

Booklet of Abstracts

Zirkus & die Avantgarden, 13.-14. Mai 2020

„Marginalisierung und Verklärung“ (Teil 2)

* Ein erstes Symposium zum Thema „Zirkus und die Avantgarden“ mit dem Untertitel „Multimediale Technologien und populäre Körpermaschinen“ fand am 05.-06. März 2020 am Exzellenzcluster 2020 Temporal Communities an der Freien Universität Berlin statt.

Dr. Laurette Burgholzer (Universität Bern)

«Gehirnclowns» und der Geruch von Arbeit Zirkusanleihen in den französischen Theateravantgarden der 1910er- und 1920er-Jahre

Als Jean Cocteau 1920 an der Comédie des Champs-Élysées *Le Bœuf sur le toit* inszeniert, wünscht er sich Akteure, die sich marionettenhaft bewegen, jedoch mit Gesten voller «noblesse mystérieuse». Am besten geeignet seien daher Zirkusclowns, die «pantins les mieux machinés du monde [artikuliertesten Hampelmänner der Welt]» (Cocteau, 1920). Die drei Hauptrollen des Stücks wurden vom Fratellini-Clownstrio des Zirkus Medrano gespielt, welches ab den 1910er-Jahren in Paris einen bedeutenden Angelpunkt zwischen populärem Spektakel, intellektuellem Elitendiskurs und künstlerischen Avantgarden bildet. Dieser Beitrag soll, basierend auf Archivforschung, die Tendenzen in den Transfers zwischen Manege und Bühne anhand der Arbeiten dreier Protagonisten der Theaterreformbewegungen in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachzeichnen und differenzieren. Drei unterschiedliche Qualitäten der Orientierungen hin zum Zirkus und der Kooperationen zwischen Manegen- und Bühnenkünstler*innen lassen sich ausmachen:

1. **Artistenkörper und Arbeitsethos:** Jacques Copeau, Gründer des Théâtre du Vieux-Colombier und einer angegliederten Schauspielschule, verkehrt in zirkusaffinen Literatenzirkeln, bevor er sich der Theaterpraxis zuwendet. Auf der Suche nach neuen Ausbildungsmethoden beauftragt Copeau die Fratellini-Clowns als Akrobatik-Lehrbeauftragte für die Schauspielschüler*innen der École du Vieux-Colombier. Das körperliche Können wird hier aus dem ästhetischen Kontext gelöst und für pädagogische Zwecke eingesetzt, denn «l'ensemble du Cirque, vide de public, sent le travail, plus que le Théâtre, même le nôtre [der gesamte Zirkus, ohne Publikum, riecht nach Arbeit – mehr als das Theater, sogar mehr als unseres]» (Suzanne Bing, 1923).
2. **Figuren und Formalismen:** Charles Dullin, Gründer des experimentellen Theaters mit zugehöriger Schauspielschule namens Atelier, wendet sich in seiner Inszenierungspraxis diversen historischen und zeitgenössischen Theater- und Spektakelformen zu, in denen ein bühnenbildfreier Raum, Typenfiguren und nicht-alltäglicher Körpergebrauch dominieren (Théâtre de foire, Zirkus, Commedia dell'arte etc.). In Zusammenarbeit mit dem Dramatiker Marcel Achard entsteht das von Dullin inszenierte Stück *Voulez-vous jouer avec moi?*, in welchem Clowns-Rollenfiguren Handlungsträger sind. Die Fratellinis werden als Ratgeber für diesen Zirkusimport auf die Theaterbühne engagiert.

3. Exzentriker und Pantomimen: Jules-Maurice Chevalier, genannt Farina, bemüht sich in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts um eine Renaissance und Modernisierung der Theaterpantomime in Frankreich. Der Zirkus repräsentiert in diesem Projekt einen Nährboden für utopische Genreüberschreitungen: Farina engagiert einerseits den Clown Chocolat fils als «excentrique» – so die gängige Bezeichnung für Zirkusartisten, die auf der Bühne auftreten – in einer Theaterpantomime, und fantasiert andererseits von zukünftigen eigenen Auftritten in der Manege. Die Szenarien hierfür könnten «clowns cérébraux [Gehirnclowns]» (Léon Baranger, 1923) – zirkusaffine Intellektuelle – liefern.

Burghard Duhm (Stiftung Bauhaus Dessau)

Die künstlerischen Utopien des historischen Bauhauses und der Zirkus der 1920er Jahre – eine erste Annäherung

In den 1920er Jahren war der Zirkus in Europa (wieder) eine populäre Kunstform. Die Bauhäusler waren fasziniert von der spielerischen und phantastischen Seite des Zirkus. Im Curriculum des historischen Bauhauses taucht er zwar, wie auch die Musik, nicht auf, doch wird der Zirkus bei vielen Bauhaus-Meistern und -Schülern immer wieder thematisiert. Dieses gestalterische Potential des Zirkus` wollten sie für die Reformen in darstellenden Künsten nutzen, denn sie gingen davon aus, dass diese Reformen von den Rändern der traditionserstarrten Kunst geschieht: Variété, Zirkus, außereuropäische und sog. primitive Kunst etc.. Wichtig war den Bauhäuslern das Spiel, das Experiment, die Lebensfreude und die Gegenwärtigkeit sowie die unmittelbare Präsenz. Hier setzten die Bauhausfeste als Teil der Gestaltungskultur am historischen Bauhaus und Vorform der späteren Happenings an – und all diese Merkmale fanden sie bereits in der Kunstform Zirkus. Mir ist es wichtig, dabei auch kurz auf die gesellschaftlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen der Kunstproduktion für das historische Bauhaus und den damaligen Zirkus einzugehen, denn beide agierten in einem speziellen Zeitfenster der Klassischen Moderne. Für den Neuen Zirkus der Gegenwart könnte sich in der Beschäftigung mit den künstlerischen Utopien des historischen Bauhauses eine Möglichkeit ergeben, hier einen „Paten“ in der Klassischen Moderne zu finden.

M.A. Mirjam Hildbrand (Universität Bern)

Avantgardistisches Zirkusschaffen in der Schweiz der 1980er Jahre, Gespräch mit Ueli Hirzel

Der schweizerische Zirkusschaffende Ueli Hirzel gründete 1979 den Variété-Circus-Aladin und war damit an den ersten Ausgaben des Zürcher Theater Spektakels mit von Partie – ein Festival, das ab seiner ersten Ausgabe im Jahr 1980 avantgardistisches, aktuelles Theaterschaffen nach Zürich brachte. Ab Beginn der 90er Jahre tourte Hirzel als Produzent unter anderem mit dem Projekt “Cirque O”. Darin befragten und verschoben sechs Akteur*innen der ersten Absolvent*innen-Generation der neugegründeten, staatlichen Zirkusschule in Châlons-en-Champagne (F) die Grenzen der zirkensischen Künste und begeisterten auch in der Schweiz und Deutschland ein großes Publikum. Als Gründer und langjähriger Leiter des Château de Monthelon, Atelier International de Fabrique Artistique (F) ist Hirzel in der aktuellen Zirkusszene bekannt. Doch im deutschsprachigen Raum ist das avantgardistische Zirkusschaffen der 80er und frühen 90er Jahre wie jenes von Ueli Hirzel inzwischen mehrheitlich in Vergessenheit geraten. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit diesem Teil der schweizerischen bzw. deutschsprachigen Theatergeschichte bestehen keine. In dem Gespräch befragt Mirjam Hildbrand den Künstler, Produzenten und Zeitzeugen Ueli Hirzel zu seinen Zirkusarbeiten sowie dem Zirkusschaffen in der Schweiz der 1980er Jahre und lädt die Hörer*innen auf eine auditive Zeitreise ein.

Priv.-Doz. Dr. Anne Hultsch (Universität Wien)

Zirkus als/im Programm der tschechischen (Theater-)Avantgarde

Der Zirkus wird als Inspirationsgeber in fast allen programmatischen Schriften der tschechischen Avantgarde genannt. Es fällt jedoch auf, dass er dort selten allein auftritt, sondern meist zusammen mit Varieté, Kabarett und Music-Hall, mitunter auch zusammen mit Laien-, Wander- oder proletarischem Theater und etwas später Film(grotesken) erwähnt wird. In den Schriften, die direkt dem Theater gewidmet sind, kann zwischen 1920 und 1928 ein Wandel hin zur Marginalisierung des Zirkus beobachtet werden (es wird dann ausdrücklich gesagt, dass er in der nach dem Krieg entstandenen Theatertheorie nicht als Thema, sondern höchstens als Beispiel gedient habe), nach 1929 wird Zirkus, so weit mir die Texte bisher bekannt sind, gar nicht mehr berücksichtigt. Dennoch wurde in Prag Molières Georges Dandin unter dem Titel Cirkus Dandin aufgeführt (1925), womit die tschechische Theateravantgarde ihren Anfang nahm. Entwürfe für neue Theaterbauten orientierten sich an der runden Gestalt der Manege, die Kunst der Clowns wurde auch 1928 noch bewundert (Charlie Chaplin war gar Ehrenmitglied der wichtigsten tschechischen avantgardistischen Künstlergruppe Devětsil), das Schauspieler-Duo Voskovec und Werich (V + W) stilisierte sich zu Clowns, Vítězslav Nezval schrieb während des Zweiten Weltkriegs eine Serie von Zirkus-Gedichten, die mit Illustrationen von František Tichý erscheinen sollten, was erst 1962 geschah, weil nach Machtergreifung der Kommunisten Zirkus als ‚zu wenig fortschrittlich‘ galt. Ziel soll es sein a) etwas Ordnung in das Chaos der Begriffe zu bekommen, sofern die Texte dazu Anhaltspunkte bieten, b) etwas Licht in das bisher ungeklärte Wechselverhältnis von Marginalisierung des Zirkus in späteren theoretischen Theaterschriften, dennoch offen-sicht-lichen Einflüssen des Zirkus auf das Avantgarde-Theater und andauernder Bewunderung des Zirkus zu bringen und c) in diesem Zusammenhang clownesken Elementen besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

Dr. Anna-Sophie Jürgens (Australian National University)

Glam-Clowning: David Bowie, Klaus Nomi und Le Pustra

Popmusiker, Rockstars und ein außerirdischer Countertenor griffen in den 1970er und 80er Jahren sowohl auf Avantgarde- als auch auf Zirkusästhetiken zurück. Nicht nur interessierten sie sich für clowning und miming – und lernten bei Performern und Mimen wie Marcel Marceau und Lindsay Kemp –, sondern personifizierte auch selbst Clown-Charaktere in ihren Musikvideos und Bühnenauftritten. Dem so aufgerufenen und aktualisierten Imaginären des Clowns und des Zirkus lässt sich an einer faszinierenden Facette popkultureller Musikperformance besonders anschaulich nachspüren: an sensationellen, extravaganten Kostümen. Spektakuläre Glamrock-Outfits, so wird in diesem Vortrag gezeigt, verweisen auf Pierrots und andere Clowngestalten sowie auf dadaistische Soiréen und Performances. Die hierin aufgespurte Traditionslinie lässt sich über das späte 20. Jahrhundert hinausverfolgen und gipfelt in den Bühnenpersonae zeitgenössischen Performer.

Roxana Küwen (Projektgruppe CiNS)

Forschungslücken: Aufschlüsse und Auswirkungen

Bei der Forschung zu Circus im Nationalsozialismus stieß und stößt die Projektgruppe CiNS auf zahlreiche Forschungslücken und mangelnde Quellen. Beispiele sind Einzelschicksale verfolgter oder ermordeter Circuschaffenden, enteignete jüdische Circusunternehmen oder nur sehr grobes Wissen über versteckte Verfolgte in Deutschland und anderen europäischen Ländern. Vor diesem Hintergrund stellen wir uns die Frage, ob die existierenden Forschungslücken zu Circus und künstlerischen Avantgard-Bewegungen ab 1900 Ähnlichkeiten bzw. gemeinsame Ursprünge haben. Die Spezifität des Circus als Kunst- aber auch Lebensform innerhalb sowie am Rande der Gesellschaft sind sicherlich allgemeingültige Gründe, sowie die Nicht-Existenz einer gesellschaftlich sichtbaren Lobby und die spezifischen Codes und Normen, die sich

wissenschaftlicher Kategorisierung oftmals entziehen. Darüber hinaus jedoch interessiert uns die Frage, ob und wenn ja inwiefern auch der Nationalsozialismus an sich für bestimmte Brüche und Diskontinuitäten der wissenschaftlichen Bearbeitung von Circus, seinen Ästhetiken und Praxen verantwortlich gemacht werden kann. Gibt es einen beachtenswerten Unterschied in der Quellenlage vor und nach den 1930er Jahren, auch bei der Betrachtung von avantgardistischen Circus-Bezügen? Ein spezielles Beispiel des Verlusts der gesellschaftlichen Sichtbarkeit und Bedeutung des Circus mit Bruch unter dem Nationalsozialismus ist die Entwicklung seiner gewerkschaftlichen Vertretung. Die Gründung der Internationalen Artistenloge fand 1901 statt. Sie gilt als Indikator eines hohen Grads an gesellschaftlicher Relevanz, die IAL setzte in den Folgejahren ihrer Gründung gewerkschaftliche Tarifverträge und Arbeitsschutz-Maßnahmen für Circusschaffende durch. Die „Gleichschaltung“ (die im Detail einen aufschlussreichen Verlauf nahm) und anschließende Auflösung der IAL, könnte in der Folge dafür mitverantwortlich gemacht werden, dass es in der BRD nie erneut eine derartige Interessensvertretung von Artist*innen gab und gibt. Einen weiteren Augenmerk, der sich aus unserer Forschung aber auch aus der Praxisarbeit als Projektgruppe ergibt, möchten wir auf die heute stattfindende Kategorisierung von Circus richten: „neuer“ „zeitgenössischer“ „traditioneller“,... Circus/Zirkus. Die fehlende wissenschaftliche Bearbeitung von Circus als ein Medium, das stets neuste Technologien, gesellschaftliche und künstlerische Entwicklungen in seine Inszenierungen miteinbezog, halten wir für einen Grund für diese Trennungen. Sicherlich gab es im Frankreich der 1980er Jahre neue Strömungen, doch die theatrale Bearbeitung gesellschaftsrelevanter Themen im Circus lässt sich weit in die Circusgeschichte hineinverfolgen.

M.A. Jenny Patschovsky & Cox Ahlers

Zeitgenössischer Zirkus am virtuellen Bauhaus, eine site-specific Lecture-Performance

Für die Stiftung Bauhaus Dessau entwirft das Regie-Duo Ahlers-Patschovsky seit 2016 ortsspezifische Performances an den Schnittstellen von Bauhaus-Methoden und Zeitgenössischem Zirkus. Anknüpfungspunkte innerhalb ihrer künstlerischen Recherchen sind der gleichberechtigte Einsatz aller Bühnennittel, der dem Aufführungsraum, den Objekten bzw. Requisiten und dem Performer eine für den Zirkus neue Stellung zuschreibt. Das Konzept zu einer subjektlosen Bühnenkunst, bei der der Performer nur ein Gestaltungselement innerhalb des Gesamtkunstwerks darstellt, wurde vom Bauhaus-Meister Moholy-Nagy 1925 in seinem Manifest "Theater, Zirkus, Variété" beschrieben. Im Zirkus von heute wird es vor allem in der Objektmanipulation und dabei in den Ansätzen des so genannten Neuen Materialismus weitergeführt. Die Frage nach dem Transfer von Körper- und Bühnenkonzeptionen zwischen Bauhauskünstlern und dem Zeitgenössischen Zirkus stellt sich aktuell auf eine vollkommen neue Weise. Vor dem Hintergrund der jetzigen Situation und den Bedingungen eines virtuellen Beitrags sind Konzepte wie Kontrolle (über das Bühnengeschehen), Risiko (zu Fallen, zu Scheitern) und Partizipation des Publikums neu zu bewerten. Die Lecture-Performance wird ihre Verortung im virtuellen Raum zum Thema machen und die Schnittstellen zwischen Bauhaus-Methoden und dem Zeitgenössischen Zirkus vor diesem neuen Hintergrund in die Praxis übertragen. Dazu werden Zirkuskünstler*innen interviewt und um kurze performative Einspielungen, live oder vorproduziert, gebeten. Es geht darum, den virtuellen Raum vielfältig zu erfahren: als leeren (Manegen-) Raum, der alles ermöglicht und erlaubt, als unbegrenzten Raum, der eine unendliche (Publikums-) Reichweite suggeriert, als der reale und ausgeschnittene Raum, der den Performenden umgibt, als die vielen Räume, in denen die einzelnen Zuschauer beim Livestreaming sitzen und die - entsprechend der Anregungen des Performers - real gestaltet werden können. Wie werden diese Livestream-Performances aufgenommen, wie verändern sich Dialog und Feedbackschleife zwischen Performer und Zuschauern, wenn sie sich nicht mehr im gleichen realen Raum befinden? Wie entstehen Gemeinschaftsgefühl und Affekt - die Zirkus aufgrund der extremen Spannung und Körperlichkeit ausmachen - während eines Livestreamings? Braucht es dafür wieder den Fokus auf den Performer und seinen sichtbaren Körper und rücken dann die Tendenzen des Zeitgenössischen Zirkus - Neuer Materialismus und „Agency of the object“ - wieder in den Hintergrund?

Dr. habil. Birgit Peter (Universität Wien)

Wissen vom Zirkus? Zirkusgeschichte und Historiographie

Ausstehende Historische Forschungen zu traditionellem Zirkus sind bisher selten in die akademische Wissensproduktion und Vermittlung eingeflossen. Es ist ein Phänomen des deutschsprachigen Raums, das eine der populärsten Unterhaltungsformen des „langen 19. Jahrhunderts“ in der universitären Forschung und Lehre kaum reflektiert wurde und wird. Trotzdem entstanden und entstehen universitäre Abschlussarbeiten, die sich mit Zirkus auseinandersetzen und wertvolles Material, innovative Fragestellungen bergen. In den Fächern Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft, Kultur- und Sozialanthropologie um nur einige zu nennen, an verschiedenen Fachhochschulen fanden sich einige Bachelor und Masterarbeiten. Es stellt sich die Frage, warum im Feld der Dissertationen und Habilitationsschriften nur mehr marginal Zirkus im Zentrum steht. Ursachen liegen dabei weniger in Quellenmangel, als vielmehr in der Verfügbarkeit und Auffindbarkeit von Quellen, nicht in mangelnder Auseinandersetzung und Interesse an Zirkus, sondern in Fragen der Kanonbildung und Wissenschaftsverständnis.

Dr. Katalin Teller (ELTE Universität Budapest)

The historiography of circus spectacles and *Oedipus in the ring* by Max Reinhardt

(Dieser Vortrag findet auf Deutsch statt mit dem Titel „Die Historiografie von Manegenschaustücken und Max Reinhardts *Oedipus in der Manege*“)

One of the most significant attempts to reform the practice of theatre performances from the 1910's on was Max Reinhardt's experimental approach to the institution of the theatre itself. By staging numerous dramatic works in the circus ring all over Europe Reinhardt referred to the essentially democratic architecture of circus buildings and thus to the non-hierarchical access to elitist cultural products, an idea that turned out crucial for the classical avant-gardes, as well. While his experiments, resembling the staging practices of Greek antiquity, are thoroughly researched in theatre history and theory, considerably less attention has been paid to their broader context. Circus spectacles, i.e. dramatic works with or without words, were constant elements in the programs of middle-size and big circuses from the very beginning of the modern circus in the last third of the 18th century and continued to be their essential parts at least till the end of WW2. Comparing two case studies from Vienna and Saint Petersburg (1910/1911) my paper will highlight the paradoxical assessment of such performances in the ring. While contemporary reviewers considered circus spectacles as highly valuable attempts to enrich circus culture, they became stepchildren of historiographical descriptions. Reinhardt's experiments, on the other hand, were mostly viewed by the contemporaries as failures, while a great number of theatre historians and theoreticians put them forward as milestones in theatre reformist efforts. As heuristic framework, I will draw on Pierre Bourdieu's concept of sociocultural prestige in order to explain the contradictory pattern of reception.

M.A. Ekaterina Trachsel (Universität Hildesheim)

ATTRAKTIONEN DE-MONTIEREN: Montage und Demontage als dramaturgische Verfahren im zeitgenössischen Theater

Sergej Eisenstein verfasst ein Jahr bevor er zum Medium Film wechselt, als Theaterregisseur seinen kurzen, aber bis heute bekannten Aufsatz Montage der Attraktionen (1923).[1] Dabei betont er, dass die Schule der Montage vor allem das Varieté und der Zirkus seien: „[...] eine (vom formalen Standpunkt) gute Aufführung zu machen heißt eigentlich, ein gutes Varieté bzw. Zirkusprogramm aufzubauen, ausgehend von den Situationen, die man dem Stück zugrunde legt.“[2] In Bezug auf Theater ist Montage ein eher randständiger und wenig theoretisierter Begriff. Dabei erscheint es fast 100 Jahre nach Eisensteins Montage der Attraktionen

naheliegender danach zu fragen, inwiefern das Verfahren der Montage sich zur Analyse zeitgenössischer Inszenierungen anbietet. Denn in Bezug auf gegenwärtige Theaterformen, deren Struktur sich nicht entlang eines dramatischen Textes aufbauen (und welche sich häufig an den Grenzen bzw. Rändern etablierter und institutionalisierter Kunstformen bewegen), stellt sich die Frage, wie die Inszenierung der diversen Materialien und die daraus resultierende Dramaturgie beschreibbar gemacht werden können. Dieser Beitrag schlägt den während den historischen Avantgarden in nahezu allen Künsten kultivierten, von Künstler*innen selbst gewählten (Kampf-)Begriff[3] und in jüngerer Vergangenheit innerhalb der Theaterwissenschaft wenig beachteten Terminus der Montage vor, um die Struktur und Wirkungsweise solcher Inszenierungen kritisch in den Blick zu nehmen. Es wird danach gefragt, inwiefern innerhalb des Gegenwartstheaters historische Montageprinzipien, deren „Schule Zirkus und Varieté“ waren, affirmiert werden oder ob hier auch eine Widerständigkeit gegenüber diesen historisch gewachsenen Montageformen inszeniert wird: Wenn Apollon Musagète (2017) von Florentina Holzinger beispielsweise als Zusammentreffen von Ballett und Zirkus[4], von „fin de siècle Freakshow und Live Art der 60er“[5] angekündigt wird, gilt es zu überprüfen, inwiefern die explizite Verschränkung verschiedener dramaturgischer Prinzipien aus unterschiedlichen Zeiten zu einer (kritischen) Reflexivität der Montage als Verfahren führt. Anhand der beispielhaften Analyse von Apollon Musagète soll im Rahmen des Vortrags die These überprüft werden, dass hier eine Demontage zirkensischer Formen von Montage vorliegt: Werden die einzelnen Attraktionen (Eisenstein)[6] – also die Wirkeinheiten – hier nicht mehr nur zueinander montiert, sondern auch als solche gleichzeitig demontiert?

[1] Sergej M. Eisenstein: „Montage der Attraktionen. Zur Inszenierung von A. N. Ostrovskijs ‚Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste‘ im Moskauer Proletkult“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), Texte zur Theorie des Films, 5. durchges. u. erw. Aufl., Stuttgart 2003, S. 58-69.

[2] Ebd. S. 62

[3] Hanno Möbius: Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933, München 2000, S. 18.

[4] „How do circus acts and ballet go together? Florentina Holzinger answers this question with virtuoso physical prowess and a provocative search for the perfect woman.“ Quelle: <https://www.muenchnerkammerspiele.de/en/staging/apollon-musagete> [4.3.19].

[5] „Apollon Musagète kombiniert fin de siècle Freakshow mit Live Art der 1960er zu einem Spektakel physischer Virtuosität.“ Quelle: <https://www.sophiensaale.com/archiv.php?IDstueck=1680> [4.3.19].

[6] Eine Attraktion (im Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, d.h. jedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt, die experimentell überprüft und mathematisch berechnet ist auf bestimmte emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden. Diese stellen in ihrer Gesamtheit ihrerseits einzig und allein die Bedingung dafür dar, daß die ideelle Seite des Gezeigten, die eigentliche ideologische Schlußfolgerung, aufgenommen wird. Eisenstein, „Montage der Attraktionen“, S. 60.

Anna Wagner (Künstlerhaus Mousonturm) & Dr. Eike Wittrock (Kunstuniversität Graz)

Die Ökonomie des Kuratierens. Der Performance-Zirkus The Greatest Show on Earth als kuratorisches Experiment

Unter dem Titel The Greatest Show on Earth. Ein internationaler Performance-Zirkus für das 21. Jahrhundert haben wir 2016 eine Reihe internationaler Künstler*innen aus Tanz und Performance eingeladen, kurze Nummern für eine Show zu produzieren. Unsere kuratorische Provokation bestand darin, eine Rettung der Performance-Kunst durch den Zirkus zu versuchen: nicht durch gesellschaftliche Opposition der Kunst, sondern durch Affirmation der vollständigen Ökonomisierung des Selbst, Ausstellung der Exotismen und Befriedigung der Schaulust. Unser Vorbild war dabei der Zirkus auf der Höhe seines ökonomischen Erfolgs im 19. Jahrhundert, mit seiner disparaten und ‚lauten‘ Ästhetik und einer Nummerndramaturgie voller Kontraste und Brüche; der Freaks und Fremde ausstellte, und ihnen gleichzeitig einen geschützten Raum bot; der amüsierte, reizte, erzog und verblüffte. Wie die historischen Avantgarden zogen wir die Form des Zirkus heran, um auf eine Krise der Liveperformance zu reagieren, deren kritische Potenzial durch die Vereinnahmung performativer Prozesse durch neoliberale Ökonomien in Frage gestellt ist. Gleichzeitig sollte der Zirkus auch als Sprungbrett dienen, sich mit nicht aufgearbeiteten Altlasten der Moderne in den darstellenden Künsten zu beschäftigen, die nicht-

normative Körper weiterhin exotisieren und sich den Schauwert der Bühne und ihre Funktion als Affektmaschine nur selten eingestehen. Auf diese formalen und ästhetischen Ausschlüsse haben wir versucht, mit diesem Projekt zu reagieren, und gleichzeitig neuen Formen künstlerischer Produktion und Präsentation auszuprobieren. Der Vortrag stellt The Greatest Show on Earth als zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit dem Genre Zirkus aus kuratorischer Perspektive vor und befragt (selbst-)kritisch unsere Experimentalanordnung: Der Einzug des Zirkus ins Performance-Theater sollte dieses wieder mit der postindustriellen Gesellschaft verbinden – als Umkehrung des einst aus der industriellen Gesellschaft hervorgegangenen Zirkus.