

Bauke Lievens

Der Mythos genannt Zirkus

“Sweet is the lore which Nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous form of things; –
We murder to dissect.”

Liebe Zirkuskünstler,

diese Verse aus William Wordsworths Gedicht *The Tables Turned* stehen sehr treffend für einige zentrale Elemente der Romantik: den Hang zum Mysteriösen, die Verherrlichung der Natur und des Unbekannten, sowie eine damit einhergehende Ablehnung des Intellektualismus. *The Tables Turned* stammt aus dem Jahr 1798. Ungefähr zur selben Zeit murrte der englische Dichter John Keats bei einem Dinner zu einem befreundeten Schriftsteller, dass der Wissenschaftler Isaac Newton mit seinem Werk „*alle Poesie des Regenbogens durch die Reduktion auf seine prysmatischen Farben zerstört*“ habe.[1]

Die Romantik als Kulturbewegung begann in Europa Ende des 18. Jahrhunderts und dauerte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an. Doch scheinen sich Keats romantische Gefühle tief verwurzelt zu haben. Sie sind selbst heute, über 100 Jahre später, unterschwellig in den meisten Reaktionen auf meinen ersten Offenen Brief (Dezember 2015) präsent. Die Autoren dieser Reaktionen sind erzürnt und wollen wissen, warum wir über Zirkus nachdenken sollen, warum er Kunst sein oder werden sollte, und warum Handwerk nicht ausreichend sei. Ihre Einwände stimmen mit John Keats Ansichten überein: dass die Magie des Zirkus zerstört werde, wenn man über ihn nachdenke und schreibe. Dass Zirkus eine Erfahrung sei, die nicht in Worte zu fassen sei. Dass der Zirkus ein Ort sei, an dem wir näher an unser wahres wir herankämen, entfernt von der alltäglichen Welt und alltäglichem Denken. Der Großteil dieser Reaktionen kam von Menschen, die selbst professionell mit Zirkus zu tun haben, sei es als Lehrer, als Social-Circus Arbeiter oder Zirkusartisten. Insbesondere die Haltung der letzteren ist es, die mir Sorgen macht. Denn in meiner eigenen Arbeit als Zirkus-Dramaturgin mache ich oft die Erfahrung mit Künstlern zu arbeiten, die es ablehnen zu benennen, was sie tun oder tun wollen – aus Angst „es“ zu ruinieren. „Es“ steht dabei für intuitive Kreativität, Körperlichkeit, Aufrichtigkeit, Fluss und Inspiration. Aber „es“ ist auch die Authentizität und die Utopie, die Zirkus für viele Menschen verkörpert. Somit wird die Dramaturgin, und folglich auch diese Offenen Briefe, zur beunruhigenden Verkörperung dessen, was „es“ ruinieren wird: das Denken.

Der holländische Kulturphilosoph Maarten Doorman schlägt in seinem Buch *De romantische orde* vor, dass die Interpretation von Theorie und Analyse als Distanzierungswerkzeug, das uns von dem trenne, worum es im Leben wirklich gehe, eine der nachhaltigen Erbschaften der Romantik sei. Eine weitere komme vom romantischen Projekt, Körper und Verstand, also Denken und Tun, einander als Gegensätze entgegenzustellen. Romantisch sei es, das Körperliche und Natürliche als Quellen spontaner Kreativität und Inspiration in einer sonst korrupten Welt zu verherrlichen und sich nach der Rückkehr dorthin zu sehnen. Tatsächlich sei, Doormans Ansicht nach, das Denken in scheinbaren Widersprüchen oder Paradoxa ein wesentliches Merkmal der romantischen Haltung.[2]

2016 findet man folgendes bei Wikipedia über das Paradoxon: „*Ein Paradoxon ist eine scheinbar widersprüchliche Situation, die unserem logischen Sinnesempfinden, unserer Erwartung oder Intuition entgegensteht. ‚Scheinbar‘ deswegen, weil der angenommene Konflikt üblicherweise auf logischem Irrtum oder falscher Argumentation beruht.*“[3] Demnach führt eine in Paradoxa denkende Person Grenzen und Trennungen zwischen Aussagen, Vorschlägen oder Konzepten ein, die tatsächlich nicht entgegengesetzt sind. Doorman argumentiert, dass die meisten romantischen Paradoxa von der grundlegenden Gefühlsstruktur der Romantik kommen: der unmöglichen Sehnsucht.[4] Diese basiert auf dem romantischen Ideal der Freiheit als Authentizität, Spontaneität und Einzigartigkeit. Diese Bruchlinien, die von den Romantikern aufgeworfen werden, sind wiederum eng mit dem kulturellen Kontext des 19. Jahrhunderts verbunden: Glauben an den Fortschritt, Aufkommen des Kapitalismus, industrieller Expansion und Kolonialismus. Der moderne nomadische Zirkus, der ungefähr zur selben Zeit aufkam, entstand ebenfalls aus den Paradoxa dieses kulturellen Kontexts: das Selbst gegen das Andere, Vernunft gegen Emotion, Norm gegen Differenz, alt gegen neu, usw. Seither hat sich die Welt wesentlich verändert, und doch stellt sich zeitgenössischer Zirkus oft als eine Praxis dar, die die alten romantischen Bruchlinien zwischen Vernunft und Emotion, Zentrum und Rand, körperlichem Ideal und Abweichung nachzeichnet.

Der heutige Zirkus begründet seine Identität großteils auf einem selbst-erfundenen – romantischen – Selbstbild seiner Praxis als marginaler Kunstform, die ihre eigene Freiheit genießt. Doch selbst wenn man die Frage außer acht lässt, ob dieses Bild für die zeitgenössische Szene akkurat sei, wird es immer schwieriger, die romantischen Klischees, die den Zirkus umgeben, von der Idee des Zirkus als Medium abzugrenzen.[5] Als Ergebnis reproduzieren wir in unseren zeitgenössischen Praktiken immer wieder dieselben romantischen Mythen des Zirkus, was wiederum zu Aufführungen führt, die immer wieder den Zirkus selbst als ihr Thema bearbeiten. Doch wenn wir einen Bereich für spezifische künstlerische Forschung im Zirkus abstecken möchten, sollten wir die romantischen Paradoxa und Bilder reflektieren, die den Zirkus formen und umgeben. Auch um einfach in der Lage zu sein, nach dem zu fragen, was unterhalb des Mythos liegt: Gibt es das, den Zirkus als Medium? Bleibt irgendetwas übrig, nachdem wir alle Mythen entfernt haben? Oder ist Zirkus tatsächlich nur die Verstrickung von Mythos, romantischem Paradoxon und Nostalgie, die sich immer wieder selbst verschleiert?

Mythos # 1

Lasst uns mit dem ersten großen Mythos des Zirkus beginnen: seiner ‚freien‘ Position an den Rändern der Gesellschaft, verkörpert durch den nomadischen Zug von Wägen und Zelten, und durch die Idee, dass körperliche Virtuosität im Ring Freiheit ausdrückt.

Der moderne europäische Zirkus erschien zuerst im England des 18. Jahrhunderts, wo der Militärreiter Philip Astley seine Reitfertigkeiten mit einer Vielzahl visueller und akrobatischer Nummern vereinte. Anfangs in Freiluft-Arenen, verband er später den Kreis der Manege mit dem Rechteck der

FOR NEUEM ZIRKUS

Bühne in überdachten Amphitheatern aus Stein oder Holz: runde oder vieleckige Gebäude, in denen die Bourgeoisie gegen stattliche Eintrittsgelder unterhalten wurde. Damals war der Zirkus fest in Städten verankert und tourte nicht. Die ersten nomadischen Zirkusse, die in Zügen oder Holzwägen reisten, kamen ca. ein Jahrhundert später in Amerika auf (um 1850). Zelte und Wägen wurden wiederum nach Europa ‚exportiert‘, womit Zirkus auch bei uns zur nomadischen Tätigkeit wurde. Er zog langsam aus den innerstädtischen Amphitheatern aus und errichtete seine temporären Zelte an den Stadträndern.

Wenn wir uns den Kontext genauer ansehen, aus dem der amerikanische nomadische Zirkus hervordruckte, sehen wir dass er – trotz des Mythos – nicht aus der Suche einiger *Outlaws* nach der ultimativen romantischen Freiheit hervorging. Im Gegenteil. Nomadischer Zirkus ist vielmehr ein extremer Auswuchs des Fortschrittsglaubens des 19. Jahrhunderts. Wohnwägen und Zelte waren Strategien des kapitalistischen Expansionsdrangs amerikanischer Großzirkusse, wie Barnum & Bailey und Ringling Brothers.[6] Sie waren das Ergebnis pragmatischer Entscheidungen innerhalb eines scharfen Konkurrenzkampfes: Reisen brachte einfach mehr Geld ein. Auch die Ästhetik des körperlichen Risikos entstand aus der Begierde nach Geld und Wachstum: ein in der Manege ausgetragener Konkurrenzkampf zwischen Zirkussen um die spektakulärsten Nummern.[7] Diese kapitalistische Rivalität bediente sich auch folgender ästhetischer Kategorien: das Neue, das Bizarre (Freak Show), das Exotische, das Wilde und das Unbekannte. Jedes dieser Elemente kann auf die Romantik als Kunstströmung zurückgeführt werden, doch gibt es noch weitere Ähnlichkeiten zwischen der Romantik und dem nomadischen Zirkus:

- Der Fokus auf Handwerk und körperliche Arbeit als Reaktion auf die Entfremdung, die die rasante Industrialisierung mit sich brachte.
- Der Kult um den perfekten Körper und die Ablehnung der Vernunft.
- Der Kult der ‚marginalisierten‘ Identität oder einer Position am Rand der Gesellschaft: der romantische Künstler / Zirkusartist als *Outlaw*, der Kult um das ‚Anders-Sein‘.
- Der Kult um das kreative Subjekt: das romantische Genie und der Zirkusheld.

Das romantische Klischee besteht somit darin, dass der Zirkus eine nomadische (und freie) Praxis ist – ein isolierter und chaotischer Ausnahmezustand, wo andere Regeln gelten, als im gewöhnlichen, strukturierten Alltagsleben. Hier wird Zirkus also als subversive und sogar politische Macht gesehen, als eine Form des kulturellen Ausdrucks – eine fantasievolle Idee, die die Wurzeln des nomadischen Zirkus im kapitalistischen Mainstream-System vergessen hat.

Aber der Zirkus selbst profitierte immer vom Pflegen seines ‚Anders-Seins‘. Heutzutage wird dieses Anders-Sein eifrig in unterschiedlichsten Formen des neo-traditionellen Zirkus aufrechterhalten. Das romantisch-nostalgische Merkmal wird als Verkaufstrategie eingesetzt (wenn auch oft unbeabsichtigt). Auf diese Weise reproduzieren wir dieselben (paradoxen) Bruchlinien des 19. Jahrhunderts zwischen Vernunft und Emotion, Rand und Zentrum, Tradition und Erneuerung – zumindest in dem Bild, das wir von unserer Praxis zeichnen. Wir können (sollten?) uns also fragen, was genau es

ist, das diese Nostalgie ‚anders‘ oder einzigartig macht. Es scheint, dass viele Zirkuskollektive, die heute mit Zelten reisen, ihre künstlerische Praxis genauso als Akt der Freiheit, Subversivität und des ‚Anders-Seins‘ begreifen. Und das ist seltsam. Indem wir eine ‚freie‘ Position an den Rändern kultivieren, charakterisieren wir unsere Praxis als etwas, das im Gegensatz zu einer breiteren ‚unfreien‘ Gesellschaft steht. Also wird der Zirkus, den wir kreieren, in Bezug auf die vorherrschende („Mehrheits“-) Kultur eine ‚Minderheits‘-Praxis. Unterdessen beeinflusst der Rand-Mythos unsere künstlerische Praxis: wenn wir diese immer als etwas darstellen, das im romantischen und idealisierten Konflikt zur das Zirkuszelt umgebenden Welt steht, dann wird es sehr schwierig, diese Welt in das Zelt hereinzuholen. Das Ergebnis ist, dass unsere Produktionen hauptsächlich vom Zirkus selbst handeln, und nur selten von der Welt. In diesem Sinne wird es geradezu unmöglich, subversive Produktionen zu kreieren.

Mythos # 2

Im Kontext seiner Kulturgeschichte ist Zirkus ein Porträt der Fähigkeiten des modernen Menschen und seiner Beziehung zur Technologie. Wie bereits im ersten Offenen Brief erwähnt, ist er ein Ausdruck des Glaubens an Fortschritt und technologische Evolution des 19. Jahrhunderts. Einige Bruchlinien, die durch die Überzeugungen des 19. Jahrhunderts über Natur und Kultur verliefen, manifestieren sich im Körper des Zirkusartisten. In der Manege zum Beispiel verkörpern die Artisten die damals verbreitete Hoffnung, dass der Mensch sich mit Hilfe von Technologie ‚befreien‘ werde. Gleichzeitig sehen wir, dass Technologie nicht eingesetzt wird, um die Natur zu überwinden, sondern vielmehr um ‚Natur zu werden‘ – Nachahmung des Fliegens, Balance etc. Dieser Versuch, Technologie zu Natur zu machen, scheint wie ein Widerspruch, ist aber tatsächlich ein Paradoxon. Ist es doch typisch für die emotionale Struktur der Romantik, nach dem Ideal zu streben. Romantiker sind verrückt nach Idealen, wie dem authentischen ‚freien‘ Subjekt, dem Exotischen, dem Wilden, dem Unbekannten, dem Kindhaften, der unberührten und unversehrten Natur und einer arkadischen Vergangenheit – und all das im vollen Bewusstsein, dass das, wonach sie sich sehnen, unerreichbar ist. Das Ideal vom natürlichen Menschen oder dem *homme sauvage* ist ein Projekt, das zum Scheitern verurteilt ist – aber das beeinträchtigt weder den romantischen Künstler noch den Zirkus-Artisten in seinem Drang, dieses Ideal zu erreichen.[8] Somit streben Zirkus und Romantik gemeinsam nach dem strahlenden Horizont der Utopie, aber vergeblich umkreisen beide den klaffenden Abgrund des Tragischen (und Unmöglichen).

Doch was ist mit dem Zirkus, den wir heute kreieren? In seinem Buch *Rousseau en Ik* beschreibt Maarten Doorman, dass romantische Ideale immer noch Aspekte unseres zeitgenössischen Denkens formen. Wie die Romantiker suchen wir nach unserem ‚wahren‘ und ‚freien‘ Selbst. Wir sehnen uns nach einer aufrichtigen Art zu leben, die uns näher an das heranbringt, was wir ‚wirklich sind‘. Nach Doorman sind wir mit dieser Suche (genauso wie die Romantiker) von Authentizität besessen – einer Manie, die verkörpert wird durch derzeitige Vorlieben von Kunstfertigkeit in den Künsten, biologisch angebautes Essen, Emotionalität in den Medien, Reality TV, Tagesausflüge in die ‚wirklichen‘ Slums von Rio de Janeiro, die plötzliche Beliebtheit

von Stricken, *Glamping* und Marmelade selber Machen. Die Art, wie wir essen, einkaufen, reisen und träumen, zeigt die Anzeichen der größten romantischen Begehren auf: das Sehnen nach Authentizität.

Im Gegensatz zum Theater hat der Zirkus immer betont, dass alles, was in der Manege präsentiert wird, echt ist. Echte Tiger, echte Gefahr, Menschen die tatsächlich fliegen können. Im Zirkus des 19. Jahrhunderts konnte diese vermeintliche Authentizität – paradoxerweise – nur durch den Gebrauch von Technologie und neuer Techniken (elektrischem Licht, Motoren, Zirkus-Apparaten und -Objekten) erreicht werden. Im heutigen Zirkus wollen viele von dieser Art des Spektakels und von der Repräsentierung des Menschen als Supermensch wegkommen. Unsere Besessenheit mit Authentizität nimmt dann also die Form des romantischen Begehrens nach allem an, was alt, rostig und ‚echt‘ ist, oder die Form der Suche nach der Menschlichkeit des Zirkuskünstlers, nach seiner persönlichen Geschichte. In diesem Sinne verschiebt sich die heutige Zirkus Manege von einem Ort, wo ‚gezeigt‘ wird, zu einem Ort, wo man einfach ‚ist‘.

Hier scheinen wir auch zu vergessen, dass das Begehren nach Authentizität ein unmögliches Begehren ist. Schließlich machen wir alles, was wir als authentisch, echt oder pur präsentieren (seien es Hamburger aus echtem Rind oder die Unverfälschtheit des Zirkus), zu einem inszenierten, also unechten, Phänomen. Oder, wie Doorman schreibt: „*Jeder, der echt sein möchte, ist per Definition nicht echt, weil das Bewusstsein dieses Begehrens Unauthentizität mit sich bringt. [...] In diesem Sinn trifft unser Wunsch nach Authentizität auf Schauspielerei.*“^[9] Also können wir das nur „*inszenierte Authentizität*“^[10] nennen. Wird die leidige Frage nach Authentizität in die Welt der darstellenden Künste gebracht, verdoppelt sich die Schauspielerei.

Und doch ist im Diskurs vieler heutiger Zirkusartisten der Zirkus ‚realer und ehrlicher‘ als das Theater, da er echtes körperliches Risiko beinhaltet. Und in gewisser Weise ist das wahr. Aber es ist auch ein wenig ‚weniger wahr‘. Immerhin geht es genau um das Gegenteil, wenn es um körperliche Virtuosität geht – während die Fähigkeit, das Publikum dazu zu bringen, die Aktionen auf der Bühne als möglich (oder plausibel) wahrzunehmen, lange eine der entscheidenden Prüfungen des Theaters war: Zirkus versucht uns Glauben zu machen, dass etwas unmöglich sei; dadurch vergrößert er den Status des Zirkusartisten, der das dennoch erreicht, und schafft somit die Erfahrung von Magie. Diese Erfahrung entsteht auf ähnliche Weise beim Puppentheater: wir wissen, dass die Puppe ein unbelebtes Objekt ist, und doch glauben wir (gerne), dass wir ein lebendes Wesen sehen. Diese Verschiebung zwischen Glauben und Unglauben generiert die Erfahrung von Magie.^[11] Die körperliche Gefahr, der sich der Zirkusartist aussetzt, verstärkt nur den Anschein der Authentizität, aber in Wirklichkeit würde ein Zirkusartist niemals einen Trick zeigen, den er oder sie nicht vollständig gemeistert hat. Dieses Meistern ist das Produkt der ständigen Wiederholung derselben Bewegungen während des Trainings. Oder in anderen Worten: Training erhöht die körperliche Fähigkeit des Artisten, mit dem Ziel, eine Illusion der Unmöglichkeit zu erschaffen, die dann kurzzeitig mit dem ‚Schaffen‘ des Tricks außer Kraft gesetzt wird.

Indes ließ uns unsere Über-Identifizierung mit dem romantischen Bild des Zirkus als Ort der Echtheit und Ehrlichkeit an den Mythos der Authentizität

glauben. Einen Mythos, den der Zirkus selbst entworfen hat. Aber Magie und Wunder beziehen sich nicht so sehr darauf, ob etwas ‚echt‘ ist, als vielmehr auf unseren eigenen konditionierten Blick, der gerne Sachen als ‚echt‘ kennzeichnet. Und genau diese Wahrnehmung von ‚Doppeltheit‘ scheint der zeitgenössische Zirkus zu vergessen. Die Folge daraus ist, dass in der zeitgenössischen Zirkus-Kreation derzeit eine große und bedauerliche Verwechslung von Training (Praxis) und Aufführung (Performance) vorherrscht. Viele von uns denken, dass Zirkus zu praktizieren dasselbe sei, wie Zirkus zu kreieren und aufzuführen. Nichts könnte weniger wahr sein. Zirkus zu praktizieren ist Hochleistungssport. Zirkus kreieren ist etwas anderes. Zirkus-Kreation findet im Raum der Aufführung statt, nicht im Raum der Zirkus-Praxis. Zirkus-Kreation (und -Aufführung) handelt von inszeniertem ‚Tun‘, inszeniertem ‚Jetzt‘, inszeniertem ‚Hier‘ und inszeniertem ‚Sein‘. Was diese vier verbindet, ist – aus Sicht der Zuschauer – immer die Inszenierung der Echtheit, und nie Echtheit selbst. Der Raum zwischen Praxis und Aufführung ist also der Raum der Übersetzung und Gestaltung. Die Entfernung zwischen diesen beiden ist der Raum der Dramaturgie.

Und doch haben viele von uns Angst vor dieser Dramaturgie (und in Erweiterung vor der Dramaturgin selbst). Warum? Weil der Dramaturg aufzeigt, dass Kunst und Leben *nicht* dasselbe sind? Dass dies auch nur eine weitere Variation der romantischen Sehnsucht nach einem Ideal ist, einem Ideal, in dem Kunst (ein Teil von) Leben wird und Leben Kunst? Oder gibt es einen anderen Grund?

Mythos # 3

Lasst uns einen genaueren Blick auf das werfen, was in der Manege zu sehen ist: der Zirkus-Körper in Relation zum Objekt (Technologie). Beide stehen in einer funktionellen Beziehung zueinander: Körper und Objekt ‚arbeiten miteinander‘ um ein gemeinsames Ziel zu erreichen, nämlich Naturgesetze, wie die Schwerkraft, zu zähmen und zu überwinden versuchen. Ebenso sehen wir, dass der Zirkus-Körper kein natürlicher, sondern ein höchst-trainierter und technologischer Körper ist. Tatsächlich ist er ein disziplinierter Körper, dessen funktionelle Beziehung zum Objekt ihn selbst zum Objekt macht.[12]

Anders ausgedrückt verkörpert der Zirkus-Körper das romantische Ideal der Freiheit (Fliegen, Schweben, Superkraft), während er selbst ein äußerst unfreier, disziplinierter und perfekter Körper ist. In diesem Sinne erzeugt Zirkus durch extreme Disziplinierung des Körpers (im Training) den Anschein der Freiheit (in der Aufführung). Somit scheint Zirkus die Idee zu verbreiten, dass Disziplin und Technologie notwendig seien, um einen gewissen Grad an (körperlicher) Freiheit zu erreichen. Aber stimmt das tatsächlich? Und vor allem: ist das die Idee vom Menschen, die mit dem übereinstimmt, was wir gerade denken, dass wir sind oder sein wollen?

Lasst uns für einen Moment näher an diese Disziplinierung des Körpers heranzoomen. In seinem berühmten Buch *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975) beschreibt der französische Historiker und Philosoph

Michel Foucault neue konzeptionelle Rahmenbedingungen, die sich seit Ende des 18. Jahrhunderts herauszukristallisieren begannen. Foucault sagt, dass durch den damaligen demographischen Wachstumsstoß in Europa eine ergiebigere Beschäftigung der Bevölkerung notwendig wurde; wegen eines Mehrs an Menschen musste die Produktion (von Gütern und Dienstleistungen) erhöht werden. Diese Entwicklung erforderte eine Verschiebung der Ausübung von Macht. Während sich die Macht vor dem 18. Jahrhundert insbesondere öffentlicher Zurschaustellung und expliziter Formen der Unterdrückung bediente, gab es danach zu viele Menschen, um auf diese Weise Macht über sie auszuüben. Menschen mussten von der Idee überzeugt werden, dass es wichtig sei, ihre Körper sinnvoll zu benutzen und ihre Zeit und Räume sinnvoll einzuteilen. Für diesen Zweck entwickelte die Macht eine Reihe ‚disziplinierender‘ Mechanismen, um sicherzustellen, dass die Körper der Bürger die Funktion der Macht ‚verinnerlichten‘. Am wirkungsvollsten ist dies an Orten, die direkten Zugang zum Körper haben, wie Gefängnis, Militär, Schule, Spital und psychiatrische Klinik.[13] Die vorrangigen ‚disziplinierenden‘ Mechanismen, die den ‚nützlichen Menschen‘ (*l'homme machine*) hervorbringen, sind Wiederholung, Verzahnung von Körper und Aktion (*Geste*), sowie die Zusammenschaltung von Körper und Objekt.[14] Der Vergleich ermöglicht das Setzen eines Standards und die Bestimmung, wer oder was von der Produktivitätsnorm abweicht. Diejenigen, die die Norm nicht erfüllen (Kinder, Kranke, psychiatrische Patienten, Gefangene usw.), sind diejenigen, deren Körper die meiste Disziplinierung erfahren – durch Leibesübungen, Beobachtung, Überwachung und Therapie. Dabei ist es immer Ziel, die Nützlichkeit des Körpers durch Verinnerlichung des körperlichen Gehorsams zu steigern. Somit ergibt sich eine proportionale Verbindung zwischen der wachsenden Effizienz eines Körpers und dem Anwachsen der politischen Macht über diesen Körper. Oder in Foucaults Worten: „*Die Disziplin steigert die Kräfte des Körpers (um die ökonomische Nützlichkeit zu erhöhen) und schwächt diese selben Kräfte (um sie politisch fügsam zu machen)*.“[15] Foucault betont, dass auf diese Art die disziplinierende Macht Individuen oder Subjekte ‚fabriziert‘ (auf Französisch schreibt er „*les sujets*“, was wortwörtlich ‚die Unterworfenen‘ bedeutet).[16] Also wird in unserem sozialen System das Individuum „*nicht verstümmelt, unterdrückt, entstellt; vielmehr wird das Individuum darin dank einer Taktik der Kräfte und der Körper sorgfältig fabriziert*.“[17]

Der Zirkus ist also die ideale (weil öffentliche) Externalisierung dieser sich Ende des 18. Jahrhunderts veränderten Art, über das Subjekt zu denken. Auch der Zirkus ist eine ‚Institution‘, wo der Körper durch Übung, Wiederholung und die funktionale Verzahnung von Körper und Objekt (Training) diszipliniert wurde und wird. Somit verkörpert der virtuose trainierte Körper das Ideal des nützlichen Körpers. Durch Übung und Wiederholung wird der Zirkus-Körper zutiefst individualisiert und ragt aus der Masse heraus. Doch ist der Zirkusartist kein Individuum, das von der Norm abweicht, sondern die ideale Verkörperung der Norm: Kraft, Zeit und Raum werden nicht verschwendet, sondern perfekt optimiert. Und auch hier trifft die Regel zu, dass der politische Gehorsam des Körpers dementsprechend anwächst, wie sich seine Kraft im Sinne des (wirtschaftlichen) Nutzens steigert.

Künstlerische Recherche: das Schreiben neuer Mythen

Im Laufe der Geschichte hat der Zirkus immer auf seiner Freiheit und seinem Anders-Sein bestanden und hat diese Werte zu seinem Image und Markenzeichen gemacht. Im 19. Jahrhundert wurde der disziplinierte Zirkus-Körper paradoxerweise zur idealen Verkörperung des Sehns nach Freiheit – und somit wird dieser romantische Zirkus zu einem wunderbar irreführenden Spiegelkabinett. Als wahrer Meister der Illusion macht er schlaun Gebrauch vom Raum zwischen echter körperlicher Kondition (durch Disziplin) und Inszenierung (Freiheit). Dieser Raum der Differenz ist genau dort, wo der Zirkus strahlt, prahlt und blüht. Er gedeiht genau in dieser Entfernung zwischen dem Realen und dem Unrealen, zwischen dem, was tatsächlich in der Manege passiert und was dies mit unserer Vorstellung macht. Eigentlich ist er ein großes wunderbares Paradoxon. Und genau deshalb war der Zirkus selbst immer der scharfsinnigste Fürsprecher seiner selbst erfundenen Mythen.

Aber über hundert Jahre später lehrt uns Foucault, dass der dritte große Mythos des Zirkus – die körperliche Virtuosität als Verkörperung der Freiheit – in Wirklichkeit genau die Macht externalisiert, die ihn in seiner Freiheit, nach der er sich sehnt, einschränkt.[18] Denn genau in der Disziplin wird die Norm besonders sichtbar. Und doch haben sich die Bilder und Mythen, mit denen wir unsere Praxis und unsere Quellen kreativer Prozesse umgeben, kaum verändert. Im Gegenteil: wir haben angefangen an unseren selbst erfundenen Mythos – dass körperliche Virtuosität (künstlerische und politische) Freiheit ausdrücke – selbst zu glauben. Somit ist der Raum zwischen dem, was den Zirkus umgibt (Image, Mythos), und dem, was tatsächlich in der Manege stattfindet, kein Paradoxon mehr. Er ist wirklicher Widerspruch geworden. Ein Widerspruch, der wiederum verstärkt wird durch die derzeitige Verwechslung von Praxis und Aufführung und die begleitende Überzeugung, dass das, was wir in der Manege tun, echt sei.

Aus all diesen genannten Gründen verkörpert im traditionellen Sinn auf Virtuosität setzender Zirkus Freiheit nicht. Nicht für unsere Augen des 21. Jahrhunderts. Er ist weder rebellisch noch subversiv. Im Gegenteil. Er ist eine Wiederholung bestehenden Repertoires, ein Wiederkäuen eines schalen veralteten Mythos. Er ist eine Parade perfekt trainierter, disziplinierter Körper, die mit der Norm konform gehen, was als schön, nützlich, viril oder sexy gilt. Wie sehr diese Art von Zirkus auch versucht, sich als subversiver Ort am Rand der Gesellschaft darzustellen, es fehlt ihm (jetzt) alle politische und künstlerische Macht.

Es ist also entscheidend, dass wir uns bewusst machen, wie der Körper durch die meisten Zirkustechniken diszipliniert wird. Es ist an der Zeit, mehr vom Publikum zu wünschen als seine bewundernden ‚Aaahs‘ und ‚Ooohs‘. Es ist wichtig, mehr sein zu wollen, als gehorsame Maschinen, deren Körper uns durch die Disziplin des ‚Trainierens‘ zeigen, wer die Norm erfüllt und wer nicht. Es ist notwendig, mit anderen Beziehungen zur Virtuosität zu experimentieren. Mit anderen Beziehungen zu den Objekten, die uns zu Objekten machen. Wir können einen kritischen Ort voll Potential finden in der Beziehung zwischen dem Objekt, das unseren Körper trainiert, und den Individuen, die wir sind – ein ganzes Reich voller Möglichkeiten.

FOR NEUEM ZIRKUS

Wenn wir aufhören uns mit Virtuosität zu identifizieren, kann ein Raum entstehen, in dem wir etwas Interessantes über die Dinge, Dynamiken und Mechanismen sagen können, die unsere zeitgenössischen Körper disziplinieren. Wenn wir aufhören, unsere Superkräfte zu ‚zeigen‘, kann ein Raum entstehen, in dem wir als gewöhnliche menschliche Wesen ‚gesehen‘ werden können. Die Herausforderung ist es, nicht mit der Disziplin, die unsere Körper trainiert, zu verschmelzen, sondern einen ‚freien‘ Raum zu schaffen für die Individuen, die wir sind.

Lasst uns aufhören zu denken, dass nostalgische Zurschaustellungen von Wägen und Zelten, sowie unser Wissen über Repertoire und Tradition künstlerische Akte der Freiheit sind. Lasst uns wieder einmal eintauchen in den spannenden Bereich der Differenz zwischen Praxis und Aufführung, der für jede Kunstform charakteristisch ist. Lasst uns endlich wieder verlangend sehnen, im vollen Bewusstsein, dass die Freiheit, die wir suchen, ein unmögliches Ziel ist. Lasst uns wieder einmal wagen, ironisch und tragisch zu sein. Aber vor allem, lasst uns all die romantischen Mythen vergessen, die unsere Praxis umgeben und formen. Lasst uns lieber nach dem Potential des Zirkus als Medium suchen, als die Mythen zu wiederholen, die ihn vernebeln. Lasst uns die Aufführungen hinter uns lassen, die die Norm untermauern, und lasst uns neue Mythen erfinden. Lasst uns reflektieren, was es bedeutet, ein virtuoser Körper in der Manege zu sein. Lasst uns unsere Beziehung mit unseren Objekten untersuchen. Lasst uns herausfinden, wie all das uns etwas über unsere zeitgenössische Welt und unseren Platz in dieser Welt erzählen kann.

Ich freue mich darauf, eure Gedanken zu hören. Im Lauf des kommenden Jahres werde ich verschiedene Treffen organisieren, um die verschiedenen Themen dieser Briefe zu besprechen und zu diskutieren. In der Zwischenzeit sind eure Briefe, Emails und Kommentare sehr herzlich willkommen unter bauke.lievens@hogent.be.

Bis bald,
Bauke Lievens

Dieser zweite Brief der Reihe ‚Offene Briefe an den Zirkus‘ entstand im Rahmen des vierjährigen Forschungsprojekts „Zwischen Sein und Vorstellung: Auf der Suche nach einer Methodologie für künstlerische Forschung im zeitgenössischen Zirkus“, gefördert vom Forschungsfonds der KASK School of Arts (Gent, BE).

- [1] Doorman, M. (2012). De Romantische orde. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, S. 100.
- [2] Ibid.
- [3] [https://nl.wikipedia.org/wiki/Paradox_\(logica\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Paradox_(logica))
- [4] Doorman, M. (2012). De Romantische orde. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, S. 11–48.
- [5] Dank an Alexander Vantournhout für das Anstoßen dieser Idee während „First Encounter on Circus“ im Januar 2016, KASK/Vooruit, Ghent, Belgium.
- [6] Jacob, P. & Raynaud de Lage, C. (2005). Extravaganza! Histoires du cirque américain. Montreuil-sous-Bois: Editions Théâtrales, S. 59–76.
- [7] Ibid, S. 13–24.
- [8] Doorman, M. (2012). Rousseau en Ik: over de erfzonde van de authenticiteit. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, S. 38.
- [9] Ibid, S. 37.
- [10] Berkeljon, S. (25/02/2012). Authenticiteit is nep. De Volkskrant. <http://www.volkskrant.nl/archief/-authenticiteit-is-nep~a3201937/>
- [11] Der flämische Theaterkritiker Tuur Devens nennt dies 'Die fünfte Wand'. See: Devens, T. (2004). De Vijfde Wand: Reflecties over figurentheater en circustheater. Gent: Pro-Art, S. 6–10.
- [12] Siehe erster Offener Brief und Giorgio Agambens Begriff vom 'Apparat'.
- [13] Die Produktion des ‚nützlichen Menschen‘ (l'homme machine) entsteht durch Gliederung, Vergleich und Klassifizierung von Körper-Aktionen und von Zeit und Raum, in denen der Körper sich befindet.
- [14] Foucault, M. (1977). Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses Frankfurt: Suhrkamp Verlag, S. 192ff.
- [15] Ibid, S. 177, sowie: Haegens, K. (2016). Niemands slaaf: verlangen naar de innerlijke grens. De Groene Amsterdammer, Jrg. 12(140), pp. 36–39.
- [16] Foucault, M. (1977). Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses Frankfurt: Suhrkamp Verlag, S. 250.
- [17] Ibid, S. 279.
- [18] Doorman weist darauf hin, dass Foucaults Subjekt-Kritik dem romantischen Paradigma ebenfalls nicht entkommt. Schließlich impliziere „seine Nietzscheanische und fast hinterhältige Begeisterung, das authentische Subjekt als Fiktion zu enthüllen, ein utopisches Begehren nach einem freien lebenden Individuum, welches nicht in den feinkörnigen Strukturen des Diskurses, der es diszipliniert, gefangen ist.“ Doorman, M. (2012). De Romantische orde. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, S. 43.

Aus dem Englischen übersetzt von Jana Korb.