

Zeitgenössischer Zirkus in Deutschland.

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

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts im Kulturmanagement, Profil Medienmanagement

Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar

vorgelegt von Malwina Millahn

Erster Gutachter: Herr Prof. Dr. Steffen Höhne

Zweite Gutachterin: Frau Dr. Franziska Trapp

Köln, den 26. Februar 2023

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Kennzeichen des Performativen nach Erika Fischer-Lichte	4
3. Kulturförderung in Deutschland und das Konzept von Hoch- und Populärkultur	13
4. Historie der Zirkussparten	22
4.1. Traditioneller Zirkus	22
4.2. Neuer Zirkus	34
4.3. Zeitgenössischer Zirkus	38
5. Verhältnis des Zeitgenössischen Zirkus zum Traditionellen Zirkus im Kontext des dichotomen Kultursystems	43
5.1. Literaturbasierte Erkenntnisse	43
5.2. Einführung in die Diskursanalyse	55
5.3. Diskursanalytische Auswertung der Interviews	60
6. Zusammenfassung und Fazit	77
7. Literaturverzeichnis	84
7.1. Literaturquellen	84
7.2. Internetquellen	87
8. Anhang	89
8.1. Anhang 1: Interview mit Anke Politz	89
8.2. Anhang 2: Interview mit Jenny Patschovsky	101
8.3. Anhang 3: Interview mit Kolja Huneck	114
9. Selbstständigkeitserklärung	127

1. Einleitung

Auf dem jährlichen Festival der Internationalen Schule für Zirkus und Theater in Granada¹ kam die Autorin zum ersten Mal mit einer Art von Zirkusaufführungen in Berührung, die sie zuvor nie erlebt hatte. Dies brachte einen Prozess in Gang, in dessen Verlauf sich ihr Begriff von Zirkus nachhaltig verändern sollte und kann gewissermaßen als der Grundstein für das Forschungsinteresse dieser Arbeit interpretiert werden. In der Tat ist Zirkus nicht gleich Zirkus. Vielmehr haben im Laufe der Zeit mehrere entscheidende Entwicklungs- und Veränderungsprozesse des Genres stattgefunden.² Zu Beginn stand der Traditionelle Zirkus. Er fand seinen Ursprung Ende des 18. Jahrhunderts in England. Der Neue Zirkus ist im Kontext der 68er-Bewegung in Frankreich entstanden. Daraus ging Mitte der 1990er-Jahre wiederum der Zeitgenössische Zirkus hervor. Die hinsichtlich ihrer künstlerischen Formate sehr unterschiedlichen Zirkussparten existieren heute nebeneinander. Um den jeweiligen Charakter als eigene Sparte zu verdeutlichen, werden sie in hier mit großen Anfangsbuchstaben aufgeführt. Während der Traditionelle Zirkus gemeinhin als niedrigschwellige Form der Unterhaltung klassifiziert wird, durchleben der Neue und v.a. der Zeitgenössische Zirkus eine Entwicklung zu anerkannten Kunstformen. Mit der künstlerischen Ausdifferenzierung ging einher, dass sich die zeitgenössische Sparte aus ihrem populärkulturellen Kontext löste und in einen hochkulturellen Kanon aufgenommen wurde.³ Heute ist der Zeitgenössische Zirkus in zahlreichen, v.a. frankophonen Ländern längst Teil einer geförderten Kulturlandschaft.⁴ Etwa Frankreich, Belgien, Kanada oder Australien weisen eine Vielzahl professioneller Akteur:innen, Strukturen und Werke auf. Auch in Deutschland hat sich längst eine Zeitgenössische Zirkusszene etabliert. Sie ist jedoch noch überschaubar. Im deutschsprachigen Raum gilt Zirkus nach wie vor nicht allgemeingültig als Kunst.⁵ Mit Hilfe verschiedener Netzwerke verfolgen die Akteur:innen der Szene die kulturpolitische Anerkennung und damit die Legitimation zur Erhaltung von Fördermitteln. Im s.g. Kulturstaat Deutschland trifft sie auf ein vergleichsweise dichtes Netz an Möglichkeiten der öffentlichen Kulturförderung, erfährt nur ein zurückhaltendes Maß an Aufmerksamkeit seitens der Kulturpolitik. Ein Grund für die hierzulande schlep-pender verlaufende Entwicklung dürfte die in Deutschland besonders große Traditionelle Zirkusszene sein, welche den Zirkusbegriff allgemein für sich beansprucht und eine teilweise Neubesetzung im Bewusstsein der Menschen verlangsamt. Ein weiterer, wohl

¹ siehe <https://caugranada.com/>

² vgl. Arrighi & Davis, 2021: 1

³ vgl. Trapp, 2020: 20

⁴ vgl. Trapp, 2020: 15

⁵ vgl. Jürgens & Hildbrand, 2020: o.S.

wirkmächtigerer Grund wird an anderer Stelle vermutet: Das Konzept von Hoch- und Populärkultur unterliegt momentan zwar einem Wandel, scheint in Deutschland jedoch immer noch besonders wirkmächtig. Entsprechend scheint dieses nach wie vor dichotom geprägte Kultursystem wesentlich die Entwicklung des Zirkus in Deutschland mitzuformen. Hierzulande gilt der Traditionelle Zirkus gemeinhin als Unterhaltungsform, während Akteur:innen des Zeitgenössische Zirkus zunehmend den Kunstbegriff für sich erobern. Aus dieser Konstellation ergeben sich für die kulturwissenschaftliche sowie kulturmanageriale Forschung interessante Reibungspunkte: Implizieren der vom Zeitgenössischen Zirkus verwendete Kunstbegriff und die Forderung nach Anerkennung und Förderung nicht eine Selbstzuordnung zur Hochkultur und somit gewissermaßen eine Emporhebung über die traditionellen Wurzeln? Weist dieser Prozess nicht zwangsläufig einen normativen und gewissermaßen hierarchischen Charakter auf? Wie betrachten Akteur:innen aus dem Feld diesen Komplex und wie gehen sie damit um? Diese Überlegungen leiten über zur grundsätzlichen Forschungsfrage dieser Masterarbeit: Inwiefern ist also das Verhältnis des Zeitgenössischen Zirkus zum Traditionellen Zirkus durch das dichotome Kultursystem geprägt?

Beim Blick auf die Forschungslandschaft zur Thematik fällt auf, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Zirkus und seinen einzelnen Sparten weltweit noch am Anfang steht.⁶ Im Wesentlichen begann sie erst mit der Entstehung des Neuen Zirkus und ersten soziologischen und theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen damit. Dies dürfte einerseits der Zeitenwende in den 1970er-Jahren geschuldet sein, nach der man sich generell stärker für populärkulturelle Erzeugnisse zu interessieren begann.⁷ Andererseits wird hier ebenjener Kunstwerdung Tribut gezollt: „As the circus gained legitimacy in the field of the arts, it began a long journey towards legitimation within the academy.”⁸ Die daraus hervorgegangene Zirkuswissenschaft sieht sich im historischen Bereich mit einer recht spärlichen Quellenlage konfrontiert – ist eine Konsequenz des mobilen Lebens- und Arbeitsstils des (Traditionellen) Zirkusmilieus doch die beschränkte Dokumentation.⁹ Zudem kann es eine Herausforderung darstellen, zwischen realistischen Dokumenten und Mythen zu unterscheiden.¹⁰ Die akademische Auseinandersetzung mit heute praktizierten Zirkusformen umfasst zahlreiche Disziplinen, neben den bereits erwähnten Theaterwissenschaften und Soziologie bspw. die Philosophie, Kultur-, Literatur- und

⁶ vgl. Trapp, 2020: 5; Batson & Fricker, 2021: 233

⁷ vgl. Trapp, 2020: 20

⁸ Dumont, 2021: 188

⁹ vgl. Gasche, 2022: 237

¹⁰ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 14

Erziehungswissenschaften, mit seiner Körperlichkeit etwa Medizin, Neuro-, Tanz- und Sportwissenschaften.¹¹ Insgesamt zeichnet sich die Zirkuswissenschaft also durch ihre breite Interdisziplinarität aus. Zudem hat sie einen stark internationalen Wirkungsrahmen.¹² Die Circus Arts Research Platform, eine gemeinsame Online-Plattform der Zirkuswissenschaft, verleiht einen Überblick über Forschende, die derzeit an internationalen Universitäten in diesem Bereich tätig sind.¹³ 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 its Others*.¹⁴ Darüber hinaus führen internationale Projekte und Symposien zu mehr Austausch und institutionalisieren das Netzwerk, wie bspw. die Montréal Working Group on Circus Research in Kanada, das Projekt *Cirque: Histoire, imaginaire, pratiques* an der Université Paul Valéry Montpellier III oder das Kollektiv CCCirque in Frankreich.¹⁵ Analog zur Entwicklung in der Kulturlandschaft ist die Forschung zum Zirkus in Deutschland stark unterrepräsentiert, beinahe komplett abwesend.¹⁶ Seine Einordnung als niedere Kunst verhindert nach wie vor seine Berücksichtigung im wissenschaftlichen Diskurs,¹⁷ was seinen Teil zur Aufrechterhaltung einer sehr vorurteilsbehafteten Wahrnehmung des Zirkus beiträgt.¹⁸ Das Projekt „Zirkus | Wissenschaft“ an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster, u.a. mit seinen Tagungsreihen „Semiotics of the Circus“ von 2015 und „UpSide-Down – Circus and Space“ von 2016 gaben wesentliche Impulse zur akademischen Annäherung an den Gegenstand.¹⁹

Da es nur begrenzt wissenschaftliches Material zum Interessensgebiet dieser Arbeit gab, konnte im Vorhinein nur schwerlich abgeschätzt werden, welche ungefähren Ergebnisse in ihrem Entstehungsprozess zutage treten würden. Es bot sich die Verwendung von dem Gegenstand gegenüber Offenheit gewährleistenden, qualitativen Methoden an.²⁰ Auch wird es daher für legitim erachtet, einen Methodenmix anzuwenden: Zunächst wurden

¹¹ vgl. Dumont, 2021: 188; Trapp, 2020: 20f; Jürgens, 2021: 244f. und 248; Arrighi & Davis, 2021: 4

¹² vgl. Batson & Fricker, 2021: 233; Trapp, 2020: 21

¹³ vgl. Trapp, 2020: 21; Circus Arts Research Platform, 2023

¹⁴ vgl. Trapp, 2020: 21; Batson & Fricker, 2021: 231-34

¹⁵ vgl. Trapp, 2020: 22; Jürgens, 2021: 253f.

¹⁶ vgl. Hildbrand, 2019: 28

¹⁷ vgl. Trapp, 2020: 20

¹⁸ vgl. Hildbrand, 2019: 28; Trapp, 2020: 4

¹⁹ vgl. Trapp, 2020: 22

²⁰ vgl. Lamnek & Krell, 2005

semistrukturierte Interviews mit drei prominenten Vertreter:innen des Zeitgenössischen Zirkus in Deutschland geführt. Die drei Transkriptionen dienen als Textgrundlage für eine Diskursanalyse, welche die gewünschte, tiefgründige Auseinandersetzung mit einem potentiell komplexen Gegenstand unter Beibehaltung der wissenschaftlichen Distanz zu ihm ermöglicht. Sie bezieht die Mikro- und die Makroebene des Gesagten mit ein und ist daher in der Lage, ein innerhalb der Beschränkung auf einen Diskursausschnitt umfassendes Bild abzugeben. Der verwendete Diskursbegriff lehnt sich an den Philosophen Michel Foucault an. Dem Hauptkapitel mit der Diskursanalyse vorgelagert, wird die Arbeit in einen größeren, kulturtheoretischen Hintergrund aus der „Ästhetik des Performativen“ der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte eingeordnet. Fischer-Lichte stellt ein begriffliches Instrumentarium zum Erfassen dessen bereit, was die Darstellende Kunst ausmacht. Zudem liefert sie mit ihrer Verknüpfung des Wandels der Darstellenden Künste und des Wandels der Gesamtgesellschaft in den letzten 100 Jahren den entscheidenden Hintergrund, Entwicklungen des Zirkus und seiner Sparten im deutschen Kultursystem zu begreifen. Im Anschluss erfolgt eine kurze Einführung in das Kulturförderungssystem in Deutschland und die ihm zugrundeliegenden Konzepte von Hoch- und Populärkultur. Weiterhin findet die Historie des Zirkus und eine ausführlichere Beschreibung der Eigenheiten seiner Sparten Erwähnung. Ein Großteil dieses Kapitels stützt sich auf das Werk „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus“ der Zirkuswissenschaftlerin Franziska Trapp, welche das erwähnte Projekt an der Universität in Münster mitverantwortet und die Zweitbetreuung dieser Masterarbeit innehat. Das Hauptkapitel zur Kernfrage nach dem Verhältnis des Zeitgenössischen Zirkus zum Traditionellen Zirkus im Kontext des dichotomen Kultursystems beginnt mit relevanten Ergebnissen aus einer breiten Literaturrecherche. Besondere Beachtung erfahren dabei mehrere einschlägige Artikel der Zirkushistorikerin Mirjam Hildbrand. Daran anschließend erfolgt nach einer kurzen Einführung in die Methodik der Diskursanalyse die erwähnte diskursanalytische Auswertung der Interviews. Zuletzt greift das Fazit die prägendsten Narrative in diesem Feld in einer Zusammenfassung auf und schließt die Arbeit mit einem Ausblick.

2. Kennzeichen des Performativen nach Erika Fischer-Lichte

Erika Fischer-Lichte ist eine der bekanntesten Theaterwissenschaftler:innen im deutschsprachigen Raum. Mit ihren zahlreichen Publikationen, als Mitglied und Sprecherin zahlreicher wissenschaftlicher Einrichtungen sowie als Dozentin an mehreren Universitäten in

Deutschland und international hat sie diese akademische Disziplin maßgeblich mitgeprägt. In ihren Werken „Ästhetik des Performativen“ von 2004 sowie „Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung“ von 2021 erläutert sie anhand zahlreicher Beispiele der Theater- und Performancekunst der vergangenen 100 Jahre, inwiefern sich diese Kunstformen in Wechselwirkung mit dem s.g. performative turn in den Kulturwissenschaften verändert haben.²¹ Fischer-Lichte beschreibt das Theater im deutschsprachigen Raum vor dem 18. Jahrhundert als einen vergleichsweise freien Raum, indem Darsteller:innen und Zuschauer:innen auf bestimmte Zeit zusammenkamen und in Reaktion aufeinander gemeinsam das Ereignis einer Aufführung hervorbrachten. Darsteller:innen schmückten ihr Spiel oft individuell und spontan aus, während Zuschauer:innen ebenso frei auf das Bühnengeschehen und einander reagierten. Im Zuge der Aufklärung spiegelte sich das neue Bildungsideal im entstehenden Literaturtheater. Das Theater mit seinem Schauspiel sollte fortan nicht länger ein Ort der reinen Unterhaltung, sondern vielmehr der moralischen Bildung der Bevölkerung sein. Das Publikum erfuhr diverse Disziplinierungsmaßnahmen mit dem Ziel, inhaltlich anspruchsvollen Stücken aufmerksam zu folgen. Solche Maßnahmen bestanden bspw. in der Verdunklung des Raums für das Publikum oder dem Gebot der Stille. Somit wurde seine Reaktion minimiert und das Geschehen im Saal leichter durch die Theatermacher:innen kalkulierbar.²² Entsprechend veränderten sich die Anforderungen an Schauspieler:innen. Die Vermittlung des dem Stück zugrundeliegenden Textes stand deutlicher im Fokus, wofür die Eigenheiten ihrer individuellen Verkörperung einer Rolle zugunsten einer möglichst neutralen Projektionsfläche für diese in den Hintergrund gedrängt wurde.²³ In Fischer-Lichtes Worten sollten die Schauspieler:innen ihren realen Leib möglichst effektiv in einen semiotischen Körper umzuwandeln, so dass „dieser instand gesetzt sein würde, für die sprachlich ausgedrückten Bedeutungen des Textes als ein neuer Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen.“²⁴ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in einem weiteren Schub ab den 1960er-Jahren erfuhr dieses Ideal eine grundsätzliche Transformation. In der Gesellschaft insgesamt wie den Darstellenden Künsten wurde eine neue Körperkultur proklamiert: „In Einklang mit dem neuen Ideal des sich bewegenden Körpers erlangte um die Jahrhundertwende der Tanz im System der Künste eine besondere Stellung und Bedeutung.“²⁵ Auch im Theater- und Performancebereich wuchs das Interesse an einer neuen Annäherung an den Körper. Fischer-

²¹ vgl. Weltzien, 2005: o.S.; Csulich, 2005: o.S.; Freie Universität Berlin. Institut für Theaterwissenschaft, o. J.

²² vgl. Fischer-Lichte, 2004: 58f.; weiterführend hierzu: Höhne, 2019

²³ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 131

²⁴ Fischer-Lichte, 2004: 132

²⁵ Fischer-Lichte, 2021: 29

Lichte führt mehrere Beispiele früher Aufführungen an, welche die Kritik der Zeit als Skandale bezeichnet hatte, die diesem Wandel aber einen wesentlichen Schub verliehen. Ein besonderes Augenmerk legt sie auf Max Reinhardts Inszenierung der „Elektra“ von Sophokles von 1903, in der Getrud Eysoldt die Elektra spielte.²⁶ Eysoldt interpretierte die Rolle auf eine eigene, sehr sinnliche und leidenschaftliche Weise. Sie stellte die Elektra mit einem enthusiastischen Körpereinsatz bis zur Erschöpfung dar. Dabei gab sie verschiedene Körpergeräusche wie etwa ein heftiges Stöhnen von sich und war damit weit von den damals geltenden ästhetischen Standards der Theaterbühne entfernt. Ihre „Elektra“ stellte einen Bruch mit dem Diktum der zurückhaltenden Textvermittlung dar. Zahlreiche Zuschauer:innen berichteten, wie stark die durch Eysoldt dargestellten Emotionen sie persönlich berührt hätten. Hierin besteht eine heute grundsätzliche Prämisse der Theaterwissenschaften. Und zwar wird davon ausgegangen, dass die Ansteckung der Zuschauer:innen, also ihre geistige wie emotionale Involviertheit und das damit einhergehende Potential, spätere geistige und emotionale Prozesse in ihnen anzustoßen, gerade über die körperliche Präsenz der Schauspieler:innen erfolgt.²⁷ Der individuelle Körper und sein bewusster Einsatz wurde also als besonders prägend für das Gesamterleben erkannt. Indem dieser eine Figur spezifisch ausgestaltet, erschafft er einen Teil von ihr mit und ist gar imstande, dem Text eine über die Sprache hinausreichende Bedeutung hinzuzufügen.²⁸ Mit „Lips of Thomas“ von Marina Abramović führt Fischer-Lichte eine weitere Performance an, welche exemplarisch für das Experimentieren mit dem neuen Körperverständnis steht. Die Uraufführung fand 1975 in einem Museum in Innsbruck statt und schockte das Publikum nachhaltig. Abramović trat nackt auf, trank zunächst eine ganze Flasche Rotwein und aß ein ganzes Glas Honig, führte sich selbst tiefe Ritzungen zu und legte sich anschließend auf mehrere Eisblöcke, während über ihr eine Hitzebestrahlung konstant starkes Bluten ihrer Verletzungen provozierte. Insgesamt dauerte ihr selbst zugefügte Malträtierung zwei Stunden an und fand erst dadurch ein Ende, dass einzelne Zuschauer:innen Abramović spontan unter der Wärmelampe wegtrugen.²⁹ Teilnehmende Zuschauer:innen befanden sich in einem starken Zweispart, einerseits Abramovićs wie ihr eigenes, empathisches Leiden beenden und andererseits nicht in die Souveränität der Künstlerin eingreifen zu wollen. Mit ebendieser Rahmung des Geschehens als Kunst hatte Abramović hier experimentiert. „Hätte sie dies irgendwo auf einem öffentlichen Platz

²⁶ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 11f.

²⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 162

²⁸ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 136ff.

²⁹ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 9f.

getan, hätte der Zuschauer vermutlich nicht lange gezögert und eingegriffen.“³⁰ Für die Theaterwissenschaften ist aber nicht nur das Infragestellen der Funktion bestimmter Räume und Rahmungen, sondern v.a. das starke Verschwimmen der Dichotomie zwischen dem phänomenalen und dem semiotischen Körper der Schauspieler:in interessanter.³¹ Jegliche körperliche Empfindungen, allen voran Leid, hatten Schauspieler:innen in der Zeit des bürgerlichen Literaturtheaters lediglich dargestellt, also auf eine Weise gezeigt, bei der sich das Publikum darauf verlassen konnte, dass der phänomenale Leib der realen Person nicht verletzt würde.³² Aufgrund der von Abramović vollzogenen Grenzüberschreitung und der Zuschreibung, dass die Vorstellung „permanent zwischen Ritual- und Spektakelhaftigkeit oszillierte“,³³ wurde sie in Kritiken stark gescholten.³⁴ In größerer Betrachtung ist sie nach Fischer-Lichte eine Vorreiterin für den Paradigmenwechsel, eben weil sie den Schmerz nicht spielte, ihren Körper also nicht repräsentativ für etwas einsetze. In Verbindung damit verschwand für das Publikum die Distanz, sozusagen der „Sicherheitsabstand“ zum Bühnengeschehen. Die Performance rief bei den Zuschauer:innen also heftige Reaktionen hervor, welche in der Erlösung Abramovićs und damit der Beendigung der Performance kulminierten.³⁵ Insofern lag der Fokus der Aufmerksamkeit nicht mehr nur auf der Bühne, sondern vielmehr auf dem gesamten sozialen Raum der Performance.

„Anstatt den Zuschauern durch entsprechenden Einsatz theatraler Zeichen die Bedeutungen eines vorgegebenen Textes zu übermitteln, die diese entziffern und verstehen sollten, widerfuhr die Aufführung ihnen wie ein schockartiges Naturereignis, das ihre Nerven und Sinne strapazierte. Statt eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen, in die die Zuschauer sich in ihrer Phantasie hineinversetzen und einfühlen konnten, brachte die Aufführung sich selbst als eine Wirklichkeit hervor.“³⁶

Die Aktions- und Performancekunst blühte in den 1960er- und 1970er-Jahren auf. Sie brachte unzählige weitere Werke hervor, in denen etwa mit Rollenwechseln zwischen Schauspieler:innen und Zuschauer:innen, dem gemeinsamen Entscheiden des Verlaufs der Vorstellung oder unerwarteten Berührungen experimentiert und das Verhältnis zwischen Bühne und Publikum hinterfragt wurde.³⁷ Im weiterhin bestehenden Sprechtheater brach sich die Einsicht Bahn: „Wo Menschen leiblich aufeinander treffen, reagieren sie aufeinander.“³⁸ Auch in der bildenden Kunst (etwa mit action painting, body art oder Videoinstallationen), in der Musik (man denke an den Komponisten John Cage) wie in der Literatur

³⁰ Fischer-Lichte, 2004: 11

³¹ vgl. Csulich, 2005: o.S.

³² vgl. Fischer-Lichte, 2021: 11f.

³³ Fischer-Lichte, 2004: 17

³⁴ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 13

³⁵ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 25

³⁶ Fischer-Lichte, 2021: 14

³⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 62

³⁸ Fischer-Lichte, 2004: 67

(für die sich Lesungen der Autor:innen etablierten), wurde mit dem Erlebnischarakter der Kunst experimentiert.³⁹

„Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als Aufführungen zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.“⁴⁰

Die Beziehung zwischen (Darstellenden) Künstler:innen und Zuschauer:innen erfuhr also einen radikalen Wandel und brachte neue Rollen hervor: Zuschauer:innen wurden zu teilnehmenden Akteur:innen.⁴¹ Sie waren nicht länger zum primären Zweck des Verstehens anwesend. Vielmehr stand die gemeinsame Erfahrung, „das Miterleben der wirklichen Körper und des wirklichen Raums“ im Fokus.⁴² Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Theater schlug sich dieser Wandel nieder. Zwischen dem Ende des 18. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts war das Theater mit Hauptaugenmerk auf den Text und seine Vermittlung hin untersucht worden. Somit fiel es unter den Bereich der Philologie.⁴³ Da der Textfokus nun nicht länger dem „radikal neue[n] Verständnis von Theater“ entsprach, entstand die Theaterwissenschaft, welche den Eigenheiten des Theaters über seine Sprache hinaus gerecht werden wollte. Eine Aufführung, so nahm man fortan an, konstituierte sich „erst im Zusammenspiel von Akteuren und Zuschauern auf je einmalige Weise“.⁴⁴ Ein prägender Mitbegründer dieser neuen Wissenschaft war Max Herrmann. Anfang des 20. Jahrhunderts hatte sich die Theaterwissenschaft an mehreren deutschen Universitäten etabliert. In den 1960er- und 1970er-Jahren erlebte sie mit dem Feld einen erneuten Schub.⁴⁵ In der „Ästhetik des Performativen“ wird das begriffliche Instrumentarium der Theaterwissenschaft um die Definition eines neuen Aufführungsbegriffs erweitert. Laut Fischer-Lichte ist eine Aufführung an ihren konkreten Augenblick gebunden. Sie muss daher nur erlebt werden. Dabei ist es unmöglich, das Gesamtkunstwerk wahrzunehmen. Man kann stets nur Ausschnitte erfahren. Hierin unterschiede sich die Darstellende Kunst prinzipiell von anderen Künsten wie etwa der Malerei, in der das Bild als materialisiertes Erzeugnis im Ganzen betrachtet werden könne.⁴⁶ Das Theater entziehe sich zudem einer abschließend erklärenden Deutung. Jeder Versuch, einzeln wahrgenommene Teile ins große Ganze zu fügen und so das Gesamtwerk zu interpretieren und zu

³⁹ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 22ff.

⁴⁰ Fischer-Lichte, 2004: 24f.

⁴¹ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 21f.

⁴² Fischer-Lichte, 2004: 17 und 24

⁴³ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 23

⁴⁴ Fischer-Lichte, 2021: 23 und 15

⁴⁵ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 25 und 42

⁴⁶ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 270

verstehen, bliebe lediglich ein nachträglicher Versuch. Zuschauer:innen hätten hier mit den Schwierigkeiten zu kämpfen, dass sie einerseits auf ihr Gedächtnis angewiesen seien, welches sich gewissen inneren und äußeren Faktoren anpasse und nie verlässlich objektive Erinnerungen liefere. Andererseits müssten sie dafür teilweise Nicht-Sprachliches in Sprachliches übersetzen, um darüber nachdenken und sprechen zu können.⁴⁷ „Jeder Versuch zu verstehen wird daran arbeiten, die ihm von der Sprache gesetzten Grenzen zu überschreiten, ohne daß dies jemals tatsächlich gelingen könnte.“⁴⁸ Damit einhergehend könne eine Aufführung nicht in ihrer konkreten Form dokumentiert werden. Zwar könne man sie in andere Medien wie eine Videoaufzeichnung überführen. Materialisiert würde damit aber lediglich ein Teil des Ereignisses. Die Aufführung als solche könne nicht noch einmal erlebt werden. „Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit“.⁴⁹ Die Aufführung sei weiterhin dadurch gekennzeichnet, dass ein:e Zuschauer:in in einem bestimmten Raum und Zeitfenster unabhängig vom Gefallen oder gar einer gedanklichen und emotionalen Abwesenheit zwangsläufig teilnehme. Stets sei jede anwesende Person Teil des Geschehens.⁵⁰ In diesem Wandel von Betrachter:innen der Bühne hin zu Handelnden findet sich eine der Hauptprämissen ihrer Schrift. Erst aus der Interaktion der Zuschauer:innen mit den auftretenden Künstler:innen und einander, also in raumzeitlicher Ko-Präsenz, erhalte das Kunstwerk seine konkrete Verkörperung. Die Reaktionen und Interaktionen, bezeichnet Fischer-Lichte als autopoietische feedback-Schleife,⁵¹ die bewirke, dass jede Aufführung kontingent, also zufällig immer anders, und unvorhersagbar sei.⁵² Alle Menschen, in welcher Rolle sie sich auch befänden, auch etwa anwesende Regisseur:innen oder Techniker:innen hätten die Möglichkeit, das Ereignis zu beeinflussen.⁵³ Hierdurch entwickelt die Aufführung selbst quasi ihre Handlungsfähigkeit: „Jeder bestimmt sie mit und läßt sich zugleich von ihr bestimmen, ohne dass ein:e einzelne:r volle Verfügungsgewalt über sie hätte.“⁵⁴ Bei neueren digitalen Theaterformaten sei die feedback-Schleife durch vereinzelt angebotene Partizipationsmöglichkeiten wie etwa die Abstimmung über das weitere Geschehen im Stück per Nachricht zwar nicht komplett unterbunden. In ihrer Intensität sei die Live-Aufführung mit physischer

⁴⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 276f.

⁴⁸ Fischer-Lichte, 2004: 280

⁴⁹ Fischer-Lichte, 2004: 127

⁵⁰ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 270

⁵¹ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 61

⁵² vgl. Fischer-Lichte, 2004: 77; Weltzien, 2005: o.S.

⁵³ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 186

⁵⁴ Fischer-Lichte, 2004: 268

Anwesenheit jedoch weit überlegen, diese feedback-Schleife lebendig zu halten.⁵⁵ Weiterhin verwendet Fischer-Lichte den Begriff der Emergenz als damit in Zusammenhang stehendes Merkmal von Aufführungen. Hiermit sind „unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, die zum Teil nachträglich durchaus plausibel erscheinen“⁵⁶ gemeint. „[J]ede Aufführung [sei somit] einmalig und unwiederholbar“.⁵⁷ Diese Merkmale, die den Kern der Ästhetik des Performativen bilden, rechtfertigen nach Fischer-Lichte die Forderung zur Reformulierung des traditionellen Aufführungsbegriffs hin zu einem performativen Ereignisbegriff.⁵⁸

Es „lässt sich annehmen, dass sich in einer Ästhetik des Performativen die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik kaum säuberlich voneinander trennen lassen.“⁵⁹ Fischer-Lichte schafft eine Verknüpfung der Entwicklungen innerhalb der Darstellenden Künste einerseits mit dem als performative turn bezeichneten Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften andererseits. Sie macht mehrere performative turns aus, einmal ab etwa 1900, einmal ab etwa 1960 und einmal ab etwa 1990, wobei der zweitgenannte ihren hauptsächlichsten Fokus erfährt. Dies soll auch in der vorliegenden Arbeit geschehen. Die Ausgangslage bildet das lange vorherrschende Konstrukt, der einzelne europäische Mensch wie die Gesellschaft als Ganze sei durch Rationalität und Vernunft gesteuert, während andere, nicht-europäische Kulturen emotional und impulsiv entschieden und handelten.⁶⁰ Fischer-Lichte folgend, wurde hier analog dazu das Bild einer Spaltung zwischen Geist und Körper gezeichnet, wobei die selbstzugeschriebene Prämisse europäischer Gesellschaften auf ersterem liege.

„Der abendländische Zivilisationsprozess [...] schreitet angeblich um so erfolgreicher voran, je besser es dem Menschen gelingt, seinen Körper der Kontrolle seines Geistes zu unterwerfen, von seinem Körper zu abstrahieren und sich von den Bedingungen zu befreien, die mit seiner körperlichen Existenz gesetzt sind.“⁶¹

Den s.g. „primitiven“ oder „exotischen“, d.h. nicht-europäischen Kulturen, wurde demgegenüber eine „Leibzentriertheit“ attestiert.⁶² In den europäischen Kulturwissenschaften des 19. Jahrhunderts wurde zudem angenommen, dass jene „Leibzentriertheit [...] sich u. a. in den verschiedensten Arten von Aufführungen wie Ritualen, Festen, Zeremonien,

⁵⁵ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 115-119 und 121

⁵⁶ Fischer-Lichte, 2004: 268

⁵⁷ Fischer-Lichte, 2004: 82

⁵⁸ vgl. Csulich, 2005: o.S.

⁵⁹ Fischer-Lichte, 2004: 82

⁶⁰ vgl. Grossberg, 2003: 165

⁶¹ Fischer-Lichte, 2004: 172

⁶² Fischer-Lichte, 2021: 14

Spielen u. Ä. manifestierte“.⁶³ Dieses kontrastierte sich mit dem Verständnis europäischer kultureller Artefakte als Texte:

„Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich in europäischen Gesellschaften ein Verständnis der eigenen Kultur durchgesetzt und verfestigt, das sich im Wesentlichen auf die überlieferten Texte bezog. Nach diesem Verständnis artikulierte sich die moderne europäische Kultur überwiegend in Texten und Monumenten, in denen sie sich angemessen repräsentiert sah.“⁶⁴

Der Ritualforscher Robertson Smith sorgte in den 1950er-Jahren für einen Einschnitt in dieses Verständnis. Er konstatierte, statt „Mythen, Lehren und Dogmen“ seien es die „gemeinsam ausgeführten körperlichen Handlungen [...], welche eine Gemeinschaft hervorbringen.“⁶⁵ Dabei unterschied er nicht zwischen europäischen und nicht-europäischen Gesellschaften, sondern attestierte bspw. auf dem europäischen Kontinent verbreiteten Religionen, dessen rituelle Handlungen trügen stärker zum Zusammenhalt der Glaubensgemeinschaft bei als ihre Dogmen.⁶⁶ Auch das Theater erhalte rituelle Züge und trüge so seinen Teil zur Ausformung der Gesellschaft bei.⁶⁷ Nicht viel später nach Smith legte der Soziologe Erving Goffmann sein Werk zur Theatralität des alltäglichen Lebens vor, welches schnell zu einem „kulturwissenschaftlichen Grundkonzept“⁶⁸ wurde. Milton Singer ergänzte das Feld um seinen Begriff der „cultural performance“, mit der er eine besondere kulturelle Aufführungspraktik zum Zwecke der Selbstdefinition einer Gesellschaft bezeichnet.⁶⁹ Als Kriterium zur Grenzziehung zwischen europäischen und nicht-europäischen Kulturen galten Rituale fortan als obsolet.⁷⁰ Das Wegfallen dieses normativ aufgeladenen, scheinbaren Unterscheidungskriteriums reihte sich in die vom Philosophen Herbert Marcuse als Kulturrevolution deklarierte Entwicklung ein, der zahlreiche Unabhängigkeitsbewegungen ehemals kolonisierter Gebiete v.a. des globalen Südens folgten.⁷¹ Die Erkenntnis, dass Rituale in jeder Kultur und Gesellschaft existieren und wesentlich dazu beitragen, soziale Wirklichkeit zu konstituieren, veränderte den grundsätzlichen Rahmen zur Untersuchung von Kultur. Fortan sahen sich die Theater- und Kulturwissenschaft mit der Herausforderung konfrontiert, ihren Gegenstand nicht nur in Materialisierungen (z.B. in Form von Texten) zu begreifen und zu untersuchen, sondern Artefakte wie (nicht-sprachliches) Handeln einzubeziehen. Letztendlich setzte sich ein Bild des Menschen durch, der nur in der Kombination aus Geist und Körper existiere, ohne dass zwischen

⁶³ Fischer-Lichte, 2021: 14

⁶⁴ Fischer-Lichte, 2021: 14

⁶⁵ Fischer-Lichte, 2021: 17

⁶⁶ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 44

⁶⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 20

⁶⁸ Fischer-Lichte, 2021: 34f.

⁶⁹ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 37

⁷⁰ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 17

⁷¹ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 34

diesen beiden ein Kampf um die Vorherrschaft stattfände. „Geist ist nicht ohne Körper zu haben und artikuliert sich im bzw. als Leib.“⁷² Dieser Paradigmenwechsel in den Geistes- und Kulturwissenschaften wird als performative turn bezeichnet. Die Bezeichnung basiert auf dem Wort Performativität, welches 1955 durch John Austin eingeführt wurde. In der durch ihn begründeten Sprechakttheorie steht es für die praktische Ausführung von etwas Gesprochenem. Sprechakte beschreiben Dinge nicht nur, sie vollziehen sich teilweise selbst. Dies lässt sich etwa durch eine Taufe oder eine Eheschließung veranschaulichen.⁷³ Indem bestimmte Sätze wie „Ich taufe dich auf den Namen x.“ oder „Ich erkläre euch zu Mann und Frau.“ im Zusammenspiel mit gewissen anderen sozialen, oft institutionellen, Voraussetzungen ausgesprochen werden, haben sie wirklichkeitskonstituierenden Charakter. Diese Sätze „sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun“.⁷⁴ Sie erfahren gleichzeitig eine Aus- und eine Aufführung ihrer selbst.⁷⁵ Insofern schließt der Performativitätsbegriff das Erkennen des „grundsätzlich inszenatorischen Charakters kultureller Sinnproduktionen“⁷⁶ mit ein. Nachdem Austins Performativitäts-Begriff zunächst zeitweise in Vergessenheit geriet, erfuhr er nach 1988 eine Wiederaufnahme in die Kulturwissenschaften. Dieser Umstand geht auf die Philosophin Judith Butler zurück, die in ihren Schriften veranschaulicht, inwiefern Gender und andere soziale Identitäten durch ihr eigenes Performen entstehen.⁷⁷ Zunächst hatten die Begriffe Theatralität und Performativität nebeneinander gestanden und waren nicht immer scharf voneinander trennbar. Klar war, dass

„beide den Aufführungscharakter von Kultur unterstreichen, allerdings jeweils mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Während Theatralität sich auf den jeweils historisch und kulturell bedingten Theaterbegriff bezieht und die Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten fokussiert, hebt Performativität auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab.“⁷⁸

Im deutschsprachigen Diskurs zum Thema tauchen nach wie vor beide Worte auf, während der Performativitätsbegriff international deutlich präsenter ist.⁷⁹

⁷² Fischer-Lichte, 2004: 172

⁷³ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 31f.

⁷⁴ Fischer-Lichte, 2004: 32

⁷⁵ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 32

⁷⁶ Csulich, 2005: o.S.

⁷⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 36f. und 39

⁷⁸ Fischer-Lichte, 2021: 35

⁷⁹ vgl. Fischer-Lichte, 2021: 35

3. Kulturförderung in Deutschland und das Konzept von Hoch- und Populärkultur

Zwar gibt es zahlreiche Formen der privaten Kulturfinanzierung. Diese Arbeit konzentriert sich zwecks ihrer Repräsentativität für den öffentlichen Stellenwert unterstützter Künstler:innen, Institutionen und Projekte aber auf die Förderung durch die öffentliche Hand. Grundlage dafür bildet Paragraph 52 der Abgabenordnung (AO), der Kultur als gemeinnützigen Zweck listet.⁸⁰

„Als Kulturförderung wird dabei die Gesamtheit der innerhalb eines Gemeinwesens öffentlich finanzierten oder subventionierten Kultur bezeichnet. Im traditionellen Verständnis gehört hierzu die direkte Finanzierung bzw. Förderung öffentlicher Institutionen und Kultureinrichtungen sowie privater, sogenannter freier Kultur- und Kunstschaffender.“⁸¹

Die öffentliche Kulturförderung verfolgt etwa die Sicherstellung der kulturellen Grundversorgung, die Unterstützung von Nachwuchskünstler:innen oder die Stärkung der Vielfalt.⁸² In Absatz 3 im Artikel 5 des Grundgesetzes (GG) ist der Meinungs- die Kunstfreiheit zugeordnet.⁸³ Die Bundesrepublik Deutschland hat eine Selbstverpflichtung zur Förderung von Kultur nicht direkt festgeschrieben. Ausschlaggebend ist aber ein Urteil des Bundesverfassungsgerichts vom 5. März 1974, welches die Formulierung im zitierten Absatz im GG auslegt:

„Als objektive Wertentscheidung für die Freiheit der Kunst stellt sie dem modernen Staat, der sich im Sinne einer Staatszielbestimmung auch als Kulturstaat versteht, zugleich die Aufgabe, ein freies Kunstleben zu erhalten und zu fördern.“⁸⁴

Entsprechend wird Deutschland als Kulturstaat betrachtet. Als Lehre aus dem nationalsozialistischen Regime, in dem Kultur zentral verwaltet und den Zwecken der zerstörerischen NS-Ideologie unterworfen wurde, liegt gleichzeitig ein hohes Gewicht auf der Staatsferne. Der Bund fördert nur Projekte von nationaler Bedeutung, sehr innovativem Charakter und/oder internationaler Strahlkraft.⁸⁵ Die Entscheidung, welche Projekte eine Förderung erhalten, unterliegt keinem direkten staatlichen Einfluss. Dafür erfolgt entweder ein jährlicher Personalwechsel in den Beiräten und Jurys oder es werden vermittelnde Instanzen zwischengeschaltet.⁸⁶ Es gibt, wie in vielen anderen Staaten üblich, kein Kulturministerium des Bundes. Seit 1998 gibt es allerdings den Posten Kulturstaatsminister:in,

⁸⁰ vgl. § 52 Gemeinnützige Zwecke, Absatz 2, Satz 5, Abgabenordnung (AO)

⁸¹ Koß et al., 2018: 2

⁸² vgl. Koß et al., 2018: 6

⁸³ vgl. Koß et al., 2018: 2

⁸⁴ BVerfGE 36, 321 (331)

⁸⁵ vgl. Touring Artists, o.J.

⁸⁶ vgl. Koß et al., 2018: 2

auch als Beauftragte:r der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) betitelt,⁸⁷ den derweil Claudia Roth innehat. Aus dem Etat der BKM erhalten etwa auch die die Kulturstiftung des Bundes und der Fonds Darstellende Künste ihre Mittel.⁸⁸ Auch über das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) und das Auswärtige Amt wird Kultur gefördert. Ersteres unterstützt etwa im Rahmen des Programms „Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung“. Das Auswärtige Amt finanziert seine beiden hauptsächlichen, im Ausland kulturpolitisch tätigen Mittlerorganisationen Goethe Institut und Institut für Auslandsbeziehungen (ifa).⁸⁹ Für den Balanceakt zwischen der Selbstverpflichtung zum Kulturstaat und der Staatsferne findet der Großteil der öffentlichen Kulturförderung auf kommunaler, regionaler und Landesebene statt. Alle öffentlichen Kulturausgaben zusammen betragen 2020 insgesamt 14,5 Milliarden Euro, was 0,43 Prozent des Bruttoinlandsproduktes entsprach.⁹⁰ Die Maßnahmen erreichen die Bereiche „Theater, Musik, wissenschaftliche und nichtwissenschaftliche Bibliotheken und Museen, Denkmalschutz und -pflege, Kulturelle Angelegenheiten im Ausland und Sonstige Kulturpflege, öffentliche Kunsthochschulen sowie die Verwaltung für kulturelle Angelegenheiten.“⁹¹ Etwa die Hälfte der Ausgaben lagen bei Städten und Gemeinden. Neben ihnen sind in erster Linie die Bundesländer für die Kulturförderung zuständig. Im Artikel 30 des Grundgesetzes ist die Kulturhoheit der Länder verankert. Letztere führen ihre Zuständigkeit ihrerseits noch einmal in ihrer Landesverfassung auf.⁹² Wie in Sachsen das Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst oder in Berlin der Senat für Kultur und Europa üben in den Ländern die jeweiligen Ministerien die Verantwortung aus.⁹³ In der Kultusministerkonferenz kommen Minister:innen aller Länder zusammen.⁹⁴ In Einzelfällen, wie bei der Kunststiftung Baden-Württemberg, wird die Abwicklung der Förderungen von den Ländern an bestimmte Kulturstiftungen weitergereicht. In den Kommunen und Regionen sind jeweils die Kulturämter in Verantwortung. Neben den Förderungen von Projekten sind Kulturpreise ein gängiges Mittel der Unterstützung. Meist werden sie wie die Förderungen auf Antrag von den Städten, Gemeinden oder Ländern ausgeschrieben und vergeben.⁹⁵ Die Bereiche Theater und Musik erhielten 2020 mit beinahe ein Drittel der Gesamtausgaben für Kultur von Bund,

⁸⁷ siehe <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien>

⁸⁸ vgl. Touring Artists, o.J.

⁸⁹ vgl. Touring Artists, o.J.

⁹⁰ vgl. Statistischen Ämter des Bundes und der Länder, 2022: 19

⁹¹ Statistischen Ämter des Bundes und der Länder, 2022: 19

⁹² vgl. Koß et al., 2018: 2

⁹³ vgl. Touring Artists, o.J.

⁹⁴ vgl. siehe <https://www.kmk.org/kmk/mitglieder.html>

⁹⁵ vgl. Touring Artists, o.J.

Ländern und Gemeinden.⁹⁶ Innerhalb der Darstellenden Künste erhalten die Stadt- und Staatstheater den größten Teil der Zuwendungen, während freie Darstellende Künste einen vergleichsweise kleinen Betrag teilen.⁹⁷ Mit den freien Darstellenden Künsten werden Projekte bezeichnet, die außerhalb einer öffentlichen Trägerschaft und außerhalb der institutionalisierten Struktur eines Stadt-, Staats- oder Privattheaters stehen und daher die Verantwortung für ihre künstlerischen wie finanziellen Vorhaben selbst tragen. Förderprofile und Anforderungen an den Antragsinhalt können bei den Kulturämtern und Landesministerien sehr verschieden sein und sollten vorab sorgfältig studiert werden.⁹⁸ Der Berliner Kultur- und Europaseparator Klaus Lederer weist aufgrund des damit verbundenen hohen Aufwands auf das neu entstandene Jobprofil Antragsteller:in hin.⁹⁹ In der Regel setzen kommunale oder Landesförderungen einen festen Wohnsitz in der jeweiligen Kommune bzw. dem jeweiligen Land voraus. Auf Bundesebene ist meist ein fester Wohnsitz in Deutschland erforderlich, bspw. für einen Antrag beim Fonds Darstellende Künste.¹⁰⁰ Die Gewährung einer Förderung setzt in der Regel eine Ko-Finanzierung mit mindestens einer weiteren Institution oder einem Unternehmen sowie eine anteilige Eigenfinanzierung voraus. Eine Projektförderung umfasst eine zeitliche, inhaltliche und finanzielle Begrenzung und kann nur einmalig beantragt werden. Demgegenüber steht etwa eine institutionelle Förderung, welche in der Regel jährlich zur Deckung der Gesamtkosten einer Einrichtung beantragt wird. Der bereits erwähnte Fonds Darstellende Künste fördert seit mehr als 30 Jahren Produktionen in den Bereichen Theater, Performance und Tanz.¹⁰¹ Als erfahrene Förderinstitution auf Bundesebene besitzt er besondere Strahlkraft und ein großes Potential für Impulsgebung in den Darstellenden Künsten. Zur Eingrenzung von Darstellenden Künsten benennt seine Website „Schauspiel, Musiktheater, Tanz, Figuren- und Objekttheater, Performance, Theater für junges Publikum, site specific performances, performative Installationen sowie Gaming“.¹⁰² Neben der finanziellen Förderung erfüllt der Fonds DaKu außerdem eine Beratungsfunktion für die freie darstellende Kunstszene und wirkt kulturpolitisch vermittelnd.¹⁰³ Mit 164 Millionen Euro für sein Programm „Neustart Kultur“ konnte der Fonds DaKu einen wesentlichen Beitrag zur Stabilisierung der freien Szene während der akuten Pandemiezeit leisten. Zusammen mit Erträgen aus der

⁹⁶ vgl. Statistischen Ämter des Bundes und der Länder, 2022: 20

⁹⁷ vgl. Koß et al., 2018: 4

⁹⁸ vgl. Touring Artists, o.J.

⁹⁹ vgl. Behrendt, 2021: 53

¹⁰⁰ vgl. siehe <https://www.fonds-daku.de/>

¹⁰¹ vgl. 2023 Fonds Darstellende Künste, o. J.

¹⁰² 2023 Fonds Darstellende Künste, o. J., nachträgliche Anmerkung: seit 2023 auch direkte Erwähnung des Zeitgenössischen Zirkus, siehe <https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/selbstverstaendnis-fonds/>

¹⁰³ vgl. 2023 Fonds Darstellende Künste, o. J.

Selbstbewirtschaftung des Fonds in Höhe von 7,5 Millionen Euro und nun durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien zugesicherte weitere 3 Millionen Euro zeichnet der Fonds DaKu ein positives Bild für das Jahr 2023:

„Damit ist die drohende, harte Abbruchkante in der Förderung der Freien Darstellenden Künste nach Auslaufen der NEUSTART KULTUR-Mittel im Sommer 2023 dank des persönlichen Engagements der Kulturstaatsministerin vorerst abgemildert.“¹⁰⁴

Jegliche Entscheidung darüber, welche Institutionen, Künstler:innen und Projekte subventioniert werden, stellt zwangsläufig die Frage danach, welche Kultur dies wert ist, sowie wer dies anhand welcher Kriterien beurteilt.¹⁰⁵ Das Fördern bestimmter Vorhaben ist stets ein Vernachlässigen anderer. Dem ist die Idee implizit, dass der Förderung für würdig befundene Vorhaben einen künstlerischen Charakter aufweisen und andere nicht.¹⁰⁶ Die normativ geprägte Debatte dazu bringt für gewöhnlich Gegensatzpaare hervor: Es wird eine ernste Kultur von einer unterhaltenden Kultur (E- und U-Kultur), eine kultivierte von einer gewöhnlichen, eine elitäre von einer gemeinen Kultur unterschieden.¹⁰⁷ Weil am geäußertesten, wird sich in dieser Arbeit vorrangig auf das Begriffspaar Hoch- und Populärkultur bezogen. Der Populärkulturbegriff besitzt seinen Ursprung im lateinischen Nominativ *populus* mit seinem dazugehörigen Adverb *popularis*, kann daher also schlicht als „auf das Volk bezüglich“¹⁰⁸ gefasst werden. Noch heute werden die „Kategorien mit verschiedenen Gesellschaftsschichten identifiziert.“¹⁰⁹ Einen wesentlichen Ursprung hat das Kulturförderungssystem in Deutschland auf Werten des im 18. Jahrhundert hervorgegangenen Bürgertums. Mit dem Bürgertum war eine neue Gesellschaftsschicht entstanden, welche sich „von den Bevormundungen durch die höfische Gesellschaft allmählich emanzipiert“¹¹⁰ hatte, gleichzeitig aber Mittel und Wege suchte, sich von der breiten Unterschicht abzugrenzen. Kulturveranstaltungen konnten dazu beitragen. In den entstehenden Theatersälen und Opernhäusern konnte man zusammenkommen, kulturelle Werte stärken und eine gemeinsame Identität verfestigen. Von Künstler:innen aus der Bürgerschicht hervorgebrachte Artefakte und Praktiken wurden als das Beste in den Kanon einer Hochkultur eingeordnet. Dem gegenüber wurden abwertende Begriffe wie Unterhaltung, später U-Kultur oder Populärkultur, für jene kulturellen Erzeugnisse und Praktiken der breiten untergeordneten Klassen, auch Kolonialbevölkerungen und Frauen, gefestigt.¹¹¹ Ihnen

¹⁰⁴ 2023 Fonds Darstellende Künste, 2023

¹⁰⁵ vgl. Grossberg, 2003: 164

¹⁰⁶ Shapiro & Heinich, 2012: o.S. und Shapiro, 2019: 271

¹⁰⁷ vgl. Grossberg, 2003: 164

¹⁰⁸ Hügel, 2003a: 343

¹⁰⁹ Grossberg, 2003: 164f.

¹¹⁰ Gebesmair, 2010: 77

¹¹¹ vgl. Grossberg, 2003: 164f.

wurde lediglich eine als primitiv oder minderwertig angesehene Kultur attestiert. Die Beurteilung, was diese ausmachte, oblag lediglich Vertreter:innen des Bürgertums selbst. So „ging die Entstehung der E-Kultur einher mit der Etablierung einer neuen Berufsgruppe, die die Interpretation und Bewertung von Kultur professionalisierte und entsprechend der neuen Klassenlage vornahm.“¹¹² Es entwickelten sich institutionalisierte Mechanismen zur Ernennung und Voranbringung von geeigneter, für würdig erachteter Kultur, womit jene, die den Ansprüchen der bürgerlichen Kulturelite nicht gerecht wurde, sich in einer nachteiligen Situation wiederfand. Entsprechend des aufklärerischen Bildungsideals wurden, wie sich im vorigen Kapitel für das Theater gezeigt hat, in den hochkulturellen Einrichtungen neue Ideen propagiert, „dem (aufklärerischen) Traum von Fortschritt und der Hervorbringung von Wissen verpflichtet“.¹¹³ Wie ein fortschrittliches gesellschaftliches Miteinander zu gestalten sei, fand hier künstlerischen Ausdruck und ein Vermittlungsinstrument. Das städtische Bürgertum schaffte es, die s.g. Hochkultur allgemeingültig zur dominanten Kultur zu erheben. In erster Linie als „Ausweis moralischer Überlegenheit“¹¹⁴ gegenüber den Unterschichten fungierend, verfolgte eine bürgerliche Kulturelite das „Projekt, die Identität der neu entstehenden Nationalstaaten zu formulieren und zu beschützen.“¹¹⁵ Es verfestigte sich, dass kulturelle Artefakte nicht nur aufgrund ihrer bürgerlichen Autor:inenschaft einem Kanon der Hochkultur zugeordnet wurden, auch wurden Kunst und Kultur ihrerseits danach beurteilt, welche Menschen sie rezipierten. Zudem trug sie zur Hervorbringung sozialer Schichten bei.¹¹⁶

„Es gibt weder so etwas wie reine kulturelle Praktiken, [...] noch gibt es jemals eine einfache Beziehung zwischen spezifischen kulturellen Praktiken und bestehenden sozialen Gruppen, die unabhängig von ihren kulturellen Praktiken existieren. Erst in der Auseinandersetzung um diese kulturellen Unterscheidungen konstruieren sich soziale Identitäten und Gruppen.“¹¹⁷

Die Konzepte von Hoch- und Populärkultur sind im Wesentlichen zum Zweck der sozialen Distinktion entstanden und liefern sich somit gegenseitig das wesentliche Pendant, aufgrund dessen sie überhaupt aufrecht erhalten werden können. „Jede kann [...] nur bestimmt werden in Bezug auf ihre Differenz zur anderen“.¹¹⁸ Lawrence Grossberg schreibt: Während man „Prestige durch sein Wissen, seine Wertschätzung und den Besitz von E-Kultur“ erhalten könne, träfe dies „auf U-Kultur so bestimmt nicht zu.“¹¹⁹ Er vernachlässigt

¹¹² Grossberg, 2003: 165

¹¹³ Gebesmair, 2010: 78

¹¹⁴ Gebesmair, 2010: 86

¹¹⁵ Grossberg, 2003: 165

¹¹⁶ vgl. Grossberg, 2003: 164

¹¹⁷ Grossberg, 2003: 167

¹¹⁸ Grossberg, 2003: 165

¹¹⁹ Grossberg, 2003: 165

die Frage, in welchem sozialen Kontext Prestige erlangt wird. Auch einer Unterschicht zugeordnete Menschen geben einander Anerkennung für das Beherrschen U-kultureller Praktiken. Genauer wäre daher zu sagen, dass ein wissender Umgang mit, das Wertschätzen und Besitzen von E-Kultur tendenziell eher von allen Bevölkerungsschichten als gehoben oder intellektuell anerkannt wird, während sich der Zuspruch für jenen Umgang mit U-Kultur tendenziell auf die eigenen Reihen beschränkt. Zustimmen lässt sich Grossberg in der Feststellung, dass sich E-Kultur darüber auszeichnet, dass es eher in ökonomisches Kapital umsetzbar ist. Eine Sensibilität für das Erkennen und Wertschätzen von E- wie von U-Kultur erigne man sich mit der Sozialisation an, also durch das Anlernen bestimmter Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen.¹²⁰

„Die Tatsache, daß es unangemessen ist, während eines ‚klassischen‘ Konzerts aufzustehen und zu tanzen, zu klatschen und zu schreien, bedeutet nicht, dass es unmöglich ist, solche ‚vulgären‘ Reaktionen zu haben, sondern daß wir dazu erzogen wurden, kulturellen Formen in angemessener Weise beizuwohnen und auf sie zu reagieren.“¹²¹

Das spezifische kulturelle Produzieren wie Konsumieren einer Person bedeutet mehr oder weniger bewusst die „Verortung der eigenen Position [bzw.] Abgrenzung zur Position anderer“.¹²² Statt intellektuelle Prozesse anzustoßen, riefte die U- oder Populärkultur eher intuitive Reaktionen hervor. Ihr werden die Eigenschaften „rührselig, gefühlsbetont, launisch, aufregend, lüstern, karnevalesk“ zugeschrieben.¹²³ Zugunsten rationaler, vernunftgesteuerter und textbasierter Kultur geht mit dieser Einteilung eine von Fischer-Lichte bereits angedeutete Abwertung von Emotion einher.¹²⁴ Für Hochkultur

„entstammen ihre Ausprägungen und Werte größtenteils der Aufklärung, die Geist, Wahrheit, Denken und Rationalität über Körper, Lust und Gefühl erhob [...] Auf der anderen Seite wurde die U-Kultur, die Kultur der Unterschichten, der ausgeschlossenen Bevölkerungsgruppen für nieder und vulgär gehalten.“¹²⁵

Weitere Assoziationen mit letzterer waren etwa Schund, Kitsch oder Trivialität, wodurch deutlich wird: „die Mißachtung des Populären schließt letztlich die Mißachtung derer, die es konsumieren, ein“.¹²⁶ Oft verkannt wird das kritische Potential von Massenkultur, freier zu experimentieren und das herrschende Gesellschaftssystem zu hinterfragen, eben weil ihre Akteur:innen normierten Ansprüchen der Hochkultur nicht unterliegen.¹²⁷ Hans-Otto Hügel meint hierzu: „Die Ausgrenzung der Unterhaltung ermöglichte einer Ästhetik des

¹²⁰ Grossberg, 2003: 165

¹²¹ Grossberg, 2003: 166

¹²² Zocco, 2011: 141

¹²³ Grossberg, 2003: 166

¹²⁴ vgl. Grossberg, 2003: 166

¹²⁵ Grossberg, 2003: 165

¹²⁶ Hügel, 2003a: 345

¹²⁷ vgl. Grossberg, 2003: 165 und Hügel, 2003: 75

Schrankenlosen, der Phantasie, der Grenzüberschreitung sich auszubreiten und weiter zu entwickeln.“¹²⁸ Der hochkulturelle Kanon „schien unveränderlich und beständig in Zeit und Raum.“¹²⁹ Ab etwa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, nach wie vor in der europäischen Industrialisierung, traten aber mehr und mehr politische Akteur:innen auf, die die dahinter liegende elitäre Position infrage stellten. Sie strebten an, Hochkultur der breiten Bevölkerung zugänglich zu machen. Zu diesem Zwecke entstanden neue Institutionen wie öffentliche Schulen, Universitäten, Bibliotheken, Museen und Konzerthallen.¹³⁰ Als Ergebnis einer kulturellen Kommerzialisierung im 20. Jahrhundert wurde der Begriff der Massenkultur geläufig, der sich neben jene der U- und der Populärkultur einreicht.¹³¹ Noch stärker als zuvor trat das Kriterium zutage, nicht nur welche, sondern wie viele Menschen ein kulturelles Gut oder eine Praktik konsumierten. Sobald etwas von einer (undefinierten) Masse konsumiert wurde, wurde es normativ abgewertet: „Hier steht das Wahre, Gute, Schöne – dort das abgeschmackte, triviale, populäre Massenprodukt.“¹³² Analog dazu formuliert der französische Soziologe Pierre Bourdieu in seinen Beobachtungen zu hierarchischen Beziehungen innerhalb des literarischen Feldes, dass die Wahrnehmung von Literaturgattungen, Werken und Autor:innen meist genau entgegen zu ihrem kommerziellen Erfolg als intelligent und künstlerisch wertvoll geschehe:¹³³

„Tatsächlich nimmt der mit einer bestimmten kulturellen Praxis verknüpfte Kredit mit wachsendem Umfang und vor allem mit wachsender sozialer Streuung des Publikums tendenziell ab (und zwar deshalb, weil der Wert des Kredits an Anerkennung, den der Konsum verschafft, abnimmt, wenn die besondere Kompetenz, die dem Konsumenten zuerkannt wird, abnimmt“.¹³⁴

Zuletzt soll der Unterhaltungsbegriff Erwähnung finden, welcher v.a. ökonomischen Kriterien unterliegt. Aufgrund reiner Profitorientierung offeriere das Unterhaltungsformat dem Publikum leicht zugängliches Vergnügen, Amüsement und Zerstreuung.¹³⁵ Unterhaltung bildet einen Gegenpol zu Kunst und Hochkultur.¹³⁶ Das dichotome Kultursystem ist es sozialen Wandlungsprozessen unterworfen:

„Die Konstruktion der Differenz zwischen E und U ist Schauplatz eines fortwährenden Ringens; Inhalt und Publikum eines jeden wechseln von einer historischen Periode zur nächsten, von einem geographischen Schauplatz zum anderen.“¹³⁷

¹²⁸ Hügel, 2003: 75

¹²⁹ Grossberg, 2003: 165

¹³⁰ vgl. Grossberg, 2003: 165 und 86

¹³¹ vgl. Grossberg, 2003: 166

¹³² Hügel, 2003a: 345

¹³³ vgl. Bourdieu, 1999: 187

¹³⁴ Bourdieu, 1999: 190

¹³⁵ vgl. Hügel, 2003: 76f.

¹³⁶ vgl. Hügel, 2003: 73 und 77

¹³⁷ Grossberg, 2003: 166

Fischer-Lichte behauptet, gerade die Performancekünste der 1960er und 1970er-Jahre trügen wesentlich zur Auflösung der dichotomen Sichtweise bei.¹³⁸ Tatsächlich ist die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur nicht verschwunden, jedoch verliert sie seit dieser Zeit zunehmend an Bedeutung.¹³⁹ Bildungsexpansion und ein sich festigender Wohlstand in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglichen, das v.a. 1968 lautstark postulierte Ideal von mehr Gleichberechtigung in der Kulturlandschaft zu adressieren:

„Jüngere Generationen von Kulturschaffenden etwa trachten danach, neue ästhetische Bewertungskriterien durchzusetzen und stellen damit den institutionellen Rahmen grundsätzlich in Frage. In organisationalen Feldern lässt sich beobachten, dass neue Wettbewerber nicht bloß auf die Gewinnung von Marktanteilen abzielen, sondern auch die institutionellen Regeln zu ihren Gunsten zu verändern suchen.“¹⁴⁰

In der Kulturpolitik setzt sich ein Paradigmenwechsel durch. Ziel war nun, das hierarchische Denken aus dem Kultursystem zu streichen, an dessen Stelle einen möglichst niedrigschwelligen Zugang zu Kultur für die ganze Bandbreite der Bevölkerung zu setzen und Förderungen gerecht zu verteilen. Ein prominenter Vertreter dieser neuen Agenda ist Hilmar Hoffman, der ehemalige Frankfurter Kulturdezernent, mit seinen Schlagworten Kultur für alle.¹⁴¹ Hochkulturelle Einrichtungen wurden durchlässiger.¹⁴² Gleichzeitig werden vermehrt der Soziokultur und der freien Szene zugeordnete Künstler:innen, Einrichtungen und Projekte gefördert. Unüberbrückbare Gegensätze zwischen Hoch- und Populärkultur seien durch graduelle Differenzen ersetzt worden.¹⁴³ Auch „die Grenzen zwischen den Genres und Formaten beginnen zu schwinden.“¹⁴⁴ Verschiedene Kunstformen, besonders seit den 1980er Jahren, „überschreiten die Grenzen zwischen Information und Unterhaltung, Fakt und Fiktion, hoher und niederer Kultur“ und sind zunehmend Mischformen.¹⁴⁵

Zwar erkennt Fischer-Lichte, dass die meisten Menschen Darstellende Kunst intuitiv etwa von einer Sportveranstaltung, einem politischen Treffen oder einem Fest unterscheiden können.¹⁴⁶ Eine genauere Definition, was Kunst sei, wer dies festlege, sei jedoch schwierig bis unmöglich. Es handelt sich um einen Streitbegriff. Ein Zweck, überhaupt einen Kunstbegriff zu definieren, liegt in der Orientierung für angemessenes Verhalten. Fischer-Lichte

¹³⁸ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 356

¹³⁹ vgl. Gebesmair, 2010: 89

¹⁴⁰ Gebesmair, 2010: 83

¹⁴¹ Scheytt & Sievers, 2010: 30

¹⁴² vgl. Gebesmair, 2010: 77

¹⁴³ Fischer-Lichte, 2004: 356f.

¹⁴⁴ Gebesmair, 2010: 77

¹⁴⁵ Müller, 2003: 213 und vgl. Zocco, 2011: 140

¹⁴⁶ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 352

betrachtet das einzig valide Merkmal als das Setzen eines Rahmens als Kunst.¹⁴⁷ Ein solcher offener Kunstbegriff spiegelt letztlich nur die Vielfalt der Formen, welche sich entwickelt haben, und nicht selten ein spontanes Entscheiden über die Ausrichtung des eigenen Verhaltens verlangen. Der heutige Kunstbegriff ist also weniger abhängig von sozialer Zuordnung. Vielmehr verortet sich Kunst in einem autonomen Bereich der Gesellschaft, d.h. sie wird als keinem externen Zweck unterliegend gefasst. Wie damals das entstehende Konzept der Hochkultur, wird dieser Wert wesentlich von Berufen „hinter der Bühne“ gefestigt: „Über die Einhaltung der Autonomie wachte von nun an ein ständig wachsendes Heer von Kritikern, Theoretikern, Administratoren, Zensoren, Agenten u.a.“¹⁴⁸ Interessant ist die Wehrhaftigkeit des Konzepts trotz der radikalen Experimente der Aktions- und Performancekunst der 1960er-Jahre:

„Aber bereits zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Institution Kunst so gefestigt, daß alle Attacken gegen sie und gegen die Autonomie der Kunst nicht nur ins Leere stießen, sondern ihr vielmehr integriert wurden“.¹⁴⁹

Die Autonomie der Kunst ist heute eine etablierte Institution in der Gesellschaft. Für die Einordnung eines Werks als Kunst ist nicht länger nur die soziale Herkunft des:der Autors: Autorin oder die Präsentationsweise des Kunstwerks entscheidend. Gleichzeitig unterliegt das Erfassen unter dieser Kategorie nicht dem Zufall und ist nicht für immer in Stein gemeißelt. Häufig werden inhaltliche Komplexität, Ästhetik, Inspiration, Eingebung und individuelles Genie und damit Originalität und Authentizität herangezogen.¹⁵⁰ Die französischen Kunstwissenschaftler:innen Roberta Shapiro und Nathalie Heinich betonen das Hervorgehen dieser Einordnungen aus sozialen Prozessen in einem bestimmten Kontext.¹⁵¹ Für diesen Prozess prägen sie den Begriff der Artification und legen ihre Kunst-Definition vor: „Art is when artification has happened.“ D.h.: „Art emerges over time as the sum total of institutional activities, everyday interactions, technical implementations, and attributions of meaning.“¹⁵² 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.¹⁵³ Auch De-Artification, also das erneute Wahrnehmen als außerhalb der Kunst stehend, ist

¹⁴⁷ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 351

¹⁴⁸ Fischer-Lichte, 2004: 353

¹⁴⁹ Fischer-Lichte, 2004: 355

¹⁵⁰ vgl. Grossberg, 2003: 165

¹⁵¹ vgl. Shapiro, 2019: 265

¹⁵² Shapiro & Heinich, 2012: o.S.

¹⁵³ vgl. Shapiro, 2019a: o.S.

möglich.¹⁵⁴ Wie der Artificiation-Prozess konkret vonstattengeht, wird in Kapitel 5.1. untersucht.

4. Historie der Zirkussparten

4.1. Traditioneller Zirkus

Der Ursprung des Zirkus liegt nicht, wie aufgrund der Wortherkunft zunächst angenommen werden könnte, in römischen Spielen, sondern im Jahr 1768. In diesem eröffnete der Kavallerist Philip Astley in London die erste Kunstreitschule der Welt.¹⁵⁵ Dort veranstaltete er nachmittägliche Vorführungen „by combining several existing lines of popular entertainment [...] into a multi-act performance“.¹⁵⁶ Das von Reitkünsten bestimmte Programm zeigte neben Jonglage außerdem Gaukler:innen und andere Jahrmärktekünstler:innen, Seiltanz, Akrobatik, Zauberei, Feuer- und Schwertschluckerei, Feuerwerk, Wasserspiele sowie den aus dem britischen Theater entlehnten Clown.¹⁵⁷ Es behielt die Bezeichnung Pferdetheater. Zunächst bestand das Publikum v.a. aus Angehörigen des Adels sowie des Militärs.¹⁵⁸ Die Veranstaltung der Shows erwies sich als weniger aufwendig und kostspielig als die ebenfalls beliebten Theaterproduktionen der Zeit. Daher konnten erschwingliche Eintrittspreise durchgesetzt und gehalten werden, was für ein an ökonomischen Hintergründen gemischtes Publikum sorgte und den langfristigen wirtschaftlichen Erfolg des Zirkus mitverantwortet.¹⁵⁹ Von Astleys Erfolg ließen sich weitere englische Reitkünstler:innen zu ähnlichen Vorhaben motivieren. Die Bezeichnung als Zirkus erhielt diese Attraktion nach Eröffnung des Hughes' Royal Circus 1782. Mittlerweile hatte sich die für die Longe-Arbeit mit Pferden praktische, runde Manege etabliert. Im Jahr 1779 wurde das erste feste Zirkusgebäude eröffnet. Zahlreiche Zirkusgruppen waren in ganz England unterwegs, um ihre Shows entweder in Gebäuden anderer Darstellender Künste, auf großen Plätzen unter freiem Himmel oder aber in eigens dafür errichteten Holzkonstruktionen einem wechselnden Publikum zu präsentieren.¹⁶⁰ Schnell erfreuten sich die aus einzelnen Kurzstücken zusammengesetzten Performances einer breiten Beliebtheit und integrierten sich als ein Standard in Jahrmärkte.¹⁶¹ „In late eighteenth-century Britain, the circus

¹⁵⁴ vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S.

¹⁵⁵ vgl. Trapp, 2020: 12f.; Winkler, 2003: 528

¹⁵⁶ Wittmann, 2021: 19

¹⁵⁷ vgl. Trapp, 2020: 12f. und 148; Lavers et al., 2019: 159; Wittmann, 2021: 19; Winkler, 2003: 528

¹⁵⁸ vgl. Trapp, 2020: 12f.

¹⁵⁹ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 8; Wittmann, 2021: 32

¹⁶⁰ vgl. Wittmann, 2021: 22

¹⁶¹ Wittmann, 2021: 19

suddenly seemed to be everywhere".¹⁶² Die Entwicklung blieb nicht auf Großbritannien beschränkt. Über Frankreich fand der Zirkus seinen Weg auf das europäische Festland.¹⁶³ 1782 eröffnete Astley mit ‚Le Manège Anglais‘ ein Amphitheater unter freiem Himmel in Paris. Nach großem Publikumserfolg konnte seine Kompanie bereits ein Jahr später eine vom König angefragte Performance in Versailles spielen. Darauffolgend wurde das langfristig angelegte ‚Nouvel Amphitheatre‘ in der Rue Fabourg du Temple im Zentrum von Paris erbaut und wurde ein Jahrzehnt lang jährlich bespielt.¹⁶⁴ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Zirkustruppen auf ihren Streifzügen über den gesamten Kontinent keine Seltenheit mehr. Besonders beliebt war der Zirkus zunächst in Frankreich, Russland und Skandinavien, breitete sich mit der Zeit aber in der gesamteuropäischen Kunst- und Unterhaltungsbranche aus.¹⁶⁵ Das Überschreiten kultureller und sprachlicher Grenzen stellte für die zunächst v.a. auf physischen und visuell wirkmächtigen Spektakel kein Problem dar.¹⁶⁶ Im Jahr 1793 hatten britische Truppen den Zirkus erstmalig in die USA importiert. Auch hier konnte er schnell Fuß fassen und rief zahlreiche weitere, US-amerikanische Zirkusbetreiber:innen hervor.¹⁶⁷ Zwei von ihnen, Joshua Purdy Brown und Lewis Bailey, hatten 1825 als erstes ein großes Zelt als Veranstaltungsort für ihr mobile Vorstellung genutzt.¹⁶⁸ Diese Praktik setzte sich in Windeseile bei vielen weiteren Zirkusgruppen durch, war sie doch sehr viel kostengünstiger als die zuvor verwendeten Holzkonstruktionen. Zudem ermöglichten die Zelte ein schnelleres und unkompliziertes Touren, hielten Wetterumschwüngen aber dennoch ausreichend stand.¹⁶⁹ Somit erlebt der Traditionelle Zirkus in Hinblick auf seine Mobilität gewissermaßen eine gegenteilige Entwicklung des Theaters: Während das Theater seinen Ursprung in Wandertruppen fand und sich im Laufe einer Reformbewegung in der Aufklärung zunehmend feste Gebäude errichtete,¹⁷⁰ führte der Zirkus zunächst in festen Gebäuden auf und verlagerte seine Aufführungen erst dann in das mobile Zelt. Feste Zirkushäuser befinden sich heute fast nur noch in Frankreich und Spanien.¹⁷¹ Die Mobilität der Kompanien wurde weiterhin durch die Erfindung der Eisenbahn vorangetrieben, sodass Zirkusse in Europa und Nordamerika schon bald sehr flexibel von Stadt zu Stadt reisen konnten.¹⁷² So konnte die Bevölkerung nahezu aller

¹⁶² Arrighi & Davis, 2021: 8

¹⁶³ Winkler, 2003: 528

¹⁶⁴ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 8

¹⁶⁵ Arrighi & Davis, 2021: 8

¹⁶⁶ vgl. Wittmann, 2021: 26

¹⁶⁷ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 8

¹⁶⁸ vgl. Trapp, 2020: 12f.; Arrighi & Davis, 2021: 8; Winkler, 2003: 526 und 529

¹⁶⁹ vgl. Wittmann, 2021: 29

¹⁷⁰ vgl. Höhne, 2019: 18 und 25

¹⁷¹ vgl. Winkler, 2003: 527

¹⁷² vgl. Trapp, 2020: 12f.

größeren Städten Europas und Nordamerikas bereits in den 1820er Jahren mindestens einmal im Jahr in eine Zirkusvorstellung gehen.¹⁷³ Der internationale Charakter der Performancekunst war von Anfang an präsent, hatte doch bereits Astley bspw. italienische Clowns, flämische strong men und verschiedene Akrobatikgruppen aus dem arabischen Raum engagiert.¹⁷⁴ Die Verbreitung durch Reisen der Zirkustruppen erfuhr im Kolonialismus nochmals einen großen Schub. Neue Märkte und Talente konnten erschlossen werden.¹⁷⁵

„If the modern circus can be said to be a British invention, it was fabricated out of a variety of transnational components, which in turn facilitated its spread across the Continent and eventually around the world.“¹⁷⁶

Nach Touren v.a. US-amerikanischer Zirkusse in der Karibik erschlossen hauptsächlich europäisch geführte Kompanien Teile Asiens und Ozeaniens, woraufhin sich z.B. die japanische Jonglage in vielen Programmen etablierte.¹⁷⁷ Insgesamt kann diese erste Zeit des Traditionellen Zirkus als eine beeindruckende Erfolgsgeschichte gelesen werden, geprägt durch die „efficiency with which the circus delivered enjoyable entertainment to a broad audience“.¹⁷⁸ Schon in den 1850er-Jahren, also weniger als 100 Jahre nach seiner Erfindung, war Zirkus ein globales, kulturelles Phänomen und wurde in vielen Ländern v.a. Europas und Nordamerikas „von allen Altersgruppen und sozialen Schichten der Bevölkerung rezipiert“.¹⁷⁹ Während das Kunstreiten seit den Anfängen des Genres bis ins beginnende 20. Jahrhundert hinein prägend war, entwickelte sich mit der Zeit eine scheinbar endlose Bandbreite an Zirkusnummern in diversen Disziplinen.¹⁸⁰ Dazu zählten etwa die Kontorsion, die Präsentation besonderer Stärke, aber auch trainierte Tiere wie Ponys, Hunde, Affen oder Vögel. Der sich aufbauende globale Markt war sehr kompetitiv, sodass innerhalb der einzelnen Disziplinen immer wieder Innovationen stattfanden.¹⁸¹ „[E]ach skill category and the various apparatus employed by each skill has its own genealogy of historical emergence, development, and use.“¹⁸² Auch Clowns und komödiantische Elemente waren stets ein essentieller Teil des Traditionellen Zirkus.¹⁸³ Ein Clown gibt Laute von sich, sobald er scheinbar stürzt, Schmerz oder Anstrengung erfährt, während der:die

¹⁷³ vgl. Wittmann, 2021: 29

¹⁷⁴ Wittmann, 2021: 32

¹⁷⁵ vgl. Wittmann, 2021: 32; Arrighi & Davis, 2021: 8

¹⁷⁶ Wittmann, 2021: 24

¹⁷⁷ vgl. Wittmann, 2021: 28 und 32

¹⁷⁸ Wittmann, 2021: 19

¹⁷⁹ Winkler, 2003: 527

¹⁸⁰ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 10; Wittmann, 2021: 20

¹⁸¹ vgl. Wittmann, 2021: 29

¹⁸² Arrighi & Davis, 2021: 6

¹⁸³ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 11

Artist:in sich möglichst lautlos bewegt. Die Gegensätzlichkeit der typisierten Rollen ist kein Zufall: „Das Misslingen jeglicher vom Clown durchgeführter Kunststücke unterstreicht die beachtliche körperliche Leistung des Akrobaten.“¹⁸⁴ Letztere scheinen übermenschliche Fähigkeiten aufzuweisen. Dieser Eindruck wird etwa durch das oft körperbetonte Kostüm, schimmerndes Make-Up, den Namen für die Person und die Nummer noch verstärkt.¹⁸⁵ Zahlreiche Zirkusartist:innen erlangten einen hohen Berühmtheitsgrad.¹⁸⁶

„In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verschwinden die Akrobaten aus dem Mittelpunkt der zirkensischen Vorstellung, denn der Kolonialismus ermöglicht dem Zirkus die Einfuhr kurioser und exotischer Lebewesen.“¹⁸⁷

Darunter befanden sich etwa Eisbären oder diverse Wildkatzen-Arten. Größere Zirkusse auf der ganzen Welt räumten den wilden Tieren einen prominenten Platz in ihren Vorstellungen ein.¹⁸⁸ In diesem Geschäft taten sich besonders viele deutsche Zirkusunternehmen hervor und eroberten schnell den ersten Rang im Handel mit (trainierten) Wildtieren.¹⁸⁹ Insgesamt etablierten sich in Deutschland so viele Zirkusse, dass der Zirkushistoriker Dietmar Winkler gar behauptet: „Die Führung in der Entwicklung der Zirkuskunst ging an Deutschland über.“¹⁹⁰ Prägende historische Persönlichkeiten waren hier etwa der Kunstreiter Christoph de Bach, der Kunstreiter und Seiltänzer Ernst Jacob Renz, der die ersten dem Zirkus gewidmeten Gebäude in Berlin errichten ließ, sowie sein Nachfolger Paul Busch.¹⁹¹ Nach einer „gewisse[n] Stagnation in der künstlerischen Entwicklung des Zirkus“ in den 1950er- und 1960er-Jahren ist Deutschland mit 350, nach Frankreich mit 500, heute nach wie vor beinahe das „zirkusreichste[...] Land der EU“ und weist darunter nach wie vor die meisten Wildtierzirkusse auf.¹⁹² In der DDR gab es mit Aeros, Busch und Berolina drei große Zirkusunternehmen. Nachdem deren Besitzer gestorben oder in die BRD geflüchtet waren, wurden sie in drei große s.g. Volkseigene Betriebe (VEB) umgewandelt, 1960 zum VEB Zentral-Zirkus zusammengeführt und in diesem 1980 in den „Staatszirkus der DDR“ umbenannt. Heute sind die meisten Zirkusse in Deutschland kleine bis mittelgroße Privatunternehmen, und mit Krone, Barum, Roncalli und Busch-Roland gibt es nur noch wenige sehr große Zirkusunternehmen.¹⁹³ Seit 2002 sind die

¹⁸⁴ Trapp, 2020: 14

¹⁸⁵ vgl. Trapp, 2020: 13f.

¹⁸⁶ Infantino, 2021: 71

¹⁸⁷ Trapp, 2020: 14

¹⁸⁸ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 10

¹⁸⁹ vgl. Wittmann, 2021: 31

¹⁹⁰ Winkler, 2003: 528

¹⁹¹ vgl. Winkler, 2003: 528

¹⁹² Trapp, 2020: 3; vgl. Winkler, 2003: 529; PETA-Team, 2021; European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 23

¹⁹³ vgl. Winkler, 2003: 529

meisten der Traditionellen Zirkusse in Deutschland Mitglied in der European Circus Association¹⁹⁴ und seit 2016 zudem im Verband deutscher Circusunternehmen.¹⁹⁵

Mit der Zeit und mit der Inkorporation der diversen internationalen Einflüsse hat sich eine gewisse Grundstruktur in den Aufführungen etabliert. "Traditionally the circus act is the basic structural unit of circus shows."¹⁹⁶ Ein Act bzw. eine Nummer ist eine durchschnittlich sechs bis sieben Minuten lange Kurzperformance.¹⁹⁷ Diese verschiedenen Nummern werden häufig durch den Auftritt von Clowns und/oder Musik miteinander verbunden, um das Publikum während des Abbaus der alten und Aufbaus neuer Objekte und Konstruktionen zu unterhalten. Sobald die folgende Nummer fertig vorbereitet ist, tritt ein Zirkusdirektor in Erscheinung, selbige anzukündigen. In diesem Sinne leitet der Zirkusdirektor das Publikum durch die Show.¹⁹⁸ Die Nummern selbst sind nach strikten, ihren Rhythmus und ihre Intensität betreffenden Regeln strukturiert. Normalerweise beinhaltet eine Nummer eine Reihe von Tricks, welche in ihrem Schwierigkeitsgrad aufsteigend sortiert sind. Dies wird als babylonischer Aufbau bezeichnet. Meist wird mindestens einer der anspruchsvollsten Tricks zum Ende der Nummer scheinbar zwei Mal verfehlt, bevor er beim dritten Anlauf glückt. Dies dient der Unterstreichung der enormen Schwierigkeit. Nach dem erfolgreichen Durchführen des Tricks folgt oft eine auf Applaus ausgelegte Pose der Performer:innen, etwa mit einem erhobenen Arm.¹⁹⁹ Die Spektakularität wird zusätzlich durch Beckenschläge und Trommelwirbel inszeniert. Wesentliche Ziele sind die Bewunderung ihres Könnens und der Anschein des Fantastischen. In den Zirkuswissenschaften wird darüber debattiert, ob im Traditionellen Zirkus bewusst die „Naturbeherrschung des Menschen [und] das anthropozentrische Ideal“²⁰⁰ inszeniert werden, oder die „Attraktion um ihrer selbst willen“²⁰¹ existiert. In ersterem Falle wäre es sehr interessant, dass sich ebenjenes Ideal durch die starke Präsenz von Körperlichkeit ausdrückt, denke man doch an Fischer-Lichtes Rezeption des bis zum performative turn vorherrschenden abendländischen Paradigmas, der Geist des Menschen mache sich den Körper untertan. Da die zirzenische Körperlichkeit aber meist in perfektionierter, scheinbar übermenschlicher Weise zutage tritt, ließe sie sich durchaus diesem Ideal zuordnen. Viele Zirkusnummern und -inszenierungen integrierten eine weiterführende Bedeutungsebene, repräsentierten

¹⁹⁴ siehe <https://www.europeancircus.eu/history/>

¹⁹⁵ siehe <https://www.vdcu-ev.de/ueber-uns/ziele-des-verbandes.html>

¹⁹⁶ Lavers et al., 2019: 155

¹⁹⁷ vgl. Lavers et al., 2019: 155

¹⁹⁸ vgl. Lavers et al., 2019: 159

¹⁹⁹ vgl. Lavers et al., 2019: 159 und Trapp, 2020: 59

²⁰⁰ Trapp, 2020: 66

²⁰¹ Trapp, 2020: 67

Dinge künstlerisch und erzählten eine Geschichte. Schon in den Anfängen ist belegt, dass die Pferdetheater sich häufig mit Themen aus dem Militär beschäftigten.²⁰² Jedoch wird ihm gemeinhin unterstellt, auf jegliche Form einer tieferen, inhaltlich anspruchsvolleren Ebene zu verzichten. Der Traditionelle Zirkus stelle, ganz im Sinne der durch Selbstreferentialität gekennzeichneten Performativität v.a. sich selbst dar. „Die Zeichen auf der Performativen Ebene werden nicht hinsichtlich ihrer Bedeutung ausgewählt, sondern aufgrund ihrer Attraktivität.“²⁰³ Dass dies nicht immer der Fall war und sich im deutschsprachigen Raum nicht nur aus freien Stücken etablierte, wird in Kapitel 5.2. ausführlich erläutert. Eine Nummer wird meist individuell für eine:n Zirkusperformer:in kreiert und zeigt möglichst viel ihres Repertoires in der jeweiligen Disziplin. Viele Artist:innen im Traditionellen Zirkus führen ihre Nummern immer wieder über viele Jahre auf, was dem ebenfalls teilweise jahrelangen Training dafür Rechnung trägt. Viele Zirkusshows werden von einem festen Ensemble performt. Andere werden kreiert, indem bereits eingeübte Nummern jeweils verfügbarer Artist:innen integriert werden.²⁰⁴ Während es „comparatively modest displays in the late 1760s“²⁰⁵ gab, trieb der bereits angerissene, durch globale Ausbreitung vorangetriebene Wettbewerb die Entwicklung der Nummern und Tricks mit der Zeit immer weiter auf die Spitze: „Competition encouraged trick riders to develop new routines and take ever-greater risks, which increased the possibility of injury and even, on occasion, death.“²⁰⁶ Das einhergehende Risiko mag eine begründete Sorge um das Wohl der Artist:innen als Personen hervorrufen, während die damit verbundene Unvorhersehbarkeit und Spektakularität des Zirkus eines seiner wesentlichen Besonderheiten und Reize darstellt.²⁰⁷ Insofern kann, was Fischer-Lichte in ihrem Beispiel der Performance „Lips of Thomas“ Marina Abramović zuschreibt – nämlich als eine der ersten Performer:innen bewusst die Grenze zwischen ihrem phänomenalen und semiotischen Körper zu überschreiten – bereits für den frühen Traditionellen Zirkus gelten. Das Risiko, sich bei der Ausübung eines zirkensischen Tricks zu verletzen und gar dabei zu sterben, wird nicht bloß dargestellt, sondern stets direkt durch den phänomenalen Leib der Artist:innen getragen. Weitere Verknüpfungen zu Fischer-Lichtes Begriff der Aufführung drängen sich auf. Die Zirkusshow zeichnet sich durch ihre Gegenwärtigkeit aus, sie existiert nur im konkreten Augenblick. Sie setzt das gemeinsame Erleben in den Fokus. Jede:r Zuschauer:in hat im

²⁰² vgl. Winkler, 2003: 527

²⁰³ Trapp, 2020: 64

²⁰⁴ vgl. Lavers et al., 2019: 155ff.

²⁰⁵ Wittmann, 2021: 19

²⁰⁶ Wittmann, 2021: 30 und Infantino, 2021: 71

²⁰⁷ vgl. Trapp, 2020: 58f.

Zirkusgebäude oder dem Zelt in raumzeitlicher Ko-Präsenz mit Bühnenkünstler:innen an der Aufführung teil und kann sie dementsprechend in unvorhersehbarer und unmittelbarer Weise beeinflussen. Zwar ist die s.g. feedback-Schleife ähnlich wie im bürgerlichen Literaturtheater nach seinem Disziplinierungsprozess ab dem 18. Jahrhundert von Zirkusmacher:innen bewusst gesteuert, jedoch nie unterbunden.²⁰⁸ Dazu trägt allein die kreisrunde Manege bei, in der das Publikum etwa drei Viertel des ebenerdigen Bühnenraums umschließt. Artist:innen und Zuschauer:innen können einander so bewusster wahrnehmen, ebenso Zuschauer:innen untereinander.²⁰⁹ Das Zirkusstück entsteht also seit Beginn im sozialen Zusammenspiel, in den Reaktionen der Menschen aufeinander. Die ganze Aufführung ist somit kontingent, einmalig und unwiederholbar. Damit einhergehend kann sie in ihrer spezifischen Existenz und ihrem Erleben nicht dokumentiert werden.

Für die Geschichte des Traditionellen Zirkus in Europa ist außerdem ein besonderes Verhältnis der Mehrheitsgesellschaft zu Zirkusartist:innen und Zirkusgruppen prägend. Schon vor der Entwicklung des Traditionellen Zirkus als zusammenhängende Vorstellung Ende des 18. Jahrhunderts hatte es reisende Akrobat:innen gegeben, die widersprüchliche Gefühle hervorriefen:

„Die besonderen Fähigkeiten und der Status als rechtloser Reisender führten dazu, dass der Akrobat gleichzeitig bewundert und verachtet wurde. Die ambivalente Vorstellung des Volkes spiegelt sich vor allem im Mittelalter wieder. Obwohl die Akrobatik als ‚Teufelskunst‘ verachtet wird, ist sie bei Krönungsfeiern, Reichstagen, Messen und Märkten präsent.“²¹⁰

Ähnlich verhält es sich bei den institutionalisierten Wanderzirkussen im 19. Jahrhundert:

„Moving from town to town, setting up tents under the cover of night, and leaving the way they came, nineteenth-century travelling circuses offered themselves up in alluring opposition to normative, sedentary society“²¹¹

Nach wie vor wirkte das besondere Können in Kombination mit dem nomadischen Lebensstil für die sesshafte Mehrheitsbevölkerung gleichzeitig verlockend wie bedrohlich, weshalb sich die Artist:innen in einem außerordentlich ambivalenten Status befanden.²¹² Das Oszillieren zwischen dem Objekt der Bewunderung und dem Außenseiter hat mit der oft großen kulturellen Diversität innerhalb der Zirkusfamilien und -unternehmen zu tun. Die Gruppen waren kulturell oft sehr heterogen zusammengesetzt und die einzelnen

²⁰⁸ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 60

²⁰⁹ vgl. Trapp, 2020: 72

²¹⁰ Trapp, 2020: 11

²¹¹ Fricker & Malouin, 2018: 2

²¹² vgl. Gasche, 2022: 237

Artist:innen ihrerseits sehr gut bereist, was den Rest der Gesellschaft faszinierte, gleichzeitig jedoch als fremd und seltsam empfunden wurde.²¹³

„Featuring performers from diverse ethnic and social backgrounds, circuses and other show-grounds were cosmopolitan and mobile spaces able to cross many borders, not only those of cities, towns and villages but also national, ethnic and social boundaries.“²¹⁴

Die Zusammensetzung der Gruppen war oft sehr divers. Somit stellte der Wanderzirkus für Menschen eine Nische dar, denen andere Bereiche der Gesellschaft weniger offenstanden. Regelmäßig schlossen sich neue Menschen jeglicher kultureller Hintergründe an.²¹⁵

Mit der Zeit stiegen viele Sinti:zze und Rom:nja in die Zirkuswelt ein:

„European circuses and related attractions have often been run by people from social and ethnic minorities. In particular, many circus artists and operators of mainly small circuses and similar shows have had a Romani – Sinti, Roma or Yenish – background.“²¹⁶

In dieser Vielfalt entstand wiederum eine eigene Kultur, die auf Deutsch als „fahrendes Volk“ bezeichnet wurde. Es entwickelte sich gar eine eigene Sprache, die s.g. Komödiantensprache bzw. Zirkussprache, dessen Ursprünge sich bereits in den mittelalterlichen Akrobat:innenmilieus finden lassen. In ihr sind diverse Einflüsse, etwa aus dem Französischen, Jiddischen oder Romanes nachgewiesen.²¹⁷ Ungeachtet der eigentlich sehr diversen Zusammensetzung der meisten Zirkusgruppen wurden viele verallgemeinert unter dem Z-Wort²¹⁸ kategorisiert und waren wie andere Sinti:zze und Rom:nja von Diskriminierung betroffen.²¹⁹ Hierunter fielen willkürliche juristische Restriktionen, wie etwa der nur für fahrende Zirkusunternehmen geltenden Nachweispflicht „guter Sitten“ zur Erlangung einer Auftrittsgenehmigung im deutschen Kaiserreich. Da diese in den Gesetzen kaum ausformuliert waren, oblag die Erteilung der Genehmigung der Person im Amt und ermöglichte eine starke Willkür.²²⁰ Zunächst war v.a. der Lebensstil der fahrenden Zirkusgruppen den deutschen Behörden ein Dorn im Auge:

„[T]he German police and other state authorities had a broadly social concept of ‚Gypsies‘. Policy was directed against them as part of the wider category of itinerant groups, including travelling entertainers easily suspected of vagrancy and a potential burden on the national community. The authorities were more concerned with prohibiting a peripatetic lifestyle than with ideas associated with racial thinking.“²²¹

²¹³ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 2; Gasche, 2022: 240

²¹⁴ Gasche, 2022: 236

²¹⁵ Gasche, 2022: 237

²¹⁶ Gasche, 2022: 236

²¹⁷ vgl. Gasche, 2022: 239

²¹⁸ Angesichts aktueller Debatten wird auf die Nennung des Begriffs verzichtet. Hiermit soll die Reproduktion von Diskriminierung verhindert und die Sprache zeitgemäß angepasst werden.

²¹⁹ vgl. Gasche, 2022: 237

²²⁰ vgl. Hildbrand, 2019: 27

²²¹ Gasche, 2022: 240

Dies kehrte sich um in der Zeit unter dem Nationalsozialistischen Regime. Hier war der Umgang mit Akrobat:innen eng mit dem Konzept von „Rasse“ verknüpft. Nachdem zunächst jüdische Performer:innen ein Auftrittsverbot für den Zirkus erhalten hatten, wurde in Inhalte der Shows wie die Gestaltung der Kostüme, die Musik, die Namen der Bühnen im Sinne eines „arischen“ Standards eingegriffen.²²² 1935 verloren neben Juden:Jüdinnen auch Angehörige anderer rassifizierter Gruppen wie Sinti:zze oder BIPOC ihre deutsche Staatsbürgerschaft. Letztlich gipfelte der Hass in der systematischen Verfolgung, Gefangennahme und Deportation von Menschen aus dem fahrenden Zirkusmilieu. Unzählige von ihnen wurden in Konzentrationslagern zwangssterilisiert und getötet.²²³ War den Traditionellen Zirkusunternehmen zuvor zwar ein stark hierarchischer Umgang und rauher Ton untereinander nachgesagt, provozierte das Ausmaß dieser Gräueltaten eine starke Solidargemeinschaft.²²⁴ Viele Zirkusse boten anderweitig Verfolgten des Regimes Zuflucht.²²⁵ Nach 1945 verschwand die Diskriminierung von Sinti:zze und Rom:nja bzw. dem pauschal gleichgesetzten Zirkusmilieu nicht.²²⁶ Für die DDR ist etwa dokumentiert, dass Zirkusmacher:innen mangels Beweisen unverhältnismäßig oft vorgeworfen wurde, gestohlen zu haben. Weiterhin wurde ihnen in Diskursen innerhalb der Darstellenden Künste häufig Dilletantismus vorgehalten, während sie gleichzeitig zahlreiche Kunst- und Unterhaltungspreise des Staates gewannen. Aus diesen ambivalenten Erfahrungen heraus scheint ein gewisses Misstrauen staatlichen Institutionen und der Mehrheitsgesellschaft durch Mitglieder von Traditionellen Zirkusfamilien und -unternehmen nachvollziehbar.²²⁷ Mag vom Staat weniger direkte Gewalt gegen Minderheiten zu befürchten sein, so ist dennoch unumstritten, dass Diskriminierungsmuster gegen die Sinti:zze und Rom:nja-Community nach wie vor fest in der Gesellschaft verankert sind.²²⁸ Zwar war und ist es eine Illusion, dass jegliche Zirkusartist:innen Teil der Sinti:zze- und Rom:nja-Community wären. Dennoch ist nach der Pauschalisierung und Brutalität durch das NS-Regime sowie bis heute bestehende Vorurteile in der Gesellschaft anzunehmen, dass ein großer Teil der Bevölkerung diesen kulturellen Hintergrund assoziiert und den Traditionellen Zirkus nach wie vor in einer gewissen gesellschaftlichen Außenseiterrolle verortet.

Zum Teil geht dies aber auch auf das Außergewöhnliche zurück, was das Publikum lange Zeit ausschließlich im Traditionellen Zirkus erleben konnte. „Because circus is—

²²² vgl. Gasche, 2022: 240

²²³ vgl. Gasche, 2022: 237 und 241

²²⁴ Schreiber o. J.; Gasche, 2022: 240

²²⁵ vgl. Gasche, 2022: 241 und 244

²²⁶ vgl. Gasche, 2022: 241

²²⁷ vgl. Gasche, 2022: 241f.

²²⁸ vgl. Gasche, 2022: 243

historically through to the present day—an occasion for the presentation of exceptional bodies doing extraordinary things”.²²⁹ Die deutsche Zirkuswissenschaftlerin Franziska Trapp formuliert: „Sein zentrales Diktum ist die Zurschaustellung von Außergewöhnlichkeit und Andersartigkeit.“²³⁰ Diese Praxis wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Spitze getrieben. Dann

„erlebt die Präsentation von ‚Andersartigkeit‘ ihren Höhepunkt: [Es werden] auffallend adipöse, behaarte, kleinwüchsige, arm- oder beinlose Personen u. a. als ‚Freaks‘ mit großem Erfolg insbesondere in [US-]Amerika in Zirkussideshows [...] ausgestellt. Aber auch Menschen, die sich durch [...] exzentrisches Auftreten (dank Tätowierungen o. ä.) zum Ausstellen qualifizierten“²³¹

Diese s.g. Freak-Shows waren vielen Zirkussen angegliedert.²³² Ausgestellte hatten sich, so weit nachweisbar, freiwillig diesen Shows angeschlossen, da viele sonst teilweise von ihren Familien verstoßen wurden und auf eigene Faust Probleme beim Finden von Zugehörigkeit und der Möglichkeit, selbst ein Einkommen zu erzielen, in der Restgesellschaft hatten.²³³ Hier fanden sie sich wieder in einem aufgeladenen Spannungsfeld zwischen „celebration and exploitation of differences”.²³⁴ Ähnlich befand es sich wohl bei als exotisch bezeichneten Performances einiger Sinti:zze und Rom:nja- Artist:innen: „exotic performance can also be a strategy for obtaining security while hiding one’s real origins behind a more respected form of otherness.”²³⁵ Malte Gasche behauptet gar: „they served as arenas for culture transfer and portals for the display, verification and acceptance of otherness.”²³⁶ Jedoch muss gleichzeitig gesehen werden: „Exhibitionismus und Absurdität überschlagen sich förmlich“.²³⁷ U.a. wegen dieser Praktiken sieht sich der Traditionelle Zirkus in den 1950er- und 1960er-Jahren vermehrt mit Kritik konfrontiert, darunter etwa von den beiden Geisteswissenschaftlern Theodor W. Adorno und Walter Benjamin.²³⁸ Heute ist unmissverständlich: „The cost of assuming this function is that these shows unwittingly served to substantiate existing prejudices in society.”²³⁹ Über Menschen mit Behinderung lässt sich nun sagen: „This form of marginalisation is today repudiated in favour of a more inclusive and expansive collective attitude toward art and artists.”²⁴⁰ Die Debatte um diesen problematischen Teil der Vergangenheit des Traditionellen Zirkus

²²⁹ Fricker & Malouin, 2018: 1

²³⁰ Trapp, 2020: 148

²³¹ Trapp, 2020: 148

²³² vgl. Fricker & Malouin, 2018: 2

²³³ vgl. Diekhaus 2015

²³⁴ Fricker & Malouin, 2018: 1

²³⁵ Gasche, 2022: 246

²³⁶ Gasche, 2022: 236

²³⁷ Trapp, 2020:14f.

²³⁸ vgl. Trapp, 2020: 15

²³⁹ Gasche, 2022: 246

²⁴⁰ Serpil 2016

erfuhr jüngst wichtige Impulse, als der Zirkus in seiner gesamten Bandbreite am 24. November 2022 in Nordrhein-Westfalen zum immateriellen Kulturgut erhoben wurde.²⁴¹ Tahir Della von der Initiative Schwarzer Menschen in Deutschland kritisiert diese Entscheidung:

„Tatsächlich spielen Zirkusse und Zoos eine zentrale Rolle bei der rassistisch angelegten Konstruktion Schwarzer, Indigener und asiatischer Menschen. Beide Institutionen waren somit maßgeblich an der Rechtfertigung von Kolonialisierung und imperialer Aktivitäten in Deutschland beteiligt.“²⁴²

Er fordert den Verzicht auf die Ehrung als immaterielles Kulturerbe, bevor keine Aufarbeitung dieser Praktiken geschehen ist. Ein aktiv geführter Diskurs um diese Thematik ist von Seiten der Akteur:innen des heutigen Traditionellen Zirkus in der Tat nicht vorhanden oder nur schlecht sichtbar. Dellas Einwand ist nachvollziehbar, relevant und überfällig. Jedoch verkennt er, dass die Auszeichnung als immaterielles Kulturerbe den Zirkus mit all seinen Sparten umfasst. Die Kritik nimmt lediglich auf den Traditionellen Zirkus Bezug, und lässt weitere an der Zirkusszene und ihrer Ehrung beteiligte Sparten unbeachtet. Der Zeitgenössische Zirkus verfolgt durchaus die Ambition, sich mit der eigenen Vergangenheit und gesellschaftlichen Entwicklungen generell kritisch auseinanderzusetzen.²⁴³ Das Netzwerk, das die Ehrung repräsentativ für den gesamten Zirkus erhielt, geht auf Vertreter:innen aus Traditionellem, Zeitgenössischem und pädagogischem Zirkus sowie Tierlehrer:innen zurück. Offiziell hat es sich vorgenommen, „die Geschichte des Zirkus hinsichtlich kolonialer Aspekte [...] kritisch [zu] reflektier[en]“.²⁴⁴ Nun bleibt abzuwarten, in welcher Form und Intensität dies geschieht.

Weiterhin hat sich selbiges Netzwerk „eine Stärkung des Tierwohls durch Weiterentwicklung der Anforderungen an Haltung und Ausbildung von Tieren im Zirkus“ auf die Fahne geschrieben.²⁴⁵ In Bezug auf diesen Punkt ließ sich in den letzten Jahren die wohl lauteste Kritik gegenüber dem Traditionellen Zirkus vernehmen: Tierschutzorganisationen wie PETA beklagen v.a. für Tiere wie Elefanten, Nashörner oder Giraffen die unnatürlichen klimatischen Bedingungen, ständige Transporte, Enge in den Gehegen, fehlende Regelmäßigkeit der Untersuchung durch Tierärzt:innen, und nicht zuletzt die „mangelhaften und nicht tiergerechten Haltungsbedingungen [...] unter einer Dressur, die auf Gewalt

²⁴¹ vgl. Deutschlandfunk Kultur, 2022; nachträgliche Anmerkung: mittlerweile auch bundesweit zum immateriellen Kulturerbe erhoben, siehe <https://www.deutschlandfunk.de/zirkus-gehört-jetzt-zum-immateriellen-kulturerbe-in-deutschland-102.html#:~:text=Der%20Zirkus%20als%20Eigenst%C3%A4ndige%20Form,wurden%20in%20das%20Verzeichnis%20aufgenommen>

²⁴² cosmo 2022

²⁴³ vgl. Trapp, 2020: 184

²⁴⁴ Deutschlandfunk Kultur, 2022

²⁴⁵ Pruisken, 2022: 105

und Zwang basiert.²⁴⁶ Verhaltensstörungen, Schmerz und Sterblichkeit seien daher keine Seltenheit bei Tieren im Traditionellen Zirkusbetrieb. Verstöße gegen in einzelnen Bundesländern festgelegte Haltungsanforderungen tauchen bei fast jeder zweiten Kontrolle auf. In 26 Ländern Europas sind alle oder bestimmte Tierarten in den Zirkussen verboten. Deutschland besitzt keine solche bundesweit gültige Regelung. Laut einer Pressemitteilung des Bundesministeriums für Ernährung und Landwirtschaft hatte die damalige Bundesministerin Julia Klöckner 2020 eine Verordnung zum Verbot einer Großzahl von Wildtieren in reisenden Zirkussen vorgelegt. Der Bundesrat stimmte der Vorlage nicht zu, da ihm das Verbot nicht weit genug reiche.²⁴⁷ Einzelne Verbote wie die Kontrolle von Haltingsbedingungen und Gesundheitszustand der Tiere liegt also nach wie vor nur bei Ländern und Kommunen.²⁴⁸ Während Aktivist:innen für Tierschutz etwa vor den Zirkussen, teilweise direkt an deren Kassen, demonstrieren, kritische Flyer verteilen oder Störaktionen während laufender Vorstellungen veranstalten, weisen Vertreter:innen der traditionellen Zirkusunternehmen diese Aktionen als ungerechtfertigte Verleumdungskampagnen zurück.²⁴⁹ Hierin mag ein Grund dafür liegen, dass der Traditionelle Zirkus nach seinen glorreichen Anfangszeiten seit Mitte der 1960er Jahre weltweit in seiner Popularität zurückgeht.²⁵⁰ Auch in Deutschland wird seine Perspektive „allgemein als sehr schwierig eingeschätzt“.²⁵¹

Der Vollständigkeit halber soll hier ein kurzer Blick auf die in Deutschland außerdem großen Landschaften an Varietés und zirkuspädagogischen Einrichtungen geworfen werden, wenngleich sie für diese Arbeit insgesamt von nebensächlichem Interesse sind. Beim Varieté handelt es sich um eine Aneinanderreihung mehrerer zirzensischer Kurznummern unter Verzicht auf eine inhaltlich allzu anspruchsvolle Erzählung oder ein Thema.

„Das Varieté als weitere künstlerische Darstellungsform hat viele Berührungspunkte mit dem Zirkus, ist aber eine Bühnenkunst und bezieht stärker Tanz, Gesang und Vortragskunst in sein Programm ein.“²⁵²

Das Publikum sitzt an kleinen Tischen, genießt einen parallelen gastronomischen Service und darf sich unterhalten.²⁵³ Nach einer Hochphase zwischen 1890 und 1920²⁵⁴ und einer Pause während der Weltkriege kann seit den 1980er Jahren wieder von einer reichen

²⁴⁶ PETA-Team, 2021

²⁴⁷ vgl. BMEL, 2020 und Spiegel, 2021

²⁴⁸ vgl. PETA-Team, 2021

²⁴⁹ vgl. Schreiber, 2

²⁵⁰ vgl. Infantino, 2021: 73

²⁵¹ Winkler, 2003: 529

²⁵² Winkler, 2003: 527

²⁵³ vgl. Jansen, 2022: 7

²⁵⁴ vgl. Young, 2021: 172

Szene gesprochen werden.²⁵⁵ Seit 2003 existiert der Verband Deutscher Varieté Theater (VDVT).²⁵⁶

„Deutschland hat europaweit die größte und ständig wachsende Zahl an Kinder- und Jugendzirkusprojekten. Sie werden von Bund, Ländern und Kommunen [...] meistens im Rahmen der Jugendförderung unterstützt“.²⁵⁷

Der pädagogische Zirkus für Kinder, Jugendliche und Erwachsene wird aufgrund seiner Niedrigschwelligkeit geschätzt. Etwa aufgrund des meist nonverbalen Performens in diesem Bereich besitzt er ein hohes Potential für die Inklusion von Menschen mit verschiedenen Fähigkeiten und Hintergründen.²⁵⁸ Vertreter:innen der Zirkuspädagogik organisieren sich bundesweit in der Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik (BAG)²⁵⁹ sowie im Netzwerk „Zirkus macht stark“.²⁶⁰

4.2. Neuer Zirkus

Im Anschluss an die Weltkriege hatte sich das Privatleben zunehmend individualisiert und Fernsehgeräte waren immer mehr zum Standard in den Wohnzimmern westeuropäischer Familien geworden. Eine Vielzahl Traditioneller Wanderzirkusse war verschwunden.²⁶¹ Die 68er-Bewegung brach sich Bahn, besonders stark in Paris: Über mehrere Wochen fanden Demonstrationen, Streiks, Besetzungen von Universitäten, Fabriken und Theatern statt. Aktivist:innen waren v.a. junge Menschen, viele Studierende, welche mit ihren Aktionen ein gesellschaftliches Umdenken von als veraltete empfundenen Werten hin zu mehr Gerechtigkeit und sexueller Befreiung anstießen. Diese Entwicklungen erreichten die Darstellenden Künste und den Zirkus. Im Licht libertärer und egalitärer Prinzipien, in seinen Anfängen gewissermaßen als eine Gegenbewegung zur bürgerlichen Kultur entstand der Neue Zirkus.²⁶²

„Young artists, often coming from the street-arts sector, imagined the future of a non-family-centred, rebellious circus, outside of any aesthetic norm, and their dream of being free artists correlated with the ideals of May 1968: a struggle against bourgeois order that embraced sexual liberation and gave ‘power to the imagination’, as was graffitied on the walls of Paris during the spring of 1968.“²⁶³

²⁵⁵ vgl. Jansen, 2022a

²⁵⁶ siehe <https://vdvt.de/aufgaben/>

²⁵⁷ Pruisken, 2022: 104

²⁵⁸ vgl. Pruisken, 2022: 103

²⁵⁹ siehe <https://www.bag-zirkus.de/index.php/wer-sind-wir.html>

²⁶⁰ siehe <https://www.zirkus-macht-stark.de/zirkus-macht-stark-2/>

²⁶¹ vgl. Trapp, 2020: 15

²⁶² vgl. Dumont, 2021: 191

²⁶³ Dumont, 2021: 189

Auch das Theater lieferte entscheidende Impulse:

„Im Fahrwasser der 68er Bewegung suchten Theaterschaffende nach neuen Formen und Inhalten jenseits der etablierten Institutionen und den damit verbundenen Konventionen. Junge Kreative, die selber nicht aus Zirkusfamilien stammten, begannen an der Schnittstelle von Zirkus und Theater zu experimentieren, auch mit der Idee, eine breit zugängliche Theaterform zu entwickeln.“²⁶⁴

Der Bruch mit der bis dato vorherrschenden Tradition im Zirkus, Wissen und Fähigkeiten innerhalb der Familie weiterzureichen, war also von großer Bedeutung. Während es in Osteuropa, angestoßen vom sowjetischen Model, bereits zahlreiche staatliche Zirkusschulen gab, hatte Westeuropa bisher kaum Interesse für die Ausbildung von Zirkusartist:innen gezeigt. Dies änderte sich in den beginnenden 1970er-Jahren und geschah unter neuen Vorzeichen.²⁶⁵ Zwei Paare, einerseits Alexis Grüss und Silvia Monfort, andererseits Annie Fratellini and Pierre Étaix, machten sich um die Gründung der ersten Neuen Zirkusschulen verdient. Grüss war Dressurreiter aus einer angesehenen Zirkusfamilie, Monfort eine Schauspielerin. Gemeinsam eröffneten sie L'école au carré zunächst in einem Zelt in einem öffentlichen Park, später in einem Theatergebäude in Paris. Hier konnten junge Artist:innen erstmals in Frankreich verschiedene Zirkusdisziplinen wie Akrobatik, Pantomime, Schauspiel, Tanz und physisches Training losgelöst von einem familiären Zirkushintergrund erlernen. Es setzte sich eine Sichtweise auf das eigene Performen durch, welche es im Traditionellen Zirkus so nicht gegeben hatte: „For Grüss and Monfort, the goal was for the circus artist to be seen as a complete artist, and their training was to give them professional legitimacy“.²⁶⁶ Fratellini, aufgewachsen in einer in der Clownerie tätigen Familie, und Étaix, Clown und Filmemacher, eröffneten ebenfalls in einem Vorort von Paris ihr Zelt, um darin die Ecole Nationale du Cirque zu beherbergen. Auch ihnen war daran gelegen, den Beruf der Zirkusartist:in zu künstlerischer Anerkennung zu verhelfen. Um sich rasch professionalisieren zu können, lernten Studierende neben ihren akrobatischen Disziplinen, wie sie selbst eine Aufführung kreieren konnten.²⁶⁷ Über die Curricula dieser beiden Schulen hinaus entstanden mehr und mehr offene Zirkusworkshops in Frankreich, zunehmend auch in Kanada, den USA und Australien.²⁶⁸ Mit weiteren Codes des Traditionellen Zirkus wurde gebrochen: „New Circus contested almost everything in Traditional Circus.“²⁶⁹ Die wohl einschneidendste Veränderung war die Verbannung von Tieren aus der Aufführung: Nach breiten Kontroversen über Tierrechte wurde zunächst auf Nummern

²⁶⁴ Behren et al., 2021: 7

²⁶⁵ vgl. Dumont, 2021: 190 und 193

²⁶⁶ Dumont, 2021: 193

²⁶⁷ vgl. Dumont, 2021: 193

²⁶⁸ vgl. Lavers et al., 2019: 159f.; Arrighi & Davis, 2021: 6; Dumont, 2021: 188

²⁶⁹ Lavers et al., 2019: 159

mit wilden Tieren, dann auch auf Reitkunstnummern verzichtet und menschliche Performer:innen rückten ins Zentrum der Aufmerksamkeit.²⁷⁰ Die Programmstruktur veränderte sich:

„Ziel ist es nicht länger, mithilfe des babylonischen Aufbaus, des Trommelwirbels oder des dreimaligen Misslingens von Tricks die Übermenschlichkeit der Artist*innen und die Spektakularität der Darbietungen zu unterstreichen, sondern theatrale Diegesen zu kreieren und zu erzählen.“²⁷¹

Die akrobatische Figur gab Bedeutung an die dargestellte Figur ab.²⁷² Zwar liegt nach wie vor ein großer Fokus auf dem technischen Können und einem damit einhergehenden Risiko, jedoch fügen sich diese Elemente bewusst in die Narration ein. Dramaturgien wurden komplexer und setzten den Anspruch an eine Kontinuität in den Stücken und die Integration aktueller sozialpolitischer Diskurse und eine eigene szenische Sprache um.²⁷³ Der Neue Zirkus als Ganzes und jede Zirkusdisziplin einzeln begannen damit, ihre jeweils spezifischen Ästhetiken künstlerisch zu erforschen.²⁷⁴ Artist:innen bewegten sich

„deeper into the specificities of their creative ‘language’ by finding a choreographic language beyond the ‘tricks’; inventing other ways to relate with the apparatus or creating one’s own apparatus; [...] no longer seeking virtuosity at all costs but rather the sensitivity of the gesture and the poetics of acrobatics“²⁷⁵

Es etablierte sich ein kritischer Umgang mit normativen gender roles sowie der Versuch, selbige über ein freies Experimentieren zu dekonstruieren. Erstmals öffneten sich so im Traditionellen Zirkus bisher gendertypisch verteilte Positionen, wie in der Partner:innenakrobatik z.B. die zuvor Frauen vorbehaltenen Fliegerin oder die Männern vorbehaltenen gewichttragende Stütze, allen.²⁷⁶ Das Zelt war nicht mehr alleiniger Aufführungsort.²⁷⁷ Somit handelt es sich beim Neuen Zirkus v.a. um „ein[en] Begriff, der [...] einen Bruch mit dem klassischen Wanderzirkus als Familienunternehmen mit Zirkuszelt, Manege und wilden Tieren beschreibt.“²⁷⁸ Meist wollten die Artist:innen sich einer Kompanie anschließen bzw. eine eigene gründen, selbstständig und allein Tätige waren also die Seltenheit.²⁷⁹ Es entwickelten sich Künstler:innen-Communities, in denen gemeinsam gelebt, gearbeitet und getourt wurde.²⁸⁰ Im Jahr 1981 erhielt der Neue Zirkus in Frankreich offiziell den Status des Kulturguts. Auf Initiative des sozialistischen Kulturministers Jack Lang im

²⁷⁰ vgl. Lavers et al., 2019: 159; Arrighi & Davis, 2021: 7

²⁷¹ Trapp, 2020: 2

²⁷² vgl. Trapp, 2020: 16; 59f.; 67; 69f.

²⁷³ vgl. Dumont, 2021: 198; Arrighi & Davis, 2021: 6

²⁷⁴ vgl. Dumont, 2021: 193

²⁷⁵ Dumont, 2021: 198

²⁷⁶ vgl. Lavers et al., 2019: 160; Dumont, 2021: 198

²⁷⁷ vgl. Dumont, 2021: 192

²⁷⁸ Behren et al., 2021: 7

²⁷⁹ vgl. Dumont, 2021: 195f.

²⁸⁰ vgl. Dumont, 2021: 191

Kabinett des Präsidenten François Mitterands fiel Neuer Zirkus somit nicht länger in den Zuständigkeitsbereich des Ministeriums für Landwirtschaft, sondern für Kultur. Längst genießt der Neue Zirkus eine selbstverständliche und stabile Förderung durch den französischen Staat.²⁸¹ Der Journalist Nils Minkmar schreibt in „Politik & Kultur“, der Zeitschrift des deutschen Kulturrates über den Minister: „Lang ist das prägendste Beispiel für die transformative Kraft einer inspirierenden, mutigen Kulturpolitik.“²⁸² Seine Handeln führte 1986, also weniger als zehn Jahre nach der Eröffnung der Zirkusschulen durch Akteur:innen aus dem Feld zur Entstehung der weltweit ersten staatlichen Zirkusschule: dem Centre National des Arts du Cirque (CNAC) in Châlons-en-Champagne.²⁸³ Die European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC) umfasst heute 76 weltweit verteilte Mitglieder.²⁸⁴ Diese Öffnung stieß auf ein neues und breites Interesse. Künstler:innen weiterer Disziplinen wurden auf das Potential des Neuen Zirkus aufmerksam, neben dem bereits erwähnten Theater und den Straßenkünsten etwa aus dem Postmodernen und Zeitgenössischen Tanz, der Installationskunst, Video- und Filmkunst, der Musik und der Oper.²⁸⁵ Daraus entstand eine Fülle an neuen Ästhetiken, Diskursbeiträgen, Kostümen, Bühnenbildern und Techniken.²⁸⁶ Zudem ging die Entwicklung mit der Veränderung des soziokulturellen Milieus im Zirkus einher. Nun kommt die Mehrheit der Zirkusartist:innen aus einer ökonomischen Mittelschicht und lebt größtenteils sesshaft.²⁸⁷ 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.²⁸⁸ Die Stücke sind wie im Traditionellen Zirkus durch die Nummernstruktur gekennzeichnet, werden aber in den Kontext einer zusammenhängenden Geschichte gestellt, von ausgebildeten Artist:innen vollführt und verzichten auf den Einsatz von Tieren. Während eines Bühnenumbaus sorgen ein Clown, Musik, ein Zirkusdirektor oder eine andere Figur für einen fließenden Übergang. Nicht selten handelt es sich bei der Figur um eine:n Reisende:n oder eine:n Suchende:n, der:die gemeinsam mit dem Publikum eine neue, fantastische Welt erkundet. Der belgische Theaterregisseur Franco Dragone hat die für den Cirque du Soleil wie den Neuen Zirkus insgesamt markante und innovative Kombination aus Theater und Zirkus stark geprägt. Nicht ganz repräsentativ

²⁸¹ vgl. Trapp, 2020: 15f.; Pruisken, 2022: 103

²⁸² Minkmar, 2021: 18

²⁸³ vgl. Trapp, 2020: 15f.; Dumont, 2021: 194

²⁸⁴ vgl. European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC), o. J.

²⁸⁵ vgl. Lavers et al., 2019: 157 und 159f.; Dumont, 2021: 191 und 198

²⁸⁶ vgl. Lavers et al., 2019: 157

²⁸⁷ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 10

²⁸⁸ siehe <https://www.cirquedusoleil.com/>

für die Szene ist die stark kommerzielle Orientierung des Cirque du Soleil.²⁸⁹ Die heute in vielen Staaten der Welt entwickelte Neue Zirkusszene ist durch Mobilität, Begegnung, Austausch und Kooperation geprägt und treibt ihre eigene Professionalisierung voran. Frankreich, Belgien, die Niederlande, England, Schweden, Spanien, Italien, Kanada und Australien weisen eine besonders aktive Szene auf. Auf Grundlage ihres subventionierten Zirkusmarkts sind blühende Zirkuslandschaften entstanden. Besonders Frankreich und Belgien nehmen in Europa eine Vorreiterrolle ein. Exemplarisch kann in diesen beiden Ländern nachverfolgt werden, wie der Neue Zirkus den Status einer Kunst erhalten hat. Wesentliche Punkte waren und sind die Bereitstellung professioneller Ausbildungsmöglichkeiten; einer Infrastruktur für Trainings, Produktion und Auftritte; die Anerkennung und Förderung auf kulturpolitischer Ebene; die Wertschätzung von Autor:innen- und Urheber:innenschaft; die Entwicklung abendfüllender Produktionen; ein (akademischer) Diskurs über das Wesen des Neuen Zirkus sowie die gesellschaftliche Anerkennung der Berufe Zirkusperformer:in, Zirkusregisseur:in, Zirkusproduzent:in etc.²⁹⁰ Laut der Zirkuswissenschaftlerin Agathe Dumont hat für den Zirkus mit seiner künstlerischen Weiterentwicklung eine neue gesellschaftliche Einordnung stattgefunden:

„Even though it has long been assimilated within the sphere of ‘popular entertainment’, circus is nowadays a part of high-profile contemporary arts festivals and the wider international contemporary arts market, while remaining a very popular art form.“²⁹¹

4.3. Zeitgenössischer Zirkus

„Nur zwei Jahrzehnte nach der Entstehung des Neuen Zirkus wird mit dem Abschlussstück *Le Cri du Caméléon* des siebten Jahrgangs des Centre National des Arts du Cirque unter der Regie von Josef Nadj der Zeitgenössische Zirkus ins Leben gerufen, der die Merkmale des Neuen Zirkus radikalisiert.“²⁹²

Die Zirkuswissenschaftlerin Franziska Trapp greift diesen Geburtsmoment eines neuen Genres auf, welches über Frankreichs Grenzen hinaus bekannt wird. Nachdem der Neue Zirkus die kreisförmige Manege verlassen hatte, erobert der Zeitgenössische Zirkus weiterhin Spielstätten, welche ursprünglich dem Theater und Tanz vorbehalten waren. Er erobert die Guckkastenbühne, die klassische Theaterbühne mit dem Publikum als s.g. Vierte Wand, entwickelt aber auch s.g. site specific performances, in denen sich die Performance den speziellen Voraussetzungen eines (öffentlichen) Raumes anpasst.²⁹³ Wie im Neuen

²⁸⁹ vgl. Lavers et al., 2019: 161

²⁹⁰ vgl. Dumont, 2021: 194f. und 197

²⁹¹ Dumont, 2021: 194

²⁹² Trapp, 2020: 16

²⁹³ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 2; Lavers et al., 2019: 161f.

Zirkus werden hier weitere Kunstformen wie Musik, Tanz oder Sprechtheater frei in die zirkensische Vorstellung integriert. In diesem Sinne bleibt der Zeitgenössische Zirkus interdisziplinär.²⁹⁴ Wodurch sich, nach dem wesentlichen Impuls des oben erwähnten Stücks, der Zeitgenössische vom Traditionellen wie Neuen Zirkus unterscheidet, lässt sich anschaulich in Trapps Dissertation „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus“ nachvollziehen. Laut Trapp ist ein wesentliches Merkmal, dass größere Ensembles meist nicht länger einzelne Repräsentant:innen verschiedener, möglichst divers kombinierbarer Zirkusdisziplinen wie Seiltanz, Jonglage, Chinesischer Mast oder Vertikaltuch umfassen, sondern vermehrt in einer gemeinsamen Disziplin spezialisiert sind. Ab den 1990er-Jahren finden sich also vermehrt in diesem Sinne als monodisziplinär bezeichnete Stücke, die eine einzelne Disziplin tiefgründig erforschen.²⁹⁵ Die Kompanien werden zudem oft kleiner: Stücke im Solo, Duett oder Trio setzen sich durch.²⁹⁶ Der Zeitgenössische Zirkus bringt enorm diverse Erscheinungsformen hervor, weshalb seine Heterogenität gar als ein wesentliches Kennzeichen des Genres gilt.²⁹⁷ Daher mag es zunächst schwerfallen, exemplarische Kompanien wie die sehr große französische Compagnie XY im Bereich der Akrobatik, die schwedische Gruppe Svalbard mit ihrem sehr vielseitigen Ansatz aus Tanz, Akrobatik, Chinesischem Mast, Vertikalseil und Live-Musik und den Schweizer Jongleur Julian Vogel unter demselben Genre zu erfassen.²⁹⁸ Ihnen gemein ist, dass sie ihre zirkensischen Disziplinen ganz im Sinne eines ästhetischen Konzepts und der Verhandlung von Themen einsetzen.²⁹⁹ Technisches Können und Talent, ein Strotzen an Energie und die Überwindung von Gefahr und Risiko verschwinden zwar nicht vollständig, treten jedoch noch weiter in den Hintergrund. Das Staunen des Publikums ist nicht länger Hauptzweck.³⁰⁰ Die Inszenierung von Übermenschlichkeit der Artist:innen weicht dem Erzeugen von Bedeutung und der Kommunikation auf einem menschlichen Level mit dem Publikum. Häufig greifen Artist:innen in ihren Kreationen auf eigene Erfahrungen zurück und vermitteln diese. Auch schlägt hier der Anspruch stärker durch, neben persönlichen Erfahrungen und Emotionen sozialpolitische Themen zu verhandeln. Insgesamt lässt sich dem Genre eine grundsätzliche ideologie- und kulturkritische Haltung konstatieren.³⁰¹ Propagierte Werte wie z.B. die Gleichstellung der Geschlechter kann deshalb dennoch nicht immer in praktischer Umsetzung nachgekommen werden. Systemische, im Rest der Gesellschaft existente

²⁹⁴ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 7

²⁹⁵ vgl. Dumont, 2021: 196

²⁹⁶ vgl. Trapp, 2020: 2f.

²⁹⁷ vgl. Lavers et al., 2019: 164; Trapp, 2020: 17 und 179

²⁹⁸ siehe <https://www.ciexy.com/en/>; <https://www.svalbardcompany.com/>; <https://julianvogel.ch/de/>

²⁹⁹ vgl. Trapp, 2020: 17 und 184

³⁰⁰ vgl. Arrighi & Davis, 2021: 12

³⁰¹ vgl. Trapp, 2020: 184

Benachteiligungs- und Diskriminierungsmuster spiegeln sich vielmehr in der Zeitgenössischen Zirkusszene wider, bspw. in den Zahlen der Studierenden, die die professionelle Zirkusbildung erfolgreich beenden: Während im pädagogischen Kinder- und Jugendzirkus deutlich mehr Mädchen und Frauen wirken, ist der Großteil der Absolvent:innen der Zirkushochschulen männlich.³⁰² Jedoch herrscht eine Offenheit, solche und weitere Themen zu adressieren: Etwa formulieren Fricker und Malouin exemplarisch für die sich mit Zeitgenössischen Formaten befassende Zirkuswissenschaft eine neue Betrachtung der in der Vergangenheit als „Freaks“ Ausgestellten:

„Freaks aren't born but imagined: they represent whatever mainstream society considers nonnormative; they are whatever the mainstream is currently constructing as Other, which produces and secures its so-called normality.“³⁰³

Der Zeitgenössische Zirkus nimmt also an aktuellen Themen des gesellschaftlichen Diskurses teil und entflieht dem Bild des mystischen Anderen, welches v.a. den Traditionellen, aufgrund seiner oft magisch gefärbten Geschichten den Neuen Zirkus, umhüllt. Somit erfolgt eine Annäherung an die Lebenswelt der Zuschauer:innen. Zu diesen Zwecken entwickeln sich Dramaturgie und Choreographie weiter. Das neu entstehende Material weist neue, eigene Ästhetiken auf.³⁰⁴ Statt in extravaganten Kostümen, mit auffallendem Make-Up und in aufwendigen Bühnenbildern treten Artist:innen häufig in zeitgemäßer Alltagskleidung auf.³⁰⁵ Auch entdecken sie das metaphorische Potential, das in der Auseinandersetzung mit ihrem Objekt ruht. Es soll also „Bedeutung [...] durch die Nutzung der systemeigenen Mittel, der Zirkustechnik selbst“³⁰⁶ erzeugt werden. Hier ist die Erfindung neuer, individueller Objekte als Grundlage einer Zeitgenössischen Zirkusperformance keine Seltenheit, wofür der Künstler Johann Le Guillerm exemplarisch steht.³⁰⁷ Durch seine vielseitigen Themen und Erscheinungsformen ist der Zeitgenössische Zirkus in der Lage, ein breites Spektrum an Emotionen beim Publikum zu provozieren.³⁰⁸ Die Gegenwärtigkeit, in Fischer-Lichtes Worten, leibliche Ko-Präsenz der Performer:innen und Zuschauer:innen ist dafür zentral. Auf diese Weise kann die Darstellende Kunst kennzeichnende Emergenz erzeugt werden. Gerade die Erfahrung der Coronapandemie, in der auf Live-Aufführungen größtenteils verzichtet werden musste, hat diese Einsicht für den Zeitgenössischen Zirkus gefestigt:

³⁰² vgl. Fricker & Malouin, 2018: 6

³⁰³ Fricker & Malouin, 2018: 14

³⁰⁴ vgl. Lavers et al., 2019: 157; Fricker & Malouin, 2018: 2

³⁰⁵ vgl. Trapp, 2020: 18

³⁰⁶ Trapp, 2020: 73

³⁰⁷ vgl. Lavers et al., 2019: 163

³⁰⁸ vgl. Lavers et al., 2019: 158

„Aber auch die gemeinsame Anwesenheit in einem Raum mit anderen Zuschauer*innen während der Dauer einer Aufführung macht diese sinnliche Erfahrbarkeit aus. Wir, Künstler*innen und Zuschauer*innen, brauchen uns gegenseitig. Ist die eine oder die andere Seite abwesend, kommt dieses ganz besondere Knistern nicht zustande.“³⁰⁹

Das Erfassen inhaltlicher Thematiken kann nach Fischer-Lichte unmöglich in eine objektive Interpretation münden. Trotz dieser Unmöglichkeit stellt die Verhandlung von Themen im zirkensischen Kontext einen großen Reiz dar. Was den Zeitgenössischen Zirkus auszeichnet, ist aber, dass die Erfassung dieser Aspekte als besonders anregend empfunden werden mag, jedoch keine Grundvoraussetzung für die Erfahrung des Stücks darstellen: „Auch ohne Interesse an oder Verständnis für die tiefgründigeren Ebenen [können] Aufführungen für die anwesenden Zuschauer*innen ein Erlebnis“³¹⁰ sein. Zur Kreation der Stücke haben sich künstlerische Residenzen etabliert. Nach einer Bewerbung mit ersten Ideen und einem Dossier können die Künstler:innen in einer bestimmten Zeit einen Raum nutzen, um ihre Stücke kreativ weiterzuentwickeln. In diesem Prozess wirken Zirkuskünstler:innen entweder als Autor:innen und Leiter:innen ihrer eigenen Projekte, arbeiten in einer professionellen Rollenteilung innerhalb der Kompanien oder beziehen externe Dramaturg:innen und s.g. Outside-Eyes mit ein.³¹¹ Der kreative Prozess befindet sich auf dem selben Niveau wie etwa in der Theaterregie oder Tanzchoreographie.³¹² „[T]he concept of circus ‘auteur’ appeared a few years ago in the circus sector in Europe, asserting the independence of circus artists and their ability to produce their own language.“³¹³ Momentan hat sich analog zu Regisseur:innen bzw. Choreograph:innen noch kein Begriff universal durchgesetzt. Zeitgenössischer Zirkus begreift sich selbst als Kunst.³¹⁴ Demnach sind die „zeitgenössischen Zirkusartist*innen [...] in ihrem Selbstverständnis Künstler, d. h. Schöpfer von Kunstwerken, die nach Originalität streben“.³¹⁵ Die Anerkennung als Kunst ist in Europa geographisch sehr ungleich verteilt:

„unlike 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 among well established genres such as dance, theatre, film, and music“.³¹⁶

In Hinblick auf eine flächendeckende, professionelle Infrastruktur für Ausbildung, Training, Kreation und Aufführung bestehen in Zentraleuropa noch große Herausforderungen.³¹⁷ Bisher haben die Niederlande, Ungarn und Finnland den Zirkus in ihr Nationales Inventar

³⁰⁹ Hildbrand, 2021: 46

³¹⁰ Hildbrand, 2021: 46

³¹¹ vgl. Trapp, 2020: 72

³¹² vgl. Dumont, 2021: 196

³¹³ Dumont, 2021: 196

³¹⁴ vgl. Trapp, 2020:4

³¹⁵ Trapp, 2020: 17

³¹⁶ Arrighi & Davis, 2021: 9

³¹⁷ vgl. Dumont, 2021: 197

des UNESCO-Übereinkommens zum Schutz des immateriellen Kulturerbes aufgenommen.³¹⁸ Ausbildungsstätten und Kulturförderung gibt es z.B. in Frankreich, Belgien oder Italien. In einem Bericht des EU-Ausschusses für Kultur, Jugend, Bildung, Medien und Sport von 2020 wird konstatiert, dass es 2003 noch insgesamt 800 Zirkuskompanien aller Sparten in den EU-Ländern gab, während es 2018 nun 16.000 bis 21.000 waren. Ihre Zahl hat sich also mindestens verdoppelt. „[T]his increase is mostly due to the rise of contemporary circus companies“.³¹⁹

Seit mehr als zehn Jahren gewinnt der Zeitgenössische Zirkus in der deutschen Kulturlandschaft zunehmend an Boden. Konstant werden hierzulande neue große Produktionen entwickelt.³²⁰ Im Jahr 2011 gründete sich der Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. (BUZZ) in Köln, dessen Vorsitzende Jenny Patschovsky im Rahmen dieser Masterarbeit interviewt wurde. In seiner Mitgliederbroschüre aus dem Jahr 2019 wurde erstmals ein Eindruck des zahlenmäßigen Umfangs der hiesigen Szene veröffentlicht: In dieser Broschüre sind 72 in Deutschland ansässige Künstler:innen und Kompanien gelistet. Mittlerweile dürfte diese Zahl erheblich gestiegen sein.³²¹ Exemplarische Künstler:innen und Kompanien in Deutschland sind die an der Schnittstelle zwischen Zeitgenössischem Zirkus und Tanz arbeitende Kompanie Overhead Project in Köln, die multidisziplinär und viel in der Luft arbeitende Kompanie still hungry in Berlin und der Jongleur Kolja Huneck aus München, welcher ebenfalls für diese Arbeit interviewt wurde.³²² Auch entstehen in Deutschland mehr und mehr Spartenfestivals mit einem Programmfokus auf Zeitgenössischen Zirkus, bspw. das Berlin Circus Festival, das CircusDanceFestival in Köln oder das ATOLL-Festival in Karlsruhe.³²³ Bestehende kulturelle Großveranstaltungen wie etwa die Ruhrfestspiele Recklinghausen, das Düsseldorf Festival, die Berliner Festspiele, das Festival PERSPECTIVES in Saarbrücken öffnen sich den neueren Zirkusformen oder räumen ihnen gar eine eigene, feste Sparte ein.³²⁴ Feste Spielstätten wie etwa die Flottmannhallen in Herne oder das Pumpenhaus in Münster hatten zunächst v.a. ausländische Produktionen gezeigt und schauen nun zunehmend nach lokalen und deutschen Künstler:innen und Kompanien.³²⁵ Das Chamäleon Theater in Berlin ist die erste und einzige Spielstätte in

³¹⁸ vgl. European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 62

³¹⁹ European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 23

³²⁰ vgl. Behren et al., 2021: 7

³²¹ vgl. Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., 2019

³²² siehe <https://overhead-project.de/>, <https://www.still-hungry.net/>; <https://www.kolja.art/>

³²³ siehe <https://www.berlin-circus-festival.de/>; <https://www.circus-dance-festival.de/>; <https://www.tollhaus.de/de/214/atoll.html>

³²⁴ vgl. Behren et al., 2021: 7; Patschovsky, 2021a: 52; Trapp, 2020: 3;

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

³²⁵ vgl. Patschovsky, 2021a: 51

Deutschland, welche ausschließlich Zeitgenössischen Zirkus präsentiert. Mit der Intendantin Anke Politz konnte ein weiteres Interview für diese Masterarbeit durchgeführt werden. Die Zeitgenössische Zirkusszene in Deutschland bemüht sich um die Teilnahme an einem lebendigen Diskurs zu diversen gesellschaftspolitischen Themen. Die Kulturstiftung des Bundes bezeichnet das Genre als progressiv.³²⁶ Eine Auseinandersetzung mit der historischen Praxis der „Freak-Shows“ ist bspw. auf dem CircusDanceFestival 2023 unter dem Titel „grotesque bodies“ zu erwarten.³²⁷ Ein weiterer Einblick in den entstehenden Diskurs zur Kunstform erfolgt in Kapitel 5.1. Die deutschsprachige Zirkuswissenschaft erhielt etwa mit dem Programm „Zirkus | Wissenschaft“ der Universität Münster einen Schub.³²⁸ Wie der Bundesverband verfolgt dieses Projekt die Absicht, die „Öffentlichkeit für den Stellenwert von Zirkus als Kulturgut zu sensibilisieren.“³²⁹ Zwar erlebt die Zeitgenössische Zirkusszene in Deutschland tiefgreifende Veränderungen. Nach wie vor muss aber von fehlenden Strukturen wie Ausbildungsstätten oder Trainingsorten, mangelhafter Kulturförderung und daher häufig prekären Arbeits- und Produktionsbedingungen gesprochen werden. Hierin liegen wesentliche Gründe, weshalb ein Großteil von Zeitgenössischen Zirkuskünstler:innen und solchen, die diesen Beruf erst anstreben, aus Deutschland ins Ausland gehen.³³⁰ Eine detaillierter Einblick in die Stellung des Zeitgenössischen Zirkus im Kulturförderungssystem sowie die Zusammenhänge mit dem künstlerischen Vorgänger Traditioneller Zirkus wird im folgenden Kapitel gegeben.

5. Verhältnis des Zeitgenössischen Zirkus zum Traditionellen Zirkus im Kontext des dichotomen Kultursystems

5.1. Literaturbasierte Erkenntnisse

Schon 1987 gingen vom Deutschen Städtetag an den deutschen Staat und 2004 vom Europäischen Parlament an alle EU-Mitgliedsstaaten Aufforderungen aus, „Zirkus als Teil der Europäischen Kultur und als Kunstsparte anzuerkennen“³³¹ und ihn entsprechend zu fördern. Dies ist in Deutschland bisher nicht geschehen.³³² „Zirkus [ist], ganz nüchtern betrachtet, ebenso eine darstellende Kunst ist wie das, was man üblicherweise unter

³²⁶ vgl. Kulturstiftung des Bundes, o. J.

³²⁷ vgl. Kulturstiftung des Bundes, o. J.

³²⁸ vgl. Behren et al., 2021: 7

³²⁹ Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 2022

³³⁰ vgl. Pruisken, 2022: 104

³³¹ Pruisken, 2022: 104

³³² Anm. d. Verf.: Nun, 2023, schon, siehe S.

„Theater“ versteht.³³³ In Staat und Gesellschaft ist dennoch nach wie vor ein Bild des Zirkus als billige Unterhaltung markant. Seit dem erwähnten Reformdiskurs des Theaters im 18. Jahrhundert wird Zirkus eher in der Vorstadt verortet und als eine Art Gegenpol zum hochkulturellen Stadttheater begriffen.³³⁴ Etwa das von Fischer-Lichte erwähnte Stück „Lips of Thomas“ von Marina Abramović wurde in Kritiken als „unkünstlerisch wie im Zirkus“ diffamiert.³³⁵ Nun beruht die Praxis eines bürgerlichen Mileus, populäre Kulturformen kleinzuhalten, sie als „Schmutz, Schund“ etc., heute vielleicht als „künstlerisch nicht allzu anspruchsvoll“ zu bezeichnen, zum Teil auf deren breitem Erfolg und der Sorge, dass sie Bedeutungen im eigenen Wertesystem verschieben könnten. Pierre Bourdieu schreibt in „Die Regeln der Kunst“, seiner Untersuchung u.a. klassistischer Strukturen innerhalb des literarischen Feldes, bspw. von nachgewiesenen Versuchen bürgerlicher Autor:innen, die s.g. „Groschenromane“ zu verbieten.³³⁶ Ähnliche und äußerst folgenreiche Entwicklungen hat auch der Zirkus erlebt. Die Schweizer Zirkushistorikerin Mirjam Hildbrand hat hierzu einschlägige Artikel im Rahmen ihrer in Bälde erscheinenden Dissertation veröffentlicht.³³⁷ Sie beschreibt eine bis heute wirkungsvolle, kulturpolitische Kampagne des bürgerlichen Literaturtheaters gegen den Traditionellen Zirkus im deutschsprachigen Raum. Während der Entwicklung des bürgerlichen Literaturtheaters erhielt, wie bereits erwähnt, der Text eine neue Bedeutung. Der Traditionelle Zirkus näherte sich dem insofern an, als dass er ab etwa 1800 mit der Inklusion von gesprochenem Text arbeitete. „Narrative Inszenierungen (darunter viele Adaptionen von Dramen und Opern)“³³⁸ in Verbindung mit den verschiedenen Zirkusdisziplinen erfreuten sich enormer Beliebtheit bei einem großen, sozial diversen Publikum. Ab den 1850er-Jahren errichteten Zirkusunternehmen vermehrt feste Zirkusgebäude in den deutschen Großstädten. Sie näherten sich damit nicht nur ästhetisch und inhaltlich, sondern auch architektonisch dem Theater an und prägten vielerorts das Stadtbild. Die Zirkusgebäude waren meist größer als die Theaterhäuser, sie fassten im Schnitt drei bis viermal so viele Menschen.³³⁹ Nach ihrem zuvor „ungeheuren Aufschwung“³⁴⁰ hatten die Theater zum Ende des 19. Jahrhunderts laut Hildbrand insgesamt rückläufige Besucher:innenzahlen zu verzeichnen. Sie nahmen den Traditionellen Zirkus als Konkurrenz durchaus ernst. Hieraus entwickelte sich ein durch Neid

³³³ Hildbrand, 2019: 28

³³⁴ vgl. Heßelmann, 2002: 246

³³⁵ Fischer-Lichte, 2021: 13

³³⁶ vgl. Hügel, 2003: 76

³³⁷ siehe Hildbrand, 2023: Theaterlobby attackiert Zirkus. Zur Wende im Kräfteverhältnis zweier Theaterformen zwischen 1869 und 1918 in Berlin; <https://www.fink.de/display/title/63562>

³³⁸ Hildbrand, 2019: 21

³³⁹ vgl. Hildbrand, 2019: 20f.

³⁴⁰ Hildbrand, 2019: 20

geprägtes Verhältnis, worin der Grundstein für eine sich entwickelnde strategische Diskreditierung des Zirkus durch das Theater der Zeit lag.³⁴¹ Zunächst wurde der Zirkus auf diskursiver Ebene hinsichtlich Kategorien wie Geschmack, Bildung und moralischen Werten abgewertet.³⁴² Bezieht man die Zusammenhänge zum bereits erwähnten Diskurs um Geist und Körper, menschliche Schaffenskraft und Natur als Ressource für ihn, Text und Ritual und hierin letztlich Theatertext und Bewegung mit ein, offenbart sich dies vielmehr als eine selbsterfüllende Prophezeiung statt als bloße Feststellung von Tatsachen. Von Beginn an erfuhr der künstlerische Körper eine widersprüchliche Interpretation:

„the tension between the ambiguity of festive, popular, illegitimate bodies, such as clowns, freaks, acrobats, and contortionists, and bodies that represented belief in the supremacy of humankind over the laws of nature, such as elite aerialists who appeared to challenge gravity or those skilled in the harnessing and exhibiting of wild animals. [...] Thus, the ambiguous circus bodies were also positioned in a paradoxical place between popular and modern bodies“.³⁴³

Noch der Frage vorgelagert, wie der künstlerische Körper interpretiert wurde, ist hier gar die überhaupt so prominente Körperlichkeit im Zirkus entscheidend. Wurde sie derzeit zwar in den Dienst inhaltlicher Formate gestellt, war sie dennoch sehr prägend für die Zirkusaufführung. Wie Fischer-Lichte stellt Infantino heraus, dass dem okzidentalen Zivilisationsprozess eine Hierarchie vom Geist über den Körper innewohnt. Dieser gesellschaftliche Kontext ermöglichte dem entstehenden Literaturtheater, die textbasierte Vermittlung von Inhalten, durch welche das Publikum Bildung erfahren soll, als über die eigene Kunstpraxis hinaus geltende Validierungsmaßstäbe festzusetzen. Letztlich ging mit der Hierarchie zwischen Text und Bewegung eine Hierarchie zwischen Hoch- und Populärkultur einher. In Infantinos Worten wirkt die Spannung „between corporality (the body) and the word (written and spoken language) as the foundation of hierarchical schemes of artistic valuation“.³⁴⁴ So kann für den Zirkus konstatiert werden, dass seine Körperlichkeit einerseits zwar wesentliche Verantwortung für seine breite Beliebtheit trägt, sie andererseits aber einen entscheidenden Beitrag zum geringen Ansehen innerhalb des hoch- und populärkulturellen Systems geleistet hat.³⁴⁵ Mit diskursiver Rechtfertigung im Rücken griffen Theatermacher:innen den Zirkus gezielt politisch an. Die wirkmächtigen Theaterorganisationen Deutscher Bühnenverein (DBV) und Gesellschaft Deutscher Bühnenangehöriger (GDBA) übten eine starke Lobbyarbeit aus, um in erstem Versuch ein generelles Auftrittsverbot für Zirkusse zu bezwecken. Nachdem dieses in keiner Stadt oder Kommune erzielt

³⁴¹ vgl. Hildbrand, 2019: 21 f. und 29

³⁴² vgl. Jürgens & Hildbrand, 2020: o.S.

³⁴³ Infantino, 2021: 70

³⁴⁴ Infantino, 2021: 68

³⁴⁵ vgl. Winkler, 2003: 527

werden konnte, wurde vielerorts zumindest die Beschränkung der Zirkusshows auf nicht-theatrale Formate wie Kunstreiten oder Akrobatik gefordert. Hier konnten sie einen entscheidenden Gewinn erzielen: Ende des 19. Jahrhunderts wurden Gesetze erlassen, die die Verwendung von Text auf der Zirkusbühne unter Verbot stellten.³⁴⁶ Der deutsche Zirkushistoriker Dietmar Winkler zeigt auf:

„Die Theatergesetzgebungen dieser Zeit untersagten die Verwendung des Dialogs für die Pferdetheater, so daß auf Pantomimen ausgewichen werden mußte. In den Zirkuspantomimen wurden Märchen, klassische Sujets, historische und exotische Stoffe, aber auch aktuelle Begebenheiten dargestellt.“³⁴⁷

Die Vermittlung von Inhalten wurde mit Hilfe dieser daraufhin neu entstehenden Ausweichmethoden also nicht vollständig unterlassen. Jedoch unterlag sie erheblichen Einschränkungen. Zwangsläufig musste der Traditionelle Zirkus zum Hauptaugenmerk auf der Sensation durch die Inszenierung von Risiko, Gefahr und Übermenschlichkeit sowie die Präsentation dressierter Tiere, somit also auf seine körperfokussierten Nummern, zurückkehren. Ein weiteres Mittel, den Zirkus als Konkurrenz zu entschärfen, fanden Theatermacher:innen in der Auflage einer neuen behördlichen Bewilligung für mobiles Aufführen, welche trotz vieler fester Gebäude nach wie vor den Hauptteil des Zirkusbetriebs ausmachten. Zynischer Weise waren die Zirkusse zum Erhalt dieser Bewilligung dazu angehalten, ein höheres Kunstinteresse nachzuweisen. Eine konkretere Ausformulierung und somit Anhaltspunkte für einen Nachweises dieses Kunstinteresses gab es nicht, womit die Beurteilung im Einzelfall der jeweiligen örtlichen Polizeibehörde oblag. Es kann davon ausgegangen werden, dass ein Kunstinteresse nicht unerheblich durch ebenjene kürzlich untersagte, textbasierte Theatralität begriffen wurde. Später wurden gar Vertreter:innen des DBV und der GDBA selbst in Verantwortung gezogen, die künstlerische Qualität ihrer Konkurrent:innen einzuschätzen und über die Erteilung der Genehmigungen zu entscheiden. Eine weitere Verschärfung erfuhr die Gesetzeslage, als die s.g. Bedürfnisfrage hinzukam. Hiermit ist die Frage, wie viele Aufführungen von als niedere Kunst bezeichneten Stücken pro Verwaltungs- bzw. Gemeindebezirk gebraucht würden, gemeint. Zur Beantwortung dieser Frage existierten keine objektiv verwendbaren Berechnungsschlüssel. Der Willkür in der Erteilung der Spielerlaubnisse für mobile Zirkusse war also Tür und Tor geöffnet.³⁴⁸ Letztlich hatten Theatermacher:innen ihre Ziele erfolgreich umgesetzt:

³⁴⁶ vgl. Hildbrand, 2019: 27

³⁴⁷ Winkler, 2003: 528

³⁴⁸ vgl. Hildbrand, 2019: 25ff.

„Durch ihre Lobbyarbeit erzielten sie Veränderungen des öffentlichen Theaterrechts, die sich einerseits in einer Vorrangstellung der eigenen Theaterform und andererseits in einer Benachteiligung der zirkensischen Künste materialisierten.“³⁴⁹

Die neuen Gesetze führten zu praktischen, auch finanziellen Herausforderungen für die Traditionellen Zirkusfamilien und -unternehmen. Die daraus resultierenden eingeschränkten Aufführungsformate und prekären Produktionsbedingungen boten also selbsterfüllend die Rechtfertigung eines „niederen“ Status des Zirkus gegenüber dem Theater und bot letzterem eine geeignete Projektionsfläche zur Abgrenzung. Insofern hat die Herabwürdigung des Zirkus wesentlich dazu beigetragen, den hochkulturellen Status des Theaters und damit seine Förderwürdigkeit durch den Staat festzusetzen. Die Diskreditierung des Zirkus war also klar mit

„Bestrebungen verbunden, das Theater als sogenannte schöne und förderungswürdige Kunst zu legitimieren. So wurde die beschriebene Argumentation [...] zur Unterfütterung der eigenen Vorrangstellung im Kampf um Anerkennung und staatliche Subventionen angeführt. Das Schauspiel konnte im Laufe dieser Aufwertungsprozesse den Ruf des Handwerklichen, des rein Körperlichen bzw. Sinnlichen ablegen sowie allmählich von der Vorstellung befreit werden, es sei Prostitution oder eine schädliche Gaukelkunst. Diese Vorurteile blieben jedoch mit der Theaterform Zirkus assoziiert.“³⁵⁰

Bis heute ist das öffentliche Bild des Traditionellen Zirkus also nicht nur stark normativ besetzt. Auch findet wenig Wahrnehmung und Anerkennung tatsächlicher Charakteristiken des historischen Traditionellen Zirkus statt.

„Bis zu einem gewissen Grad erfüllt der Zirkus bis in die erste Hälfte des 20. Jh. eine Bildungsfunktion durch Vermittlung von Historie und aktuellen Ereignissen in Pantomimen [und] das Einbeziehen technischer Neuerungen (so wurde der Film unmittelbar nach seiner Erfindung in Zirkusprogramme einbezogen oder das Fahrrad als artistisches Requisit noch vor seiner allgemeinen Verbreitung eingesetzt).“³⁵¹

Es kann konstatiert werden, dass seine „ästhetischen und technischen Innovationen, [...] ihr Einfluss auf andere Theaterformen und ihre Verbindungen zum bürgerlichen Kunsttheater“³⁵² gemeinhin verkannt oder zumindest unterschätzt werden.³⁵³

„The old, family-centred, touring circus, usually classified as traditional circus, is reduced to the obsolete, deteriorated, and noninnovative, against the ‘new’ as innovative and avant-garde. This selective construction of tradition [...] often denies that the circus, both internationally and locally, has always operated through a process of redefinition, reinvention, and innovation.“³⁵⁴

Zwar bestehen die Theatergesetze aus dem 19. Jahrhundert nicht mehr in dieser Form fort. Dennoch hat sich festgesetzt, dass der Traditionelle Zirkus bis heute aus dem Begriff

³⁴⁹ Hildbrand, 2019: 19

³⁵⁰ Hildbrand, 2019: 22f.

³⁵¹ Winkler, 2003: 527

³⁵² Hildbrand, 2019: 28f.

³⁵³ vgl. Infantino, 2021: 72; Winkler, 2003: 527

³⁵⁴ Infantino, 2021: 73

förderungswürdiger Künste wie (theater-)wissenschaftlicher Forschung und Debatten weitestgehend ausgeschlossen bleibt.³⁵⁵ Die künstlerische Weiterentwicklung des Zirkus und damit die Notwendigkeit, diese ursprüngliche Form des Zirkus eigen zu betiteln, trägt nicht gerade zur Aufhebung dieses rückwärtsgewandten Bildes des Genres bei – „erweckt doch der Begriff ‚Traditioneller Zirkus‘ die Illusion einer volkstümlichen, vergangenheitsbezogenen, starren Gattung“.³⁵⁶ Traditionelle Zirkusfamilien und -unternehmen haben sich im Laufe der Jahrhunderte notgedrungen damit abgefunden, ihre Kunst in eigener finanzieller Verantwortung auf die Bühne zu bringen. Aus einer Fremdverortung wurde so eine Selbstverortung außerhalb staatlicher Strukturen, was sich mit weiteren, in Kapitel 4.1. beschriebenen Erfahrungen der Zirkuscommunity ergänzte. Nach wie vor versucht der Traditionelle Zirkus in den EU-Staaten nur äußerst selten, einen eventuellen Anspruch auf öffentliche Kulturförderung geltend zu machen.³⁵⁷ Hildbrand schreibt der deutschen Kulturpolitik eine nach wie vor „problematische Hierarchie der Darstellenden Künste“³⁵⁸ zu. In Bezug auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre hat sich ein Teufelskreis ergeben: Weil der Traditionelle Zirkus künstlerisch wenig geschätzt wird, wird er in der Forschung stark vernachlässigt. Weil aber nur wenige Forscher:innen sich mit den tatsächlichen historischen Gegebenheiten beschäftigen, gibt es nur wenige akademisch valide Arbeiten, welche dazu beitragen könnten, das Bild realistischer und weniger normativ geprägt zu zeichnen. Auch trug der Aspekt, dass sich der Zirkus nach dem erlebten Diskreditierungsdiskurs und den Theatergesetzen, notgedrungen selbst finanzieren musste, zu seiner populärkulturellen Einordnung bei: „the search for commercial success is frequently judged as unacceptable in the field of the arts“.³⁵⁹ So wurde auf Grund dessen wiederum geschlussfolgert, dass der Zirkus mit seinem kommerziellen Charakter nur inhaltlich und ästhetisch anspruchslos sein könnte.³⁶⁰ Weiterhin dürfte der gesellschaftliche Status des dem Zirkus zugeschriebenen Milieus ein weiterer Einfluss auf dessen geringes Prestige gewesen sein. Zu Beginn der Entwicklung des Traditionellen Zirkus kamen viele der Artist:innen vom Jahrmarkt, daher mit einem gewissen Außenseiter:innen-Status, in die Manege. Die Diskriminierung aufgrund der kulturellen Herkunft vieler, wengleich bei weitem nicht aller, Zirkusartist:innen aus der Sinti:zze- und Rom:nja-Community verstärkte diese Ausgrenzung. Diese Diskriminierungsmuster sind bis heute in der Gesellschaft verankert und „der ‚ewige‘ Konflikt zwischen den fahrenden Fremden

³⁵⁵ vgl. Hildbrand, 2019: 19

³⁵⁶ Trapp, 2020: 185

³⁵⁷ vgl. European Parliament's Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport, 2020: 67

³⁵⁸ Hildbrand, 2019: 28

³⁵⁹ Infantino, 2021: 72

³⁶⁰ vgl. Bourdieu, 1999: 190f.

und den seßhaften Bürgerlichen“³⁶¹ besteht, wenn auch in abgeschwächter Form, fort. Der damit zusammenhängende Mythos um den Zirkus als eigen, unabhängig, rauschhaft, als „phantastische Gegenwelt des Alltags“³⁶² mit seinem „Gegensatz zwischen schönem Schein und hartem Existenzkampf“³⁶³ ist für die Wahrnehmung seiner tatsächlichen Geschichte hinderlich. Die Rezeption des Traditionellen Zirkus in anderen Künsten trägt bis heute zur Reproduktion dieses Mythos bei. Besonders im beginnenden 20. Jahrhunderts in Paris lebende Bildende Künstler:innen hatten eine Art Faible für Zirkusmotive entwickelt, darunter Chagall, Léger, Matisse, Renoir, Picasso und Rouault. Ihre Darstellungen aus dem von ihnen erlebten Zirkus der Zeit prägen bis heute die Vorstellung eines Großteils der Gesellschaft, der selbst kaum auf die Erfahrung einer Zirkusvorstellung zurückblickt.³⁶⁴ So wird sich in jüngeren Beispielen der kulturellen Rezeption, wie etwa in Zirkusbezogenen Bühnenshows von Pink oder Britney Spears, „oft nur Klischeevorstellungen bedient“.³⁶⁵ Viele Assoziationen „entstammen also nicht den Erfahrungen mit dem empirischen Genre, sondern vielmehr dessen Rezeption, die heute allgegenwärtig ist“.³⁶⁶ Mögen diese Klischees für viele einen Großteil des Charmes des Traditionellen Zirkus ausmachen, so verklären sie doch ein realistisches Bild des Zirkus zugunsten einer Sozialromantik.³⁶⁷ Ein weiterer Grund für das in großen Teilen der heutigen Gesellschaft geringe Prestige des Genres wird im Festhalten vieler Zirkusunternehmen an der Haltung, Dressur und Präsentation von Tieren vermutet. Wie in Kapitel 4.1. aufgeführt, verteidigen zahlreiche große Akteur:innen des Traditionellen Zirkus diese Praktiken als einen notwendigen Teil der Zirkusgeschichte, während unabhängige Berichterstatter:innen ein grauenhaftes Bild des Tierwohls zeichnen. Auch stehen Akteur:innen einer breiteren Anerkennung ihrer Kunst im Weg, solange sie sich nicht zu einem historisch problematischen Umgang mit Vertreter:innen wie kulturellen Konstruktionen von Schwarzen Menschen, Menschen mit Behinderung und weiteren von Diskriminierung Betroffenen bekennen und eine öffentlichkeitswirksame Auseinandersetzung mit dieser Geschichte anstoßen. Das bisherige Unterlassen einer (sichtbaren) Aufarbeitung dieser Thematiken wirkt in einer Zeitenwende, in der benachteiligte und diskriminierte Individuen und Communities zunehmend Gehör

³⁶¹ Winkler, 2003: 527

³⁶² Winkler, 2003: 527

³⁶³ Winkler, 2003: 527

³⁶⁴ vgl. Trapp, 2020: 2; Arrighi & Davis, 2021: 3

³⁶⁵ Winkler, 2003: 527; Trapp, 2020: 1f.

³⁶⁶ Trapp, 2020: 2

³⁶⁷ Winkler, 2003: 527

finden und einen gleichberechtigten Platz in der Gesellschaft einfordern, wenig nachvollziehbar und einer weniger reflektierten Vergangenheit verhaftet.³⁶⁸

Nun wurden durch den Neuen und den Zeitgenössischen Zirkus tiefgreifende Veränderungen in Gang gebracht. Diese jüngeren Kunstformen sind ebenso wie die anderen zeitgenössischen Darstellenden Künste in Wechselwirkung mit der neuen Sichtweise in der s.g. westlichen Welt entstanden, nach der sich der Mensch aus einem gleichberechtigten Verhältnis zwischen Geist und Körper konstatiert und seine Handlungen sowohl durch sein rationales Denken wie auch sein emotionales Empfinden geprägt sind.³⁶⁹ Pierre Bourdieu konstatiert: „In jeder Gattung wiederum kommt es tendenziell zu einer Spaltung in einen experimentellen und einen kommerziellen Sektor“, wobei er diese beiden eher als zwei Pole eines Raumes statt als klar voneinander abgegrenzte Bereiche verstanden wissen möchte. Weiter: „Der Gegensatz zwischen den Gattungen verliert seine strukturierende Kraft zugunsten des Gegensatzes zwischen den beiden Polen innerhalb eines Subfeldes“.³⁷⁰ 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. Er vereint die in seinem traditionellen Vorgänger präsente Körperlichkeit (wieder) eindrucksvoll mit dem Anspruch an inhaltlich tiefgründige Auseinandersetzung mit verschiedenen Themen. Damit erfüllt er eher eines der nach wie vor implizit wirksamen Kriterien, die für die Zugehörigkeit zur (förderungswürdigen) Hochkultur sprechen. Auch findet hier langsam eine Verschiebung von Unterhaltung zu Kunst statt, ganz im Sinne Shapiros und Heinichs, die meinen: „Entertainment is an important source of artification and many activities travel the path from entertainment to art.“³⁷¹ Für das Nachvollziehen des in Kapitel 3.1. bereits angerissenen Prozesses der Artification bietet sich der Zeitgenössische Zirkus etwa in Frankreich, zunehmend auch in Deutschland an. In Frankreich wird das Genre öffentlich als eine von mehreren Darstellenden Künsten anerkannt und dient den beiden Autorinnen gar selbst als Veranschaulichung neben anderen Beispielen.³⁷² Für den Weg zur Anerkennung als Kunst machen Shapiro und Heinich zehn Teile eines Gesamtprozesses aus. Hierzu gehört zunächst die räumliche Verschiebung, d.h. ein Objekt oder eine Praktik werden aus ihrer ursprünglichen Umgebung an einen neuen, oft schon für Kunst vorgesehenen Ort versetzt.³⁷³ „Der Zeitgenössische Zirkus

³⁶⁸ vgl. Fricker & Malouin, 2018: 5

³⁶⁹ vgl. Fischer-Lichte, 2004: 172

³⁷⁰ Bourdieu, 1999: 197f.

³⁷¹ Shapiro & Heinich, 2012: o.S.

³⁷² vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S.; Shapiro, 2019: 270

³⁷³ vgl. Shapiro, 2019a: o.S.

erobert Spielstätten, welche ursprünglich dem Theater und Tanz vorbehalten waren.“³⁷⁴ Neue Zeitkonzepte sind ein weiterer Teilprozess. Entsprechende Neuerungen im Zeitgenössischen Zirkus gegenüber seinen zirkensischen Wurzeln wurden bereits erwähnt und können in Shapiros und Heinichs Worten wie folgt zusammengefasst werden: “What in the traditional circus environment was a series of short ‘acts’, is now conceptualised as a structured, organic narrative.”³⁷⁵ Die Neubenennung dessen, was da praktiziert wird, trägt nach Shapiro und Heinich zur Artification bei. Weiterhin seien neue Rollen und Berufsfelder von Bedeutung. „Die zeitgenössischen Zirkusartist*innen sind in ihrem Selbstverständnis Künstler, d. h. Schöpfer von Kunstwerken, die nach Originalität streben“.³⁷⁶ Zudem sind Autor:innen nicht länger zwangsläufig Performer:innen.³⁷⁷ Teilweise entwickelt sich ein dem Theater nicht unähnlicher Geniekult um kreative Zeitgenössischen Zirkusschaffende. Zudem spielten institutionalisierte Ausbildungs-, Kurations-, Produktions- und Aufführungspraktiken eine Rolle. Staatliche Ausbildungsstätten ermöglichen eine Vorbereitung auf ein Leben und Arbeiten als professionelle Zirkusartist:innen. Künstlerische Residenzen sind gängiger Teil eines Kurationsprozesses. Dramaturgische und choreographische Konzepte erhalten Einzug, unter welche sich der Trick, der vorher eine ganze Nummer dominierte, unterordnet. Die Institutionalisierung der Sparte manifestiert sich außerdem im Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus. Letztlich trägt der gesellschaftliche und akademische Diskurs um den Gegenstand, sozusagen seine Intellektualisierung, zu seiner Kunstwerdung bei.³⁷⁸ Exemplarische Beiträge aus Deutschland wären etwa das 2021 vom CircusDanceFestival veranstaltete Symposium „Re-Writing Circus“³⁷⁹, dessen seit 2020 einmal jährlich erscheinenden „VOICES“ Magazine³⁸⁰ oder das ebenfalls mit dem Festival 2022 herausgegebenen Arbeitsbuch „Circus in flux“ des Verlags Theater der Zeit.³⁸¹ Zuletzt soll hier die Neuordnung der rechtlichen und politischen Situation mehrerer für die Kunstform relevanter Aspekte genannt werden. Dazu gehört bspw., dass sich Zeitgenössische Zirkusschaffende ihrer Autor:innen- und Urheber:innenschaft versichern. Besonders einschlägig ist die Zuordnung zum Verantwortungsbereich bestimmter Ministerien: Die Zuordnung zum Kulturministerium war in Frankreich nicht nur wegweisend für eine reale Unterstützung der Akteur:innen, sondern für die öffentliche

³⁷⁴ Fricker & Malouin, 2018: 2

³⁷⁵ Shapiro, 2019: 270

³⁷⁶ Trapp, 2020: 17

³⁷⁷ vgl. Shapiro, 2019: 269

³⁷⁸ vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S.; Shapiro, 2019: 272

³⁷⁹ siehe <https://www.circus-dance-festival.de/projekte/symposium/>

³⁸⁰ siehe <https://www.circus-dance-festival.de/projekte/magazin/>

³⁸¹ siehe <https://tdz.de/shop/produkt/circus-in-flux>

Anerkennung als Kunst.³⁸² Im folgenden wird die Fördersituation in Deutschland untersucht, wobei bundesweit wirkende Institutionen zwecks ihrer Reichweite und Symbolkraft stärker in den Blick genommen werden. Bis vor Kurzem gab es in Deutschland keine eigenen Fördertöpfe für den Zeitgenössischen Zirkus. Außer dem pädagogischen Zirkus werden keine weiteren Zirkussparten gefördert. Laut Hildbrand basiere das deutsche Kulturförderungssystem mit diesem Ausschluss auf Werten des 19. Jahrhunderts.³⁸³ Ein gängiger Versuch heutiger Künstler:innen, Kompanien, Spielstätten, Festivals und weiterer Akteur:innen der Szene, an öffentliche Unterstützung zu kommen, bestand und besteht in der Stellung von Anträgen auf spartenoffene Förderungen oder solche aus künstlerisch ähnlichen Bereichen, hierbei v.a. dem Tanz. Da viele Zeitgenössische Zirkusprojekte sich durch ihre Interdisziplinarität auszeichnen, scheint diese Praktik legitim. Dennoch beklagt die Szene neben fehlenden Förderstrukturen insgesamt prekäre und gegenüber dem Ausland benachteiligte Ausbildungs-, Produktions- und Aufführungsbedingungen. Der Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus arbeitet laut eigenem Profil

„an 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.“³⁸⁴

Besonders eindrucksvoll wurde diese Forderung 2019 im mit weiteren drei großen Playern der Szene gemeinsam herausgebrachten „Manifests für zeitgenössischen Circus“ postuliert.³⁸⁵ Der bereits zitierte Kultur- und Europasenator Berlins, Klaus Lederer, kennt diese Situation bereits aus anderen Kontexten: „Vermeintlich oder real benachteiligte Nischen hätten gerne Zuwendungsgarantien, auch aus berechtigter Angst, sonst untergebuttert zu werden.“³⁸⁶ Die Kulturpolitik komme dem teilweise nach, sodass eine „beträchtliche Auffächerung und Ausdifferenzierung der Förderkanäle und Fördertöpfe“ zwar kompliziert wirken möge, jedoch für größere Spartengerechtigkeit Sorge.³⁸⁷ Vertreter:innen des Traditionellen Zirkus zeigen für eine spezifische Förderung heute kein Interesse.³⁸⁸ Eine grundsätzliche Wendung hat dieser Bereich in der Coronapandemie erfahren. Über die vielen Monate hoher Zahlen an Infizierten konnten die Zirkusse nicht arbeiten und standen so teilweise vor einer realen Existenzkrise. Erstmals in Deutschland wurde eine öffentliche Förderung zur Stabilisierung der Unternehmen, Institutionen,

³⁸² vgl. Shapiro & Heinich, 2012: o.S.; Shapiro, 2019: 270

³⁸³ vgl. Jürgens & Hildbrand, 2020

³⁸⁴ Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V., o. J.

³⁸⁵ vgl. Berlin Circus Festival et al., 2019

³⁸⁶ Behrendt, 2021: 52

³⁸⁷ vgl. Behrendt, 2021: 52

³⁸⁸ vgl. Shapiro, 2019: 272

Einzelkünstler:innen, Kompanien und ihrer Projekte über die Bandbreite aus Traditionellem, Zeitgenössischem und Pädagogischem Zirkus aufgesetzt. Von den traditionellen Zirkusunternehmen und zeitgenössischen Künstler:innen und Kompanien hatten etwa 350 Parteien vor dem finanziellen Ruin gestanden, von den zirkuspädagogischen Initiativen waren es gar rund 900. Die Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik e.V. (BAG) hatte für das Programm „Kultur macht stark“ bereits vor der Pandemie Fördermittel des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) in seinem Bereich an die einzelnen Initiativen weiterverteilt. Aufgrund dieser Erfahrung erhielt die BAG kurz nach dem Ausbruch der Pandemie den Auftrag von der Beauftragten des Bundes für Kultur und Medien, Fördermittel an den gesamten Zirkusbereich in Deutschland weiterzuleiten. Im Rahmen des Programms Neustart Kultur wurde der Zirkus mit elf Millionen Euro unterstützt. Diese sollten in pandemiebedingt notwendige Investitionen wie etwa Klimaanlage, Desinfektionsmittel oder digitales Equipment geleitet werden. So ist die gesamte Förderung auf die Pandemiezeit und mit ihr verbundene Maßnahmen beschränkt.³⁸⁹ Dennoch stellt sie für die Zirkusszene einen Meilenstein dar. Zwecks einer gemeinsamen Stimme gegenüber den Fördermittelgeber:innen, gegenseitiger Unterstützung bei der Antragstellung sowie der erwähnten administrativen Hilfe bei der Verteilung der Mittel hat sich zudem ein Netzwerk aus Vertreter:innen aller Zirkussparten gegründet.

„Das erste bundesweite Zirkusverbandsnetzwerk ist nun in Gründung, bestehend aus der – deutschen Sektion der – European Circus Association (ECA), dem Verband Deutscher Circusunternehmen (VdCU), dem Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus (BUZZ) e.V., der Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik e.V. (BAG), Zirkus macht stark e.V., dem Verband Deutscher Varietétheater (VDVT) und dem Berufsverband der Tierlehrer e.V.“³⁹⁰

Gemeinsam stellt dieses Netzwerk nicht unähnlich dem Manifest des zeitgenössischen Circus nun konkrete Forderungen an die deutsche Kulturpolitik. Ziele sind u.a. eine eigene Ansprechperson bei der BKM, eine wissenschaftliche Studie zur Bestandsaufnahme der Szene, die Errichtung eines Zirkusarchivs sowie eines eigenen Fonds für solche Projekte und Kreationen, die nur mit Förderungen arbeiten können.³⁹¹ Im Oktober 2020 nahm außerdem der Fonds Darstellende Künste ein umfassendes Maßnahmenpaket mit dem Titel #TakeThat auf. Darin enthalten waren neben fünf weiteren Sparten mit #TakeAction die Bereiche Theater im Öffentlichen Raum und Zeitgenössischer Zirkus. Für die Entwicklung dieses Förderprogramm hatte der Fonds DaKu den Bundesverband Theater im Öffentlichen Raum e.V.³⁹² wie den BUZZ als Expert:innen hinzugezogen. Vergeben wurden

³⁸⁹ vgl. Pruisken, 2022: 103

³⁹⁰ Pruisken, 2022: 104

³⁹¹ vgl. Pruisken, 2022: 104f.

³⁹² siehe <https://theater-im-oeffentlichen-raum.de/>

zwischen 10.000 und 50.000 Euro pro Vorhaben.³⁹³ Insgesamt wurden 211 Anträge gestellt, von denen 97 Projekte im Bereich Zeitgenössischer Zirkus gefördert wurden.³⁹⁴ Die Kulturstiftung des Bundes setzt sich nun als gesamte Stiftung das Ziel, die neue Sparte Zirkus nachhaltig in seiner Strukturentwicklung zu unterstützen. Kürzlich hat sie die Förderung des CircusDanceFestivals in Köln aufgesetzt.³⁹⁵ Zwar befinden sich die Debatten um den Zeitgenössischen Zirkus in Deutschland im Vergleich zu anderen Ländern nach wie vor in seinen Anfangszügen.³⁹⁶ Diese Beispiele bundesweit wirksamer Förderinstitutionen stellen große Etappenziele dar und lassen vermuten, dass der Stein gerade erst ins Rollen gekommen ist. Zukunftsweisend formuliert Jenny Patschovsky im Rahmen der Publikation VOICES II: „Zeitgenössischer Zirkus ist die aufstrebende Sparte der Darstellenden Künste, die sich in Deutschland derzeit stark entwickelt.“³⁹⁷ Tim Behren, künstlerischer Leiter der Kompanie Overhead Project und des CircusDanceFestivals, ist erwartungsfroh gestimmt: „Der Zeitgenössische Zirkus ist auf dem besten Weg, sich auch in Deutschland als eigenständige Kunstform zu etablieren.“³⁹⁸ Zwischen seiner Herausbildung aus dem historisch letztlich staatsfernen Traditionellen Zirkus und einem als Gegenbewegung zu bürgerlichen Werten und Ästhetiken entstandenen Neuen Zirkus einerseits und der momentan stattfindenden Annäherung an den bürgerlich geprägten Kunstbegriff und dem Versuch, ins System förderungswürdiger Hochkultur aufgenommen zu werden andererseits, tut sich ein starkes Spannungsfeld auf. Es drängt sich ein historischer Vergleich zum von Hildbrand erforschten Diskreditierungsdiskurs des Literaturtheaters gegen den Traditionellen Zirkus auf. Der Zeitgenössische Zirkus liefert aber wenig Anlass, das Muster des Theaters zu wiederholen und den Traditionellen Zirkus zwecks eigener Emporhebung zu verunglimpfen. Vielmehr bringen das Überschreiten der Grenzen zwischen den Kunstformen auf der zeitgenössischen Zirkusbühne, der gegenüber Tanz und Theater diversere soziale Hintergrund der Zuschauer:innen³⁹⁹ und nicht zuletzt die Überzeugungen und kulturpolitischen Tätigkeiten der Akteur:innen dieses jungen Genres ein Symbol für die zunehmende Auflösung des normativ geprägten Systems aus Hoch- und Populärkultur hervor. Nach einer kurzen Einführung in die Diskursanalyse als Methode sowie der Begründung für die Verwendung ebendieser werden die Narrative der drei interviewten Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus herausgearbeitet. Hiermit soll die

³⁹³ vgl. 2023 Fonds Darstellende Künste b, o. J.

³⁹⁴ vgl. Fonds Darstellende Künste, 2022: 23

³⁹⁵ vgl. Kulturstiftung des Bundes, o. J.

³⁹⁶ vgl. Hildbrand, 2019: 29

³⁹⁷ Patschovsky, 2021a: 51

³⁹⁸ Behren et al., 2021: 7

³⁹⁹ vgl. Babé, 2011: 4

Forschungsfrage beantwortet werden, wodurch die Beziehung des Zeitgenössischen zum Traditionellen Zirkus im Kontext des dichotomen Systems geprägt ist.

5.2. Einführung in die Diskursanalyse

Weltweit und besonders im deutschsprachigen Raum ist der (Zeitgenössische) Zirkus bisher nur wenig erforscht. Beim Blick auf diese überschaubare Auswahl an verschriftlichten, wissenschaftlichen Beiträgen zum Thema lag nahe, selbst ins Feld zu gehen und Daten einzuholen. Drei Interviews mit exemplarischen Repräsentant:innen jeweils unterschiedlicher Teilbereiche der Zeitgenössischen Zirkusszene dienen daher als Informationsquelle und deren bereinigte Transkriptionen als Textgrundlage für die nachfolgende Diskursanalyse. Der Diskursgegenstand umfasst hier einen Einblick in die Entwicklung und Merkmale des Zeitgenössischen Zirkus⁴⁰⁰ und seiner Szene in Deutschland; Unterschiede und die Beziehung zu seinen künstlerischen Vorgängern, dem Neuen und v.a. dem Traditionellen Zirkus und darunter v.a. die Selbstverortung innerhalb des mit dem Konzept einer Dichotomie zwischen Hoch- und Populärkultur in Zusammenhang stehenden kulturpolitischen Systems. Die diskursanalytische Methode wurde ausgewählt, da im Untersuchungsfeld ein komplexes Geflecht aus Narrativen zu erwarten war und sie entscheidende Werkzeuge liefert, sich einem solchen zu nähern und es zu durchdringen. Zudem hält die ihr inhärente Akribie zu Genauigkeit und Tiefgründigkeit, somit zu einem nüchternen Blick und einer wissenschaftlichen Distanz zum Gesagten an.⁴⁰⁰

Es sind mittlerweile rund 30 Jahre in Frankreich und rund 25 Jahre in Deutschland, in denen diskursanalytische Forschung praktiziert, diskutiert und weiterentwickelt wird. Trotzdem ist der Begriff des Diskurses in deutschen Sozial- und Geisteswissenschaften nach wie vor nicht vollständig etabliert. Busse und Teubert sprechen hier von gewissen Widerständen.⁴⁰¹ Diese mögen sich v.a. angesichts der Verwendung verschiedener Definitionen auftun. Einer solchen Unklarheit soll hier vorweg entgegengewirkt werden. Der hier verwendete Diskursbegriff stützt sich auf Arbeiten des französischen Philosophen Michel Foucault, welcher Begriff und Analyseverfahren maßgeblich geprägt hat. Während die germanistische Linguistik einen Diskurs meist schlicht als Gespräch fasst,⁴⁰² begreift die hier herangezogene kulturwissenschaftliche Perspektive ihn als „Ansammlung von

⁴⁰⁰ vgl. Busse, 2013: 153 und 159

⁴⁰¹ vgl. Busse & Teubert, 2013: 13 und 15

⁴⁰² vgl. Busse & Teubert, 2013: 14

Texten und Aussagen [...], die einer gemeinsamen Wissensformation angehören und dementsprechend stark vernetzt sind.“⁴⁰³ Einen Diskurs formen also

„alle Texte, die sich mit einem als Forschungsgegenstand gewählten Gegenstand, Thema, Wissenskomplex oder Konzept befassen, untereinander semantische Beziehungen aufweisen und/oder in einem gemeinsamen Aussage-, Kommunikations-, Funktions- oder Zweckzusammenhang stehen“.⁴⁰⁴

Das Forschungsinteresse ist demnach wesentlich auf die Relationen zwischen den einzelnen Texten und Aussagen sowie ihrem Betrag zum gesellschaftlichen Wissen fokussiert.⁴⁰⁵ Eine Diskursgeschichte ähnelt demnach „einer Sozialgeschichte des sprachlich vermittelten und organisierten Wissens“.⁴⁰⁶ Laut Foucault handelt es sich beim erstmaligen Erkennen der Existenz von Diskursen sowie der wissenschaftlichen Untersuchung ebenjener „um die Entfaltung der Prinzipien und Konsequenzen einer autochthonen Transformation [...] im Gebiet des historischen Wissens“.⁴⁰⁷ Zwar wurden Dokumente in den Geschichtswissenschaften immer schon infrage gestellt. Jedoch wurde das Dokument im Allgemeinen als Überbleibsel einer heute stummen Stimme betrachtet und v.a. hinsichtlich ihres Wahrheitsgehalts untersucht, um die Vergangenheit beschreiben zu können. Nun wird neben dem Interesse für größere Zusammenhänge gleichzeitig verstärkt die Tiefe seiner Struktur untersucht, um so eine größere objektive Distanz zum Gegenstand aufzubauen:

„Das Dokument ist also für die Geschichte nicht mehr jene untätige Materie, durch die hindurch die das zu rekonstruieren versucht, was die Menschen gesagt oder getan haben, was Vergangenheit ist und wovon nur die Spur verbleibt: sie sucht nach der Bestimmung von Einheiten, Mengen, Serien und Beziehungen in dem dokumentarischen Gewebe selbst.“⁴⁰⁸

Die Untersuchung einzelner Texte und Aussagen ist daher für die Kultur- und Sozialwissenschaften von äußerster Relevanz, da das Sprechen v.a. in wiederholter Form gesellschaftliche Wirklichkeiten konstituiert. Diskurse gestalten Gesellschaft mit.⁴⁰⁹ In seiner 1971 gehaltenen Antrittsvorlesung am Collège de France mit dem Titel „Die Ordnung des Diskurses“ bezeichnete Foucault den Diskurs außerdem als eine Zwischenebene zwischen dem Denken und dem Sprechen.⁴¹⁰ Die in dieser Zwischenstufe wirkenden „diskursiven Mechanismen“ sind immer sozial geprägt. Sie können bspw. Mechanismen sein, die zum Nicht-Vorkommen bestimmter Themen, Inhalte oder Personen führen, wodurch in Foucaults Worten also der „Ausschnitt und die Grenze“ des Sagbaren, Normalen etc.

⁴⁰³ Spieß, 2013: 322

⁴⁰⁴ Busse & Teubert, 2013: 16f.

⁴⁰⁵ vgl. Busse & Teubert, 2013: 18

⁴⁰⁶ Busse & Teubert, 2013: 26

⁴⁰⁷ Foucault, 1981: 27

⁴⁰⁸ Foucault, 1981: 14

⁴⁰⁹ vgl. Spieß, 2013: 322

⁴¹⁰ vgl. Busse, 2013: 149

entsteht.⁴¹¹ Es handelt sich also um ein interdependentes Verhältnis zwischen Sprache und Gesellschaft: Sprache prägt Gesellschaft und ist ihrerseits „immer auch sozial konstituiert“.⁴¹² Diese Einsichten im Blick behaltend, stellen sich Wissenschaftler:innen der Komplexität und „Relativität des historischen Wissens“.⁴¹³ Foucault interessierte sich vor allen Dingen für die Entstehungsbedingungen dieser s.g. Episteme, den gesellschaftlichen Wissenskomplexen. Diese Herausbildung nennt er Genealogie bzw. wie im Titel seines Standardwerks zum Thema „Archäologie des Wissens“.⁴¹⁴ Konzepte, welche sich an Foucaults Verständnis von Diskurs und der methodischen Diskursanalyse anlehnen, also nach dem Beitrag bestimmter Texte und Aussagen zu bestimmten Bestandteilen gesellschaftlich geteilten Wissens fragen, sind der Epistemologie zuzuordnen.⁴¹⁵ Diskurse und ihn formende Teilaspekte werden nicht als zeitlich gleichbleibend aufgefasst. Vielmehr ist ein „Bedeutungswandel nicht ein Sonderfall, sondern der Normalfall“.⁴¹⁶ Wesentliche Untersuchungsgegenstände einer Diskursanalyse sind also Texte und Aussagen, gemeinsam als Textkorpora bezeichnet.⁴¹⁷ Diese bilden „Teilmengen der jeweiligen Diskurse“.⁴¹⁸ Natürlich muss bei der Auswahl nach deren Verfügbarkeit geschaut werden. Hauptkriterium sollte im Idealfall aber die inhaltlich nachvollziehbare Relevanz sein. Es ist bspw. wenig sinnvoll, mehrere Texte mit einander zu stark ähnelnden Eigenschaften, Positionen der Sprechenden etc. zu nutzen. Stattdessen empfehlen sich möglichst repräsentative und aussagekräftige Beiträge, welche einen großen Einfluss auf den Diskurs hatten oder haben.⁴¹⁹ „Repräsentativ kann ein Textkorpora dort nur hinsichtlich eines jeweils als Untersuchungsleitfaden gewählten Inhaltsaspekts sein.“⁴²⁰ D.h. der:die Forscher:in bestimmt zuerst das Erkenntnisinteresse und schaut dann, welche dafür entscheidenden Texte und Aussagen herangezogen werden können. Während gewählte Texte und Aussagen selbst das Untersuchungsmaterial bilden, geben sie zu erzielende Analyseergebnisse vor, statt bloß Datengrundlage für noch unbekannte Ergebnisse zu sein.⁴²¹ Dementsprechend kann und muss die Materialauswahl effektiv erst durch die Ergebnispräsentation selbst legitimiert werden.⁴²²

⁴¹¹ Foucault, 1981: 12; vgl. Busse, 2013: 149

⁴¹² Busse, 2013: 151

⁴¹³ Foucault, 1981: 21

⁴¹⁴ vgl. Busse, 2013: 147

⁴¹⁵ vgl. Busse, 2013: 159

⁴¹⁶ Busse, 2013: 158

⁴¹⁷ vgl. Karpenstein-Eßbach, 2000: 99

⁴¹⁸ Busse & Teubert, 2013: 17

⁴¹⁹ vgl. Busse & Teubert, 2013: 17; Busse, 2013: 164

⁴²⁰ Busse & Teubert, 2013: 17

⁴²¹ vgl. Busse & Teubert, 2013: 17

⁴²² vgl. Busse & Teubert, 2013: 19; Busse, 2013: 148

„Der einzelne Diskurs als Untersuchungsgegenstand kann daher, bei allen Versuchen zur Objektivität, ohne den konstitutiven Akt der Zusammenstellung eines Textkorpus durch die Forscher nicht gedacht werden.“⁴²³

Ein gewisser Grad an Subjektivität besteht durch den Fakt, dass Texte und Aussagen in einem stets interaktiven Verhältnis zwischen Sender:in und Empfänger:in erfahren werden.⁴²⁴ Persönliche Erfahrungen und die Deutung gewisser Aussagen mit Hilfe dieser sind nicht auszuschließen, sondern übernehmen ganz im Gegenteil eine „zentrale, Kommunikation und Interaktion ermöglichende Rolle“.⁴²⁵ Die Situation, in der Aussagen getätigt werden, ruft schon gewisse Erwartungen hervor und beeinflusst das Gesagte bzw. Geschriebene.⁴²⁶ Obwohl die in allen Wissenschaften angestrebte Objektivität hier in kritischer Reflexion der Methode nicht vollumfänglich gewährleistet werden kann, „so kann [sie] doch die Transparenz und intersubjektive Überzeugungskraft der erzielten analytischen Ergebnisse [etwa gegenüber der rein semantischen Textanalyse] deutlich erhöhen.“⁴²⁷ Im Folgenden soll ebenjenes methodisches Vorgehen konkretisiert werden. Prinzipiell siedelt sich die Diskursanalyse zwischen Philosophie, Soziologie und Historiographie an.⁴²⁸ Zudem kann sie insofern als linguistisch bezeichnet werden, als dass sie eng am Textmaterial arbeitet.⁴²⁹ Indem sie kritisch nach der Häufigkeit und der jeweiligen Verwendung konkreter Begriffe fragt, inkludiert sie immer auch eine Bedeutungs- und Begriffsgeschichte.⁴³⁰ Dabei leuchtet ein, dass ebenjene Begriffe in verschiedenen Verwendungen ggf. verschieden interpretiert und eingeordnet werden müssen.⁴³¹ Weiterhin geht es um die „textanalytische Erschließung des Sinns“⁴³² und es sollen klassische Argumentationen und Argumentationstypen herausgearbeitet werden, die im Diskurs besonders häufig und besonders prägend auftreten.⁴³³

„Linguistische Diskursanalyse unterscheidet sich von den etablierten sprachwissenschaftlichen Disziplinen der Lexikologie, Lexikographie, Wort-, Satz- und Textsemantik also nicht so sehr in ihren Methoden; sondern der Unterschied besteht hauptsächlich in ihrer anderen Zielsetzung“.⁴³⁴

Die transtextuelle Perspektivierung ist der wesentliche Mehrwert, den diese Methode etwa gegenüber der Einzeltextanalyse bietet.⁴³⁵ Angewandt wird dafür eine intuitive, dennoch

⁴²³ Busse & Teubert, 2013: 18

⁴²⁴ vgl. Spieß, 2013: 323

⁴²⁵ Busse, 2013: 152

⁴²⁶ vgl. Spieß, 2013: 324

⁴²⁷ Busse, 2013: 163

⁴²⁸ vgl. Busse, 2013: 147

⁴²⁹ vgl. Busse, 2013: 149

⁴³⁰ vgl. Busse & Teubert, 2013: 16, 21 und 24

⁴³¹ vgl. Busse & Teubert, 2013: 24

⁴³² Busse & Teubert, 2013: 24

⁴³³ vgl. Spieß, 2013: 339

⁴³⁴ Busse & Teubert, 2013: 28

⁴³⁵ vgl. Spieß, 2013: 324

methodisch regulierte Interpretation. Zwar gibt es gängige Herangehensweisen zur Durchführung einer Diskursanalyse und darin unverzichtbare Elemente. Jedoch besteht in einschlägiger Forschung zum Thema kein Zweifel, dass es an methodischer Konkretisierung und System noch mangelt.⁴³⁶ Grundsätzlich lassen sich zwei Felder an Erkenntnissen unterscheiden:

„Die Mikro-Ebene konstituiert sich aus den sprachlichen Phänomenen des Einzeltextes. Die Makroebene enthält situative und kontextuelle Elemente, die den Gegenstand konstituieren. Makro- und Mikroebene stehen in einem gegenseitigen Bedingungs- und Abhängigkeitsverhältnis. Bei der Analyse wird somit permanent zwischen Makro- und Mikroebene gewechselt.“⁴³⁷

Die Mikroebene umfasst v.a. die sprachliche und inhaltliche Gestaltung wie verwendete Grammatik, Wortbestand, Metaphorik, Argumentations- sowie Formulierungsmuster. Die Makroebene bezieht sich hingegen auf Aspekte wie den praktischen Wirkraum des Diskursbeitrags, die Situation seines Zustandekommens, die Rolle der:des Sprechenden und der:des Rezipierenden, das Medium, den Ort etc.⁴³⁸ Der Anspruch besteht darin, jeden dieser Aspekte, sollte er zunächst unspektakulär erscheinen, in seiner Funktion wahrzunehmen und einzuordnen, „statt ihn wie ein einheitliches und zwischen zwei positiven Figuren indifferentes Weiß zu vernachlässigen“.⁴³⁹ Zunächst werden also Diskursbedingungen und der Diskursgegenstand bestimmt; Hauptbegriffe und Hauptargumentationen aus einzelnen Texten und Aussagen herausgearbeitet; die Funktion dieser Texte, Aussagen, ihrer Begriffe und Argumentationsmuster im Diskurs ermittelt und zuletzt wird diese Größen miteinander in Bezug setzend ein Fazit gezogen. Es muss Erwähnung finden, zu welchem Gegenstand wer und ggf. in welcher Position, z.B. in Repräsentanz einer Gruppe oder Institution spricht, wer Adressat:in ist, in welchem sozialen Kontext, mit welchen Machteffekten, unter welcher Beeinflussung durch andere Akteur:innen und Geschehnisse, mit welchem Einfluss auf ebenjene und andere Diskurse, wann und mit welchen sprachlichen und symbolischen Mitteln dieser Diskursbeitrag arbeitet. Aufgrund der potentiellen Fülle an Ergebnissen hat es sich etabliert, in einer diskursanalytischen Arbeit nur besonders relevante Einzelaspekte aufzuführen. Meist erfolgt die Darstellung monographisch in einem narrativen Stil, selten als Schemata oder etwa Tabellen.⁴⁴⁰

⁴³⁶ vgl. Busse, 2013: 162; Karpenstein-EBbach, 2000: 98

⁴³⁷ Spieß, 2013: 328

⁴³⁸ vgl. Spieß, 2013: 326

⁴³⁹ Foucault, 1981: 18

⁴⁴⁰ vgl. Karpenstein-EBbach, 2000: 103; Busse, 2013: 166

5.3. Diskursanalytische Auswertung der Interviews

Bei der praktischen Datengewinnung handelt es sich um semistrukturierte Interviews, d.h. einige Eckpunkte wurden im Vorhinein vorbereitet und mit dem Ziel eines flüssigen, detaillierten Erzählens durch die Interviewpartnerin flexibel an den Gesprächsverlauf angepasst. Somit bestand zudem die Möglichkeit für die Interviewerin, das Gespräch auf für die Arbeit relevante Themen zu lenken. Alle drei Gespräche haben in einem professionellen Setting und in lockerem Tonfall stattgefunden, und eine für Nachfragen offene Haltung transportiert.

Bei der Diskursanalyse handelt es sich um einen qualitativen Forschungsansatz. Es werden also wenige exemplarische, dennoch besonders ausschlaggebende Artefakte tiefgründig untersucht und in ihren komplexen Verstrickungen aufgeschlüsselt, statt die empirische Erfassung eines Gesamtbildes anzustreben. Zwecks einer gewissen Repräsentativität der Zeitgenössischen Zirkusszene werden drei verschiedene Perspektiven berücksichtigt, welche bis zu einem gewissen Grad für den jeweiligen Teilbereich der Szene sprechen, in dem sie aktiv sind. Es handelt sich um eine überwiegend manageriale, eine kulturpolitische und eine künstlerische Perspektive. Zudem transportieren die Erfahrungen, von denen die Interviewpartner:innen sprechen, Einblicke in ihren Wirkungsbereich in den drei Städten Berlin, Köln und München. In diesen drei Städten finden sich besonders viele Akteur:innen des Genres, was sie zu den in der Zeitgenössischen Zirkusszene aktivsten Städten in Deutschland macht. Den drei Interviewpartner:innen kann jeweils eine Schlüsselstellung im Diskurs zugesprochen werden. Sie alle sind seit langem aktiv, gut vernetzt und erhalten eine große Aufmerksamkeit. Sie arbeiten auf alltäglicher Basis mit zentralen Begriffen, Konzepten und Argumentationsmustern, welche hier erforscht werden sollen. Dadurch erscheinen die spezifische Auswahl und die Beschränkung des Diskursausschnitts auf diese drei Beiträge legitim. Das erste Interview wurde mit Anke Politz geführt. Sie ist Intendantin des Chamäleon Theaters in Berlin, der einzigen festen Spielstätte in Deutschland, die ausschließlich Neuen und Zeitgenössischen Zirkus programmiert. Zudem ist das Chamäleon Theater einer der vier genannten Akteur:innen, die das „Manifest des zeitgenössischen Circus“ publiziert haben, sowie eine der 16 Partnerinstitutionen im vom BUZZ initiierten Residenz- und Förderprogramm für junge zeitgenössische Zirkusschaffende, ZirkusON.⁴⁴¹ Politz ist zudem aktives Mitglied der aus der internationalen Konferenz MICC hervorgegangenen Gruppe Commissioning Circus und übte u.a. Tätigkeiten als Jurymitglied für das Corona-Unterstützungspaket des Fonds

⁴⁴¹ vgl. Behren et al., 2021: 7

Darstellende Künste aus. Das Interview verlieh Einblick in das Management hinter einer großen, etablierten Bühne, sowohl die regionale kulturpolitische Arbeit in Berlin, als auch jene auf nationalem Level sowie in die Zusammenarbeit mit globalen Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus. Das Interview fand am 16. November 2022 um 11.30 Uhr im Zeitraum von etwa einer Stunde im Konferenzsaal des Chamäleon Theaters in Berlin statt. Zweite Interviewpartnerin war Jenny Patschovsky. Sie ist Zirkuskünstlerin, kann also auf langjährige Erfahrung im Metier zurückblicken, und vereint diese Praxis mit kulturpolitischen Tätigkeiten, der Administration und Vernetzung: Hier wurde sie v.a. in ihrer Position als Vorsitzende des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus (BUZZ) befragt. Beim bereits im Kapitel 4.3. erwähnten BUZZ handelt es sich um einen bundesweit agierenden Verband, in dem sich der Großteil aller Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus in Deutschland vernetzen, darunter bspw. Künstler:innen, Spielstätten und Festivals. Der BUZZ organisiert regelmäßige Zusammenkünfte und ist in Form verschiedener Arbeitsgruppen (AGs) zu diversen Themen für die Szene aktiv. Die wichtigsten Aufgaben sind die kulturpolitischen Vertretung der Akteur:innen der Szene und ein Bemühen um die Anerkennung als Kunstform und eigene Fördertöpfe. Patschovsky wurde v.a. zu ebendieser nationalen wie auch auf Köln bezogenen, regionalen Vernetzung und kulturpolitischen Zusammenarbeit befragt. Das Interview fand am 17. November 2022 um 15 Uhr ebenfalls für eine gute Stunde im Konferenzsaal des Latibul, dem Theater- und Zirkuspädagogischen Zentrum, in Köln statt. Der Ort ist einmal im Jahr Festivalgelände des CircusDance-Festivals, somit sowohl Patschovsky als auch der Autorin als Arbeitsplatz bekannt. Dritter Interviewpartner war Kolja Huneck, ein Zeitgenössischer Zirkuskünstler mit Spezialisierung auf Jonglage und Objektmanipulation aus München. Nach seinem Studium an der Codarts Zirkusschule in Rotterdam ist er heute als Künstler v.a. in Deutschland, Belgien und den Niederlanden aktiv. Auch er ist Mitglied des BUZZ sowie Mitgründer und bis 2022 Mitarbeiter des Residenzprogramms ZirkusON.⁴⁴² Huneck gewährte einen Einblick in seine künstlerische Selbstverortung, konkrete künstlerische Arbeits- und Lebensweisen, darunter Erfahrungen u.a. in München, und die Einschätzung der Lage der Szene aus künstlerischer Perspektive. Das Interview fand am 13. Dezember 2022 online statt, während sich Huneck in Salzburg und die Autorin in Köln befanden. Dem Gesprächsfluss und der Verständlichkeit tat das ebenfalls etwa eine Stunde andauernde Online-Meeting keinen Abbruch. Die Interviewerin und Autorin Malwina Millahn war bei allen Gesprächen zunächst direkte Adressatin. Alle drei Interviewpartner:innen waren sich über den Zweck

⁴⁴² vgl. Zirkus ON, o. J.

der Verwendung des Gesagten in der vorliegenden Masterarbeit im Klaren. Analog zur Methodik des semistrukturierten Interviews wurden die Gesprächspartner:innen im Vorhinein nur grob über das Thema des Interviews aufgeklärt, hatten also keine konkreten Fragen zur Vorbereitung vorab erhalten. Sie sollten möglichst aus den gängigen Geschäften und Erfahrungen berichten und persönliche Sichtweisen teilen. Über ihre Tätigkeit als Produktionsassistenz für das CircusDanceFestival ist Millahn bereits vor den Interviews und unabhängig davon flüchtig mit allen drei Interviewpartner:innen in Kontakt gekommen. Auf die Interviewanfrage per Mail folgte in allen drei Fällen eine schnelle Zusage. Zudem ist anzunehmen, dass die Interviewten ein gewissen Vorwissen zur Kunstform und der Szene bei der Autorin voraussetzten. Aussagen, bei denen dies durchscheinen könnte, beschränken sich größtenteils auf das selbstverständliche Erwähnen bestimmter Künstler:innen, Spielstätten, Festivals oder Programmen, welche in den Transkriptionen im Anhang jeweils mit einem Verweis auf die entsprechende Website und mehr Information versehen sind, und in dieser Analyse sonst erläutert werden. Da den drei Gesprächspartner:innen die Situation der Autorin im Berufseinstieg und der Wunsch nach einem weiteren beruflichen Wirken in der zeitgenössischen Zirkusszene bekannt oder mindestens durch sie zu vermuten war, mag der sozialen Situation, in der die Diskursbeiträge entstanden sind, nicht nur das Ziel des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, sondern auch eine handlungspraktische Erfahrungsvermittlung mit Vorbildcharakter mitschwingen. Dies äußerte sich in keiner in besonderer Weise zur berücksichtigenden Art in den Antworten. Um eine praktische Vorstellung konkreter exemplarischer Denk- und Arbeitsstrukturen in verschiedenen Teilbereichen der Szene zu bekommen, lohnt sich das Lesen der vollständigen Interviewtranskriptionen. Selbstverständlich weichen einige Erfahrungen und Sichtweisen der drei interviewten Personen von denen der jeweils anderen ab. „[E]s ist nicht die gleiche Geschichte, die hier und dort erzählt wird.“⁴⁴³ Im Fokus des vorliegenden Kapitels stehen aber jene hinsichtlich der Forschungsfrage besonders interessanten Aspekte, welche verdichtet, also in nur wenig unterschiedlicher Form in allen drei Interviews aufgetreten sind. Ziel ist, mit Hilfe dieser verdichteten Begriffe, Aussagen und Narrativen dem näher zu kommen, was den Zeitgenössischen Zirkus als Kunstform, sein Selbstverständnis und seine Beziehung zum Traditionellen Zirkus ausmacht – „Ordnungen lassen sich nur in Serien, Wiederholungen, Ähnlichkeiten auffinden.“⁴⁴⁴ Um einen Überblick

⁴⁴³ Foucault, 1981: 11

⁴⁴⁴ Karpenstein-Ebbach, 2000: 104

zu waren, sind die Ergebnisse in inhaltliche Teilbereiche strukturiert. Folgende Erkenntnisse konnten erzielt werden:

Begriffliche Unterscheidung zwischen traditionellen und zeitgenössischen Formen

Das Chamäleon Theater in Berlin blickt auf einen Ursprung im Varieté zurück. Nachdem 2005 eine erste Zusammenarbeit mit einer Neuen Zirkuskompanie stattgefunden hatte, änderte es seinen Untertitel von Musik_Theater_Varieté in Neuer bzw. Zeitgenössischer Zirkus. Der Intendantin Anke Politz ist bewusst, dass diese Genres und ergo ihre Bezeichnungen noch nicht vollständig etabliert sind. Sie stellt fest: „Die meisten Gäste, die das erste Mal kommen, sind erstaunt.“⁴⁴⁵ Weitere Stakeholder:innen der Institution seien hin und wieder verwirrt, so schrieben etwa Journalist:innen nach wie vor teilweise von Varieté.⁴⁴⁶ Einen wesentlichen Grund vermutet Politz in der hierzulande stark ausgeprägten traditionellen Zirkusszene. Während Vertreter:innen letzterer gemeinhin den gesamten Zirkusbegriff für sich in Anspruch zu nehmen pflegen, spiegelt Politz' selbstverständliche Verwendung der Begriffe des Traditionellen Zirkus bzw. traditionelle Szene die gängige Praxis der jüngeren Zirkussparten, der künstlerischen Ausdifferenzierung einen Widerhall in den Spartenbezeichnungen zu verschaffen. Dass das Wissen darum sich nach wie vor seinen Weg in die breite Bevölkerung bahnt, hat Jenny Patschovsky erfahren, als sie 2005 in Köln damit begann, eigene Aufführungen und jene weiterer zeitgenössischer Zirkusartist:innen zu organisieren. Nach einer Zeit im frankophonen Ausland überraschte sie, „wie unterschiedlich doch die Wahrnehmung von Zirkus in Köln“⁴⁴⁷ im Gegensatz zu Belgien oder Frankreich ist, d.h. wie stark und ausschließlich der Fokus des hiesigen Publikums am Traditionellen Zirkus hefte. Dem zeitgenössischen Jonglagekünstler Kolja Huneck passe es regelmäßig, dass sein Beruf zunächst mit dem Traditionellen Zirkus assoziiert werde. Er bemängelt eine fehlende Anschlussfähigkeit in der Bezeichnung des eigenen Genres: „Zeitgenössisch' mag für viele auch ein abstoßendes, sperriges Wort sein.“⁴⁴⁸ Alle drei Interviewpartner:innen berichten, dass sie die Begriffe Neuer und Zeitgenössischer Zirkus in ihrem jeweiligen professionellen Kontext synonym verwenden.⁴⁴⁹ Zwar war 2019 eine Umbenennung von der Initiative Neuer Zirkus (INZ) in den Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus e.V. (BUZZ) erfolgt. Dennoch seien sowohl Künstler:innen aus dem Spektrum des Neuen als auch des Zeitgenössischen Zirkus Mitglieder.⁴⁵⁰ Insgesamt

⁴⁴⁵ Millahn 2022a: 91

⁴⁴⁶ vgl. Millahn 2022a: 91

⁴⁴⁷ Millahn 2022b: 103

⁴⁴⁸ Millahn 2022c: 126

⁴⁴⁹ vgl. Millahn 2022a: 99; Millahn 2022b: 111; Millahn 2022c: 126

⁴⁵⁰ vgl. Millahn 2022b: 104

scheint die begriffliche Unterscheidung zwischen Neuem und Zeitgenössischem Zirkus für die Akteur:innen weniger ausschlaggebend als die Unterscheidung zwischen diesen beiden jüngeren Zirkusformen auf der einen und dem Traditionellen Zirkus auf der anderen Seite. Daher erfährt letztere Beziehung in dieser Arbeit größere Aufmerksamkeit.

Künstlerisches Selbstbild

Trotz der ungenauen Begriffsverwendung seien Neuer und Zeitgenössischer Zirkus nicht dasselbe. Huneck berichtet, wenn er gegenüber Externen mit der Erläuterung seiner künstlerischen Tätigkeit ansetze, käme nach der Assoziation mit dem Traditionellen Zirkus häufig jene mit dem Cirque du Soleil, einem sehr bekannten Vertreter des Neuen Zirkus – „und dann musst du ja auch relativieren und erklären, dass es das eben nicht ist.“⁴⁵¹ Patschovsky legt zwar Wert auf die praktische Offenheit des BUZZ gegenüber Künstler:innen des Neuen Zirkus. Der Kern der Umbenennung als Verein sei die Feststellung: „mit dieser Idee von Neuem Zirkus [...] identifizieren wir uns irgendwie nicht mehr so richtig“.⁴⁵² Auf die Frage, was das Eigene des Zeitgenössischen Zirkus ausmache, nennt sie zuerst das Überholen der Nummernstruktur.⁴⁵³ Auch Huneck erwähnt „die längere Stückstruktur [...], also dass es nicht um einzelne Darbietungen geht, die vielleicht auch verknüpft sein mögen.“⁴⁵⁴ Den Gegensatz zu Artist:innen des Traditionellen und Neuen Zirkus implizierend, meint er an anderer Stelle: „Mir geht's nicht ums technische Level“.⁴⁵⁵ Patschovsky ergänzt: „Die artistischen Mittel und die Requisiten werden so benutzt, wie es das Konzept, die Aussage oder der dramaturgische Verlauf braucht.“ und weiter, so entstehe eine „Gesamtgeschichte.“⁴⁵⁶ Politz meint hierzu, zwar gebe es den spektakulären Trick weiterhin. Er ordne sich aber einer künstlerischen Idee unter und sei nicht länger „der Solist oder der Taktgeber des Abends.“⁴⁵⁷ Weitere Entscheidungen wie etwa Licht, Ton, Bühnenbild oder Kostümierung ordnen sich laut Politz dem Konzept eines Stücks unter,⁴⁵⁸ statt v.a. ein beeindruckendes Können der Artist:innen hervorzuheben. Auch gehe es beim Besuch einer zeitgenössischen Zirkusaufführung nicht primär um das Staunen, das Vergnügen oder im Chamäleon um den parallelen gastronomischen Service: „Der ganze Ablauf des Abends atmet und lebt mit dem, was auf der Bühne passiert. [...] Wir

⁴⁵¹ Millahn 2022c: 116

⁴⁵² vgl. Millahn 2022b: 111

⁴⁵³ Millahn 2022b: 106

⁴⁵⁴ Millahn 2022c: 116

⁴⁵⁵ Millahn 2022c: 115

⁴⁵⁶ Millahn 2022b: 111

⁴⁵⁷ Millahn 2022a: 92

⁴⁵⁸ vgl. Millahn 2022a: 92

möchten, dass Menschen zu uns kommen, um ein Stück zu sehen“.⁴⁵⁹ Im Fokus stehe laut Huneck vielmehr die „tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema, dem Objekt, dem Körper, der Disziplin“.⁴⁶⁰ Während es im Theater längst Standard sei, dass Menschen nach dem Thema eines Stücks entschieden, ob sie es besuchten, fehle es im Zeitgenössischen Zirkus noch am Wissen, dass es hier überhaupt ein Thema geben könne.⁴⁶¹ In diesem Punkt hat in Politz' Erfahrung im Chamäleon Theater eine deutliche Veränderung stattgefunden, seit die Bühne vor 18 Jahren begonnen hatte, das neue Genre aufzuführen. So habe der Programmtext früher einen stärkeren Fokus auf die technische Beschreibung des Geschehens im Stück gelegt, während der Saal sich heute fülle, nachdem die Texte v.a. „über die Intentionen der Stücke, die Akteur:innen oder unsere Beweggründe“⁴⁶² informiere. „Die Stücke selbst folgen einer bestimmten Regie und Dramaturgie.“⁴⁶³ Auch wird an anderer Stelle von Choreograph:innen; Regisseur:innen und Dramaturg:innen gesprochen. Für den Zeitgenössischen Zirkus haben sich nach wie vor keine eigenen, präzisieren Begriffe etabliert. Die Entlehnung des Vokabulars aus Tanz und Theater ist nicht nur praktischer Natur, sondern geht einher mit der Selbstzuordnung zur anerkannten Darstellenden Kunst im Allgemeinen. „Dass es [gegenüber dem Traditionellen Zirkus] ästhetische Unterschiede gibt, steht außer Frage“,⁴⁶⁴ sagt Patschovsky. In dieser Hinsicht sei der Zeitgenössischen Zirkus „ja total vielseitig.“⁴⁶⁵ Laut Patschovsky besteht hierin eine Herausforderung für dessen Definition: Man versuche, „einfach das hervorzuheben, was im Zeitgenössischen Zirkus als minimal gemeinsamer Nenner genannt werden kann.“⁴⁶⁶ Huneck ergänzt: „Oft sind es Stücke, die vielleicht auch ein bisschen anecken und provozieren.“⁴⁶⁷ Zudem sei die Beschäftigung „mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen“ ein Merkmal.⁴⁶⁸ Der Verzicht auf Tiere auf der Bühne scheint allen drei Interviewpartner:innen so selbstverständlich, dass er nur einmal in einem Interview erwähnt wird.⁴⁶⁹ Mit dem Aufführungsformat und -inhalt gebe es auf Produktionsebene Unterschiede zwischen Traditionellem und Zeitgenössischem Zirkus. Huneck erwähnt eine „längere Kurationszeit, auch für Aspekte wie Bühnenbild, Musik oder Kostüm“.⁴⁷⁰ Dafür hätten sich künstlerische Residenzen etabliert. Hier sei der Raum für notwendigen Austausch, für

⁴⁵⁹ Millahn 2022a: 91

⁴⁶⁰ Millahn 2022c: 117

⁴⁶¹ vgl. Millahn 2022c: 126

⁴⁶² Millahn 2022a: 100

⁴⁶³ Millahn 2022a: 92

⁴⁶⁴ Millahn 2022b: 108

⁴⁶⁵ Millahn 2022b: 106

⁴⁶⁶ Millahn 2022b: 106

⁴⁶⁷ Millahn 2022c: 117

⁴⁶⁸ Millahn 2022b: 113

⁴⁶⁹ vgl. Millahn 2022b: 113

⁴⁷⁰ Millahn 2022c: 117

Inspiration und ein freies Experimentieren. Die Einbeziehung mehrerer Outside Eyes, also den Kurationsprozess begleitenden, externen Meinungen sowie Try Outs, also versuchsweise Aufführungen der Shows vor verschiedenen Publika, seien für die Entstehung des Stücks entscheidend.⁴⁷¹ Über den von Huneck als mobil bezeichnete Kurationsprozess stellt Patschovsky die Verbindung zu den Wurzeln im Traditionellen Zirkus her und reiht sich in seine Geschichte ein: „Es heißt ja nicht umsonst ‚fahrendes Volk‘. Wir bewegen uns zwischen den Landesgrenzen ganz selbstverständlich.“⁴⁷² Lediglich scheint sich dies stärker institutionalisiert zu haben. Von großem Mehrwert seien für Huneck die unterwegs entstehenden Netzwerke: „Meistens, wenn man irgendwo in Residenz ist, sieht es ja auch jemand vom Festival dort, guckt sich das Stück an, lädt es vielleicht im Jahr darauf ein.“⁴⁷³

Nähe zu Tanz und Theater

Allein durch seine Institutionalisierung weist die Arbeitsweise des Zeitgenössischen Zirkus eine größere Nähe zu Tanz und Theater als zu Traditionellem Zirkus auf. „So wurde der Zirkus ja überhaupt revolutioniert“,⁴⁷⁴ führt Patschovsky an. In diesem Licht scheint die von ihr und Politz konstatierte Interdisziplinarität zeitgenössischer Zirkusstücke in ihrer Genese nachvollziehbar.⁴⁷⁵ Tatsächlich erfolgt der Rückgriff auf den Traditionellen Zirkus als Referenzpunkt zur Beschreibung der eigenen Arbeit erst dann, wenn diese anderen Vergleiche zur Darstellenden Kunst ausgeschöpft scheinen – so Patschovsky: „wenn du keinen Zeitgenössischen Tanz kennst oder auch keine Performancekunst, dann müsste ich wahrscheinlich mehr vom klassischen, bekannten Zirkus ausgehen“.⁴⁷⁶ Generell beginnt sie also mit dem Vergleich „Wir haben im Prinzip wie ein Theaterstück“ oder ein Tanztheaterstück und ergänzt, „was statt Tanz auch artistische Requisiten benutzt und artistische Disziplinen wie Jonglage oder Balancieren oder Luftakrobatik als Ausdrucksmittel in der Gesamtinszenierung einsetzt“.⁴⁷⁷ Auch Huneck meint: „Zu Leuten aus dem traditionellen Familienzirkus“ habe er „eigentlich keinen Kontakt.“⁴⁷⁸ Er macht ebenfalls Gebrauch vom Vergleich zur etablierten Darstellenden Kunst, wenn er sein Wirken Externen beschreibt: „Ich muss Parallelen zu Genres finden, v.a. Tanz und Theater, worunter sich die Leute einfach mehr vorstellen können“.⁴⁷⁹ Das Chamäleon Theater verortet sich

⁴⁷¹ vgl. Millahn 2022c: 120

⁴⁷² Millahn 2022b: 108

⁴⁷³ Millahn 2022c: 121

⁴⁷⁴ Millahn 2022b: 112

⁴⁷⁵ vgl. Millahn 2022a: 98; Millahn 2022b: 103

⁴⁷⁶ Millahn 2022b: 106

⁴⁷⁷ Millahn 2022b: 106

⁴⁷⁸ Millahn 2022c: 122

⁴⁷⁹ Millahn 2022c: 116

„relativ nah an den Abläufen und Strukturen eines klassischen Theaters“⁴⁸⁰ und stünde einer Kooperation mit anderen Häusern dieser Sparte offen gegenüber.⁴⁸¹ Zwar gebe es kein eigenes Ensemble und Regisseur:innen, aber

„Wir arbeiten ganzjährig, wir haben ein festes Team, eigene Produktionsstrukturen, wir befinden uns eigentlich immer mit irgendjemandem in einer Koproduktion oder Vorproduktion für die kommenden Spielzeiten.“⁴⁸²

Die Erklärung des eigenen Schaffens mit Hilfe des Umwegs über andere Kunstformen sei eine vorübergehende Lösung, bis ein eigener Begriff in der breiten Bevölkerung angekommen sei. Patschovsky betont, man solle dabei nicht aus dem Blick verlieren, dass der Zeitgenössischen Zirkus durchaus einen eigenen Charakter aufweise, der durch die Vergleiche nicht vollständig vermittelt werden könne:

„Man sollte nicht irgendwas nehmen und drauf packen. Es ist einfach eine gleichwertige Kunstform, mit einer eigenen Qualität. Es ist uns nur nicht so vertraut, weil wir es nicht so stark wie die anderen vermittelt bekommen.“⁴⁸³

Hierbei sieht sie große Fortschritte:

„Mittlerweile ist, glaube ich, viel mehr Menschen, die in Deutschland Zeitgenössischen Zirkus praktizieren, also künstlerisch aktiv sind, klarer, was sie selbst machen. Sie haben ihre eigene Stimme und ihren eigenen künstlerischen Weg gefunden. Dann hat man ein ganz anderes Standing. 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.“⁴⁸⁴

Autonomie der Kunst vs. Niederschwelligkeit

Der Begriff der Kunstform fällt auch bei Patschovsky in Bezug auf den Traditionellen Zirkus und offenbart eine tiefgründigere Einsicht in seine Geschichte und heutige Praxis als in der allgemeinen öffentlichen Wahrnehmung vorherrscht. Noch häufiger und selbstverständlicher taucht der Kunstbegriff bei allen drei Interviewpartner:innen beim Sprechen über den Zeitgenössischen Zirkus auf. Bei Huneck fällt er in diesem Kontext vier Mal, bei Politz fünf und bei Patschovsky sechs Mal. Gerade bei Patschovsky drängt sich der Zusammenhang damit auf, dass sie in ihrer Position als Bundesverbandsvorsitzende auf alltäglicher Basis professionell das Genre und seine Ziele, darunter allen voran die Anerkennung als gleichwertig neben anderen Darstellenden Künsten, vertritt. Somit ist dies so zu verstehen, dass sie diese Metaperspektive und die kulturpolitische Relevanz des Kunstbegriffs im Blick hat. Keine:r der drei Interviewpartner:innen erwähnt die Autonomie der Kunst direkt. Bei mehreren Aussagen aller drei steht das Konzept jedoch deutlich

⁴⁸⁰ Millahn 2022a: 93

⁴⁸¹ vgl. Millahn 2022a: 99

⁴⁸² Millahn 2022a: 99

⁴⁸³ Millahn 2022b: 112

⁴⁸⁴ Millahn 2022b: 107

zwischen den Zeilen. So betitelt etwa Politz den „künstlerischen Freigeist [...] als Grundverständnis des künstlerischen Schaffens“.⁴⁸⁵ An anderer Stelle meint sie: „Eine Residenz ist für mich ein total geschützter Raum. In eine Residenz sollte keine:r reinreden.“⁴⁸⁶ Ihr sei wichtig, dass es „keinen Erwartungsdruck oder Fragen danach gibt, wo es hingehet oder an wen sich das verkaufen kann.“⁴⁸⁷ Huneck zieht als Gegenbild zur eigenen Arbeit Erfahrungen bekannter Zirkuskünstler:innen mit dem Varieté heran. Hier komme es durchaus vor, dass jemand aus dem Haus etwas bemängelt „und dann wird die Nummer halt geändert.“⁴⁸⁸ Trotz der Kenntnisnahme dieser anderen Arbeitsweise nimmt er gegenüber dem Variétébetrieb eine neugierige, unvoreingenommene Haltung ein: „Wenn ich eine passende Nummer hätte, würde ich es so zwei, drei Wochen vielleicht auch mal ausprobieren“.⁴⁸⁹ In Bezug auf die Niedrigschwelligkeit, die dem Zirkus generell häufig nachgesagt wird, tun sich abweichende Rezeptionen auf. Politz zitiert einen Beitrag des Dramaturgen Thomas Oberender in einer Publikation des Verlags Theater der Zeit. Hierin wird konstatiert, der Zeitgenössische Zirkus sei nicht textbasiert, wolle Andersartigkeit, Magisches und Riskantes auf die Bühne bringen und setze bei seinen Zuschauer:innen daher keine Vorbildung voraus. Zwar mag der Zeitgenössische Zirkus etwa im Vergleich zum Literaturtheater tendenziell zugänglicher erscheinen, insgesamt scheint diese Beschreibung jedoch eher einem traditionellen Zirkusbild zu entsprechen. Patschovsky wirft ein, zeitgenössische Zirkusdarbietungen seien „über deine Sensorik und über das Schauen und über das Mitfühlen“⁴⁹⁰ erfahrbar. Auch ohne ein intellektuelles Einbezogenensein sei aufgrund der präsenten Körperlichkeit und häufig dem Risiko die in Fischer-Lichtes Worten starke Emergenz spürbar: „In dem Moment, wo du einen Vorwärtssalto springst, ist die Handlung nicht mehr da, da ist der Vorwärtssalto da.“⁴⁹¹ Somit habe die Kunstform das Potential, „sehr starke kollektive Erlebnisse“ zu erzeugen.⁴⁹² Sie verweist jedoch auf „viele Stücke, in denen wirklich viel gesprochen wird, es ist gar nicht mehr immer nur nonverbal und bildgewaltig“.⁴⁹³ Und selbst zahlreiche nonverbale Stücke wie ihr Beispiel „My Body Is Your Body“ der Kompanie Overhead Project⁴⁹⁴ seien inhaltlich sehr komplex.⁴⁹⁵ Sie fasst zusammen,

⁴⁸⁵ Millahn 2022a: 90

⁴⁸⁶ Millahn 2022a: 95

⁴⁸⁷ Millahn 2022a: 95

⁴⁸⁸ Millahn 2022c: 123

⁴⁸⁹ Millahn 2022c: 123

⁴⁹⁰ Millahn 2022b: 112

⁴⁹¹ Millahn 2022b: 112

⁴⁹² Millahn 2022b: 112

⁴⁹³ Millahn 2022b: 107

⁴⁹⁴ siehe <https://overhead-project.de/produktionen/my-body-is-your-body/>

⁴⁹⁵ vgl. Millahn 2022b: 114

„Ich glaube, dass der Zirkus da ein wahnsinniges Potenzial hat, ich würde aber nie sagen, dass er per se zugänglicher ist als andere Kunstformen. [...] um die Komplexität zu verstehen, bedarf es wahrscheinlich doch eines gewissen Bildungshintergrunds.“⁴⁹⁶

Dieser Lesart schließt sich Huneck an, wenn er überspitzt formuliert: „Manchmal müssten die Leute erstmal ein zehnteiliges Dossier lesen, damit sie das Stück annähernd verstehen.“⁴⁹⁷ Werte wie Barrierefreiheit und Inklusion seien für viele Projekte zwar wertvoll, dem Zeitgenössischen Zirkus als solchem aber nicht per se inhärent. Zudem schlägt Huneck die Brücke zum Spannungsfeld zwischen Niederschwelligkeit und Autonomie der Kunst. Implizit verweist er darauf, dass künstlerische Entscheidungen zugunsten der Zugänglichkeit teilweise anders getroffen werden müssten: „Ich fände es schade, wenn es so ein Automatismus wäre, dass alles immer für alle funktionieren muss.“⁴⁹⁸ Die Ausformungen seien so divers, dass dies aber in Ordnung sei: „Es gibt das eine und das andere Projekt und am Ende sind es komplett andere Interessen und Ästhetiken und auch ein anderes Publikum.“⁴⁹⁹

Praktische Gründe für die Herausstellung der eigenen Kunstform

An praktischen Gründen für die Herausstellung der eigenen Kunstform nennt Politz die „Profilschärfung, die nicht zuletzt für den Gast wichtig ist.“⁵⁰⁰ Dabei gehe es „nicht um eine Abgrenzung oder gar Bewertung“.⁵⁰¹ Auch Huneck spielt auf diesen Umstand an: „Am Ende sind Labels auch dazu da, dem Publikum Orientierung zu geben.“⁵⁰² Patschovsky meint, sie seien „vor allem kulturpolitisch wichtig“.⁵⁰³ Huneck verdichtet, sie dienten „hauptsächlich der Zugestehung von Fördermitteln.“⁵⁰⁴ Im bestehenden Kultursystem sei es laut Patschovsky „schwer anders möglich, als sich vom Zirkus als Wirtschaftsunternehmen klar abzugrenzen“, wenn man statt unter die Kreativwirtschaft unter die förderwürdige Kultur fallen möchte.⁵⁰⁵ Politz zieht ebenfalls die Verbindung zum bestehenden Kulturbegriff, unter dessen Diktum man sich derzeit ein Stück weit unterordnen müsse, da sich dieser in Entscheidungsprozessen der Kulturförderung niederschlage.⁵⁰⁶

⁴⁹⁶ Millahn 2022b: 114

⁴⁹⁷ Millahn 2022c: 124

⁴⁹⁸ Millahn 2022c: 124

⁴⁹⁹ Millahn 2022c: 124

⁵⁰⁰ Millahn 2022a: 92

⁵⁰¹ Millahn 2022a: 92

⁵⁰² Millahn 2022c: 127

⁵⁰³ Millahn 2022b: 107

⁵⁰⁴ Millahn 2022c: 123

⁵⁰⁵ Millahn 2022b: 107

⁵⁰⁶ vgl. Millahn 2022a: 96

Publikum

Für das Chamäleon konstatiert Politz: „Das Publikum ist da. Ich hab manchmal das Gefühl, dass auch ich es teilweise unterschätzt habe.“⁵⁰⁷ Huneck ist sich sicher, dass v.a. unzutreffende Zirkusklišees, wie er sagt: „dieses etwas veraltete Schubladendenken[,] nach wie vor vom Besuch abhält“.⁵⁰⁸ Insgesamt werde das Publikum aber „erfahrener, gebildeter, erkennt Parallelen.“⁵⁰⁹ Patschovsky konstatiert: „Insgesamt erleben wir ein riesiges Interesse.“⁵¹⁰ Huneck meint, diese Entwicklung gehe zum Teil auf den wachsenden Diskurs zum Genre zurück. Dieser fände einerseits in aus der Szene heraus entstehenden Medien wie dem tadaa Magazin⁵¹¹ statt, andererseits in nicht per se zirzensischen Spielstätten, Festivals und Netzwerken, die sich diesem zunehmend öffneten. „Dieser Diskurs ist enorm hilfreich für die Szene und das Genre.“⁵¹²

Fördersituation

Derzeit sehen sich alle drei Akteur:innen mit einer schwierigen Situation in der Kulturförderungslandschaft konfrontiert. Patschovsky beklagt: „Ein flächendeckendes Fördersystem für Produktionsförderung im Zeitgenössischen Zirkus gibt es nicht.“⁵¹³ Diese Feststellung trifft natürlich nicht nur auf Künstler:innen und Kompanien, sondern auch auf Spielstätten zu. Das Chamäleon wird nicht gefördert, seine „größte Herausforderung ist das Überleben durch Ticketverkäufe.“⁵¹⁴ Aufgrund der Tanz- und Theaternähe stellen ursprünglich für diese beiden Kunstformen vorgesehene Förderprogramme sowie spartenoffene Förderungen häufig die einzigen Quellen monetärer Unterstützung für Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus dar.⁵¹⁵ Viele Kompanien setzen sich international zusammen und beziehen so teilweise Fördermittel aus mehreren Staaten. Huneck berichtet für sein Projekt „Sawdust Symphony“ von der Zusammenstellung von Mitteln aus Österreich, den Niederlanden und Belgien.⁵¹⁶ In Österreich sei die Situation nach der Einführung Zirkusspezifischer Fördertöpfe durch das Bundeskanzleramt kurioserweise andersherum als in Deutschland: Während hierzulande Zirkuskünstler:innen versuchen, eine Förderung aus bspw. für den Tanz vorgesehenen Programmen zu erhalten, „schreiben Tänzer:innen

⁵⁰⁷ Millahn 2022a: 100

⁵⁰⁸ Millahn 2022c: 124

⁵⁰⁹ Millahn 2022c: 125

⁵¹⁰ Millahn 2022b: 113

⁵¹¹ siehe <https://tadaamagazin.de/>

⁵¹² Millahn 2022c: 125

⁵¹³ Millahn 2022b: 113

⁵¹⁴ Millahn 2022a: 93

⁵¹⁵ vgl. Millahn 2022b: 112; Millahn 2022c: 119

⁵¹⁶ vgl. Millahn 2022c: 120

[in Österreich] jetzt plötzlich von Akrobatik oder dass sie eher Zirkus machen würden, einfach weil die Chancen besser sind, an Gelder zu kommen.“⁵¹⁷ In München hatte er das Glück, Mittel aus einem Fördertopf zu erhalten, der für regionale Tanzprojekte gedacht war. Für die Ermöglichung seines internationalen Kurationsprozesses als zeitgenössischer Zirkuskünstler zeigt er sich dankbar und motiviert: „Wenn man fragt und erklärt, dann findet man schon einen Weg.“⁵¹⁸ In Bezug auf Zirkuseigene Mittel beklagt er:

„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.“⁵¹⁹

V.a. in Berlin und Köln hätten sich mittlerweile aber mehr Akteur:innen niedergelassen.⁵²⁰ Patschovsky spricht ebenfalls die großen regionalen Unterschiede und Köln als eine Stadt an, in der die Zeitgenössische Zirkusszene in puncto kulturpolitische Anerkennung und Förderung vglw. weit sei. Dies sei Verdienst der dortigen Szene, der BUZZ könne Förderungen nur für bundesweit wirksame Projekte beantragen.⁵²¹ Die Corona-Pandemie und der damit einhergegangenen Unterstützungsfonds stellen aus Sicht aller drei Interviewpartner:innen eine deutliche Zäsur dar. Man sei nicht nur dankbar für konkrete Hilfen, ohne die zahlreiche Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus in dieser Notlage nicht hätten überleben können. Politz wählt sehr deutliche Worte: „Die Hilfstöpfe, die es in dem Zusammenhang gab, ermöglichten uns das Überleben und Weiterarbeiten in einer Extremsituation.“⁵²² Die Unterstützung habe darüber hinausreichende Folgen gehabt, nämlich einen großen Schritt in Richtung der Anerkennung der Kunstform bedeutet. Patschovsky teilt ihre Freude über diesen Umstand: „Das war unser Förderprogramm. Das war natürlich großartig.“ und beschreibt, wie „der Zeitgenössische Zirkus plötzlich selbstverständlich mitgedacht wurde. Das war wirklich ein Riesenschub für uns.“⁵²³ Huneck bestätigt: „Da hatte Corona sogar einen durchweg positiven Effekt, v.a. mit der Öffnung beim Fonds DaKu. Es ist wirklich ein Meilenstein, dass Zirkus da jetzt ein eigenes Genre ist.“⁵²⁴ Es hätten sich direkte Auswirkungen auf das Wachstum der Szene gezeigt:

„Das hat auch viele motiviert, in die Richtung zu gehen. Wenn ich mir die Liste der Geförderten angeschaut hab, hab ich mich teilweise echt gewundert und gedacht: ‚Ah wow, den kenne ich bisher so vom Varieté‘.“⁵²⁵

⁵¹⁷ Millahn 2022c: 122

⁵¹⁸ Millahn 2022c: 121

⁵¹⁹ Millahn 2022c: 119

⁵²⁰ Millahn 2022c: 122

⁵²¹ vgl. Millahn 2022b: 105

⁵²² Millahn 2022a: 93

⁵²³ Millahn 2022b: 113

⁵²⁴ Millahn 2022c: 121

⁵²⁵ Millahn 2022c: 121

Nun sei die langfristige und breite Etablierung des Genres in der Förderlandschaft Ziel. Patschovsky weist auf die trotz der Hilfen nach wie vor ungleichen Bedingungen hin, die Zirkuskünstler:innen und -projekte bei einer Bewerbung um eigentlich Tanz und Theater vorbehaltenen Mitteln derweil benachteiligten und sieht weiterführende Arbeit auf die Szene zukommen:

„Wenn der Zeitgenössische Zirkus sich durchsetzen muss gegen die ganzen etablierten und strukturell stark aufgestellten Kunstformen wie Theater und Zeitgenössischer Tanz, dann sieht es echt schlecht aus, weil unsere Ausgangsbedingungen so viel schlechter sind. Da müssen wir unbedingt mit verschiedenen Leuten drüber sprechen“⁵²⁶

Künstlerische Infrastruktur

Die generelle künstlerische Infrastruktur sei stark ausbaubedürftig. Wie im Falle von Huneck und Patschovsky beginnt ein typischer Werdegang Richtung Artist:innen-Dasein in Deutschland meist in einem Kinder- und Jugendzirkus, von denen in Deutschland viele ansässig seien.⁵²⁷ An Möglichkeiten darauffolgender, professioneller Ausbildungen im Erwachsenenalter fehle es völlig.⁵²⁸ Huneck betont die Folgeschwere dieser Wahl, da über die Ausbildungsstätte für die artistische Laufbahn entscheidende Kontakte geknüpft werden könnten. Da diese häufig an die ungefähre Umgebung der Ausbildungsstätte gebunden seien, liege es nahe, den Schwerpunkt des künstlerischen Wirkungsbereiches ebenfalls dorthin zu verlegen.⁵²⁹ Auch gebe es in Deutschland nach wie vor zu wenige adäquate Trainingsorte, Spielstätten und Festivals.⁵³⁰

Blick ins (frankophone) Ausland

Der Blick ins (frankophone) Ausland ist bei allen drei Interviewpartner:innen sehr präsent. Implizit geschieht der Vergleich und die Herausstellung der Situation in Deutschland als in diversen Hinsichten benachteiligt. Gleichzeitig entstehen hieraus erstrebenswerte Vorbilder. In Bezug auf das System der finanziellen Absicherung zeitgenössischer Zirkuskünstler:innen durch den französischen Staat meint Patschovsky: „wenn wir das in Deutschland hätten, wären wir an einer ganz anderen Stelle“.⁵³¹

⁵²⁶ Millahn 2022b: 113

⁵²⁷ vgl. Millahn 2022b: 102; Millahn 2022c: 115

⁵²⁸ vgl. Millahn 2022b: 113; Millahn 2022c: 115

⁵²⁹ Millahn 2022c: 115

⁵³⁰ vgl. Millahn 2022c: 122

⁵³¹ Millahn 2022b: 108

Werte in der Zeitgenössischen Zirkusszene

Eine junge Kunstform mit wenig gegebener Struktur erfordert Offenheit und Mut seitens seiner Akteur:innen, um wachsen zu können. Huneck meint, er hatte „selbst als ich an die Zirkusschule gegangen bin, eigentlich noch keine Ahnung“, was da auf ihn zukäme.⁵³² Politz konnte vor ihrem Einstieg ins Team des Chamäleon zwar auf ihr Studium der Publizistik und Kommunikationswissenschaften aufbauen, habe sich den Großteil ihrer heutigen Tätigkeit als Intendantin letztlich aber „Learning by Doing“⁵³³ erarbeitet. Ein hoher Wert ist ihr die Zusammenarbeit auf Augenhöhe zwischen den einzelnen Beteiligten:

„es ist unendlich wichtig, dass Bühnen und Künstler:innen sich wirklich als Partner:innen verstehen. Wir sind nicht die Auftraggeber, die die Machtposition innehaben, die Gatekeeper, sondern wir sind gleichberechtigte Partner:innen, die einander brauchen.“⁵³⁴

Gegenseitige Unterstützung sei unabdingbar,⁵³⁵ denn nur die gemeinsame Stimme habe eine Chance, gehört zu werden.⁵³⁶ Huneck hat die Erfahrung gemacht, dass es im traditionellen Zirkus wie auch im Tanz tendenziell mehr Konkurrenz untereinander gebe.⁵³⁷

Für den Zeitgenössischen Zirkus empfindet er das anders:

„Gerade Leute, die sich in der Ausbildung kennengelernt haben, sind oft sehr kollegial aufgewachsen. Da haben sich automatisch Werte wie gegenseitige Unterstützung und Solidarität entwickelt. [...] Da hab ich das Gefühl, dass man sich gegenseitig unterstützt und sich füreinander freut, wenn ein Projekt Anerkennung kriegt, viel tourt, viel Förderung kriegt, als dass es jetzt so um Neid ginge.“⁵³⁸

Zusammenarbeit der zeitgenössischen Zirkusszene

Der kollegiale und freundliche Umgang schlägt sich in der Arbeit des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus wieder. So sei seine Arbeit von Offenheit und demokratischen Prozessen geprägt. Während Akteur:innen der globalen Szene in diversen Strukturen laut Patschovsky und Huneck eng vernetzt sind,⁵³⁹ bildet der BUZZ als „typischer Dachverband“⁵⁴⁰ das wichtigste Gremium der Zusammenarbeit der Szene in Deutschland. Die wichtigsten Aufgaben des BUZZ seien die Vernetzung der Szene, die kulturpolitische Vertretung, Öffentlichkeitsarbeit für die Kunstform und Wissenstransfer. Patschovsky fasst die Verantwortung zusammen als: „Wir kümmern uns um unsere Szene.“⁵⁴¹ In Verbindung

⁵³² Millahn 2022c: 116

⁵³³ Millahn 2022a: 90

⁵³⁴ Millahn 2022a: 94

⁵³⁵ vgl. Millahn 2022a: 94

⁵³⁶ vgl. Millahn 2022a: 97

⁵³⁷ vgl. Millahn 2022c: 122

⁵³⁸ Millahn 2022c: 126

⁵³⁹ vgl. Millahn 2022c: 108; Millahn 2022b: 125

⁵⁴⁰ Millahn 2022b: 103

⁵⁴¹ Millahn 2022b: 103

mit den Arbeitsbedingungen, die jene hierzulande vorfinden, sei die Anzahl der Mitglieder noch überschaubar:

„Insgesamt gibt es noch nicht so viele Zirkusartist:innen, die so denken und arbeiten und auch hier in Deutschland leben. Es gibt ganz viele, die sind zwar deutsch, leben aber im Ausland, weil sie da bessere Möglichkeiten und Arbeitsbedingungen haben.“⁵⁴²

Trotzdem wachse die Zahl der Mitglieder derzeit konstant an.⁵⁴³

Verortung im System aus Hoch- und Populärkultur

Patschovsky sieht einen Teil ihrer Aufgabe als Vorsitzende des BUZZ in ihrem Einsatz dafür, „dass der Zirkus in die Theater kommt“.⁵⁴⁴ Die Theater stehen hier symbolisch für hochkulturelle Einrichtungen. Auf dieses Ziel sollte man sich laut Patschovsky jedoch nicht versteifen:

„Aber ich persönlich finde es genauso wichtig, dass der Zirkus mit seinem Zirkuszelt in den sozialen Brennpunkt reingeht. Darum geht es ja auch, diese Welten und die Menschen zusammenzubringen.“⁵⁴⁵

Daran anknüpfend, transportiert Politz die Haltung, dass die Beschränkung des Zugangs zur Kunstform durch finanzielle Barrieren im Rahmen der Möglichkeiten kleingehalten werden soll. Trotz eigener ökonomischer Herausforderungen, sei es keine Option, zusätzliche Kosten auf Ticketpreise umzulagern.⁵⁴⁶ „Ich glaube es besteht kein Zweifel daran, dass wir alle gern vollkommen unabhängig von Ticketeinnahmen arbeiten würden. Aber diese Option gibt es ja gar nicht.“ Und weiter meint sie, kommerziell zu arbeiten sage „erstmal nichts über die Qualität oder Wertigkeit der Kunst aus.“⁵⁴⁷ Auch widersprächen direkte oder indirekte Abwertung und Ausschluss s.g. populärkultureller Artefakte und Praktiken der aktuellen gesellschaftlichen Strömung, in der eine möglichst breite Bevölkerung an Kultur teilhaben können und Diskurse mitbestimmen soll: „Wir brauchen populäre Kunst, um diesen Diskurs nicht nur innerhalb einer Kulturelite zu führen.“ Und weiter, der Zeitgenössische Zirkus sei hierfür ein vielversprechendes Medium:

„Zeitgenössischer Zirkus, wie wir ihn präsentieren, hat die Kraft, Menschen an die Darstellenden Künste heranzuführen und darüber eine Kulturaffinität zu entwickeln. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass der Besuch einer zeitgenössischen Zirkusproduktion bei kulturferneren Bevölkerungsgruppen weniger Hemmschwellen hervorruft als z.B. Sprechtheater oder Oper, weil die Stücke nicht auf Standardwerken beruhen.“⁵⁴⁸

⁵⁴² Millahn 2022b: 104

⁵⁴³ Millahn 2022b: 105

⁵⁴⁴ Millahn 2022b: 114

⁵⁴⁵ Millahn 2022b: 114

⁵⁴⁶ vgl. Millahn 2022a: 93

⁵⁴⁷ Millahn 2022a: 98

⁵⁴⁸ Millahn 2022a: 98

Auch Huneck macht den Wunsch nach einer weniger normativ geprägten Kulturlandschaft deutlich. Unabhängig von einer hoch- oder populärkulturellen Einordnung versucht er „gar nicht so zwischen den Projekten zu unterscheiden. Ich will, dass rüberkommt, dass beides gleich bedeutend und gleich wichtig ist“.⁵⁴⁹ Patschovsky führt an: „Es hat alles seine Berechtigung. Es findet alles sein Publikum.“⁵⁵⁰ Huneck und Patschovsky meinen, die zuvor nachvollziehbar erläuterte Unterscheidung zwischen Traditionellem und Zeitgenössischem Zirkus sei „an ganz vielen Stellen gar nicht haltbar und auch nicht notwendig“⁵⁵¹ bzw. für die „Künstler:innen selbst [...] gar nicht so notwendig oder manchmal auch nur schwer möglich“.⁵⁵² Patschovsky empfindet es gar als „eigentlich auch oft hinderlich, das immer wieder so zu sagen.“⁵⁵³ Sie fänden es erstrebenswert, alle Sparten „einfach Zirkuskunst“ bzw. „einfach Zirkus“ zu nennen.⁵⁵⁴ Huneck verwendet hierzu eine Rhetorik, die auf Unfreiwilligkeit und Pragmatismus verweist: „Ich befürchte, in Deutschland muss man da einmal durch, das abzugrenzen und dann kann man es erst wieder größer fassen.“⁵⁵⁵ Was zunächst unentschieden anmuten mag, verweist auf den zweiten Blick auf ein starkes Unwohlsein mit der in der Abgrenzungsthematik mitschwingenden Ebene. Insgesamt drängt sich das Bild einer jungen Kunstform auf, welche sich in freier künstlerischer Entwicklungen nun unfreiwillig in diesem Komplex aus Hoch- und Populärkultur wiederfindet. Es wird ein Weg gesucht, sich als Kunst zu positionieren. Beide teilen ja den Wunsch nach Wahrnehmung und Anerkennung des dem Zeitgenössischen Zirkus eigenen künstlerischen Charakters. Die im hiesigen Kunstbegriff mitschwingenden Assoziationen von einem elitären Charakter oder gar einer impliziten Herabwürdigung der traditionellen Wurzeln werden klar verneint. Der Zeitgenössische Zirkus findet sich also in einer Zwickmühle wider. Dies bestätigt sich in Patschovskys bildlich zwanghaft formulierter Aussage: „wenn es diese Kategorien von außen nicht gäbe, müssten wir uns da nicht reinpressen.“⁵⁵⁶ Abhilfe zwischen dieser Notwendigkeit, die Eigenheiten der eigenen Kunstform stark genug zu definieren, um überhaupt erstmal als eine solche wahrgenommen, anerkannt und gefördert zu werden einerseits und einem möglichst norm- und hierarchiefreien Nebeneinander mit dem Traditionellen Zirkus andererseits, verspricht nur ein neuer Kulturbegriff. Patschovsky bringt auf den Punkt: „was wir in Wirklichkeit wollen, [ist] ein offener Kulturbegriff [...], der verschiedene Kunst- und Kulturformen wertfrei

⁵⁴⁹ Millahn 2022c: 126

⁵⁵⁰ Millahn 2022b: 108

⁵⁵¹ Millahn 2022b: 107

⁵⁵² Millahn 2022c: 123

⁵⁵³ Millahn 2022b: 107

⁵⁵⁴ Millahn 2022b: 107; Millahn 2022c: 126

⁵⁵⁵ Millahn 2022c: 123

⁵⁵⁶ Millahn 2022b: 108

aufnimmt“.⁵⁵⁷ Auch die anderen beiden Interviewpartner:innen sprechen sich für die Überholung der dichotomen Struktur des dem Fördersystem zugrundeliegenden Kulturbegriffs aus. Huneck meint etwa: „Ich glaube, es geht viel um die Anerkennung davon, dass Zirkus Kunst ist, statt dass es Hochkultur ist.“⁵⁵⁸ In seiner Empfindung transportiert der Kunstbegriff im Vergleich zum Hochkulturbegriff also weniger Bewertungszwang. Dennoch meint er: „Schön wäre es natürlich, wenn diese Trennung [zwischen Hoch- und Populärkultur] gar nicht notwendig wäre.“⁵⁵⁹ Patschovsky und Huneck halten die eine Einteilung in Hoch- und Populärkultur für nicht mehr zeitgemäß. Huneck wirft ein: „Ich weiß nicht, wie aktuell diese Begriffe und diese Debatte in den anderen Genres noch sind oder ob das eher so ein Ding von vor ein paar Jahrzehnten ist.“⁵⁶⁰ Patschovsky konstatiert:

„Das basiert ja auch auf einem System, was mal entstanden ist. Wir wissen ja auch, dass sich das Menschen ausgedacht haben, dass das auch eine politische Motivation hatte. Das ist ja nicht gottgegeben. Wir können das selbst entscheiden. Dahinter steckt ja auch ein gewisser Zeitgeist. Irgendwann ist der auch einfach mal überholt.“⁵⁶¹

Zusammenarbeit der Zirkussparten

Huneck fände eine Zusammenarbeit der Zirkussparten interessant. Prinzipiell stellt er fest: „Kommunikation und Austausch können nicht schaden“.⁵⁶² Tatsächlich befindet sich derzeit ja ein Netzwerk der Zirkusverbände in Gründung:

„Das sind die BAG Zirkuspädagogik und der Verein ‚Zirkus macht stark‘, der VdCU, das ist der Verband der deutschen Circus Unternehmen und die ECA, die European Circus Association – das ist ein europäischer Zirkusverband, wo alle sehr großen Zirkusse drin sind, auch Roncalli, Flic Flac, Circus Krone; der Berufsverband der Tierlehrer und der Verband der Varietétheater; und eben wir vom BUZZ für den Zeitgenössischen Zirkus.“⁵⁶³

Trotz realen Aspekten, die die einzelnen Bereiche voneinander scheiden, käme man gut zusammen:

„Ästhetisch gibt es total große Unterschiede, vielleicht auch von Werten und Themen, die uns beschäftigen. Nichtsdestotrotz haben wir festgestellt, dass es an manchen Stellen total Sinn macht, zusammenzuarbeiten und sich gemeinsam für Dinge einzusetzen und da sind auch schon viele gute Ideen entstanden.“⁵⁶⁴

Zu diesen gemeinsam bearbeiteten Feldern gehörte nach der Verwaltung der Fördermittel in der Pandemiezeit als Initialzündung nun der Umgang mit der Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA), der mittlerweile

⁵⁵⁷ Millahn 2022b: 107

⁵⁵⁸ Millahn 2022c: 124

⁵⁵⁹ Millahn 2022c: 123

⁵⁶⁰ Millahn 2022c: 124

⁵⁶¹ Millahn 2022b: 107

⁵⁶² Millahn 2022c: 123

⁵⁶³ Millahn 2022b: 109

⁵⁶⁴ Millahn 2022b: 109

bestätigte Antrag auf die Anerkennung des Zirkus als immaterielles Kulturerbe sowie eine jüngst veröffentlichte Broschüre zu Sicherheitsstandards in zirzensischen Praktiken.⁵⁶⁵ Patschovsky ist für die Zukunft optimistisch gestimmt und meint, die Zusammenarbeit werde sich aller Voraussicht nach weiter festigen.⁵⁶⁶ In dieser Form spiegelt sich also nach der künstlerischen Abgrenzung eine erneute Öffnung.

Ausblick

Auf die Frage, was für den Zeitgenössischen Zirkus ihrer Meinung nach nun noch für eine vollständige Anerkennung als Kunstform geschehen müsste, sagt Politz: „Ich glaube, viel ist schon passiert.“⁵⁶⁷ Es gäbe ja bereits eine „große Diskussion“, erste Anzeichen für einen „Mentalitätswechsel“ und „Veränderung“.⁵⁶⁸ Man sehe sich etwa die Handhabung des Genres „bei der BKM an; da ist es gar keine Frage mehr, ob der Zeitgenössische Zirkus als Form der Darstellenden Künste anzusehen ist - Check. Ob er einen Fördertopf verdient - klar.“⁵⁶⁹ Huneck hält es für wahrscheinlich, dass Förderungen spezifisch für den Zeitgenössischen Zirkus bald jenen für z.B. Zeitgenössischen Tanz äquivalent werden könnten.⁵⁷⁰ Im Publikum gäbe es „immer weniger Menschen in Deutschland, die nicht wissen, dass es eine Zeitgenössische Form des Zirkus gibt.“⁵⁷¹ Huneck verweist realistisch auf nach wie vor zu leistende Arbeit seitens der Akteur:innen, die sich aber schnell auszahle:

„Da liegt eben noch ein Weg vor uns, bis die meisten Leute nicht mehr automatisch Circus Krone⁵⁷² oder so erwarten. Das ist aber alles in Bewegung. So schnell, wie sich gerade die Szene entwickelt, verändert sich ja auch die Wahrnehmung der Leute.“⁵⁷³

Insgesamt befinde sich der Zeitgenössische Zirkus in Deutschland also im Aufwind.

6. Zusammenfassung und Fazit

Die komplexe Beziehung zwischen Zeitgenössischem und Traditionellem Zirkus im Kontext des Systems aus Hoch- und Populärkultur wurde greifbar gemacht. Zur Einführung in den theater- und kulturwissenschaftlichen Hintergrund erfolgte zunächst die Rezeption

⁵⁶⁵ vgl. Millahn 2022b: 110

⁵⁶⁶ vgl. Millahn 2022b: 110

⁵⁶⁷ Millahn 2022a: 96

⁵⁶⁸ Millahn 2022a: 98

⁵⁶⁹ Millahn 2022a: 96

⁵⁷⁰ vgl. Millahn 2022c: 122

⁵⁷¹ Millahn 2022a: 96

⁵⁷² traditionelles Zirkusunternehmen, siehe <https://www.circus-krone.com/>

⁵⁷³ Millahn 2022c: 127

wesentlicher Konzepte aus Erika Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“. Hier konnte veranschaulicht werden, dass sich im Entstehungsprozess des bürgerlichen Literaturtheaters seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine Hierarchie des gesprochenen Textes über das körperbetonte Schauspielen durchgesetzt hatte. Dies war mit einem wachsenden Nationalbewusstsein verknüpft, wonach die Bevölkerung im Theater statt reine Unterhaltung v.a. eine intellektuelle, moralische und ästhetische Bildung erfahren sollte. Dieser Veränderungsprozess des Theaters bettete sich in das prägende Narrativ der Zeit, der Mensch setze sich aus der Zweiteilung von Geist und Körper zusammen und diese befänden sich in einem Kampf um Vorherrschaft. Während der abendländische Zivilisationsprozess sich wesentlich darüber konstituierte, dass der Geist sich den Körper und damit einhergehend die Vernunft sich die Emotion untertan mache, wiesen außereuropäische Gesellschaften einen Fokus auf ihre Körperlichkeit auf und seien ihren Emotionen demnach kopflös unterworfen. Im Zuge der 1960er-Jahre, in denen zahlreiche ehemals kolonisierte Staaten ihre formale Unabhängigkeit erreichten, brach sich in der europäischen Anthropologie die Erkenntnis Bahn, dass diese grobe Einteilung zweier Gesellschaftstypen faktisch nicht haltbar war. Statt wie bis dato eigene soziale Prozesse in ihrer materialisierten Textform und jene anderer Gesellschaften v.a. in der Form von Ritualen zu betrachten, erkannte man, dass auch in den europäischen Gesellschaften Rituale wesentlich dazu beitrugen, ebene Gesellschaft erst hervorzubringen und zu erhalten. Darin enthaltene performative, also sich selbst vollziehende Akte, verleihen diesem Paradigmenwechsel den Titel performative turn. Fischer-Lichte attestiert einen solchen performative turn wiederum auch dem Theater und den Performancekünsten der Zeit. Diese experimentierten mit der Grenze zwischen Kunst und Leben, zwischen theatralem und gesellschaftlichem Ritual, zwischen der realen Person mit ihrem individuellen Leib und der Rolle. Körperlichkeit geriet wieder stärker in den Fokus der Bühne. Die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstformen wie auch die Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur begann zu schwinden. Fischer-Lichte prägt den Begriff der Aufführung als Ereignis. Statt einseitiger Kommunikation von der Bühne in den Publikumssaal sei die körperliche Ko-Präsenz von Darsteller:innen und Zuschauer:innen der Kern dessen, was Darstellende Kunst als solche ausmache. Die Aufführung sei emergent, also unvorhersehbaren und unwiederholbaren Geschehnissen unterworfen. Sie könne weder dokumentiert noch in objektiver oder abschließender Weise gedeutet werden.

Weiterhin wurde eine kurze Einführung in das System öffentlicher Kulturförderung in Deutschland gegeben. Der deutsche Staat bezeichnet sich als Kulturstaat, legt sich also

eine Verpflichtung zum Schutz und zur Förderung der freien Kunst und Kultur auf. Es gilt das Gebot der Staatsferne, also einer möglichst großen Unabhängigkeit kultureller Produktion von staatlichen Prozessen. Dies schließt ein, dass der Staat nur indirekt fördern kann, was im Föderalismus größtenteils über eine Verteilung der Gelder an die Bundesländer, Kommunen und Städte funktioniert. Für die Förderung bundesweit oder international wirksamer Projekte existieren mehrere Institutionen, deren Vorstände regelmäßig wechseln. Für den Bereich der Darstellenden Künste sind etwa die Kulturstiftung des Bundes und der Fonds Darstellende Künste zentrale Akteur:innen. Das Konzept der Hoch- und Populärkultur ist in Wechselwirkung mit der entstehenden sozialen Schicht des Bürgertums hervorgegangen. Während bürgerliche Kulturgüter als intellektuell anspruchsvoller, ästhetisch wertvoller und origineller markiert wurden, galten jene der unteren Schichten als Kitsch und Schund. Die Hochkultur braucht die Populärkultur als Projektionsfläche zur Abgrenzung, um sich selbst konstituieren zu können, ebenso wie das Bürgertum die Unterschichten braucht, um sich in einer gesellschaftlichen Hierarchie über sie erheben zu können. Die Hochkultur ist aus der bürgerlichen Schicht hervorgegangen, half jedoch ihrerseits dabei, ebendiese hervorzubringen. Das Kulturfördersystem der BRD stellte seine Gelder lange nur von Expert:innengremien als hochkulturell eingestuften Künstler:innen, Institutionen und Projekten zur Verfügung. In den 1960er-Jahren setzte eine Öffnung gegenüber der Populärkultur ein und es etablierte sich das neue Ideal der Kultur für alle. Der umfassende Umbau des Kultursystems zu einer weniger normativen Prägung befindet sich im Prozess.

Weiterhin wurde in wesentliche, in der kulturellen wie wissenschaftlichen Rezeption in Deutschland vernachlässigte Entwicklungsprozesse des Zirkus eingeführt. Es ist gelungen, einen Überblick über die historische Entstehung sowie die Besonderheiten in künstlerischen Inhalten und Arbeitsweisen seiner drei wesentlichen Sparten zu vermitteln. Hierbei wurde sich zu einem großen Teil auf Franziska Trapps „Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus“ gestützt. Der Traditionelle Zirkus fand seinen Ursprung Ende des 18. Jahrhunderts in England. Der Neue Zirkus ist im Kontext der 68er-Bewegung in Frankreich entstanden. Daraus ist Mitte der 1990er-Jahre der Zeitgenössische Zirkus hervorgegangen. Letztere beiden sind heute in zahlreichen v.a. frankophonen Ländern ein geschätzter und selbstverständlicher Teil der Kulturlandschaft. Der Traditionelle Zirkus ist häufig in Familienzugehörigkeiten organisiert und reist mit seinem Zelt als Aufführungsort umher. Nach allgemeiner kultureller Rezeption zeichnet sich sein Programm durch seine Nummernstruktur mit Hauptaugenmerk auf dem technischen, möglichst virtuosen Können der

Artist:innen aus und es wird ein Bild von Übermenschlichkeit inszeniert. Wesentliches Ziel bestehe darin, das Publikum zum Staunen zu bringen, wofür sich im Kontext der Kolonisierung des Globalen Südens durch europäische Staaten auch der Einsatz von Tieren wie Löwen in der Aufführung zu einem Standard entwickelt hat. Im Zuge der Entstehung des Neuen Zirkus hatten seine Akteur:innen damit begonnen, Ausbildungsinstitutionen zu eröffnen, die es Menschen ermöglichten, ohne einen zirkensischen Familienhintergrund Artist:in zu werden. Der Neue Zirkus eroberte Spielstätten des Tanzes und Theaters. Er verzichtet auf die Präsentation von Tieren und konzentriert sich auf Nummern menschlicher Performer:innen. Diese werden mit einer zusammenhängenden Erzählung unterlegt. Die Zusammenarbeit mit Künstler:innen aus dem Theater und anderen Bereichen etablierte sich. In den Aufführungen werden zunehmend sozialkritische Inhalte präsentiert und es entstehen neue, experimentelle Ästhetiken. Der zeitgenössische Zirkus übernimmt einige Merkmale seines Vorgängers. Die Nummernstruktur im Programm wird aber zugunsten einer abendfüllenden Produktion mit Raum für eine tiefgründige Auseinandersetzung mit einem Thema verabschiedet. Der in den beiden anderen Sparten als Höhepunkt markierte Trick bleibt bestehen, büßt seinen prioritären Platz jedoch ein und wird künstlerisches Ausdrucksmittel. Vermehrt etablieren sich Aufführungen von Einzelkünstler:innen oder Kompanien aus Künstler:innen derselben Spezialisierung auf eine Disziplin. Mit der Ausdifferenzierung der verschiedenen Zirkussparten seit den 1970er Jahren ging v.a. im frankophonen Ausland eine Entwicklung des Genres von der Populär- zur Hochkultur einher.

Im praktischen Kapitel zum Verhältnis zwischen dem zeitgenössischen und dem traditionellen Zirkus im Kontext des dichotom geprägten Kultursystems wurden zunächst Erkenntnisse einer umfangreichen Literaturrecherche verarbeitet. Fischer-Lichtes Aufführungsbegriff vereinzelt aufgreifend, konnte in diesem Kapitel verdeutlicht werden, dass Zirkus die Legitimität einer darstellenden Kunst besitzt. Zudem wurde mit Hilfe mehrerer Artikel von Mirjam Hildbrand der bis heute prägende geschichtliche Hintergrund für die Auffassung des Zirkus als Unterhaltung in Deutschland aufgezeigt. Das Bild des traditionellen Zirkus ist in der kulturellen Rezeption stark verzerrt, es entspricht den realen Gegebenheiten nur teilweise. Auch die Forschung nimmt wenig zur Kenntnis, dass der Zirkus im deutschsprachigen Raum während der Entstehung des Literaturtheaters anspruchsvolle, textbasierte Formate aufführte. Die Kombination mit zirkensischen Künsten erwies sich als so erfolgreich, dass sie für das Theater eine ernsthafte Konkurrenz darstellten, Neid und letztlich einen harten wie effektiven Diskreditierungsdiskurs des Theaters gegen

den Zirkus hervorriefen. Gezielte Lobbyarbeit von Theatermacher:innen gegen Zirkusunternehmen und -familien führte zu Theatergesetzen, die auf der einen Seite das Literaturtheater als hochkulturelle Einrichtung legitimierten und dem Zirkus auf der anderen Seite den bis heute anhaftenden Stempel der billigen Unterhaltung aufdrückte. Zu diesen Gesetzen gehörte u.a. ein Textverbot, weswegen sich der Traditionelle Zirkus unfreiwillig auf nonverbale Formate beschränken musste. Vor dem Hintergrund des von Fischer-Lichte nachgezeichneten Kulturverständnis mit seiner Hierarchie des Geistes über den Körper lieferte sich das Theater selbst eine Rechtfertigung, dem Zirkus Dilettantismus vorzuwerfen. Gleichzeitig trägt der von ihr konstatierte performative Turn mit seiner erneuten Wertschätzung dieser Eigenschaften und seiner Hervorbringung von zahlreichen diversen, genreübergreifenden und weniger hierarchiegeprägten Kulturformen dazu bei, den Aufwind des zeitgenössischen Zirkus in einem größeren Kontext zu begreifen.

Folgend wurde kurz in die Diskursanalyse eingeführt. Der verwendete Diskursbegriff in Anlehnung an Michel Foucault wird als ein soziale Wirklichkeit konstituierender Zusammenhang aus Texten zu einem bestimmten Thema gefasst. Den hier untersuchten Diskursausschnitt bilden Verschriftlichungen dreier Interviews mit namhaften Vertreter:innen des zeitgenössischen Zirkus in Deutschland: Anke Politz, der Intendantin des Chamäleon Theaters, Jenny Patschovsky, der Vorsitzenden des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus und Kolja Huneck, Zeitgenössischer Zirkuskünstler. Angesichts ihrer eher managerialen, kulturpolitischen bzw. künstlerischen Perspektive sowie jeweils verdichteten Erfahrungen aus den drei Ballungszentren Berlin, Köln und München kann innerhalb der qualitativen Methode eine gewisse Repräsentanz der gewonnenen Ergebnisse für die Szene in Deutschland konstatiert werden. Im Folgenden sollen die relevantesten Argumentationsstränge und Narrative zur Forschungsfrage zusammengefasst werden.

Allen drei Interviewpartner:innen ist klar, dass ein Bewusstsein der Unterscheidung zwischen Traditionellem und Neuem bzw. Zeitgenössischem Zirkus in der breiten Bevölkerung zwar wächst, jedoch nach wie vor nur begrenzt vorhanden ist. Der begrifflichen Differenzierung zwischen Traditionellem Zirkus auf der einen und beiden jüngeren Zirkussparten auf der anderen Seite wird eine größere Bedeutung zugeschrieben als der Differenzierung zwischen neu und zeitgenössisch. Grundsätzliche Kriterien einer künstlerischen Unterscheidung seien über den als selbstverständlich aufgefassten Verzicht auf Tiere in der Aufführung v.a. die Länge der Stücke, die inhaltliche Auseinandersetzung, die Gesamtdramaturgie, eine politisch kritische Grundhaltung, experimentelle Offenheit und neue Ästhetiken. Der Kunstbegriff wird zur Beschreibung des zeitgenössischen Zirkus

von seinen Akteur:innen selbstverständlich genutzt und transportiert seinen autonomen Charakter. Insgesamt bestehe künstlerisch eine starke Nähe zu Tanz und Theater. Eine Niedrigschwelligkeit sei laut zwei der drei Interviewpartner:innen nicht per se gegeben. Zwar könne eine Aufführung aufgrund der starken Körperlichkeit auch ohne ein intellektuelles Einsteigen erfahren werden, erfordere aufgrund ihrer Komplexität jedoch oft einen gewissen Bildungshintergrund. Wie im Traditionellen Zirkus seien Künstler:innen meist selbstständig und viel unterwegs. Ein grundlegender Unterschied liege in der Autonomie der Arbeitsweise, so sollten wirtschaftliche Gesichtspunkte möglichst keine Rolle in der Kreation eines zeitgenössischen Stücks spielen. So sind es v.a. wirtschaftliche Gründe, weshalb eine Abgrenzung vom Traditionellen Zirkus vorgenommen werde. Während das Publikum für den Zeitgenössischen Zirkus zwar wachse, sei man im Gegensatz zum Traditionellen Zirkus als Wirtschaftsunternehmen dennoch auf eine Kulturförderung angewiesen und strebe diese klar an. Zwar ist der Zeitgenössische Zirkus aus einer Gegenbewegung zur Bürgerlichkeit hervorgegangen. Jedoch spiegelt sich hierin eine Entwicklung des Zirkus insgesamt vom mystischen Außenseiter zum (anerkannten) Teil der Gesellschaft. Momentan sei die Fördersituation wie auch die künstlerische Infrastruktur stark ausbaubedürftig. Ein Unterstützungsprogramm des Fonds Darstellende Künste über die Coronapandemie hatte einen neuen Impuls gegeben. Trotzdem gebe es bisher außer dieser Ausnahme beim Fonds DaKu meist keine zirkuseigenen Förderprogramme und es fehle an Ausbildungs-, Trainings- und Aufführungsmöglichkeiten. Der Blick ins (frankophone) Ausland ist sehr präsent und ruft im impliziten Vergleich das Bild einer in Deutschland verlangsamten Entwicklung hervor. Wesentlicher Lösungsansatz ist die offene, kollegiale Zusammenarbeit. Diese geschieht v.a. im Rahmen des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus, der Akteur:innen zusammenbringt und kulturpolitisch vertritt. In die Einteilung in Hoch- oder Populärkultur begibt sich der Zeitgenössische Zirkus nur widerwillig. Zwar verdiene er die Anerkennung als Kunstform und damit einhergehend eine Förderung. Durch seine nach wie vor bestehende Verbindung zum Traditionellen Zirkus und damit assoziierten Bildern weise er zudem eine geringere Hemmschwelle für weniger kulturraffine wie -erfahrene Menschen und somit potentiell einen Zugang zu Darstellender Kunst überhaupt auf. Gleichzeitig machen alle drei Interviewpartner:innen deutlich, dass sie die normative Einteilung in Hoch- und Populärkultur insgesamt als veraltet betrachten und die in ihrer Situation implizit unterstellte Emporhebung über den Traditionellen Zirkus ablehnen. Ihnen ist bewusst, dass ihre Kunst auf vorigen Generationen aufbaut und diese eine ungerechtfertigte Delegitimierung bereits erlebt haben. Vielmehr sei die Szene durch eine erneute Öffnung gegenüber anderen Zirkussparten geprägt, was sich in neu

entstehender Zusammenarbeit über die Spartengrenzen hinweg zeigt. Alle drei Interviewpartner:innen attestieren dem Zeitgenössische Zirkus einen starken Aufwind.

Wenngleich Akteur:innen des Zeitgenössischen Zirkus bereits auf viel aktive kulturpolitische Arbeit zurückblicken, welche bereits Früchte trägt, sollten sie in Zukunft weiterhin in die Etablierung des Genres zu investieren. Akteur:innen aller Sparten, und auch des Traditionellen Zirkus, sollten ihrer Verantwortung zur Aufarbeitung problematischer Praktiken in der Vergangenheit sowie zur Unterlassung in der Gegenwart nachkommen. Hiermit ist v.a. die historische, stereotypisierte Darstellung von Menschen mit Behinderung oder exotischer Menschen sowie die bis heute praktizierte Vorführung dressierter Tiere gemeint. Vom Überwinden nicht mehr zeitgemäßer, vorurteilsbehafteter Begriffe und Einordnungen zugunsten einer breiten gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Anerkennung kann der Traditionelle Zirkus profitieren. Konsequenterweise muss auch er den eigens aufrecht erhaltenen, veralteten Zeitgeist abwerfen. Die Beschäftigung mit dem Zirkus sollte in verschiedenen Wissenschaften Fuß fassen, um bis dato massive Wissenslücken zu schließen, das nicht wahrheitsgemäße, vorurteilsbehaftete Bild durch Fakten zu ersetzen und einen Beitrag zur Aufarbeitung problematischer Praktiken zu leisten. Die deutsche Kulturpolitik sollte der Forderung des Städtetags, der EU und des BUZZ nachkommen, Zirkus als Kunstform anerkennen und jene Zirkusschaffende, welche für die Ausübung ihrer Kunst auf Fördermittel angewiesen sind, wie andere Darstellende Künste fördern.

Der Zeitgenössische Zirkus liefert vielversprechende Impulse zu Diskursen um den Begriff von Kunst, der Bewertung ebendieser und dessen Niederschlagen in Kulturpolitik und -förderung. Er wird noch vieles in Bewegung bringen. Anke Politz formuliert: „Hinter all diesen verkrusteten Strukturen und Einordnungen und Labels stehen Künstler:innen, die schaffen wollen und offen sind. Damit ist alles möglich.“⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ Millahn 2022a: 100

7. Literaturverzeichnis

7.1. 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.

Behrendt, E. (2021). Kunst ist nicht primär zweckgerichtet. Ein Gespräch mit Klaus Lederer. *Fonds Darstellende Künste (Hrsg.): Transformationen. Positionen zur Veränderung der Kunst- und Kulturlandschaft aus Kunst, Politik und Journalismus*, 51–58.

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.

Foucault, M. (1981). *Archäologie des Wissens*. Suhrkamp.

Fricker, K., & Malouin, H. (2018). Introduction: Circus and Its Others. *Performance Matters*, 4(1–2), 1–18.

Gasche, M. (2022). Introduction–Romani Groups in the Public Space of the Circus and Other Showgrounds. *European Roma*. 236-248.

- 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. (2003a). Populär. In *Handbuch Populäre Kultur*, 342–348.
- Hügel, H.-O. (2003b). 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.
- 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.
- Minkmar, N. (2021, 2022). Von der nationalstaatlichen zur paneuropäischen Kultur. Eine neue politische Ära beginnt. *Politik & Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates*, 18.
- Müller, E. (2003). Genre. *Handbuch Populäre Kultur*, 212–215.
- Patschovsky, J. (2021a). 10 Jahre für den Zeitgenössischen Zirkus in Köln. *VOICES. Ein Magazin des CircusDanceFestival*, II, 50–52.

- Patschovsky, J. (2021b). Zeitgenössisch aber Zirkus. *VOICES. Ein Magazin des CircusDanceFestival, II*, 47–48.
- Pruisken, W. (2022). Zirkus. Darstellende Kunst zwischen Innovation und Tradition. *Kulturpolitische Mitteilungen, 176(1)*, 103–106.
- 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.
- Weigl, A., & EDUCULT. (2022). Regionale Perspektiven aus der Krise. Arbeit und Förderung der Freien Darstellende Künste in Zeiten von COVID-19. *Wolfgang Schneider, Fonds Darstellende Künste e.V. (Hrsg.): Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der freien darstellenden Künste in Deutschland., 2., erweiterte Ausgabe, 821–927*.
- 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*.
- Young, C. M. (2021). Circus and Somatic Spectacularity on Stage in the Variety Era. *The Cambridge Companion to the Circus, 171-187-*
- Zocco, G. (2017). *From Arthouse to Grindhouse—And back?. Wechselbeziehungen zwischen Hoch- und Populärkultur*. Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien. o.S.

7.2. Internetquellen

2023 Fonds Darstellende Künste (2023). #TakeAction | Theater im Öffentlichen Raum, Zeitgenössischer Zirkus. Abgerufen 10. Januar 2023 von <https://www.fonds-daku.de/foerderung/foerderprogramme/takeaction-theater-im-oeffentlichen-raum-zeitgenoessischer-zirkus/>

2023 Fonds Darstellende Künste. (2023a). Der Fonds. Abgerufen 10. Januar 2023 von <https://www.fonds-daku.de/ueber-uns/selbstverstaendnis-fonds/>

2023 Fonds Darstellende Künste. (2023b). Fonds Darstellende Künste erhält zusätzliche Mittel in 2023. Abgerufen 10. Januar 2023 von <https://www.fonds-daku.de/service/presse/fonds-darstellende-kuenste-erhaelt-zusaetzliche-mittel-in-2023/>

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%B6ckner,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

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

Deutschlandfunk Kultur. (2022). NRW erkennt den Zirkus als immaterielles Kulturerbe an. Abgerufen 20. Dezember 2022 von <https://www.deutschlandfunkkultur.de/nrw-erkennt-den-zirkus-als-immaterielles-kulturerbe-an-102.html>

Diekhaus, Christopher. (2015). Hi Freaks. Zwei Spielfilme über das Schicksal von Menschen, die zu Zirkuskuriositäten gemacht wurden. Abgerufen 20. Dezember 2022 von <https://www.fluter.de/hi-freaks>

European Federation of Professional Circus Schools (FEDEC). (o. J.). List of Members. Abgerufen 12. Februar 2023 von http://www.fedec.eu/en/members/?current_page=2&nb_items_per_page=10

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

Jansen, W. (2022b). *Varieté: Geschichte-Spielstätten-Kontexte*. Waxmann Verlag.

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/>

Schreiber, David. (o. J.). Aus dem Alltag deutscher Reisezirkusse: Hintergründe und Probleme. Abgerufen 21. Dezember 2022 von <https://www.filmzirkus.de/zirkus/hintergr%C3%BCnde/zirkusalltag/>

Schreiber, David. (unbekannt). *Tiere im Zirkus—Oder was davon noch übrig ist (Beitrag zur Debatte)*. Abgerufen 21. Dezember 2022 von <https://www.filmzirkus.de/zirkus/hintergr%C3%BCnde/tiere-im-zirkus/>

Serpil, S. (2016). Freaks and freak shows. Abgerufen 21. Dezember 2022 von <https://www.abc.net.au/radionational/programs/sundayextra/freaks-and-freakshows/7787646>

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. (2022). Zirkus | Wissenschaft. Abgerufen 13. Dezember 2022 von <https://www.uni-muenster.de/Kulturpoetik/zirkuswissenschaft/>

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

8. Anhang

8.1. Anhang 1: Interview mit Anke Politz

zitiert als „Millahn 2022a“

Semistrukturiertes Interview 1

Interviewpartnerin: Anke Politz

Interviewerin: Malwina Millahn

Datum: 16. November 2022 um 11.30 Uhr

Ort: Berlin, Chamäleon Berlin,⁵⁷⁵ Konferenzsaal

00:00:00–00:55:48

MM: Ich möchte dich erstmal bitten, ein bisschen über deine Person zu erzählen. Wer bist du und wie bist du im Chamäleon Theater gelandet?

AP: Ich bin Anke Politz, Intendantin des Chamäleon Berlin. Ich bin 1996 nach Berlin gekommen, um Publizistik und Kommunikationswissenschaften zu studieren. Ich habe während des Studiums angefangen, in verschiedenen Agenturen zu jobben, primär im Promotion- und Pressebereich, und bin '99 im Chamäleon gelandet, als Freelancerin im Kommunikationsbereich. Als es 2004 in die Neu- oder Wiedereröffnung ging, wurde ich gefragt, ob ich den Presse- und Marketingbereich übernehmen will. Und so hat sich mein Weg zur Programmierung einer Bühne über viele Jahre, über viele Arbeitsschritte und durch Learning by Doing ergeben. Wir haben mit dem Untertitel Musik_Theater_Variété gestartet, weil das Haus seine Wurzeln im Variété und in der freien Szene hat, immer in Künstler:innenhand. Mich hat es immer fasziniert, dass dies ein Ort ist, den sich Künstler:innen mal geschnappt haben, um neue, eigene Wege zu gehen. Wir versuchen, diesem künstlerischen Freigeist auch heute noch treu zu bleiben und dies als Grundverständnis des künstlerischen Schaffens anzusehen. Durch die Begegnung mit den 7 Fingers⁵⁷⁶ hatten wir das erste Mal eine Begegnung mit dem Cirque Nouveau, was uns dazu inspiriert hat, in die eigene Auseinandersetzung mit dieser Kunstform zu gehen und proaktiv das Variété als Inszenierungsform hinter uns zu lassen. Durch diese erste Begegnung mit einer zeitgenössischen Zirkuskompanie war ganz schnell klar, wo die Reise inhaltlich für uns hingehen soll. Und viele Jahre später waren wir dann auch bereit, uns dieses Genre als Logo anzuheften und zu sagen: Das Chamäleon ist eine Bühne für Neuen Zirkus. In unserer Definition differenzieren wir nicht zwischen neu und zeitgenössisch. Das hat am Anfang sicherlich auch Irritationen ausgelöst, denn Deutschland hat ja sehr starke und schöne Wurzeln im Traditionellen Zirkus und hier auch eine große Szene. Daher brauchte es am Anfang einiges an Erklärungen, was wir hier machen. Teilweise bekommen wie

⁵⁷⁵ siehe <https://chamaeleonberlin.com/de/>

⁵⁷⁶ siehe <https://7fingers.com/>

noch immer Rezensionen, die ein zeitgenössisches Zirkusstück im Chamäleon als Varieté beschreiben. Es braucht also viel Zeit, viele Worte und vor allem viele Stücke, um unsere Kunstform und Arbeit zu verdeutlichen.

MM: Verstehe ich das richtig, die Unterscheidung zwischen Neuem und Zeitgenössischem Zirkus ist weniger wichtig als die Abgrenzung vom Varieté?

AP: Es geht nicht um eine Abgrenzung oder gar Bewertung, sondern um eine notwendige Profilschärfung, die nicht zuletzt für den Gast wichtig ist. Wir müssen vorher klargemacht haben, dass es trotz des gastronomischen Angebots keine klassische Abendstruktur geben muss, dass wir unser Angebot oder die Abendabläufe ganz der Bühne unterordnen. Und dass wir uns als Theater verstehen, das rein künstlerisch motiviert arbeitet und eine Kunstform präsentiert, die immer wieder anders ist.

MM: Also kommt es aber vor, dass Menschen, die ins Chamäleon Theater gehen, überrascht sind, vielleicht auch ein Stück weit wegen der eleganten Räumlichkeiten und der gastronomischen Bedienung während der Shows?

AP: Total. Die meisten Gäste, die das erste Mal kommen, sind erstaunt. Es gibt auch im internationalen Kontext kein Haus, das unsere Programmstruktur und dieses Erscheinungsbild hat. Du kommst rein, siehst die Bistrobestuhlung, die roten Samtvorhänge und denkst du bist im Cabarét. Bis sich dann der Vorgang öffnet und etwas passiert, was viele so vorher noch nicht gesehen haben und eine andere Programmebene bespielt.

MM: Was meinst du mit dieser anderen Programmebene?

AP: Der Ort, der sehr einladend und gastfreundlich ist, Gastronomie beinhaltet, suggeriert uns oft, dass die Gastronomie vielleicht im Fokus steht. Doch bei uns ist die Gastronomie eher ein umrahmender Bereich, ein kundenorientierter Service und Wohlfühlfaktor. Aber dem Team ist in den Abendabläufen immer klar, es geht um das, was auf der Bühne passiert. D.h. wir schicken kein Essen während der Veranstaltungen, wir fahren den Service in den ruhigen oder inszenatorisch wichtigen Momenten herunter. Der ganze Ablauf des Abends atmet und lebt mit dem, was auf der Bühne passiert. Das ist unser Fokus. Wir möchten, dass Menschen zu uns kommen, um ein Stück zu sehen, und nicht, um etwas zu essen. Was wir anbieten ist toll, aber wir haben auch keine Scheu, selbiges zu reduzieren, wenn es für das Stück nicht passt.

MM: D.h. es ist auch im Vorhinein geplant, an welchen Stellen bedient wird?

AP: Auf jeden Fall. Wenn die neuen Stücke kommen, planen wir im Produktionsteam den Ablauf für den Abend und die Gastronomie. Dann sagen wir, hier leise, da nicht in den Mittelgang, da gar nicht rein. Das sind ganze Systeme, die sich dann immer entsprechend ändern.

MM: Okay. Und was dann auf der Bühne geschieht, wodurch unterscheidet sich das von dem Bild, das Menschen häufig erwarten, die noch nie in Kontakt mit dem Genre gekommen sind und, mal platt gesagt, erwarten, einen Löwen durch einen brennenden Reifen springen zu sehen?

AP: Die Stücke selbst folgen einer bestimmten Regie und Dramaturgie. Das kann einmal eine ästhetische Grundhaltung sein, die man vermitteln will, oder es soll tatsächlich eine Geschichte erzählt werden. Aber es ist eine Inszenierung, wo alle Gewerke - Licht, Ton, Choreographie, Kostüme, Bühnenbild - einer künstlerischen Idee unterordnen und nicht dem Prinzip folgen: „Was ist das maximal Spektakuläre, was ich dir zeigen kann?“

MM: D.h. das Spektakuläre gibt es doch aber auch, aber es ist nicht so sehr im Vordergrund?

AP: Das gibt es unbedingt und das ist oft automatisch im Vordergrund, aber es ist nicht zu leitende Inszenierungsfrage. Die Kompanien und Regisseur:innen gehen nicht so ran, dass sie sagen: „Was sind die tollsten Tricks, die du zeigen kannst, und wie baue ich Übergänge dazwischen?“. Es geht um eine künstlerische Intention, die Frage worüber man ein Stück machen möchte. Und der Trick ordnet sich dann dieser künstlerischen Idee unter. Er wird eingesetzt, um eine Intention oder eine Thematik oder eine Geschichte physisch zu erzählen, aber er ist nicht der Solist oder der Taktgeber des Abends.

MM: Verstehe. Und wo würdest du das Chamäleon Theater inmitten der Gesamtlandschaft von Aufführungsorten Darstellender Künste in Deutschland verorten?

AP: Ich glaube, wir haben ein starkes Alleinstellungsmerkmal durch den Fokus auf Zeitgenössischen Zirkus. Wir haben ein internationales Alleinstellungsmerkmal, da wir ein Haus sind, was sehr lange Spielzeiten garantiert und das primär nutzt, um neue Kreationen möglich zu machen. D.h. wir sind kein Booking-Theater, wir buchen keine fertigen Shows, sondern wir haben immer das Ziel, dass neue Arbeiten bei uns beginnen und dass wir Kompanien oft dafür den Auftrag geben. D.h. wir garantieren eine Spielzeit und aufgrund dieser Spielzeitgarantie und des Finanziellen, was dann damit zu erwarten ist, erlauben wir den Kompanien, diesen Schritt zu machen und eventuell im eigenen Land Fördermittel zu akquirieren und das ist etwas, was es international gar nicht gibt: lange Spielzeiten und oft in Verbindung mit einem Produkt, das es noch nicht gibt.

MM: Seit wann gibt es diesen Kreationspart am Theater?

AP: Diese inszenierten Shows haben wir von Tag eins gemacht, das waren damals sicherlich noch andere Produktionsbedingungen, andere Budgets, andere Probenzeiten. Wir haben uns aber schon immer mit den gastierenden Regisseur:innen (Anmerkung: wir besitzen weder ein eigenes Ensemble noch bin ich Regisseurin) inhaltlich stark auseinandergesetzt, worum es gehen soll, was der gemeinsame Weg sein kann. Was sich über die Jahre verändert hat, sind das eigene Produktionswissen, die Budgets, die Komplexität der Arbeitsprozesse, die inhaltliche Dimension der Stücke und unsere aktive Rolle als Kreativproduzentin. Aber vor allem können wir uns inhaltlich

und künstlerisch weiter herauswagen, denn unser Publikum ist mit uns gewachsen, ist offener und neugieriger.

MM: Und würdest du sagen, es gibt besondere Herausforderungen, die das Chamäleon Theater meistern muss, die andere Bühnen nicht meistern müssen?

AP: Die größte Herausforderung und Unterscheidung ist immer, ob man eine geförderte Bühne ist oder nicht. Wir sind eine nicht geförderte Bühne, d.h. die größte Herausforderung ist das Überleben durch Ticketverkäufe. Das war in der Corona-Pandemie seltsamerweise alles etwas verschoben. Die Hilfstöpfe, die es in dem Zusammenhang gab,⁵⁷⁷ ermöglichten uns das Überleben und Weiterarbeiten in einer Extremsituation. Aber jetzt in der Normalität müssen wir uns alles, was wir verbrauchen, erneut durch Ticketverkäufe erarbeiten. Das ist die größte Herausforderung. Wir sehen in welchen wirtschaftlichen Zeiten wir uns bewegen und welche gesellschaftlichen Auswirkungen das hat. Das ist auf jeden Fall etwas, wo wir mit großen Sorgen und Bedenken auf die Zukunft schauen und uns gerade ganz stark machen, um Unterstützung zu bekommen. Die steigenden Kosten in allen Bereichen können nicht über Anhebungen des Ticketpreises kompensiert werden. Ich kann ja nicht proportional zu den Kosten die Preise anheben, dann bin ich irgendwann bei 150 € für eine Karte und wer soll das bezahlen? Ansonsten, wenn man dieses Große mal weglässt, [lacht], denke ich, dass wir uns von der inhaltlichen Arbeit relativ nah an den Abläufen und Strukturen eines klassischen Theaters befinden. Wir arbeiten ganzjährig, wir haben ein festes Team, eigene Produktionsstrukturen, wir befinden uns eigentlich immer mit irgendjemandem in einer Koproduktion oder Vorproduktion für die kommenden Spielzeiten. Wir haben ein eigenes Residenzprogramm, das wir bald auch wieder ausschreiben werden. Und wir sind in Produktion von kleineren Stücken, die wir selbst auf Tournee schicken und die gar nicht primär für die eigene Bühne gedacht sind. Wir verstehen uns als ein Drei-Säulen-Haus: Zeigen, Schaffen und Wachsen. Zeigen ist das, was abends auf der Bühne passiert. Schaffen ist der Produktionsbereich, wo Neues entsteht und Wachsen ist der rein gemeinnützige Bereich, wo wir Künstler:innen und die Szene über Workshops, Mentoring, Residenzen unterstützen. Ich würde sagen, dass wir sehr viel dafür tun, dass wir in Summe unter dem Dach einer gemeinnützigen Struktur leben. Und auch dadurch bewegen wir uns nah am institutionellen Bereich, weil wir angetreten sind für die Förderung von Kunst und Kultur, in dem Falle der zeitgenössischen Zirkuskultur. All das entspricht unserem Selbstverständnis und ich empfinde es als absolutes Privileg, obgleich die Finanzierung definitiv eine Herausforderung ist.

MM: Gibt es denn aktuell Kooperationen mit anderen Bühnen bzw. ist es realistisch, dass solche entstehen?

⁵⁷⁷ siehe <https://www.bundesregierung.de/breg-de/mediathek/2005424-2005424>

AP: Wir haben viele Kooperationspartner:innen sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene. National ist es so, dass ich über den Bundesverband⁵⁷⁸ ein Veranstalter:innenforum betreue, wo wir uns in regelmäßigen Abständen als Bühnen, Festivals oder andere Formate treffen und austauschen, oft zu den aktuellen Herausforderungen, aber auch zu den Programmplanungen. Nachhaltigkeit ist da ein großes Thema, die Förderung der einheimischen Szene und die Frage: Wie können wir aktiv werden? Dann sind wir Teil vom Kurationsbündnis Zirkus ON,⁵⁷⁹ wo es auch einen starken Austausch und Vernetzung gibt. Und dann leite ich noch ein internationales Produzent:innengremium im Rahmen der MICC.⁵⁸⁰ Das ist eine Konferenz, die in Montréal über das Tohu⁵⁸¹ gehostet wird und eine Fachkonferenz zum Zeitgenössischen Zirkus ist. Dort hat sich während der Pandemie die Arbeitsgruppe "Commissioning Circus" gebildet, die ich mit einem New Yorker Kollegen leite. Mittlerweile sind wir 15 internationale Partner:innen, die sich zusammenschließen, um Projekte in einer Anfangsphase zu unterstützen, um die Vielfalt zu erweitern, um Zugänge zu erleichtern, andere Stimmen zu Wort kommen zu lassen. Das ist ein großer Baustein meiner Arbeit, denn ich glaube, es ist unendlich wichtig, dass Bühnen und Künstler:innen sich wirklich als Partner:innen verstehen. Wir sind nicht die Auftraggeber, die die Machtposition innehaben, die Gatekeeper, sondern wir sind gleichberechtigte Partner:innen, die einander brauchen. Ohne die Künstler:innen kann ich keine Tickets verkaufen. Und auf der anderen Seite braucht es die Auftrittsmöglichkeiten, das Feedback und das Know how von Bühnen, um das Publikum zu erreichen. Das ist ein Schwerpunkt meiner Arbeit seit vielen Jahren und eine Haltung, die Produktionskosten positiv verteilen kann. Wir haben jetzt ein Stück mit den Ruhrfestspielen⁵⁸² und dem Tohu in Montréal koproduziert, indem sich Partner:innen zusammengeschlossen haben, die sagen: „Ich finde die Idee so stark und möchte meinen Teil dazu beitragen“. Jeder gibt ein bisschen und damit hat man gleich ein ganz großes Ergebnis. Es muss die Zukunft sein, dass wir uns gegenseitig unterstützen. Und auch im wichtigen Sinne der Nachhaltigkeit nicht nur zu sagen: „Ich hole eine Kompanie aus Australien“, sondern sich auch zu fragen: „Wie lange bleibt die im Land?“ Unsere eigenen Spielzeiten sind in der Hinsicht nachhaltiger, weil die Kompanien mehrere Monate vor Ort sind. Aber wenn es um kürzere Touringspläne geht, sollte der Austausch und die Frage sein: „Wie kann man eine nationale Tour zusammenbringen?“ Da gibt es viele gute Vorbilder im Ausland, die genau das machen und wo sich Theater als Interessengruppen zusammenschließen und Kompanien gemeinsam einladen. So können Kosten, aber eben auch die Belastung für die Umwelt reduziert werden.

MM: Worum genau drehte sich denn die Kooperation mit den Ruhrfestspielen und dem Tohu?

⁵⁷⁸ siehe <https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/>

⁵⁷⁹ siehe <https://www.zirkus-on.de/>

⁵⁸⁰ siehe <https://micc.s1.yapla.com/en/home>

⁵⁸¹ siehe <https://tohu.ca/en>

⁵⁸² siehe <https://www.ruhrfestspiele.de/>

AP: Das betraf das Stück „Julieta“ von Gabriela Muñoz,⁵⁸³ was auch in Verbindung mit dieser internationalen Commissioning-Gruppe entstanden ist. Gaby hatte eine Idee in diese Gruppe gebracht. Die Ruhrfestspiele, Tohu und wir fanden sie sehr spannend und ich habe initiiert, dass wir im Chamäleon eine Residenz anbieten konnten. Das hat als Rückenwind und sozusagen erste immaterielle Unterstützung schon gereicht. Gabriela hat vier Monate bei uns verbracht in unserem Probenraum. Wir haben inhaltlich an ihrem Stück gearbeitet. Sie hatte eine Auftaktpräsentation bei uns für ein Fachpublikum und ist dann weitergegangen zu den Ruhrfestspielen, die die Premiere ausgerichtet haben während das Tohu monetär unterstützt hat. Bei dem Projekt war es am Anfang als reine Support-Gruppe gedacht und während der Monate wurde eine Koproduktion daraus. Wir haben uns einfach darauf eingelassen, den Weg weiter miteinander zu gehen, Gaby zu beraten und inhaltlich zu begleiten. Und so ist das Projekt Julieta entstanden. Es spielt im Februar bei uns während der Play-Season.⁵⁸⁴

MM: Ich kann die Notwendigkeit der Begleitung nachvollziehen, erinnere mich aber auch an die Vorstellung des Zirkus ON-Programms auf dem ZirkusTheaterFestival⁵⁸⁵ in Dresden, worin es ja auch um die Bedeutung der Residenz als von Erwartungsdruck freiem Raum ging. Wie findet ihr denn hier die Balance?

AP: Eine Residenz ist für mich ein total geschützter Raum. In eine Residenz sollte keine:r reinreden. Das haben wir bei Gaby auch nicht gemacht. Aber als klar war, aus der Residenz soll ein Projekt werden, bei dem wir die Produzentinnenrolle eingenommen haben, startete in Rücksprache mit ihr die künstlerische Begleitung. Dieser Unterschied ist super wichtig. Ich bin totale Verfechterin davon, dass jede Idee am Anfang in einem sehr geschützten Raum entstehen sollte, wo es keinen Erwartungsdruck oder Fragen danach gibt, wo es hingehet oder an wen sich das verkaufen kann. Sondern wo es wirklich, wirklich um die Idee geht; darum, herauszufinden, was der Herzschlag des Ganzen ist. Danach kann man sehen, ob man bereit ist für den nächsten Schritt oder eben nicht. So handhaben wir Residenzen bei uns. Wir hatten mal ein Residenzprogramm vor einigen Jahren vom Berliner Senat über die spartenoffene Förderung gefördert bekommen, wo wir genau diesen Grundgedanken sowie ein Budget für die Künstler:innen beantragt haben, damit sie nicht noch zusätzlich arbeiten gehen mussten und die Kreation somit von der ersten Idee an vergütet wurde. Es ist ja schließlich Arbeit, die künstlerische Kreation voranzutreiben. Eine Residenz bedeutet Arbeit, aber sie wird nie vergütet von der Industrie. Dass man komplett frei und abgesichert an neuen Ideen arbeiten kann, heißt für mich Residenz.

⁵⁸³ siehe <https://chamaeleonberlin.com/de/making-of-julieta-the-set/> und <https://www.ruhrfestspiele.de/fotogalerien/julieta-von-und-mit-gabriela-munoz>

⁵⁸⁴ siehe <https://chamaeleonberlin.com/de/shows/gastspielreihe-play/>

⁵⁸⁵ siehe <https://zirkustheater-festival.de/>

MM: Okay, jetzt verstehe ich den Unterschied nochmal besser. Du hast ja schon die Kooperation mit dem Bundesverband angesprochen, der die Anerkennung als eigene Kunstform erreichen möchte. Warum, würdest du sagen, ist das wichtig?

AP: Es ist total wichtig, die Kunstform zu etablieren und um deren Anerkennung zu ringen, weil wir ohne die Anerkennung keinen Zugang zu Fördermöglichkeiten haben, weil es ein bestimmtes Verständnis vom Kulturbegriff gibt und der schlägt sich wiederum in den Förderkriterien und –töpfen nieder. Die Kulturförderung beeinflusst also auch das Programmprofil der subventionierten Bühnen, die häufig Sparten programmieren, die gefördert werden. Im Umkehrschluss geraten freie und nichtsubventionierte Bühnen noch mehr unter Druck, weil sie weder auf strukturelle Förderung noch auf Programmmittel hoffen können. Und Künstler:innen, die viele Bühnen brauchen, um die Arbeiten zeigen und davon leben zu können, bleiben oft nur wenige Bühnen und Formate, die zeitgenössischen Zirkus präsentieren.

MM: Ja. Und was muss passieren, um zu dieser Anerkennung zu gelangen?

AP: Ich glaube, viel ist schon passiert. Und zwar, dass es A eine große zeitgenössische Zirkusszene gibt. Denn wie immer, wenn man etwas Neues macht, muss man es zeigen können. Ich kann „neu“ total schlecht beschreiben oder erklären was Zeitgenössischer Zirkus ist. Viele Stücke, Akteur:innen und künstlerische Diskurse zu haben, sind schon mal der erste, große Schritt. Und B, dass sich ein Bundesverband gebildet hat, der die notwendige Lobby- und Netzwerkarbeit für die Szene auf allen kulturpolitischen und verwaltungstechnischen Ebenen auf Landes- und Bundesebene macht. Lange mussten Zirkusakteur:innen wie wir einzeln unsere Interessen vertreten, auf die Medien zugehen, auch auf die Kulturverwaltung und -politik, um immer wieder diese Anerkennung einzufordern, um uns zu erklären und Unterstützung einzufordern. Es gibt jetzt viel mehr Akteur:innen, die programmieren, die produzieren, und eben den Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus. Make noise für deine Sache! Das ist total wichtig. Vor allem in der Pandemie hat der BUZZ wahnsinnig viel geleistet. Es gibt immer weniger Menschen in Deutschland, die nicht wissen, dass es eine Zeitgenössische Form des Zirkus gibt. Die nicht mehr sinnieren und sich fragen, ob da ein Löwe durch den brennenden Reifen springt. Sicherlich schauen wir regional noch immer auf große Unterscheide was die Anerkennung innerhalb der kulturpolitischen Institutionen angeht. Aber fangen wir mal bei der BKM an: da ist es gar keine Frage mehr, ob der Zeitgenössische Zirkus als Form der Darstellenden Künste anzusehen ist – Check. Ob er einen Fördertopf verdient – klaro. Aber wir leben alle in derselben Realität: Es müssen auch die Budgets dafür da sein. Das wird jetzt sicherlich noch schwerer, weil wir jetzt auf drastische Kürzungen schauen. Da wird der Kuchen, der früher wesentlich größer war, wesentlich kleiner werden und zwischen noch mehr Akteur:innen aufgeteilt. Da ist es noch wichtiger, diese Lobbyarbeit zu machen, das Verständnis zu schüren, die Arbeiten zu zeigen, und das Gespräch am Leben zu erhalten, und auch mit der notwendigen Nachdrücklichkeit.

MM: Du hattest schon angesprochen, dass Assoziationen mit dem Zirkus in Deutschland stark durch die breite traditionelle Zirkusszene geprägt sind, weswegen die Wahrnehmung von etwas Neuem vielleicht etwas länger dauert. Was denkst du, sind weitere Gründe, warum es z.B. in Belgien oder Frankreich früher funktioniert hat, das Genre zu etablieren?

AP: Das kann ich schlecht einschätzen, damit habe ich mich zu wenig auseinandergesetzt. Es ist war ja kein theoretisches Konzept, dass eines Tages jemand um die Ecke kam und gesagt hat: „Ich möchte jetzt eine zeitgenössische Form des Zirkus erfinden“, sondern Teil einer Entwicklung. Diejenigen, die diese künstlerische Arbeit machen, streben nach Veränderung und danach sich künstlerisch anders auszudrücken, was zwangsläufig in jeder Kunstform zu einer zeitgenössischen Ausprägung führt. Vielleicht war es in Deutschland auch lange so, dass der existenzielle Druck gar nicht so groß war, weil es einen großen Arbeitsmarkt für Varieté und traditionellen Zirkus gab und gibt. Man konnte sehr lange gut leben. Vielleicht waren in anderen Ländern die Veränderungen früher vom Außen provoziert und durch Förderstrukturen positiv beeinflusst worden.

MM: Kannst du trotzdem Dinge ablesen, die man sich aus dem Ausland anschauen kann?

AP: Unbedingt! Ich liebe den Austausch mit anderen Kolleg:innen, egal woher, denn ich glaube, diese Best Practice Beispiele sind das Wertvollste, was man miteinander austauschen kann. Als wir damals gesagt haben: „Wir machen Neuen Zirkus.“ gehörten wir zu den Wenigen, die das Wort so in den Vordergrund gestellt haben und nicht den französischen Begriff weiterverwendet haben. Jetzt am Wochenende war „Zeit für Zirkus“⁵⁸⁶ im Rahmen der „Nuit du Cirque“⁵⁸⁷ und zeigt wie weit wir gekommen sind und was gemeinsame Aktionen und Bündnisse für Kräfte entwickeln können. Gerade in den starken Zirkusländern sieht man, dass Allianzen und Interessengruppen unabdingbar sind. Nur, wenn wir mit einer Stimme sprechen, werden wir hörbar und schwerer abzuweisen. Das haben uns viele Länder voraus. Das sind teilweise Blaupausen, die man auch übernehmen kann.

MM: Würdest du mir auch zustimmen, wenn ich sage, die in Deutschland recht präzente Unterteilung in Hoch- und Populärkultur ist ein weiterer wesentlicher Aspekt, warum die Entwicklung hierzulande zäher verläuft?

AP: Ja, auf jeden Fall. Es gibt einen schönen Beitrag von Mirjam Hildbrand⁵⁸⁸ in „Circus in Flux“⁵⁸⁹, in dem sie beschreibt, wie es in Deutschland zum Spartendenken und der Herabwürdigung des Zirkus als Populärkultur kam. Ich werde es nie verstehen, warum Begriffe wie Populärkultur oder Kommerzialität per se negativ besetzt sind und mit nicht vorhandenem künstlerischen oder gesellschaftlichem Anspruch gleichgesetzt werden. Für mich heißt das nichts anders als A: ich

⁵⁸⁶ bundesweites Festival, siehe <https://zeitfuerzirkus.de/>

⁵⁸⁷ weltweites Festival, siehe <https://lanuitducirque.com/>

⁵⁸⁸ siehe <https://mirjamhildbrand.com/>

⁵⁸⁹ siehe <https://tdz.de/shop/produkt/circus-in-flux>

erreiche viele Menschen und B: ich verdiene damit mein Geld. Das ist alles. Es ist eine reine faktische Beschreibung der Tatsachen und Abläufe, die oft alternativlos sind. Ich glaube es besteht kein Zweifel daran, dass wir alle gern vollkommen unabhängig von Ticketeinnahmen arbeiten würden. Aber diese Option gibt es ja gar nicht. So oder so sagt es für mich erstmal nichts über die Qualität oder Wertigkeit der Kunst aus. Auch hier finde ich den Blick ins Ausland spannend, wo Filme oder Musicals, die Millionen von Menschen erreichen keine Berechtigungsdiskurse führen müssen. Ich finde es wirklich wichtig, sich zu fragen, wie man in Zeiten, in denen viele von Publikumsschwund und der Wichtigkeit vom Theater als sozialem Ort und gesellschaftlichem Diskursraum sprechen, eben dieses diverse Publikum erreichen will. Wir brauchen populäre Kunst, um diesen Diskurs nicht nur innerhalb einer Kulturelite zu führen. Zeitgenössischer Zirkus, wie wir ihn präsentieren, hat die Kraft, Menschen an die darstellenden Künste heranzuführen und darüber eine Kulturräffinität zu entwickeln. Wir haben die Erfahrung gemacht, dass der Besuch einer zeitgenössischen Zirkusproduktion bei kulturferneren Bevölkerungsgruppen weniger Hemmschwellen hervorruft als z.B. Sprechtheater oder Oper, weil die Stücke nicht auf Standardwerken beruhen. [Anmerkung von Anke Politz: Dr. Thomas Oberender schreibt in Theater der Zeit: „Die Entwicklung des zeitgenössischen Circus ist eine Reaktion auf die Konventionen des eigenen Mediums und zugleich der Versuch, modernes Theater zu machen ohne ‚Theater‘. Es handelt sich um eine bewusste Entscheidung für eine andersartige Erzählweise, die nicht textbasiert ist, kollektiv und interdisziplinär produziert wird und eine Form von Realität kreiert, die nicht dem Gebot der Repräsentation gehorcht, sondern der Andersartigkeit, des Magischen und Riskanten. [...] Zirkus erfordert vom Zuschauer keine Vorbildung oder Kenntnis von Codes. Diese Kunstform beschämt niemanden, sie weiß nichts besser.“⁵⁹⁰]

MM: Ist die Überholung dieser Strukturen auch ein Ziel des Bundesverbands Zeitgenössischer Zirkus?

AP: Ich glaube, was wichtig ist: Strukturen muss man von außen und innen verändern und dafür braucht es einen Perspektivwechsel. Der findet gerade statt, indem man nicht kategorisch sagt, zeitgenössischer Zirkus und seine Akteur:innen seien nicht Teil der Darstellenden Künste und nicht förderwürdig. Das hat sich erledigt. Zusätzlich gibt es viele Gespräche dazu, wer unser Publikum ist und wie wir es erreichen. Hier kommt die Wichtigkeit von Kulturförderung wieder ins Spiel, sowohl im künstlerischen als auch im strukturellen Bereich. Die Arbeit im Bundesverband ist relevant, einmal als Schwamm, um das Stimmungsbild und die Problemlage der Szene aufzunehmen und dies dann wiederum zu kanalisieren und in die Strukturen zu tragen; um dort andere Sichtweisen zu schaffen, die es braucht, um andere Entscheidungen zu treffen.

⁵⁹⁰ Essay „Warum Zirkus? Reflexionen über ein progressives Medium“, erstmalig im Januar 2017 im Chamäleon vorgetragen anlässlich einer dortigen Konferenz, online abrufbar unter https://www.thomas-oberender.de/578_deutsch/3_text/1212_2017/1230_warum_zirkus_reflexionen_ueber_ein_progressives_medium_theater_der_zeit_nr_4_17_s_33_ff

MM: Du meinst, der BUZZ ist auch für das Chamäleon Theater ein wichtiger Kooperationspartner. Wie kommt ihr denn zusammen, um diesen Austausch zu haben, um euch gegenseitig unterstützen zu können und auch diese gemeinsame Stimme zu entwickeln?

AP: Der BUZZ ist eine komplett offene, demokratische Struktur und Interessenvertretung aller Akteur:innen. Jede:r kann dazu kommen und sich einbringen. Ich bin, wie gesagt, seit ein paar Jahren aktiv dabei, in der Kulturpolitik AG und dem Veranstalter:innen-Forum. Wir haben ein zweiwöchentliches Treffen mit der Kulturpolitik AG, monatliche Treffen auf Bundesebene mit allen regionalen Akteur:innen, es gibt Netzwerktreffen, General Meetings uvm. Parallel haben wir die Schnittstellen zu den anderen Verbänden und den Veranstaltungen, die es da gibt, das ist seit der Pandemie nochmal eine komplette zusätzliche Arbeitsebene. Bis auf wenige Projektgelder ist alles ehrenamtlich organisiert, d.h. es hängt auch immer davon ab, wie viel man gerade zusätzlich tragen kann. Wir sind lokal in Städtepolen organisiert, und da kann man sich immer hinwenden und sagen: „Ich möchte mitmachen.“ Der Zugang ist super leicht und barrierefrei.

MM: Okay. Ich würde gern nochmal auf die Genrebezeichnungen zurückkommen. Du meinst, als Chamäleon Theater macht ihr die Unterscheidung zwischen Neuem und Zeitgenössischem Zirkus nicht so stark. Mir ist auf eurer Website auch aufgefallen, dass immer mal der eine und immer mal der andere Begriff auftaucht, und das äquivalent wirkt. Wenn ich jetzt auf den Bundesverband schaue, der sich ja von der Initiative Neuer Zirkus in den Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus umbenannt hat, spiegelt das ja aber doch die Wahrnehmung eines Unterschieds wider. Was glaubst du, warum der BUZZ und andere Institutionen die Unterscheidung überhaupt vornehmen?

AP: Ich kann hier nur für uns im Chamäleon sprechen und wir verwenden beide Begriffe synonym, ich selbst bevorzuge zeitgenössisch. Wir haben damals ein kleines Logo für uns gemacht, das wir vorsichtig wie so ein Stempelchen zu unserem Namen hinzugefügt haben. Aus Platzgründen haben wir Neuen Zirkus genommen und auch im Sinne der Übersetzung aus dem Französischen. Das war ein ganz pragmatischer Grund.

MM: Verstehe. Und nochmal zur Spartenzuordnung in den Darstellenden Künsten insgesamt – ist z.B. auch eine Kooperation mit einem klassischen Theater oder einer Institution für Zeitgenössischen Tanz denkbar?

AP: Auf jeden Fall. Als genreübergreifende Kunstform ist das ja der nächste Schritt. Wir waren gerade mit Kreativ Transfer;⁵⁹¹ einem Programm, das vom Dachverband Tanz⁵⁹² gehostet und von der BKM gefördert wird und an dessen Konzeption der Bundesverband für Zeitgenössischen Zirkus anfangs auch aktiv mitgearbeitet hat; auf einer Reise in Kanada zu einer der größten Konferenzen für Darstellende Künste. Wir waren fünf Kompanien, vier Tanz und eine Zirkuskompanie.

⁵⁹¹ siehe <http://www.kreativ-transfer.de/home>

⁵⁹² siehe <https://www.dachverband-tanz.de/home>

Es war total toll, auch da wieder zu sehen, in dem Moment, wo wir durch Begegnungen und Gespräche das Gemeinsame sehen, verstehen wir uns als Partner:innen und nicht als Gegensätze. Wir haben uns die Arbeiten gegenseitig gezeigt und beschrieben und sofort ging es überhaupt nicht mehr um eine Einordnung Tanz oder Zirkus, sondern um Ästhetiken, Denkweisen und Spielmöglichkeiten. Es braucht diese Begegnung. Zudem gibt ja auch wahnsinnig viele Arbeiten, wo die Genres miteinander verschmelzen. Hinter all diesen verkrusteten Strukturen und Einordnungen und Labels stehen Künstler:innen, die schaffen wollen und offen sind. Damit ist alles möglich.

MM: Was glaubst du, was in Deutschland noch passieren muss, damit sich auch das Publikum mehr öffnet?

AP: Mehr zeigen, mehr Verbindung schaffen. Wir für uns haben jetzt eine neue Spielreihe mit in den Spielplan aufgenommen, „Play“. Denn wir wollen mehr zeigen. Vor 18 Jahren sind wir angetreten und hatten das Gefühl, wir müssen drunter schreiben was drin ist, damit uns Menschen vertrauen und Tickets kaufen. Das ist jetzt alles nicht mehr notwendig, jetzt sprechen wir eher über die Intentionen der Stücke, die Akteur:innen oder unsere Beweggründe. Und nach 18 Jahren kann ich definitiv sagen, unser Publikum hat sich mit uns verändert. Es gibt eine ganz große Offenheit und ein Interesse, Neues zu erfahren, sich einzulassen und überrascht zu werden. Das bedienen wir auch, in dem wir Rahmenprogramme eingeführt haben. So steigern wir die Zugänglichkeit zur Bühne und wir schaffen mehr Verbindung zum Publikum, indem wir Einführungen in die Stücke, Publikumsgespräche, Panels und Diskussionsrunden zu bestimmten Themen auf die Bühne bringen oder Vorstellungen haben, die von einer Gebärdensprachenübersetzung begleitet werden. Das Publikum ist da. Ich hab manchmal das Gefühl, dass auch ich es teilweise unterschätzt habe und auf ein Signal gewartet habe. Aber wir müssen diejenigen sein, die die Hand ausstrecken und die Einladung zum Gespräch aussprechen oder uns sogar aus unseren Häusern rausbegeben. Manchmal haben wir 50% Erstbesucher:innen in der Vorstellung, die vorher noch nie Berührung mit Zirkus hatten und dann total geflasht sind und sagen: „Irre. Ich mag eigentlich eher Zeitgenössischen Tanz und hätte sowas nie erwartet.“ Ich finde das, was auf der Bühne und im Saal passiert, ist nichts anderes als das, was uns gesellschaftlich beschäftigt: Wie können wir Barrieren abbauen? Wie können wir das, was wir am Anderen als extrem empfinden, weicher machen, um Gemeinsamkeiten zu finden?

MM: Verstehe. Diese Information darüber, dass die Menschen sowas gerade zum ersten Mal sehen, woher bekommt ihr die?

AP: Wir als Haus haben einen sehr großen Fokus auf Begegnung. Räumlich kommt man auch nicht so richtig umhin, sich zu begegnen. [lacht] Uns ist es sehr wichtig, die authentische Gastgeberschaft zu leben. Meistens sind Leute aus dem Team abends da. Ich bin viel da, vor allem auch mein Kollege und unser Geschäftsführer Hendrik Frobel. Und er geht ganz bewusst auf die Gäste zu und fragt. Wir machen zudem viele Ansprachen und laden zum Gespräch ein. Es ist uns wichtig

zu verstehen, wo die Leute herkommen. Wir haben auch dauerhaft laufende Befragungen und eine sehr große statistische Datenerhebung. Ich glaube zwar weniger daran, dass die Nachfrage das Angebot bestimmt, sondern dass wir für jedes Stück ein Publikum finden können. Bei jeder Produktion schauen wir also, wem das gefallen könnte, und wen wir bewusst ansprechen wollen; aber wir prüfen auch immer, wem es gefallen hat und wer da war; um zu verstehen, wer unser Publikum ist.

MM: Okay. Und würdest du sagen, es ist in den kommenden 5 bis 10 Jahren realistisch, dass sich Zeitgenössischer Zirkus äquivalent zum Zeitgenössischen Theater und Tanz etablieren kann?

AP: Ich gehöre zu den grundpositiven Menschen. Daher: ja. Da meiner Meinung nach unser Kulturbegriff und auch die institutionelle Theaterlandschaft von Fördermitteln geprägt ist, wird es hier angesichts der Etat Kürzungen spannend bleiben. Für mich gibt es tatsächlich gar keinen anderen Weg, als den zeitgenössischen Kräften und der Freien Szene in den Strukturen mehr Raum zu geben. Wir reden ja nicht über eine kleine Gruppe an Akteur:innen weltweit, die Zeitgenössischen Zirkus machen und produzieren. Es müsste schon eine sehr kategorische, widersinnige Absage an eine Kunstform sein, weil man sie per se nicht haben will. Da würden mir aber, wie gesagt, die Gründe dafür fehlen. Der Ideenwettstreit und Reformationsdruck ist immer da und wird gesellschaftlich auch nicht weniger gefordert werden. Deshalb kann es für mich gar keinen Stopp geben, wenn wir weiterhin über Vielfalt und Kunstfreiheit sprechen und eine zugängliche, diverse und demokratische Kulturlandschaft leben wollen.

8.2. Anhang 2: Interview mit Jenny Patschovsky

zitiert als „Millahn 2022b“

Semistrukturiertes Interview 2

Interviewpartnerin: Jenny Patschovsky

Interviewerin: Malwina Millahn

Datum: 17. November 2022 um 15.00 Uhr

Ort: Köln, Latibul (Theater- und Zirkuspädagogisches Zentrum),⁵⁹³ Konferenzsaal

00:00:00–01:09:23

MM: Wer bist du und wie war dein Weg in den Zeitgenössischen Zirkus?

JP: Jenny Patschovsky. Ich bin die erste Vorsitzende vom BUZZ, Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus.⁵⁹⁴ Mein Weg war natürlich nicht ganz geradlinig. Ich bin mit Zirkus in Berührung gekommen über eine Kinder- und Jugendzirkuseinrichtung in Heidelberg und war als Jugendliche ziemlich schnell sehr begeistert von der Kunstform. Darüber bin ich auch mit den ganzen französischen Cirque Nouveau-Ansätzen in Berührung gekommen. Ich hab später als Luftartistin zusammen mit einer anderen Frau Auftritte gemacht im Straßentheater- und Varietébereich und bin dann dazu übergegangen, eigene Veranstaltungen zu organisieren. Das kam auch über die Kölner Zirkusszene. Da gab es irgendwann den Impuls, selbst was zu organisieren und diese Leute zusammen zu bringen, auch weil wir in unserer Jugendzirkusgruppe einen sehr starken Zusammenhalt hatten. Die Menschen, mit denen ich da als Jugendliche zusammen trainiert habe und aufgetreten bin, sind fast alle danach professionell weitergegangen in die Zirkusrichtung. Viele sind nach Brüssel gegangen und haben an der ÉSAC⁵⁹⁵ ihre Ausbildung abgeschlossen. Manche sind nach Châlons⁵⁹⁶ gegangen, nach Frankreich, oder eben in den Zirkuspädagogischen Bereich. Bei den ersten Veranstaltungen ging es darum, die Leute wieder zusammenzubringen und einen Rahmen zu stellen, damit die zusammen auftreten können. Darüber ist ein Verein entstanden, der heißt Atemzug.⁵⁹⁷ Den gibt es jetzt seit 2005 in Köln. Darüber kam auch diese ganze Beschäftigung damit, wie man Zirkus ankündigt, wie man Zirkus vermarktet, wie man damit nach außen geht; auch zu merken, was es da für eine Rezeption von Zirkus beim Publikum gibt, gerade bei Menschen, die sich viel mit Kultur beschäftigen. Wir haben dann jedes Jahr eine Produktion gemacht und haben viel mit jungen Leuten zusammen gearbeitet, die gerade entweder noch an einer Hochschule waren oder gerade absolviert hatten. Die kamen immer aus unterschiedlichen Bereichen. Es war gar nicht so, dass wir unbedingt nur mit Zirkusartist:innen arbeiten wollten, sondern

⁵⁹³ siehe <https://www.latibul.de/>

⁵⁹⁴ siehe <https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/>

⁵⁹⁵ École Supérieure des Arts du Cirque, siehe <https://esac.be/>

⁵⁹⁶ dort das Centre National des Arts du Cirque, siehe <https://www.cnac.fr/>

⁵⁹⁷ siehe <http://atemzug-ev.de/>

wir haben von Anfang an gesagt: "Uns interessieren eigentlich alle Kunstsparten. Es kann alles zusammen kommen." Wir waren von Anfang an transdisziplinär orientiert. Dann kamen nach und nach immer mehr Leute von den Zirkushochschulen zurück nach Köln, viele aus Brüssel, u.a. auch Tim Behren, wegen meinem Bruder, Florian Patschovsky, der ja auch hier war, und die zusammen ein Partnerakrobatik-Duo waren. Die beiden haben dann Overhead Project gegründet, das war 2008.⁵⁹⁸ Dann haben wir festgestellt, wie unterschiedlich doch die Wahrnehmung von Zirkus in Köln im Vergleich zu Brüssel oder Frankreich, insgesamt zum frankophonen Ausland ist. Mit den beiden kam so ein Schwung nach Köln. Wie das eben manchmal so ist, wenn die dann als Duo zusammenarbeiten, haben sie vielleicht noch einen Partner oder eine Partnerin; der- oder diejenige hat dann auch wieder jemanden, mit dem er oder sie zusammen auf der Bühne steht. Dann kamen auf einmal sechs Leute aus Brüssel nach Köln. Damit kam auch Bewegung und die Notwendigkeit, etwas für die Szene zu tun. Da haben wir angefangen, uns darüber Gedanken zu machen, wie man Zirkus eigentlich in Köln zeigen kann. Was für eine Art von Zirkus machen wir eigentlich, was für eine Art von Zirkus gibt es hier in Köln? Da hat diese ganze Reflexion angefangen und dann haben wir daraus 2011 die Initiative Neuer Zirkus (INZ) gegründet, die dann später zum Bundesverband wurde.

MM: Was ist denn der Bundesverband?

JP: Wir sind ein typischer Dachverband, d.h. wir machen Verbandsarbeit. Wir kümmern uns um unsere Szene. Das sind alle professionellen Zirkusschaffenden in Deutschland. Konkret teilt sich das auf in kulturpolitische Arbeit, wobei das immer auch sozialpolitische Arbeit ist, d.h. wir machen uns Gedanken darüber, wie es mit dem Zugang zur KSK [Künstlersozialkasse, Anm. d. Interviewerin] ist, was gerade gut an der KSK ist und was man verbessern kann; Altersvorsorge, Arbeitslosenversicherungen, Unfallprävention und solche Sachen. Wir machen uns auch ganz viele Gedanken um öffentliche Wahrnehmung, Öffentlichkeitsarbeit für Zeitgenössischen Zirkus. Wir vernetzen die Szene, das ist total wichtig. Damit haben wir eigentlich angefangen. Als Initiative Neuer Zirkus haben wir angefangen, erstmal zu schauen, was es in Deutschland überhaupt alles gibt, wie man die Leute kontaktieren und zusammenbringen kann. Synergien bilden, Kräfte bündeln. Das ging ja relativ schnell. Wir haben dann ziemlich schnell Partner:innen in ganz Deutschland gehabt, mit denen wir uns regelmäßig ausgetauscht haben, Veranstaltungen zusammen gemacht haben und das ist auch nach wie vor so. Vernetzungstreffen, wo die ganze Szene zusammenkommt, wo Wissenstransfer stattfindet, wo Beratung stattfindet, Aufklärung in alle möglichen Richtungen, aber auch gezielt künstlerischer Input, Output, Trainings, Workshops, auch sowas. Dass man auch immer mal über das ganze Strukturelle hinausgeht, rein in die Kunstform. Und ganz wichtig ist, Informationsplattform zu sein. Dafür ist unsere Webseite da und unser Newsletter und diese ganze Social Media Arbeit, um alle darüber zu informieren, was gerade passiert.

⁵⁹⁸ zu den Personen wie der Kompanie siehe <https://overhead-project.de/company/>

MM: Und wie kann man Mitglied werden? Gibt es irgendwelche Voraussetzungen?

JP: Wenn du im Zirkusbereich aktiv bist und der Meinung bist, dass der Dachverband für dich der richtige ist, dann haben wir keine Beschränkungen. Außer dass wir uns abgrenzen von der Bundesarbeitsgemeinschaft der Zirkuspädagogen, weil die einen anderen, eigenen Dachverband haben und andere Bedarfe abdecken. Zirkuspädagog:innen und zirkuspädagogische Einrichtungen verweisen wir an die LAGs oder die BAG⁵⁹⁹. Was sonst diese künstlerische Unterscheidung angeht - traditioneller Zirkus, Varieté, Artistik, zeitgenössischen Zirkus, Performanceart - da machen wir keine Unterscheidung, sondern das überlassen wir den Leuten selbst, wo sie sich einsortieren wollen. Da würden wir nie auf die Idee kommen, das zu beurteilen.

MM: Okay, d.h. man stellt dann einfach einen Antrag?

JP: Genau, und dann wirst du Mitglied und kannst wählen, ob du als Einzelkünstler:in Mitglied sein möchtest oder ob deine ganze Kompanie oder sogar eine Institution wie ein Veranstaltungsort oder ein Festival hinter dir steht. Je nachdem ist dein Mitgliedsbeitrag gestaffelt.

MM: Und sind die Treffen auf irgendeine Weise institutionalisiert, regelmäßig? Gibt es etwas, das z.B. jedes Jahr stattfindet?

JP: Ja, natürlich. Wir sind ein Verein, deswegen haben wir eine Mitgliederversammlung, die einmal im Jahr stattfindet, unsere Jahreshauptversammlung. Seit Corona machen wir die online. Wir haben festgestellt, dass das einen Mehrwert bietet, weil wir unsere Mitglieder ja in ganz Deutschland haben. Wir sind Bundesverband. Das ist im Vergleich zu vielen anderen Verbandsstrukturen anders. Es gibt nur uns als Bundesverband in Deutschland, es gibt keine Landeseinheiten. So ist es ja in vielen anderen Bereichen, also dass es immer Landesgruppen gibt und dann ist man als Teil einer Szene in der Landesgruppe und die Vertreter von einer Landesgruppe sind dann die Bundesgruppe. Das ist bei uns nicht so, auch deswegen, weil wir nicht so viele sind. Insgesamt gibt es noch nicht so viele Zirkusartist:innen, die so denken und arbeiten und auch hier in Deutschland leben. Es gibt ganz viele, die sind zwar deutsch, leben aber im Ausland, weil sie da bessere Möglichkeiten und Arbeitsbedingungen haben. Es gibt eine einzige Landesarbeitsgruppe Zeitgenössischer Zirkus in Baden-Württemberg. Die sind aber auch gerade noch dabei, sich zu formieren. Sie haben sich gegründet als Verein, aber es hat sich noch gar nicht gezeigt, wo da der Mehrwert ist. Dann gibt es eine ähnliche Gruppe fürs Ruhrgebiet.

MM: Wie entwickeln sich denn gerade eure Mitgliedszahlen?

JP: Es ist so wellenförmig. Es gibt immer mal wieder Anlässe, wo was passiert, wo eine Notwendigkeit gesehen wird, dass sich eine neue AG oder eine Gruppe zusamm tut. Das kommt dann aus den aktuellen Anforderungen. Wenn wir gezielt aufrufen oder nach Mitgliedern suchen oder

⁵⁹⁹ Landesarbeitsgemeinschaften und Bundesarbeitsgemeinschaft Zirkuspädagogik, siehe <https://www.bag-zirkus.de/index.php/netzwerk/lag-s.html>

Aktionen machen, dann passiert natürlich auch was. Ansonsten haben wir einen konstanten, leichten Anstieg von ungefähr einem neuen Mitglied in zwei Monaten. Wir hatten einen Boom, als wir 2019 unsere erste Mitgliederbroschüre⁶⁰⁰ herausgegeben haben, weil wir da aufgerufen haben: "Wer Mitglied beim Bundesverband wird, wird in der Broschüre abgebildet." Als Künstler:in oder Kompanie ist das natürlich interessant. Dann haben wir auf einen Schlag 100 neue Mitglieder gehabt. Jetzt wächst es langsam, aber stetig.

MM: Okay. Kann man denn sagen, der Bundesverband ist DIE politische Stimme der Zeitgenössischen Zirkusszene in Deutschland oder gibt es noch weitere, ähnliche Organisationen mit diesem Repräsentanzanspruch?

JP: Wir sind dadurch, dass wir uns selbst so genannt haben, erstmal die Stimme. Aber es gibt natürlich andere Akteur:innen, Player, die schon lange dabei sind, die auch einfach politisch mitwirken, einzelne Spielorte, einzelne Häuser, die v.a. lokal stark in ihrer Kulturlandschaft verankert sind. Aber auch Festivals wie z.B. das CircusDanceFestival,⁶⁰¹ das hat auch eine Art von kulturpolitischem Impact, die können auch Dinge bewegen. Genauso wie das Berlin Circus Festival in Berlin,⁶⁰² das Chamäleon Theater⁶⁰³ oder das Tollhaus in Karlsruhe,⁶⁰⁴ die auch kulturpolitische Arbeit machen im weitesten Sinne. Aber von der Gesamtlogik sind wir der Dachverband, der das bündelt, der das am stärksten leistet.

MM: Ich bin über den Forum Neuer Zirkus⁶⁰⁵ gestolpert. Was ist das, haben die ähnliche Ambitionen?

JP: Das ist ein Verein in Berlin, der im Prinzip lokale Aktivitäten in Berlin bündelt, so ein bisschen wie das, was Atemzug mittlerweile in Köln ist. Weil wir als Verein schon wirklich lange in Köln existieren und schon sehr gut vernetzt sind, können wir auch kulturpolitisch agieren und Einfluss nehmen, können Anträge stellen, Netzwerkarbeit machen. Manche Veranstaltungen laufen dann über unseren Verein, weil das regional passieren muss. Das ist immer wieder eine kleine Herausforderung, denn der Bundesverband agiert bundesweit. Es ist relativ schwierig für uns als Bundesverband, lokale Aktivitäten zu etablieren, die dann über uns finanziert werden. Dafür können wir keine Anträge stellen, nur für bundesweit wirksame Aktivitäten. Alles andere muss also von lokalen Akteur:innen kommen. Da ist das Forum Neuer Zirkus im Moment das Wichtigste in Berlin. Die stehen z.B. auch ganz stark hinter dem Event "Zeit Für Zirkus".⁶⁰⁶ Die haben 2021 den ersten Antrag gestellt und die Overhead-Organisation übernommen. Dieses Jahr war es mehr der BUZZ, aber sie waren immer noch als Partner an Bord. Und nächstes Jahr sind es wahrscheinlich wieder

⁶⁰⁰ siehe <https://bundesverband-zeitgenoessischer-zirkus.de/verband/publikationen>

⁶⁰¹ siehe <https://www.circus-dance-festival.de/>

⁶⁰² siehe <https://www.berlin-circus-festival.de/>

⁶⁰³ siehe <https://chamaeleonberlin.com/de/>

⁶⁰⁴ siehe <https://www.tollhaus.de/>

⁶⁰⁵ siehe <https://www.forum-neuer-zirkus.de/>

⁶⁰⁶ siehe <https://zeitfuerzirkus.de/>

die. Das kommt dann darauf an, wer gerade Geldgeber ist. Das ist aber keine künstlerische Einrichtung, keine Kompanie, sondern im Prinzip auch ein Netzwerkverein, der zeitgenössischen Zirkus lokal fördert.

MM: Okay, und im Grunde wie eine Kooperation für euch?

JP: Genau. Wäre toll, wenn es sie in jeder deutschen Großstadt gäbe.

MM: Verstehe. Mal zur künstlerischen Einordnung – wenn ich jetzt noch nie Zeitgenössischen Zirkus gesehen habe; wie würdest du mir erklären, was mich da erwartet? Was ist Zeitgenössischer Zirkus?

JP: Das kommt total darauf an, was ich für einen Eindruck von dir hab, wie kulturaffin du bist. Wenn du jetzt z.B. Tanztheater gut kennst, ist es ziemlich einfach zu sagen: "Stell dir ein Tanztheaterstück vor, was statt Tanz auch artistische Requisiten benutzt und artistische Disziplinen wie Jonglage oder Balancieren oder Luftakrobatik als Ausdrucksmittel in der Gesamtinszenierung einsetzt, frei in alle Richtungen." Zirkus ist ja total vielseitig. Tanz kann total vielseitig sein, genauso Zeitgenössischer Zirkus. Wenn du das nicht kennst, wenn du keinen Zeitgenössischen Tanz kennst oder auch keine Performancekunst, dann müsste ich wahrscheinlich mehr vom klassischen, bekannten Zirkus ausgehen und einfach sagen, es gibt z.B. keine Nummernstruktur mehr. Wir haben im Prinzip wie ein Theaterstück ein durchgehendes Stück und darin kommen dann die unterschiedlichen Disziplinen vor oder auch nicht, vielleicht ist es auch ein Stück mit nur Seiltanz, aber es ist eine Gesamtgeschichte. Was auch immer die Geschichte ist. Wir sind eigentlich davon abgekommen, uns vom klassischen Zirkus abzugrenzen, indem wir alles, was für den klassischen Zirkus steht, was ja alle kennen, zu verneinen, sondern einfach das hervorzuheben, was im Zeitgenössischen Zirkus als minimal gemeinsamer Nenner genannt werden kann. Das ist schon wirklich schwierig, weil die Stücke so unterschiedlich sein können. Was bei „Zeit für Zirkus“ z.B. im Haus der Architektur zu sehen war⁶⁰⁷ im Gegensatz zu „Runners“⁶⁰⁸ im Latibul - schon allein in Köln - im Gegensatz zu so einer riesigen Company wie Svalbard.⁶⁰⁹

MM: Verstehe. Vielleicht also auch ein Stück weit diese Offenheit selbst?

JP: Genau, das kann man sagen. Dass es keine feste Form gibt. Dass die Überschreitung der Grenzen zu anderen Kunstformen die ganze Zeit ausgelotet wird. Zum Musiktheater, zum Konzert – wie bei Svalbard – genauso zum Tanz, Sprechtheater – es gibt ja auch viele Stücke, in denen wirklich viel gesprochen wird, es ist gar nicht mehr immer nur nonverbal und bildgewaltig – genauso hin zur Performancekunst oder zum Figurentheater, Objekttheater.

MM: Warum ist es denn überhaupt relevant, das als eigene Sparte herauszustellen?

⁶⁰⁷ siehe <https://benjaminrichter.net/>

⁶⁰⁸ siehe <https://www.hippanamaleta.com/runners>

⁶⁰⁹ siehe <https://www.svalbardcompany.com/>

JP: Das ist vor allem kulturpolitisch wichtig. Ansonsten würde ich jetzt, also nicht für den BUZZ sprechend, sondern als Künstlerin, immer dafür plädieren, einfach Zirkuskunst zu sagen. Diese Unterscheidung, die wir da aufmachen, ist ja an ganz vielen Stellen gar nicht haltbar und auch nicht notwendig. Am Anfang, als wir mit der INZ angefangen haben, war es für unser eigenes Selbstverständnis, zu verstehen, was Zirkus auch sein kann, wichtig, sich abzugrenzen und zu sagen: „Im klassischen Zirkus ist das so und wir machen das jetzt aber anders, weil wir den Weg ausprobieren wollen.“ Das ganze Experimentelle ist natürlich in jeder Kunstform total wichtig. Der klassische Zirkus ist auch manchmal experimentell, aber auf einer anderen Ebene. Da gibt es ganz andere Möglichkeiten, experimentell zu sein, aber es gibt auch andere Einschränkungen. Mittlerweile ist, glaube ich, viel mehr Menschen, die in Deutschland zeitgenössischen Zirkus praktizieren, also künstlerisch aktiv sind, klarer, was sie selbst machen. Sie haben ihre eigene Stimme und ihren eigenen künstlerischen Weg gefunden. Dann hat man ein ganz anderes Standing. 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. Ich glaube, an der Stelle sind viele Zirkuskünstler:innen, die ich beobachte. Das macht es weniger notwendig, sich da so hart abzugrenzen. Wenn man merkt, dass, was wir in Wirklichkeit wollen, ein offener Kulturbegriff ist, der verschiedene Kunst- und Kulturformen wertfrei aufnimmt; dann ist es eigentlich auch oft hinderlich, das immer wieder so zu sagen. Aber es gibt eine Schwierigkeit oder eine Herausforderung, und zwar dass wir kulturpolitisch aktiv sind und politisch arbeiten. Da ist es einfach aufgrund der momentan existierenden Kultursystematik schwer anders möglich, als sich vom Zirkus als Wirtschaftsunternehmen klar abzugrenzen. Das sind in der Regel die traditionellen Familienunternehmen, die großen Zirkusunternehmen. Weil wir unter ein anderes Ressort fallen. Die fallen unter den Bereich Kreativwirtschaft. Und wir sind ja im Bereich Kultur und Kulturförderung. Das müssen wir natürlich auch immer zementieren und dazu kommen dann auch ästhetische Unterscheidungen.

MM: Ein erster Schritt jetzt gerade ist aber die Selbstzuordnung zur Hochkultur?

JP: Ich würde noch ganz woanders anzusetzen. Ich würde dafür plädieren, diese Unterscheidung zwischen Hochkultur und Nicht-Hochkultur abzuschaffen. Das basiert ja auch auf einem System, was mal entstanden ist. Wir wissen ja auch, dass sich das Menschen ausgedacht haben, dass das auch eine politische Motivation hatte. Das ist ja nicht gottgegeben. Wir können das selbst entscheiden. Dahinter steckt ja auch ein gewisser Zeitgeist. Irgendwann ist der auch einfach mal überholt. Vielleicht kann man jetzt mittlerweile auch sagen: „Okay, Zirkus ist einfach Kultur. Zirkus ist Kunst. Punkt.“ Und dann gibt es verschiedene Ausformungen.

MM: D.h. wäre dieses System nicht so wertend, sondern würden Fördermittel unabhängiger von diesen Kategorien verteilt werden, wäre der zeitgenössische Zirkus auch nicht auf die Idee gekommen, sich selbst einem hochkulturellen Kanon zuzuordnen?

JP: Genau, also wenn es diese Kategorien von außen nicht gäbe, müssten wir uns da nicht reinpressen. Dass es ästhetische Unterschiede gibt, steht außer Frage. Wenn du dir „TAKTiL“⁶¹⁰ anschaut und dann Circus Roncalli,⁶¹¹ dann siehst du diese Unterschiede. Das ist aber total okay. Es hat alles seine Berechtigung. Es findet alles sein Publikum.

MM: Ja, verstehe. Um jetzt aber eine gewisse kulturpolitische Anerkennung und damit sicherere Förderung zu erreichen, was glaubst du, was man sich da von anderen Prozessen z.B. in Belgien oder Frankreich abschauen kann?

JP: Jetzt wäre es natürlich schön, würde ich das belgische und das französische System besser kennen. Aber klar, natürlich ist Zirkus in Frankreich komplett als Kulturgut anerkannt. Das ist ja ein alter Hut. Deswegen haben die ja eine eigene, starke Kulturförderung für Zirkus und der wird überall gleichwertig mitgedacht, berücksichtigt. Klar, wenn wir das in Deutschland hätten, wären wir an einer ganz anderen Stelle, keine Frage. Eine Folgeerscheinung davon ist, dass Zirkuskünstler:innen explizit eine Absicherung bekommen, diese intermittence du spectacle. Die intermittence ist im Prinzip eine Art von Arbeitslosenversicherung. Soweit ich weiß, muss man eine gewisse Anzahl von Jahren professionelle künstlerische Arbeit als Hauptbeschäftigung nachweisen, dann kann man sich darauf bewerben und kommt in dieses System rein. Sowas z.B. würde mir als ein Instrument einfallen, womit man sehr viel soziale Unterstützung schaffen kann, was auch in Deutschland viel bewirken würde.

MM: Sind die Szene und der BUZZ in internationalem Kontakt, im Austausch über solche Dinge?

JP: Ja, natürlich, über Künstlerisches ja sowieso. Das könnte man auch gar nicht steuern, dass das nicht passiert, allein durch internationales Touring, was im Zirkus total wichtig ist und auch schon immer da war. Es heißt ja nicht umsonst „fahrendes Volk“. Wir bewegen uns zwischen den Landesgrenzen ganz selbstverständlich. Natürlich gibt es da ganz viel Beeinflussung, Impulse von verschiedenen anderen Künstler:innen. Es gibt diese ganzen internationalen Conventions, wie die European Juggling Convention.⁶¹² Und über Social Media passiert ja noch mehr. Was es abgesehen davon auch gibt, sind gezielte internationale Konferenzen. Circostrada⁶¹³ ist da für Europa der wichtigste Player, das älteste, stärkste und professionellste Netzwerk. Die laden regelmäßig ein zu internationalen Meetings. Aber es gibt auch schon von vielen anderen Ländern und Akteuren eigene Initiativen, international einzuladen und sich zu bestimmten Themen auszutauschen.

MM: Ist Circostrada rein kulturpolitisch aktiv?

JP: Ja, da geht es um Vernetzung und Sichtbarmachung von Zeitgenössischem Zirkus und um Förderung der Entwicklung, Stärkung und Anerkennung dieser Bereiche auf europäischer und

⁶¹⁰ siehe <https://benjaminrichter.net/taktil>

⁶¹¹ siehe <https://www.roncalli.de/>

⁶¹² siehe <https://www.eja.net/ejc/list-of-ejcs/>

⁶¹³ siehe <https://www.circostrada.org/en>

internationaler Ebene. Im Laufe der Jahre ist Circostrada zu einem wichtigen Ankerpunkt für seine Mitglieder geworden.

MM: Okay. Kommen wir nochmal zurück nach Deutschland. Wie sieht hier denn der Umgang unter den Zirkusformen aus. Gibt es da direkten Kontakt? Gibt es da Austausch? Gibt es da Kooperationen? Überhaupt gemeinsame Themen?

JP: Ja. Wir haben seit Corona ein Netzwerk der Zirkusverbände. Das sind die BAG Zirkuspädagogik⁶¹⁴ und der Verein „Zirkus macht stark“,⁶¹⁵ der VdCU, das ist der Verband der deutschen Circus Unternehmen,⁶¹⁶ und die ECA, die European Circus Association⁶¹⁷ - das ist ein europäischer Zirkusverband, wo alle sehr großen Zirkusse drin sind, auch Roncalli, Flic Flac,⁶¹⁸ Circus Krone,⁶¹⁹ der Berufsverband der Tierlehrer⁶²⁰ und der Verband der Varietétheater.⁶²¹ Und eben wir vom BUZZ für den Zeitgenössischen Zirkus. Wir hatten vor einem Monat ein Treffen, wo wir ganz viel darüber gesprochen haben, ob und wie wir weiter zusammenarbeiten wollen. Ein gemeinsamer Dachverband stand auch mal im Raum, der dann sozusagen zirkusformenübergreifend agiert, aber davon sind wir ziemlich schnell wieder abgerückt. Die Unterschiede sind einfach gewaltig. Von der Arbeitsweise, der Arbeitsstruktur und der Denkweise sind wir relativ nah an den traditionellen Zirkusunternehmen und total weit weg von den Zirkuspädagogen. Die Zirkuspädagogen sind Pädagog:innen, Lehrer:innen, die sind angestellt in irgendeiner Einrichtung. Darüber werden die sozialversichert, haben Urlaubstage und so weiter. Sie haben ein klar abgegrenztes Arbeitsumfeld. Die Zirkusartist:innen, die wir vertreten, sind in der Regel Soloselbstständige, sind in der KSK, schwirren hier und da, sind überhaupt nicht zu greifen und haben überhaupt keine Absicherung. So ähnlich sind auch die freie Artisten, die im traditionellen Zirkus arbeiten. Mit denen sind wir eigentlich gleich. Ästhetisch gibt es total große Unterschiede, vielleicht auch von Werten und Themen, die uns beschäftigen. Nichtsdestotrotz haben wir festgestellt, dass es an manchen Stellen total Sinn macht, zusammenzuarbeiten und sich gemeinsam für Dinge einzusetzen und da sind auch schon viele gute Ideen entstanden.

MM: Ich habe noch nicht ganz verstanden, was die wesentlichen Beweggründe waren oder sind, warum es überhaupt zu dieser Zusammenarbeit gekommen ist.

JP: Das ging von diesem Programm bei Neustart Kultur aus, „Pandemiebedingte Investition im Zirkus“.⁶²² Es wurden ja alle Kultur- und Lebensbereiche irgendwie unterstützt, während Corona zu überleben. Da kam irgendwann auch vom BKM [Bundesministerin für Kultur und Medien, Anm.

⁶¹⁴ siehe <https://www.bag-zirkus.de/>

⁶¹⁵ siehe <https://www.zirkus-macht-stark.de/>

⁶¹⁶ siehe <https://www.vdcu-ev.de/>

⁶¹⁷ siehe <https://www.europeancircus.eu/?lang=de>

⁶¹⁸ siehe <https://www.flicflac.de/>

⁶¹⁹ siehe <https://www.circus-krone.com/>

⁶²⁰ siehe <https://berufsverband-der-tierlehrer.de/>

⁶²¹ siehe <https://vdvt.de/>

⁶²² siehe <https://www.kulturrat.de/themen/corona-vs-kultur/neustart-kultur-pandemiebedingte-investitionen/2/>

d. Interviewerin] der Auftrag, Zirkusse zu unterstützen. Da die BAG davor auch schon für andere Förderungen mit dem BKM in Kontakt war, hat das BKM entschieden, der BAG die Umsetzung des Förderprogramms zu übertragen. Das war am Anfang für die traditionellen und großen Zirkusunternehmen sehr problematisch. Wir haben es aber geschafft, uns einander anzunähern und sind dann zu einer Gruppe aus Zirkusverbänden zusammengewachsen, die erstmal die Aufgabe hatte, dieses Programm aufzubauen und Förderkriterien zu überlegen, zusammen mit den Vorgaben, die vom BKM kamen. Dann haben wir da ein Jahr lang immer wieder miteinander zu tun gehabt. Die BAG hat das dann letztendlich verwaltet, die hatten ein eigenes Projektbüro dafür. Wir haben aber dann als Verband jeweils in unserer Sparte mitgeholfen, aufzuklären, wenn es Fragen gab zu irgendeiner Einrichtung oder irgendwelchen Dingen aus unseren Zirkusfeldern. So sind wir zusammengekommen. Dann hat sich gezeigt, dass es auch sinnvoll ist, als Netzwerk zusammenzuarbeiten. Wir haben zum Beispiel gemeinsam den Antrag gestellt für die Aufnahme in die Liste der immateriellen Kulturerbe der UNESCO, zuerst in NRW. Und haben das jetzt geschafft. Jetzt haben wir noch mehrere andere gute Ideen. Wir agieren gerade zusammen gegen die GEMA, die die Tarife für Zirkusunternehmen neu gruppiert und damit erhebliche Kostensteigerungen produziert. Da haben wir auch gesagt: „Lasst uns da zusammenschließen, um mit geballter Kraft agieren zu können.“ Oder auch gemeinsam gegenüber dem deutschen Kulturrat zu sagen: „Wir wollen eine eigene Sparte Zirkus bei euch.“ Und wir haben einen gemeinsamen Arbeitskreis zur „Sicherheit und Prävention in der Zirkuspraxis“,⁶²³ dazu haben wir gerade gemeinsam einen Leitfaden herausgegeben. Dieser Arbeitskreis ist auch Zirkusformübergreifend. Da sind Experten aus allen Zirkusformen drin. Das ist ein super Beispiel für so eine sinnvolle Zusammenarbeit. Es gibt auch Ideen, weitere Projekte zu machen.

MM: D.h. es ist absehbar, dass weitere Themen auftauchen werden und sich die Zusammenarbeit weiter festigt?

JP: Genau, auf jeden Fall.

MM: Okay. Es hört sich so an, als wäre innerhalb dieser Zusammenarbeit der BUZZ der Repräsentant der moderneren Zirkusformen. Es gibt ja auch eine Unterscheidung zwischen Neuem und Zeitgenössischem Zirkus. Was hat es denn damit auf sich, auch mit Blick auf die Umbenennung von der Initiative Neuer Zirkus zum Bundesverband Zeitgenössischer Zirkus?

JP: Ich finde, die stimmigste Erklärung dafür liefert Dr. Franziska Trapp,⁶²⁴ weil sie als erste nicht von einer zeitlichen, historischen Unterscheidung ausgeht. Also nicht nur „Der Zeitgenössische Zirkus fängt an mit der Inszenierung ‚Le Cri du Caméléon‘ 1995 und seit den 80er bis dahin war alles Cirque Nouveau oder Neuer Zirkus.“ Das ist eigentlich nicht haltbar. Wir haben jetzt auch immer noch ganz viele Formate und Stücke, wo man sieht, die sind überhaupt nicht wie „Le Cri

⁶²³ siehe <https://www.zirkus-macht-stark.de/sicherheit-und-praevention-in-der-circuspraxis/>

⁶²⁴ siehe Trapp 2020

du Caméléon“. Sie geht wirklich über die inhaltliche Argumentation, die den Aufbau der Stücke als Basis nimmt. Das find ich total stimmig, weil sie sagt, im Neuen Zirkus ist die Nummernstruktur immer noch mehr oder weniger stark vorhanden, auch wenn diese Nummern eingebettet sind in ein Gesamtkonzept, in eine Rahmenhandlung, in irgendein Thema, ganz oft auch in eine sehr narrative Rahmenhandlung. Aber sobald der Artist anfängt, mit seiner Disziplin zu agieren, wird das eine Nummer, weil diese Szene nur losgelöst aus dem Rest funktioniert, mit einem klaren Anfang, mit eigenen Dramaturgien, mit einem klaren Ende, und dann geht der Rest der Handlung weiter. Beim Zeitgenössischen Zirkus ist das aufgelöst. Die artistischen Mittel und die Requisiten werden so benutzt, wie es das Konzept, die Aussage oder der dramaturgische Verlauf braucht. Als wir die INZ gegründet haben, war uns der Begriff „Zeitgenössischer Zirkus“ noch nicht so präsent. Wir waren weit davon weg, selbst diese Unterscheidung zu kennen. Da war der Zirkus hier bei uns in Deutschland einfach nicht. Im Laufe der Zeit zwischen 2011 und 2019 ist aber einiges passiert, auch mit verschiedenen Gruppen in Deutschland, und mit dem, was so herübergeschwappt ist. Wir haben dann verstanden, mit dieser Idee von Neuem Zirkus, mit dieser doch irgendwie mit Nummern funktionierenden Inszenierung, wo doch auch der Trick sehr wichtig ist - da identifizieren wir uns irgendwie nicht mehr so richtig mit. Wir hatten auch das Gefühl, der Begriff „Zeitgenössischer Zirkus“ ist internationaler. „New Circus“ sagt niemand mehr. Und gleichzeitig hatte das noch mehr Offenheit, alle möglichen Formen, auch den Neuen Zirkus, mit drin zu haben. Diese Entwicklungen funktionieren in Deutschland ja auch parallel zueinander. D.h. wir haben Stücke ganz ohne Nummerstruktur, wie bei Overhead Projekt. Wir haben aber gleichzeitig auch Kompanien, die ganz wunderbare Programme machen, wo die Nummern aber noch relativ klar erkennbar sind, wie z.B. Urbanatix oder Common Ground. Da spricht ja gar nichts dagegen, aber deswegen funktioniert ja diese rein historische Unterscheidung auch nicht, denn wir haben in Deutschland alles. Und man muss auch sagen, die Begriffe werden ganz oft synonym verwendet.

MM: Verstehe. In der Definition rückt ja aber der Zeitgenössische Zirkus gegenüber dem Neuen Zirkus noch einen Schritt näher an die Sparten Theater oder Tanz, einfach weil er dieses dramaturgische oder choreographische Konzept priorisiert, oder?

JP: Nur was die dramaturgische Offenheit angeht, ansonsten würde ich im Vergleich widersprechen. Zirkus ist weder Theater noch Tanz. Auch in Bezug auf deine Aussage - ich glaube, der Neue Zirkus versucht viel mehr, Theater zu sein, auch wegen dieser Gesamtnarration, die oft vom Theater her gedacht wird. So wurde der Zirkus ja überhaupt revolutioniert, nämlich von Theaterleuten, die auf den Zirkus geschaut haben, die auch Zirkusnummern total verändert haben, aber auch in einen Theaterkontext reingepackt haben, in eine in sich geschlossene, stimmige Erzählung mit Anfang und Schluss. Das brauchen wir aber nicht unbedingt beim Zirkus. Ich glaube, dass der Zirkus ganz andere Qualitäten und Erzählweisen hat, die meiner Meinung nach einem diskursiven Verständnis, was du im Theater brauchst, um eine Handlung zu verstehen, vorgelagert sind. Du verstehst Zirkusdarbietungen über deine Sensorik und über das Schauen und über das Mitfühlen.

Deswegen gibt es eigentlich in der Sprache riesige Unterschiede zwischen Theater und Zirkus. es gibt diese ganzen interessanten Briefe von Bauke Lievens, der belgischen Zirkusdramaturgin und Zirkuswissenschaftlerin. Die hat das als erste so richtig auf den Punkt gebracht. Sie meinte, im Neuen Zirkus ist es so, dass in dem Moment, wo der Zirkusartist anfängt, seine Tricks zu machen, die ganze Geschichte stoppt. In dem Moment, wo du einen Vorwärtssalto springst, ist die Handlung nicht mehr da, da ist der Vorwärtssalto da. Da muss man ansetzen. Was ist denn die Qualität dieser Bewegung? Was macht das mit dem Publikum und was kommt da raus? Man sollte nicht irgendwas nehmen und drauf packen. Es ist einfach eine gleichwertige Kunstform neben Theater und Tanz, mit einer eigenen Qualität. Es ist uns nur nicht so vertraut, weil wir es nicht so stark wie die anderen vermittelt bekommen.

MM: Inwiefern hat der BUZZ mit anderen Dachverbänden der Darstellenden Künste wie z.B. dem Dachverband Tanz zu tun?

JP: Mit dem Bundesverband Freie Darstellende Künste sowieso, da sind wir jetzt seit etwas mehr als zwei Jahren assoziiertes Mitglied. Die sind uns sehr wohlgesonnen, das ist toll. Darüber sind wir auch mit den verschiedenen Landesverbänden der freien darstellenden Szene vernetzt, mit manchen mehr, mit manchen weniger. Mit dem Dachverband Tanz sind wir auch eng vernetzt, weil wir Partner im Programm Kreativtransfer sind, das von ihnen ausgerichtet wird.

MM: Und wie würdest du die Förderstrukturen für Zeitgenössischen Zirkus beschreiben? Seit wann kann man sich Produktionen fördern lassen und aus welchen Töpfen kommt das dann?

JP: Das ist regional, auf Landesebene und auf Bundesebene total unterschiedlich. Auf kommunaler Ebene kann ich von Köln sagen, dass wir relativ weit sind, weil wir Player haben, die schon sehr lange aktiv sind. Das fällt dann aber oft in die spartenoffene Förderung. Manche gehen auch über den Weg des Tanzes, aber meistens über die offene Förderung, weil wir ja keinen eigenen Fördertopf haben. In München war so ein eigener Fördertopf vor Corona eigentlich angedacht, die waren die ersten und es war ganz toll, denn da haben unsere Kolleg:innen ganz lange und sehr erfolgreich draufhingearbeitet. Die hätten eigentlich 2020 diesen Fördertopf bekommen sollen, wirklich nur für Zirkus, der dann aber wegen Corona wieder eingefroren wurde. In den anderen Städten ist es eigentlich so ähnlich wie in Köln oder noch schwieriger, so dass man da sehr aktiv sein muss. Auf Landesebene ist es am schwierigsten. Und auf Bundesbene ist es seit Neustart Kultur über den Fonds Daku ziemlich gut geworden. Vorher konnte man sich da auch bewerben, aber nur, wenn man schon von Stadt und Land gefördert wurde. Dann gab es mit Neustart Kultur 2020 diese Take Action Programme, die ja dann für verschiedene Kunstformen aufgemacht wurden. Da hatte der Zeitgenössische Zirkus ein eigenes Programm mit dem Theater im öffentlichen Raum. Das war unser Förderprogramm. Das war natürlich großartig. Da sind ja erstmal 90 Produktionen gefördert worden. Davon waren 45 aus dem Zeitgenössischen Zirkus, die dann 2021 alle realisiert wurden. Danach gab es ja auch noch viele Kleinstprogramme, also Residenz-,

Prozess- und Recherecheförderung, wo der Zeitgenössische Zirkus plötzlich selbstverständlich mitgedacht wurde. Das war wirklich ein Riesenschub für uns. Aber, und das ist das große Fragezeichen, die Mittel sind ja jetzt wieder auf den Stand von vor Corona zurückgekürzt, d.h. ab dem nächsten Juni wieder nur zwei Millionen. Ich hab keine Vorstellung davon, was dann tatsächlich passiert. Wenn der Zeitgenössische Zirkus sich durchsetzen muss gegen die ganzen etablierten und strukturell stark aufgestellten Kunstformen wie Theater und Zeitgenössischer Tanz, dann sieht es echt schlecht aus, weil unsere Ausgangsbedingungen so viel schlechter sind. Da müssen wir unbedingt mit verschiedenen Leuten drüber sprechen, um nochmal klarzumachen, dass das nicht fair ist. Da werden Kriterien angewandt, die für uns nicht gelten sollten, denn wir haben die ganzen Strukturen noch nicht. Wir haben noch nicht mal eine richtige Ausbildungsstätte für Zeitgenössischen Zirkus in Deutschland.

MM: D.h. eine dem Tanz und dem Theater äquivalente Förderung gibt es nicht?

JP: Ein flächendeckendes Fördersystem für Produktionsförderung im Zeitgenössischen Zirkus gibt es nicht. Auf Bundesebene gibt es Förderungen für Strukturen, für Netzwerke, wie zum Beispiel vom BFDK das Programm "Verbindungen fördern", was jetzt Anfang nächsten Jahres wieder neu ausgeschrieben wird. Dann können sich da Strukturen, Netzwerke, Bündnisse bewerben, die sich für eine Kunstform oder einen Einzelbereich stark machen. Da kann man natürlich viele Sachen ermöglichen, aber das kommt eben nur über Umwegen einer kleinen Gruppe von Künstler:innen zugute. Es gibt in dem Sinne keine einheitlich etablierte künstlerische Produktionsförderung auf Landes- und Städtischer Ebene.

MM: Okay. Ich hätte jetzt noch eine letzte Frage. Meinst du, das deutsche Publikum nimmt den Zeitgenössischen Zirkus bereits als eine von mehreren Darstellenden Künsten wahr?

JP: Das kommt sehr darauf an, wo du fragst. Hier in Köln sind viele schon sehr weit vorgebildet. Wenn du im Sauerland fragst, ist das was ganz anderes. Insgesamt erleben wir ein riesiges Interesse. Ganz viele Leute verbinden mit dem Zirkus was sehr Positives, und nochmal mehr, wenn man dann auch noch sagt, wir haben keine Tiere und wir beschäftigen uns mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen und gleichzeitig machen wir aber Zirkus, es ist spektakulär und poetisch, es gibt starke Bilder und Nervenkitzel.

MM: D.h. du siehst da einen guten Nährboden, dass die Wahrnehmung und der Gefallen daran wachsen werden?

JP: Auf jeden Fall. Gerade weil der Zirkus so niedrigschwellig zugänglich sein kann. Er hat ganz stark das Potenzial, Menschen zu erreichen, mit diesem stark Affektiven, was die Menschen packt und berührt. Er kann sehr starke kollektive Erlebnisse schaffen. Je nachdem mit wie vielen Menschen, in welchem Raum, wo du die anderen mitkriegst - in einem Zirkuszelt kann es wahnsinnig stark sein. Ich glaube, dass es unserer Gesellschaft total guttun würde, solche

gemeinschaftsstiftenden Erfahrungen zu machen. Wenn alle dem gleichen Risiko ausgesetzt sind, gleiche Gefühle teilen, auch die Sorge um den Artisten oder um sich selbst. Einfach auch in einem nicht hundertprozentig kontrollierbaren Livemoment zusammen zu sein. Das kann auch einfach nur ein Jonglierball sein, der von ganz weit oben runterfällt. Das sind eben diese Sachen, die diese Präsenz ausmachen. Ich glaube, dass der Zirkus da ein wahnsinniges Potenzial hat, ich würde aber nie sagen, dass er per se zugänglicher ist als andere Kunstformen. Z.B. "My Body Is Your Body"⁶²⁵ ist von der Thematik her sehr komplex. Du kannst ja natürlich auf verschiedenen Ebenen einsteigen, z.B. die starken Körper bewundern und sehen, wie die sich toll bewegen, das ist auch schon ein starkes Erlebnis. Aber um die Komplexität zu verstehen, bedarf es wahrscheinlich doch eines gewissen Bildungshintergrunds. Und ich glaube auch, dass es viel mehr davon abhängt, wo der Zirkus ist. Also nicht nur, was er zeigt, sondern in welchem Umfeld er sich platziert. Da ist sowas wie das Haus der Architektur mitten in der Stadt, wo viele Obdachlose gucken kommen, etwas anderes als das Stadttheater. Natürlich kämpfe ich darum, dass der Zirkus in die Theater kommt, das ist meine Aufgabe als Verbandsvorsitzende. Aber ich persönlich finde es genauso wichtig, dass der Zirkus mit seinem Zirkuszelt in den sozialen Brennpunkt reingeht. Darum geht es ja auch, diese Welten und die Menschen zusammenzubringen.

⁶²⁵ siehe <https://overhead-project.de/produktionen/my-body-is-your-body/>

8.3. Anhang 3: Interview mit Kolja Huneck

zitiert als „Millahn 2022c“

Semistrukturiertes Interview 3

Interviewpartner: Kolja Huneck

Interviewerin: Malwina Millahn

Datum: 13.12.2022 um 11.30 Uhr

Ort: Online-Meeting

00:00:00–01:16:08

MM: Ich würde dich zunächst bitten, dich einmal vorzustellen und zu erzählen, wie dein Weg zum Zeitgenössischen Zirkus aussah.

KH: Ich bin Kolja Huneck, ursprünglich aus München, Jongleur oder Zirkuskünstler mit einem Fokus auf Jonglage und Objektmanipulation.⁶²⁶ Ich habe an der Zirkusschule Codarts in Rotterdam studiert.⁶²⁷ Nach meinem Abschluss 2019 habe ich meinen Lebensmittelpunkt wieder nach Deutschland verlegt, bin aber immer noch viel in Belgien und Holland tätig. Gerade die Ausbildung hilft natürlich enorm, um sich ein Netzwerk aufzubauen und das ist wiederum entscheidend für die künstlerische Arbeit. Angefangen hab ich ganz typisch mit einem Kinder- und Jugendzirkusprojekt in den Sommerferien. Daraus wurden, als ich etwa 12 Jahre alt war, wöchentliche Trainings. Ich war auf einer Waldorfschule. Dort wurden auch solche Projekte und Hobbies gezeigt und gefördert. Vielleicht lag es auch am lockereren Stundenplan, dass ich einfach mehr Zeit für Hobbies hatte. Dafür bin ich echt dankbar, dass ich das so nebenher machen konnte. Nach dem Abi war die Frage, ob man das professionalisieren kann. Ich hab mich in der 10. Klasse tatsächlich auch mal an der staatlichen Zirkusschule in Berlin⁶²⁸ beworben, war vom Aufnahmeprozess dann aber total abgeschreckt. Ich war dort für die Eignungstests und kam in die nächste Runde, aber dann hieß es: „Wenn du für die nächste Runde eine Chance haben willst, musst du für die nächsten drei Monate 5 Stunden am Tag jonglieren.“ Dann hab ich gemerkt, dass ich das weder schaffe noch will. Mir geht's nicht ums technische Level. Ich bin dann nicht zur zweiten Runde gegangen. Darüber bin ich im Nachhinein auch ganz froh. Ich hatte einfach das Gefühl, dass dort überhaupt nicht auf's Menschliche oder Künstlerische geguckt wird. Es war sehr wie ein Sparteignungstest. Ich hatte einen Freund, der in München auch viel jongliert hat, Elias Oechsner,⁶²⁹ der ein Jahr früher als ich mit der Schule fertig war. Elias ist nach Rotterdam an die Zirkusschule gegangen. Dort hab ich ihn mal besucht und in der Schule geschnuppert, also eine Woche mitgemacht, und entschieden, mich dort auch zu bewerben. Rückblickend muss ich sagen, hatte ich, selbst als ich

⁶²⁶ siehe <https://www.kolja.art/>

⁶²⁷ siehe <https://www.codarts.nl/>

⁶²⁸ siehe <http://www.artistenschule-berlin.de/>

⁶²⁹ siehe <http://eliasoechsner.de/index.html>

an die Zirkusschule gegangen bin, eigentlich noch keine Ahnung vom Zeitgenössischen Zirkus. Zumindest kannte ich dieses Label oder diese Unterscheidung noch nicht. In München gibt es das Tollwood-Festival⁶³⁰ mit Kultur, aber auch Essen und einem Kunsthandwerkmarkt. Da gab es ziemlich hochwertige Stücke, die ich gesehen hab und toll fand, meistens aus Frankreich. Aber natürlich war man eher durch sowas wie GOP,⁶³¹ Palazzo,⁶³² Circus Krone⁶³³ oder vielleicht noch Cirque du Soleil⁶³⁴ im Olympiastadion geprägt, wenn man in München aufgewachsen ist. Eigentlich bin ich eher mit so einem Bild an die Zirkusschule gegangen und hab dann in den ersten Jahren durch Shows und Festivalbesuche in Holland und Belgien gemerkt, wie anders das eigentlich ist. Vorher bestand meine Vorstellung von Zirkus darin, dass man hauptsächlich Nummern einübt. Tatsächlich sind auch die Projekte zwischendurch und zum Abschluss des Studiums immer noch Nummern. Aber durch das Kennenlernen von Shows, Festivals und der Szene außerhalb der Schule wurde mir klar, wie cool es eigentlich ist, etwa mit Hilfe eines längeren Stücks zu erzählen und eine Disziplin solo oder in der Gruppe wirklich zu erkunden. Im zweiten und dritten Jahr hab ich gemerkt, dass das der Weg ist, den ich gehen will. Im dritten Jahr war ich auch mal beim ATOLL⁶³⁵ und hab gedacht: „Wow, das gibt es ja nicht nur in Belgien und Holland, sondern auch in Deutschland!“ Vorher war ich da echt wenig informiert.

MM: Und wenn du heute Menschen außerhalb der Zirkusszene erzählst, dass du Zeitgenössischer Zirkuskünstler bist - passiert es dir da häufig, dass diese Menschen ähnliche Assoziationen, also eher mit Traditionellem Zirkus haben, wie du vor der Ausbildung?

KH: Auf jeden Fall. Oft kommt die Frage: „Bei welchem Zirkus bist du?“ Da passiert erstmal diese Zuordnung zu Familienzirkus. Da muss ich meistens erklären: „Es ist eher wie in einer Tanzkompanie oder in einem Theater. Mit zwei Kollegen habe ich ein Stück entwickelt.“ Ich muss Parallelen zu Genres finden, v.a. zum Tanz und zum Theater, wo sich die Leute einfach mehr vorstellen können, wie das läuft, und um nicht immer nur an den Traditionellen Zirkus zu denken. Manchmal kommt auch „Ah ja, Cirque du Soleil“, und dann musst du ja auch relativieren und erklären, dass es das eben nicht ist. Es ist für viele auch schwer, sich das vorzustellen. Dann sage ich immer: „Müsst ihr euch anschauen!“

MM: Was macht Zeitgenössischen Zirkus denn aus?

KH: In persönlicher Einschätzung würde ich die längere Stückstruktur nennen, also dass es nicht um einzelne Darbietungen geht, die vielleicht auch verknüpft sein mögen. Beim GOP oder anderen werden Übergänge oder ein Charakter, der sich durchzieht, ja häufig eingebaut, aber es sind trotzdem dazugebuchte Einzeldarbietungen. Das Pendant sehe ich in den längeren Stücken,

⁶³⁰ siehe <https://www.tollwood.de/>

⁶³¹ Variété, siehe <https://www.variete.de/>

⁶³² Traditioneller Zirkus, siehe <https://www.palazzo.org/>

⁶³³ Traditioneller Zirkus, siehe <https://www.circus-krone.com/>

⁶³⁴ siehe <https://www.cirquedusoleil.com/>

⁶³⁵ siehe <https://www.tollhaus.de/de/214/atoll.html>

denen eine konzeptionell tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema, dem Objekt, dem Körper, der Disziplin an sich vorausgegangen sind. Da braucht es auch meistens eine längere Kreativezeit, auch für Aspekte wie Bühnenbild, Musik oder Kostüm. Die Auseinandersetzung mit diesen Elementen wird verstärkt, wenn man mehr Zeit hat und mehr in die Tiefe gehen will. Oft sind es Stücke, die vielleicht auch ein bisschen anecken und provozieren. Aber erstmal würde ich diese beiden Aspekte nennen: längere Stücke und eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema.

MM: Okay. Und wie lief die Ausbildung so ab, wie lang ist sie z.B.?

KH: In Rotterdam sind es vier Jahre. Die ersten zwei Jahre hatten wir generelle, breite Unterrichtsfächer, z.B. hatten alle Jonglage- oder Trampolinunterricht. Ab dem dritten Jahr ist es deutlich spezialisierter. Man hat mehr Freistunden, um an eigenen Sachen arbeiten zu können. Für mich war es gut so, aber es gibt auch viele, die sagen, die ersten zwei Jahre wären viel zu breit. Die wollen sich lieber sofort spezialisieren. Da gibt es dann natürlich auch andere Schulen. In Holland sind es immer vier Jahre. In Tilburg⁶³⁶ sind z.B. mehr Gastlehrer:innen und weniger Festangestellte. Das hat seine Vorteile darin, dass man nochmal andere Impulse und einen anderen Input kriegt. Andererseits kann es auch verwirren, wenn man alle zwei Wochen eine neue Hand-zu-Hand-Lehrerin hat, die dann immer wieder eine neue Technik erklärt. Für Jonglage schätze ich das Risiko geringer ein. Ich hätte mir mehr externe Lehrer:innen gewünscht und bin auf eigene Faust viel zu Workshops und Kursen außerhalb gegangen.

MM: Gibt es in Deutschland außerhalb von Berlin überhaupt Ausbildungsmöglichkeiten?

KH: Mir ist eigentlich nur noch die Etage⁶³⁷ bekannt, da fand ich ja den Ruf leider ein bisschen schwierig. Ich fand es auch spannend, ins Ausland zu gehen. Ich finde, es gehört dazu, dass man nicht nur lokal sucht, sondern auch woanders. Damals gab es außerdem auch nicht diese Vorbereitungsangebote, die es jetzt gibt, wie Cirque Intense bei Freiburg⁶³⁸ und die CircArtive School,⁶³⁹ die ich aus heutiger Perspektive damals spannend gefunden hätte. Ich empfehle Leuten, sich das mal anzuschauen. Auch da ist natürlich immer die Frage, wer unterrichtet und inwiefern die Ausbildung in eine künstlerische und zeitgenössische Richtung geht, aber hier steht ja auch die technische Vorbereitung auf die Zirkusschule im Fokus. Ich hatte mich damals auch in Frankreich bei Fratellini⁶⁴⁰ beworben, in den Niederlanden noch in Tilburg, und in Belgien in Brüssel an der ÉSAC.⁶⁴¹ Wenn es mehr in Deutschland gegeben hätte, hätte ich mir das auch angeschaut.

⁶³⁶ siehe <https://fontys.edu/Bachelors-Masters/Bachelors/34-Fontys-Hogeschool-voor-de-Kunsten/Circus-and-Performance-ArtNieuw.htm>

⁶³⁷ siehe <https://www.dieetage.de/> (zum Zeitpunkt der Recherche bereits geschlossen)

⁶³⁸ siehe <https://cirque-intense.de/>

⁶³⁹ siehe <https://www.circartiveschool.de/de/index.php>

⁶⁴⁰ siehe <https://www.academie-fratellini.com/>

⁶⁴¹ siehe <https://esac.be/>

MM: Dein Solostück ist „CM_30“⁶⁴² oder?

KH: Genau, das war mein erstes Stück nach dem Abschluss. Dafür stammte schon einiges an Material und Ideen aus der Zeit in der Schule. Da hab ich gemerkt, dass die Ideen, die ich hab, ein längeres Stück brauchen.

MM: Verstehe. Und wie bist du mit dem Sawdust Kollektiv⁶⁴³ zusammen getroffen?

KH: Wir haben uns an der Schule kennengelernt. Wir waren zwar nicht im gleichen Jahr, aber genau nacheinander: Michael Zandl war 2017 fertig,⁶⁴⁴ David Eisele 2018⁶⁴⁵ und ich 2019. Dadurch, dass wir alle Jongleure sind, hatten wir manchmal zusammen Unterricht. Die Schule ist mit 40 Leuten sehr klein, d.h. beim Essen, bei Parties, bei anderen Vorstellungen sieht man sich. Oder man fährt zu Festivalbesuchen dann eben zusammen hin, da ist man dann quasi automatisch befreundet. Vielleicht kamen wir auch durch unsere Deutschsprachigkeit und ähnliche Interessen enger zusammen. Dann haben wir alle drei nach der Schule Soloproduktionen gemacht und uns bei fast allem, auch beim Bühnenbild etc. gegenseitig unterstützt. Dann kam hauptsächlich von Michi die Idee, ein Stück zum Thema Handwerk und Bauen zu machen. So sind wir über das Thema zusammengekommen.

MM: Und wie seid bei der Kreation für „Sawdust Symphony“ vorgegangen?

KH: Wir hatten erstmal viele Treffen und haben Ideen ausgetauscht, Brainstorming-Sessions gemacht und jeder für sich hatte Notizen, Videos, Bilder und andere Stücke als Inspiration. Es war immer sehr praktisch, wenn alle die Stücke gesehen hatten, dann konnten wir einfach gut über unsere Eindrücke und Ideen sprechen. Es war sicher auch ein großer Vorteil, dass wir viel gemeinsam geguckt hatten und uns einfach gut kannten. Das war eine gute Basis. Dann haben wir durch Corona sogar beschleunigt angefangen: Ursprünglich wollten wir im Sommer 2020 beginnen, aber so hatten wir schon ab März 2020 Zeit und konnten direkt anfangen. Was richtig gut war, war, dass Michis Eltern einen landwirtschaftlichen Betrieb in Österreich haben. In deren Scheune konnten wir uns schon während des Lockdowns, also so ab Mai 2020 zurückziehen und experimentieren. Das war eigentlich das perfekte Umfeld, weil alles dreckig werden konnte. Der Boden war egal. Wenn wir da in einem fancy Theater oder einem noblen Residenzraum gewesen wären, hätte es uns definitiv gehemmt, mit Sägeblättern rumzuwerfen, Dreck zu machen usw. So war das ein gutes, spielplatzmäßiges Umfeld, um alle Ideen auszuprobieren. Dann haben wir gleichzeitig diese Bühne festgelegt: Uns war klar, wir wollen so eine Art Würfel oder Insel erschaffen, auf der alles passiert. Eine Idee war von Anfang an, mit dem Boden zu arbeiten, also dass es z.B. Klappen und Löcher gibt, d.h. es war klar, wir müssten unsere eigene Bühne mitbringen und dann haben

⁶⁴² siehe <https://www.kolja.art/cm-30>

⁶⁴³ siehe <https://www.sawdust-symphony.com/>

⁶⁴⁴ siehe <https://www.michaelzandl.com/>

⁶⁴⁵ siehe <http://www.davideisele.com/>

wir ziemlich schnell ebenjenes Interesse für das Handwerkliche genutzt und alles selbst gebaut. Das war ein spannender Prozess. Wir haben ein Buch mit Bildern aus der Kreation. Es ist sehr witzig, den Leuten das zu zeigen, die das Stück zum ersten Mal sehen. Die Frage ist meistens: „Wie kommt ihr auf sowas?“ Da muss man meist auch nochmal diesen Prozess erklären: Beim Theater sitzt ja, grob gesagt, jemand am Schreibtisch und schreibt das Stück und dann wird es inszeniert und erprobt. Im Tanz gibt es eine Choreographie, man denkt sich was aus auf die Musik und lehrt es jemanden. Aber das Buch war sehr hilfreich, den Leuten zu zeigen, wie das im Zeitgenössischen Zirkus aus sehr viel praktischem Experimentieren entstehen kann. „Hier waren am Anfang Bretter, dann haben wir das umgebaut, dann kamen wir auf die nächste Idee“. Da sehen die Leute dann auch, dass man meistens zehn mal mehr Ideen ausprobiert als dann am Ende im Stück sind. Am Ende hat man also die zehn Prozent, die wirklich gut sind oder wirklich gut zusammen passen. Man könnte eigentlich zehn Stunden Stück machen, aber es ist herunterkristallisiert auf das, was jetzt drin ist.

MM: Habt ihr dafür, oder auch du für dein Solostück, eine Förderung beantragt? Wenn ja, an wen habt ihr euch da gewandt, wie seid ihr da vorgegangen?

KH: Ja, mit meinem Solo hatte ich mich schon vor Corona einmal beim Fonds DaKu⁶⁴⁶ beworben, wurde aber abgelehnt. Vor Corona war es echt schwer, eine Unterstützung für Zirkus zu bekommen. Dann hatte ich mich in München beworben bei einer Debutförderung, also für Menschen, die gerade mit dem Abschluss fertig sind. Die haben sie jedes Jahr ausgeschrieben, immer bis 18.000 € für eine erste Kreation. Ich glaube, man muss innerhalb der letzten zwei Jahre den Abschluss gemacht haben. Das hat einfach gut gepasst, da habe ich mich beworben. Das Problem war, dass es da nur die Sparten Tanz und Theater gibt. Deswegen hatte ich mich vorher mit ihnen in Verbindung gesetzt. Gerade durch die BUZZ-Arbeit, viel Arbeit mit Valerie,⁶⁴⁷ sind sie zum Glück unglaublich sensibilisiert und sogar auch unglücklich darüber, dass es keinen eigenen Fonds für Zirkus und gleichzeitig nur wenig Leute in der Szene gibt, die solche Anträge stellen könnten. 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. Zu mir meinten sie, ich solle mich bei Tanz bewerben, die Jury sei da etwas offener als die Theaterjury. Das hat geklappt. Da hatte ich 15.000 oder 16.000 € beantragt und ein bisschen über eine Koproduktion von perplex aus Belgien.⁶⁴⁸ Das ist eine Organisation, die auch mit der Schule eng zusammen arbeitet. Ich konnte da also ein bisschen auf mein Netzwerk zurückgreifen. Michi ist ja in Österreich gemeldet. Für Sawdust haben er und ich einen Antrag um die 20.000 €. beim Bundeskanzleramt gestellt. Das wurde bewilligt, sodass wir anfangen konnten. Es gibt auch in Holland so ein System, „Nieuwe Maker“, also new maker,

⁶⁴⁶ siehe <https://www.fonds-daku.de/>

⁶⁴⁷ siehe <http://www.valerie-marsac.com/>

⁶⁴⁸ siehe <https://www.perplx.be/>

neue Autor:innen, neue Macher:innen.⁶⁴⁹ Das finde ich ein sehr cooles Fördermodell vom Fonds Podiumkünsten, dem Fonds DaKu Pendant.⁶⁵⁰ Es kann sich ein Haus oder auch ein Festival zusammen mit einem:einer Künstler:in bewerben, um zwei oder vier Jahre Entwicklungsförderung zu bekommen. Das Haus stellt den Antrag. Es ist sehr praktisch, dass das ganze Administrative nicht auf Künstler:innenseite liegt, sondern dass die ganzen Produktionsstunden, die ja auch ein gewisses Know How erfordern, und die finanzielle Verantwortung übernommen werden. Das finde ich eine gute Verteilung von Aufgaben. Der:Die Künstler:in kriegt pro Jahr 50.000 €. Wenn man zwei Jahre beantragt, muss man, glaube ich, drei Projekte machen, wenn man vier beantragt, vier. Bin nicht ganz sicher, denn während Corona hat es sich verschoben. Aber jedenfalls kam das Korzo Theater⁶⁵¹ auf Michi zu und meinte: „Wir wollen jetzt das erste Mal auch einen Zirkuskünstler mit in die Bewerbung nehmen, weil sonst immer Tanz oder Theater gemacht wurde. Wir würden gern dich nehmen.“ Da hat er natürlich ja gesagt. Da wir aber schon mit unserem Projekt angefangen hatten, war die Frage, ob wir auch dafür Gelder verwenden dürfen, also Korzo bei uns mit einsteigen kann. Das ging zum Glück. Als der Kurationszeitraum aber natürlich länger war als ein Jahr, waren die sogar bereit, Gelder von zwei Jahren in dieses eine Stück zu stecken. Das war ein Riesenglück, so konnten wir erstmal uns und alle Mitarbeiter:innen wie Outside Eyes, Musiker:innen usw. bezahlen, was sonst nicht gegangen wäre. Das war ein guter Push. Ursprünglich war es vom Fördermodell nicht so gedacht, eigentlich soll es pro Jahr ein Stück sein. Aber es ist ja eh die Frage, auch wenn es bald in Deutschland eine Prozess- oder Konzeptionsförderung gibt, wie groß der Druck sein darf, jedes Jahr was abliefern zu müssen.. Mir sperrt sich das so ein bisschen mit der Arbeitsweise vom Zeitgenössischen Zirkus, weil hier die Prozesse einfach länger dauern, wenn man z.B. eine neue Disziplin oder ein neues Objekt erstmal erforschen muss. Das spürt Michi jetzt auch. Jetzt muss er sozusagen noch die letzten zwei Jahre füllen, während wir am Touren sind. Eigentlich hat er gar keine Zeit und Inspiration, sondern er ist jetzt in dieser Routine und muss abliefern. Natürlich ist es eine privilegierte Situation, weil Geld da ist, aber eben auch der Druck. Da beneide ich ihn nicht.

MM: Sind Kurationsförderungen sonst oft daran gebunden, dass man auch in dem jeweiligen Land kreiert bzw. tourt?

KH: Ja, eigentlich schon. Ich muss sagen, die Leute vom Kulturreferat in München⁶⁵² waren da sehr flexibel. Ich hab ihnen ja gesagt, in München und auch Deutschland gibt es die Infrastruktur nicht, um arbeiten zu können. Außerdem ist der Kurationsprozess im Zeitgenössischen Zirkus viel mobiler. Gleichzeitig war ich mit meinem Solo bei circusnext⁶⁵³ shortlistet, d.h. ich hatte recht viel Unterstützung aus diesem Netzwerk. Da war ich z.B. für Residenzen in Kroatien, was ohne

⁶⁴⁹ siehe <https://www.nieuwemakers.com/>

⁶⁵⁰ siehe <https://fondspodiumkunsten.nl/>

⁶⁵¹ siehe <https://korzo.nl/>

⁶⁵² siehe <https://stadt.muenchen.de/rathaus/verwaltung/kulturreferat.html>

⁶⁵³ siehe <https://circusnext.eu/>

circusnext und v.a. während Corona nicht gegangen wäre. Das war großes Glück, dass ich da immer so einen Zettel mit EU-Logo hatte, der erklärt hat, warum ich jetzt nach Kroatien muss, da haben die Österreicher:innen mich durchgelassen. [lacht] In München hab ich erklärt, dass ich nicht einfach zehn Wochen ein Studio vor Ort brauche, sondern es auch davon lebt, dass man in Kroatien einen Try Out macht, in Holland mit einem Musiker zusammenarbeitet etc. und auch das Geld teilweise in andere Länder fließt. Auch hab ich gesagt, dass perplex, die ja die Koproduktion gemacht haben, gern die Premiere hätten. Auch da war München mit einverstanden. Wenn man fragt und erklärt, dann findet man schon einen Weg. Mit Geldern aus dem Fonds DaKu muss man eigentlich im Inland arbeiten. Ressourcenthematisch finde ich es generell gut, dass man nicht immer international arbeitet. Aber es braucht die Netzwerke. Wenn ich zehn Wochen nur in München geprobt hätte, wenn es da einen tollen Raum gegeben hätte, hätte ich viel weniger Leute kennengelernt, viel weniger Austausch gehabt. Dann hätte das Stück wahrscheinlich weniger getourt. Meistens, wenn man irgendwo in Residenz ist, sieht es ja auch jemand vom Festival dort, guckt sich das Stück an, lädt es vielleicht im Jahr darauf ein. Diese ganze Sachen fallen natürlich weg, wenn man nur lokal arbeitet. Deswegen wäre so ein Mittelweg gut. Also vielleicht hauptsächlich im eigenen Land arbeiten zu können, aber auch die umliegenden Länder kennenzulernen und in den Austausch mit den anderen Kulturen und Stilen zu gehen.

MM: Und wie, würdest du sagen, entwickelt sich Szene in Deutschland gerade?

KH: Ich würde sagen, die wächst auf jeden Fall. Da hatte Corona sogar einen durchweg positiven Effekt, v.a. mit der Öffnung beim Fonds DaKu. Es ist wirklich ein Meilenstein, dass Zirkus da jetzt ein eigenes Genre ist. Auch dass so schnelle und interessante Förderungen geschaffen wurden, wo eben genau kein Druck war, ein Ergebnis mit einem Premierenort mit Tour vorweisen zu können. Da kann man einfach viel freier arbeiten. Das hat auch viele motiviert, in die Richtung zu gehen. Wenn ich mir die Liste der Geförderten angeschaut hab, hab ich mich teilweise echt gewundert und gedacht: „Ah wow, den kenne ich bisher so vom Varieté“, z.B. Carlos Zaspel aus Berlin,⁶⁵⁴ der viel Pole und Events und Firmenveranstaltungen und nun plötzlich ein 30minütiges Kurzstück gemacht hat. Wie geil, wenn so jemand, der technisch ein krasses Level hat, und sicherlich immer mal wieder längere und zeitgenössische Stücke bei Festivals gesehen hat, aber selbst einfach nie in diese Struktur reingerutscht ist, jetzt die Möglichkeit hat, sich auch darin auszuprobieren. Das finde ich total gut. Es war auch sehr hilfreich, dass die Förderung national ist, also es egal ist, wo in Deutschland du bist. Sonst hast du ja die Situation, dass in Berlin z.B. mehr Konkurrenz ist. Dann überlegt man z.B., ob man sich besser in München melden sollte, wo sich gerade etwas öffnet, oder ob man nach Köln geht, wo schon einiges etabliert ist. Dieses Strategische fällt ja weg, wenn es einfach etwas für alle gibt und unabhängig davon, wo man lebt und arbeitet. Es wär sehr cool, wenn es diese nationale Förderung weiterhin gäbe, sodass keine Konkurrenz

⁶⁵⁴ siehe <https://carlos-zaspel.com/>

aufkommt. In Bayern ist es z.B. so, dass man, wenn man eine Förderung in München hat, keine bayerische Förderung mehr kriegen kann. Da muss man sich entscheiden, wo man sich bewirbt. Das ist so viel Extraarbeit.

MM: Und würdest du sagen, dass die Förderungen für Zeitgenössischen Zirkus denen für Zeitgenössischen Tanz oder Theater bald äquivalent werden könnten?

KH: Ja, ich glaube schon. Z.B. hier in Österreich ist es so, hier sind die Förderungen für Tanz und Zirkus für das Bundeskanzleramt ziemlich gleichwertig. Hier ist jetzt das Problem, dass das Geld zwar da ist, aber es zu wenige Bewerbungen gibt. Das haben die Tänzer:innen mitbekommen und es läuft ein bisschen andersherum als in Deutschland, wo man sich als Zirkus in die Tanzschiene schieben musste. In Österreich schreiben Tänzer:innen jetzt plötzlich von Akrobatik oder dass sie eher Zirkus machen würden, einfach weil die Chancen besser sind, an Gelder zu kommen. Diese Sorgen würde ich mir für Deutschland aber nicht machen. Hier gibt es ja viele, auch internationale Zirkuskünstler:innen, v.a. in Berlin und Köln. Da gäbe es auf jeden Fall genug Anträge. Der zweite Punkt ist bloß die Frage der Spielorte. Es gibt hier einfach noch zu wenige Bühnen und Festivals. Ist ja auch doof, wenn du am Ende ein Stück drei, vier Mal gespielt und es jetzt im Regal hast. Das ist eben das Ding, wenn du eine Förderung kriegst und sechs Wochen in Köln produzierst, dann hast du nicht das Netzwerk in Belgien, wo dich jemand gesehen hat und dann dort einlädt. Sondern du spielst vielleicht eine selbst organisierte Premiere und vielleicht nur noch zwei, drei andere Shows, das ist ja dann auch schade. So ist es ja in der Tanzszene oft. Das Kulturreferat in München beschwert sich oft, dass die Stücke nur ein paar Mal gespielt werden, aber ich denke, das hängt ja damit zusammen. Von daher wäre es gut, wenn es so bleibt, dass Zirkus reist, rumkommt, eine Sichtbarkeit kriegt.

MM: Und hast du Kontakt zu Leuten aus dem traditionellen Zirkus?

KH: Zu Leuten aus dem traditionellen Familienzirkus habe ich eigentlich keinen Kontakt. Eher zu Leuten von früher, wo ich beim Jugendzirkus unterrichtet hab. Die haben immer das Zelt von einem traditionellen Zirkus gemietet für zwei, drei Wochen im Sommer. Die Leute kamen immer mal wieder vorbei, wenn irgendwas fehlte oder Sturm gemeldet war, um z.B. nochmal Extra-Schnüre zu spannen. Da hatte ich minimal Einblick in die Strukturen und Arbeitsweisen. Zwar war das nur ein Beispiel von vielen, es hat jedoch bei mir ein Bild geprägt, und leider nicht das beste und zuverlässigste. Ich glaube, es ist total schwer, als Familienzirkus zu überleben und innovativ arbeiten zu können, gerade wenn man in so eine Familie hineingeboren wird, in der feste Erwartungen an die Arbeitsweise sind, Credos vonwegen „Es war schon immer so“ und „Die Behörden sind scheiße“ gelten. Wenn du in so einem Milieu aufwächst, dann ist es, glaube ich, total schwer, da rauszukommen oder irgendwas daran anders zu machen. Von daher glaube ich, dass diese Struktur da auch dran festhält, dass die Konkurrenz untereinander präsent ist, dass man gegeneinander redet, sich Sand klaut oder so. Die Sachen, die ich da mitbekommen hab, waren sehr

konkurrenzgeprägt. Aber wie gesagt, das ist der einzige Einblick, den ich hab. Viele aus meiner Klasse und viele Bekannte arbeiten zeitweise im GOP oder anderen Varietés und da dann auch eher in einem traditionellen Kontext, wo die Häuser sogar die Musik vorschreiben und sagen: „Das müssen wir ändern an der Nummer, das ist zu ernst, es muss ein bisschen lockerer sein“ und dann wird die Nummer halt geändert. D.h. da hab ich indirekt ein bisschen Kontakt mit, aber ich hab selbst nie in die Richtung gearbeitet. Dass das auch attraktive und interessante Seiten hat, kann ich aber nachvollziehen. Wenn ich eine passende Nummer hätte, würde ich es so zwei, drei Wochen auch mal ausprobieren, als Erfahrung, jeden Abend aufzutreten und diese Routine reinzukriegen.

MM: Meinst du, dieses Konkurrenzverhältnis, das zu jetzt zwischen den traditionellen Zirkusfamilien beschrieben hast, gibt es auch zwischen den Zirkussparten, also zwischen Traditionellem und Zeitgenössischen Zirkus?

KH: Dafür bin ich, ehrlich gesagt, zu wenig im Thema. Ich könnte es mir aber vorstellen, wenn es um das Thema Anerkennung geht. Damals gab es bei Neustart Kultur explizit Förderungen für den Zirkus, aber für Investitionsmaßnahmen, also nicht für ein Stück, sondern z.B. neue Beleuchtungstechnik. Dabei wurde sich darüber besorgt, wie die Familienzirkusse das überhaupt mitbekommen und erreichen können, weil die meisten ja noch nie so einen Antrag geschrieben haben. Da war die Frage, wie man helfen kann, dass sie auch den Zugang zu den Geldern haben, damit es auch nicht nur jeder nobel ausgestattete Jugendzirkus kriegt, sondern dass es dahin geht, wo es vielleicht noch nie eine Förderung gab. Da kann ich mir vorstellen, dass sich manche unfair behandelt fühlen. Mehr Austausch wäre gut und wichtig. Gerade nach außen prägt es ja sehr das Bild, wie man voneinander und untereinander redet. Wie gesagt, viele stecken auch mich erstmal in die Schublade von traditionellem Zirkus, und ich denke, man kann es schon etwas annähern. In Holland gibt es einen Verein namens circuspunt.⁶⁵⁵ Der deckt gezielt alle Zirkusbereiche ab. Da gab es ja auch Riesendiskussionen z.B. vom Wildtierverbot. Der BUZZ könnte sowas gar nicht leisten, aber es wär sicher schon interessant zu gucken, ob man nicht noch eine größere Struktur formen kann und ob man sich wirklich so sehr abgrenzen will. Ich denke immer, Kommunikation und Austausch können nicht schaden.

MM: Warum ist die Anerkennung als eigene Kunstform für den Zeitgenössischen Zirkus überhaupt wichtig?

KH: Ich denke, das dient hauptsächlich der Zugestehung von Fördermitteln. Da wird ja immer geguckt, ob es Kunst oder Unterhaltung ist. Schön wäre es natürlich, wenn diese Trennung gar nicht notwendig wäre. Ich befürchte, in Deutschland muss man da einmal durch, das abzugrenzen und dann kann man es erst wieder größer fassen. Ich glaube, für das Künstlerische und die

⁶⁵⁵ siehe <https://www.circuspunt.nl/>

Künstler:innen selbst ist es gar nicht so notwendig oder manchmal auch nur schwer möglich, die Grenze zu ziehen. Es ist so stark kontextabhängig. Wenn z.B. Annika Hemmerling⁶⁵⁶ ihre Show im GOP spielt, ist es wahrscheinlich, dass jemand sagt: „Das ist bloß Unterhaltung, die kriegt kein Geld.“ Aber wenn sie in Köln auf der 360° Bühne⁶⁵⁷ spielen würde und da sitzt jemand aus dem Amt, ist ziemlich klar: „Das ist Kunst“. Ist ja total schade, denn am Ende ist es die gleiche Arbeit, die verdient die gleiche Anerkennung und Finanzierung.

MM: D.h. jetzt erstmal strebt der Zeitgenössische Zirkus an, in den Kanon der Hochkultur aufgenommen zu werden?

KH: Ich weiß nicht, wie aktuell diese Begriffe und diese Debatte in den anderen Genres noch sind oder ob das eher so ein Ding von vor ein paar Jahrzehnten ist. Im Zirkus ist es schwierig. Oft rühmt sich Zirkus mit Niederschwelligkeit: es sei für jeden, auch für Kinder, oft ohne Sprache. Da gibt es bestimmte Stichworte, die gut in einem Antrag sind. Das geht natürlich eher in die Populärkulturschiene. Da würde ich für den Zeitgenössischen Zirkus ganz klar widersprechen. Da gibt es viele Stücke, die nicht für alle und nicht für Kinder sind, die eklig sind, wo die Leute rausgehen, wenn es ihnen thematisch zu krass wird. Das ist überhaupt nicht niederschwellig. Manchmal müssten die Leute erstmal ein zehenseitiges Dossier lesen, damit sie das Stück annähernd verstehen. Ich würde nicht sagen, Zeitgenössischer Zirkus wäre niederschwellig. Ich fände es schade, wenn es so ein Automatismus wäre, dass alles immer für alle funktionieren muss. Ich glaube, es geht viel um die Anerkennung davon, dass Zirkus Kunst ist, statt dass es Hochkultur ist. Es gibt auch super viele Undergroundprojekte, wo z.B. Breaker und BMXer zusammenkommen. Ich finde, sowas hat genauso Förderung verdient wie eine Oper.

MM: Das heißt, es täte dem Zeitgenössischen Zirkus gut, dieses System zu überholen? Weil es was ist, was nicht so richtig reinpasst in A oder B?

KH: Auf jeden Fall. Es wäre schön, diesen Einordnungsschritt überspringen zu können und zu sagen, alle Projekte sind Kunst.

MM: Und meinst du, es gibt in Deutschland ausreichend Publikum für Zeitgenössischen Zirkus?

KH: Es gäbe ein enorm großes Publikum. Aber ich bin mir sicher, dass dieses etwas veraltete Schubladendenken nach wie vor vom Besuch abhält, also dass man denkt: „Das ist wirklich nur für Kinder, das ist nur Unterhaltung, und ich mag eher ernste Stücke, deswegen gehe ich eher ins Theater oder hin und wieder in ein Tanzstück.“ Ich denke, Leute, die sich sowas anschauen, hätten auch Interesse am Zeitgenössischen Zirkus. Mittlerweile ist es so breit gefächert. Ein Begriff wie Ballett ist viel präziser als Zeitgenössischer Zirkus. Es gibt das eine und das andere Projekt und am Ende sind es komplett andere Interessen und Ästhetiken und auch ein anderes Publikum. Ich

⁶⁵⁶ siehe <https://www.annikahemmerling.com/>

⁶⁵⁷ Bühne des CircusDanceFestival, siehe <https://www.circus-dance-festival.de/>

hab mein Solostück z.B. bei einer Architektur-, Design- und Lichtwoche in München⁶⁵⁸ gespielt, wo viele Architekt:innen und Lichtplaner:innen da waren. Sie waren einfach bei der Messe und haben mich angeschaut, weil es im Programm war, nicht weil sie von sich aus gekommen wären. Dann haben sie aber total spannendes Feedback gegeben und waren total inspiriert. Ich hab gemerkt, die haben ein enormes Interesse. Aber ich würde trotzdem nicht automatisch sagen, dann schaut euch bspw. das nächste Stück von Yolande Sommer an,⁶⁵⁹ denn das ist eine komplett andere Richtung. Da kann der Architekt als Architekt wahrscheinlich nicht so anknüpfen. Da würde er nicht die Inspiration für sein Metier finden, da sollte er vielleicht lieber Benjamin Richter anschauen.⁶⁶⁰ Oder etwas anderes Visuelles, aber vielleicht nicht so Politisches. Am Ende ist ja nicht nur die Szene divers, sondern auch das Publikum. An Festivals wie in Karlsruhe,⁶⁶¹ die ja absichtlich eine große Bandbreite zeigen, mehr als z.B. in Köln, wo ja ganz spezifisch der Schnittpunkt zwischen Zirkus und Tanz gesucht wird, merke ich, wie gut das ist, dass Leute einfach eine Dauerkarte kaufen und sich bewusst überraschen lassen und alle Aspekte kennenlernen wollen. Da ist das Publikum auf jeden Fall da. Im Laufe der Zeit wird es auch erfahrener, gebildeter, erkennt Parallelen. Dann merkt jemand z.B. erstmal: „Die spanischen Projekte sind oft mega abgefahren.“ Ist ja toll, wenn das dann losgeht, dass die sich auch darüber unterhalten können.

MM: Was würdest du sagen, wie groß die Szene in Deutschland überhaupt ist? Wie organisiert sich die Szene?

KH: Ich denke z.B. an eine Riesenhobbyjonglierszene mit Conventions, also wie Riesenjonglierfestivals, in jeder Stadt fast jährlich. Bei den europäischen Jonglierconventions fahren 7.000 Jongleur:innen hin, also Leute, die nur hobbymäßig jonglieren, andere professionell, welche, die da auftreten oder Workshops geben.⁶⁶² Also die Jonglierszene an sich ist durch diese Treffen super vernetzt. Was ich neben dem Bonding über die Disziplin auch spannend finde, sind thematische Verbindungen, z.B. von der Initiative Feministischer Circus.⁶⁶³ Durch solche Projekte wie das tadaa Magazin⁶⁶⁴ erfährt man ja davon überhaupt erst. Hätte es das vor zehn Jahren gegeben, als ich bei der Frage war, ob ich diese Ausbildung machen will, dann wäre ich viel besser informiert gewesen. Da hat sich viel getan an solchen Plattformen, um in Austausch zu kommen. Es ist auch gut, dass sich Spielorte, Festivals und Netzwerke dem öffnen, z.B. mit Podiumsdiskussionen zum Thema, wo dann auch Leute aus dem zeitgenössischen Zirkus eingeladen werden. Dieser Diskurs ist enorm hilfreich für die Szene und das Genre. Dann bekommt auch das Publikum erstmal mit, was es alles gibt. Es ist wichtig, dass die Leute wahrnehmen und verstehen, dass es im zeitgenössischen Zirkus auch diesen thematischen Zugang gibt, statt gleich zu wissen: „Heute will ich

⁶⁵⁸ siehe <https://lichtwoche-muenchen.de/>

⁶⁵⁹ siehe <https://www.yolandesommer.de/>

⁶⁶⁰ siehe <https://benjaminrichter.net/>

⁶⁶¹ ATOLL, s.o.

⁶⁶² siehe <https://www.eja.net/ejc/>

⁶⁶³ siehe <https://www.feministischercircus.org/>

⁶⁶⁴ siehe <https://tadaamagazin.de/>

mir Zirkus anschauen.“ Beim Theater ist es ja längst Standard, dass man liest, worum es geht und dahin geht, wenn es einen interessiert, unabhängig davon, wer da spielt. Beim Zirkus ist das noch nicht so etabliert, viele Leute wissen einfach noch nicht, dass Zirkus überhaupt ein Thema haben kann.

MM: Und würdest du sagen, dass es in der Szene geteilte Werte gibt?

KH: Ja, denke schon. Es gibt auch geteilte Interessen und Grunddiskussionen, die z.B. aus Belgien rüberschwappen, z.B. „Was ist Zirkus? Was ist der Mensch? Was ist eine Maschine? Wie ist die Mensch-Objekt-Beziehung?“ oder die ganzen Diskussionen über Agency. Das verbindet eine Gruppe von Künstler:innen. Gerade Leute, die sich in der Ausbildung kennengelernt haben, sind oft sehr kollegial aufgewachsen. Da haben sich automatisch Werte wie gegenseitige Unterstützung und Solidarität entwickelt. Das ist auch viel stärker als im Tanz. Die Uni in Rotterdam hat drei Sparten: Musik, Tanz und Zirkus. Innerhalb der Tanzabteilung gibt es so eine Konkurrenz, weil sich viele über Auditions gegenseitig konkurrieren. Da bewerben sich dann alle, zwei kriegen den Job und die anderen 20 nicht. Das ist ja eine super giftige Umgebung und schlechte Basis, wenn man dann am nächsten Tag wieder in die Schule geht und zu 20. zusammen Unterricht hat. Das gibt es beim Zirkus zum Glück nicht. Da hab ich das Gefühl, dass man sich gegenseitig unterstützt und sich füreinander freut, wenn ein Projekt Anerkennung kriegt, viel tourt, viel Förderung kriegt, als dass es jetzt so um Neid ginge.

MM: Meinst du, das liegt auch an der Ausdifferenzierung, also den Subdisziplinen?

KH: Auf jeden Fall. In allen Zirkussparten sind die einzelnen Künstler:innen mit ihren Subdisziplinen viel schwerer zu ersetzen. Im Tanz oder auch Theater ist es viel einfacher, dass, wenn jemand ausfällt, jemand anderes vergleichsweise schnell die Rolle einnimmt. Viele Zirkusprojekte sind so individuell, persönlich, und verlangen spezifisches Können, was manchmal nur eine Person kann, sodass es auch selten so große Ähnlichkeiten gibt, dass eine direktere Konkurrenz entstehen würde.

MM: Machst du eigentlich eine Unterscheidung zwischen Neuem und Zeitgenössischen Zirkus?

KH: Ich empfinde es eigentlich als Synonym. Neuer Zirkus ist vielleicht ein zugänglicherer Begriff. „Zeitgenössisch“ mag für viele auch ein abstoßendes, sperriges Wort sein. Am besten wäre es, wenn man es einfach Zirkus nennen würde. Ich denke, das Label „Neuer Zirkus“ ist sowas zwischen traditionell und zeitgenössisch. Aber wie gesagt, eigentlich will ich diese Debatte gar nicht haben. Ich will versuchen, gar nicht so zwischen den Projekten zu unterscheiden. Ich will, dass überkommt, dass beides gleich bedeutend und gleich wichtig ist, dass es eben aber auch einfach jeweils ein anderes Publikum anspricht. Im Tanz ist z.B. Florentina Holzinger⁶⁶⁵ mit nackten Leuten und Blut genau wie eine Ballettproduktion auch beides Tanz, hat auch beides Bedeutung und

⁶⁶⁵ siehe <https://floholzinger.wordpress.com/>

braucht auch beides Geld und Publikum. Man kann ja für sich persönlich sagen, was einem besser gefällt und wo man lieber hingehet, aber ich finde, beides ist wichtig und hat seine Existenzberechtigung. Da sind die Labels v.a. dazu da, dem Publikum Orientierung zu geben. Wenn jemand schon mal Neuen Zirkus gesehen hat und das gut fand, dann weiß die Person ja gleich etwas besser, was sie erwartet. Von daher ist es schon ein hilfreiches Tool. Aber eigentlich fände ich es besser, wenn das nicht notwendig wäre. Da liegt eben noch ein Weg vor uns, bis die meisten Leute nicht mehr automatisch Zirkus Krone oder so erwarten. Das ist aber alles in Bewegung. So schnell, wie sich gerade die Szene entwickelt, verändert sich ja auch die Wahrnehmung der Leute. Leute, die jetzt in Ausbildung sind in Codarts, zu denen habe ich durch Corona leider wenig Kontakt, weil die Schule zu war. Das ist enorm schade. Jetzt gibt es vielleicht auch eine Sichtweise der Vor-Corona-Generation, der Während-Corona-Generation oder auch von denen, die jetzt länger mit tadaa aufgewachsen sind oder bei einer Vorbereitungsschule wie Cirque Intense oder Circ-Artive waren und dann erst an der Zirkusschule sind. Das ist sicherlich eine andere Wahrnehmung. Es wäre total spannend, mehr mit denen in Austausch zu sein. Ich hoffe, dass das im nächsten Jahr wieder mehr zustande kommt.


9. Selbstständigkeitserklärung

Erklärung zur Abgabe der schriftlichen Arbeit

Mit meiner Unterschrift versichere ich, dass

- die Arbeit von mir selbst angefertigt wurde,
- Zitate und gedankliche Übernahmen kenntlich gemacht wurden,
- die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt wurden
- die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde übergeben wurde.

Köln, den 26.02.2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'M. Millahn', with a long horizontal stroke extending to the right.

Unterschrift: Malwina Millahn