

2.16

HEUTE
ZIRKUS
MORGEN



Gerade der zeitgenössische Zirkus ermöglicht eine kritische Auseinandersetzung mit Konzepten von Ästhetik und normativen Kulturbegriffen.

HeuteZirkusMorgen

Der Zirkus, wie mensch ihn gemeinhin kennt, hat seit den 1970er Jahren wichtige – sowohl ästhetische als auch strukturelle – Umbrüche erfahren.

Wer heutzutage Zirkus sehen will, findet sich nicht mehr zwangsläufig in einem Zelt zwischen Tieren, Popcorn und Wohnwägen wieder. Neue Zirkusformen bespielen immer öfter Theaterbühnen und vermischen zirzensische Artistik mit anderen Ausdrucksformen wie bspw. Tanz, Theater, Neue Medien oder Bildende Kunst. So nähert sich diese im Wandel begriffene Kunstform zunehmend Szenografie- und Produktionslogiken aus dem zeitgenössischen Theater- und Tanzbereich an. Der sogenannte „Neue Zirkus“ ist mittlerweile international, und insbesondere europaweit, bestens etabliert: Sowohl im Ausbildungs-, als auch im Produktions- und Veranstaltungsbereich hat sich eine differenzierte Infrastruktur herausgebildet. Darüber hinaus lässt sich auch eine theoretische Auseinandersetzung beobachten, die den Sektor begleitet und zu einem wissenschaftlichen Diskurs über Zirkus beiträgt.

Im Vergleich zur internationalen Entwicklung hinkt Österreich wieder einmal hinterher. So gibt es erst seit Anfang 2016 eine – wenn auch recht bescheidene – Förderung der Kunstform auf Bundesebene. Die Zuständigkeit auf Landes- und Gemeindeebene bleibt jedoch weiterhin diffus. Zum Vergleich: Die Anerkennung von Zirkus als Kunstform, mitsamt der staatlichen Förderung, wurde in Frankreich bereits vor mehr als 30 Jahren vollzogen. Damit Zirkuskunst auch im hiesigen Kontext an Bedeutung gewinnt, ist es unerlässlich lokale Strukturen zu stärken: Vor allem Kurations- und Aufführungsräume für neuen Zirkus sind rar. Bisher sträubt sich aber die Mehrheit der großen Institutionen zeitgenössische Zirkusproduktionen ins Programm aufzunehmen.

Parallel bräuchte es außerdem eine Erweiterung und Stärkung von Ausbildungsstrukturen, Netzwerken und wissenschaftlichen Diskursen, wie sie bspw. der Tanz- oder Theaterbereich kennen.

Besonders in Zeiten starker gesellschaftlicher Umwälzungen und einer zunehmenden Elitarisierung des Kunstbetriebs, erscheint es umso wichtiger alternative Ausdrucksformen zu stärken. Gerade der zeitgenössische Zirkus ermöglicht in diesem Zusammenhang eine kritische Auseinandersetzung mit Konzepten von Ästhetik und normativen Kulturbegriffen. Durch ihre historische Marginalisierung bietet sich die Kunstform darüber hinaus für eine macht- und herrschaftskritische Auseinandersetzung mit Gesellschaft an. Vor allem der nonverbale Aspekt der Zirkuskunst ist wirkungsvoll, da er einen niederschweligen Zugang für diverse Publikumsschichten ermöglicht und Zirkus auch als soziales und pädagogisches Medium einsetzbar macht.

In Österreich gibt es seit vielen Jahren Bestrebungen engagierter AkteurInnen, dieses enorme künstlerische und gesellschaftliche Potenzial auszuschöpfen und sichtbar zu machen: Von international bekannten Festivals und KünstlerInnen, über ForscherInnen, und pädagogische Einrichtungen, bis hin zu selbstorganisierten Bühnen leistet die österreichische Zirkusszene PionierInnen-Arbeit, meist unter prekären Bedingungen. Diese wichtige Arbeit in ihrer Vielfalt darzustellen, ist Ziel dieser Ausgabe. Wir hoffen hiermit einen Dialog über neue Zirkusformen in Österreich und deren Rolle innerhalb des Kunst- und Kulturbetriebs anzustoßen. Auch über die Zirkusszene hinaus!

Arne Mannott
Elena Lydia Kreusch

Abbildung Cover:
Jorge Ferreira, fotografiert
in Lagos, Portugal
von Franzi Kreis



In Zusammenarbeit mit:



Mit der freundlichen
Unterstützung von:



BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

—
Zentralorgan für Kulturpolitik
ISSN 1818-1694

Medieninhaberin, Herausgeberin,
Verlegerin:
IG Kultur Österreich,
ZVR-Nr. 998858552
Gumpendorferstraße 63b
A-1060 Wien
Tel.: +43 (1)503 71 20
office@igkultur.at
www.igkultur.at

Redaktion:
Gabriele Gerbasits, Arne Mannott
Elena Lydia Kreusch

Grafikdesign:
Beate Schachinger, visual affairs
Druck: REMAprint Litteradruck

Offenlegung lt. § 25 Mediengesetz:
Blattlinie:
Namentlich gekennzeichnete Beiträge
geben nicht notwendigerweise die
Meinung der IG Kultur Österreich
wieder.

Geschäftsführung: Gabriele Gerbasits,
Vorstand: Anita Hofer, Isabella Herber,
Clara Toth, David Guttner, Katharina
Leissing, Simon Hafner

Erscheinungsweise:
2 Ausgaben pro Jahr

Preis: Euro 5,-

4

Inhaltsverzeichnis

02 — 03

[Editorial | Impressum](#)

01. PRAXIS

08 — 11

[Circuskünste in Salzburg. Ein Circus-
trainingszentrum für Salzburg?](#)

Evelyn Daxner-Ehgartner

12 — 15

[Circus KAOS. Gelebte Zirkuspädagogik
seit 26 Jahren](#)

Ruth Schleicher

16 — 19

[Tiefgang statt Trommelwirbel](#)

Werner Schrempf

20 — 24

[Kreationseinblicke](#)

Arno Uhl, Christiane Hapt und Sebastian
Berger, Ruth Biller, Arne Mannott

25

Kolumne: [Hat diese Blechbüchse mehr
Humor als wir Kabarettisten?](#)

Gebrüder Moped

02. POLITIK

28 — 31

[Ein zirzensisches Versuchslabor mit poli-
tischem Anspruch. Über die VarietEKH – die
erste selbstorganisierte Zirkusbühne Wiens](#)

Maria Lisa Pichler, Arne Mannott

32 — 33

[Theater auf der Straße –
Theater mitten im Leben](#)

Sabine Maringer

34 — 37

[Rhizomatic Circus. Ein Interview](#)

Petra Maria Ganglbauer, Tamara Vobruba

38 — 40

[Clowns: Frei und gefährlich](#)

Klaus Werner-Lobo

41

Kolumne: [Gruselzirkus in den
Linzer Redoutensälen](#)

03. INTERNATIONAL

44 — 47

[Zirkusschule im Ausland:
Codarts – Rotterdam](#)

Michael Zandl

48 — 49

[Thinktank als zirzensische Methode?](#)

Kulturverein FENFIRE

50 — 53

[CircusNext – Europäisches Förderprogramm für ZirkusautorInnen](#)

Elena Lydia Kreusch

54 — 57

[Sozialer Zirkus in Palästina](#)

Ana Jordão

04. THEORIE

60 — 62

[Zur Geschichte von Zirkus in Österreich](#)

Birgit Peter

63 — 65

[Zirkus, ein wandlungsfähiges Genre](#)

Andreas Bartl

66 — 70

[Erster Offener Brief an den Zirkus](#)

Bauke Lievens

71 — 75

[Zirkusfrauen und „Artifizierung“](#)

Magali Sizorn

76 — 77

Kolumne: [Machteliten](#)

Andi Wahl

05. IG ARBEIT

80 — 81

[10 Aufgaben für die Salzburger Kulturpolitik](#)

Thomas Randisek

82 — 83

[Dezentrale Stadt- und Kulturarbeit.](#)

[Preis der freien Szene Wiens 2016](#)

[und kultcamp16](#)

Fanja Haybach

84 — 85

[Zirkusinfo.at – Eine Zirkusplattform](#)

[für Österreich](#)

Elena Lydia Kreusch

86 — 87

[Partizipative Kulturarbeit im ländlichen](#)

[Gebiet.](#)

Gabriele Gerbasits

[Kultur – Entwicklung gelingt nur gemeinsam](#)

Michaela Sehorz

88 — 89

[Dem Zirkus eine politische Stimme geben](#)

Gabriele Gerbasits

08. KUNST

92 — 94

[Clowns](#)

Franzi Kreis

06 — 07 / 26 — 27 / 42 — 43

58 — 59 / 78 — 79 / 90 — 91 / 95





8



Derzeit sind die Trainingsbedingungen, sowohl für HobbyartistInnen als auch angehende Professionelle, äußerst unbefriedigend.

Evelyn Daxner-Ehgartner

CIRCUSKUNST IN SALZBURG!

Ein Circustrainingszentrum für Salzburg?

Evelyn Daxner-Ehgartner studierte Lehramt für Volksschulen und Psychologie und beschäftigt sich seit über 15 Jahren mit Circus in unterschiedlichsten Projekten.

Circus ist eine Kunstform, die vielen Menschen Freude bereitet, sie beglückt und in Staunen versetzt. Eine Circusvorstellung zu sehen gibt uns die Möglichkeit für Augenblicke den Alltag zu verlassen und in eine andere, eine bunte Welt einzutauchen, aus der wir sehr viel mehr mitnehmen, als wir vorerst wahrnehmen. Vor fünfzehn Jahren gründete mein Mann Georg Daxner in Salzburg ein Circusfestival, das „Winterfest“. Es begann klein, mit nur einem Stück, aber es veränderte viele Menschen und auch die Kulturlandschaft in und um Salzburg nachhaltig. Mit dem unvergesslichen „Le Cirque Invisible“ mit Victoria Chaplin und Jean Baptiste Thierrée wurde eine völlig neue Welt des Circus nach Salzburg gebracht. Georg Daxner belebte damit den Volksgarten wieder, in welchem schon vor hundert Jahren das fahrende Volk innehielt und die BewohnerInnen staunend zurückließ. Das „Winterfest“ entwickelte sich zum größten Nouveau Cirque Festival im deutschsprachigen Raum und begeistert seither Jahr für Jahr an die 30.000 BesucherInnen.

Mit dieser unglaublichen Geschichte legte Georg Daxner auch die Grundlagen für das Bewusstsein für „Neuen Circus“ in Österreich. Die eingeladenen Circuscompagnien kommen vor allem aus dem französischsprachigen Raum, denn dort gibt es seit mehr als 40 Jahren eine Selbstverständlichkeit für Circus als

Kunstform, die anerkannt und erlernbar ist. Daher findet man in Frankreich auch an die 90 Circusschulen und weit über 900 Circuscompagnien. Heute ist der zeitgenössische Circus in Frankreich die am meisten verbreitete Circusform, daher wird er in vielen Theatern ganz selbstverständlich programmiert und der Beruf der Artistin und des Artisten gilt schon lange nicht mehr als „exotisch“.

Durch die intensive persönliche Auseinandersetzung mit den KünstlerInnen während ihrer fünfwöchigen Spielzeit beim „Winterfest“ wuchs die Idee, in Salzburg eine Circusschule aufzubauen. Georg und ich arbeiteten, mit der Unterstützung von internationalen Circuschulfachleuten, mehr als vier Jahre lang an diesem Projekt. Durch seinen plötzlichen Unfalltod 2014 musste dieser Plan jedoch vorerst auf Eis gelegt werden, für mich alleine war die Herausforderung zu groß.

Umso intensiver widme ich mich einem Schulprojekt, das seit über sechs Jahren sehr erfolgreich an der Volksschule, an der ich unterrichte, läuft. Über 150 Kinder können dort das ganze Jahr über in regelmäßigen, wöchentlichen Trainings Circuskünste erlernen und trainieren. Circusprojektstage, Circusaufführungen bei unterschiedlichsten Events, professionelle KünstlerInnen, die als TrainerInnen unterrichten, sowie eine regelmäßige Vernetzung

Der Traum einer richtigen Cirkusschule in Salzburg ließ mich nach wie vor nicht los.

mit den „Vollprofis“ vom „Winterfest“ und ein jährliches Circus-Dorffest sind zur Selbstverständlichkeit geworden. Da wir mit unserer Kontinuität österreichweit die einzige Schule sind, die regelmäßigen Circusunterricht anbietet, sind wir besonders stolz darauf außerordentliches Mitglied bei der „FEDEC“ [Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles = Europäischer Verband der professionellen Zirkusschulen] zu sein.

Der Traum einer richtigen Cirkusschule in Salzburg ließ mich nach wie vor nicht los und manchmal muss man zwei Schritte zurückgehen, bevor man wieder einen großen nach vorne machen kann.

Da wir Zugang zu einem Viermast-Circuszelt mit ca. 800 Quadratmetern Grundfläche, sowie einen Platz dafür am Stadtrand von Salzburg und äußerst motivierte TrainerInnen haben, wollte ein neues Konzept geboren werden:

Gemeinsam mit einer kleinen Gruppe ebenso circusbegeisterter Menschen entwickelte ich die Idee ein Trainingszentrum für Circus aufzubauen. Mit unserem Verein „Circusschulen in Österreich“ arbeiten wir seit Frühling 2015 intensiv an der Umsetzung. Die Zeit scheint reif für ein solches Projekt, denn in Salzburg bereichern seit Jahren wichtige Initiativen die Circuslandschaft. Im Folgenden seien nur einige exemplarisch kurz dargestellt.

An der Universität Salzburg werden seit vielen Jahren im Bereich des Sportstudiums Akrobatik und Bewegungskünste angeboten. Seit Herbst 2015 gibt es über das Universitätssportinstitut den sogenannten „Artistiktreff“, der von jungen Menschen regelrecht gestürmt wird. In den Sommermonaten kann man seit vier Jahren in Stadt und Land Salzburg einwöchige Circus-Workshops besuchen, der Andrang ist riesig!

Vor zwei Jahren gründeten Bruni und Wolfgang Neumayer den Verein „MOTA“ [Motorik, Tanz und Artistik] und verzeichnen schon jetzt an die 200 Mitglieder. Die beiden sind es auch, die an der Idee eines Trainingszentrums in Salzburg maßgeblich und aktiv mitwirken. Und natürlich gibt es eine immer größer werdende „Circusszene“ in Salzburg, die sich regelmäßig trifft und austauscht.

Somit reagieren wir auf ein Bedürfnis der lokalen Szene, welches sich über die letzten Jahre deutlich etabliert und manifestiert hat. Da wir in den vergangenen Jahren an der Vernetzung mit der nationalen und internationalen Cirkusszene arbeiteten, werden wir auch von dieser immer wieder motiviert und unterstützt.

Im Cirkustrainingszentrum soll vor allem für Interessierte (Kinder, Jugendliche, Erwachsene) ein professionell angeleitetes Training in Form von Kursen angeboten werden. Vorerst ist es unser Ziel damit einen fixen Standort in Salzburg zu etablieren, an welchem Cirkuskünste regelmäßig trainiert werden können.

Derzeit sind die Trainingsbedingungen, sowohl für HobbyartistInnen als auch angehende Professionelle, äußerst unbefriedigend. Für jene, die sich der Luftakrobatik verschrieben haben, sogar oft unzumutbar. Der Kreis jener, die Circus machen wollen und sich nicht mehr nur mit dem Bestaunen begnügen, wächst stetig.

Das Trainingszentrum für Circus soll aber auch Ort für Begegnung, Workshops, Übungscamps und Vernetzung, sowie künstlerische Auseinandersetzung und Kreativität für junge ArtistInnen werden.

Auch die Zusammenarbeit mit Schulen ist uns wichtig, denn Circus ist ein Feld, auf dem ganzheitliches Lernen ermöglicht wird und in welchem Kinder und Jugendliche aller Kulturen und Gesellschaftsschichten ihre eigenen Fähigkeiten und Grenzen auf spielerische Weise entdecken und ausloten können. Da Cirkuserlebnisse Körper, Geist und Seele ansprechen und somit umfassend wirken, sind sie in der heutigen Zeit besonders wertvoll. Durch meine persönliche Geschichte mit dem „Winterfest“ möchte ich mich in Zukunft dafür einsetzen, dass österreichische ArtistInnen ihr Können auf professioneller Bühne präsentieren können.

Anna Sandreuter ist aktives Vorstandsmitglied unseres Vereins „Circusschulen in Österreich“. Sie ist selbst Artistin für Vertikaltuch, Trapez und Hula Hoop und wurde am „National Centre for Circus Arts“ in London ausgebildet. Sie tourte jahrelang durch Europa, gründete mehrere Circuscompagnien und unterrichtet seit ihrer Rückkehr nach Salzburg in unterschiedlichsten Kursen. Ihr ist es besonders wichtig, dass „mit einem Trainingszentrum für Circus diese Stadt an Kultur, Kreativität, Diversität und Bewegung gewinnt“ und „damit die Lücke zwischen Circusfestival und Kleinkindercircus gefüllt wird.“

An der Nachwuchsförderung sowie der Bewusstseinsweiterung für die Besonderheit der Kunstform Circus möchten wir intensiv weiterarbeiten, daher sind wir vom Aufbau eines Trainingszentrums für Circus in Salzburg vollkommen überzeugt. Denn wer sich auf Circus einlässt, lernt viel über die Kunst des Lebens. ◀



Das Trainingszentrum für Circus soll Ort für Begegnung, Workshops, Übungscamps und Vernetzung, sowie künstlerische Auseinandersetzung und Kreationsmöglichkeit für junge ArtistInnen werden.

BUCHTIPP

„Winterfest – Die Geschichte einer Leidenschaft für den zeitgenössischen Circus“



von Pascal Jacob
Mit Texten von Evelyn Daxner-Ehgartner und Karl-Markus Gauß
Residenzverlag, November 2015
ISBN 978-3-7017-3383-5
96 Seiten, Hardcover, € 24,90
www.residenzverlag.at

12

Ruth Schleicher

Circus KAOS

Gelebte Zirkuspädagogik
seit 26 Jahren

Ruth Schleicher ist gemeinsam mit ihrem Vater künstlerische Leiterin des Circus KAOS, Fortbildungsleiterin der Zirkusakademie Wien sowie Vorsitzende des ÖBVZ (Österreichischer Bundesverband für Zirkuspädagogik)

Tiere treten hier keine auf, sonst zeigt Circus KAOS alle gängigen Zirkustechniken des zeitgenössischen Zirkus. Nur, dass die ArtistInnen unter das Jugendschutzgesetz fallen. Circus KAOS ist, wo sich 350 junge Menschen an fünf verschiedenen Orten Wiens treffen, um Zirkus zu machen wie sie es wollen. Da das Medium Zirkus oftmals Grenzen auflöst, verschwimmen auch hier konventionelle Zuordnungen wie die Einteilung in DarstellerInnen und Publikum, die Trennung von Kindern und Erwachsenen, oder zwischen Frau und Mann. Das bedeutet, dass die Zirkuskünste den jungen KünstlerInnen als außergewöhnliches Transportmittel für Geschichten in unterschiedlichen Settings dienen. Von Zirkuswanderungen auf der Donauinsel bis Zirkuspicknicks in der Au oder Zirkusausstellungen – zeigt Circus KAOS manchmal auch ganz herkömmlich ein Theaterstück mit zirzensischen Elementen. Die jungen ZirkuskünstlerInnen sind zwischen acht und 19 Jahren alt und kommen aus verschiedenen kulturellen und sozialen Bereichen. Gemeinschaft, Solidarität und individuelle Entwicklung sind die Basis im Circus KAOS – jedeR ist wichtig und trägt ihren/seinen Teil zum Gesamtkunstwerk bei. Dies repräsentiert das Wort „KAOS“ sehr gut, das im Griechischen die Bedeutung „Vielfalt“ und „Unendlichkeit der Möglichkeiten“ hat. Das Wort „KAOS“ zu gebrauchen, ist daher ein bewusstes Abheben von dem im umgangssprachlichen Gebrauch sehr negativ besetzten Wort. Anders als der Begriff

Circus KAOS wurde 1991 in Wien gegründet und ist der erste als auch größte Kinder- und Jugendzirkus Österreichs.

„Chaos“ in der Umgangssprache, charakterisiert „KAOS“ hier nicht den Zustand eines Systems, wie beispielsweise seine Unordnung, sondern seine Dynamik. Wie der Flügelschlag eines Schmetterlings auf der anderen Erdseite Wellenbewegungen auszulösen vermag, können kleine Bewegungen im Zirkus eine große Wirkung erzeugen. Der Name „Circus KAOS“ verzichtet auch bewusst auf die Zuordnung zu „Kinderzirkus“, weil dadurch nicht die Handlungen der Kinder verniedlicht bzw. verkleinert, sondern als gleichwertig angesehen werden und von den eigenständigen Kompetenzen der jungen Menschen ausgegangen wird. In der Namensgebung „Circus KAOS“ ist somit das pädagogische Programm erkennbar: Die ganzheitliche Vielfalt, die erst in der gemeinsamen Handlung ihre Ordnung findet. Der Name soll Ausdruck einer Gemeinschaft sein, die mit keinem anderen Menschen in Konkurrenz treten will. Es ist ein Eigenname, der den Grundgedanken des gemeinsamen Handelns beinhaltet, bei dem Kinder, Jugendliche sowie Erwachsene gleichwertig neben- und mitein-



ander leben und lernen. Circus KAOS erschafft mittels Zirkus einen Ort, in welchem Kinder und Jugendliche Ziele für sich definieren können und BetreuerInnen sie dabei unterstützen.

Circus KAOS wurde 1991 in Wien gegründet und ist der erste und auch größte Kinder- und Jugendzirkus Österreichs. Außerdem ist Circus KAOS der einzige Jugendzirkus europaweit, der seine eigenen Geräte plant und entwickelt.

Zirkus ist ein Medium, das Begegnung, interkulturellen Austausch und Gemeinschaft ermöglicht. Die Arbeit im Zirkus ist eine schöpferische, welche die Gesamtpersönlichkeit jedes Menschen fördert und gleichzeitig das Zusammenwirken aller Beteiligten erfordert. Individuelles Können und Gruppensolidarität verbinden sich somit zur Basis für eine gelungene Zusammenarbeit, bei der jedeR die Möglichkeit hat, ihre und seine Kunst zu zeigen. Circus KAOS praktiziert diese Prinzipien nun schon seit mehr als 26 Jahren. Er betreut wienweit über 550 Personen in Bewegungsangeboten von sechs Monaten bis 70 Jahren. Die TeilnehmerInnen kommen aus den unterschiedlichsten Gesellschaftsbereichen und -gruppen (Privathaushalte, MA11, Caritas, SOS Kinderdorf, Pflegefamilien u.v.m.). Weiters gibt es u.a. ein jährliches Zirkusprojekt in Rumänien, bei dem Circus KAOS mit Roma- und rumänischen Kindern zusammenarbeitet, sowie regelmäßige Austauschprojekte mit anderen europäischen Jugendzirkussen.

Die Selbstbestimmung und Eigenverantwortlichkeit junger Menschen zu ermöglichen ist ein Grundprinzip des Circus KAOS. In welches Projekt Circus KAOS auch immer involviert ist; Autonomie, Beteiligung, Achtsamkeit und Selbstverantwortung sind das Netzwerk in der Beziehungsarbeit mit den Menschen. Deswegen veranstaltete er zu seinen Jubiläumsproduktionen immer

ein gemeinschaftliches Wohnprojekt (Zirkusdorf 2001 & 2006 sowie Hallenbesetzung 2011), in dem die jungen ArtistInnen zusammen lebten. Sie wohnten für vier bis fünf Wochen in der damaligen Zirkushalle oder in Wohnwägen rund um ein riesiges Zelt und besuchten von dort aus die Schule. Nachmittags kamen sie zurück, um zu proben, Hausaufgaben zu machen und im täglichen Plenum ihre Anliegen zu besprechen. Sie übernahmen für diese Zeit Funktionen und Verantwortungen innerhalb der Gruppe, d.h. diese Orte waren für diese Wochen ihr Zuhause.

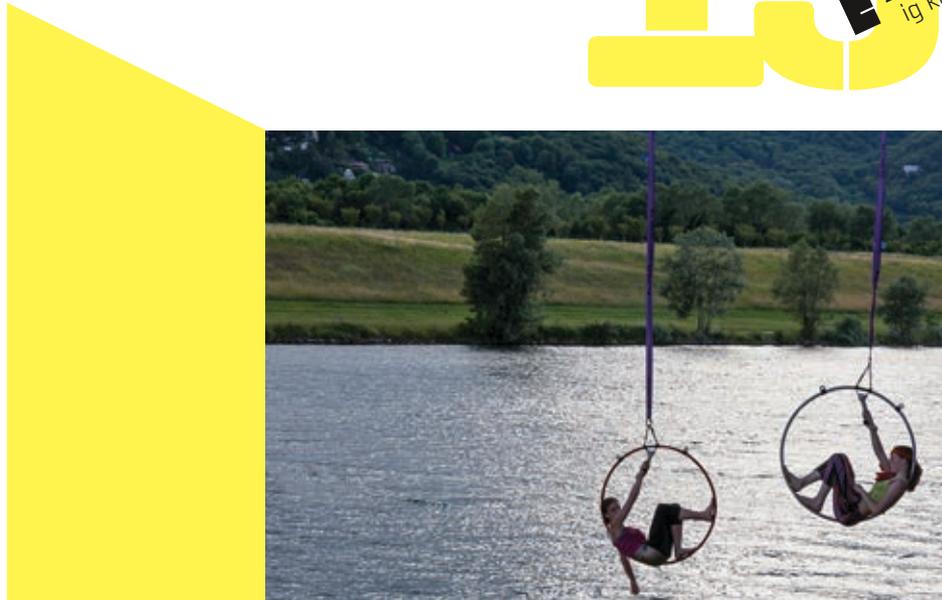
Zirkus ist ein Medium, das Begegnung, interkulturellen Austausch und Gemeinschaft ermöglicht.

Der soziale Austausch ist allerdings nicht der einzige Anspruch des Circus KAOS, sondern auch die künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten der jungen Menschen. Deswegen gibt es jedes Jahr eine professionelle Zirkustheaterproduktion und öffentliche Auftritte. Es wird bewusst der Weg gewählt, das Interesse der Kinder nicht über Animation und Konsumation zu wecken, sondern sie durch professionelles Können zu Eigenverantwortlichkeit und Qualitätsbewusstsein im sozialen Zusammenhang zu einer künstlerischen Leistung zu führen. All das erfolgt immer unter dem Anspruch der Selbstbestimmtheit der DarstellerInnen, die durch ihre bewusste Gegenwärtigkeit den Ablauf der Präsentationen bestimmen.

14

Selbstbestimmung und Eigenverantwortlichkeit junger Menschen zu ermöglichen ist ein Grundprinzip des Circus KAOS.





„Der Zirkus bedeutet mir sehr viel, weil man neue Freundschaften finden kann. Man kann auch viel dazulernen und alle sprudeln so von Kreativität. Und wenn man was falsch macht, zählt es nicht als „falsch“, weil man aus Fehlern lernt. Man lernt neue Welten kennen und man wird immer wieder überrascht. Neue Bewegungen, neue Schritte, neue Leute, neue Musik, neue Turngeräte, neue Aufwärmübungen, neuer Turnsaal, neue Stimmen, neue Ideen, neue Frisuren, neue Einfälle und neue Neuigkeiten, das alles bekommt man und erfährt man im Zirkus. Es gibt keinen Zirkustag, an dem man nicht lacht und keinen Spaß hat. Man könnte einen zehnstündigen Film über den Zirkus drehen. So viel erfährt und sieht man. Es ist wie eine zweite Welt und ich bin in dieser Welt. Es ist das größte Glück, das einem passieren kann. Wenn es keinen Zirkus mehr gäbe, würde die ganze Welt zerfallen. Ich habe, glaube ich, nur gute Erinnerungen über den Zirkus. Schlechte kann ich mir nicht vorstellen.“
(Judith Arcangel, 12 Jahre – verfasst am 5.4.2014)

Und weil das eine ins andere führt, spricht die Arbeit mit den jungen Menschen auch eine nachhaltige, strukturelle Entwicklung mit sich bringt, folgt hier eine kurze Auflistung der seit der Gründung des Circus KAOS erfolgten Projekte und Initiativen: Um auch Erwachsenen die Möglichkeit wie den Kindern zu geben, sich über das Medium Zirkus auszudrücken, wurde 2001 die Zirkusakademie Wien gegründet. Sie ist eine frei finanzierte Zirkusschule für Erwachsene, die seit über 16 Jahren Ausbildungslehrgänge in Zirkuspädagogik und Zirkuskünsten anbietet. Bisher haben über 500 Personen dieses Angebot in Anspruch genommen. Von 2003 bis 2013 organisierte Circus KAOS den Betrieb der KAOS Zirkushalle, die ein Ort für professionelle, zeitgenössische ZirkusartistInnen diverser kultureller Organisationen (Sirene Operntheater, Dschungel Wien etc.), sowie junger zirkusbegeisterter Menschen war. Leider musste dieser Ort im Jänner 2014

geräumt werden. Aus diesen jahrelangen Erfahrungen wurde ein umfassendes Konzept eines „ZirkusZentrums“ erstellt [Studie dazu bei Circus KAOS], welches nur unter der Beteiligung der öffentlichen Hand realisiert werden kann.

Im Mai 2012 wurde der Österreichische Bundesverband für Zirkuspädagogik (ÖBVZ) auf Initiative von Ruth und Tilmann Schleicher von folgenden Organisationen gegründet: Circus KAOS (W), Circus Kids (ST), Circus Quer (NÖ), Daniel Morelli (NÖ), FENFIRE/Sebastian Berger (W), Georg Daxner (S), Verein MoVe (NÖ), Zirkus Federleicht (W), Zirkus in der VS Anthering (S), Zirkus macht Schule (W), Zirkuswerkstatt (W) und Zirkusakademie Wien (W). Der ÖBVZ ist sowohl die Interessensvertretung aller im zirkuspädagogischen Bereich tätigen Organisationen und Personen, als auch eine Plattform zur Vernetzung dieser Initiativen, die die Möglichkeit des gegenseitigen Austausches bietet. All diese Entwicklungen weisen auf das große Bedürfnis der Menschen nach selbstbestimmtem Ausdruck hin, welcher durch das Medium „Zirkus“ möglich gemacht werden kann.

„Im Zirkus waren immer Kinder und Erwachsene in jedem Alter, mit jedem Stil, verschiedenen Interessen. Dadurch, dass alle so sie selber und so verschieden waren, war das alles nicht mehr so wichtig. Wichtig war, was wir gemeinsam im Zirkus gemacht haben. Ob beim Training oder beim Auftritt oder im Zirkusdorf oder der Schreibwerkstatt, hier konnte ich sein, was ich wollte und wie ich wollte und die anderen konnten das auch. Hier konnten wir unsere Ideen sagen, verrückt sein, unsere körperlichen Möglichkeiten kennenlernen, schauspielerische Talente entdecken, ausprobieren, mutig sein, uns ausdrücken (im Spiel, im Tanz, beim Auftritt, in der Gruppe) und herausfinden, wer wir gerne sein wollen.“
(Ella Wagner, 22 Jahre – verfasst am 5.4.2014)

16



Werner Schrempf

Tiefgang statt Trommelwirbel

„Das Wort Zirkus wird oft ab-schätzig verwendet, aber ich glaube, dass das Gegenteil wahr ist. Die Welt sollte viel mehr Zirkus betreiben!“

Diese Worte von Tilde Björfors, Gründerin des schwedischen „Cirkus Cirkör“, machen die Leidenschaft, Intensität und Innovationskraft, die zeitgenössische Zirkusproduktionen auszeichnet, deutlich.

Der Neue Zirkus hat sich die Magie des traditionellen Zirkus erhalten und um die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Themen und unterschiedlichsten Ausdrucksformen erweitert. Er kann einnehmend, rhythmisch und mitreißend sein oder von ganz atemloser Stille. Kann sein Publikum zum Staunen, Weinen oder Lachen bringen und lässt es auf keinen Fall unberührt zurück. Seit den 1970er-Jahren hat er seinen Siegeszug durch Europa und Amerika angetreten und mit spannenden Bühnenbildern, sowie seiner zeitgenössischen Kombination der klassischen Disziplinen Akrobatik, Jonglage und Clownerie mit Schauspiel, Tanz und Musik eine ganz neue Kunstsparte entstehen lassen.

Werner Schrempf ist Intendant von „La Strada Graz“, Künstlerischer Leiter des „Cirque Noël Graz“, Mitglied im Kulturkuratorium des Landes Steiermark, Mitglied im Steuerungskomitee des internationalen Netzwerkes „IN SITU“.

Die Begeisterung für den Neuen Zirkus teilt das „Festival La Strada Graz“ seit über einem Jahrzehnt mit seinem Publikum. In den ersten Jahren seines Bestehens – „La Strada“ wurde 1998 gegründet – widmete sich das Programm in erster Linie dem professionellen Straßen- und Figurentheater und hatte es sich zum Ziel gesetzt, diese Formen der darstellenden Kunst in Österreich bekannter zu machen und zu etablieren.

Schon bald wurde das Programm um Produktionen des Neuen Zirkus erweitert. Das Festival zeigt aus diesem Bereich Bühnenstücke größeren Formates, Zeltproduktionen, intimere Stücke in kleineren Theatern und solche für den öffentlichen Raum.

Seit 2008 veranstaltet „La Strada“ neben seinem Festival im Sommer die Veranstaltungsreihe „Cirque Noël“ in der Adventszeit, die sich ausschließlich dem Neuen Zirkus widmet. Gezeigt wird hier alljährlich eine herausragende internationale Produktion, die über den Zeitraum von drei Wochen in Graz gastiert. Die BesucherInnenzahlen haben sich über die acht Jahre kontinuierlich entwickelt. An die 10.000 ZuseherInnen zählt der „Cirque Noël“ inzwischen. Im ersten Jahr war einer der Pioniere des Neuen Zirkus zu Gast: Der in Frankreich lebende Dichter und Zirkus-Rebell Alexandre Romanès mit seinem „Cirque Tzigane Romanès“. Gefolgt von der international gefeierten Produktion „Cirkus Klezmer“ des in Barcelona lebenden Argentiniers Adrian Schwarzstein. Bereits im dritten Veranstaltungsjahr produzierte der „Cirque Noël“ ein neues Stück unter der Regie Schwarzsteins mit dem Titel „Call me Maria“, welches an 17 Spieltagen im

Die öffentlichen Mittel in Österreich für dieses Genre sind gering – regional und bundesweit nimmt der Neue Zirkus erst seit kurzer Zeit einen gewissen Stellenwert in den Förder-richtlinien ein.

► „Grazer Dom im Berg“ mit großem Erfolg aufgeführt wurde und danach auf internationale Tournée ging. Nach Gastspielen der „Compagnie Acoreacro“ (Frankreich), „Circus Ronaldo“ (Belgien) und „Cirkus Cirkör“ (Schweden) konnte der „Cirque Noël“ für die Spielsaison 2015/2016 in Kooperation mit dem Kreationszentrum „Dommelhof“, Neerpelt (Belgien) die Eigenproduktion „Seasons“ realisieren. An „Seasons“ wirken neben spanischen, amerikanischen, norwegischen, schwedischen, finnischen und schweizer Zirkus-KünstlerInnen auch jede Menge österreichische ProtagonistInnen und MusikerInnen mit. Gegenwärtig wird eine Tournée für Nordamerika vorbereitet und für die Saison 2017/2018 sind bereits einige Gastspiele in Planung. Nach einer Probenwoche im Frühjahr 2017 in der Steiermark wird das Stück auch an drei Terminen im Kunsthaus Weiz zu sehen sein.

Auch in Zukunft sollen im Rahmen von „La Strada“ und „Cirque Noël“ Stücke aus dem Bereich des Neuen Zirkus produziert und international auf Tour gebracht werden. Diese Produktionsaktivitäten sind in erster Linie durch die internationale Zusammenarbeit in aktiven Netzwerken möglich. Die öffentlichen Mittel in Österreich für dieses Genre sind gering – regional und bundesweit nimmt der Neue Zirkus erst seit kurzer Zeit einen gewissen Stellenwert in den Förderrichtlinien ein – die Zusammenarbeit mit internationalen Partnerinstitutionen und Kreationszentren ist unabdingbar und dies nicht nur in finanzieller Hinsicht.

„La Strada“ ist Initiator und Koorganisator des 2003 gegründeten und seither durchgehend von der Europäischen Kommission unterstützten Netzwerkes „IN SITU“ zur Förderung und Entwicklung künstlerischer Kreationen im öffentlichen Raum. In Zusammenarbeit mit Institutionen in Europa und darüber hinaus koproduziert das Festival seit vielen Jahren sowohl internationale als auch heimische Projekte und solche in wechselseitigem Austausch. Die Expertise und die Aktivitäten von „IN SITU“ liegen im Aufspüren innovativen künstlerischen Potenzials, in der Organisation von „Projekt-Laboren“, in der Koproduktion und Förderung herausragender Kreationen und in der Organisation von Konferenzen und Seminaren. Das Netzwerk zählt gegenwärtig in zwei laufenden Projekten 24 Partner aus 15 Ländern mit vielfältigem strukturellen und inhaltlichen Background.

In Fachkreisen gilt Graz inzwischen als eines der bedeutendsten europäischen Zentren zur Entwicklung von Projekten aus dem Bereich der Straßenkunst, aber auch des Neuen Zirkus. Denn wengleich sich „IN SITU“ in erster Linie Projekten im öffentli-

chen Raum widmet, fokussieren sich einige Partner auch auf die Produktion und Aufführung des zeitgenössischen Zirkus. So soll dieser Sektor künftig auch stärker in die „IN SITU“ – Aktivitäten eingebunden werden. „La Strada“ arbeitet kontinuierlich daran, ein internationales „Creation Center“ für Kunst im öffentlichen Raum und Neuen Zirkus aufzubauen und zu etablieren.

Ein weiteres internationales Netzwerk, zu dem „La Strada“ Kontakt pflegt, ist „FACE, Fresh Arts Coalition Europe“, welches unterstützend in den Bereichen des visuellen Theaters, der „Live Art“, des zeitgenössischen Zirkus, des Figurentheaters und der site-specific projects agiert. Aber auch innerhalb Österreichs gilt es Kooperationen aufzubauen und zu vertiefen. Das Netzwerk „con:circ“ wurde 2012 zur Etablierung des zeitgenössischen Zirkus als Erweiterung des österreichischen Kulturbetriebs aufgebaut. Die IG Kultur Österreich arbeitet hier mit PartnerInnen aus Wien („KreativKultur“), Salzburg („Winterfest“) und der Steiermark („La Strada“ & „Cirque Noël“) zusammen.

Im internationalen Vergleich hat Österreich noch einen weiten, aber auch spannenden Weg zu gehen, wenn wir die hiesigen Ausbildungsmöglichkeiten und Produktionsbedingungen für heimische KünstlerInnen im Bereich des Neuen Zirkus betrachten – erste Schritte sind gesetzt.

In Frankreich ist der Neue Zirkus seit vielen Jahren etabliert und es gibt eine Vielzahl an Festivals, Theatern und Institutionen, die Produktionen fördern und zur Aufführung bringen. Auch das Netzwerk „Circostrada“ – eine europäische Plattform für Straßenkunst und Zirkus – mit dem Ziel, diese Kunstformen weiter zu entwickeln und zu strukturieren, wird von Paris aus koordiniert.

Neben einigen privat geführten Zirkus-Schulen kann man in Frankreich an drei staatlich geförderten Ausbildungsstätten mit einem „Diplôme national supérieur professionnel“ abschließen: „Académie Fratellini“, „CNAC – Centre National des Arts du Cirque“ und „Enacr Rosny“. Das Budget des französischen Kulturministeriums für den Sektor Zirkus beträgt pro Jahr rund 14 Millionen Euro.



Werfen wir einen Blick nach Skandinavien, so ist die dortige Erfolgsgeschichte des Neuen Zirkus in hohem Maße mit dem schwedischen „Cirkus Cirkör“ und seiner Gründerin Tilde Björfors verbunden. Seit mehr als 20 Jahren entstehen hier ausdrucksstarke, innovative Produktionen. Außerdem gründete der „Cirkus Cirkör“ eine Zirkus-Schule und basierend auf diesen Initiativen entwickelte sich in Schweden eine universitäre Ausbildungsmöglichkeit im Bereich des Tanzes und des Neuen Zirkus an der „DOCH – School of Dance and Circus“, seit 2014 Teil der neu gegründeten Kunsthochschule Stockholm. Die Bildungseinrichtung schult Studierende in den Bereichen Tanz, Neuer Zirkus, Tanzpädagogik, Choreographie und Tanztherapie. Hier kann man mit einem „Bachelor of Arts in Circus“ abschließen. Im Süden Stockholms, in Botkyrka, hat der Kreativ-Cluster „Subtopia“ seinen Sitz. Hier arbeiten KünstlerInnen, FilmproduzentInnen, Compagnien aus dem Bereich des Neuen Zirkus, NGOs und MusikerInnen an der Konzeption und Umsetzung ihrer Projekte. „Subtopia“ vereint mehr als 80 Organisationen, KünstlerInnengruppen und Ausbildungsinstitutionen.

Eines der wichtigsten Zentren für zeitgenössischen Zirkus be-

Es ist erfreulich, dass der Neue Zirkus zusehends [...] Anerkennung findet und diese Kunstform Einzug in die heimische Kunst- und Kulturszene nimmt.

findet sich außerhalb des europäischen Kontinents, in Montreal, Kanada. Hier hat nicht nur der weltbekannte „Cirque du Soleil“ sein Headquarter, hier gibt es auch eine höchst erfolgreiche, junge und den kommerziellen Mainstream überragende Zirkusszene. Viele KünstlerInnengruppen arbeiten in Montreal in enger Nachbarschaft, wie die „Seven Fingers“ und der „Cirque Eloize“, die ihre Stücke auch in Österreich präsentieren. In Montreal gibt es des Weiteren eine der weltweit renommiertesten Zirkusschulen, die „École Nationale de Cirque“, und in direkter Nachbar-

schaft die „Cité des Arts du Cirque – TOHU“, ein Zentrum für Neuen Zirkus. „CINARS“, ein biennales Festival für Musik, Theater, Tanz und Zirkus veranstaltet parallel zu seinem Programm auch internationale Konferenzen zu diesen Themenbereichen. An diesen Beispielen entlang der Kontakte, die das Festival „La Strada“ mit internationalen Institutionen, NetzwerkpartnerInnen und KünstlerInnen pflegt, wird deutlich, welche Bedeutung dem Neuen Zirkus weltweit zukommt und welch großes Potenzial diese Kunstsparte in sich birgt. Es ist erfreulich, dass der Neue Zirkus zusehends auch in Österreich Anerkennung findet und diese Kunstform Einzug in die heimische Kunst- und Kulturszene nimmt. ◀

La Strada Graz, Internationales Festival für Straßenkunst, Figurentheater, Neuen Zirkus und Community Art / www.lastrada.at

Cirque Noël, Zirkusgeschichten in Graz / www.cirque-noel.at

Cirque Romanès / www.cirqueromanes.com

Adrian Schvarzstein / www.adrianschvarzstein.com

Akoreacro / www.akoreacro.com

Circus Ronaldo / www.circusronaldo.be

Cirkus Cirkör / www.cirkor.se

Theater op de Markt / www.theateropdemarkt.be

IN SITU, European Platform for Artistic Creation in Public Space / www.in-situ.info

FACE Fresh Arts Coalition Europe / www.fresh-europe.org

con:circ /

<http://igkultur.at/kulturpolitik/veranstaltungen/con-circ>

KreativKultur / www.kreativkultur.org

Winterfest / www.winterfest.at

Circostrada, European Network Circus and Street Arts /

www.circostrada.org

Académie Fratellini / www.academie-fratellini.com

CNAC, Centre National des Arts du Cirque / www.cnac.fr

Enacr Rosny / www.enacr.com

DOCH School of Dance and Circus / www.doch.se

Subtopia / www.subtopia.se

Cirque du Soleil / www.cirquedusoleil.com

The 7 Fingers / www.7doigts.com

Cirque Eloize / www.cirque-eloize.com

École Nationale de Cirque / www.ecolenationaledecirque.ca

Cité des Arts du Cirque - TOHU / www.tohu.ca

CINARS / www.cinars.org

20

Der Kreativeprozess im zeitgenössischen Zirkus ist ein sehr eigener. Wir haben vier KünstlerInnen gebeten, uns einen Einblick in ihre Arbeitsweisen zu geben.

Einblicke in künstlerische Kreativephasen

► Arno Uhl, dada zirkus

Arno Uhl hat nach seinem Geschichtsstudium die Zirkus- und Theaterschule „CAU“ in Granada absolviert. Er ist Mitbegründer vom Curious Circus Collective (C3), dada zirkus und der VarietEKH.

dada zirkus ist mit dem Anspruch angetreten, Kunst zu machen, die wir selber gerne sehen würden. Das impliziert, sich ständig gegen kommerzielle Überlegungen zu Wehr setzen zu müssen. Für mich heißt das aber trotzdem, Nummern primär mit einem Unterhaltungszweck zu schaffen, auch wenn meine beiden PartnerInnen das anders sehen würden. Weltanschauliche Positionen prägen unsere Stücke natürlich implizit, aber unsere Kreation zielt nicht darauf Inhalte zu vermitteln. Wir machen sozusagen Kunst, die sich reflektierte Leute anschauen können, ohne sich ärgern zu müssen.

Ich bin der Meinung, dass explizit Politik durch Kunst machen zu wollen, in der Gesellschaft des Spektakels indirekt eine unbeachtete starke reaktionäre Wirkung entfaltet. Widerstand und Utopie liegen für mich im Unmittelbaren, in der Interaktion und Organisation des Alltäglichen. Der Bezug auf das Unmittelbare liegt aber nicht nur in der Unterstützung sozialer Kämpfe, sondern kann zum Beispiel auch bedeuten, in der eigenen Kompanie Hierarchien zu reflektieren, mit dem eigenen Produkt die geldlose Kooperation zwischen ProduzentInnen zu forcieren, oder die Veränderung der Produktionsbedingungen durch die Fokusver-



schiebung vom Endprodukt auf die Freude am Kreativeprozess zu lenken. Das alles ist schwer zu realisieren am kleinen und harten Markt für zeitgenössische Zirkusnummern.

Eine Nummer mit Deadline zu produzieren, bedeutet immer enormen Druck; besonders wenn der Anspruch besteht, etwas Neues und Originelles zu machen. In meinen zwei Jahren in der Zirkusschule habe ich gelernt, dass Timing, Rhythmuswechsel, dramaturgischer Spannungsbogen, räumliche Komposition etc. erlernbar sind. Kreativität lässt sich im Gegensatz zu performativen Techniken nur begrenzt trainieren und kontrollieren. Es gibt Übungen oder Umgebungen, die förderlich sein können, aber schlussendlich ist nichts ein Garant für einen kreativen Einfall. Für unsere derzeitige Produktion „Picknick for one“ mit dem Verein „Artist Street“ haben wir unter Leitung unseres Regisseurs Matteo Spiazzi anhand eines dramaturgischen Rahmenthemas theatrale Improvisationsübungen gemacht. Parallel wurden artistische Choreografien und musikalische Sequenzen entwickelt, die erst in einem nächsten Schritt verbunden werden sollen. Die besten Ideen kommen meiner Erfahrung nach oft unverhofft in den unterschiedlichsten Alltagssituationen; ausgelöst durch irgendwelche Erlebnisse und Assoziationen. Das beste Mittel zur Kreativität ist daher mit Aufmerksamkeit für gute Einfälle durch die Welt zu gehen. Trotzdem kann der Zwang, auf

Abwurf kreativ sein zu müssen, immer zur furchtbaren Belastung werden und überschattet die meisten Anfangsphasen von Kreativeprozessen.

Im zeitgenössischen Zirkus ist es aber noch einmal wesentlich schwieriger mit kreativen Einfällen, denn sie setzen meistens voraus, schwierige artistische Fähigkeiten in einen neuen Kontext zu setzen. Diese Rekontextualisierung erschwert jedoch fast immer die Anwendbarkeit der artistischen Technik und erfordert langes technisches Training, bevor die Idee überhaupt einmal ansatzweise umgesetzt und ästhetisch und dramaturgisch beurteilt werden kann. Meiner Erfahrung nach muss brauchbares Material für ein Stunde entworfen werden, um schlussendlich die passenden fünf Minuten für eine Nummer auswählen zu können.

Neben diesem Prozess, dem täglichen körperlichen und artistischen Training, kommt in meinem Fall noch mindestens eine obligatorische schmerzhafteste Massage pro Woche hinzu, um das Arbeitsmittel Körper in Schuss zu halten. Und weil das alles niemand weiß, hört mensch dann nach einer Aufführung: „Wow, du verdienst 600 Euro für 15 Minuten Arbeit.“

www.dadazirkus.at

22

► Christiane Hapt, Sebastian Berger, Kulturverein FENFIRE



Christiane Hapt und Sebastian Berger arbeiten seit mehreren Jahren weltweit als professionelle, selbstständige ArtistInnen im Bereich der Objektmanipulation.

Keine vollständige Vision als scharfes Bild der Inszenierung liegt uns vor, sondern ein offener Prozess, der auf Ideen aufbaut. Diese Ideen wandern in unserem Fall in einem Dreieck zwischen Objektmanipulation, Objektdesign und der Bildsprache, die erreicht werden soll bzw. welche das Objekt mit sich bringt. Es gibt keinen definierten Startpunkt in diesem Ideendreieck: Manchmal führt eine Bewegung im „Bodystorming“ zu einer Idee, wie die Bildsprache aussehen könnte, diese wiederum führt zum korrelierenden Objektdesign. Genauso kommt es aber auch vor, dass die gewünschte Bildsprache der bearbeiteten Thematik das Aussehen des Objekts bestimmt und somit auch die Manipulationstechnik erst gefunden werden muss. Ein ständiges Wechselspiel der Dreieckspunkte lässt die Ideen für das Stück gedeihen.

Ein weiterer Fixpunkt in unseren Kreationen ist die Zusammenarbeit in einem interdisziplinären Team. Dies schafft ein besonderes Arbeitsszenario kollektiver Kreativität und eine Gleichberechtigung, als auch Verschränkung von unterschiedlichen künstlerischen Techniken, die an der Umsetzung des gleichen Ideendreiecks arbeiten. Die Verschmelzung von bildender und darstellender Kunst ist im Falle der Objektmanipulation für uns unerlässlich. Zur Zeit arbeiten wir unter anderem am angefertigten Modell im Maßstab 1:10. Mit Figuren und Objekten wird

das Geschehen imaginiert. Eine Strategie, sich dem Raumentwurf der Bühne anzunähern, die wir im Moment als wichtig erachten. Wir werden sehen wohin es führt, und ob sich die Miniaturarbeit lohnt.

Das Kernteam wird von Zeit zu Zeit durch Personen von außen bereichert, die mit „frischen Augen“ auf das Erarbeitete blicken. Auch hier schätzen wir die Diversität der Personen: DramaturgIn, KünstlerkollegIn, oder MitbewohnerIn sind mehrmals im Prozess eingeladen, um uns mit wertvollem Feedback zu versorgen. Wir verstehen das Proben nicht als streng organisierten Produktionsablauf, sondern als dynamischen und manchmal auch krisenhaften Prozess. Er ist stetig in Bewegung und bedeutet permanenten Wandel. Als Paar, im Privaten als auch im Beruf, kommt es dabei auch zu Meinungsverschiedenheiten [der Eine nennt es Streit, die Andere nennt es Diskussion]. Aber nach kurzem Gegrummel berufen wir uns professionell auf Meyerhold, der Unruhe als energetisches Prinzip versteht und darin besondere Produktivität sieht.¹

www.fenfire.at

(1) Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold, Organisation und Chaos im Spannungsfeld. IN: Annemarie Matzke, ARBEIT AM THEATER. transcript, Bielefeld 2012. S.206

► Ruth Biller, Kulturverein Momomento

Ruth Biller ist eine österreichische Zirkuskünstlerin, welche 2011 ihren staatlichen Abschluss an der Etage (Schule für darstellende Künste) in Berlin machte.



Momentan arbeite ich an einem Solo-Zirkustheaterstück namens „Marie hängt in der Luft“, das am 5. November 2016 im Dschungel Wien Premiere hatte.

Im neuen Zirkus verbindet sich Artistik häufig mit Schauspiel, Tanz und Musik, und ein Zirkusstück kann im Grunde wie Theater funktionieren, eben mit anderen Techniken als Erzählweise. Also kreierte ich ein Stück mit solchen Techniken, die zu meiner Sprache geworden sind. Und zwar aus jenen Themen, die mich schon seit Langem beschäftigen: Weiblicher Umgang mit Anforderungen, Begeisterung für Körperbewusstsein, Bewegung, Tanz und Selbstermächtigung. Ich möchte mit diesem Stück Frauen aller Altersstufen dazu ermutigen, ihr Leben eigenverantwortlich in die Hand zu nehmen und herauszufinden, was sie aus- und was sie glücklich macht. Sie sollen selbst bestimmen, wie sie leben wollen und sich weder von Werbung und Medien, noch von Männern ihr Leben diktieren lassen!

Bisher entstanden meine Stücke vor allem in Eigenregie. Bei „Marie hängt in der Luft“ war das anders: Ich arbeitete zum ersten Mal mit einer Regisseurin zusammen. Es war also durchaus ungewohnt für mich, nicht die komplette Kontrolle über die Ausführung meiner eigenen Ideen zu haben, bzw. dass eine andere Person Texte und emotionale Umschwünge für meine Figur erfindet. Bereits nach unserem ersten Gespräch sind großartige Bilder im Kopf der Regisseurin entstanden. Bald hatte sie die vielen Themen, Techniken und Wünsche an das Stück, über die wir uns angeregt unterhalten hatten, in einen Erzählstrang gefasst. Es war ein tolles Gefühl, das Stück – zumindest in der Theorie – schon in der Hand halten zu können! Jedoch war der praktische Entwicklungsprozess alles andere als leicht. Aus einer fremden Text-Idee heraus Choreografien zu entwickeln, habe ich mir nicht so schwierig vorgestellt. Jede Entscheidung absprechen

zu müssen, oft mit der Erschwernis eines unterschiedlichen Verständnisses der Sprache oder eines anderen Musikempfindens, ist anstrengend – für beide Seiten. Dazu kommt die Angst, den Erwartungen des Theaters nicht zu entsprechen. Immerhin möchte ich hier auch Türen öffnen, damit zeitgenössische Zirkusstücke in Zukunft wie selbstverständlich im Theaterprogramm stehen. Aber das alles gehört zu jedem Kreativeprozess dazu. Konflikte entstehen einfach. Wenn es keine zwei Köpfe sind, die etwas anderes wollen, dann ist der Konflikt im Inneren eines Kopfes.

Dank der Förderung des Bundeskanzleramts war ich in der Lage, mit einem Produktionsteam zusammenzuarbeiten; eine Regisseurin, eine Regie-Hospitantin, eine Bühnen- und Kostümbildnerin, sowie ein Musiker – jedeR von ihnen hat seinen Teil zum Gelingen des Stücks beigetragen. Vor allem die Teilung der Hintergrundarbeit, wie z. B. das Stück zu bewerben oder Begleitmaterial für das Theater zu schreiben, Proberäume zu organisieren und Probepläne anzufertigen, und vieles mehr, war eine enorme Erleichterung [auch wenn es immer noch erdrückend viel Zusatzarbeit ist und zu kontraproduktiven Erschöpfungszuständen geführt hat].

In der Finalphase des Entstehungsprozesses, in der das Stück quasi schon fertig war und nur noch ein letzter Feinschliff gemacht werden musste, wurde mir plötzlich wieder bewusst, wie großartig diese Arbeit ist. Und ich freue mich schon darauf, das Stück in den kommenden Jahre in Österreich und Europa zu touren! Mein Wunsch ist es, dass sich das Bewusstsein für Zirkus in Österreich noch mehr wandelt, sodass ich in zehn Jahren als Reaktion auf meinen Beruf nicht mehr höre: „Ach so, geht das denn?“. Na klar geht das!

www.momomento.com

24



► Arne Mannott

Arne Mannott ist freischaffender Zirkuskünstler und autonomer Kulturarbeiter.

Dem viel bekannten Bild des verzweifelten Starrens auf das weiße, leere Blatt am Anfang einer neuen Arbeit bin ich zum Glück noch nicht begegnet. Eher ergeht es mir so, dass ich mich ein wenig zusammenraufen und für eine Idee oder ein Material (bzw. ein Objekt) entscheiden muss, damit ich mich im Laufe der Produktion nicht verliere.

In den meisten Fällen ist es nicht so, dass die Produktion an Tag X beginnt und ich ab diesem Zeitpunkt beginne, mit dem Material zu arbeiten, sondern genau genommen gehen den Kreationen monate- und jahrelange Recherchen und Trainings voran. Sobald ich eine Rohversion eines neuen Stücks fertig ausgearbeitet habe, lade ich Leute ein, sich dies anzuschauen und mir ihre Meinung kundzutun. Hier hat es sich als vorteilhaft erwiesen, sowohl Feedback von Fachleuten und KollegInnen, als auch von „LailInnen“ zu bekommen. Ich bin der Meinung, dass Kunst nicht nur von den immer selben Leuten (der „Szene“) konsumiert werden sollte, sondern offen und zugänglich bleiben muss, um die bzw. den durchschnittlicheN MitbürgerIn erreichen zu können. Die von dem heterogenen Mini-Publikum gegebenen Rückmeldungen versuche ich einzubauen, bevor ich eine vorläufige Endversion auf eine richtige Bühne bringe. Bei diesem ersten „Testlauf“ vor größerem Publikum achte ich besonders auf die Publikumsreaktionen und versuche herauszufinden, was funktioniert und was nicht.

Primär arbeite ich als Jongleur und bin fasziniert von den schier unendlichen Möglichkeiten der Objektmanipulation und deren Potential zur Verschmelzung mit anderen Kunstformen. Mein Hang zum interdisziplinären Arbeiten, in Verbindung mit dem Frust über eine kaum vorhandene Zirkusinfrastruktur in Wien, haben mich dazu bewogen, vermehrt Kooperationsprojekte mit Institutionen aus der Tanz- und Performanceszene zu realisieren.

So erhielt ich 2016 u.a. eine Residenz des „Tanz*Hotel“ in Wien und hatte dort die Gelegenheit, über 2 Monate in Ruhe an einer Kreation zu arbeiten. Der künstlerische Leiter des „Tanz*Hotel“, Bert Gstettner, stand mir währenddessen als Choreograph und Tänzer zur Seite. Sein Team koordinierte darüber hinaus die Probezeiten und Aufführungen und nahm mir damit dankenswerterweise die Arbeit ab, die in intensiven Kreativephasen oft noch einen Zuwachs an Stress verursachen und von der eigentlichen künstlerischen Arbeit ablenken.

Des Weiteren arbeite ich momentan mit der finnischen Tänzerin und Performancekünstlerin Elina Lautamäki zusammen. Glücklicherweise haben wir von September bis Dezember 2016 eine Residenz von „Arbeitsplatz Wien“ bekommen. Bedenkt man, dass ein intensiver Kreativeprozess die Einkommensmöglichkeiten reduziert, kann man sich umso besser vorstellen, was für eine enorme finanzielle Entlastung es ist, kostenfreien Zugang zu Proberäumen zu haben. Ich erachte es als äußerst wichtig, dass KünstlerInnen nicht immer nur für die nächste Aufführung proben, sondern Zeit und Mittel bekommen, Experimente und Recherchen zulassen zu können. Zumal, und das soll hier betont werden, Residenzen und Zusammenarbeiten mit bestehenden Institutionen natürlich auch bedeuten: Vernetzung, Kennenlernen von KoproduktionspartnerInnen, Fachleuten und Gleichgesinnten, Feedback, und, nicht zuletzt, künstlerischer Austausch! Dinge, die ebenso wichtige Elemente in einer adäquaten Infrastruktur für den Zirkussektor darstellen sollten. Gerade eine junge zeitgenössische Zirkusszene, wie die österreichische, könnte hierdurch einen nicht zu unterschätzenden Auftrieb erfahren. ◀

www.arnemannott.de

Gebrüder Moped

Hat diese Blechbüchse mehr Humor als wir Kabarettisten?



Die Gebrüder Moped sind die Wiener Kabarettisten Martin Strecha-Derkies und Franz Stanzl. <http://gebruedermoped.com>

Es gibt kolportierte Legenden, die nicht hinterfragt werden müssen. Eine davon lautet: Kabarettisten sind privat gar nicht lustig. Sie sind unentwegt traurig, weinen dauernd immer nur und gehen nicht einmal in den Keller lachen. Wir gehören dieser höchst depressiven Berufsgruppe an. Darüber sind wir traurig, weinen und bleiben trotzig im Erdgeschoß hocken. / Aber warum sind wir Komödianten eigentlich in einer Tour betäubt? Weil wir unsere eigenen Witze nicht lustig finden? Weil am Ende nur wir unsere Witze lustig finden und sonst niemand? Oder weil nicht nur wir die Witze unserer KollegInnen wesentlich lustiger finden als die eigenen? Haben Berufswitzbolde im Alltag denn nichts zu lachen? Doch. / Wenn sie unaufgefordert Ratschläge bekommen, was sie in ihrem nächsten Bühnenprogramm bringen könnten: „Kommt einmal zu uns ins Büro, da habt ihr Stoff für drei Programme.“ Wenn sie Feedback erhalten, dass sich der eigene Selbstwert glucksend auf die Schenkel klopft: „Das war echt lustig, fast schon Kabarett.“ Oder wenn Medienmanager – und das sind dann doch zumeist ungedenderte Herren – den Kontakt zu ihnen suchen. / Böse Zungen behaupten, auch diese seien in der Regel humorbefreite, Fleisch gewordene Excel-Tabellen, die nur Profit, Quoten und Clicks im Kopf hätten. Sind sie aber nicht. Nein, die sind bei näherer Betrachtung durchaus auch ziemlich witzige Kerlchens, diese Medienmanager. Zugeben, ihr Job ist es nun einmal nicht primär, andere zum Schmunzeln zu bringen. Aber man kann es ja schließlich versuchen. Sie versuchen es. Und es gelingt. Die beliebteste Pointengranate des gelebten Medienmanagerhumors: die Medienko-

operation. Wir laden dich ein, dein Material auf unserem Medium zu verbreiten. Ohne umständlichen Zahlungsverkehr, sondern auf Basis einer Medienkooperation. Natürlich aber mit Gegenleistung: Du kommst in unserem Medium vor. Gratis Werbung sozusagen. Du produzierst unbezahlt Content für uns und dafür lassen wir dich Content für uns produzieren. Eine lupenreine Win-Win-Situation. Für uns. Was sagst? Ist doch lustig, oder? Zu ihrem Pech vergessen die Medienmanager dabei, dass bei der Aufführung solcher kabarettistischen Einlagen die solcherart Bespaßten ausgerechnet der schlimmsten Form der personifizierten Spaßbremse angehören: den Komödianten. Die verstehen diesen subtilen Humor einfach nicht. Spaß ohne. Die lehnen diesen Vorschlag humorbefreit und allen Ernstes ab und kontorn völlig witzlos mit einem branchenüblichen Anbot. Der Medienmanager besinnt sich zähneknirschend seiner Kernkompetenz, aber: Einen Versuch war's wert. / Schließlich gibt es die Medienkooperation ja auch in der Edition „Public-Private-Partnership“. Dann, wenn die breite Masse der AlltagskomödiantInnen sich sonntags dem Zeitungsständer am Straßeneck nähert und der geldgierigen Blechbüchse darauf ein verführerisch verlockendes Angebot zur Medienkooperation legt. Nur diese Büchsen, die sagen nicht nein. Hat noch immer funktioniert. Ich nehme mir eine eurer Zeitungen, dafür kommt eure Zeitung dann den ganzen Tag in unserem Wohnzimmer vor. Und das: gratis. Eine lupenreine Win-Win-Situation. Für uns. / Offensichtlich ein hoffnungsloser Fall, unser Berufsstand. Selbst Blechbüchsen verstehen mehr Spaß als wir Komödianten.

231

ig kultur | kolumne





28



Das Ziel: Die Bühne denjenigen zur Verfügung stellen, die sie bespielen möchten, einen Raum schaffen für zirkensische Experimente und ganz nebenbei noch das Wiener Publikum für zeitgenössischen Zirkus begeistern.

Maria Lisa Pichler und Arne Mannott

Ein zirzensisches Versuchslabor mit politischem Anspruch

Über die VarietEKH – die erste selbstorganisierte Zirkusbühne Wiens

Maria Lisa Pichler studiert an der Akademie der Bildenden Künste Wien und forscht in Theorie und Praxis als Luftakrobatin zu queer-feministischen Körperpolitiken im zeitgenössischen Zirkus. Sie ist im C3-Kollektiv und bei der VarietEKH aktiv.

Arne Mannott ist freischaffender Zirkuskünstler und autonomer Kulturarbeiter. Neben seinem künstlerischen Schaffen widmet er sich dem Aufbau eines Netzwerks für zeitgenössischen Zirkus in Wien: Mitbegründer der VarietEKH und stellvertretender Vorsitzender des Vereins KreativKultur.

Ein Oktoberabend in Wien-Favoriten, es ist kühl, die letzten Strahlen der Herbstsonne verblassen. Und doch, die Stimmung vor dem Ernst Kirchweger-Haus (EKH), einem der ältesten selbstverwalteten Haus- und Kulturprojekte in Wien, ist erwartungsvoll. Kein Wunder, reicht die Warteschlange am Eingang doch bis zur nächsten Straßenkreuzung. Denn heute ist VarietEKH, der zeitgenössische Zirkus hält Einzug in Favoriten.

Fernab von Hochglanz-Varietés

Die VarietEKH ist die erste offene, selbstorganisierte Bühne für zeitgenössischen Zirkus in Wien. Seit vier Jahren ist sie nun schon im großen Theatersaal des Ernst Kirchweger-Hauses beheimatet, wo einst das legendäre Volkstheater Favoriten seine kollektiv erarbeiteten Stücke zum Besten gab.

Das Konzept der VarietEKH ist klar: Pro Auflage ein eigens krei-ertes Varieté-Programm mit jeweils unterschiedlichen KünstlerInnen, zwei Spielabende, eine freie Eintrittspolitik (die allen Menschen, unabhängig von ihren finanziellen Möglichkeiten, Zugang zu Kunst gewährleisten soll) und eine möglichst abwechslungsreiche Show. Erlaubt ist nahezu alles, was in den Zirkus- und Performancebereich fällt: Artistik, Tanz, Clownerie, Musik, Poetry Slam oder irgendetwas dazwischen. Organisiert wird das Ganze in Eigenregie von einem losen Kollektiv, bestehend aus 10-15 Personen, bei dem prinzipiell jedeR mitmachen kann. Das Ziel: Die Bühne denjenigen zur Verfügung stellen, die sie bespielen möchten, einen Raum schaffen für zirzensische Experimente und ganz nebenbei noch das Wiener Publikum für zeitgenössischen Zirkus begeistern.

30

Nicht nur den KünstlerInnen auf der Bühne gebührt der Applaus, auch die zahlreichen HelferInnen, die hinter der Bühne zugange sind, sind fixer und wichtiger Bestandteil der Show.

► Mal ruhig-ästhetisch, mal subversiv-humoresk, mal kraftvoll-aufwühlend, könnten die Shows abwechslungsreicher nicht sein: Von verspielter Luftakrobatik und zeitgenössischem Tanz über Jonglage mit Dartpfeilen und Wrestling-Showkämpfen bis hin zu einfühlsamen Diabolo-Nummern und einem clownesken Jesus, der am Kreuz hängend vom Osterhasen gefüttert wird, gibt es [fast] nichts, das es bei der VarietEKH noch nicht gegeben hat.

Und das Konzept geht auf: Nach sieben Auflagen und 14 Spielabenden mit fast immer vollem Saal bei je 250-300 BesucherInnen ist die VarietEKH zur einer fixen Institution der Wiener freien Szene geworden. „Die VarietEKH ist eine Plattform für experimentellen Zirkus und bietet die Möglichkeit, Ideen auszuprobieren, sowohl für professionelle ArtistInnen als auch für Bühneneulinge. Das schätzt auch das Publikum“, erklärt sich eine Initiatorin, die schon von Anfang an dabei ist, den Erfolg des Projekts.

Don't fall in love with the artist, be the artist!

Zurück zum Oktoberabend im Ernst Kirchweger-Haus. Der Saal ist voll, dreihundert Zirkusbegeisterte sind an diesem Abend gekommen. Die Moderation schaukeln heute drei Artistinnen, die im Laufe der Jahre schon unterschiedlichste Aufgaben übernommen haben. Von der Lichttechnik bis zum Einlass, vom Kochen bis zur Bühnennummer, alle Bereiche der VarietEKH sind kollektiv organisiert. Nicht nur den KünstlerInnen auf der Bühne gebührt der Applaus, auch die zahlreichen HelferInnen, die hinter der Bühne zugange sind, sind fixer und wichtiger Bestandteil der Show.

Dieser kollektive Geist spiegelt sich auch in den Inhalten der diesmaligen Moderation wieder: In kurzen Einlagen zwischen den Varieté-Nummern wird heute Wohnungslosigkeit thematisiert. Eine adrette Immobilienmaklerin startet auf der Bühne den Versuch einer Wohnungsverdrängung, das Publikum mischt sich ein und wird in spontanen Sprechchören zur Komplizin gegen Zwangsverdrängungen. Dass es sich beim VarietEKH um ein poli-

tisches Projekt handelt und auch politische Statements vermittelt werden sollen, darum wird kein Hehl gemacht. So ist es dem Kollektiv bspw. wichtig, im Vorfeld einer Show (bei den Anmeldungen) transparent zu machen, dass mindestens die Hälfte der Bühnenshow von Frauen gestaltet werden soll, damit das sonst im Zirkusbereich gängige Geschlechter-Ungleichgewicht nicht reproduziert wird.

Teil der Show ist diesmal auch eine junge Poetry-Slammerin, die mit ihren poetischen Kurztexten heute zum ersten Mal Bühnenluft schnuppert. Mit Poetry Slam ist sie vor zwei Jahren bei der VarietEKH in Berührung gekommen: „Ich war begeistert und habe sofort beschlossen, dass ich das auch machen möchte. Ich war fasziniert davon, dass Leute solidarisch zusammenarbeiten und dass das so gut funktioniert. Heute stehe ich nun auf der Bühne“, erzählt sie. Einen niederschweligen Raum für Bühnendebüts zu schaffen, ist einer der Grundgedanken der VarietEKH. Auftrittsmöglichkeiten für zeitgenössischen Zirkus sind rar in Wien, für AnfängerInnen ist es umso schwieriger, erste Versuche auf der Bühne zu wagen.

Doch auch professionelle ArtistInnen sind gern gesehen: „Bei der VarietEKH soll auch gezeigt werden, was im zeitgenössischen Zirkus alles möglich ist. So wird Inspiration nach Wien gebracht, wo die zeitgenössische Zirkusszene eher noch am Anfang steht“, erklärt ein Organisator. Heute sind gleich zwei internationale Acts zu sehen: Ein Handstand-Artist ist extra aus Belgien angereist, ein Performer, der in den Niederlanden auf die Zirkusschule geht, zeigt eine Hutjonglage-Nummer mit Livemusik.

„Unsere Kunst ist solidarisch“

Die Show ist nun zu Ende, drei Mal müssen die fünfzehn KünstlerInnen auf die Bühne kommen, bevor der Applaus des Publikums ein Ende findet. Am Ausgang gibt es noch einmal die Möglichkeit, mit einer Spende der Show Tribut zu zollen.

Mit dem Erlös der VarietEKH werden unterschiedliche Projekte unterstützt. Fünfzig Prozent der Einnahmen gehen an politische



Projekte (so wurden u.a. Projekte von Flüchtlingen und die Angeklagten im Wiener Schlepperei-Prozess unterstützt), die andere Hälfte wird für den Aufbau selbstorganisierter Zirkusstrukturen in Wien und anderswo genutzt. Bisher wurden unter anderem Zirkus- und Theaterprojekte in Linz, Budapest, Palästina, Nepal und Bolivien unterstützt, aber auch freie Zirkustrainings und Zirkusequipment für die freie Szene in Wien werden durch die Spendengelder finanziert.

Bühnenräume öffnen!

Die VarietEKH ist u.a. aus dem Wunsch einiger Wiener ZirkuskünstlerInnen heraus gewachsen, eine eigene Bühne für zeitgenössischen Zirkus zu eröffnen. Auf Initiative des „CuriousCircusCollective“, welches 2012 erstmals ein Zirkustheaterstück („reAlice“) im Ernst Kirchweger-Haus aufgeführt hat und selber von dem BesucherInnenansturm und dem Interesse an zeitgenössischem Zirkus überrascht war, entstand das VarietEKH-Kollektiv. Die Suche nach anderen Auftrittsorten kam für das Kollektiv erst gar nicht in Frage, da ein Raum mit solch einer Kapazität (bis zu 300 BesucherInnen) und den Zirkus-spezifischen Anforderungen (Bühnen-/Raumhöhe mit Aufhängemöglichkeiten für Luftakrobatik), verbunden mit der Idee einer freien Eintrittspolitik, schwer bis unmöglich zu finden ist. Dass mit dem Ernst Kirchweger-Haus eine geeignete Herberge gefunden wurde, war somit ein Volltreffer und ein Katalysator für die Zirkuskünste in Wien. So hat die Möglichkeit, einen Raum ohne horrenden Saalmieten bespielen zu können, die junge freie Zirkusszene in Wien erst zum Blühen gebracht. Dennoch sind auch heute noch fehlende Zirkusräume eines der Hauptprobleme der Szene und limitieren die Potentiale einer jungen, wachsenden und hochgradig motivierten Zirkus-Bewegung in Wien. Dass solch einer Entwicklung politisch nur unzureichend Rechnung getragen wird, ist ein Armutszeugnis für die Hauptstadt eines europäischen Landes und begrenzt die Entfaltungsmöglichkeiten des zeitgenössischen Zirkus enorm. Nun – vier Jahre später – tut sich allerdings etwas in der Förderlandschaft: Endlich wird zeitgenössischer

Zirkus, zumindest auf Bundesebene, als interdisziplinäre, förderungswürdige Kunstform erkannt. Dass es Nachholbedarf auf Länder- und Gemeindeebene gibt, versteht sich quasi von selbst.

Nicht nur, aber auch aufgrund der prekären bzw. kaum vorhandenen Förderungen der öffentlichen Hand für zeitgenössischen Zirkus, bleiben (linke) selbstorganisierte Initiativen und Strukturen ein unverzichtbarer Grundpfeiler für die Zirkusinfrastruktur in Wien. Die VarietEKH leistet hierfür einen wertvollen Beitrag.

Zurück ins EKH. Die letzten ZuschauerInnen sind gegangen, die siebte VarietEKH ist nun vorüber. Im Saal werden die letzten Requisiten verstaut, bleiben jedoch griffbereit: Denn in 6 Monaten werden die Bühnenvorhänge in Position gebracht für die nächste VarietEKH. ◀

Hast du Lust, mit deiner Bühnenperformance unser Solidaritäts-Varieté zu unterstützen?
Anmeldung bis 5 Wochen vorher unter varietekh@riseup.net.

Jedes Varieté wird zwei Mal (Sa/So) aufgeführt.
Am Freitag davor ist Generalprobe.
Weitere Infos und aktuelle Termine:
www.varietekh.at
facebook.com/Curious.Circus.Collective

Sabine Maringer

Theater auf der Straße – Theater mitten im Leben

Sabine Maringer ist ausgebildete Theaterpädagogin (But) und Kulturmanagerin. Seit 2010 leitet sie die Straßentheatergruppe Belle Etage und seit 2016 ist sie künstlerische Leiterin der Compañia Tetate.

Ich bin Straßenkünstlerin mit Schwerpunkt Schauspiel, Akrobatik und Körpertheater. Begonnen hat alles vor 12 Jahren in Frankfurt am Main bei der Gruppe „Antagon TheaterAKtion“. Damals haben wir Theater auf der Straße mit einem sehr großen Ensemble von bis zu 12 SchauspielerInnen inszeniert. Unsere Bühnenbildkonstruktionen waren zu groß, um ohne den Rahmen eines Festivals auf der Straße zu spielen. Zurück in Österreich habe ich „Belle Etage Straßentheater“ gegründet und dann die „Compañia Tetate“, die sich auf Straßentheater für Kinder spezialisiert hat. Doch leider sind die Auftrittsmöglichkeiten in Wien, über Straßenkunstfestivals wie zum Beispiel das „Buskers Vienna“ hinaus, gering, denn meine künstlerisch-theatrale Arbeit lebt unter anderem von der musikalischen Untermalung, wofür ein Verstärker unerlässlich ist. Verstärkte Musik ist aber laut Straßenkunstverordnung verboten.

Auszug aus der Straßenkunstverordnung in Wien:

Allgemeine Benützungsbedingungen

§ 3. Folgende allgemeine Benützungsbedingungen sind bei der Darbietung von Straßenkunst einzuhalten:

7. Verstärkeranlagen dürfen nicht verwendet werden.¹

Deshalb habe ich, seit ich aus Frankfurt am Main zurück bin und in Wien lebe, kein einziges Mal abseits eines Straßenkunstfestivals in Wien auf der Straße gespielt.

Die Straßenkunstverordnung hat abseits der „Verstärkerregelung“ auch noch weitere Gesetze, wie die Regelung der zu bespielenden Plätze, der Uhrzeiten, der Platzkartenkosten und dem Abmeldezeitpunkt einiges zu bieten, um es StraßenkünstlerInnen wirklich schwer zu machen.

Es ist beschämend für die Kulturstadt Wien, einer Form der dramatischen Darstellung, „Straßentheater“, die sehr wohl ihre künstlerische Berechtigung hat, keinen Raum für Ausdruck zu bieten. Es muss einfach möglich sein mit Verstärkung auf der Straße aufzutreten.

Ja, ich fühle mich als Straßenkünstlerin in Wien, mit der Art und Weise wie ich inszeniere, definitiv im künstlerischen Ausdruck eingeschränkt. Als Wienerin kann ich meine Arbeit hier nicht zeigen. Ich werde auf die mühsame Akquise für Straßenkunstfestivals reduziert und werde durch die herrschenden Gesetze gezwungen die Stadt zu verlassen, wenn ich meine Kunst zeigen will. Oder ich muss bange abwarten, ob ein Straßenkunstfestival gewillt ist mich einzuladen.

Ein Straßenkunstfestival bekommt je nach Größe zwischen 150 und 1500 Bewerbungen aus der ganzen Welt und hat die finanzielle Möglichkeit zwischen 9 und 50 (manchmal mehr) KünstlerInnengruppen einzuladen, die Konkurrenz ist also groß.



Aber wie soll sich der Nachwuchs entwickeln, wenn es nicht erlaubt ist, sich vollends, ohne künstlerisch-kreative Einschnitte, auf der Straße zu zeigen?

StrassenkünstlerInnen in Wien

2014 habe ich die Facebook Gruppe „Buskers in Vienna“ eingerichtet, wo sich in Wien lebende KünstlerInnen austauschen können und seit Mitte diesen Jahres findet sich unter www.streetartistsvienna.com auch eine selbstverwaltete Marketingplattform für StraßenkünstlerInnen in Wien.

Andererseits gibt es junge Kreative, ZirkusartistInnen, SchauspielerInnen und MusikerInnen, die gerade Lust auf Straßentheater bekommen. Es tut sich was. Das war vor 10 Jahren, als ich begonnen habe in Wien zu arbeiten, noch ganz anders. Straßentheater in Österreich steckt in den Kinderschuhen. Andernorts, wie Frankreich oder Polen, gibt es eine viel längere Tradition und somit auch viele Gruppen und Shows. Aber wie soll sich der Nachwuchs entwickeln, wenn es nicht erlaubt ist, sich vollends, ohne künstlerisch-kreative Einschnitte, auf der Straße zu zeigen? Ein Straßentheaterstück kann man nur bedingt im Proberaum erarbeiten, den Feinschliff holt man sich dann vor Ort mit Publikum auf der Straße, denn nur hier kann man als KünstlerIn überprüfen, ob das, was man im Proberaum inszeniert hat, auch auf der Straße funktioniert.

Straßentheater gehört auf die Straße!

Wien ist in aller Welt als Kulturstadt bekannt und ich schätze diese hier gebotene künstlerische Vielfalt sehr, und ja, auch Straßenkunst gehört nun mal zum Spektrum künstlerischen Ausdrucks dazu.

Als unter anderem ausgebildete Kulturmanagerin sehe ich es als Schwäche der Stadtverwaltung an, sich nicht mit professionellen, in Wien ansässigen KünstlerInnen zusammen zu setzen, um eine neue Straßenkunstverordnung auszuarbeiten, die sowohl für die Stadt, als auch für die StraßenkünstlerInnen vertretbar und stimmig ist. Ich bin mir sicher, wir finden gemeinsam Lösungen, die für alle akzeptabel sind.

Meine Damen und Herren in der Stadtregierung und dem Bundesministerium für Kunst und Kultur. Rufen Sie mich an. Ich würde mich sehr gerne mit Ihnen und meinen StraßenkunstkollegInnen an einen Tisch setzen. Wir haben einiges zu besprechen. Ich würde wirklich gerne in Wien auf der Straße Kunst machen. Ich freue mich auf den Tag, an dem ich – uneingeschränkt – im öffentlichen Bereich auftreten kann. ◀

www.belleetage-stelzentheater.com
www.strassentheater.jimdo.com.

(1) <https://www.wien.gv.at/recht/landesrecht-wien/rechtsvorschriften/html/i5800700.htm> (abgerufen am 04.11.2016)

34



Es war allen wichtig, [...] die Entscheidungsprozesse nicht hierarchisch, sondern gemeinschaftlich zu gestalten.

Petra Maria Ganglbauer & Tamara Vobruba

Rhizomatic Circus

Ein Interview

Petra Maria Ganglbauer studierte an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung Linz. Sie ist als freischaffende Tänzerin und Musikerin tätig und war eine der MitinitiatorInnen des „Rhizomatic Circus“.

Tamara Vobruba ist Diplom Ingenieurin in Technischer Mathematik und seit Jahren begeisterte Akrobatin. Sie übernahm die kaufmännische Leitung des Projekts.

Redaktion—

Bitte stellt euch als Gruppe vor: Wer ihr seid, wie ihr euch zusammengefunden habt und wie ihr euch organisiert.

Rhizomatic Circus— Der Verein „Rhizomatic Circus“ ist ein lebendiges Wurzelwerk an KünstlerInnen, ArtistInnen und MusikerInnen, die ihrer Fantasie frei und wild folgen und diese im zirkensischen Genre performativ übersetzen. Wir sind etwa 30 KünstlerInnen aus den verschiedensten Disziplinen (Zeitgenössischer Tanz, Jonglage, Akrobatik, Videokunst, Musik, Literatur, Schauspiel und Bildende Kunst). Das entstandene Menschengewebe lebt und gestaltet ihre Welt mit den unterschiedlichsten Visionen zu Zirkus, Kunst und Gemeinschaft.

Anfangs stand der Wunsch, unseren artistischen Tätigkeiten, und der daraus entstandenen Gemeinschaft, mehr Platz einzuräumen. Im Frühling 2016 entwickelte sich ein KünstlerInnenkollektiv und im Herbst folgte die Gründung des Vereins „Rhizomatic Circus“. Viele der Beteiligten kannten sich zu diesem Zeitpunkt aus regelmäßigen Trainings und Workshops rund

um die Gruppe „Zirkus Giovanni“. Aber auch viele neue Gesichter schlossen sich dem Kollektiv an; vor allem Freunde, Verwandte und Bekannte, die sich von der Begeisterung für das Projekt anstecken ließen.

Es war auch von Anfang an ein Grundprinzip der Gruppe, dass alle Interessierten, unabhängig von ihren Hintergründen und Erfahrungen, zur Partizipation eingeladen waren. Außerdem war es allen wichtig, die Organisation, sowie die Entscheidungsprozesse, nicht hierarchisch, sondern gemeinschaftlich zu gestalten. Eine solidarische Zusammenarbeit, Selbstorganisation und variierende Rollen sind maßgeblich für eine rhizomatische Arbeitsweise.

Redaktion—

Könnt ihr ein bisschen über euer erstes großes Aufführungsprojekt erzählen?

Rhizomatic Circus— Rhizomatic Circus war die Geburt einer neuen Idee. Wir wollten die Sichtbarkeit von „Neuem Zirkus“ als zeitgenössisches, kulturelles sowie zeitkritisches Aus-

36

Wir wollten die Sichtbarkeit von „Neuem Zirkus“, als zeitgenössisches, kulturelles sowie zeitkritisches Ausdrucksmittel erhöhen.



Zirkus soll nicht nur leichtfüßig und leichtverdaulich unterhalten, sondern kritisch und provokant sein und neue Perspektiven anbieten.

drucksmittel erhöhen. Vor allem wünschten wir uns mehr Raum, um unsere Ideen und Kreationen durch intensive Zusammenarbeit gemeinsam weiterzuentwickeln. Es sollte ein gemeinschaftlich organisiertes Projekt werden, in welchem, soweit es organisatorisch möglich ist, alle artistischen Träume verwirklicht werden können.

Das Ergebnis war eine Show mit 30 beteiligten KünstlerInnen, die am 23. und 24. September 2016 die 800m² große Fabrikhalle des „F23.wirfabriken“ in Liesing mit ihren Darbietungen bespielten. Besonders war u.a. auch die Raumnutzung. Es gab nicht nur eine Hauptbühne, sondern der gesamte Raum wurde mit abwechselnden Schauplätzen inszeniert. Die Show war eine abwechslungsreiche Reise durch die Erzählweisen der einzelnen KünstlerInnen. Das Spektrum reichte von Partner- und Luftakrobatik, experimentellem-zeitgenössischen Tanz, Clownerie, Schauspiel bis hin zu Jonglage, Slacklineperformance und Objektmanipulation. Auch eine Kapelle [MusikerInnenkapelle] beehrte uns mit ihren fidelen Stücken. Diese brach mit ihrer räumlichen Flexibilität [Flash-Mob, Märsche] den Performanceraum zu seiner vollen Größe auf. Alle Stücke wurden außerdem mit Live-Musik [Eigenkompositionen der MusikerInnen] begleitet.

Redaktion—

Was bedeutet Zirkus für euch und wie kam es dazu, dass ihr den Zirkus gewählt habt, um dieses politische Projekt zu starten?

Rhizomatic Circus— Der zeitgenössische Zirkus hebt sich deutlich vom klassisch traditionellen Zirkus ab. Es gibt keine Tierdressuren und Zurschaustellung von Menschen mit abweichender Optik von „Normalität“. Zirkus bedeutet für mich Integration, Entdeckung des eigenen Potentials, Verwandlung, Abwechslung, Freiheit. Zirkus bedeutet sehr vieles.

Vor allem geht es uns um Inklusion. Platz hat, was Platz haben will. Es geht darum, einen Rahmen für kreativ schaffende Menschen zu bieten, der dann von jeder/m Einzelnen, nach eigenem Ermessen, und verantwortungsvoll sich selbst und der

Gruppe gegenüber, gestaltet wird. Dadurch wird Zirkus zur persönlichen Herausforderung für alle, die sich tiefergehend auf das Experiment einlassen. In der Zirkusgemeinschaft wird bereits ein kleines gesellschaftliches System gelebt, das alternativ zu anderen Systemen denkt und handelt. Verantwortung übernehmen, Vertrauen schenken und wertschätzend jeden Schritt gemeinsam gehen, sind Grundhaltungen, die unserem Tun sein Gepräge geben. Und wenn etwas nicht funktioniert, versuchen wir es noch einmal.

Der Zusammenschluss von vielen unterschiedlichen Menschen ist ein großartiges Lernfeld. Wir waren eine riesige Gruppe und es war ein Drahtseilakt, alle Bedürfnisse zusammenzubringen. Aber genau das war wichtig: Den Menschen und ihren Ideen Raum zu geben. Einen Raum zum Träumen anzubieten und nicht gleich Nein zu sagen. Und das Ergebnis war unglaublich. Es war eine sehr lange, inspirierende und vor allem menschliche Show. Sie war nicht perfekt.

Redaktion—

Welche Pläne habt ihr für die Zukunft?

Rhizomatic Circus— Wir werden das Rhizom weiter wild wachsen lassen, damit KünstlerInnen der verschiedensten Expressionsformen sich vernetzen und eigenartige, verrückte, wunderschöne Zirkusgewächse in die Welt werfen können. Sie sollen betroffen machen und zum Nachdenken und Handeln anregen. Zirkus soll nicht nur leichtfüßig und leichtverdaulich unterhalten, sondern kritisch und provokant sein und neue Perspektiven anbieten.

Im nächsten Projekt „amorph“ betreten wir den Raum zwischen Furcht und Faszination. Es geht um das Fremde und das Eigene. Und eine mögliche Verwandlung, die durch Grenzerfahrungen passieren kann. Der eigene Körper als performativer Raum für Verfremdung, Verzerrung und Ausdruck geistiger Transformation spielt dabei eine wichtige Rolle. Dort, wo sich bekannte Formen auflösen und in neue gegossen werden, wohnt die Fantasie und unser Traum von Zirkus. ◀

38

Klaus Werner-Lobo

Frei und gefährlich

Klaus Werner-Lobo lebt als Autor, politischer Aktivist und darstellender Künstler in Wien. In Workshops zeigt er, wie wir die Angst vorm Scheitern und der eigenen Lächerlichkeit verlieren. Soeben ist bei Benevento sein Buch „Frei und gefährlich – Die Macht der Narren“ erschienen.

Die Bühne ist verdunkelt. Da tritt ein korpulenter Herr im dunklen Anzug mit Krawatte, Brille und Aktenkoffer ins Scheinwerferlicht, mustert mit bedrohlichem Blick Szenerie und Publikum. In der Bühnenmitte eine Art Thron auf einem Podest. Der Künstler erklimmt das Podest, mit dem Rücken zum Publikum. Mit einem Finger gibt er dem Techniker Anweisungen, die Musik – gitarrige Blues-Glissandos – lauter oder leiser zu stellen. Suspense. „In meiner Kindheit gab es weder Fernsehen noch Internet“, sagt er mit der Stimme eines Mafiapaten. „Wir pilgerten jeden Sonntag auf den Hauptplatz, um die Tauben mit Brotkrumen zu füttern. Heute: Internet und Fernsehen. Damals: Tauben und Brot. Wie ich diese Sonntage hasste! Eines Tages hatte ich eine Idee. Ich leerte die Brotkrumen, die meine Familie extra für diesen Zweck die ganze Woche lang aufgespart hatte, auf den Boden. Meine Mutter, entsetzt: ‘Leo! Das ist unsere Unterhaltung für den ganzen Sonntag!’ In diesem Moment flogen alle Tauben des Platzes zum Missfallen der anderen Familien, die ebenfalls zum Taubenfüttern gekommen waren, zu mir. Da zog ich einen Feuerwerkskörper aus meiner Hosentasche, steckte ihn in ein Stück Brot, zündete ihn an und warf ihn unter die Tauben. Und dann: PAFF! Und plötzlich flogen Taubenteile durch die Gegend, alles war voller Federn, der Himmel färbte sich rot. Und ich sah die Tauben

Wie Clowns und Narren mit Humor Machtverhältnisse infrage stellen und Konventionen brechen

von links nach rechts fliegen und von rechts nach links, aber es waren nicht die Tauben, die von einer Seite zur anderen flogen, sondern mein Kopf, den mein Vater von links nach rechts und von rechts nach links prügelte. Alle auf dem Platz lachten und ermunterten ihn, noch fester zuzuschlagen. In diesem Moment verstand ich, was Macht bedeutet: Das Leiden der einen zur Freude der anderen. Ich verstand, was es bedeutete, Clown zu sein: Das eigene Leiden zu vergessen und die Macht dieser Freiheit zu genießen. Ich war glücklich.“ Plötzlich stoppt die Musik. Leo Bassi dreht sich langsam um, wendet sich zum Publikum: „Aber die Zeiten haben sich geändert. Heute brauche ich keine Tauben mehr. Heute...heute, habe ich euch!“

In diesem Moment Public Enemys „Fight the power“ auf Anschlag, und der ältere Herr im Anzug auf der Bühne beginnt frenetisch zu tanzen. Das Publikum johlt.

Der 65-jährige Leo Bassi ist Clown. Man nennt ihn auch Anarchoclaw, den gefährlichsten Clown der Welt. Einer, der schon mal mit gefülltem Benzinkanister den Saal in Brand setzt oder im Ornat des Papstes Gotteslästerliches von sich gibt, sodass vor einigen Jahren spanische KlerikalfaschistInnen eine Bombe in einem Theater deponierten, die gerade noch entschärft werden konnte. Einer, der sich gerne mit Mächtigen anlegt. Einmal wurde er von der Bühne weg verhaftet, nachdem er während eines Auftritts per Telefon einen Bombenalarm ausgelöst hatte. Auf einem Botschaftsempfang in Kanada gab er sich als italienischer Konsul aus – und sprang im Laufe des Abends sehr undiplomatisch in voller Montur in den Pool des Gastgebers, um in der lauen Sommernacht ein paar Schwimmtempi zu wagen.



Immer schon hatten Clowns und Narren die Aufgabe, Machtstrukturen zu destabilisieren, Konventionen zu brechen und Akzeptanz für menschliche Schwächen und Widersprüchlichkeiten zu schaffen.

Italien reagierte prompt und sprach dem US-Bürger ein Einreiseverbot in das Land aus, in dem er aufgewachsen war.

Basis Metier ist die Manipulation. Wie man manipuliert, wie man dem Publikum etwas vorgaukelt, das hat er bereits als Kind im Zirkus gelernt. Von ArtistInnen und ZauberInnen, deren Geschäft im Erzeugen von Illusionen, im Ablenken der Aufmerksamkeit von der Realität besteht. Und indem er manipuliert und vorgaukelt, indem er dabei in die Rolle von PolitikerInnen, BankerInnen und Kirchenfürsten schlüpft, entlarvt er die Manipulationen und Gaukeleien der Mächtigen.

Immer schon hatten Clowns und Narren die Aufgabe, Machtstrukturen zu destabilisieren, Konventionen zu brechen und Akzeptanz für menschliche Schwächen und Widersprüchlichkeiten zu schaffen. Der Clown ist derjenige, der fällt, der scheitert, der verliert...und immer wieder aufsteht. Deshalb lieben wir Clowns wie Charlie Chaplin: Weil sie etwas zeigen, was wir selbst verstecken, wofür wir uns genießen – dass wir selbst, jeder und jede von uns, immer wieder fallen, scheitern, verlieren, ein ganzes Leben lang. Und weil wir uns in ihnen wie in einem Narrenspiegel sehen: In unserer Unfähigkeit, gesellschaftlichen Konventionen, Moralvorstellungen und herrschaftlichen Unterdrückungsmechanismen zu entsprechen. Weil sie uns helfen, in diesem Spiegel über unsere eigene Lächerlichkeit und Fehlerhaftigkeit zu lachen, uns in unserer Verletzlichkeit zu akzeptieren und die Angst vor dem Verlust sozialer Anerkennung – vor Konkurrenzdruck, Schönheitsidealen, Perfektionsansprüchen – zu verlieren. Und weil wir, wenn wir diese Ängste verloren haben, frei und gefährlich für jene werden, die von diesen Ängsten profitieren.

So mischten sich etwa die „heiligen“ Clowns der nordamerikanischen Hopi, die Chühüwimkya, bei Ritualen unter die TänzerInnen und stifteten Verwirrung, indem sie deren Bewegungen nachäfften, sangen dabei obszöne Lieder, tranken literweise menschlichen Urin und vergnügten sich und das Publikum in exzentrischer Weise. Respektlos karikierten sie geistliche und weltliche Würdenträger, reglementierte Verhaltensweisen und Machtsymbole – und genossen dabei hohes Ansehen, weil sie mit ihrem Humor die Angst vor Krankheiten, vorm Scheitern an gesellschaftlichen Ansprüchen und vor der eigenen Unzulänglichkeit heilten.

Gemeinsam ist indigenen Clowns und Narrenfiguren aller Kontinente, dass sie sich die Freiheit herausnahmen, auch Mächtigen gegenüber die unverblümete Wahrheit zu sagen und Dinge zu tun, die als unzulässig und sittenwidrig angesehen werden. In vielen Völkern ergingen sie sich in obszöner Ausdrucksweise, zeigten hemmungslose Sexualpraktiken und trugen überdimensionale Nachbildungen von Phallus und Vulva. Männliche Clowns, die in Frauenkleider und Frauenrollen schlüpften oder sich anderen Männern erotisch annäherten, verwiesen auf die Möglichkeit des Anders-Seins inmitten moralischer Kodizes traditioneller patriarchaler Gesellschaften.

Als um 220 vor Christus Kaiser Qin Shihuangdi die chinesische Mauer ausbauen ließ, fielen unzählige ZwangsarbeiterInnen dem Monsterprojekt zum Opfer. Der kaiserliche Hofnarr Yu Ze gilt noch heute als Nationalheld, da er den Herrscher davon abbrachte, die Mauer anstreichen zu lassen, was weitere Tausende Todesopfer gekostet hätte. Angeblich rollte er sich, tränenüberströmt vor Lachen, auf dem Boden, als Qin sein grandioses Vor-

410

Was gute Clowns zuallererst lernen, ist die Akzeptanz der eigenen Lächerlichkeit und Widersprüchlichkeit, des Scheiterns, der Imperfektion.

► haben verkündete, sodass selbst der Kaiser über das absurde Ausmaß seines Planes lachen musste und diesen aufgab. Eine andere Geschichte lautet, dass Yu Sze seinen Penis auf die Mauer gemalt habe, worauf ihm der Kaiser befahl, die Bemalung der gesamten Mauer mit weißer Farbe allein zu komplettieren. Darauf antwortete Yu Sze, dass er dies nicht könne, da er farbenblind sei.

Im europäischen Mittelalter war der Hofnarr nicht nur der Einzige, der dem König die Wahrheit sagen durfte: Sogenannte Narrengesellschaften vollführten sogar in Kirchen sexuell ausschweifende Rituale, bis das blasphemische Treiben von den Päpsten untersagt wurde. Wie lässt Umberto Eco seinen frommen, aber mörderischen Bibliothekar in „Der Name der Rose“ sagen, der das verschollen geglaubte Zweite Buch der Poetik von Aristoteles über die antike Komödie vor dem Zugriff der Öffentlichkeit bewahrt? „Das Lachen ist ein Zeichen der Dummheit. Wer lacht, glaubt nicht an das, worüber er lacht, aber er hasst es auch nicht. Wer also über das Böse lacht, zeigt damit, dass er nicht bereit ist, das Böse zu bekämpfen, und wer über das Gute lacht, zeigt damit, dass er die Kraft verkennt, dank welcher das Gute sich wie von selbst verbreitet. Gewiss, wer solche äußerst gefährlichen und gewagten Ideen billigt, mag auch das Spiel des Narren genießen, der sich lustig macht über Dinge, von denen man nur die ein für allemal offenbarte Wahrheit zu wissen hat. Aber so lachend sagt der Narr implizit: Deus non est. Gott existiert nicht.“

Auch der erfolgreichste Clown der Geschichte, Charlie Chaplin, nutzte seine Narrenfreiheit immer wieder, um gesellschaftliche Verhältnisse, Diktatur und Unterdrückung zu kritisieren, indem er sie ins Absurde verkehrte – denken wir etwa an seinen ersten Tonfilm „Der große Diktator“, in dem er in die Rolle des deutschen Reichskanzlers Adolf Hitler schlüpft und diesen mit einer berührenden Rede für Mitmenschlichkeit karikiert. Chaplins Rolle war der Tramp, der immer wieder mit dem Gesetz, der Polizei und anderen Autoritäten in Konflikt kam. Er verkörperte den per-

manenten Loser, der die Erfüllung seiner Sehnsüchte immer wieder von Neuem versucht, und verließ damit dem menschlichen Scheitern – an sich selbst und an den sozialen Bedingungen – etwas zutiefst Würdevolles und Ermutigendes. Wegen seiner antiautoritären und antimilitaristischen Haltung, aber auch wegen seines „unmoralischen“ Lebenswandels wurden ihm in den USA „kommunistische Umtriebe“ vorgeworfen und schließlich die Wiedereinreise verweigert.

Leo Bassi, Charlie Chaplin, der russische Clown Wladimir Durow, der den deutschen Kaiser Wilhelm karikierte, indem er ein dressiertes Schwein einem Helm nachjagen ließ („Schwein will Helm!“), Dario Fo, Jango Edwards – die Liste jener Clowns mit Weltruhm, die wegen ihres subversiven Humors und ihres unbedingten Einsatzes für die Menschlichkeit mit Gesetz und Behörden in Konflikt kamen, ist lang. Sie alle ermutigen ihr Publikum immer wieder, die eigenen Ängste zu besiegen und sich Unterdrückungsmechanismen zu widersetzen.

Was gute Clowns zuallererst lernen, ist die Akzeptanz der eigenen Lächerlichkeit und Widersprüchlichkeit, des Scheiterns, der Imperfektion. Sie halten der Gesellschaft und den Mächtigen einen Spiegel vor und reflektieren damit soziale und individuelle Widersprüche, das Bedürfnis nach Liebe und Anerkennung, das menschliche Unvermögen, in einer reglementierten, hierarchisch geordneten und mit von oben diktierten moralischen Ansprüchen aufgeladenen Welt zu bestehen. Und setzen diesen Ansprüchen ihre triebhafte, von Empathie und Verletzlichkeit getragene pure Menschlichkeit entgegen, die keine Regeln und Konventionen kennt. Wenn wir über Clowns lachen, dann lachen wir zuallererst über uns selbst, unsere unterdrückten Bedürfnisse – und dieses Lachen befreit von den inneren und äußeren Zwängen, die wir und die Gesellschaft uns auferlegt haben. Das ist es, was Clowns so gefährlich macht – und warum sie zurecht geliebt und gefürchtet werden. ◀

www.klauswerner.com



BUCHTIPP

„Frei und gefährlich – Die Macht der Narren“

von Klaus Werner-Lobo

Verlag Benevento, Oktober 2016

ISBN: 978-3710900082

240 Seiten, Hardcover, € 24,00

www.beneventobooks.com

Gruselzirkus in den Linzer Redoutensälen

Die Wochenblick-Redaktion hat gleich zwei Clowns auf einmal geführstückt.



Da staunten die Linzer nicht schlecht, als eine Woche vor dem Kongress der „Verteidiger Europas“ bereits einige dieser gruseligen Gesellen vor den Redoutensälen erschienen. Im Fahrwasser der Horror-Clowns haben sich nämlich auch zwei Nazi-Clowns in das Geschehen eingebracht. Um der politischen Botschaft der beiden Clowns Peppi Schicklgruber und Pippi Mausolini noch mehr Nachdruck zu verleihen, haben sie das Konterfei der Herrn Landeshauptmann ausgeschnitten und gut sichtbar in der Manteltasche von Pippi aufbewahrt. / Jetzt fehlte nur noch der Leserreporter Robert Liebermann, dessen Lebensgefährtin von den beiden Clowns erschreckt wurde. Ihr ist schließlich ein Schnappschuss der beiden offenbar alkoholisierten Clowns gelungen, als diese lautstark „Linz Sauerkraut!“ skandierten. Noch ein Tippfehler in das Mail, um den authentischen Charakter zu unterstreichen, und schon ist das perfekte Story für den Wochenblick, der seit dem Frühjahr 2016 stets die gruseligsten Geschichten in die Welt setzt. Gleich am nächsten Morgen haben die Redakteure dieses Angst-, Hass- und Tittenblattes die Clowns geführstückt. Zwar war da noch ein Anflug von Misstrauen, aber dennoch haben sich die Journalisten gleich an die Arbeit gemacht und eine herrliche Horrorgeschichte daraus fabriziert, so dass selbst den beiden Protagonisten Peppi und Pippi ein eisalter Schauer über den Rücken lief. / Auch die Leser waren schockiert und ließen tief in ihre inneren Ängste blicken. So schrieb Ernst T.

beispielsweise auf Facebook: „Es wird immer alles blöder. Die-se Clowns ziehen sich Masken über ihren unnützen Schädel, suchen sich ihren verhassten Rivalen, revanchieren sich für etwas, indem sie das Gegenüber schwer verletzen und verschwinden wieder unerkannt. Wir müssen schon bei Tag Angst haben, dass wir niedergedroschen werden und niemand ist belangbar.“ Brigitte S. hatte diesbezüglich auch gleich einen Rat-schlag parat: „Wenn das so weiter geht müssen wir noch ein paar Psychiatrische Kliniken bauen.“ Von der Facebook-Gemeinde des Wochenblicks haben nur ganz wenige Leser er-kannt, dass es sich um eine Satire handelte. So auch Gerda K.: „Voll schlimm... da waren zwei Personen als Clown verkleidet und haben Linz Sauerkraut gerufen. Betrunken waren sie auch noch. Sofort festnehmen und einsperren!!!!!!“ / Schließlich ist das Thema der Horror-Clowns, die den Landesvater bedrohen, dann durch weitere packende Beiträge wie „Zu große Brüste: Frau fliegt aus Achterbahn“ und „Gruseliges Killer-Bakterium frisst Menschen von innen auf“ verdrängt worden.

Der Wochenblick-Beitrag:

<https://www.wochenblick.at/wollen-diese-killer-clowns-den-landeshauptmann-angreifen/>

Das gruselige Nazi-Schock-Video:

<https://www.youtube.com/watch?v=zuclknxzdido>





44

A man with a beard, wearing a blue long-sleeved shirt and a white hat, is juggling several hats in a dark setting. The hats are in various stages of motion, some blurred, creating a sense of dynamic movement. The background is dark, and the lighting highlights the man and the hats. A large yellow number '44' is in the top left corner. A yellow diagonal shape is in the bottom left corner, containing text.

Die endlosen Herausforderungen des Jonglierens und die Möglichkeiten seinen eigenen Stil in dieser Kunstform zu finden fesselten mich.

Michael Zandl

Codarts – Rotterdam

Michael Zandl ist ein österreichischer Zirkus-Artist. Er studiert an der Universität für Zirkuskünste in Rotterdam.

Es fühlt sich so an als wäre ich gerade erst nach Holland gezogen, jedoch bin ich schon in meinem letzten Jahr an der „Hogeschool voor de Kunsten – Codarts“ in Rotterdam. Vier Jahre dauert hier meine Ausbildung zum Artisten an der Universität für Zirkuskünste, die mit einer normalen universitären Ausbildung jedoch nicht so viel gemeinsam hat.

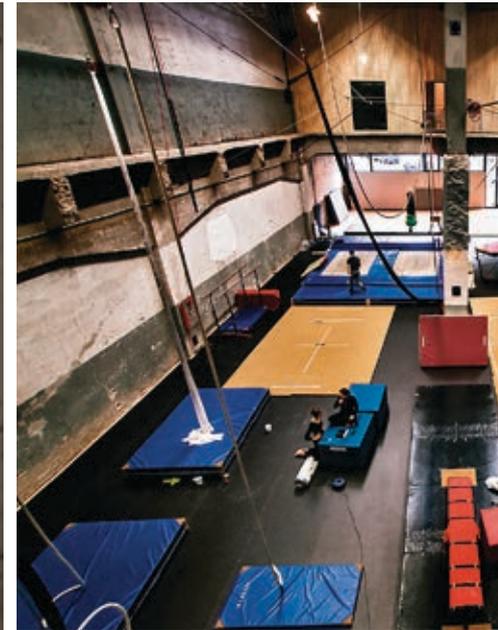
Schon als Kind hat es mich fasziniert, wozu der menschliche Körper, mit dem richtigen Training als Basis, fähig ist und ich habe wohl jeden Sport, der mir in den Sinn gekommen ist, ausprobiert. Als ich mit 14 Jahren in die Welt der Jonglage, oder wie man im Fachjargon sagt: „Objektmanipulation“, eingetaucht bin hatte ich meine Disziplin gefunden. Die endlosen Herausforderungen des Jonglierens und die Möglichkeiten seinen eigenen Stil in dieser Kunstform zu finden fesselten mich. Nicht einmal das ewige Bücken nach Bällen, Keulen oder Hüten konnte mich vom Training abhalten. Was als Hobby begann wurde 10 Jahre später zum Beruf.

Während meines Studiums an der Universität für Bodenkultur in Wien habe ich mich entschlossen mehr aus meiner Leidenschaft zu machen und begonnen auf kleineren Bühnen aufzutreten. Meine größte Hilfe dafür war mein Bruder Bernhard, der zu dieser Zeit an einer Zirkusschule in Madrid studierte. Als ich ihn dort besuchte, um seine Abschlussvorstellung zu sehen war für mich klar: „Das will ich auch!“. Nachdem ich mein Studium in Wien abgeschlossen hatte, bewarb ich mich an der Zirkusschule „Codarts“ in Rotterdam.

In den letzten drei Jahren habe ich hier vor allem eines kennengelernt: Meinen eigenen Körper.

Bei der 4-tägigen Aufnahmeprüfung wurden wir vielen physischen Tests unterzogen und mussten in verschiedenen Disziplinen wie Akrobatik, Tanz oder Theater unser Können unter Beweis stellen. Aufregender Höhepunkt war eine 5-minütige Solo-Performance aller TeilnehmerInnen, bei der es galt die Nerven zu bewahren und zu zeigen, wie gut man seine Disziplin beherrscht. Am Ende war ich einer von 18 Glücklichen, die in diesem Schuljahr aufgenommen wurden.

In den letzten drei Jahren habe ich hier vor allem eines kennengelernt: Meinen eigenen Körper. Im Vergleich zu meinem Studium in Wien, wo eine Exkursion in den Wienerwald die größte sportliche Herausforderung war, geht man hier jeden Tag an seine körperlichen Grenzen. „Physical Preparation“ heißt die Devise, denn wer einen gesunden und leistungsfähigen Körper hat verletzt sich nicht so schnell. Und verletzungsfrei zu bleiben ist bei dieser Arbeit oberstes Gebot. Diese „körperliche Vorbereitung“ besteht hauptsächlich aus Krafttraining und Dehnen. Ich kann mich noch sehr gut an meine ersten zwei Trainingswochen erinnern, wo ich kaum noch laufen konnte, da mein Körper dieses intensive Training nicht gewohnt war. Mir schmerzten einige



Mein Traum ist es, wieder nach Österreich zurückzukommen und mit meinen KollegInnen ein Zentrum für Zirkus zu gründen, damit der „Cirque Nouveau“ auch hier eine Heimat findet.

► Muskeln von denen ich nicht mal wusste, dass ich sie besitze. Mittlerweile kann ich gut mit dem intensiven und regelmäßigen Training umgehen.

Neben der „PP“ werden wir in Fächern wie Tanz, Boden- und Partnerakrobatik, Handstand, Trampolin, Jonglieren oder Theater unterrichtet. Mein Lieblingsfach heißt „Composition and Improvisation“. In diesem Fach geht es hauptsächlich darum, wie ich aus meinen Tricks eine Bühnenshow zusammenstellen kann. Dies sieht oft sehr einfach aus, ist aber eine große Herausforderung. Hier heißt es kreativ und vor allem auch spielerisch zu sein und nichts unversucht zu lassen. Acht Stunden pro Woche nimmt der Unterricht in den Hauptdisziplinen ein, was für mich Jonglieren mit Hüten und Cyr-Wheel bedeutet. Letzteres ist eine vergleichsweise junge Disziplin in der man versucht sich in einem überdimensionalen Metallring, ähnlich dem Rhönrad, zu drehen. Neben rein physischen Unterricht stehen auch Fächer wie Anatomie, Zirkusgeschichte, Musik, Marketing, Philosophie, Ernährung und Ton- und Lichttechnik am Stundenplan. Im vierten und letzten Jahr müssen wir, wie an einer normalen Universität auch, eine Bakkalaureatsarbeit schreiben, was neben dem ganzen

Training nicht ganz so einfach ist. Ich schreibe über Sozialversicherung für ZirkusartistInnen, ein Thema, das mich wohl noch sehr lange beschäftigen wird.

In jedem Schuljahr erarbeiten wir eine Kreation mit der ganzen Klasse. Dies bedeutet, dass wir zwischen zwei und sechs Wochen mit einem/einer RegisseurIn an einer Gruppenshow arbeiten, die dann meist in einem Theater öffentlich aufgeführt wird. Im letzten Schuljahr hatten wir die Ehre mit Roberto Magro, einem Urgestein der europäischen Zirkusszene, zu arbeiten, was sehr inspirierend für uns alle war.

Ein Praktikum ist in unserem Studium nicht vorgesehen, jedoch versuchen viele Studierende während ihrer Schulzeit Berufserfahrung in einer Zirkus- oder Tanz-Compagnie zu sammeln. Dies kann die Chancen, nach der Schule auf dem Arbeitsmarkt Fuß zu fassen, enorm erhöhen. Ich hatte in diesem Jahr das Glück mit 4 KollegInnen in einer Show von „Scapino Ballet“ mitzuwirken, eine Tanz-Compagnie, die ihr 70-jähriges Jubiläum feierte und ihre Show mit ZirkusartistInnen aufpeppen wollte. Es war ein faszinierendes Erlebnis in einer so großen Produktion mitzu-



arbeiten. Mehr als 21.000 Menschen kamen insgesamt nach Rotterdam, um sich die Show anzusehen.

Abschließen werde ich mein Studium mit einer 5 bis 10-minütigen Solo-Performance am Ende des Schuljahres. Hier gilt es zu zeigen, was man in den letzten vier Jahren gelernt hat. Im letzten Jahr wird der Fokus daher sehr stark auf diese Show gelegt, was eine sehr gute Vorbereitung darstellt. Alle Studierende bekommen einen Coach ihrer Wahl, um an ihrem Solo-Stück zu arbeiten. Ich freue mich schon sehr auf meinen Abschluss, jedoch habe ich auch ein bisschen gemischte Gefühle. Die letzten Jahren durfte ich sehr intensiv mit vielen anderen ArtistInnen aus aller Welt zusammenarbeiten und habe viele enge Freundschaften geschlossen. Was nach der Schule mit mir passiert wird sich noch zeigen. Mein Traum ist es, wieder nach Österreich zurückzukommen und mit meinen KollegInnen ein Zentrum für Zirkus zu gründen, damit der „Cirque Nouveau“ auch hier eine Heimat findet. Mal sehen welche Abenteuer auf mich warten. ◀

www.michaelzandl.com

EIN TAG IN DER ZIRKUSSCHULE:

- 7:30** Der Wecker klingelt. „Raus aus dem Bett!“
- 8:00** Der Wecker klingelt erneut. Jetzt aber wirklich raus aus dem Bett und in die Dusche. Nach einem kleinen Frühstück geht's aufs Rad und ab in die Schule.
- 9:00** 20-minütiges warm-up, gefolgt von 40 Minuten Krafttraining. Spätestens jetzt bin ich wach.
- 10:00** Pause. Zeit für mein zweites Frühstück!
- 10.15** Spezialisierungsstunde: Objektmanipulation
Eine Stunde werden Sachen in die Luft geworfen
- 11.15** Spezialisierungsstunde: Cyr Wheel
Eine Stunde drehe ich mich im Kreis, danach brauche ich meistens eine Pause, um wieder geradeaus laufen zu können
- 12.15** Lunch Break: Jetzt heißt es schnell sein, denn wir haben nur 3 Mikrowellen, aber 50 Studierende, und ohne Zeit zum Verdauen liegt das Essen am Nachmittag ganz schön schwer im Magen.
- 13.15** Bodenakrobatik: eine Stunde lang wird gesprungen, gedreht und gerollt mit der ganzen Klasse. Eines meiner Lieblingsfächer!
- 14.15** Handstand: Noch ein bisschen verschwitzt vom Akrobatikunterricht, steht die Welt jetzt Kopf. Für Handstand ist viel Konzentration und vor allem Geduld gefragt.
- 15.15** Pause. Zeit zum Essen!
- 15.30** Tanz: Langsam spürt man, dass der Tag schon lang war, aber mit der richtigen Musik ist die Müdigkeit wieder weg.
- 17.00** Pause. Zeit zum Essen!
- 18.00** Circus Time! Einmal pro Woche haben alle Studierenden die Möglichkeit etwas vor Publikum zu zeigen. Sei es ein neu erlernter Trick, eine fertige Nummer oder ein Gedicht, alles ist willkommen! Feedback dafür gibt es direkt im Anschluss. Meist ist die halbe Schule versammelt und man kann sich immer auf etwas Neues freuen.
- 19.00** Wenn Kräfte übrig sind wird noch ein bisschen trainiert, ansonsten ist es Zeit für Cool-Down und Dehnen. Wer am Ende des Tages seinen Körper nicht gut behandelt, der wird es am nächsten Morgen spüren.
- 20.00** Wieder aufs Rad und ab nach Hause. Zuhause muss noch schnell gekocht werden, um am nächsten Tag nicht zu hungern.
- 21.00** Ein paar E-Mails müssen noch raus und vielleicht wird mal wieder Zuhause angerufen, wenn man nicht schon zu müde ist.
- 22.00** Bettruhe. Der schönste Moment des Tages.

Thinktank als zirkensische Methode?

Christiane Hapt und Sebastian Berger arbeiten seit mehreren Jahren weltweit als professionelle, selbstständige ArtistInnen im Bereich der Objektmanipulation.

Als österreichischer Kulturverein „FENFIRE“ haben wir gemeinsam mit Anna Weszelovszky aus Ungarn den ersten Thinktank der Spinning-Jonglage-Welt veranstaltet. In groben Zügen unterscheidet sich die Spinning-Jonglage von der klassischen Wurf-Jonglage insofern, dass sich das Objekt um ein Zentrum bzw. um sich selbst dreht. Dazu zählt auch die Manipulationsform der Kontakt-Jonglage, in der Objekte in Kreisbewegungen am Körper balanciert werden. Zum Thinktank wurden internationale ArtistInnen eingeladen, um in einem konzentrierten Setting eine noch sehr junge Technik gemeinsam tiefergehend zu erforschen („Fishtail“ – kippende Balance eines linearen Objekts vorwiegend am Handgelenk, wobei der Arm meist eine liegende Acht um den Körper zeichnet). Wir bedienten uns sowohl wissenschaftlicher, als auch praktischer Methoden und kamen durch diese interdisziplinäre Herangehensweise in nur drei Tagen zu Ergebnissen, die diese spezielle zirkensische Technik erheblich bereichern. Gastgeberin war das Inspirál Circus Centrum in Budapest.

DIE SITUATION:

Spinning-Jonglage lebt und entwickelt sich hauptsächlich durch die weltweit gut vernetzte Community. Video- und Social Media Plattformen, sowie einschlägige Festivals und Workshops sind

die üblichen Formate, in denen sowohl der Austausch, als auch die Ausbildung stattfindet. Diese eingeschränkte „Kommunikation“ führt meist zu einer eher oberflächlichen Auseinandersetzung mit der Thematik. Die wenigen kreativen Köpfe, die an neuen Techniken arbeiten, haben selten persönlich die Möglichkeit sich zeitlich und thematisch fokussiert auszutauschen. So auch Sebastian Berger (Kulturverein „FENFIRE“), der als Vorreiter der Technik „Fishtail“ gilt. Meist kocht er in Österreich, allein auf weiter Flur, sein eigenes Süppchen – in dem Wissen, dass es Romain Margueritte (F), Michael Caden Pike (GB) und David Barron (USA) u.a. genauso ergeht und die kreative und konzeptuelle Entwicklung darunter leidet.

DIE METHODE:

Ein Thinktank versteht sich als Kollektiv von VordenkerInnen, das Analysen, Konzepte und Ideen entwickelt. Man begegnet diesem Begriff zwar meist in politischen und wirtschaftlichen Zusammenhängen, aber er stellt auch die perfekte Beschreibung für unser Vorgehen dar. Ziel war es, theoretische (z.B.: „What is a Fishtail in words?“ Ein Versuch einer Definition) und praktische Fragestellungen (z.B.: „Is an inverted vertical stall possible?“) gemeinsam zu bearbeiten, neue Konzepte zu erforschen und vermeintliche Grenzen aufzubrechen. Erstaunlich für uns war die



grafische Aufarbeitung der Bewegungsabläufe, die einiges zur Klärung, aber auch zur Horizonterweiterung beitrug. So sorgte das zweidimensionale, grafische Herunterbrechen, und das Neuordnen auf Papier von zwei grundlegenden „Fishtail“-Figuren, für ein neues Bewegungsrepertoire von unzähligen neuen Tricks. Die wagemutige Behauptung „was am Papier funktioniert, funktioniert auch in real“, trieb uns zwar an die Grenze, aber gewährte uns auch einen Einblick in die Welt der Zukunft, die mit unzähligen Trainingsstunden gepflastert sein wird.

DER RAUM:

Für eine konzentrierte Arbeitsatmosphäre spielt Raum eine große Rolle: Aus Ermangelung an räumlichen Möglichkeiten bzw. Unterstützung in Wien, wichen wir nach Ungarn aus. Das Inspirál Circus Centrum in Budapest genießt staatliche Unterstützung und fördert wiederum ArtistInnen und international wichtige Entwicklungen, wie dieser Thinktank es für die Spinning Jonglage darstellt.

Als Beitrag zu dem bereitgestellten Raum wurde nach dem Thinktank täglich eine Workshopreihe seitens der internationalen Thinktank TeilnehmerInnen angeboten. Dies trug zur Belebung der ungarischen Szene und des Zentrums bei. Die Einnah-

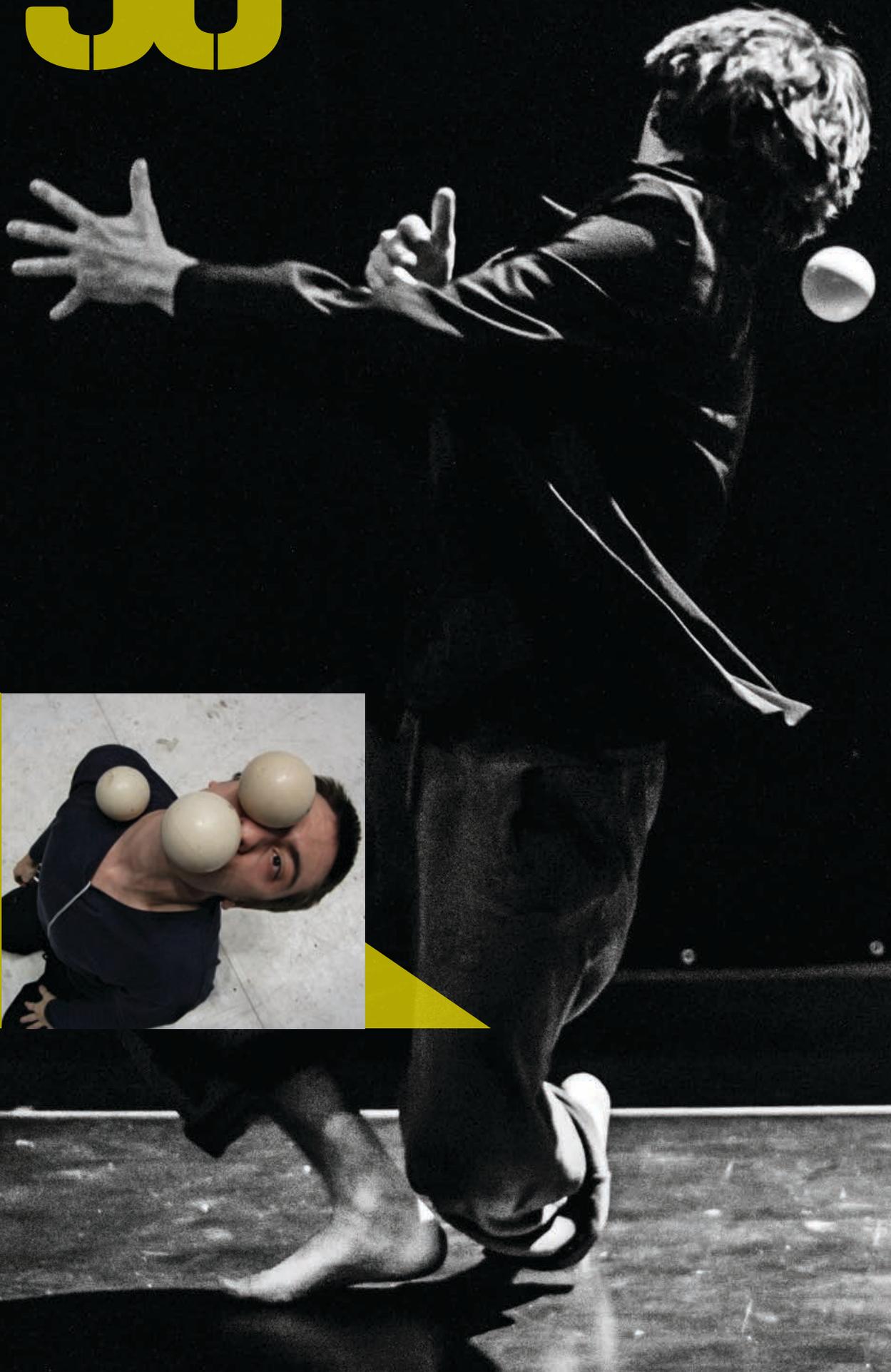
men kamen den Reisekosten der Thinktank-TeilnehmerInnen und dem Inspirál Circus Centrum zugute. Eine Hand wäscht [oder wie wir im Zirkus sagen: stützt] die Andere und so konnte auch ein kleiner Beitrag für die bevorstehende finanzielle Hürde des Zentrums [neue Heizung für 16.000€] geleistet werden.

FAZIT:

Unser Anliegen war es, KollegInnen zu ermuntern, das Format eines Thinktanks im zirkensischen Bereich zu nutzen und zu etablieren. Es war NICHT Ziel, das Erarbeitete sofort umzusetzen, wie es beispielsweise in einem Workshop oder bei „Trick-sharing“ der Fall ist. Vielmehr ging es darum, Konzepte zu entwickeln und Möglichkeiten zu erweitern. Die Verschränkung von wissenschaftlichen und praktischen Herangehensweisen, die Zusammenstellung des Teams, in der jedeR unterschiedliche Zugänge zur Technik einbrachte, und die konzentrierte Arbeitsatmosphäre machten unserer Meinung nach einen großen Teil des Projekterfolges aus. Das Potential ist groß, die Spielwiese noch viel größer. ◀

www.fenfire.at
www.inspiralcircus.hu

50



Elena Lydia Kreusch

CircusNext

Europäisches Förderprogramm
für ZirkusautorInnen

Elena Lydia Kreusch ist Zirkus-Forscherin, Produzentin und, gemeinsam mit Darragh McLoughlin, Leiterin der irischen Zirkus-Kompanie „Squarehead Productions“.

Als ich im Sommer 2012 begann, als Produzentin des irischen Jongleurs Darragh McLoughlin zu arbeiten, und wir kurz darauf eine gemeinsame Firma gründeten, waren wir uns in einem Punkt einig: Wir wollten ohne Zeitdruck und ohne den Druck des „Um-jeden-Preis-gefallen-müssens“ kreieren. Konkrete Ideen begleiteten uns und wir wollten unsere künstlerische Identität nicht verlieren. Aber das ist leichter gesagt als getan. Im Zirkussektor ist Prekarität allgegenwärtig. Versicherung, Miete, Trainingsraum: All das kostet Geld, und wer Vollzeit kreiert, also nicht mehr auftritt, verliert die Haupteinnahmequelle. Wie also der Kreation die Zeit geben, die sie braucht?

Im Jahr 2001 wurde, auf Initiative des französischen Kulturministeriums, das Förderprogramm „Jeunes Talents Cirque“ ins Leben gerufen, welches sich auf die Förderung – damals noch ausschließlich französischer – ZirkusartistInnen spezialisierte. Bereits 2009 folgte die erste europaweite Ausschreibung des biennalen Programms, und drei Jahre später, mit der Umbenennung in „CircusNext“ und einer mehrjährigen Finanzierung der Europäischen Kommission, nahm das heutige Kooperationsprojekt seine endgültige Form an: Es vereint die wichtigsten Kurations- und Diffusionszentren des europäischen Zirkussektors und unterstützt aufstrebende europäische ZirkusautorInnen. Diese müssen ihre professionelle Ausbildung bereits abgeschlossen haben und sich in der Kuration ihrer ersten, oder maximal zweiten Produktion befinden. Ausschlaggebende Kriterien sind Originalität, eine starke künstlerische Vision und der Wille zum Experimentieren.

Zum Zeitpunkt unserer Einreichung hatte Darragh gerade vor einem Jahr seine Ausbildung an der „Academy of Circus and Performance Art“ in Tilburg abgeschlossen. Er hatte sich bereits im Vorjahr bei CircusNext beworben, es jedoch nicht bis in die

Vorauswahl geschafft: „Mein Konzept war noch nicht ausgereift genug. Damals wurde ich jedoch zu den CircusNext-Labs eingeladen, das war sehr inspirierend!“

Die CircusNext-Labs sind zehntägige „Laboratorien“, welche es vielversprechenden KünstlerInnen, die es nicht in die Endauswahl geschafft haben, ermöglichen, sich unter Anleitung bekannter RegisseurInnen und ChoreographInnen, in Einzel- und Gruppen-Sessions intensiv mit dem eigenen Kurationsprozess auseinanderzusetzen. Durch diese Erfahrung gestärkt, hatten Darragh’s Ideen an Klarheit gewonnen. Es folgte ein Jahr der Vorbereitung, mit fünf Residenzen in verschiedenen europäischen Städten (davon eine einmonatige Residenz im Rahmen des damaligen „Artist in Residence“- Programms des Vereins „Kreativkultur“ in Wien). Als dann Ende 2013 die nächste CircusNext- Ausschreibung anstand, waren wir bereit.

Der Selektionsprozess ist ein nervenaufreibender. Zunächst werden die schriftlichen Bewerbungsunterlagen, Foto- und Video-Material eingereicht. Diese werden von einer Jury europäischer Kulturschaffender des Zirkussektors begutachtet. Als wir nach langem Warten im Januar 2014 endlich die Nachricht erhielten, in der engeren Auswahl zu sein, rief dies Begeisterung und Panik zugleich hervor: Jedes der 12 ausgewählten Projekte (von 134 Einreichungen) ist eingeladen, während einer abschließenden, einwöchigen Selektionsphase vor einer 15-Köpfigen Jury eine 20 minütige Erstversion des Stückes zu zeigen. Je nach Bedarf kann den KandidatInnen dabei geholfen werden, im Vorhinein eine Residenz zu finden, um potentiell ungleiche Voraussetzungen abzuschwächen.

Als es endlich soweit war und wir im „Theater op de Markt“ in Neerpelt ankamen, verflug die Nervosität jedoch schnell. Es war

Wir wollten ohne Zeitdruck und ohne den Druck des „Um-jeden-Preis-gefallen-müssens“ kreieren.

toll, die anderen KünstlerInnen zu treffen, eine Vielfalt an künstlerischen Zugängen kennenzulernen, sich auszutauschen und zu merken, dass wir alle mit ähnlichen Herausforderungen kämpfen. Die gemeinsame Woche ermöglichte es ebenfalls die Jurymitglieder und Partnerorganisationen besser kennenzulernen.

Es war schön, während der vielen Vorstellungen auf der großen Theaterbühne, die Solidarität und Unterstützung der anderen KünstlerInnen im Raum zu spüren. Und am Ende der Woche fiel der Abschied schwer.

Nach jeder Vorstellung erfolgte, hinter geschlossenen Türen, ein Auswahlgespräch zwischen KünstlerInnen und Jury. Und dann hieß es wiederum bangen. Eine Woche später traf dann endlich der positive Bescheid ein: „Squarehead Productions“, mit dem Solo-Stück „Fragments of a Mind“, zählte zu den sieben PreisträgerInnen des Förderprogramms für das Jahr 2014! Dies war eine lang ersehnte Wertschätzung unserer Arbeit, hatte darüber hinaus aber auch ganz konkrete Bedeutung für unser tägliches Leben und Arbeiten: Nach anderthalb Jahren unentgeltlicher Kulturarbeit und prekärer Lebenssituation schien nun endlich eine Besserung in Aussicht.

Das Förderprogramm umfasst verschiedene Ebenen: Einerseits gibt es eine finanzielle Unterstützung und andererseits eine einjährige Begleitung des Kreativeprozesses. Durch den Zusammenschluss verschiedener Partnerorganisationen ist es CircusNext möglich, künstlerische Residenzen und Mentoring zur Verfügung zu stellen. Gleichzeitig bekommen die PreisträgerInnen gesteigerte Sichtbarkeit: Während verschiedener work-in-progress Vorführungen und einer großen öffentlichen Präsentation am Ende der Förderzeit können sich die KünstlerInnen vor den wichtigsten ZirkuskuratorInnen Europas präsentieren.

Die Förderung hat für uns vieles verändert: Wenn sie auch bei Weitem das Kreativebudget nicht deckte, so ermöglichte sie uns erstmals uns selbst zu bezahlen, eine Versicherung abzuschließen und mit externen DramaturgInnen und ChoreografInnen zusammenzuarbeiten. Vor allem aber fungiert CircusNext mittlerweile als eine Art Auszeichnung, ja vielleicht sogar Gütesiegel, welches es uns wesentlich erleichterte, in der Folge finanzielle Ko-Produktionen internationaler Theaterhäuser und staatliche Förderungen wie bspw. den „Circus Project Award“ des Irischen Kulturministeriums zu erhalten. Auch stand uns plötzlich ein europäisches Netzwerk an Kreativehäusern offen,

dessen Mitglieder unseren Kreativeprozess von Anfang an mitverfolgt hatten. Somit war auch das Finden von Residenzen wesentlich leichter: „Fragments of a Mind“ wurde in insgesamt 20 Residenzen (jeweils zwischen 2 und 4 Wochen) in 9 verschiedenen europäischen Ländern kreiert.

Dennoch war der langwierige Kreativeprozess, welcher insgesamt beinahe 3 Jahre in Anspruch nahm (ein Jahr vor, ein Jahr während und ein Jahr nach der CircusNext-Förderung), kein leichter. Wir mussten mit diversen Zweifeln und Unsicherheiten, scheinbar unüberwindbaren Hindernissen und Enttäuschungen umzugehen lernen und auch die Zusammenarbeit innerhalb des Teams stellte immer wieder eine Herausforderung dar. Gleichzeitig gab es Erfolgserlebnisse und Aha-Momente. Momente, in denen alles an seinen Platz zu fallen und die Kreation plötzlich so greifbar schien. Ein ständiges Auf und Ab, das uns auf mehreren Ebenen wachsen ließ. Ich denke nicht, dass man den künstlerischen Prozess und das Leben der KünstlerInnen trennen kann. Und so haben sich innerhalb dieser 3 Jahre nicht nur künstlerische Konzepte, Inhalte und Formen weiterentwickelt, sondern auch wir haben uns entwickelt, durch diverse Lern- und Lebenserfahrungen. Während eines Großteils dieses Prozesses hat uns das Koordinationsteam von CircusNext begleitet, uns nicht nur bei administrativen, technischen und logistischen Fragen unterstützt, sondern auch an unsere Ideen geglaubt und uns ermutigt, künstlerische Risiken einzugehen ohne in unsere künstlerische Freiheit einzugreifen: „Es war sehr motivierend zu wissen, dass da jemand ist, der an das Projekt glaubt und hinter einem steht!“ (Darragh McLoughlin)

So hat sich ein gegenseitiges Vertrauen, ja vielleicht sogar eine Freundschaft entwickelt. Nach der Endpräsentation im Dezember 2014 haben wir noch eine Weile weiter herumgefeilt und das Stück letztlich im Sommer 2015 uraufgeführt. Auch nach unserer Laureatszeit stand uns CircusNext noch mit Ratschlägen zur Seite. Diese Verbindung hält bis heute, 2 Jahre nach Abschluss dieser Erfahrung, an. Somit ist es nicht verwunderlich, dass die Zusammenarbeit auf anderer Ebene weitergeführt wird: Wir wollten etwas zurückgeben und anderen ArtistInnen dabei helfen, eine ähnliche Erfahrung zu machen. So ist der österreichische Kulturverein „KreativKultur“, dessen Vorsitzende ich bin, seit 2015 Informationspunkt für CircusNext in Österreich und berät lokale KünstlerInnen bei der Bewerbung um eine Förderung. An dieser Stelle ist es interessant zu erwähnen, dass es



bereits im Jahr 2010 ein österreichischer Zirkuskünstler in die Endausscheidung des europäischen Förderprogramms geschafft hat: Sebastian Berger des Wiener Kulturvereins FENFIRE. Nach nun insgesamt 8 Förderrunden folgt im Jahr 2017 eine neue Phase des Projekts: CircusNext koordiniert die „Europäische Saison der Zirkuskünste“, um ehemaligen PreisträgerInnen eine Plattform zu bieten. Sie werden eingeladen, ihre Arbeit in verschiedenen Formaten in ganz Europa vorzustellen. Des Weiteren wird eine große europäische Konferenz mit dem Titel „Think Circus!“ organisiert, welche Kulturschaffende und ForscherInnen des Zirkussektors zusammenbringt.

Der Fortgang der Förderschiene ab 2018 ist derzeit noch ungewiss und abhängig vom erneuten Erhalt einer mehrjährigen EU-Förderung. Dies bleibt zu hoffen, denn was der bisherige Erfolg des Projektes und der konstante BewerberInnen-Andrang deutlich macht, ist, dass das europäische Programm Defizite der teilweise schwachen nationalen und regionalen Förder- und Infrastrukturen im Zirkusbereich kompensiert. In Österreich sind diese Defizite offensichtlich: Es fehlt an Raum, Ausbildungs- und Infrastrukturen. Vor allem die Förderstrukturen für Neuen Zirkus müssen hier jedoch weiterhin gestärkt und ausgebaut werden. So sollte es in Zukunft hiesigen ZirkuskünstlerInnen ebenso möglich sein, ihre Kreationen mit ausreichenden Mitteln und einer adäquaten Infrastruktur zu produzieren, um im internationalen Zirkussektor Fuß fassen zu können. Denn wer hochwertige Kunst- und Kulturarbeit möchte, muss auch entsprechende Rahmenbedingungen schaffen! ◀

www.circusnext.eu
www.squareheadproductions.com
www.kreativkultur.org

GEFÖRDERTE KÜNSTLERINNEN

2002: Compagnie Mö, Suzanne da Cruz, AKYS project, Camille Boitel (Cie La mère Boitel), Les Objets volants, Compagnie du Singulier, Ludor Citrik, Baro d'èvel CIRK compagnie, Pina Blankevoort, Laure Pique, Lunatic, Johanna Gallard, Clément Debailleul / **2004:** João Paulo dos Santos (Cie O último Momento), Tr'espace, Le Petit Travers, Ockham's Razor, Boris Gibé (Cie Les Choses de Rien), Cirq'Ulation locale, Cie Adrien M, Prêt-à-porter, Furinkai, Circo Saudade, Le Tourbillon, Jongleur de fables, Sycoum Cyrc / **2006:** Cie Un loup pour l'homme, Cie Pire que debout, Cyrk Nop, Cie Libertivore, Le GdRA, Jur Domingo et Julien Vittecoq (Cridacompany), Pierre-Jean Carrus et Vincent Warin, Cie Morosof, Cie La manœuvre, La compagnie singulière / **2008:** Tobias Wegner, Guillaume Top, Olivier Pasquet, Serge Lazar et Anke Bucher (Cie Les mains sales), Rémi Luchez, Guillaume Sauzay, Julien Le Cuziat (Cie Im-posture), Isak Lindberg (Tide Company), Cie Ieto, Nicolas Leresche et Anne Delahaye / **2010:** Race Horse Company, Subliminati Corporation, Room 100, Ivan Mosjoukine, My!Laika, Cie DeFracto, Desastronauts, Sirkus Aikamoinen, Kecca Rocca, Babafish / **2012:** Oktobre, Sisters, La Boca Abierta, Nuua, Iona Kewney / **2014:** Ouroboros / Z Machine, Squarehead Productions, Not Standing vzw, MarionKa / Porte 27, Julia Christ, Nacho Flores / **2016:** Circus Katoen, Compagnie du Chaos, Motchok/ Dymitry Szytura, La Migration, Galactik Ensemble, Two, Sandrine Juglair

34



Ana Jordão

Sozialer Zirkus in Palästina

Ana Jordão ist eine multidisziplinäre Künstlerin, die sich mit den Bereichen Zeitgenössischer Zirkus, Tanz und Improvisation praktisch und theoretisch auseinandersetzt.

Nur wenige Monate nachdem ich meine Ausbildung an der Zirkusschule „Die Etage“ in Berlin 2012 abgeschlossen hatte, reiste ich nach Palästina, um zwei Monate als freiwillige Trainerin an der Zirkusschule in Birzeit, nahe Ramallah, zu arbeiten.

Die Palästinensische Zirkusschule wurde zwischen 2006 und 2009 von Jessika Devlieghere und Shadi Zmorrod gegründet. Für sie beinhaltet Zirkus, vor allem im palästinensischen Kontext, eine starke sozialpädagogische Logik: „Zirkustraining vermittelt wichtige Werte wie Gleichheit der Menschen oder Kooperation statt Wettbewerb. Außerdem kann Zirkus helfen, wahre Geschichten zu erzählen, negative Energie umzuwandeln und die Jugendlichen zu stärken. Jedes Stück entsteht aus den persönlichen Erfahrungen der ArtistInnen“.

Daher erfolgt die Arbeit der Schule hauptsächlich auf zwei Ebenen: Einerseits durch direkte, pädagogische Arbeit im Rahmen des „Sozialen Zirkus“: Die Zirkusdisziplinen werden als Werkzeug für Ausdruck und Transformation eingesetzt; das körperliche und kreative Potenzial der SchülerInnen wird gestärkt und sie werden so zu konstruktiven AkteurInnen der Gesellschaft.

Andererseits durch die öffentliche Präsentation künstlerischer Arbeiten: Die durch die pädagogische Praxis entstandenen Zirkusproduktionen werden vor lokalem Publikum aufgeführt. Die

Kunstform soll als Medium für Meinungsfreiheit fungieren. Es soll lokal und international nicht nur ein Bewusstsein für palästinensische Kunst, sondern auch für die vielen Herausforderungen der palästinensischen Gesellschaft gestärkt werden.

Kürzlich feierte die Schule ihr zehnjähriges Jubiläum und veranstaltete das erste Zirkusfestival in Palästina: Dabei wurden lokale und internationale Zirkus-Stücke und Workshops zu tausenden Kindern, Jugendlichen und Familien in ganz Palästina gebracht.

Ich hatte versucht, mich im Vorhinein, mit Hilfe von Artikeln und Dokumentarfilmen, mit der Geschichte des Konflikts zwischen Israel und Palästina auseinanderzusetzen und so ein grundlegendes Verständnis der politischen Situation gewonnen. Jedoch war ich weit davon entfernt, die Implikationen und Auswirkungen eines Lebens unter Besatzung zu verstehen oder was es bedeutet, sozialen Zirkus „hinter der Mauer“ zu machen.

Bei meiner Ankunft in Israel war ich nervös, und die Einreiseprozedur, bei der ich mit Fragen überhäuft wurde, war einschüchternd. Meine erste Erfahrung beim Passieren eines Kontrollpunktes im Westen Jerusalems brachte jedoch schnell auch meine privilegierte Position als Inhaberin eines portugiesischen



Ich sehe Bewegungspraktiken auch als Praktiken der Selbst- und Sozialbeobachtung - und damit potentiell als politische Werkzeuge.

► Passes ans Licht: Die Durchreise war für mich problemfrei und als weiß-europäische Frau hatte ich mehr Rechte hier als die meisten PalästinenserInnen, die in diesem Land seit Hunderten von Jahren leben.

Vom ersten Tag an wurde ich immer wieder mit den Herausforderungen des Besatzungs-Alltags konfrontiert: Die SchülerInnen hatten ein starkes Bedürfnis, ihre Erfahrungen, Sorgen, Meinungen und Träume mit mir zu teilen. PalästinenserInnen kämpfen für eine gerechte Darstellung des Konflikts in den Medien, und das tägliche Leben in den besetzten Gebieten ist geprägt von ständigen Ohnmachts-Erfahrungen. Dörfer, die besetzt, und Häuser, die zerstört werden, ständig wachsende Flüchtlingslager, Familienmitglieder, die willkürlich in Verwaltungshaft genommen werden, eine ständige Demütigung an den Kontrollpunkten und eine starke Einschränkung der Bewegungsfreiheit.

Als TrainerInnen der Zirkusschule verbrachten wir viel Zeit im Transit zwischen Dörfern und Flüchtlingslagern, wo wir Zirkus-Unterricht gaben. Dies ist oft prekär, da ständig Kontrollpunkte passiert werden müssen und Straßen häufig durch Militäreinsätze blockiert werden.

Am 14. Dezember 2015 wurde Mohammad Faisal Abu Sakha, einer der leitenden TrainerInnen der Schule, von den israelischen Streitkräften festgenommen. Der 24-jährige Mohammad ist Clown und unterrichtete an der Zirkusschule vor allem Kinder mit Lernschwächen.

Er wurde zunächst zu einer sechsmonatigen „Verwaltungshaft“ verurteilt, welche im Juni 2016 um weitere sechs Monate verlängert wurde. Die sogenannte „Verwaltungshaft“ erlaubt es den israelischen Behörden, Menschen auf unbestimmte Zeit ohne Anklage oder Gerichtsverfahren festzunehmen. Nach internationalem Recht ist ihre Verwendung nur unter außergewöhnlichen Umständen und unter strengen Schutzmaßnahmen gestattet, in der Praxis werden aber bereits tausende Menschen, darunter auch Kinder, von den israelischen Behörden in Verwaltungshaft gehalten. Diese Praxis wurde mehrfach vom UN-Menschenrechtsbüro und dem UN-Menschenrechtsausschuss verurteilt und auch Amnesty International führt den Fall Abu Sakha als Beispiel für den willkürlichen und repressiven Gebrauch von Verwaltungshaft durch die israelische Besatzungsmacht an. Es gibt eine laufende Kampagne für seine Freilassung, bisher jedoch ohne Erfolg.

Die fortwährende Inhaftierung von Abu Sakha ist nur ein Beispiel für die ständigen Hindernisse, mit denen sich das Schulteam täglich konfrontiert sieht. Dennoch wird die wichtige soziale Zirkus-Arbeit so regelmäßig und weitgreifend wie möglich fortgesetzt.



Als Trainerin war mein Ansatz zunächst sehr einfach; Ich wollte das Ausdruckspotenzial der SchülerInnen durch das Training von Zirkusdisziplinen und von einigen Tanztechniken erweitern. In diesem sehr einfachen Rahmen realisierte ich jedoch schnell etwas sehr Wertvolles, etwas, dass ich in den letzten Jahren während meines eigenen „Eintauchens“ in eine stark Technik-fokussierte Welt der Zirkuskunst vermisste: Ich realisierte, wie wichtig es ist, die Zirkustechnik mit etwas Tieferem zu verbinden, mit etwas Persönlichem, etwas Ehrlichem und Einzigartigem.

Vieles was ich lehre leitet sich aus der Technik des „Partnering“ und der „Kontaktimprovisation“ ab. Ich führte diese Techniken zunächst nur sehr vorsichtig in den Unterricht ein; aus religiösen Gründen ist körperlicher Kontakt hier oft ein heikles Thema und es wird häufig auf eine geschlechtsspezifische Trennung bestanden. Nach einiger Zeit – und besonders während der Arbeit mit den lokalen TrainerInnen der Schule, welche bereits seit einigen Jahren Zirkus praktizierten – bekamen diese Techniken für mich jedoch eine neue Bedeutung: Ich realisierte zunehmend, wie sehr politische Realitäten sich in unsere Körper und in unsere unbewussten Reaktionen und Tendenzen einschreiben. Die politische Umgebung des Widerstands gegen die Besatzung schafft Körper, die stark, anpassungsfähig und furchtlos sind. Körper, die eine stürmische Energie halten, Körper in einem konstanten Zustand des Widerstands.

Die SchülerInnen verfügten über eine ungewöhnliche Ausdruckstärke und eine drängende Präsenz, die bei jeder Vorstellung oder Improvisation zum Vorschein kam. Gleichzeitig wurde aber

auch deutlich, wie schwierig es für viele war „loszulassen“ oder sich in der Kontaktimprovisation körperlich „auszuliefern“. Diese Erfahrungen erlaubten mir die komplexe Wechselbeziehung zwischen dem Makrokosmos der gesellschaftspolitischen Realität des Lebens unter Okkupation und dem Mikrokosmos des Körpers und seiner Sprache besser zu verstehen.

Meine Erfahrungen in Palästina waren Ausgangspunkt wichtiger Fragestellungen, welche auch heute noch meine künstlerische Praxis und Forschung prägen. Mein Interesse gilt der Wechselwirkung zwischen Körper, Geist und Umwelt. Zentral ist dabei für mich die Frage, inwieweit Bewegungspraktiken dazu beitragen können, eine nachhaltigere Beziehung zu uns selbst, dem „Anderen“ und der Welt herzustellen. Ich sehe Bewegungspraktiken als Praktiken der Selbst- und Sozialbeobachtung – und damit potentiell als politische Werkzeuge. Durch Bewegung verkörpern wir unseren Geist – denn wir sind politische Körper! ◀

Übersetzung aus dem Englischen: Elena Lydia Kreusch

www.anajordao.com

www.palcircus.ps

Petition: <https://goo.gl/kGqmYR>







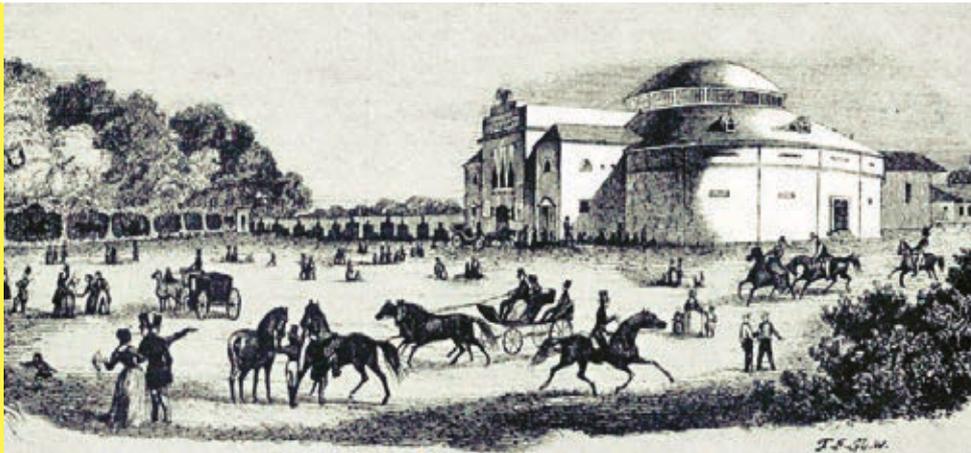
Birgit Peter

Zur Geschichte von Zirkus in Österreich

Birgit Peter studierte Theaterwissenschaft und Philosophie an der Universität Wien. Ihre Dissertation und Habilitationsschrift beschäftigten sich mit der Geschichte von Zirkus. Sie leitet das Archiv und die theaterhistorische Sammlung am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Österreich, insbesondere Wien, spielt in der Zirkusgeschichte eine bedeutende Rolle. Die Etablierung des Zirkus als neues, innovatives Unterhaltungsgenre fand um 1800 statt, als KunstreiterInnen-Truppen nach dem Vorbild von Philip Astley's Amphitheatre in London und Paris feststehende Gebäude errichteten. „Cirque olympique“ nannte Henri Franconi, ein ehemaliger Mitarbeiter Astleys sein Unternehmen in Paris zu Beginn des 19. Jahrhunderts, er prägte damit den Namen für das spezifische Genre Zirkus. In Wien ließ sich der Kunstreiter Christoph de Bach (1768 - 1834) nieder, der im Prater 1808 einen fixen Zirkusbau südlich der Prater Hauptallee (heute Zirkuswiese) errichtete. Der elegante Kuppelbau von Josef Friedrich Kornhäusel (1782 - 1860) erlaubte es bis zu 3000 BesucherInnen die Produktionen de Bachs zu bewundern. Der sogenannte „Circus Gymnasticus“ bot diverse Reitkunststücke: Turniere, KunstreiterInnen, aber auch dressierte Hirsche, SeiltänzerInnen, Schlangenmenschen und Clowns. Als besondere Attraktion galten Pferdepantomimen, die nach französischem Vorbild mythologische oder historische Ereignisse darstellten. De Bach vermietete das Gebäude an andere KunstreiterInnentruppen, wenn er mit seiner Gesellschaft durch Europa tourte. Zu Werbezwecken wurden um die Mittagszeit Paradeumritte im Prater gezeigt, eine Tradition, die sich bis in die 1880er hielt.

1845 erhielt der „Circus Gymnasticus“ Konkurrenz durch den „Cirque du Paris“, ein Unternehmen der gefeierten Kunstreiterin Pauline Cuzent, die ganz in der Nähe ein Amphitheater errichtete. In den 1850er Jahren folgten noch zwei weitere Zirkus-Bauten im Prater, der von Janos Toldy und von Pierre Corty. Außerhalb des Praters, in der damaligen Großen Fuhrmannngasse 419, (ab 1862 Zirkusgasse), wurde 1853 von den Architekten K. May und Franz Schebek ein Zirkusprachtbau errichtet. Der Auftraggeber Ernst Jakob Renz (1805 -1892) galt als einer der erfolgreichsten Zirkusbetreiber des 19. Jahrhunderts, neben dem neuen Wiener Gebäude besaß er bereits feste Zirkusgebäude in Hamburg und Breslau, sein Hauptsitz war in Berlin. Mit dem zwölfckigen Bau mit fast 4000 Sitzplätzen, der Innenraum prunkvoll im Windsor Stil gehalten, verfügte Wien nun über einen der modernsten und sensationellsten Zirkusse in Europa. Der Name Renz stand als Synonym für Zirkus, edle Pferde und komplizierte Dressurkunst auch von exotischen Tieren, Ballerinen zu Pferde, Luftgymnastik, Fahrradartistik, Parterreakrobatik, Clownkunst und Pantomimen. Wien war für weitere große ZirkusunternehmerInnen höchst attraktiv, so errichtete der „Königlich Niederländische Zirkus“ von Oscar Carré (1846 -1911) 1873 einen Bau für 4000 Personen an der Ausstellungsstraße mit einem eigenen Wohnbau für seine Belegschaft. Auch dieser bis 1884 bestehende Zirkus diente, wie alle anderen fixen Gebäude, als Gastspielhaus für weitere internationale Zirkusgesellschaften. Carré veranstaltete Amateurringkämpfe, die den Ruf Wiens, als „Stadt der starken Männer“ mitbegründete. Und die 1873 anlässlich der Weltausstellung im Prater errichtete Rotunde



Die im 19. Jahrhundert expandierende Zirkusbranche erfuhr durch den 1. Weltkrieg die erste einschneidende Krise.

diente als Gastspielort für große Zirkusunternehmen, so für den „größten Zirkus der Welt“, den Zirkus „Wulff“, mit 1600 Sitzplätzen und 5000 Stehplätzen oder 1900 für den amerikanischen Riesenzirkus „Barnum & Bailey“, mit drei gleichzeitig bespielten Manegen und allabendlich ca. 8000 BesucherInnen.

1892 kam auch Ernst Renz Berliner Konkurrent Paul Busch (1850 -1927) nach Wien, um das Panoramagebäude im Prater als „Zirkus Busch Wien“ zu adaptieren. Seine Spezialität waren, neben dem wie bei Renz und Carré gezeigten aufwändigen Zirkusprogramm, große Manegeschauspiele und Wasserpantomimen. Renz musste 1897 schließen, die Konkurrenz von Busch, die in Berlin und Wien schmerzlich spürbar war, trug zum Ende des Unternehmens bei. Die Familie Schumann zählte ebenfalls zu einer großen Zirkusdynastie, wobei Albert Schumann als berühmtester hervorgehoben wird. Auch hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Pferdedressur, ja Schumanns Name galt als Synonym für den Pferdezirkus. 1902/03 errichteten die Architekten Heinrich und Franz Stagl das Schumann-Zirkusgebäude in der Märzstrasse im heutigen 15. Wiener Gemeindebezirk. Als einzig ständiges Zirkusgebäude in Wien blieb ab 1920 oder 1923 der „ZIRKUS ZENTRAL“ im Wiener Vergnügungspark. Die Halle war bereits 1919/20 unter Gustav Altschul als Zirkus genutzt worden. Das Zirkus-Renz-Gebäude wird von gastierenden Zirkussen bespielt und ab 1929 als Varieté weitergeführt. Das gegenüberliegende Zirkus-Busch-Gebäude war bereits in ein Kino umgewandelt worden. Unter der Direktion von Jakob Staub, gemeinsam mit Oskar Fischer, bot der „ZIRKUS ZENTRAL“ Spiel-

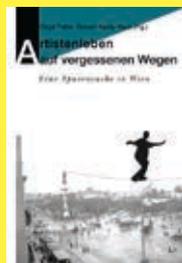
möglichkeiten für verschiedene zirkusische Attraktionen, aber auch für Ausstattungstücke und Revuen. Der Zirkus war in einer Halle der Kriegsausstellung, im ehemaligen Kaisergarten, untergebracht bzw. zum Zirkus umgestaltet worden. Die kleine Menagerie des Zirkus gilt neben der exotischen Tierschau im Volksprater Nr. 25 bis 1935 als die Einzige im Prater. Aus der Programmgestaltung ist zu schließen, dass sich der „ZIRKUS ZENTRAL“ eine Zwischenposition zwischen einer [österreichischen] Zirkustradition und der eines modernen Riesenzirkusses schafft.

Ein ehemals österreichisches, dann tschechisches Großunternehmen, allerdings ohne festes Gebäude, war der Zirkus von Karl Kludsky, der vom späten 19. Jahrhundert bis zum Februar 1934 existierte. Nach den Memoiren von Kludsky erfolgte die Schließung des Unternehmens aufgrund der Februarkämpfe, da der Zirkus da gerade im „ZIRKUS ZENTRAL“ im Prater gastierte und die ausbleibenden Einnahmen den Zirkus ruinierten. Die im 19. Jahrhundert expandierende Zirkusbranche erfuhr durch den 1. Weltkrieg die erste einschneidende Krise, manche große Unternehmen stellten sich mit patriotischen Programmen auf die Kriegssituation ein, für die meisten Unternehmen aber wurde die Arbeit verunmöglicht, da die internationale personelle Struktur

zerstört, das Futter für die Tiere knapp bzw. Tiere für den Kriegseinsatz beschlagnahmt wurde(n). In der ersten Republik lassen sich an die 40 Zirkusunternehmen nachweisen, die unter den schwierigsten wirtschaftlichen Bedingungen arbeiteten. Kleine Familienbetriebe konkurrieren mit Riesenunternehmen wie etwa dem deutschen „Circus Krone“, der mit seinen Gastspielen BesucherInnenmassen anzog.

Von den österreichischen Zirkussen mittlerer Prägung seien hier „Medrano“ und „Rebernigg“ erwähnt, die zu den erfolgreichen österreichischen Zirkussen in der Zwischenkriegszeit und darüber hinaus zählten. Der Circus „Medrano“ von Ludwig und Therese Swoboda reiste mit einem Zwei-Masten-Zelt durch Europa. Drei der sechs Töchter des Ehepaars Swoboda, Therese, Wanda und Anita, verhalfen dem elterlichen Unternehmen zu nachhaltigem Ruhm. Als „Sisters Medrano“ wurden sie mit einem Balance-Reitakt an die größten Häuser Europas verpflichtet. 1942/43 nennt sich „Medrano“ „Der Wiener Circus“, und besitzt bereits ein Vier-Masten-Zelt. Eines der letzten Programme, der Zirkus wird 1969 eingestellt, wirbt mit der Romantik im Raketenzeitalter. Ein weiteres relativ großes Familienunternehmen war der Circus „Rebernigg“, „dessen Popularität bei der österreichischen Bevölkerung die von Medrano noch übertroffen hat und der den Titel ‘Der österreichische Nationalcircus’ führte“¹. Dazu muss gesagt werden, dass „Rebernigg“ sich erst nach dem 2. Weltkrieg „Österreichischer Nationalcircus“ nennt, während der NS-Herrschaft heißt das Unternehmen „Der Circus der Ostmark“. Bisher konnte ich erst wenig Material zum Zirkus in Österreich während des Nationalsozialismus ausfindig machen, die Forschung dazu wäre von großer Bedeutung, da Zirkus sich trotz aller Reglementierungsversuche durch die Reichskulturkammer nicht vollständig kontrollieren ließ. Während der NS-Herrschaft prägten Großunternehmen wie das von Carl Hagenbeck die Zirkusszene. Das Busch Gebäude fungierte als Kino. Im „ZIRKUS ZENTRAL“ fanden Zirkusvorstellungen, Revuen und Ausstattungstücke statt, als besondere Attraktion wurden Ringkampfkonkurrenzen abgehalten. Der Direktor des „ZIRKUS ZENTRAL“, Jakob Staub, floh 1938 in die USA, Oskar Fischer leitet bis 1942 den Zirkus, der im September desselben Jahres abgetragen wurde. 1944 wurde das Renz Gebäude durch Bomben zerstört.

Nach 1945 prägten Unternehmen wie „Medrano“ und „Rebernigg“, später der „Circus Althoff-Jacobi“ die österreichische Zirkuslandschaft. Als äußerst populäre Einrichtung fungierte die



BUCHTIPP

„Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien“
herausgegeben von Birgit Peter
und Robert Kaldy-Karo
Lit Verlag, 2013
ISBN 978-3-643-50499-9
273 Seiten, Taschenbuch,
€ 19,90
www.lit-verlag.at

über Jahrzehnte stattfindende Zirkusshow „Artisten Tiere Attraktionen“ in der Wiener Stadthalle. Ende der 1960er Jahre gilt als einschneidende Zäsur für den traditionellen Zirkus, da die Konkurrenz durch das Fernsehen für die meisten Unternehmen drastisch spürbar wurde. Als Bernhard Paul gemeinsam mit André Heller Mitte der 1970er Jahre im Rahmen der Wiener Festwochen mit traditionellen Zirkuselementen arbeitete, griffen sie eine Stimmung auf, die dem traditionellen Zirkus wieder zugeneigt war. Die Gründung des „Zirkus Roncalli“ durch Bernhard Paul folgte kurze Zeit später.

Neben diesem bekannten Unternehmen reisen in Österreich zahlreiche Zirkusse, die allerdings kaum Aufmerksamkeit seitens der Öffentlichkeit erhalten. Die Wiener Theaterwissenschaftlerin Marlene Groihofer hatte mit ihrer Diplomarbeit „Wanderzirkusse in Wien und Niederösterreich in der Saison 2013/14“ [2015] belegt, wie reich die Kultur des traditionellen Zirkus ist. Es tourten folgende Unternehmen: „Circus Alex Kaiser“, „Circus Aramant“, „Circus Aros“, „Circus Barlay“, „Circus Belly“, „Circus Berlin“, „Circus Don Eduardo“, „Circus Emilio“, „Circus Frankello“, „Circus „Louis Knie jun.“, „Circus Pikard“, „Circus Pimpenelli“, „Circus Salto“, „Circus Safari“, „Circus Zauberaura“, „Zirkus Budapest“. Es wird also deutlich, dass Österreich auf eine reiche Zirkusgeschichte und eine besondere Stellung innerhalb Europas zurückblicken kann. Obwohl die Zirkuskünste bis in die späten 60er Jahre das österreichische Kulturleben maßgeblich mitgestalteten, bleiben sie vom heutigen Kulturverständnis und damit einhergehenden Förderstrukturen größtenteils ausgeschlossen. Es ist also umso wichtiger, sich historisch mit der Stellung von Zirkus auseinanderzusetzen und diesen als immanenten Teil des österreichischen Kulturerbes zu begreifen. ◀

(1) Eberstaller, Zirkus und Variété in Wien S. 78

Andreas Bartl

Zirkus, ein wandlungsfähiges Genre

Ein geschichtlicher Rückblick aus kunstwissenschaftlicher Perspektive

Nach seiner Ausbildung an der „École Supérieure des Arts du Cirque“ in Brüssel ist Andreas Bartl aktuell als freischaffender Zirkusartist unter dem Label „Circus unARTiq“ tätig. Seit einem Zweitstudium der Ethnologie und Erziehungswissenschaften an der Universität zu Köln beschäftigt er sich immer wieder auch mit theoretischen Fragen zum Zirkus als Kunstform.

Die Diversifizierung einer darstellenden Kunst

Der Zirkus hat sich in seiner etwa 250jährigen Geschichte in Europa durchgängig als sehr wandlungsfähiges Genre erwiesen: Die ursprünglich in der 2. Hälfte des 18. Jh. als Kunstreitshow entstandene populäre Unterhaltungsform integriert zunächst komische Charaktere und AkrobatInnen. Später erweitert sie ihr Programm mit neuen artistischen Disziplinen, wie dem Trapez, oder bietet Tierdressuren infolge des Niedergangs der fahrenden Ménagerien ein neues Zuhause. Diese kurze Aufzählung beinhaltet nur einige wenige Etappen auf dem Weg zu einem ästhetischen Stereotyp des Zirkus, das sich in den Köpfen der Mehrheitsgesellschaft spätestens in den Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg festgesetzt hat. Im deutschsprachigen Raum bis zum heutigen Tag fast unbemerkt ist die Entwicklung des Zirkus mit der Etablierung dieses Klischees jedoch längst nicht abgeschlossen. Dies zeigt die Innovationsfreude deutlich, die, ausgehend von Frankreich, seit mehr als 30 Jahren die Zirkuswelt von Innen wie von Außen auf unterschiedlichste Weise weiter revolu-

tioniert hat. Neu ist vor allem der Anspruch, den Zirkus einerseits als kulturelles Erbe anzuerkennen, andererseits aber in seinen künstlerischen Ausprägungen, die gerade durch die Entwicklung seit den 1970er Jahren vorangetrieben werden, in den Kanon der „Hohen Künste“ aufzunehmen.

Die Entstehung des „Nouveau Cirque“ in Frankreich

Neben Reformbestrebungen innerhalb der etablierten Unternehmen und einer Öffnung der Ausbildung durch die Gründung von Zirkusschulen, geht der Impuls zu dieser Revolution in den 1970er Jahren in doppeltem Sinn von „AußenseiterInnen“ aus: Die BegründerInnen des Nouveau Cirque stehen außerhalb der familiären „Zirkus-Tradition“ und sehen sich zudem als RebellInnen gegen die herrschende gesellschaftliche Hierarchie. Sie greifen das soziale Ideal, d.h. die Elemente, die auch im heutigen Diskurs als Grundlage für die Attraktivität des Zirkus weiterleben, auf: Den Zusammenhalt der Gruppe (Familie), die Marginalität gegenüber der Mehrheitsgesellschaft, Zirkus als Raum für Andersartigkeit, Mobilität, vielleicht sogar Freiheit. Gleichzeitig revolutionieren sie innerhalb des folgenden Jahrzehnts jedoch grundlegend die stereotype Ästhetik und die formale Struktur, indem sie ausnahmslos alle vermeintlich fundamentalen Codes des „traditionellen“ Zirkus in Frage stellen. Dies geschieht sowohl in Bezug auf die Ästhetik, z.B. die Farben Rot und Gold, den babylonischen Aufbau der Nummern, d.h. die Steigerung vom Einfachen zum immer Schwierigeren, das Konzept der Vorstellungen als Nummernprogramm, die Zirkusmusik, das Manegenrund, das Zirkuszelt, die Zirkusfiguren: Clown, ZirkusdirektorIn, TrapezartistIn, u.v.m., als auch unter gesellschaftlicher Perspektive, z.B. die patriarchalen Organisationsformen der „Zirkusdynastien“ oder die Haltung und Dressur von wilden Tieren. ▶

Der zeitgenössische Zirkus hat sich [...] vom Primat der Handlungs- oder Psycho-Logik befreit und konzentriert sich auf das Performative von Aufführungen.

Die Einführung von, dem Tanz oder Theater entlehnten, Dramaturgien, und die Abkehr vom klassischen Nummernprogramm, haben den Zirkus transformiert. Diese Veränderungen stehen zweifellos im Mittelpunkt der Erweiterung seines künstlerischen Potenzials.

Zirkus wird bedeutsam

Der Nouveau Cirque produziert häufig abendfüllende Programme, in denen die Form der Zirkusnummer nicht mehr im Vordergrund steht oder gänzlich verschwindet. Er entwickelt vielmehr ein technisches Vokabular und macht sich auf die Suche nach logischen Zusammenhängen für die so entstandenen bedeutungsvollen Gesten, die ein Zirkusstück zu einer sinnhaften Einheit machen, z.B. durch verbindende Elemente wie stilistische Einheit, Choreographie, gemeinsame Gestik, Handlungs- oder Psycho-Logik o.ä.. Bedeutung, das heißt die Produktion von Sinn, der den selbst-referenziellen Rahmen des „traditionellen“ Zirkus sprengt, könnte sicherlich als Schlüsselbegriff für eine Unterscheidung zwischen „traditionellem“ Zirkus und Nouveau Cirque dienen: Eine traditionelle Zirkusvorstellung ist eine Präsentation [Darbietung] codierter Figuren, die sich bis heute weitgehend dem Weltbild der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seiner Utopie von der Überlegenheit des Menschen über die Natur, dem Fortschrittsglauben und den damaligen Geschlechterbildern zuordnen lassen. Ihres historischen Kontextes beraubt erfüllt diese Art der Darbietung heute oft nur noch einen Selbstzweck. Sie funktioniert als geschlossenes System und lässt kaum Assoziationen mit der sie umgebenden Alltagsrealität mehr zu. Nouveau Cirque hingegen produziert Narrative und Repräsentationen [Abbildungen] und nimmt damit zu seiner Umwelt Stellung. Seine KünstlerInnen treten in eine gänzlich andere Beziehung zu ihrem Publikum, keiner „symbolischen“, in der Figur und DarstellerIn ununterscheidbar sind, in der der/die DarstellerIn die Figur ist und einen Stereotyp erfüllt, sondern in einer „reflexiven“, d.h. die Unterscheidung zwischen Figur und DarstellerIn bleibt erhalten. Das Publikum wird aufgefordert, sich mit der in der Inszenierung durch die eingesetzten theatralen Elemente wie Bühnenbild, Figuren, Psycho-Logik usw. produzierten jeweiligen Bedeutung auseinanderzusetzen. Damit

entsteht ein Raum, in dem das Publikum zu Assoziationen mit der eigenen Lebenswelt angeregt wird.

Emanzipation der Zirkuskünste

Die Abkehr von den engen zeitlichen Grenzen der Zirkusnummer führt außerdem zu einer Emanzipation der verschiedenen Zirkuskünste gegenüber dem üblichen Mischprogramm im Zirkus. Nicht mehr an das klassische achtminütige Format gebunden, können sie ihr Potenzial, ihre eigene Sprache frei entwickeln. Formen, die für die Zeit vor den 1970er Jahren undenkbar waren, sind heute keine Seltenheit mehr: Abendfüllende Programme in denen teilweise nur eine einzige Disziplin auf die Bühne kommt – Jonglage [Gandini Juggling], Seiltanz [Les Colporteurs], Partnerakrobatik [Compagnie XY], Trapez [Les Arts Sauts], um nur einige Beispiele zu nennen.

Doch die Entwicklung des Zirkus bleibt auch hier nicht stehen.

Die späten 1990er Jahre: Vom Nouveau Cirque zum zeitgenössischen Zirkus

Selbst der Nouveau Cirque gilt inzwischen aus kunstwissenschaftlicher Perspektive als überholte Kategorie und sieht sich mit noch radikaleren Ansätzen konfrontiert, die in der Analyse analog zur Terminologie im Tanz mit dem Begriff „Zeitgenössischer Zirkus“ belegt werden. Diese neueste Kategorie von Zirkus hat die Zirkuslandschaft ausgehend von Frankreich seit den späten 1990er Jahren erneut vervielfältigt und beeinflusst, vor allem durch die internationale Vernetzung der Zirkushochschulen, auch die internationale Zirkusszene. Sie produziert ihre Ästhetik nicht mehr in der Abgrenzung von oder Umgestaltung der „tradierten“ Codes, sondern nutzt und erweitert unbefangenes das kreative Potenzial der Zirkustechniken. Der zeitgenössische Zirkus hat sich mit einer Zeitverzögerung von etwa 30 Jahren analog zu Entwicklungen in der modernen Darstellenden Kunst vom Primat der Handlungs- oder Psycho-Logik befreit und konzentriert sich auf das Performative von Aufführungen. Zur Verdeutlichung: Vor der sog. „Performativen Wende“ in den 1960er Jahren galt, vereinfacht dargestellt, folgendes Schema für Vorstellungen theatraler Art: Ein/e AutorIn produziert Sinn, dieser wird von den DarstellerInnen verkörpert und vom Publikum konsu-

miert. Seither versuchen innovative Formen, sich von diesem letztlich illusorischen „Text-Diktat“ zu befreien und stellen den Ereignischarakter sowie die Körperlichkeit einer Aufführung in den Vordergrund. Wiederum vereinfacht dargestellt, wird der/die ZuschauerIn mit theatralen Elementen (SchauspielerIn, Requisiten, Musik, Licht usw.), sog. „emergenten Phänomenen“, konfrontiert, ohne dass eine vorgegebene Handlungs- oder Psycho-Logik ihr „Auftauchen“ erklären würde. Die Produktion von Bedeutung, d.h. die Konstruktion von Sinnzusammenhängen, liegt damit allein im Auge des Betrachters, die dieser durch seine ureigenen Assoziationen selbst leisten muss bzw. kann.

Das Neue am zeitgenössischen Zirkus

Welche fundamentalen Weiterentwicklungen bietet der zeitgenössische Zirkus gegenüber seinen Vorgängern?

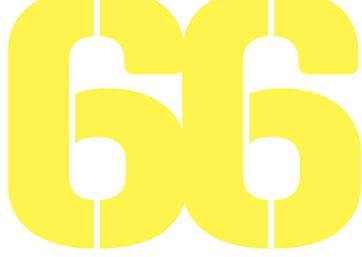
1) Narrative Dramaturgien verlieren gegenüber der Aneinanderreihung der oben genannten emergenten Phänomene an Bedeutung. Damit findet der Zirkus über seine spezifische Körperlichkeit in den verschiedenen Zirkuskünsten, und speziell über die darin provozierte Konfrontation des menschlichen Körpers mit den ihm eigenen physischen Grenzen und Risiken, wie u.a. Balance, Geschwindigkeit und Höhe (die ihn von allen anderen performativen Künsten unterscheidet), schlussendlich sein volles künstlerisches Potenzial wieder. Befreit von der dem Stereotyp des „traditionellen“ Zirkus innewohnenden „Bedeutungslosigkeit“ und dem im Nouveau Cirque angelegten „Text-Diktat“ erkennt der zeitgenössische Zirkus an, dass Sinn erst im Verhältnis zwischen AkteurIn und BetrachterIn entsteht und damit letztlich unverfügbar bleibt. Gerade die körperliche Ebene, sowohl in der Darstellung wie auch in der Wahrnehmung, tritt im Zirkus in eine gleichberechtigte Stellung neben die intellektuellen Komponenten einer Aufführung. So rechtfertigen gelungene zeitgenössische Zirkusinszenierungen beeindruckend den Anspruch dieser vielfältigen Kunstform auf Anerkennung im Kanon der darstellenden Künste.

2) Statt auf die Attraktivität von Marginalität zu setzen, versteht sich der zeitgenössische Zirkus eher als „etablierte“ Kunstform. Zwischen den MacherInnen des Nouveau Cirque und denen des zeitgenössischen Zirkus hat gewissermaßen ein Generationenwechsel stattgefunden. Die AkteurInnen des Nouveau Cirque entstammen mehrheitlich der Generation, die im Zuge der 68er-Revolutionen versuchte, die Gesellschaft und mit ihr die sie konstituierenden Institutionen offensiv zu verändern. Sie hatten den strategischen Vorteil der Marginalität von Zirkus für

sich erkannt, die es ihnen erlaubte, eine radikale Kritik an den bestehenden Verhältnissen quasi von den Rändern ins Zentrum der Gesellschaft zu tragen. Im Zuge dieser gesellschaftlichen Auseinandersetzungen veränderte sich die Ästhetik des Zirkus und vervielfältigte sich.

Die AkteurInnen des zeitgenössischen Zirkus hingegen sind in anderen sozialen Kontexten aufgewachsen. Viele von ihnen haben die inzwischen etablierten Zirkusakademien besucht und ihr Bemühen, sich von der Rest-Gesellschaft zu differenzieren, gründet sich mehr auf dem Anspruch, künstlerisch tätig sein zu wollen, als auf politisch-ideologischen Erwägungen. Sie operieren daher eher aus dem gesellschaftlichen Zentrum heraus als von den Rändern her, selbst wenn diese Behauptung für die Wahrnehmung von Zirkus im deutschsprachigen Raum nicht unmittelbar schlüssig erscheinen mag. Denn die Wahrnehmung des Zirkus als marginal spielt weiterhin eine große Rolle für die Position des Zirkus in der Gesellschaft. Gerade die Institutionalisierung des Zirkus durch spezielle staatliche Förderprogramme und Ausbildungsstätten im europäischen Ausland beeinflusst dagegen deutlich das Selbstverständnis der zeitgenössischen ZirkusartistInnen, die innerhalb dieser Institutionen sozialisiert werden: Marginalität gilt nicht mehr als Selbstzweck des Zirkus, sondern wird eher als Hindernis für eine umfassende Anerkennung ihrer künstlerischen Tätigkeit erfahren. Ihr gesellschaftskritischer Ansatz verortet sich häufig auf sehr viel intimerer Ebene, setzt sich mit individuellen Schicksalen auseinander und nimmt seltener die Gesamtstruktur der Gesellschaft ins Visier. Trotz dieser chronologischen Darstellung soll keineswegs der Eindruck entstehen, die jeweils neuere Form hätte die historisch ältere abgelöst oder gar ersetzt. Im Gegenteil: Alle angeführten Formen des Zirkus koexistieren und entwickeln sich in ihrer jeweiligen Ausprägung. Sie finden weiterhin ihr jeweiliges Publikum und besetzen damit unterschiedliche Positionen innerhalb unseres Gesellschaftssystems. Gerade diese Vielfalt sollte als Chance wahrgenommen werden, da in ihr die Anpassungsfähigkeit des Genres an die komplexen gesellschaftlichen Entwicklungen begründet liegt, mit denen sich der Zirkus auch in Zukunft auseinandersetzen muss. ◀

Dieser Artikel erschien erstmals in leicht veränderter Form in der Publikation „Zirkus Heute. Neuer Zirkus in Deutschland und seine Companien“, herausgegeben durch die „Initiative Neuer Zirkus“ im November 2014.



Bauke Lievens

Erster Offener Brief an den Zirkus

Die Notwendigkeit einer Neudefinition

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

Liebe ZirkusartistInnen,

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

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

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

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

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

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

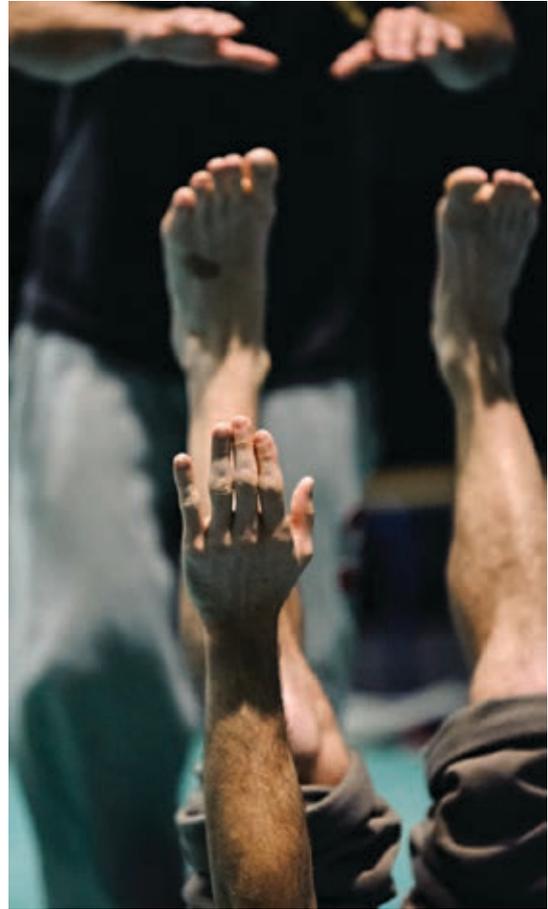
Der Fehler des Nouveau Cirque war der Versuch, diese reale Präsenz mit der Illusion eines Narrativs zu verknüpfen, zu einer Zeit als die inhärenten Eigenschaften des Zirkus mit dem aufstrebenden post-dramatischen Theater resonierten.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Da der Zirkus historisch eine marginale Position innerhalb der darstellenden Künste [und in der Gesellschaft allgemein] eingenommen hat, müssen wir die Dynamik unserer sich verändernden Position verstehen. Vielleicht ist es an der Zeit, über Zirkus hinauszugehen. Lasst uns die vielen verschiedenen Antworten auf die Frage suchen, warum wir Zirkus machen wollen, wie wir Zirkus machen wollen und was wir mit Zirkus ausdrücken möchten [und können]. Lasst uns das gemeinsam machen. Lasst uns miteinander diskutieren und einander widersprechen.

Ich würde mich sehr freuen, eure Meinungen dazu zu hören. Innerhalb der nächsten zwei Jahre werde ich verschiedene Treffen organisieren, um gemeinsam verschiedene Themen zu diskutieren, die diese Briefe aufwerfen. ◀

Schickt mir eure Emails und Kommentare an bauke.lievens@hogent.be.
Bis bald,
Bauke Lievens

Dieser Brief entstand im Rahmen des vierjährigen Forschungsprojekts „Zwischen Sein und Vorstellung: Auf der Suche nach einer Methodologie für künstlerische Forschung im zeitgenössischen Zirkus“, gefördert vom Forschungsfonds der KASK - School of Arts (Gent).

Erstveröffentlichung in englischer Sprache erfolgte in: „Etcetera – Flemish journal for performing arts“

(1) Purovaara, Tomi, *An Introduction to Contemporary Circus*, S.77 (STUTS, 2012).

(2) Van Kerkhoven, Marianne, 'Werkverslag. Hoofdstuk 1: Nuanceren. Over het innemen van standpunten.' in *Etcetera*, 20 (83), S.15 (2002).

(3) Lehmann, Hans-Thies, *The Postdramatic Theatre*, Übersetzung von Karen Jürs-Munby (London: Routledge, 2006).

(4) Vermeulen, Timotheus und Van den Akker, Robin, 'Notes on Metamodernism' in *Journal of Aesthetics & Culture*, Bd. 2 (2010).

(5) Agamben, Giorgio, *What is an apparatus?* (Stanford: Stanford University Press, 2009).

(6) Ebd., S. 14.

(7) Lepecki, André, '9 Variations on Things and Performance' in *Thingly Variations in Space*, Herausgeber: EdElke van Kampenhout (Brüssel: MOKUM).



Magali Sizorn

Zirkusfrauen und „Artifizierung“

Die Anerkennung von Zirkus als Kunstform und deren Herausforderungen

Magali Sizorn ist Dozentin der Universität Rouen-Normandie.

Diese Abhandlung beschäftigt sich mit den Auswirkungen, die eine „Anerkennung als Kunstform“, wie sie vom Zirkus angestrebt wird, auf die Arbeit von Frauen in der Manege hat. Die den Frauen zugewiesenen Rollen haben sich gewandelt und werden nicht mehr systematisch auf das Geschlecht reduziert, denn sowohl männliche als auch weibliche Werte werden inzwischen von männlichen und weiblichen ArtistInnen gleichermaßen angenommen, verkörpert und verfremdet. Diese ästhetischen Veränderungen werden als Indikatoren für eine Einordnung des Zirkus als zeitgenössische Kunstform und die volle Anerkennung seiner DarstellerInnen als KünstlerInnen bewertet.

Klassischer Zirkus und seine klar definierten Geschlechterunterschiede

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts gilt der zeitgenössische Zirkus als Ort der Darstellung von körperlichen Fertigkeiten, basierend auf einer klassischen, leicht identifizierbaren Eigenart und Rhetorik. Sylvestre Barré-Meinzer (2004) hat den Diskurs der PerformerInnen unter dem Begriff des „Nostalgiezirkus“ analysiert. Sie hat gezeigt, dass sich traditionelle Zirkusleute der starren Eigenarten und vor allem der Codierungen, die „den Zirkus ausmachen“, durchaus bewusst sind. Eine bestimmte Art der Bildsprache des Zirkus wird dadurch aufrechterhalten und als „authentisch“ dargestellt. Zu diesen Codierungen gehören auch Rituale der Inszenierung von Geschlechteridentitäten.

Wenn ich mir das Beispiel der Tätigkeiten von Trapez-KünstlerInnen ansehe, scheint es eindeutig, dass eine Arbeit im traditionellen Zirkus heutzutage über die Adaptation von spezifischen szenografischen und ästhetischen Codierungen läuft. Diese geben einen Rahmen (die Nummer), einen Zweck (das Atemberaubende, Beeindruckende) und eine Aneinanderreihung von erwarteten Mustern insofern vor, als dass beispielsweise eine bisher nicht dagewesene Risikobereitschaft oder ein neuartiges Kunststück suggeriert wird. Hinzu kommt eine klare Definition von Schönheit (sowohl eine äußerliche als auch die Schönheit der Bewegung) sowie eine auf geschlechtsspezifischen Merkmalen basierende Rollenaufteilung, um auf die Unterschiede zwischen Männern und Frauen hinzuweisen und eine Geschlechterbinarität darzustellen.

Somit erfolgt in den traditionellen Zirkusproduktionen die Ausarbeitung der Nummern aufgrund des Geschlechts des Künstlers/der Künstlerin und überspitzt im Allgemeinen die Unterschiede zwischen Männern und Frauen (mit Ausnahme von Clowns). Auch wenn die von den männlichen und weiblichen TrapezkünstlerInnen dargebotene technische Tätigkeit dazu führen sollte, jegliche Unterschiede zu verschleiern (alle TrapezkünstlerInnen besitzen sowohl einen ausgeprägten Gleichgewichtssinn als auch die Fähigkeit, ihr eigenes Gewicht hochzuziehen), werden sie durch Aufmachungen und Körperhaltungen verstärkt. Konnotierte geschlechtliche Attribute werden zum Kostüm hinzugefügt und verdecken so ein nicht eindeutiges Aussehen, das dem Bild der weiblichen Schönheit als lächelnd, weich, leicht und spindeldürr nicht ausreichend entspricht.



► **Clara bricht nicht mit der Harmonie**, die von diesem Bild der „eindeutigen Frau“ geprägt ist, wenn sie ihre Nummer in den traditionellen Manegen oder an der Seite der Tänzerinnen des Pariser Lido präsentiert: „In den Kostümen, die ich trage, sieht man die Muskeln nicht. Das ist nicht das Ziel [...]. Die Nummer soll flüssig erscheinen und wie selbstverständlich wirken, alles soll ganz leicht aussehen. Deswegen trage ich niemals die Schultern offen oder zeige sonst etwas, wo man sie sehen kann. Es ist zu verwirrend, weil wir sehr muskulös sind“. Eine körperliche und muskulöse Mehrdeutigkeit muss also mit künstlichen Mitteln versteckt werden, entweder über die Kleidung oder durch die Bewegungen, die Leichtigkeit, Sanftmut oder Anmut suggerieren. Diese Identität wird also durch die Kostüme und das kodifizierte Auftreten der Künstlerin verkörpert, und lässt sie so als Objekt der Begierde erscheinen [etwa durch Netzstrümpfe, hochhackige Schuhe oder Bodysuits], wie es etwa im Kabarett zu sehen ist. Dieser kodifizierte Erotizismus wird heute auf eine Weise dargestellt, die passend für die ganze Familie erscheint. Dieses Benutzen von geschlechtsspezifischen Merkmalen reforciert die traditionelle Verteilung der Männer-/Frauenrollen und ihrer jeweiligen Attribute. So wie die Frauenbilder, die von der Werbung verbreitet und von Erving Goffman (Goffman, 1976) analysiert werden, machen diese KünstlerInnen „nichts anderes, als unsere Konventionen zu konventionalisieren“, die Konventionen, die wir manchmal außerhalb der Manege verkörpern und die vor allem die konventionellen Merkmale ausmachen, die die BesucherInnen des traditionellen Zirkus erwarten. Die Beziehung zwischen Männern und Frauen und ihre entsprechenden Identitäten werden durch eine Überdifferenzierung und „Hypersexualisierung“ der Körper bestimmt, deren Eigenschaften (Po, Brüste, schöne Rücken bei den Frauen, Muskeln bei den Männern) hervorgehoben werden. Die Rollen werden der jeweiligen Geschlechtsidentität in einer binären Weise zugewiesen, die so dem Trapezkünstler/der Trapezkünstlerin und den ZuschauerInnen gleichermaßen aufgezwungen werden. Die KünstlerInnen wiederum behalten dies bei, indem sie ihre Rollen jeden Abend aufs neue performen.

Zeitgenössische Produktionen und das Ausloten der Möglichkeiten

Mit der Entwicklung von „neuen“, „zeitgenössischen“ Zirkusformen haben einige KünstlerInnen die den traditionellen Nummern zugeschriebenen Codierungen und Ästhetiken neu gedacht und andere Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit angeboten.

Demnach kann von einer Diversifizierung in der Inszenierung des Selbst gesprochen werden, von einer Hyper-Ritualisierung der Weiblichkeit bis hin zu einer fehlenden Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Merkmalen.

Dies geschieht zunächst durch eine undifferenzierte Besetzung der Techniken [auch wenn einige männliche oder weibliche Traditionen bestehen bleiben, wie etwa Jonglieren den Männern und Kontorsion den Frauen zugewiesen bleibt] und der Rollen [heutzutage gibt es weibliche Fängerinnen am Trapez, andere Frauen arbeiten als Clowns]. Dies wird auch durch Körper, die frei sind von traditionellen Codierungen, sichtbar gemacht. Céline zum Beispiel erzählt, dass sie mit dem Bild der lächelnden und „grazilen“ Trapezkünstlerin brechen möchte: „Im traditionellen Zirkus gibt es da so eine Seite, die auf mich wie eine Lüge wirkt. Und das ist, dass man immer lächelt, auch wenn man gerade etwas macht, das sehr weh tut.“

Um zum Beispiel der Luftakrobatik zurückzukehren: Schon durch ihre innere Logik gibt diese Disziplin ein System der weiblichen und männlichen Konnotationen [hart/zerbrechlich, stark/schwach, schwer/leicht, steif/biegsam...] vor, sei es nun bewusst oder unbewusst. Das de facto Vorhandensein einer Reihe von geschlechtsspezifischen Werten allein kann schon Unruhe stiften [z.B. durch den Körper von sehr muskulösen Frauen] und ermöglicht weiblichen Trapezkünstlerinnen, die sich von Identitäts-Klischees lösen möchten [nach denen der Mann muskulös und kräftig ist, die Frau jedoch leicht und zerbrechlich], eine große Palette von Identitäts-Modalitäten zeigen zu können [von der weiblichen Frau bis hin zu verstörenden Auftritten, wie denjenigen einer Frau mit Bart in „l'Eloge du poil“ von Jeanne Mordoj [2007]]. Die Bilder der Körper von Trapezkünstlerinnen, zum Beispiel von sehr muskulösen Körpern, haben das Potential, ein verstörendes Element hervorzurufen.

Hier wird also deutlich, dass die Körper durch Codierungen, die sozial oder kulturell bestimmt sind, sexualisiert werden; sei es durch das durchgängige Verkörpern der Geschlechterrolle in traditionellen Produktionen oder durch das Aktivieren einer Diversität von sexuellen Zeichen sowie beiderseits weiblichen und männlichen Werten in anderen Formen der Zirkusproduktion. So werden die Schwierigkeit, das Leiden und die muskulöse Dimension der Arbeit, die zum Spiel der TrapezartistInnen gehören, bedeutsam: das Leiden wird hörbar, die Mühe sichtbar, wie in „I Look up, I look down“ [2005] von der Compagnie „Moglice - Von Verx“. Die beiden Artistinnen umklammern sich auf der Höhe ihres Geräts, halten sich fest, umfassen sich, fallen mit

Allgemeiner betrachtet kann die Entstehung eines erst „neu“, dann „zeitgenössisch“ genannten Zirkus dazu in einen Trend eingeordnet werden, der als „Prozess der Artifizierung“ oder „Übergang von der Nicht-Kunst zur Kunst“ bezeichnet werden kann.

hörbaren Geräuschen, sie lassen die Kurzatmigkeit und Müdigkeit der fallenden Körper hören, der Körper, die sowohl weiblich als auch männlich sein könnten.

Indem sie sichtbar machen, was schließlich das Wesentliche ihrer Beziehung zum Apparat ausmacht, die sich entwickelt hat und beim Erlernen verinnerlicht wurde, verschreiben sich diese Artistinnen nicht systematisch der traditionellen geschlechtlichen Binarität, sondern erforschen die Möglichkeit des Spiels mit den geschlechtsspezifischen Werten, die am Trapez systematisch hervorgerufen werden.

Um zu Erving Goffman's „Gender Display“ zurückzukehren, können wir sagen, dass die Produktionen, die mit dem traditionellen Rollenmodell brechen, in der Tat eine Diversifizierung der Rituale vorschlagen. Durch diese Komplexifizierung der Besetzungsmodalitäten des Trapez und der Modulationen der entwickelten Techniken werden im „zeitgenössischen“ Zirkus andere Beziehungen zwischen den Geschlechtern und zwischen Individuen entwickelt.

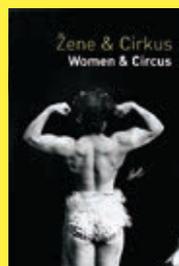
Verkörpernte Werte: Der Aufstieg des Zirkus zur Kunstform

Ein Markieren der Unterscheidung zwischen traditionellem und zeitgenössischem Zirkus bedeutet auch, darauf einzugehen, wie diese Unterscheidung durchgesetzt wurde. Dies ist von großer Bedeutung für den heutigen Zirkus, insbesondere für den französischen Zirkus, auf dessen Grundlage dieser Beitrag entstand. Tatsächlich entwickelten sich die Debatten darüber, was der

Zirkus ist, ausgehend von der Anerkennung des Zirkus als eigene Kunstform durch die kulturellen Institutionen Ende der 1970er-Jahre und vor allem im Lauf der 1980er-Jahre, als sehr unterschiedliche Definitionen des Zirkus als Kunstform entstanden. Der Platz der Frauen in der Manege oder auf der Bühne gehört zu dieser Entwicklung, in dem Sinne, dass die Inszenierungen der Geschlechteridentitäten Werteträger sind und ästhetische und ethische Veränderungen zeigen.

Der Prozess der „Artifizierung“

Bernard Kudlak, Mitgründer des „Cirque Plume“, schrieb: „Wenn Sie in den Zirkus gehen und eine leicht-bekleidete Frau, deren Rolle es nur ist, Gegenstände einzusammeln, dazu dient, den kräftigen Mann aufzuwerten, erzählt diese Nummer nicht nur, dass der Mann stark ist und dass man sich freut zu sehen, dass Männer stark sind, wenn sie mit ihren Händen das Gleichgewicht halten, sondern auch, dass die Welt in Ordnung ist, wenn die Frau sich dem Mann unterordnet. Die Ästhetik nimmt in diesem Fall eine gewisse philosophische, politische und moralische Position ein“. Dies deutet klar einen anstehenden Bruch mit dem traditionellen Zirkus an. Tatsächlich haben sich im Rahmen der Utopien der 1970er-Jahre mehrere artistische Praktiken entwickelt (Lachaud, 1999), darunter der „neue“ Zirkus, mit anderen Werten, anderen Ästhetiken und einer unterschiedlichen Ethik. Für manche geht es darum, eine „authentische“ populäre Darbietung zu entdecken, für andere, das Theater durch Annähe-



BUCHTIPP

„Žene & Cirkus – Women & Circus“

herausgegeben von Ivan Kralj

Mala performerska scena, 2011

ISBN 978-953-56509-0-4

542 Seiten, Taschenbuch, € 39,00

www.cirkus.hr

► rung an das Publikum zu modernisieren, und für wiederum andere darum, die Bildwelten des Zirkus beispielsweise durch das Verlassen der Zirkuszelt, durch das Aufgeben der Tierdressuren und der ständigen Suche nach noch größeren Risiken neu zu erleben. In diesem Rahmen wurde auch der Platz der Frauen neu gedacht. Sogar ein Zirkus, der exklusiv für Frauen initiiert wurde, existiert: der „Cirque de Barbarie“ von Barbara Vieille.

Allgemeiner betrachtet kann die Entstehung eines erst „neu“, dann „zeitgenössisch“ genannten Zirkus einem Trend zugeschrieben werden, der als „Prozess der Artifizierung“ oder „Übergang von der Nicht-Kunst zur Kunst“ bezeichnet werden kann [Shapiro, 2004]. Mit Beginn der 1970er-Jahre erfährt der französische Zirkus, der schwere Zeiten durchlebt hat, eine große Transformation, die sich um eine Forderung dreht [angeführt von den Mitgliedern der Familienzirkusse, aber vor allem von anderen ArtistInnen], nämlich dass der Zirkus als Kunstform anerkannt werden soll. Diese Forderung wurde offensichtlich niemals explizit so formuliert, auch wenn die „Artifizierungsindikatoren“ des Zirkus, die dargebotenen Nummern und deren AkteurInnen, seit seinem Erscheinen und während des gesamten 19. Jahrhunderts zu sehen waren. Zwei parallel ablaufende Bewegungen waren seit Beginn der 1970er-Jahre fundamental: Die Eröffnung von Schulen für die Zirkuskünste und die Entstehung eines „neuen“ Zirkus, der andere Werte und Ästhetiken hatte, die nah am Theater und am zeitgenössischen Tanz situiert waren.

Die Anerkennung des zeitgenössischen Zirkus stützt sich auf mehrere Elemente: Neue Ästhetiken (u.a. durch andere Techniken, Virtuosität, den Ausdruck von Körperlichkeit); neue Medien (die Zeitschrift „Arts de la piste“, die 1996 erschienen ist); ein „neues“ Publikum [Levy, 2001], das mit dem Publikum des Theaters und zeitgenössischen Tanzes vergleichbar ist und die „neuen“ Aufführungsstätten des Zirkus besucht [konventionelle Bühnen und Theater]; schließlich ein neuer Status für die AkteurInnen, mit einer Anerkennung des Urheberstatus durch das französische Recht ab 1985. Auch wenn die ersten Texte vor allem noch die traditionellen Nummern behandelten, bemerkt man, dass sich die Aufmerksamkeit heutzutage verstärkt auf diese „Zirkustypen“ richtet, d.h. auf die Besonderheiten der als „zeitgenössisch“ eingestuft Vorstellungen.

Die Artifizierungsmerkmale sind in der Tat terminologisch (Übergang vom Zirkus zu den Zirkuskünsten, Verwendung der Be-

zeichnung „zeitgenössisch“), juristisch, institutionell, räumlich, körperlich (von den technischen Wunderleistungen zur Erarbeitung einer abstrakteren oder „schlichteren“ Körperlichkeit). Die neuere Geschichte des Zirkus ist somit gekennzeichnet von einer eindeutigen Unterscheidung von Genres. Diese Situation hat zu neuen Konventionen geführt, in der Art, wie Zirkuskünste definiert werden. Ein Zirkuskünstler oder eine Zirkuskünstlerin kann heute nicht nur als GestalterIn einer virtuoson Aufführung gedacht werden, sondern auch als ein kreativer Künstler/eine kreative Künstlerin oder als AutorIn eines Werks, einer Nummer, einer Aufführung, eines Universums.

Durch Beobachten der männlichen und weiblichen Inszenierungen in den Zirkusproduktionen wird sichtbar, dass die ästhetischen Codierungen und der Einsatz der Techniken ein integraler Bestandteil des künstlerischen Projekts sind. Sie sind ein Teil der Geschichte der Zirkuskünste und der Konventionen, die die Stellung eines jeden und die Spielmöglichkeiten mit diesen Konventionen bestimmen (von der grazilen Trapezkünstlerin zu den hermaphroditischen Charakteren in „ChienCru“ der Compagnie „Cahin Caha“ und anderen „bearded ladies“). Die gezeigte Identitätskonstruktion wird zu einem Unterscheidungsmerkmal für die künstlerische Anerkennung, und wenn wir die Veränderungen der Zirkuskonventionen verfolgen, werden wir zu Zeuginnen einer Veränderung der Welt innerhalb der Welt der Künste [Becker, 1982]. Die Frauen der zeitgenössischen Zirkusbühne arbeiten mit einer doppelten Unterscheidung: Mit Unterschieden, die die traditionelle Zirkus-Ästhetik betreffen auf der einen Seite und den sozialen Normen, die den Platz und das Bild der Frauen bestimmen, auf der anderen Seite. Durch das Spiel mit den Konventionen wird eine andere Konvention bestimmt, nicht bezogen auf die Produktionsform, sondern auf eine Haltung des Hinterfragens und ständigen Umkehrens von bestehenden Codierungen. Dies passiert vor allem durch die Inszenierung multipler Identitäten.

Somit wird ein doppelter Effekt erkennbar: Einerseits eine gewisse weibliche Emanzipation von den in der Manege gezeigten Werten (was den Zirkus auch zu einer ästhetischen und künstlerischen Erneuerung veranlasst); und andererseits eine „Artifizierung“ des Zirkus, die die zeitgenössischen KünstlerInnen, Männer wie Frauen, dazu ermutigt, Normen zu hinterfragen, darunter auch die, die sozial zugewiesene Rollen betreffen.

Individualisierung des Werks

Dennoch bestehen natürlich weiterhin Unterschiede zwischen Männern und Frauen: Die Professionalisierung der Tätigkeit und die Ausbildung in den Schulen neigt dazu, die Männer zu bevorzugen, wie auch bei anderen künstlerischen Berufen [Salamero, 2006]; die Mutterschaft wirkt sich unterschiedlich auf die Karrieren von ZirkuskünstlerInnen als „körperlich Arbeitende“ aus. Aber das Ideal der fehlenden Differenzierung – und eine Welt funktioniert auch ausgehend von ihren Mythen, ihrem „Gemeinsinn“ – kennzeichnet den Übergang zur Individualisierung des zeitgenössischen Zirkuswerks und zur Originalität des Künstlers/der Künstlerin.

Dieses Ideal bedeutet jedoch kein Negieren der geschlechtlichen Identität. Als Beispiel bleibt die Inszenierung von androgynen Körpern (obwohl sie als anstrebend beschrieben wird) bei den ArtistInnen, die ich getroffen habe, problematisch. Das Beherrschende der Technik, der Grad der Risikobereitschaft und die Kreativität sind hoch individuell, und Zirkusleute sehen ihre Arbeit als KünstlerInnen darin, tief verbunden mit dem zu sein, wer sie als Menschen sind. Von diesem Standpunkt aus – auch wenn ein „Glätten“ der geschlechtlichen Identitäten möglich ist, um einfach den Körper in Bewegung darzustellen – erforschen einige

diese Künstlerinnen mit den Codierungen der Geschlechterrollen durch Erkundung der Möglichkeiten [eindeutig Frauen, aber muskulöse, starke, fallende Frauen, die auch zerbrechlich sind] und den Codierungen einer zeitgenössischen Ästhetik, die nahe am zeitgenössischen Tanz ist, durch das Herausfordern und Überschreiten von Normen. Die Übertretungen zielen auf den klassischen Stil ab, mit dem erwarteten Bild der Trapezkünstlerin und „der Frau“, durch die Zurschaustellung von – fast – gewöhnlichen Körpern, in denen männliche und weibliche Attribute sich vermischen und verschwimmen. Die „schlichten“ Körperlichkeiten, beraubt von „Schnörkeln“, um die Worte der Akrobatin Marie-Anne Michel wiederaufzunehmen [sie arbeitet am Chinesischen Mast], die es ermöglichen „zum Kern zu kommen“, sich an „das menschliche Wesen“ in seiner Gesamtheit zu wenden, mit seinen Stärken und seinen Schwächen.

In den zeitgenössischen Zirkusformen werden somit andere Körperlichkeiten entwickelt: Von den Bildern der Frauen, die den weiblichen Körper relativ traditionell ins Spiel setzen [ich denke hier z.B. an die Kontorsionistin des „Cirque Plume“] zu den hermaphroditischen Körpern der Frauen mit Bart, über die Figuren, die die Unterscheidung zwischen Mann und Frau verwischen, ohne diese Unterschiede jedoch zu leugnen oder zu widerlegen. Durch den Prozess der Artifizierung wird die Gesamtheit der Normen, die Frauen- und Männeridentitäten in der Manege bestimmen, in Frage gestellt. Aber im Vordergrund wird immer die Suche nach originellen Vorschlägen, nach einzigartigen Projekten stehen. Die „Artifizierung“ erfolgte für den Zirkus durch eine Schaffung der Urheberschaft der ProduzentInnen. Es ist somit nicht erstaunlich, dass in der Diskussion und in den Idealen, die diese neue „Welt“ vereinigen, es nicht so sehr die geschlechtliche Identität ist, die zählt, sondern mehr die Identität eines schaffenden Künstlers oder einer schaffenden Künstlerin. ◀

Durch den Prozess der Artifizierung wird die Gesamtheit der Normen, die Frauen- und Männeridentitäten in der Manege bestimmen, in Frage gestellt.

KünstlerInnen auch die undeutlichen Unterscheidungen zwischen AutorIn, KünstlerIn und PerformerIn im Moment der Performance, in dem sie den Körper und die technischen Aspekte der Performance mit der sexuellen und geschlechtlichen Identität des Künstlers/der Künstlerin und dessen Sorgen, Innerlichkeit und Einzigartigkeit bereichern. Chloé Moglia und Mélissa Von Vépy unterstreichen den Unterschied zwischen ihrer Arbeit als „Trapezkünstlerinnen“ und dem, was sie als Tänzerinnen erleben, während sie auch eine mögliche Interpretation ihres Duos durch männliche Artisten hervorheben: „Es sind keine Körper, die wir präsentieren, im Gegensatz zu Fatoumi-Lamoureux im Tanz, die wirklich mit den Körpern zu körperlichen Themen arbeiten. Wir sind nur Menschen. Das ist jemand, der anwesend ist, mit dem, was ihn ausmacht, mit allem, was er ist. Es sind nicht unbedingt Rollen, sondern Teile von Figuren.“ So spielen

Dieser Artikel ist vollständig erschienen in Kralj, Ivan (Hg.), *Žene & Cirkus – Women & Circus*, Zagreb, Mala performerska scena (zweisprachige Ausgabe, Englisch/Kroatisch), 2011, S.53-93.

Referenzen:

Sizorn M., „De „ La course aux trapèzes „ aux Arts sauts „, in N. Heinich & R. Shapiro (dir.), *De l'artification, Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, 2012, S. 133-150.

Sizorn M. *Trapézistes. Ethnoscologie d'un cirque en mouvement*, Rennes, PUR, 2013.

Ein Dramolett von Andi Wahl

Machteliten

Andi Wahl ist Geschäftsführer von Radio FRO 150.0 und betreibt in Niederneukirchen einen Kulturverein.

[Vater und Kind sitzen am Frühstückstisch. Der Vater liest die Zeitung, das Kind isst Cornflakes und sieht dem Vater beim Lesen zu.]

Kind—

Du, Papa!

Vater— Hmm?

Kind—

[zeigt auf ein Bild in der Zeitung] Du Papa, wer ist der Mann da auf der Zeitung, der mit dem Kasperlgesicht?

Vater— Das ist Jean-Claude Juncker, der Präsident der EU-Kommission.

Kind—

So? Bist du sicher, dass das ein Präsident ist, und nicht vielleicht der Direktor von einem Kasperltheater? Wo er doch aussieht wie der Kasperl.

Vater— [lacht] Na, vielleicht ist er ja doch der Direktor von einem Kasperltheater.

Kind—

[böse] Was jetzt? Präsident oder Direktor? ▶

Kind—

Dafür, dass er so eine blöde Arbeit hat, schaut er aber super lieb. [überlegt] Oder aber, er schaut so lieb, damit die Leute nicht gleich sauer werden, wenn er ihnen sagt, dass der Erdäpfelsalat aus ist. Das ist vielleicht nur sein Arbeitsgesicht er denkt sich heimlich: „Ihr seit sowieso alles Trotteln“.

Vater— Ja, vielleicht.

Kind—

Aber wenn der Präsident nicht anschaffen kann, wer schafft dann an?

Vater— In der EU?

Kind—

Nein, ich meine überhaupt. Auf der Welt, wer schafft da an?

Vater— Das ist verschieden. Jeder kann irgendwas anschaffen. Und je mächtiger die Leute sind, desto mehr können sie anschaffen.

Kind—

Und wer ist dann der Oberanschaffer, der mit den Unter- und Mittelanschaffern anschaffen kann? ▶

► **Vater** — Entschuldigung. Der Präsident natürlich. Ich habe nur gemeint, dass die EU-Kommission wohl auch oft wie ein Kasperltheater ist.

Kind — Gibt es da einen Seppl, eine Großmutter, einen Hotzenplotz, einen Polizeiwachmeister Dimpfelmoser?

Vater — Nein, soweit ich weiß nicht.
Kind — Dann ist es auch nicht wie in einem Kasperltheater!

Vater — [nimmt die Zeitung wieder auf] Du hast vermutlich recht.
Kind — Ich habe ganz sicher recht!

[Vater liest, dass Kind isst Cornflakes und überlegt sichtlich.]

Kind — Du Papa!

Vater — Hmm?

Kind — Du Papa, darf der Präsident mit dem Kasperlgesicht mit allen Leuten anschaffen?

Vater — Nein. Ich glaube der muss vor allem herumfragen was wer will und dann schauen, dass alle bekommen was sie wollen.

Kind — So wie ein Kellner?

Vater — [überlegt] Ja ein bisschen wie ein Kellner. Aber wie ein Kellner in einem Restaurant, beidem es nicht alles gibt, was auf der Speisekarte steht. Und wenn der Erdäpfelsalat aus ist, muss der die Leute überreden, dass sie Gurkensalat zum Schnitzel essen. Dafür bekommen sie dann noch ein Stück Schweinshaxe und extra Kakao aufs Tiramisu.

► **Vater** — [überlegt] Puh, das ist schwer zu sagen. Was du meinst sind wohl die Machteliten. Also Leute aus der Politik, der Wirtschaft und in manchen Ländern wohl auch aus dem Militär, die sich die Sachen ausmachen. Die Mittel- und Unteranschaffer richten sich dann danach, was die Eliten ausgemacht haben.

Kind — Und wenn die kleinen Anschaffer nicht mehr wollen was sich die großen Anschaffer ausmachen, können sie dann die großen Anschaffer abwählen?

Vater — Nur ein paar.
Kind — Revolution machen?

Vater — Hilft meistens auch nix.
Kind — Aber das ist ja dann voll gegen die Spielregeln. Du hast doch gestern gesagt, dass in der Demokratie das Volk der oberste Oberanschaffer ist.

Vater — Das stimmt! Aber die Eliten schauen darauf, dass die meisten Leute das wollen, was die Eliten auch wollen.
Kind — Und wie machen sie das?

Vater — [deutet auf die Zeitung] Über die Medien. Über Zeitungen zum Beispiel.
[Kind holt einen Wachsmalstift aus der Tischlade und schreibt: „Du musst mit dem Hund spazieren gehen“, quer über die Seite.]

Vater — Wir haben gar keinen Hund.
Kind — Sollten wir aber!





80

Thomas Randisek

10 Aufgaben für die Salzburger Kulturpolitik

*Thomas Randisek ist Geschäftsführer
des Dachverband Salzburger Kulturstätten*

Im Bundesland Salzburg wird aktuell an einem Kulturentwicklungsplan gearbeitet. Ziel ist es, bis Ende 2016 eine fundierte, inhaltliche Basis für die nachfolgenden Schritte zu schaffen. Ab Jänner 2017 folgt eine sechsmonatige, intensive Diskussions- und Workshop-Phase. Besonderer Wert wird hier auf partizipative Methoden gelegt. Anfang 2017 sollen die Ergebnisse präsentiert werden.

Der Dachverband Salzburger Kulturstätten – er vertritt aktuell 78 zeitgenössische autonome KulturveranstalterInnen – hat seine kulturpolitischen Positionen überarbeitet und Ende Oktober der Öffentlichkeit den Forderungskatalog der freien Szene präsentiert.

SALZBURG IST KULTUR

Wir fordern ein Bekenntnis der Politik zur Produktion von zeitgenössischer Kunst und Kultur der Stadt und im Bundesland Salzburg. Die Kulturförderung beachtet dabei die tatsächliche künstlerische Praxis und ihre Standorte und schafft neue Förderinstrumente für entstandene Produktionsstrukturen – und sich entwickelnder Kulturszenen.

KULTUR FÜR ALLE

Eine neue Kulturpolitik soll Teilhabe ermöglichen und interkulturelle Bildungsmöglichkeiten schaffen. Das demographische Abbild der Gesellschaft – die Beteiligung von Frauen, queerer Bevölkerung, Menschen mit besonderen Bedürfnissen, MigrantInnen – ist das Vorbild der Förderung von zeitgenössischer Kunstproduktion und Kulturarbeit, zum Beispiel konkret in der Stellenvergabe.

KULTUR FINANZIEREN

Die Grundversorgung zeitgenössischer Kultur und ihre Vermittlung muss langfristig strukturell gewährleistet werden. Wir brauchen offene, zeitgenössische, selbstbestimmte Kulturhäuser mit professionellem Ganzjahresbetrieb [Personal, Infrastruktur, Programm] in allen politischen Bezirken des Bundeslandes.

KULTUR INTERNATIONAL

Salzburgs Kultur ist international ausgerichtet, die Kulturpolitik ermöglicht dies mit der Bereitstellung von Finanzmitteln für die Entwicklung von EU-Projekten in der Kultur sowie mit einer gesicherten Kofinanzierung bei einer Zusage.

KULTUR-MEDIEN

Salzburg braucht eine bedarfsorientierte Medienförderung für freie, zeitgenössische Kultur wie zum Beispiel Community-TV, freies Radio, Netzkulturinitiativen und Printförderung. Dieser bedarfsgerechte Budget-Ansatz soll zweckgewidmet aus der Landesmedienabgabe gegenfinanziert sein.

KULTUR-RAUM

Wir treten für die nachhaltige kulturelle Nutzung von Liegenschaften und Leerstand ein. Dazu braucht es künstlerische Arbeitsräume, die für verschiedene Sparten freigestellt, entwickelt und ausgebaut werden – abseits von Verwertungslogik, zu leistbaren Konditionen, die auf die Situation der Kulturarbeit und Kunstproduktion tatsächlich Rücksicht nimmt.

KULTUR SICHERN

Wir fordern die Einführung einer verbindlichen „Mittelfristigen Fördervereinbarung“ von Seiten des Landes Salzburg mit einer Laufzeit von drei Jahren. Diese Verträge sollen gemeinsam verhandelt werden und eine parallele Laufzeit haben; Damit verbunden eine Synchronisierung von Einreichfristen, Einreichbedingungen und Abrechnungsmodalitäten der drei Gebietskörperschaften (Stadt, Land & Bund).

KULTUR TRANSPARENT

Gute Kulturpolitik zeichnet sich durch Transparenz und eine offene Kommunikation zwischen Politik, Verwaltung und Kultur-AkteurInnen aus. Es braucht klare Förderkriterien, öffentliche Ausschreibungen, transparente Vergaben sowie Nachvollziehbarkeit aller zweckgebundenen Kulturförderungen. Wir fordern eine öffentlich dokumentierte, frist- und zielgerechte Abwicklung und Auszahlung der Kulturförderungen und die öffentliche und zeitnahe Ausschreibung bei der Nachbesetzung von Führungspositionen in allen Bereichen der Kulturpolitik.

FAIR PAY FÜR KULTUR

Fair Pay für KulturarbeiterInnen in der freien Szene muss selbstverständlich sein. Förderungen müssen entsprechend berechnet und angehoben werden. Die Bezahlung soll nach dem Gehaltsschema der IG Kultur Österreich erfolgen. Es gilt ein Mindestlohn von EUR 10,74 brutto pro Stunde.

IN KULTUR INVESTIEREN

Wir fordern die Erhöhung des freien Kulturbudgets auf Landes- und Stadtebene: Das freie Kulturbudget des Landes soll von derzeit rund 5,0 Mio. EUR [0,17% des Landesbudgets] auf mindestens 7,5 Mio. Euro steigen – zur Stärkung von Orten und zeitgenössischen VeranstalterInnen. Die 119 Salzburger Gemeinden und die Stadt Salzburg werden aufgefordert, zukünftig mindestens 1% des Gemeindebudgets für zeitgenössische Kulturproduktion und -vermittlung zur Verfügung zu stellen. Zudem fordern wir konkrete Strategien zu alternativen Kulturfördermitteln ein. ◀

Fanja Haybach

Dezentrale Stadt- und Kulturarbeit

Preis der freien Szene Wiens 2016
und kultcamp16

Fanja Haybach ist Geschäftsführerin der IG Kultur Wien

Am Samstag, den 15. Oktober 2016, wurde in den Räumlichkeiten des Wiener WUK der diesjährige Preis der freien Szene Wiens verliehen. Mit dem Ziel, freie und autonome Kunst- und Kulturarbeit zu stärken, vergibt die IG Kultur Wien seit 2004 durch die Stadt Wien finanzierte Preisgelder an Projekte der freien Szene Wiens in der Höhe von insgesamt € 7.000,-. Die partizipativ vergebenen Preise sollen den Blick darauf fokussieren, was in der Stadt Wien abseits von hoch subventionierter und institutionalisierter Kultur stattfindet.

Die diesjährigen GewinnerInnen sind:

- Die Schweigende Mehrheit: Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlene
- pica pica – Verein zur Förderung interdisziplinärer Kunst und Kultur
- Die Kampagne „mo.ë bleibt“ als Kunst- und Kulturprojekt
- Einbaumöbel – Verein zur Förderung kulturell-kreativer Freiräume

Wesentliche Zielsetzungen des Preises der freien Szene sind die verstärkte Sichtbarmachung und Vernetzung freier und autonomer Kulturschaffender. So findet die Preisverleihung stets im Rahmen offener Austauschformate statt.

Den diesjährigen Rahmen der Preisverleihung bildete das kultcamp16 – das Barcamp zu dezentraler Stadt- und Kulturpolitik in Wien: Ein offenes Diskussionsformat, um Raum für Austausch, unterschiedliche Perspektiven und Wissenstransfer zu schaffen. Das Thema dezentrale Kulturarbeit ist ein Schwerpunktthema im aktuellen Koalitionsprogramm der rot-grünen Stadtregierung. Eine offene Auseinandersetzung mit diesem Thema unter Einbindung der Basis oder die Präsentation von konkreten Ideen und Projekten haben bisher von Seiten der Stadt allerdings nicht stattgefunden.

Mit dem kultcamp16 wurde ein erster erfolgreicher Schritt in diese Richtung getan: AkteurInnen aus stadt- und kulturpolitischen Initiativen sowie der Politik folgten der Einladung, Visionen und Strategien für eine andere Stadt- und Kulturpolitik sichtbar zu machen, zu entwerfen und Vorschläge zu diskutieren. Diskutiert wurden Themen wie Utopien und Dystopien einer Stadt- und Kulturpolitik, Vernetzung, KooperationspartnerInnen, Transparenz und Zwischennutzung.



Selbstorganisation wurde als wesentliche Strategie und Stärke für die Entstehung von Initiativen und Projekten hervorgehoben.



Das Podium zum Thema „lokal.dezentral – Kulturarbeit in der Stadt“ hat anschließend vor rund 80 BesucherInnen wesentliche Fragestellungen und Forderungen auf den Punkt gebracht.

Deutlich wurde die Forderung nach Rahmenbedingungen, die Zugangsbarrieren abbauen und Beteiligung für alle BewohnerInnen dieser Stadt erleichtern. Der Beitrag, den die freie Szene bereits jetzt in diese Richtung leistet, wurde von den DiskutantInnen mehrfach betont.

Selbstorganisation wurde als wesentliche Strategie und Stärke für die Entstehung von Initiativen und Projekten hervorgehoben. Anknüpfend an das Thema Leerstand wurde festgehalten, dass Belebungsmaßnahmen im Zuge dezentraler Stadt- und Kulturarbeit partizipativ und nachhaltig gestaltet werden müssten, um nicht zu Gentrifizierungsprojekten zu werden.

Erste Forderungen, die sich daraus für die Stadt- und Kulturpolitik ergeben sind daher:

- Umverteilung hin zur freien Szene
- Ressortübergreifendes Denken
- Schaffung von Rahmenbedingungen für die Möglichkeit der Selbstorganisation ohne Selbstaussbeutung
- Niederschwellige Zugangsmöglichkeiten zu Räumen und Projekten
- Langfristige Nutzungsmöglichkeiten und Projektlaufzeiten für emanzipatorische Handlungsräume
- Partizipative Entwicklung von Konzepten dezentraler Stadt- und Kulturarbeit

Die IG Kultur Wien nimmt die Inputs dieses Tages mit in die weitere Auseinandersetzung mit dezentraler Stadt- und Kulturpolitik! ◀

Elena Lydia Kreusch

Zirkusinfo.at – Eine Zirkusplattform für Österreich

*Elena Lydia Kreusch ist Zirkus-Forscherin,
freischaffende Zirkus-Produzentin und
Vorsitzende des Vereins „KreativKultur“.*

Zwischen 2010 und 2013 organisierte der Verein „KreativKultur“ das zeitgenössische Zirkusfestival „SummerFlame – Festival of Circus and Performance Arts“ sowie eine Serie von Masterclass-Workshops in Wien und Novi Sad. Darüber hinaus koordinierte der Verein ein Residenzprogramm für Zirkus-KünstlerInnen sowie eine internationale Zirkus-Produktion in der Seestadt Aspern. In Kooperation mit unserer irischen Partnerorganisation „Squarehead Productions“ bieten wir auch heute noch immer wieder punktuell Raum für künstlerisches Experimentieren in Form von interdisziplinären „Laboratorien“ und Fortbildungen, jedoch hat sich der Schwerpunkt der Vereinsaktivitäten mittlerweile verschoben, was nicht zuletzt mit dem Auslaufen des Nutzungsvertrages der Räumlichkeiten (in der Seestadt Aspern) zusammenhängt.

„KreativKultur“ begann bereits 2012 sich für kulturpolitische Belange einzusetzen und ist Gründungsmitglied von „con:circ – Initiative for Contemporary Circus in Austria“. Dieses lose Bündnis von österreichischen Kulturorganisationen und Festivals im Bereich des zeitgenössischen Zirkus (IG Kultur Österreich, KreativKultur Wien, Winterfest Salzburg, LaStrada Graz, Cirque Noel Graz), macht sich für gemeinsame Interessen stark und erarbeitet Entwicklungsstrategien. Seit 2014 arbeitet „KreativKultur“ nun schwerpunktmäßig auf der Ebene der Informations-, Vernetzungs- und Beratungsarbeit.

Wir beraten unter anderem ZirkuskünstlerInnen und VeranstalterInnen in administrativen und künstlerischen Belangen, vernetzen bestehende Projekte und arbeiten eng mit Interessensvertretungen zusammen.

Um die Entwicklung der zeitgenössischen Zirkusszene in Österreich voranzutreiben, erscheint es uns wichtig, den bestehenden Zirkus-Initiativen mehr Sichtbarkeit zu verschaffen, Kompetenzen und Infrastrukturen zu stärken und synergetisch zu bündeln.

Zirkusinfo.at ist eine interaktive Online-Plattform, welche die Sichtbarmachung und Vernetzung des österreichischen Zirkussektors vorantreiben möchte.

Seit mehr als fünf Jahren ist „KreativKultur“ darüber hinaus aktives Mitglied des europäischen Zirkus- und Straßenkunstnetzwerks „Circostrada“ und leitet seit 2015 dessen Arbeitsgruppe „CS Hubble“, welche die Erhebung des europäischen Zirkussektors koordiniert. Durch diese Arbeit inspiriert, und dank der finanziellen Unterstützung der Abteilung II/7 des Bundeskanzleramts, haben wir Anfang 2016 begonnen, ein ähnliches Projekt für Österreich zu entwickeln:

Zirkusinfo.at ist eine interaktive Online-Plattform, welche die Sichtbarmachung und Vernetzung des österreichischen Zirkussektors vorantreiben möchte: Kunst- und Kulturschaffende des Zirkussektors, und darüber hinaus, können hier kostenfrei ein Profil erstellen. Ein nach Tätigkeitsfeldern programmierter Suchfilter ermöglicht den NutzerInnen ein einfaches und präzises Auffinden der registrierten AkteurInnen. Darüber hinaus bietet die Seite eine ständig wachsende Sammlung an praktischem Info-Material für Zirkus-Schaffende.

Wir hoffen, dass eine bessere Vernetzung der einzelnen AkteurInnen untereinander Kooperationen anregen und die Vertretung

gemeinsamer Interessen erleichtern wird. Die Plattform ist weder an eine Vereinsmitgliedschaft gebunden, noch versteht sie sich selbst als Interessenvertretung. Es ist also nicht das Ziel der Plattform, bestehende Zusammenschlüsse zu ersetzen oder für eine gesamte Szene zu sprechen, vielmehr soll es darum gehen, die Zirkusszene in ihrer Vielfältigkeit und in ihren divergierenden Ansätzen greifbar zu machen. Zudem ermöglicht die Seite auch eine langfristige statistische Erhebung des Zirkussektors.

Wir laden Zirkusschaffende aller Genres sowie Zirkus-Interessierte Menschen dazu ein, die Plattform zu nutzen, mit Inhalten zu füllen und durch Feedback zu ihrer Weiterentwicklung beizutragen. ◀

www.zirkusinfo.at
www.kreativkultur.org
www.circostrada.org

Partizipative Kulturarbeit im ländlichen Gebiet



und deren Potenzial für Regionalentwicklung

Den Zielen der EU Logik in der Strategie 2020 verpflichtet, lud das ENCC nach Oleśnica/Polen zu dem Arbeitstreffen: Culture for Shared, Smart, Innovative Territories – Towards 2020 European Regional Development.

Die KonferenzteilnehmerInnen konnten sich auf die Frage der Teilhabe der Bevölkerung in ländlichen Regionen, aber auch im Konzept der europäischen Kulturhauptstädte konzentrieren und so ihre eigenen Idee und Projekte im Austausch mit internationalen KollegInnen schärfen.

Die IG Kultur Österreich war mit 7 KulturarbeiterInnen, die – nach den polnischen KollegInnen – größte Delegation. Die österreichische Gruppe war sehr divers, von Vorarlberg über Salzburg und Niederösterreich bis nach Wien und von arrivierten Zentren mit Angestellten bis zu einer ehrenamtlichen Initiative, die erst

im Aufbau ist. Die IG Kultur Österreich hat auch diesmal 3 Mitgliedern die Teilnahme durch Übernahme der Kosten ermöglicht und wir freuen uns sehr, dass das Interesse von Treffen zu Treffen steigt.

Diesmal hat Michaela Sehorz, deren Kulturverein erst in der Konzeptphase steht, und die sich umfassend über Kulturarbeit am Land informieren wollte, eine kurze Zusammenfassung der für sie und ihre Situation wichtigsten Informationen erstellt. ◀

Die IG Kultur Österreich ist mit ihren sämtlichen Mitgliedsvereinen Teil des European Network for Cultural Centres (ENCC). Im laufenden Arbeitsprogramm widmet sich das ENCC der Frage von Kulturarbeit in ländlichen Gegenden unter dem Aspekt der Partizipation (Treffen 2015 Brüssel, 2016 Manchester und Oleśnica) und einem Forschungsprojekt REcORD über partizipative Ansätze in Kulturzentren.

www.encc.eu

EUROPA 2020

„Europa 2020“ ist die Wachstumsstrategie der EU, in der es um eine intelligente, nachhaltige und integrative Wirtschaft für Europa geht. Diese drei Prioritäten, die sich gegenseitig verstärken, sollen der EU und den Mitgliedstaaten helfen, ein hohes Maß an Beschäftigung, Produktivität und sozialem Zusammenhalt zu erreichen.

Dazu wurden Ziele definiert, die die Union in den fünf Bereichen Beschäftigung, Innovation, Bildung, soziale Integration und Klima/Energie bis 2020 verwirklicht sehen will. Jeder Mitgliedstaat hat für jeden dieser Bereiche seine eigenen nationalen Ziele festgelegt. Ferner wird diese Strategie durch konkrete Maßnahmen auf Ebene der EU und der Mitgliedstaaten untermauert. Der Kulturbereich kommt zwar nicht explizit vor, kann sich aber in fast allen Bereichen verorten.



Michaela Sehorz

Kultur – Entwicklung gelingt nur gemeinsam

Michaela Sehorz macht ein Doktoratsstudium in Geschichte und lebt in Niederösterreich.

Entwicklung im ruralen Raum und partizipative Kulturarbeit bedingen einander. Bei der Entwicklung von ländlichen Gebieten spielt Kultur eine Schlüsselrolle. Findet Kulturarbeit auf einer partizipativen Ebene statt, so können Kultur- oder Kunstinitiativen zu kultureller und sozialer Mitbestimmung führen und dadurch wiederum eine neue und innovative Regionalentwicklung erschaffen. Partizipative Kulturarbeit kann soziale und auch wirtschaftliche Vorteile für eine Region bringen, indem sie eine Gemeinschaft stärkt und dem betroffenen Gebiet auch finanzielle Vorteile bringt. Besonders strukturschwache Gegenden könnten von so entstandenen Arbeitsplätzen enorm profitieren.

Damit Kulturarbeit einen wesentlichen Beitrag zu einer nachhaltigen und innovativen Regionalentwicklung leisten kann, muss sie partizipativ sein. Es sollten die Menschen vor Ort sein, die [mit] gestalten. Bringt man lokale Gruppen und BewohnerInnen mit KünstlerInnen zusammen, entstehen neue kreative Prozesse, die meist nachhaltig sind, da sie von der lokalen Bevölkerung angenommen werden und sich weiter entwickeln. Kultur selbst ist immer ein Prozess. Dabei geht es in erster Linie nicht um ein Ziel, denn Kultur ist ein Selbstzweck. Besonders im ruralen Gebiet sind diese Prozesse entscheidend, weil sie Bewegung und Innovation bringen. So kann auch dem Klischee der „schlafenden“ oder ausgestorbenen Landgebiete entgegnet werden. Wo Kulturarbeit stattfindet und noch dazu alle eingeladen sind mitzumachen, entwickeln sich Eigendynamiken, die Synergieeffekte auslösen. Kultur muss hier als Basis betrachtet werden, von der aus mehr entstehen kann. Für derart offene Prozesse braucht es Mut und Flexibilität. In ländlichen Gebieten geht es auch um neue Interaktionsprozesse zwischen Menschen. Kreativität bringt Leute zusammen. In diesem Sinn kann Kultur gemeinschaftsbildend

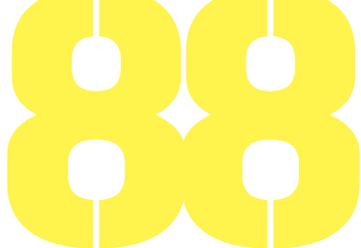
wirken, was gerade in kleinen Ortschaften wünschenswert erscheint. Diese soziale und kulturelle Interaktion macht die zentrale Rolle von partizipativer Kulturarbeit im Alltag deutlich.

Was bedeutet das in der Praxis:

In einem Workshop des ENCC-Treffens in Olśenica (Polen) wurden folgende Tipps für eine erfolgreiche partizipative Kulturarbeit im ländlichen Raum erarbeitet:

- Zusammenarbeit zwischen lokaler Bevölkerung und künstlerischen Initiativen stärken
- Partizipation muss auf unterschiedlichen Ebenen stattfinden, da unterschiedliche Sozial- und Altersgruppen jeweils eigene Methoden brauchen
- Kulturelle Veranstaltungen müssen für alle und möglichst frei zugänglich sein (Kosten, Veranstaltungsort, uvm.)
- Publikum soll das Kulturprogramm selbst auswählen
- Netzwerke mit anderen partizipativen Kulturinitiativen gründen und regional zusammenarbeiten (auch mit den urbanen Gebieten im Umkreis)
- Interaktiv arbeiten
- Digitale und analoge Sichtbarkeit der Arbeit forcieren
- Förderoptionen des Projekts prüfen
- vorhandene Kultur- und Bildungsstätten (Schule, Bibliothek, Kulturzentren, etc.) nach Möglichkeiten einbinden
- Geschichten, Mythen und Narrative eignen sich besonders für derartige Kooperationen
- Identifikation mit dem Projekt stärken
- Prozesse selbst sind das Ziel ◀

Die nächsten Treffen sind im Februar 2017 in Hildesheim und im Mai 2017 in Aarhus geplant.



Gabriele Gerbasits

Dem Zirkus eine politische Stimme geben

*Gabriele Gerbasits
ist Geschäftsführerin der IG Kultur Österreich*

Es war Winter 2011, als ich Georg Daxner [Winterfest Salzburg] am Rande einer Podiumsdiskussion zur sozialen Lage von Kunstschaffenden traf. Bei dem anschließenden Pausengespräch kam ein Prozess in Gang, der am 20. Mai 2017 seinen vorläufigen Höhepunkt finden soll.

Während der zeitgenössische Zirkus in einigen west- und nord-europäischen Ländern im Rahmen der Kulturförderung Unterstützung erhält, wird er im deutschsprachigen Raum nicht als Kunstform betrachtet und mit dem klassischen Zirkus, der als Unternehmen geführt wird, gleich gesetzt. Das Förderringenspiel – keiner möchte zuständig sein und AntragstellerInnen werden von einer Stelle zur nächsten geschickt – traf die Sparte Zirkus so dynamisch wie keine Andere. Ist es Theater? Ist es Musik? Ist es Sport? Was kann gefördert werden: Ausbildung, Veranstaltung, Ausstattung? Nicht zuständig zu sein, schien jedenfalls allen Förderstellen [bis auf wenige Ausnahmen] die beste Option zu sein.

2012 übernahm Elisabeth Mayerhofer interimistisch die Geschäftsführung in der IG Kultur. Ihrem Engagement ist die Einbindung der IG in das damals gegründete Netzwerk „con:circ“ zu verdanken. Dieses verbindet die IG Mitglieder Winterfest [Salzburg], LaStrada / Cirque Noel [Graz] und KreativKultur [Wien] und hat die Etablierung der Kunstform des zeitgenössischen Zirkus in Österreich zum Ziel. Parallel begannen erste Gespräche

mit BeamtInnen und PolitikerInnen, welche nicht sofort auf völlige Ablehnung stießen. Es schien also aussichtsreich eine breiter angelegte Kampagne zu starten.

Im Dezember 2012 organisierte die Initiative daraufhin ein erstes öffentliches Seminar mit dem Titel „Zeitgenössischer Zirkus als Erweiterung des heimischen Kulturbetriebs“, unter Einbindung von internationalen GastrednerInnen, in Salzburg.

Neben der engen Zusammenarbeit mit den eigenen „Zirkus-Mitgliedern“ vernetzte die IG sich auch international: Die Teilnahme an internationalen Zirkus politischen Seminaren, wie dem von Circostrada organisierten „Fresh Circus“-Seminar in Paris, ermöglichte es uns ein umfassendes Bild der internationalen Zirkuslandschaft zu zeichnen und uns mit KollegInnen anderer Länder über politische Strategien im Zirkus-Bereich auszutauschen.

Auf Bundesebene wurden Gespräche mit Ministerin Schmied [bis 2013] und dann neuerlich mit Minister Ostermayer [2014] geführt. Da wir keine erkennbaren Fortschritte verzeichnen konnten, initiierte die IG Kultur eine parlamentarische Anfrage zur Förder-Zuständigkeit für den zeitgenössischen Zirkus, die von den Grünen im März 2015 eingebracht wurde.

Im Mai 2015 wurde die Anfrage beantwortet und hat zweifelsohne den endgültigen Anstoß zu einer Änderung der Förderpraxis gebracht.



Seit 2016 gibt es in der Kunst- und Kultursektion des Bundeskanzleramtes nun eine Finanzierungsschiene für zeitgenössischen Zirkus.

Seit 2016 gibt es in der Kunst- und Kultursektion des Bundeskanzleramtes nun eine Finanzierungsschiene für zeitgenössischen Zirkus. 200.000 € stehen hier jährlich zur Verfügung.

Im Zuge der Vorgespräche und Treffen wurde auch die Vertretungsfrage aufgeworfen. Während einige Zirkusvereine Mitglied bei der IG Kultur Österreich sind, finden sich KünstlerInnen als Mitglieder der IG freie Theaterarbeit wieder. Auch die Idee einer eigenen Interessenvertretung wurde diskutiert.

Die Antwort auf die Frage, wer denn nun die Zirkusschaffenden vertreten soll, ist noch nicht gefunden, sie wird von den KünstlerInnen in den nächsten Jahren selbst zu entscheiden sein. Bis dahin bemühen sich die beiden IGs um ein attraktives Angebot.

Daher sollen am 20. Mai 2017 im Rahmen einer gemeinsamen Generalversammlung der IG freie Theaterarbeit und der IG Kultur Österreich Statutenänderungen vorgeschlagen werden, die – vorbehaltlich der Zustimmung der Mitglieder beider Organisationen – den KünstlerInnen und Vereinen, die sich explizit dem Bereich zeitgenössischer Zirkus zuordnen eine Doppelmitgliedschaft ermöglichen. So können wir bis auf weiteres gewährleisten, dass bei unseren Gesprächen mit PolitikerInnen und bei unseren Stellungnahmen zu Gesetzesentwürfen auch die Stimme der im Zirkus Tätigen gehört wird. Politische Rechte muss man einfordern und Strategien und Optionen sollen bei der Generalversammlung am 20. Mai 2017 diskutiert werden. ◀

NEUER ZIRKUS – PROJEKTFÖRDERUNG

Wer fördert?

Die Abteilung II/7 des Bundeskanzleramts

Wer kann einreichen?

Einreichberechtigt sind Kulturinitiativen mit Sitz in Österreich sowie Kunst- und Kulturschaffende mit österreichischer Staatsbürgerschaft oder Wohnsitz in Österreich.

Wann ist die Einreichfrist?

Eingereicht wird jeweils am 15. Oktober für das Folgejahr.

Was wird gefördert?

Es werden zeitlich begrenzte Projekte des Neuen Zirkus teilgefördert:

Theatrale Formate, denen ein dramaturgisches und ästhetisches Gesamtkonzept zu Grunde liegt; innovative und experimentelle Einzelprojekte an der Schnittstelle zwischen Artistik, Schauspiel, Tanz, Musik, bildender Kunst, neuen Medien u.a..

Was wird nicht gefördert?

- Rein kommerziell geprägte Projekte
- Vorhaben von Personen, die sich noch in Ausbildung befinden
- Zirkuspädagogik, Zirkusschulen, Ausbildungsprogramme, Workshops

Was sind wichtige Kriterien?

- Hohe Qualität, sowohl im künstlerischen als auch im administrativ-organisatorischen Bereich
- Umsetzung in Österreich
- Kritische und relevante Fragestellungen, Genderaspekt, Diversifikation
- Wirksamkeit in der Öffentlichkeit
- Regionale Streuung

www.kunstkultur.bka.gv.at/

Menüpunkt 'Kunst' / 'Förderungskatalog' / 'Abteilung II/7'

92

Franzi Kreis

CLOWNS Portraits von der rettenden Lücke im All

Isa schreibt in ihr Tagebuch: „In einen Moment denkt man, man hat es. Dann denkt man wieder, man hat es nicht. Und wenn man diesen Gedanken zu Ende denken will, dreht er sich unendlich im Kreis, und wenn man aus dieser unendlichen Schleife nicht mehr rauskommt, ist man wieder verrückt. Weil man etwas verstanden hat.“¹

Der Clown² hat die Position inne, die Menschheit daran zu erinnern, dass nicht die gesamte Ordnung der Welt nach logischen und mathematischen Gesetzen gebaut ist. Das Portraitprojekt Clowns handelt von Menschen in Clownsmomenten. Menschen, die mehrere Leben zugleich leben oder mit Körpern und Akrobatik surreale Geschichten erzählen, Menschen, die mit einer Seifenblase den Raum „dazwischen“ öffnen, Männer und Frauen, die Männer und Frauen zugleich sind. In einer Zeit, in der Zäune wiederaufgebaut werden, die es die letzten Jahrzehnte nicht gebraucht hat und in einer Welt, in der Lücken im „Lebenslauf“ schmerzhafter sind als Zahnlücken, fotografiere ich Clowns.

Ich befinde mich als Gast in einer Garderobe, der Auftritt naht. Das Gefühl, kurz vor der Öffnung eines neuen Raumes, eines wunderlichen Raumes, den zu sehen Eintrittsgelder bezahlt wurden, die Luft von Schminke und Lampenfieber zu atmen, hat mein fotografisches

Schaffen der letzten Jahre maßgeblich inspiriert. Der Clown setzt die Nase auf und ist Engel und Teufel im selben Moment. Mann und Frau, Schamanin und Gauner, er rettet die Welt und ist gefangen in grenzenloser Freiheit. Die Akrobatin biegt sich über die Grenze aller Elastizität, springt vom Trapez ins All und ist dabei mehr als real, surreal, außerhalb der denkbaren Realität. Eine Straße wird zur Bühne, aber nur für die Minute, in der der Straßenmusiker die Umstehenden in seinen Bann schlägt. Als er den Hut abnimmt, ist die Welt zurück. Die Fotografie ist mein Medium der Wahl, um das Aufblitzen eines Zwischenraumes, eines komischen oder surrealen Raumes zu dokumentieren.

Zwischen Lachen und Weinen befindet sich nichts. Dieses Nichts ist das Wüstenschiff des Clowns, der mit einer ganzen Karawane Verbündeter seine Bahnen durch die Organisiertheit der Welt zieht. Der Marktplatz ist den Wandernden und Spaßmachenden gewidmet. Das Weiterziehen und nicht-Bleiben ist die Bedingung für die Erlaubnis, die Zelte aufzuschlagen. Während meiner Arbeit als Fotografin für das internationale Festival La Strada Graz habe ich begonnen, Künstlerinnen und Künstler im Bereich des neuen und zeitgenössi-

schen Zirkus in Österreich zu portraituren. Im Winter danach beendete ich mein Studium am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien mit einer Abschlussarbeit über zeitgenössische Harlekinfigurationen. Die Verbindung von meinen praktischen Erfahrungen beim Straßentheaterfestival und meiner theoretischen Auseinandersetzung mit dieser uralten Bühnenfigur der Commedia dell'Arte begann, den fotografischen Fokus meiner Portraits zu verändern. Seither habe ich mich mit dem Medium der Fotografie auf die Suche nach einem archaischen Clownsgeist gegeben, angetrieben durch eine grenzenlose Neugierde, in welchen menschlichen Schubladen ein solcher aufgetrieben werden könnte. Nach der Entstehung des ersten Bildmaterials konstruierte ich eine portable Ausstellung aus den vorhandenen Fotografien. Ich arbeitete seither in Wien und auf Reisen durch Europa an der Serie. Die Wanderausstellung macht mich zur Zirkusdirektorin meines eigenen Bildmaterials und holt die Fotografien aus ihrer gewöhnlichen Rolle des abgeschlossenen Dokuments. Ich zeige Bilder und fotografiere, ich fotografiere und zeige Bilder. Bisher habe ich die tragbare Ausstellung unter anderem bei La Strada Graz, beim Festival d'Aurillac und beim Festival Novog Cirkusa in Zagreb gezeigt.

(1) Wolfgang Herrndorf, Bilder deiner großen Liebe: Ein unvollendeter Roman. Herausgegeben von Marcus Gärtner und Kathrin Passig. Rowohlt, Berlin 2014

(2) Anmerkung: das Wort Clown beinhaltet in allen Fällen die männliche und weibliche Form. Da im Kontext des Projektes das Wort Clown thematisch unter anderem die Verschmelzung bzw. nicht-Auflösung von männlich und weiblich behandelt, wäre eine Trennung in die Begriffe Clown und Clownin/Clownfrau für die Thematik kontraproduktiv.



GENSI,
CIRCUS RONCALLI,
fotografiert in Wien

Seite 26 – 27



MICHAL SVIRONI,
fotografiert in Wien

Seite 42– 43



MEINE GROSSMUTTER,
fotografiert in Wien

Seite 06 – 07

DANIELE FINZI
PASCA,
fotografiert in
der Oper Graz

Seite 58 – 59



MARTHA LABIL,
fotografiert in Wels.

Seite 90 – 91



CLAUDIA SIX,
fotografiert in Wien

Seite 78 –79



fotografiert in Aurillac, Frankreich

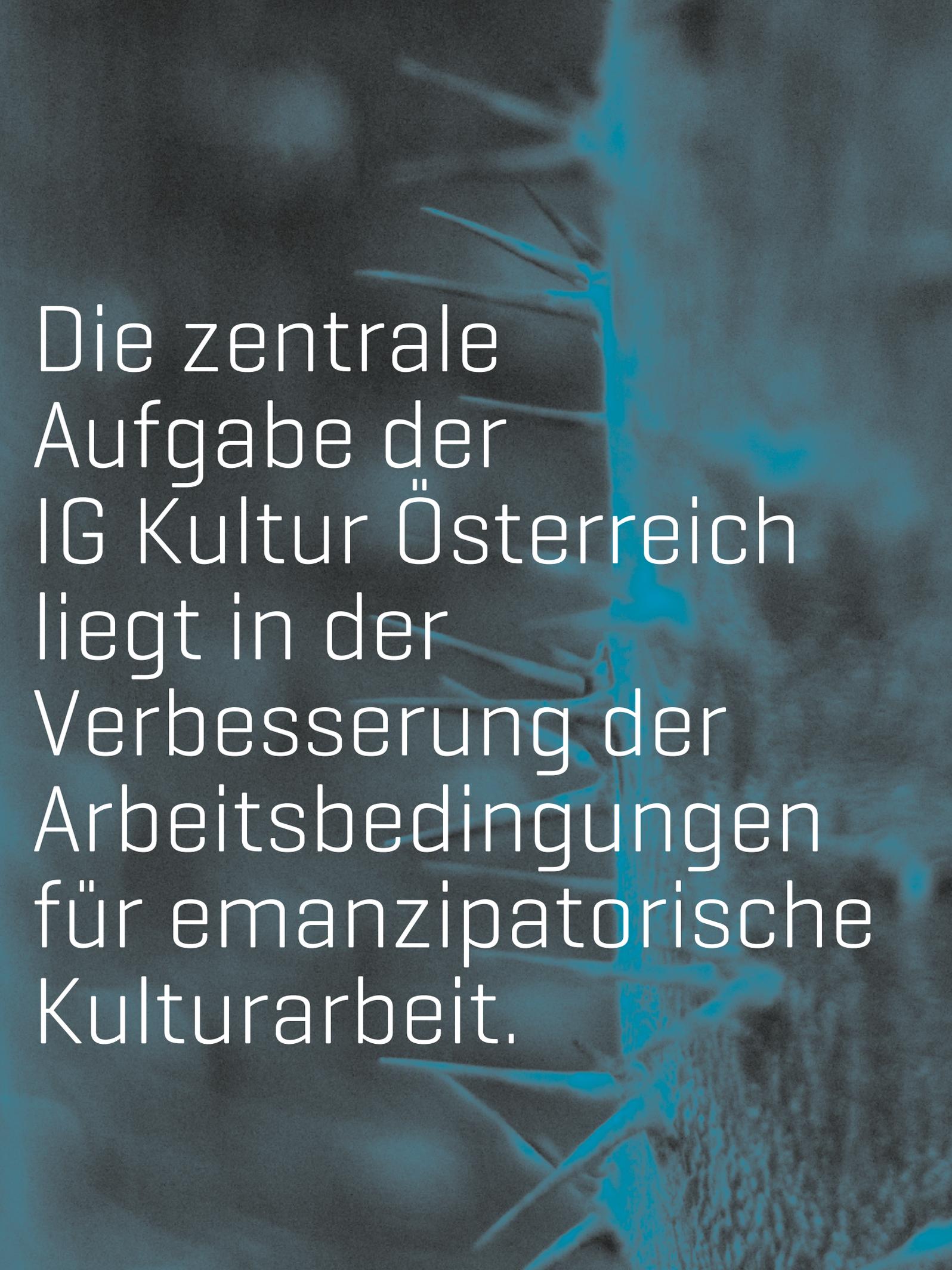
Seite 95

FRANZI KREIS (geb. 1991) fotografiert und lebt in Wien. Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Seit 2012 lernte sie bei Lukas Beck. Der Fokus ihrer Fotografien liegt auf Portrait und darstellender Kunst, wie neuer Zirkus, Theater und zeitgenössischer Tanz. Sie war als Fotografin für internationale Festivals und Kompanien auf diesem Gebiet engagiert, unter anderem ImPulsTanz – Vienna International Dance Festival, La Strada Graz, die Europäische Theaterbiennale Wiesbaden oder den Wiener Festwochen Campus. Ihre fotografische Inspiration ist eng mit der Arbeit vor und hinter der Bühne verknüpft. AUSSTELLUNGEN (Auswahl) : „arbeitsprobe“, Dschungel Wien, Museumsquartier, 2015 | „Clowns“, La Strada Graz, 2016 | „rampenlicht“, KosmosTheater Wien, 2016 | „Parken – Fotografien von Lukas Beck und Franz Kreis“ – WAK, 2016 PRESSE UND VERÖFFENTLICHUNGEN (Auswahl) : Der Spiegel (2015) | Der Standard (2016) | Wiener Zeitung (2016) | Die Stadtsponion – Der Wochentipp (2016) | Vormagazin (2016) | 70. Festival d’Avignon (2016) |

Das fotografische Portraitprojekt Clowns war bisher als Wanderausstellung an verschiedenen Orten in Europa zu sehen. Im Jahr 2017 entsteht eine Online-Plattform zur Dokumentation des fortlaufenden Projekts. Die Präsentation der umfassenden Serie erfolgt als Ausstellung in Wien. Genauere Informationen werden im Verlauf der weiteren Entstehung der Serie bekanntgegeben.

www.franziskreis.com
Facebook: Franz Kreis Photography
Instagram: Jimmywentmagic





Die zentrale
Aufgabe der
IG Kultur Österreich
liegt in der
Verbesserung der
Arbeitsbedingungen
für emanzipatorische
Kulturarbeit.