

Großer Schauplatz der akrobatischen Tänze Sandro Griesser

Schillernde Schaulust

Eine historiografische Spurensuche zu Messespektakeln an der Berner
Martinimesse 1851

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Sandro Griesser
Schillernde Schaulust

Eine historiografische Spurensuche zu Messespektakeln an der
Berner Martinimesse 1851

BERN OPEN PUBLISHING



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2023

Impressum

ISBN: 978-3-03917-066-1
DOI: 10.48350/180062

Herausgeber: Beate Hochholdinger-Reiterer
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Tabitha Zurbrügg
Layout Titelei: Sari Pamer

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2023, Sandro Griesser

Titelfoto: Grosser Schauplatz der akrobatischen Tänzer

Bildnachweis: Karl Knie, Universitätsbibliothek
Bern, MUE DBHal: K1:71

INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG UND FRAGESTELLUNG	1
2.	THEATER IN BERN IM 19. JAHRHUNDERT: FORSCHUNGSÜBERBLICK	3
3.	UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND UND QUELLENMATERIAL	6
4.	SPEKTAKEL UND SPEKTAKULARITÄT: THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN	9
5.	METHODISCHES VORGEHEN	14
6.	FORMALER AUFBAU	19
7.	DIE MARTINIMESSE 1851	21
7.1.	DIE ERSTE WALLFAHRT	21
7.1.1.	Niederländisches Theater von Elleberg und Marchand	22
7.2.	DIE ZWEITE WALLFAHRT	25
7.2.1.	Großes Panorama von Nolte	27
7.2.2.	Großes anatomisches Museum aus Florenz von Buiron	29
7.2.3.	Große historische Galerie aus Frankreich	31
7.3.	DIE DRITTE WALLFAHRT	32
7.3.1.	Behuvianisches Theater von Dürel	34
7.3.2.	Hunde- und Affentheater von Le Cerf	36
7.3.3.	Schauplatz der akrobatischen Tänzer der Seiltanzfamilie Knie	38
7.4.	DIE VIERTE WALLFAHRT	40
7.4.1.	Cirque à l'Instar de Paris von Ciniselli und Dumos	41
8.	FAZIT UND AUSBLICK	48
9.	BIBLIOGRAFIE	50
9.1.	PRIMÄRQUELLEN.....	50
9.2.	NACHSCHLAGEWERKE	50
9.3.	ONLINE-QUELLEN	63
9.4.	SEKUNDÄRLITERATUR	63
9.5.	FILME	65
10.	ANHANG: ANSCHLAGZETTEL DER UNTERSUCHTEN MESSESPEKTAKEL	66
11.	DANK	82

1. Einleitung und Fragestellung

Spektakulär ist, was Aufsehen erregt. Als Spektakel wird entweder ein die Schaulust befriedigendes Theaterstück oder ein Aufsehen erregender Vorgang, Anblick oder Schauspiel bezeichnet. So beschreibt es zumindest der Duden.¹ Was spektakulär ist, fasziniert, übt eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf uns als Schauende aus. Doch woher kommt eigentlich diese Faszination? Was macht ein Ereignis aus, dass wir es als spektakulär oder als Spektakel bezeichnen? Benennen wir damit eine besondere Form szenischer Vorgänge, eine distinkte Gattung, wenn man so möchte? Beschreiben wir eine besondere Form der Darstellung, eine Ästhetik? Oder ist das Spektakuläre gar eine besondere Wahrnehmungsweise, eine Form des Schauens?

Den Anstoss für das Verfassen der vorliegenden Arbeit verdanke ich zum einen zwei Seminaren zu Zirkus, die ich im Verlauf meines Masterstudiums am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (ITW) besuchen durfte,² zum anderen Beate Schappach, langjährige Oberassistentin am ITW, welche mich auf die Erschliessung der Sammlung Druckbelege Haller der Universitätsbibliothek Bern aufmerksam machte, die 2018 begonnen und 2020 fertiggestellt wurde.³ Innerhalb dieser Sammlung sind unter anderem ungefähr 650 Anschlagzettel für Schaustellungen und Zirkusvorstellungen in Bern zwischen den Jahren 1800 und 1859 erhalten geblieben. Die Auftritte dieser Schaustellungen konzentrierten sich, obschon für alle Jahreszeiten Belege gefunden werden konnten, pro Jahr jeweils auf zwei Zeiträume: die Ostermesse im Frühling und die Martinimesse im Spätherbst. Gepaart mit meinem Interesse für szenische Vorgänge, welche eher als Randgebiete eines <traditionellen> sprechtheaterorientierten Theaterverständnisses dargestellt werden, sowie für Archivarbeit, war relativ schnell klar, dass ich diese Messespektakel eingehender untersuchen wollte.⁴

Der Zugang gestaltete sich jedoch alles andere als einfach, zumal mit dem gewählten Untersuchungsgegenstand auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft wie auch der Berner Kulturgeschichte relatives Neuland betreten wurde. Der erste Schritt für die vorliegende

¹ Vgl. o. A.: Art. Spektakel. In: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl., Bd. 8, Mannheim u. a. 1999, S. 3634–3635; Vgl. o. A.: Art. spektakulär. In: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. und erw. Aufl., Bd. 8, Mannheim u. a. 1999, S. 3635.

² Vgl. Seminar integral: Über Zirkus – Neue Perspektiven auf die Theaterhistoriografie des langen 19. Jahrhunderts, durchgeführt von Prof. Dr. Beate Hochholding-Reiterer & PD Dr. Birgit Peter, FS 2019; vgl. MA-Übung: Zirkus: (k)eine Kunst? Von Klischees und Vorurteilen, kulturpolitischen Veränderungen, historischen und aktuellen Zirkusformen, durchgeführt von MA Mirjam Hildbrand, HS 2020.

³ Vgl. zur Erschliessung der Druckbelege Haller Bättig, Brigitte u. Bürger, Ulrike: Erschliessung und Konservierung der Sammlung Druckbelege Haller, Teil 2. Projektabschlussbericht, Bern 2020, unveröffentlicht.

⁴ Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. 2. aktual. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012, S. 15–60; vgl. Kotte, Andreas: Worauf Theater beruht. Das Konzept Szenische Vorgänge. In: ders. (Hg.): Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken. Zürich 2020 (= Theatrum Helveticum, Bd. 20), S. 411–432.

Erörterung bestand demnach in der intensiven Sichtung des umfangreichen Quellenmaterials. Schnell wurde klar, dass ich mein Forschungsfeld für den Rahmen einer Masterarbeit stark eingrenzen musste. Anfänglich wurde ein zeitlich begrenzter Zugang verfolgt, welcher jedoch zugunsten eines thematisch begrenzten wieder verworfen wurde. Letztendlich landete ich doch wieder bei der zeitlichen Begrenzung, allerdings viel eingeschränkter als zu Beginn angedacht: Auf den folgenden Seiten werde ich also auf Schauereignisse während der Martinimesse 1851 in Bern eingehen.

Eine weitere Schwierigkeit, die sich während der Recherchephase bald herauskristallisierte, war, dass in den Haller'schen Druckbelegen zwar bereits eine immense Fülle von Informationen steckte, diese jedoch nirgends verankert werden konnten. Wie wurden die Schaustellungen vom Berner Publikum aufgenommen? In welchem Kontext traten sie auf? Weitere Quellen mussten herangezogen werden, um diese Fragen beantworten zu können. Fündig wurde ich dank Hinweisen in vorangehenden Studien zur Berner Theatergeschichte beim *Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, einer mittlerweile vollständig digitalisierten Tageszeitung des 19. Jahrhunderts. Dies bedeutete zwar einen weiteren Rechercheaufwand, der sich jedoch schnell als lohnend herausstellte. So fand ich im *Intelligenzblatt* nicht nur Werbeanzeigen für dieselben Schaustellungen wie in den Druckbelegen, sondern auch redaktionseigene wie eingesandte Berichte und Verweise auf einzelne Ereignisse oder gar die ganze Messezeit.

Die vorliegende Arbeit stellt somit einen Vergleich dieser beiden Quellenkonvolute dar, mit dem primären Erkenntnisinteresse, daraus so viele Informationen über die jeweiligen historischen Phänomene wie möglich herauszudestillieren. Das Ziel der Arbeit konnte daher in erster Linie «nur» sein, einen fundierten Überblick über Formen und Inhalte der Berner Messespektakel zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu geben. Die Ergebnisse dieser «historiografischen Spurensuche» werden im Hauptteil vorgestellt. Dieser wird flankiert durch ein Kapitel zur bisherigen Berner Theatergeschichtsforschung, einer Kontextualisierung des untersuchten Quellenmaterials, einigen theoretischen Überlegungen zum Begriff des Spektakels und der Spektakularität sowie einem Fazit gepaart mit Ansätzen für weiterführende Forschung. In erster Linie ist die Arbeit aber Ausdruck meiner Faszination für das Spektakel. Ich wünsche viel Spass beim Lesen!

2. Theater in Bern im 19. Jahrhundert: Forschungsüberblick

Eine der ersten gewichtigen historischen Abhandlungen über die Theatergeschichte der Stadt Bern für das 19. Jahrhundert, die bis heute überliefert sind, bildet der zweite Band der *Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit* von Armand Streit, welcher 1874 im Selbstverlag des Verfassers publiziert wurde.⁵ Obwohl Heidy Greco-Kaufmann bemerkt, dass Streits Darstellung «durch eine fest umrissene Vorstellung davon, was Theater sei und welche Funktion es zu erfüllen habe»⁶, gekennzeichnet ist und sich dadurch dem bildungsbürgerlichen Ideal von Theater als Kunstform, «die der Vermittlung von Bildung, Werthaltungen und nationalem Gedankengut dient»⁷, verschreibt, finden sich in der mit Anekdoten gespickten, beinahe rhapsodisch anmutenden Chronik etliche Erwähnungen von Messespektakeln und Schaustellungen. Mit den parallel dazu erscheinenden Verweisen auf musikalische Darbietungen lässt sich daher die Vermutung anstellen, dass Streit zwar einen eng gefassten Theaterbegriff vertrat, szenische Vorgänge ausserhalb dieses Theaterbegriffs allerdings als zumindest ebenso erwähnenswert und demnach relevant für die Darstellung des bernischen Kulturlebens erachtete.

Die Erforschung der Schweizer Theatergeschichte im Allgemeinen und der Berner Theatergeschichte im Besonderen von den Anfängen bis zur Gegenwart bildet indes ein essenzielles Desiderat und einen grundlegenden Schwerpunkt des ITW seit seiner Gründung 1992.⁸ Besonders vorangetrieben wurde dieses Unterfangen ab dem Jahr 2008 durch das Projekt *Berner Theatergeschichte*, lanciert durch das ITW in Zusammenarbeit mit der ebenfalls in Bern stationierten Schweizerischen Theatersammlung.⁹ Im Rahmen dieses Projekts entstanden unter anderem zwei Dissertationen sowie ein Sammelband, welche für das Vorhaben der vorliegenden Arbeit von Bedeutung sind: So lieferte Susanna Tschui in ihrer Untersuchung «eine lokale Theatergeschichte des urbanen Zentrums Bern von 1700–1900 in Grundzügen [...], die eine Beschreibung von Theaterformen im Kontext gesellschaftspolitischer Bedingungen liefert und diese im Kräftefeld eines Theatralitätsgefüges situiert»¹⁰, während Manfred Veraguth eine quantitative wie qualitative Analyse verschiedenster synchron auftretender Theaterformen in Bern um 1900 vornahm.¹¹ Den Abschluss des Projekts bildete der Sammelband *Stadtnarren, Festspiele, Kellerbühnen*,

⁵ Vgl. Streit, Armand: *Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit*. Bd. 2, Bern 1874.

⁶ Greco-Kaufmann Heidy: *Annäherung an die Berner Theatergeschichte*. In: Dies. (Hg.): *Stadtnarren, Festspiele, Kellerbühnen. Einblicke in die Berner Theatergeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zürich 2017 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 17), S. 7–13, hier S. 8.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Kotte, Andreas: *Theatergeschichte der Schweiz. Eine methodologische Annäherung*. In: Ders. 2020, S. 179–189; vgl. Kotte, Andreas: *Vorwort*. In: Ders. (Hg.): *Sondierungen zum Theater – Enquêtes sur le théâtre. Zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz – Dix contributions à l'histoire du théâtre en Suisse*. Basel 1995 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 1), S. 7–8.

⁹ Vgl. o. A.: *Stiftung*. In: *Stiftung SAPA*, o. D., www.sapa.swiss/uber-uns, 24.02.2022. Die Schweizerische Theatersammlung schloss sich am 01.01.2017 mit dem Schweizerischen Tanzarchiv zur Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste zusammen.

¹⁰ Tschui, Susanna: *Der Stadt zur Zierde, dem Publico zur Freude. Theater in Bern im 18. und 19. Jahrhundert*. Hannover 2014 (= *Theatrum Helveticum*), S. 20. Hervorhebung i. Orig.

¹¹ Vgl. Veraguth, Manfred: «Besser ein ordentliches Theater, als die Tengel-Tangel-Wirtschaft in allen Quartieren». *Die Theatertopographie und das Theaterpanorama der Stadt Bern um 1900*. Hannover 2015 (= *Theatrum Helveticum*).

welcher schlaglichtartig Beiträge zu diversen szenischen Ereignissen der Berner Theatergeschichte versammelte, sowie in fünf synoptischen Kapiteln die Erkenntnisse für den jeweiligen historischen Zeitabschnitt zusammenfasste.¹²

In all diesen Publikation wird auf Messespektakel und Schaustellungen eingegangen, am ausführlichsten wohl bei Veraguth, der ihnen unter der Kategorisierung ‹Theater als Schauereignis› ein Kapitel im qualitativen Teil seiner Arbeit widmet.¹³ Ebenfalls fündig wird man in der populärwissenschaftlichen Monografie *Zibelemärit – Martinimesse* des Berner Volkskundlers Rudolf J. Ramseyer. Auf zwölf Seiten werden die ‹Meßspektakel zu Ostern und Martini› mittels historischen Tagebucheinträgen und Zeitungsberichten kurz umrissen und bildhaft vermittelt.¹⁴ Jedoch fehlt bis dato eine vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex für die Stadt Bern. Über die Gründe dafür lässt sich nur mutmassen. Eine potenzielle Theorie wäre, dass ‹das Spektakel innerhalb der Theatergeschichtsschreibung den Status des ‹Anderen› im Verhältnis zum nationalen Theaterkanon zugeteilt bekommen›¹⁵ habe und von der Theaterwissenschaft gar nicht berücksichtigt werde. Dies ist aber angesichts des weit gefassten Theaterbegriffs, welcher am ITW gelehrt und praktiziert wird, eher nicht anzunehmen.¹⁶ Ein anderer möglicher Grund könnte aber auch sein, dass einschlägige Quellensammlungen wie die Druckbelege Haller zum Zeitpunkt des Forschungsprojekts noch nicht systematisch erschlossen waren. Möglicherweise fanden aber diese Sachverhalte angesichts der bereits immensen Rechercheleistungen der Autor*innen auf anderen Gebieten und der daraus resultierenden Quellenfülle schlicht keinen Platz mehr in den jeweiligen Untersuchungen.

Die bisher einzige mir bekannte theaterwissenschaftliche Arbeit, welche sich dezidiert mit Schaustellungen im Bern des 19. Jahrhunderts beschäftigt, ist die Bachelorarbeit von Franziska Kusio, welche im März 2021 am ITW eingereicht wurde.¹⁷ Kusio nimmt anhand ausgewählter Quellen aus den Haller'schen Druckbelegen eine Kategorisierung und Kontextualisierung der angepriesenen Schauereignisse vor, gerahmt durch zwei Kapitel zu den soziopolitischen Bedingungen, unter welchen diese agierten, sowie zu einigen Spielorten und -stätten, welche aus den Belegen ersichtlich wurden. Jedoch bleibt diese Auseinandersetzung durch die doch sehr begrenzte Anzahl Zeichen, die für eine Bachelorarbeit zur Verfügung stehen, stets an der Oberfläche des recht weit gefassten Themenkomplexes. Auch muss ich Kusios Aussage widersprechen, dass im *Intelligenzblatt* für die Stadt Bern nur wenig über die während den Messen auftretenden Schaustellungs- und Zirkustruppen berichtet wurde.¹⁸

Nichtsdestotrotz stellt ihre Studie eine unverzichtbare Vorarbeit und Grundlage für die vorliegende Arbeit dar.

¹² Vgl. Greco-Kaufmann, Heidy (Hg.): *Stadt Narren, Festspiele, Kellerbühnen. Einblicke in die Berner Theatergeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zürich 2017 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 17).

¹³ Vgl. Veraguth 2015, S. 107–164.

¹⁴ Vgl. Ramseyer, Rudolf J.: *Zibelemärit – Martinimesse*. Langnau 1990, S. 88–101.

¹⁵ Röttger, Kati: *Historiografie des Spektakels*. In: Wihstutz, Benjamin u. Hoesch, Benjamin (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*. Bielefeld 2020, S. 133–156, hier S. 138.

¹⁶ Vgl. Kotte 2020, S. 349–359, 411–432.

¹⁷ Vgl. Kusio, Franziska: *Es ist nicht zu glauben ohne zu sehen. Einblick in die Schausteller- und Zirkusvielfalt Berns (1802–1859) anhand ausgewählter Plakate der Sammlung Druckbelege Haller der Universitätsbibliothek Bern*. Bachelorarbeit, Bern 2021, unveröffentlicht.

¹⁸ Vgl. Kusio 2021, S. 10. Mit Ausnahme der Jahre 1845–1847 und 1859 liessen sich im *Intelligenzblatt* für den Zeitraum 1834–1859 jeweils mindestens ein, vielfach sogar mehrere Berichte über individuelle Schaustellungen oder Messespektakel in ihrer Gesamtheit finden.

Nicht zuletzt soll an dieser Stelle noch die Untersuchung von Stefan Koslowski erwähnt werden, die das Konkurrenzverhältnis des Basler Stadttheaters zu den Zirkusvorstellungen und Schaubuden während der Basler Herbstmesse im 19. Jahrhundert erforscht.¹⁹

Um einen allgemeinen historischen Überblick zu politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen für die Stadt und Landschaft Berns zu gewinnen, sei auf die interdisziplinär breit abgestützte Reihe *Berner Zeiten* verwiesen, welche zwischen 1999 und 2011 im Verlag Stämpfli erschien, für den in dieser Arbeit behandelten Zeitabschnitt insbesondere auf Band 5: *Berns moderne Zeit. Das 19. und 20. Jahrhundert neu entdeckt*.²⁰

All diesen Forscher*innen und Autor*innen gebührt an dieser Stelle ein besonderer Dank für ihre Vorarbeiten und Denkanstösse, denn ohne sie wäre die vorliegende Arbeit in ihrer jetzigen Form nicht möglich.

¹⁹ Vgl. Koslowski, Stefan: Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Zürich 1998 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 3).

²⁰ Vgl. Martig, Peter u. a. (Hg.): *Berns moderne Zeit. Das 19. und 20. Jahrhundert neu entdeckt*. Bern 2011 (= *Berner Zeiten*, Bd. 5).

3. Untersuchungsgegenstand und Quellenmaterial

Meine Recherchearbeit für die vorliegende Arbeit fokussierte zunächst auf Quellen zu Messespektakeln, welche in der Stadt Bern zwischen 1834 und 1859 stattfanden. Dazu definierte ich den Begriff Messespektakel primär als ein szenisches Schauereignis, welches während den jährlich abgehaltenen Berner Messen im genannten Zeitraum stattfand. Derer gab es zweierlei: zum einen die Ostermesse, die üblicherweise eine Woche nach dem Osterwochenende begann, und die Martinmesse, die sich jeweils um die Monatswende November–Dezember herum ereignete. Beide Messen wurden 1439 durch die Berner Obrigkeit zu zollfreien Warenmessen und Jahrmärkten erhoben und dauerten im 19. Jahrhundert in der Regel zwei Wochen.²¹ Dieses zeitliche Ausschlusskriterium grenzte nicht nur meine Recherche signifikant ein, sondern auch meinen Untersuchungsgegenstand gegenüber anderen Spektakelformen und Schaustellungen während der übrigen Jahreszeiten ab, wozu sich ebenfalls zahlreiche Quellen in den beiden betrachteten Konvoluten finden lassen. Diese sollen nun im Folgenden etwas genauer präsentiert werden.

Bereits erwähnt wurden die Belege von Zirkus- und Schaustellerplakaten der Druckerei Haller, die im Zeitraum von 2018 bis 2020 durch das Zentrum für historische Bestände der Universitätsbibliothek Bern für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden und im Sonderlesesaal des Bibliotheksstandorts Münsterergasse einsehbar sind. Wie genau die Belege in den Besitz der Bibliothek kamen, ist bis dato nicht bekannt. Wie Brigitte Bättig schreibt, war es «ein Zufallsfund im Estrich der damaligen Stadt- und Universitätsbibliothek, den [Oberbibliothekar Hans] Bloesch in den 1920er Jahren machte»²². Was Bloesch – oder Blösch, es existieren beide Schreibweisen des Namens – vorfand, waren rund 200 mächtige Folianten, «in denen von 1800 bis 1820 summarisch, von da an bis 1859 systematisch und regelmässig von jeder Druckerarbeit ein Beleg eingeklebt wurde, vermutlich als Rechnungsbeilagen.»²³ Vermutet wird, dass die Bände irgendwann einmal bei einem Umzug der Druckerei auf dem Speicher der Bibliothek landeten. Dort fristeten sie allerdings bis zu Bloeschs Entdeckung ein unbeachtetes und «nur von Mäusen und Schimmelpilzen geschätztes Dasein»²⁴. Bloesch erkannte aber sofort das enorme Potenzial der Sammlung für die Erforschung der bernischen Kulturgeschichte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

Man erhält einen köstlichen Einblick in die Vergnügungen und in die täglichen Lebensbedürfnisse unserer Voreltern. Wir finden hier vollzählig die Plakate, die sie unter dem Zeitglockenturm studierten und besprachen, die Verfügungen der Polizei, die stets grössere Dimensionen annehmenden Reklameplakate der Menagerien, Seiltänzer und Zirkusunternehmungen, die das Entzücken der Jugend gebildet haben müssen; die Packungen, in denen unsere Urgrossmütter und Grossmütter ihren Kaffee und ihre Mixturen einkaufen; die Bietkarten mit denen unsre Vorfahren zu Sitzungen und Bällen, zu Leistversammlungen und Schützenübungen aufgeboden wurden. Zirkulare und Gelegenheitsgedichte, das Adressenmaterial für Zeitungsversendungen, Formulare und

²¹ Vgl. Ramseyer 1990, S. 27, 33.

²² Bättig, Brigitte (Hg.): *Merz Material. Objekte aus der Sammlung Druckbelege Haller*. Bern 2020, S. 114.

²³ Blösch, Hans: Eine Fundgrube für bernische Kulturgeschichte. Eine vorläufige Mitteilung von Dr. Hans Blösch. In: *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde*, Jg. 16, H. 1, 1920, S. 97–98, hier S. 97.

²⁴ Ebd.

Preislisten, Klopffzettel und Geschäftsempfehlungen – alles findet sich in buntem Wechsel und lässt uns das tägliche Leben der guten alten Zeit miterleben.²⁵

Bloesch und weitere Mitarbeitende der Stadtbibliothek machten sich bereits in den 1920er-Jahren daran, die Sammlung in einen nutzbaren Zustand zu bringen. Sie zerlegten die Folianten der Jahre 1800–1824, reinigten die Druckbelege, so gut es ging, und ordneten sie systematisch nach bestimmten Themenbereichen und Formaten in ca. 30 Mappen und 70 Schachteln ein. Dieses Vorgehen brachte gemäss dem Historiker François de Capitani sowohl Vorteile wie Nachteile mit sich, denn «[d]adurch ging zwar der chronologische Zusammenhang der Dokumente und ihre Einordnung in den Alltagsbetrieb der Druckerei verloren, für den an einer bestimmten Fragestellung interessierten Benutzer aber wurde die Suche sehr erleichtert.»²⁶ Die restlichen Bände, immerhin noch 113 an der Zahl, wurden in ihrem ursprünglichen chronologischen Zustand behalten und im Zuge des bereits erwähnten Erschliessungsprojekts des Zentrums für historische Bestände nur gesichtet und gereinigt. Die beiden zuständigen Mitarbeiterinnen Ulrike Bürger und Brigitte Bättig fanden während der Erschliessung allerdings heraus, dass die Ankündigungen für Theateraufführungen im Hôtel de Musique bereits entfernt und in ein separates Konvolut der Bürgerbibliothek Bern überführt wurden: «Während die Theaterzettel von den Vorgängern Bloesch als besonders bedeutungsvoll eingestuft wurden, erschienen die Zirkus- und Schaustellerplakate wohl als weniger wertvoll und wurden in der Sammlung belassen. Bloesch wiederum sah einen besonderen Wert in den Plakaten für Jahrmarkt, Schaubuden, Menagerien und Artisten. Er löste diese systematisch aus den Folianten der Jahre 1825–1859 heraus.»²⁷ Dies erleichterte meine Recherche ungemein, da diese Belege dadurch gebündelt in sieben Schachteln in der Universitätsbibliothek ausleih- und einsehbar sind. Die Papierbögen, die ich darin vorfand, allerdings durchgehend als Plakate zu bezeichnen, vermittelt, wie Franziska Kusio in ihrer Bachelorarbeit richtig bemerkt,²⁸ einen etwas verfälschten Eindruck, da ein Plakat per Definition vorwiegend auf der «attraktiven Gestaltung in Bild und/oder Text»²⁹ basiert. Die überwiegende Mehrheit der Belege besteht aber praktisch ausschliesslich aus Textblöcken. Bildliche Motive entdeckt man hie und da nur in Form von Rahmungen oder Titelverzierungen. Zusätzlich finden sich in den Archivschränken auch immer wieder kleinformatige Programme, vor allem für Zirkusgastspiele, welche in beinahe jeder einzelnen Vorstellung andere Nummern präsentierten. So erscheint mir die zeitgenössische Bezeichnung «Anschlagzettel» für das Konvolut der Druckbelege Haller geeigneter, denn diese beschreibt gemäss der ersten Auflage von Meyers Konversations-Lexikon eine «öffentliche Bekanntmachung, die auf der Anschlagtafel, an einem Eckhause, in Wirthsstuben, an Rathhäusern etc. angeheftet, angeschlagen»³⁰ wurde. Dadurch wird auch ihre limitierte Reichweite fassbar, wogegen ein Plakat potenziell beinahe überall im öffentlichen Raum angebracht werden kann. Für die vorliegende Arbeit wurden während der Recherchephase gesamthaft 239 Belege fotografisch

²⁵ Ebd., S. 97f.

²⁶ Capitani, François de: «... von den Mäusen halb zerfressen». Die Sammlung «Druckbelege Haller» in der Stadt- und Universitätsbibliothek Bern. In: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Jg. 56, H. 2, 1994, S. 191–198, hier S. 193.

²⁷ Bättig, Brigitte u. Bürger, Ulrike: Erschliessung und Konservierung der Sammlung Druckbelege Haller, Teil 1. Projektabschlussbericht, Bern 2019, unveröffentlicht, S. 6f.

²⁸ Vgl. Kusio 2021, S. 11f.

²⁹ Dorn, Margrit: Art. Plakat. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart, Weimar 2003, S. 339–342, hier S. 339.

³⁰ o. A.: Art. Anschlag. In: Meyer, H.[ermann] J.[ulius] (Hg.): Neues Conversations-Lexikon für alle Stände. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern. Bd. 1, Hildburghausen u. New York 1857, S. 876.

erfasst und katalogisiert. Die Anschlagzettel der im Hauptkapitel dieser Arbeit untersuchten Schaustellungen und -ereignisse finden sich im Anhang.

Das zweite Quellenkonvolut bilden ausgesuchte Zeitungsnummern des *Intelligenzblatts* für die Stadt Bern aus den Jahren 1834 bis 1859. Das *Intelligenzblatt* wurde ebenfalls von der Druckerei Haller herausgegeben und wird für das 19. Jahrhundert als die «wichtigste Stadtberner Zeitung, was die lokale Berichterstattung betrifft»³¹, angesehen; denn darin fanden sich «Berichte über das politische Geschehen, amtliche Mitteilungen von Stadt, Kanton und Burgergemeinde, Nachrichten aus Vereinen, Leserbriefe, Nachrufe, Berichte über Verbrechen und vieles mehr.»³² Die Zeitung erschien erstmals am Mittwoch, den 10.09.1834, und bis im Juni 1835 einmal wöchentlich, zuerst jeweils mittwochs, ab Januar 1835 jeweils freitags. Ab Juli 1835 wurden zwei Nummern pro Woche herausgegeben, dabei wurde der Mittwoch als Erscheinungstag wieder eingeführt, während die zweite Ausgabe am Samstag publiziert wurde. Ab 01.01.1841 wandelte sich das *Intelligenzblatt* zur Tageszeitung. Mit Ausnahme des Sonntags erschien an allen Wochentagen eine Nummer. Grund dafür scheint unter anderem die Bestrebung der Redaktion gewesen zu sein, mit dem Zeitungsangebot anderer Deutschschweizer Städte mithalten.³³ Ab Juli 1852, im neunzehnten Erscheinungsjahr, erhielt das *Intelligenzblatt* schliesslich auch noch eine Sonntagsnummer, wobei diese «aber bereits am Samstag Nachmittag vertragen und durch die Post spedirt [sic]»³⁴ wurde. Zusätzlich wurden seit der Zeitungsgründung 1834 in periodischen Abständen auch Nachmittagsbeilagen verteilt sowie ab Januar 1858 auf ein grösseres dreispaltiges Format umgestellt. Die Menge an gedruckten Informationen, welche die Berner Bevölkerung erreichte, vergrösserte sich also bereits in den ersten 25 Jahren der Publikationsgeschichte des *Intelligenzblatts* um ein Vielfaches.

Die Jahrgänge 1834 bis 1888 wurden im Zuge des ersten Zeitungsdigitalisierungsprojekts der damaligen Stadt- und Universitätsbibliothek Bern 2006 online zugänglich gemacht, die vollständige Aufschaltung der restlichen Jahrgänge erfolgte schliesslich im April 2009.

Während der Recherche für diese Arbeit wurden insgesamt 385 Zeitungsnummern des *Intelligenzblatts* durchgesehen.

So markierte 1834 als erster Jahrgang des *Intelligenzblattes* für die Stadt Bern den Anfang, 1859 als letztes Jahr der in die Universitätsbibliothek überführten Haller'schen Druckbelege den Endpunkt meines ursprünglich gesetzten Recherchezeitraums. Der Hauptteil meiner Arbeit fokussiert indes spezifisch, wie bereits erwähnt, auf Ereignisse während der Martinimesse 1851.

³¹ Lüthi, Christian: Das «Intelligenzblatt für die Stadt Bern» erhält ein zweites Leben. In: *Libernensis*, 2 / 2006, S. 18–20, hier S. 18.

³² Ebd.

³³ Im Vergleich dazu: «Schon lange hegten viele Abonnenten des *Intelligenzblattes* den Wunsch, auch in Bern ein Tagblatt zu besitzen, wie es Zürich und Basel bereits seit Jahren haben. [...] Dem Wunsche des Publikums soll nun entsprochen werden.» *Intelligenzblatt für die Stadt Bern*, Jg. 7, Nr. 100, 12.12.1840, S. 477. Verweise auf dieses Quellenkonvolut werden im Folgenden jeweils mit ISB abgekürzt.

³⁴ ISB, Jg. 19, Nr. 150, 23.06.1852, S. 1249.

4. Spektakel und Spektakularität: Theoretische Überlegungen

Was in gängigen Spektakeldefinitionen auffällt, ist die konsequente Hervorhebung des Schauwerts eines Ereignisses, welcher allerdings mit dem Verdacht verbunden ist, dass Spektakel sich auf eine rein sensorische Affizierung des Publikums beschränkt; «[d]eutlich ist immer der implizite Hinweis auf die auf Wirksamkeit und Imposanz vor allem der dem Publikum angebotenen Sinnesreize berechnete Inszenierung bei Hintanstellung jeglicher Inhalte.»³⁵

Die Verbindung von Spektakel und Theater ist indessen nicht von der Hand zu weisen und steckt bereits in der Etymologie der beiden Begriffe: So leitet sich das lateinische *spectaculum*, bei Tertullian als Sammelbezeichnung für antike Schauspiele verwendet,³⁶ vom Verb *spectare* = «schauen» ab, während sich das griechische *θέατρον* aus der Wurzel *θέα* = «das Anschauen» speist.³⁷ Nach der Amsterdamer Theaterwissenschaftlerin Kati Röttger ist also bei beiden Begriffen ein «Akzent auf den Raum des Sehens und Gesehen-Werdens und die Aktivität des Zuschauens (Blick)»³⁸ erkennbar.

Damit sei aber auf keinen Fall gemeint, dass sich der Spektakelbegriff mit einem weit gefassten Theaterbegriff wie demjenigen des Instituts für Theaterwissenschaft Bern zusammenführen lasse, wie dies nach Ulf Otto in manchen Fällen geschieht. Denn, wie Otto meines Erachtens richtig kritisiert, könnte dadurch ohne weiterführende Präzisierungen behauptet werden, «dass das Spektakel im Grunde mit dem Gegenstandsbereich der Theaterwissenschaft zusammenfällt, ohne dass damit das Eine oder das Andere auch nur ansatzweise erhellt wäre.»³⁹

Welchen Mehrwert hat uns also der Terminus Spektakel zu bieten beziehungsweise wie kann er für kulturwissenschaftliche Überlegungen nutzbar gemacht werden? Damit beschäftigen sich unter anderen Simon Frisch, Elisabeth Fritz und Rita Rieger in ihrer Einführung zum Sammelband *Spektakel als ästhetische Kategorie*, der als eine der ersten Publikationen gewertet wird, die diese Überlegungen anstellen.⁴⁰ So formulieren die Autor*innen denn auch ihren Anspruch, mit dem Band eine umfassende Betrachtung der Potenziale, Wirkungsweisen und produktiven Aspekte des Spektakels zu präsentieren, «wodurch der Begriff als wichtiges Scharnier für kunsttheoretische wie kultur- und gesellschaftspolitische Fragestellungen aufgezeigt, diskutiert und für anschließende Analysen fruchtbar gemacht werden kann.»⁴¹ Wie viele andere gehen sie dabei zunächst von Guy Debords wegweisendem Werk *Die*

³⁵ Harpen, Julius von: Art. Spektakularisierung. In: Brössel, Stephan u. a. (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe. 13.03.2022, www.filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:spektakularisierung1-8932, 06.07.2022.

³⁶ Vgl. Tertullianus, Quintus Septimius: *De spectaculis – Über die Spiele*. Übers. u. hg. v. Karl-Wilhelm Weeber, bibliogr. erg. Ausg., Stuttgart 2002.

³⁷ Vgl. o. A.: Art. *spectaculum*. In: Baier, Thomas (Hg.): *Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Neu bearb. Aufl., Bd. 2, Darmstadt 2013, Sp. 4462–4463; Vgl. o. A.: Art. *θέατρον*. In: Gemoll. *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*. 10., völlig neu bearb. Aufl., München 2012, S. 392.

³⁸ Röttger 2020, S. 135.

³⁹ Otto, Ulf: Die Verachtung des Spektakels. Zum historischen Ort und der rhetorischen Ausrichtung eines theaterwissenschaftlichen Grundbegriffs. In: Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*. Paderborn 2018 (= *Inter / Media*, Bd. 5), S. 35–49, hier S. 35.

⁴⁰ Vgl. Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita: Einführung: Perspektiven auf das Spektakel. In: Dies. (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*. Paderborn 2018 (= *Inter / Media*, Bd. 5), S. 9–32.

⁴¹ Ebd., S. 21.

Gesellschaft des Spektakels aus. Frisch, Fritz und Rieger distanzieren sich jedoch von der darauf begründeten kunsttheoretischen Tradition, welche den Spektakelbegriff «zur Diffamierung einer sinnentleerten abstumpfenden und isolierten Konsumkultur des Kapitalismus»⁴² einsetzt, und propagieren stattdessen eine Anwendung des Spektakelbegriffs, welche ohne jegliche Wertung *a priori* «auf der Deskription und Analyse der Eigenschaften und Typen von Spektakularität als ein spezifischer Modus in Darstellung und Rezeption»⁴³ beruht. Um diesen Modus herauskristallisieren zu können, wird besonders das Staunen als primäre rezeptionsästhetische Eigenschaft des Spektakels hervorgehoben, was wiederum den bereits erwähnten Aspekt der Schaulust betont.⁴⁴ Diese wird durch eine generelle Überfülle an sinnlichen Reizen befriedigt, was die Zuschauenden in eine körperliche Erregung versetzt. Gleichzeitig seien sie aber durchaus auch zur kritischen Betrachtung fähig, denn:

Einem Spektakel beizuwohnen oder es sogar zu genießen, lässt die Zuschauerinnen und Zuschauer eine Bewegung nachvollziehen, indem sie zwischen Eintauchen in eine Illusion und distanzierter Dechiffrierung von Zeichen, zwischen Affizierung und Reflexion oszillieren und gerade dadurch in spezifischer Weise Bedeutung generieren.⁴⁵

In diesem Sinne wird also das genuin Spektakuläre präzise in dieser Oszillation, diesem Wellengang zwischen den beiden Ebenen der Affizierung und der Reflexion verortet. Die Schauenden wechseln nach Frisch, Fritz, und Rieger konstant zwischen diesen beiden Rezeptionsmodi hin und her. Ob die Bewegung dabei aus einem eigenen Antrieb geschieht oder zwangsläufig durch das Gesehene herbeigeführt wird, wird von den Autor*innen nicht eindeutig definiert.

Obwohl einleuchtend, scheint mir dieses Konzept zu kurz gefasst zu sein, da es den Eindruck vermittelt, das Verhältnis zwischen Affizierung und Reflexion gestalte sich als ein binäres «Entweder–Oder». Mehr Sinn ergäbe für mich aber ein «Sowohl–Als auch», ein Spektrum mit graduellen Abstufungen zwischen den beiden Extrempositionen des vollkommenen Eintauchens in die Illusion und der reinen Dechiffrierung aus der Distanz. Gleich einer 3D-Brille kann das Bild, je nach dem, welches Auge zugekniffen wird, immer noch ausschliesslich durch die eine, rote, oder die andere, grüne, Folie betrachtet werden, falls gewünscht. Der Tiefeneffekt stellt sich aber erst ein, sobald durch beide Folien gleichzeitig hindurchgeschaut wird. Dadurch haben wir es weniger mit einer oszillierenden Bewegung zu tun, als vielmehr mit einem Schillern oder Irisieren, einer simultanen Vielfarbigkeit, aus der einmal dieser, einmal jener Farbton hervorsticht, dabei jedoch stets alle Schattierungen sichtbar bleiben. Dies ist meines Erachtens der spezifische Modus in Darstellung und Rezeption, der dem Spektakel innewohnt.

Somit haben wir nun die Linse namens Spektakularität für das Unterfangen, welches die vorliegende Arbeit darstellt, definiert. Schön und gut, aber worauf werfen wir nun den Blick? Diese Frage führt uns wieder zum Ausgangspunkt dieses Kapitels, denn was alles als «Spektakel» begriffen werden kann, scheint je nach Schwerpunkt der jeweiligen Forschungsperspektive stark zu variieren. Es zeigt sich eine Parallele zur Begriffsschwierigkeit, mit der die Theaterwissenschaft nach Andreas Kotte ebenfalls zu

⁴² Ebd., S. 10.

⁴³ Ebd., S. 19.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 14.

⁴⁵ Ebd., S. 16.

kämpfen hat: Einige Vorgänge werden Spektakel genannt; welche, wird aus einer subjektiven Perspektive heraus entschieden.⁴⁶

Frisch, Fritz und Rieger schießen meines Erachtens jedoch etwas über das Ziel hinaus, wenn sie zusätzlich zu Krönungszeremonien, Staatsbesuchen, politischen Akten, Vorstellungen von Erfindungen, Expeditionsberichten und Kunstausstellungen auch noch «Geburtstagsfeste, Hochzeiten oder Taufen»⁴⁷ als Spektakel anführen, zumal sie sich dadurch ihrer eigenen, zuvor aufgestellten Definition widersprechen, die zwar nicht weniger umfassend ist, aber mit klareren Kriterien umrissen wird:

Allgemeiner gefasst und dem alltagssprachlichen Gebrauch folgend können Spektakel als kulturelle, sportliche, aber auch politische Veranstaltungen bezeichnet werden, die sich an ein breites Publikum richten und durch Strategien der sinnlichen Überwältigung, des Erstaunens, der Schaulust und der affektiven Berührung gekennzeichnet sind.⁴⁸

Dies deckt sich mit dem Spektakelbegriff, wie ihn Kati Röttger für ihre beiden Beiträge *Technologien des Spektakels* und *Historiografie des Spektakels* verwendet.⁴⁹ Röttger betont zusätzlich «die mit dem Spektakel verbundene Hervorhebung von Sensation, Attraktion und Aufmerksamkeit»⁵⁰ durch Effekte, die *theatral* genannt werden können, da sie mit dem «Vorgang des Zeigens bzw. Aufführens»⁵¹ gleichgesetzt werden. Dadurch eröffnet sich ein erweitertes Bedeutungsspektrum, «das einerseits in die Soziologie (Masse), die Psychoanalyse (Schaulust), das Theater (Vorstellung) und die Massenmedien hineinreicht.»⁵² In ihren Schriften versucht Röttger wie Frisch, Fritz und Rieger ebenfalls, eine Aufwertung und Fruchtbarmachung des Spektakelbegriffs für kultur- und theaterwissenschaftliche Forschungen zu erzielen, da spektakuläre Praktiken, bisher als «Vulgärform des Theaters»⁵³ betrachtet, nur partiell berücksichtigt worden seien. Welche Ansätze sie dafür verwendet, wird im folgenden Kapitel zum methodischen Vorgehen noch genauer beleuchtet werden.

Zum Schluss dieses Kapitels soll noch auf den Beitrag *Die Verachtung des Spektakels* des Münchner Theaterwissenschaftlers Ulf Otto eingegangen werden.⁵⁴ Otto begreift das Spektakel zunächst als ein explizites Phänomen der Moderne, welches durch seine als zwielichtig wahrgenommene Nähe zum Theater, seine Öffentlichkeitswirkung sowie durch den Einbezug technischer Errungenschaften und Verfahren gekennzeichnet ist: «Mit dem Spektakel, so ließe sich dies zusammenfassen, steht also ein illegitimes, populäres und industrielles Theater zur Debatte, ein Theater, das sich historisch erst mit der metropolitanen Kultur des 19. Jahrhunderts entwickelt.»⁵⁵

Auf der Suche nach dem Spektakel als «spezifisch modernes Verhältnis zu Theater und Theatralität»⁵⁶ wird im Verlauf des Beitrags ein Gang durch dessen Begriffsgeschichte anhand wegweisender Schriften angetreten. Dabei wird besonders die Beziehung zu und Verbindung

⁴⁶ Vgl. dazu das Kapitel 2.1 Einige Vorgänge werden Theater genannt. In: Kotte 2012, S. 61–64.

⁴⁷ Frisch; Fritz u. Rieger 2018, S. 13.

⁴⁸ Ebd., S. 11f.

⁴⁹ Vgl. Röttger, Kati: *Technologien des Spektakels*. In: Ritzer, Ivo u. Schulze, Peter W. (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden 2016, S. 43–70; Vgl. Röttger 2020.

⁵⁰ Röttger 2016, S. 51.

⁵¹ Ebd., S. 52.

⁵² Ebd., S. 51.

⁵³ Röttger 2020, S. 133.

⁵⁴ Vgl. Otto 2018, S. 35–49.

⁵⁵ Ebd., S. 35.

⁵⁶ Ebd., S. 36.

mit Formen der Herrschaft und der Konstitution des modernen Subjekts herauskristallisiert. So wandelte sich die Funktion des Spektakels an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert von der Darstellung von Macht hin zu einem populären und wirtschaftlich verwertbaren Weltmodell: «Während das barocke Spektakel ein ausgewählter Ort war, an den Wenige geladen wurden, um sich sehen zu lassen, beschreibt das moderne Spektakel einen Raum [sic] in dem die Vielen für das Sehen einer Welt bezahlen, die sich durch die Schau als Welt konstituiert.»⁵⁷ Wohl nicht zufällig fällt dieser Funktionswandel in die Zeit der Französischen Revolution und der damit verbundenen allmählichen Einführung der Gewerbefreiheit in Europa. In dieser ubiquitären Auffassung wird der Spektakelbegriff anschliessend, wie bereits erwähnt, von Debord und Michel Foucault kritisch betrachtet, bevor er durch die Theorien der Kunstprofessor*innen Jonathan Crary und Vanessa Schwartz wieder rehabilitiert und produktiv nutzbar gemacht wird. Crary und Schwartz legen ihren Fokus unabhängig voneinander auf die Entwicklung des modernen Subjekts, welches sich im Spektakel von einem «gesehenen» zu einem «sehenden» entwickelt.

Statt der disziplinierten Aufmerksamkeit eines individualisierten Betrachters setzt Schwartz an den Beginn der Gesellschaft des Spektakels die Konstruktion einer kollektiven Realität, die sich dadurch auszeichnet, dass sie erstens die Dinge in einer egalitären Ordnung nebeneinanderstellt; zweitens, die Dinge nahe rückt und berührbar macht; drittens, den Dingen eine zuvor ungekannte Gegenwart verleiht.⁵⁸

Damit sieht Otto das auf das Spektakel gerichtete Erkenntnisinteresse weniger in den gezeigten Inhalten, als vielmehr in der Frage danach, «was im Akt des Schauens mit den Schauenden passiert»⁵⁹, also in der «Praxis des Schauens.»⁶⁰

Die Politik dieses modernen Spektakels findet sich nicht in der Schaustellung, sie verbirgt sich vielmehr in der Kultur des Schauens, die es etabliert, und die einerseits die Aufmerksamkeit des Individuums diszipliniert, andererseits die kollektive Partizipation an einer egalitären, proximen und ephemeren Gegenwart ermöglicht.⁶¹

Diese kollektive Partizipation bringt uns über Umwege wieder zurück zu Simon Frisch, Elisabeth Fritz und Rita Rieger, welche allerdings – meiner Meinung nach zu Recht – den durch Spektakel verbreiteten Inhalten mehr Gewicht geben.

Spektakel bringen zur Anschauung, sie unterhalten, sie zeigen, sie berühren und sie beweisen. Sie schaffen Geltung, Wahrheit, Wirklichkeit, sie ordnen, produzieren und verbreiten Wissen, indem sie große Mengen als Zuschauer vereinen und durch spezifische Inszenierungsformen deren Aufmerksamkeit anziehen. Spektakel bringen wortwörtlich *Ansichten* in die Welt, indem sie verkörpern, vereinfachen und vervielfältigen.⁶²

Die Beschäftigung mit diesen drei theoretischen Ansätzen hat gezeigt, dass der Spektakelbegriff für kulturwissenschaftliche Betrachtungen im Allgemeinen und theaterwissenschaftliche im Besonderen immer noch umstritten und von definitorischen Unschärfen geprägt ist. So variiert je nach Perspektive und Erkenntnisinteresse der Forschenden zum einen, was als Spektakel bezeichnet wird, und zum anderen, worin seine Charakteristika liegen. Es scheint, als ob das Spektakel, ähnlich wie auch das Theater, sich

⁵⁷ Ebd., S. 39.

⁵⁸ Ebd., S. 45.

⁵⁹ Ebd., S. 44.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 45.

⁶² Frisch; Fritz u. Rieger 2018, S. 13. Hervorhebung i. Orig.

einer allgemeingültigen Definition entzieht. Alle drei vorgestellten Theorien argumentieren meiner Ansicht nach jedoch mit einem Zugang *top-down*, der *a priori* nach einer Definition sucht, um sie erst in einem weiteren Schritt mit spezifischen Beispielen zu verifizieren. Geht man aber im Umkehrgang von historischen Phänomenen aus, und schliesst *bottom-up* vom Besonderen auf das Allgemeine, so kann zwar keine Normativität beansprucht, jedoch genauer auf die Spezifität der einzelnen Ereignisse eingegangen werden. Dies erscheint mir für meine Untersuchung der deutlich sinnvollere Weg.

5. Methodisches Vorgehen

Die vorliegende Arbeit ist in erster Linie eine historiografische. Es lohnt sich also, an dieser Stelle einige Gedanken an das methodische Vorgehen unter dem Gesichtspunkt der Theatergeschichte zu verlieren. Laut Andreas Kotte ergeben sich aus der Tatsache, dass ein bestimmtes Theaterereignis an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt stattfindet, drei Komponenten theaterhistorischer Forschung, nämlich eine thematische, eine örtliche und eine zeitliche. Diese Komponenten überschneiden sich stets mehr oder weniger, inwieweit sie dies genau tun, hängt vom jeweiligen Fokus der Forschenden ab. Das Extrem der kompletten Überlagerung und Verschmelzung findet sich nach Kotte in den rhapsodisch angelegten Theatergeschichten, wie beispielsweise derjenigen von Armand Streit, was jedoch kritisch zu betrachten ist, da durch die intuitiv getroffene Auswahl der Informationen unklar bleibt, woher sie stammen und welches Material den Schreibenden denn überhaupt vorlag.

Wenn man sich zu stringenterem Vorgehen entschliesst, ergibt sich als ein mögliches Grundmodell eine jeweils zweifache Einschränkung gegenüber einer Öffnung, man untersucht:

- eine Theaterform an mehreren Orten in kürzerer Zeitspanne (zum Beispiel Kabarets der Deutschschweiz um 1970) oder
- eine Theaterform an einem Ort über eine längere Zeitspanne (zum Beispiel Masken im Brauchtum der Stadt Luzern) oder
- mehrere Theaterformen an einem Ort über eine kürzere Zeitspanne (zum Beispiel die Zürcher Theaterszene 1991).⁶³

Dementsprechend wählte ich für mein Vorgehen den letzteren Zugang und beschränke mich bei meinen nachfolgenden Ausführungen örtlich auf die Stadt Bern und zeitlich auf die Martinimesse des Jahres 1851. Die entsprechende Öffnung der thematischen Komponente erlaubt den Einbezug verschiedener Formen von Schaustellungen und Spektakeln. Dementsprechend wird ein Querschnitt durch eine Sedimentschicht der Berner Theatergeschichte vorgenommen und ein synchrones Nebeneinander von spektakulären Phänomenen präsentiert, woraus sich schliesslich ein möglichst flächendeckendes Puzzlebild ergibt, in welchem die einzelnen Teile implizit oder explizit ineinandergreifen und aufeinander Bezug nehmen. Dagegen würde ein Längsschnitt durch mehrere Sedimentschichten ein erhellendes Licht auf die diachronen Abfolgen von spezifischen Formen und die damit verbundenen Entwicklungslinien werfen. Für die vorliegende Arbeit wäre auch ein solches Vorgehen möglich gewesen, da für die gesamte erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Quellen von Schaustellungen vorliegen, wie in Kapitel 3 dieser Arbeit gezeigt wurde.

Einen für diese Arbeit immanent wichtigen methodischen Ansatz liefert indessen, wie bereits erwähnt, Kati Röttger mit ihrer *Historiografie des Spektakels*, welche 2020 in einem von Benjamin Wihstutz und Benjamin Hoesch herausgegebenen Band namens *Neue Methoden der Theaterwissenschaft* erschienen ist. Röttger schlägt darin zwei Denkrichtungen vor, wie sich eine Spektakelgeschichte schreiben liesse. Zum einen begreift sie Spektakelgeschichte

⁶³ Kotte 2020, S. 186.

als Technikgeschichte, zum anderen argumentiert sie, dass sich daraus fruchtbare Möglichkeiten für eine interkonnektive Historiografie ergäben.⁶⁴

Dabei geht sie von den folgenden von Jan Lazardzig in Verbindung mit dem Spektakelbegriff postulierten neuen Aufgaben für die Theatergeschichtsschreibung aus:

(a) die konsequente Relativierung und Kontextualisierung des Schauspiels (d.h. seiner vielfältigen theoretischen und historischen Erscheinungsformen) im Verhältnis zu anderen (nicht-mimetischen) Formen öffentlicher Spektakel; (b) die Berücksichtigung und Aufwertung einer Material- und Objektkultur des Spektakels (Architekturen, Technologien) und damit einhergehend (c) die Ebenbürtigkeit nicht-menschlicher Akteure und Agenten des Spektakels (wie Maschinen oder aber auch Tiere), ferner (d) eine transnationale bzw. grenzreflexive und an Transferprozessen ausgerichtete Historiographie.⁶⁵

Dies stellt insofern eine Erweiterung der klassischen Theaterformel nach Bentley und Brook dar, als für Lazardzig weder menschliche Agierende, sprich Schauspielende, noch Schauspiel im Sinne der Nachahmung von etwas benötigt werden, um ein Ereignis als Theater zu bezeichnen.

Messespektakel werden also im Rahmen der vorliegenden Arbeit als distinkte Theaterform oder zumindest als spezifische szenische Vorgänge verstanden, welche mit einem theaterwissenschaftlichen Analyseinstrumentarium untersucht werden können. Jedoch kann Theaterhistoriografie nicht einfach als historische Aufführungsanalyse mit dem Ziel einer möglichst genauen Rekonstruktion des Ereignisses begriffen werden, sei die Quellenlage auch noch so gut. Vielmehr sollte das Augenmerk laut Kotte auf die relationalen Zusammenhänge zwischen Agierenden und Schauenden gerichtet werden, denn:

Darin finden wir konzeptionelle, interaktionale, materielle und institutionelle Momente, die als kulturhistorisch-soziologische weitgehend ausserhalb einer Aufführungsrekonstruktion im engeren Sinne liegen. Theater als ‹Thatspiel› (Gengenbach) sollte möglichst als Handlung, als Vorgang analysiert werden.⁶⁶

Liegt der Fokus dementsprechend auf ebendieser Kontextualisierung von historisch spezifischen Vorgängen, so erscheint es meiner Meinung nach auch als sekundär, ob diese nun Theater genannt werden oder nicht.

Röttger argumentiert für das Verständnis von Spektakelgeschichte als Technikgeschichte mit dem Konzept der Genealogie nach Michel Foucault, welches nach systematischen Zusammenhängen zwischen historischen und gegenwärtigen Phänomenen fragt.⁶⁷

Ein solcher Ansatz würde es ermöglichen, die Geschichte des Spektakels ebenso bis zu den Römischen Gladiatorenspielen (mit ihren spektakulären Aufführungen neuer Waffen- und Wagentechniken) wie zum Maschinentheater der Barockzeit zurückzuverfolgen und

⁶⁴ Vgl. Röttger 2020, S. 138.

⁶⁵ Lazardzig, Jan: Apologie des Spektakels. Maschinentheoretische Erörterungen bei Michel de Pure (1688) und Claude-François Menestrier (1669). In: Rößler, Hole u. Rahn, Thomas (Hg.): Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jürg Jochen Berns. Wiesbaden 2018, S. 55–77, hier S. 77.

⁶⁶ Kotte 2020, S. 187.

⁶⁷ Vgl. Willer, Stefan u. Vedder, Ulrike: Art. Genealogie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2013, S. 263–264.

diese in einen Zusammenhang mit den heutigen spektakulären Technologien der globalen Digitalkultur zu bringen.⁶⁸

Insofern liessen sich unter Verwendung des Spektakelbegriffs «verschiedene *Konstellationen* von Kulturtechniken und Technikulturen»⁶⁹ unterschiedlicher Epochen analysieren und miteinander in Beziehung setzen. Innerhalb dieser Konstellationen spaltet Röttger das Spektakel dreierlei auf: 1.) als eine «besondere *Praxis* der Darstellung»⁷⁰, 2.) als «Medium oder Instrument, durch die etwas betrachtet wird»⁷¹ und 3.) als «*point of view*, der an eine bestimmte Erkenntnis und theoretisches Wissen gekoppelt ist.»⁷²

Es kann also unter einem explizit theaterwissenschaftlichen Blickwinkel gesagt werden, dass der Spektakelbegriff zum einen als ein spezifischer produktionsästhetischer Modus, zum andern als eine spezifische Form von Vorgängen und Ereignissen und zum dritten als eine spezifische Art der Rezeption gelesen werden kann.

Für Röttger gilt es nun, diese jeweiligen Spezifika in den unterschiedlichen historischen Kontexten herauszuarbeiten, was sie zum zweiten Ansatz der interkonnektiven Historiografie führt.

Diese liege aber besonders für die frühen 1800er-Jahre bis anhin noch als ein Desiderat der Spektakelforschung brach, so Röttger. Gründe dafür findet sie in der Tatsache, dass sich einschlägige Studien, zum Beispiel zu optischen Phänomenen wie dem Diorama, dem Panorama oder der Stereoskopie, zumeist aus einer monodisziplinär geprägten Perspektive den Untersuchungsgegenständen annähern. Damit verbunden, werde in Anlehnung an Walter Benjamin der Beginn einer «visuellen Moderne» erst auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegt. So würden die genannten Phänomene im historiografischen Modus einer Entwicklungsgeschichte nur zu Vorformen späterer visueller Medien wie dem Film oder der Fotografie degradiert. Damit werden nach Röttger aber «weder die Querverbindungen zwischen diesen medialen Praktiken, noch deren performative Eigenschaften, noch ihr sozial- und kulturgeschichtlicher Stellenwert berücksichtigt.»⁷³

Hier kommt nun der Ansatz einer interkonnektiven Geschichtsschreibung des Spektakels zum Zug. Der Aspekt der Interkonnektivität ergibt sich hierbei aus der Tatsache, dass sich spektakuläre Praktiken in allen Epochen durch eine «hohe, inter- und transnationale Mobilität und Zirkulation von Techniken, Apparaten, Motiven, Bildern, Wissen, Melodien und nicht zuletzt auch Personen»⁷⁴ auszeichnen. Diesem überaus komplexen Beziehungsgeflecht beizukommen, kann deswegen nur unter einer inter- und transdisziplinären Perspektive erfolgen.

Das bedeutet zum einen, Theater- und Operngeschichte, Kunst- und Bildgeschichte, Ästhetik- und Mediengeschichte, Technik- und Wissenschaftsgeschichte in einen kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen. [...] In Verbindung mit dem Spektakel eröffnet eine interkonnektive Historiografie darüber hinaus einen Blick darauf, wie technologische, künstlerische, wissenschaftliche und soziale Prozesse im Sinne einer Techno-Anthropologie zusammenwirken.⁷⁵

⁶⁸ Röttger 2020, S. 140.

⁶⁹ Ebd. Hervorhebung i. Orig.

⁷⁰ Ebd. Hervorhebung i. Orig.

⁷¹ Ebd., S. 140f.

⁷² Ebd., S. 140. Hervorhebung i. Orig.

⁷³ Ebd., S. 148.

⁷⁴ Ebd., S. 143.

⁷⁵ Ebd., S. 143f.

Auf der Ebene der Methodik gliedert Röttger diesen Zugang in vier Schritte auf:

Erstens muss das Spektakel als «*Phänomen* und *Modalität* der Moderne»⁷⁶ untersucht werden. Dabei wird der Begriff der Modalität als gesamtgesellschaftlich gültig verstanden, was implizit wiederum auf Debords Auffassung von Spektakel verweist, bei Röttger jedoch ins Positive gekehrt wird.

Zweitens ergibt sich eine umfassende Betrachtung des Spektakels nur in einem inter- und transmedialen Zusammenspiel. Theater wird hierbei relativ selbstverständlich genauso als Medium verstanden, wie Film oder Fernsehen, was ich eher kritisch bewerte, da dadurch der Begriff des Mediums als Konzept top-down über Ereignisse und Vorgänge gestülpt wird, ohne ihre jeweiligen Spezifika zu betrachten.⁷⁷ Einem intermedialen Zugang kann ich jedoch nur beipflichten, auch unter dem Hinblick des Theaters als medienempfänglicher «Vielfrass», welcher wiederum rückwirkend auf mediale Praktiken Einfluss nimmt.⁷⁸

Der dritte und vierte Zugangsschritt Röttgers kann im Rahmen dieser Arbeit getrost ausgeklammert werden. Es ist dies nämlich zum einen die Folgerung, dass mit der Prämisse der beiden ersten Schritte bestimmte massenmediale Formate «als Spektakel untersucht werden können, die gleichzeitig bestimmte spektakuläre Praktiken als Ereignisse einschließen»⁷⁹, und zum anderen der Einbezug eines aktiven, performativen Bildbegriffs, der Bilder nicht als Objekte, sondern als Ereignisse versteht. Ein Beispiel, wie diese Zugänge für theaterwissenschaftliche Forschung produktiv genutzt werden können, findet sich bei Röttger im Beitrag *Kritik des Spektakels*, wo die Transmission von Théodore Gericaults Gemälde *Das Floß der Medusa* als Motiv vom historischen Ereignis über das Panorama bis in die Theaterform des Melodramas nachvollzogen wird.⁸⁰ Jedoch tun diese Zugänge für den Fokus meiner Arbeit nur wenig zur Sache, da ich mich mit Phänomenen befasse, welche *a priori* bereits als Spektakel definiert sind. Angesichts der oben deklarierten Entscheidung, im Sinne eines Querschnitts verschiedene Ereignisse in die Untersuchung miteinzubeziehen, würde diese zudem, geschähe sie unter Zuhilfenahme eines aktiven Bildbegriffs, den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen.

Der beschriebene Zugang einer durch Interkonnektivität gekennzeichneten Geschichtsschreibung des Spektakels erscheint mir aber für mein Vorhaben überaus sinnvoll, denn er ergänzt Kottes Forderung nach der theatergeschichtlichen Erforschung von relationalen Zusammenhängen zwischen Agierenden und Schauenden um die Dimension, ähnliche Beziehungsnetze für Inhalte, Formen und Ästhetiken zeichnen zu können. Konkret bedeutet dies bei Röttger, ausgehend von einem bestimmten medialen (oder szenischen) Ereignis «in einer konzentrischen Bewegung die Motive, Apparaturen, Techniken, Bilder, Diskurse etc., die ein solches Ereignis konstituieren, zu destillieren und zu kontextualisieren.»⁸¹

So definieren sich unter Verwendung von Andreas Kottes dreiteiliger Matrix für theaterhistoriografische Forschung die thematischen, örtlichen und zeitlichen Rahmenbedingungen, sozusagen das Was, während mit Kati Röttgers Ansatz einer interkonnektiven Historiografie des Spektakels die herauszuarbeitenden Charakteristika der spezifischen historischen Ereignisse, also das Wie, erfasst werden.

⁷⁶ Ebd., S. 145, Hervorhebung i. Orig.

⁷⁷ Vgl. zur Kritik von Theater als Medium den Beitrag Theater als Medium?. In: Kotte 2020, S. 361–381.

⁷⁸ Vgl. Kotte 2012, S. 267.

⁷⁹ Röttger 2020, S. 145f.

⁸⁰ Vgl. Röttger, Kati: Kritik des Spektakels. In: Forum modernes Theater, Jg. 23, Nr. 2, 2008, S. 83–96.

⁸¹ Röttger 2020, S. 150.

Abschliessend würde ich mein methodisches Vorgehen somit als eine Art historiografische Spurensuche bezeichnen, wobei mir, um die Analogie weiterzuspinnen, Kotte die Landkarte und Röttger den Kompass in die Hand geben. Die verbundene Anwendung dieser beiden Methoden macht nun den Hauptteil der vorliegenden Untersuchung aus.

6. Formaler Aufbau

Für die Martinimesse 1851 präsentiert sich innerhalb der untersuchten Konvolute eine aussergewöhnlich gute Quellenlage. Erstens wurden die Messespektakel in vier zusammenhängenden Berichten im *Intelligenzblatt* für die Stadt Bern porträtiert. Zweitens sind in der Sammlung der Druckbelege Haller innerhalb der Messezeiten die meisten Belege für das Jahr 1851 vorhanden. Und drittens ist die Schnittmenge zwischen den im *Intelligenzblatt* erwähnten Schausstellungen und denjenigen, welche auf den Haller'schen Anschlagzetteln angepriesen wurden, praktisch identisch, sodass wir nicht nur annehmen können, Kenntnis über alle grösseren Schauereignisse der Martinimesse 1851 zu haben, sondern auch zu jedem Ereignis mindestens zwei miteinander vergleichbare Quellen besitzen.

Die Messe dauerte offiziell vom Montag, 24.11. bis und mit Samstag, 06.12.1851.⁸² Allerdings öffneten die Buden auf dem Waisenhausplatz, der in den Quellen mitunter auch Zeughausplatz genannt wird, und bei der Heiliggeistkirche bereits am Sonntagnachmittag vor dem ersten Messetag ihre Tore. Gleichzeitig wurde das Gastspiel der in der damaligen Reitschule auf dem Kornhausplatz beherbergten Kunstreitgesellschaft nach Messeschluss mit einem Unterbruch über die Festtage bis zum 06.01.1852 verlängert. Doch dazu später mehr.

Die untersuchten Artikel im *Intelligenzblatt* stammen alle vom selben Autor, der sich des Kürzels «n.» bedient. Schaut man sich mehrere Nummern des *Intelligenzblatts* im erwähnten Zeitraum an, so fällt auf, dass mit demselben Kürzel ebenfalls über Theatervorstellungen im Hôtel de Musique und andere Veranstaltungen berichtet wurde.⁸³ Verbunden mit der Aussage, dass die betreffende Person für ihre Berichterstattung zur Martinimesse das «Privilegium des freien Eintrittes»⁸⁴ geniesst, kann davon ausgegangen werden, dass «n.» ein regelmässiger Rezensent für Musik, Theater und sonstige Veranstaltungen war. Wer sich hinter dem Kürzel versteckt, konnte leider nicht ausgemacht werden.

Unser ominöser «n.» lädt also die Leser*innen des *Intelligenzblatts* vom 26.11.1851 ein, sich «gefälligst reisefertig»⁸⁵ zu machen, und nimmt sie mit auf die erste von vier «Wallfahrten» «in die diversen Raritätstempel»⁸⁶ der Martinimesse. Diese Titelgebung, welche alle vier Artikel miteinander verbindet, und die damit einhergehenden offensichtlichen Referenzen auf die literarische Gattung des Reiseberichts waren ziemlich sicher ironisch gemeint und wurden von der Leser*innenschaft auch so verstanden. Gleichzeitig beinhalten sie aber meines Erachtens auch einen Funken Wahrheit, da die Schaubuden dadurch als Zentren der allgemeinen Aufmerksamkeit, zu denen «hingepilgert» wird, dargestellt werden. Die vier Berichte sind stilistisch einheitlich verfasst und könnten unter heutigen Gesichtspunkten als Reportagen bezeichnet werden. Die inhaltlichen Beschreibungen der diversen Messespektakel werden stets aus der subjektiven Perspektive des Autors wiedergegeben und mit geistreichen wie humorvollen Nebenbemerkungen ausgeschmückt. Gleichzeitig ist eine gewisse Autorität spürbar, wenn der geschätzten Leser*innenschaft der Besuch dieser oder jener Schausstellung empfohlen wird.

⁸² Vgl. ISB, Jg. 18, Nr. 280, 22.11.1851, S. 2471.

⁸³ Vgl. beispielsweise ISB, Jg. 18, Nr. 286, 29.11.1851, S. 2590 f.; ISB, Jg. 18, Nr. 298, 13.12.1851, S. 2753; oder ISB, Jg. 19, Nr. 18, 21.01.1852, S. 130.

⁸⁴ ISB, Jg. 18, Nr. 283, 26.11.1851, S. 2539.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd.

Die folgenden Ausführungen bewegen sich also entlang des Strangs dieser vier Artikel und gliedern sich entsprechend in vier Unterkapitel. Zu Beginn jedes Kapitels wird jeweils der gesamte Artikel aus dem *Intelligenzblatt* wiedergegeben. Zum einen, um einen Ausgangspunkt für die eingehendere Untersuchung der darin erwähnten Schausstellungen zu geben, und zum anderen, um die induktive Herangehensweise der Arbeit zu verdeutlichen. Darauf folgend werden die im jeweiligen Artikel beschriebenen spezifischen Phänomene näher betrachtet. Dafür bilden die dazugehörigen Anschlagzettel, die in den Druckbelegten Haller gefunden wurden, eine essenzielle Referenz und Grundlage, um meine Fragen an das jeweilige Ereignis zu beantworten, die da wären: Welche Inhalte wurden vermittelt? Inwieweit können Aussagen zu Techniken und Wirkungsweisen gemacht werden? Und welche inter- und transdisziplinären Kontexte eröffnen sich dadurch?

Dabei wurden im Sinne der interkonnektiven Historiografie diverse Studien aus anderen Disziplinen herangezogen. Vielfach fand sich aber keine neuere Sekundärliteratur, sodass auf zeitgenössische oder zumindest zeitnahe historische Dokumentationen und Erläuterungen der Phänomene zurückgegriffen werden musste. Hierfür erwies sich die fortgeschrittene Digitalisierung von Zeitschriften, Nachschlagewerken und Monografien aus dem 19. Jahrhundert als unschätzbare Erleichterung meiner Arbeit.

Jedes Unterkapitel schliesst mit der Überlegung, woran die spektakulären Spezifika der jeweiligen Vorgänge festgemacht werden können und wie sich ihre jeweilige Spektakularität, welche weiter oben als hybrider Modus der Darstellung und Rezeption definiert wurde, präsentiert.

7. Die Martinmesse 1851

7.1. Die erste Wallfahrt

Wenn man von den vielen Sehenswürdigkeiten aller Art, welche der Spekulationsgeist unseres Zeitalters zur gegenwärtigen Messe herbeigezogen hat, auf den öffentlichen Verkehr schließen wollte, so müßte derselbe sich in einem so blühenden Zustande befinden, wie dieß in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vielleicht noch nie der Fall gewesen ist. So lange Schreiber dies weiß, daß es in seiner Vaterstadt alljährlich zwei Messen gibt, glaubt er noch an keiner derselben so vielseitige Ansprüche an die Schaulust des Publikums bemerkt zu haben, wie an der gegenwärtigen. Schade, daß in den letzten zwei oder drei Nächten nicht Goldstaub oder schönes neues Schweizergeld statt Schnee auf die Hausdächer und auf das Straßenpflaster gefallen ist; man hätte füglich etwas davon für die zahlreichen Bretterbuden verwenden können. – Da nun Referent gleichwohl gerne Alles, was da zu sehen ist, ein wenig durchmustern will, so macht er kurzweg Gebrauch von seinem Privilegium des freien Eintrittes in die diversen Raritätstempel und will somit versuchen, den geschätzten Lesern und Leserinnen des *«Intelligenzblattes»* einige Mittheilungen über seine erste Wallfahrt zu machen. Wer von der Partie sein will, mache sich gefälligst reisefertig.

Es ist Sonntag Nachmittags 4 Uhr, um welche Stunde auf dem uns näher gelegenen Zeughausplatze bereits einige Schaubühnen geöffnet sind. Wir fangen wie billig bei denjenigen an, deren Eigenthümer uns zuerst eine Einladung zum Besuche der ihrigen haben zukommen lassen; können aber nicht umhin, vorher den einladenden Gerüchen der Bruckmannschen und Vetterlischen Waffelfabriken zu folgen und mit serioser Kennermine die Qualität der Produkte dieser ambulanten Conditoreien zu prüfen. An beiden Orten haben wir die Waare durchaus probat und delikat gefunden; welcher der beiden Anstalten aber der Vorzug zu geben ist, darüber herrscht, wie es im *«Eckensteher Nante»* heißt, gegenwärtig noch *«ein gewisses Duster»*. Jedenfalls trifft man an beiden Orten freundliche Gesichter an und kann sich von der Reinlichkeit überzeugen, womit bei der Zubereitung der weltberühmten Waffeln zu Werke gegangen wird, und dieß ist in unsern Augen schon eine bedeutende Rekommandation für die Häuser Bruckmann und Vetterli. – Doch nun zwei Schritte weiter.

Wir wollen aus den schon angeführten Gründen dem *«Niederländischen Theater»* zuerst einen Besuch machen. Gleich links beim Eintritt in die Vorhalle dieses geräumigen Bretterhauses erblicken wir eine Dampfmaschine in kleinerm Maßstabe, bereits in voller Thätigkeit begriffen, um die mechanischen Einrichtungen hinter den Coulissen des, am entgegengesetzten Ende der Hütte errichteten Theaters in Bewegung zu setzen. Der Raum für die Zuschauer mag wohl an 500 Personen fassen; es sieht darin recht proper aus, und durch zwei eiserne Ofen wird hinlängliche Wärme darin verbreitet, was aber die nöthige Vorsicht, namentlich für das zärtere Geschlecht, Bettflaschen u. dgl. mitzubringen, nicht ausschließt, denn wenn man auch ganz gut chauffirt ist, so darf nicht vergessen werden, daß wir kaum einige Zoll über dem Pflaster des Waisenhausplatzes uns befinden, welches eben auch nicht mehr Wärmestoff in sich faßt, als dasjenige von Paris oder Petersburg.

Wie der Vorhang des Theaters sich erhebt, bedecken sich gleichzeitig die an den Wänden angebrachten Quinquets, so daß der Zuschauer sich in gänzlicher Dunkelheit befindet; eine Einrichtung die zu der ersten Abtheilung des Schauspieles paßt. Diese besteht in der Darstellung einer Rheingegend mit beweglichen Figuren. Segelschiffe und Ruderkähne durchkreuzen den majestätischen Strom. Fischer treiben darauf ihr Gewerbe; Badende wälzen sich in seinen Fluthen herum und zierliche Schwäne wiegen ihre anmuthigen Formen auf der Fläche seiner Silberwellen. Die Kunst ahmt hier die Natur auf eine

wunderbare Weise nach. – Dann folgt eine holländische Winterlandschaft; unwillkürlich blickt der Zuschauer nach den beiden warmen Ofen, denn auf der Scene hängen Eiszapfen an den Hausdächern und es wäre sich nicht zu wundern, wenn ein Thermometer während den Hundstagen in der Nähe dieser Scene auf 20 Grad unter den Gefrierpunkt herabginge. Aber auch hier kommt Leben in das Gemälde. Schlitten mit ihrem hörbaren Geschelle, Fußgänger und Schlittschuhläufer begegnen sich in bunter Abwechslung, wobei ein ehrwürdiger Schulmagister sich über die Bosheit einiger Schlingels ereifert, die ihn mit Schneebällen bombardiren. Links hämmert ein Grobschmied das rothglühende Eisen auf seinem Ambos, während nebenan ein Kaminfeger aus dem Schornsteine eines Hauses neckisch herausguckt und seinen unentbehrlichen Besen schwingt. – In einer zweiten Abtheilung produciren sich einige Automaten auf dem Seile in den mannigfachsten Bewegungen und so naturgetreu, daß man dem menschlichen Erfindungsgeiste hier neuerdings seine Bewunderung zollen muß. Referent war nahe daran, bei diesem Allem sein kleines Restchen Verstand zu verlieren; ehe er ihn aber ganz aufgibt, will er hinter das Geheimniß kommen, und einen Blick hinter die Coulissen thun. Die dritte Abtheilung besteht in einer Reihenfolge von Ansichten merkwürdiger Gegenden, berühmter Bauwerke, älterer und neuerer Zeit, welche einigermaßen an die Heinz'schen Dissolwings wiews oder zerfließende Bilder, erinnern. Hierunter zeichnen sich namentlich durch getreue Nachbildung aus: die Rivoli-Straße und die Kirche Notre Dame in Paris. Den Schluß der Vorstellung bilden kunst- und lehrreiche Darstellungen aus der Sternenwelt und Farbenspiele.

Wer nun diesem interessanten Schauspiele ein Abendstündchen widmen kann, wird durch dasselbe gewiß befriedigt werden. Wir bemerken hiebei, daß die Eintrittspreise in Betracht der bedeutenden Konkurrenz etwas billiger gestellt sein könnten. Das Weitere in der zweiten Wallfahrt.⁸⁷

7.1.1. Niederländisches Theater von Elleberg und Marchand

Die erste Bude, in die uns der Rezensent des *Intelligenzblatts* mitnimmt, gehört zur Gattung der mechanischen Welttheater, welche auch *Theatrum mundi* oder *Théâtre pittoresque* genannt wurden. «Niederländisches Theater» scheint eine von Elleberg und Marchand selbst gewählte Eigenbezeichnung zu sein. Es lässt sich zumindest nicht feststellen, dass sie allgemein für diese Art von Schaustellungen verwendet wurde. Die beiden Betreiber geben jedoch an, dass ihre Ansichten «von einem der ersten niederländischen Künstler»⁸⁸ gemalt wurden, wodurch sich der Name ergeben würde.

Nebst dem Bericht im *Intelligenzblatt* und zwei Anschlagzetteln in den Haller'schen Druckbelegen stieß ich im Zuge meiner Forschungsarbeit auf eine im selben Jahr in Basel gedruckte Broschüre, welche Detailbeschreibungen zu allen Nummern enthält, welche Elleberg und Marchand in ihrem Repertoire hatten. Verglichen mit den Programmen auf den beiden Anschlagzetteln, wurde pro Vorstellung jeweils nur ein Bruchteil davon präsentiert. So waren genug Abwechslungsmöglichkeiten vorhanden, um während der Dauer des Aufenthalts dasselbe Publikum mehrere Male zu einem Besuch anzulocken. Dabei war der «jedesmalige Auszug der Vorstellung [...] mit den die Stücke bezeichnenden Nummern»⁸⁹ jeweils im Lokal

⁸⁷ ISB, Jg. 18, Nr. 283, 26.11.1851, S. 2539f.

⁸⁸ o. A.: Niederländisches Theater oder Darstellungen aus dem Gebiete der Kunst und Natur von Elleberg & Marchand. Programmheft, Basel 1851, S. 3.

⁸⁹ Ebd.

ersichtlich. Welche Nummern wann präsentiert wurden, kann durch die fast täglichen Annoncen im *Intelligenzblatt* ziemlich genau rekonstruiert werden.

Die «Welt mit all' ihrem Treiben und Leben im Miniature»⁹⁰ wird hier vorgeführt. Eine Abfolge von perspektivisch gemalten Landschaftsansichten wird durch mechanisch betriebene Figuren und Spezialeffekte zum Leben erweckt. Eine Darstellung ihrer Funktionsweise liefert uns Otto Link, seines Zeichens Gründer der Dresdner Puppentheatersammlung:

Quer über die Bühne laufend gehen Bandstreifen, die von Rädern getrieben werden. In regelmäßigen Abständen sind kleine Klötzchen darauf befestigt, die die auf die Bandstreifen gesetzten kleinen, vielleicht 20 cm großen Figuren, die auf Pappe oder Blech gemalt sind, weiterschieben. Sie stellen Spaziergänger, Tiere, Schiffe, Wagen und dergleichen dar. Während diese Figuren durch den genannten «endlosen» Bandstreifen von einer Seitenkulisse zur anderen gezogen werden, besorgt die Bewegung ihrer einzelnen Teile untereinander, wie zum Beispiel bei Menschen oder Tieren das Gehen, eine Vorrichtung von kleinen Drähten. Diese Drähte endigen genau exzentrisch an Rädern, die neben dem Bande auf einer Leiste hinrollen. Andere Bewegungen der Figuren, wie zum Beispiel das Anzünden von Laternen, das Anbrennen und Rauchen einer Pfeife Tabak durch eine Figur – ein Trick, der schon für das Jahr 1746 bezeugt ist –, leitet der Spieler persönlich von unten her. [...] Besondere Beachtung verdient die Darstellung der bewegten See. Das geschieht durch große bemalte höckrige Rollen oder quer hin und her schaukelnde Pappkulissen, dazu kommen nun mechanische Hilfsapparate, um Beleuchtungswechsel, aufsteigende Gewitterwolken, Blitz und Donner vorzutäuschen.⁹¹

Dadurch, dass die Figuren bei diesem Vorgang nicht fest am Band angebracht waren, sondern nur aufgesetzt wurden, konnten beliebig viele davon in die eine oder andere Richtung bewegt werden. Oftmals waren die zwei Seiten der Figuren auch unterschiedlich bemalt, sodass beim Hin- und Herziehen dadurch noch einmal zusätzliche Abwechslung geboten wurde. Verbreitete Motive waren neben den bereits erwähnten Landschaftsansichten, die meist im Moment von sich verändernden Lichtverhältnissen, beispielsweise einer Morgendämmerung, dargestellt wurden, auch berühmte Städte, Volksfeste (wohl wegen ihres Potenzials für Bewegung) sowie Naturkatastrophen und ganz besonders Land- und Seeschlachten.⁹²

Ob das *Theatrum mundi* von Ellemberg und Marchand tatsächlich durch die im *Intelligenzblatt* erwähnte «Dampfmaschine in kleinem Maßstabe»⁹³ betrieben wurde, oder ob vielleicht doch eher Muskelkraft und Handkurbeln vonnöten waren, kann hier nicht beantwortet werden und tut auch gar nicht viel zu Sache.

In der zweiten Hälfte der Vorstellung wurden mehrere optische Vorrichtungen und Apparate vorgeführt, so zum Beispiel das *Physioscop*, die *Dissolving views* und das *Chromatope*, welche alle an der Royal Polytechnic Institution in London erfunden oder weiterentwickelt wurden. Eröffnet wurde diese am 06.08.1838 mit dem Ziel, die neuesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Natur- und Technikwissenschaften einem breiten Publikum zugänglich zu machen, wie dies die Archivarin der University of Westminster Brenda Weeden formuliert: «The Polytechnic's aim was to help its visitors to understand the inventions and discoveries which were changing their lives, their city and their society; it planned to achieve that aim

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Link, Otto: Das *Theatrum mundi*, die Wochenschau vergangener Zeiten. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): *Theatrum mundi*. Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel. Dresden 1984, S. 8–12, hier S. 9f.

⁹² Vgl. Rebehn, Lars: Das *Theatrum mundi* oder: Die Welt im Kleinen. In: Plaßmeyer, Peter; Schönrich, Hagen u. Jenzen, Igor (Hg.): *Der Schlüssel zum Leben*. 500 Jahre mechanische Figurenautomaten. Dresden 2022, S. 130–139, hier S. 130.

⁹³ ISB, Jg. 18, Nr. 283, 26.11.1851, S. 2540.

through display and demonstration.»⁹⁴ Zur Institution gehörte neben mehreren Ausstellungshallen, in denen unter anderem Besucher*innen Erfinder*innen bei ihrer Arbeit über die Schulter sehen konnten, auch ein *Optical Theatre*, welches für Vorlesungen und Demonstrationen der oben genannten optischen und projektionstechnischen Apparate genutzt wurde. Nachfolgend nun eine kurze Erläuterung ihrer jeweiligen Funktionsweise.

Die Einrichtung der sogenannten *Dissolving views* besteht aus zwei oder mehr nebeneinandergestellten *Laternae magicae* oder Zauberlaternen, die unterschiedliche Bilder oder auch Variationen eines Motivs (zum Beispiel Tag- und Nachtansichten) auf dieselbe Fläche projizieren.

Ist das Linsenrohr der einen L.[aterna] m.[agica] verschlossen, so ist nur das Bild der andern sichtbar; wird nun durch einen einfachen Mechanismus die Mündung der ersten L. m. allmählich aufgedeckt und die der zweiten in demselben Maß verschlossen, so verschwindet das vorhandene Bild allmählich, während das neue langsam hervortritt, so daß sich das eine Bild in das andre zu verwandeln scheint.⁹⁵

Dieser Effekt stellte somit eine Weiterentwicklung der vom Franzosen Louis Daguerre entwickelten Dioramatechnik dar, wie sie vor allem im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auf Jahrmärkten und Messen zur Schau gestellt wurde und auch im Theater zum Einsatz kam.⁹⁶ Gleichzeitig gelten die *Dissolving views* als ein Vorläufer der Überblendung, wie sie bis heute im Film eingesetzt wird.

Auch die Farbenspiele des *Chromatropes* oder *Chromatrop* bedürfen einer *Laterna magica* als Beleuchtungs- und Projektionsapparat. Die Vorrichtung besteht aus zwei mit geometrischen Mustern bemalten Glasscheiben, die übereinanderliegend vor der Lichtquelle angebracht und mittels einer Kurbel in gegengleicher Richtung in eine Kreisbewegung versetzt werden. Durch die dadurch immer wieder aufs Neue entstehenden Kombinationen der Scheiben lassen sich «die mannigfaltigsten Figuren, Rosetten, Sterne etc. in steter, bunter Farbenabwechslung erzeugen.»⁹⁷

Das *Physioskop* schliesslich vergrößert Gegenstände, Insekten und im Fall von Ellemberg und Marchand ein lebendes menschliches Gesicht nicht nur um ein Vielfaches, sondern projiziert die Vergrößerung ebenfalls, sodass sie von mehreren Personen gleichzeitig bestaunt werden kann⁹⁸, was auf das Berner Publikum offensichtlich Eindruck machte. So

⁹⁴ Weeden, Brenda: *The Education of the Eye. History of the Royal Polytechnic Institution 1838–1881.* Cambridge 2008 (= *The History of the University of Westminster*, Bd. 1), S. 7.

⁹⁵ o. A.: Art. *Laterna magica*. In: *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens.* 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1888, S. 540–541, hier S. 541.

⁹⁶ Beim Diorama wird ein lichtdurchlässiger Stoff auf beiden Seiten zumeist mit einer perspektivischen Ansicht bemalt und in einen Rahmen gespannt. Je nach Lichteinfall kann nun das vordere oder hintere Bild zum Vorschein gebracht werden. Beliebte Motive waren hierbei eine Schweizer Berglandschaft, von einer Lawine überschüttet, oder der Ausbruch des Vesuvs. Vgl. o. A.: Art. *Diorama*. In: *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens.* 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1886, S. 1000; Ein Demonstrationsvideo der Funktionsweise eines Daguerre'schen Dioramas findet sich unter www.youtube.com/watch?v=VoCZscSBeOE, 30.06.2022.

⁹⁷ o. A.: Art. *Chromatrop*. In: *Meyers Konversations-Lexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens.* 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1886, S. 104; vgl. dazu auch Browne, Kieran: *How chromatropes work*. In: Kieran Browne, 05.04.2019, <http://kieranbrowne.com/research/how-chromatropes-work>, 30.06.2022. Mittels animierter Grafiken wird hier genau erläutert, welche Effekte diverse Formen und Kombinationen generieren.

⁹⁸ Vgl. Pepper, John Henry: *The Boy's Playbook of Science. Including the Various Manipulations and Arrangements of Chemical and Philosophical Apparatus Required for the Successful Performance of Scientific Experiments.* London 1866, S. 307.

erwähnt ein eingesandter Bericht im *Intelligenzblatt* vom 06.12. dieses «Riesenhaupt» noch einmal ausdrücklich:

Letzteres gefällt, so wie man hört, allgemein. Wenn man die kolossale Waffel zwischen den Zähnen dieses ungeheuern Kopfes zermalmen, und darauf die Rauchwolken der brennenden Cigarre zwischen dessen Lippen herausströmen sieht, so bekommt man ordentlich Appetit nach der einen und der andern.⁹⁹

Alle diese optischen Produktionen wären ohne den Einsatz von Kalklicht nicht möglich oder nur sehr schwach sichtbar gewesen. Obwohl bereits in den 1820er-Jahren durch Sir Thomas Drummond vorgestellt, wurde diese Beleuchtungsmethode, bei welcher eine Oxyhydrogen- oder Knallgasflamme auf ein Stück Kalkstein gerichtet wird, von Elleberg und Marchand als Neuheit angepriesen, da sie «die Kraft von 40 Argan-Lampen besitzt, und an Helle dem Tageslicht gleich steht.»¹⁰⁰ Auch die Royal Polytechnic Institution begann offenbar erst in den 1840er-Jahren damit zu arbeiten:

Adopting oxyhydrogen – or limelight – as an illuminant enabled images to be projected from the back of the theatre onto the screen, a distance of some 35 feet (11 m). [...] The quality of the projection lenses available was such that the conventional small slide would have produced a blurred image when projected across that distance. The unique large-format Polytechnic slides, together with the lanterns and lenses to project them, were developed so that a clear detailed large image appeared on the screen. Projected images in the Polytechnic theatre were becoming bigger and better than any that could be seen elsewhere.¹⁰¹

Elleberg und Marchand führten also in ihrem «Niederländischen Theater» nebst den Vorstellungen des mechanischen *Theatrum mundi* vor allem technische Errungenschaften vor, welche vor noch gar nicht so langer Zeit erst entwickelt wurden. Staunen erregt hierbei, was als technologischer Fortschritt wahrgenommen wird. «Es handelt sich um Konstellationen, in denen (neue) technische, künstlerische und wissenschaftliche Verfahren mit spektakulären Aufführungspraktiken eine unlösliche Verbindung eingehen.»¹⁰²

7.2. Die zweite Wallfahrt

Ehe wir wieder auf den Spektakelplatz Nr.1 zurückkehren, wollen wir geschwinde unserm alten Bekannten, Hrn. Nolte, aus Kurhessen, welcher sein «Panorama» im ersten Stockwerk des Hauses Nr. 9 an der Zeughausgasse aufgeschlagen hat, einen Besuch abstatten. Man trittet da in ein warmes Zimmer, wo die ausgestellten Neuigkeiten mit Muße besichtigt werden können. Eines der bemerkenswerthesten Stücke dieser Sammlung ist die von der Hand eines tüchtigen Künstlers gefertigte Abbildung der von zwei Zürchern im vergangenen Frühling bewerkstelligten Hebung des auf dem Wallenstadtersee untergegangenen Dampfschiffes «Delphin». Der Künstler, welcher bei diesem schwierigen und mühevollen Werke Augenzeuge gewesen ist, hat ein sehr anschauliches Bild davon verfertigt, daß gewiss Jeden ansprechen wird, dem das grauenvolle Ereigniß bekannt geworden. Schon dieser Gegenstand allein ist eines Besuches dieser Gemäldesammlung werth. Hiezu wäre jedoch nach unserm unmaßgeblichen Rath vorzugsweise der Abend zu

⁹⁹ ISB, Jg. 18, Nr. 292, 06.12.1851, S. 2682.

¹⁰⁰ Elleberg u. Marchand 1851, S. 11.

¹⁰¹ Weeden 2008, S. 46.

¹⁰² Röttger 2020, S. 140.

wählen. Auch das Panorama des Rigiberges ist eine fleißige Arbeit und gibt denen, die diesen König der Schweizerberge noch nie erstiegen haben, einen richtigen Begriff von der prachtvollen Aussicht, die man da droben genießt.

Ueber die Abbildung des künftigen Bundesrathhauses erlauben wir uns für jetzt kein Urtheil. Wenn einst der schon so lange besprochene Bau vollendet da steht, und Hr. Nolte noch immer im Besitze seiner wirklich ausgestellten Gemäldegallerie ist, dann wollen wir weiter davon sprechen. Mit dem, nach dem definitiv angenommenen Bauplane, von Hrn. J. Leemann konstruirten Modell hat jene Abbildung jedenfalls wenig Aehnlichkeit, und es wäre deshalb zu wünschen gewesen, der Künstler hätte sich, ehe er an seine Arbeit ging, ein Bischen nach dem Plane umgesehen. Auch der berühmte Glaspalast in London ist unter dieser Sammlung abgebildet. Wer das Original gesehen hat, mag mit der Copie eine Vergleichung anstellen. Referent gehört, nebenbei gesagt, nicht zu diesen Glückskindern; wohl sah er bereits auch das auf dem Waisenhausplatze aufgestellte Modell jenes achten Wunderwerkes der Welt, allein I. M. die Königin Viktoria war nicht darin zu erblicken. Doch wieder zu unserm Hr. Nolte zurück. Seine Gemäldesammlung ist zwar nicht besonders reichhaltig, allein der so geringe Eintrittspreis wird gewiß Niemanden von dem Besuch derselben zurückhalten. Der gute Mann muß für sein beschränktes Lokal einen ziemlich hohen Mietzins bezahlen, daher ihm ein frequenter Zuspruch wohl zu gönnen ist.

Wir haben noch ein Stündchen Zeit, und wollen es der Besichtigung des großen anatomischen Museums widmen, welches sich in einer der Buden des Zeughausplatzes ausgestellt befindet. Da unser einer zufälliger Weise zu den «Erwachsenen» gehört, so darf man eintreten. Im Vorbeigehen wechselt man einen freundlichen Blick mit der Waffelnbäckerin und beginnt sodann die Rundschau in der reichhaltigen Sammlung der anatomischen Wachspräparate. Ueber das, was Referent hier Alles gesehen, will er sich gerne kurz fassen, da er für einen so gemischten Leserkreis zu schreiben hat. Wer da weiß, welcherlei Gegenstände in einem anatomischen Museum anzutreffen sind, wird hier keine spezielle Aufzählung derselben erwarten; eine solche wäre zudem einem Laien nicht möglich und das «Intelligenzblatt» hiezu auch nicht geeignet. Begnügen wir uns daher, hier der Wahrheit gemäß zu berichten, daß das anatomische Museum des Hrn. Buiron viel reichhaltiger ist, als dasjenige, welches letzten Sommer auf dem Platz hinter der heil. Geist-Kirche aufgestellt war, und jedenfalls besucht zu werden verdient.

Gleich nebenan verkundet die sonore Stimme des Ausrufers der «historischen Gallerie,» daß auch dort etwas Merkwürdiges zu sehen sei. «Hinein, hinein, meine Herren und Damen» – heißt es – «die Erklärung wird sogleich anfangen; jetzt ist die beste Gelegenheit, etwas noch nie Gesehenes betrachten zu können u. s. f.» Na, – denke ich, wenn auch nicht Alles wahr ist, was der Mann mit den soliden Lungenflügeln da austrompetet, so muß man der Consequenz wegen doch auch hier eine kurze Station machen. In der That, die Erklärung beginnt auch alsobald, aber mit einer solchen Geläufigkeit, daß man neben all den aufgestellten Wachsbildern vorbeisaust, als führe man auf der Eisenbahn. Besser daher, wir kaufen uns um einen halben Batzen den gedruckten Katalog. – Die verschiedenen Gruppen in der historischen Gallerie enthalten manch Interessantes aus der ältern und neuern Geschichte. Wir sehen da gekrönte Häupter, Scenen aus den französischen Kriegen zur Zeit des Kaiserreichs und der letzten Dynastie; komische Gruppen, so wie auch ernsthaftere Bilder, namentlich biblische Darstellungen. Ehemals nannte man so etwas ein «Wachsfiguren-Cabinet.» Heut zu Tage, wo das Volk gebildeter sein soll, schickt sich eine solche Benennung nicht mehr; man bedient sich jetzt der viel ästhetischer klingenden Bezeichnung: «Historische Gallerie.» Wenn nun diese letztere den Herren Buiron und andern Besitzern ähnlicher Gegenstände ersprißlicher ist, so hat Schreiber dieses durchaus nichts dagegen, sintemal er sich in Alles fügen kann.

Wir haben weiter oben von dem Modell des Glaspalastes in London gesprochen. Dieses merkwürdige Bauwerk, welches in Eisen und Glas großartigen Original nachgebildet sein [sic]. Es hat eine Länge von 30 Fuß und in der Mitte bei dem sogenannten Transept eine

Höhe von 18 Zoll. Schade, daß durch den öftern Transport so vieles daran schadhaf geworden. Ein Glasermeister fände da für einige Zeit Beschäftigung.

In dieser nämlichen Bude ist auch das sogenannte Cosmorama aufgestellt, welches diesen Sommer von Frau Wittwe Franz hierher gebracht wurde. Die schöne Orgel fehlt ebenfalls nicht. Leider ist sie seit ihrer letzten Anwesenheit ein wenig ‹ver- oder mißstimmt› geworden, was um so verzeihlicher ist, da solches auch zuweilen bei uns armen Erdensöhnen vorkömmt, und voraussichtlich während der Dauer dieser Messe noch noch [sic] bei manchem Krämer und Hüttenmanne der Fall sein dürfte. Geschieht es ja sogar nicht selten, daß auch unser geschätzte Herr Theaterdirektor Hehl ‹mißstimmt› ist, wenn im Orchester die Instrumente gestimmt werden, und die Bänke noch leer sind.

Nächstens ein Wort über die dritte Wallfahrt.¹⁰³

7.2.1. Großes Panorama von Nolte

Es scheint ein wenig verwunderlich, dass neben dem mechanischen Welttheater von Ellemberg und Marchand ein ‹gewöhnliches› Panorama Bestand haben konnte. Gleichzeitig gab es

im Zuge der Verbürgerlichung das immer dringender werdende und immer breitere Bevölkerungsschichten erfassende Bedürfnis nach optischer Information. Wer wie wir heute von Bildern umstellt ist [...], kann sich nur schwer die Bilderarmut vorstellen, unter der damals die Bildungswilligen gelitten haben müssen. Bilder, selbst die bescheidensten Kupferstiche, waren verhältnismäßig unerschwinglich.¹⁰⁴

Dies teilt uns Stephan Oettermann in seiner wegweisenden Monografie zum Panorama mit. Von ihm erfahren wir auch, was man sich unter einem Panorama im Kontext von Jahrmarktsattraktionen des 19. Jahrhunderts vorzustellen hat. Denn wer bei diesem Wort an ein Riesenrundgemälde wie beispielsweise das Luzerner Bourbaki-Panorama denkt, kann unter Umständen völlig richtig oder auch komplett falsch liegen:

Das große Rundgemälde war, indem es die vollen 360° des Horizontes wiedergab, was eine besondere Form der Lichtführung, der Präsentation überhaupt notwendig machte, eine in sich stabile Form, die sich, so wie sie war, ohne große Veränderungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hielt. Wo man aber durch die Verkleinerung einmal diese stabile Form gesprengt hatte, waren unzählige Verbesserungen, Verschlechterungen, Abwandlungen möglich. [...] Schausteller [wandelten] sie in unendlich vielen Variationen ab, in dem sie ihre Bilder größer oder kleiner machten, transparente Leinwände verwendeten, sie von vorn, von hinten, mit Tageslicht, mit Kerzen, Gaslicht, oder farbig beleuchteten, statt gekrümmter Leinwände winklig aufeinander stoßende Tafelbilder zu einem ‹Panorama› gruppierten, das Ganze mit beweglicher Staffage oder mechanischen Figuren versahen etc. Den Abwandlungen und Verknüpfungen waren keine Grenzen gesetzt. Oft wurden diese Darbietungen mit anderen Schaustellungen kombiniert, etwa Phantasmagorien, begehbaren Camera Obscuras u. ä., aber auch mit Wachsfiguren, Raritätenkabinetten, mechanischen Kunstwerken, Tierschauen, gymnastischen Produktionen etc. So vielfältig die Kombinationsmöglichkeiten solcher Schaustellungen

¹⁰³ ISB, Jg. 18, Nr. 284, 27.11.1851, S. 2559f.

¹⁰⁴ Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main 1980, S. 176f.

untereinander waren, so vielfältig waren auch die klingenden Namen, mit denen sie ihre Schausteller belegten. Sie nannten sie z. B.: «optisch-mechanisches Kabinett», «Panopticon», «Theatrum mundi», «optisch-transparente Illusionen», «physikalisch-pittoreske Ansichten», «malerische Zimmerreise», u. dgl. mehr. Besonders beliebt aber waren Worte mit der Endung «-orama»; da gab es «Cosmoramen», «Vitoramen», «Kyporamen», «Delloramen», «Europoramen», «Diaphanoramen» etc.¹⁰⁵

Oettermann definiert also Panorama als Überbegriff, oder besser gesagt: als Ausgangspunkt für verschiedene Formen von Schaustellungen, welche auf tiefenperspektivisch gestalteten, grossformatigen Gemälden basieren. Was all diese Formen gemeinsam haben, ist die Möglichkeit, bildende Kunst neu als Teil eines Kollektivs von Betrachtenden rezipieren zu können. Deshalb eignete sich das Panorama als Kunstform besonders für Messen und Jahrmärkte, da es gegenüber einem zentralperspektivisch gestalteten Bild nicht mehr nur eine, richtige Betrachtungsposition gab, sondern potenziell unzählige.¹⁰⁶ Mit dieser «Demokratisierung der Perspektive» kam es gleichzeitig auch zu einer Veränderung der dargestellten Motive:

Weg von den mythologischen und allegorischen Darstellungen, die nur dem gebildeten Connoisseur verstehbar waren, zu realistischen Landschaftsdarstellungen, an denen sich der Blick des Ökonomen schulen konnte; weg von der Darstellung religiös-historischer Ereignisse, die biblische Geschichte illustrierten, zur Darstellung aktuell real-politischer Ereignisse wie Schlachten, Belagerungen, etc., die den Zeitungsleser interessierten.¹⁰⁷

Das Panorama wird also bei Oettermann sowohl auf der ästhetischen wie auf der produktionstechnischen Ebene zur genuin «bürgerlichen» Kunstform erklärt.

In der Tat finden wir in der Beschreibung des Grossen Panoramas von Herrn Nolte aus Kurhessen einige Anknüpfungspunkte zu Oettermanns Thesen, vor allem was die dargestellten Motive anbelangt. So wird denn auch vom Rezensenten des *Intelligenzblatts* die Abbildung der Bergung des Dampfschiffs *Delphin* aus dem Ostschweizer Walensee speziell gerühmt. Die Bergung selbst ereignete sich anfangs April 1851, also nur circa ein halbes Jahr früher, weshalb das Ereignis dem Berner Publikum noch in Erinnerung hätte bleiben dürfen. Die Rundumaussicht vom Gipfel der Rigi scheint indes ein Klassiker für panoramische Malerei zu sein. So finden sich in den Haller'schen Druckbelegen für andere Jahre mehrere Anschlagzettel von Panoramen und Cosmoramen, welche dieselbe Ansicht präsentieren. Bei Nolte wurde das Panorama offenbar zusätzlich durch eine optische Täuschung vervollständigt.¹⁰⁸

Ferner sind unter anderen im Lokal an der Zeughausgasse 9 abgebildet: Der für die erste Weltausstellung im selben Jahr in London errichtete Crystal Palace, eine nach Bauplänen ausgedachte Ansicht des damals zu errichtenden Bundeshauses (welche jedoch nach der Meinung des *Intelligenzblatts* sehr von den tatsächlichen Plänen abweicht) und zwei Ansichten der Oberfläche des Mondes, welche der Wissenschaftler John Herschel durch seine Teleskope in London und am Kap der Guten Hoffnung erblickt haben soll. Allerdings handelte

¹⁰⁵ Ebd., S. 179.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ «Persuadé que ce magnifique tableau dont l'effet est complété par une illusion optique saisira toute âme qui éprouve de l'admiration pour les beautés de la nature, le soussigné invite l'honorable public amateur des arts à venir visiter son cabinet.» Grand Panorama. Anschlagzettel, 17.01.1852. In: Druckbelege Schausteller- und Zirkusplakate der Druckerei Haller (1802–1859). Universitätsbibliothek Bern, Bibliothek Münstergasse, Sig.: MUE DBHal : K, hier K3. Verweise auf dieses Quellenkonvolut werden im Folgenden jeweils mit DBH abgekürzt.

es sich hierbei höchstwahrscheinlich um Darstellungen, welche nicht auf wissenschaftlichen Erkenntnissen basierten, sondern aus dem sogenannten «Great Moon Hoax» entnommen wurden, einer Artikelserie, welche vom 26. bis 31.08.1835 in der *New York Sun* publiziert wurde und als erste grosse Zeitungssente in die Geschichte einging.

Denn die «New York Sun» berichtete nicht nur von geflügelten Menschen, die «zweifelsohne unschuldige und fröhliche Kreaturen» seien und den lieben langen Tag nichts weiter täten «als verschiedene Früchte in den Wäldern zu sammeln, zu essen, zu fliegen und zu baden». Sie berichtete von einem Mond als zweiter Erde. Mit Seen, Wäldern, Hügeln, einem rundum «romantischen Charakter» – und Tieren, deren Aussehen freilich jedes Fabelwesens spottete. Sie berichtete von einer Märchenwelt, die Shakespeare, die Gebrüder Grimm und Tolkien verückt hätte.¹⁰⁹

Den Artikeln waren jeweils auch Abbildungen beigelegt worden, welche die Mondbewohner*innen als menschenähnlich, jedoch mit Fledermausflügeln ausgestattet, darstellten. Verbunden mit der Tatsache, dass John Herschel, der in der Tat Astronom war, nie irgendwelche Entdeckungen zur Mondoberfläche präsentierte, kann davon ausgegangen werden, dass sich die Ansichten im Nolte'schen Panorama also an den fantasievollen Schilderungen der *New York Sun* orientierten.

Das Spektakuläre am Panorama wurde weiter oben bereits durch die Ausführungen Stephan Oettermanns erläutert, ist jedoch für uns im 21. Jahrhundert, die wir täglich von zig Bildern umgeben sind, praktisch nicht mehr nachvollziehbar: Die perspektivisch gestalteten Ansichten gaben dem zeitgenössischen Publikum schlicht und ergreifend die Möglichkeit, sich einen visuellen Eindruck von Phänomenen zu machen, die es bisher nur vom Lesen in der Zeitung oder vom Hörensagen kannte.

7.2.2. Großes anatomisches Museum aus Florenz von Buiron

Ein Herr Buiron, der sich als «Elève de l'Académie de Chalons sur Marne» bezeichnet, preist auf seinem Anschlagzettel «mehr denn 400 der interessantesten Gegenstände»¹¹⁰ aus der Welt der menschlichen Anatomie an. Diese seien «theils natürliche, theils in höchster Vollendung von den ersten Professoren und Großmeister der größten Universitäten Europa's, nach der Natur künstlich ausgeführte Wachspräparate.»¹¹¹ Sieht man sich die auf dem Anschlagzettel angeführte Liste der Präparate genauer an, so wird schnell klar, warum der Zutritt zur Bude nur erwachsenen Personen gestattet wurde. Unter den natürlichen Gegenständen, ergo den menschlichen Präparaten, finden sich nämlich unter anderem auch die Leichname von zwei Kindern, die «kunstvoll injicirt»¹¹² ausgestellt wurden. Auf dem Zettel besonders hervorgehoben werden aber zwei Exponate: eine «original-ägyptische Mumie», welche vom französischen General Jean-Baptiste Kléber mutmasslich im Zuge von Napoleons Ägyptenfeldzug nach Europa gebracht wurde. Dies scheint, gelinde gesagt, sehr zweifelhaft. Ich möchte aber an dieser Stelle viel mehr auf das zweite besondere Ausstellungsstück eingehen, nämlich auf eine in den Worten Buirons «vollständig zerlegbare weibliche Figur.»¹¹³

¹⁰⁹ Stürmer, Ariane: Fledermausmenschen auf dem Erdtrabanten. Mondschwindel 1835. In: Spiegel Geschichte Online, 16.07.2009, www.spiegel.de/geschichte/mondschwindel-1835-a-948399.html, 05.07.2022.

¹¹⁰ Großes anatomisches Museum aus Florenz. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:28.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

Wir haben es hier mit einer sogenannten ‹Anatomischen Venus› zu tun, einem Phänomen, das seinen Ursprung im Florenz des späten 18. Jahrhunderts hatte. Mit dem primären Ziel, menschliche Anatomie ohne ständiges Sezieren von Leichen zu vermitteln, wurden weibliche, lebensgrosse Wachsfiguren geformt, bei welchen der Brustkorb geöffnet und die Bauchdecke entfernt werden konnten. Darunter kamen in anatomisch korrekter Form und Anordnung die inneren Organe zum Vorschein, die ebenfalls herausgenommen und begutachtet werden konnten. Oftmals wurden die Figuren zusätzlich schwanger dargestellt, sodass ihnen auch ein studierbarer Fötus eingesetzt wurde. Eine der renommiertesten Figuren stammt von Clemente Susini (1754–1814) und wurde im Museum La Specola in Florenz ausgestellt. Was aber neben dem medizinischen Aspekt der Figuren viel mehr Aufsehen erregte und meines Erachtens auch den Hauptgrund ausmachte, weswegen diese ‹aufgeschlitzten Schönheiten›, wie die Figuren auch genannt wurden, als Schaustellungen auf Messen vorgeführt wurden, war genau das: ihre Schönheit im Angesicht des Todes.

The Anatomical Venus was just one of many representations that played on this familiarity with death, with an added undercurrent of passive eroticism in the inert female body. As such, she expressed a fascination with the relationship between life and death, playing on voyeurism, desire, and possession. The scientific study of anatomy provided a safe, legitimizing frame through which the naked female body could be viewed, at a time when most displays of nudity were highly regulated.¹¹⁴

Die Modelle waren nämlich stets nackt oder halb mit einem Laken bedeckt und lagen scheinbar schlafend auf dem Rücken. Gepaart mit einem schon fast unheimlich wirkenden Realismus in der Ausführung – bis hin zu menschlichem Haar und einer echten Perlenkette um den Hals – bot eine ‹Anatomische Venus› einen buchstäblich unheimlichen Anblick, der sowohl abstossend wie faszinierend wirkte. ‹Grotesque and beautiful, spectacle and teaching tool, seemingly both dead and alive, she tends to elicit a strong emotional engagement and intellectual uncertainty.›¹¹⁵

Die Beschreibungen der Exponate im Großen Anatomischen Museum sowie von anderen Schaustellungen derselben Art erinnern stark an die *Körperwelten* des deutschen Mediziners Gunther von Hagens, eine Serie von Wanderausstellungen, welche seit 1995 diverse Sammlungen plastinierter, vorwiegend menschlicher Körper und Organe zeigen. Ein Vergleich der Art und Weise, wie die diversen Ausstellungen im 19. und im 21. Jahrhundert angekündigt werden, fördert erstaunliche Parallelen zutage:

Buiron, Großes anatomisches Museum aus Florenz, Martinimesse 1851

[...] daher schon eine einzige Anschauung hinreichend ist, eine für den Richtarzt genügende Uebersicht über den so wundervollen Bau des menschlichen Körpers, des Meisterwerks der Schöpfung sich zu verschaffen.¹¹⁶

Buiron, Das große Anatomische Museum aus Florenz, Ostermesse 1856

¹¹⁴ Ebenstein, Joanna: *The Anatomical Venus. Wax, God, Death & the Ecstatic*. London 2016, S. 122.

¹¹⁵ Ebd., S. 202.

¹¹⁶ Großes anatomisches Museum aus Florenz. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:28.

[...] die merkwürdigsten innern und äußern Theile des menschlichen Körpers, deren Beschauung dem Kenner ein reiches Feld zum Studium und dem Laien einen vollkommenen Begriff von der Beschaffenheit des Meisterwerks der Schöpfung liefert.¹¹⁷

Henriette Franz, Wittwe, Anatomisches Museum aus München und Paris, Sommer 1851

Eine systematische Folgeordnung in der Ausstellung, so daß die einfacheren und mehr zusammengesetzten Präparate stufenweise auf einander folgen, verschafft die Anschauung dieser Sammlung dem Laien in dieser Wissenschaft einen klaren Ueberblick seines eigenen Organismus, und mithin des größten Wunderwerkes Gottes; hingegen wird Jeder, der auf dem Felde der Anatomie vertraut ist, die gelungene Arbeit bewundern und gleichzeitig eine Gelegenheit finden, seine Studien zu erweitern.¹¹⁸

Gunther von Hagens, Körperwelten, Webseitentext 2022

Die Ausstellung KÖRPERWELTEN nimmt den Besucher mit auf eine unvergessliche Reise in den menschlichen Körper. Sie ermöglicht Einblicke in dessen komplexen Aufbau und erklärt für jeden verständlich Funktionsweise und Zusammenspiel der einzelnen Systeme und Organe. [...] Dabei geht es den Ausstellungsmachern nicht nur um anatomische Wissensvermittlung. Vielmehr wollen sie den Besucher anregen, bewusst zu leben, stärker auf die eigene Gesundheit zu achten, die Möglichkeiten und Grenzen des Körpers zu erkennen und über den Sinn des Lebens zu reflektieren.¹¹⁹

Hier zeigt sich das von mir in Kapitel 4 beschriebene schillernde Moment beim Betrachten eines Spektakels besonders stark. Die Zuschauenden werden durch die Schauer oder Wollust erregende Plastizität der Exponate und ihrer Nähe zum Leben im Moment des Todes emotional affiziert, während die implizierten Kontextfelder der Medizin und des Museums sie zur distanzierten Dechiffrierung und damit verbundenen Bedeutungsgenerierung zwingen. Der Vergleich mit dem aktuellen Phänomen von Gunther von Hagens' *Körperwelten* beweist zudem, dass das rezeptionsästhetische Konzept sowohl für historische wie gegenwärtige Sachverhalte angewendet werden kann.

7.2.3. Große historische Galerie aus Frankreich

Die*der Besitzer*in dieses Wachsfigurenkabinetts wird weder auf dem Anschlagzettel noch im *Intelligenzblatt* namentlich genannt. Es scheint wahrscheinlich, dass ebenfalls Buiron oder zumindest ein Associé die Bude betrieb, denn die beiden Lokale standen unmittelbar nebeneinander auf dem Waisenhausplatz und verweisen in ihren Annoncen auch jeweils aufeinander.¹²⁰

Da uns Wachsfigurenkabinette womöglich noch als einziges unter den beschriebenen Spektakeln dank prominenter Vertreter*innen wie *Madame Tussauds* einigermaßen bekannt sind und sich die Form der Darstellung von damals bis heute wenig bis gar nicht verändert hat, wird hier auf eine eingehendere Beschreibung verzichtet.

Nichtsdestotrotz können einige Aussagen über die ausgestellten Figuren und Gruppierungen gemacht werden. Offenbar wurde einiger Wert darauf gelegt, dass die Motive getreu nach historischen Kunstwerken gestaltet seien. So wurde beispielsweise die Gruppe namens «Jesu

¹¹⁷ Das große Anatomische Museum aus Florenz. Anschlagzettel, 25.05.1856. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K3.

¹¹⁸ Großes Diorama / Anatomisches Museum. Anschlagzettel, 16.08.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K3.

¹¹⁹ o. A.: Menschen. In: Körperwelten, o. D., www.koerperwelten.de/ausstellungen/menschen, 27.06.2022.

¹²⁰ Vgl. z. B. ISB, Jg. 18, Nr. 282, 25.12.1851, S. 2528.

Abnahme vom Kreuze»¹²¹ nach dem Vorbild eines Gemäldes von Raffael geformt.¹²² Das Gemälde existiert tatsächlich, hing jedoch nie im Petersdom, wie dies der Anschlagzettel fälschlicherweise behauptet. Eine weitere Gruppe zeigt die Gefangennahme des algerischen Freiheitskämpfers Haddshi Abd el-Kader durch französische Truppen nach einem Gemälde von Jean Victor Adam. Auch dieses Bild konnte ausfindig gemacht werden, beide Kompositionen eignen sich recht gut, um mit Wachsfiguren umgesetzt zu werden.¹²³

Des Weiteren findet sich, wie dies auch in anderen Wachsfigurenkabinetten, die in Bern Halt machten, der Fall war, ein buntes Sammelsurium von historischen, biblischen und literarischen Motiven. Auf ästhetischer Ebene lassen sich die Objekte der «historischen Galerie» in vier grobe Kategorien einteilen: 1.) Szenen, welche Schauer oder Schrecken erzeugen sollen (Grablegung Christi, Gefangennahme von Maria Stuart auf Loch Leven Castle, Hinrichtung von Robert Blum, Ermordung der Herzogin Françoise de Choiseul-Praslin), 2.) militärische Szenen (Feldlager Abd el-Kaders, Feldlager Napoleons vor der Schlacht bei Austerlitz, Szene aus der Schlacht bei Waterloo, vier französische Soldaten aus unterschiedlichen Zeiten in Paradeuniform), 3.) komische Szenen (Peter in der Fremde, Der berühmte Solospieler) und 4.) Büsten von diversen europäischen Herrschern. Übrig bleibt das Figurenpaar Amor und Psyche, eine Komposition, welche höchstwahrscheinlich erotischer Natur war und, als «mythologische Gruppe» gekennzeichnet, vom Publikum unter dem Deckmantel der Bewunderung für die klassische Antike «gefahrlos» begutachtet werden konnte. Der Schauwert der restlichen Gruppen ergab sich offenbar aus der plastischen Ausgestaltung von mehr oder weniger bekannten bildlichen Motiven einerseits und der Möglichkeit für die Zuschauenden, sozusagen Auge in Auge mit berühmten Personen der Weltgeschichte zu stehen andererseits. Stellt man nun einen Vergleich mit den Objekten in *Madame Tussauds* in London an, so zeigt sich, dass sich beide Affizierungsstrategien bis heute bewährt haben, mit dem Unterscheid, dass nicht mehr Gemälde als Vorbild für die Gruppen dienen, sondern ikonische Szenen aus der Welt der Blockbuster-Filme. So begegnet man beispielsweise Jennifer Lawrence als Katniss Everdeen aus der Filmreihe *The Hunger Games*, Arnold Schwarzenegger als *Terminator*, Audrey Hepburn in *Breakfast at Tiffany's*, oder kann sich sogar auf das Fahrrad schwingen, mit dem *E.T.* 1982 vor dem aufgehenden Vollmond vorbeiflog.¹²⁴ Das *Was* ändert sich, das *Wie* bleibt gleich.

7.3. Die dritte Wallfahrt

Ungeachtet der wieder eingetretenen Kälte war es letzten Sonntag Nachmittags ziemlich lebhaft auf den beiden Marktplätzen. Da wir nun schon zwei Stationen bei den Buden des Waisenhausplatzes gemacht haben, so schlendern wir dießmal ein wenig weiter, um auch draußen bei der Heil. Geistkirche und in der Reitschule der Cavalleriekaserne eine kurze Rundschau zu halten. Wir wollen zuerst Hrn. Dürel, dem Besitzer des sogetheilten behavianischen Theaters, einen Besuch machen, um uns zu überzeugen, ob denn dieser Hexenmeister wirklich dasjenige zu leisten im Stande sei, was er auf seinem

¹²¹ Große historische Galerie aus Frankreich. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:41.

¹²² Vgl. Oberhuber, Konrad: Raffael. Das malerische Werk. München, London u. New York 1999, S. 67.

¹²³ Vgl. o. A.: ALGERIE Reddition en 1847 d ABD EL-KADER (1807-1883) a M. le Duc d AUMAIE (1822-1897) en presence des. In: IMAGO, o. D., www.imago-images.de/st/0096140046, 06.07.2022.

¹²⁴ Vgl. o. A.: Film Celebrity Wax Figures. In: Madame Tussauds London, o. D., www.madametussauds.com/london/whats-inside/zones/film, 06.07.2022.

Anschlagzettel verspricht. Wir haben in den letzten Jahren die Physiker Vigoureux, Linski, Chevalier gesehen, und erinnern uns, daß dieselben Hrn. Dürel nicht nachstehen, sondern ihm eher noch in einigen Beziehungen überlegen sind; hingegen glauben wir uns nicht zu irren, wenn wir hier die Ueberzeugung aussprechen, daß Hr. Dürel ja freilich Kunststücke produziert, welche in hohem Grade Erstaunen erregen. Ganz besonders aber müssen wir unsere verehrtesten Leser auf das Experiment aufmerksam machen, bei welchem ein junges Mädchen durch die Anwendung des Aethers während einiger Minuten in horizontaler Richtung schwebend im Luftraume erhalten wird, ohne daß ihm irgend ein anderer Anhaltspunkt gegeben wäre, als ein dünner Stab, worauf dessen Körper sich mit dem Ellbogen stützt. Auch die Doppelseherin verdient alle Aufmerksamkeit, denn sie gibt über jede an sie gestellte Frage die genaueste Auskunft und bezeichnet jedesmal sehr richtig und mit Sicherheit den Gegenstand, welchen diese oder jene Person unter den Zuschauern ihrem Herrn überreicht, während sie mit einer Binde über die Augen als räthelhafte Sybille auf dem Theater sitzt. Es wurden namentlich Zahlen auf eine Schiefertafel bis in die 10,000 geschrieben, welche sie pünktlich angab. Ob dieß auch geschähe, wenn Jemand unter den Zuhörern direkte mit der Doppelseherin in Verbindung stände, ist eine andere Frage. Wir wollen, um der Illusion keinen Eintrag zu thun, darüber wegsehen. Item, es ist dem Menschen Vieles möglich, doch das Uebernatürliche ist ihm unerreichbar. Am Schlusse der Rekreationen des Hrn. Dürel gab dann der unentbehrliche Hr. Bilbouquet, der Bajazzo des Künstlers, der Versammlung noch eine höchst lehrreiche Genealogie seines berühmten Namens zum Besten, deren Schluß wir der für solche Schnurren empfänglichen Jugend anzuhören überließen. Die darauf folgenden Vorstellungen der dressirten Affen und Hunde des Hrn. Le Cerf haben wir bereits letzten Frühling gesehen. Das Publikum hat ihnen fleißig zugesprochen, und sie stehen, soviel uns bekannt, zur Stunde noch auf dem nämlichen Punkte dramatischer Bildung. Ob aber die schon damals erwarteten Tenor- und Sopranpartien seither durch neue Künstler besetzt worden sind, haben wir nicht in Erfahrung gebracht, müssen jedoch daran zweifeln, da dieselben als exotische Geschöpfe sehr schwer zu finden sein sollen.

Um 6½ Uhr machten wir der Knie'schen Seiltänzerfamilie einen Besuch. Auch ihre Leistungen sind einiger Worte der öffentlichen Besprechung werth. Was Hr. Direktor Knie mit seiner Familie und einigen andern tüchtigen Subjekten dem Zuschauer vorführt, gehört nicht in die Kategorie gemeiner Gaukler und Saltimbanques. Es ist seine Gesellschaft eine gut organisirte und disciplinirte, vom Kleinsten bis zum Größten. Wir wollen nicht in Details eintreten, diese würden uns allzuweit führen; nur das bemerken wir im Allgemeinen hier über Hrn. Knie's Theater, daß es eines der besten ist, die wir bis jetzt hier und auswärts gesehen haben. Mit Sicherheit, Grazie und Anstand werden alle die schwierigen Kunststücke ausgeführt. Hr. Knie ist aber ein Meister in seiner Kunst und ein Equilibrist, der schwerlich seinesgleichen finden dürfte. Auch hat die am Schlusse der Vorstellung vom letzten Sonntag Abend aufgeführte Pantomime Alt und Jung ergötzt. Was man sonst bei Seiltänzern nicht immer antrifft, fällt hier angenehm in die Augen – frische, geschmackvolle Anzüge, muntere rothwangige Kinder und – hübsche Mädchen. Kurz, die ganze Gesellschaft scheint nur eine Familie zu sein, und ist also schon in dieser Hinsicht eine interessante zu nennen; denn Alles geht – wie am <Schnürli,> was leider nicht in allen Familien der Fall ist. Möge dem Hrn. Knie während der noch übrigen Zeit seines Hierseins der Zuspruch des Publikums ferner zu Theil werden.

In unserer vierten und wahrscheinlich auch letzten Wallfahrt sprechen wir dann ein Wörtchen über den prachtvollen Cirkus der Herren Ciniselli und Dümos.¹²⁵

¹²⁵ ISB, Jg. 18, Nr. 289, 03.12.1851, S. 2636f.

7.3.1. Behuvianisches Theater von Dürel

Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, woher die Bezeichnung «Behuvianisches Theater» genau stammt. Fest steht, dass es keinen real existierenden Ort namens *Behuvia* gibt oder gab. Während meiner Recherche stiess ich jedoch auf folgende Kuriosität: Die antike Landschaft Bithynien in der heutigen Türkei wird in griechischen Buchstaben *Βιθυνία* geschrieben. Dementsprechend erachte ich es tatsächlich als eine Möglichkeit, dass Herr Dürel auf der Suche nach einem klingenden Namen sich schlicht einer buchstäblichen Übertragung bediente; zumal Bithynien auch in *Meyers Konversations-Lexikon* zu finden ist und somit möglicherweise zu einer gehobenen Allgemeinbildung gehörte.¹²⁶

Eine «[g]roße magische Vorstellung im Tempel der Täuschung durch Herrn Dürel, Physiker aus Amerika»¹²⁷ wird auf dem Anschlagzettel angepriesen. Dieser gibt uns auch eine vollständige Auflistung der Illusionen und Kunststücke, die Herr Dürel im ersten Teil seiner Vorstellung zu präsentieren gedachte:

«Die kabalistische Pendüle [Pendel]. Die Sträusse des Herrn Dürel. Der indische Regenschirm. Der Hutmacher von Fortunatus. Die Multiplikation der galanten Hüte. Die bezauberte Scheibe, komisches Stück. Der wunderbare Cartable [Schultasche]. Die Büchse der Pandora.»¹²⁸

Die beabsichtigte Wirkung der Nummerntitel kann relativ leicht erraten werden. So verweisen etwa die beiden Adjektive «kabalistisch» und «indisch» analog zu «behuvianisch» im Namen der Schaustellung klar auf den damals herrschenden Mystizismus und Exotismus, während die Referenzen auf die literarische Figur des «Fortunatus» und diejenige der «Pandora» aus der griechischen Mythologie Belege für die Belesenheit und Gelehrsamkeit von Herrn Dürel sein sollen. Im Rahmen dieser Arbeit war jedoch leider nicht rekonstruierbar, welchen Inhalt und welche Form diese Nummern hatten. Worüber wir uns allerdings ein ziemlich klares Bild machen können, sind die beiden darauffolgenden Programmteile der Vorstellung. Es sind dies die Kunststücke der «Aetherischen Suspension» und der «Doppelseherei». Nicht nur sind beide im Bericht des *Intelligenzblatts* speziell erwähnt, sondern sie werden auch auf dem Anschlagzettel eingehend beschrieben.

So heisst es da beispielsweise: «Mittelst Anwendung des Aethers wird Herr Dürel ein kleines Kind einschläfern, und zwar auf die Weise, daß dasselbe durch die Wirkung der atmosphärischen Luft gehoben wird.»¹²⁹ Wir haben es also zunächst einmal mit einer Form der Levitationsnummer zu tun. Jedoch gibt uns der Rezensent des *Intelligenzblatts* in seiner Beschreibung einen entscheidenden Hinweis, nämlich, dass das Mädchen mehrere Minuten lang in der Schwebelage gehalten wurde, «ohne daß ihm irgend ein anderer Anhaltspunkt gegeben wäre, als ein dünner Stab, worauf dessen Körper sich mit dem Ellbogen stützt.»¹³⁰

Das «Experiment» von Herrn Dürel scheint demnach eine ziemlich exakte Nachahmung einer in den 1840er-Jahren vom französischen Zauberkünstler Jean Eugène Robert-Houdin entwickelten Illusion zu sein. Robert-Houdin, welcher allgemein als Vater der modernen Magie angesehen wird, machte sich die zu der Zeit in medizinischen Kreisen geführte Debatte um Diethylether als Narkosemittel zunutze, um seiner Nummer einen (pseudo-)wissenschaftlichen Anstrich zu verleihen, wie der Anthropologe Graham M. Jones schreibt:

¹²⁶ Vgl. o. A.: Art. Bithynien. In: Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich überarb. Aufl., Bd. 2, Leipzig 1885, S. 988f.

¹²⁷ Behuvianisches Theater / Großes Affentheater aus Paris. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K7.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ ISB, Jg. 18, Nr. 289, 03.12.1851, S. 2637.

Just as he sought to align himself with the modern cult of science, Robert-Houdin also exploited public uncertainties about new scientific advances. For instance, at a moment when doctors were debating the safety of using ether as an anesthetic, Robert-Houdin claimed to have found a «miraculous new property» of the substance. In a routine called the Ethereal Suspension, he pretended to dose his young son with ether and then, to show that the boy had become «as light as a balloon,» levitated him several feet above the ground. Although (or perhaps because) accusations of child abuse quickly appeared in newspapers, audiences flocked to see the new «discovery».¹³¹

Die «Anwendung des Aethers» spielt dabei für die erfolgreiche Levitation natürlich keine Rolle. Vielmehr trägt die in die Schwebelage zu versetzende Person eine Art Harnisch, welcher am Stab eingehängt werden kann und es der*in Zauberkünstler*in ermöglicht, sie zuerst in eine diagonale und schliesslich in die horizontale Position zu heben.¹³²

Für die «Doppelseherei», also einer Hellsehnummer, werden einem Fräulein namens Rosina, ihres Zeichens «Somnambule» und «Behuvianisches Mädchen», mit mehreren Tüchern die Augen verbunden. Dennoch ist sie in der Lage, über Kleidung und Accessoires von Menschen aus dem Publikum genaue Auskunft zu geben, sowie Zahlen bis hin zu 10'000, welche auf eine Schiefertafel geschrieben wurden, exakt zu erraten. Herr Dürel rühmt sich dabei, dass dieses «ans Unglaubliche gränzende Experiment»¹³³ in Europa noch nie von jemandem ausser ihm vorgeführt wurde.

Allerdings wird ein entscheidender Aspekt im *Intelligenzblatt* bezweifelt, nämlich, ob die Vorhersagen der Rosina immer noch so präzise gewesen wären, «wenn Jemand unter den Zuhörern direkte mit der Doppelseherin in Verbindung stände».¹³⁴ Das Geheimnis der Illusion liegt also in diesem Fall in der Art und Weise, wie Hellseher*in und Magier*in miteinander kommunizieren.

Auch der Akt des *second sight*, wie die «Doppelseherei» im Englischen genannt wird, war Teil von Robert-Houdins Repertoire. Und auch er rühmte sich wie Dürel in Bern, mit dieser Nummer, die er ebenfalls zusammen mit seinem Sohn vorführte, seinem Publikum etwas noch nie Dagewesenes zu präsentieren. Jedoch:

Clairvoyance and second sight as entertainment dates back to at least 1584, when Reginald Scot described a simple two-person code in his *Discoverie of Witchcraft*. [...] Second-sight routines appeared in the presentations of Philip Breslaw, a German magician who spent most of his life in England. [...] A few years later, Italian magician Joseph Pinetti developed a second-sight act with his wife. Thus, second-sight acts existed prior to Robert-Houdin. However, Robert-Houdin brought this performance idea to new heights with his son.¹³⁵

Wie bei vielen Schaustellungen ist der Superlativ des noch nie Gesehenen, Einzigartigen also nur Teil der Werbestrategie. Das Kunststück indessen basiert auf einem vorher vereinbarten

¹³¹ Jones, Graham M.: The Family Romance of Modern Magic. Contesting Robert-Houdin's Cultural Legacy in Contemporary France. In: Coppa, Francesca; Hass, Lawrence u. Peck, James: *Performing Magic on the Western Stage. From the Eighteenth Century to the Present*. New York 2008, S. 33–60, hier S. 46f.

¹³² Vgl. dazu die ausführliche Beschreibung und Illustration der Apparatur in Willmann, Carl: *Moderne Wunder. Natürliche Erklärung der neueren und älteren Geheimnisse der Spiritisten und Antispiritisten, Geistercitier, Hellseher, Gedankenleser etc.* [1897]. Zürich 1982 (= *Bibliotheca Magica*, Bd. 3), S. 305–308.

¹³³ Behuvianisches Theater / Großes Affentheater aus Paris. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K7.

¹³⁴ ISB, Jg. 18, Nr. 289, 03.12.1851, S. 2637.

¹³⁵ Pankratz, Loren: *Mysteries and Secrets Revealed. From Oracles at Delphi to Spiritualism in America*. Lanham u. a. 2021, S. 191.

Code zwischen der*m Magier*in und der ‹hellsehenden› Person. Ein Beispiel für einen solchen finden wir in der Abhandlung *Zwischen Schaubuden und Karussells* von Alfred Lehmann:

Madame muß zunächst einmal einige Wörter-Schemata glatt auswendig lernen, so wie das etwa in der Stenographie mit den Sigeln der Fall ist. Wörter für solche Gegenstände, die meist gezeigt werden. Also beispielsweise: Nenne = Taschenuhr, wenn du kannst = Uhrkette, antworte schnell = Brieftasche, schleunigst = Brille, was habe ich hier = Kennkarte, benenne = Taschenmesser, vielleicht = Taschentuch, angeben = Stecknadel, und so fort und so fort. Also muß das Medium zunächst nur auf die ersten Worte der Frage achten. Dann gibt es aber auch solche Tabellen für die Zahlen: aber 1, also 2, welche(n) 3, flott 4 usw. bis würdest 9, weißt 0. Wenn sie also mein Geburtsjahr 1891 errät, so entnimmt sie das der Frage: ‹Würdest aber →. Es gibt weitere Tabellen für Farben (z. B. ‹gib an› für rot, ‹was für eine Farbe› für weiß), für Metalle (z. B. ‹woraus› für Silber), für Banknoten, für Spielkarten usw. Und wenn die Madame keine Abkürzung in ihren Listen hat, dann muß sie das aus den Anfangsbuchstaben der ersten Wörter der Frage ableiten. Zuweilen sagt der Manager, um das Medium auf diese Methode aufmerksam zu machen, vorher noch ‹aufgepaßt!›. Man sieht also, daß sowohl zum Fragen wie zum Antworten eine große Geschicklichkeit gehört, und daß man also der Madame Cumberland schon dieserhalb einen herzlichen Beifall zollen soll.¹³⁶

Die Leistung steckt also im Memorisieren von ausgedehnten und zum Teil recht komplizierten Wort-Tabellen, und zwar so, dass innert Sekunden eine Antwort auf die betreffende Frage gegeben werden konnte.

Auch für die Attraktionen im ‹Behuvianischen Theater› von Dürel lässt sich ihre Spektakularität an der Überlagerung der betrachtenden Blicke zwischen Illusion und Dechiffrierung festmachen. Überhaupt scheint diese Form der Affizierung paradigmatisch für den Genuss einer Magievorstellung zu sein, wünscht man sich doch zum einen, hinter das Geheimnis der Kunststücke zu kommen, und möchte zum anderen in der staunenden Überzeugung, dass sich gerade etwas Übernatürliches vollzogen hat, verweilen. Nur, mit Physik hat das Ganze herzlich wenig zu tun.

7.3.2. Hunde- und Affentheater von Le Cerf

Obschon ein Besuch und eine damit verbundene Besprechung des Hunde- und Affentheaters des Impresario Le Cerf in den Wallfahrten der Martinimesse ausgelassen wurden, seien sie an dieser Stelle dennoch erwähnt. Denn wie der Rezensent bemerkt, konnte dieses Spektakel bereits an der Ostermesse desselben Jahres bestaunt werden. Und hierzu findet sich im *Intelligenzblatt* vom 03.05. folgender Bericht:

Wir wollen also zuerst dem Herrn Le Cerf einen Besuch abstatten, da er uns auf eine so verbindliche Weise dazu eingeladen hat. Das Innere des improvisierten Schauspielhauses ist geräumig und faßt wohl über 300 Personen; die Einrichtung läßt wenig zu wünschen übrig; hingegen dürfte die Beleuchtung etwas besser sein. Beim Eintritt erfreut uns ein sehr gut besetztes Orchester. Wir hören da von den neuesten Strauß'schen und Lanner'schen Compositionen, die Frau Marti mit ihrer geigenden und blasenden Gesellschaft recht hüsch vorträgt, so daß unsere fünfzigjährigen Beine noch eine unwillkürliche Reminiscenz an grüne Zeiten anwandelt. Aha! Der Vorhang rollt sich auf! Ein gedeckter Tisch, umgeben mit hungrigen Gästen, steht mitten auf der Bühne. Wirth und Kellnerin sind zur Bedienung da und gewärtigen der Winke des Meisters, der selbst die Anordnungen zur Mahlzeit trifft, und die flinke Aufwärterin wohl zehn Male hinausendet, um Teller, Gläser und sonstigen Bedarf herbeizuschaffen. Herr Bruggmann, der diese Gesellschaft herangebildet hat und

¹³⁶ Lehmann, Alfred: *Zwischen Schaubuden und Karussells*. Ein Spaziergang über Jahrmärkte und Volksfeste. Frankfurt am Main 1952, S. 158f.

die Tafel präsidiert, gibt Jedem sein Theilchen Speise auf den Teller und schenkt ein Gläschen Rothen ein, den sich die Herren Gäste schmecken lassen. Bei dieser Mahlzeit fehlt es an possirlichen Szenen nicht, und jeden Augenblick erdröhnt ein schallendes Gelächter durch die Räume des großen Bretterhauses. Besonders erlustigt sich die Jugend ob den komischen Geberden, Grimacen und den Pantomimen der Schauspieler, die ihre Rollen recht gut einstudiert, oder um es besser zu sagen, denen ihr Lehrer mit bewundernswürdigem Talente ihr Aufgabe eingebläut hat. Der während des Essens stattgehabte Wortwechsel der Kellnerin mit einem der Gäste war ein Hauptpaß für Alt und Jung. Es folgen dann dann [sic] noch einige andere Szenen, wie sie der große Anschlagzettel ausweist, die eine possirlicher als die andere. Auch die dressirten Hunde erregten unser gerechtes Erstaunen. Pudel, Mopse, große Tigerhunde, jeder leistet Tüchtiges in seinem Fache und gibt auch seinerseits Zeugniß von der Macht und Herrschaft des Menschen über das Thiergeschlecht.

Wir waren während dem anderthalbstündigen Aufenthalt im Affentheater von den Leistungen des Bühnenpersonals sehr befriedigt, und wünschen, daß dem Eigenthümer dieser interessanten Truppe auch während der noch übrigen Zeit der Messe der Zuspruch des Publicums wie bisanhin zu Theil werden möchte. Niemand wird die kleine Ausgabe zu bereuen haben, und wer seiner lieben Jugend eine Freude machen will, der gehe mit ihr ins Affentheater. Jeden Abend um 5 und um 7 Uhr ist große Vorstellung. Opern sind aber noch keine einstudiert, weil das Sängersonnale zur Zeit noch nicht vollständig ist und eine Prima Donna fehlt.¹³⁷

Bereits in der Art und Weise, wie über die Vorstellung berichtet wird, liegt einer der Hauptaspekte, welche die Popularität von Hunde- und Affentheatern auf Jahrmärkten ausmachen. So wird bei der Beschreibung der Essensszene nicht von Tieren oder Affen gesprochen, sondern von Wirt, Kellnerin und Gästen. Den Tieren werden menschliche Verhaltensweisen und Eigenschaften zugesprochen, insofern werden sie zu anthropomorphen Projektionsflächen für gesellschaftliche Alltagsszenen gemacht, welche wiederum dadurch ihre Lächerlichkeit preisgeben. Der Mensch erkennt sich im Tier wieder und kann so über sich selbst lachen.

Was dressurtechnisch hinter dieser Vorführung steckt, die Dresseur Bruggmann dem Berner Publikum präsentiert, ist leider überhaupt nicht zum Lachen und würde heute als Tierquälerei gelten. Die wenigen Information, die sich dazu finden liessen, stammen aus einem der ersten systematischen Werke über Tierdressur von Pierre Hachet-Souplet, welcher schreibt, dass für das «Diner des Affen» keine besonderen Dressurfähigkeiten notwendig seien.¹³⁸ Denn wer vom tierischen Personal die Rolle eines Gasts übernimmt, wird kurzerhand an seinen Sitz gebunden. Diejenigen Affen, welche die Rollen des Wirts und der Kellnerin oder in Hachet-Souplets Version der Nummer des Kochs übernehmen, müssen sich aber menschenähnlich auf zwei Beinen bewegen können.

Es giebt Affen, die gern von selbst aufrecht gehen; die anderen zwingt man dazu, indem man sie auf die Vorderhände schlägt, sowie sie dieselben zum Stehen benutzen wollen: alsdann nöthigt man sie, in den Vorderhänden den Henkel eines Korbes oder irgend etwas Anderes zu fassen, was für die beabsichtigte Nummer paßt.¹³⁹

Was die restlichen Nummern, die der Anschlagzettel von Le Cerf auflistet, beinhalten, konnte leider nicht in Erfahrung gebracht werden, da keine einschlägige Forschungsliteratur zum Thema zu finden war. Eine Auseinandersetzung mit Hunde- und Affentheatern könnte aber vor allem aus theaterwissenschaftlicher Sicht reichlich spannende Erkenntnisse bereithalten,

¹³⁷ ISB, Jg. 18, Nr. 106, 03.05.1851, S. 967.

¹³⁸ Vgl. Hachet-Souplet, Pierre: Die Dressur der Thiere. Mit besonderer Berücksichtigung der Hunde, Affen, Pferde, Elefanten und der wilden Thiere [1898]. Hildesheim, Zürich u. New York 1999, S. 71.

¹³⁹ Ebd., S. 71f.

könnte man doch argumentieren, dass hier nicht nur das Tier den Menschen vorführt (oder vorführen muss), sondern auch das Spektakel das Theater.

7.3.3. Schauplatz der akrobatischen Tänzer der Seiltanzfamilie Knie

Während 2022 bereits die achte Generation der «Schweizer National-Circus»-Dynastie im Sägemehl der Manege steht, präsentierte 1851 die zweite und dritte Generation ihre «akrobatischen Tänzer» in der Reitschule der Kavallerie-Kaserne, einem Gebäude, das 1856 dem Bahnhof für die Schweizerische Centralbahn weichen musste.¹⁴⁰

Ein Vergleich des auf dem Anschlagzettel angekündigten Programms mit dem Stammbaum der Familie Knie zeigt: Früh übt sich, wer Artist*in werden möchte. Die erste Nummer «auf dem gespannten Seile mit Balancirstange»¹⁴¹ wurde von der zu diesem Zeitpunkt gerade mal 7-jährigen Nina Knie vorgeführt.¹⁴² Ihr Vater Karl hatte nur ein Jahr zuvor die Leitung der Knie'schen Seiltanztruppe übernommen, «als Friedrich [Knie, dessen Vater,] am 05.02.1850 in Burgdorf, wo die Familie ihr Winterquartier hatte, an einer Herzkrise starb.»¹⁴³ Die Truppe selbst bestand zu diesem Zeitpunkt aus ca. zwanzig Mitgliedern, wovon der grösste Teil ebenfalls Familienangehörige waren. So traten neben Nina auch ihre Geschwister Clara (geb. 1832), Sophie (geb. 1834), Marie (geb. 1836) und Ludwig (geb. 1842) auf. Weitere namhaft bekannte Mitglieder waren Claras Ehemann Eugène Blondin, seines Zeichens ebenfalls Äquilibrist, und Herr Meyer, «ein Faktotum und Komiker von Geblüt, 1810 geboren.»¹⁴⁴

Aus dem Anschlagzettel wird ebenfalls ersichtlich, dass das Gastspiel vom November 1851 mindestens das zweite in Bern war, da sich die Familie denselben Beifall erhofft, «welchen sie (wie sie sich schmeicheln kann) vor zwei Jahren von Seiten des kunstliebenden Publikums der werthen Stadt Bern sich erworben hat.»¹⁴⁵

Über das eigentliche Programm der Vorstellungen in der Kavalleriekaserne kann an dieser Stelle nur wenig gesagt werden. Auffallend ist, dass die meisten Nummern als Tänze bezeichnet werden, beispielsweise zeigte Marie Knie eine «Polonaise» und Klara Blondin-Knie einen «Pas de grâce». Zudem wurden die Kunststücke immer wieder variiert und angereichert. So wurde kurzerhand der sich auf der Durchreise von Paris nach St. Petersburg befindende Kraftathlet Demeutre für einige Vorstellungen engagiert, «welcher unter Anderm seine außerordentliche Stärke durch Emporheben eines mit 15 Personen beladenen Wagens»¹⁴⁶ bewies. Den Schluss der Vorstellungen bildete stets eine komische Pantomime, so wird auf dem Anschlag «Die Faßbinder von Sankt Claud»¹⁴⁷ angeführt.

Es ist uns allerdings ein weiterer Zettel in den Druckbelegen Haller erhalten geblieben, der für einmal zur Hälfte mit einem Bilddruck versehen ist und deshalb eine nähere Betrachtung

¹⁴⁰ Vgl. Weber, Berchtold: Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern. In ihren Grenzen vor der Eingemeindung von Bümpliz am 1. Januar 1919. Bern 1976, S. 129.

¹⁴¹ Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer. Anschlagzettel, 22.11.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:73.

¹⁴² Vgl. den Stammbaum der Familie Knie. In: Häsler, Alfred A.: Knie. Die Geschichte einer Circus-Dynastie. Bern 1968, S. 306–307.

¹⁴³ Terribilini, Mario: Aus der Familiengeschichte. In: Editions Marguerat (Hg.): Zirkus Knie. Eine Zirkus-Dynastie. Lausanne 1975, S. 37–48, hier S. 43.

¹⁴⁴ Häsler 1968, S. 51.

¹⁴⁵ Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer. Anschlagzettel, 22.11.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:73.

¹⁴⁶ ISB, Jg. 18, Nr. 283, 26.11.1851, S. 2537.

¹⁴⁷ Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer. Anschlagzettel, 22.11.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:73.

verdient. Abgebildet ist eine Person in Kostüm und federgeschmücktem Hut, welche mit Hilfe einer Balancierstange ein Seil hinaufgeht. Dieses ist am linken unteren Bildrand mit einem Haken am Boden verankert und wird durch ein aus zwei Balken bestehendes Gerüst gespannt. Das andere Ende des Seils endet am oberen rechten Bildrand im Fenster eines mehrstöckigen Gebäudes, das als Rathaus oder Kirche gelesen werden kann. Eine andere Person sitzt in einem Clownskostüm am Boden und schaut mit offenem Mund und ausgestreckten Armen zu. Der Boden ist, wie Franziska Kusio, welche dieselbe Quelle ebenfalls in ihrer Bachelorarbeit betrachtet, richtig bemerkt, mit Stroh ausgelegt.¹⁴⁸ Das eigentlich Interessante an der Zeichnung ist allerdings der Umstand, dass des Seiltänzers Hände und Füße übers Kreuz mit Ketten verbunden sind.¹⁴⁹

Es handelt sich also bei der Abbildung mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit um die grandiose Schlussnummer einer ausserordentlichen öffentlichen Vorstellung, welche Karl Knie jeweils am Nachmittag auf dem Waisenhausplatz gab; laut den diversen Annoncen, welche die Gesellschaft im *Intelligenzblatt* platzierte, zum ersten Mal am 03., am 06. und zum Beschluss des Gastspiels nach der letzten Vorstellung noch einmal am 09.12. Die Annonce für diese letzte Darbietung gibt zudem preis, dass die «Reise auf dem großen Seile nach einem obern Fenster des Wirthshauses zum eidgen. Kreuz»¹⁵⁰ an der Zeughausgasse Nr. 41 hin geschah.¹⁵¹ Das Programm wurde, wie das auch für die abendlichen Vorstellungen in der Reitschule der Fall war, jeweils variiert, sah aber für mindestens eine dieser Nachmittagsvorstellungen wie folgt aus: «1. Wird Direktor Knie hinauf spazieren. 2. Einen Tyroler herunter tanzen. 3. Rückwärts hinauf, und 4. Den Schnellauf herunter ausführen. Zum Schlusse wird er mit geschlossenen Ketten an den Füßen herauf und herunter gehen.»¹⁵² Diese als «große Ascension» bekannte Nummer war offenbar eine Spezialität von Karl Knie, zeigte er sie doch schon 1838 während eines Gastspiels der Gesellschaft in Zürich, wie Alfred Häsler aus einem ähnlichen Anschlagzettel zitiert:

Karl Knie, der erste Akrobat in Europa, genannt der Unvergleichliche, wird auf diesem Seile mit außerordentlicher Leichtigkeit und Grazie hinauf- und herabspazieren, indem er die Bahn dieses Seils von 300 Schritten mit einer ans Unglaubliche grenzenden Schnelligkeit, und zwar in einer Minute, durcheilen und zurücklegen wird; der übrigen noch nicht gezeigten Stücke und seltener Kunstfertigkeit nicht zu gedenken.¹⁵³

Aus einer weiteren Annonce erfahren wir, dass Knie als Schlussnummer auch das Kunststück vollbrachte, mit einer Schubkarre das Seil hinauf- und herunterzufahren.¹⁵⁴

Gegenüber anderen Schaustellungen, welche die Martinimesse 1851 besuchten, konnte der Seiltanz bereits auf eine lange Tradition zurückblicken, hatte er sich doch bereits im 14. Jahrhundert als Jahrmarktsattraktion etabliert:

Die S.[eiltänzer*innen] spannten ihr Seil zwischen Rathaus- und Kirchturmsspitze, gelegentlich aber auch in geringerer Höhe – z. B. in Fechthäusern und Schaubuden Sie zeigten sowohl dem «Tanz auf dem Seil» als auch Schwungtricks, kleine akrobatische

¹⁴⁸ Vgl. Kusio 2021, S. 14.

¹⁴⁹ Vgl. Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:71.

¹⁵⁰ ISB, Jg. 18, Nr. 293, 08.12.1851, S. 2692.

¹⁵¹ Vgl. Weber 1976, S. 139.

¹⁵² Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:71.

¹⁵³ Anschlagzettel aus unbekannter Quelle, zit. n. Häsler 1968, S. 43.

¹⁵⁴ Vgl. ISB, Jg. 18, Nr. 289, 03.12.1851, S. 2634.

Übungen, manche sogar bescheidene dramatische Szenen. [...] Der Einzug in den Circus machte Veränderungen am Gerät nötig. Dortige Erfordernisse bedingten eine geringere Höhe und Länge als im Freien.¹⁵⁵

Dieser Einzug in den Zirkus geschah für die Familie Knie indes erst im Jahre 1919, als die Gesellschaft am 14.06. auf der Berner Schützenmatte ihr eigenes Zirkuszelt einweihte. In diese Zeit fällt auch die Abkehr von der Seiltanztradition hin zur Tierdressur. Allerdings wurde diese lange aufrechterhalten. So zeigt die historisch informierte zweiteilige Doku-Fiktion *Dynastie Knie – 100 Jahre Nationalcircus* eine Vorstellung der «Arena Knie» im Jahre 1917, welche der Beschreibung auf dem Anschlagzettel 1851 doch sehr ähnlichsieht.¹⁵⁶

Im Seiltanz nähert sich also das Spektakel dem Theater und dem Bühnentanz an beziehungsweise werden theatrale und tänzerische Praktiken in das spektakuläre Repertoire integriert, mit der höchstwahrscheinlich wahrgenommenen Möglichkeit, sie mit Effekten und Kunststücken anzureichern. Eine eingehendere Beschäftigung aus Sicht der Tanzwissenschaft bietet sich an.

7.4. Die vierte Wallfahrt

Habt ihr schon die Reitschule mit Gas beleuchtet gesehen, meine geschätzten Leser und Leserinnen? Freilich ist dieses seit letzten Freitag für Viele nichts Neues mehr, und auch für den Referenten nicht, der von dergleichen Vorfällen jeweils alsobald gehörte Notiz nimmt. Wie sich dieser sonst so prunk- und schmucklose Raum nun durch die so zweckmäßige Einrichtung auf einmal herausgeputzt hat! Man kennt sich fast nicht mehr und glaubt zu träumen, wenn man diese Menge von Gasflämmchen über und neben dem Cirkus glänzen sieht. Daß durch diese brillante Beleuchtung die Vorstellungen der Kunstreitergesellschaft der Herren Ciniselli und Dümös nur gewinnen können, unterliegt keinem Zweifel, darum sind auch seit dem Beginne derselben die Zuschauerplätze immer angefüllt, wie wenn man gratis hinein könnte. Es ist eine eigenthümliche Sache, daß unter dem hiesigen Publikum im Allgemeinen eine entschiedene Vorliebe für dieses Genre von öffentlichen Vergnügungen herrscht, und zwar ganz besonders bei dem schönen Geschlechte, während ein noch so gut besetztes Theater, zumal jetzt, oft beinahe leer ist. Diese Vorliebe für die Darstellungen in der höhern Reitkunst, bei denen von der Natur bevorzugte Subjekte beiderlei Geschlechts ihre schönen Formen unter dem eng anliegenden, geschmeidigen Tricot in ein ungleich vortheilhafteres Licht setzen können, als der Schauspieler, welcher die dem Charakter und der Epoche der Handlung angemessene Bekleidung tragen muß, – also diese Vorliebe für die Darstellungen in der höhern Reitkunst sagen wir, läßt sich aus dem angeführten Umstände leicht erklären. Dem sinnlichen Geschmacke ist hier allerdings mehr Nahrung geboten, die akademischen Stellungen, die auf Effekt berechneten plastischen Bilder und Gruppen, die Mimik, und endlich das Aeußere der darstellenden Personen selbst, Alles dieses vereint muß natürlich auf lebhaftere Imaginationen einen viel nachhaltigeren Eindruck machen, als ein Schauspiel, das zwar reich an innerm Gehalte ist, aber vielleicht weniger Handlung hat, als so ein Reiter in antikem Costüm auf seinem in voller Carrière dahin schnaubenden Rosse. «Il ne faut pas se disputer les goûts,» sagt ein französisches Sprüchwort, dessen Ursprung in die frühesten Zeiten zurückreicht. Theater und Cirkus haben beiderseits ihr Anziehendes. Wer nur seinem Auge angenehm sein will, der findet seine Rechnung in letzterm. Im Lustspiel

¹⁵⁵ Schulz, Karin u. Ehlert, Holger: Das CIRCUS-Lexikon. Begriffe rund um die Manege. Nördlingen 1988, S. 163.

¹⁵⁶ Vgl. *Dynastie Knie – 100 Jahre Nationalcircus*. Regie: Greg Zglinski, CH 2019, Teil 1, Min. 00:05:42. Im Besonderen die Darstellung des Kostüms mit der Abbildung von 1851.

wie im Drama, mehr aber noch in der Oper ist für Aug und Ohr gesorgt, und auch das Gemüth geht dabei nicht leer aus.

Offen gestanden scheint uns das Berner Publikum gegen das Theater ziemlich theilnahmlos, und wenn ihm dann erst eine so große Auswahl von öffentlichen Recreationen aller Art dargeboten wird, wie dieß an der gegenwärtigen Messe der Fall ist, so muß man sich nicht verwundern, wenn der eine oder andere Unternehmer schlechte Geschäfte macht. Wahr ist, daß Bern kaum jemals eine so gut organisirte Kunstreitergesellschaft, wie diejenige der HH. Ciniselli und Dümos, gesehen hat. Wir entheben uns für dießmal einer näheren Beschreibung, da wir erst einer Vorstellung derselben beigewohnt haben. Hingegen berühren wir bei diesem Anlasse einige Hauptpunkte, die uns besonderer Berücksichtigung werth scheinen. Vorerst nämlich sind beinahe sämmtliche darstellende Personen wirklich ausgezeichnete Künstler; dann sind die Damen dabei auf angemessene Weise repräsentirt, so daß nicht stets ein und dasselbe Gesicht zum Vorschein kommt. Die Anzüge sind elegant, geschmackvoll, frisch, viele sogar reich. Ferner findet öftere Abwechslung statt, ein unerläßliches Beding bei Kunstreitergesellschaften, die, wenn sie nicht sehr zahlreich sind, im Grunde doch fast immer das Nämliche darbieten; sodann schöne, wohl unterhaltene, meist vorzüglich dressirte Pferde, unter denen einige wahrhaft Erstaunenswerthes leisten.

Vergessen wir endlich nicht zu erwähnen, daß auch eine vortreffliche Musik, an deren Spitze die Geigenfürstin, Frau Marti, während den Vorstellungen sich hören läßt. Die Preise der Sperrsitze und ersten Plätze dürften etwas hoch scheinen, allein wenn man dagegen die beträchtlichen Kosten berücksichtigt, so kann man vernünftigerweise nichts dagegen einwenden. Den dünnleibigen Geldbörsen ist auch billige Rechnung getragen, und wer sich im «Juheh» Platz nehmen will, kann es für drei Batzen eben so gut sehen, als der Hr. Bundes- oder Regierungsrath, oder National- oder Ständerath, oder der Hr. Rentier oder der Hr. Banquier, oder sonst andere Herren mit gespickten Cassen, für 10 oder 15 Batzen (thut nach Hrn. Durheims «Chum-mer-z'Hülf» exact 1 Fr. 43 Cent. und 2 Fr. 14 Cent. neue Währung).

Ein andermal mehr über diesen Gegenstand. Für heute schließen wir unsere Wallfahrten, obwohl noch eint oder anderes unerwähnt geblieben ist. Indem wir zugleich allen Inhabern von Meßbuden und was dahin gehört, sammt und sonders glänzende Geschäfte wünschen, behalten wir uns vor, nach beendigter Messe noch mit einigen Zeilen sowohl des Theaters als auch der Reitschule zu erwähnen, was wir um so bereitwilliger thun, da uns von Seite der beiden Directionen mit der verdankenswerthen Zuvorkommenheit der freie Eintritt während der Dauer ihrer Anwesenheit gewährt worden ist, von welchem wir auch recht gerne Gebrauch machen.¹⁵⁷

7.4.1. Cirque à l'Instar de Paris von Ciniselli und Dumos

Das Gastspiel der Kunstreitgesellschaft der beiden Herren Ciniselli und Dumos würde allein bereits genug Material liefern, um eine eigene Arbeit zu füllen; so mannigfaltig sind die Anknüpfungspunkte, die sich aus theaterwissenschaftlicher Perspektive anbieten. So könnten an dieser Stelle die Bewertungskriterien, die der Rezensent des *Intelligenzblatts* für die Beschreibung der Zirkusvorstellung anwendet, einer genaueren Betrachtung unterzogen und beispielsweise mit der Bewertung der Vorstellungen der Familie Knie verglichen werden. Ein in der Zirkusgeschichte besser bewandeter Blick brächte womöglich manch interessantes

¹⁵⁷ ISB, Jg. 18, Nr. 291, 05.12.1851, S. 2658f.

Detail zu den einzelnen Nummern mit Bezeichnungen wie ‹Das Englische Manöver› oder ‹Die Römische Post› zutage. Oder aber man konzentriert sich auf das Phänomen der Kunstreiterin in Verknüpfung mit dem herrschenden Frauenbild. Laut Joseph Halperson stand die Gesellschaft von Gaetano Ciniselli nämlich im Ruf, «daß in ihr stets viel weibliche Schönheit zu schauen war, die der Cinisellischen Truppe ihr besonderes Relief verlieh.»¹⁵⁸ Dieser Umstand wird auch im *Intelligenzblatt* besonders betont.

Ich möchte aber an dieser Stelle einen anderen Weg einschlagen und auch von meinem bisherigen methodischen Vorgehen etwas abweichen. Denn dank mehrerer im *Intelligenzblatt* publizierter öffentlicher Anprangerungen und Er widerungen wirft das Gastspiel von Ciniselli und Dumos in Bern ein Licht auf das Konkurrenzverhältnis zwischen Zirkus – und damit in gewisser Weise auch Spektakel – und Stadttheater sowie auf das gesellschaftliche Ansehen derselben bei der Berner Bevölkerung.

Die erste Wortmeldung dieser Art im *Intelligenzblatt* lässt sich noch in der Berichterstattung zur vierten Wallfahrt finden:

Es ist eine eigenthümliche Sache, daß unter dem hiesigen Publikum im Allgemeinen eine entschiedene Vorliebe für dieses Genre von öffentlichen Vergnügungen herrscht, und zwar ganz besonders bei dem schönen Geschlechte, während ein noch so gut besetztes Theater, zumal jetzt, oft beinahe leer ist.¹⁵⁹

Während also die Reitschule Abend für Abend ausverkauft war, herrschte unterdessen im Hôtel de Musique gähnende Leere. Theaterdirektor Carl Gottlieb Hehl, Vorsteher einer Deutschen Opern- und Schauspielgesellschaft, musste dies zweifelsohne missfallen, zumal sein Gastspielvertrag nur noch bis zum 18.12. dauerte.¹⁶⁰

Als schliesslich nach Ende der Martinimesse das Gastspiel der Kunstreitgesellschaft Ciniselli und Dumos durch die zuständige Polizei-Kommission auch noch bis zum 06.01. verlängert wurde, sah sich Herr Hehl offenbar gezwungen, im *Intelligenzblatt* vom 08.12. unter der Annonce für die an diesem Abend stattfindende Vorstellung der *Zauberflöte* zu der artistischen Konkurrenz Stellung zu beziehen.

Das verbreitete Gerücht, daß die Herren Ciniselli und Dumos 1500 Frk. Entschädigung an mich zu bezahlen hätten, ist unwahr. Das Theater blieb nicht nur für die Dauer der Messe ohne alle Berücksichtigung, sondern die Stadtbehörde erweiterte die Bewilligung für die Kunstreitervorstellungen noch für einige Zeit, ohne jene Herren zu einer Abgabe an die Theaterdirektion anzuhalten, worauf sie gefaßt und von andern Orten her gewöhnt waren. – Meine Kosten übersteigen im Monat November die Einnahme um Fr. 900. Am Mittwoch, den 17. Dezember, muß der Weihnachtsfeier wegen die Bühne schon geschlossen werden, ich erlaube mir daher das verehrte Publikum für die noch bis zum 17. dieses stattfindenden wenigen Vorstellungen zu gütigem Besuch einzuladen. Ob meine Einladung, nach allen den Opfern, welche seit meiner mehrjährigen Direktionsführung in Bern für die Unterhaltung eines guten Theaters gebracht worden sind, eine geneigte Berücksichtigung verdiene, überlasse ich einer gerechten Beurtheilung. – Hochachtungsvoll verharre C. G. Hehl.¹⁶¹

¹⁵⁸ Halperson, Joseph: Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt. Düsseldorf 1926, S. 110.

¹⁵⁹ ISB, Jg. 18, Nr. 291, 05.12.1851, S. 2658.

¹⁶⁰ Vgl. Tschui 2014, S. 338.

¹⁶¹ ISB, Jg. 18, Nr. 293, 08.12.1851, S. 2696.

Offensichtlich war es also in der Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus üblich, dass Zirkusunternehmungen, fiel ihr Gastspiel in die noch laufende Theatersaison, eine Abgabe an die ortsansässige Schauspielgesellschaft zu entrichten hatten. Dies spricht wiederum für eine allgemeine Popularität des Zirkus als Schauereignis.

Ciniselli und Dumos sind denn auch keine unbekannt Namen in Zirkuskreisen. 1815 in Mailand geboren, war Gaetano Ciniselli laut Joseph Halperson «ein typischer Repräsentant der italienischen Kunstreiterwelt, dabei ein wahrer Gentleman als Prinzipal wie im Privatverkehr, namhafter Pferdemann und gewiefter Leiter einer Gesellschaft»¹⁶². Zudem besass er offenbar das Privileg, sich «Ehrenstallmeister (cavallerizzo onorario) Sr. Majestät des Königs Viktor Emanuel II. von Italien»¹⁶³ nennen zu dürfen. Der Name blieb der Zirkusnachwelt ebenfalls in Erinnerung, da Ciniselli nach mehreren sehr erfolgreichen Tourneen durch ganz Europa am 26.12.1877 in St. Petersburg das erste aus Stein errichtete Zirkusgebäude Russlands eröffnete. Zuvor hatte er 1872 die Truppe seines Schwagers Carl-Magnus Hinne übernommen. Der Circus Ciniselli wurde in späteren Jahren dann auch als Spielort für Theatervorstellungen verwendet, so 1911 für ein Gastspiel von Max Reinhardts *König Ödipus*.¹⁶⁴ Ciniselli selbst verstarb 1881 66-jährig in Moskau.¹⁶⁵

Über Louis Dumos konnte hingegen nicht viel in Erfahrung gebracht werden, ausser, dass er 1810 geboren wurde, 1888 in St. Petersburg verstarb und vor seinem Engagement zusammen mit Ciniselli bereits eine eigene Kunstreitgesellschaft führte.¹⁶⁶

Doch neben diesen klingenden Namen führten auch erstklassige Leistungen zum wirtschaftlichen Erfolg des Berner Gastspiels. So doppelte der Rezensent des *Intelligenzblatts* am 26.12. nach:

Was wir über die künstlerischen Leistungen dieser, größtentheils aus tüchtigen Elementen bestehenden Gesellschaft schon während der Messe gesagt haben, können wir nunmehr vollkommen bestätigen. Kaum hat Bern jemals ein so gut componirtes Ensemble von Reitkünstlern gesehen, und was die Dressur der Pferde betrifft, so hört man nur *eine* Stimme der Bewunderung hierüber.

Ganz besonders aber gebührt der prachtvollen und eleganten Garderobe der Gesellschaft lobende Anerkennung, und es ist deßhalb von Seite der Direktion nicht zu viel gesagt, wenn sie auch in dieser Beziehung einen Cirkus «à l'instar de Paris» zu besitzen angibt; da bleibt wahrlich nichts zu wünschen übrig, denn wir haben in der That selbst in Paris wenig Besseres gesehen.¹⁶⁷

Auffallend ist hierbei die erneute Hervorhebung der Qualität der Kostüme, wie dies auch schon in der «vierten Wallfahrt» geschah. Demnach war ein makellooses äusseres Erscheinungsbild offenbar ein gewichtiges Bewertungskriterium für die Sittlichkeit einer Zirkustruppe und dadurch auch deren künstlerischen Wert. Die Gesellschaft von Ciniselli und Dumos verdiente also in den Augen des Berichterstatters nicht nur wegen ihrer artistischen Leistungen, sondern auch wegen ihres tadellosen Auftretens und Benehmens den Zuspruch des Publikums. Die Direktoren wiederum gaben sich alle Mühe, diesem Bild gerecht zu werden. So sagten sie als Reaktion auf Theaterdirektor Hehls öffentliche Beschwerde die Vorstellung vom 12.12.

¹⁶² Halperson 1926, S. 110.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Kruzhnov, Y. N.: Cinizelli's Circus. In: Saint Petersburg Encyclopaedia, o. D., www.ensspb.ru/object/2855728632?lc=en, 06.07.2022.

¹⁶⁵ Vgl. Halperson 1926, S. 111.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁶⁷ ISB, Jg. 18, Nr. 309, 26.12.1851, S. 2805f.

kurzerhand ab, obschon dies sicherlich einen nicht zu unterschätzenden finanziellen Verlust für die Truppe bedeutete.

Cirque à l'Instar de Paris. Heute Abend keine Vorstellung. Infolge des Artikels in Nr. 293, worin Hr. Hehl sich beklagt, daß die Gefertigten von Seite der löbl. Polizei zu keiner Entschädigung an die Direktion des Theaters angehalten wurden, haben die Gefertigten beschlossen, heute, den 12. Dez., keine Vorstellung zu geben. Ciniselli und Dümos.¹⁶⁸

Während sich also die Zirkusschaffenden bemühten, sich beim ansässigen Publikum in ein gutes Licht zu stellen, und ihnen dies von Seiten der Presse attestiert wird – so wurde sogar vorgeschlagen, die Gastspielbewilligung noch weiter zu verlängern¹⁶⁹ –, war das Verhältnis von der Berner Bevölkerung zu den umherziehenden Berufsgruppen von Ambivalenz geprägt, wie Susanna Tschui aufzeigt.¹⁷⁰ Die Vorwürfe gegen den Zirkus beliefen sich im Fall von Ciniselli und Dumos vor allem auf wirtschaftliche Übervorteilung der Berner Betriebe, welche für diverse Dienstleistungen während des Gastspiels angestellt wurden. So wurde, noch während die Vorstellungen in vollem Gange waren, folgende Klage eines Niklaus Schneider im *Intelligenzblatt* publiziert:

Wenn fremde Künstler mit ihren Vorstellungen das Publikum ausbeuten, so ist insoweit dagegen nichts zu sagen; wenn sie aber ihren reichen Einnahmen gegenüber das Publikum durch ihr angestelltes Personal noch in Verlust zu bringen suchen, wie die Herren Ciniselli und Dümos dieses thun, so verdienen sie es am wenigsten, daß man vor ihnen öffentlich warnt.

Nicht genug daß bereits ein Gastgeber an die Polizei sich wenden mußte, um zur Bezahlung dessen zu gelangen, was an die Angestellten der genannten Gesellschaft geliefert worden, versuchen solche auch den Unterzeichneten verlustig zu machen, indem sie ihren Angestellten den versprochenen Lohn nicht auszahlen, und diese ihre Gläubiger nicht befriedigen können, von denen Einsender einer ist.

Mit der Warnung vor dieser Gesellschaft wird die unmaßgebliche Meinung verbunden, daß nicht Künstlergesellschaften Individuen in's Land schleppen und sie dann uns zur Last fallen lassen.

Muß die Antwort der genannten Herren bei Anlaß der Gegenvorstellungen des Einsenders nicht Jeden empören, die sagten: sperrt die Schuldner meinetwegen in die Gefangenschaft, das ist das Ganze, was ihr thun könnt. So viel zur Warnung.¹⁷¹

Schneider wirft also den Direktoren vor, externe Auftragspartner*innen nicht auszahlen und sich am Berner Publikum nur bereichern zu wollen. Ähnliche Vorwürfe liessen sich während meiner Recherche auch für die Messen anderer Jahre finden, welche allerdings auf die Konkurrenz der Berner Händler*innen durch ausländische Warenverkäufe gerichtet waren und daher keinen Eingang in die vorliegende Arbeit fanden.

¹⁶⁸ ISB, Jg. 18, Nr. 297, 12.12.1851, S. 2737.

¹⁶⁹ «Wir erinnern uns übrigens, daß in weniger günstigen Zeiten der einen oder andern Direktion die Aufenthaltsbewilligung bis auf 2 Monate ausgedehnt ward, und wenn z. B. eine Operngesellschaft einen ganzen Winter an einem Orte verweilen kann, so sehen wir keinen Grund, eine ähnliche Begünstigung nicht auch einer Kunstretirergesellschaft einzuräumen.» ISB, Jg. 19, Nr. 5, 06.01.1852, S. 32.

¹⁷⁰ Vgl. Tschui 2014, S. 80–98.

¹⁷¹ ISB, Jg. 19, Nr. 4, 05.01.1852, S. 25f.

Diese Blossstellung konnten Ciniselli und Dumos offenbar nicht auf sich sitzen lassen, denn bereits einen Tag später folgte die Erwiderung mit dem vorgeschobenen Seitenhieb, dass sie eine solche öffentliche Diffamierung nicht goutierten:

Es ist eigentlich unsere Sache nicht, uns in Zeitungsfehden einzulassen, da wir bis dahin nicht gewohnt waren, solchen Angriffen uns ausgesetzt zu sehen, wie der gestrige Schmähartikel von Herrn Schneider es war.

Wir antworten auch auf diese Verläumdungen nur deshalb, damit diejenigen Leute, welche uns nicht kennen, den wahren Sachverhalt kennen lernen.

Wenn Herr Schneider jammert, er sei in Verlust gekommen, so ist das einfach seine Schuld, indem er von den Unterzeichneten mehrmals gewarnt wurde, ihren Angestellten nicht mehr Credit zu machen, als ihre vierzehntägige Gage sei, die er bei Unterzeichneten immer beziehen könne.

Wenn es Ihnen, Herr Schneider, um Bezahlung zu thun gewesen wäre, Sie würden nicht Ihre Schuldner noch beständig zu Spiel und Trunk verleitet und gezwungen haben.

Sie, Herr Schneider, und die Anschuldigung, daß wir unsere Künstler und Angestellten nicht bezahlen, sind uns zu gemein, daß wir weiter noch ein Wort mit Ihnen öffentlich verlieren möchten; werden uns daher bemüßigt sehen, Sie vor dem competenten Richter zur Satisfaktionsleistung anzuhalten.¹⁷²

Die Rechtfertigung der beiden Zirkusdirektoren bestand folglich darin, dass die ausgehandelten Konditionen des Anstellungsverhältnisses nur für das ursprüngliche Gastspiel der Truppe während der Messe galten. Mit Herrn Schneider wurde dementsprechend offenbar ein Pauschalbetrag vereinbart. Die implizite Retourkutsche an Schneider war auch, dass sich dieser wiederum am «unverhofften» Erfolg des Gastspiels beteiligen wolle, obwohl dies nicht ausgemacht war. Auch habe er Ciniselli und Dumos wiederholt zu «Spiel und Trunk», also zu einem unsittlichen Benehmen verleitet, was wiederum ein schlechtes Bild auf sie werfe, an welchem sie aber unschuldig seien.

Der weitere Verlauf dieser Auseinandersetzung konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Jedoch ereignete sich ein anderer öffentlicher Schlagabtausch unter ähnlichen Vorzeichen, allerdings bereits nach Ende des Gastspiels und Abreise der Kunstreitgesellschaft, mit dem Verwalter der Reitschule. So konnte im *Intelligenzblatt* vom 10.01. gelesen werden:

Zum Dank für die Bereitwilligkeit, mit der ich den Herren Ciniselli u. Comp. die Reitschule nach der Messe zu einem billigen, mir selbst angebotenen Preise vermietet; weil ich ferner ihrem Secretär, der mir ein Trinkgeld annöthigen wollte, keines gegeben und endlich weil ich mir keinen weitem Abzug auf der ausgestellten Note gefallen lasse, sondern auf meiner rechtmäßigen Forderung beharren wollte, bin ich von Herrn Ciniselli auf öffentlichem Platze ein Wucherer genannt und auf eine elende Weise beschimpft worden, wofür ich aber, da dieser Herr verreist und mir an der Meinung dieser Leute wenig gelegen ist, keine Genugthuung zu fordern mich veranlaßt finde; ein solches Benehmen richtet sich selbst. Da diese Herren vielleicht auch unter dem hiesigen Publikum, das mich nicht genauer kennt, auf solche Weise, mir zu schaden suchten, so finde ich mich veranlaßt, diese Erklärung abzugeben. Bern, den 9. Januar 1852. Ferd. Küpfer, Stallmeister.¹⁷³

¹⁷² ISB, Jg. 19, Nr. 5, 06.01.1852, S. 32.

¹⁷³ ISB, Jg. 19, Nr. 9, 10.01.1852, S. 57.

Auch hier liess wiederum die Erwiderung von Seiten Gaetano Cinisellis nicht lange auf sich warten. Jedoch sah sich auch der erwähnte Sekretär Kowacz zu einer Gegendarstellung veranlasst.

Wie den Unterzeichneten von Freunden und werthen Gönnern mitgetheilt worden, hat Hr. Stallmeister Küpfer in Bern sich herausgenommen, *nach ihrer Abreise* im Intelligenzblatte Nr. 9., vom 10. Jänner 1852, dieselben bei dem bernischen Publikum in Rücksicht auf ihre Rechtlichkeit und Zahlungsfähigkeit in ein nachtheiliges Licht zu stellen. – Folgendes ist nun in Kürze der in dem fraglichen Artikel entstellte Sachverhalt; Die Unterzeichneten haben dem Hrn. Küpfer für jeden Tag ihre hiesigen Aufenthalts 20 Fcs. [Franken] und jeden Festtag 15 Fcs. für Benutzung der Reitschule bezahlt, und zwar 10 Tage schon vorher, ehe die erste Vorstellung statt fand. – Was das Trinkgeld anbelangt, das unser Sekretär angeblich dem Hrn. Küpfer abgenöthigt haben wollte, so berührt und dieß nicht im Mindesten, indem wir für Handlungen, die unsere Angestellten ohne Auftrag vornehmen, nie verantwortlich sind; beiläufig gesagt, würde aber vielleicht ein anderer Herr als Hr. Küpfer ein Trinkgeld an einen Angestellten sich unter solchen Umständen nicht haben abnöthigen lassen.

Hr. Küpfer beklagt sich ferner, Hr. Ciniselli habe ihn auf offener Straße einen Wucherer genannt. Dieß ist richtig, rührt aber daher, weil die Unterzeichneten zu s. Z [seiner Zeit] dem Hrn. Küpfer 75 Gulden im vollen damaligen Werthe als Reservefond für allfällige Beschädigungen etc. etc. an der Reitschule zum Voraus deponirt hatten, bei der Abrechnung aber dem Hrn. Küpfer auf jeden Gulden 5 Rappen nachbezahlen mußten, welch Benehmen die Unterzeichneten um so mehr empörte, da z. B. für Einrichtung der Gasbeleuchtung und vieles Andere sie bedeutende Opfer gebracht hatten.

So viel als Berichtigung des Ausfalls von Hrn. Küpfer, mit welchem wir uns am allerwenigsten in eine weitere Zeitungsfehde einzulassen Lust haben.

Freiburg, den 11. Jänner 1852.

Gaetano Ciniselli.

In Folge des erwähnten Artikels, als habe ich dem Hrn. Küpfer ein Trinkgeld abnöthigen wollen, sehe ich mich veranlaßt, eine solche Aeusserung als eine Lüge zu bezeichnen, mit der Hinzusetzung, daß gerade er derselbe gewesen, welcher für sein Dienstpersonal von mir ein solches verlangte, worauf ich meiner Stellung gemäß nur Folgendes erwidern konnte: «So wenig Sie unsern Leuten ein solches zugebracht, so wenig glaube ich den Ihrigen eines schuldig zu sein.» Als Thatsache muß ich bezeichnen, daß ich Hrn. Küpfer 15. Fcs., welche er für die Wiederherstellung einer alten Bretterwand der Gesellschaft aufgerechnet, abgezogen und selbe in Gegenwart dessen dem Hrn Ingold (Zimmermeister), welcher die Herren Ciniselli und Dumos in jeder Beziehung loyal behandelt, zu erwähntem Zwecke übergeben habe. Ob ich überhaupt Jemanden ein Trinkgeld abzunöthigen bemüht gewesen, mögen diejenigen Herren rechtfertigen, welche meine Handlungsweise zu kennen Gelegenheit gehabt; unter meiner Würde halte ich jedoch, auf jedwede fernern Angriffe auf meine Person, welche von Seite des Hrn. Küpfer erfolgen mögen, mich in eine weitere Polemik einzulassen.

J. Kowacz, Sekretär.¹⁷⁴

Zur Kontextualisierung dieser Äusserungen muss gesagt werden, dass in dieselbe Zeit wie das Gastspiel von Ciniselli und Dumos auch die 1850 von der Bundesregierung festgelegte Währungsumstellung auf den Franken fiel und zwischen 1851 und 1852 das alte Berner Geld

¹⁷⁴ ISB, Jg. 19, Nr. 13, 15.01.1852, S. 90, Hervorhebung i. Orig.

gegen die neuen gesamtschweizerischen Münzen ausgetauscht wurde.¹⁷⁵ Diese Umstellung war offenbar mit einer gewissen Inflation verbunden, sodass Küpfer bei der Schlussabrechnung Ciniselli jeweils noch fünf Rappen Differenz obendrauf schlug.

Was die Auseinandersetzung zwischen Küpfer und dem Sekretär Kowacz anbelangt, so wird aus den Darstellungen ersichtlich, dass der Stallmeister der Kunstreitgesellschaft anscheinend die Reparatur einer Bretterwand in Rechnung stellen wollte, diese jedoch selbstständig die Arbeiten bereits vornehmen liess und daher den Betrag wieder von der Abrechnung abzog.

Die weiteren Anschuldigungen, wer nun wem Trinkgeld oder eben keines geben wollte, sind hier nebensächlich.

In einer letzten öffentlichen Erwiderung erklärt schliesslich Küpfer, er sei von Ciniselli ungerecht behandelt worden, da dieser das wegen der erwähnten Münzumstellung im Wert gesunkene Berner Geld nicht gegen französisches eintauschen wollte.

In Antwort auf den gestrigen Artikel von Hrn. Ciniselli muß ich, um der Wahrheit Zeugniß zu reden, denselben dahin berichtigen, daß ich die mir auf Verlangen der Tit. Finanzcomission des Burgerrathes deponirten Gulden 75 zu dem jetzigen Werthe, d. h. à Fcs. 2. 7 Cent, für Miethe abzunehmen mich erklärte mit dem Bemerken, daß ich ihm sonst lieber dieses Geld wiedergeben und dafür franz. Geld abnehmen wolle, was ihm aber nicht beliebte, da auch er die gleiche Einbuße erlitten hätte.

Ob dieses Wucher zu nennen ist, überlasse ich jedem Unbefangenen zu beurtheilen.

Hr. Ciniselli erklärt ferner, er habe mir Fcs. 15 für die Festtage bezahlt, während ich nur die mir angeboteten Fcs. 10 erhalten.

In der Erklärung seines Sekretärs, Hrn. J. Kowacz, hingegen ist eine *arge Lüge* enthalten, denn er wollte mir bei der Abrechnung ein Trinkgeld abtrotzen, und gerade die Art, solches zu thun, und da auch meine Knechte, die den Herren manchen kleinen Dienst erwiesen, nichts erhalten hatten, bewog mich seinem unverschämten Verlangen nicht zu entsprechen.

Bern, den 15. Januar 1852. Ferd. Küpfer, Stallmeister.¹⁷⁶

Die Position des Spektakels, in diesem Fall spezifisch des Zirkus, als wirtschaftlich profitorientierte Unternehmung stellt sich hier als eine im Vergleich zum Theater erfolgreichere dar. Dabei wird allerdings ausgeklammert, dass Schauspielgesellschaften, welche im Hôtel de Musique gastierten, in Sachen Bewilligungspolitik wie auch bei Subventionsentscheiden erheblich bessergestellt waren als Schaustellungen und wandernde Artistiktruppen. Obgleich beide Seiten als Privatunternehmen funktionierten, war die Chance für Theater grösser, bei Verlustgeschäften obrigkeitliche Unterstützungsleistungen zu erhalten.¹⁷⁷ Der Zirkus hingegen, obschon vom Publikum als willkommene Abwechslung zum herkömmlichen theatralen Angebot sehr geschätzt, war in Sachen Solvenz auf sich allein gestellt und somit diesbezüglich auch angreifbarer. Ob die Forderungen der verschiedenen Gläubiger gegenüber Ciniselli und Dumos berechtigt waren, kann nicht beurteilt werden. Sie spiegeln aber den zwielichtigen Ruf und den Verdacht auf Kriminalität oder zumindest Unehrllichkeit wider, den die Betreiber*innen von Messespektakeln trotz aller künstlerischen Bewunderung bei der Bevölkerung innehatten.

¹⁷⁵ Vgl. Degen, Bernard: Art. Franken. In: Stiftung HLS (Hg.): Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 4, Basel 2005, S. 645–646.

¹⁷⁶ ISB, Jg. 19. Nr. 15, 17.01.1852, S. 105, Hervorhebung i Orig.

¹⁷⁷ Vgl. Tschui 2014, S. 296f.

8. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat für die Martinimesse 1851 eine hohe Vielfalt an Schauereignissen, welche spektakulär genannt wurden, nachweisen können. Dies mag für den ursprünglich in Betracht gezogenen Untersuchungszeitraum von 1834 bis 1859 zwar eher ein Ausnahmefall gewesen sein, bildet jedoch die beträchtliche Bandbreite an Formen und Inhalten ab, welche ein städtisches Publikum während der Messe antreffen konnte.

In einigen Fällen konnte auch ein Vergleich mit gegenwärtigen Phänomenen gezogen werden, welche implizit oder explizit den Traditionslinien der historischen Ereignisse folgen. So weckten die Beschriebe von anatomischen Ausstellungen Assoziationen mit Gunther von Hagens' *Körperwelten*, während die Präsentation der optischen und technologischen Experimente von Ellemberg und Marchand vergleichbar mit einem Besuch im *Swiss Science Center Technorama* in Winterthur sind. Die direkteste Parallele lässt sich wohl zwischen dem historischen Wachsfigurenkabinett und *Madame Tussauds* in London ziehen.

Für andere Spektakelformen finden sich heute keine direkten Entsprechungen mehr. Sowohl das Panorama als auch das *Theatrum mundi* sowie das Wachsfigurenkabinett in ihrer Funktion als Vermittlung von bildlichen Darstellungen ferner Ereignisse oder Landschaften wurden am Anfang des 20. Jahrhunderts zuerst vom Film, dann vom Fernsehen und schliesslich vom Internet abgelöst. Dabei stieg der Grad der zeitlichen Unmittelbarkeit dieser Vermittlung exponentiell an, sodass wir heute per Live-Stream weltweit Geschehnisse in Echtzeit mitverfolgen können. Was auf der Strecke blieb, ist der theatrale Anteil, die physische Ko-Präsenz von Schauenden und Agierenden, seien diese nun Menschen, Bilder oder Maschinen. Weitere Formen wie das Hunde- und Affentheater oder der Seiltanz wurden in Verbindung mit der Kunstreiterei in das übergeordnete Phänomen Zirkus integriert und dadurch institutionalisiert, wobei Hunde- und Affennummern von den Manegen des 21. Jahrhunderts weitgehend verschwunden sind. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich bei den Wandermenagerien festmachen, die zwar in dieser Arbeit nicht näher betrachtet wurden, aber nichtsdestotrotz eine feste Grösse der Messespektakel waren. Örtlich verankert gingen sie in zoologischen Gärten auf.

Es hat sich ebenfalls gezeigt, dass Schaustellungen und Messespektakel nicht einfach in einem luftleeren Raum der reinen Unterhaltungskultur agierten. Stattdessen präsentierte sich ein vielverzweigtes Beziehungsnetz zu zahlreichen politischen und sozio-kulturellen Bereichen des Lebens im 19. Jahrhundert. Medizin, Naturwissenschaft, Technologie aber auch kriegerische Auseinandersetzungen sowie ein bürgerliches Selbstverständnis, welches in Richtung Moderne zeigt, finden ihren Eingang und Ausdruck in den diversen spektakulären Schauereignissen. Für diese Erkenntnis erwies sich die Qualität, aber vor allem die Quantität der vorhandenen und zugänglichen historischen Quellen als essenzieller Faktor. So konnte für das «Niederländische Theater» von Ellemberg und Marchand dank des Programmhefts rekonstruiert werden, welche technischen Apparaturen während der Vorstellung zum Einsatz kamen, während die Beschreibung der Illusionen, welche Dürel im «Behuvianischen Theater» präsentierte, ebendiesen ihr Geheimnis entlockte. Das Arbeiten mit diesen Quellen erforderte demnach eine genaue Dokumentation während der Recherche und ein scharfes Auge bei der Untersuchung, denn hinter jeder Bemerkung verbarg sich potenziell der entscheidende Hinweis, um wiederum mehr Licht ins Dunkel zu bringen. Dabei bestand jedoch auch stets die Gefahr vom Hundertsten ins Tausendste zu kommen, da das Referenznetz der Schaustellungen wie erwähnt derart breit gespannt ist. Gleichzeitig hätte ein Grossteil dieser

Arbeit nicht ohne die Möglichkeit, das Internet als Rechercheinstrument zu benutzen, verfasst werden können. So führte manche Google-Suche mich auf die richtige Spur, was wiederum das Auffinden von zitierfähiger Sekundärliteratur massiv erleichterte. Gerade für eine weiterführende Forschung, welche nach transnationalen Beziehungen und Bewegungen bestimmter Truppen fragt, könnte sich die Digitalisierung von historischen Quellen und das Internet als globales Informationsrepositorium als immens nützlich erweisen.

Schliesslich konnte der in meinen theoretischen Ausführungen definierte Aspekt der Spektakularität als schillerndes Moment zwischen Illusion und distanzierter Betrachtung zwar auf der Ebene der Darstellung in den einzelnen Fällen mehr oder weniger konkretisiert werden. Für die Rezeptionsebene können allerdings nur Mutmassungen angestellt werden, denn die im *Intelligenzblatt* für die Stadt Bern abgedruckten Reportagen geben nebst einigen ästhetischen Wertungen nur wenig Einblick darüber, wie das Berner Publikum die untersuchten Ereignisse aufnahm. Hierfür wären weitere Quellen, wie zum Beispiel private Tagebücher oder Briefwechsel vonnöten, welche zwar höchstwahrscheinlich existieren, deren Aufspüren im Rahmen einer Masterarbeit allerdings sowohl aus Zeit- wie aus Kapazitätsgründen nicht möglich war.

Die Frage, ob sich aus der Betrachtung der einzelnen Schauereignisse *bottom-up* eine allgemeingültige Definition für Spektakel ableiten lässt, muss an dieser Stelle an zukünftige Forschungen weitergegeben werden. Meines Erachtens bewegt sich der Begriff des Spektakels in einem Spannungsfeld zwischen Theaterform, Ästhetik und Rezeptionsmodus hin und her und kann Anteile an allen dreien haben. Was der Begriff letztendlich aussagt, ist sowohl dem jeweiligen historischen Vorgang, seinem Kontext als auch der Perspektive der forschenden Person geschuldet.

Jedoch hoffe ich, mit der vorliegenden Arbeit einen Teil zur Erschliessung der untersuchten Quellen beigetragen und dadurch das Interesse an Messespektakeln als theaterwissenschaftlichem Untersuchungsgegenstand geweckt zu haben. Meine Spurensuche kommt hiermit zu einem Ende. Unentdeckte Spuren gibt es jedoch nach wie vor zuhauf.

9. Bibliografie¹⁷⁸

9.1. Primärquellen

o. A.: Niederländisches Theater oder Darstellungen aus dem Gebiete der Kunst und Natur von Ellemberg & Marchand. Programmheft, Basel 1851.

Druckbelege Schausteller- und Zirkusplakate der Druckerei Haller (1802–1859). Universitätsbibliothek Bern, Bibliothek Münsterergasse, Sig.: MUE DBHal : K.¹⁷⁹

Intelligenzblatt für die Stadt Bern. Digitalisiert abrufbar unter: www.e-newspaperarchives.ch/?a=cl&cl=CL1&sp=ISB&e=-----en-20--1--img-txIN-----0-----.
Nummern, aus welchen direkt zitiert wird:

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| – Jg. 7, Nr. 100, 12.12.1840 | – Jg. 18, Nr. 297, 12.12.1851 |
| – Jg. 18, Nr. 106, 03.05.1851 | – Jg. 18, Nr. 309, 26.12.1851 |
| – Jg. 18, Nr. 283, 26.11.1851 | – Jg. 19, Nr. 4, 05.01.1852 |
| – Jg. 18, Nr. 284, 27.11.1851 | – Jg. 19, Nr. 5, 06.01.1852 |
| – Jg. 18, Nr. 289, 03.12.1851 | – Jg. 19, Nr. 9, 10.01.1852 |
| – Jg. 18, Nr. 291, 05.12.1851 | – Jg. 19, Nr. 13, 15.01.1852 |
| – Jg. 18, Nr. 292, 06.12.1851 | – Jg. 19, Nr. 15, 17.01.1852 |
| – Jg. 18, Nr. 293, 08.12.1851 | – Jg. 19, Nr. 150, 23.06.1852 |

9.2. Nachschlagewerke

o. A.: Art. Anschlag. In: Meyer, H.[ermann] J.[ulius] (Hg.): Neues Conversations-Lexikon für alle Stände. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern. Bd. 1, Hildburghausen u. New York 1857, S. 876.

o. A.: Art. Bithynien. In: Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 2, Leipzig 1885, S. 988f.

o. A.: Art. Chromatrop. In: Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1886, S. 104.

o. A.: Art. Diorama. In: Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 4, Leipzig 1886, S. 1000.

o. A.: Art. Laterna magica. In: Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyclopädie des allgemeinen Wissens. 4., gänzlich umgearb. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1888, S. 540–541.

o. A.: Art. spectaculum. In: Baier, Thomas (Hg.): Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Neu bearb. Aufl., Bd. 2, Darmstadt 2013, S. 4462–4463.

o. A.: Art. Spektakel. In: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. U. erw. Aufl., Bd. 8, Mannheim u. a. 1999, S. 3634–3635.

o. A.: Art. spektakulär. In: Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. 3., völlig neu bearb. U. erw. Aufl., Bd. 8, Mannheim u. a. 1999, S. 3635.

¹⁷⁸ Der Einfachheit halber erscheinen Quellen ohne Autor*innenschaft jeweils alphabetisch nach Titel geordnet zu Beginn der Listen.

¹⁷⁹ Abbildungen der in dieser Arbeit beschriebenen Anschlagzettel finden sich inkl. genauer Signatur im Anhang ab S. 67.

- o. A.: Art. θέατρον. In: Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. 10., völlig neu bearb. Aufl., München 2012, S. 392.
- Degen, Bernard: Art. Franken. In: Stiftung HLS (Hg.): Historisches Lexikon der Schweiz. Bd. 4, Basel 2005, S. 645–646.
- Dorn, Margrit: Art. Plakat. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart u. Weimar 2003, S. 339–342.
- Harpen, Julius von: Art. Spektakularisierung. In: Brüssel, Stephan u. a. (Hg.): Lexikon der Filmbegriffe. 13.03.2022, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:spektakularisierung1-8932>, 06.07.2022.
- Schulz, Karin u. Ehlert, Holger: Das CIRCUS-Lexikon. Begriffe rund um die Manege. Nördlingen 1988.
- Weber, Berchtold: Historisch-topographisches Lexikon der Stadt Bern. In ihren Grenzen vor der Eingemeindung von Bümpliz am 1. Januar 1919. Bern 1976.
- Willer, Stefan u. Vedder, Ulrike: Art. Genealogie. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart u. Weimar 2013, S. 263–264.

9.3. Online-Quellen

- o. A.: ALGERIE Reddition en 1847 d ABD EL-KADER (1807–1883) a M. le Duc d AUMALE (1822–1897) en presence des. In: IMAGO, o. D., www.imago-images.de/st/0096140046, 06.07.2022.
- o. A.: Film Celebrity Wax Figures. In: Madame Tussauds London, o. D., www.madametussauds.com/london/whats-inside/zones/film, 06.07.2022.
- o. A.: Menschen. In: Körperwelten, o. D., www.koerperwelten.de/ausstellungen/menschen, 27.06.2022.
- o. A.: Stiftung. In: Stiftung SAPA, o. D., www.sapa.swiss/uber-uns, 24.02.2022.
- Browne, Kieran: How chromatropes work. In: Kieran Browne. 05.04.2019, <http://kieranbrowne.com/research/how-chromatropes-work>, 30.06.2022.
- Kruzhnov, Y. N.: Cinizelli's Circus. In: Saint Petersburg Encyclopaedia, o. D., www.encyspb.ru/object/2855728632?lc=en, 06.07.2022.
- Stürmer, Ariane: Fledermausmenschen auf dem Erdtrabanten. Mondscheinwindel 1835. In: Spiegel Geschichte Online, 16.07.2009, www.spiegel.de/geschichte/mondscheinwindel-1835-a-948399.html, 05.07.2022.

9.4. Sekundärliteratur

- Bättig, Brigitte (Hg.): Merz Material. Objekte aus der Sammlung Druckbelege Haller. Bern 2020.
- Bättig, Brigitte u. Bürger, Ulrike: Erschliessung und Konservierung der Sammlung Druckbelege Haller, Teil 1. Projektabschlussbericht, Bern 2019, unveröffentlicht.
- Bättig, Brigitte u. Bürger, Ulrike: Erschliessung und Konservierung der Sammlung Druckbelege Haller, Teil 2. Projektabschlussbericht, Bern 2020, unveröffentlicht.
- Blösch, Hans: Eine Fundgrube für bernische Kulturgeschichte. Eine vorläufige Mitteilung von Dr. Hans Blösch. In: Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde, Jg. 16, H. 1, 1920, S. 97–98.


- Capitani, François de: «... von den Mäusen halb zerfressen». Die Sammlung «Druckbelege Haller» in der Stadt- und Universitätsbibliothek Bern. In: Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde, Jg. 56, H. 2, 1994, S. 191–198.
- Ebenstein, Joanna: *The Anatomical Venus. Wax, God, Death & the Ecstatic*. London 2016.
- Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita: Einführung: Perspektiven auf das Spektakel. In: Dies. (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*. Paderborn 2018 (= *Inter / Media*, Bd. 5), S. 9–32.
- Greco-Kaufmann, Heidy (Hg.): *Stadtnarren, Festspiele, Kellerbühnen. Einblicke in die Berner Theatergeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Zürich 2017 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 17).
- Hachet-Souplet, Pierre: *Die Dressur der Tiere. Mit besonderer Berücksichtigung der Hunde, Affen, Pferde, Elefanten und der wilden Tiere* [1898]. Hildesheim, Zürich u. New York 1999.
- Häsler, Alfred A.: *Knie. Die Geschichte einer Circus-Dynastie*. Bern 1968.
- Halperson, Joseph: *Das Buch vom Zirkus. Beiträge zur Geschichte der Wanderkünstlerwelt*. Düsseldorf 1926.
- Jones, Graham M.: *The Family Romance of Modern Magic. Contesting Robert-Houdin's Cultural Legacy in Contemporary France*. In: Coppa, Francesca; Hass, Lawrence u. Peck, James: *Performing Magic on the Western Stage. From the Eighteenth Century to the Present*. New York 2008, S. 33–60.
- Koslowski, Stefan: *Stadttheater contra Schaubuden. Zur Basler Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts*. Zürich 1998 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 3).
- Kotte, Andreas: Vorwort. In: Ders. (Hg.): *Sondierungen zum Theater – Enquêtes sur le théâtre. Zehn Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz – Dix contributions à l'histoire du théâtre en Suisse*. Basel 1995 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 1), S. 7–8.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. 2. aktual. Aufl., Köln, Weimar u. Wien 2012.
- Kotte, Andreas: *Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken*. Zürich 2020 (= *Theatrum Helveticum*, Bd. 20).
- Kusio, Franziska: *Es ist nicht zu glauben ohne zu sehen. Einblick in die Schausteller- und Zirkusvielfalt Berns (1802–1859) anhand ausgewählter Plakate der Sammlung Druckbelege Haller der Universitätsbibliothek Bern*. Bachelorarbeit, Bern 2021, unveröffentlicht.
- Lazardzig, Jan: *Apologie des Spektakels. Maschinentheoretische Erörterungen bei Michel de Pure (1688) und Claude-François Menestrier (1669)*. In: Rößler, Hole u. Rahn, Thomas (Hg.): *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jürg Jochen Berns*. Wiesbaden 2018, S. 55–77.
- Lehmann, Alfred: *Zwischen Schaubuden und Karussells. Ein Spaziergang über Jahrmärkte und Volksfeste*. Frankfurt am Main 1952.
- Link, Otto: *Das Theatrum mundi, die Wochenschau vergangener Zeiten*. In: Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Hg.): *Theatrum mundi. Mechanische Szenen in Volkskunst und Puppenspiel*. Dresden 1984, S. 8–12.
- Lüthi, Christian: *Das «Intelligenzblatt für die Stadt Bern» erhält ein zweites Leben*. In: *Libernensis*, 2 / 2006, S. 18–20.
- Martig, Peter u. a. (Hg.): *Berns moderne Zeit. Das 19. und 20. Jahrhundert neu entdeckt*. Bern 2011 (= *Berner Zeiten*, Bd. 5).

- Oberhuber, Konrad: Raffael. Das malerische Werk. München, London u. New York 1999.
- Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main 1980.
- Otto, Ulf: Die Verachtung des Spektakels. Zum historischen Ort und der rhetorischen Ausrichtung eines theaterwissenschaftlichen Grundbegriffs. In: Frisch, Simon; Fritz, Elisabeth u. Rieger, Rita (Hg.): Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken. Paderborn 2018 (= Inter / Media, Bd. 5), S. 35–49.
- Pankratz, Loren: Mysteries and Secrets Revealed. From Oracles at Delphi to Spiritualism in America. Lanham u. a. 2021.
- Pepper, John Henry: The Boy's Playbook of Science. Including the Various Manipulations and Arrangements of Chemical and Philosophical Apparatus Required for the Successful Performance of Scientific Experiments. London 1866.
- Ramseyer, Rudolf J.: Zibelemärit – Martinimesse. Langnau 1990.
- Rebehn, Lars: Das Theatrum mundi oder: Die Welt im Kleinen. In: Plaßmeyer, Peter; Schönrich, Hagen u. Jenzen, Igor (Hg.): Der Schlüssel zum Leben. 500 Jahre mechanische Figurenautomaten. Dresden 2022, S. 130–139.
- Röttger, Kati: Kritik des Spektakels. In: Forum modernes Theater, Jg. 23, Nr. 2, 2008, S. 83–96.
- Röttger, Kati: Technologien des Spektakels. In: Ritzer, Ivo u. Schulze, Peter W. (Hg.): Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven. Wiesbaden 2016, S. 43–70.
- Röttger, Kati: Historiografie des Spektakels. In: Wihstutz, Benjamin u. Hoesch, Benjamin (Hg.): Neue Methoden der Theaterwissenschaft. Bielefeld 2020, S. 133–156.
- Streit, Armand: Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Bd. 2, Bern 1874.
- Tertullianus, Quintus Septimius: De spectaculis – Über die Spiele. Übers. u. hg. v. Karl-Wilhelm Weeber, bibliogr. erg. Ausg., Stuttgart 2002.
- Terribilini, Mario: Aus der Familiengeschichte. In: Editions Marguerat (Hg.): Zirkus Knie. Eine Zirkus-Dynastie. Lausanne 1975, S. 37–48.
- Tschui, Susanna: Der Stadt zur Zierde, dem Publico zur Freude. Theater in Bern im 18. und 19. Jahrhundert. Hannover 2014 (= Theatrum Helveticum).
- Veraguth, Manfred: «Besser ein ordentliches Theater, als die Tengel-Tangel-Wirtschaft in allen Quartieren». Die Theatertopographie und das Theaterpanorama der Stadt Bern um 1900. Hannover 2015 (= Theatrum Helveticum).
- Weeden, Brenda: The Education of the Eye. History of the Royal Polytechnic Institution 1838–1881. Cambridge 2008 (= The History of the University of Westminster, Bd. 1).
- Willmann, Carl: Moderne Wunder. Natürliche Erklärung der neueren und älteren Geheimnisse der Spiritisten und Antispiritisten, Geistercitier, Hellseher, Gedankenleser etc. [1897]. Zürich 1982 (= Bibliotheca Magica, Bd. 3).

9.5. Filme

Dynastie Knie – 100 Jahre Nationalcircus. Regie: Greg Zglinski, CH 2019, Teil 1, 100 Min.

10. Anhang: Anschlagzettel der untersuchten Messespektakel



auf dem Waisenhauspl.
Sonntag den 23., Montag den 24. November 1851
 und folgende Tage
 um 5 Uhr und 7 Uhr:

Erste große Vorstellungen
 des
Niederländischen Theaters.

Programm:

1. Abtheilung.

Emmerich am Rhein bei Sonnenaufgang.

Es ist das erste Strahlen des Morgens, welches allmählig durch die aufgehende Sonne vertrieben wird, die im vollen Glanze ihr allbelebendes Licht auf die herrliche Landschaft ergießt. Jetzt wird auch die Scene fortwährend belebt; Schiffe aller Art sieht man mit vollen Segeln, den frischen Morgenwind heutzugend, den Fluß auf- und niedergehen.
 Im Vordergrund wirft ein Fischer sein Netz aus. — Ein Jäger schießt auf wilde Gänse, und man sieht zwei Schwäne in den natürlichsten Bewegungen über das Wasser gleiten.
NB. Der zur Hervorbringung des Sonnenlichtes erforderliche Apparat ist von dem berühmten Optiker E. Clarke in London, und als vollkommen anerkannt.

St. Martins Dyk in Seeland.

Dies ist eine holländische Winterlandschaft in all' den lieblichen und getreuen Darstellungen, die den holländischen Landschaften im Winter eigen sind. — Alles ist bedeckt mit Schnee. In der Entfernung auf der linken Seite sieht man die lutherische Kirche, auf der rechten die protestantische, im Vordergrund zieht sich mitten durch das Dorf ein kleiner Fluß, über den sich eine schöne Brücke wölbt. An der rechten Seite ist eine Schneide, worin man die Arbeiter beschäftigt sieht; man sieht den Blasbalg ziehen und das Eisen schmieden, daß die Hämmer nach allen Seiten sprühen. Die Thurmruhr schlägt zwölf, die Arbeiter verlassen die Schneide und es erscheinen zwei Sackträger, um den Schneestau zu reinigen. Das Eis wird besetzt von Schlittschuhläufern und Schlittensfahrern; ein Reizenzug zieht über die Brücke, und der juristkühnende Reizenbitter wird von Knaben mit Schneebällen genetzt, und obgleich er sehr erzürnt, muß er doch bedeckt mit Schnee sich entfernen.

2. Abtheilung.
Equilibristische Elevationen der mechanischen Acrobaten.

3. Abtheilung.
Das Niesenhaupt,
 oder Vorzeigung eines lebenden menschlichen Gesichts mit allen natürlichen Bewegungen durch das neuerfundene Phylloscop. — Außer dem im künztl. polytechnischen Institut in London gezeigten Apparat gleiches Namens ist dieser bis jetzt der erste und einzige, welcher auf dem ganzen Continente gezeigt wird.

4. Abtheilung.
Kunst- und lehrreiche Darstellungen aus dem Gebiete der Sternwelt (Astronomie.)

1) Die verschiedene Beleuchtung der Erde während ihres Laufes um die Sonne. 2) Das ganze Sonnensystem, welches den Lauf sämtlicher Planeten und deren Trabanten um die Sonne zeigt. 3) Der abweichende Lauf eines Kometen um die Sonne und der Schein seines Schwefels zu verschiedenen Perioden seiner Bahn. 4) Die jährliche Bewegung der Erde um die Sonne mit dem monatlichen Schein des Mondes. 5) Die Bewegung der Erde um die Sonne, welche die Jahreszeiten hervorbringt. 6) Die Ursache der hohen Fluth und Ebbe und die verschiedene Beleuchtung des Mondes während seines Laufes um die Erde. 7) Die tägliche Bewegung der Erde um sich selbst, welche den Auf- und Niedergang um die Sonne zeigt und die Ursachen von Tag und Nacht erklärt.
 Diese astronomischen Darstellungen sind sowohl für Kinder als Erwachsene so belehrend wie unterhaltend, gewähren eine treffliche Anschauung des ganzen Weltsystems und haben überall den lebhaftesten Beifall gefunden. Mit der größten Präcision zeigen diese Darstellungen die Bewegungen der Weltkörper, alle Wunder des Kosmos, und sind besonders ein höchst praktischer Beitrag zum Schulunterricht.

Zum Schluß:
Wunderwerke alter und neuer Zeit und Farbenspiele.

Morgen Montag zwei Vorstellungen. Anfang 5 Uhr und 7 Uhr.

Preise der Plätze:
 Sperrplatz: 12 Bz. oder Fr. 1. 70 Rp. n. W. — Erster Platz: 9 Bz. oder Fr. 1. 30 Rp. n. W. — Zweiter Platz: 6 Bz. oder 85 Rp. n. W. — Gallerie: 3 Bz. oder 45 Rp. n. W.
 Kinder in Begleitung Erwachsener zahlen die Hälfte auf den ersten drei Plätzen.

Gallerische Buchdruckerei in Wien.
Gleimberg und Marchand.

22. Nov. 51.
 J. J. J. v. d. V. v. d. V.
 L. L. L. 300.
 300.

1. Niederländisches Theater. Anschlagzettel, 22.11.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K3.

GRAND PANORAMA.

Tout ce que l'on peut désirer de voir de plus nouveau.

Le sauvetage du bateau à vapeur **Le Dauphin**, englouti dans les eaux du lac de Wallenstadt, par des machines **grandioses** et des grues. Ce que les Anglais avaient considéré comme impossible, a été exécuté par des Suisses sans le secours de plongeurs anglais; on peut donc dire, que cette entreprise aussi hardie que difficile, par laquelle **Le Dauphin** a été relevé d'une profondeur de 500 pieds est un véritable chef-d'œuvre.

La vue extérieure du **palais de crystal**, construit pour l'exposition de l'industrie à Londres. La mémorable **bataille de Kapolna** en Hongrie. La prise

d'Ofen en Hongrie. **Baltimore** en Amérique. Le **palais fédéral** achevé, suivant un plan dressé. Deux vues de la surface de la lune d'après les découvertes du savant **Herschel** au moyen du grand télescope à Londres et sur le Cap de Bonne Espérance en Afrique, dont la description détaillée ne peut pas se faire à défaut d'espace. Seront encore exposées plusieurs grandes villes et des paysages selon que la place le permettra, de sorte que pendant un séjour d'une semaine il y aura au moins un changement dans les tableaux exposés. De plus l'honorable public aura l'occasion de voir et d'admirer

La vue magnifique du Righi.

Ce nom seul inspire de la vénération et place notre esprit devant une de ces œuvres sublimes de la nature, réunies à tous leurs charmes, peuvent être admirées tout à l'aise par le voyageur. Pénétré de respect, l'humble mortel baisse ses regards en songeant à l'amour infini du grand Créateur qui accorde tant de moyens de jouissance à ses enfans; puis il élève ses yeux vers le séjour de l'Eternel, et ne sait plus de quel côté il commencera à contempler toutes les merveilles étalées à ses pieds. Au premier plan se présentent les Alpes verdoyantes et animées d'hommes joyeux et d'animaux dans leur gaieté naturelle; le son des cloches remplit les airs et les cantiques des milliers d'habitants des forêts invitent le pèlerin au recueillement. Là vous voyez les gazons fleuris avec leurs ruisseaux argentés; plus loin se présentent des villages entourés de groupes d'arbres,

des villes, des maisons éparses. Une quantité de lacs reluisent dans différentes directions et sous diverses formes; des collines et des vallons s'entrecoupent au loin; d'un autre côté l'œil découvre les traces de grandes catastrophes, tandis qu'à l'horizon lointain on voit se perdre les contours des objets et prendre les nuances d'un bleu azuré. Là, encore on aperçoit des tours de rochers effrayables, desquels se précipitent des torrents impétueux dans le vallon; dans le fond desquels les géants glacés élèvent hardiment leurs cimes, et au-dessus de tout s'étend le dome azuré du firmament.

Persuadé que ce magnifique tableau dont l'effet est complété par une illusion optique saisira toute âme qui éprouve de l'admiration pour les beautés de la nature, le soussigné invite l'honorable public amateur des arts à venir visiter son cabinet.

Les tableaux sont exposés

Prix d'entrée:

Nolte,

de la Hesse électorale.

Vera.

In der ersten großen Bude auf dem Waisenhausplatz.

Großes anatomisches Museum aus Florenz.

Das vollkommenste, welches je der Art gesehen wurde.

Daselbe besteht aus mehr denn 400 der interessantesten Gegenstände; daher schon eine einzige Anschauung hinreichend ist, eine für den Nichtarzt genügende Uebersicht über den so wundervollen Bau des menschlichen Körpers, des Meisterwerks der Schöpfung, sich zu verschaffen. Die Gegenstände sind theils natürliche, theils in höchster Vollendung von den ersten Professoren und Großmeistern der größten Universitäten Europa's, nach der Natur künstlich ausgeführte Wachspräparate. Letztere sind mit einer solchen Naturnähe ausgeführt, wie sie bisher noch nie gezeigt wurden.



Programm.

Erste Abtheilung.

A. Natürliche Gegenstände.

1. Entfaltung des Menschen, dessen Urfornn von 14 Tagen an gefangen bis zu seiner vollkommenen Ausbildung.
2. Verschiedene innere Theile des Menschen.
3. Mehrere Skelets nach Barchains System.

4. Ein fünfjähriger Knabe, sehr kunstvoll injicirt.
5. Ein zweijähriges Mädchen, ebenfalls injicirt.
6. Verschiedene Theile, an denen die Nerven sehr kunstvoll präparirt sind.

Zweite Abtheilung.

B. Wachs-Präparate.

1. Anatomisch-physiologische (d. h. alle Theile des menschlichen Körpers im normalen gesunden Zustande darstellend).
2. Eine große Anzahl pathologischer Präparate (d. h. Theile des menschlichen Körpers im abnormen kranken Zustande darstellend).
3. 96 verschiedene Augenkrankheiten.

4. Le grand Sympathique, nach Dupuytren.
5. Naturspiele, worunter sich auszeichnen: die 87 Jahre alte Madame Dimanche mit einem 12 Zoll langen Horne auf der Stirne (in Lebensgröße).
6. Das Sehorgan (Auge) und das Gehörorgan (Ohr) hundertfach vergrößert. Beide sind zerlegbar.
7. Die anatomische Chirurgie, bestehend in 15 großen Präparaten.

Besonders zeichnet sich aus eine vollständig zerlegbare

weibliche Figur.

Eine ähnliche kunstvolle Figur ist, außer in London, in einem Museum bisher noch nirgends zu sehen gewesen. — Jeder Nichtarzt, der einer Zerlegung dieser Figur beizuhilfen, hat hierdurch die beste Gelegenheit, den so wundervollen innern Bau des menschlichen Körpers kennen zu lernen. Auch befindet sich in diesem Museum eine

original-ägyptische Mumie

sehr gut erhalten, in ihrem Original-Sarge; an dessen Aufschrift ist noch zu entziffern, daß sie mehrere tausend Jahre alt ist. Dieselbe wurde durch General Kleber nach dem französischen Museum gebracht.

Eröffnung heute und die darauf folgenden Tage täglich von Morgens 10 bis Abends 9 Uhr.

Eintrittspreis: 7 Bagen die Person.

Der Zutritt in das Museum ist jedoch nur den Erwachsenen gestattet.

Zu recht zahlreichem Besuche empfiehlt sich

BUIRON, Eleve de l'Academie de Chalons sur Marne.

3. Großes anatomisches Museum aus Florenz. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:28.

Bern.

In der großen Hütte auf dem Waisenhausplatz.

Große historische Gallerie aus Frankreich.

Diese reichhaltige Ausstellung besteht aus militärischen Episoden, so wie aus Gruppierungen von mehreren historischen Originalien von der ältesten Zeit bis zum heutigen Tage.



Benennung der Gruppen der Gallerie:

Das Feldlager Abd-el-Kaders,

oder die Gefangennehmung des französischen Obersten Bouchard in Afrika. Diese Gruppe, die erst vor kurzem erst vom dem Befehl des Kaisers gefertigt wurde, ist getreu nach einem Gemälde des Vaters selbst gezeichnet, besteht aus 19 Figuren und zeigt ein Bild von der barbarischen Behandlung französischer Gefangener in Afrika. Abd-el-Kader mit seiner ganzen Umgebung ist als dem Befehlshaber nicht minder andere Offiziere und andere Gefangene.

Die erste Gefangennehmung der Maria Stuart.

im Schloß Brein in Schottland. Diese Gruppe ist treu nach einem Originalgemälde der englischen Gesellschaft in Hannover verfertigt.

Die Gefangennehmung Abd-el-Kaders

durch den Herzog von Nemours. Zeichnung von Victor Adam.

Die letzten Augenblicke des Lebens Robert Blums,

nach dem Originalgemälde des Herrn Hauser in Leipzig.

Peter in der Fremde.

Eine fensche Scene nach der Original Zeichnung des Bertinet Kunstherrn.

Amor und Psyche.

Eine mythologische Gruppe, nach der Phantasie, von Büchel.

Der berühmte Solospieler.

Komische Scene nach der Phantasie, von dem Unterscharführer Joch.

Mehrere Originalkästen aus dem Berliner Kunstverein,

1. B. Friedrich Wilhelm III., k. k. Hofsch. König von Preußen, Alexander der Große, k. k. Hofsch. Kaiser von Rußland, Nikolas I., k. k. regierender Kaiser von Rußland.

Das Bivouac am Abend vor der Schlacht bei Musterlik,

oder Napoleon, umgeben von seinem ganzen Generalstabe. Von H. Bernet.

Die französische Armee

in vergangener und jetziger Zeit. Ein Chabroust-Dulac vom 6. Garde-Regiment 1805, ein Carabinier und ein Sapper unter Louis Philippe 1842, ein Hülfier von der jungen republikanischen Bürgergarde von Paris 1848. Sämmtlich in Paradeuniform mit vollständiger Bewehrung.

Jesu Abnahme vom Kreuze.

Nach Raphael. Das Original-Gemälde befindet sich in der Marienkapelle zu St. Petri in Rom.

Die schreckliche Ermordung der Herzogin von Choiseuil-Prasslin,

in der Nacht vom 17. auf den 18. August 1817 in Paris.

Eine Scene aus der Schlacht bei Waterloo.

Von Horace Bernet.

Die historische Gallerie ist täglich von Morgens 10 bis Abends 9 Uhr, und von 4 bis 9 Uhr bei brillanter Beleuchtung geöffnet.

Eintrittspreis: Erster Platz 4 Btz. Zweiter Platz 2 Btz.

In der neben an gelegenen Werksstätte ist das aus 100 Präparaten bestehende große anatomische Museum aus Florenz, zu welchem der Zutritt nur den Schwachen gegen einen Eintrittspreis von 7 Btz. gestattet ist. Dasselbe ist täglich von Morgens 10 bis Abends 9 Uhr geöffnet.

Wichtiges Nachgeschriebenes in Bern.

E. Dec. 17.
F. 1842.
D. 17. 1842.

4. Große historische Gallerie aus Frankreich. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:41.

Hört! Hört! à Person nur 1 Bagen.

Historische
Galerie.



Historique.
Galerie

Von heute an ist

die große
historische Galerie
aus Frankreich

täglich von Morgens 10 bis Abends 9 Uhr und von 4 bis 9 Uhr bei brillanter Beleuchtung zu sehen.

Hiermit habe ich die Ehre, einem geehrten Publikum für den mir zu Theil gewordenen gütigen Besuch meinen herzlichsten Dank abzusatteln, und um einem Jedem ohne Unterschied die Gelegenheit zu bieten, diese berühmte Galerie sehen zu können, habe ich von heute an die Eintrittspreise herabgesetzt, damit Jedermann sagen kann, auch er habe gesehen

Die große historische Galerie aus Frankreich.

Preise der Plätze: Erster Platz 4 Bagen. Zweiter Platz 2 Bagen. Dritter Platz 1 Bagen.

Außerdem ist gleichfalls noch zu sehen von Morgens 10 bis Abends 9 Uhr:

zum herabgesetzten Preise von 4 Bagen die Person:
das große

anatomische Museum
aus Florenz.

wo der Zutritt nur erwachsenen Personen gestattet ist.

Der Schauplatz ist in den beiden ersten großen Büden auf dem Waisenhausplatz.

Gallerie für Kupferdruck in Verz.

E. Seidler
D. 2072
1851

5. Die große historische Galerie aus Frankreich / Das große anatomische Museum aus Florenz. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:21.

Behubianisches Theater des Herrn Dürel.

In Verbindung mit Herrn Le Cere, Eigenthümer der gelehrten Affen und Hunde.

An der großen Bühne auf dem Platze hinter der Heiligen Geistkirche.

Heute, Sonntag, den 30. November, zwei große Vorstellungen, um 4 Uhr und um 7 Uhr, und im Laufe der Woche täglich eine Vorstellung präcis 7 Uhr.

Große magische Vorstellung im Tempel der Täuschung durch Herrn Dürel, Vbhiffer aus Amerika, welcher die allerneuesten Unterhaltungen in seinem Fache darbietet. Das sehr hübsch ausgestattete Cabinet enthält über 500 Stücke; es ist durch 200 Lichter erleuchtet und mit so schönen Decorationen versehen, daß man sich in einen eigentlichen Zempel palast versetzt glaubt.

Programm der Experimente:

Die labalstische Pendüle.
Die Stränge des Herrn Dürel.
Der indische Regenwürm.
Der Putzmacher von Fortunatus.

Die Multiplication der galanten Hute.
Die bezauberte Scheibe, komisches Stück.
Der wunderbare Variable.
Die Wäpfe der Pandora.

Große Antheilung von Zucker- und Spielwaaren, oder das Californien der Kinder.

Doppelseherei durch Fräulein Rosina, Sonnambüle, Behubianisches Mädchen.

Herr Gabriel wird Fräulein Rosina auf das Theater in einiger Distanz von ihm hinsetzen und ihr die Augen mit mehreren Tüchern bedecken, und wenn das Schließen der Augen streng beobachtet wird, so wird der Doppelseherei der Fräulein Rosina nichts entgehen, da ihr Herr Gabriel augenblicklich die Macht dazu erhält.
Dieses aus Unglaubliche gränzende Experiment nimmt überall die volle Bewunderung des Publikums in Anspruch, wo Herr Dürel hinkommt. Bis auf heutigen Tag ist er der Einzige in Europa, welcher Ähnliches in diesem Fache ausgeführt hat.
Das Schauspiel erhält durch die gemalstischen Uebungen des Herrn Sortens, einzig in seiner Art, angenehme Abwechslung.

Aetherische Suspension durch den jungen Ernest.

Mittels Anwendung des Aethers wird Herr Dürel ein kleines Kind einschläfern, und zwar auf die Weise, daß dasselbe durch die Wirkung der atmosphärischen Luft gehoben wird.
Das Schauspiel wird durch Uebung mit Affen und Hunden fortgesetzt.

Großes Affentheater aus Paris

einzig in seiner Art, bestehend aus

42 dressirten Affen, 28 Hunden.

Diese vierfüßigen Künstler werden heute Sonntag den 30. November und die folgenden Tage

Vorstellungen

zu geben die Ehre haben.

Der ungeheißte Beifall, welcher diesen vierfüßigen Künstlern in den größten Städten Europa's und jenseits des Continents zu Theil wurde, läßt mich mit Zuversicht hoffen, daß auch hier deren Leistungen Anerkennung finden werden, und die verehrungswürdigen Kunstfreunde das Theater gewiß mit voller Zufriedenheit verlassen, da der Besitzer die Ueberzeugung hegt, daß einwas so ausgezeichnetes noch nicht in hiesiger Stadt zu sehen war.

In denselben werden folgende Produktionen ausgeführt, welche die verehrlichen Zuschauer gewiß auf das Lebhafteste überraschen werden.

Erste Abtheilung.

Das Festessen der vierfüßigen Künstler.

oder
Die Feier eines berühmten Affen.

Kuchspiel in einem Aufzug.

Essende Personen.

Paviano, ein Zwedessen-Arrangeur.

Hudrimubri, ein Gelegenheitsdichter.

Solofang, ein großer Unbekannter.

Hadauf, ein Virtuos.

Fresseviele, ein Zwedesser.

Stattstrophe, ein Festeffer.

Ein hungriger Wirib.

Eine nachsichtige Kellnerin.

Zweite Abtheilung.

Der Matrose auf dem Schwungteil. — Der kleine Domingo oder der sogenannte Seilpringer. — Der Springhund Nolla wird sich auf den Vorderfüßen auszeichnen. — Nobler Spaziergang der Madame Pompadour oder Fatalitäten eines Schleppfleides.

Dritte Abtheilung.

Eine Aetherische Tändelei, ausgeführt von Spielfix und Fedelo. — Der reisende Soldatnacko. — Der große Hund Leo, sogenannte Wunderhund, welcher auf allen Füßen lahm geht, über's Kreuz und zuletzt auf einer Seite, verdient besondere Aufmerksamkeit, indem jahrelange Mühe darauf verwendet wurde, um es so weit zu bringen. — Die moderne Spazierfahrt oder Abenteuer einer Affin, dramatische Vagastelle in einem Akt. Personen: Mad. Batavia, eine reiche Affin. Zwei Hunde, welche als Pferde erscheinen. Ein Kutscher und ein Bedienter, beide Affen.

Zum Beschluß der Vorstellung die Einnahme der Festung Saïda durch Infanterie und Cavallerie.

Preise der Plätze: Sperrreihe 12 Bz. — Erster Platz 8 Bz. — Zweiter Platz 4 Bz. — Dritter Platz 2 Bz. — Kinder bezahlen auf die ersten Plätze die Hälfte.

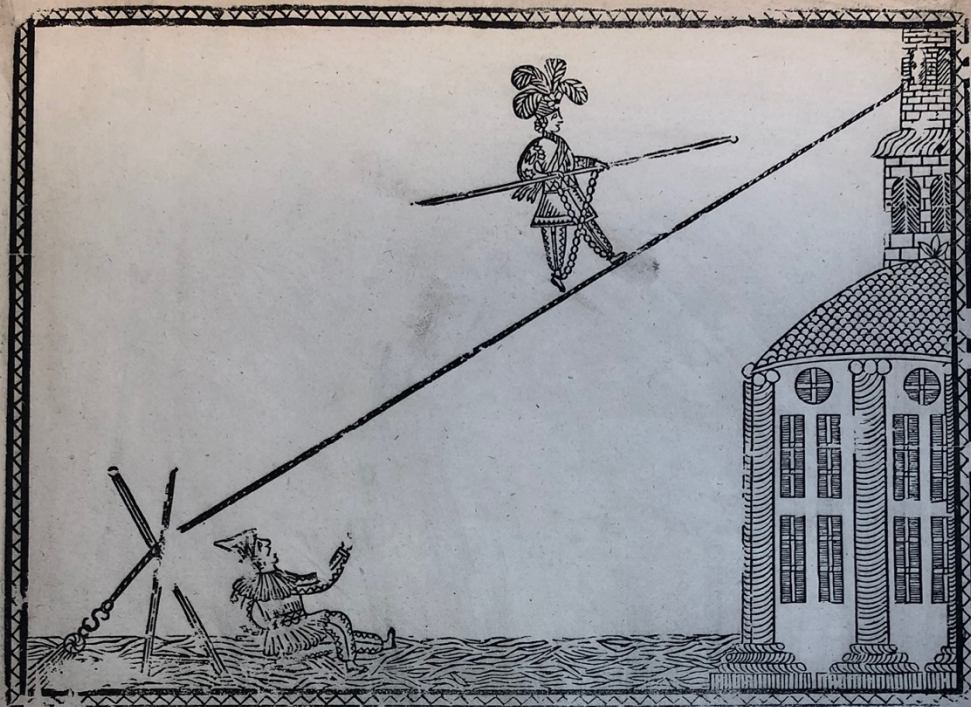
Das Lokal ist gut geheizt, und die Direktion hat alle erforderlichen Einrichtungen getroffen, damit das verehrliche Publikum nichts von der Kälte zu leiden habe.

NB. Herr Dürel hofft, daß in Betracht der Neuheit seines Schauspiels, der Schönheit und reichen Ausstattung seines Cabine's, die Bewohner der Stadt Bern ihn mit dem gleichen Zuspruch erfreuen werden, der ihm überall zu Theil geworden ist, und den er auch hier zu verdienen bemüht sein wird, wobei er versichern darf, daß in der Stadt Bern noch kein so interessantes Schauspiel gesehen worden ist.

Man kann im Café français zum Voraus Plätze bestellen und Eintrittsbillete haben.

Haller'sche Buchdruckerei in Bern.

C. Dec. 51.
F. M.
D. J. 1000.



Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer.

Die berühmte Tänzerfamilie Knie, von Wien, wird die Ehre haben, heute
eine große außerordentliche Vorstellung
zu geben.

Heute Nachmittag um 3 Uhr wird
Direktor Knie das hohe Seil besteigen,
welches auf das Dach eines Hauses auf
dem Waisenhausplatze gespannt ist.

1. Wird Direktor Knie hinauf spazieren.
2. Einen Tyroler herunter tanzen.
3. Rückwärts hinauf, und
4. Den Schnelllauf herunter ausführen.

Zum Schlusse wird er mit geschlos-
senen Ketten an den Füßen herauf und
herunter gehen.

Standespersonen zahlen nach Belieben.
Der geringste Preis, den man gibt, ist 1 Dg.

Abends um 7 Uhr in der
Reitbahn der Kavalleriekaserne
Große Vorstellung in Tänzen
mit und ohne Balancirstange.

Zum Schluß:

Die Faszbinder von Sankt Claud.

Eine komische Pantomime.

Die Kasse wird täglich um 6 Uhr geöffnet. Einlaß um halb 7 Uhr. Anfang um 7 Uhr.

Preise der Plätze :

Speersitz 7 Bogen. — Erster Platz 5 Bogen. — Zweiter Platz 3 Bogen. — Letzter Platz 2 Bogen. Kinder die Hälfte.

Der Schauplatz ist in der Reitschule der Kavallerie-Kaserne.

Am Dienstag finden 2 große Vorstellungen statt. Die erste um 3 Uhr. Die zweite um 7 Uhr.

Um gütigen Besuch bittet

Karl Knie, Direktor.

*K. K. 11.
F. 11.
S. Nr. 100.*

7. Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:71.

Sonntag den 23. November 1851:

Großer Schauplatz der akrobatischen Tänzer.

Die berühmte Tänzerfamilie Knie wird die Ehre haben, heute und alle Tage der Messe hindurch große Vorstellungen zu geben mit täglicher Veränderung, und hofft auch diesmal den gleichen Beifall zu erndten, welchen sie (wie sie sich schmeicheln kann) vor zwei Jahren von Seiten des kunstliebenden Publikums der werthen Stadt Bern sich erworben hat.

Erste Abtheilung.

Tänze auf dem gespannten Seile mit Balancierstange.

1. Die kleine Nina Knie wird den Anfang machen.
2. Pas double, ausgeführt von Louis Knie.
3. Mlle Marie Knie wird eine Polonaise tanzen.
4. Pas de grâce, ausgeführt von Mad. Blondin.
5. Direktor Knie wird hohe und kühne Sprünge, sowie das indianische Stuhlsteigen auf zwei Champagner-Flaschen ausführen; auch wird er über verschiedene Gegenstände vor- und rückwärts springen und mit zwei Personen an den Füßen auf dem Seile tanzen.

Zweite Abtheilung.

Tänze auf dem gespannten Seile ohne Balancierstange.

1. Allemande à deux, getanz von den zwei Schwestern Knie.
2. Direktor Knie wird schöne Tänze ausführen, mit Äpfeln und Gabeln spielen, Kugelwerfen mit der Flasche und Reisspringen.

In der Zwischenzeit: Komisches von dem Clown.

Die Familie Knie wird alles anbieten, was Kunst und Talente vermögen, um den edeln Bewohnern von Bern zu beweisen, daß bloß der höchste Lohn des Künstlers der Beifall eines geehrten Publikums ist.

Dritte Abtheilung.

1. Die Affenaktion und das Laufen auf der Weltkugel, ausgeführt von Herrn Blondin.
2. Die Polka, getanz von den Schwestern Knie in ungarischem Kostüme.
3. Das chinesische Stangenwerfen auf den Füßen, ausgeführt von Herrn Blondin.

Zum Schluß eine komische Pantomime, betitelt:

Die Fassbinder von Sankt Claud.

Ein Bindermeister	Herr Meyer.
Lise (seine Tochter)	Mlle Marie Knie.
Anne	Mlle Sophie Knie.
Bierrot, Obergefelte	Herr Blondin.
Colin, Lifens Geliebter	Mad. Blondin.
Jean, Annens Geliebter	Herr Staudigl.

Die Kasse wird täglich um 6 Uhr geöffnet. Der Anfang ist präcis 7 Uhr.

Preise der Plätze:

Sperrsitze 7 Basen. — Erster Platz 5 Basen. — Zweiter Platz 3 Basen. — Letzter Platz 2 Basen. — Kinder die Hälfte.

Der Schauplatz ist in der Reitschule der Kavallerie-Kaserne.

Um gütigen Besuch bittet

Karl Knie, Direktor.

Haller'sche Buchdruckerei in Bern.

22. Nov. 51.
7. 1851.
A. S. 80.

20. Dec. 51.
17. 3. 51.
L. 2. 20.



CIRQUE

A L'INSTAR



DE PARIS

in der Reitschule der Stadt Bern.



Heute Dienstag, den 9. Dezember 1851



wie die Kunstvereinigungen der Herren Cincelli et Damos, welche die angesehensten Künstler der jetzigen Zeit, sowie 42 der schönsten und bestkürtesten Pferde in sich vereinigt.

Dreizehnte brillante Vorstellung

zu geben die Ehre haben.

Programm:

La lutte gymnastique

ausgeführt von den Herren Gärtner, Carletto, Eichler, Berelli, Fabini, Golds, Felsenmayer, Schumann, Frit, Fribolin, Gumbard und Pando.

Der kleine Pommy Oscar als Gastronom

besetzt und vorgeführt von Herrn Kinsfeld.

Der Schotte und die Sylphide

gayabés Pas de deux, getanzt auf zwei Pferden von Fräulein Gärtner und Herrn Weidier.

Les poses plastiques

dargestellt von den Herren Golds, Nabisia und Eichler.

Les courses aériennes

ausgeführt von Herrn Berelli.

Madame Felsenmayer in ihren Exercitien.

Die drei Invaliden

komische Scene, dargestellt von den Herren Weidier, Gärtner und Eichler.

PAS EQUESTRE OU LA HAUTE VOLTIGE

ausgeführt von Mad. Damos und Herrn Kinsfeld, wobei erstere auf einem Schulpferde im Damenstättel und letztere stehend zu Pferde erscheint.

Bertha Cincelli in ihren Levationen

wird mehrere Gegenstände überbringen.

Das Leben Napoleons

bühnische Verwandlungsscene, dargestellt von Herrn Damos.

Capricio et Domino

frei besetzt und vorgeführt von Herrn Kinsfeld.

Grand exercice grotesque

ausgeführt auf zwei ungesattelten Pferden von Herrn Jean Gärtner.

Die römischen Spiele

ausgeführt mit vier ungesattelten Pferden von Herrn Weidier.

Anfang 7 Uhr. Cassaöffnung 6 Uhr.
Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Billette sind täglich des Morgens von 11 bis 12 Uhr im Circus zu haben.



9. Cirque à l'Instar de Paris. Anschlagzettel, 20.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:32.

CIRQUE

A L'INSTAR

DE PARIS



in der Reitschule der Stadt Bern.

Heute Freitag, den 2. Januar 1852

große komische und brillante Vorstellung

zum Benefiz

der beiden Clowns

CARLETTO und FABRINI.

Gymnastik, Voltige, Pferde-Dressur, Gaukeleien, Sprünge, mimische Scenen, Pyramiden, komische Intermezzo's. Bei dieser Vorstellung werden durchaus komische Piecen gegeben; die Direktion hat alles aufgeboden, diese Vorstellung zu den glänzendsten zählen zu dürfen, sowohl durch Neuheit als auch in neu einstudierten komischen Scenen das geehrte Berner Publikum bestens zu befriedigen.

Programm.

Dem ersten Male:

Großer Ringkampf

Der kleine Pomny Oscar als Gastronom
besonders besetzt mit Herrn Fiol

LES RAMONEURS

komische Scene, angeführt von den Komikern Fabrini und mehreren Mitgliedern.

Die Marquise vom Jahre 1777

angeführt von den Kindern Bertha, Elisabeth und Emma.

LE MARIAGE A LA PARISIENNE

komische Verwandlungsscene, besetzt mit Herrn Dimos.

LE CLOWN IMPROVISÉ

angeführt von Herrn Felcomager.

LE TABLEAU DE PEKING

besetzt mit 14 Personen.

Le Jokey à la course aux cloches

angeführt durch Herrn Berber, ersten Ausreiter des Kaiser-Royal-Theaters in London.

Die unbändige englische Vollblutkatze

Gipsy-Queen

in Freiheit dressirt und vorgeführt von Herrn Einsiedl.

Die drei Invaliden

komische Scene zu Fuß und zu Pferde, angeführt von den Herren Berber, Schumann und Eicher.

GRAND TRAVAIL D'ÉLEVATION

angeführt von Bertha Einsiedl.

Die beiden Pomny's Capriccio und Domino

in Freiheit dressirt und vorgeführt von Herrn Einsiedl.

Herr Fiol als Turner.

LE CORDONNET ET COQUETTE

komische Pastourelle, angeführt von sämtlichen Mitgliedern.

Preise der Plätze wie gewöhnlich. Andere Ringarten werden blos im Umtauschstark angenommen. Anfang 7 Uhr. Morgen unbedenklich vorläufige Vorstellung und zwar zum BENEFICE des Herrn Einsiedl. Die roten Abonnementkarten sind blos für heute und Sonntag noch gültig. Wer Forderungen an die Administration hat, wolle sich heute und morgen von 10 bis 11 Uhr Vormittags beim Zierens Zimmer Nr. 12 melden.

Wer, bei Eintritt, einen Platz an sich haben will, der solle sich heute und morgen von 10 bis 11 Uhr Vormittags beim Zierens Zimmer Nr. 12 melden.

Wer, bei Eintritt, einen Platz an sich haben will, der solle sich heute und morgen von 10 bis 11 Uhr Vormittags beim Zierens Zimmer Nr. 12 melden.

Wer, bei Eintritt, einen Platz an sich haben will, der solle sich heute und morgen von 10 bis 11 Uhr Vormittags beim Zierens Zimmer Nr. 12 melden.

Wer, bei Eintritt, einen Platz an sich haben will, der solle sich heute und morgen von 10 bis 11 Uhr Vormittags beim Zierens Zimmer Nr. 12 melden.

Carletto et Fabrini, Komiker.

10. Cirque à l'Instar de Paris. Anschlagzettel, 03.12.1852. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:34.

Unwiderruflich vorletzte Vorstellung.

CIRQUE

A L'INSTAR



DE PARIS

in der Reitschule der Stadt Bern.

Heute Montag, den 5. Januar 1852

wird die Kunstreitergesellschaft der Herren Ciniselli et Damos eine

große brillante Vorstellung

zu geben die Ehre haben, und zwar

zum Benefiz

des

Herrn Ciniselli,

welcher die Ehre haben wird, ein von ihm dressirtes Pferd (einem hiesigen Tit. Pferdeliebhaber angehörend) vorzureiten; so wie auch ein hiesiger Herr Turner und Gymnastiker aus Gefälligkeit für den Beneficianten seine Mitwirkung zugesagt hat.

Programm der vorzüglichsten Piecen:

Zum ersten Male:

LA POSTA DI ROMA

ausgeführt mit vier Bonnds von Hendro Ciniselli.

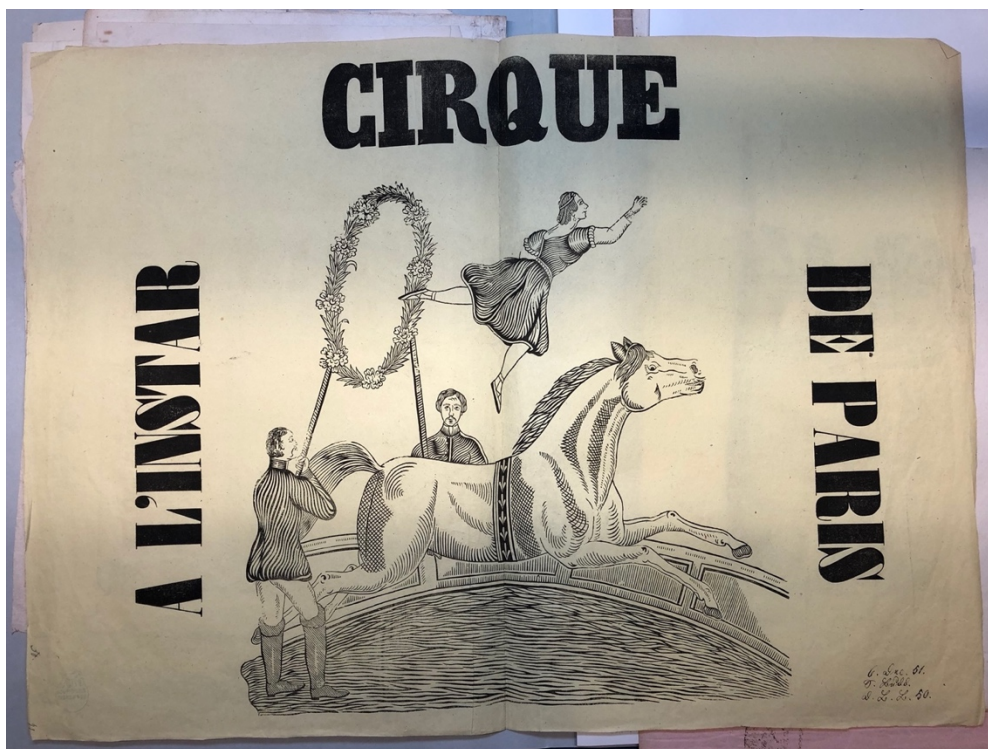
Zum ersten Male:

3. Jan
1852
S. 2.

11. Cirque à l'Instar de Paris. Anschlagzettel, 03.12.1852. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:35.



12. Cirque. Anschlagzettel, 03.01.1852. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1:33.



13. Cirque à l'Instar de Paris. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K1.

in der Reitschule der Stadt Bern.

Heute Dienstag, den 2. Dezember 1851

wird die Kunstreitergesellschaft der Herren Ciniselli et Damos, welche die ausgezeichnetsten Künstler der jetzigen Zeit, sowie 42 der schönsten und bestdressirten Pferde in sich vereinigt,

Zwei große Vorstellungen

zu geben die Ehre haben, wovon die

erste um 3 und die zweite um 7 Uhr beginnt.

Programme.

Programm der ersten Vorstellung:

Grand voltige

ausgeführt von den Herren Gärtner, Carletto, Eichler, Perelli, Schumann, Falbs, Fiol, Fellenmayer, Freidolin, Gymbard und Wendro.

Das Schulpferd Zephir

in feier Dressur dressirt und vorgeführt von Herrn Ciniselli.

Das Fest der Chinesen

ausgeführt von den Herren Falbs, Perelli, Radiska, Eichler, Geymann, Fiol und Freidolin.

Fräulein Gärtner

wird nach den schwierigsten Stellungen mehrere Gegenstände überspringen und mit dem besten Course endigen.

Der englische Clown

dargestellt von Herrn Fellenmayer.

Les poses plastiques

dargestellt von den drei Engländern, Falbs, Radiska und Eichler.

Pas de deux

getanzt auf zwei Pferden von den Kindern Bertha und Gymbard.

Herr Perelli als Voltigeur

Herr Jean Gärtner

in seinen außerordentlichen Exercitien auf ungesatteltem Pferde.

Der kleine Gastronom Oscar

frei dressirt und vorgeführt von Herrn Ciniselli.

Les amateurs

komisches Divertissement, ausgeführt von dem Komiker Herrn Fabin.

La poste française

ausgeführt mit vier ungesattelten Pferden von Herrn Verdier.

Programm der zweiten Vorstellung:

Die unbändige englische Volkstänztulle Salarok

geritten von Mad. Damos, erste Schutritzerin des Adel-Royal-Amphitheaters zu London.

Der Schotte und die Sylphide

grazifles Pas de deux, getanzt auf zwei Pferden von Fräulein Gärtner und Herr Verdier.

Herr Verdier

erster Kunstreiter des Adel-Royal-Amphitheaters zu London, in seinen außerordentlichen Exercitien auf ungesatteltem Pferde.

Die beiden Ponny's, Capricio et Domino

frei dressirt und vorgeführt von Herrn Ciniselli.

Das Schulpferd Mirza

dressirt und geritten von Herrn Ciniselli.

Les poses plastiques

von den Herren Falbs, Radiska und Eichler.

Bertha Ciniselli

in ihren Exercitien.

Les courses aériennes

ausgeführt durch Herrn Perelli.

Jocco, der brasilianische Affe

komisches Divertissement, ausgeführt von den Herren Radiska, Falbs und Eichler.

Grands exercices grotesques

ausgeführt von Herrn Jean Gärtner.

Le jeux romain

ausgeführt von Herrn Verdier mit vier ungesattelten Pferden.

Anfang der ersten Vorstellung um 3 und der zweiten um 7 Uhr.

Preise der Plätze: Vorbehaltene und numerirte Sitze 15 Bs. I. Platz 10 Bs. II. Platz 6 Bs. III. Platz 3 Bs.

Die Billette sind blos für die Vorstellung gültig, in welcher sie gelöst werden.

Ciniselli et Damos.

14. Zwei große Vorstellungen. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K5.

Abschieds - Vorstellung.

CIRQUE DE PARIS.

Heute Dienstag, den 6. Januar 1852

unwiderstehlich letzte Vorstellung der hier anwesenden Kunstreiter-Gesellschaft der Herren Ciniselli et Dumos, wobei sich folgende Stücke vorzüglich auszeichnen werden:

Zum ersten Male:

Englisches Manöver

geritten von vier Damen und vier Herren der Gesellschaft.

Zum ersten Male:

PAS DE QUATRE

geritten mit vier der vorzüglichsten Schulperde von den Damen Dumos und Ciniselli, und den Herren Ciniselli und Verdier.

Zum ersten Male:

Der junge Grieche, seine Fahne vertheidigend

mimische Scene, dargestellt von Herrn Verdier und mehreren Mitgliedern der Gesellschaft.

Zum ersten Male:

LE CHEVAL DE BATAILLE

im Brillantfeuerwerk; dressirt und geritten von Herrn Ciniselli.

Außer diesen angeführten Piecen werden alle beliebtesten Reitsstücke, Scenen und dressirten Pferde zur Aufführung kommen und alle Mitglieder werden sich nach Kräften bemühen, um bei dem kunstsinigen Publikum Bern's ein günstiges Andenken zu hinterlassen. Die Direktion sagt zugleich hiermit ihren innigsten Dank für den zahlreichen Besuch und das Wohlwollen, dessen sie sich während ihres hiesigen Aufenthaltes zu erfreuen hatte, und bittet, im Fall sie das Stück zum vierten Male nach Bern führen sollte, um eine gleich freundliche Theilnahme; sich dessen würdig zu zeigen, wird stets das eifrigste Bestreben sein der gehorsamst
Unterzeichneten
Ciniselli et Dumos.

Anfang 7 Uhr. Preise der Plätze wie gewöhnlich.

Alle die noch Forderungen zu machen haben sind gebeten, sich bis Mittwoch Mittag zu melden.

15. Abschieds-Vorstellung. Anschlagzettel, 17.01.1852. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K5.

Zum ersten Male:

Das Schulpferd Lolla

(englische Stute) dressirt und geritten von dem Beneficianten. Da dieses Pferd noch nicht lange im Besitze desselben ist und schon diese ausgezeichnete Dressur erhalten, so beehrt er sich, ein Lit. Publikum darauf aufmerksam zu machen.

Zum ersten Male:

LA PETITE JARDINIÈRE

ländliche Scene, ausgeführt von Bertha Ciniselli.

Zum ersten Male:

Der französische Dragoner MONTE-AU-CIEL

mit seinem

Kellermeister Levelier

komischer Spektakel, ausgeführt von den Herren Verdier, Fabini und Eichler.

Zum ersten Male:

LE GRAND FOX HUNT

geritten von den Damen Damos, Ciniselli, Verdier und Felsenmayer, und den Herren Ciniselli, Verdier, Perelli und Schumann.

LE DOUBLE PAS ÉQUESTRE ET HAUTE VOLTIGE

ausgeführt von den Damen Damos und Ciniselli, dem Beneficianten und Herrn Verdier, wobei erstere mit zwei Schulpferden im Damensattel, und letztere sitzend zu Pferde, erscheinen.

Zum ersten Male:

GRAND JEUX DE BARRES DES DAMES

geritten von den Damen Damos, Ciniselli und Felsenmayer.

Zum ersten Male:

LA DOUBLE COURSE AÉRIENNE

ausgeführt je mit einem ungefalteten Pferde von Herrn Verdier, erstem Kunstreiter des Kisey-Royal-Amphitheaters zu London und dem Beneficianten.

Zum Beschluß und um ersten Male:

Mazepa,

große Pantomime, neu arrangirt von Herrn Ciniselli, erstem Pantomimenmeister aus Italien, ausgeführt von 30 Personen und mehreren dressirten Pferden.

Prinz Heinrich, Herr Nadioka, Isabella, seine Schwester, Mad. Damos, Mazepa Herr Ciniselli, Paonlowitsch, Vertrauter des Prinzen, Herr Eichler, Malucha, Freund des Mazepa, Herr Verdier, Nieslony, Herr Carletto, Elabitz, Herr Damos, Strokolbel, Herr Schumann, Woltslay, Herr Falbs (Begleiter des Prinzen), Sctowitz, Katiska, Hofdamen.

Anfang 7 Uhr. Cassaöffnung 6 Uhr.

Preise der Plätze wie gewöhnlich. Andere Münzarten werden blos im Umtauschtarif angenommen.

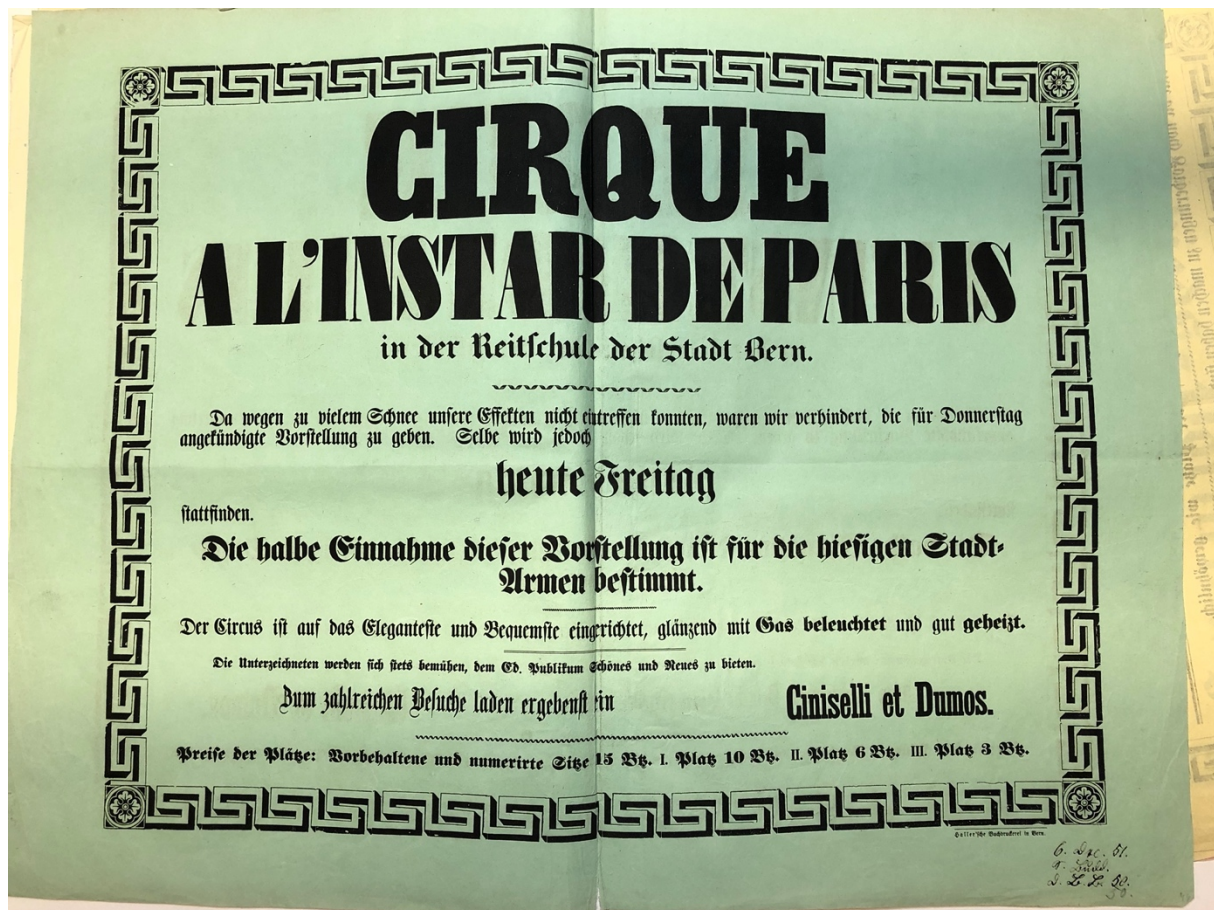
Freikarten aller Art, sowie die rothen Abonnementskarten, sind für heute ungültig.

Morgen unweiderruflich letzte Vorstellung.

Einem zahlreichen Besuche entgegengehend, empfiehlt sich dero Ergabener

Gaetano Ciniselli.

16. Das Schulpferd Lolla. Anschlagzettel, o. D. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K5.



17. Cirque à l'Instar de Paris. Anschlagzettel, 06.12.1851. In: DBH, Sig.: MUE DBHal : K5.

11. Dank

Zuallererst möchte ich mich bei meiner Betreuerin PD Dr. Heidi Greco-Kaufmann bedanken: für ihre Expertise, ihre guten Ratschläge und das mir entgegengebrachte Verständnis, als ich den Abgabetermin dieser Arbeit aufgrund weiterer Verpflichtungen gleich mehrere Male verschieben musste.

Dank gebührt auch Prof. em. Dr. Andreas Kotte, langjähriger Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Bern, für seine brennende Leidenschaft für Theatergeschichte, welche sich gleich am Tag meines Studienbeginns auf mich übertrug, die gemeinsame Arbeit an der *Schau Spiel Lust* und die unzähligen Diskussions- und Gedankenanstösse. Im selben Zug möchte ich auch Dr. Beate Schappach für ihr stets offenes Ohr und die zusammen verbrachte Zeit im Büro 196 an der Mittelstrasse 43 danken. Ohne Beate hätte ich buchstäblich nie mit dem Schreiben dieser Arbeit begonnen.

Weiter danke ich Ulrike Bürger, Abteilungsleiterin des Zentrums für historische Bestände der Universitätsbibliothek Bern für ihre anfängliche Wegleitung durch das Quellenkonvolut der Druckbelege Haller, welche mein Interesse für diesen bei weitem noch nicht vollständig erfassten Schatz an Zeitzeugnissen für die Kulturgeschichte Berns vollends erweckte.

Danke auch an Simone Gfeller, Aydan Bay und Rosanna Rotach für die gemeinsamen Gespräche und Diskussionen, welche mich stets einen Schritt weiter auf meinem gedanklichen Weg brachten. Ein besonderer Dank geht an Laura Higson und Nora Steiner für die gemeinsamen Schreibtage in gefühlt allen Cafés der Berner Altstadt. Ohne das Coworking mit Euch wären diese Seiten leer!

Zum Schluss aber sicherlich nicht zuletzt sei diese Arbeit zum einen meinen Eltern gewidmet, welche mich stets in jeglicher Hinsicht unterstützt haben, und zum anderen Vivianne Jeger, die von Beginn meines theaterwissenschaftlichen Studiums an und während nun beinahe zehn Jahren zu meiner innigsten Wegbegleiterin wurde. Danke für Eure Worte, für Euren Glauben in mich und besonders für Eure Liebe!