblithographie, 21,80 cm x 30, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 52:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum, Inv.-Nr.: SM 2018-00877. Programmzettel: Circus Renz. Premiere. Berlin, 1896–97 Drucktechniken; 67,60 cm x 23,30 cm, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 53:
Deutsches Marken- und Patentamt, Franz Schultz., Aus einem äußeren feststehenden und einem inneren dreh- und versenkbaren Theile bestehende Cirkusmanege, 1893, DE000000075158A, <https://depatisnet.dpma.de/> (Zugriff 11.09.2024).
- Abb. 54, 55 und 56:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 57 und 58:
Stiftung Deutsches Technikmuseum Berlin, Historisches Archiv, III.2 03420. Katalog E. de la Sauce & Kloss, S. 47 und 46 (ca. 1913).
- Abb. 59:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1536. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Beaufsichtigung der bau- und feuerpolizeilichen Arbeiten im Zirkus Schumann, Umbau des Zirkus in ein Theater, 1900–1910.
- Abb. 60:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 61:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: VIII 94/49,03 V. Karl Rosenbaum, Großes Schauspielhaus, Berlin, Mai 1918, Fotografie, 12,40 cm x 16,80 cm, Reproduktion: Friedhelm Hoffmann.
- Abb. 62 und 63:
Zentralblatt der Bauverwaltung: Nachrichten d. Reichs- u. Staatsbehörden, hg. im Preußischen Finanzministerium. Berlin 1881–1931. Nr. 99, 06.12.1919, S. 590, 591.
- Abb. 64:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 65:
Jüdisches Museum Berlin, BIB/154955/0. Aus: Produktkatalog der Firma Hugo Baruch & Cie., Berlin ca. 1890.
- Abb. 66:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N7/01/81/5. Programmheft Pantomime „U20“, 1911.
- Abb. 67:
Landesarchiv Berlin, B Rep. 206: 5040. Bezirksverwaltung Kreuzberg, Lindenstraße 18/19 (Bauakte).
- Abb. 68:
Landesarchiv Berlin, B Rep. 206: 1012. Bezirksverwaltung Kreuzberg, Alte Jakobstraße 23/24 (Bauakte).

- Abb. 69:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05:
1924. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei,
Erweiterung der Theaterkonzession des Zirkus-
direktors Kommissionsrat Busch zur
Aufnahme gesprochener Stücke, 1911–1913.
- Abb. 70:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 1924.
Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei,
Erweiterung der Theaterkonzession des
Zirkusdirektors Kommissionsrat Busch zur
Aufnahme gesprochener Stücke, 1911–1913.
- Abb. 71:
Jüdisches Museum Berlin, BIB/154955/0.
Aus: Produktkatalog der Firma Hugo Baruch &
Cie., Berlin ca. 1890.
- Abb. 72:
Landesarchiv Berlin, B Rep. 206: 1012.
Bezirksverwaltung Kreuzberg, Alte Jakob-
straße 23/24 (Bauakte).
- Abb. 73:
Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: VIII
93/631 SP. Adolph Friedländer, Circus Busch.
Eigenes Gebäude Hamburg Eigenes Gebäude
Berlin Eigenes Gebäude Breslau, Hamburg,
1921, Lithographie, 705,00 mm x 945,00 mm,
Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- Abb. 74:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02: 40668.
Amtsgericht Charlottenburg, Handelsregister,
Hugo Baruch & Co. KG; Hoflieferanten, Herren-
und Knaben-Konfektion, Fabrik für Theater-
ausstattungen, 1901–1937.
- Abb. 75 und Rückseite:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02: 40668.
Amtsgericht Charlottenburg, Handelsregister,
Hugo Baruch & Co. KG; Hoflieferanten, Herren-
und Knaben-Konfektion, Fabrik für Theater-
ausstattungen, 1901–1937.
- Abb. 76:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 342-02: 40668.
Amtsgericht Charlottenburg, Handelsregister,
Hugo Baruch & Co. KG; Hoflieferanten, Herren-
und Knaben-Konfektion, Fabrik für Theater-
ausstattungen, 1901–1937.
- Abb. 77:
Landesarchiv Berlin, C Rep. 121: 814. Magistrat
von Berlin, Abteilung Kultur. Rekonstruktion
des Friedrichstadtpalastes, 1976.
- Abb. 78, 79 und 82:
Jochen Wermann, Abriss Friedrichsstadt-
Palast, Berlin, 1985.
- Abb. 80:
Archiv Friedrichstadt-Palast Berlin.
- Abb. 81:
Architekturmuseum der Technischen
Universität Berlin, Inv. Nr. 2761.
- Abb. 83:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2012-3769. E. Nixdorf (Verlag):
Berlin, Zirkus Busch (1920). Fotopostkarte,
Papier / Druck, 8,80 cm x 13,70 cm.
- Abb. 84 und 85:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv
e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015)
(Zirkus-Busch-Archiv), N7/02/168/3. Korrek-
tur-Exemplar eines Gutachtens für Circus
Busch von Rudolf Völz, 05.07.1935.
- Abb. 86:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 010-01-02: 2611.
Magistrat der Stadt Berlin, Städtische Tiefbau-
deputation, Umgestaltung des Geländes Zirkus
Busch am Bahnhof Börse, 1936–1937.
- Abb. 87 und Rückseite:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2024-02302 a-d. Unbekannte/er
Fotograf/in, Zirkus Busch, Abriß, Berlin, 1937,
Papier / Druck, 8,10 cm x 13,00 cm,
Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 88:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2024-02302 a-d. Unbekannte/er
Fotograf/in, Zirkus Busch, Abriß, Berlin, 1937,
Papier/Druck, 8,10 cm x 13,00 cm,
Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 89:
Wikimedia Commons, Berliner Kindl Brauerei.

- Abb. 90:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum, Inv.-Nr.: IV 08/03 R. Cornelius C. Loewe, Plan von Berlin Südliche Hälfte, Berlin, um 1925, Mehrfarbendruck, 44,30 cm x 61,30 cm, © Stiftung Stadtmuseum Berlin.
- Abb. 91:
Fotografie von För Künkel, Hermannstraße Berlin, ehemalige Kindl Festsäle, 2024.
- Abb. 92:
Archiv Wünsch-Eccarius, Fotografie.
- Abb. 93:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 044-03: 1255. Gemeindeverwaltung Rixdorf/Magistrat der Stadt Neukölln, Bauakte Karlsgartenstraße 6–10 (Neukölln).
- Abb. 94:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 044-03: 1256. Gemeindeverwaltung Rixdorf/Magistrat der Stadt Neukölln, Bauakte Karlsgartenstraße 6–10 (Neukölln).
- Abb. 95:
Museum Neukölln, Fotografie der Wohnwagen im Karlsgarten, (ohne Datum).
- Abb. 96 und Rückseite:
Museum Neukölln, Signatur: F 3156, Fotografie Karlsgarten und „Karlskiste“ (ohne Datum).
- Abb. 97 und 98:
Archiv Wünsch-Eccarius, Fotografien.
- Abb. 99:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N07/13 268 28. Proben in den Vereinsräumen des Artisten Verein Einigkeit, ohne Datum.
- Abb. 100:
Archiv Allison, Fotografie.
- Abb. 101:
Museum Neukölln, Logo Artistenverein Einigkeit (gegründet 1888).
- Abb. 102:
Museum Neukölln, Logo Union Victoria (gegründet 1898).
- Abb. 103:
Museum Neukölln, Gründungsmitglieder Artistenverein Einigkeit (1888).
- Abb. 104:
Landesarchiv Berlin, A Rep. 044-03: 1308. Gemeindeverwaltung Rixdorf/Magistrat der Stadt Neukölln, Bauakte Kirchhofstraße 41 Ecke Wipperstraße 13 (Neukölln).
- Abb. 105:
Museum Neukölln, Zeitungsanzeige Verein Union Victoria (1900)
- Abb. 106:
Museum Neukölln, Signatur: Einigkeit3, Anzeige Eigenheim Artistenverein Einigkeit (ca. 1950).
- Abb. 107:
Museum Neukölln, Signatur: Einigkeit1, Postkarte „Elektrische Lampen gesetz. geschützt“ (ca. 1920).
- Abb. 108:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: TA ZS 1,221. Das Programm, Artistisches Fachblatt, Nr. 221, 1. Juli 1906, Berlin, 1906, 29,50 cm x 22,00 cm, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 109:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 3753. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Die Vereinigung „Artistenschutz“, 1902–1924.
- Abb. 110:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05: 3753. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei, Die Vereinigung „Artistenschutz“, 1902–1924.
- Abb. 111:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015) (Zirkus-Busch-Archiv), N07/13 268 22. Proben in den Vereinsräumen des Artisten Verein Einigkeit (ca. 1950).
- Abb. 112:
Museum Neukölln, Postkarte, Artist auf Leiter (ca. 1920).

- Abb. 113:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Probe Zirkus Busch Sammlung Kaminski/
Hannover „Der Circus“, Blatt: Der Circus Busch
1898/1899.
- Abb. 114:
ullstein bild – Georg August Busse,
Bildnummer 00078925, Künstler in ihrer
Garderobe.
- Abb. 115:
ullstein bild – Berliner Ill Ges, Bildnummer
04628981, Zirkus Busch.
- Abb. 116:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2017-01047. N.Raschkow jr, Breslau
(Fotografisches Atelier), Charles Fillis, Cabinet,
16,70 cm x 11,00 cm. Reproduktion: Friedhelm
Hoffmann, Berlin.
- Abb. 117:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2020-00539,21-04. Unbekannter
Fotograf, Pantomime „Sevilla“ Circus Busch
Berlin, um 1910, Fotografie auf Papier,
22,70 cm x 29,00 cm, Reproduktion:
Dorin Alexandru Ionita, Berlin.
- Abb. 118:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2013-1777. A. Greiner
(Fotografisches Atelier), Ein Pantomime in
Lustige Blätter, Circus Renz, Berlin, 1896,
Visitcard-Fotografie, 10,20 cm x 6,30 cm,
Reproduktion: Friedhelm Hoffmann.
- Abb. 119:
Berlin-Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv
e.V., Nachlass Martin Schaaff (1910–2015)
(Zirkus-Busch-Archiv), N7/13/324/113A.
Schneider bei der Arbeit im Zirkus Busch
(um 1900).
- Abb. 120:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
Inv.-Nr.: SM 2017-01050. E. Schall
(Fotografisches Atelier), Barraceta Freres,
spanisches Clowns-Duo, Weißclown und
August, 1911, Cabinet, 16,40 cm x 10,50 cm.
- Abb. 121:
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin,
nv.-Nr.: SM 2017-01048. Oskar Meyer, Moskau
(Fotografisches Atelier) Clown Tom Belling sen.,
Dummer August, Berlin, Cabinet, 16,50 cm x
10,80 cm. Reproduktion: Friedhelm Hoffmann,
Berlin.
- Abb. 122:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05:
1524. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei,
Aufsicht über den Zirkus Renz, später Olympia-
theater, 1881–1885.
- Abb. 123 und Rückseite:
Archiv Allison, Visum.
- Abb. 124 und 125
Archiv Wunsch-Eccarius, Fotografien.
- Abb. 126:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05:
1524. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei,
Aufsicht über den Zirkus Renz, später Olympia-
theater, 1881–1885.
- Abb. 127, 128 und 129:
Landesarchiv Berlin, A Pr. Br. Rep. 030-05:
1566. Polizeipräsidium Berlin, Theaterpolizei,
Vermögensverhältnisse des Zirkus Busch,
1922–1929.

Autor:innen

Mirjam Hildbrand, Dr., *1987, arbeitet als Kulturveranstalterin, Gastgeberin, Theaterwissenschaftlerin und Dozentin. Sie promovierte am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern zum Konkurrenzverhältnis von Zirkus und Theater um 1900 in Berlin und ist heute assoziierte Forschende am Institut. In Basel baute sie über mehrere Jahre das Projekt Station Circus, ein Gastspiel-, Residenz- und Trainingsort für zeitgenössisches Zirkusschaffen, mit auf. Als Teil des Projektteams und seit 2023 als künstlerische Leiterin holt sie regelmässig internationale Zirkusproduktionen nach Basel. Mit Festivals wie cirqu' in Aarau oder dem CircusDanceFestival in Köln sowie mit Künstler:innen oder Kompanien ist sie als Dramaturgin und Kuratorin verbunden. Und als Jurymitglied, Beraterin und Expertin darf sie immer wieder Verantwortung bei der Vergabe von Stipendien und Produktionsfördergeldern oder bei der Weiterentwicklung von Fördergefässen übernehmen. Ausserdem ist sie im Berufsverband t. Theaterschaffen Schweiz engagiert.

För Künkel, *1986, arbeitet als Szenografin, Kostümbildnerin, Dramaturgin und Dozentin. Sie studierte Szenografie an der Hochschule Hannover und Inszenierung der Künste und Medien an der Universität Hildesheim. In ihrer künstlerischen Arbeit verbindet sie Theorie und Praxis und beschäftigt sich mit dem Zusammenspiel von Materie, Objekten, Texturen und Texten in den darstellenden Künsten. Ihre Projekte führten sie an Theater und Festivals im In- und Ausland, darunter das HAU Berlin, das Staatstheater Hannover, das Theater Dortmund, das Festival Belluard Bollwerk International, die Sophiensaele Berlin, das Nationaltheater Brno, die Ruhrfestspiele Recklinghausen, das National Theatre of Namibia. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit ist sie beratend für das Digitale Archiv der Freien Darstellenden Künste tätig und entwickelt Gesprächsformate, die Künstler:innen verschiedener Generationen zusammenbringen, um über die Archivierung ihrer eigenen Werke zu reflektieren und sich auszutauschen. Als aktives Mitglied im Netzwerk SK Freie Szene setzt sie sich für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen von Szenograf:innen, Kostümbildner:innen und visuellen Künstler:innen in der Freien Szene ein.

Autor:innen der Vorworte

Joanna Bassi, *1955, ist Clownin, Regisseurin und Zirkusartistin. Sie wuchs in einer Zirkusfamilie auf und begann ihren artistischen Berufsweg im Alter von 16 Jahren. Etwas später begann sie sich dann vertieft mit Humor und Clowning zu beschäftigen sowie Arbeiten für den öffentlichen Raum zu entwickeln. Wie auch ihr Bruder Léo Bassi reiste sie in den 1970er und 1980er Jahren zu den ersten europäischen Straßen- und Zirkusfestivals. Ihre Clownsolos führten sie nach Italien, Frankreich, Deutschland, England und Dänemark. Joanna Bassi ist damit auch eine Pionierin zu einer Zeit, in der es erst wenige weibliche Clowns gab. Parallel zu ihrer künstlerischen Karriere gründete sie eine Schule für Physical Theatre und entwickelte eine eigene Methode zur Vermittlung der Clownskunst. Als Regisseurin inszenierte und kreierte sie Laufe der Jahre zahlreiche Stücke von Theater-, Straßentheater- oder zeitgenössischen Zirkus-Gruppen. Seit einigen Jahren lebt sie in Berlin, wo sie in verschiedenen Clownsnummern wieder auf der Bühne steht. Joanna Bassi ist ausserdem mit ihrer Lecture Performance L'Innocence de l'Humour (Die Unschuld des Humors) auf Tournee, in der es um die Geschichte des Clowns geht.

Nele Hertling, *1934, brachte über lange Jahre, vor allem in ihrer Zeit in der Akademie der Künste und im Hebbel-Theater wichtige Produktionen des zeitgenössischen internationalen Theatergeschehens nach Berlin. Nach einem Studium der Philosophie, Germanistik und Theaterwissenschaft an der Humboldt Universität Berlin arbeitete Hertling als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Akademie der Künste (West) für die Abteilungen Musik und Darstellende Kunst. Als künstlerische Leitung der Werkstatt Berlin (1986–1988) verantwortete sie das Programm für Berlin – Kulturstadt Europas 1988. Noch im gleichen Jahr gründete sie das bis heute bestehende Festival Tanz im August und ein Jahr später das Berliner Hebbel-Theater (heute Hebbel am Ufer), das sie bis 2002 leitete. Gemeinsam mit Thomas Langhoff war Hertling 1999 für das Programm des triennial stattfindenden, internationalen Festivals Theater der Welt verantwortlich. Von 2002 bis 2006 leitete sie das Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Seit 1998 ist sie Mitglied der Akademie der Künste,

Sektion Darstellende Kunst, 2006 bis 2015 Vizepräsidentin und seit 2017 Direktorin der Sektion Darstellende Kunst. Nele Hertling ist Mitglied und Mitarbeiterin zahlreicher Gremien und kulturpolitischer Initiativen.

Ueli Hirzel, *1949, begann seine lange Zirkuslaufbahn als Seiltänzer und Clown. Mit seiner künstlerischen Arbeit und seinem Engagement als Produzent ist er ein Pionier im zeitgenössischen Zirkus. Nach einer Lehre als Hochbauzeichner war er 1967 in Zürich als Statist, Bühnenarbeiter und Regieassistent tätig und besuchte parallel eine Ausbildung in Schauspiel und Regie am Bühnenstudio Zürich, der Vorgängerinstitution der heutigen Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Ab 1972 liess er sich bei einem der ältesten Schweizer Zirkusse, dem Zirkus Stey, als Seiltänzer und Clown ausbilden und trat mit eigenen Nummern auf. 1979 gründete er zusammen mit Odette Kuratli seinen ersten eigenen Zirkus, den Varieté Zirkus Aladin; 1991 folgte der Cirque O (1991-1993), der den Zirkus mit Tanz und Schauspiel poetisch verband. Weitere Produktionen realisierte Hirzel unter dem Label Que-Cir-Que (1994-2000). Ueli Hirzel lebte lange in Frankreich, wo er zusammen mit Eva Bruderer den Residenzort Chateau Monthelon aufbaute. Ueli Hirzel lebt inzwischen wieder in der Schweiz. 2023 eröffnete sein Solo «Sandscapes» das Festival cirqu'Aarau und tourt seither in verschiedenen Ländern.

Andreas Kotte, Dr. Prof., *1955, Theaterhistoriker, war 1992 bis 2020 Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Gründungsprofessor, jetzt Emeritus am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Studium der Theaterwissenschaft, Kulturwissenschaft und Ästhetik an der Humboldt-Universität zu Berlin, promovierte dort 1985 mit einer Arbeit zum Halberstädter Adamsspiel, einem Grenzfall mittelalterlicher Theaterkultur (Francke 1994). 1988 Habilitation zu den Strukturveränderungen im ungarischen Theater 1980–1987. Mehrfach übersetzte Studienbücher zur Theaterwissenschaft (UTB 2005) und Theatergeschichte (UTB 2013), Aufsatzsammlung Schau Spiel Lust (Chronos 2020). Herausgeber von 39 Bänden der Buchreihen Theatrum Helveticum und Materialien des ITW Bern sowie des dreibändigen Theaterlexikons der Schweiz.

Jenny Patschovsky, *1980, ist Zirkusproduzentin, Zirkusdramaturgin und Netzwerkerin. Sie befasst sich seit über zwanzig Jahren mit zeitgenössischem Zirkus sowohl kulturpolitisch im Rahmen ihrer Vorstandstätigkeit beim Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. und als Mitarbeiterin des Projektbüros Neuer Zirkus Ruhr, als auch künstlerisch forschend. Während ihres Magisterstudiums in Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Universität zu Köln gründete sie den Verein Atemzug, der seit 2006 interdisziplinäre Zirkusperformances kreiert. 2013 leitete sie das Kölner Labor Cirque Research. Zusammen mit Cox Ahlers und Benjamin Richter forscht sie seit 2016 zu den Schnittstellen von Bauhaus und Zirkus und seit dem gemeinsamen Projekt SAHNERTORTEN und WELTFRIEDEN im Jahr 2022 zum zeitgenössischen Clown. Sie ist Teil vom VOICES-Team beim Kölner CircusDanceFestival und gab 2022 zusammen mit Tim Behren das Arbeitsbuch Circus in Flux beim Verlag Theater der Zeit heraus.

Benjamin Richter, *1971, arbeitet seit 1991 an den Schnittstellen von zeitgenössischem Zirkus, Tanz und Clown. Er hat eine einzigartige choreografische Praxis entwickelt, die spielerische somatische, objektorientierte und improvisatorische Techniken umfasst, und politische Botschaften und Intentionen subtil transportiert. Richter ist weltweit mit eigenen Arbeiten und zusammen mit u. a. Circus Cirkör, Gandini Juggling und Stiftung Bauhaus Dessau aufgetreten. Seine Solo- und Ensemble-Stücke werden in Museen, Galerien, Theatern und im öffentlichen Raum gezeigt. Benjamin Richter arbeitet ausserdem künstlerisch forschend und teilt seine Recherchen mit anderen Künstler:innen. Seit 2003 entwirft er Kurse und unterrichtet BA-, MA- und PhD-Studierende an der Stockholmer Universität der Künste und hat seit 2024 eine Professur an der Ecole Supérieure des Arts du Cirque in Brüssel.

Franziska Trapp, Dr., *1988, ist Postdoktorandin an der Université Libre de Bruxelles, Belgien. Sie ist die Gründerin des Forschungsprojektes Circus | Studies (www.circusstudies.com), Organisatorin internationaler Konferenzen, Initiatorin des Young Researchers Network in Circus Studies, Co-Initiatorin der Circus Arts Research Platform, Mitherausgeberin der Zeitschrift Circus: Arts, Life and Sciences (University of Michigan Press) und Herausgeberin des Sammelbandes 360° Circus: Meaning. Practice. Culture. Darüber hinaus ist Trapp international als Dramaturgin tätig. Sie wurde mit dem dritten Platz der Nachwuchswissenschaftler des Jahres 2019 (Deutscher Hochschulverband) ausgezeichnet und erhielt den DGS-Nachwuchspreis 2020 für ihre Monographie Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus (De Gruyter 2020), die jüngst ins Englische übersetzt wurde. (Routledge 2024).

Lektorat: Sabine Reich

Sabine Reich, *1966, leitet ab der Spielzeit 2025/26 das Prinz Regent Theater in Bochum, wo sie schon lange lebt und Theater-Film- und Fernsehwissenschaft studierte. Sie bewegt sich zwischen Freien Projekten und Stadttheatern, meistens zwischen Bochum, Essen und Dortmund, wo sie bis 2022 Chefdramaturgin und Stellvertretende Intendantin am Schauspiel Dortmund war.

Dank

Für Unterstützung, Zeit und eine schöne Zusammenarbeit bedanken wir uns bei allen Vorwort-Autor:innen, bei Sabine Reich (Lektorat), bei Kerstin Bigalke (grafische Gestaltung). Für die Unterstützung bei der Recherche, beim Herausuchen und Aufbereiten von Quellenmaterialien bei Dietmar und Gisela Winkler (Zirkusarchiv Winkler), bei Björn Berghausen und Tania Estler-Ziegler vom Berlin Brandenburgisches Wirtschaftsarchiv, bei Julia Dilger vom Museum Neukölln, bei Gero Konietzko vom Friedrichstadt-Palast Berlin, bei Karl Sand vom Landesarchiv Berlin, bei Robert Wein von der Stiftung Stadtmuseum Berlin, bei Ernst Wittmann und Valeska Wolfgram vom Jüdischen Museum und bei Frank Wünsch (Privatarchiv). Für lange Gespräche und Bildmaterial gilt unser herzlicher Dank Silvia und Heinz Wünsch-Eccarius, Ralph Gericke Allison sowie Julie Speck. Für die Beratung bedanken wir uns bei Vanessa Adler (Argobooks), Heike Diehm (k3 Berlin) und Prof. Thomas Lange (Universität Hildesheim), Steffen Wedepohl und Alexander Thamer. Für die Kontaktvermittlung bedanken wir uns bei Christiane Pfafferoth, Michael Jung und Elke Kuhne. Und nicht zuletzt danken wir für die finanzielle Unterstützung in Form von Recherchestipendien und einer Initialförderung der Kulturverwaltung des Berliner Senats und dem Fonds Darstellende Künste sowie für eine Publikationsförderung dem Schweizerischen Nationalfonds.

Impressum Open Access Buch

För Künkel und Mirjam Hildbrand
Zirkuskunst in Berlin um 1900
Einblicke in eine vergessene Praxis

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.35287/9783957495655>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2025 bei den Autorinnen. © der Abbildungen bei Archiven und Fotograf:innen, vgl. Abbildungsverzeichnis S. 198ff.

Verlag Theater der Zeit, Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany

www.tdz.de

Lektorat: Sabine Reich

Gestaltung: Kerstin Bigalke

Umschlagabbildung:

Katasterplan: Landesarchiv Berlin, Preußische Bau- und Finanzdirektion, A Pr. Br. Rep. 042 (Karten), Nr. 1176.

Stadtkarte: Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: IV 08/02 R. P. Krauss (Kartograph), GROSS - BERLIN. Berlin, 1913, Farblithographie, 62,00 cm x 73,10 cm, © Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Dorin Alexandru Ionita, Berlin.

ISBN 978-3-95749-565-5 (Open Access)



- 1 Circus Krembser
- 2 Markthallenzirkus
- 3 Circus Busch
- 4 Varieté Wintergarten
- 5 Schultheiss Festställe
- 6 Kliems Festsäle
- 7 Neue Welt
- 8 Karlsruhgarten und Karlskiste
- 9 Kindl Festsäle und Übungshalle
- 10 Turnhalle Morusstraße
- 11 Laukners Festsäle
- 12 Saalbau
- 13 Vereinslokal und Übungshalle A.V.E.

Mirjam Hildbrand, Dr. phil., arbeitet als Publizistin, Dozentin und Beraterin sowie als Veranstalterin und Dramaturgin im Bereich des zeitgenössischen Zirkus. Sie promovierte am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern zum Konkurrenzverhältnis von Zirkus und Theater um 1900 in Berlin („Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin“ erschienen bei Brill, 2023).

För Künkel, ist künstlerisch forschende Szenografin und Kostümbildnerin. Sie arbeitet theoretisch und praktisch mit Materie und Objekten, Texturen und Texten in den darstellenden Künsten, u. a. am HAU Berlin, Staatstheater Hannover, Theater Dortmund, Sophiensaele Berlin, Ruhrfestspiele Recklinghausen, Nationaltheater Brno, National Theatre of Namibia, Belluard Bollwerk und am Luzerner Theater.

Gemeinsam forschten Mirjam Hildbrand und För Künkel zwischen 2018 und 2021 zur Zirkuspraxis in Berlin um 1900 sowie den entsprechenden Spielstätten.

Denken wir heute an „Zirkus“, so tauchen in unseren Köpfen gemeinhin Bilder von Artistik- und Tierdressurnummern in der Manege eines Zirkuszeltens auf. Historische Quellen, die in Archiven und Bibliotheken schlummern, zeichnen jedoch ein überraschend anderes Bild der Zirkuskunst um 1900. Die in diesem Buch versammelten Fotografien, Auszüge aus Briefwechseln, Patentschriften, Presseberichte, Bauzeichnungen und vieles mehr, bieten tiefe Einblicke in die Zirkuskultur Berlins um 1900. Sichtbare Spuren der einst erfolgreichen Zirkusgesellschaften mit ihren pompösen Gebäuden mitten im Stadtzentrum finden sich heute hingegen kaum mehr. Anhand von historischen Quellen lässt das Buch Ausführungspraxis, Architekturen, Herausforderungen und Erfolge von Zirkussen, Künstler:innen und Techniker:innen auf eindruckliche Weise zutage treten. Verbindungslinien von der Zeit um 1900 bis in die Gegenwart werden mit acht Vorwort-Beiträgen von Wissenschaftler:innen, Theaterleiter:innen und Künstler:innen aufgezeigt.

Kreis Berlin

Handzeichnung

von ~~einem Teile~~ ^{allen} in der Grundsteuermutterrolle
Königstadt
Artikel Nr 15778 im Grundbuche Band 1

waltung der direkten Steuern

eingetragenen Grundstücke

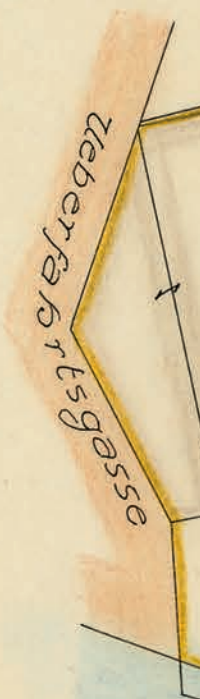
1. Die Grenzen dieser Grundstücke sind durch
2. ~~Die Grenzen und Nummern neuentstanden~~
3. ~~Die rot eingetragenen Namen der Grundstücke~~

Ausgefertigt zum Zwecke

Kartenblatt (Plan) Nr 39

Ungefährender Maßstab 1 : 500

B a l l



GVV, zu § 36.

Verlag 1210 a G — E. Johannens Buchdruckerei Wols.

Imprägniertes Pauspapier „FIBS“



9 783957 495310