

An abstract painting featuring two stylized figures. The figure on the left has long red hair and wears a dress with a purple and orange pattern. The figure on the right has long black hair and wears a dress with a red and yellow pattern. Both figures are set against a background of green, yellow, and brown abstract shapes. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

Uner hörte Theater geschichten

Ein Lesebuch

HOLLITZER



Unerhörte Theatergeschichten

Uner hörte Theater geschichten

Ein Lesebuch

Herausgegeben von Stefan Hulfeld
für die Arbeitsgruppe Historiografie
der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V.

Gedruckt mit Unterstützung der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, der Stadt Wien
sowie der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.



Unerhörte Theatergeschichten. Ein Lesebuch

Herausgegeben von Stefan Hulfeld für die Arbeitsgruppe Historiografie
der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V.

Hollitzer Verlag, Wien 2022

Lektorat: Florian Schwarz

Bildredaktion: David Krems

Umschlagbild: Ewald Dülberg: *Parsifal*, Blumenmädchen. Hamburg 1914.
© Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln (Schloss Wahn),
Inventar Nummer 30968a

Umschlag und Satz: Daniela Seiler
Hergestellt in der EU
Alle Rechte vorbehalten
www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-019-8

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

VORGESTERN

Mirjam Hildbrand

„Wohlauf, Richard Wagner aufs Pferd, aufs Pferd!“ 11

Johanna Hilari

**New York, ein Maschinenwesen und strahlende Eisblumen
auf der Bühne.** Aktualitätsbezüge im Industrieballett *Columbia* 31

Ulf Otto

Theater im Glühlicht.
Elektrotheatrale Heilsvisionen im ausgehenden 19. Jahrhundert 51

Berenika Szymanski-Düll

Theater in Bewegung.
Ein kurzer Blick auf das lange 19. Jahrhundert 77

Artur Duda

Zwischen Fest und Festung.
Drei Wilhelm Tell in Toruń. 95

Theresa Eisele

„Ein trübseliges Pläsier“.
Mit Felix Salten im Ständetheater um 1900. 113

GESTERN

Lotte Schüßler

First-wave Theaterfrauen 133

Jan Lazardzig

„Non admittitur“.
Betten-Dramatik aus dem Archiv der Wiener Polizei 153

Andreas Kotte

Der Roboter geht um.

Wie die deutschsprachige Kritik die Vernichtung der Menschheit
im Kollektivdrama *Werstands Universal Robots* von Karel Čapek deutete . . . 171

Matthias Warstat

Distanz und Betroffenheit.

Brechts Lehrstücke als Krise des Arbeitertheaters 191

Friedemann Kreuder

Wieland Wagners Neu-Bayreuth und der Mythos

der künstlerischen „Stunde Null“ 209

Giorgio Chiappa

„Theater gegen den Bilder-Notstand“.

Ernst Wendts Berlinische Dramaturgie 229

VORVORGESTERN

Stefan Hulfeld

„Practica est multiplex“. Geschichten über die ersten

Berufsschauspieler*innen im deutschsprachigen Raum 253

Ingo Rekatzy

Hamburgs langer Schatten.

Gänsemarkt-Oper und Erster Theaterstreit 271

Anke Charton

Der Papagei in der Inquisition.

Notizen zur Theatergeschichtsschreibung Spaniens 295

Sebastian Hauck

Kurz-Bernardons dreifache Herkunft.

Die Anfänge am Wiener Kärntnertortheater 313

Corinna Kirschstein

Harlekins Vertreibung oder „körperlicher Witz“? 329

Autor*innen 347

Abbildungsverzeichnis 351

Vorwort

Wussten Sie, dass der Begriff „Roboter“ erstmals 1920 im Stück *Rossum's Universal Robots* des tschechischen Dramatikers Karel Čapek auftaucht, von ihm für menschenähnliche, industriell gefertigte Arbeitskräfte verwendet? Die Wahrscheinlichkeit ist nicht sehr hoch, denn das Wort ist zwar heute in vielen Sprachen geläufig, das ursprünglich in tschechischer Sprache verfasste „utopistische Kollektivdrama“, dem es entstammt, ist jedoch nach einer kurzen internationalen Konjunktur aus den Spielplänen, dem Allgemeinwissen sowie aus den meisten Theatergeschichten verschwunden. Andreas Kotte erzählt diese Geschichte unter dem Titel „Der Roboter geht um“.

Umfangreiche, mehrbändige Publikationen erwecken den Anschein, die Theatergeschichte sei ohnehin schon geschrieben. Das ist aber ein Irrtum. Lange haben solche Werke eine Entwicklungsgeschichte von Theater vom antiken Griechenland bis in die Gegenwart aus westlichen Perspektiven erzählt, die viel über das hochkulturelle Selbstverständnis der Autor*innen verraten – aber wenig über den eigenwilligen Wandel unterschiedlichster, insbesondere populärer Theaterformen. Theater habe sich angeblich vom christlich gebrandmarkten Sündenpfehl zur aufgeklärten Sittenschule der bürgerlichen Schicht entwickelt. Das kann aber nur behaupten, wer ignoriert, was diese Sichtweise stört. Und das ist viel.

„Unerhörte Theatergeschichten“ sind einerseits solche ungehörten Episoden aus dem Theaterleben vergangener Jahrhunderte, andererseits verblüffen sie durch widersprüchliche Spuren, die größere kultur-, technik- und geistesgeschichtliche Entwicklungen in ihnen hinterlassen haben. Das doppeldeutige Adjektiv „unerhört“ kann das noch nicht Gehörte, aber auch das Außerordentliche, Verblüffende oder gar Unverschämte bezeichnen, es ist uns Programm. Als Historiker*innen erzählen wir, was in anderen Theatergeschichten vergeblich gesucht wird. Als Herausgeber nehme ich gleichzeitig die Haltung eines Zirkusdirektors ein, der dem Lesepublikum zuruft: Treten Sie näher, treten Sie ran, und staunen Sie! Nebenbei bemerkt: Zirkus ist auch eine Theaterform, die in den meisten umfassenderen Theatergeschichten höchstens am Rande erwähnt wird. Wussten Sie, dass Zirkusdirektor Ernst Renz sich 1878 in den Kopf setzte, Szenen aus Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*

in der Zirkusmanege zu zeigen? Wohl auch eher nicht. Die erste Geschichte, erzählt von Mirjam Hildbrand, handelt davon.

Das Lesebuch umfasst insgesamt 17 Geschichten, die zeigen, wie faszinierend und erkenntnisreich Theaterforschung sein kann. Es geht um die Elektrifizierung von Theatergebäuden, eine Frauenbewegung im deutschen Theater um 1910, um Wilhelm Tell, wie sich ihn die durch Preußen unterdrückte polnische Bevölkerung der Stadt Toruń herbeigesehnt hat, den Papagei einer Opernsängerin, Industrieballette, einen desillusionierten Produktionsdramaturgen, altmodische Seepferde und Nixen im Wiener Augarten, einen vergessenen Opernbetrieb im Hamburg des 17. Jahrhunderts oder um den Irrtum, Harlekin sei aus dem deutschen Theater vertrieben worden, obwohl beispielsweise der Erzkomödiant Johann Joseph Felix von Kurz ihn doch als Bernardon quicklebendig hielt. Und es geht noch um so vieles mehr, was selbst Theaterinteressierte kaum je gehört haben werden, selbst über Bertolt Brecht und das Arbeitertheater.

Erzählt werden die unerhörten Geschichten von Theaterwissenschaftler*innen, die ihre Forschung damit einem Lesepublikum näherbringen. Die Arbeitsgruppe Historiographie der Gesellschaft für Theaterwissenschaft hat Ende 2016 dieses Buchprojekt in Angriff genommen, um Menschen zu erreichen, die sich allgemein für Kulturgeschichte und Theater interessieren, die aber keine längeren akademischen Spezialstudien lesen würden. Es ist unsererseits also ein Versuch, Leser*innen außerhalb der kleinen Fachwelt anzusprechen. Alle 17 Geschichten wurden in diesem Kreis mehrfach diskutiert und danach überarbeitet; der Spagat zwischen historiographischer Genauigkeit und verständlicher Form hat sich dabei als keine geringe Herausforderung erwiesen.

Nun liegt es an Ihnen zu beurteilen, ob das gelungen ist. Die einzelnen Geschichten stehen für sich; Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Beiträgen zu entdecken, bietet sich hingegen an. Daraus lässt sich eine Anleitung für die Lektüre des Buches ableiten: Folgen Sie Ihrer Neugierde!

Der Herausgeber dankt allen Autor*innen, die außergewöhnliche Themen aufgegriffen und sich auf dem langen Weg der Entstehung dieses Bandes durch Kritik, Diskussionen und Überarbeitungen (neudeutsch: *peer-review*) engagiert haben. Der Dank gilt zudem der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V., der Stadt Wien und der Philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien für die finanzielle Unterstützung. Einen persönlichen Dank möchte ich meinen Mitarbeitern Florian Schwarz und David Krems für ihre umsichtige und engagierte Arbeit am Manuskript aussprechen. Und schließlich gilt unser aller Dank Michael Hüttler, Sigrun Müller und Daniela Seiler vom Hollitzer Verlag für die sorgfältige und schnelle Realisierung sowie

dafür, dass sie unseren Wunsch, aus den „Unerhörten Theatergeschichten“ ein Buch zu machen, mit dem man sich gerne ins Bett legt, ernst genommen haben. Apropos Bett: Wussten Sie, dass die für Wien zuständige Zensurbehörde sich um 1907 gezwungen sah, eine Liste suspekter Stücke anzulegen, weil deren Aufführung ein Bett als Hauptrequisit auf der Bühne voraussetze? Ich vermute: eher nicht. Wie die Kategorie der Betten-Dramatik entstanden ist, erzählt uns deshalb Jan Lazardzig.

Im Namen der Autor*innen wünsche ich anregende Stunden mit den „Unerhörten Theatergeschichten“.

Stefan Hulfeld

VORGESTERN

„Wohlauf, Richard Wagner aufs Pferd, aufs Pferd!“

Leipzig, Frühjahr 1878

„Ernst Renz, der berühmte Circusbesitzer, hat während seiner letzten Anwesenheit in Leipzig sehr häufig die Nibelungen-Aufführungen besucht, und zwar zu dem Zwecke, verschiedene Szenen daraus seinem Circus nutzbar zu machen. Wie wir aus guter Quelle vernehmen, will er zunächst die Rheinscene mit den schwimmenden Rheintöchtern und den Walkürenritt in seine Programme aufnehmen und hat hierzu hier bereits die nöthigen Anordnungen getroffen. Renz ist jedenfalls ein praktischer Mann.“ (*Musikalisches Wochenblatt* 1878)

Dieser praktische Mann, Ernst Renz, war ein 1815 in der Nähe von Heilbronn geborener Seiltänzer und Kunstreiter, der als 27-Jähriger sein eigenes Zirkusunternehmen gründete und mit diesem in die deutsche, ja sogar in die europäische Zirkusgeschichte eingehen sollte. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts konnte er mit seinem Zirkus in Berlin Fuß fassen und besaß später nicht nur ein prunkvolles, festes Zirkusgebäude in der jungen Reichshauptstadt, sondern ebenfalls in den Städten Breslau (heute Wrocław), Hamburg und Wien (Winkler 2015, 92–100). Alternierend bespielte er seine eigenen, prunkvollen Häuser mit jeweils 3.000 bis 4.000 Plätzen und trat an weiteren Gastspielorten in gemieteten Gebäuden auf – mit großem Erfolg. Circus Renz war um 1880 bekannt für sein breites, abwechslungsreiches Programm. Dies bestand einerseits aus seinem sich stetig erweiternden Zirkuspantomimen-Repertoire. Dabei handelte es sich um narrative und aufwendig ausgestattete Inszenierungen, in welche Zirkuskünste, Ballett und Musik integriert wurden. Andererseits engagierte der Direktor auch die Zirkusgrößen der Zeit, um dem Publikum deren jeweils neusten Nummern und Errungenschaften zu präsentieren.

Wie das *Musikalische Wochenblatt* im Juni 1878 offenbar aus „guter Quelle“ zu berichten wusste, besuchte der berühmte Zirkusdirektor im April des Jahres Aufführungen von *Das Rheingold* und *Die Walküre* aus Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* in Leipzig, inszeniert vom damaligen Operndirektor Angelo Neumann. Dabei fasste Ernst Renz offenbar den Beschluss, Szenen aus



Abb. 1. Circus Busch-Gebäude. Fotografie von Max Skladanowsky, Berlin 1900

dem *Ring* im Zirkus aufzuführen. Drei Monate später, im September 1878, vermeldeten mehrere Zeitungen in mehr oder weniger demselben Wortlaut, dass Renz „das Unmögliche möglich [macht], indem er jetzt [...] die ‚Nibelungen‘ frei nach R. Wagner’s Musikdrama in einer mimisch-plastischen, mit allem Pomp von Scenerie und Ballett ausgestatteten Darstellung aufführen wird.“ (*Signale für die musikalische Welt* 1878; siehe auch *Berliner Börsenzeitung* 1878, *Die Presse* 1878) Der praktische Mann schien also mit seinem Personal, den engagierten Künstler*innen, Kappell- und Ballettmeister*innen sowie Technikern und Dekorateuren (es sind nur männliche Namen überliefert), die *Nibelungen* frei nach Wagner im Zirkus aufführen zu wollen. Die Presse empfand dies als eigentlich unmöglich – Wagner im Zirkus! Wurde der Wirbel in der Presse im September 1878 für die Zirkusgesellschaft zum Problem? Stellte sich Richard Wagner einer Aufführung seiner *Nibelungen* in einem Zirkus in den Weg?

Breslau, Sommer 1878

Am 2. Juli 1878 schrieb Ernst Renz während seines Gastspiels in Breslau einen Brief mit folgendem Inhalt an Richard Wagner:

„Verehrter Meister!

Bei meinem diesjährigen Aufenthalt in Leipzig, hatte ich die Gelegenheit Ihre Meister[-]Schöpfungen ‚Rheingold‘ [und] ‚Walküre‘ zu bewundern. Es wäre überflüssig über Ihre grossen Ideen noch Lobeserhebungen zu machen, und

komme ich direct zur Sache. Als ich das grosse Werk mehrmals betrachtete, tauchte in mir der Gedanke auf, dass die Aufführung des Walküren Rittes im Circus einen grossen Effekt machen würde, und möchte deshalb Ihre gütige Erlaubnis nachsuchen diese Scene mit Benützung Ihrer Musik aufführen zu dürfen. Seien Sie überzeugt, dass ich dafür Sorge, dass Ihnen die Aufführung keine Unehre machen, sondern noch dazu beitragen wird Ihre grossen Schöpfungen populär zu machen. Ich zweifle nicht, dass der grosse Meister, einem stillen Verehrer, diese Bitte erfüllen wird, und zeichne in dieser Erwartung
Ihr ergebener Diener E. Renz“ (Zit. nach Abdruck in Voss 1997, 552)

Der Zirkusdirektor schien sich der bereits damals gängigen Vorurteile gegenüber dem Zirkus durchaus bewusst zu sein, denn er betonte, dass der Walkürenritt im Zirkus dem Komponisten „keine Unehre machen“ würde und schob als weiteres Argument hinterher, dass durch seine Aufführungen Wagners *Ring des Nibelungen* noch mehr Anhänger*innen finden würde. Dies ist aufgrund der Kontroversen, welche die Uraufführung der Tetralogie in Bayreuth 1876 auslöste, aber auch in Anbetracht der Platzverhältnisse in den Zirkusgebäuden der Zeit eine gute Begründung: Sie verfügten mit 3.000 bis 4.500 Plätzen über zwei- bis dreimal höhere Kapazitäten als die deutschen Opernhäuser. Renz schien auf jeden Fall die nötige Überzeugungskraft zu besitzen, denn Richard Wagner beantwortete den Brief bereits am Folgetag:

„Ew. Wohlgeboren

setzen mich durch Ihre Absicht, eine Scene der ‚Walküre‘ durch die Künstler Ihres Circus ausführen zu lassen, in ein seltsames Erstaunen. Gegen die Ausführung, die ich ja wohl gar nicht einmal verbieten können würde, weiss ich nichts Rechtes einzuwenden. Nur bitte ich Sie, gelegentlich mich die Sache einmal ansehen zu lassen, wovon ich mir – unter Umständen – mehr Unterhaltung verspreche, als wenn ich dem Walkürenritte – z. B. auf dem Berliner Hoftheater – theatralisch ausgeführt beiwohnen müsste.

Ihr ergebener Richard Wagner.“ (Zit. nach Abdruck in Voss 1997, 553)

In Wagners positiver Antwort schwingt allerdings auch Skepsis mit. Renz' Idee versetzt ihn in „seltsames Erstaunen“ und nicht etwa in bejahende Begeisterung – er weiß gegen die Unternehmung lediglich „nichts Rechtes einzuwenden“. Allerdings scheint sich Wagner vorstellen zu können, dass die Inszenierung des „Walkürenritts“ im Zirkus interessanter sein könnte als auf einer traditionellen Opernbühne. Das überrascht nicht unbedingt, denn der Komponist verstand seine Werke als Musikdramen und wollte sie nicht im damals gängigen Opernstil aufgeführt sehen. Ihm ging es um das szenische Ereignis, das vom unsichtbaren Wagner'schen Orchester im Graben getragen und vorangetrieben wird (Voss 1997, 553).

Der Verweis auf das Berliner Hoftheater in Wagners Antwort darf als Spitze gegen den preußischen Generalintendanten Botho von Hülsen verstanden werden, der zwischen 1851 und 1886 nicht nur die Königlichen Schauspiele in Berlin, also das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt und die Oper Unter den Linden, leitete – ihm unterstanden auch die Hoftheater in Kassel, Wiesbaden und Hannover. Von Hülsen lehnte die Aufführung des Wagner'schen Opernzyklus in den preußischen Hoftheatern ab, was in der Presse wiederholt zu Kritik, zur sogenannten Nibelungen-Affäre führte. Beispielsweise ist im April 1879 in der *Berliner Börsenzeitung* zu lesen, dass „die oberste dramaturgische Behörde im Deutschen Reich“ eine Inszenierung des *Ring des Nibelungen* ausschlägt, „weil die Aufführung der Opern [...] das Repertoire störe, die Stimmen ruinire und vom künstlerischen wie finanziellen Standpunkte verfehlt sei“ (*Berliner Börsenzeitung* 1879c). *Das Programm*, eine Fachzeitschrift der Artist*innen, wusste 1911 rückblickend zu berichten, dass Wagner aufgrund der Nibelungen-Affäre den *Ring* offenbar selbst im Gebäude von Circus Renz in Berlin zur Aufführung bringen wollte. Und „der alte Renz, ein leidenschaftlicher Musikfreund“, beabsichtigte den Komponisten bei diesem Vorhaben zu unterstützen, „denn er schätzte Wagner, weil dessen ‚Musikpiècen so schönen Lärm machten und sich daher besonders für den Zirkus eigneten‘“ (*Das Programm* 1911). Es sind jedoch keine weiteren Hinweise zu finden, die diese Version der Geschichte stützen würden. Sicher ist, dass es Angelo Neumann, der Leipziger Operndirektor, nach längerem Hin und Her zwischen ihm, Botho von Hülsen und Richard Wagner zustande brachte, den *Ring* im Mai 1881 in Berlin aufzuführen, und zwar nicht – wie eigentlich mit von Hülsen ausgehandelt – in dessen Opernhaus Unter den Linden, sondern im Victoria-Theater in der Münzstraße (Neumann 1907, 113–27). Das Berliner Publikum sollte aber bereits davor die Gelegenheit erhalten, die *Nibelungen* zu sehen – nämlich im Zirkus. Ob es sich dabei um die Inszenierung von Circus Renz handelte, sei hier noch nicht verraten.

Leipzig, Frühjahr 1879

Gut ein Jahr nachdem der Zirkusdirektor Ernst Renz *Das Rheingold* und *Die Walküre* im Leipziger Theater besucht und mehrere Monate nachdem in der Presse vermeldet worden war, dass Richard Wagner im Circus aufs Pferd gesetzt werden soll (*Die Presse* 1878), kündigte Renz während seines Gastspiels in Leipzig im Frühjahr 1879 im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* am 24. Mai tatsächlich die Premiere der Zirkuspantomime *Die Nibelungen* an. In seiner Anzeige ließ Renz folgende Präzisierung abdrucken:

„Die Mühe und die Sorgfalt, welche auf dieses neue Stück verwandt worden sind, sowie die großartigen Costüme und Requisiten, welche alles bisher Dage-

wesene übertreffen, lässt mich die Ueberzeugung aussprechen, dass meine Anstrengungen die gerechte Anerkennung des Publicums finden werden“. (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879a)

In einer darauffolgenden Programmanzeige findet sich dann die Beschreibung, dass es sich bei den *Nibelungen* im Circus Renz um ein „[g]roßes Ausstattungsstück in 3 Abtheilungen und 3 lebenden Bildern“ handelt, „arrangiert von Herrn A. Renz nach der deutschen Sage gleichen Namens“ (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879b). Überraschenderweise fehlt hier der Bezug zu Wagners *Ring des Nibelungen*. Adolph Renz, der Neffe des Zirkusdirektors, adaptierte offenbar die Nibelungensage für den Zirkus – so wie Wagner den Stoff in seiner Oper-Tetralogie verarbeitet hat. Doch schien der direkte Verweis auf Wagner für das Publikum, wie wir gleich sehen werden, gar nicht so wichtig, denn der Nibelungen-Stoff war bereits untrennbar mit dem Namen Richard Wagner verknüpft.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde der Nibelungen-Stoff im deutschen Sprachraum in verschiedenen lyrischen und mehr als 30 dramatischen Texten verarbeitet – letztere waren auf den Theaterbühnen äußerst populär. Die vergessenen mittelhochdeutschen Nibelungenlied-Handschriften hatten nach ihrer Übersetzung und Neuauflage Ende des 18. Jahrhunderts eine zunehmende Resonanz erfahren, einhergehend mit einer politischen Instrumentalisierung. Insbesondere nach den Kriegen gegen Napoleon um 1800 fand das Nibelungenlied als vermeintlich „rein germanischer“ Stoff großen Anklang (Müller 2003, 411–14). Die Theatergänger*innen des späteren 19. Jahrhunderts waren mit dem Nibelungen-Stoff – in verschiedenen Versionen – wahrscheinlich vertraut. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, dass die Nibelungen-Sage auch für eine Inszenierung im Zirkus aufbereitet wurde. Über die Premiere der Zirkus-Nibelungen berichtet das *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* folgendes:

„Die Frage, ob der Inhalt eines großen musikalisch-dramatischen Bühnenwerkes in den Circus gehört, lassen wir hier selbstverständlich bei Seite. Wir haben es nur mit der Leistung des Circus selbst zu thun und diese ist so beschaffen, dass wohl selbst der berühmte geistige Urheber jenes Tonwerkes ihr ein gewisses Wohlgefallen nicht versagen wird. Das Auge erblickt von Anfang bis Ende des Stückes eine glückliche Vereinigung von gediegener Pracht und geschickter, anmuthiger scenischer Darstellung, die in jeder Beziehung den Reiz des Neuen und Originellen für sich hat und das wohlgelungene Werk künstlerischer Phantasie ist.“ (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c)

Der oder die Kritiker*in stellte die Verbindung mit Wagner, „de[m] berühmte[n] geistige[n] Urheber jenes Tonwerkes“, also her, obwohl in der Programmankündigung gar keine Rede von ihm ist. Dies lässt sich damit

erklären, dass spätestens nach der Uraufführung des kompletten *Ring des Nibelungen* im Rahmen der ersten Festspiele in Bayreuth 1876 Wagners Adaption des Nibelungen-Stoffes für dessen Rezeption prägend ist: „[W]er an Siegfried denkt, denkt Wagners Helden mit, wer Brunhild nennt, läßt Wagners ‚Wunderfrau‘ mitklingen, wer vom Untergang der höfischen Welt im *Nibelungenlied* schreibt, hat den Schluß der Götterdämmerung im Ohr“ (Mertens 2003, 459). Ob Renz’ Neffe das Ausstattungsstück nun auf der Basis von Wagners Libretti oder von anderen Nibelungen-Bearbeitungen arrangiert hat, scheint für die Leipziger Berichterstattung wie vermutlich auch für das übrige Publikum keine Rolle zu spielen: bei Nibelungen denkt man an Wagner.

In dem Ausschnitt aus der Besprechung der Premiere im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* fällt außerdem die Anmerkung auf, ob Wagners Werk bzw. sein Inhalt überhaupt in einem Zirkus aufgeführt werden dürfe: „Die Frage, ob der Inhalt eines großen musikalisch-dramatischen Bühnenwerkes in den Circus gehört, lassen wir hier selbstverständlich bei Seite.“ (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c) Diese Problematisierung erinnert an die Zeitungsmeldungen vom September 1878 in Bezug auf die Absicht des Zirkusdirektors, Auszüge aus dem *Ring des Nibelungen* aufzuführen („Renz macht das Unmögliche möglich“), wie auch an die nachdrückliche Formulierung in dem Brief an Wagner, dass ihm die Aufführung „keine Unehre machen“ würde. Renz scheint mit der Adaption der Wagner-Opern für den Zirkus eine damals allgemein bekannte Grenze zu überschreiten.

Die Gründe für diese Grenze sind in den Vorurteilen gegenüber dem Zirkus zu sehen, die uns bis heute noch geläufig sind: Den (reisenden) Zirkusschaffenden wurde eine unstete Lebensweise und ein Hang zum Verbrechen unterstellt und ihre Aufführungen galten im Vergleich zu denjenigen auf bürgerlichen Literaturtheater- oder Opernbühnen als sogenannte niedrige Kunst. Nichtsdestotrotz waren die Zirkusse um 1900 äußerst erfolgreich und machten dem Theater, insbesondere im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, wirtschaftlich und auch ästhetisch große Konkurrenz. So erstaunt es wenig, dass die Verfechter*innen des bürgerlichen Kunsttheaters damals mit Argwohn und Neid auf die Zirkusse blickten. In zahlreichen Schriften verteidigten sie ihr Theater als kunstvoll, bildend und als überhaupt besser, um gleichzeitig den Zirkus als schädlich für Kunst und Gesellschaft anzuprangern (Peter 2012, 73–79). Die deutschen Bühnenverbände, das heißt die Vereinigungen der Schauspieler*innen und Bühnenleiter*innen, gingen auch auf politischer Ebene gegen die Zirkusse vor. In den 1880er Jahren gelang es ihnen dann tatsächlich, das Parlament zu überzeugen, die deutschen Theatergesetze zu Lasten der Zirkuskünste abzuändern (Hildbrand 2019). Diese Vorgehensweise ist mit den im 18. Jahrhundert einsetzenden und über das 19. Jahrhundert fortdauernden Bestrebungen verbunden, das Theater als sogenannte hohe

und förderungswürdige Kunst zu legitimieren. Theaterverfechter*innen und Bühnenverbände versuchten also zum einen, die Zirkuskonkurrenz einzuschränken und zum anderen – auf Basis der Abwertung des Zirkus –, die Anerkennung des Theaters als „Hochkultur“ sowie staatliche Subventionen zu erkämpfen. Doch konnte dies den Publikumserfolg der Zirkusgesellschaften bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht bremsen.

Nun aber zurück zu den *Nibelungen* bei Circus Renz: Wie hat die Zirkusinszenierung ausgesehen, wie müssen wir sie uns vorstellen? Dank der Leipziger Rezension vom 27. Mai 1879 und zwei weiteren Berichten in den *Altonaer Nachrichten* und den *Hamburger Nachrichten* vom 16. Juni 1879 lässt sich heute noch ein Bild der Aufführung nachzeichnen. In den drei Beschreibungen der Zirkus-Nibelungen ist zu lesen, dass das „equestrische Ausstattungsstück“ in drei Abteilungen und drei lebenden Bildern „einige Hauptmomente der bekannten deutschen Heldensage“ auf die Bühne bringt. Die erste Abteilung spielt an Siegfrieds königlichem Elternhaus, wo er im Rahmen eines „glänzenden Festes“ von seinem Vater König Siegmund mit Schwert und Schild ausgestattet wird. In der zweiten Abteilung lockt Siegfried den Drachen aus seiner Höhle und besiegt im Zweikampf das „feuerschnaubende Ungeheuer“, das „statt Blut [...] Flammengarben aus seinen Wunden sprüht“ (*Altonaer Nachrichten* 1879, *Hamburger Nachrichten* 1879, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c). Als Folge von Siegfrieds Triumph über den Drachen ist Kriemhild, die zuvor in Gefangenschaft von letzterem war, wieder frei und Siegfried kann sie für sich gewinnen. Kriemhild schwingt sich zu Siegfried aufs Pferd und die beiden galoppieren davon. Währenddessen treten Zwerge auf, die den Drachen in Einzelteile zerlegen – nur den Drachenschwanz tragen sie als Ganzes aus der Manege. Laut der Leipziger Berichterstattung handelt es sich hierbei um eine überaus komische Szene, die zu großem Gelächter führt. Die dritte Abteilung zeigt Gunthers Werbung um Brunhild bzw. Siegfried, der in der Maske Gunthers um Brunhild wirbt, wobei er zu Pferd mit der Umworbenen kämpft. In dieser Kampfszene treten weitere berittene Walküren auf, die durch die Manege jagen und Kunststücke auf und an den Pferden vorführen. Zur Figur Kriemhild sei bemerkt, dass diese bei Wagner nicht Kriemhild, sondern Guttrune heißt und keine große Rolle spielt, so wirbt etwa der Sagenheld Siegfried nicht um sie. Auch der erste Spielort, der Königshof von Siegfrieds Eltern, deutet darauf hin, dass nicht der *Ring des Nibelungen* als Vorlage diente, denn Wagner klammerte Siegfrieds königlichen Hintergrund aus (Müller 2003, 419).

Das Ende der *Nibelungen* bei Circus Renz „bildet eine Reihenfolge mit künstlerischem Verständnis und Geschmack gestellter lebenden Bilder auf der Drehscheibe“ (*Altonaer Nachrichten* 1879). Ein Vorhang, der die ganze Menge

umfasst, verdeckt jeweils die Vorbereitung des Tableau vivant und das erste Bild wird nach Hochziehen des Vorhangs sichtbar. Es stellt die Doppelhochzeit von Siegfried mit Kriemhild und Gunther mit Brunhild in Worms dar. Im zweiten Bild wird die Ermordung Siegfrieds durch Hagen präsentiert und das dritte Bild zeigt wie Hagen den Nibelungenschatz in den Rhein versenkt. Die *Altonaer Nachrichten* meinen, dass das letzte Bild „zu dem Schönsten gehört, was wir in dieser Art gesehen haben“ und die *Hamburger Nachrichten* schreiben, dass der „grimme Hagen“ den Nibelungenschatz „in die von Nixen und anderen Wasserbewohnern belebte grüne Fluth des Rheins versenkt, worauf das Stück mit einer Apotheose schließt“.

Alle drei Artikel berichten von dem vollbesetzten Leipziger Zirkusgebäude und dem Enthusiasmus des Publikums. Ernst Renz soll am Ende der Aufführung mehrmals „stürmisch hervorgerufen“ und nach einem Tusch des Zirkusorchesters mit einem Lorbeerkrantz beglückwünscht worden sein. Im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* wird der Erfolg dieser Inszenierung als außerordentlich beschrieben:

„Ein solcher glänzender Erfolg konnte denn auch angesichts einer Leistung nicht ausbleiben, wie sie prächtiger und wirkungsvoller vorher weder im Circus Renz noch in einem anderen derartigen Etablissement gezeigt worden. Herr Director Renz hat wieder einmal sein Wollen und Können auf dem Gebiete der pantomimischen Darstellungskunst in großartig überraschender Weise an den Tag gelegt“. (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c)

Merkwürdig ist, dass keiner der drei Berichte auf die Musik eingeht – obwohl ein Orchester anwesend war, denn ein Orchestertusch nach dem Ende der Aufführung findet in der Berichterstattung Erwähnung. Ob also beim Auftritt der Walküren in der dritten Abteilung die Melodie von Wagners bekannter Komposition „Ritt der Walküren“ gespielt wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten. Möglicherweise hielten es die Zeitungen aber einfach für besser, die Aufführung der Musik des großen Meisters in einem Zirkus aufgrund der beschriebenen Vorurteile taktvoll zu verschweigen. In den Programmankündigungen der *Nibelungen* von Circus Renz in verschiedenen Zeitungen findet sich kein Name eines Kapellmeisters, obwohl diese Angabe bei anderen Zirkuspantomimen durchaus gängig war. Wäre der Kapellmeister bekannt, ließe sich ermitteln, ob vielleicht im Zusammenhang mit seinem Namen etwas zur musikalischen Begleitung oder sogar eine Partitur überliefert ist. Hingegen erfahren wir aus den Programmanzeigen aus dem *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, dass eine weibliche Ballettmeisterin für die *Nibelungen* engagiert worden war (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879b). Dies fällt auf, denn üblicherweise gibt es unter den Angaben zu den Ballettverantwortlichen männliche Namen. Die *Altonaer Nachrichten* schreiben, dass die

„Tänze, Evolutionen und Gruppierungen“ von dem „bekannten und beliebten Balletcorps der Gesellschaft ausgeführt werden“ und die *Hamburger Nachrichten* loben, dass diese „von der Balletmeisterin, Fräulein Ostradt, sehr geschmackvoll arrangirt“ worden sind. Wer Fräulein Ostradt ist, wo sie ihre Ausbildung erhalten hatte und wo sie vielleicht sonst noch als Tänzerin und Ballettmeisterin arbeitete, dazu schweigen die Quellen. Wie von vielen Frauen, die zur damaligen Zeit im Bereich der darstellenden Künste tätig waren, bleibt – abgesehen von den bis heute mehr oder weniger bekannten Starfiguren – lediglich der Name überliefert.

Auffällig in den drei Berichten über die *Nibelungen* bei Circus Renz sind ebenfalls die Verweise auf die bühnentechnischen Möglichkeiten und Effekte: Der Drache ist ein „feuerschnaubendes Ungeheuer“, das in Einzelteile zerlegt werden kann, die Tableaux vivants werden auf einer Drehscheibe gezeigt, es ist von Tänzerinnen in „weißseidenen“ Kleidern die Rede, die „von dem elektrischen Licht in der bekannten Weise fortwährend abwechselnd gluthfarbig übergossen werden“, von einem hochziehbaren Vorhang rund um die Manege und von Hagen, der den Nibelungenschatz „in die von Nixen und anderen Wasserbewohnern belebte grüne Fluth des Rheins versenkt“ (*Altonaer Nachrichten* 1879, *Hamburger Nachrichten* 1879, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c). In den Zeitungsmeldungen über die geplante Aufführung von Szenen aus dem „Ring des Nibelungen“ im Circus Renz im September 1878 war bereits zu lesen gewesen, dass „[d]ie Decorationen“ und „die complicirten Maschinerien [...] von Leipziger, die Costüme von Berliner Künstlern geliefert“ (*Signale für die musikalische Welt* 1878) werden sollten.

Die Beschreibung der vom verschiedenfarbigen elektrischen Licht „übergossenen“ Tänzerinnen ist besonders interessant, denn elektrische Beleuchtungseffekte sind 1879, das heißt in einer Zeit vor der festen Installation von elektrischen Anlagen sowie dem entsprechend notwendigen Zugang zu Stromkraftwerken noch etwas Besonderes. Das *Leipziger Tageblatt* schreibt auch, dass der Ballettcorps „in der bekannten Weise“ elektrisch beleuchtet wurde (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c). Wahrscheinlich verfügte Circus Renz bereits in den vorhergehenden Gastspielen über elektrische Beleuchtungsmöglichkeiten, die mit eigenen, mobilen Stromkraftwerken betrieben wurden.

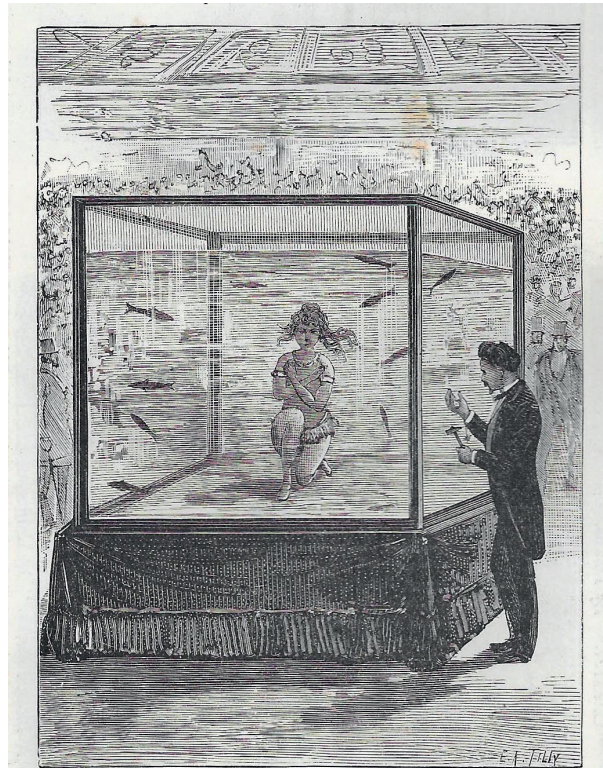
Zur Herstellung der Lichteffekte in den *Nibelungen* dienten vermutlich eine oder mehrere Kohlenbogenlampen. In diesem Scheinwerfer werden mithilfe von Strom zwei Kohlestäbe abgebrannt, die ein helles Licht erzeugen. Mit dem Einsatz von Blenden, Filtern und anderen Aufsätzen konnten damit dann diverse Effekte, wie etwa verschiedenfarbiges Licht, erzeugt werden. Die Kohlenbogenscheinwerfer wurden ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auf großen Opern- und Theaterbühnen verwendet, doch war diese Technologie

kostspielig und konnte selbst in einem großen Haus wie dem Dresdner Hoftheater längst nicht in jeder Vorstellung verwendet werden. Erst nachdem ab 1880 die industrielle Produktion der Edison-Glühlampe möglich war, wurde es üblich, ständige elektrische Beleuchtungsanlagen in Theaterhäusern zu installieren. Im Berliner Opernhaus Unter den Linden bestand beispielsweise ab 1882 eine derartige Anlage, die aber erst 1887 fertiggestellt wurde. Im Jahr 1882 wurde der Neubau in Brunn (heute Brno in Tschechien) als erstes Theaterhaus im deutschsprachigen Raum mit einer kompletten elektrischen Beleuchtungsanlage eröffnet (Baumann 1988, 137–72) – ob ein Zirkusgebäude bereits davor über eine derartige Anlage verfügte, ist bislang nicht bekannt.



Abb. 2. Beleuchter im Circus Renz, 1881

Betreffend der Wasserszene im letzten Tableau findet sich in einer Programmanzeige der *Nibelungen* bei Circus Renz im *Leipziger Tageblatt* eine aufschlussreiche Ergänzung. Und zwar wird darin das „Debut der berühmten amerikanischen Wasserkönigin Miss Lurline in ihren ausdauernden und staunenerregenden Productionen unter Wasser“ (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879b) angekündigt. Die nordamerikanische Künstlerin trat in den 1880er Jahren in europäischen Zirkus- und Variétéprogrammen auf und wurde mit ihren Tauchdarbietungen in einem „kolossale[n], aus Glas gefertigte[n] Wasserbehälter und [den] ihn erfüllenden 24000 Liter Wasser“ (*Berliner Börsenzeitung* 1882) bekannt.



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. 3. „Miss Lurline in Her Tank“

Höchstwahrscheinlich stellte der entsprechend beleuchtete „Monumental-Bottich“ im Circus Renz die beschriebenen grünen Fluten des Rheins dar, in denen Nixen – darunter Miss Lurline – schwammen, als Hagen den Nibelungenschatz ins Wasser versenkte. Diese Szene war laut dem *Leipziger Tageblatt* jedenfalls „von prächtig schöner Wirkung“ (*Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c). Um 1885 wurden in Frankreich Bühnentechnologien entwickelt, mit deren Hilfe in kurzer Zeit die gesamte Manege geflutet und in ein Schwimmbecken verwandelt werden konnte (Dupavillon 1982, 99–103). Auch im deutschsprachigen Raum gehörten Inszenierungen mit und im Wasser, die auf derartigen Bühnentechnologien basierten, bei den großen Zirkussen ab 1890 ins Repertoire. Das Aufkommen dieser Wasserprogramme fällt mit der zunehmenden Popularität des Schwimmsports zusammen: Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wurden zahlreiche Vereine gegründet, die Schwimmer*innen ausbildeten und Schwimmwettkämpfe veranstalteten.

Die Zirkusaufführungen um 1900 zeichneten sich, wie bereits eingangs erwähnt, also nicht „nur“ durch Nummernprogramme aus, sondern auch oder vor allem durch sogenannte Zirkuspantomimen. Diese narrativen Inszenierungen – darunter auch zahlreiche Adaptionen von Stoffen, die heute vor allem durch Dramen, Opern- und Ballettlibretti bekannt sind – bildeten den Zirkuskanon der Zeit und gehörten seit der Entstehung des modernen Zirkus im ausgehenden 18. Jahrhundert zu dessen Aufführungspraxis. Das ist unter anderem den Angaben auf archivierten Anschlagzetteln und Plakaten zu entnehmen. Die damaligen Zirkusaufführungen entsprechen damit weitestgehend nicht der heute geläufigen Vorstellung von (traditionellem) Zirkus, also jenem Aufführungsformat, bei dem in sich geschlossene Akrobatik-, Clownerie- und Tierdressurnummern durch die Moderation von Conférencier*es und die Begleitung eines Zirkusorchesters verbunden werden. Trotz ihrer großen Verbreitung und Publikumsakzeptanz wurden die „theater-“ oder auch „opernähnlichen“ Zirkusinszenierungen um 1900, aber auch das Zirkusschaffen im Allgemeinen von der deutschsprachigen Theatergeschichtsschreibung vernachlässigt. So ist heute nicht mehr viel darüber bekannt. Verschiedene historische Quellen sowie Recherchen von einigen englischsprachigen Theaterhistoriker*innen (Arrighi 2016, Tait 2018) zeigen jedoch ganz deutlich, dass die großen Zirkusgesellschaften um 1900 jeweils auch die neusten technischen Erfindungen in ihre interdisziplinären Bühnenarbeiten bzw. in ihre Gebäude integrierten: elektrisches Licht sowie entsprechende Beleuchtungstechnik, Bild- und Filmprojektionen, dreh- und versenkbare Manegenböden, Hubpodien und diverse aufwendige Bühnenkonstruktionen. Dies erforderte nicht nur ungeheure Summen an Geld, die durch den großen Publikumserfolg eingespielt wurden, sondern auch viel Flexibilität – eine Stärke der Zirkusse dieser Zeit, die es verstanden, rasch das jeweils Neue in ihre Programme zu integrieren.

Die Beschreibungen der bühnentechnischen Mittel und Effekte der *Nibelungen* bei Circus Renz stehen im Kontrast zu den Rezensionen und Kommentaren über die ersten Wagner'schen *Nibelungen*-Inszenierungen. Die Uraufführungen des *Rheingold* und der *Walküre* 1869, zehn Jahre zuvor, in München und die Uraufführung des gesamten *Rings* 1876 in Bayreuth erregten viel Aufsehen über das Bühnenbild und die technischen Effekte, die nur zum Teil gelangen. Die Musikdramen stellten die Maschinisten vor große Herausforderungen, da sich die Stücke mit den existierenden Bühnenmaschinerien nicht nach Wagners Vorstellungen umsetzen ließen. Als besonders schwierig zu realisieren galten die Szenen mit den schwimmenden Rheintöchtern, der Walkürenritt oder auch der Drachenkampf. In Bayreuth „schwammen“ die Rheintöchter in gemalten Wellen und der Drache kam unvollständig oder zumindest nur in mickriger Form auf die Bühne (Mertens 2003, 479). In den Tagebüchern von Cosima Wagner, der zweiten Frau des Komponisten, finden sich zahlreiche Einträge zu Wagners Unzufriedenheit mit den bühnentechnischen Lösungen für die *Ring*-Inszenierungen, zum Beispiel über die „Dampfverwandlung zu Nibelheim“ (Wagner 1977, 186). Nicht nur Wagner missfiel die „Dampfverwandlung“, sondern auch dem Rezensenten, der im *Berliner Tageblatt* über die ersten Berliner *Ring*-Aufführungen unter der Direktion von Angelo Neumann schrieb: „Wie in Baireuth verwandte man bei den Verwandlungen wieder Wasserdämpfe, die aber auch hier zeigten, dass sie den Gesetzen der Natur mehr gehorchen, als den Intentionen des Regisseurs.“ (*Berliner Tageblatt* 1881)

Im Circus Renz traten 1879 selbstverständlich begabte Reitkünstlerinnen mit ihren Pferden als Walküren auf, die Rheintöchter schwammen vermutlich in Miss Lurlines gläsernem Wasserbassin und der Drache konnte nicht nur Feuer aus seinen Wunden sprühen, sondern war auch vollständig. Als die Zwerge ihn nach dem Kampf mit Siegfried in Einzelteile zerlegt aus der Manege trugen, lachten die Zuschauer*innen – vielleicht auch, weil der Bayreuther Drache drei Jahre zuvor ohne Hals auf die Bühne gekommen war? Durch die Wagner-Literatur geistert die Anekdote, dass der Drachenhals nach seiner Fertigstellung in einer Londoner Werkstätte fälschlicherweise nach „Beyrouth“ (Beirut) statt nach Bayreuth verschifft worden wäre (Baumann 1980, 197–98). In den Aufzeichnungen von Cosima Wagner ist am 23. März 1881 folgender Eintrag zu lesen: „*Wurm ohne Hals*: das in England fabrizierte Halsstück wurde 1876 versehentlich nach Beirut (Beyrouth) transportiert“ (Wagner 1977, 1237). Allerdings hält Wagners Bayreuther Ballettmeister Richard Fricke in seinem Tagebuch für den 14. August 1876 fest: „Um 6 Uhr ging ich zur Probe ins Wagner-Theater. Der Drache ist angekommen. Als ich ihn sah, flüsterte ich Döpler zu: ‚In die allertiefste Rumpelkammer mit dem Luder! Weglassen! An diesem Wurm gehen wir zugrunde‘“ (Fricke 1983, 137). Von einem fehlenden

Hals oder einer fehlenden Kiste schreibt der Ballettmeister nicht, aber ganz offensichtlich fiel der Bayreuther Drachenzahn nicht so aus wie erwartet.

Die drei Zeitungsberichte loben überdies auch die aufwendige Ausstattung im Circus Renz. Die Walküren erzeugen mit den „hellblitzenden Schildern und ihren gold- und silberfarbig strahlenden Panzern eine prachtvolle Wirkung“ und „[d]ie Pracht der Costüme und Requisiten ist wahrhaft blendend und bewundernswerth“ (*Altonaer Nachrichten* 1879, *Hamburger Nachrichten* 1879, *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* 1879c). Vermutlich waren es die Reflexionen des elektrischen Lichts, das die Zuschauer*innen blendete und sicherlich auch begeisterte, denn bis die Wohnungen einer breiten Bevölkerung mit elektrischem Licht erhellt wurden, sollte es noch bis ins 20. Jahrhundert hinein dauern. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen zur Bühnentechnik erhält eine bestimmte Formulierung aus Wagners Antwortschreiben an Renz eine weitere Bedeutung. Er schrieb, dass er die Aufführung der Szenen aus dem *Ring des Nibelungen* im Circus Renz gerne sehen möchte, „wovon ich mir unter Umständen – mehr Unterhaltung verspreche, als wenn ich dem Walkürenritte [...] theatralisch ausgeführt beiwohnen müsste“ (zit. nach Voss 1997, 553). Wagner stand der Aufführung seiner Musikdramen auf „echten“ Theaterbühnen nicht nur aufgrund des dort gängigen Aufführungsstils negativ gegenüber, sondern wusste wahrscheinlich auch um die beeindruckenden bühnentechnischen Möglichkeiten der großen Zirkusse.

Berlin, Winter 1879

Nach den *Nibelungen*-Aufführungen in Leipzig reiste Renz mit dem neuen Zirkusstück direkt nach Hamburg und präsentierte es im April 1880 auch in Wien (*Das Vaterland* 1880). In Berlin sollte Renz jedoch nicht der erste sein, der die *Nibelungen* für sein Zirkusprogramm erarbeitete. Richard Wagner machte dem Zirkusdirektor zwar keinen Strich durch die Rechnung, die *Nibelungen* im Zirkus aufzuführen, doch brachte der Pressewirbel rund um das Vorhaben von Ernst Renz möglicherweise andere auf die gleiche Idee. So schrieb die *Berliner Börsenzeitung* am 22. Februar 1879:

„Wie wir hören, wird bereits seit Wochen eine neue Ausstattung-Pantomime: ‚Die Walküre‘ im Circus einstudiert, für welche die großartigsten Vorbereitungen getroffen werden. Die Musik zu derselben hat Capellmeister Pollack componirt und die Ballets studirt der neue Balletmeister Herr Reisinger ein.“
(*Berliner Börsenzeitung* 1879a)

Circus Salamonsky, Renz' großer Konkurrent in Berlin, war also schneller gewesen. Noch vor der (*Nibelungen*-)Premiere von Circus Renz in Leipzig am 24. Mai 1879 brachte er das Heldenepos auf die Bühne: Am 9. März 1879 spielte

Circus Salamonsky laut der *Berliner Börsenzeitung* „Die Nibelungen oder der gehörnte Siegfried“ (*Berliner Börsenzeitung* 1879b) zum ersten Mal. Sogar die *Vossische Zeitung*, ein gutbürgerliches Blatt, in dem nur wenige Berichte über Zirkusaufführungen zu finden sind, sah sich kurz nach der Premiere dazu veranlasst, über die *Nibelungen* bei Circus Salamonsky zu schreiben:

„Endlich haben die ‚Nibelungen‘ auch in Berlin ihren Einzug gehalten. Allerdings nicht im Opernhause oder, wie es ja einmal im Plane lag, bei Kroll oder im Victoria-Theater, sondern im Circus als ‚Ausstattungsstück in drei Abtheilungen und drei lebenden Bildern mit Schlußapotheose, Ballet, Evolutionen, Kämpfen zu Fuß und zu Pferde u. s. w.“ (*Vossische Zeitung* 1879)

Erst zwei Jahre später, im Mai 1881, sollte der *Ring des Nibelungen* wie bereits erwähnt unter der Leitung von Angelo Neumann im Victoria-Theater aufgeführt werden – die Berliner*innen konnten den *Nibelungen*-Hype also zuerst in einem Zirkusgebäude miterleben. Jedoch gibt sich die Berichterstattung in der Reichshauptstadt, wie schon das *Leipziger Tageblatt* in Bezug auf die *Nibelungen* im Circus Renz, skeptisch gegenüber einer derartigen Inszenierung in einem Zirkus. Die *Vossische Zeitung* muss dann allerdings zugeben, dass der „Kampf mit dem Drachen“ wohl das Originellste [ist], was je in einem Circus gesehen“ wurde. Bei diesem Drachen handelte es sich laut dem Bericht um eine Konstruktion, die Rauch und Feuer spuckt, wobei „[q]ualmende Gluth anstatt des Blutes“ aus der Wunde tritt bei der Ermordung durch Siegfried. Vor Renz hatte also bereits Direktor Albert Salamonsky einen feuerspeienden Drachen bauen lassen. Bei genauerem Lesen der Beschreibungen von den Salamonsky-*Nibelungen* in Berlin fallen weitere Ähnlichkeiten mit den Renz-*Nibelungen* auf:

„[D]ie neue Ausstattungspantomime besteht aus [...] 3 Abtheilungen (‚Siegfried wird mit Schild und Schwert belehnt‘, ‚der Kampf mit dem Drachen und die Errettung Krimhild’s‘ und ‚Gunter wirbt um die Hand der starken Jungfrau Brunhild‘) und 3 lebenden Bildern (‚Doppelhochzeit in Worms‘, ‚Ermordung Siegfried’s durch Hagen‘ und ‚Hagen versenkt den Schatz der Nibelungen in den Rhein‘).“ (*Berliner Börsenzeitung* 1879b)

Und bereits bei Salamonsky wurde die Vorbereitung der drei Tableaux vivants „in sehr geschickter Weise dem Auge des Publikums entzogen“ (*Vossische Zeitung* 1879). Ernst Renz kannte das Ausstattungsstück seines Konkurrenten Salamonsky bestimmt – wer weiß, ob ihm vielleicht dieses als Vorlage für seine Inszenierung des Nibelungen-Stoffes diente. Auf jeden Fall fanden laut der *Vossischen Zeitung* auch die *Nibelungen* von Circus Salamonsky in Berlin viel Anklang:

„Das ganze Arrangement ist vortrefflich, die Costumirung der zahlreichen Mitwirkenden prächtig. Unter den letzteren verdienen Frau und Herr Salamonsky

(Brunhild und Siegfried) besonders erwähnt zu werden. Den meisten Beifall im pantomimischen und equestrischen Theil erzielen mit Recht die Ueberwindung des Drachens, der Zweikampf zwischen Brundhild und Siegfried und der Walkürenritt“. (*Vossische Zeitung* 1879)

Für diese Zirkus-*Nibelungen* ist der Kapellmeister („Capellmeister Pollack“) zwar bekannt, doch lässt sich leider nicht genau bestimmen, wer er war. Einige Jahre zuvor, dies ist einem Ankündigungszettel für eine Vorstellung im Dezember 1873 zu entnehmen, war ein Kapellmeister namens Alexander Pollack bei Circus Renz engagiert (LA B, Akte Circus Renz, 1522). Vielleicht war dieser zwischenzeitlich zu Circus Salamonsky gewechselt. In verschiedenen Musiklexika finden sich mehrere, aber zeitlich leider nicht passende Einträge unter dem Namen Polla(c)k, wobei es sich um teilweise verwandte Opernsänger*innen und Dirigenten handelt. Der Ballettmeister („Herr Reisinger“) war der Bezeichnung zufolge ein Mann, vermutlich Julius Wenzel Reisinger, der auch in Prag und Leipzig arbeitete und als Ballettmeister der „Schwanensee“-Uraufführung 1877 am Bolschoi-Theater in Moskau, dem wichtigsten Opernhaus Russlands, in die Tanzgeschichte einging (Kieser und Schneider 2009, 420, 587).

Ein Jahr später, im März 1880, präsentierte dann auch Circus Renz die *Nibelungen* in seinem damals neu von Circus Salamonsky erworbenen Zirkusgebäude, einer ehemaligen Markthalle in der Berliner Karlstraße (heute Reinhardtstraße). Zirkusdirektor Albert Salamonsky hatte die Stadt noch im Jahr 1879 verlassen, da sich ihm die Gelegenheit geboten hatte, in Moskau ein eigenes großes Zirkushaus zu bauen (Winkler 2015, 99). Zu den *Nibelungen*-Vorstellungen von Circus Renz in Berlin ist in den Quellen nicht viel zu finden – möglicherweise waren sie nach denjenigen von Salamonsky nicht mehr neu und damit sowohl für die Presse wie auch für das Publikum nicht mehr attraktiv genug.

Aus Anzeigen in alten Zeitungen ergibt sich, dass auch andere Zirkusse die Nibelungensage oder den *Ring des Nibelungen* für ihre Programme adaptierten. Der niederländische Circus Oscar Carré führte 1881 die *Nibelungen* in Wien auf (*Die Presse* 1881) und der deutsche Circus Henry hatte 1894 das *Rheingold* in seinem Repertoire (*Grazer Tagblatt* 1894). Die Theatergeschichtsschreibung müsste also dahingehend ergänzt werden, dass der Nibelungen-Stoff im 19. Jahrhundert nicht nur auf den Theater- und Opernbühnen populär war, sondern auch zu zahlreichen Zirkuspantomimen verarbeitet wurde. Zirkus-*Nibelungen* waren in Berlin auch Anfang der 1920er Jahre noch einmal zu sehen (Winkler 1998, 127), und zwar im Gebäude des Circus Busch am Bahnhof Börse (heute Hackescher Markt), direkt gegenüber der Alten Nationalgalerie

an der Spree (siehe Abb. 1). Wie einem Schreiben des Circus Busch an die Berliner Theaterpolizei vom 8. November 1922 zu entnehmen ist, hatte Paula Busch, die Tochter des Zirkusgründers, aus dem „gewaltigen Stoff“ ein „dramatisches Manege-Schaustück“ erarbeitet, in dem unter anderem die Schauspieler*innen „Amanda Lindner, Ehrenmitglied des Staatstheaters und Konrad Gebhardt vom Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg“ auftraten (LA B, Akte Circus Busch, 1561). In der Praxis waren die allgemein bekannten Grenzen zwischen Schauspiel und Zirkus, aber auch Oper und Ballett damals ganz offensichtlich nicht undurchlässig.

Mit seinen festen Spielstätten in den Stadtzentren und seinen theater- und opernähnlichen Aufführungen war der Zirkus in den europäischen Metropolen also bis ins 20. Jahrhundert hinein präsent. In der theater- und kulturwissenschaftlichen Forschung und Geschichtsschreibung glänzt der Zirkus jedoch seit jeher durch seine Abwesenheit. Die Gründe dafür sind auch in der Bewertung des Zirkus als sogenannte „niedere“ Kunst oder Nicht-Kunst zu sehen. Vor diesem Hintergrund schien (und scheint vielfach bis heute) die Zirkuspraxis einer wissenschaftlichen Beschäftigung nicht würdig. Und möglicherweise ist das akademische Schweigen gegenüber einer so beliebten Theaterform wie dem Zirkus auch als strategische Leerstelle zu verstehen: Die junge Theaterwissenschaft befand sich um 1900 im Emanzipierungsprozess gegenüber der Germanistik und musste sich dabei als eigenständige und vor allem auch seriöse Disziplin mit entsprechenden wissenschaftlichen Methoden unter Beweis stellen (Marx 2009). Da wäre eine Beschäftigung mit der (vermeintlichen) Nicht-Kunst namens Zirkus natürlich ziemlich unerhört gewesen.

Dokumente und Literatur

Archivalische Dokumente

Landesarchiv Berlin (LA B). Akten des Preußisch-Brandenburgischen Repositums 030-05: LA B, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1522. Acta des Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend den Circus Renz. 1854–1879.
LA B, A Pr. Br. Rep. 030-05, 1561. Acta des Polizei-Präsidii zu Berlin, betreffend den Circus Busch. 1917–1930.

Literatur

Altonaer Nachrichten. 1879. Nr. 137, 16. Juni 1879, S. 3. Bericht über *Die Nibelungen* bei Circus Renz in Hamburg 1879.
Arrighi, Gillian. 2016. „The circus and modernity. A commitment to ‚the newer‘ and ‚the newest‘“. In *The Routledge Circus Studies Reader*, herausgegeben von Peta Tait und Katie Lavers, S. 386–402. Abingdon: Routledge.

- Baumann, Carl-Friedrich. 1980. *Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth*. München: Prestel-Verlag.
- . 1988. *Von der Argand-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Berliner Börsenzeitung*. 1878. Nr. 436, 18. Sep. 1878, S. 7.
- . 1879a. Nr. 89, 22. Feb. 1879, S. 8.
- . 1879b. Nr. 113, 8. März 1879, S. 5. Bericht über *Die Nibelungen* bei Circus Salamonsky in Berlin 1879.
- . 1879c. Nr. 159, 4. Apr. 1879, S. 7.
- . 1882. Nr. 393, 24. Aug. 1882, S. 8.
- Berliner Tageblatt*. 1881. Jg. 10, Nr. 211, 6. Mai 1881, S. 2.
- Das Programm*. 1911. Nr. 474, 7. Mai 1911.
- Das Vaterland*. 1880. Nr. 103, 14. Apr. 1880, S. 8.
- Die Presse*. 1878. Jg. 31, Nr. 256, 18. Sep. 1878, S. 3.
- . 1881. Jg. 34, Nr. 186, 8. Juli 1881, S. 12.
- Dupavillon, Christian. 1882. *Architectures du Cirque, des origines à nos jours*. Paris: Moniteur.
- Fricke, Richard. 1983. *Richard Wagner auf der Probe. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilffregisseurs Richard Fricke*. Herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnerscher und Cornelius Sommer. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Grazer Tagblatt*. 1894. Jg. 4, Nr. 171, 24. Juni 1894, S. 9.
- Hamburger Nachrichten*. 1879. Nr. 141, 16. Juni 1879, o. S. Bericht über *Die Nibelungen* bei Circus Renz in Hamburg 1879.
- Hildbrand, Mirjam. 2019. „Theaterlobby gegen Zirkusunternehmen. Über die Aufwertung des ‚Theaters‘ auf Kosten der zirkensischen Künste“. *Forum Modernes Theater* 30 (1–2): S. 19–33.
- Kieser, Klaus und Katja Schneider, Hg. 2009. *Reclams Ballettführer*. Stuttgart: Reclam.
- Leipziger Tageblatt und Anzeiger*. 1879a. Jg. 73, Nr. 144, 24. Mai 1879, S. 2995.
- . 1879b. Jg. 73, Nr. 145, 25. Mai 1879, S. 3021.
- . 1879c. Jg. 73, Nr. 147, 27. Mai 1879, S. 3052. Bericht über *Die Nibelungen* bei Circus Renz in Leipzig 1879.
- Martersteig, Max. 1904. *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Marx, Peter W. 2009. „Die Entwicklung der Theaterwissenschaft aus der Erfahrung der Populärkultur um 1900“. *Maske und Kothurn* 55 (1–2): S. 15–26.
- Mertens, Volker. 2003. „Das Nibelungenlied, Richard Wagner und kein Ende“. In *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof, S. 459–96. Wiesbaden: Reichert Verlag.

- Müller, Ulrich. 2003. „Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick“. In *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, herausgegeben von Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof, S. 407–44. Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Musikalisches Wochenblatt. Organ für Musiker und Musikfreunde*. 1878. Jg. 9, Nr. 24, 7. Juni 1878, S. 297.
- Neumann, Angelo. 1907. *Erinnerungen an Richard Wagner*. Leipzig: Verlag L. Staackmann.
- Peter, Birgit. 2012. „Geschmack und Vorurteil. Zirkus als Kunstform“. In *Parallelwelt Zirkus*, herausgegeben von Kunsthalle Wien, S. 70–84. Nürnberg: Verlag f. mod. Kunst.
- Signale für die musikalische Welt*. 1878. Jg. 36, Nr. 45, Sep. 1878, S. 713.
- Voss, Egon. 1997. „Wagner konzertant oder Der Walkürenritt im Zirkus als Rettung vor der Oper“. In *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, herausgegeben von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts, S. 547–54. Tutzing: Schneider.
- Vossische Zeitung*. 1879. Nr. 73, 12. März 1879, o. S. Bericht über *Die Nibelungen* bei Circus Salamonsky in Berlin 1879.
- Tait, Peta. 2018. „Replacing injured horses, cross-dressing and dust: modernist circus technologies in Asia“. *Studies in Theatre and Performance* 28 (2): S. 149–64.
- Wagner, Cosima. 1977. *Die Tagebücher*. Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. Bd. 2, 1878–1883. München: Piper Verlag.
- Winkler, Gisela. 1998. *Circus Busch. Geschichte einer Manege in Berlin*. Berlin: be.bra Verlag.
- . 2015. *Von fliegenden Menschen und tanzenden Pferden*. Bd. 1, *Die Geschichte der Artistik und des Zirkus*. Gransee: Edition Schwarzdruck.