



Bauke Lievens

# Erster Offener Brief an den Zirkus

## Die Notwendigkeit einer Neudefinition

*Bauke Lievens studierte Performance Studies und Kunstphilosophie. Sie arbeitet als Dramaturgin für verschiedene Zirkuskompanien und unterrichtet am Theaterinstitut der „KASK - School of Arts“ in Gent, Belgien.*

### Liebe ZirkusartistInnen,

Dies ist ein Brief. Oder vielmehr der erste in einer Reihe von Briefen, die im Laufe der nächsten zwei Jahre veröffentlicht werden. Mit diesen Briefen möchte ich ansprechen, was mir in der zeitgenössischen Zirkuslandschaft, in der wir arbeiten, als notwendig erscheint: Wir müssen das, was wir tun, neu definieren. Wir müssen gemeinsam darüber nachdenken, wie und warum wir es tun. Und, nicht zuletzt, müssen wir komplexe und vielfältige Methoden entwickeln, die uns bei der Ausführung unserer Arbeit helfen. Verschiedene Erfahrungen veranlassten mich dazu diese Briefe zu schreiben: Zum Einen ist mir als Zuschauerin ein Fehlen von überraschenden, vielschichtigen und künstlerisch innovativen Zirkus-Stücken aufgefallen, zum Anderen ist mir in meiner Arbeit als Dramaturgin bewusst geworden, wie sehr es uns an einer gemeinsamen Sprache und an gemeinsamen Stand- und Referenzpunkten fehlt.

Beides ist eng miteinander verknüpft, denn in unserer Landschaft fehlt etwas Entscheidendes, was ich mit diesen Briefen anregen möchte: Ein breiter Dialog, der viele Stimmen und Standpunkte erfasst, und der unsere unterschiedlichen Herangehensweisen in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit thematisiert. Ein Gespräch über den gegenwärtigen Zustand und die Zukunftspotenziale des Zirkus muss jedoch zunächst in der Vergangenheit ansetzen:

**Während eines Großteils seiner Geschichte** beschäftigte sich der Zirkus überwiegend mit Kunststücken und körperlichen Fertigkeiten, mit anderen Worten: Im Mittelpunkt stand die Form. Dies soll jedoch nicht bedeuten, es hätte keine inhaltliche Ebene gegeben: Im traditionellen Zirkus kann man die Bewältigung von

körperlich fordernden, gefährlichen Kunststücken und das Zähmen von wilden Tieren als Metapher für den Glauben an die Überlegenheit des Menschen über die Natur und die Naturgewalten, wie etwa die Schwerkraft, verstehen. Der starke Fokus auf körperliche Fertigkeit spiegelte das damalige Menschenbild wieder und trug sogar zu dessen Verbreitung bei. Jenes Menschenbild war geprägt vom Glauben an die „großen Geschichten“ seiner Zeit – von kulturellen Vorstellungen wie etwa der Fortschrittsidee, die in der Aufklärung entstand und die Moderne, die das 19. Jahrhundert und den Beginn des 20. Jahrhunderts umspannte, stark beeinflusste. Der traditionelle Zirkus wurde während der Industriellen Revolution geboren, in einer Periode der schnellen Urbanisierung und inmitten eines plötzlichen Unterhaltungsbooms, welcher dem schnell wachsenden Publikum der ArbeiterInnenklasse gerecht werden musste. So gesehen waren die ZirkusartistInnen „vor allem ausgebildete Arbeiter, die ihre körperlichen Fähigkeiten an Zirkusdirektoren, Agenten oder Veranstalter verkauften.“<sup>1</sup>

Die auf diese Weise durch Kultur und Kommerz geformten Spielarten des traditionellen Zirkus waren also weder unschuldig noch bedeutungslos. Sie fungierten vielmehr als Referenzrahmen eines spezifischen Weltbildes.

**Springen wir ins Frankreich der 1970 Jahre:** Eine Gruppe junger TheatermacherInnen sucht nach leichter zugänglichen und populäreren Formen des Theaters. Durch die 68er- Bewegung geprägt, sind sie der Überzeugung, dass die Kunst zu den Menschen zu bringen sei. Der Zirkus schien diesem Kriterium gerecht zu werden: Er verfügte über eine unmittelbare Niederschwelligkeit, eine

## Der Fehler des Nouveau Cirque war der Versuch, diese reale Präsenz mit der Illusion eines Narrativs zu verknüpfen, zu einer Zeit als die inhärenten Eigenschaften des Zirkus mit dem aufstrebenden post-dramatischen Theater resonierten.

non-verbale Ausdrucksform und bespielte vor allem öffentliche und populäre Räume – die Straße und das Zelt. Zunächst integrierten sie also Zirkus-Elemente in ihre Theatervorführungen, bald jedoch beeinflusst ihre Arbeit den Zirkus selbst. Die Zirkusbildung, die traditioneller Weise von den Eltern an ihre Kinder weitergegeben wurde, institutionalisiert sich: Im Jahr 1985 wird die erste staatlich finanzierte Zirkusschule gegründet, das „Centre National des Arts du Cirque“ (CNAC) in Châlons -en -Champagne. In dieser prestigeträchtigen Schule wurden Zirkusfertigkeiten mit Narrativen des französischen Theaters und Tanzes verbunden.

Der „Nouveau Cirque“ ist geboren, und an die Stelle des Menschenbildes, welches der traditionelle Zirkus ausdrückte, treten nun die „dramatis personae“ und eine lineare Erzählstruktur. Die zentrale Neuerung des Nouveau Cirque ist somit die Idee, dass Form und Inhalt voneinander trennbar seien. Dabei werden die traditionellen Zirkusfertigkeiten (Form) isoliert, um diese mit den Narrativen des Theaters der 1980er Jahre (Inhalt) zu kombinieren. Was jedoch allen Kunstformen gemein ist, ist die Verschränkung von Form (Wie?), Inhalt (Was?) und Kontext (Warum?). Sie sind untrennbar miteinander verbunden: Die Wahl der Form und/oder des Mediums verweist zwangsläufig auf eine bestimmte Vision oder auf einen bestimmten Inhalt, was wiederum stets in einem Zusammenhang zum Kontext steht, in dem der/die KünstlerIn arbeitet und zu der Frage warum er/sie arbeitet. Oder wie es die flämische Dramaturgin Marianne Van Kerkhoven fragend formuliert: „Haben wir nun herausgearbeitet, dass Form und Inhalt untrennbar sind und dass eine Veränderung oder Überarbeitung jedweder Art auch beide betrifft und beeinflusst?“<sup>2</sup>

Das Dreiecksverhältnis von Form, Inhalt und Kontext ist allerdings nicht einfach. Als der Nouveau Cirque entstand, passten sich das Theater und die darstellenden Künste gerade weitreichenden Veränderungen der Darstellungsweisen an. Lange Zeit hatte die Kunst (Malerei, Bildhauerei, Theater) ihre Energie in die Erschaffung von immer detaillierteren und überzeugenderen Nachbildungen der Realität investiert. In diesem Prozess entwickelten sich viele Imitationstechniken (wie beispielsweise die Erfindung der Perspektive in der Malerei). Das Leben selbst war das Original, und die Kunst war die Nachahmung dieses Originals. Mit der Erfindung der Fotografie im Jahre 1839 verlor die Kunst jedoch schlagartig ihren Nachahmungscharakter. Die Fotografie konnte die Realität einfach „einrahmen“ und die Unterscheidung zwischen Original und der Kopie verschwamm. Etwa zur selben Zeit begann die bildende Kunst nach Abstraktion zu streben, indem sie die einzelnen Komponenten der Malerei und Bildhauerei in voneinander unabhängige Elemente zerlegte: Farbe, Material, Form, Konzept.

Das Theater hingegen behielt seine Nachahmungsfunktion, denn es vermochte, im Gegensatz zur Fotografie, bewegte Aktionen zu inszenieren. Als etwa 50 Jahre später, um 1890, das Kino entstand, wurde schließlich auch das Theater von seiner Funktion entbunden, bewegte Handlung zu imitieren und darzustellen. Verschiedene TheatermacherInnen der Avantgarde (wie bspw. Artaud, Meyerhold, Appia, Craig, Kantor) begannen zu experimentieren und setzten ähnliche Entwicklungen in Gang, wie diese zuvor die bildende Kunst erfahren hatte: Die einzelnen Komponenten des Theaters wie Text, Bewegung, Stimme, Licht,

# 68

- Kostüm und Handlungsstrang, wurden schrittweise immer unabhängiger. In den 1980er Jahren wird dieser Trend durch den Boom der neuen Kommunikationstechnologien beschleunigt und es entsteht ein Theater jenseits der Darstellung, welches der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann als das „postdramatische Theater“ bezeichnete.<sup>3</sup> Dieses versucht, laut Lehmann, nicht mehr zu imitieren, was nicht da ist (das Leben außerhalb des Bühnenraums), sondern stellt dar, was da ist – mit einer erhöhten Intensität.

Die im Zirkus existierende Gefahr und das hohe Maß an Realität, welches in den Körperaktionen steckt, erzeugt natürlicherweise diese erhöhte Intensität. Somit ist es aussichtslos, Zirkus mit „dramatischem“ Theater zu kombinieren, da Letzteres die vierte Wand berücksichtigt und den/die ZuseherIn an eine fiktive Welt auf der Bühne glauben lässt. Der traditionelle Zirkus mit seiner Liebe zu körperlichen Fertigkeiten, und der Anordnung der ZuschauerInnen im Kreis, versucht nicht einmal, eine Illusion zu erzeugen. Stattdessen geht es um die reale Begegnung von Körpern. Hier gibt es keine vierte Wand, alles geschieht in Echtzeit, im Hier und Jetzt der Zirkusmanege. Statt einer Geschichte gibt es eine Abfolge von Darbietungen und mit Ausnahme der Figur des Clowns existieren keine „dramatis personae“. Der Fehler des Nouveau Cirque war der Versuch, diese reale Präsenz mit der Illusion eines Narrativs zu verknüpfen, zu einer Zeit als die inhärenten Eigenschaften des Zirkus mit dem aufstrebenden postdramatischen Theater resonierten. Im Nouveau Cirque unterbricht das Zirkus-Kunststück immer den Erzählstrang. Es ist schlichtweg unmöglich, diese beiden Elemente zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden. Im Angesicht physischer Gefahr (Präsenz) hält die Geschichte [Repräsentation] einfach an.

Leider ist die Praxis, Zirkuskünste mit einem Narrativ zu verbinden, nicht auf eine Handvoll obskurer Darbietungen aus der Frühzeit des Nouveau Cirque beschränkt. Auch heute funktioniert der Großteil aller Zirkusvorstellungen nach diesem Prinzip, oder besser gesagt: Er funktioniert eben nicht! Glücklicherweise wird dies auch der Branche selbst immer klarer und folglich besinnen sich viele ArtistInnen wieder auf die Wirkkraft technischer Fähigkeiten: Viele der heutigen Kreationen basieren also auf formaler [d.h. technischer] Recherche, was unter anderem zu mehr mono-disziplinären Vorstellungen führt.



Zirkus ist sowohl das Versprechen der Tragödie als auch der Versuch, der Tragödie zu entkommen.

Wenn wir möchten, dass der Zirkus innovativer, überraschender, exzentrischer und verstörender wird, so müssen wir die enge Bindung zwischen der Form des Zirkus und dem Inhalt verstehen, den wir mit dieser ausdrücken können.

Oft fehlt jedoch das Verständnis dafür, dass das Meistern von technischen Fertigkeiten (die Form) traditionelle Menschenbilder und Weltverständnisse transportiert. Auf der Bühne zeigen wir Helden und Heldinnen, oft ohne Kritik und Ironie. Dies erscheint widersprüchlich, vor allem im Kontext unserer postmodernen, metamodernen oder gar posthumanen Erfahrungen mit der Welt, die uns umgibt. Unsere gegenwärtige westliche Welt kann nicht länger von einer „großen Geschichte“ zusammengehalten werden, oder von dem Glauben, dass eine kohärente Erzählung unserer Welterfahrung Sinn verleihen könne. Versuche in dieser Richtung erweisen sich meist als banal oder naiv, oder fungieren als eskapistische Fantasien.

**Etwas anderes tritt jedoch an die Stelle** dieser großen Geschichten: Mit dem offensichtlichen Zusammenbruch unserer ökonomischen, ökologischen und geopolitischen Systeme, scheinen wir uns schrittweise von der Sackgasse der postmodernen Abneigung gegenüber stringenten Narrativen zu entfernen. Zaghaft macht sich eine wachsende Sehnsucht nach Aufrichtigkeit, Gemeinschaft und Veränderung breit, stets mit dem Bewusstsein, dass der Boden unter unseren Füßen in Ironie getränkt ist. Die holländischen Wissenschaftler Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker [2010] bezeichnen dieses aufkommende Gefühl als „Metamodernismus“. Sie prägen diesen Begriff als eine Oszillation und Verhandlung „zwischen der Moderne und der Postmoderne. Ein Oszillieren zwischen modernem Enthusiasmus und postmoderner Ironie, zwischen Hoffnung und Melancholie, zwischen Naivität und Wissen, Empathie und Apathie, Einheit und Pluralität, Gesamtheit und Fragmentierung, Klarheit und Ambiguität.“<sup>4</sup>

**Damit wir uns auf diese breiteren Bewegungen** in der Kultur beziehen können, halte ich es für wichtig, dass wir uns der Tatsache bewusster werden, dass die kunstfertigen Formen im Zirkus der Ausdruck einer besonderen Sichtweise und Erfahrung der Welt sind. Solange wir das Model der Vergangenheit reproduzieren, werden wir es nicht schaffen, unser Handwerk mit den grundlegenden Fragen zu verbinden – was wir tun, warum wir es tun und wie – und werden auch weiterhin nur eines kommunizieren: Handwerkskunst. Es ist natürlich wahr, dass wir nicht über die Inhalte des traditionellen Zirkus hinausgehen können ohne die Sprache der Kunst zu beherrschen. Aber wir werden auch keine

künstlerische Innovation schaffen, indem wir technische Fertigkeiten und existierendes „Repertoire“ wiederholen. Die Technik selbst muss nicht im Zentrum unserer Praxis stehen, vielmehr können wir versuchen, unser Medium anders zu definieren.

**Es gibt viele mögliche Zugänge**, aber an dieser Stelle möchte ich einen Zirkusbegriff vorschlagen, welcher den virtuosen Körper als zentral ansieht. Allerdings möchte ich auch Virtuosität neu definieren. Was der Zirkuskörper auf der Bühne / in der Manege zeigt ist nicht bedeutungslos, seine Handlungen sind stets Teil des Versuchs, körperliche Grenzen zu überwinden. Der Zirkuskörper verschiebt kontinuierlich die Grenzen des Möglichen sowie die Ziele seiner körperlichen Ausübungen, so dass diese Ziele und Grenzen nie erreicht werden: Sie bleiben immer in Bewegung, immer unerreichbar. Dieser Zirkusbegriff transportiert somit nicht mehr die alte Vision der Beherrschung, sondern vielmehr ein Verständnis des menschlichen Handelns als grundsätzlich tragisch. Die Virtuosität ist nichts anderes, als der vergeblich strebende Mensch „bei der Arbeit“. Was wir in der Manege beobachten ist der Kampf mit einem unsichtbaren Gegner (die verschiedenen Kräfte der Natur), wobei es nicht ums Gewinnen geht, sondern darum, Widerstand zu leisten und nicht zu verlieren. Zirkus ist sowohl das Versprechen der Tragödie als auch der Versuch, der Tragödie zu entkommen. Das macht ZirkuskünstlerInnen zu tragischen HeldInnen.

Wir können den virtuellen Körper ebenfalls in seiner Beziehung zu anderen Körpern betrachten, oder in seiner Beziehung zu externen Objekten, seien es Requisiten oder Apparate (bspw. Trapez, cloudswing, Jonglierball). Der italienische Philosoph Giorgio Agamben differenziert in einem Aufsatz von 2009 zwischen zwei großen Kategorien von Wesen: „Einerseits die lebenden Wesen (oder Substanzen) und andererseits Apparate, in denen lebende Wesen ununterbrochen gefangen sind.“<sup>5</sup> Seine Definition von Apparaten umfasst, aufbauend auf den Werken Foucaults „alles, was in der Lage ist Gesten, Verhaltensweisen, Meinungen oder Diskurse lebender Wesen einzufangen, zu orientieren, zu bestimmen, zu modellieren, zu kontrollieren oder zu sichern.“ Das beginnt bei der Sprache selbst bis hin zu Mobiltelefonen, Zigaretten, Stiften und Computern. Zentral ist für Agamben darüber hinaus eine dritte Kategorie, die aus der Beziehung oder dem „rücksichtslosen Kampf“ zwischen den lebenden Wesen und den Apparaten resultiert.<sup>6</sup>

# 70

► Der Tanzwissenschaftler André Lepecki hat Agambens Unterteilung zwischen lebenden Wesen und Apparaten auf zeitgenössischen Tanz und zeitgenössische Performance angewendet. Jedoch erscheint der Zirkus als Schlachtfeld „par excellence“, auf dem Agambens „rücksichtsloser Kampf“ zwischen menschlichen Wesen und Apparaten ausgetragen werden kann.<sup>7</sup> Der traditionelle Zirkus inszeniert den Menschen in einem Verhältnis von Überlegenheit und Dominanz über die Objekte in der Manege (andere Körper, Tiere, Zirkus-Apparate). Allerdings fungiert die Zirkus-Technik selbst als Apparat, welcher den Körper diszipliniert: Er ist zu einem bestimmten, perfektionistischen Standard geformt und auf diese Weise wird seine Identität ausgelöscht. Traditionelle ZirkusartistInnen, die heroisch sein sollen, erscheinen somit als anonyme Körper – bedeutungslos und ohne Subjektivität.

Wenn der Zirkus dazu befähigen soll, zeitgenössische Subjektivität und Identität zu inszenieren, so ist es nötig, in Zukunft mit verschiedenen Beziehungen zu unseren Apparaten, Techniken und/oder Objekten zu experimentieren. In den letzten zwanzig Jahren hat sich die Beziehung zwischen Körper und Objekt bereits radikal gewandelt. Von der Dominanz der Körper über die Bewegungsbahnen des Objekts (traditioneller Zirkus und Nouveau Cirque), hin zur Dominanz des Objekts über die Bewegungsbahnen des Körpers (zeitgenössischer Zirkus). Dies ist eine sehr wichtige Verschiebung, die vielleicht unsere zeitgenössische Welterfahrung reflektiert. Ebenso wie das Verständnis des menschlichen Handelns als grundsätzlich tragisch, ermöglicht diese Verschiebung, den Zirkus mit der Kultur und Zeit, in der wir leben, in Verbindung zu setzen.

Genauso wie es für den Zirkus an der Zeit ist, seinen „raison d’être“ neu zu definieren, müssen wir unseren „raison de faire“ überdenken. Wenn wir möchten, dass der Zirkus innovativer, überraschender, exzentrischer und verstörender wird, so müssen wir die enge Bindung zwischen der Form des Zirkus und dem Inhalt verstehen, den wir mit dieser ausdrücken können. Wir müssen herausfinden, welche Eigenschaften den Zirkus zum Zirkus machen, über die technischen Fertigkeiten hinaus. Jeder Versuch einer Definition dessen, was wir tun, muss um den Versuch ergänzt werden, einen Bereich für künstlerische Forschung

innerhalb des Zirkus abzustecken. Diese beiden Ebenen überschneiden sich. Es handelt sich um zwei Pole desselben Kontinuums. Ohne Forschung kann keine Neudefinition des Mediums gefunden werden und ohne die Neudefinition des Mediums bleibt innovative künstlerische Forschung, die über die technischen Fertigkeiten hinausgeht, unmöglich.

Da der Zirkus historisch eine marginale Position innerhalb der darstellenden Künste (und in der Gesellschaft allgemein) eingenommen hat, müssen wir die Dynamik unserer sich verändernden Position verstehen. Vielleicht ist es an der Zeit, über Zirkus hinauszugehen. Lasst uns die vielen verschiedenen Antworten auf die Frage suchen, warum wir Zirkus machen wollen, wie wir Zirkus machen wollen und was wir mit Zirkus ausdrücken möchten (und können). Lasst uns das gemeinsam machen. Lasst uns miteinander diskutieren und einander widersprechen. Ich würde mich sehr freuen, eure Meinungen dazu zu hören. Innerhalb der nächsten zwei Jahre werde ich verschiedene Treffen organisieren, um gemeinsam verschiedene Themen zu diskutieren, die diese Briefe aufwerfen. ◀

Schickt mir eure Emails und Kommentare an [bauke.lievens@hogent.be](mailto:bauke.lievens@hogent.be).  
Bis bald,  
Bauke Lievens

Dieser Brief 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).  
Erstveröffentlichung in englischer Sprache erfolgte in: „Etcetera – Flemish journal for performing arts“

- (1) Purovaara, Tomi, An Introduction to Contemporary Circus, S.77 (STUTS, 2012).
- (2) Van Kerkhoven, Marianne, 'Werkverslag. Hoofdstuk 1: Nuanceren. Over het innemen van standpunten.' in Etcetera, 20 (83), S.15 (2002).
- (3) Lehmann, Hans-Thies, The Postdramatic Theatre, Übersetzung von Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006).
- (4) Vermeulen, Timotheus und Van den Akker, Robin, 'Notes on Metamodernism' in Journal of Aesthetics & Culture, Bd. 2 (2010).
- (5) Agamben, Giorgio, What is an apparatus? (Stanford: Stanford University Press, 2009).
- (6) Ebd., S. 14.
- (7) Lepecki, André, '9 Variations on Things and Performance' in Thingly Variations in Space, Herausgeber: EdElke van Kampenhout (Brüssel: MOKUM).