

Nele Bühler

# Bühnenausstattung im Zeitgenössischen Zirkus

Diplomarbeit

Bühnen- und Kostümbild

Diplombetreuung: Prof. Dr. Stefanie Wenner

31. März 2018

Matrikelnr. 2677



# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
2.	Was ist Zirkus?	6
2.1	Der Traditionelle Zirkus	7
2.1.1	Militärischer Hintergrund zu Pferd	7
2.1.2	Das Zirkuszelt	8
2.1.3	Marginalität, Familie und patriarchale Strukturen	10
2.1.4	Exotismus, Kolonialismus, Tiere im Zirkus	11
2.1.5	Der 'babylonische Aufbau' der Nummer im Zirkus – Gerät und Disziplin	12
2.1.6	Das Spektakel: Kampf und Katharsis	14
2.2	Historische Revolte: der Neue Zirkus	16
2.2.1	Gegen die Tradition, gegen die Konvention	16
2.2.2	Theatralisierung, Narration	18
2.3	Institutionalisierung	19
3.	Neuer Umgang mit Objekt und Raum im Zeitgenössischen Zirkus	21
3.1	Die Suche nach dem Essentiellen	22
3.1.1	Analyse und Transformation physikalischer Gesetze in der klassischen Disziplin	22
3.1.2	Analyse des Artist*innenkörpers	24
3.1.3	Analyse der Ausstellungssituation	26
3.2	Im theatralen Raum – Akrobat*innenkörper als Motor und Seele einer szenografischen Welt	28
3.3	Das Requisit als Grammatik	29
4.	Was ist Kostüm im Zirkus?	31
4.1	Kostüm als Schutz und Hülle	31
4.2	Kostüm im Traditionellen Zirkus	32
4.3	Der animalische Mensch, die Andersartigkeit und der Exotismus	33
4.4	Wie kann Kostümbild im Zirkus in Zukunft aussehen?	33
5.	Fazit: Bühnenausstattung im Zeitgenössischen Zirkus	34
	Literaturverzeichnis	36
	Anhang	43

# 1. Einleitung

Ein Mann schwebt stumm zwischen Himmel und Erde. Er bewegt sich in einer drei Meter hohen, aufrecht stehenden Röhre aus Acrylglas, die fast vollständig mit Wasser gefüllt und nach oben geöffnet ist. Ohne Atemgerät dreht er sich langsam um sich selbst, atmet aus, sinkt zu Boden, kauert dort unten. Sein Gesicht ist eigentümlich verzerrt, Hemd und Hose wabern um seinen Körper. Er verharrt dort. Schwebt. Endlich stößt er sich ab und taucht auf um Luft zu holen. Der Kopf ist über der Wasseroberfläche von unten kaum auszumachen. Das Publikum steht in einem kleinen Kreis um die Szene herum, blickt auf diesen kopflosen Körper, der in dieser Röhre zu hängen scheint, und auf die Zuschauenden auf der anderen Seite der Röhre, die Teil dieses Bildes sind. Bis er erneut untergeht...<sup>1</sup>

Es handelt sich hierbei um ein Stück des 'Zeitgenössischen Zirkus.' Der Mann ist Yoann Bourgeois, Jongleur und Choreograf, der in seinem Stück *MINUIT et demi. Tentatives d'approches d'un point de suspension*<sup>2</sup> in der *noustube* performt – einem Objekt, das der Jongleur Jörg Müller entwickelt hat und das er Künstler\*innen als Carte Blanche für ihre Performances zur Verfügung stellt.<sup>3</sup>

Doch wodurch qualifiziert sich Yoann Bourgeois' Performance als Zirkus? Was verstehen wir unter 'Traditionellem Zirkus' und wie definiert sich der Zeitgenössische Zirkus? Was verbindet die Genres und inwiefern unterscheiden sie sich von anderen performativen Künsten?

Wie lässt sich die Bedeutung von Raum, Objekt und Kostüm in einer Kunstform beschreiben, deren primäres Ausdrucksmittel der menschliche Körper ist? Handelt es sich bei der Beschaffenheit von Raum, Kostüm und Gerät im Zirkus nicht eher um eine essentielle Bedingung für die Performance als um eine dekorative Bühnenausstattung?

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, sich diesen Fragen zu nähern und Definitionen zu wagen. Hierbei werden die Stücke *MINUIT et demi. Tentatives d'approches d'un point de suspension* von Yoann Bourgeois, *c/o – noustube*<sup>4</sup> von Jörg Müller, *Horizon*<sup>5</sup> von Chloé

---

1 Erinnerungen der Autorin an *noustube – Autoportrait* von Yoann Bourgeois und Jörg Müller im Juni 2017  
Im Théâtre de la Ville, Paris

2 CN2 Grenoble, Regie: Yoann Bourgeois, Théâtre de la Ville Paris, 6.-15. Juni 2017  
<http://www.theatredelaville-paris.com/spectacle-MINUITetdemi-1100> (28.03.2018).

3 Vgl. Müller, Jörg (Interview), 04.03.2018. Paris (siehe Anhang)

4 Jörg Müller, Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie, La Grande Halle de la Villette / Paris, La Ferme du Buisson, La Gare de Guillon, 2001. <http://www.mullerj.org/noustubeCo.html> (28.03.2018).

5 Chloé Moglia, Paris Quartier d'Été, 2013. <https://www.rhizome-web.com/spectacle/horizon> (28.03.2018).



Moglia, sowie *La Géométrie du Caoutchouc*<sup>6</sup> der Cie 111 und *Taival*<sup>7</sup> der Cie Nuua im Hinblick auf den jeweiligen Umgang mit Raum, Objekt und Gerät genauer betrachtet. Die Auswahl an Werken und Zirkusschaffenden eint, dass sie sich im Grenzbereich zwischen Zirkus, Tanz und anderen darstellenden Künsten bewegen. Vor dem Hintergrund der Rezeptionsgeschichte des Traditionellen Zirkus reflektieren sie in besonderer Weise den dem Zirkus eigenen performativen Umgang mit physikalischen Kräften. Diese Arbeit beschäftigt sich vornehmlich mit Werken und Zirkusschaffenden aus Frankreich. Dort fand eine einmalige historische Emanzipation des 'Neuen Zirkus' als eigenständige Bühnenkunst statt und es wird ein intellektueller Diskurs über die Zirkuskünste gefördert.<sup>8</sup>

Seit einigen Jahren wächst auch in Deutschland das öffentliche Interesse am Zeitgenössischen Zirkus. Dies manifestiert sich neben steigenden Besucherzahlen bei Festivals wie dem *Atoll-Festival* des Tollhauses in Karlsruhe<sup>9</sup> unter anderem in der Aufnahme der Schiene 'Circus' bei den Berliner Festspielen im Jahr 2017 mit der Gründung eines Researchprogrammes in diesem Zusammenhang.<sup>10</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung soll die vorliegende Diplomarbeit einen Beitrag dazu leisten, die Zirkuskünste als dem angehörig zu betrachten, was als Hochkultur angesehen wird.<sup>11</sup> Weiterhin soll diese Arbeit Möglichkeiten aufzeigen, wie der Zirkus in den Diskurs über die Zukunft der Theaterlandschaft im deutschsprachigen Raum eingebracht werden kann. Als Referenz für verwendete Fachbegriffe, Übersetzungen und ihre Schreibweisen dienen, soweit möglich, Publikationen des Vereins Initiative Neuer Zirkus e.V., welcher sich seit seiner Gründung 2011 für eine größere Sichtbarkeit, Akzeptanz und Förderung des Zeitgenössischen Zirkus in der deutschen Kulturlandschaft einsetzt.<sup>12</sup>

---

6 Compagnie 111 – Aurélien Bory, 11. 10. 2011, Grand T in Nantes , div. Kooperationspartner, <http://www.cie111.com/spectacles/geometrie-de-caoutchouc/> (28. 03.2018).

7 Compagnie Nuua, Idee: Olli Vuorinen und Juoni Ihalainen, 20-21 October 2016, Théâtre de HautePierre, Strasbourg, France, Les Migrateurs, La Maison des jonglages, Les objets volants. <http://cienuua.com/performances/index.html> (28.03.2018).

8 Vgl.: Maleval, Martine: L'émergence du Nouveau Cirque. 1968-1998. Paris: L'Harmattan 2010 Études Culturelles, Collection Logiques Sociales, S. 11ff

9 Vgl.: <https://www.tollhaus.de/de/214/atoll.html> Frisch, Johannes (Red.): Karlsruher ATOLL-Festival 2017 mit über 5000 Besuchern.(17.03.2018).

10 Vgl.: Giesker, Frank / Köhler, Jan (Red.): Über Circus. [https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/circus/ueber\\_programm\\_circus/allgemein\\_circus\\_1.php](https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/circus/ueber_programm_circus/allgemein_circus_1.php) (17.03.2018).

11 Vgl. Oberender, Thomas: Warum Zirkus?. Reflexionen über ein progressives Medium. In: Theater der Zeit Nr. 4., 14, S.33ff bzw. Website von Thomas Oberender. [http://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](http://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) (11.03.2018).

12 Vgl.: Neuer Zirkus - eine Kunstform <http://www.initiative-neuerzirkus.de/> (17.03.2018).

## 2. Was ist Zirkus?

Einer Umfrage der Artistin Ronja Siewert zufolge verbinden selbst Zirkusschaffende in Deutschland den Begriff 'Zirkus' zunächst mit den großen Namen traditioneller Zirkusunternehmen wie Krone, Busch, Knie und Renz, aber auch mit Namen wie Sarrasani, Flicflac und Roncalli.<sup>13</sup> Mit dem Begriff wird eine Mischung aus bunten Zelten, dem Geruch von Sägespänen, (wilden) Tieren und Popcorn, Strass und Lichteffekten, atemberaubenden Kunststücken, Spannung, Clowns, Zauber, Trommelwirbel, Exotik und Erotik im positiven Sinne, und im negativen Sinne mit Bettelei, Ausstellen von Andersartigem und Tierquälerei assoziiert. Es ist davon auszugehen, dass eine ähnliche Vorstellung über den Zirkus in Deutschland weit verbreitet ist. Obwohl viele Zirkusschaffende dieses Klischee vehement von sich weisen und in vielen Punkten nicht erfüllen, kann keine andere Form des Zirkus ohne Rücksicht auf diesen Hintergrund definiert werden.<sup>14 15 16</sup>

Um genauer verstehen zu können, wie sich der Neue und folglich der Zeitgenössische Zirkus entwickeln konnten, was diese Formen der Bewegungskunst auszeichnet und was sie vom zeitgenössischen Tanz und anderen darstellenden Künsten unterscheidet, ist es hilfreich, das unscharfe Bild dessen, was wir unter Traditionellem Zirkus verstehen, genauer zu analysieren.

---

13 Vgl.: Siewert, Ronja: Kennst du DEN Zirkus? Do you know THAT German Circus? The state and range of the knowledge of different forms of performing circus within the present-day German circus community. Bachelorarbeit. Rotterdam: 2016, S. 18

14 Vgl.: Oberender 2017

15 Vgl.: Girod-Roux, Agathe: La scénographie dans le cirque contemporain. Une approche contemporaine en France, au début du XXIème siècle. Masterarbeit. Paris: 2005, S. 6, S.57ff

16 Vgl.: Purovaara, Tomi. In: Purovaara, Tomi (Hrsg.): Contemporary circus. An introduction to the art form. Stockholm STUTS 2012, S.143, 149

## 2.1 Der Traditionelle Zirkus

### 2.1.1 Militärischer Hintergrund zu Pferd

Der Zirkus als darstellende Kunst lässt sich nach Annahme französischer Zirkushistoriker auf den jungen Kavallerieoffizier Philip Astley zurückführen, der in Friedenszeiten im Jahre 1768 an den Ufern der Themse begann, Geld damit zu verdienen, Kunststücke mit und zu Pferd zu präsentieren. Vieles, das wir als Eigenschaften des (Traditionellen) Zirkus kennen, stammt aus dieser Zeit: Die 'Manege', eine Reitbahn<sup>17</sup> mit einem Durchmesser von circa 13½ Metern, deren Radius sich nach der Reichweite der Longierpeitsche richtet, das Präsentieren von waghalsigen Kunststücken mit Seltenheitswert, die Untermalung durch Militärintstrumente, die Ausbildung und das Training des Nachwuchses im Unternehmen und nicht zuletzt die abwechslungsreiche Nummerndramaturgie. Astley schob andere artistische Darbietungen geschickt zwischen seine Pferdedressuren, um die Spannung beim Publikum aufrechtzuerhalten.<sup>18 19 20</sup> Astley präsentierte seine Shows zunächst unter freiem Himmel; sein Publikum stand rund um den umzäunten Reitplatz. Hier wurde bereits das Prinzip der 360°-Arenasituation angelegt, bei dem die Darstellenden von allen Seiten gesehen werden und das Publikum selbst ein wichtiges raumbildendes Element verkörpert. Die Emotionen der gegenüberliegenden Zuschauenden verstärken die Intensität der individuellen Wahrnehmung.<sup>21</sup> Um zumindest das Publikum vor Witterung zu schützen, ließ Astley die Zuschauerränge mit einer Holzkonstruktion überdachen, sein Konkurrent Charles Hughes gab seinem weitgehend ähnlichen Gebäude den Namen *Royal Circus* und verbriefte so die Geburtsstunde des modernen Zirkus.<sup>22</sup>

---

17 frz., von ital. *maneggio* [...] 'Schulreiten', 'Reitbahn'

18 Vgl.: Jacob, Pascal: Une histoire du cirque. Paris: Éditions du Seuil 2016, BnF, S. 50ff

19 Vgl.: Jacob, Pascal in: Garcia, Joelle / Pinasa, Delphine (Hrsg.): En piste! les plus beaux costumes de cirque: (Katalog, Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 2013/2014) Lyon: Fage éd. 2013; Moulins: Centre national du costume de scène 2013, S.21

20 Vgl.: Jacob, Pascal: Les métiers du cirque. Histoire et patrimoine. Portet-sur-Garonne: Nouvelles éditions Loubatières 2013

21 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 8F, S.49

22 Vgl.: Jacob 2016, S. 53-55

### 2.1.2 Das Zirkuszelt

Auch das Zirkuszelt hat seine Vorbilder vermutlich in Militärzelten und bestand aus Stoffen, die für militärische Zwecke hergestellt wurden:<sup>23</sup> Bis in die 1950er-Jahre waren die Baumwollmembranen<sup>24</sup> einfarbig in schlichten Farbtönen gehalten – selbst Hans Stosch Sarrasanis prunkvolles 'Chapiteau', das mit viel orientalistischer Dekoration ausgestattet war, hatte eine khakifarbene Zeltwand.<sup>25</sup> Über das erste Chapiteau als fliegenden Zirkusbau finden sich verschiedene Darstellungen. Pascal Jacob berichtet von Joshua Pudy Brown, der im Jahre 1825 in den USA das erste 'Regenschirm-Zelt'<sup>26</sup> mit einem zentralen Mast baute, das bald aus praktischen Gründen auf zwei Masten erweitert wurde, zwischen denen die Manege lag.<sup>27</sup> Christian Dupavillons Darstellung zufolge war Jean-Baptiste Bouthors, ein ehemaliger Soldat aus Napoleons unglücklicher Armee, der Erste, der in Frankreich nach seiner Rückkehr vom Russlandfeldzug gemeinsam mit seiner Frau ein großes Armeezelt baute. Es war auch ein Einmaster, in dem er in seiner Heimatstadt nach Vorbild von Astleys Show im Pariser Faubourg du Temple Reit-, Jonglage- und Akrobatikdarbietungen gab.<sup>28</sup> Berthold Burkhardt hingegen bezeichnet schon Astleys Zirkus an der Westminsterbridge in London als Chapiteau und beschreibt den Folgebau, der an der selben Stelle 1770 als „Tent mit Leinendach“.<sup>29</sup>

Das Chapiteau als mobile Zirkusspielstätte breitete sich in den USA zügig aus und verhalf Zirkussen ab den 1830er-Jahren zu großer Popularität, da sich damit auch in den abgelegensten Städten große Shows spielen ließen, während zeitgleich in Europas Großstädten noch feste Zirkusbauten mit etwa 1000 bis 4500 Plätzen üblich waren, von denen die meisten heute zerstört sind. Dem amerikanischen Beispiel folgend wurde das Zelt jedoch auch in Europa gegen Ende des 19. Jahrhunderts in unterschiedlichster Form und Größe zum Markenzeichen des Traditionellen Zirkus. Leicht zu transportieren, schnell auf- und wieder abzubauen, garantierte es den Zirkusunternehmen, die häufig auch über

---

23 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 9

24 Vgl.: Otto, Frei: Mit Peter Stromeyer durch die Jahre 1953 – 1976. In: Burkhardt, Berthold / Otto, Frei / Schmall, Ilse (Hrsg.): IL 16 Tent. Stuttgart: Institut für leichte Flächentragwerke 1976, S. 8-68, S.14

25 Vgl.: Dupavillon, Christian: La tente et le chapiteau. Paris: Éd. Norma 2004, S.104

26 Chapiteau parapluie

27 Vgl.: Jacob 2016, S. 150-160

28 Vgl.: Dupavillon 2004, S. 105-107

29 Vgl.: Burkhardt, Berthold: Der Zelt Zirkus und das IL Zelt. In: Burkhardt, Berthold / Otto, Frei / Schmall, Ilse (Hrsg.): IL 16 Tent. Stuttgart: Institut für leichte Flächentragwerke 1976, S. 74f

einen festen Sitz verfügten, gleichzeitig mehr Autonomie, eine breite Publikumsreichweite und durch seine imposante Erscheinung eine große Werbewirksamkeit.<sup>30 31</sup>

Neben diesen ökonomischen Vorteilen hat das Zelt für den Zirkus auch einen symbolischen Wert. Im seinem Ursprung als Behausung von Nomaden liegt eine romantische Faszination für das Unbekannte.<sup>32</sup> Etwas Geheimnisvolles, wird vielleicht von ihm verborgen. Die Zeltwand trennt für eine kurze Zeit ein Stück Raum aus der banalen Brach- oder Ackerfläche, die das Zelt sozusagen vorübergehend verschlingt<sup>33</sup>. Sie verwandelt Außenraum in Innenraum, verhüllt etwas vor den Blicken Neugieriger und regt somit die Fantasie des potentiellen Publikums an.<sup>34</sup> Agathe Girod-Roux beschreibt, wie die Zentralbauarchitektur des traditionellen Zirkus die Körper und Seelen der Artist\*innen in konzentrischen Schichten umhülle. Bei seinem Zirkusbesuch dringe das Publikum Schicht für Schicht ins Innere des Baus und den intimen Bereich der Artist\*innen ein: Dem Wagenplatz mit den privaten Wohnwagen folgten das Empfangszelt, die Zuschauerränge. Die Piste, die Umgrenzung der Manege, sei der letzte Kreis, der die Zuschauenden vom 'heiligen' – unbetretbaren – Raum der Artist\*innen trenne. Innerhalb dieses letzten Kreises seien die Artist\*innen nackt im übertragenen Sinn. Von allen Seiten gesehen böten sie dar, was sie könnten, gingen an ihre Grenzen und schenkten dem Publikum einen Moment des Miterlebens. Verließen die Zuschauer\*innen nach Ende der Vorstellung das intime Innere des Zirkus Schicht für Schicht wieder, würden sie in der Regel im Empfangszelt von den Artist\*innen persönlich, von Mensch zu Mensch, in die Wirklichkeit des Lebens draußen verabschiedet und behielten das Gefühl, einen Blick ins Innere dieser Darsteller\*innen geschenkt bekommen zu haben.<sup>35</sup>

Zieht der Zirkus weiter, bleibt von diesem intimen Erlebnis nicht mehr als ein Abdruck auf dem Boden und die Erinnerung an das Erlebte.<sup>36</sup> Das Stück Raum, das der Zirkus dem Dorf oder der Stadt dem dortigen Alltag entrissen hat, wird diesem wieder zurückgegeben, er wird nach Giorgio Agamben somit 'profaniert'<sup>37</sup>.

---

30 Vgl.: Girod-Roux 2005, S.10

31 Vgl.: Burkhard 1976, S. 74f

32 Vgl.: Lievens, Bauke: The myth called circus. 7. 12. 2016 <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus> (22.03.2018)

33 Vgl.: Jacob, 2016, S. 156

34 Vgl.: Bory, Aurelien / Blondeau, Cathérine: L'espèce dans l'espace. Arles: Actes Sud 2017, S.109ff

35 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 51-53

36 Vgl.: ebenda, S. 9ff

37 Vgl.: Agamben, Giorgio: Profanierungen. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>dt. Erstausgabe</sup> 2005, Nr. 2407, S. 70f

### 2.1.3 Marginalität, Familie und patriarchale Strukturen

Nicht nur die eben beschriebene neuzeitliche Entwicklung des Zirkuszeltts macht Artist\*innen zu 'Fahrenden'. Gaukler, die ab dem 16. Jahrhundert vornehmlich auf Jahrmärkten auftraten, reisten mit diesen von Stadt zu Stadt. Sie zeigten in ihren Buden ihre Kunststücke, Jonglage, Zaubertricks, Dressuren und sonstige kleine Sensationen.<sup>38</sup> In die Pferdeshows als Zwischennummern integriert, begannen Nachkommen dieser Gaukler ab Mitte des 19. Jahrhunderts denselben Konkurrenz zu machen und gründeten die großen Zirkusdynastien. In Deutschland sind dies zum Beispiel Renz und Schumann.<sup>39</sup>

Der Zirkus ist seit jeher eine Kunstform der Vielgestaltigkeit. Dies gilt auch für die Herkunft und Physis derer, die mit ihm auftreten. Ein nicht unerheblicher Teil der Dynastien und unabhängigen Akteur\*innen des europäischen Zirkus vor 1933 waren Jenische, Roma oder Mitglieder anderer Gruppen des Fahrenden Volkes. Andere, die mit ihnen auftraten, gehörten zu marginalisierten Minderheiten der damaligen Gesellschaft: Juden, People of Colour oder Menschen mit außergewöhnlichen Körpereigenschaften. Viele wurden unter der Herrschaft der Nationalsozialisten verfolgt und ermordet.<sup>40 41</sup>

Die traditionellen Zirkusunternehmen sind aus verschiedenen Gründen familiär organisiert: Die Ablehnung vonseiten der sesshaften europäischen Bevölkerung, die vielen Familien seit unzähligen Generationen vertraut ist, der Konkurrenzdruck, der zwischen den verschiedenen Unternehmen herrscht, oder aber die starke Abhängigkeit voneinander bei den oft lebensgefährlichen Darbietungen in der Manege, die innerhalb der Familie ab dem frühen Kindesalter trainiert werden.<sup>42</sup> Der Zirkusdirektor (meist männlich) verkörpert mit seinem Familiennamen die Corporate Identity des Unternehmens. Ein schillerndes Beispiel ist der *Cirque d'Hiver* der Familie Bouglione in Paris, die mit einer Art Dauerausstellung in der Empfangshalle auf die ruhmreiche Tradition der Familie verweist.<sup>43</sup>

---

38 Vgl.: Kusnezow, Jewgeni: Der Zirkus der Welt. Aus dem Russischen von M.Orlowa. Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1970, S. 10-12

39 Vgl.: Kusnezow 1970, S. 71ff

40 Vgl.: Gasche, Malte: New Project: Diverging Fates: Travelling Circus People in Europe under National Socialism. 30.01.2017 <https://www.helsinki.fi/en/news/language-culture/new-project-diverging-fates-travelling-circus-people-in-europe-under-national-socialism> (19.03.2018)

41 Vgl.: [https://www.yadvashem.org/yv/de/education/lesson\\_plans/pdfs/righteous\\_althoff2.pdf](https://www.yadvashem.org/yv/de/education/lesson_plans/pdfs/righteous_althoff2.pdf) (28.03.2018)

42 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 54, 55

43 Vgl.: Barré, Sylvestre: Le 'nouveau cirque traditionnel' In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 37-45, S.42

#### 2.1.4 Exotismus, Kolonialismus, Tiere im Zirkus

Trotz oder gerade wegen seiner Andersartigkeit erfreute sich der Traditionelle Zirkus vor allem um die Jahrhundertwende größter Beliebtheit. Das Unternehmen Hagenbeck verband das Prinzip der Menagerie mit dem Reit- und Akrobatikzirkus und trug so wesentlich zum heutigen Bild des traditionellen Zirkus bei. Das Bändigen „wilder“ exotischer Tiere wurde zu einem weiteren Markenzeichen des Zirkus. Die Kostüme der Dompteur\*innen, Geräte, Requisiten, die Zelte und Käfige der Zirkusse, kurz das, was man in diesem Kontext als 'Ausstattung' bezeichnen kann, wurde in einer Mischung aus orientalistischer Dekoration, frei interpretierten antiken Zitaten und dem rot-goldenen Farbschema gestaltet. Gleichzeitig rückte neben der Suche nach maximaler Virtuosität und Innovation die spektakuläre Präsenz der Todesgefahr in den Vordergrund.<sup>44</sup>

Diese Form des Zirkus bedient durch ausgestellte Trophäensammlungen das Narrativ der kolonialistischen Gesellschaft in Europa und somit die Sehnsüchte ihrer Bürger: der starke, gesunde Held, der seinem bloßen Willen brüllende Löwen und gigantische Elefanten unterwirft, der Überlebenskampf des Wilden Westens, der messerwerfend und lassoschwingend durch die Manege tobt, femmes fatales zu Pferd, leicht bekleidet durch die Lüfte fliegend oder mysteriös-still bei der 'sanften Dressur' oder ein schwarzer August, über dessen Opferrolle man sich amüsieren kann.<sup>45 46 47 48</sup>

Viele Nummern, die in dieser Zeit erfunden wurden, finden sich im heutigen Traditionellen Zirkus in Form von Codes wieder. Hagenbecks Menschenschau gehört einer finsternen Vergangenheit an. Die stark polarisierende Debatte um die Vorführung und Haltung exotischer Tiere ist jedoch ein lebendiges Indiz dafür, wie sich unser Selbstverständnis als Mensch im Bezug zu anderen Lebewesen weiterhin wandelt.<sup>49 50</sup>

---

44 Vgl.: Jacob 2016, S.128ff

45 Vgl.: ebenda, S.116f

46 Vgl.: Hodak-Druel, Caroline: Le bestiaire des pistes. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 64-74, S.68

47 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 26

48 Vgl.: Lievens, Bauke: First Open Letter to the Circus. The need to redefine. <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine> (22.03.2018).

49 Vgl.: Barré in Guy 2001, S.38f

50 Vgl.: Hodak-Druel in Guy 2001, S. 64f, S.72f

### 2.1.5 Der 'babylonische Aufbau' der Nummer im Zirkus – Gerät und Disziplin

Jean-Michel Guy beschreibt die typische Dramaturgie einer traditionellen Zirkusvorstellung als Abfolge von 'Nummern' ohne 'logischen' Zusammenhang, wobei er für die Struktur der einzelnen Nummern die Metapher des Turms zu Babel wählt: Treppenabsätze<sup>51</sup> stapeln sich übereinander bis zu einem Punkt, der, weil er konstruiert ist, als übernatürlich wahrgenommen wird.<sup>52</sup> Dieses Bild zitiert Andreas Bartl als „babylonischen Aufbau der Nummern, d.h. d[er] Steigerung vom Einfachen zum immer Schwierigeren“<sup>53</sup> Sicher ist diese Steigerung nicht ausschließlich chronologisch und die Hierarchie der 'paliers' nicht bloß als Abstufung unterschiedlicher Schwierigkeitsgrade zu verstehen. Vielmehr ist hier die Metapher des übernatürlichen Gebäudes interessant. Im *Wörterbuch der Artistik* steht unter 'Nummer': „auch Akt; in sich geschlossene art. Darbietung, [...]“<sup>54</sup> und Philippe Goudard definiert 'Nummer' als: „acte court, centré sur une discipline du spectacle vivant“<sup>55</sup>. Betrachtet man die Zirkusnummer unter dem Aspekt dieser Abgeschlossenheit in sich, in deren Zentrum die ausgeübte Disziplin steht, dann ist es nicht schwer, den Bogen zum architektonischen Bild Jean-Michel Guys zu schlagen. Im 'übernatürlichen' Moment der Zirkusnummer ist vielleicht etwas zu finden, was sie von einer reinen sportlichen Kür unterscheidet – die künstlerische Motivation, beim Publikum Emotionen hervorzurufen, beziehungsweise dramatisch zu verstärken.

Die architektonische Metapher lässt sich auch auf die Definition der zirkensischen 'Disziplin' übertragen: Diese steht meist im Zusammenhang mit dem Gerät, an dem sie ausgeübt wird oder mit dem Requisit, das manipuliert wird, wobei auch die Künstler\*innen selbst, Partner\*innen, Tiere oder der Boden als Gerät fungieren können – etwa in der Hand-auf-Hand-Akrobatik oder der Voltige.<sup>56</sup> In Frankreich hat sich die Kategorisierung der

---

51 Auch übersetzbar mit: Stadium, Zwischenstadium

52 Vgl. Guy, Jean-Michel: Introduction. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 10-24, S. 17 Original: „la structure babélieenne du numéro – qui progresse par paliers jusqu'à un point perçu, parce que construit, comme surnaturel“

53 Bartl, Andreas: Zirkus, ein wandlungsfähiges Genre. Ein geschichtlicher Überblick aus kunstwissenschaftlicher Perspektive. In: *Zirkus heute. Neuer Zirkus in Deutschland und seine Compagnien*. Broschüre der Initiative Neuer Zirkus, Köln 2014 [http://www.initiative-neuerzirkus.de/wp-content/uploads/2016/10/INZ\\_Zirkusheute\\_finalversion.pdf](http://www.initiative-neuerzirkus.de/wp-content/uploads/2016/10/INZ_Zirkusheute_finalversion.pdf) (17.03.2018). S.10f, S.10

54 Winkler, Gisela: Von Abfaller bis Zwölferzug. Ein Wörterbuch der Artistik zusammengestellt von Gisela Winkler. Berlin <sup>Erstaufflage</sup>: Ed. Schwarzdruck 2010, S. 81

55 Goudard, Philippe: *Le cirque, entre l'élan et la chute. Une Esthétique du risque*. Saint-Gély-du-Fesc: Éd. Espaces 34 2010

56 Vgl.: Goudard 2010, S.45



Zirkusschaffenden in vier 'Familien' durchgesetzt: Artist\*innen ('acrobates'), Jongleur\*innen, Dresseur\*innen und Clowns, wobei letztere ein sehr komplexes Themenfeld darstellen, das in dieser Arbeit höchstens am Rande gestreift werden kann.<sup>57</sup>

Julie Bernard verwendet in ihrer Arbeit *Structures d'équilibres et d'acrobatie dans le cirque aujourd'hui*<sup>58</sup> den Begriff 'structure' anstelle des Fachterminus 'agrès', Gerät, welches auch im Turnsport verwendet wird. Dies beschreibt genauer, welche Rolle das Gerät im Zirkus innehat: Neben seiner Funktion als mechanischer Widerstand für die ausgeführten Bewegungen gliedert es den leeren Raum der Manege für die Dauer der Nummer durch seine eigene physische Ausdehnung einerseits und andererseits den virtuellen Raum der möglichen Figuren, die die Körper im Raum beschreiben können. Jean-Philippe Goudard zufolge ist ein präzises mentales Abbild dieses virtuellen Raumes eine notwendige Bedingung für das Beherrschen einer Disziplin.<sup>59</sup>

Schnelle Verwandlungen zwischen den Nummern sind essentiell für die räumliche Dramaturgie des Traditionellen Zirkus und beinahe eine Disziplin für sich. Die Abwechslung zwischen Aktion in der Manege, im Luftraum unter der Kuppel und im Zuschauerraum (etwa Pausenclowns, die von den Bühnenarbeiten ablenken sollen) bestimmt den Rhythmus des Programms einer Zirkusvorstellung.<sup>60</sup>

Die Disziplinen des Traditionellen Zirkus sind unterschiedlichen Ursprungs: Die ältesten wurden von den fahrenden Gauklern übernommen, so etwa der Seiltanz. Das Wort 'Akrobat' stammt vom altgriechischen Ausdruck für Seiltänzer.<sup>61 62</sup> Andere entwickelten sich aus den Reitshows oder sind kreative Kreuzungen aus Varianten der alten Disziplinen, technischen Innovationen, Alltagsgegenständen (zum Beispiel Teller, Stuhl, Fahrrad und Motorrad) und kulturell bedingten Moden.<sup>63 64</sup>

---

57 Vgl.: ebenda, S. 22

58 Bernard, Julie: *Structures d'équilibre et d'acrobatie dans le cirque aujourd'hui*. Masterarbeit. Bordeaux: 2008

59 Vgl.: Goudard 2010, S. 27ff

60 Vgl.: Goudard 2010, S. 45

61 Vgl.: Winkler 2010, S. 30

62 Vgl.: Brockhaus: „Akrobat [griech. 'der auf Zehen Gehende'], *der, -en / -en*, urspr. Seiltänzer, heute Artist oder Sportler der Akrobatik

63 Vgl.: Jacob 2013, ebenda

64 Vgl.: Jacob, Pascal: *L'innovation au cirque: une histoire de récupération*. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 25-36, S.31-33

### 2.1.6 Das Spektakel: Kampf und Katharsis

Das Spektakuläre, Aufsehenerregende, die Präsenz des ultimativen Risikos steht im Mittelpunkt der traditionellen Zirkusdarbietung.<sup>65</sup> Die Artist\*innen in der Manege müssen um die Aufmerksamkeit der Zuschauer\*innen werben, die ja neben der Darbietung auch die anderen Zuschauer\*innen und somit sich selbst ständig wahrnehmen. Dies erfordert eine große Energie und raumgreifende Präsenz vonseiten der Darbietenden.<sup>66</sup> Zur Herkunft der kreisförmigen Publikumsanordnung wird der Ausspruch von Johann Le Guillerm, der Kreis sei die „natürliche Architektur der Zusammenrottung“<sup>67</sup> häufig zitiert. Verstärkt durch die konische Form der Ränge unterstreicht die kreisförmige Anordnung der Zuschauenden in der Arena die Dramatik der Aktion im Zentrum. Diese oft brutale Art der Ausstellung hat der neuzeitliche Zirkus wie die 'Corrida' des Stierkampfes mit seinem römischen Verwandten gemein: Die Arenen der antiken Spiele, der Gladiatoren- und Tierkämpfe im alten Rom, folgten dem selben architektonischen Prinzip. Philippe Goudard schreibt dazu:

Le cirque appartient à un ensemble plus vaste, les spectacles à air du jeu central ou en circuit, qui présentent des composantes communes (public entourant le spectacle, périodicité saisonnière, performance, jeux réels ou symboliques avec la mort...) depuis des millénaires dans de nombreuses cultures. Nous avons pu relier les actions engagés par les acteurs du cirque aux notions de cycle, de risque et de crise où les rituels de la déambulation, du sacrifice, de la convocation et de la conjuration de la mort se sont déplacés du calendrier religieux vers des tournées 'laïques' organisés au rythme des profits permis par les représentations. Déséquilibre, impermanence, instabilité, cercle et cycle sont aux sources et au cœur du cirque et des disciplines qui les composent: acrobatie, jonglage, dressage, clown. Le risque est, au cirque, une esthétique.<sup>68</sup>

Diese Ästhetik des Risikos wird im Traditionellen Zirkus zugunsten des Spektakulären vervielfacht: Trommelwirbel oder atemlose Stille, schreiendes Rot im Kostüm und die unheilswangere Ankündigung lebensgefährlicher Kunststücke bedienen sich ästhetischer Drohgebärden, die in der Geschichte der Neuzeit in militärischem Kontext genutzt wurden, um die Spannung beim Publikum bis ins Äußerste zu steigern. Im Moment der Aktion

---

65 Vgl.: Goudard, Philippe: Cirque, cercle, cycle. Une quête entre art et science. In: Fohr, Romain / Freixe, Guy (Hrsg.): La scène circulaire aujourd'hui. Lavérum: 2015 L'Entretemps, collection Exmachina, S. 16-25, S.23

66 Vgl.: Vuorinen, Olli (Interview) 21.03.2018, Dresden / Barcelona. Siehe Anhang

67 Le Guillerm, Johann (Interview) In: Gambin, Elsa: L'hypnotique trajet artistique de Johann Le Guillerm. Avec Attraction, le Grand T et la ville de Nantes proposent de suivre les pas du circassien-alchimiste qui bouleverse le monde de l'art avec ses installations et spectacles. 04.11.2017 In: Ouest France – Loire-Atlantique Nr. 22303, S. 8, bzw. Website von Johann Le Guillerm <http://www.johannleguillerm.com/wp-content/uploads/Elsa-Gambin-Ouest-France-4112017-.pdf> (22.03.2018). Original: „l'architecture naturelle de l'attrouplement“

68 Goudard in Fohr / Freixe 2015, S. 24

entlädt sich diese Spannung schlagartig und hinterlässt eine befreiende Erleichterung.<sup>69</sup> Zieht man Michel Foucaults Thesen aus seinem Werk *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*<sup>70</sup> zu Rate, lässt sich in der Geschichte des Zirkus von seinen Anfängen bis zu seiner Blüte zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine gegenläufige Entwicklung in der Inszenierung des Martialischen im Zirkus und in der Machtausübung der öffentlichen Hand feststellen: Foucault beschreibt, wie öffentliche Hinrichtungen, die noch im 18. Jahrhundert zum Ziel hatten, die strafende Macht durch die spektakuläre Inszenierung der Todesstrafe zu manifestieren, mehr und mehr aus dem Blick der Öffentlichkeit verschwanden, um eine unsichtbare, aber in der Vorstellung der Strafe allgegenwärtige Macht zu etablieren.<sup>71</sup> Im Zirkus verlief diese Entwicklung auf ästhetischer Ebene umgekehrt. Als hätte der Zirkus die spektakuläre Inszenierung des (möglichen) Todes übernommen, wurden die gestalterischen Mittel immer martialischer und die Gefahr rückte mehr und mehr ins Zentrum der Darbietungen. Wie auch beispielsweise die Karnevalsbräuche in Deutschland in ihrer heutigen Form auf die Zeit der Industrialisierung zurückgehen, bot der Zirkus der zunehmend urbanen Bevölkerung des industriellen Europas eine Art des 'primitiven' Rituals, das mit den Grenzbereichen und Tabus des bürgerlichen Lebens spielte und das Primat der Vernunft und des Anstandes für einen klar begrenzten Zeitrahmen ins Wanken brachte.<sup>72</sup>

Das Paradox des Risikos für Leib und Leben im Zirkus besteht in seiner realen Existenz, die durch zahlreiche Unfälle untermauert wird, einerseits und der Darstellung und Vortäuschung desselben andererseits: Durch die Beherrschung des Körpers mittels körperlichem und mentalem Training sowie durch Sicherheitsvorkehrungen wird das Risiko für die darstellende Person aufgehoben; dies verleiht den Artist\*innen die Freiheit zu entscheiden, wie und ob sie das Risiko gegenüber dem Publikum darstellen möchten. Die Einfühlung des Publikums wird dadurch erreicht, dass ihm die Quellen des Risikos durch seinen eigenen Erfahrungsschatz bekannt sind: Große Höhe birgt Absturzgefahr, Feuer Verbrennungsgefahr, Raubtiere bedeuten potenziellen Angriff etc.. Auch das Risiko des Fehlers und der Blamage wird beispielsweise in der Jonglage vorausgesetzt. Im Triumph

---

69 Vgl.: Jacob in Garcia / Pinasa 2013, S. 22

70 Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>19</sup>, Aufl. 2014 1977

71 Vgl.: ebenda S. 14ff

72 Vgl.: UNESCO: Schwäbisch-Alemannische Fastnacht. (Aufnahmejahr: 2014).

<https://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/schwaebisch-alemannische-fastnacht.html> (22.03.2018).

über die Gefahr bieten die Artist\*innen den Zuschauenden die Möglichkeit der Projektion, die den Wunsch erweckt, selbst in der Lage zu sein, die gefährliche Situation meistern und das Risiko bezwingen zu können.<sup>73 74 75 76</sup>

## 2.2 Historische Revolte: der Neue Zirkus

Auch wenn sich die Begrifflichkeiten im Deutschen überlagern und oft synonym gebraucht werden oder die Zirkusschaffenden selbst ungenau zwischen Traditionellem, Neuem oder Zeitgenössischem Zirkus unterscheiden, um die verschiedenen Strömungen der Szene nicht gegeneinander auszuspielen<sup>77</sup>, soll an dieser Stelle erläutert werden, inwiefern der historische Neue Zirkus als Kind einer Zeit mit anderen gesellschaftlichen Realitäten und Sorgen dem aktuellen Zeitgenössischen Zirkus den Weg bereitete.

### 2.2.1 Gegen die Tradition, gegen die Konvention

Als 'Nouveau Cirque' – Neuer Zirkus – wird eine heterogene Bewegung von Künstler\*innen bezeichnet, die in Frankreich in der Zeit nach 1968 bis etwa zur Jahrtausendwende die Zirkusszene und die Kulturlandschaft nachhaltig veränderte, wobei die ersten zehn Jahre die prägendsten waren. In den Turbulenzen der Jahre nach 1968 fanden sich Gruppen zusammen, um für eine gewisse Zeit oder dauerhaft gemeinsam Zirkus zu machen. Ausgehend von der Straßenkunst wurde der Zirkus als populäre Kunstform entdeckt, die sich grundlegend vom als erdrückend wahrgenommenen Theaterbetrieb unterschied. Einige der großen Zirkuskompanien Frankreichs gründeten sich damals: *Archaos*, *Cirque Plume*, und *Cirque Baroque* gehörten zu den tonangebenden Akteuren des neuen Genres.<sup>78</sup>

---

73 Vgl.: Goudard, Philippe: Le cercle recyclé. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 157-173, S.158ff

74 Vgl.: Girod-Roux, S. 109-111

75 Vgl.: Moreigne, Marc: Corps à corps. Visions du cirque contemporain. Paris: Éditions de l'Amandier 2010, S. 17, 51, 52

76 Vgl.: Purovaara in Purovaara 2012, S. 23-25

77 Vgl.: Roundtable #2 des Städtepol Leipzig der Initiative Neuer Zirkus e.V. am 25.01.2018 im Neuen Schauspiel Leipzig, Moderation: Lotte Müller

78 Vgl.: Maleval 2010, S. 10ff

Der Traditionelle Zirkus befand sich in Frankreich in den 1970er Jahren in der Krise. Die Konkurrenz von Fernsehen und dem 'humaneren' Konzept der Zoos machte den privatwirtschaftlich geführten Unternehmen das Publikum streitig.<sup>79</sup> Von einigen Ausnahmen abgesehen, hatten die neuen selbsternannten Gaukler\*innen keinen familiären Zirkushintergrund. Als Autodidakt\*innen erfanden sie den Zirkus neu und sprengten die klassischen Codes. Die meisten lehnten die Schaustellung von Tieren ab, das Zelt wurde teilweise durch die Straße oder die Theaterbühne ersetzt. An die Stelle der Superlativen in der traditionellen Nummerndramaturgie traten neue Ansätze und Narrative.<sup>80</sup> Viele Künstler\*innen strebten nach einem utopischen Bild der Zirkusfamilie: einer Gruppe Gleichgesinnter außerhalb der gesellschaftlichen Norm, vogelfrei und niemandem sonst verpflichtet. Sie entschieden sich, ihr Leben bis ins Private der Kunst zu widmen, als welche sie den Zirkus verstanden. Damit verwirklichten sie sozialutopische Ansätze der 1960er-Jahre.

Zu diesen Künstler\*innen zählen charismatische Figuren wie Bartabas oder die Künstler\*innen von *Archaos*. Während Bartabas sein Leben als konsequenter Individualist seither vollständig dem Pferd widmet<sup>81</sup>, die Kunst der 'Hohen Schule' in rarer Weise perfektionierte und auf poetische Weise theatraalisierte, solidarisierten sich *Archaos* mit einer ästhetischen Radikalität, die viel mit dem Punk gemein hat, mit der Bevölkerung der Banlieues. Die Gruppe nannte sich zunächst *Cirque Bidon*, einer seiner Begründer wählte den Künstlernamen Pierrot Bidon.<sup>82</sup> Ihre Stücke thematisierten Unterdrückung und Versklavung oder übten Medienkritik. In *Metal Clown* übertrugen sie die Form von Philip Astleys Reitshow auf ihre Zeit und bauten mit einem großen materiellen Aufwand eine Asphaltbahn mit zwei gegenüberliegenden Zuschauertribünen für motorisierte Vehikel aller Art, die als fahrbare Bühnen für die artistischen Darbietungen dienten.<sup>83 84</sup>

---

79 Vgl.: Wallon, Emmanuel: La chose public en piste. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 116-125, S. 118-221

80 Vgl.: ebenda

81 Vgl.: Bartabas / Buffard, Claude-Henri: Pour la vie d'artiste. Paris: autrement 2012, Manifeste, S.9ff

82 'bidon' frz: Der Kanister, ugs. der Betrug, der Beschiss, adj.: vorgetäuscht / 'bidonville' frz: Elendsviertel, Barackenviertel, Slum. <https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/bidon> (29.03.2019).

83 Vgl.: Maleval, Martine: L'épopée du *nouveau cirque*. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 46-63, S. 53-57

84 Vgl.: Girod-Roux 2005, S.23

Die progressiven Theateransätze der 1960er-Jahre beeinflussten den Neuen Zirkus der 1970er-Jahre. Improvisation, Politisierung und die Ablehnung kanonisierter Texte spielten eine wichtige Rolle. Die neuen Zirkuskünstler\*innen verstanden ihre Arbeit selbstbewusst als Kunst, die Produktionen als Werke.<sup>85</sup>

## 2.2.2 Theatralisierung, Narration

Theatrale Mittel sind integraler Bestandteil des Neuen Zirkus, egal ob auf einer Theaterbühne oder im Chapiteau gespielt wird. Stückentwicklungen des *Puits aux Images*, des späteren *Cirque Baroque*, sind beispielsweise von einem tableauhaften Stil geprägt: Musik und Ausstattung stehen im Dienste eines fantastischen Narrativs, inspiriert von historischen Formen des Volkstheaters wie der 'Commedia dell'Arte'.<sup>86</sup> Ein literarisches oder soziales Überthema, meist als chronologischer roter Faden unter der Handlung liegend, verbindet die künstlerischen Mittel; zirkensische Disziplinen stehen dabei gleichberechtigt neben Text und anderen Elementen und sind Träger eines Inhalts.<sup>87</sup>

Die Zirkusdramaturgin Bauke Lievens schreibt in ihrem ersten Offenen Brief an den Zirkus:

[...] the vision of man expressed by traditional circus is *seemingly* exchanged for something else: the dramatic ![sic!] personae and the linear story. At the root of nouveau cirque, then, lies the idea that form and content are two separate entities, which can somehow be divided without loss on either side: traditional circus skills (form) are isolated in order to combine them with the narratives of the theatre of the 1980s (content).<sup>88</sup>

Durch die Überlagerung dieser beiden Ebenen entstehen Erzählstränge, die von Nummern im klassischen Sinne unterbrochen werden. Shows des *Cirque du Soleil* wie *Varekai* sind Beispiele dafür. In diesem Falle unterscheidet sich die dramaturgische Struktur der Stücke nur insofern vom Nummernprogramm des klassischen Varietés, als die Figuren, die die 'Conferencier'-Rolle bekleiden, anstelle der klassischen Kommentare einen Weg durch eine fiktive, mittels der Bühnenausstattung etablierte, in sich geschlossene Welt beschreiten.

---

85 Vgl.: Maleval 2010, S.31ff

86 Vgl.: Maleval in Guy 2001, S.50f

87 Vgl.: ebenda, S.51-53

88 Lievens: First Open Letter to the Circus

## 2.3 Institutionalisation

Im Jahr 1971 lud Jean Vilar Jean-Baptiste Thierry und Victoria Chaplin zum Festival in Avignon ein. Gemeinsam mit Fahrenden präsentierten sie dort eine 'Feerie' – ein Stück, das Neues und Traditionelles vereinen sollte. Hiermit betritt der Neue Zirkus in Frankreich mit großer Publikumswirksamkeit die Bühne der 'legitimen' Künste – des Theaters.<sup>89</sup>

Zehn Jahre später wurde mit François Mitterrand ein Sozialist Präsident, der das Budget des Ministeriums für Kultur und Kommunikation unter Jack Lang verdoppelte.<sup>90</sup> Es gab von nun an auch staatliche Mittel für Neuen Zirkus, der unter anderem durch die Ablehnung von Tierdressuren nicht mehr wie der Traditionelle Zirkus der 1950er und -60er Jahre unter den Bereich des Landwirtschaftsministeriums fiel.<sup>91</sup> 1985 wurde der *CNAC (Centre national des arts du cirque)* als erste staatliche Hochschule für Zirkus Frankreichs in Châlons-en-Champagne gegründet. Hier wurde jene Generation von Zirkuskünstler\*innen ausgebildet, die die Landschaft des (Neuen) Zirkus seit den 1990er-Jahren entscheidend prägt. Ziel des Studiums ist eine interdisziplinäre Ausbildung und die Arbeit im Ensemble. Jeder Jahrgang präsentiert sich in Form eines gemeinsamen Abschlussstückes, bei dem Theaterschaffende oder Choreograf\*innen Regie führen. Das Stück *Le Cri du Chaméléon*, des 7. Abschlussjahrgangs, das der Choreograf Josef Nadj 1996 inszenierte, trug einen großen Teil zur Popularität der Hochschule bei.<sup>92</sup>

Die Szene professionalisierte sich zunehmend, andere Schulen gründeten sich (z.B. die *École supérieure des Arts du Cirque* in Rosny-sur-Bois).<sup>93</sup> Verschiedene staatliche Institutionen subventionierten Kompanien und Produktionen, jedoch nicht unter dem Begriff 'Cirque', sondern 'Arts du cirque'<sup>94</sup> oder 'Arts de la piste'. Darunter fallen die 'Arts du clown', 'Arts de la manipulation d'objet', 'L'art équestre', 'Arts aériens', 'Arts acrobatiques' und der 'Cirque' – als eine Kategorie neben anderen verstanden und von den Subventionen, die Innovation und 'Recherche' bevorzugen, weitestgehend ausgenommen.<sup>95</sup>

---

89 Vgl.: Maleval 2010 S. 33f

90 Vgl.: ebenda

91 Vgl.: Wallon in Guy 2001, S. 118-121

92 Vgl.: ebenda 2001, S. 121

93 Vgl.: Maleval in Guy 2001, S.48f

94 Im vorliegenden Text mit 'Zirkuskünste' übersetzt

95 Vgl.: Maleval 2010, S. 11ff

In den 1990er Jahren festigten sich die Strukturen, die bis heute das Bild der französischen Zirkuslandschaft prägen: Der Verein *HorsLesMurs* vertrat die Interessen des Straßentheaters und der Zirkuskünste - auch der traditionellen Zirkusunternehmen, die von einem Sturm im Dezember 1999 schwer in Mitleidenschaft gezogen wurden. Er verlegte auch die Fachzeitschrift *Arts de la Piste*.<sup>96</sup> Seit 2016 ist *HorsLesMurs* mit dem *Centre national du Théâtre* zusammengelegt zu *ARTCENA*.<sup>97</sup>

Fragen, wie die Zirkuslandschaft in Frankreich sich neu definieren wollte, sollten im 'Année des Arts du Cirque' diskutiert werden, das unter der Schirmherrschaft der Kulturministerin Catherine Tasca in den Jahren 2001 und 2002 stattfand. Der Schwerpunkt lag auf der Förderung von Innovation ('cirque de création') und der professionellen Ausbildung.<sup>98 99</sup>

Das 'Année des Arts du cirque' leitete eine Wende in der Geschichte des Neuen Zirkus ein. Die meisten Zirkuskünstler\*innen der neuen Generation verstehen sich nicht mehr als Rebell\*innen gegen die Gesellschaft, die utopische Idee der Freiheit außerhalb der gesellschaftlichen Norm tritt in den Hintergrund. Diverse Zirkusfestivals (*Circa* in Auch, *Spring* in Cherbourg und Elbeuf, *la Route du Sirque* in Nexon, *Solstice* in Antony, die *Biennale des Arts du cirque* in Marseille etc.), eigens den Zirkuskünsten gewidmete Spielstätten, wie der *Espace Chapiteau* im *Parc de la Villette* oder der *Cirque Electrique* in Paris, sowie zwölf 'Pôles nationaux des arts du cirque', bieten ein breites Spektrum an Aufführungs- und Arbeitsmöglichkeiten und eine große Publikumswirksamkeit für die Sparte.<sup>100</sup> Die Akteur\*innen der Szene, staatlich ausgebildet und subventioniert, verstehen sich als Teil der Gesellschaft und suchen die Themen ihrer künstlerischen Arbeit eher im Inneren derselben sowie in individuellen und zwischenmenschlichen Fragestellungen.<sup>101</sup>

Im Folgenden wird auf Werke eingegangen, die zwischen 2001 und 2018 in dem eben beschriebenen Kontext entstanden sind, der hier als Zeitgenössischer Zirkus bezeichnet wird.

---

96 Vgl.: Wallon in Guy 2001, S. 121ff

97 Vgl.: <http://www.artcena.fr/presentation/> (29.03.2018).

98 Vgl.: Wallon in Guy 2001, S. 123f

99 Vgl.: Trautmann, Catherine (ehem. frz. Ministerin für Kultur und Kommunikation): Présentation de "2001, année du cirque". 10.02.2000. <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/cirque2001.htm> (17.03.2018)

100 Vgl.: Boisseau, Rosita: *Le cirque contemporain*. Lyon: Nouvelles Éditions Scala 2017, S. 10f

101 Vgl.: Bartl 2014 [http://www.initiative-neuerzirkus.de/wpcontent/uploads/2016/10/INZ\\_Zirkusheute\\_finalversion.pdf](http://www.initiative-neuerzirkus.de/wpcontent/uploads/2016/10/INZ_Zirkusheute_finalversion.pdf) (17.03.2018). S.10f



### 3. Neuer Umgang mit Objekt und Raum im Zeitgenössischen Zirkus

In ihren ersten beiden offenen Briefen an den Zirkus plädiert Bauke Lievens für eine aktivere theoretische Reflexion der Zirkusschaffenden über ihre Arbeit. Im ersten der beiden Briefe beschreibt sie den Kern der (virtuosen) artistischen Arbeit aus der zeitgenössischen Perspektive vor dem historischen Hintergrund des Traditionellen und Neuen Zirkus folgendermaßen:

The circus body constantly pushes the limits of the possible, and incessantly displaces the goals of its physical actions, such that it never attains these goals and limits: they are always moving to be just out of reach. What is expressed through the forms of circus is not the old vision of mastery, then, but an understanding of human action that is fundamentally tragic. Virtuosity is nothing more than the vainly striving human being 'at work'. What appears in the ring is a battle with an invisible adversary (the different forces of nature), in which the goal is not to win but to resist and not to lose. Circus is both the promise of tragedy and the attempt to escape from tragedy. This makes the circus performer into a tragic hero.<sup>102</sup>

Die Beziehung der Artist\*innen zu Gerät, Objekt und Requisit und somit zu ihrer Disziplin beschreibt sie mit Giorgio Agambens Begriffen als idealen Schauplatz für „'the relentless fight'<sup>103</sup> between living beings and apparatuses [sic!]“<sup>104</sup>.

Muss man Bühnenausstattung im Zeitgenössischen Zirkus als feindliches System verstehen, in dem Zirkuskünstler\*innen gefangen sind und gegen das sie einen tragischen Kampf führen? Lässt sich diese These mit den Ansätzen zeitgenössischer Zirkuskünstler\*innen in Einklang bringen? Oder lassen sich diese Objekte dennoch nach wie vor im dualistischen Sinne als Werkzeug, als künstliche Verlängerung der eigenen Gliedmaßen verstehen - als Komplize, dem man besondere Achtung zukommen lassen sollte, weil von ihm das Gelingen des künstlerischen Vorhabens und mitunter auch das eigene Leben abhängt, wie es der Hochseilkünstler Philippe Petit und der Kunstreiter Bartabas darstellen?<sup>105 106</sup>

Müssen sich diese beiden Vorstellungen ausschließen? Worin lässt sich die künstlerische Aussage der Artist\*innen verorten und wie viel Gestaltungsraum bleibt dabei für Ausstatter\*innen?

---

102 Lievens, Bauke: First Open Letter to the Circus.

103 Agamben, Giorgio: What is an apparatus? Stanford: Stanford University Press 2009 zit. In: Lievens, Bauke, First Open Letter to the Circus. The need to redefine. <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine> (22.03.2018).

104 Lievens: First Open Letter to the Circus

105 Vgl.: Petit, Philippe: Créativité. Le crime parfait. Arles: Actes Sud 2014. Aus dem Englischen (USA) von Roy, Isabelle. Original: Creativity. The Perfect Crime. O.o. 2014, S. 80ff

106 Vgl.: Bartabas / Buffard, 2012, S.10

### 3.1 Die Suche nach dem Essentiellen

[...] Da hängt jemand an einer Stange oder an einem Trapez, aber es ist jetzt eigentlich gar keine Figur mehr, sondern da wird das reduziert auf: 'Ich hänge an einem Trapez.' Das ist so wie eine Urform von dieser Disziplin. [...] wie ich an der Zirkusschule war, fand ich das immer interessant, da gibt es so eine Hierarchie von denen, die am meisten riskieren, zu denen, die am wenigsten riskieren. (...) Und jetzt habe ich so ein Gefühl, dass das runterkommt auf eine Urform und finde es richtig schön, das zu sehen. Einfach nur dieses Hängen oder Yoann Bourgeois, der am Trampolin immer nur fällt, immer nur fällt, immer nur fällt, immer nur fällt... wo der dann auch keinen Salto mehr braucht, sondern plötzlich so etwas anderes dadurch entsteht, dass man zu so einer puren Zirkusform kommt.<sup>107</sup>

So formuliert Jörg Müller die künstlerischen Ansätze seiner Kolleg\*innen Chloé Moglia und Yoann Bourgeois, die jedoch in sich unterschiedlich motiviert sind.

#### 3.1.1 Analyse und Transformation physikalischer Gesetze in den klassischen Disziplinen

Auf der Bühne des *Espace Cardin* der *Théâtre de la Ville* in Paris zeigt Yoann Bourgeois als abschließende Performance des Theaterparcours *MINUIT et demi. Tentatives d'approches d'un point de suspension* im Juni 2017 die vierte Variation seiner Reihe *Fugue – Trampoline*.

Philippe du Vignal beschreibt in seiner Kritik das Stück folgendermaßen:

Imaginez dans une demi-pénombre, une sorte de gros cylindre en bois sur un plateau d'environ un étage et demi qui, dans un léger grondement, ne cesse de tourner ; avec, à sa périphérie, deux escaliers en sens inverse et sans rampe. A l'intérieur de la paroi du cylindre, quelques portes battantes invisibles... Un homme barbu, pieds nus, chemise blanche et pantalon noir, apparaît puis monte les marches, les redescend, s'enfuit par une porte pour réapparaître comme par miracle un peu plus loin. Le cylindre tourne toujours. Leurre, réalité ? On ne sait plus... En fait, ses semblables au même costume, vont être bientôt deux puis trois, et enfin quatre. Ils se jettent sur un trampoline situé dans le vide central du cylindre pour rebondir debout et 'très naturellement' sur une des marches de l'escalier ! A un ou plusieurs, selon les moments, dans une déclinaison silencieuse, identique mais pas tout à fait et à chaque fois, impressionnante, comme s'ils échappaient aux lois de la gravité. L'émotion devant de tant d'intelligence et de beauté est toujours là. [...] Le public ne s'y est pas trompé et a très longuement salué debout Yoann Bourgeois, Jonathan Guichard, Maxime Reydel, Lucas Struna, rejoints par leurs camarades des autres numéros.<sup>108</sup>

Augenscheinlich lassen sich essentielle Kriterien für den Traditionellen und Neuen Zirkus nicht auf *Fugue/Trampoline – Variation N°4* anwenden: Das Stück wird auf einer Theaterbühne mit einem Bühnenbild auf einer Drehscheibe gespielt, Gefahr spielt auf den ersten Blick ebenso wenig eine Rolle wie der Präsentationscharakter der 'Kunststücke',

---

<sup>107</sup> Müller, Jörg (Interview) 2018

<sup>108</sup> du Vignal, Philippe: MINUIT ET DEMI / Yoann BOURGEOIS. Théâtre de la Ville à l'Espace Cardin (Paris, 10 juin 2017). 13.06.2017. <http://www.artefake.com/MINUIT-ET-DEMI-Trois-tentatives-d.html> (26.03.2018).

obwohl ein Trampolin verwendet wird. Auch eine lineare Form der Narration ist nicht vorhanden. Das Kostümbild unterstreicht nicht die physiognomischen individuellen Eigenschaften der Performenden, sondern hebt körperliche Unterschiede weitestgehend auf. Was qualifiziert diese Arbeit also als besonderes Beispiel für heutige Zirkuskunst?

Im Zentrum des Stückes (und in der Mitte des Bühnenbildes) steht ein Gerät – und somit eine Disziplin des (Traditionellen) Zirkus, die die Formen der Bewegungen bestimmt, die ausgeführt werden können: Das Trampolin. Dieses ist jedoch im Bühnenbild optisch verborgen und wird in der aus ihr resultierenden Bewegung der Körper beinahe zweckentfremdet: Es wird weniger als Impulsgeber für den Sprung genutzt, als als Spiegel für den Sturz. Yoann Bourgeois ist ursprünglich weder Trampolinartist noch Tänzer, sondern Jongleur.<sup>109</sup> Dies erklärt die Art und Weise, wie er das Trampolin einsetzt. Seine künstlerische Arbeit kreist um den Moment der absoluten Schwerelosigkeit, den Höhepunkt der Parabel, den etwa ein geworfener Jonglierball durchschreitet, bevor er wieder fällt. Er nennt diesen Punkt „point de suspension“<sup>110</sup>. In seiner Arbeit schlüpfen er selbst oder andere Interpret\*innen in die Rolle des Balls in der Luft. Für Yoann Bourgeois bedeutet die Suche nach diesem Augenblick der Schwerelosigkeit

[...] une recherche d'existence. Ce qui me fascine, c'est que ce point est inatteignable. Il ne peut pas se fixer. Le point de suspension, c'est une quête qui s'affine à l'infini. Une quête à travers laquelle je ne cherche pas l'immortalité, mais l'éternité de l'instant.<sup>111</sup>

Die Höhe der Treppenstufen, das Gewicht der Performenden und die Federkraft des Trampolins werden in präzisen mechanischen Berechnungen und durch intensive Proben so aufeinander abgestimmt, dass das Phänomen des Fallens, des Sturzes, wie durch eine Lupe dramaturgisch vergrößert werden kann. Die Körper bleiben in einer ständigen Bewegung inbegriffen, rhythmisch gestaltet durch Verzögerungen und Beschleunigungen.<sup>112 113</sup>

---

109 Vgl.: Boisseau 2017, S. 77f

110 'suspension' frz.: Die Amtsentsetzung, das Federungssystem, die Unterbrechung, die Aufhängung, die Abhängung, die Aussetzung <https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/suspension> (29.03.2018).

111 Bourgeois, Yoann (Interview) in: Soleymat, Manuel Piolat: Minuit et demi – Tentatives d'approches d'un point de suspension. Théâtre de la Ville, Espace Pierre-Cardin / conception et mes Yoann Bourgeois. In: La Terrasse, Nr. 255, 29.05.2017 <http://www.journal-laterrasse.fr/minuit-et-demi-tentatives-d-approches-dun-point-de-suspension/> (26.03.2018).

112 Vgl.: Bourgeois, Yoann (Interview): Acrobatics et poésie en Cavale aux Tombées de la Nuit. RennesTV.fr 06.07.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=BPzKPrM3lqw> (17.03.2018).

113 Vgl.: Bourgeois, Yoann / Fonte, Marie (Interview): Interview Yoann Bourgeois & Marie Fonte. BNP Paribas 09.12.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=TtFRQimtsEE> (17.03.2018).

Die Stücke der Reihe *Fugue* sind als räumlich-performative Parabeln zu verstehen, als Bild einer Idee, als Raum für die Reflexion über das Leben und den Tod und die Tragik der menschlichen Existenz.

In der Variation Nr. 4 ist die Architektur der Bühne rund, sie dreht sich mahlend im Uhrzeigersinn. Dies erzeugt surreale Effekte, wie etwa das Erklimmen einer Treppe, ohne horizontale Bewegung durch den Raum. Die andere Variationen aus der *Fugue*-Reihe spielen stärker mit der Poesie des Aufführungsortes: Etwa *Fugues / Cavale* 2010 auf der Bastille in Grenoble, bei der das Panorama der 450 Meter tiefer liegenden Stadt und der umliegenden Berge entscheidend zur schwindelerregenden Atmosphäre der Performance beiträgt.<sup>114</sup> Hier haben die Ausstatter\*innen die Möglichkeit, den surrealistischen Charakter des Stücks im Kostümbild und der Wahl der Materialien für die Bühne zu gestalten, unabdingbar ist jedoch die Konstruktionsarbeit.

### 3.1.2 Analyse des Artist\*innenkörpers

Marc Moreigne zufolge gibt es zwei wichtige Aspekte in Bezug auf den Körper zeitgenössischer Artist\*innen: den technisch trainierten Körper, der wie im traditionellen Zirkus die Grenzen des Möglichen gegen die Gesetze der Physik immer weiter auslotet und den individuellen, fragilen, persönlichen Körper mit seinen Schwächen und Verletzungen, der auf der Bühne nicht versteckt, sondern ebenfalls gezeigt wird.<sup>115</sup> Es handelt sich hier jedoch nicht um den privaten oder „authentischen“<sup>116</sup> Körper; durch die Ausstellung wird auch der individuelle Körper theatral und seine Eigenschaften werden inszeniert.<sup>117 118</sup> Deutlich zu kurz greift die Behauptung: „Ein kleiner, dicker Seiltänzer kann so für wesentlich mehr Furore sorgen als ein körperlich athletischer, der noch so überragendes [sic!] vollbringt“<sup>119</sup>

---

114 Vgl.: Bourgeois, Yoann (Interview): Aux Origines des Spectacles - Cie Yoann Bourgeois - Cavale & Fugue. 30.03.2015 Hors des Pistes <https://www.youtube.com/watch?v=S9LM7Kt9lr8> (26.03.2018).

115 Vgl.: Moreigne 2010, S. 20f

116 Vuorinen, Olli (Interview) 2018

117 Vgl.: Lievens: The myth called circus.7.12.2016 <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/> (22.03.2018).

118 Vgl.: Vuorinen, Olli (Interview) 2018

119 Daxner, Georg, zit. In: Neuer Zirkus – eine Kunstform. <http://www.initiative-neuerzirkus.de/neuer-zirkus/> (27.03.2018).

Chloé Moglia, an der *ENACR* und dem *CNAC* als Trapezkünstlerin ausgebildet, nennt ein persönliches körperliches Erlebnis als Motivation für ihre künstlerischen Entscheidungen: Sie beschreibt in einem Interview auf France Culture, wie sie nach ihrem Studium in Trainingspausen „ihre Arme verloren“ habe – sie sei sehr stark gewesen und habe sich darüber definiert und der Verlust ihrer Muskeln sei für sie erschreckend gewesen. Sie habe sich aber entschieden, dieses Gefühl künstlerisch zu erforschen. Daraus entstanden ist eine Reihe von sehr präzisen Arbeiten, in deren Zentrum die Suche nach Risiko, Gefahr und Nervenkitzel steht und die Frage, was man dieser Sehnsucht entgegenzusetzen hat. Das 'Gerät' in ihrem Stück *Horizon* (2013) ist eine lange gebogene Stange, genannt *Courbe*, mit zwei Stützbeinen, die autonom an unterschiedlichen Orten aufgebaut werden kann. Auf etwa 6m Höhe befindet sich das waagerechte Ende der Stange, an dem Chloé Moglia sich bewegt. Sehr langsam verändert sie die Positionen, so dass dem Publikum viel Raum gegeben ist, die Bewegungen nachzuvollziehen, die vermutlich jedem im Prinzip bekannt sind und sich damit zu identifizieren, beziehungsweise in einen emotionalen Austausch mit ihr zu treten.<sup>120 121 122</sup>

Die Künstlerin nutzt das Phänomen, das Bauke Lievens im Paradox des disziplinierten Körpers als „ideal embodiment of the desire for freedom“<sup>123</sup> beschreibt, als Hintergrund für ihre Aussage, dass Freiheit und der Flirt mit dem Risiko und dem Tod eine große Verantwortung mit sich bringen.<sup>124</sup> Von Ausstattung kann hier kaum die Rede sein – das Gerät ist beinahe ausschließlich auf seine physikalische Eigenschaft reduziert. Die Spezifik des Aufführungsortes wird von der Künstlerin ausgesucht, einzig die weiße Schlichtheit im Kostüm (Shorts, T-Shirt mit Wasserfallkragen, BH) und in der geschwungenen Form der weißen Stange kann in diesem Kontext erwähnt werden.

---

120 Vgl.: Moglia, Chloé / Richeux, Marie: J'associe la suspension à la question. In: Par les temps qui courent. Sendung auf France Culture. Prod: Richeux, Marie. 10.03.2018.

<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/chloe-moglia> (10.03.2018).

121 Vgl.: Rhizome / Moglia, Chloé: Chloé Moglia. 2017 <https://www.rhizome-web.com/chloe-moglia/> (27.03.2018).

122 Vgl.: Boisseau 2017, S.81f

123 Lievens: The myth called circus

124 Vgl.: Moglia / Richeux 2018

### 3.1.3 Analyse der Ausstellungssituation

Einem ähnlichen Prinzip folgt die eingangs erwähnte Arbeit *c/o*, bzw. *noustube* von Jörg Müller. Obwohl Marc Moreigne sie als 'performance inclassable'<sup>125</sup> bezeichnet, nutzt und reflektiert sie verschiedene Aspekte der Artist\*in-Publikums-Beziehung im Traditionellen Zirkus: Die kreisförmige Anordnung der Zuschauer um Künstler\*in und Objekt, eine physische Extremsituation: Bewegung unter Wasser ohne Atemgerät und eine Grenze um den bespielten Raum, die auch im übertragenen Sinne zu einer gewissen Unerreichbarkeit zwischen Publikum und Akteur\*in führt und den Körper in besonderem Maße ausstellt. Im Traditionellen Zirkus fungiert die Piste als unüberwindbare Grenze, welche die Zuschauer\*innen von der Manege trennt. Das Objekt entstand 2001 im Rahmen des Stückes *Les Baraques*, einem Konzept, das auf den Vorgängern des Zirkus – den Jahrmarktsbuden – fußt, in denen Kuriositäten ausgestellt wurde. Der mit Wasser gefüllte Zylinder aus Acrylglas verzerrt die Proportionen auf eigentümliche Weise und evoziert Assoziationen mit Reagenzgläser, Aquarien und Vitrinen. Jörg Müller selbst zitiert zu diesem Thema Jean-Michel Guy: „Am Ende wird man eigentlich selber zum Monster, weil man sich das anschaut. Weil man da zuguckt, wie sich jemand vielleicht gleich ertränkt oder so und sich dann auch fragt: Wieso schaue ich mir das eigentlich an? Was schaue ich mir da an?“<sup>126 127</sup>

Neben dem ausstellenden Aspekt ist die Bewegung in scheinbarer Schwerelosigkeit unter Wasser zentral. Inspiriert von der Teilnahme an einem Parabelflug und der Freude, sich im Wasser zu bewegen – „sich selbst [zu] jonglieren“<sup>128</sup>, hat Jörg Müller einen eigenen Atemrhythmus entwickelt, durch den er Steigen und Sinken kontrollieren kann. Die Extremsituation des Körpers unter Wasser triggert die Einfühlung des Publikums im gleichen Maße wie bei *Horizon* – die unterschiedlichen Elemente Luft und Wasser und die Acrylglaswand trennen den emotionalen Raum des Publikums jedoch von der Person in der Röhre – die Angst um die Performenden, von Chloé Moglia physisch spürbar, erfordert bei *c/o* und *noustube* die mentale Vorstellung, dass da Publikum ist.<sup>129 130</sup>

125 Moreigne 2010, S. 23

126 Zit. Nach Müller, Jörg (Interview) 2018

127 Vgl.: Müller, Jörg: *Noustube – c/o*. Une proposition de Jörg Müller. <http://www.mullerj.org/noustube.html> (17.03.2017).

128 Müller, Jörg (Interview) 2018

129 Vgl.: Müller, Jörg (Interview) 2018

130 Vgl.: Moglia / Richeux 2018

Besonders interessant an *noustube* ist, dass Jörg Müller das Format anderen Künstler\*innen in Form einer Carte Blanche, einer Einladung zur Performance, zur Verfügung stellt – unter der einzigen Bedingung, dass sie sich im Laufe ihrer Performance „ins Wasser stürzen“<sup>131</sup>. Die Tatsache, dass es weder zwangsläufig Jörg Müller selbst ist, der in *noustube* performt, noch, dass er eine bestimmte Choreographie vorgibt, die von anderen interpretiert wird, macht das Konzept von *noustube* selbst zu einem Kunstwerk.

Jeder Mensch verhält sich unter Wasser anders. Abgesehen von den Größenunterschieden, die in der 90cm breiten Röhre eine nicht unerhebliche Rolle spielen, der Wahl des Kostüms, der Tageszeit (mit Beleuchtung von unten oder nicht), der Wahl zusätzlicher Requisiten und Audio-Begleitung ist vor allem der persönliche Zugang zu Wasser und somit zum Körper im Wasser prägend für die Aussage der Performance.<sup>132</sup>

In Yoann Bourgeois' Version *noustube – Autoportrait*, die er in *MINUIT et demi* mit Marie Fonte auf der *Balance de Lévitée* in einen Dialog treten lässt, steht der suizidale Charakter der Performance im Vordergrund. Der Text aus dem Off, der von unerfüllten Sehnsüchten spricht, während man einen Mann und eine Frau dabei betrachtet, wie sie gefangen in zwei verschiedenen Elementen um sich selbst kreisen, verstärkt die melancholisch-beklemmende Stimmung des Stückes. Wie auch bei *Fugue/Trampoline – Variation N°4* stehen Raum, Objekt und Performende im Dienste der Metapher, in diesem Falle der einer unmöglichen Beziehung.

An c/o haben ein Lichtdesigner (Paul Beaurilles), eine Kostümbildnerin (Cendrine Gallezot) und ein Konstrukteur (Mathieu Delangle) mitgewirkt, die Künstler\*innen von *noustube* tragen durch individuelle Kostüm- und Lichtgestaltung zur Vielseitigkeit des Werks bei – das szenografische Konzept, das integraler Bestandteil des Werks ist, ist jedoch unveränderlich und stammt von Jörg Müller selbst.<sup>133</sup>

---

131 Müller, Jörg Müller, Jörg: Noustube – c/o. Une proposition de Jörg Müller.  
<http://www.mullerj.org/noustube.html> (17.03.2017).

132 Vgl.: Müller, Jörg Müller, Jörg: Noustube – c/o. Une proposition de Jörg Müller.  
<http://www.mullerj.org/noustube.html> (17.03.2017).

133 Vgl.: Müller, Jörg: Jörg Müller: c/o. <http://www.mullerj.org/noustubeCo.html> (27.03.2018).

## 3.2 Der theatrale Raum - Akrobat\*innenkörper als Motor und Seele einer szenografischen Welt

Der Regisseur und Szenograf Aurélien Bory arbeitet auf eine andere Weise mit Akrobat\*innen und Raum. Die Stücke, die er mit seiner *Cie 111* oder der *Groupe acrobatique de Tanger* erarbeitet, haben meist Bühnenbilder oder szenografische Fragestellungen als Ausgangspunkt. Er bezeichnet seine Kunst als Theater, als „Ort, von dem aus man sieht“<sup>134</sup> Es ist ein weitestgehend nonverbales Theater, das die räumliche Organisation der klassischen Guckkastenbühne nutzt, um Bilder entstehen zu lassen und mit der Imagination des Publikums zu spielen, das den Raum dort weiterdenkt, wo er vor ihm verborgen ist.<sup>135</sup> Das Stück *La Géométrie du Caoutchouc* überträgt dieses Prinzip auf das Zelt und erschüttert damit in gewisser Weise sowohl die dualistische architektonische Struktur der Guckkastenbühne als auch die Zentralbauarchitektur des Zirkuszeltens. In der Mitte eines großen weißen Chapiteaus mit vier Masten und vier Tribünen befindet sich das gleiche Zelt im Maßstab 1:3.<sup>136</sup> Die Membran ist an den vier höchsten Punkten und an der äußeren Naht an Züge gehängt, die vom Rand der Bühne gefahren werden können. Acht Akrobat\*innen deklinieren alle Bewegungen durch, die um dieses Objekt möglich sind: Sie besteigen es, werden von ihm durch die Luft geschleudert oder begraben. Teilweise sind sie nur als Abdruck und Schatten auf der Zeltwand zu sehen. Von zentralem Interesse ist also nicht das Zirkuszelt als solches, sondern das theatrale Potenzial des Zeltes als Kosmos mit eigenen physikalischen Gesetzen. Aurélien Bory nutzt das Einfühlungsprinzip und das Paradox des Risikos im Zirkus. Durch die Mühe, die es den Akrobat\*innen macht, sich in dem Bühnenbild zu bewegen, kann sich das Publikum mit ihnen identifizieren. Dadurch aber, dass nicht zu erkennen ist, dass es sich um physisch besonders geschulte Körper handelt, entsteht eine scheinbare Leichtigkeit der Bewegungen, die das Magische von Aurélien Borys Stücken ausmacht, und im Kontrast zu dem Moment der Einfühlung steht.<sup>137</sup> Die Größe des Bühnenbilds, die Verwandlungen, die es vollzieht und die matrjoschkaartige Verschachtelung machen das Bühnenbild zu einem Akteur, der mehr als ebenbürtig neben

---

134 Bory, Aurélien in Bory / Blondeau 2017, S. 39

135 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 124ff

136 Vgl.: Ellingsworth, John: The Rule of Art: Aurélien Bory Interview. 2011

<http://sideshowcircusmagazine.com/magazine/interviews/rule-art-aur%C3%A9lien-bory-interview>

(27.03.2018).

137 Vgl.: Bory / Blondeau 2017, S. 40, 74



den Interpret\*innen mitspielt.<sup>138</sup> Es kann weder im Sinne einer Ausstattung noch im Sinne eines Geräts verstanden werden, sondern befindet sich im Spannungsfeld zwischen Yoann Bourgeois' Form der räumlichen Metapher und der feindlichen Eigenschaft des 'apparatus' in Bauke Lievens' Sinne.

### 3.3 Das Requisit als Sprache

*Taival* ist das zweite Stück der finnischen *Cie Nuua*, einer Gruppe junger Zirkuskünstler\*innen, die von dem Jongleur Olli Vuorinen mitbegründet wurde. Zu Beginn des Probenprozesses standen verschiedene Objekte und Materialien, mit denen Jouni Ihalainen und er gerne auf der Bühne arbeiten wollten: Kerzenwachs, Wäscheklammern und Hundeleinen.<sup>139</sup> Entstanden ist ein melancholischer und ironischer Abend in finsterner schwarz-weiß-grauer Ästhetik, der aus sich ablösenden einzelnen Nummern besteht. Jede dieser Nummern ist eine individuelle Performance mit einem besonderen Material oder Objekt. Jouni Ihalainens Performances spielen mit der Erträglichkeit von Schmerz und mit dem Lachen, das einem im Halse stecken bleibt. So spricht er über Liebe, Schmerz und Kunst, während er sich immer mehr Wäscheklammern ins Gesicht klemmt.<sup>140</sup> Die Frage, warum man über diesen offensichtlich schmerzhaften, aber äußerst komischen Anblick lacht, geht noch einen Schritt weiter als die Frage, warum man jemandem dabei zusieht, wie er sich unter Wasser ohne Luftzufuhr bewegt.

Neben Objekten, Materialien und klassischen Requisiten wie Jonglierkeulen, mit denen die drei Performenden jeweils einzeln arbeiten, gibt es gegen Ende des Abends eine kollektive Szene, bei der Hundehalsbänder und -rollleinen mit als Requisit genutzt werden. Mit den fließenden Bewegungen einer Balljonglage haken sich die drei in unterschiedlichen Konstellationen bei den anderen ein, schleifen sich gegenseitig über den Boden, ziehen sich an, stoßen sich ab... Zuletzt lehnt sich Nahuel Desanto gegen die Leine, immer wieder zurückgerissen von Jouni Ihalainen, und spricht, bis er rot anläuft und ihm die Stimme unter dem Druck des Halsbandes vollkommen versagt.

---

138 Vgl.: Ellingsworth 2011 <http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/interviews/rule-art-aur-%C3%A9lien-bory-interview> (27.03.2018).

139 Vgl.: Vuorinen, Olli (Interview) 2018

140 Vgl.: Kavanagh, Katherine: 'Taival' by Company Nuua. The Circus Diaries 24.04.2017 <https://www.thecircusdiaries.com/2017/04/24/taival-by-company-nuua/> (18.03.2018).

Obwohl sich *Taival* sadomasochistischer Objekte bedient, vermittelt sich beim Publikum der Eindruck von gegenseitigem Vertrauen und Respekt. Assoziationen wie Folterpraktiken oder Sexualpraktiken sind nicht als solche dramaturgisch gesetzt, sondern liegen im Erfahrungsschatz des Publikums mit den jeweiligen Objekten. Durch die gemeinsame Regie von Olli Vuorinen und Pau Portabella ist die Arbeit in der emotionalen Intensität fein ausnivelliert.<sup>141 142</sup>

Möglicherweise sind es Arbeiten wie diese, die Bauke Lievens meint, wenn sie an die Akteur\*innen des zeitgenössischen Zirkus appelliert: „Let us once again dare to be ironic and tragic.“<sup>143</sup> Die Art und Weise, wie Tragik oder Ironie vermittelt wird, geschieht in diesem Falle, da die meisten Mitglieder der Compagnie Jongleur\*innen sind, über die variable Bewegung von Objekten oder Requisiten, die aus ihrem Ruhezustand in einen anderen versetzt werden. Philippe Goudard schreibt: „Ces enchaînements de postures et de figures sont assimilables à des syntagmes, éléments d'un langage propre au cirque où la notion du déséquilibre est centrale.“<sup>144</sup> Die Tatsache, dass es sich um Zirkuskünstler\*innen handelt, die mithilfe von Hundeleinen etwas ausdrücken, spielt nur insofern eine Rolle, als sie als Jongleur\*innen eine besonders ausgeprägte Wahrnehmung für die Eigenschaften von Objekten haben und mit diesen etwas ausdrücken können, wie Musiker mit ihrem Instrument.<sup>145</sup>

Für Jörg Müller ist die Frage der Genres eine Frage der Sprache, die man gelernt habe. Schriebe man in eine Partitur, wie Musiker\*innen Objekte bewegen sollten und studierte es mit ihnen ein wie ein Musikstück, könne dies für unwissende Zuschauer\*innen aussehen wie Musik.<sup>146</sup>

Er arbeite lieber auf Theaterbühnen als umgeben von Zuschauenden, meint Olli Vuorinen, da dies den Fokus des Publikums besser auf die präzisen Bewegungen lenke, die ihn interessierten.<sup>147</sup> Kostümbild und Lichtdesign für *Taival* sind in ihrer Ästhetik kohärent mit der Atmosphäre der Themenfelder, die das Stück behandelt. In diesem Fall kann sicher von Theaterausstattung im zeitgenössischen Sinne gesprochen werden. Das Bühnenbild entsteht durch Spuren der hellen Materialien Wachs und Kreide auf dem schwarzen

---

141 Vgl.: Vuorinen, Olli (Interview) 2018

142 Vgl.: Kavanagh 2017

143 Lievens: *The myth called circus*

144 Vgl.: Goudard in Fohr / Freixe 2015, S. 23

145 Vgl.: Goudard 2010, S. 45

146 Vgl.: Müller, Jörg (Interview) 2018

147 Vgl.: Vuorinen, Olli (Interview) 2018

Tanzboden. Nebel und Licht strukturieren den Raum. Der hintere Teil der Bühne liegt im Dunkeln und bietet so eine geheimnisvolle Auftrittsmöglichkeit. Als Teil dieser kollektiven Form der Zusammenarbeit wäre hier (bei größerer finanzieller Flexibilität) sicher Gestaltungsspielraum für Bühnenbildner\*innen.<sup>148</sup>

## 4. Was ist Kostüm im Zirkus?

Auch wenn Zirkusvorstellungen als körperbezogene Kunst teilweise mit wenig Bühnengestaltung auskommen, ist das Kostümbild immanent wichtig. Wie Bauke Lievens schreibt, ist auch der Versuch, sich selbst als authentisch darzustellen, eine Form der Darstellung.<sup>149</sup> Somit ist selbst private Kleidung auf der Bühne oder in der Manege ein Kostüm. Es gibt noch wenig Fachliteratur über Kostümbild im zeitgenössischen Zirkus. Wie sich Kostümbild in diesem Kontext und mit welcher Zukunftsperspektive versteht kann daher im Rahmen dieser Arbeit nur als offene Frage formuliert werden.

### 4.1 Kostüm als Schutz und Hülle

Zunächst schützt das Kostüm die Intimität der darstellenden Person. In Agathe Girod-Roux' Bild der konzentrischen Schichten um das Intimste der Artist\*innen ist es der letzte Sichtschutz, der den Körper in Teilen vor den Blicken des Publikums verbirgt.<sup>150</sup> Jörg Müller versteht das Hemd, das er bei c/o unter Wasser trägt als „eine zweite Haut“<sup>151</sup>. Diese zweite Haut unter Wasser auszuziehen verstärke für ihn die dramaturgische Bewegung „von einer Oberfläche aus, von [ihm], zu so etwas, was tiefer in [ihm] drin“<sup>152</sup> sei. Diese im Wasser schwebende Hülle bespielt er, „als wäre da noch jemand anders“<sup>153</sup>.

Außerdem bietet das Artist\*innenkostüm mechanischen Schutz vor Schürfungen und

---

148 Vgl.: Vuorinen, Olli (Interview) 2018

149 Vgl.: Lievens: The myth called circus

150 Vgl.: Girod-Roux 2005, S. 51-53

151 Müller, Jörg (Interview) 2018

152 Müller, Jörg (Interview) 2018

153 Müller, Jörg (Interview) 2018

Prellungen.<sup>154</sup> In *Taival* trägt Coline Froidevaux Knieschoner, die einerseits das Vokabular ihres Requisites aufnimmt – ein Motorradhelm mit geschwärztem Visier, der sie ständig zu Boden zieht – und andererseits die Knie der Artistin vor Verletzungen schützt. Auch Sicherungen werden im Kostüm verborgen. In die Hose, die Marie Fonte auf der *Balance de Lévitée* trägt, ist auf Hüfthöhe ein Gurt mit seitlichen Schnallen eingearbeitet, der sie am Gerät fixiert.

Das Kostüm darf die Bewegung der Performenden nicht ungewollt behindern – in der Luftartistik kann ein Hängenbleiben oder Abrutschen lebensgefährlich sein. Bei Darbietungen mit Pyrotechnik und Feuer ist zu beachten, dass die Stoffe schwer entflammbar sind und auf keinen Fall schmelzen können.

## 4.2 Kostüm im Traditionellen Zirkus

Die Sichtverhältnisse in der Manege stellen besondere Anforderungen an das traditionelle Zirkuskostüm. Da die Artist\*innen von allen Seiten gesehen werden können, muss auf die Gestaltung der Rückenpartien genauso viel Wert gelegt werden wie auf die vorderen Kostümteile. Je nach Disziplin sollte auch eine Position kopfüber noch attraktiv aussehen. Die kurze Dauer der Nummern und die teilweise große Distanz zu den Zuschauenden erfordern eine große Expressivität und einen schnellen Wiedererkennungswert des Kostüms. Pailletten, schillernde Stoffe und starke Farbkontraste reflektieren die Effekte der Beleuchtungstechnik.<sup>155</sup> Zudem haben sich Pascal Jacob zufolge fünf archetypische Figuren herausgebildet: Zirkusdirektor\*innen, Clowns, Reiter\*innen, Artist\*innen und Dompteur\*innen.<sup>156</sup> Jede Figurengruppe hat Unterkategorien und ihre eigene Kostümgeschichte. Zu erwähnen ist hier Jules Léotard, der das Flugtrapez erfand und mit einer erotischen Geste in schwindelnder Höhe den Artistenbody etablierte, der heute noch 'léotard' genannt wird.<sup>157</sup> Entwicklungen in der Mode und anderen darstellenden Künsten beeinflussten das Zirkuskostüm und schufen neue Typen: Hans Stosch Sarrasani trat ganz im orientalistischen Stil seiner Epoche in einem fantasievollen Maharadschakostüm auf.<sup>158</sup>

154 Vgl.: Jacob in Garcia / Pinasa 2013, S. 54

155 Vgl.: Jacob in Garcia / Pinasa 2013, S. 25

156 Vgl.: ebenda

157 Vgl.: ebenda

158 Vgl.: ebenda, S. 86

### 4.3 Der animalische Mensch, die Andersartigkeit und der Exotismus

Während echte Zirkustiere im Neuen Zirkus nur noch selten zu sehen waren, wurde das Tierische im Kostüm ab den 1970er Jahren zunehmend häufiger. Die große Schnecke in Josef Nadj's *Cri du Chaméléon* und die Fabelwesen der *Cirque du Soleil*-Produktionen sind Beispiele dafür.<sup>159</sup>

Fasst man den animalischen Körper im romantischen Sinne auf, so lässt sich das Hervorheben von Muskelkraft und das Streben nach dem idealen Körper als eine Art von Kostümbild begreifen.<sup>160</sup> Dies lässt sich auch auf die Ideale des Neuen Zirkus übertragen: Der identitätsstiftende Gruppenzusammenhalt manifestierte sich bei *Archaos etwa* durch Körperschmuck wie Piercings, Tattoos und geschorene oder lange Haare.<sup>161</sup> Kulturelle Aneignung und Exotismus finden sich auch heute noch in den großen Zirkusshows: *KÀ* von *Cirque du Soleil* etwa, wo das Kostümbild Elemente asiatischer Kulturen aufgreift.<sup>162</sup>

### 4.4 Wie kann Kostümbild im Zirkus in Zukunft aussehen?

Die unterschiedlichen Bühnensituationen des Zeitgenössischen Zirkus erfordern unterschiedliche Herangehensweisen an das Kostümbild. In Yoann Bourgeois' *Fugue*-Reihe werden Silhouetten geschaffen, die wie auf den Gemälden der Surrealisten keine persönlichen Züge aufweisen und daher als Metaphern Raum für Projektion bieten.<sup>163</sup>

In *La Géométrie du Caoutchouc* etablieren die Kostüme gemeinsam mit dem Lichtdesign verschiedene Milieus, sie statten Szenen aus, die sich mitunter schwer mit der Radikalität und Metaebene des Bühnenbildes vereinbaren lassen.

Wie sieht ein Kostüm aus, das die Körper von Zirkuskünstler\*innen kleidet, die in ihren Stücken die Tragik unserer Zeit verhandeln, wie es sich Bauke Lievens wünscht? Ist es die dezente Alltagskleidung von Chloé Moglia in *Horizon* und Marie Fonte in *Balance du Lévitée*, der Casual-Look in *Taival*, oder gibt es andere, freiere künstlerische Möglichkeiten?

---

159 Vgl.: Jacob in Garcia / Pinasa 2013, S. 92

160 Vgl.: Lievens: The myth called circus

161 Vgl.: Maleval 2010, S. 157

162 Vgl.: Jacob in Garcia / Pinasa 2013, S. 135

163 Vgl.: Boisseau 2017, S. 77

## 5. Fazit: Bühnenausstattung im Zeitgenössischen Zirkus

Wie aktuelle Produktionen zeigen, sind die künstlerischen Mittel des Zeitgenössischen Zirkus zu vielfältig um eine verallgemeinernde Aussage darüber zu treffen, welche Rolle Bühnenausstattung in diesem Kontext spielen kann.

Die Ausbildung in einer zirkensischen Disziplin schreibt den Körpern der Artist\*innen eine bestimmte Art und Weise ein, Raum zu erfassen.<sup>164 165</sup> Dies ist vergleichbar mit der Art und Weise, wie der Blick und das räumliche und figürliche Vorstellungsvermögen angehender Bühnenausstatter\*innen oder das Gehör von jungen Musiker\*innen geschult werden. Es ist eine Frage der künstlerischen Sprache, die vermittelt wird.<sup>166</sup>

Der Umgang mit einem gewissen Risiko gehört zum Vokabular dieser Sprache.

Die Gestaltung der Geräte, Objekte, der Beschaffenheit des Raumes und der Kostüme erfordert daher eine besondere Verantwortung im Umgang mit der Sicherheit der Performenden.<sup>167</sup>

Künstler\*innen wie Chloé Moglia, Yoann Bourgeois und Jörg Müller entwickeln räumliche Situationen, in denen ihre eigenen Körper oder die Körper ihrer Interpret\*innen besonderen physikalischen Umgebungen oder Phänomenen ausgesetzt sind und die durch ihre Reduktion an essentiellen menschlichen Fragen rühren. Der minimalistische Charakter dieser Geräte oder Objekte ist Teil des Kunstwerks und lässt kaum Raum zur Intervention für Designer\*innen. Das szenografische Konzept liegt in der Hand der Autor\*innen, eine Gestaltung im ausstattenden Sinne ist hier nicht vonnöten.

Die Arbeiten dieser Künstler\*innen sind jedoch ein hinreichender Beweis für das poetische Potenzial des Zeitgenössischen Zirkus, der mittels der universell verständlichen Sprache des menschlichen Körpers philosophische Fragen diskutieren kann.

In Bezug auf die Position, die Bühnenbild im Theaterbetrieb innehat, sind die Arbeiten von Aurélien Bory revolutionär. Das szenografische Konzept ist das primäre Anliegen des Autors. hier bieten aber die klassischen Theaterstrukturen Möglichkeiten der Mitwirkung im

---

164 Vgl.: Lievens: The myth called circus

165 Vgl.: Goudard 2010, S.45

166 Vgl.: Müller, Jörg (Interview) 2018

167 Vgl.: Maleval, Martine: L'objet – le nœud gordien. In: Wallon, Emmanuel / Hodak, Caroline: Le cirque au risque de l'art. Neuauflage 2013. Arles: Actes Sud <sup>Erste Auflage</sup> 2002, Apprendre 17, S. 105-116, S.111

Kostüm, in der Dramaturgie und in der Regie. Mit seinem nonverbalen Raumtheater hat Aurélien Bory eine Art eigenes Genre für Akrobat\*innen an großen Theaterhäusern geschaffen.

Die kollektive Arbeit der *Cie Nuua* integriert Künstler\*innen verschiedener Professionen, die ihr Können und ihre Ideen zum Stück beitragen. Im Zentrum steht die Suche nach interessanten Objekten, die auf der Bühne etwas Neues entstehen lassen.

Wie die Argumentation der vorliegenden Arbeit deutlich macht, birgt der Zeitgenössische Zirkus das Potenzial, existentielle philosophische Fragen mit künstlerischen Mitteln zu diskutieren, in denen die Beschaffenheit des Raumes und der raumstrukturierenden Elemente eine zentrale Rolle spielen.

Indem Zirkuskünstler\*innenkörper mit ihrer besonders geschulten räumlichen Wahrnehmung in einen Dialog mit den physischen Gesetzen treten, denen wir alle unterworfen sind, schaffen sie Metaphern und erschließen einem breiten Publikum Raum für Imagination und Reflexion. Die Reduktion auf das Essentielle und die Konzentration auf das, was sie durch ihre Kunst mit dem Publikum teilen möchten, kann sowohl die heutige Theaterlandschaft entscheidend bereichern, als auch das Verständnis von Bühnenausstattung an sich. Im Zeitgenössischen Zirkus kann räumliche und figürliche Gestaltung nicht als ausstattend begriffen werden, sondern ist eine essentielle Bedingung für zeitgenössische darstellende Kunst.

# Literaturverzeichnis

## Verfasser\*innenschriften

- Agamben, Giorgio: Profanierungen. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. Frankfurt am Main: suhrkamp<sup>dt. Erstausgabe</sup> 2005, Nr. 2407
- Bartabas / Buffard, Claude-Henri: Pour la vie d'artiste. Paris: autrement 2012, Manifeste
- Bory, Aurelien / Blondeau, Cathérine: L'espèce dans l'espace. Arles: Actes Sud 2017
- Boisseau, Rosita: Le cirque contemporain. Lyon: Nouvelles Éditions Scala 2017
- Bory, Aurélien / Blondeau, Cathérine: L'espèce dans l'espace. Arles: Actes Sud 2017
- Dupavillon, Christian: La tente et le chapiteau. Paris: Éd. Norma 2004
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main: Suhrkamp<sup>19, Aufl. 2014</sup> 1977
- Goudard, Philippe: Le cirque, entre l'élan et la chute. Une Esthétique du risque. Saint-Gély-du-Fesc: Éd. Espaces 34 2010
- Jacob, Pascal: Les métiers du cirque. Histoire et patrimoine. Portet-sur-Garonne: Nouvelles éditions Loubatières 2013
- Jacob, Pascal: Une histoire du cirque. Paris: Éditions du Seuil 2016, BnF
- Kusnezow, Jewgeni: Der Zirkus der Welt. Aus dem Russischen von M.Orlowa. Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1970
- Maleval, Martine: L'émergence du Nouveau Cirque. 1968-1998. Paris: L'Harmattan 2010  
Études Culturelles, Collection Logiques Sociales
- Moreigne, Marc: Corps à corps. Visions du cirque contemporain. Paris: Éditions de l'Amandier 2010
- Petit, Philippe: Créativité. Le crime parfait. Arles: Actes Sud 2014. Aus dem Englischen (USA) von Roy, Isabelle. Original: Creativity. The Perfect Crime. O.o. 2014
- Winkler, Gisela: Von Abfaller bis Zwölferzug. Ein Wörterbuch der Artistik zusammengestellt von Gisela Winkler. Berlin<sup>Erstauflage</sup> : Ed. Schwarzdruck, 2010



## Herausgeber\*innenschriften

Barré, Sylvestre: Le 'nouveau cirque traditionnel' In: Hodak-Druel, Caroline: Le bestiaire des pistes. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 37-45

Burkhardt, Berthold: Der Zelt Zirkus und das IL Zelt. In: Burkhardt, Berthold / Otto, Frei / Schmall, Ilse (Hrsg.): IL 16 Tent. Stuttgart: Institut für leichte Flächentragwerke 1976, S. 74f

Goudard, Philippe: Le cercle recyclé. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 157-173

Goudard, Philippe: Cirque, cercle, cycle. Une quête entre art et science. In: Fohr, Romain / Freixe, Guy (Hrsg.): La scène circulaire aujourd'hui. Lavérum: 2015 L'Entretemps, collection Exmachina, S. 16-25

Guy, Jean-Michel: Introduction. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 10-24

Hodak-Druel, Caroline: Le bestiaire des pistes. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 64-74

Jacob, Pascal: L'innovation au cirque: une histoire de récupération. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 25-36

Jacob, Pascal in: Garcia, Joelle / Pinasa, Delphine (Hrsg.): En piste! les plus beaux costumes de cirque: (Katalog, Moulins, Centre national du costume de scène et de la scénographie, 15 juin 2013-5 janvier 2014) Lyon: Fage éd. 2013

Maleval, Martine: L'épopée du *nouveau cirque*. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 46-63

Maleval, Martine: L'objet – le nœud gordien. In: Wallon, Emmanuel / Hodak, Caroline: Le cirque au risque de l'art. Neuauflage 2013. Arles: Actes Sud <sup>Erste Auflage</sup> 2002, Apprendre 17, S. 105-116

Müller, Lotte (Moderation) Roundtable #2 des Städtepol Leipzig der Initiative Neuer Zirkus e.V. am 25.01.2018 im Neuen Schauspiel Leipzig

Otto, Frei: Mit Peter Stromeyer durch die Jahre 1953 – 1976. In: Burkhardt, Berthold / Otto, Frei / Schmall, Ilse (Hrsg.): IL 16 Tent. Stuttgart: Institut für leichte Flächentragwerke 1976, S. 8-68

Purovaara, Tomi. In: Purovaara, Tomi (Hrsg.): Contemporary circus. An introduction to the art form. Stockholm STUTS 2012

Wallon, Emmanuel: La chose public en piste. In: Guy, Jean-Michel (Hrsg.): Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution. Paris: autrement 2001 (Collection mutations No. 209), S. 116-125

## Internetquellen

Agamben, Giorgio: What is an apparatus? Stanford: Stanford University Press 2009 zit. In: Lievens, Bauke, First Open Letter to the Circus. The need to redefine. <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine> (22.03.2018).

Bartl, Andreas: Zirkus, ein wandlungsfähiges Genre. Ein geschichtlicher Überblick aus kunstwissenschaftlicher Perspektive. In: Zirkus heute. Neuer Zirkus in Deutschland und seine Compagnien. Bröschüre der Initiative Neuer Zirkus, Köln 2014 [http://www.initiative-neuerzirkus.de/wp-content/uploads/2016/10/INZ\\_Zirkusheute\\_finalversion.pdf](http://www.initiative-neuerzirkus.de/wp-content/uploads/2016/10/INZ_Zirkusheute_finalversion.pdf) (17.03.2018). S.10f

Bourgeois, Yoann (Interview): Acrobaties et poésie en Cavale aux Tombées de la Nuit. RennesTV.fr 06.07.2012. <https://www.youtube.com/watch?v=BPzKPrM3lqw> (17.03.2018)

Bourgeois, Yoann (Interview): Aux Origines des Spectacles - Cie Yoann Bourgeois - Cavale & Fugue. 30.03.2015 Hors des Pistes <https://www.youtube.com/watch?v=S9LM7Kt9lr8> (26.03.2018).

Bourgeois, Yoann / Fonte, Marie (Interview): Interview Yoann Bourgeois & Marie Fonte. BNP Paribas 09.12.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=TtFRQimtsEE> (17.03.2018).

Bourgeois, Yoann (Interview) In: Soleymat, Manuel Piolat: Minuit et demi – Tentatives d’approches d’un point de suspension. Théâtre de la Ville, Espace Pierre-Cardin / conception et mes Yoann Bourgeois. In: La Terrasse, Nr. 255, 29.05.2017 <http://www.journal-laterrasse.fr/minuit-et-demi-tentatives-dapproches-dun-point-de-suspension/> (26.03.2018).

Daxner, Georg, zit. In: Neuer Zirkus – eine Kunstform. <http://www.initiative-neuerzirkus.de/neuer-zirkus/> (27.03.2018).

du Vignal, Philippe: MINUIT ET DEMI / Yoann BOURGEOIS. Théâtre de la Ville à l’Espace Cardin (Paris, 10 juin 2017). 13.06.2017. <http://www.artefake.com/MINUIT-ET-DEMI-Trois-tentatives-d.html> (26.03.2018).

Ellingsworth, John: The Rule of Art: Aurélien Bory Interview. 2011 <http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/interviews/rule-art-aur%C3%A9lien-bory-interview> (27.03.2018).

Frisch, Johannes (Red.): Karlsruher ATOLL-Festival 2017 mit über 5000 Besuchern. <https://www.tollhaus.de/de/214/atoll.html> (17.03.2018).

Gasche, Malte: New Project: Diverging Fates: Travelling Circus People in Europe under National Socialism. 30.01.2017 <https://www.helsinki.fi/en/news/language-culture/new-project-diverging-fates-travelling-circus-people-in-europe-under-national-socialism> (19.03.2018).

Giesker, Frank / Köhler, Jan (Red.): Über Circus. [https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/circus/ueber\\_programm\\_circus/allgemein\\_circus\\_1.php](https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/circus/ueber_programm_circus/allgemein_circus_1.php) (17.03.2018).

Kavanagh, Katherine: 'Taival' by Company Nuua. The Circus Diaries 24.04.2017 <https://www.thecircusdiaries.com/2017/04/24/taival-by-company-nuua/> (18.03.2018).

Le Guillerm, Johann (Interview) in: Gambin, Elsa: L'hypnotique trajet artistique de Johann Le Guillerm. Avec Attraction, le Grand T et la ville de Nantes proposent de suivre les pas du circassien-alchimiste qui bouleverse le monde de l'art avec ses installations et spectacles. 04.11.2017 In: Ouest France – Loire-Atlantique Nr. 22303, S. 8, bzw. Website von Johann Le Guillerm <http://www.johannleguillerm.com/wp-content/uploads/Elsa-Gambin-Ouest-France-4112017-.pdf> (22.03.2018).

Lievens, Bauke: First Open Letter to the Circus. The need to redefine. <http://sideshow-circusmagazine.com/being-imaging/letter-redefine> (22.03.2018).

Lievens, Bauke: The myth called circus. 7. 12. 2016 <http://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/> (22.03.2018).

Moglia, Chloé / Richeux, Marie: J'associe la suspension à la question. In: Par les temps qui courent. Sendung auf France Culture. Prod: Richeux, Marie. 10.03.2018. <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/chloe-moglia> (10.03.2018).

Müller, Jörg: Noustube – c/o. Une proposition de Jörg Müller. <http://www.mullerj.org/noustube.html> (17.03.2017).

Müller, Jörg: Jörg Müller: c/o. <http://www.mullerj.org/noustubeCo.html> (27.03.2018).

Oberender, Thomas: Warum Zirkus?. Reflexionen über ein progressives Medium. In: Theater der Zeit Nr. 4., 14, S.33ff bzw. Website von Thomas Oberender. [http://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](http://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) (11.03.2018).

Rhizome / Moglia, Chloé: Chloé Moglia. 2017 <https://www.rhizome-web.com/chloe-moglia/> (27.03.2018).

Trautmann, Catherine (ehem. frz. Ministerin für Kultur und Kommunikation): Présentation de "2001, année du cirque". 10.02.2000.  
<http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/conferen/cirque2001.htm> (17.03.2018).

## Internetseiten von Organisationen

Tollhaus Karlsruhe: <https://www.tollhaus.de/de/214/atoll.html> (17.03.2018).

UNESCO: Schwäbisch-Alemannische Fastnacht. (Aufnahmejahr: 2014)  
<https://www.unesco.de/kultur/immaterielles-kulturerbe/bundesweites-verzeichnis/eintrag/schwaebisch-alemannische-fastnacht.html> (22.03.2018).

Initiative Neuer Zirkus: Neuer Zirkus – eine Kunstform. <http://www.initiative-neuerzirkus.de/neuer-zirkus/> (27.03.2018).

Yad Vashem:  
[https://www.yadvashem.org/yv/de/education/lesson\\_plans/pdfs/righteous\\_althoff2.pdf](https://www.yadvashem.org/yv/de/education/lesson_plans/pdfs/righteous_althoff2.pdf)  
(28.03.2018).

ARTCENA: <http://www.artcena.fr/presentation/> (31.03.2018).

## Abschlussarbeiten

Bernard, Julie: Structures d'équilibre et d'acrobatie dans le cirque aujourd'hui.  
Masterarbeit. Bordeaux: 2008

Girod-Roux, Agathe: La scénographie dans le cirque contemporain. Une approche contemporaine en France, au début du XXIème siècle. Masterarbeit. Paris: 2005

Siewert, Ronja: Kennst du DEN Zirkus? Do you know THAT German Circus? The state and range of the knowledge of different forms of performing circus within the present-day German circus community. Bachelorarbeit. Rotterdam: 2016

## Stücke

### *c/o – noustube*

Jörg Müller, Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie, La Grande Halle de la Villette / Paris, La Ferme du Buisson, La Gare de Guillon, 2001.

<http://www.mullerj.org/noustubeCo.html> (28.03.2018).

### *Horizon*

Rhizome - Chloé Moglia, Paris Quartier d'Été, 2013. <https://www.rhizome-web.com/spectacle/horizon/> (28.03.2018).

### *La Géométrie du Caoutchouc*

Compagnie 111 – Aurélien Bory, 11. 10. 2011, Grand T in Nantes , div. Kooperationspartner, <http://www.cie111.com/spectacles/geometrie-de-caoutchouc/> (28. 03.2018).

### *MINUIT et demi- tentatives d'approches d'un point de suspension*

CN2 Grenoble, Regie: Yoann Bourgeois, Théâtre de la Ville Paris, 6.-15. Juni 2017

<http://www.theatredelaville-paris.com/spectacle-MINUITetdemi-1100> (28.03.2018).

- noustube – Autoportrait von Yoann Bourgeois und Jörg Müller
- *La Balance du Lévitée*

### *Taival*

Compagnie Nuua, Idee: Olli Vuorinen und Juoni Ihalainen, 20.10.2016, Théâtre de HautePierre, Strasbourg, France, Les Migrateurs, La Maison des jonglages, Les objets volants. <http://cienuua.com/performances/index.html> (28.03.2018).

### *Varekai*

*Cirque du Soleil*, künstlerische Leitung: Andrew Watson. Montreal 2002. <https://www.cirquedusoleil.com/varekai> (29.03.2018).

### *KÀ*

*Cirque du Soleil*, künstlerische Leitung: Robert Lepage. Las Vegas 2004. <https://www.cirquedusoleil.com/ka> (31.02.2018).

### *Le Cri du Chaméléon*

Regie/Choreographie: Josef Nadj. 7. Abschlussjahrgang des CNAC, Châlons-en-Champagne 1995



# Anhang

Interview mit Jörg Müller

Interview mit Olli Vourinen

Bilder





Interview mit Jörg Müller, Jongleur, ausgebildet am CNAC, 6. Abschlussklasse, Autor von *c/o* und *noustube*  
Treffen am 4. März 2018 in Paris.

JM: Und du schreibst jetzt auf Deutsch oder auf Französisch?

NB: Ja, ich schreibe auf Deutsch, daher fand ich das auch ganz schön, dich zu treffen. Es gibt so wenig Text auf Deutsch darüber. Es gibt eine Initiative Neuer Zirkus, ich weiß nicht, ob du die kennst.

JM: In Berlin?

NB: Nein – Ja, die sind ursprünglich aus Köln

JM: Okay

NB: Und die sind so ein bisschen dran, das in Deutschland so ein bisschen anzukicken.

JM: Ja, okay, weil da spiel ich jetzt. Die haben jetzt da so ein Zirkus-Labo da vorgeschlagen mit einem bestimmten Reglement, das man respektieren muss. [gemeint ist das Format *Originale* im Rahmen der Berliner Festspiele im April 2018]. Ich spiele da jetzt. Ich wollte eigentlich mitmachen, als Initiator oder so etwas. Dann kriegst du da irgendwelche – wie sagt man da – *Chercheurs* – zur Verfügung gestellt, um irgendwas zu erforschen. Aber wir hatten nur eine Woche, glaube ich. Jeden Abend trifft man sich mit den anderen um so zu besprechen, was es gibt. Man zeigt sich, was man gemacht hat. Also es war ganz lustig.

NB: Aber die machen ja gerade relativ viel. Ich war bei einem runden Tisch in Leipzig. Es war ein bisschen schade, es waren viele Leute eher aus der Zirkusschule – also Kinderpädagogik-Richtung und es ging hauptsächlich darum, dass es keine Spielorte gibt.

JM: Ja, ich kenne mich leider nicht so gut aus in Deutschland, aber in Frankreich ist ja fast nur so Tourneetheater. Die fahren dann nach Avignon und für Zirkus Auch, Châlons [-en Champagne] auf die Festivals und dann kaufen die sich dann ihre Stücke da ein für's Jahr.

NB: Ja, das ist ja in der Theaterlandschaft in Deutschland schon anders. Also da hast du die großen Häuser, die haben ihre Ensembles und immer mal Gastspiele und dann halt die Offszene, die, klar, auch so funktionieren, aber das ist eher der kleinere Teil. Deswegen ist das natürlich nicht so praktisch. Ich weiß nicht, ob die Dresden Hellerau kennst. ... richtig große Bühne und irgendwie spannende Produktionen. Also so Häuser oder halt das HAU, da passiert schon ein bisschen mehr, oder in Stuttgart das Theaterhaus, da hatte ich jetzt ein paar Akrobaten aus Australien gesehen.

JM: Kennst du den Roman Müller? Aus der Schweiz?

NB: Nee

JM: Der hat ein Zirkusfestival da in der Schweiz initiiert. Und meint auch immer, das ist da völlig unexistent. Die finden das alle obercool, weil der lädt ja dann auch nur die aller supersten Stücke ein, die es grade so auf dem Markt gibt. Aber da gibt es das große Theaterfestival in Zürich, wo die auch immer viel Zirkus eingeladen haben, aber so wirklich nur für Zirkus gibt es halt nichts. Und das ist jetzt gerade so am Kommen.

NB: Ja, das ist ja wie das Berliner Theatertreffen. Das ist ganz spannend, ich habe jetzt gerade einen Artikel gelesen in *Theater der Zeit*, über den zeitgenössischen Zirkus. Da stand fast meine ganze Recherche drin, also eigentlich cool, aber das ist wirklich so absolut Neuland. Es ist jetzt das zweite Mal, glaube ich, dass das Theatertreffen Zirkusstücke als Zirkus-Sparte einlädt. Also Yoann Bourgeois war da, aber als Tänzer, als Choreograf, und nicht als Zirkuskünstler. Das ist jetzt total neu. Daher kam auch so ein bisschen die Idee, dass ich darüber schreiben will, weil ich finde, der Zirkus hat Qualitäten, die die anderen Sparten nicht, oder auch, haben, aber anders irgendwie. Ich hab mich auch viel gefragt, warum Deutschland so ein großes Problem mit dieser Körperkultur hat.

JM: Findest du?

NB: Ich glaube, ja, ich finde schon. Also Zirkus, also wie ich das wahrnehme, [wird] einfach als Unterhaltung und Klamauk gesehen.

JM: Ja, ja, also ich habe so ein paar Freunde in Deutschland, die arbeiten dann schon eher so im Cabaret, im Varietébereich.

NB: Ja, [und] Fernsehen halt.

JM: Da gibt's dann so Halbzeit vom Basketballspiel, irgendwie so was halt. Das ist schon in Frankreich megakrass, wie anders das da ist.

NB: Ja, schon. Der Autor in diesem Theater der Zeit-Artikel hat geschrieben, als Zirkusartist muss man irgendwie Masochist sein. Ich denke, ja... ja.... ja und nein. Also warum sieht er das so negativ?

JM: Als Tänzer ja eigentlich auch.

NB: Ja, eben, als Tänzer, als Schauspieler auch. Klar, hat auch mit Schmerz zu tun und mit Training und vor allem als Tänzer steckt das ja auch total drin. Also ich finde das merkwürdig, das wird dem Zirkus so zugeschrieben, diese Quälerei. Auch der Tierzirkus, ja klar, wird extrem ablehnend gesehen.

JM: Ich meine gut, Gosh, hast du die mal gesehen?

NB: Gosh hab ich noch nicht gesehen.

JM: Also das war so 90er Jahre Berliner Zirkus. Mit auch einigen Franzosen, aber eben ein paar Stars aus Deutschland, die einen Zirkus aufgemacht haben. Ja, die haben eben auch viel in Frankreich gespielt. Mit dem Detlef Winterberg, der Pina und... keine Ahnung, weiß jetzt auch nicht mehr alle Namen. Das war so eine Produktion, die es da gab.

NB: Weißt du, ob die noch weiter existieren?

JM: Nee, ich glaube, das gibt es nicht mehr. Sonst weiß ich nichts, was es in Deutschland so gibt.

NB: Ich kenne einige Akrobaten, die bleiben dann eher unter sich, machen ihre Akrobatik-Conventions, ein bisschen wie die Jongleure klassischerweise unter sich bleiben. Also wirklich klassische Partner- und Gruppenakrobatik.

JM: Und die machen dann auch so Festivals, oder?

NB: Ja, genau, die haben Conventions und machen ihre Stücke eher so frei, straßentheatermäßig. Oder in der Pädagogik, aber es ist nicht unbedingt diese künstlerische Recherche, die da dahintersteckt.

JM: Also meine Version ist gerade: Ich hab das Gefühl, der Zirkus, der wird gerade so ein bisschen eigenständig. In Frankreich. Das hat aber jetzt auch eine ganze Zeit lang gedauert. Es gab so einen extremen Bruch mit diesem traditionellen Zirkus. Wo man immer gesagt hat, man muss davon weg. Und daraus hat sich dann mehr so Theaterzirkus wie Plume, oder auch Cirque du Soleil [entwickelt], wo das immer so ein bisschen theatralisch bleibt, dass die versuchen, irgendwelche Geschichten zu finden und das irgendwie einzubinden in so etwas.

NB: Total narrativ vor allem.

JM: Oder dann tanzorientiert. Phillipe Découflé hat ja ganz viel mit den Tänzern, mit Zirkuskünstlern gearbeitet. Die letzten Jahre hab ich immer mehr so etwas Uneingepacktes [gesehen], also nicht in Tanz oder Choreographie eingepackt, auch nicht in Theater eingepackt, sondern plötzlich einfach nur noch Zirkus. So ganz schön. Wo ich einen Aha-Effekt hatte: 'Äh, das ist ja voll cool, dass ist an sich einfach so schön, jemanden zu sehen, der einfach nur Handstände macht, ohne dass er dann zwischendrin irgendwie so schlechtes Theater macht oder irgendwelche Tanzbewegungen.

NB: Was würdest du als das dem Zirkus Eigene [bezeichnen]? Ist es die Bewegung, das Handstandmachen?

Was ist das eigentlich?

JM: *Un loup pour l'homme*, hast du das gesehen? Das sind vier Akrobaten, die waren auch auf dieser Arte-Doku. Oder Chloé Moglia: da hängt jemand an einer Stange oder an einem Trapez, aber es ist jetzt eigentlich gar keine Figur mehr, sondern da wird das reduziert auf: „Ich hänge an einem Trapez“. Das ist so wie eine Urform von dieser Disziplin. Ich meine, ich habe eine Zeit lang gedacht, ich wollte immer mehr Richtung Tanz, weil ich gedacht habe, die Tänzer haben mehr so eine Einheit. Aber eigentlich ist das ja genau so wie im Zirkus, da gibt es Leute, die dann Jazztanz machen oder Ballett, Steptanz...

NB: Ja es gibt auch Formen und Richtungen, in die man geht und sich entwickelt und trainiert ...

JM: ... und auch im zeitgenössischen Tanz gibt es ja ganz viele verschiedene Richtungen. Aber wie ich an der Zirkusschule war, fand ich das immer interessant, da gibt es so eine Hierarchie von denen, die am meisten riskieren, zu denen, die am wenigsten riskieren. Also quasi von denen, die Flugtrapez machen, zum Clown. Das fand ich eine Zeit lang ziemlich frustrierend, wo ich mir gedacht habe: Der Akrobat und der Jongleur, wie viel verstehen die sich eigentlich noch? Und jetzt habe ich so ein Gefühl, dass das runterkommt auf eine Urform und finde es richtig schön, das zu sehen. Einfach nur dieses Hängen oder Yoann Bourgeois, der am Trampolin immer nur fällt, immer nur fällt, immer nur fällt, immer nur fällt... wo der dann auch keinen Salto mehr braucht, sondern plötzlich so etwas anderes dadurch entsteht, dass man zu so einer puren Zirkusform kommt.

NB: Ja und was ist das dann? Also einerseits ist das ja, dass man was tut vor anderen, vor einem Publikum. Also eigentlich übt man das, was man kann... Ich versuche das irgendwie einzugrenzen, da heranzukommen. Ich will es nicht kaputt machen, weil ich finde das hat eine totale Poesie. Und ich habe jetzt auch viel darüber gelesen, dieses Sich-einer-Gefahr-Aussetzen, die aber im Griff haben, also den Körper an seine Grenzen von dem bringen, was man kann. Das zu erforschen und das dann einem Publikum zu zeigen, dass das das ist, was den Zirkus vielleicht abgrenzt vom Tanz. Also dieses: Ich erforsche den Körper im Raum im Umgang mit Kräften.

JM: Ich finde, Chloé Moglia oder [diese] Akrobaten: ... Man kommt so zu so etwas Essenziellem zurück, als ob man sich besinnt und sagt: Okay, um was geht es da jetzt eigentlich in dieser Disziplin? Bei jemandem, der Handstände macht, geht es um Gleichgewicht. Okay, reicht es dann nicht, dass jemand sich vor dir produziert, der einfach nur dieses Gleichgewicht sucht und diese Suche mit dir teilt quasi? Anstatt sich jetzt ein cooles Kostüm anzuziehen und dazu herrumzuhopsen und so zu tun, als wäre das das Einfachste von der Welt. Obwohl jetzt Chloé Moglia auch nicht unbedingt sagt, dass das jetzt das Schwierigste von der Welt ist, was sie da macht.

NB: Nee, aber darum geht es ja auch nicht. Aber das ist glaube ich auch wichtig beim Zirkus, dass man immer, also als Publikum, das Gefühl hat, man erlebt das irgendwie physisch mit. Also bei einer Trapeznummer habe ich das Gefühl – gut, ich hab auch selber Trapez gemacht, ich weiß, wie sich das anfühlt und ich weiß, was da zerrt und wann man das Gefühl hat, jetzt fliegst du. Also dieser Umschwingpunkt und so Sachen. Klar, das ist nochmal was ganz anderes, wenn der Körper das selber kennt, aber ich finde das das Faszinierende an Zirkus, dass man als Publikum überhaupt nicht diese Distanz hat, die das Sprechtheater zum Beispiel hat, oder die auch der Tanz hat. Also ich brauch bei Tanzstücken oft ganz lange, um da irgendwie drin zu sein. Beim Zirkus ist das ziemlich direkt. Das finde ich irgendwie das Spannende daran. Das hat vielleicht gar nicht mit diesem Knalleffekt zu tun, dass es immer größer, immer gefährlicher, immer schneller sein muss. Bei Chloé Moglia; ich hab sie nie live gesehen, aber ich hatte Videos angeschaut, und ich war total fasziniert davon, wie so... ein Finger, zwei Finger... und dann die andere Hand... Man spürt so richtig, wie schwierig es ist, da hinzukommen. Man würde es gerne selber können, ich glaube, das ist so ein bisschen, das, was da mit drinsteckt. Man träumt sich so ein bisschen rein in den Performer, die Performerin, also hab ich das Gefühl.

JM: Also bei den gefährlichen Zirkuskünsten... Der Jean-Michel Guy, der hat mal über mein Wasserrohr geschrieben: Am Ende wird man eigentlich selber zum Monster, weil man sich das anschaut. Weil man da zuguckt, wie sich jemand vielleicht gleich ertränkt oder so und sich dann auch fragt: Wieso schau' ich mir das eigentlich an? Was schau' ich mir da an? Und bei denen, die ja eigentlich viel riskieren, ist ja auch immer so etwas, wo du dir denkst: „Hä, wieso schau ich mir das [an]? Da gibt es jemanden, der sich quasi in Lebensgefahr begibt. Da gibt es so eine Faszination. Und dass der das aber beherrscht!

NB: Ja, und dass er es freiwillig macht.

JM: Ja, aber das ist so etwas, wo es mehr zu diesem Essentiellen zurückgeht, finde ich, wo man eben nicht mehr so tut, als wäre das das Allergefährlichste von der Welt, sondern wo plötzlich jemand über ein Hochseil einfach ganz schön und bedächtig und konzentriert drübersteigt. Aber dann hatte ich das Gefühl, das gibt dir eben auch ein Feedback, wo du denkst: ... Öh, wieso schaue ich mir das an? Wieso macht er das? Wieso begibt der sich in diese Gefahr? Aber gleichzeitig hat das auch was Schönes? So eine Faszination, die sich ergibt.

NB: Ja, ich habe ja Yoann Bourgeois in deiner Röhre [gesehen]. - Es ist *noustube*, oder?

JM: Also *noustube*... Yoann Bourgeois war so eine Ausnahme.

NB: Normalerweise bist du das?

JM: Also normalerweise bin ich das oder ich mit jemand anders. Ich hab jetzt auch ein Duett gemacht mit meiner Freundin. Die macht ein Solo, ich mache ein Solo und wir machen ein Duo. Aber normalerweise bin ich kein Rohrverleih für irgendwelche Leute, ja. Sondern die Idee von diesem *noustube* war, weil so viele Leute da reinsteigen wollten und ausprobieren wollten, wie sich das anfühlt und was das ist da drin, und weil ich dann so viele verschiedene Leute gesehen hab, die so einen ganz anderen Einstieg haben, in Sachen Wasser und aber auch vom Objekt her - so ein Bezug der ganz, ganz, ganz verschieden war, da habe ich gedacht: Das ist aber interessant, wenn das wie so eine Vitrine wird. Also zum Beispiel meine Freundin ist 1,50 groß, da wird plötzlich dieses Rohr riesig, ja. Ich bin 1,85 groß und dann ist das viel kleiner, ja. Dass diese verschiedenen Menschen wie in einer Vitrine sich darstellen. Und eben mit der Schwierigkeit, dass man da unter Wasser ist. Diese extreme Situation von diesem Nichtatmen und kompletten Exponiertsein da, löst so eine Emotion von sich aus, da kann man nicht so tun, als ob, sondern wenn man unter Wasser ist, dann hält man seine Luft an und das kann man halt nur eine bestimmte Zeit lang machen und dann geht man wieder hoch. Diesen Moment, dieses Apnée, das teilt er eben dann mit den Zuschauern. Das war die Idee vom *noustube* und es gibt. ich glaube, 22 verschiedene Stücke von ganz verschiedenen Leuten: Clowns, Performern, Akrobaten, Tänzern, alles durcheinander gemischt. Mit auch ganz, ganz, ganz verschiedenen Ansatzweisen, was die da mit diesem Wasserrohr da gemacht haben.

NB: Also ich hab, wie gesagt, Yoann gesehen, live, und ich habe mir viele Youtube-Videos angeguckt, auch die auf deiner Seite waren und fand das extrem spannend zu sehen, wie unterschiedlich der Mensch ist, der da drin ist. Auch was die Kleidung angeht, finde ich das total spannend. Es gibt welche, die sich richtig darstellen, hab ich das Gefühl. Bei Yoann hatte ich das Gefühl, ich bin komplett in seinem Kopf. Ich habe mich schon auch gefragt, es ist eigentümlich, das Gesicht so verzerrt zu sehen. Da war aber auch der Text total präsent und Marie Fonte auf dem ...

JM: auf der *Balancoire*

NB: Das war eher ein Duett und ich hatte das Gefühl, ich überlege mir, was ist er jetzt in der Situation?

JM: Wo hast du es gesehen? In Paris?

NB: in Paris, im Théâtre de la Ville im Garten.

JM: Im Théâtre de la Ville?

NB: Ja, ja genau, das war in Richtung Tuileries... als das Theater umgebaut worden ist. Also ich finde, es ist ganz, ganz unterschiedlich, mit was für einer Haltung die Leute da rangehen und ich finde, was auch ganz viel ausmacht - ich bin Kostümbildnerin, das interessiert mich natürlich besonders, was das macht - die Kleidung, Also du hast ja ein Hemd an, was du ausziehst und wieder anziehst, oder? Was ist das für dich? Oder ist es ein Impuls?

JM: Impuls?!

NB: Ja, was weiß ich, ...

JM: Hm, dieses Hemd ist wie so eine zweite Haut. Also für mich ist das so: Ich habe das Gefühl, es geht von so von außen nach innen. Also von einer Oberfläche aus, von mir, zu so etwas, was tiefer in mir drin ist. Und dieses Hemd ausziehen ist für mich wie eine zweite Haut nochmal ausziehen. Ja, das ist so ein Moment, wie jonglieren, oder wie als wäre da noch jemand anders, so eine Hülle, die dann da im Wasser schwebt um mich herum. Das ist so ein Thema auf jeden Fall, so irgendwo hinzugehen, wo man eigentlich nicht bleiben kann. So in der tiefsten Tiefe. Ich gehe zwar an die Oberfläche um wieder zu atmen, aber da gibt es trotzdem so eine Möglichkeit, unten zu bleiben.

NB: Aus dem Publikum sieht man den Kopf zum Beispiel nicht, wenn man auftaucht, dann sieht man den Körper. Dadurch, dass der Körper ja auch so vergrößert ist, ist man total fokussiert auf den Körper, und es ist plötzlich [ein] Körper ohne Kopf.

JM: Also meine Form geht viel um diesen Zyklus. Rauf, runter, rauf, runter, rauf, runter. Dieses Lufteinatmen versuche ich eben in diesem Zyklus so zu halten, dass ich nicht oben bleiben muss. Nie. Also, ich könnte auch mal drei Minuten unten bleiben, aber dann bräuchte ich halt fünf Minuten um mich zu regenerieren. Wenn ich so einen Rhythmus finde, der immer wieder nach oben und nach unten geht, dann verschwindet das Atmen plötzlich und man ist eigentlich nur noch unten.

NB: Es hat auch was Meditatives. Man kommt als Zuschauer auch rein, in den Rhythmus. Am Anfang ist es erst einmal strange, und dann hat man erst einmal Angst.

JM: Ja, ich bin auch durch eine Phase gegangen, wo ich so das Gefühl hatte, es hat so etwas Autistisches. So eine komplette Isolation. Meine Techniker haben mir dann immer erzählt, was draußen passiert ist, welches Kind irgendwas gesagt hat...

NB: ...du kriegst nichts mit davon, in der Röhre, oder?

JM: Nee, nee. Irgendwann hab ich das dann irgendwie geschafft, das wieder so umzudrehen, dann ging es über meine Vorstellung einfach. Zu wissen, da ist Publikum. Zu wissen, das schaut mich an. Ich bin jetzt kein Spezialist von Peepshows, aber ich hab' mir gedacht, so ein bisschen muss das sein in der Peepshow, wenn man weiß, man wird angeschaut, und dann kann man flirten – flirten ist vielleicht nicht das richtige Wort – aber man wird ja ein bisschen aufgeladen, finde ich, auf einer Bühne, von diesem Angeschautwerden.

NB: Naja, man hat so viele Projektionen, die auf einen gerichtet sind, wie Zuschauer da sind, sozusagen.

JM: Eine Zeit lang hatte ich das Gefühl, das entleert mich komplett dieses Rohr. Ich gebe da voll viel Energie, das geht alles raus und es kommt nichts zurück. Und nur über die Vorstellung konnte ich da wieder Energie aufladen für mich.

NB: Das heißt, es ist ja nicht wie auf einer Bühne, da nimmst du es ja physisch wahr, was das Publikum spiegelt, da ist es irgendwie da.

JM: Ja, das war so dieser Peepshow-Vergleich, wo du dir denkst, okay, da ist jetzt jemand, der weiß, dass man angeschaut wird, aber er weiß nicht von wem und wie und irgendwie diese ganzen Sachen. Dass man eben ein paar Schlüssel hat, die man anwenden kann. Wo man weiß, okay, wenn ich so oder so oder so mich in diesem Rohr aufhalte, dann weckt das ein Interesse oder so. Ich finde auch, es funktioniert besser, wenn die Leute näher am Rohr [sind], also, wenn man nicht so weit weg ist. Nicht so: 'Ah, was macht der da hinten, wie so ein Goldfisch', sondern umso näher. Ich hab es jetzt auch sehr oft von anderen gesehen, und ich bin immer noch fasziniert, wo man so Details sieht, und wie das sich verformt. Auch immer so dieser Moment, wo ich mir denke, „Ey, wieso schau ich mir das an? Also wieso wollen die da unten sein, unter Wasser?“ Es hat ja so ein bisschen was Morbides. Und ja, man wird eben zum Zuschauer, zum Témoin, zum Zeugen von irgend so einer Performance, die eben einen Schritt weiter geht. So wie jemand, der über ein Hochseil geht. Wo es eine ganz konkrete Gefahr gibt, die dann da auch ganz konkret vor dir ist.

NB: Es ist ja auch das, dass man das Gefühl hat, der Künstler fühlt sich irgendwie wohl da drin. Also in diesem

Raum, in dieser Gefahr. Er kennt das. Das ist irgendwie das Spannende. Als ich aus dem Stück von Yoann Bourgeois rausgegangen bin... Es war so ein Gefühl, das kannte ich überhaupt nicht vorher. Also, ich habe auch relativ eher klassischen Zirkus gesehen und da geht man raus und ist erst einmal komplett platt, weil man so viel durchlebt hat, so viele Emotionen, und irgendwie mitgefiebert hat. Und bei Yoann bin ich rausgegangen und es war so eine ganz eigentümliche melancholische Beklemmung. Ich kann mich erinnern, als er in der Röhre war – klar mit dem Text - und die eine fliegt und ist total frei und eingesperrt und er, er ist da drin und ich gucke eigentlich im Prinzip jemandem zu, der kurz davor ist, sich zu ertränken. Will das machen, hat das im Griff, und ich kann da jetzt nicht eingreifen. Es ist wie jemandem dabei zuzugucken, der eine schwere Krise durchlebt und sich so öffnet. Und das dann aber im Griff hat und dann steht man da und du denkst dir, okay, ich konnte das miterleben, aber ich habe da keinen Einfluss drauf..

JM: Ja, dieses Stück, ich meine, es thematisiert ja auch ganz klar diesen Suizid, der dann da am Ende auch ausgesprochen wird. Im Text. Obwohl ich finde, irgendwie so zu sehen, dieser Text von jemandem, der so völlig deprimiert ist, und diese Metapher von diesem Rohr, wo jemand so unter Wasser ist, das hängt total zusammen. Wo du dir denkst, wie kriege ich so jemanden dann wieder an die Oberfläche? Und der ist da unten und hat sich daran gewöhnt irgendwie, dass alles so dumpf um einen ist.

NB: Ja, aber es ist ja auch nicht nur das. Die Videoaufnahmen, die ich von deiner Performance gesehen hab, da ist ja schon auch mehr eine Freude dabei, also habe ich das Gefühl.

JM: Ja, meine geht eben mehr so quasi von was Lustigem [aus] fast. Am Anfang, wo ich so denk: „üh, das ist ja interessant, jetzt bin ich da unter Wasser..“ Ich schau mir die Leute am Anfang an und dann schau' ich es mir eben durchs Wasser nochmal an. Anscheinend hab ich so eine lustige Energie da, weil ich immer schon so ein Feedback bekomme. Die Leute sind mit mir dabei, und dann wird das aber immer stiller. (Ich hab auch keine Musik.) Und dann wird das immer stiller und immer stiller und immer stiller und ich habe auch so eine Reduktion von Bewegung. Es ist genial, wenn du das Wasser im Rohr mal bewegt hast, dann stellst du deinen großen Zeh unten in die Mitte und drehst dich halt zwei, drei Minuten lang. Und kannst irgendwie nur noch so gucken. We auf so einer Drehbühne oder wie so eine Museumsfigur, die dann von überall angeschaut werden kann. Wie so in einem Scanner. Du kannst dich halt von allen Seiten zeigen ohne viel Aufwand zu betreiben. Ja, und dann lädt dich das zu einer bestimmten Schnelligkeit von Bewegung ein, dieses Wasser. Also dieser Bezug zu diesem Element und von diesen verschiedenen „Noustubisten“, ist sehr interessant. Wo manche wirklich krass Angst haben da davor und andere sind völlig *à l'aise*, völlig daheim.

NB: Einer ist auch nackt in der Röhre?

JM: Zwei.

NB: Zwei? Das habe ich auch nicht live gesehen, aber eine Aufnahme, und das ist noch krasser von dem Gefühl: Was gucke ich mir jetzt da [an]? Ich meine, das ist viel fremder auf eine Art und Weise, weil man selten einen Körper, einen nackten Körper, aus all diesen Positionen sieht. Das Gefühl, dass man da jetzt Voyeurist ist, führt finde ich dazu – also live ist das bestimmt anders – dass man selber eine Distanz dazu aufbaut, also bei mir zumindest. Nochmal die Frage: Was ist eigentlich eine Schutzhülle, so eine zweite Haut, was ist Kostüm um einen herum, für den oder diejenige, der da performt?

JM: Ja, und gleichzeitig dieses da in diesem Rohr, im Wasser, isoliert [sein]... Du hörst eigentlich nicht, was da draußen passiert, und hast wirklich so ein eigenes Erlebnis dadurch und stellst dich dann wirklich so dar. Wenn du das nackt machen willst, dann machst du das halt nackt und sonst wie du halt willst. Und dem Zuschauer, machst dem so Türen auf in eine Intimität und in Details, weil das auch so vergrößert, und eine Fragilität auch... In so ein Sein einfach, hab ich so das Gefühl. Du bist dann da einfach nur noch Mensch, und lässt dich da dann anschauen. Und anfühlen. Wenn ich mir die Stücke anschau, ich ertappe mich dann auch immer, dass ich anfangs, mit zu atmen oder denke mir, ich habe jetzt schon fünfmal geatmet und die Person hat bisher noch gar nicht geatmet.

NB: Und jetzt atmet sie aus!

JM: Wo man sich so, ja so sich in den hineinversetzt, das so mitlebt. Ja, das ist schon interessant. Ein cooles Objekt.

NB: Ja, ziemlich. Und so ganz eigenartig. Von Cirque du Soleil gibt es das, was in Las Vegas spielt... [gemeint war *Zumanity*]

JM: Unter Wasser: „Ö“

NB: Die haben doch auch so eine große Wasserschale. Aber das ist ja was völlig anderes, das ist ja eher wie so die Meerjungfrauen, die durch die Schale flutschen, also eher wie so Synchronschwimmen von der Bewegung her. Woher kam die Idee, Wasser als Element...

JM: Bei mir?

NB: Ja.

JM: Also ich habe eine längere Zeit mit Kitsou Dubois gearbeitet, und wir haben vor allem unter Wasser gearbeitet. Das ist ja immer diese Choreographin zur Schwerelosigkeit, die auch immer ganz viele Zirkuskünstler und Tänzer in diese Parabelflüge mitgenommen hat. Ich hab auch einen gemacht. Mit Mathurin Bolze. Jean Vinet, der dieses *La Brèche* in Cherbourg gegründet hat, der war Directeur pédagogique in Châlons davor. Der hat so eine Idee gehabt, quasi wie eine Jahrmarktsatmosphäre zu schaffen, hat das genannt: *Les baraques*, und hat acht Zirkuskünstlern so eine Carte Blanche da vorgeschlagen. Ich glaube wir haben so 8000, 10.000 Euro bekommen, jeder, und sollten so eine *baraque* und ein Stück kreieren, wo dann die Zuschauer von einer Bude zur nächsten... Mit der Idee: die Wurzel des Zirkus', der Jahrmarkt, diese Phänomene, Kuriositäten, der dickste Mann der Welt oder die Frau mit zwei Köpfen oder *La femme à barbe*, also die Frau mit Bart... und dann war das eben so eine Vermischung von. Wo ich gedacht hab: „Hey, ich würde gerne was spielen, was 360° ist. Das ist so was, was mir ziemlich gut gefällt, wo man eine Kontrolle verliert, von dem was man zeigt, und mehr ist, habe ich das Gefühl. Weil man dieses Bild nicht mehr kontrollieren kann. Auf einer Bühne, da kann man geometrische Formen oder so immer ganz genau kontrollieren; wie man das zeigen will, wie man sich präsentieren will. Und da fällt so etwas weg, in diesem Kreis, in diesem runden. Und genau zu der Zeit hatte ich mich im Wasser ziemlich wohl gefühlt. Ich fand das ein super Element und hab mir gedacht – Ah, da was unter Wasser machen, wie könnte man das denn machen? Ich wollte eigentlich ein Rohr, das viel größer ist. Dann hat mir aber der, der das gebaut hat in Paris gesagt, naja...

NB: Es wird schwer.

JM: ...da gibt es dann viel zu viel Wasserdruck, und das wird dann ziemlich kompliziert mit dem Aufbau und so. Die haben es dann trotzdem bauen müssen.

NB: Es ist ein Plexiglasrohr am Stück sozusagen?

JM: Ja.

NB: Aus einem Guss?

JM: Nee, das ist zusammengeklebt. Das sind zwei halbe, die sie da in so einem Ofen formen. Ja und wie es dann fertig war, das Stück, und wir getourt haben mit diesen *baraques*, da kamen dann Leute an und haben gesagt: „Ah, ich hab' den dritten Teil von *Starwars* gesehen, da gibt es auch so ein Rohr. Der Bacta-Tank.“ Dann hab ich gesagt: „Ahaaa, der!“, „Ja, Alien 4, da gibt es auch so ein Rohr, wo die ganzen Alien-Klone drin sind“ - „Ah, okay, ja stimmt“. Da kamen irgendwie so ganz viele Referenzen: Kō Murobushi von Sankai Yuku, der hat auch so ein Stück gemacht, aber mit Schnorchel und so einem kleineren Rohr, also auch unter Wasser. Also da gibt es so eine Thematik, die es schon länger gibt zu Performance unter Wasser. Da gibt es auch so einen Typen in New York, der hat sich mal ewig lange ins Eis gesetzt und hat versucht, sich eine Woche lang in so eine Wasserkugel unter Wasser so mit Atemgerät [einschließen zu lassen]. Hat das aber dann abgebrochen. Das war dann irgendwie doch zu krass.

NB: Ja oder Marina Abramovic auf Eis, aber dann ist es halt Eis. Aber das ist ein anderes Thema.

JM: Jaja, der hat sich in so Eis einschließen lassen. In so einen Eiscube. Und das hat er durchgehalten eine

Woche. Eine Herangehensweise von mir in dem Rohr, ist also dieser Zyklus, den es da gibt mit dem Atmen, dieses Einatmen und Schwimmen, Ausatmen und Untergehen. Das sind diese zwei Elemente, das hat mich an das Jonglieren erinnert: „Also irgendwie habe ich das Gefühl, ich jongliere mich selbst.“ Wo ich so das Gefühl hatte, ich steig auf, ich geh unter, ich steig auf, ich geh unter. Also es gibt diesen Zyklus, wie wenn man Bälle in de Luft wirft. Du kannst da oben sein, immer eingeatmet lassen. Du hast eingeatmet und schwimmst dann wirklich an der Oberfläche, musst überhaupt nichts machen, und machst einmal „Schhhh“ - atmest einmal aus und gehst dann wieder unter. Wenn du unten bist, kannst du dann so ein bisschen hüpfen, kommst wieder an die Oberfläche, atmest wieder ein und schwimmst wieder da oben. Dann kann man damit, mit diesen verschiedenen Elementen so spielen. Wenn du jetzt immer ausgeatmet lässt, dann ist es so wie wenn du auf dem Mond springen würdest, so weil du so langsam wieder untergehst.

Jonglieren. Jonglieren unter Wasser. Sich selbst jonglieren. Ich habe doch eine Feldenkrais-Ausbildung gemacht. Feldenkrais... da gibt es so eine Idee, dass man, wenn man mit jemandem arbeitet, dem erst einmal alles zeigt oder mit dem nochmal erfährt, was er eigentlich super gut kann. Man geht nie an irgendwelche Limits. Weil wir nie irgendwen zwingen: „Schau mal, das – diese Bewegung kannst du überhaupt nicht machen.“ Sondern du zeigst ihm nur die Bewegungen, die er machen kann. Das gibt so ein Vertrauensgefühl, das sich auch wirklich einstellt, wo man auch nochmal was loslassen kann. Von dem Punkt kannst du dann Sachen erforschen, die du nicht kennst. An Orte gehen, an Bewegungen kommen, wo das Neuland ist. Und das war auch so eine Idee in den Workshops, die ich gebe, wo ich sage: „Das was ihr könnt im Jonglieren, was ihr gelernt habt, diese Sensibilität, die ihr habt mit den Objekten, das kann man transponieren auf Körper. Jongliert euch doch mal selbst durch den Raum.“ Und das kann eben ein Tänzer gar nicht machen in der Art. Dieses Know-How von: Wie gehe ich mit Objekten um? Oder welchen Rhythmus, welche verschiedenen Kombinationen von Würfeln sich jetzt da ergibt und alles. Da bin ich jetzt vielleicht auch schon voll oldschool in der Herangehensweise.

NB: Ja, aber das ist ja eine Perspektive-Sache. Wenn ich dich richtig verstehe, beobachtest du dich oder deinen Körper als Objekt, was du manipulierst.

JM: Genau. Ich kann ja so zum Beispiel sagen: Ich gehe jetzt auf den Boden und manipulierte den Boden. [Jemand], der sich das anschaut, der sagt: Ah, ein Tänzer, der jetzt auf dem Boden irgendwelche coolen Bewegungen macht. Aber für einen Jongleur ist das eben voll konkret, weil er diese Sensibilität hat zu den Objekten, die er sich erarbeitet hat. Einen bestimmten Rhythmus auch, was dieses Jonglieren durch die Gravitation ausmacht, weil die konstant ist. Auf jeden Fall, wenn man nicht unter Wasser ist. Dann gibt es so eine eigene Art von Bewegung, die eben jongleurspezifisch ist. Das sind so Ideen. Oder man sagt das immer: jemand jongliert mit Wörtern. Na, ein Jongleur kann das halt besser beurteilen. (lacht) Oder mit Noten...

Das war lustig, ich habe jetzt in München mit einem zeitgenössischen Komponisten gearbeitet. Also der wollte mich, um mit Sängern zu arbeiten, um da Objekte mit in das Stück einzubringen. Irgendwann habe ich mir dann gedacht: „Ey, die müssten einfach nur diese Objekte nach einer Parti[tur] bewegen. Die sind ja so oberkrass präzise im Rhythmus.“

Man könnte ja sagen: das Objekt höher ist eine höhere Note und das Objekt tiefer ist eine tiefere Note. Und dann könnte man irgendwelche andere Notationen machen, ob man was dreht, oder irgendetwas anderes damit macht. Und man hat plötzlich da ein Ensemble von Objektmanipulatoren, die aber das Objekt nicht manipulieren, sondern die das dann musizieren quasi. Die würden das dann Tonleitern rauf- und runterbewegen.

Wo ich mit denen am Anfang gearbeitet hab, war das so: Also man kann das jetzt so abstürzen lassen, das Objekt. Wenn man einen Stuhl weitergibt bei verschiedenen Leuten und dann versucht, so eine konstante Bewegung zu haben, die sich nie verändert, von der Geschwindigkeit her, dann kann man da ein bisschen Gewürze dazugeben, dass es ein bisschen interessanter wird... die Gewürze, die haben die ja schon auf ihren Partituren stehen! Da soll der Komponist einfach eine Partitur dazu schreiben, zur Bewegung, Das ist die voll coole Objektmanipulation, die für einen Jongleur megaschwer einprägsam wäre, und für jemanden, der das die ganze Zeit macht, sich Partituren einprägt, würde das vielleicht ganz komplizierte Rhythmen und so [ergeben], die aber dann wiederproduzierbar sind. Nicht so, wie wenn man improvisiert, kann man ja irgendwelches coolkrasses Zeug machen, was man aber ja nie mehr wieder machen könnte. Und da kann man das dann plötzlich wiederholen.

NB: Ja, das ist spannend. Im Tanz gibt es ja auch Versuche, Tanz zu notieren. Aber das ist interessant, sich das zu überlegen: Wie ist es für jemanden, der eigentlich Musiker ist, in ein anderes Feld einzutauchen, aber mit der Herangehensweise, die der hat. Ich habe mich auch gefragt: Wo ist denn der genaue Unterschied



zwischen zeitgenössischem Tanz, zeitgenössischem Zirkus, zeitgenössischem Theater, zeitgenössischer Musik? Wahrscheinlich in dem, was man gelernt hat. Also was einen fasziniert und was man sich als Vokabular, oder als Sprache angeeignet hat. Wahrscheinlich ist es das.

JM: Das ist ja auch die Idee gewesen von mir, wo ich mir gedacht habe: Mensch, manche Sachen, die scheinen irgendwas zu sein, aber für den, der es macht, der verwendet eine ganz bestimmte Sprache, die ihm eigen ist oder die er gelernt hat ewig lang. Und die aber einfach transponiert auf etwas anderes. Sagt, okay, ich jongliere meinen Körper durch den Raum. Das würde wahrscheinlich schon ziemlich wie Tanz ausschauen. Oder eben ein Musiker bewegt ein Objekt musikalisch durch den Raum, und jemand würde sagen: „Das ist ja der voll coole Jongleur!“ Bloß für den, der es macht, ist es eigentlich...

NB: ...Musik.

JM: Ja, genau. Weil das so das Konkreteste ist für ihn, was es gibt, und das Einfachste. Dann benutzt er es einfach. Also das Coole an dieser Idee, finde ich, ist, dieses komplette Neuland gibt es dann gar nicht mehr. Sondern man kommt immer mit einem Rucksack voll mit Erlebnissen, Informationen, Sachen, die man gelernt hat auf allen möglichen Gebieten, und findet plötzlich so Vermischungen, so Konnektionen von den Sachen, die es ja einfach gibt. Das komplett Isolierte gibt es ja eigentlich gar nicht.

NB: Das ist ja auch wie ein Sprachkontakt. Jeder Mensch hat seine eigene Sprache, wir bewegen uns in einem Sprachraum, wo wir uns die Zeichen teilen. Man versucht sich da heranzutasten mit dem, was man an Vokabular und an Ausdrucksmöglichkeiten hat und tauscht sich aber natürlich aus mit anderen. Der spannende Punkt ist der, wo sich es trifft und wo sich es versteht. Das ist eine schöne Herangehensweise das auf die verschiedenen, sehr „spezialisierten“, Künste zu übertragen.

JM: Man hat mir immer weismachen wolle, ewig lang, wenn man die und die und die und die Bewegung hintereinander ausführen kann, dann kann man tanzen. Plötzlich sagst du dir: Nee, das kann man auch ganz anders angehen, diese Sache. Ich muss nicht da hingehen und von Null anfangen. Also manchmal wird einem das so..

NB: Ja, man kommt mit dem Gefühl da rein, dass man eigentlich

JM: ... dass man überhaupt nichts weiß, und viele Lehrer hingehen und dir sagen: fängst von Null an, weißt nichts.

Ich sage immer zu den Jongleuren: Also, Improvisation: Wie bist du denn jetzt von daheim bis hier hergekommen? Also, da kam plötzlich ein Bus, da bist du stehengeblieben, da bist du nicht einfach weitergelaufen, als gäbe es den nicht. Auf deinem Weg hat dich jemand angerufen, du hast dann noch irgendwelche Rendez-Vous ausgemacht währenddessen. Hast einfach alles improvisiert aber bist dabei von A nach B gegangen und hast dich selbst dabei durch den Raum jongliert und noch krass viel anderes Zeug gemacht. Plötzlich ist man in so einem Studio und jemand will einem weismachen, dass man überhaupt nichts weiß. Und dann denkst du dir so: „Ey, du, eigentlich weißt du das alles schon, was du dir hier erarbeiten willst“, weil du plötzlich denkst, du weißt es nicht mehr. Dieses Bewusstsein wieder zu schaffen, weißt du. Da gibt es ja Improvisationstheorien, wie man so Improvisation beschreiben kann, dass sich Sachen transformieren, dass du plötzlich irgendwas aufhörst und etwas ganz anderes machst, so einen Cut machst, in dem, was du machst, oder so eine Kontinuität von einer Sache immer weiterführst, und dann sagst du: Cut! Es ist ganz einfach, du bist dabei irgendwas zu machen und jemand ruft dich an: machst du einfach einen Cut und gehst ran. Das macht man die ganze Zeit. Das ist nicht etwas, das völlig abstrus plötzlich daherkommt. Oder die ganzen Manipulationen, die jeder den ganzen Tag macht. Oder du sagst den Jongleuren dann auch: Zähneputzen, Schreiben! Das ist voll krass – Manipulation von einem Stift: haben wir gelernt, Jahre lang! Irgendwelche Bewegungen zu machen, was du danach sogar noch lesen kannst. Plötzlich, wenn du es mit deiner anderen Hand versuchst, oder mit deinem Fuß, weißt du: Ah, okay, das dauert seine Zeit, sich zu spezialisieren und zu wissen, wie fein man eigentlich diesen Stift manipuliert. Da gibt es ja alles mögliche...

NB: Autofahren.

JM: Ja, Autofahren. Überhaupt nur Laufen ist schon voll krass.

NB: Bühnen- und Kostümbild, das ist ja die Kunst, was man an Räumen und Figuren, die man gesehen hat, die man irgendwie schon mal erlebt hat, die zu beschreiben und dann zu bauen. Das, was man lernt, ist wie man es baut, aber im Prinzip hat man die Räume ja. Lernt man die kennen, man sieht die, man erinnert sich daran, das ist so ähnlich wie mit Bewegungen im Prinzip.

JM: Ich weiß nicht, wer das gesagt hat: Aber im Prinzip die einzige Limitierung, die wir haben können, unsere *Imaginaire*. Das ist auch so ein interessanter Ansatz finde ich, wie man größer machen kann, was man sich ausdenken kann. Dann bist du dann auch limitiert und kannst nur bis zu einer bestimmten kulturellen Verkrampfung denken. In dem Workshop, den ich gebe, wenn man sagt: Schreien ist eigentlich nicht unbedingt aggressiv, sondern eigentlich nur Energie, die man da freisetzt. Irgendwie wieder zurückzukommen zu so einer Basis, um Sachen neu zu erfahren, die nicht gleich kulturell irgendwie verwoben sind und dich dadurch hindern, weiterzugehen. Es entwickelt sich ja die ganze Zeit alles und in alle möglichen Richtungen. Also es gibt ja tausend Leute, die dauernd die Grenzen verschieben. Und im Zirkus ist das noch so eine Challenge: Wo sind die Grenzen im Zirkus? In allen möglichen Richtungen: in der Darstellung, in der Technik... Wie kann man die verschieben? Bei den Zirkuskünstlern - ich komme nicht aus so einer komplett intellektuellen Sparte, das ist halt schon krass, wenn ich meine Schüler sehe, und so sehe, wer hat da Musik studiert? Ja, das sind schon nicht die gleichen Leute. Es kommen jetzt auch immer mehr Leute, die darüber nachdenken wollen, die Lust haben, dass das weitergeht, dass das so von dieser niedrigen Kunst wegkommt, sondern sich eben auch zu einer vollen Kunst entwickelt. Da gibt es ja schon einige, die dazu beigetragen haben, dass es eben einen Schritt elaborierter zugeht im Zirkus. Und nicht nur ...datdarattdatdaa... was es jetzt hunderte von Jahren so gegeben hat. Das finde ich schon interessant.

NB: Was ich total toll finde am Zirkus und am Straßentheater, vor allem am Zirkus von der Form her, ist, dass das für alle zugänglich ist. Gerade durch diese körperliche Erfahrung, die man einfach macht - der Mensch ist Körper, unter anderem, aber ist in seinem Sein einfach dadurch definiert, dass es ein Körper im Raum, denkt, für mich zumindest. Das ist mir irgendwie wichtig und das finde ich, steckt in ganz vielen Ansätzen im zeitgenössischen Zirkus drin, dass man einerseits intellektuell reflektiert: Warum machen wir das? Was ist da die Kunst? Wie können wir das schärfen?, aber nicht den Kontakt zu allen verliert, den der Zirkus hat, glaube ich. Diesen ziemlich emotionalen, relativ direkten Zugang zum Publikum. Das finde ich, was so toll ist am Straßentheater und am Zirkus, was ich sehr oft vermisse im Sprechtheater. Es gibt die Momente natürlich auch, aber man muss sich da erst reinfühlen. Für jemanden, der keine Erfahrung hat mit dieser sehr künstlichen Kunstform, mit dem Theater, der hat erst einmal oft total Probleme da heranzukommen.

JM: Ich hab das Gefühl, der Zirkus hat diese Entwicklung viel später angefangen. Die Entwicklung, die es im Theater ja schon seit ewig gibt und den absurden Zirkus, oder was wir heute zeitgenössischen Zirkus nennen: Ich glaube, das ist eben gerade nicht so. Meine Generation auf jeden Fall, da hat es schon gereicht, dass man sich mal eine Jeans angezogen hat und dann war das schon fast oberkrass neu für Zirkus. Oder dass man nicht irgendeine coole Popmusik, sondern mal, was weiß ich, Stravinski als Musik zum Jonglieren verwendet hat. Aber ich meine, heutzutage Stravinski, das ist ja schon oberalt. Das ist ja schon hundert Jahre alt. Der *Sacre du printemps* und der *Mal*, der da voll den Skandal ausgelöst hat, überall.

NB: Ja, das ist für die Leute meiner Generation schwer verständlich, tatsächlich.

JM: Der Zirkus, ich habe das Gefühl, der ist im Moment gerade an so einem *bascule*, wo jetzt was Neues anfängt. Wo die zeitgenössische Kunst plötzlich viel wichtiger wird, wo der zeitgenössische Tanz und nicht der Tanz, den es vor 30, 40 Jahren gab. Sondern dass es einen Austausch gibt mit Kunst, die wirklich heute stattfindet. Aber der Zirkus wird immer als so etwas verkauft, was *tout public*, was für alle irgendwie anzusehen ist, aber ich glaube eben, dass sich das auch weiterentwickelt. Ich meine, mein Wasserrohr, was ja ganz oft in einem Zirkuskontext stattgefunden hat, das ist jetzt auch schon 15 Jahre alt. Ich glaube, eine Methode ist, sich zu sagen: Ich habe jetzt ein bestimmtes Knowhow von Sachen, wie kann ich das [nutzen] – so wie die Tänzer das ja auch gemacht haben. Pina Bausch: Die haben zwar alle noch getanzt, aber plötzlich haben die alle angefangen, irgendwie auch Theater zu spielen. Ja, und der Zirkus, ich finde, der findet sich immer noch. Entwickelt sich. Es ist heute schon viel weniger einfach, so was ganz Unglaubliches, Neues zu präsentieren im Zirkus. Mit Châlons, die da jedes Jahr zwanzig Zirkuskünstler produzieren, oder fünfzehn oder zehn, und die ganzen anderen Zirkusschulen, die alle irgendwie irgendwelche krassen Ideen haben, was sie machen wollen.

NB: Ja, und die Möglichkeit haben, diese Ideen zu entwickeln.

JM: Genau, da gibt es eben schon viele Orte, wo du eine Residenz machen kannst für Zirkus. Wo du das halt auch entwickeln kannst, genau. Aber auch diese Orte, die es da gibt, die wachsen eben auch langsam. Ich war jetzt zweimal mit *Anomalie* in einem Stück. Okay, man könnte schon sagen, das ist eigentlich eher Theater, aber alle, die in dem Stück sind, kommen aus dem Zirkus. Also die meisten, auf jeden Fall. Ist das jetzt Theater? Oder ist das dadurch, dass es eigentlich nur von Zirkuskünstlern gemacht ist, eigentlich doch ein Zirkusstück? Und inwiefern ist es das noch? Es [gibt] ja ganz viele Leute, die sagen: Nö, das ist jetzt kein Zirkus mehr! Heute noch. Aber vielleicht in zehn Jahren ist das mega voll banal und es kann der Zirkuskünstler machen, was er will, (lacht) und hat dann einfach eine Plattform, wo er Sachen zeigen kann, weil es von Zirkuskünstlern gemacht ist. So wie bei den Tänzern, die plötzlich nur noch Sprechtheater machen, oder Jérôme Bel, [der] eineinhalb Stunden Fußball spielt. Ich weiß noch, Thierry André mit einem Jongleur, Freund von mir, der hat so ein 25 Minuten-, 30-Minuten-Stück gemacht, ein voll cooles, aber halt vor zwanzig Jahren. Da gab es absolut keinen Markt für 25-Minuten-Stücke und heute ist das voll banal. Heute machen sie alle irgendwelche Parcours in den Theatern, wo die Leute von einer Station zur nächsten laufen, ist voll cool. Zu der Zeit gab es das halt einfach nicht. Ich hab eine Freundin, die ist jetzt in Stuttgart, da haben sie eine Figurentheatersektion an der Uni aufgemacht.

NB: An der Uni?

JM: Ja, Figurentheater als Unifach. Irgendwann gibt es das vielleicht für Zirkus auch, dass man das studieren kann. Ich meine, in Frankreich gibt es das ja schon ewig, diese *lycées-cirque*, Zirkusgymnasium, so wie es das auch für Musik gibt. Da hast du 12 oder 14 Stunden die Woche praktischen Zirkusunterricht.

NB: Ja, wie ein Tanz- oder Sportgymnasium

JM: Ja, das haben die halt in Frankreich irgendwie schon ewig. Wo du dann ein Zirkusabitur hast. (Lacht)

NB: (lacht) Ich hab Zirkus während dem Abitur parallel gemacht. Und kein Zirkusabitur gemacht.

JM: Ja, ich habe auch ein Zirkusabitur. Und ein *Bac +2*, also das ist diese eine Form da drüber, für Zirkus auch. Wenn du in Châlons Abschluss machst, hast du ein *Bac +2* in Zirkus.

NB: Du bist als Teenager nach Frankreich gekommen?

JM: Naja, mit zwanzig.

NB: Das heißt, das *bac cirque* hast du dann nachgemacht?

JM: Ich hatte mein Bac schon in Deutschland, mein Abitur. Und nach zwei Jahren machst du dein *bac cirque*, Zirkusabitur, und dann machst du zwei Jahre später dieses *Bac +2*, da kriegst du dann ein Diplom. Wie anerkannt das heute noch ist... Ich hatte jetzt eine Freundin, die mit mir in Châlons war, die ich nach zwanzig Jahren wiedergesehen hab. Die war in Châlons und da gibt es jetzt noch so ein anderes Diplom, wo man ein Zirkuslehrerdiplom hat.

NB: Also nicht, das, was man als Zirkuspädagoge hat, sondern Zirkuslehrer auf höherer Stufe sozusagen?

JM: Doch, Zirkuspädagoge, ja.

NB: Ich glaube, in Deutschland sind das so Weiterbildungen, die man machen kann. Mit einem pädagogischen Studium oder so etwas. Man kann das glaube ich auch als berufsbegleitende Ausbildung machen.

[...]

JM: Was so Körper anstellen können, ist schon sehr faszinierend, finde ich.

NB: Ja, das finde ich auch im Tanz so spannend. Mich fasziniert extrem dieses nonverbale Theater. Es braucht keine Übersetzung. Also keine kulturelle Übersetzung, keine sprachliche Übersetzung. Und das erzählt so wahnsinnig viel, das ist so toll, das macht so viele Welten auf, und das finde ich irgendwie sehr, sehr sehr cool.

Da ist Zirkus ist irgendwie einfach Körper. Körper mit Dingen.

JM: Ja, obwohl - ich habe so ein Problem, wo ich mir denke: Unser Gehirn gehört ja dazu zu unserem Körper und eben, wie ich vorhin gesagt habe, wie krass unser Denken uns von Sachen hindert, wo es eigentlich keinen Grund gibt, dass wir uns da selber inhibieren, und wie stark uns das in unseren Körpern hemmt. Unser Denken - was das für Auswirkungen hat, wie physikalisch das eigentlich ist. Wir haben heute so eine Übung gemacht, einfach, das kannst du mal ausprobieren: Jemanden vom Becken her auf den Bauch drehen, der auf dem Rücken liegt. Drehst du so von dir weg und drehst du wieder zurück. Und dann sagst du dem: „Okay, du bist jetzt genauso entspannt und du denkst jetzt mal: Nee, ich will jetzt nicht, dass die mich auf den Bauch dreht!“ Kannst du nicht mehr drehen.

Die sind alle völlig entspannt, finden es alle voll cool und denken: „Okay, jetzt hab ich das nur gedacht und das hat so eine krasse Auswirkung auf meine Körperorganisation, das ist schon irgendwie Wahnsinn - mein Denken, wie physisch das ist.“

*Vielen herzlichen Dank an Jörg Müller für das Treffen, die Hinweise und das Interview!!*

Interview mit Olli Vuorinen, Jongleur, Gründer und Mitglied der Cie Nuua

Gespräch via Skype am 21. März 2018. Dresden / Barcelona

NB: Hi! So you're in Barcelona – Lucky you!

OV: Yeah, I am here at the moment. Going to France tomorrow. But I think I'm moving back to Finland at the moment, so this thing is kinda be snowy.

NB: Yeah, I thought about talking to you because, as you remember maybe, I took part in your workshop in *Maison des Jonglages* last year, I think, and actually I am writing my thesis on scenography and props and material and costumes in contemporary circus so I wanted to ask you what was your vision about the visual part in contemporary circus and your relationship to matter and material and stuff.

OV: Do you have like a very specific things you will ask? Or is it just like globally about my relation...

NB: Well maybe we could start with what is your vision... do you have a kind of personal definition of what is contemporary circus for you?

OV: At the moment, not really actually. The thing is, I've been bouncing this idea for really long time. And actually, at the moment, it is quite interesting because I think that contemporary circus is redefining itself and these kind conversations goes a lot like what it is, circus, and what it is not and at the moment I have no idea.

NB: Okay. Yeah, I was a bit thinking of this, too, and I think that circus is firstly body art? I thinks that is maybe the one thing that defines circus. But dance is also a kind of body art and performance is body art. So, maybe circus is body art performed by circus artists, I don't know.

OV: Yeah, this is actually like... If I would be an acrobat, I would have a very clear response to this. But as a juggler it's a kind of different, because, what I see is that juggling is a bit apart from all the other circus disciplines that are based on the body. But we are working with props. Like juggling started about 3000 years ago and it's been an art form that did very different things and way before circus is listed. But circus was a first place for juggling, it was the first place were a juggler could do performances that contained only juggling. Before that jugglers were do doing their show, but their in show were stuff like – I don't know – poetry or stand up comedy and magic and juggling, you know. Juggling was always a kind of part of the full show that jugglers were doing. So circus was the first place that would accommodate a juggler doing only a juggling. But then I find it hard to define it. Before, circus was very important as an educational school, in the way that it gathered around all these things that you couldn't see in anywhere else. Things that the zoo is now doing, we were always showing like very human things or something that people didn't know about that we could do with our bodies but as well that shows like freak circuses and all these kind of things. So That's the very place where you could go and you could learn a bit more about humanity. All of this is possible. And then today, I don't feel that this is so important any more, because we have internet where we have seen much weirder things that circus can every propose. So, but, then I think that is very linked to classical circus. But it's not about the relationship that what is contemporary circus like. It's about my idea what is the classical one. So it's something that shows something kind of extreme like that In a very virtuous way. But then contemporary circus is more like trying to relate that in a way, but in the moment the development of it – I'm not very happy about it – is that we start having circus school all around the world. The circus schools started to have disciplines. You enter the school and you do juggling or do trapeze or Chinese pole and that got very big and all those disciplines have been exploited and technically it is at the highest that human can do as well like they have been learning like so many new techniques. But now, if you go to circus school to learn disciplines like Chinese pole, you kind of quickly, or maybe you don't but, you will have this problem that it's so exploited that one thing that people would do, that Chinese Pole that is a bit sticky and grabbed. There's not much new exploitations to be done. Of course, you can always tweak a bit and maybe next year in China somebody does one flip more... but even the flips and stuff, you knows, there's not much more where human can push the limits and that has become really dangerous as well, that we were pushing the limits for a long time. It's too many accidents and too many people dying. Unfortunately, it's true, so, I don't really like the idea of circus's disciplines. Circus's juggling and trapeze and. I don't really buy into that. I used to have this kind of a – maybe a bit romantic – idea, that circus can be something that gathers the misfits of performance

art. So you can perform kind of everything, use everything. There's a lot of freedom that doesn't exist dance or theatre. Or that people who can like, I said that, misfits because there's a lot of circus people who did doing some kind of other arts, but they don't like the conventions of it, and then they get to call it circus, even if it has nothing to do with circus.

NB: It is like the rubbish of 'high culture' theatre.

OV: It can be the rubbish. Sometimes it's rubbish and sometimes it's... look at the punk attitude. She'll go to art school and has a little bit an attitude of: 'Why I should do this?' Like Jamie Lynch or somebody that is like...wtf, it depends how to teach art. You know, art has to come of other stuff and then you start work with shit. So I think that's the kind of what circus a little bit represents. It's a little bit of punk attitude art. You're free of doing whatever you are interested in at time. But then I don't know, is that really like a good definition for contemporary circus? It maybe excludes stuff. So maybe we should search to define something without to exclude other things.

NB: But maybe it's the quite physical relation. I think in all the cases, all the disciplines of traditional or contemporary circus there is this kind of close, intimate relation to props or material or physics. Maybe it's that, I don't know. I saw your piece *Taival*, or the piece of *Nuua* and I think, there is this questioning of: what is human condition in relation to what surrounds us, which human being surrounds us and which physical matter surrounds us and forces surround us. I think juggling is a kind of dealing with gravity, no?

OV: Yeah, definitely. Gravity is a thing I was really obsessed about for years. There is so many jugglers who used to have this conversations all the time. So okay - is this juggling, like that?...if I do this (jongliert mit dem Kaffeelöffel)... Is that juggling? These kind of things jugglers discuss about. And then I said that if juggling is just what we are doing, it is like a thesis... That jugglers would be like... Gravity is still like a very unknown power to human. It's kind of hard to understand like the hole universe is held by, held together with this force. So what creates this force, how we can make that happen. So it's a kind of thing that is a bit mysterious. So jugglers were the only ones playing with it and studying with really fantastic tools. I think it's a very meditative thing. I think that juggling can be an art form, but I think it's a craft. It's a very meditative practice. It concerns other purposes than performing. I don't think performing – the aspect of putting it on stage and calling it an art - it the only thing that it does. But what the craft teaches you is that it will bring yo into relationship with the gravity. So that's something that aesthetically you will be watching things flying in the air. And when you observe yourself doing that for really long time, you create a sense of aesthetics about like the objects in the air. And that's kind of what it brought to me, like what is related to gravity like. But it is something that teach us a lot. And then otherwise, my relationship [to circus] is very much with props as I think, the classical juggling objects like balls, clubs and rings, can be as well used like a tools to develop your motional skills but as well as an eye for rhythm, object and relation that we do have really like puppetry. Like puppets are not used in the same way... well, they have different techniques, but skills are the way that they see things living. It's very differently. As juggling is more like a plastic art, so you see more the movement by the motion of the objects. So I would say that juggling is much more closer to puppetry that it is to circus arts. So, let's say that if there's a difference: There would be puppetry, that makes the objects living, and then there would be a juggling that is just throwing stuff in the air, that is very abstract, like plastic arts. And the old would be that there would be... or these two ranks will be called objects manipulation. So everything between... so it is not like, either juggling, or puppetry, or object manipulation, but all these three thinks are very linked. And I'm, my vision of these much more about that area, that I work with plastic objects. I basically... what I do in my everyday life is that I – how would I explain it – I am an old skate boarder. I used to skate for my life. I am still actually having a board with me (zeigt sein Skateboard). But I don't do any more tricks. You know, it's just a transportation device. The thing is that like, it gives me... I constantly, even if I don't have my board with me, but I just watch the streets, the levels of them, the stars, the benches, the shape of that and I remember cities like that. Like I remember a lot of properties, because of the smoothness of the..., like even if I never skateboarded it. So this becomes automatic, you will have no decision of these things. And then what juggling and all this work with objects may bring is, when I watch objects, like everything, everything that I have here.. I start strange things like looking how they are, like what is the material, how could I move them around (jongliert wieder mit dem Kaffeelöffel, diesmal um seinen Kopf), if they would have a kind of story to tell. Could I make it that it would look nicer when I make a trick with it. And this is like the kind of the sense that it developed. When I need some inspiration, sometimes, I go to the hardware store, look at some pipes and stuff and get them around a juggle them a bit there and try to find things that

I'd like. And then, when I start creating things I already have a lot of images and ideas for props. That's kind of the basics for all my work. Like even *Taival* was started by that. Started by the material and a couple of props, and we started investigating and the further we went through it, we started discovering kind of stories. And then that led into this theme, and then we discovered the theme with the props. So it's a kind of dis-sense that I work with.

NB: And what kind of objects were this, especially for *Taival*? Was it the dog leashes or clothes pins or what was first?

OV: What was the first... Well, the pins were there at the very beginning. And then the dog leashes, they came quite early as well. And the candle wax. Those were the couple of first discoveries and then we had a lot of other stuff and we throw away... like a lot of stuff! We always start creating like this. I never worked in a way that I would figure out a theme that I want to talk about. I don't know, political domination's associations or... I don't have that at the first place. First I have my everyday life, doing my life watching the objects and think like: Okay, hey, I want to do something with this. And it has to be something of like a urge to do it. Oh, this might be interesting! And then we brought the pin in the studio and we start rehearsing with it. It will bring other ideas, other images and most of it is just practice, throw it away, but then we started seeing similarities with those objects and that materials. Like, these fit in! Because of an aesthetic or an idea or a concept or something that we find similarities of what it is about. And then it starts, then starts the kind of process where we show actually the beginnings. If all that was really like a research laboratory.

NB: So, for *Taival*, what is the linking theme? Is it the domination, submission, humility maybe?

OV: Yeah, *Taival* is kind of maybe the first show... The dominance and things was not there at the beginning. First, we were really interested in how we could manipulate each other with the leashes. We found that very curious. You can actually bend people like that and do these kind of movements. And then of course, the image is there straight away, to reinforce that in a way.

NB: Of course, it's attached to. The association it is attached to the object. You think of the torture scenes of Abu Ghureib, for example, with this kind of dog leash. That's one image that, when I saw your website before doing the workshop, I was like: Okay, dog leashes, what? But watching the piece... you underlined all these other relationships that are possible with the dog leash. I didn't feel uncomfortable with this quite violent object.

OV: Yeah, that's good. Some people take the distance to the show that it feels like so much on their body when they watch it that they can't really get into it. What I wanted to say about it... I think, what we wanted to actually create, is that Jouni always does things that are in the edge of: can you laugh at this? Or... can you do this? or... Our sense of humour is kind of dark and a little bit satiric. So I think we were a kind of on this edges, more than political issues and these kind of images, and things that came with it. But that was kind of the idea of it, which Jouni had. It's a kind of funny... but it's not.. but... that kind of hurts, but, does it really? This kind of contrasts. So what we wanted to make the people focus after the show, is that they would find maybe some beautiful things on very dark things. Or that you can see something good in things that are very evil. You can find maybe some perspective on your own hard times in your life or these kind of things that you will develop an eye for seeing these things. For the definition what circus always has to do with, is that the audience is not sure if they are going to see something art related or if it's going to be like an entertainment. I mean, the purpose of it is this. And this would be an important knowing for the audience. I know, it sounds like of prestige to call it art or something, but I mean, that if an entertainment, if the point of it is to go to see the show and you forget about your life and you will be entertained for a while, it's nice, it looks good. And then you see nice tricks. And then you go home and you continue your life. So you kind of got a pause of your everyday life. Everything that you were thinking about that moment. That's great, but that's exactly what Netflix does.

So, I would like to have that contemporary circus would give you – instead of to forget about your own life at the moment, give focus for things. So if they come out of the show, they would think a little differently. They would maybe see their life a bit differently. Maybe, juggling around with objects more. Or taking care of the relationship with the material they have at their house. So that's more the question that to think about the art or entertainment thing. So that circus is something to bring a..

NB: I read a bit about the pieces that the body of the circus artist is a kind of sacrifice. Do you understand that? You kind of live situations of danger, maybe painful situations and you get through this the audience. So the audience is able to live like in this body of the circus artist in the centre on the stage. And it's kind of like this washing effect of catharsis, that you live strong emotions, like physical emotions, as the audience, and then you get out of the show and you are kind of released to your everyday life and you are kind of washed of all this neurotic stuff in your head, I don't know. And I think, this is quite an interesting idea, that the circus artist in his body is a kind of sacrificed, in the metaphoric sense.

OV: Yeah, and there is still very high risk.

NB: I think, that one of the crucial questions of circus is: Why to you oppose yourself to this kind of risk and pain? Why do you do this and I think maybe one of the answers is, that it is like a kind of gift to the audience.

OV: I think the feeling of doing really high jumps is something that you really could do with snowboarding or parachutes. And you get really a rush adrenalin experience. And when you got it, you feel like: Oh, I did this thing ... I think that if you would ask an acrobat, it would be better for him, if he would say, what you just said. To do this for the audience. (lacht) But that's a good question. I think that the most high risk things are usually done with really young people. If you think about circus artists, who are over thirty years old, they don't take that risks any more. And maybe they are the ones who are still doing it, who would say: I will do this for an audience. I am doing these crazy things trying not to get myself hurt, trying to avoid to get myself killed entertaining somebody. But now I think that quite a big part of it is still like young people enjoying jumping on trampoline. And because of the money they do it on stage. But there is definitely a sacrifice to do. All circus arts are really using. They all hurt. Even juggling in a way hurts your head, you know. In a way maybe you don't get that safety... the acrobats actually have more risks of getting injured, so I understand that they are... 'sacrificed' sounds very dramatic.

NB: Yeah, it's a bit overdramatic, maybe.

OV: But maybe it still is an interesting point.

NB: It's more the concept behind this kind of ritual to be, as an audience, watching somebody doing something and kind of projecting yourself into this person.

OV: You have to put that question out when you're talking with an acrobat. Because I don't have that experience and I kind of feel that if I would be in a risk of really hurting myself, badly, constantly, just for to get somebody entertained, I wouldn't do it. That's why I am not an acrobat. That's why I am not a theatre board, we loved that Korean credo-kind of acrobats, because they are usually very intensive people.

NB: And I have another question: What's your vision about the intervention of visual arts in your work or in circus? I actually thought about the role of costumes and the design of props. I am questioning myself about what my profession is doing in this kind of creation or collective creation. Because I think, it is quite different from classical theatre. As in classical theatre you have a kind of theme, text or literature and you are dealing with it. You rehearse, and then, at one quite late part of the creative process, there is the costumes coming and the stage design coming. And I think, in circus this is not possible because if you are dealing with your body, you have to know what is around you. And also dealing with the props, I think you are so focussed on the physical details of the props that an intervention of another one designing it would be... I don't know. What is your vision about this?

OV: I would really love to work with scenographers and costume designers like this is actually really nice to have. [...] I would really like to cooperate theatre arts with scenographers, costume designers and people who are puppet players. I think those are people who inspire me a lot and they are very close to what I do except things that are like other circus things. I think it's just things that the circus people don't concentrate on that much, definitely about money as well. There is so little money, that the first things when you start creating is: What are the most important things to make this thing? So that we make shows where we only have juggling balls for five people and that's all.

NB: And Tee-shirts, and jeans and...



OV: Yeah... Hopeful... There's been a lot fashions in contemporary circus. In one moment there was like.. I think that *Cirque du Soleil* and these modern circuses, they brought like a fantasy to it. There's a lot of fantasy in these shows. And then came a very... the circus people are very romantics, and I think about romantic art. They are all about authenticity, and to be themselves and these kind of things. It's a controversial thought. What I mean is that if you put anything on stage, it will be staged. If I try to be myself, I'm not .

NB: I see, it's this kind of self reflection, when you are showing yourself, you are showing yourself.

OV: Exactly. And that became a fashion in costume design as well that it is very good, because it is very cheap, let us get whatever we want. And at one moment there was a very big thing about the nostalgic France circus. So everybody started wearing things that were used from the old circus things. As having a small reference to it or whatever could be like that is... these were objects that gentlemen jugglers always had: nice suit and a toredo and stuff when they were juggling. Old France. Oh no, this started actually from Poland, usually it was Polish people who wore hats and making their tours. So it was kind of like a Gypsy aesthetics. A little bit like a poor kind of

NB: A bit Hippie?

OV: Yeah, a bit Hippie, but having a grey and black and beige costume. A street boy. That was there for a long time. I think now, I start seeing more... I think the costumes of circus are still very boring. I think that there is still a lot of ways that you could... It's curious which things like - no one knows above but things are stills like costumes artists could make fancier. But it is kind of hard like none of the educations either are like. When we were at school, the costumes were not discussed much. We didn't have workshops, because you could do so much with costumes. So lot of circus people are kind of searching something, you know, these jugglers who wear like elastic Tee-shirts. And it's a lot of hats and shoes and equal stuff that we used to use. But I think that it still can be exploited much more. I think, Phia Menard, her show *Vortex* there was a really interesting costume designer who was part of the show. She started the showing us like.. she was kind of wearing a fat toredo wearing. And she was doing the show with the wind vortex and plastic bags flying and then she would get these things off and the costume was getting smaller and smaller and smaller. Basically all of her shows is about a kind of transformation. She's really interesting like with scenography and pros and stuff she is one of the most inspiring.

NB: So for *Taival*, you have a costume designer in your company, no? Anna Jämsä?

OV: Anna Jämsä, yeah.

NB: So she is working with you within the company or is she only intervening at some point?

OV: Yeah, that's the thing. She come during the end of the creation, make some costumes. That's it. And of course we collaborate during the thing and I send her videos of the materials, so she can have the idea of aesthetics. But until now, we didn't do research, that would start out of the costumes. So its always a kind of aesthetical thing to help whatever we are doing.

NB: I liked her costumes, but I think it is quite a fashion approach to costume. It is fitting completely in the discussion of black and white and the chalk and the wax, so the costumes are fitting into this. And the gently characterize the performers, but not really in an independent artistic vision, maybe. I really liked the costumes when I saw the show, because I am so used to see this businessmen look, so it was a real costume approach to it, but maybe there is more to exploit.

OV: Definitely. I like her costumes, too. She always does a nice work, but we haven't been to a further, downer arts collaboration.

NB: And for the props, it is you, who design them? The choice of the objects used in *Taival* is your personal, or all the performers' choice and design?

OV: Definitely. Maybe it's due to the financial situation as well, but so far I've been doing a lot of times that I

have only me or someone else, for *Taival* it was me and Jouni, for the first show it was me and Luis. We work quite a long time just the two of us, and then we start bringing more people in. In this way we have to know what we are doing and we will bring somebody to continue this part. And moneywise this can't be paid before. It has to be quite efficient at the moment. So when we start a project, I work for free as long as I feel like working for free and when we have money for the project then we start paying for other people and then they work on this as well, but it's hard to bring people under the action of the research as a team, where you would develop something together from the beginning. And this is now changing a little bit. We are making a new project with Jouni and Teo, a light designer, so we design a... Jouni's fun to work so we will do something together but we wanted that Teo's there from the beginning, so we will be doing some planning, sitting and writing. And for light that's a very difficult thing. So we will go tomorrow to a technical approach. He's a light designer, so he will make more technical noise, that's funny. But that's a different process. That's something that I'm learning as well because I have been having a very clear idea of: I want to go that way!

NB: Sure. And the more persons are involved in this process, the more it is getting versatile, or maybe complicated during the process.

OV: Yeah, it's more difficult. Well, it's different. But at the same time it brings a very light thing that I like a lot. The thing is that I am a bit obsessed about my work, so I just don't stop. Whatever it is. So I have hard times to let it go. And in some creations I might be a bit like a control freak because for such a long time I'd been like: Oh, I want that! And then No, no, no, no, no! Switch that one here. So I think, when we start with more people, we will divide the responsibility of it as well. So we will let go of it like this would be a collective thing. What I was something struggling with on *Taival* was that, because it was a kind of messy creation, right away we ended up not doing the show as it has is – because first on stage, there was me, Jouni and Vivi, two Finnish people and then, I got hurt both of my shoulders and I got out, now I go in as an outside and then it was my company and I had the responsibility to design the show. So then we had our outside eye who came to kind of directing the end. All the roles were changing a little bit. We were navigating to these things and this was as Vivi was out.. she wanted it to be clear from the beginning, so that's what happened, when you have all this changing. You have to readjust, so we ended up, like Pau was coordinating the physical work, but we already had the ideas and the visions like me and Jouni wanted to bring and then I was coordinating the music and the sound and like the composition of it.

NB: The dramaturgical work?

OV: Exactly. So I was doing every rehearsal, but I was not the person saying: Do that, or do that. I was more like a kind of outside for that and to say to Pau: Maybe it would be better to go that way, or that way or... So there was a kind of two directors in one moment. But that was only in the moment, when we had to readjust too many moments of the show, that made the process difficult. When you start a show, nobody knows: Let's go that way, go on stage, let's put on the lights and then this is the shape we take together and this is like more clear when everybody says that these are the roles, but when you shuffle them up, no one would know when to go.

NB: So the piece changed, too? I think it was in last spring that I saw the piece in *Maison des Jonglages*. I think it must have changed a bit. Did you adjust other pieces?

OV: After the show was... Like we didn't take anything out or anything in, any scenes or props. But we definitely changed things. We might have changed the order or the way to perform it and we had after the couple of first times on stage we had to do a lot of adjusting of how far things were going and of the intensity. Sometimes we did a show that was really, really funny. Lots of people were laughing during the whole show. We were like: Oh, it's interesting, I think in *Maison des Jonglages*, was it then?

NB: I think the show I saw was... there were laughs.

OV: I think it was before that. We performed in *Maison des Jonglages* twice. Once after a residency and then the actual show in November.

NB: I saw the first one, after the residency, I think.

OV: It was like September or something. I think that was quite a heavy one. But I was really tired and there was a lot of anxiety on it, which was nice, too. And then we had to adjust, that if we didn't want to do a fun thing, what would just make people laugh. People would hurt themselves and then you laugh at them. But we didn't want it to be filled with anxiety either, because the aesthetics are so dark and the music is like that, so that's pushing the same button too much. So we had to balance that out a bit. There was a lot of work with that. But that's a lot of conversation about *Taival*. Where were we at?

NB: No, that's cool! So now, you are working on a new creation with Jouni and the light designer?

OV: I'm doing a lot of stuff at the moment. I am working with one poet in Finland. We will perform in January in France. It will be a kind of demo so far. So she did write it in Finnish, because she didn't have time to do it in English, yet. But later we will translate her poetry on a text that the people would get, so there's a this project that I would have with her and she is doing her text and I am doing some object manipulation and juggling to colour out what she is saying and then she will bring context to whatever I am doing. So I am manipulating kind of floristic things. She's doing a lot of love poetry art.

NB: There's one question that I wanted to ask you: How do you feel about performing in theatres? Like not in traditional circuses or outside? Is it a free choice, or does it have to do with financial stuff and the cooperation?

OV: I think that started at a very early age, I would say. When I was about 15 years old, I was seeing a Phia Menard's show that was called *Transparent*, like a transparency. And she is juggling white silicon ball with transparent, plastic objects. Some different shapes basically. And it's a very visual piece. And that was the first time I would think: Oh, juggling is an art! It was not trying to entertain anyway. I was just watching the different geometry of stuff and then I saw a lot of pieces like that. In Finland, there is not a lot of street art. It's too cold. And there is not much circus tradition either. There is one called *Circus Finlandia*. And there is some smaller circuses that I saw as well, but I saw them when I was a kid and I was very obsessed with juggling when I was watching all the possible video cassettes, that I could find at the moment and then was trying to start juggling two times when I was a kid, and I didn't really like it that much. There wasn't really something that was... The things that I was interested about were quite minimalistic things. So for me it was better when the audience was sitting quiet and watching them. I remember doing a couple of street shows when I was younger, and festivals, and just some random gigs in a bar or somewhere. And all the things I was playing on were kind of small things and detailed and I was always in a way like: People have to watch me!, you know. And naturally I can be a kind of introvert, somehow. I mean, that dirty kid I was, so I was never the most explosive showman and all that Go for it! - thinking that is not natural for me. I always loved that playing around with lighting and atmospheres. Circus has a very different atmosphere. Of course, they have lights there as well. But just the idea of people who see other people there, too. I think, I didn't make a constant choice of it, but at the beginning, when I was a teenager and part of the circus school and everything, I was ... I don't know. It's a really good question, why I went for it, because, was it like a constant choice, that, in the beginning of my career I would be... In the theatre, the things that I was interested in would fit in more. Was it, because I already thought that I would perform it in that kind of atmosphere, that I started creating that way? Now I think, that if I would do street performance, I would start to think about these things. The secret person that I am at the moment, at stage where I am not that interested of getting more money or perform in theatres. I've been doing that for quite a long time now. For me it's just that work place. You have to travel a lot all the time. And then, you stay for a very small time, you do one or two gigs and then you go to another place. So a lot of travels, a lot of time spent on air planes and the blackbox of theatre. It's really a dark place. I went to visit my friends there who performed in a street festival in Belgium and they were having hand fun – like hanging around outside in the sun all day. I thought: That doesn't sound that bad! And the new thing we are creating with Jouni and Teo there we were putting this question as well. Is it going to be a new blackbox show or should we start figuring that our things could be put in an other environment, too, and then it maybe but us into a new mindset.

Like we are living this really interesting moment, because Jouni wants just to create some art but he doesn't want to live as an artist for an artist a really long time, or that he would change it, to work as something else than an artist on touring. So we are putting these questions, how we could create a little bit differently.

But at least, as in juggling it has to do with plastical props, like with rhythm of balls, clubs and rings, I was mostly interested about things that lasted a really long time, that you had to watch it for about five minutes, before you get something out of it. I was never interested in recreations or something. I resist, that I would be

a.. A lot of jugglers show like: Hey, ding, dong chrck... what do you think about this? And then it is over in a second. So I like to get into it. And in the theatre, the focus is there for the people who are watching. You are doing something for five minutes and they won't get bored. At the same time, the cool part of juggling in circus is that it brings so much energy in these kind of tricks.

NB: And energy is going all around you, actually. You have to have the same energy in your back as in your front, for example. If the audience is sitting around you, you have to use all this place, all these directions of the scene and in theatre you can focus a bit more in the direction of the audience or chose the backside of view or of stage.

OV: So the thins that I was interested in in juggling fit in the atmosphere that was highly concentrated. Theatre is much more dense like in the circus or a sites specific show, where you see the other people. When you are in a theatre you watch in a kind of similar way like in a cinema, you're not aware of yourself at all. You are sitting in the dark, there is a kind of not the other people around in the same way. It is a different focus. But that is a good question. There is something that is bothering me about theatre playing, that is you don't get a lot of contact to the audience like they are really sitting in the dark. Even if you give them a little bit of front lights, most of the time you don't see the audience, actually. So you know that they are there, when you are performing, you feel them somehow, but sometimes you see somebody. It's not possible to be aware of there was the one with the grey hair or... I've seem like street performers who would do like use a lot of things like this because it's so close to human. You are there, the audience is there, they react to things that they like, and say if they don't like it. It's very straight and immediately when the shows are over you can start talking with them. There's no distance between you and them. Even in theatres, I like to sit back to the stage, when the show in done and before the people are leaving, at least they say thank you. Or I go to the bar and them. But very often it goes like this: After the show you setting down and the people are already gone. So in one moment I would start to take photographies of the empty theatres. (lacht) It sounds very sad but that's the thing. You go there and do your thing and then people come there, when you are preparing your stuff, during the show, they sit in the dark and when you finished your show, they are gone. So there's not much relationship to them. Or, definitely, it depends on what you are making. It may be a different thing, it's just a space.

NB: But it is a space which has conventions and which has areas: there is the area of the audience and there is the are of art, the artists' and the work. And crossing borders between these spaces is also a kind of violent act sometimes, because you interrupt the conventions, where the persons are in. That's something you have to be aware of. Even if you leave a stage, the conventions of the stage and the audience's place is always there.

OV: I think, all the site specific things and ... these are moving at the moment. People want to go in different spaces. Site specific doesn't exist that much in circus yet.

NB: I met Jörg Müller, the guy with the *noustube*, and that's quite a different approach, because it's something really, really concentrated.

OV: That came to my mind as well. Jörg is amazing. Jörg is one of the people I've been looking up to for doing his art. And he's a cool guy as well. It's a very, very, very pleasant person. These are the water tubes, or...?

NB: Yes

OV: Does he call it circus?

NB: Yeah... I think, I don't know. He calls it the tube. He didn't really reject the title "circus".

OV: I have this personal fight. I was living in France, when I created Nuua company and wanted to create the administration in Finland, to feed Finnish circus environment. Either that we are not much performing in Finland. But financially and all the information about what we do will go into the system of the Finnish cultural thing. There are fundings for what we are doing and what we call circus. As – when we are talking about the definition of it – for me, it never really helped that much to find, what is circus in general. But I tried it more defining what I am doing and why it is important. And then I just call it circus. But also for juggling, and publicity and everything I create. And that the way I renew to the controversy about what circus

arts are. Or maybe not renewing it but just calling my things circus either that it doesn't have a trapeze or something that can be easily linked to it.

NB: Yes, that's my motivation for this theses, to.. I write in German, and there is nearly no literature in German about circus. There is literature from DDR and literature about circus pedagogics, but that's all. And they start to develop circus in high cultural institutions right now. Last year was the first time that there has been circus as a genre in Berlin Theatre Festival. So my motivation is to write in German what circus is good for.

OV: I Think it has been a bit forgotten, it is also a kind of cover of variety and show industry. When you want to do circus in Germany you go to GOP and there's a lots of work there. But the thing is, that it is always the same. There's really no space for new inventions. I Think Finland has been good for that because it hasn't this kind of tradition. So people don't already have an idea of circus when it started institutionalizing. That was the part when the relationship of contemporary circus to traditional circus is that classical circus refuses to these institutions. They want be really independent. I found pout about this when I was in Belgium and we worshipped there about the fundings and these kind of things. In Belgium they have a lot of financials, a lot of money to create stuff. And they contacted the old circuses there and said: Hey, we have money for you! You can have the money and do maybe better shows and stuff! And they really had to go there and try to search them. So the classical circuses want to do their thing and to be independent. They want to make their own money and their own shows. And the contemporary circus, they are in the opposite: We want all the money and the help that we get! These things cost a lot and we are not sure if people will watch it. So Finland doesn't have a lot of the traditional circuses. Everything that was a bit creative and they were creating a new system for. So in Germany, in Germany that really hard, traditional circus is such a strong genre, so that circus is something people think about something that they are already having.

NB: Yes, we have it and there is quite a strong controversial discussion about animals in circus. And everybody has this strong image of traditional circus with this kind of atmosphere, with this iconography, the types and the codes...

OV: In Finland there's this big problem now, that there's about 1.5 million euros that goes to the circus art every year. And one third of it goes to the circus information centre, and one third of it goes to Cirko (?), which is the platform, they to residencies there and they hold shows and they they start doing coproductions with Finnish companies, that's what we are all very happy about. Their first coproduction, was a Danish one... so two thirds of the money for circus doesn't go to create the art. So it became institutionalized and it became recognized, but it didn't help anyone. It helped, of course, there was nice steps but it's very frustrating. It's to host it, to talk about it... [...] So I will move to Finland and try to work a little bit. I am not trying to get too involved in politics, but I will try to see if there are things to do. When things are institutionalizing, there is money coming into and people discuss how to spend the money to develop things. People were not agreeing on things. Some artists have had visions but no idea how to go there, some producers know how to go, but that's not the same places that the artists want to be. So this created a lot of conflict between the people there. [...]

One of my definitions of circus is that is it a little bit stupid. There is this one thing that I really like, that is that it can be really ironic. You can laugh about yourself and some people are now taking themselves too seriously even people who have an more artistic vision of to be like and defending something. But circus artists allow themselves to be silly. And that's this kind of lightness that circus has. What I really don't like at the moment is Finnish contemporary dance, like it is way to philosophical. There is a lot of mental masturbation. They lost lots of irony. [...]

Circus companies always create show they can perform in many different venues. Lights and stuff have to be produced in a way that they can be reproduced anywhere else. [...]

There ten times more juggling people in the world that there are circus people. It is so common. In Europe there is many people living on doing shows only on juggling conventions. But then you are only performing to jugglers. That's a very different way of juggling.

NB: Like a geek community performing in front of themselves.

OV: Exactly. And that is what the Finnish dance companies are doing in Finland.

[...] For performance art in general is that we tend to categorize them too much. This is dance, this is theatre, this is circus. And now we give money for them. And then we create boxes for contemporary circus, classical circus, street circus... [...] at the same time I think it's important to redefine circus. That people think about what it is that we do and that we can talk about stuff. That would be definitely helpful for a lot of people. To redefine what we are doing, that we can stand behind what we are doing. Like an aesthetic eye or whatever it is that circus needs. It never helped me to ask it that was circus what I was doing. I am doing things that I like.

[...] Circus people are good of mixing. That's a definition of circus people. I think that performing arts are new hybrid arts. And at the same time there like pure things. It's been a fashion for a while now, but it's maybe transforming to something else, a very purist, minimalist way of doing shows only around one prop. Our first show as well was about one prop. Balloons. And there has been shows with balls, and shows with paper and shows with bubble soap and this research around one prop. And that's the other way of it but they are mixing different art forms for their research towards that prop. I was that way before, that I figured out a prop and then I wanted to know everything that I could do with it. And then I decided to show a lot of things with that. And I am doing still a very similar thing that I having a prop and I look for what I can do with it. And then I take another prop, that doesn't have anything to do with. But anyway, what I am trying to say is that the goal of why the art forms are mixing so much... I think that the institutionalized thing don't really heard for is they don't stop putting things in boxes. And they've been doing this for such a long time, and that's where democracy always comes a bit later.

[...] If you think about how to develop contemporary circus in Germany, I think one thing to find out is how that crossing of the art forms, how could the money get there? Why is that thing really interesting to get in staged?

[...] Do you know Bauke Lievens, Belgian dramaturg? [...] she wrote an open letter to the circus and ask them to think about their shit. She writes really well.

[...] Maybe there's one point that is really interesting, that I think that a lot of circus people are at the moment searching... circus schools, they have so many disciplines, that are official. So: this is the disciplines and now we exploited them around the world and I think that now, the next thing that people would think about should be: what did I learn by doing this? Ten years of working with these skills. What is the thing that that taught me? Is there something from that that I can take for my work later? Like a specific skill art. Like if you are doing that long enough, you are really good at spinning around the abdomen. So you will learn to canalise your centre really well. Your centre of spinning balance and skill to resist to physical sensation. If you don't get this [...] would that help them to create something out of it? And that's been something that I've been doing as well – like juggling: is there something, what is there that juggling, except balls, clubs and rings, taught me. Is there a sense of aesthetics? And rhythm? Even maybe a touch – maybe that's kind of a quality of movement of juggling: the sensation of how you catch a prop. How to treat objects. Jugglers are touching things like blind people do. They experience the world a lot about how the things are. So this is how I... If I have a phone, and it doesn't feel good in my hand, it's kind of the most important thing! If I have a coffee cup and if it's not properly made.... it's a crappy design! It's not about how does it look, but about how does it feel in your hand?

[...] Professional circus people are very used to highly sensitive experiences. Like hanging on a high pipe. Juggling clubs and balls is maybe not dangerous, but it still has to do with a sensitivity, and pushing and an urge to feel something. That's one interesting thing if you think about defining contemporary circus. It's finding the people who are doing it, what does it mean to these people, what they want to search for. This very intense feelings.

NB: Very intense feelings, that they share with others. There is this kind of intense feelings for themselves but also the contact to others and the sharing to others. Offering to others who maybe haven't had this kind of sensuality or these feeling before.

[...]So, Thanks a lot! And have a good time coming back to Finland!

OV: I as well am really glad to contact a little bit more with scenographers and dramaturgs and I'd really love to work with them.

NB: Thanks! Bye bye!





Chloé Moglia - *Horizon*.

Foto: Christophe Raynaud de Lage



© Johann Walter Bantz / © Nans KONG WIN CHANG / © Moglia /  
© Paris Quartier d'Été / © Etienne RUE





Marie Fonte - *Balance du Lévitée* &  
Yoann Bourgeois - *noustube - Autoportrait*

Foto: @amandinebonin



Yoann Bourgeois - *Fugue / Trampoline.*  
*Variation No. 4*

Foto: © Géraldine Aresteanu



Jörg Müller - *c/o - noustube*

Fotos: Mario Röhrle



Cie 111 / Aurélien Bory  
*La Géométrie du Caoutchouc*

Foto: <http://www.cie111.com/spectacles/geometrie-de-caoutchouc/>





Cie Nuua (Nahuel Desanto und Jouni Ihalainen)  
*Taival*

Foto: Nuua



Cie Nuua - *Taival*

Foto: Nuua

# Eigenständigkeitserklärung

von

Nele Bühler

Gambrinusstr. 9  
01159 Dresden

Bühnen- und Kostümbild | Hochschule für Bildende Künste Dresden  
Matrikelnr. 2677

Hiermit versichere ich, die vorliegende schriftliche Diplomarbeit mit dem Thema

Bühnenausstattung im Zeitgenössischen Zirkus

eigenständig verfasst zu haben. D. h. ich habe keine Texte anderer Autor\*innen verwendet, die ich nicht als Zitat oder Paraphrase ausgewiesen und in den Anmerkungen mit Literaturnachweisen belegt habe. Mir ist bewusst, dass eine entsprechende Täuschung gemäß der jeweiligen Prüfungsordnung die Konsequenz nach sich zieht, dass meine Diplomarbeit als „nicht bestanden“ bzw. „nicht ausreichend“ bewertet wird.



Dresden, den 31. März 2018