

## Zirkus und Raum

Eine Semiotik der Performanz

Maren Conrad & Franziska Trapp

„In der Akrobatik sind wir verloren – wir erkennen nicht länger oben und unten. Wir wissen nicht, ob wir steigen oder fallen.“ Mit diesen Worten beginnt das zeitgenössische Zirkusstück *Acrobates – une histoire d’art et d’amitié*<sup>1</sup> und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die zentrale Bedingung von zirzensischer Narration: ihre Räumlichkeit. Die zirzensischen Disziplinen basieren auf der ‚Überwindung‘ des eigenen Körpers wie der Schwerkraft und der Ausnutzung des dreidimensionalen Raumes – nicht nur in seiner Länge und Breite, sondern vor allen Dingen in seiner Höhe. „Den Zirkus assoziiert man leicht mit Vertikalität und Schwerkraft. Worte, die eine imaginäre Welt wachrufen: den Mythos des Fliegens, die Leere, die Angst, die Umkehrung der Orientierungspunkte, die Verwandlung...“.<sup>2</sup> Zirkusperformance ist Raumbewegung. Im Gegensatz zu literarischen oder filmischen Artefakten wird im Zirzensischen daher der Raum zur zentralen, der übrigen Narration hierarchisch übergeordneten Prämisse der narrativen Performanz, ja zur elementaren Ermöglichungsstruktur für die Modellierung eines sekundären semiotischen Systems, das nicht im Rahmen der Semiose nachträglich rekonstruiert, sondern im Moment des Aufführens performativ konstruiert wird. Der vorliegende Artikel fokussiert auf Basis dieser Funktionszusammenhänge des Zirzensischen genau diese Relation von Zirkus und Raum unter der Annahme einer Semiotik der Performanz nach Fischer-Lichte. Unser Ziel ist es, dieses Konzept fortzuführen und nach den Implikationen einer – vom potenziellen Scheitern bedrohten – Raumbewegung des zirzensischen Akteurs zu fragen. Darüber hinaus gilt es, die Bedeutung des Raumes für die Entstehung einer zirzensischen Narration und eines zirzensischen Codes genauer zu betrachten. Für diese spezielle Form der räumlichen Interaktion, die erst durch ihr Gelin-

---

<sup>1</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=3s3\\_ftjzRAE](https://www.youtube.com/watch?v=3s3_ftjzRAE) (Abruf 28.4.2017).

<sup>2</sup> Vgl. Agathe Dumont, „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Vom wissenschaftlichen Diskurs zur poetischen Sprache“. In: Agathe Dumont (Hgg.). *Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Überlegungen über die Begriffe Vertikalität, Schwere und Schwerkraft in der professionellen Ausbildung zu Zirkusartisten*. Statisches Trapez, Chinesischer Mast, Seil und Tuch, S. 21. Online unter: <http://www.fedec.eu/file/351/download> (Abruf am 13.4.2017). Vgl. auch: Peta Tait, *Circus bodies. Cultural identity in aerial performance*. London 2005.

gen Narration und Bedeutung hervorbringt, verwenden wir im Folgenden exemplarisch das Modell eines *performativen sekundären semiotischen Systems*, das auch auf andere Formen einer performativen Semiotik, etwa im Rahmen digitaler Interaktionen oder theatraler Inszenierungen anwendbar ist.<sup>3</sup>

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, die Komplexität dieses Problemgefüges durch einen Zugang aus verschiedenen Perspektiven in eine erste konzeptuelle Homogenität überführen: Hierfür gilt es in einem ersten Schritt am Beispiel einer exemplarischen Analyse eines Stückes aufzuzeigen, welche Elemente als Teil der Modellierung und Analyse eines *performativen sekundären semiotischen Systems* im Rahmen eines Zirkusaktes angenommen werden können und inwiefern diese Elemente den zirkusischen Code in Abgrenzung zu anderen performativen Formen (Theater und Computerspiel) wesentlich mitprägen. In einem zweiten Schritt gilt es dann den Versuch zu unternehmen, unter struktural-narratologischen wie performanztheoretischen Prämissen ein exemplarisches Modell zu erarbeiten und so die Theoriebildung einer zirkusischen Ästhetik des Risikos entsprechend zu erproben.

### Der zirkusische Raum

In *Sept doigts de la Main*, einer Nummer der Akrobaten Mimi und Seb, die online mit über einer halben Million Aufrufen ein breites Publikum erreicht hat, inszenieren die Hand-to-Hand-Akrobaten eine leidenschaftliche Liebeszene.<sup>4</sup> Scheitern Mimi und Seb in ihrer Akrobatiknummer an der akrobatischen Raumbewegung, scheitert gleichzeitig auch die Liebe ihrer Figuren. Die Marker (Akrobatik, Aufführung im zirkusischen Kontext), die die zirkusischen Skripte und Frames der Rezipienten aktivieren, nehmen dabei ebenfalls Einfluss auf die Decodierung der Darbietung. Da die Möglichkeit des Scheiterns im Frame ‚Zirkus‘ in der Ästhetik des Risikos verankert ist, sehen wir nicht nur eine emphatische Liebeszene, sondern antizipieren gleichzeitig ihr mögliches Nichtgelingen. Wenn das Scheitern der Körper am Raum zugleich mit dem Scheitern der Liebenden an der Emphase korreliert, so modellieren sich hier das sekundäre System und die Semantik des Raumes entsprechend erst durch die Performanz – und zwar sowohl im Falle des Gelingens wie des Nichtgelingens.

Darin ist auch der zentrale Unterschied zur Literatur und anderen analogen künstlerischen Artefakten nachweisbar: Bei einzelnen literarischen Texten handelt es sich um geschlossene bzw. statische Systeme, deren narrative Struktur und Diegese ausschließlich in einer spezifischen Form zur Verfügung stehen. Diese können zwar individuell verschieden rezipiert werden, dem informierten wie

<sup>3</sup> Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004. Sowie zu digitalen Kontexten: Maren Conrad, „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System – Theorie und Skizze eines Modellvorschlags“. In: Martin Hennig/Hans Krahl (Hgg.), *Spielzeichen – Theorien, Analysen, Praktiken des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, S. 43-67.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ISFmWpexS5g> (Abruf 13.4.2017).

dem uninformierten Leser werden sie aber immer in gleicher Form dargeboten. Das dem Text zu Grunde liegende System, seine Semiotik, Erzählstruktur und Semantik kann durch die Textanalyse nachträglich rekonstruiert werden, ist aber nicht mehr veränderbar oder dynamisch variabel, dementsprechend kann die Literatur definiert werden als *geschlossenes* sekundäres semiotisches modellbildendes System.

Der zirkensische Akt muss hingegen definiert werden als ein *performatives sekundäres semiotisches modellbildendes System*. *Sekundär*, weil es sich bei den Rahmenbedingungen des Akteurs nicht um eine mimetische Kopie der Welt handelt, sondern um die sekundäre Realität eines künstlichen und künstlerischen Textes, die durch Semiose decodiert werden muss. *Semiotisch*, weil die Abbildung der künstlichen Diegese innerhalb des performativen Aktes mittels primärer, auf die textexterne Realität verweisender Zeichensysteme (Körper/Bewegung/Interaktion u.a.) geschieht. Diese werden allerdings im Sinne des *Sekundären* verwendet zur Konstruktion einer alternativen Realität, die die Regeln des primären Systems abbilden kann, aber davon ebenso abweichen darf. *Modellbildend* – und der Begriff wird hier als Dachbegriff angekoppelt an den der Strukturbildung – weil der den performativen Akt ermöglichende Raum strukturhaft das präfigurierte Modell einer Diegese erzeugt, weshalb „die Struktur des Raumes [...] zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente [...] – zur Sprache der räumlichen Modellierung“ wird.<sup>5</sup> Erst die Dominanz des Raumes ermöglicht so in der zirkensischen Narration einen Schnittpunkt von narrativer, performativer und phänomenaler Ebene.

Während in der Literatur der topologische Raum als materielle Realisierung eines semantischen Raumes fungiert (und damit hierarchisch dem semantischen Raum untergeordnet ist), bietet der topologische Raum im Zirkus erst die Ermöglichungsstruktur für eine im performativen Akt und im Rahmen der zirkensischen Codierung entstehende Semantisierung. Topologischer und semantischer Raum sind damit für die Dauer der Performanz hierarchisch gleichwertig.

Die besondere Verbindung von zirkensischem Akt und Raum jedoch ist, dass das modellbildende Moment als Potenzial im Raum und der performativen Interaktion des Körpers innerhalb des Raumes angelegt ist. Die Realisierung des Systems durch die Performanz im Raum ist ein notwendiger Akt der Zeichengese, der Semiotik des zirkensischen Codes. Mehr noch: die Körper der Artisten vereinen sich mit dem zirkensischen Raum zu einem Zeichenkomplex, dessen narrative Strukturierung erst im Rahmen der performativen Realisierung möglich wird. Zugleich liegt dieser Definition des Zirkensischen die Unterscheidung zwischen Textoberfläche (Performanz) und textinhärenter Tiefenstruktur (zirkensischer Code) zu Grunde, wobei die Tiefenstruktur als das nachweisbare System paradigmatischer Ordnung und damit als die geordnete Menge semantischer Merkmale und Kategorien verstanden werden kann.

Die Emergenz des künstlerischen Aktes einer Zirkusdarbietung, die die Aufführung zusätzlich mit emotionalen Kategorien auflädt, wird zugleich permanent mit inszeniert durch die rahmende Prämisse einer ‚Ästhetik des Risikos‘, wie sie der

<sup>5</sup>Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972, S. 312 f.

zirkensische Code historisch etabliert. Diese ‚Ästhetik des Risikos‘ erlaubt es auch erst, eine Gleichzeitigkeit der oben genannten Elemente zu generieren.

### Vom vermeintlichen Scheitern zirkensischer Narration

In ihrem ersten *Open Letter to the Circus* schreibt die Dramaturgin für zeitgenössischen Zirkus, Bauke Lievens: „Circus acts always interrupt the narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the representation) simply stops“.<sup>6</sup> Das Gelingen oder Scheitern der zirkensischen Narration ist demzufolge wesentlich vom Scheitern oder Gelingen der Raumbewegung und Rauminteraktion der Körper, d.h. der Performanz eines Akteurs abhängig. Denn im Moment des Scheiterns verweist die zirkensische Darbietung immer auch auf sich selbst, indem ihre medien spezifische Materialität performativ in den Vordergrund tritt in der Ästhetik des Risikos.

Der vorliegende Beitrag möchte daher auch einen methodischen Lösungsvorschlag, ja eine Antwort der Semiotik auf Lievens *Open letter to the Circus* anbieten und zugleich sowohl einen Beitrag zu einer weltweit wachsenden Disziplin der Zirkuswissenschaft<sup>7</sup> als auch zu ihrer Verbindung mit den Grundlagen der (Raum-)Semiotik und Narratologie leisten. Wir fragen dementsprechend im Folgenden auch nach den Möglichkeiten der Etablierung einer Semiotik des Zirkus in den Zirkuswissenschaften. Dies geschieht zum einen durch die Erweiterung der ‚Ästhetik des Performativen‘ zur ‚Ästhetik des Risikos‘ und zum anderen durch die Berücksichtigung der Prämissen von Raumtheorie und Semiotik der Performanz.

<sup>6</sup> Bauke Lievens, *Open letter to the circus. The need to redefine. Etcetera*. <http://www.etcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine> (Abruf 03.09.2018).

<sup>7</sup> Analog zur Entwicklung der Gattung Zirkus lässt sich auch im Bereich der akademischen Forschung spätestens im 21. Jahrhundert ein – wenn auch zögerliches, so doch wachsendes – Interesse verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen an ihr nachweisen. So findet 2001 in Paris unter der Organisation der L’association HorsLesMurs und der Bibliothèque nationale de France erstmals eine wissenschaftliche Tagung zum Thema ‚Zirkus‘ statt. Besonders seit den letzten zwei Jahren nimmt das Interesse der Wissenschaft am Zirkus deutlich zu, was an der steigenden Zahl internationaler Tagungen (z.B. *Semiotics of the Circus 2015* in Deutschland, *CARD II 2015* in Schweden, *Circus and its Others 2016* in Kanada, *Circus and Identity 2016* in Kroatien, *Upside-Down in Deutschland 2017*) und der Publikation einschlägiger Sammelbände wie Peta Tait und Katie Lavers (Hgg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016 und Louis Patrick Leroux und Charles Batson (Hgg.), *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016 festzumachen ist.

## Was bedeutet Zirkus (nicht)?

Wie viele populäre Formen muss sich auch der Zirkus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einer zunehmenden Kritik an der vorherrschenden Kultursituation stellen. Von Adorno abgetan als „leichte Kunst“,<sup>8</sup> von Benjamin verpönt als „(etwas unheimlicher) Ort des Klassenfriedens“,<sup>9</sup> scheint die Existenzberechtigung des Zirkus bereits gegen Ende der 1960er Jahre aufgehoben. Hinzu kommen eine Vielzahl von gesellschaftlichen und technischen Entwicklungen, die den Zirkus auch vor ökonomische Schwierigkeiten stellen. Dieser Bruch führt zu einer Marginalisierung der Gattung,<sup>10</sup> wobei diese sich zeitgleich aus der Peripherie heraus fast unbemerkt von der Populär- zur Hochkultur zu wandeln beginnt. Mehr noch: in ihrer im 21. Jahrhundert vorliegenden Form kann und muss die zirzensische Inszenierung als ein bisher vernachlässigter, aber hochrelevanter Untersuchungsgegenstand der Semiotik und Kulturpoetik identifiziert werden.

Denn mit der wachsenden Kritik an der Kultursituation und dem Verschwinden einer großen Anzahl von traditionellen (Wander-)Zirkussen gehen auch ein Wandel des eigenen Kunstbegriffs und ein Umbruch im Selbstverständnis des Zirkus einher. Das Zirzensische leistet sich seit 1968 in der Transformation zum *Nouveau Cirque* eine innovative Neuimplementierung der Elemente Theater, Akrobatik und Performance in die eigene Gattung.<sup>11</sup> Auch die Institutionalisierung des Zirkus in der künstlerischen Ausbildung spielt hier eine entscheidende Rolle: Durch die Gründung der ersten Zirkusschulen im Jahr 1974 durch Annie Fratellini und James Grüss<sup>12</sup> entsteht ein neues zirzensisches Selbstverständnis, das sich von seinem auf affirmativer Genese basierenden, traditionellen Vorgänger radikal unterscheidet. Der Zirkus erfährt so eine kulturelle Repositionierung und Aufwertung, zum einen durch die Professionalisierung seiner Artisten, die nicht länger aus Zirkusfamilien stammen, sondern Absolventen staatlich anerkannter Zirkusschulen sind, zum anderen durch die Spezialisierung des eigenen Codes und dem damit einhergehenden Erreichen eines gebildeten Publikums sowie der entsprechenden Integration des Zirzensischen in einen Bereich der

<sup>8</sup> Max Horkheimer und Theodor Adorno, „Kulturindustrie“. In: Dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1969, S. 143.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, „Kritiken und Rezensionen. 1927. Ramon Gomez de la Serna, Le cirque. Paris: Simon Kra 1927.“ In: Hella Tiedemann-Bartels (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften 3. Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main<sup>3</sup>1989, S. 71.

<sup>10</sup> Als kulturelle „Gattung“ analog zur Definition der „literarischen Gattung“ vgl. Peter Wenzel, „Literarische Gattung“. In: Ansgar Nünning (Hgg.), *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart<sup>5</sup>2013, S. 244.

<sup>11</sup> Selbstverständlich greift auch der traditionelle Zirkus auf theatrale und tänzerische Elemente zurück, der wesentliche Unterschied liegt aber darin, dass der Neue Zirkus das Theatrale explizit zum neuen Zentrum seiner Inszenierungsverfahren erhebt und dies auch entsprechend markiert. Vgl. Sylvestre Barré. „Le „nouveau cirque traditionnel“. In: Jean-Michel Guy, *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris 2001, S. 38.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 40.

„Hochkultur“, die nun am hier anschließenden Beispiel eines metazirkensischen Stückes exemplifiziert werden wird.<sup>13</sup>

### Beispielanalyse ‚Acrobates – une histoire d’art et d’amitié‘

Die Akrobatiknummer ‚Je peux plus‘<sup>14</sup> des zeitgenössischen Zirkusstücks *Acrobates – une histoire d’art et d’amitié*, das unter der Regie von Stéphane Ricordel und Oliver Meyrou im Dezember 2012 erstaufgeführt wurde, dient im Folgenden als Analyseobjekt, da es in seiner Drastik ein meta-zirkensisches Verfahren anwendet, das die Mechanismen von zirkensischem Code und Akrobatik sowie die Bedeutung des Raumes besonders deutlich macht.

*Acrobates* verknüpft die eigene Erzählung mit den autobiographischen Daten der Akteure und Figuren und nutzt damit als Folie der Narration das Wissen um das persönliche Schicksal des Initiators, der zugleich absente Hauptfigur des Stückes ist. Der Trapez-Artist Fabrice Champion der Compagnie *Les arts Sauts* ist in Folge eines Zusammenstoßes mit einem weiteren Trapezkünstler gelähmt. Der hochbewegliche Artist verliert als Tetrapleiker seine Mobilität, jedoch nicht seinen Lebenswillen und die Liebe zur Akrobatik. Er übernimmt Lehrtätigkeiten in Zirkusschulen und entwickelt schließlich mit seinen Schülern Alexandre Fournier und Matias Pilet eine neue Form der Akrobatik. Der von ihm so benannte „Tetra-danse“<sup>15</sup> vereint kreativ die Fähigkeiten seines verletzten Körpers mit denen der beiden gesunden Artisten. Das daraus entstehende Programm wird in seiner Originalfassung nie aufgeführt, da Fabrice noch vor der Premiere stirbt. Sein Wunsch, eines Tages wieder laufen zu können, ist so groß, dass er im Juni 2008 allein nach Südamerika fliegt, um einen Schamanen aufzusuchen. Der Trank, welchen ihm dieser verabreicht, ist tödlich.

Das Zirkusstück ‚Acrobates‘ erzählt die Geschichte der drei Artisten. Es inszeniert ihre gemeinsame Arbeit, die Nachricht von Fabrices Tod, die Trauer der Hinterbliebenen Akrobaten und deren Weiterleben. Der zentrale Erzählstrang basiert auf Dokumentarfilmsequenzen des Filmemachers Oliver Meyrou, der die drei Artisten während ihrer Arbeit begleitete. Sie werden auf das Bühnenbild

<sup>13</sup> Im Jahre 1981 wird dem Zirkus in Frankreich auch offiziell der Stellenwert eines nobilitierten Kulturgutes zugesprochen. Mit der Wahl François Mitterrands als Präsident des französischen Staates fällt Zirkus nicht länger unter den Arbeitsbereich des Landwirtschaftsministeriums, sondern wird dem Kulturministerium zugeordnet und von staatlicher Seite finanziell gefördert. Diese Entwicklung ermöglicht unter anderem 1987 die Entstehung der ersten staatlichen Zirkusschule, des Centre national des Arts du Cirque in Frankreich, welcher bis heute zahlreiche Zirkusneugründungen und Eröffnungen von Zirkusakademien auf der ganzen Welt folgen. Vgl. Jean-Michel Guy, „Introduction“. In: Ebd., S. 19.

<sup>14</sup> Das Zitat basiert auf der Mitschrift der Autorinnen des Artikels und verweist auf das während der Vorstellung eingeblendete Voice-Over der Stimme des verstorbenen Akrobaten „Ich kann keine Orgasmen mehr haben, nicht im Wald spazieren gehen, nicht in Seen und Flüssen schwimmen...“.

<sup>15</sup> Vgl. Vincent Josse, „Merci Fabrice“. Veröffentlicht am 04.10.2013 unter <http://www.franceinter.fr/blog-le-blog-de-vincent-josse-merci-fabrice> (Abruf 10.10.2013).

projiziert, auf dem die Akrobatiksequenzen stattfinden, und kompensieren so die Absenz des Verstorbenen.

Die Akrobatiknummer ‚Je peux plus‘, die von dem Artisten Matias Pilet performt wird, folgt auf die Verkündung des Todes Fabrices und die daran anschließende Darbietung Alexandre Fourniers. Aufgrund der Stellung im Gesamtprogramm liest der Rezipient ‚Je peux plus‘ in erster Linie als Reaktion der Figur ‚Matias‘ auf die Todesnachricht. Durch den O-Ton Fabrices aus dem Off, der seine Unfähigkeit sich zu bewegen beschreibt, versinnbildlicht die Nummer gleichzeitig die Querschnittslähmung der Figur ‚Fabrices‘.

Was zum Ende von „Je peux plus“ sprachlich gefasst wird, „Man ist nicht Akrobat, nur weil man springen und sich bewegen kann“ („On n’est pas acrobate parce qu’on sait sauter, qu’on sait bouger, qu’on sait faire des mouvements“), wird auf der Ebene der Bewegung demonstriert. Salti und Flic Flacs werden zwar angesprungen, im Flug jedoch abrupt unterbrochen und enden mit einem lautem Aufprall auf dem Boden, dessen Wucht durch das deutlich hörbare Stöhnen und Schnaufen des Artisten unterstrichen wird. Durch den Bruch mit konventionellen Bewegungsabläufen und die Realisierung einer Inszenierung von Instabilität wird nicht einmal das grundlegende Merkmal der Akrobatik, die Wiederherstellung des Gleichgewichts, realisiert. Zahlreiche Fallbewegungen und die dominante Fokussierung der Körperteile Nacken, Hüfte und Beine, die durch die wiederholte Bewegungsinitiation dieser Körperpartien erzeugt wird, machen das Risiko des Scheiterns kontinuierlich als dominantes ästhetisches Prinzip präsent. Die Grundlagen des zirkensischen Codes werden damit übersemantisiert und explizit im äußersten Extrem inszeniert. Auch die akustischen Zeichen unterstreichen diese alle Ebenen der Inszenierung durchdringende Ästhetik des Risikos, d.h. die konkrete Verletzlichkeit des Artisten, und positionieren ihn so in Opposition zu dem traditionell etablierten Verhaltenskodex des Akrobaten. Geräusche als Folgen der Tätigkeit werden nicht vermieden, sondern durch mehrfache Wiederholung und Lautstärke bewusst in den Mittelpunkt gestellt und verleihen dem Artisten animalische Züge, die Bouissac in der Regel den Clowns, d.h. den Gegenspielern der Akrobaten, zuschreibt: „He acts in an unrefined and animallike manner“.<sup>16</sup>

Durch die Wiederholung der sprachlichen Äquivalenzen als Voice-Over der Stimme des verstorbenen Akrobaten aus dem Off („Ich kann keine Orgasmen mehr haben, nicht im Wald spazieren gehen, nicht in Seen und Flüssen schwimmen“ / „[...] avoir des orgasmes, promener dans les prés, nager dans les rivières dans les lacs“), die dem Paradigma ‚Natur‘ angehören, wird dieser Eindruck der Auflösung des Artifizialen in der Konfrontation mit dem Tod als finales Scheitern verstärkt. Die Darstellung des Akrobaten in der beschriebenen Akrobatiknummer steht damit dem traditionellen zirkensischen Merkmal der „biological superiority“<sup>17</sup> oppositionell gegenüber und unterläuft dieses, um den Status des eigenen zirkensischen Codes metareferentiell zu thematisieren.

Diese Re-Definition des Akrobaten wird von der narrativen Struktur des Gesamtprogramms bestätigt. Die dargestellte Welt verortet bereits zu Beginn des

<sup>16</sup> Paul Bouissac. *Circus and Culture*. Bloomington und London 1976, S. 49.

<sup>17</sup> Ebd.

Programms den semantischen Raum der Akrobatik zwischen den Räumen der Bewegung und der Bewegungsunfähigkeit, Statik und Dynamik, Gelingen und Nichtgelingen, Leben und Tod. Die Akrobatik oszilliert innerhalb dieses Verständnisses gewissermaßen zwischen beiden Extremen. Der Tod der querschnittsgelähmten Figur Fabrice stellt im weiteren Verlauf des Textes ein Ereignis dar, das die bestehende Ordnung auflöst und damit das textinterne Paradigma, das den Akrobaten als verletzliches Wesen definiert, in Frage stellt. Erst die gemeinsame Grenzüberschreitung der Figuren Matias und Alexandre ermöglicht eine Transformation des Weltmodells, bei der die zu Beginn des Programms etablierte Ordnung mit leichten Veränderungen wiederhergestellt wird. Durch diese restitutive Struktur propagiert *Acrobates - une histoire d'art et d'amitié* als metazirkensisches Stück eine neue, zeitgemäße Definition des Akrobaten, die entgegen der traditionellen Attraktionskultur die mit der Akrobatik verbundene Ästhetik des Risikos explizit inszeniert, aber auch zur zentralen Bedingung für die Entwicklung eines eigenen, neuen zirkensischen Codes macht. Bezugnehmend auf die Frage nach einem Analysemodell lassen sich hier drei Ebenen einer Semiotik der Performanz identifizieren, die in der Akrobatiknummer *Acrobates - une histoire d'art et d'amitié* als narrative, performative und materielle Ebene miteinander verwoben sind.

Das zeitgenössische Zirkusstück nimmt die Bezeichnung der Akrobatik als ‚act of survival‘ wörtlich und fokussiert in einer metazirkensischen Perspektive und diametral zur traditionellen Definition des Zirkus die Möglichkeit des Scheiterns, des Fallens und damit des Sterbens des Artisten als performatives Moment des eigenen künstlerischen Schaffens. In Opposition zu Bouissacs These „an acrobat’s survival demonstrates biological superiority“ veranschaulicht sie die Menschlichkeit und Verletzlichkeit des Künstlers.<sup>18</sup> Dadurch findet eine metareferentielle Umkodierung des Akrobaten statt, die aber zugleich auf dem zirkensischen Code und dem Abrufen der dem traditionellen Kontext eingeschriebenen Ästhetik des Risikos basiert. Im Moment des präsentischen Erzählens aber, in dem die Handlungen des zirkensischen Akteurs „gleichzeitig Medium der Erzählung und Element der Handlung“ sind,<sup>19</sup> sorgt man sich auf materieller Ebene um Matias selbst, wurde auf die Möglichkeit des tatsächlichen Scheiterns doch auf narrativer Ebene durch die Vorgeschichte eindrücklich verwiesen. Im Moment der performativen Genese der zirkensischen Narration, in der es zu einer Zeit- und Raumparallelität der fiktionalen und materiellen Ebenen kommt, die im Kontext des Risikos ganz wesentlich den Sonderstatus des Zirkensischen ausmachen, wird das Publikum mit seinem eigenen an Attraktionen interessierten Rezeptionsverhalten konfrontiert. So wird die Möglichkeit des Scheiterns des Artisten von der Diegese in die reale Welt übertragen.

<sup>18</sup> Ebd., S. 45.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu die Unterscheidung dieser Ebenen im performativen Akt des Computerspielens bei Britta Neitzel, *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospiele*. Weimar 2000, S. 157.



## Neuer Zirkus – Kopplung von Fiktionalität und Realität

Die Spaltung der Gattung in einen ‚traditionellen‘ (z.B. Zirkus Krone) und einen ‚Neuen Zirkus‘ (z.B. Cirque du Soleil, Acrobates, Mimi und Seb), die heute koexistieren, bringt auch Veränderungen hinsichtlich seiner Aufführungspraxis und Aufführungsstruktur mit sich. Während die Programme des traditionellen Zirkus in der Regel auf einem babylonischen Aufbau basieren, bei dem die Elemente nach Schwierigkeitsgrad gestaffelt sind und Tricks durch Trommelwirbel unterlegt werden, um die übermenschliche Leistung des Artisten zu unterstreichen, ist es das zentrale Anliegen des Neuen Zirkus, zwar traditionelle Elemente zu zitieren und abzuwandeln, als eigenständigen Code aber mithilfe der zirzensischen Disziplinen neue Sinnzusammenhänge zu generieren, Stellung zu kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Phänomenen zu beziehen und diese im Rahmen des Programms zu erzählen. Das Präsentieren menschlicher Höchstleistung tritt damit zugunsten von narrativer Konsistenz und ästhetischer Einheit zurück und verschmilzt als gleichwertiges künstlerisches Element innerhalb der Darbietung mit diesen:

As other scholars have noted, this stepping back from technique and record-breaking feats in the name of „art“ and „character“ marks [...] [New Circus'] difference from its predecessors, in which these elements formed the cornerstone.<sup>20</sup>

Dieser Paradigmenwechsel, die Verknüpfung von Narration und Zirzensik, führt zu einer Kopplung von Fiktionalität und Realität, die ein komplexes Interaktionsgefüge zwischen verschiedenen Ebenen von Performativität, Materialität und Narration generiert.<sup>21</sup> Dabei entsteht im Moment der performativen Genese einer zirzensischen Narration eine Zeit- und Raumparallelität der fiktionalen und materiellen Ebenen, die den Sonderstatus des Zirzensischen ausmachen, erzeugt sie doch wesentlich das, was wir hier als ‚Ästhetik des Risikos‘ als Kern der zirzensischen Inszenierung identifiziert haben. Diese ‚Ästhetik des Risikos‘ speist sich zum einen aus dem Kontext des Zirkus als kulturelle Gattung, deren Code auf dem babylonischen Prinzip basiert und damit eine bestimmte narrative und physische Liminalität präfiguriert, die als aktives Skript im Rahmen der Inszenierung immer mitgedacht werden muss. Zum anderen manifestiert sich diese im Moment des präsentischen Erzählens, da die Handlungen des zirzensischen Akteurs „gleichzeitig Medium der Erzählung und Element der Handlung“ sind.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Erin Hurley „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil“. In: Louis Patrick Leroux und Charles Batson (Hgg), *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016, S. 127.

<sup>21</sup> Auf einem solch komplexen Interaktionsgefüge basieren auch Computerspiele, vgl. Conrad, „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System“.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu das präsentische Erzählen im Computerspiel bzw. die Unterscheidung dieser Ebenen im performativen Akt bei Britta Neitzel, *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospielen*. Weimar 2000, S. 157.

Die Inszenierungen des Neuen Zirkus und die mit der Semiotik der Performanz verbundene Ästhetik des Risikos basieren damit ganz wesentlich auf drei verschiedenen Ebenen, deren Interdependenzen zur Genese eines zirkensischen Codes es im Weiteren näher zu erläutern gilt: einer narrativen, einer performativen und einer materiellen Ebene.

### Die narrative, performative und materielle Ebene zirkensischer Darbietungen

Um diese drei Ebenen zu erläutern, soll im Folgenden die Akrobatiknummer der Gründer der *Sept doigts de la Main*, Mimi und Seb herangezogen werden, mit der sie beim 28. *Festival Mondial du Cirque de Demain*, einem international bekannten Wettbewerb des Neuen Zirkus, eine Goldmedaille gewannen.

Auf narrativer Ebene stellt die Akrobatiknummer, analog zu literarischen Texten, ein *geschlossenes modellbildendes System* dar, das sich mit textanalytischen Mitteln rekonstruieren lässt. Im Fokus steht hier der „character body“,<sup>23</sup> der dazu führt, dass nicht länger Seb und Mimi einen Akrobatikakt performen, sondern zwei Figuren dargestellt werden, die ihre Liebesgeschichte erzählen. „The character body is the sum of the gestures and expressions of the actor that signify the life and experience of a fictional character within a fictional world“.<sup>24</sup> Während Bezeichnetes und Bezeichnendes hier also körperlich identisch sind, dominiert doch das in eine durch die Performanz generierte Narration eingebettete Zeichen ‚Liebende‘ die Inszenierung, die aber zugleich auf der akrobatischen Leistung der beiden Körper basiert.

Auf einer zweiten Ebene ist die Akrobatikdarbietung eben dieser oben genannte performative Akt, d.h. es wird innerhalb einer Zeit- und Raumparallelität von Bezeichnetem und Bezeichnendem eine Handlung vollzogen – in unserem Fall eine akrobatische Handlung der Interaktion zweier Körper. Auf dieser Ebene dominiert der performative Körper, um mit Hurley zu sprechen, der ‚performer body‘, als Schnittpunkt von Fiktion und Realität einerseits, von Materialität und Narration andererseits.<sup>25</sup>

Drittens gilt für Aufführungen mit Fischer-Lichte, dass „der ‚produzierende‘ Künstler nicht von seinem Material abgelöst werden kann. Er bringt sein ‚Werk‘ – um zunächst noch einmal diesen Ausdruck zu gebrauchen – in und mit einem höchst eigenartigen, ja eigenwilligen Material hervor: mit seinem Körper.“<sup>26</sup> Die Gleichzeitigkeit des Leibes als „Material“ und „Leib-Subjekt“,<sup>27</sup> die Fischer-Lichte

<sup>23</sup> Hurley, „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil“, S. 124.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Hurley nimmt in „The multiple bodies of cirque du Soleil“ eine Teilung in drei Ebenen vor. Ihr Begriff „performer body“ bezieht sich jedoch lediglich auf den technischen Teil des artistischen Körpers, der die zirkensische Disziplin definiert und damit eher dem traditionellen als dem neuen und zeitgenössischen Zirkus zuzuordnen ist. Wir jedoch verstehen unter der performativen Ebene die Handlungsebene, die im Rahmen einer Raum- und Zeitparallelität realisiert wird und in der der ‚performative Body‘ alle drei Ebenen zusammenführt.

<sup>26</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 129.

<sup>27</sup> Ebd.: „[Z]ugleich aber ist er dieser Leib“.

beschreibt, ist die dritte, die phänomenale oder materielle Ebene von Zirkusdarbietungen, in der, um auf Hurley zurückzukommen, der „fleshy body“, als „nonsemiotic, self-identical corporeal envelope of skin, hair, flesh, blood, fat, and muscle“ zentral ist.<sup>28</sup> Diese Ebene tritt in dem Moment in den Vordergrund, in dem ein emergierendes Element einen Bruch verursacht.

Da es unvorhergesehen auftaucht, ist es für den Wahrnehmenden weder auf die vorhergehenden noch auf die zu antizipierenden Elemente zu beziehen. [...] Der Wahrnehmende wird daher seine Aufmerksamkeit auf die spezifische Phänomenalität des Elementes fokussieren; er nimmt es als das wahr, als was es in Erscheinung tritt.<sup>29</sup>

Nun mag der berechtigte Einwand erfolgen, allen performativen Gattungen seien diese drei Ebenen inhärent, beschreibt Fischer-Lichte diese doch bereits für das Theater in ihren einschlägigen Werken *Semiotik des Theaters*<sup>30</sup> und *Ästhetik der Performanz*<sup>31</sup>. Um die semiotische Spezifik des Zirkus in Hinblick auf die Verbindung von narrativer, performativer und materieller Ebene hervorzuheben und damit auch die darin stattfindende besondere Verknüpfung von Fiktionalität und Realität deutlich zu machen, lohnt hier ein kurzer Blick auf den Umgang mit den drei genannten Ebenen in anderen performativ-narrativen Systemen: dem Computerspiel und dem dramatischen und postdramatischen Theater.

### Performativ-narrative Systeme

Computerspiele zeichnen sich als ‚metaleptic machines‘<sup>32</sup> durch die explizite Trennung von materieller (textexterner) und performativer (interaktiver) Ebene aus, die nur durch den Effekt der Rückkopplung und Interaktion von Spieler und Spiel, Mensch und Maschine aufgehoben werden kann. Daher lässt sich für das Computerspiel die Kombination zweier Systeme annehmen: Erstens des Systems einer ‚einfachen‘ extratextuellen Interaktion in Form einer Feedbackschleife/Rückkopplungsschleife zwischen Spielern und Medium, Mensch und Maschine. Zweitens einer performativen Feedbackschleife, in welcher das Spielsystem einen künstlichen alternativen Weltentwurf simuliert und dieses Weltmodell als performatives sekundäres semiotisches modellbildendes System den Spielern zur Interaktion offeriert. Durch ihre ludisch angelegten Narrative, die aber zugleich durch ihre Rückkopplungsmechanismen an Wiederholungsstrukturen gekoppelt sind, unterliegen sie dem Prinzip der Offenheit.

<sup>28</sup> Hurley, „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil“, S. 133.

<sup>29</sup> Erika Fischer-Lichte, „Emergenz“. In: Erika Fischer Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hgg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 90.

<sup>30</sup> Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983.

<sup>31</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.

<sup>32</sup> Marie-Laure Ryan, „Metaleptic Machines“. In: *Semiotica* 150.1/4. 2004, S. 439–469.

Das dramatische Theater dagegen trennt die narrative und materielle Ebene und ordnet letztere als Zeichenträger der ersteren als Bedeutungsträger explizit unter. Die narrative Geschlossenheit ist dementsprechend das bestimmende Prinzip: Im Theater des 18. Jahrhunderts sollte, so Fischer-Lichte, der Schauspieler „seinen phänomenalen sinnlichen Leib so weit in einen semiotischen Körper transformieren, daß dieser instand gesetzt würde, für die sprachlich ausgedrückten Bedeutungen des Textes als ein neuer Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen“.<sup>33</sup> Die Einheit dieser beiden Elemente wird dabei durch ihre Störungsfreiheit gewährleistet, die erst die ästhetische Illusion und damit das Funktionieren des Theatralen garantiert. Scheitert dies und wird „die Aufmerksamkeit [des Zuschauers] auf die Körper der Schauspieler als deren phänomenale Leiber, ihr leibliches In-der-Welt sein gerichtet, so daß er sie nicht nur als Zeichen für den Seelen- oder Gemütszustand einer Figur wahrnimmt, [...] wird [er] genötigt die fiktive Welt des Stücks zu verlassen und sich in die Welt realer Leiblichkeit zu begeben.“<sup>34</sup> Die Verschmelzung von Zeichen und Bezeichnendem ist hier also essentiell.

Anders im postdramatischen, experimentellen Theater, in welchem die Maxime des Illusionsbruches gilt und die Gewichtung umgekehrt wird: Hier wird entsprechend die phänomenale Ebene durch die Auswahl spezifischer Verfahren betont, „die es zumindest für den Zuschauer, zum Teil aber auch für die Akteure unmöglich machen, die jeweils auftauchenden Elemente vorherzusagen“.<sup>35</sup> Hier wird jedoch die Dominanz einer der jeweiligen Ebenen explizit inszeniert.

Darin nun unterscheidet sich die neue zirzensische Gattung von den beiden hier genannten performativen Nachbardisziplinen, wie auch von ihrer eigenen traditionellen Form. Der traditionelle Zirkus fokussiert ganz ähnlich dem postdramatischen Theater die materielle und performative Ebene, der Neue Zirkus hingegen führt – und darin besteht unsere Kernthese – alle drei Ebenen zu einer interdependenten semiotischen Funktionseinheit von Zeichen, Zeichenträger und Zeichengenesen im Rahmen des zirzensischen Raumes und Codes zusammen. Dementsprechend ist keine der drei Ebenen ohne die andere realisierbar. In dieser starken Abhängigkeit liegt auch die weiterführende Definition des Zirzensischen als emergente Gattung begründet: Das Alleinstellungsmerkmal des Zirkus im Gegensatz zu Theater und Computerspiel ist, dass erst eine gattungsspezifische Ästhetik des Risikos, die die eigene Emergenz als zentrales Prinzip mit inszeniert, die Verschmelzung der drei Ebenen ermöglicht.

---

<sup>33</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 132.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Fischer-Lichte. „Emergenz“, S. 90.

### Der zirzensische Code – Zur Ästhetik des Risikos

Die dem Zirkus inhärente Ästhetik des Risikos initiiert eine Dominanz der materiellen Ebene, die im Wesentlichen darauf basiert, dass die Gattung Zirkus die kulturellen Muster der zirzensischen Risikonarration abrufte und entsprechende Frames im Rezipienten aktiviert:

Das liegt daran, dass wir die Informationen auf der Textebene mit denselben sprachlich-kulturellen Mustern erfolgreich deuten können, die wir auch sonst, im Alltag, beim Fernsehen oder bei der Zeitungslektüre ständig anwenden. [...] Wir verfügen kulturell über eine Menge von Frames und Skripten, und es reichen oft wenige tatsächlich[e] [...] Informationen, um diese aufzurufen. Wir ergänzen dann die Angaben im Text automatisch um das, was nach Maßgabe solcher kultureller Muster normalerweise dazugehört, und bilden dadurch unsere Vorstellung der erzählten Welt und auch unsere Erwartungen, was hier weiter geschehen könnte.<sup>36</sup>

Zirkusdarbietungen beinhalten durch die zur Anwendung kommenden zirzensischen Disziplinen und Apparaturen (Trapez, Cyr-Wheel etc.) Marker, die das Skript ‚Zirkus‘ aktivieren. Auch wenn wir noch nie einen Zirkus besucht haben, verfügen wir über einen entsprechenden Frame und können uns zumindest eine Vorstellung von der Gattung machen. Diese beinhaltet die Annahme, dass Zirkusdarbietungen gefährlich sind – oder zumindest gefährlicher als andere (in Bezug auf die körperliche Leistung der Akteure äquivalente) sportliche Veranstaltungen wie beispielsweise bestimmte Sportarten der Olympischen Spiele. In der Forschung bisher immer nur am Rande untersucht, aber hier elementar für die weiteren Ausführungen ist die Feststellung, dass es vielmehr die Ästhetik des Risikos im Rahmen des zirzensischen Codes ist als ein tatsächliches Risiko, das den Zirkus als Gattung prägt. Tait fasst dieses Phänomen unter dem Begriff der „public perception of risk“ zusammen:

In their artistry, circus performers heighten the impression of danger. But this is not the same as performers taking risk. The belief that circus performance is dangerous – or more dangerous than high-impact sports – highlights the effectiveness of the theatrical performance of risk. [...] The actual physical risks are usually not apparent.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> <http://www.pop-zeitschrift.de/2012/10/23/popularer-realismusvon-moritz-basler23-10-2012/> (13.4.2017). Wobei hier als ‚Text‘ im Sinne der Definition nach Lotman auch die Zirkusdarbietung verstanden wird.

<sup>37</sup> Peta Tait, „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“. In: Peta Tait und Katie Lavers, *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016, S. 529.

Der Frame ‚Zirkus‘ basiert also auf dem Kontext seines historischen Erbes, dem babylonischen Aufbau von traditionellen Zirkusdarbietungen und dem Streben nach Superlativen.

Performers in traditional circus endeavoured to perform difficult feats to competitively outdo each other and to boost the status of an act and, where possible, to set an athletic record. While their feats are described as exciting and daring, dazzling and death-defying, paradoxically, they can be pleasurable and at the same time anxiety-provoking for spectators to view because of perceptions of risk.<sup>38</sup>

Unabhängig davon, ob das Risiko in der jeweiligen Performance bewusst inszeniert oder durch den Fokus auf die Darstellung von Figuren und Charakteren ausgeklammert wird, antizipieren Rezipienten das Dargebotene als risikohaft. Dadurch liegt der Fokus in Zirkusdarbietungen niemals ausschließlich auf der narrativen oder performativen Ebene. Die phänomenale Ebene ist in der ‚Sorge‘ um den *fleshy-body* immer präsent.

Hinzu kommt das reale Risiko, das Zirkusdarbietungen in ihrer Inszenierung von transformativen Vorgängen stets metatextuell zugrunde liegt: sei es als lebensbedrohliche Gefahr oder als das Misslingen eines Tricks. Die zirzensischen Disziplinen basieren auf der materiellen Realisierung und Inszenierung einer narrativen wie performativen Überführung von stabilen Zuständen in Situationen einer äußersten Liminalität, des Ungleichgewichts und der anschließenden Wiederherstellung der Balance: „L’artiste de cirque rompt l’état stable statique ou dynamique en se placent volontairement dans une situation de déséquilibre qu’il résout par une figure ou une posture pour revenir ensuite à l’état stable“.<sup>39</sup> Ihnen ist eine Ästhetik des Risikos entsprechend permanent und multikausal inhärent.

### Vom potenziellen Gelingen zirzensischer Narration

Ein ‚gutes‘ dramatisches Theaterstück zeichnet sich dadurch aus, dass der phänomenale Leib des Schauspielers durch die Fokussierung auf die fiktionale Figur und die Dominanz der Narration, in die sie eingebettet ist, ‚unsichtbar‘ wird. Wie aber ist es um die Darbietungen des Neuen Zirkus bestellt? Lievens lässt in ihrem ‚First open Letter to the Circus‘ folgende Kritik verlauten:

The failure of nouveau cirque was in trying to combine real presence with make-believe at exactly the moment when the innate qualities of circus resonated with the emergence of post-dramatic theatre. This is why, in the nouveau cirque, circus acts always interrupt the

<sup>38</sup> Tait, „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“, S. 532.

<sup>39</sup> Philippe Goudard und Philippe Perrin, „Encadrement médical des arts du cirque en France“. In: *Espace aérien dans les pratiques gymniques. Actes des Journées Vanlerenberghe. Colloque international. 23-24 janvier 1990. Lille 1991*, S. 107.

narrative. It is simply not possible to combine the two in one smooth whole. At the moment of physical danger (of presence), the story (the representation) simply stops. Unfortunately, the decision to combine narrative with circus arts is not limited to a handful of obscure performances from the early days of nouveau cirque. The majority of the circus performances that we make today still function like this – which is to say that they don't function at all.<sup>40</sup>

Das vermeintliche Misslingen der zirzensischen Narration, das Lievens beschreibt, gründet also in jener – von uns zuvor als zentrales Alleinstellungsmerkmal des Zirzensischen identifizierten – Verknüpfung von narrativer, performativer und phänomenaler Ebene. Wir aber behaupten, dass es eben erst die scheinbare Dysfunktionalität der Verbindung dieser drei Ebenen ist, die den zirzensischen Code realisiert und ein zirzensisches Narrativ aktiviert – und dass der oben beschriebene Bruch, die Dysfunktionalität des Zirzensischen keine Kollision, sondern eine Inszenierung der Kombination von materiellem wie narrativem Risiko im Rahmen der künstlerischen Performanz darstellt. Unsere These widerspricht damit explizit der hier behaupteten generellen Unmöglichkeit mithilfe zirzensischer Mittel zu erzählen. Zirkus erzählt selbstverständlich nicht in ähnlicher Ausprägung wie das Theater, er kann die narrative Ebene, den *character body*, nicht fokussieren und die phänomenale Ebene, den phänomenalen Leib des Akteurs, nicht ausklammern. Sein Anliegen ist vielmehr ein ganz anderes, denn der Zirkus setzt die Identität dieser beiden Elemente im zirzensischen Körper als ‚Zeichenkomplex‘ bereits voraus. Aus diesem Grund ist die Trennung der „Multiple Bodies of Cirque du Soleil“, die Hurley in ihrem Artikel vornimmt, in Hinblick auf die Frage nach der Möglichkeit des Erzählens im Neuen Zirkus problematisch. Der Einsatz von fantastischen Kostümen, dramatischer Musik und aufwendiger Schminke, den beispielsweise Cirque du Soleil nutzt, um die *character bodies* zu kreieren, führt zu jenem Ergebnis, das Lievens als „failure“ einstuft. Zirkus kann nicht (ausschließlich) mithilfe theatraler Mittel erzählen, denn dann alternieren Narration und Zirzensik und stellen in disparat stehenden Sequenzen lediglich einen ständigen Wechsel von Narration zu Zirkusakt zu Narration zu Zirkusakt usw. dar. Die zirzensischen Darbietungen befördern in diesem Fall lediglich die Etablierung von ‚fictional worlds‘.

Die performative Interaktion dieser Ebenen, d.h. des dreifach codierten Körpers innerhalb des dreidimensionalen Raumes muss also durch den Akteur realisiert werden, um eine zirzensische Narration erzeugen zu können. Eine Narration, die den zirzensischen Code voll ausschöpft, indem sie *mithilfe* zirzensischer Mittel arbeitet, kann daher nur funktionieren, wenn alle drei Ebenen explizit zusammengeführt werden und dies – hier schließt unsere eingangs formulierte zweite Kernthese an – kann nur geschehen, wenn sie sich auf die Dominanz des Raumes als bestimmendes Element des zirzensischen Codes einlässt.

---

<sup>40</sup> Bauke Lievens, *Open letter to the circus*.

## Fazit

Wie gezeigt werden konnte, ist die für die Gattung Zirkus konstitutive Ästhetik des Risikos dominiert durch die Zusammenführung der drei Ebenen der Performanz, Narration und Materialität im zirzensischen Raum. Die Realisierung des Systems durch die Performanz im Raum ist ein notwendiger Akt der Zeichengene- nese, ja die Koppelung von Körper und Raum zu einem performativen Zeichen- komplex ermöglicht erst die Semiotik des zirzensischen Codes. Durch die zentrale Bedeutung, die der materiellen Ebene in der Interaktion mit den Ebenen der Nar- ration und Performanz zukommt, sowie die emotionale Dimension der Rezep- tion, die die Ästhetik des Risikos aktiviert, kann der Neue Zirkus als liminale Gat- tung zwischen Realität und Fiktion besonders eindrücklich Sinnzusammenhänge generieren, aber auch Stellung zu kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Phänomenen nehmen und neue Formen des Erzählens entwickeln. Hierin liegt nicht nur eine Herausforderung bei der Kreation zirzensischer Programme und Nummern wie auch ihrer Analyse, sondern auch ein großes Potential des zirzen- sischen Stückes als innovatives und komplexes Artefakt im 21. Jahrhundert.

## Literatur und Medienverzeichnis

- Benjamin, Walter. „Ramon Gomez de la Serna, Le cirque. Paris: Simon Kra 1927.“ In: Hella Tiedemann-Bartels (Hg.). *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften 3. Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main <sup>3</sup>1989, 71.
- Bouissac, Paul. *Circus and Culture*. Bloomington und London 1976.
- Conrad, Maren. „Das Computerspiel als performatives sekundäres semiotisches System – Theorie und Skizze eines Modellvorschlags.“ In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen – Theorien, Analysen, Praktiken des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, 43 – 67.
- Dumont, Agathe. „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Vom Wissenschaftlichen Diskurs zur poetischen Sprache.“ In: (Dies.). *Vertikalität, Schwere und Schwerkraft. Überlegungen über die Begriffe Vertikalität, Schwere und Schwerkraft in der professionellen Ausbildung zu Zirkusartisten. Statisches Trapez, Chinesischer Mast, Seil und Tuch*. 21-25. Online unter: <http://www.fedec.eu/file/351/download>. Abruf am 13.4.2017.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. „Emergenz“. In: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hgg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart <sup>2</sup>2014, 89-91.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Bd. 1. Das System der theatralischen Zeichen*. Tübingen 1983.
- Goudard, Philippe/Philippe Perrin. „Encadrement médical des arts du cirque en France“. In: *Espace aérien dans les pratiques gymniques. Actes des Journées Vanlerenberghe. Colloque international. 23-24 janvier 1990*. Lille 1991.



- Guy, Jean-Michel „Introduction“. In: Jean-Michel Guy (Hgg.). *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*. Paris 2001, 10-23.
- Horkheimer, Max und Theodor Adorno. „Kulturindustrie“. In: Dies. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 1969.
- Hurley, Erin. „The Multiple Bodies of Cirque du Soleil“. In: Louis Patrick Leroux/Charles Batson (Hgg.). *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016, 122-139.
- Leroux, Louis Patrick/Charles Batson (Hgg.). *Cirque Global. Quebecs Expanding Circus Boundaries*. Montréal 2016.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
- Neitzel, Britta. *Gespielte Geschichten. Struktur- und prozessanalytische Untersuchungen der Narrativität von Videospiele*. Weimar 2000.
- Nünning, Ansgar. „Repräsentation“. In: Ders. (Hgg.). *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart <sup>5</sup>2013, 649-650.
- Ryan, Marie-Laure. „Metaleptic Machines“. In: *Semiotica* 150.1/4, 2004, 439-469.
- Tait, Peta/Katie Lavers (Hgg.). *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016.
- Tait, Peta. *Circus bodies. cultural identity in aerial performance*. London 2005.
- Tait, Peta. „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“. In: Dies./Katie Lavers (Hgg.). *The Routledge Circus Studies Reader*. London 2016, 528-545.
- Wenzel, Peter. „Literarische Gattung“. In: Ansgar Nünning. *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart <sup>5</sup>2013, 244-245.

#### Internetquellen

- Acrobates – une histoire d’art et d’amitié ... [https://www.youtube.com/watch?v=3s3\\_fTjzRAE](https://www.youtube.com/watch?v=3s3_fTjzRAE) (Abruf 03.09.2018).
- Baßler, Mortiz. „Populärer Realismus“. <http://www.pop-zeitschrift.de/2012/10/23/popularer-realismusvon-moritz-basler23-10-2012/>, (Abruf 03.09.2018).
- Fedec. <http://www.fedec.eu/file/351/download>. (Abruf 03.09.2018).
- Franceinter. <http://www.franceinter.fr/blog-le-blog-de-vincent-josse-merci-fabrice>, (Abruf 03.09.2018).
- Les sept doigts de la Main. Mimi und Seb. <https://www.youtube.com/watch?v=ISFmWpexS5g>. (Abruf 03.09.2018).
- Lievens, Bauke. *Open letter to the circus. The need to redefine*. Etcetera. <http://www.et-cetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine> (Abruf 03.09.2018).

