

Malwina Millahn

Zeitgenössischer Zirkus in Deutschland.

Positionierung im System aus Hoch- und Populärkultur
und Verhältnis zum Traditionellen Zirkus

Wissenschaftlicher Artikel auf Grundlage der gleichnamigen Masterarbeit im Fach
Kulturmanagement an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar,
eingereicht am 26. Februar 2023

Zitiervorlage:

Millahn, Malwina (2023). *Zeitgenössischer Zirkus in Deutschland. Positionierung im System aus Hoch- und Populärkultur und Verhältnis zum Traditionellen Zirkus*. Publiziert auf der Website des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus e.V. (BUZZ) unter <https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/netzwerk/ressourcen/>.

Abstract DE

Der Artikel führt kurz in das Kulturförderungssystem in Deutschland ein. Als nach wie vor prägendes Konzept wird die Teilung zwischen Hoch- und Populärkultur aufgezeigt und in ihrer Entstehung erläutert und problematisiert. Es erfolgt eine Definition wesentlicher Paradigmen der kultur- und theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Performativen. Weiterhin werden die Entstehung des Literaturtheaters und des Zirkus sowie deren Verortung innerhalb der Kultursphäre betrachtet. Mit Blick auf die Herausbildung des Neuen und des Zeitgenössischen Zirkus wird der Prozess der Artification nachvollzogen. Nun könne polemisch unterstellt werden, aufgrund einer „höheren“ Selbstverortung als Kunst blicke der Zeitgenössische auf den Traditionellen Zirkus herab. Diskursanalytisch ausgewertete Interviews mit Anke Politz, Jenny Patschovsky und Kolja Huneck, drei repräsentativen Stimmen der Zeitgenössische Zirkusszene in Deutschland, sprechen jedoch ein gegenteiliges Bild. Durch den Kunstbegriff hervorgerufene Assoziationen mit Hochkultur und dessen normative, klassistische Implikationen werden abgelehnt. Stattdessen soll der Zeitgenössische Zirkus sein Potenzial nutzen, die Dichotomie im Kultursystem langfristig zu überwinden. Der künstlerische Charakter aller Zirkussparten solle anerkannt und schlicht jene gefördert werden, die dies für ihre Arbeit benötigten.

Schlüsselbegriffe:

Kulturförderung, Kulturpolitik, Hochkultur, Populärkultur, performative turn, Theater, Literaturtheater, Zirkus, Traditioneller Zirkus, Zeitgenössischer Zirkus, Artification, Diskursanalyse.

Abstract EN

The article briefly introduces the system of cultural promotion in Germany. The division between high culture and popular culture is shown as a concept that continues to be influential, and its origins are explained and problematized. A definition of essential paradigms of the examination of the performative by cultural and theater studies is given. Furthermore, the emergence of the literary theater and the circus as well as their location within the cultural sphere are considered. With a view to the formation of the New and Contemporary Circus, the process of artification is traced. Now it could be polemically assumed that the Contemporary Circus looks down on the Traditional Circus because of a "higher" self-location as art. However, discourse-analytically evaluated interviews with Anke Politz, Jenny Patschovsky and Kolja Huneck, three representative voices of the Contemporary Circus scene in Germany, paint a contrary picture. They reject the associations with high culture and its normative, classicist implications that are evoked by the concept of art. Instead, Contemporary Circus should use its potential to overcome the dichotomy in the cultural system in the long term. The artistic character of all circus disciplines should be recognized and those who need it for their work should be supported.

Keywords:

Cultural promotion, cultural politics, high culture, popular culture, performative turn, theater, literary theater, circus, traditional circus, contemporary circus, artification, discourse analysis.

Wenn auch in der deutschen Kultur- und Medienlandschaft wie in den Wissenschaften bisher wenig zur Kenntnis genommen, hat der Zirkus einschneidende Entwicklungsprozesse erlebt.¹ Ende des 18. Jahrhunderts war in England der Traditionelle Zirkus entstanden, aus dem im Kontext der 1968er Jahre in Frankreich der Neue Zirkus hervorging. In den 1990er Jahren wiederum erwuchs hieraus der Zeitgenössische Zirkus. Die hinsichtlich ihrer künstlerischen Formate sehr unterschiedlichen Zirkussparten existieren heute nebeneinander. Mit der künstlerischen Ausdifferenzierung ging in zahlreichen Ländern die Herauslösung der zeitgenössischen Sparte aus ihrem populärkulturellen Kontext und ihre Aufnahme in den hochkulturellen Kanon einher.² Auch in Deutschland hat sich längst eine Zeitgenössische Zirkusszene etabliert. Gilt Zirkus hier derzeit nicht allgemeingültig als Kunst,³ ist doch, wenn auch mit etwas Verzögerung, eine ähnliche Entwicklung absehbar. Dieser Beitrag strebt zum einen an, diese im kulturwissenschaftlichen Kontext nachvollziehbar zu machen. Zum anderen geht er einem für die kulturwissenschaftliche wie kulturmanageriale Forschung interessanten Reibungspunkt nach: Und zwar ist die Wahrnehmung von und der Umgang mit Kulturgütern in der deutschen Kulturlandschaft nach wie vor stark durch das Konzept von Hoch- und Populärkultur geprägt.⁴ Wie betrachten Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus ihre Position innerhalb dieses dichotomen Kultursystems? Inwiefern beeinflusst es das Verhältnis zum Traditionellen Zirkus? Wie gehen sie mit einer polemisch unterstellbaren Emporhebung über ihn um, welche im gesellschaftlichen Bild vom Traditionellen Zirkus als Unterhaltungsformat und Zeitgenössischem Zirkus als Kunst implizit mitschwingt?

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema und dem Zirkus im Allgemeinen steht weltweit noch am Anfang.⁵ Im Wesentlichen begann sie erst mit der Entstehung des Neuen Zirkus, als sich zunächst Soziolog:innen und Theaterwissenschaftler:innen zu interessieren begannen.⁶ V.a. was die historische Dokumentation betrifft, sahen sie sich mit einer relativ spärlichen Quellenlage konfrontiert. Dies hängt einerseits mit der Mobilität vieler Zirkusschaffender zusammen, welche eine konstante Dokumentation erschwerte. Andererseits sind bestehende Dokumente häufig durch einen Mythos rund um den Zirkus, den einhergehenden Lebensstil und seine Akteur:innen geprägt.⁷ Die entstandene Zirkuswissenschaft ist stark interdisziplinär und international. Sie umfasst Ansätze aus der Philosophie, den Kultur-, Literatur- und Erziehungswissenschaften gleichsam wie jene aus der Medizin, den Neuro-, Tanz- und Sportwissenschaften.⁸ Die Circus Arts Research Platform verleiht einen Überblick über derzeit an Universitäten Forschende weltweit.⁹ Einen Einstieg ins Feld gewähren drei in den letzten Jahren erschienene Sammelbände: der 2016 von Peta Tait und Katie Lavers herausgegebene Routledge Circus Studies Reader mit seinen v.a. historischen Beiträgen, der 2016 von Louis Patrick Leroux und Charles R. Batson herausgegebene und nach Staaten spezifizierte Band *Quebec's Expanding Circus Boundaries*, sowie der 2018 Karen Fricker und Hayley Malouin im Rahmen des Magazins *Performance Matters* herausgegebene, nach Themenfeldern gegliederte Band *Circus and*

¹ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 1

² vgl. Trapp, 2020: 20; Shapiro & Heinich, 2012: o.S. und Shapiro, 2019: 270

³ vgl. Jürgens & Hildbrand, 2020: o.S.

⁴ vgl. Rössel, 2006: 270f.

⁵ vgl. Trapp, 2020: 5; Batson & Fricker, 2021: 233

⁶ vgl. Trapp, 2020: 20 und Dumont, 2021: 188

⁷ vgl. Gasche, 2022: 237 und Arrighi & Davis, 2021: 14

⁸ vgl. Dumont, 2021: 188; Trapp, 2020: 20f; Jürgens, 2021: 244f., 248; Arrighi & Davis, 2021: 4; Batson & Fricker, 2021: 233

⁹ siehe Circus Arts Research Platform, 2023

its Others.¹⁰ In Deutschland ist die wissenschaftliche Rezeption des Zirkus beinahe komplett abwesend.¹¹ Das Projekt „Zirkus | Wissenschaft“ an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster gab wesentliche Impulse für eine Annäherung.¹² Dessen Initiatorin Dr. Franziska Trapp erhielt den dritten Platz als Nachwuchswissenschaftlerin des Jahres 2019 für ihre Dissertation „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus“.¹³

Methoden

Aufgrund des begrenzten Umfangs akademischer Beiträgen zum Interessensgebiet lag ein praktischer Datengewinn aus dem Feld nah. Da ein vorheriges Abschätzen ungefährender Ergebnisse im Entstehungsprozess nur schwer möglich war, wurde ein dem Gegenstand gegenüber Offenheit gewährleistender, qualitativer Forschungsansatz im Methodenmix gewählt.¹⁴ So wurde zum Zweck einer Bestandsaufnahme eine umfassende Literaturrecherche betrieben. Daraufhin wurden semistrukturierte Interviews mit drei exemplarischen Repräsentant:innen jeweils unterschiedlicher Teilbereiche der Zeitgenössischen Zirkusszene in Deutschland geführt, um sich mit deren Transkriptionen in Anlehnung an eine Diskursanalyse nach Michel Foucault auseinanderzusetzen. Der französische Philosoph konstatiert ein interdependentes Verhältnis zwischen Sprache und Gesellschaft. Sprache prägt Gesellschaft und ist ihrerseits immer auch durch Soziales begründet. Sie unterliegt ständiger Veränderung.¹⁵ Ein Diskurs ist eine „Ansammlung von Texten und Aussagen [...], die einer gemeinsamen Wissensformation angehören und dementsprechend stark vernetzt sind.“¹⁶ Um eine Diskursanalyse durchzuführen, bestimmen Forschende zuerst das Erkenntnisinteresse und finden möglichst repräsentative und aussagekräftige Beiträge, welche einen großen Einfluss auf den Diskurs hatten oder haben.¹⁷ In den einzelnen Beiträgen fragen sie nach Aspekten der Mikroebene, welche größtenteils sprachliche Elemente umfasst, und der Makroebene, welche auch situative und den Kontext formende Informationen mit einbezieht, um beide aufeinander zu beziehen.¹⁸ Durch diese ganzheitliche Betrachtung hervortretender Narrative ist die Diskursanalyse in der Lage, ein innerhalb der Beschränkung auf einen Diskursausschnitt umfassendes Bild abzugeben.¹⁹ Die inhärente Akribie hält zu Tiefgründigkeit und der Bewahrung der wissenschaftlichen Distanz zum Gesagten an. Obwohl die Diskursanalyse durch die Auswahl des konkreten Untersuchungsgegenstandes sowie die spezifische Lesart immer auch subjektiv geprägt ist, „so kann [sie] doch die Transparenz und intersubjektive Überzeugungskraft der erzielten analytischen Ergebnisse [etwa gegenüber der rein semantischen Textanalyse] deutlich erhöhen.“²⁰ Im Anschluss an wesentliche Erkenntnisse der Literaturrecherche werden die Ergebnisse der durchgeführten Diskursanalyse präsentiert. In diesem Rahmen erscheinen sie jedoch nur in einer stark verdichteten Form, während sie ausführlich in der dem Artikel vorausgegangenen Masterarbeit einsehbar sind.

¹⁰ vgl. Trapp, 2020: 21; Batson & Fricker, 2021: 231-34

¹¹ vgl. Hildbrand, 2019: 28

¹² vgl. Trapp, 2020: 22

¹³ vgl. Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 2019

¹⁴ vgl. Lamnek & Krell, 2005

¹⁵ vgl. Busse, 2013: 151, 158

¹⁶ Spieß, 2013: 322

¹⁷ vgl. Busse & Teubert, 2013: 17; Busse, 2013: 164

¹⁸ vgl. Spieß, 2013: 328

¹⁹ vgl. Busse, 2013: 153 und 159

²⁰ Busse, 2013: 163

Literaturrecherche

Kulturförderung und das Konzept von Hoch- und Populärkultur

Wichtige gesetzliche Grundlagen des Kulturförderungssystems in Deutschland bilden der Paragraph 52 der Abgabenordnung (AO), nachdem Kultur als gemeinnützig zählt,²¹ sowie der Absatz 3 im Artikel 5 des Grundgesetzes (GG), der die Kunstfreiheit postuliert.²² Eine Verpflichtung des Staates zur aktiven Förderung der Kulturlandschaft ist in keinem Gesetz direkt festgeschrieben, lässt sich jedoch aus einem Urteil des Bundesverfassungsgerichts vom 5. März 1974 ableiten. Jenes legte die Formulierung im zitierten Absatz im GG als „Aufgabe, ein freiheitliches Kunstleben zu erhalten und zu fördern“²³ aus und begründete somit die Rede vom s.g. Kulturstaat Deutschland. Als Lehre aus dem nationalsozialistischen Regime, in dem Kultur zentral verwaltet und den Zwecken der zerstörerischen NS-Ideologie unterworfen wurde, liegt ein hohes Gewicht auf der Staatsferne dieser Förderung. Generell fördert der Bund nur Projekte von nationaler Bedeutung, sehr innovativem Charakter oder internationaler Strahlkraft.²⁴ Die Auswahl der Künstler:innen, Projekte oder Institutionen erfolgt meist über zwischengeschaltete Instanzen wie bspw. Stiftungen für verschiedene Kultursparten.²⁵ Auch gibt es, wie in vielen anderen Staaten üblich, kein Kulturministerium des Bundes, und erst seit 1998 den Posten Kulturstaatsminister:in, auch als Beauftragte:r der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) betitelt. Diesen Posten hat derweil Claudia Roth inne.²⁶ Weiterhin ist im Artikel 30 des GG die Kulturhoheit der Länder verankert.²⁷ Hierfür obliegt die Verantwortung den jeweiligen Ministerien.²⁸ Alle öffentlichen Kulturausgaben zusammen betragen 2020 insgesamt 14,5 Milliarden Euro, was 0,43 Prozent des Bruttoinlandsproduktes entsprach. Etwa die Hälfte der Ausgaben lagen bei Städten und Gemeinden.²⁹

Wenn bestimmte Vorhaben unterstützt werden, werden andere zwangsläufig vernachlässigt. Der öffentlichen Kulturförderung ist die Idee implizit, dass der Förderung für würdig befundene Vorhaben einen künstlerischen Charakter aufweisen und andere nicht.³⁰ Eine aus dieser Problematik entspringende normativ geprägte Debatte bringt für gewöhnlich Gegensatzpaare hervor: Es wird eine ernste Kultur von einer unterhaltenden Kultur (E- und U-Kultur), eine kultivierte von einer gewöhnlichen unterschieden und beide mit unterschiedlichen Gesellschaftsschichten assoziiert.³¹ Im 18. Jahrhundert entstand mit dem Bürgertum eine neue Gesellschaftsschicht in Zentraleuropa, welche sich „von den Bevormundungen durch die höfische Gesellschaft allmählich emanzipiert“³² hatte, gleichzeitig aber Mittel suchte, sich von der breiten Unterschicht abzugrenzen. Eines dieser Mittel bestand in der sozialen Konstruktion von Hochkultur, einer gegenüber einer Populärkultur der Unterschicht intellektuell, ästhetisch und moralisch „wertvolleren“ Kultur, welche von Künstler:innen aus der Bürgerschicht hervorgebrachte Artefakte und Praktiken umfasste. Ihre Werte entstammen „größtenteils der Aufklärung, die Geist, Wahrheit, Denken und

²¹ vgl. § 52 Gemeinnützige Zwecke, Absatz 2, Satz 5, Abgabenordnung (AO)

²² vgl. Koß et al., 2018: 2

²³ BVerfGE 36, 321 (331)

²⁴ vgl. Touring Artists, o.J.

²⁵ vgl. Koß et al., 2018: 2

²⁶ siehe <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien>

²⁷ vgl. Koß et al., 2018: 2

²⁸ vgl. Touring Artists, o.J.

²⁹ vgl. Statistischen Ämter des Bundes und der Länder, 2022: 19

³⁰ vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S.; Shapiro, 2019: 271 und Grossberg, 2003: 164

³¹ vgl. Grossberg, 2003: 164f.

³² Gebesmair, 2010: 77

Rationalität über Körper, Lust und Gefühl erhob.“³³ Demgegenüber sei die Populärkultur v.a. ein leicht zugängliches Vergnügen, Sorge für Amüsement und Zerstreung und rufe primitive intuitive Reaktionen hervor.³⁴ Der bürgerliche Diskurs delegitimierte sie als Schund, Kitsch oder Trivialität und unterstellte ihr eine reine Profitorientierung. Die Bewertungskategorien für einzelne Werke wie auch gesamte Strömungen in der kulturellen Entwicklung konnten allgemeingültig durch die herrschende bürgerliche Gesellschaftsschicht etabliert werden und die Hochkultur erhob sich zur dominanten Kultur. Die Kultur als „Ausweis moralischer Überlegenheit“³⁵ lieferte also ein hilfreiches Narrativ zur sozialen Distinktion.³⁶ Es verfestigte sich, dass kulturelle Artefakte nicht nur aufgrund ihrer bürgerlichen Autor:innenschaft einem Kanon der Hochkultur zugeordnet wurden, auch wurden Kunst und Kultur ihrerseits danach beurteilt, welche Menschen sie rezipierten. „[D]ie Mißachtung des Populären schließt letztlich die Mißachtung derer, die es konsumieren, ein“.³⁷ Auch die einflussreichen Forschungsbeiträge des französischen Soziologen Pierre Bourdieu bestätigen die Interdependenz zwischen Klassenstrukturen und kulturellem Feld. Er führt an, wie ein Individuum durch das Anlernen eines bestimmten, klasseneigenen Habitus, also bestimmter Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen, zu sozialem, kulturellem und ökonomischem Kapital käme und sich erst mit Hilfe dessen Einsatzes entsprechend in der Gesellschaft positioniere.³⁸ Die mit der Sozialisation erlangte Sensibilität für das Erkennen von und den Umgang mit hoch- und populärkulturellen Artefakten spiele in der Aufrechterhaltung einer hierarchischen sozialen Ordnung also eine entscheidende Rolle.³⁹ So kann jede „nur bestimmt werden in Bezug auf ihre Differenz zur anderen“.⁴⁰ Die konkrete Ausgestaltung dieses Konstrukts aus Hoch- und Populärkultur unterliegt ständigen zeitlichen und geographischen Veränderungen.⁴¹

Daneben ermöglichen die Bildungsexpansion und ein sich festigender Wohlstand in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das Ideal von mehr Gleichberechtigung in der Kulturlandschaft zu postulieren. In den 1970er Jahren etabliert sich unter dem Motto „Kultur für alle“ auch in der deutschen Kulturpolitik das Ideal eines möglichst niedrigschwelligen Zugangs zu Kultur für die ganze Bandbreite der Bevölkerung. Es wird angestrebt, Förderungen gerecht zu verteilen.⁴² Die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur in dieser Drastik verliert zunehmend an Bedeutung und wird durch graduelle Differenzen ersetzt.⁴³ Auch „die Grenzen zwischen den Genres und Formaten beginnen zu schwinden“⁴⁴ und die Kunst bringt zunehmend Mischformen hervor.⁴⁵ In der Soziologie fand sich seit den 1980er Jahren eine Antwort auf die Frage, wie das entsprechend diversere kulturelle Konsumverhalten über die Heranziehung von Klassenaspekten hinaus zu begreifen sei, im Begriff des Milieus. Milieus ließen sich durch weitere Aspekte wie bspw. die Generation, das soziale Geschlecht oder die Identifikation mit einer bestimmten Subkultur fassen. Eine Positionierung innerhalb der sozialen Hierarchie der Gesellschaft spielt jedoch

³³ Grossberg, 2003: 165

³⁴ vgl. Hügel, 2003a: 76f.

³⁵ Gebesmair, 2010: 86

³⁶ vgl. Zocco, 2011: 141

³⁷ Hügel, 2003: 345

³⁸ vgl. Kirchberg & Kuchar, 2016: 556

³⁹ vgl. Grossberg, 2003: 165

⁴⁰ Grossberg, 2003: 165

⁴¹ vgl. Grossberg, 2003: 166

⁴² vgl. Scheytt & Sievers, 2010: 30

⁴³ vgl. Gebesmair, 2010: 89 und Fischer-Lichte, 2004: 356f.

⁴⁴ Gebesmair, 2010: 77

⁴⁵ vgl. Müller, 2003: 213 und vgl. Zocco, 2011: 140

auch hier nach wie vor mit hinein.⁴⁶ Ein weiterer prägender Ansatz in der Kulturpartizipationsforschung ist die 1992 vom US-amerikanischen Soziologen Richard A. Peterson postulierte Omnivor:innen-Theorie. Demnach seien es heute vielmehr als traditionelle soziale Klassen oder andere Gruppenzuordnungen die persönlichen Präferenzen, welche das Kulturnutzungsverhalten einer Einzelperson ausmache.⁴⁷ Petersons Forschung bezieht sich jedoch auf die Kulturlandschaft der USA und ist nur bedingt auf Deutschland übertragbar. Zwar sind die Bewertungsmechanismen und damit auch politische Entscheidung über Förderungswürdigkeit einzelner Künstler:innen, Projekte und Institutionen im Vergleich zu der Zeit vor 1970 offener geworden. Das Konzept von Hoch- und Populärkultur ist hierzulande jedoch nach wie vor sehr prägend.⁴⁸ Dies zeigt sich nicht nur auf Seiten der Kulturrezeption, sondern auch ihrer -förderung. Innerhalb der Darstellenden Künste erhalten Stadt- und Staatstheater mit einem tendenziell klassisch hochkulturell geprägten Kanon einen deutlich größeren Teil der Zuwendungen als freie Projekte mit einem experimentellen Formaten jenseits dieses Kanons.⁴⁹

Die Entwicklung des Performativen

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte erläutert in ihren Werken „Ästhetik des Performativen“ und „Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung“, inwiefern sich die Theater- und Performancekunst in den vergangenen 100 Jahren in Wechselwirkung mit dem s.g. performative turn in den Kulturwissenschaften verändert hat.⁵⁰ Zunächst beschreibt sie das erwähnte, für die Aufklärung prägende Bild, nachdem der einzelne europäische Mensch durch Rationalität und Vernunft, also den Geist, gesteuert sei, während andere, nicht-europäische Kulturen emotional und impulsiv, quasi „körperlicher“ entschieden und handelten.⁵¹ Danach bräute sich europäische Kultur v.a. in Texten und nicht-europäische Kultur v.a. in Ritualen hervor.⁵² Eine grundlegende Veränderung erfuhr diese Annahme im s.g. performative turn in den 1960er Jahren. Wesentliche Impulse kamen aus der Ritualforschung der Zeit, die Rituale in allen Gesellschaften und in ihrer Funktion der Hervorbringung ebendieser Gesellschaften entdeckte,⁵³ wonach sich also das Verständnis eines „grundsätzlich inszenatorischen Charakters kultureller Sinnproduktionen“⁵⁴ herausstellte. Auch das allgemeine Menschenbild wandelt sich hin zu einer Einheit aus Geist und Körper, ohne, dass hier ein Kampf um Vorherrschaft stattfände. Analog dazu beschreibt Fischer-Lichte das Theater im deutschsprachigen Raum vor dem 18. Jahrhundert als einen freien Raum der Unterhaltung. Mit Entstehung des bürgerlichen Literaturtheaters, welches im Sinne der Aufklärung eine Bildungsinstitution werden sollte, wurde dieser Raum reglementiert. Zum Zwecke der Vermittlung moralischer Werte etablierten sich neue, heute längst als selbstverständlich geltende Verhaltensregeln wie etwa das Verbot von Essen und Trinken während der Vorführung, das Gebot der Stille oder die Verdunklung des Zuschauer:innenraumes.⁵⁵ Entsprechend stand für Schauspieler:innen fortan die Vermittlung des dem Stück zugrundeliegenden Textes deutlicher im Fokus. Ihr

⁴⁶ vgl. Bohnsack, 2018: 270f.

⁴⁷ vgl. Kirchberg & Kuchar, 2016: 556

⁴⁸ vgl. Rössel, 2006: 270f.

⁴⁹ vgl. Koß et al., 2018: 4

⁵⁰ vgl. Weltzien, 2005: o.S.; Csulich, 2005: o.S.; Freie Universität Berlin. Institut für Theaterwissenschaft, o. J.

⁵¹ vgl. Grossberg, 2003: 165

⁵² vgl. Fischer-Lichte, 2021: 14

⁵³ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 17 und Fischer-Lichte, 2004: 36f. und 39

⁵⁴ Csulich, 2005: o.S.

⁵⁵ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 58f.; weiterführend hierzu: Höhne, 2019

Körper sollte eine möglichst neutrale Projektionsfläche für die Figur bilden.⁵⁶ In den 1960er Jahren wurde dieses normativ aufgeladene Ideal herausgefordert. Nach unzähligen experimentellen Formaten und Inhalten kristallisierte sich ein neues Verständnis des Theaters heraus, bei dem mehr als das Verstehen die gemeinsame Erfahrung im Fokus stand.⁵⁷ Es wurde angenommen, die herbeigesehnte geistige wie emotionale Involviertheit der Zuschauer:innen und damit das Potenzial, spätere geistige und emotionale Prozesse anzustoßen, funktioniere gerade über die körperliche Präsenz der Schauspieler:innen. Der Begriff der Aufführung wandelte sich von der einseitigen Kommunikation von der Theaterbühne in den Zuschauer:innenraum hin zu einem durch die körperliche Kopräsenz zwangsläufig gemeinsam konzipierten Ereignis. „Wo Menschen leiblich aufeinander treffen, reagieren sie aufeinander“.⁵⁸ Während die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Theater aufgrund seines Textfokus bis dato in der Philologie verortet war, gründete sich die moderne Theaterwissenschaft als eigener Zweig mit dem Anliegen, über die Sprache hinausreichende Eigenheiten des Gegenstandes miteinzubeziehen.⁵⁹ Dazu zählt etwa auch das im Klima einer neuen, freien Körperkultur in der Gesellschaft wachsende Interesse am Körper auf der Bühne, etwa mit der Frage, welche über die Sprache hinausreichende Bedeutung dieser einer Figur hinzufügen imstande ist.⁶⁰

Traditioneller Zirkus

Den Ursprung des Traditionellen Zirkus verortet die Forschung gemeinhin im Jahr 1768, als Philip Astley in London die erste Kunstreitschule der Welt eröffnete. In seinen hier stattfindenden Aufführungen verschmolz das Kunstreiten mit weiteren kurzen Sequenzen bestehender Unterhaltungskünste wie Jonglage, Seiltanz oder Akrobatik. Sie erfreuten sich einer großen Beliebtheit und wurden rasch von anderen Veranstalter:innen in ganz Großbritannien aufgegriffen.⁶¹ Über Frankreich, wo das Aufführungsformat seine Bezeichnung als Zirkus erhielt, verbreitete es sich in Windeseile über den restlichen europäischen Kontinent und von hier aus weiter in die USA sowie Teile Asiens und Ozeaniens. Das Überschreiten kultureller und sprachlicher Grenzen stellte für die zunächst v.a. auf physischen und visuell wirkmächtigen Spektakel kein Problem dar.⁶² Schon in den 1850er-Jahren, also weniger als 100 Jahre nach seiner Erfindung, war Zirkus ein globales, kulturelles Phänomen und auch in der deutschen Kulturlandschaft fest verankert.⁶³ Eine Traditionelle Zirkusvorstellung besteht aus der Verbindung einzelner, sechs bis sieben Minuten langen Kurzperformances, den s.g. Nummern, die etwa durch Musik, den Auftritt eines Zirkusdirektors oder Clowns miteinander verbunden werden.⁶⁴ Die Nummern in sich werden nach strikten, ihren Rhythmus und ihre Intensität betreffenden Regeln kreiert. Prägend sind eine Reihe physisch anspruchsvoller Tricks, welche im s.g. babylonischen Aufbau in ihrem Schwierigkeitsgrad aufsteigend sortiert sind. Wesentliche Ziele bestehen darin, Bewunderung für ein besonderes Können hervorzurufen und den Anschein des Fantastischen zu erwecken, als hätten die Artist:innen übermenschliche Fähigkeiten.⁶⁵ An

⁵⁶ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 131

⁵⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 29 und Fischer-Lichte, 2004: 17 und 24

⁵⁸ Fischer-Lichte, 2004: 67

⁵⁹ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 23, 25 und 42

⁶⁰ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 136ff. und 162

⁶¹ vgl. Lavers et al., 2019: 159; Trapp, 2020: 12f. und 148; Winkler, 2003: 528 und Wittmann, 2021: 19

⁶² vgl. Arrighi & Davis, 2021: 8; Winkler, 2003: 528 und Wittmann, 2021: 26, 28 und 32

⁶³ Vgl. Winkler, 2003: 527

⁶⁴ vgl. Lavers et al., 2019: 155 und 159

⁶⁵ vgl. Lavers et al., 2019: 159 und Trapp, 2020: 59

diesem Punkt der historischen Entwicklung des Zirkus bleibt das Allgemeinwissen und auch seine häufig sehr klischeehafte Rezeptionen in anderen Kunstformen bis heute stehen. Gemeinhin handelt es sich also um eine realitätsferne, verzogene Darstellung dieser Bühnenkunst.⁶⁶ Wenig bekannt ist, dass ab 1800 die Vermittlung von Inhalten eine immer tragendere Rolle in den Zirkusaufführungen spielte. Neben der Präsentation einer enormen ästhetischen und technischen Innovationskraft wurden hier geschichtliche wie aktuelle gesellschaftliche Ereignisse erzählt. Besonders die Verbindung aus Dramen und Opern und verschiedenen Zirkusdisziplinen erfreute sich beim deutschen Publikum einer breiten Beliebtheit. Somit stellte der Zirkus eine ernsthafte Konkurrenz fürs das Literaturtheater dar. Aus einem gewissen Neid heraus kreierten Theaterschaffende einen hinsichtlich Kategorien wie Geschmack, Bildung und moralischen Werten abwertenden Diskurs über den Zirkus.⁶⁷ Das herrschende Narrativ einer Hierarchie des Geistes über den Körper und somit des Textes über die Bewegung, nachdem ein starker Körperfokus also als Zeichen niederer Kunst zu bewerten sei, kam ihnen zugute. Über den Diskurs hinaus übten die bis heute größten Theaterorganisationen, der Deutsche Bühnenverein (DBV) und die Gesellschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA) Ende des 19. Jahrhunderts eine starke Lobbyarbeit aus, um konkrete politische Maßnahmen zur Eindämmung des Zirkus zu erzielen. Ihr erstes Ziel war ein generelles Auftrittsverbot für Zirkusse. Nachdem dieses nicht erreicht werden konnte, erwirkten sie jedoch ein Verbot der Verwendung von Text auf Zirkusbühnen in zahlreichen Städten und Gemeinden.⁶⁸ Traditionelle Zirkusse waren nun gezwungen, sich auf non-verbale Formate wie Kunstreiten oder Akrobatik zu beschränken, woraufhin sich u.a. die Pantomime entwickelte.⁶⁹ Gleichzeitig wurde erlassen, dass mobile Zirkustruppen fortan Auftrittsgenehmigungen bräuchten. Um eine solche Genehmigung zu erhalten, mussten sie wiederum ein höheres Kunstinteresse nachweisen, welches implizit jedoch in Zusammenhang mit der zuvor verbotenen Verwendung gesprochenen Textes stand. Wenig später nach deren Einführung wurden gar Vertreter:innen des DBV und der GDBA selbst in Verantwortung gezogen, über die Erteilung der Genehmigungen zu entscheiden. Ein hier letztes Beispiel ist die Bedürfnisfrage, die Frage danach, wie viele Aufführungen s.g. niederer Kunst ein Gemeindebezirk benötigte. Da weder für die Erteilung der Aufführungsgenehmigungen noch die Berechnung dieses Bedürfnisses konkrete Vorgaben bzw. ein Berechnungsschlüssel vorlagen, ist eine starke Willkür im Umgang damit mehr als wahrscheinlich.⁷⁰ Der abwertende Diskurs und die vielfältigen juristischen Benachteiligungen trieb unzählige Zirkusschaffende in finanzielle Notlagen und sorgte dafür, die Bühnenkunst in ihrer künstlerischen Entwicklung zurückzusetzen und zu fixieren. Somit konnten Theaterschaffende die Zirkuskonkurrenz nicht nur effektiv einschränken. Das narrativ wie praktisch hervorgebrachte Gegenbild zum intellektuell anspruchsvollen Literaturtheater diente auch der „Unterfütterung der eigenen Vorrangstellung im Kampf um Anerkennung und staatliche Subventionen“.⁷¹ Während das Schauspiel den Ruf der billigen, unterhaltenden Gaukelkunst abschütteln konnte, blieb dieser nachhaltig am Zirkus haften.⁷² In dieser umfassenden, strategischen Diskreditierung des Zirkus durch das frühe bürgerliche Literaturtheater liegt laut der Schweizer Zirkushistorikerin Dr. Mirjam Hildbrand der wesentliche Grund für die allgemeine Verkennung des Faktes, dass

⁶⁶ vgl. Trapp, 2020: 2

⁶⁷ vgl. Hildbrand, 2019: 21f. und 29; Infantino, 2021: 68 und 73; Jürgens & Hildbrand, 2020: o.S. und Winkler, 2003: 527

⁶⁸ vgl. Hildbrand, 2019: 27

⁶⁹ vgl. Winkler, 2003: 528

⁷⁰ vgl. Hildbrand, 2019: 25ff.

⁷¹ Hildbrand, 2019: 22f.

⁷² vgl. Infantino, 2021: 73

„Zirkus, ganz nüchtern betrachtet, ebenso eine darstellende Kunst ist wie das, was man üblicherweise unter ‚Theater‘ versteht.“⁷³ Vielmehr gilt der Traditionelle Zirkus in der theaterwissenschaftlichen Rezeption in Deutschland bis heute als eine Art Gegenpol zum hochkulturellen Stadttheater und ist deshalb nicht nur aus der (theater-)wissenschaftlichen Forschung und Debatte, sondern auch aus dem Begriff förderungswürdiger Künste ausgeschlossen.⁷⁴ Dass er sich somit langfristig selbst finanzieren musste, um zu überleben, forcierte wiederum seine Einordnung in den Bereich der Populärkultur. „[T]he search for commercial success is frequently judged as unacceptable in the field of the arts“.⁷⁵ Mittlerweile haben sich Traditionelle Zirkusunternehmen gegründet. Für jene in den EU-Staaten lässt sich konstatieren, dass ihnen der Versuch der Eingliederung in ein staatliches Subventionierungssystem fern liegt, machen sie eventuelle Ansprüche auf öffentliche Kulturförderung doch äußerst selten geltend.⁷⁶ Der Ausschluss beschworste einen starken Mythos des Unabhängigen rund um den Zirkus und konstruierte die in ihm tätigen Menschen als eine Art Gegenbild zur sesshaften Mehrheitsgesellschaft, woraus sich gleichzeitig Bewunderung wie Bedrohlichkeit speisten. Auch der starke Kontrast zwischen der glamourösen Rolle in der Manege und den in der Realität häufig prekären Arbeits- und Lebensbedingungen trägt zu einem stark ambivalenten öffentlichen Bild Zirkusschaffender bei.⁷⁷ Während sich viele Kompanien aus Artist:innen kulturell sehr diverser Hintergründe zusammensetzen, verdichtet sich in der Mehrheitsgesellschaft ein Bild des Zirkus als von Sinti:zze und Rom:nja dominiertem Betrieb.⁷⁸ Zirkusgeschichte ist auch eine von rassistischer Diskriminierung geprägte Geschichte. Hierunter fällt wohl die ebenfalls im Zuge der benachteiligenden Gesetze für das s.g. fahrende Volk im Zirkusbetrieb geltende Nachweispflicht „guter Sitten“, wobei letztere kaum definiert wurden und somit ein weiteres Feld willkürlicher Handhabung entstand.⁷⁹ Gleichzeitig trug der Traditionelle Zirkus mit den s.g. „Freak-Shows“, in denen Menschen verschiedener nicht-europäischer Kulturen oder mit besonderen körperlichen Merkmalen wie einer auffallenden Behaarung, starker Adipositas oder Kleinwüchsigkeit ausgestellt wurden, wesentlich zur rassistischen Konstruktion und zum Othering dieser Menschen bei.⁸⁰ Heute besteht die Aufforderung zur Aufarbeitung dieser historischen Praktiken, wie sie etwa Tahir Della im Namen der Initiative Schwarzer Menschen vertritt.⁸¹ Nach wie vor äußern sich ein Problembewusstsein sowie der Wille zur selbstkritischen Aufarbeitung bei heutigen Akteur:innen des Traditionellen Zirkus nur sehr zurückhaltend.⁸² Einen weiteren, schwerwiegenden Kritikpunkt am Traditionellen Zirkus erheben Tierschutzorganisationen in Bezug auf das Festhalten vieler Zirkusunternehmen an der Haltung, Dressur und Präsentation von Tieren. Diese geschieht zwangsläufig unter unnatürlichen Bedingungen und oft mit mangelnder medizinische Versorgung, Gewalt und Zwang. Die Tiere leiden unverhältnismäßig oft unter Verhaltensstörungen, Schmerzen und einer frühen Sterblichkeit.⁸³ Im Gegensatz zu mehreren anderen EU-Staaten gibt es dazu hierzulande bis heute keine bundesweit gültige Regelung.⁸⁴

⁷³ Hildbrand, 2019: 28

⁷⁴ vgl. HeBelmann, 2002: 246; Hildbrand, 2019: 19; Infantino, 2021: 72; Winkler, 2003: 527; Hügel, 2003a: 76; siehe weiterführend Hildbrand, 2023: Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin; <https://brill.com/display/title/63562>

⁷⁵ Infantino, 2021: 72 und vgl. Bourdieu, 1999: 190f.

⁷⁶ vgl. European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 67

⁷⁷ vgl. Trapp, 2020: 11, Fricker & Malouin, 2018: 2 und Gasche, 2022: 237ff.

⁷⁸ vgl. Gasche, 2022: 236

⁷⁹ vgl. Hildbrand, 2019: 27

⁸⁰ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 5

⁸¹ vgl. cosmo, 2022: o.S.

⁸² vgl. Fricker & Malouin, 2018: 5

⁸³ vgl. BMEL, 2020, Spiegel, 2021 und PETA-Team, 2021

⁸⁴ vgl. PETA-Team, 2021

Heute ist Deutschland mit 350, nach Frankreich mit 500, das Land der EU mit den meisten Zirkussen, darunter wiederum jenes mit den meisten Wildtierzirkussen.⁸⁵ Die meisten Zirkusse in Deutschland fußen auf eine Familienhistorie, sind mittlerweile aber kleine bis mittelgroße Privatunternehmen, neben einigen wenigen sehr großen, wie etwa Krone, Barum, Roncalli und Busch-Roland.⁸⁶ Seit 2002 sind die meisten der Traditionellen Zirkusse in Deutschland Mitglied in der European Circus Association⁸⁷ und seit 2016 zudem im Verband deutscher Circusunternehmen.⁸⁸ Seit Mitte der 1960er Jahre geht der Traditionelle Zirkus weltweit in seiner Popularität zurück.⁸⁹ Auch in Deutschland wird seine Perspektive „allgemein als sehr schwierig eingeschätzt“.⁹⁰ Andere Zirkusbereiche wie der Varieté Zirkus, die Zirkuspädagogik und der Zeitgenössischer Zirkus erleben jedoch einen Aufwind.⁹¹ So wurde der Zirkus mit all seinen Sparten und Bereichen 2023 bundesweit zum immateriellen Kulturerbe erhoben.⁹²

Neuer Zirkus

„Im Fahrwasser der 68er Bewegung suchten Theaterschaffende nach neuen Formen und Inhalten jenseits der etablierten Institutionen und den damit verbundenen Konventionen. Junge Kreative [...] begannen an der Schnittstelle von Zirkus und Theater zu experimentieren, auch mit der Idee, eine breit zugängliche Theaterform zu entwickeln.“⁹³

Der aus dieser Entwicklung hervorgehende Neue Zirkus versteht sich in gewisser Hinsicht als eine Gegenbewegung zum Traditionellen Zirkus.⁹⁴ Er verzichtet nicht nur bewusst auf das Präsentieren von Tieren in der Aufführung, auch verändert sich die Programmstruktur. So sind der Trick und die durch ihn hervorgerufene Bewunderung für das Können nicht mehr alleiniger Fokus der Nummern.⁹⁵ Vielmehr geht es den Künstler:innen wieder zunehmend darum, außerdem eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen.⁹⁶ Auch setzt sich zunehmend ein Anspruch an die Integration aktueller sozialpolitischer Diskurse um. Hieraus entsteht eine ganz eigene szenische Sprache.⁹⁷ Während in Osteuropa, an gestoßen vom sowjetischen Model, bereits zahlreiche staatliche Zirkusschulen existierten, entstanden in Ländern wie Frankreich, Kanada, den USA und Australien ebenjene erst ab den beginnenden 1970er-Jahren.⁹⁸ Die nun nicht mehr zwangsläufig nur aus traditionellen Zirkusfamilien stammenden Absolvent:innen eroberten Spielstätten, welche ursprünglich dem Theater und Tanz vorbehalten waren.⁹⁹ Künstler:innen weiterer Disziplinen wurden auf das Potential des Neuen Zirkus aufmerksam, und schufen vielfältige Formate mit der Einbeziehung von Postmodernem und Zeitgenössischem Tanz, Installationskunst, Video- und Filmkunst, Musik und Oper.¹⁰⁰ Hieraus brach eine Fülle neuer Ästhetiken,

⁸⁵ vgl. Trapp, 2020: 3; vgl. Winkler, 2003: 529; PETA-Team, 2021; European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 23

⁸⁶ vgl. Winkler, 2003: 529

⁸⁷ siehe <https://www.europeancircus.eu/history/>

⁸⁸ siehe <https://www.vdcu-ev.de/ueber-uns/ziele-des-verbandes.html>

⁸⁹ vgl. Infantino, 2021: 73

⁹⁰ Winkler, 2003: 529

⁹¹ vgl. Jansen, 2022, Pruiskens, 2022: 104 und European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 23

⁹² vgl. Deutschlandfunk Kultur, 2022 und Deutsche UNESCO-Kommission 2023

⁹³ Behren et al., 2021: 7

⁹⁴ vgl. Lavers et al., 2019: 159

⁹⁵ vgl. Lavers et al., 2019: 159; Arrighi & Davis, 2021: 7

⁹⁶ vgl. Trapp, 2020: 2

⁹⁷ vgl. Dumont, 2021: 198; Arrighi & Davis, 2021: 6

⁹⁸ vgl. Lavers et al., 2019: 159f.; Arrighi & Davis, 2021: 6; Dumont, 2021: 188, 190 und 193

⁹⁹ vgl. Behren et al., 2021: 7 und Dumont, 2021: 192

¹⁰⁰ vgl. Lavers et al., 2019: 157 und 159f.; Dumont, 2021: 191 und 198

Diskursbeiträge, Kostümen, Bühnenbildern und Techniken hervor.¹⁰¹ Im Jahr 1981 erhielt der Neue Zirkus in Frankreich offiziell den Status des Kulturguts und genießt seit dem selbstverständliche und stabile Förderung durch den französischen Staat.¹⁰² Die Entwicklung ging mit der Veränderung des soziokulturellen Milieus im Zirkus einher. Nun kommt die Mehrheit der Zirkusartist:innen aus einer ökonomischen Mittelschicht und lebt größtenteils sesshaft.¹⁰³ Mit ihrem kommerziellen Erfolg und ihrer enormen Publikumsreichweite auf der ganzen Welt stellt die 1984 in Quebec gegründete Kompanie Cirque du Soleil eines der bekanntesten Beispiele für Neuen Zirkus dar, wenngleich dessen kommerzielle Orientierung nicht repräsentativ für die Szene ist.¹⁰⁴

Zeitgenössischer Zirkus

Die weltweit erste staatliche Zirkushochschule war das Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne in Frankreich.¹⁰⁵ Mit der Aufführung ihres Abschlussstücks „Le Cri du Caméléon“ im Jahr 1996 rufen die Absolvent:innen des siebten Jahrgangs gemeinsam mit dem Regisseur des Stücks Josef Nadj den Zeitgenössischen Zirkus ins Leben. Dieser radikalisiert künstlerische Entwicklungen, welche sich im Neuen Zirkus bereits angedeutet hatten.¹⁰⁶ So setzen die Artist:innen ihre zirkensischen Disziplinen ganz im Sinne eines ästhetischen Konzepts und der Verhandlung von Themen ein.¹⁰⁷ Dramaturgie und Choreographie entwickeln sich weiter. Technisches Können und Talent, ein Strotzen an Energie und die Überwindung von Gefahr und Risiko treten noch weiter in den Hintergrund.¹⁰⁸ Häufig greifen Artist:innen in ihren Kreationen auf eigene Erfahrungen zurück und vermitteln diese. Statt in extravaganen Kostümen, mit auffallendem Make-Up und in aufwendigen Bühnenbildern treten sie vermehrt in Alltagskleidung auf.¹⁰⁹ Das neu entstehende Material weist neue, eigene Ästhetiken auf.¹¹⁰ Auch schlägt hier der Anspruch stärker durch, sozialpolitische Themen kritisch zu verhandeln.¹¹¹ Mit dieser Annäherung an die Lebenswelt der Zuschauer:innen entsteht eine Kommunikation auf Augenhöhe, wodurch dem Zeitgenössische Zirkus deutlich weniger als seinem traditionellen Vorgänger der Ruf des mystischen Anderen anhängt. Zudem werden die Formate kleiner. So finden sich weniger große Ensembles mit Repräsentant:innen möglichst vieler verschiedener Zirkusdisziplinen, vielmehr setzen sich monodisziplinäre Stücke im Solo, Duett oder Trio durch, welche die einzelne Disziplin tiefgründig erforschen.¹¹² Exemplarische Zeitgenössische Zirkusschaffende sind etwa die sehr große französische Compagnie XY im Bereich der Akrobatik, der Schweizer Jongleur Julian Vogel oder die deutsche, an der Schnittstelle zwischen Zirkus und Tanz arbeitende Kompanie Overhead Project.¹¹³ Allein anhand dieser drei wird die enorme Diversität der Erscheinungsformen des Zeitgenössischen Zirkus greifbar, was als ein wesentliches Kennzeichen des Genres gilt.¹¹⁴ Pierre

¹⁰¹ vgl. Lavers et al., 2019: 157

¹⁰² vgl. Trapp, 2020: 15f.; Pruisken, 2022: 103

¹⁰³ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 10

¹⁰⁴ siehe <https://www.cirquedusoleil.com/>, vgl. Lavers et al., 2019: 161

¹⁰⁵ vgl. Trapp, 2020: 15f.; Dumont, 2021: 194

¹⁰⁶ vgl. Trapp, 2020: 16

¹⁰⁷ vgl. Trapp, 2020: 17 und 184

¹⁰⁸ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 12

¹⁰⁹ vgl. Trapp, 2020: 18

¹¹⁰ vgl. Lavers et al., 2019: 157; Fricker & Malouin, 2018: 2

¹¹¹ vgl. Trapp, 2020: 184

¹¹² vgl. Dumont, 2021: 196 und Trapp, 2020: 2f.

¹¹³ siehe <https://www.ciexy.com/en/>; <https://julianvogel.ch/de/> <https://overhead-project.de/>

¹¹⁴ vgl. Lavers et al., 2019: 164; Trapp, 2020: 17 und 179

Bourdieu schreibt: „Der Gegensatz zwischen den Gattungen verliert seine strukturierende Kraft zugunsten des Gegensatzes zwischen den beiden Polen innerhalb eines Subfeldes“.¹¹⁵ Dies lässt sich anhand der Entwicklung der Zirkussparten gut nachvollziehen – ist der Zeitgenössische Zirkus künstlerisch doch näher an Tanz und Theater als an Traditionellem Zirkus. Zwischen 2003 und 2018 hat sich die Zahl der Zirkuskompanien aller Sparten in allen EU-Ländern mehr als verdoppelt. Somit gibt es heute bis zu 21.000 solcher Kompanien. Der Bericht des EU-Ausschusses für Kultur, Jugend, Bildung, Medien und Sport, auf den diese Angaben zurückgehen, konstatiert, diese Entwicklung gehe zum Großteil auf den Aufstieg des Zeitgenössischen Zirkus zurück.¹¹⁶

Er begreift sich selbst als Kunst.¹¹⁷ Seine öffentliche Anerkennung als solche ist in Europa geographisch jedoch ungleich verteilt:

„[U]nlike France, Belgium, or Scandinavia, where aesthetic innovations in contemporary circus constitute established performing arts practice, contemporary circus in Central Europe is still searching for its rightful place“.¹¹⁸

Seit mehr als zehn Jahren gewinnt der Zeitgenössische Zirkus auch in der deutschen Kulturlandschaft zunehmend an Boden. Konstant werden hierzulande neue, große Produktionen entwickelt.¹¹⁹ Die französischen Soziolog:innen Roberta Shapiro und Nathalie Heinich machen den Prozess der Kunstwerdung eines zuvor als Unterhaltung klassifizierten Kulturguts, der s.g. Artification, nachvollziehbar. Im Vergleich zu den vergangenen Jahrhunderten verlaufe dieser Prozess heute schneller. Es könne statt Jahrhunderte vielmehr Jahrzehnte bzw. manchmal nur ein paar Jahre dauern, bis etwa ein neues Genre als Kunst etabliert wird.¹²⁰ Dafür müsse es zehn wesentliche Teilschritte durchlaufen, von denen hier die wichtigsten grob auf den Zeitgenössischen Zirkus bezogen werden, um seine Verortung in solch einem Prozess zu veranschaulichen. Und zwar erfuhre das Genre eine Neubenennung. Es durchlief eine räumliche Verschiebung aus der Manege in die Theater und mit s.g. site specific performances an diverse für Darstellende Kunst ungewöhnliche Orte.¹²¹ Auch änderte sich mit der Veränderung der Nummernstruktur hin zum zusammenhängenden Narrativ das Zeitkonzept. Mit der neuen Arbeitsweise entstanden die neuen Rollen und Berufsfelder Zirkusperformer:in, Zirkusregisseur:in, Zirkusproduzent:in etc.¹²² Mit der Gründung eines Bundesverbands für Zeitgenössischen Zirkus (BUZZ) im Jahr 2011 geschah ein wichtiger Schritt für die Institutionalisierung der Sparte.¹²³ Zwar gibt es in Deutschland nach wie vor keine staatlichen Zirkushochschulen, die Kurations-, Produktions- und Aufführungspraktiken institutionalisieren sich jedoch zunehmend. So haben sich künstlerische Residenzen für die Kuration etabliert, wofür das Programm ZirkusON wesentliche Impulse gesetzt hat.¹²⁴ Mehr und mehr Künstler:innen und Kompanien arbeiten mit professionellen Kulturmanager:innen zusammen.¹²⁵ Aufführungsmöglichkeiten finden sich nicht nur vermehrt in Festivalprojekten aus der Szene wie etwa dem Berlin Circus Festival, dem CircusDanceFestival in Köln oder dem ATOLL-Festival in Karlsruhe, auch öffnen sich bestehende kulturelle Großveranstaltungen wie etwa

¹¹⁵ Bourdieu, 1999: 197f.

¹¹⁶ vgl. European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 23

¹¹⁷ vgl. Trapp, 2020:4

¹¹⁸ Arrighi & Davis, 2021: 9

¹¹⁹ vgl. Behren et al., 2021: 7

¹²⁰ vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S. und Shapiro, 2019a: o.S.

¹²¹ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 2; Lavers et al., 2019: 161f. und Shapiro, 2019a: o.S.

¹²² vgl. Dumont, 2021: 194f. und 197

¹²³ vgl. Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., 2019

¹²⁴ vgl. ZirkusON, o. J.

¹²⁵ siehe etwa Ute Classen, <https://ute-classes.de/>

die Ruhrfestspiele Recklinghausen, das Düsseldorf Festival oder die Berliner Festspiele den neueren Zirkusformen oder räumen ihnen gar eine eigene, feste Sparte ein.¹²⁶ Zudem trägt der gesellschaftliche und akademische Diskurs um den Gegenstand, sozusagen seine Intellektualisierung, zu seiner Kunstwerdung bei.¹²⁷ Exemplarische Beiträge aus Deutschland wären neben der bereits erwähnten Dissertation „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus“ von Dr. Franziska Trapp etwa das 2021 vom CircusDanceFestival veranstaltete Symposium „Re-Writing Circus“, dessen seit 2020 einmal jährlich erscheinende Magazin „VOICES“, das drei Mal pro Jahr erscheinende tadaa Magazin oder das 2022 im Verlag Theater der Zeit herausgegebene Arbeitsbuch „Circus in flux“.¹²⁸

Bis vor Kurzem gab es in Deutschland keine eigenen Fördertöpfe für den Zeitgenössischen Zirkus. Die vielen Projekten eigene Interdisziplinarität hatte den Akteur:innen teilweise ermöglicht, Fördermittel aus anderen künstlerischen Bereichen, häufig aus dem Tanz, oder aus spartenoffenen Fördertöpfen zu erhalten. Der Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus sieht seine Hauptaufgabe in

„der langfristigen Etablierung der Sparte Zeitgenössischer Zirkus als Kunstform innerhalb der Darstellenden Künste. In diesem Zusammenhang verfolgt er das Ziel, dass seine Akteur:innen gleichberechtigten Zugang zu öffentlichen Förder- und Kurationsstrukturen erhalten.“¹²⁹

Hierin wird die enge Verknüpfung der Anerkennung als Kunst mit der Anerkennung seiner Förderwürdigkeit deutlich. Besonders eindrucksvoll wurde diese Forderung 2019 im mit weiteren drei großen Playern der Szene gemeinsam herausgebrachten „Manifests für zeitgenössischen Circus“ postuliert.¹³⁰ Hintergrund ist der, dass viele Zirkusschaffende aus Deutschland aufgrund der hierzulande im Vergleich zum v.a. frankophonen Ausland nach wie vor dünnen künstlerischen Infrastruktur und den nicht ausreichenden Fördermöglichkeiten ins Ausland abwandern.¹³¹ Ein wesentlicher Entwicklungsschritt geschah während der Coronapandemie, als dem Fonds Darstellende Künste im Rahmen des Programms Neustart Kultur der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien elf Millionen Euro zur Verfügung gestellt wurden. Im Oktober 2020 entwickelte der Fonds DaKu damit u.a. das Projekt #TakeAction, welches neben einigen Vorhaben des Theaters im Öffentlichen Raum auch 97 Projekte im Bereich Zeitgenössischer Zirkus förderte.¹³² Zwar blieb diese erstmalig explizite Förderung des Zeitgenössischen Zirkus auf die Pandemiezeit beschränkt.¹³³ Jedoch stieß sie die Begegnung und Beschäftigung mit der Sparte wesentlich mit an. Seit Juli 2023, kurz nachdem der BUZZ auf dem CircusDanceFestival 2023 eine kulturpolitische Fachtagung unter dem Titel „Setting the stage. Zirkusförderung von morgen“ abgehalten hatte, benennt der Fonds DaKu in seiner Definition Darstellender Künste den Zeitgenössischen Zirkus.¹³⁴ Auch setzt sich die Kulturstiftung des Bundes, welches 2023 ebenjenes Festival gefördert hatte, das Ziel, den Zeitgenössischen Zirkus

¹²⁶ vgl. Behren et al., 2021: 7; Patschovsky, 2021: 52; Trapp, 2020: 3;

siehe <https://www.berlin-circus-festival.de/>; <https://www.circus-dance-festival.de/>; <https://www.tollhaus.de/de/214/atoll.html>

siehe <https://www.ruhrfestspiele.de/>, <https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/start.html>, <https://www.duesseldorf-festival.de/>,

¹²⁷ vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S.; Shapiro, 2019: 272

¹²⁸ siehe <https://www.circus-dance-festival.de/projekte/symposium/>, <https://www.circus-dance-festival.de/projekte/magazin/>, <https://tadaamagazin.de/> und <https://tdz.de/shop/produkt/circus-in-flux>

¹²⁹ Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., o. J.

¹³⁰ vgl. Berlin Circus Festival et al., 2019

¹³¹ vgl. Pruisken, 2022: 104

¹³² vgl. Fonds Darstellende Künste, 2022: 23

¹³³ vgl. Pruisken, 2022: 103

¹³⁴ vgl. Fonds Darstellende Künste, 2023

nachhaltig in seiner Strukturentwicklung zu unterstützen.¹³⁵ Diese Annäherung an ein staatliches Kulturförderungssystem bedeutet zwangsläufig auch die Annäherung an den ihm zugrundeliegenden bürgerlich geprägten Kunstbegriff. Diese Entwicklung ist insbesondere mit Blick auf die Herausbildung des Genres aus dem, wenn anfangs auch nicht freiwillig, letztlich staatsfernen Traditionellen Zirkus einerseits sowie aus dem bewusst als Gegenbewegung zu bürgerlichen Werten und Ästhetiken entstandenen Neuen Zirkus andererseits interessant. Es ist anzunehmen, dass v.a. aus Sicht eines bisher wenig erfahrenes Publikums auch dem Zeitgenössischen Zirkus nach wie vor Überbleibsel des Mythos‘ des Unabhängigen, kulturellen Anderen anhaften und für Faszination sorgen. Dies und eine in vielen Fällen leichte Anknüpfbarkeit lässt sich vor dem Hintergrund des Systems auch Hoch- und Populärkultur nutzbar machen, um weiter zur Öffnung und Begegnung beizutragen. So konnte eine Untersuchung des französischen Publikums Zeitgenössischer Zirkusperformances herausfinden, dass die sozialen Hintergründe der Zuschauer:innen im Vergleich zum Tanz und Theater deutlich diverser sind.¹³⁶

Positionierung des Zeitgenössischen Zirkus im System aus Hoch- und Populärkultur und Verhältnis zum Traditionellen Zirkus aus Sicht seiner Akteur:innen

Zum Zweck der Gewinnung von Daten aus der aktuellen Zeitgenössischen Zirkusszene in Deutschland wurde im November und Dezember 2022 jeweils ein Interview mit Anke Politz, Jenny Patschovsky und Kolja Huneck geführt. Die Transkripte der Interviews können in der Masterarbeit eingesehen werden. Im gewählten qualitativen Forschungsansatz werden statt der Erfassung eines Gesamtbildes wenige, besonders exemplarische Artefakte tiefgründig untersucht. Um dennoch eine gewisse Repräsentativität der Zeitgenössischen Zirkusszene abzubilden, wurden die erwähnten Personen als jeweils einflussreiche Stimmen der drei wesentlichen Teilbereiche der Szene ausgewählt. So fokussiert das Interview mit Anke Politz vorrangig auf ihre kulturmanageriale, jenes mit Jenny Patschovsky v.a. auf ihre kulturpolitische und jenes mit Kolja Huneck v.a. auf seine künstlerische Erfahrung und Perspektive. Zudem transportieren sie Einblicke in ihren Wirkungsbereich in den drei Städten Berlin, Köln und München, wo innerhalb Deutschlands besonders viele Akteur:innen ansässig sind. Die drei Interviewpartner:innen sind seit langem im Bereich des Zeitgenössischen Zirkus aktiv, gut vernetzt und erhalten große Aufmerksamkeit, weswegen ihnen jeweils eine Schlüsselstellung im Diskurs zugesprochen werden kann. Zudem arbeiten sie auf alltäglicher Basis mit den zentralen Begriffen, Konzepten und Argumentationsmustern im Fokus der Untersuchung.

Anke Politz ist Intendantin des Chamäleon Theaters in Berlin, der einzigen festen Spielstätte in Deutschland, die ausschließlich Zeitgenössischen Zirkus programmiert.¹³⁷ Politz ist zudem aktives Mitglied des internationalen Mentoring- und Coachingprogramms MICC sowie des Kuratoriums des Fonds Darstellende Künste, Mentorin im Mentoringprogramm des Deutschen Kulturrats für Frauen in Führungspositionen im Kultur- und Medienbereich und seit dem 20. April 2023, also etwa fünf Monate nach Entstehung des Interviews, zweite BUZZ Vorsitzende.¹³⁸

¹³⁵ vgl. Kulturstiftung des Bundes, o. J.

¹³⁶ vgl. Babé, 2011: 4

¹³⁷ vgl. Behren et al., 2021: 7

¹³⁸ vgl. Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., 2023

Jenny Patschovsky ist Gründerin des Kölner Vereins Atemzug. Auch an der Gründung der Initiative Neuer Zirkus, dem Vorgängerverein des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus, war sie wesentlich beteiligt. Heute ist sie erste Vorsitzende des BUZZ, sowie seit 2023 Teil des neu gegründeten Projektbüros Neuer Zirkus Ruhr. Zudem ist sie selbst Zirkuskünstlerin.¹³⁹

Kolja Huneck ist Zeitgenössischer Zirkuskünstler mit Spezialisierung auf Jonglage und Objektmanipulation aus München. Nach seinem Studium an der Codarts Zirkusschule in Rotterdam ist er heute v.a. in Deutschland, Belgien und den Niederlanden aktiv. Auch er ist Mitglied des BUZZ sowie Mitgründer und bis 2022 Mitarbeiter des Residenzprogramms Zirkus ON.¹⁴⁰

Es handelt sich um semistrukturierte Interviews, d.h. wesentliche Eckpunkte wurden im Vorhinein vorbereitet, mit dem Ziel eines flüssigen, detaillierten Erzählens durch die Interviewpartnerin jedoch flexibel an den Gesprächsverlauf angepasst. Im Fokus des vorliegenden Kapitels stehen jene Aspekte, welche sich bei allen dreien verdichten, denn „Ordnungen lassen sich nur in Serien, Wiederholungen, Ähnlichkeiten auffinden.“¹⁴¹

So sind sich alle drei einig, dass Zeitgenössischer Zirkus in Deutschland nach wie vor nicht vollständig etabliert ist.¹⁴² So müsse Huneck seinen Beruf immer wieder erklären.¹⁴³ Einen wesentlichen Grund vermutet Politz in der hierzulande stark ausgeprägten Traditionellen Zirkusszene und der Inanspruchnahme des gesamten Zirkusbegriffs durch dessen Vertreter:innen.¹⁴⁴ Alle drei Interviewpartner:innen berichten, dass sie die Begriffe Neuer und Zeitgenössischer Zirkus synonym verwenden.¹⁴⁵ Die begriffliche Unterscheidung zwischen diesen scheint weniger ausschlaggebend als jene zwischen diesen beiden jüngeren Zirkusformen auf der einen und dem Traditionellen Zirkus auf der anderen Seite. Trotzdem seien Neuer und Zeitgenössischer Zirkus nicht dasselbe.¹⁴⁶ Auf die Frage, was das Eigene des Zeitgenössischen Zirkus ausmache, nennen Patschovsky und Huneck zuerst das Überholen der Nummernstruktur zugunsten einer Gesamtdarbietung.¹⁴⁷ Alle drei erwähnen die Neupositionierung des Tricks, der laut Politz nicht länger „Taktgeber des Abends“¹⁴⁸ sei, sondern im Sinne der Kunst und der Auseinandersetzung mit einem gesellschaftspolitischen Thema eingesetzt werde.¹⁴⁹ Patschovsky und Huneck konstatieren dem Zeitgenössischen Zirkus eine markante Interdisziplinarität und eigene Ästhetik.¹⁵⁰ Huneck erwähnt die gegenüber dem Traditionellen Zirkus längere Kurationszeit mit künstlerischen Residenzen.¹⁵¹ Der Verzicht auf Tiere auf der Bühne scheint allen drei Interviewpartner:innen bereits selbstverständlich, sodass er nur einmal Erwähnung findet.¹⁵² Wenn alle drei von Regie, Dramaturgie und Choreographie sprechen,¹⁵³ offenbart dies das Fehlen offizieller, zirkuseigener Begriffe im deutschsprachigen Raum. Die Entlehnung des

¹³⁹ vgl. Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., 2023

¹⁴⁰ vgl. ZirkusON, o. J.

¹⁴¹ Karpenstein-EBbach, 2000: 104

¹⁴² vgl. Millahn 2022a: 91, Millahn 2022b: 102 und Millahn 2022c: 116

¹⁴³ vgl. Millahn 2022c: 126

¹⁴⁴ vgl. Millahn 2022b: 103

¹⁴⁵ vgl. Millahn 2022a: 99; Millahn 2022b: 111; Millahn 2022c: 126

¹⁴⁶ vgl. Millahn 2022b: 111 und Millahn 2022c: 116

¹⁴⁷ vgl. Millahn 2022b: 106, 111 und Millahn 2022c: 116

¹⁴⁸ Millahn 2022a: 92

¹⁴⁹ Vgl. Millahn 2022b: 111 und 113

¹⁵⁰ vgl. Millahn 2022a: 98; Millahn 2022b: 103 und 108

¹⁵¹ vgl. Millahn 2022c: 117 und 120

¹⁵² vgl. Millahn 2022b: 113

¹⁵³ vgl. Millahn 2022a: 92

Vokabulars aus Tanz und Theater ist nicht nur praktischer Natur, sondern steht sinnbildlich für die Selbstzuordnung zur anerkannten Darstellenden Kunst im Allgemeinen, weise das Genre doch eine größere Nähe zu Tanz und Theater als zu Traditionellem Zirkus auf.¹⁵⁴ Die Verwendung des Kunstbegriffs für den Zeitgenössischen Zirkus passiert bei allen drei Interviewpartner:innen selbstverständlich. Keine:r der drei Interviewpartner:innen erwähnt das damit verknüpfte Konzept der Autonomie direkt, dessen Bedeutung steht jedoch zwischen den Zeilen. So nennt Politz etwa den „künstlerischen Freigeist“ das „Grundverständnis des künstlerischen Schaffens“.¹⁵⁵ In Bezug auf die Niedrigschwelligkeit, die dem Zirkus vielfach zugeschrieben wird, tun sich abweichende Rezeptionen auf. So meint Politz, seine Rezeption setze keine Vorbildung voraus.¹⁵⁶ Patschovsky meint, zeitgenössische Zirkusdarbietungen seien ein sinnliches und emotionales Erlebnis¹⁵⁷, aber nicht in jedem Fall nonverbal und lediglich auf seine Bildgewaltigkeit fokussiert.¹⁵⁸ Weiter sagt sie: „Ich glaube, dass der Zirkus da ein wahnsinniges Potenzial hat, ich würde aber nie sagen, dass er per se zugänglicher ist als andere Kunstformen.“¹⁵⁹ Dem schließt sich Huneck an,¹⁶⁰ und meint, es wäre schade, „wenn es so ein Automatismus wäre, dass alles immer für alle funktionieren muss“.¹⁶¹ Die Herausstellung des künstlerischen Charakters des Zeitgenössischen Zirkus geht mit dem Anspruch einher, öffentliche Förderungen zu erhalten. Patschovsky beklagt die derzeit fehlende, flächendeckende Förderstruktur für den Zeitgenössischen Zirkus in Deutschland.¹⁶² Laut Huneck gibt es regional große Unterschiede. So seien in Berlin und Köln besonders viele aktive Zirkusschaffende angesiedelt und als Ergebnis ihres Engagements die kulturpolitische Anerkennung und Förderung im Vergleich zu vielen anderen Städten vglw. weit.¹⁶³ Trotzdem gelte auch dort:

„Das ist ein Teufelskreis: Wenn es mehr Leute gäbe, würden Fördermittelgeber:innen schneller Töpfe nur für Zirkus einführen. Aber damit mehr Leute vor Ort sind, die professionell Zirkus machen, bräuchte es natürlich eine Förderung.“¹⁶⁴

Politz meint für, im Chamäleon sei die „größte Herausforderung ist das Überleben durch Ticketverkäufe.“¹⁶⁵ Auch andere Aspekte der künstlerischen Infrastruktur seien, neben relativ vielen Kinder- und Jugendzirkussen, stark ausbaubedürftig.¹⁶⁶ Huneck zeigt die langfristigen Auswirkungen der fehlenden Möglichkeiten professioneller Ausbildungen im Erwachsenenalter auf. Er selbst habe im Ausland studiert und hauptsächlich aufgrund der dort geknüpften Kontakte den Schwerpunkt seines anschließenden professionellen Arbeitens dort belassen. Auch gebe es in Deutschland nach wie vor zu wenige adäquate Trainingsorte, Spielstätten und Festivals.¹⁶⁷ Der Blick ins (frankophone) Ausland ist bei allen drei Interviewpartner:innen omnipräsent. Implizit geschieht der Vergleich und die Herausstellung der eigenen Benachteiligung. Gleichzeitig entstehen hieraus erstrebenswerte Vorbilder.¹⁶⁸ Huneck berichtet weiter, seine heutige künstlerische Arbeit trage sich

¹⁵⁴ vgl. Millahn 2022a: 93 und 99; Millahn 2022b: 106

¹⁵⁵ Millahn 2022a: 90

¹⁵⁶ vgl. Millahn 2022a: 95

¹⁵⁷ vgl. Millahn 2022b: 112

¹⁵⁸ vgl. Millahn 2022b: 107

¹⁵⁹ Millahn 2022b: 114

¹⁶⁰ vgl. Millahn 2022c: 124

¹⁶¹ Millahn 2022c: 124

¹⁶² vgl. Millahn 2022b: 113

¹⁶³ vgl. Millahn 2022c: 122

¹⁶⁴ Millahn 2022c: 119

¹⁶⁵ Millahn 2022a: 93

¹⁶⁶ vgl. Millahn 2022b: 102 und 113 und Millahn 2022c: 115

¹⁶⁷ vgl. Millahn 2022b: 113; Millahn 2022c: 115 und 122

¹⁶⁸ vgl. Millahn 2022b: 108

größtenteils durch Mittel aus anderen Sparten und anderen Ländern.¹⁶⁹ Werte in der Zeitgenössischen Zirkusszene sind Offenheit, gegenseitige Unterstützung und Augenhöhe. Alle Interviewpartner:innen haben verinnerlicht, dass nur die gemeinsame Stimme eine Chance auf Gehör habe.¹⁷⁰ Während Zirkusschaffende weltweit in diversen Strukturen vernetzt sind,¹⁷¹ bildet der BUZZ als „typischer Dachverband“¹⁷² das wichtigste Gremium der Zusammenarbeit der Szene in Deutschland. Zwar ist die Anzahl der Mitglieder derweil noch überschaubar, wächst jedoch stetig an.¹⁷³ Die wichtigsten Aufgaben seien die Vernetzung der Szene, die kulturpolitische Vertretung, Öffentlichkeitsarbeit für die Kunstform und Wissenstransfer. Auch war der BUZZ teilweise bei der Entstehung der obig erwähnten Unterstützungsfonds während der Corona-Pandemie beratend tätig.¹⁷⁴ Diese ermöglichen dem Chamäleon und zahlreichen weiteren Künstler:innen und Projekten nicht nur, eine Extremsituation zu überbrücken,¹⁷⁵ sondern stellen einen „Riesenschub“¹⁷⁶ bzw. einen „Meilenstein“ dar.¹⁷⁷ Die erstmalige, direkte Förderung hätte unmittelbare Auswirkungen auf das Wachstum der Szene gezeigt.¹⁷⁸ Diese kulturpolitische Dimension sei laut Patschovsky der drängendste Grund, warum das Eigene des Zeitgenössischen Zirkus herausgestellt werden müsse.¹⁷⁹ Politz und Huneck verweisen weiterhin auf die Orientierung fürs Publikum.¹⁸⁰ Schließlich weicht das Bühnengeschehen von den Zirkusassoziationen der meisten Menschen ab. Entsprechend gehe es laut Politz vielmehr um eine Profilschärfung, „nicht um eine Abgrenzung oder gar Bewertung“¹⁸¹ anderer Zirkusformen. Patschovsky formuliert aus der Sicht der Zeitgenössischen Zirkusschaffenden:

„Mittlerweile ist [...] viel mehr Menschen, die in Deutschland Zeitgenössischen Zirkus praktizieren, [...] klarer, was sie selbst machen. [...] Dann ist es auch viel einfacher, andere Formen um einen herum zu verstehen, ohne das die ganze Zeit mit sich selbst in Beziehung bringen zu müssen.“¹⁸²

In Bezug auf das Publikum spricht Patschovsky von einem enormen Interesse.¹⁸³ Politz meint, sie habe es „teilweise unterschätzt“.¹⁸⁴ Laut Huneck sei das Publikum zunehmend „erfahrener, gebildeter, erkennt Parallelen.“¹⁸⁵ Dazu trüge auch der wachsende Diskurs zum Genre bei.¹⁸⁶ Politz meint, insgesamt sei man auf einem gutem Weg zu mehr Wahrnehmung und Anerkennung als Hochkultur.¹⁸⁷ Patschovsky formuliert direkt, inwiefern das hierin mitschwingende Normative die Zeitgenössische Zirkusszene unfreiwillig in eine Art Zwickmühle dränge: „wenn es diese Kategorien von außen nicht gäbe, müssten wir uns da nicht reinpressen.“¹⁸⁸ Huneck meint, mit Akteur:innen des Traditionellen Zirkus habe er zwar keinen und zu jenen des Varieté Zirkus nur wenig Kontakt.¹⁸⁹ Seine eigenen

¹⁶⁹ vgl. Millahn 2022b: 112; Millahn 2022c: 119f.

¹⁷⁰ vgl. Millahn 2022a: 90, 94 und 97 und Millahn 2022c: 116, 126

¹⁷¹ vgl. Millahn 2022c: 108; Millahn 2022b: 125

¹⁷² Millahn 2022b: 103

¹⁷³ vgl. Millahn 2022b: 104f.

¹⁷⁴ vgl. 2023 Fonds Darstellende Künste, 2023a

¹⁷⁵ vgl. Millahn 2022a: 93

¹⁷⁶ Millahn 2022b: 113

¹⁷⁷ Millahn 2022c: 121

¹⁷⁸ vgl. Millahn 2022c: 121

¹⁷⁹ vgl. Millahn 2022b: 107 und Millahn 2022c: 123

¹⁸⁰ vgl. Millahn 2022a: 92

¹⁸¹ Millahn 2022a: 92

¹⁸² Millahn 2022b: 107

¹⁸³ vgl. Millahn 2022b: 113

¹⁸⁴ Millahn 2022a: 100

¹⁸⁵ Millahn 2022c: 125

¹⁸⁶ vgl. Millahn 2022c: 125

¹⁸⁷ vgl. Millahn 2022a: 96

¹⁸⁸ Millahn 2022b: 108

¹⁸⁹ vgl. Millahn 2022c: 122

künstlerischen Tätigkeiten seien einfach andere, prinzipiell zeigt er sich jedoch offen gegenüber dem Varieté: „Wenn ich eine passende Nummer hätte, würde ich es so zwei, drei Wochen vielleicht auch mal ausprobieren“.¹⁹⁰ Er stimmt mit Politz überein, die Einteilung in Hoch- und Populärkultur sei nicht mehr zeitgemäß¹⁹¹ und kommerziell zu arbeiten sage „nichts über die Qualität oder Wertigkeit der Kunst aus.“¹⁹² Patschovsky fasst zusammen, „dass das, was wir in Wirklichkeit wollen, ein offener Kulturbegriff ist, der verschiedene Kunst- und Kulturformen wertfrei aufnimmt“.¹⁹³ So hätten auch alle Zirkussparten die Bezeichnung als Kunst verdient.¹⁹⁴ Der Auftrag des Zeitgenössische Zirkus besteht also nicht in der Emporhebung über den Traditionellen Zirkus, sondern darin, „Welten und die Menschen zusammenzubringen.“¹⁹⁵ Politz meint: „Wir brauchen populäre Kunst, um diesen Diskurs nicht nur innerhalb einer Kulturelite zu führen.“ Und weiter: „Zeitgenössischer Zirkus [...] hat die Kraft, Menschen an die Darstellenden Künste heranzuführen und darüber eine Kulturräffinität zu entwickeln.“¹⁹⁶ Vor dem Hintergrund dieser Ideale sei die ständige Abgrenzung vom Traditionellen Zirkus, wie Patschovsky einräumt, in gewisser Hinsicht auch hinderlich.¹⁹⁷ Huneck fasst nüchtern zusammen: „[I]n Deutschland muss man da einmal durch, das abzugrenzen und dann kann man es erst wieder größer fassen.“¹⁹⁸ Eine erneute Annäherung zwischen den Zirkussparten geschieht derweil bereits. So habe sich ein den Netzwerk aus repräsentativen Organe aller Zirkusbereiche gebildet.¹⁹⁹

Resümee und Ausblick

Es wurden die Ursprünge des öffentlichen Kulturförderungssystems im bürgerlich geprägten Konzept von Hoch- und Populärkultur aufgeführt. Es wurde nachvollziehbar gemacht, wie diese Unterscheidung im 18. Jahrhundert zum Zweck der sozialen Distinktion von einer entstehenden Bürgerschicht ins Leben gerufen wurde und fortan ihrerseits dazu beitrug, soziale Hierarchien zu manifestieren. Mit Hilfe einer kurzen Rezeption Erika Fischers Beiträgen zum Performativen konnte ein theater- wie kulturwissenschaftlicher Rahmen gesetzt werden. Das textbasierte bürgerliche Theater verfolgt den Zweck der Bildungsinstitution und fügt sich ein in das derzeit vorherrschende Menschenbild mit seiner Vorherrschaft des Geistes über den Körper und damit der Rationalität über die Emotion. Während das Theater seither umfassend beforscht und diskutiert wird, stellt der zu selben Zeit entstehende Zirkus in den Wissenschaften und dem gesellschaftlichen Diskurs bis heute einen blinden Fleck dar. Seine Einordnung als Populärkultur lässt sich nicht ausschließlich aus der kulturellen Abwertung von Körperlichkeit und Emotion ableiten, sie

¹⁹⁰ Millahn 2022c: 123

¹⁹¹ vgl. Millahn 2022b: 107 und Millahn 2022c: 124, 126

¹⁹² Millahn 2022a: 98

¹⁹³ Millahn 2022b: 107

¹⁹⁴ vgl. Millahn 2022b: 107; Millahn 2022c: 126

¹⁹⁵ Millahn 2022b: 114

¹⁹⁶ Millahn 2022a: 98

Ein starkes Symbol wurde im September 2023 mit dem Theaterpreises des Bundes gesetzt: In der Kategorie Privattheater & Gastspielhäuser wird er dem Chamäleon Berlin, dem einzigen ausschließlich Zeitgenössischen Zirkus programmierenden Theater Deutschlands, verliehen.¹⁹⁶ Die Begründung spricht von

„einem zeitgenössischem Zirkus, der sein künstlerisches und Publikumspotential so entfaltet, dass sich alte Fragen nach U- oder E.-Kultur, nach Sub- oder Hochkultur, nach fest oder frei in körperlich spürbare ästhetische Energie sublimieren.“ [siehe 2023 Fonds Darstellende Künste (2023b)]

¹⁹⁷ Millahn 2022b: 107

¹⁹⁸ Millahn 2022c: 123

¹⁹⁹ vgl. Millahn 2022b: 109

siehe <https://www.bag-zirkus.de/>, <https://www.zirkus-macht-stark.de/>, <https://www.vdca-ev.de/>, <https://www.europeancircus.eu/?lang=de>, <https://berufsverband-der-tierlehrer.de/> und <https://vdvt.de/>

ist außerdem Ergebnis eines harten wie effektiven Feldzugs des damaligen Theaters gegen den Zirkus. Seit dem performative turn in den Kulturwissenschaften und der Theater- und Performancekunst in den 1960er Jahren wächst das Interesse an Körperlichkeit wieder. Auch setzte, nachdem in der BRD lange Zeit ausschließlich Hochkultur gefördert wurde, eine Öffnung gegenüber der Populärkultur ein. Das neue Ziel der gerechteren Verteilung der Mittel wird bis heute jedoch nur bedingt umgesetzt. Auch außerhalb der Förderung dient die Einteilung in Hoch- und Populärkultur, in Deutschland mehr als in anderen Ländern, implizit nach wie vor als Bewertungsschema von Kultur. Die jüngeren Zirkussparten, der Neue und der Zeitgenössische Zirkus, fordern dies heraus. Mit ihrer Entstehung in den 1970er bzw. 1990er Jahren ging v.a. im frankophonen Ausland eine Entwicklung des Genres von der Populär- zur Hochkultur einher. Eine ähnliche Entwicklung zeichnet sich in Deutschland ab. Die diskursanalytische Auswertung dreier Interviews mit einflussreichen Akteur:innen des heutigen Zeitgenössischen Zirkus in Deutschland haben ergeben, dass die hiesige Szene mit ihrem Selbstverständnis und der angestrebten kulturpolitischen Anerkennung als Kunst v.a. praktische Gründe, darunter ins Besondere den Anspruch auf Fördermittel, verfolgt. Normativen, klassistischen Aspekten des dichotomen Kultursystems steht sie konträr gegenüber, vielmehr plädiert sie für die Öffnung des Kunstbegriffs insgesamt. Die Aufgabe wie das besondere Potenzial des Zeitgenössischen Zirkus sei das Ermöglichen einer Annäherung an Darstellende Kunst als solche. Demnach erscheint der Zweck der Profilschärfung wichtiger als jener der Abgrenzung. Alle Zirkussparten werden als Kunst begriffen. Ein vermutetes Emporheben über die eigenen Wurzeln im Traditionellen Zirkus konnte nicht nachgewiesen werden.

Die im Rahmen dieser Arbeit zutage getretenen, massiven Wissenslücken zum Zirkus sollten durch breite Forschungsprojekte geschlossen werden, um so ein stark vorurteilsbehaftetes Bild durch Fakten zu ersetzen. Sei es die Untersuchung der Architektur historischer Zirkusgebäude in europäischen Metropolen, die reale und imaginierte Verbindung zwischen dem nomadischen Zirkus und der Community aus von Sinti:zze und Rom:nja oder die Herausbildung einzelner Zirkusdisziplinen in transkultureller Zusammenarbeit – der Untersuchungsgegenstand ist enorm vielseitig und erfordert internationale wie interdisziplinäre Ansätze.

Vertreter:innen aller Zirkussparten sollten ihre Verantwortung für die Aufarbeitung geschehenen Unrechts, etwa in den erwähnten „Freak-Shows“, anerkennen und aktiv zu einem konstruktiven Umgang damit beitragen. Auch sollte der unnatürliche Einsatz von Tieren in der Aufführung flächendeckend unterlassen werden. Diese beiden Punkte sind nicht nur für sich relevant, auch sind sie einer wenn auch überfälligen Anerkennung des Zirkus als Kunstform nicht förderlich.

Die deutsche Kulturpolitik sollte für die Überwindung des realitätsfernen, klischeebasierten Zirkusbildes in der deutschen Öffentlichkeit werben und jene Zirkusschaffende, welche für die Ausübung ihrer Kunst auf Fördermittel angewiesen sind, wie andere Darstellende Künste umfassend fördern. Die Kulturförderung sollte sich insgesamt stärker an ihrem Ideal einer gerechten Verteilung orientieren und daran arbeiten, klassistische Elemente aus ihrer Entstehungszeit hinter sich zu lassen.

Literaturverzeichnis

Literaturquellen

- Arrighi, G., & Davis, J. (2021). Introduction. The Circus: Reflecting and Mediating the World. *The Cambridge Companion to the Circus*, 1-16.
- Babé, L. (2011). Les publics des spectacles de rue et du cirque. Exploitation des résultats de l'enquête sur 'Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique Année-2008'2. *HorsLesMurs/Französisches Kulturministerium*. www.culture.gouv.fr/content/download/94848/852572
- Batson, C. R., & Fricker, K. (2021). Methodologies in Circus Scholarship. *The Cambridge Companion to the Circus*, 231-243.
- Behren, T., Hildbrand, M., & Patschovsky, J. (2021). Zeitgenössischer Zirkus: Ursprünge und aktuelle Entwicklungen. *VOICES. Ein Magazin des CircusDanceFestival, II*, 6–7.
- Bohnsack, R. (2018). Milieu als Erfahrungsraum. *Milieu-Revisited: Forschungsstrategien der qualitativen Milieuanalyse*, 19-52.
- Bourdieu, P. (1999). *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Suhrkamp.
- Busse, D. (2013). Diskurs–Sprache–Gesellschaftliches Wissen. Perspektiven einer Diskursanalyse nach Foucault im Rahmen einer Linguistischen Epistemologie. *Linguistische Diskursanalyse: Neue Perspektiven*, 147–185.
- Busse, D., & Teubert, W. (2013). Ist Diskurs ein sprachwissenschaftliches Objekt? Zur Methodenfrage der historischen Semantik. *Linguistische Diskursanalyse: Neue Perspektiven*, 13–30.
- Csulich, M. (2005). *Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Dumont, A. (2021). Becoming an Art Form. *The Cambridge Companion to the Circus*, 188-202
- European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport. (2020). The situation of circus in the EU Member States. Division for Social and Legal Affairs.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag.
- Fischer-Lichte, E. (2021). *Performativität: Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. UTB.
- Fonds Darstellende Künste (Hrsg.). (2022). *#TakeThat: #TakeAction. Soforthilfe für die Freien Darstellenden Künste in der Krise*. Fonds Darstellende Künste.
- Gebesmair, A. (2010). Die Erfindung der Hochkultur. Institutionalisierung und institutioneller Wandel in der Kulturosoziologie Richard A. Petersons und Paul DiMaggios. *Jahrbuch für Kulturmanagement*, 2(1), 77–95.
- Grossberg, L. (2003). E-und U-Kultur. *Handbuch Populäre Kultur*, 164–167.
- Heßelmann, P. (2002). *Gereinigtes Theater?. Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800)*. Klostermann.
- Hildbrand, M. (2019). Theaterlobby gegen Zirkusunternehmen: Über die Aufwertung des „Theaters" auf Kosten der zirkensischen Künste. *Forum Modernes Theater*, 30(1), 19–33.
- Hildbrand, M. (2021). Zirkus – Begriffe, Wertvorstellungen und eine große Liebe. *VOICES. Ein Magazin des CircusDanceFestival, II*, 45–46.
- Höhne, S. (2019). Das System der Darstellenden Künste im Prozess der Transformation. Eine Untersuchung zum Publikum in Deutschland in historischer Perspektive. *Journal of Cultural Management and Cultural Policy/Zeitschrift für Kulturmanagement und Kulturpolitik*, 5(2), 13–36.
- Hügel, H.-O. (2003). Populär. In *Handbuch Populäre Kultur*, 342–348.
- Hügel, H.-O. (2003a). Unterhaltung. In *Handbuch Populäre Kultur*, 73–82.
- Infantino, J. (2021). The Criollo Circus (Circus Theatre) in Argentina. *The Cambridge Companion to the Circus*, 63.
- Jansen, W. (1990). *Das Varieté: Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst* (Bd. 5). Edition Hentrich.
- Jürgens, A.-S. (2021). Through the Looking Glass. *The Cambridge Companion to the Circus*, 244–256.

- Karpenstein-EBbach, C. (2000). Diskursanalyse als Methode. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 30, 98-106.
- Koß, D., Bergmann, H., Seybold, U., & Schneider, A. (2018). Wie das Geld zu Künstlerinnen und Künstlern kommt. Ein Leitfaden zur Förderung der freien darstellenden Künste. *Pöllmann, Risch-Kerst, Röckrath, Scheytt (Hrsg.): Handbuch Kulturmanagement*, 63. 1-22.
- Kirchberg, V., Kuchar, R. (2016). Zwischen simpler Kulturstatistik und fundierter Grundlagenforschung. Repräsentative Studien zur Kulturnutzung. *Glogner-Pilz, Föhl (Hrsg.): Handbuch Kulturpublikum. Forschungsfragen und -befunde*. 555-586.
- Lamnek, S., & Krell, C. (2005). *Qualitative Sozialforschung*. Psychologie Verlags Union.
- Lavers, K., Leroux, L. P., & Burt, J. (2019). New work in Contemporary Circus. *Contemporary Circus*. 155-208.
- Müller, E. (2003). Genre. *Handbuch Populäre Kultur*, 212–215.
- Patschovsky, J. (2021). 10 Jahre für den Zeitgenössischen Zirkus in Köln. *VOICES. Ein Magazin des CircusDanceFestival*, II, 50–52.
- Pruisken, W. (2022). Zirkus. Darstellende Kunst zwischen Innovation und Tradition. *Kulturpolitische Mitteilungen*, 176(1), 103–106.
- Rössel, J. (2006). Allesfresser im Kinosaal? Distinktion durch kulturelle Vielfalt in Deutschland. *Soziale Welt*, 259-272.
- Scheytt, O., & Sievers, N. (2010). Kultur für alle. *Kulturpolitische Mitteilungen*, 130(3), 30–31.
- Shapiro, R. (2019). Artification as process. *Cultural Sociology*, 13(3), 265–275.
- Shapiro, R., & Heinich, N. (2012). When is artification? *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*, 4, o.S.
- Spieß, C. (2013). Sprachliche Dynamiken im Bioethikdiskurs. Zum Zusammenspiel von Theorie, Methode und Empirie bei der Analyse öffentlich-politischer Diskurse. *Linguistische Diskursanalyse: Neue Perspektiven*, 321–343.
- Statistischen Ämter des Bundes und der Länder. (2022). *Kulturfinanzbericht 2022*.
- Trapp, F. (2020). *Lektüren des zeitgenössischen Zirkus: Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse* (Bd. 69). Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Weltzien, F. (2005). Rezension von: Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. *sehpunkte 5 (2005/9)*, o.S.
- Winkler, D. (2003). Zirkus. *Handbuch Populäre Kultur*, 526–529.
- Wittmann, M. (2021). The Origins and Growth of the Modern Circus. *The Cambridge Companion to the Circus*, 19-34.
- Zocco, G. (2017). *From Arthouse to Grindhouse—And back?. Wechselbeziehungen zwischen Hoch- und Populärkultur*. Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien. o.S.

Internetquellen

- 2023 Fonds Darstellende Künste. (2023). Der Fonds. Abgerufen am 06. September 2023 von <https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/selbstverstaendnis-fonds/>
- 2023 Fonds Darstellende Künste. (2023a). #TakeAction | Theater im Öffentlichen Raum, Zeitgenössischer Zirkus. Abgerufen am 13. September 2023 von <https://www.fonds-daku.de/foerderung/foerderprogramme/takethat/takeaction-theater-im-oeffentlichen-raum-zeitgenoessischer-zirkus/>
- 2023 Fonds Darstellende Künste. (2023b). Auszeichnung Kategorie Privattheater & Gastspielhäuser: Chamäleon Theater Berlin. Abgerufen am 17.09.2023 von <https://www.fonds-daku.de/events-und-diskurs/jurybegruendungen/auszeichnung-chamaeleon-theater/>
- Berlin Circus Festival, Chamäleon Productions, Sebastiano Productions, & Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. (2019). Manifest des zeitgenössischen Circus. Abgerufen 13. Januar 2023 von <https://www.berlin-circus-festival.de/manifest.html>

BMEL. (2020). Mehr Tierschutz in der Manege. Abgerufen 11. Dezember 2023 von <https://www.bmel.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2020/234-verbot-wildtiere-zirkus.html#:~:text=Deshalb%20verboten%20Bundesministerin%20Julia%20Kl%C3%BCckner,Expertenmeinungen%20nicht%20rechtssicher%20zu%20verboten>

Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. (o. J.). Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. Abgerufen 30. Januar 2023 von <https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/verband/>

Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. (2019). Zirkus heute! Mitgliederverzeichnis Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., Stand 2019. Abgerufen 30. Januar 2023 von https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/wp-content/uploads/2019/10/PDF-Version_BUZZ-Brosch%C3%BCre-Zirkus-heute_2019_compressed.pdf

Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. (2023). Neuer BUZZ-Vorstand, alt bewährte (Frauen)Power! Abgerufen am 06. September 2023 von <https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/2023/04/28/neuer-buzz-vorstand-alt-bewaehrte-frauenpower/>

Chamäleon Berlin. (2023). Hinter den Kulissen. Chamäleon erhält Theaterpreis des Bundes. Abgerufen am 17.09.2023 von https://chamaeleonberlin.com/de/chamaeleon-erhaelt-theaterpreis-des-bundes/?utm_medium=email&utm_source=Premiere%20TM%20231&utm_campaign=Sondernewsletter%20Theaterpreis&utm_term=2023-09-14

cosmo. (2022). Kritisches Kulturgut [Instagram]. Abgerufen 20. Dezember 2022 von <https://www.instagram.com/p/ClqSHOBN4pT/?next=%2F>

Deutsche UNESCO-Kommission. (2023). Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe. Zirkus als eigenständige Form der Darstellenden Kunst. Abgerufen 31.08.2023 von <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/zirkus>

Freie Universität Berlin. Institut für Theaterwissenschaft. (o. J.). *Univ.-Prof. A. D. Dr. H. C. Erika Fischer-Lichte. Zur Person*. Abgerufen 21. Januar 2023 von <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we07/theater-tanz/mitarbeiter-innen/ehemalige-Prof/fischerlichte/index.html>

Jansen, W. (2022). *Geschichte. Die Varietéentwicklung seit den 1980er Jahren*. Abgerufen 5. Januar 2023 von <https://vdvt.de/geschichte/>

Jürgens, A.-S., & Hildbrand, M. (2020). Somersaulting Out of the Archive: Facets of Circus Studies in German-Speaking Countries. Abgerufen 5. Januar 2023 von <https://circustalk.com/news/somersaulting-out-of-the-archive-facets-of-circus-studies-in-german-speaking-countries>

Kulturstiftung des Bundes. (o. J.). *Re-exploring grotesque bodies. CircusDanceFestival*. Abgerufen 23. Januar 2023 von https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/re_exploring_grotesque_bodies.html

PETA-Team. (2021). Zirkus mit Tieren: Missbrauch in der Manege. Abgerufen 23. Januar 2023 von <https://www.peta.de/themen/zirkus/>

Spiegel. (2021). Vorlage abgelehnt. Bundesrat lässt Verbot von Wildtieren im Zirkus scheitern. Abgerufen 21. Dezember 2022 von <https://www.spiegel.de/politik/bundesrat-laesst-verbot-von-wildtieren-im-zirkus-scheitern-a-0cea8f8b-103f-4eb9-a2b8-59a84753fb45>

Touring Artists. (o. J.). How to: Mobilitätsförderung. Kulturförderung in Deutschland. Abgerufen 13. Januar 2023 von <https://www.touring-artists.info/ressourcen/how-to-mobilitaetsfoerderung/kulturfoerderung-in-deutschland>

Westfälische Wilhelms-Universität Münster. (2019). Dr. Franziska Trapp ist Drittplatzierte beim Academics-Nachwuchspreis. Abgerufen 08. September 2023 von https://www.uni-muenster.de/Philologie/aktuelles/pm/2019_trapp_academics_nachwuchspreis.html

ZirkusON. (o. J.). Über ZirkusON. Team. Abgerufen 5. Februar 2023 von <https://www.zirkus-on.de/%C3%BCber-zirkus-on>