

**(De-)Center. Zum *non-human turn* im Zeitgenössischen Zirkus**

Franziska Trapp

*The force of art is precisely that it is more than human. [Erin Manning]<sup>1</sup>*

In den letzten Jahrzehnten hat der *non-human turn*<sup>2</sup> Einzug in die Geisteswissenschaften gehalten. Er wird „als neue[s] Paradigma abendländischen Denkens“<sup>3</sup> verhandelt und umfasst eine Vielzahl an Strömungen, wie z.B. den Neuen Materialismus<sup>4</sup>, den Spekulativen Realismus<sup>5</sup>, die Animal Studies<sup>6</sup> oder den Posthumanismus<sup>7</sup>. Sie alle eint das Interesse, entgegen der Dominanz anthropozentrischer Perspektiven nicht-menschliche Entitäten, Prozesse,

---

<sup>1</sup> Manning, Erin: „Artfulness“, in: Grusin, Richard A. (Hg.), *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015, S. 65.

<sup>2</sup> Grusin, Richard A. (Hg.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015.

<sup>3</sup> Folkers, Andreas: „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“. in: Goll, Tobias/ Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. Münster 2013, S. 17–35, hier S. 17.

<sup>4</sup> Vgl. u.a. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007; Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010; Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham 2010.

<sup>5</sup> Vgl. u.a. Harman, Graham: *Speculative Realism. An Introduction*. Cambridge 2018; Bogost, Ian: *Posthumanities. Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minnesota 2012; Morton, Timothy: *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. London 2013.

<sup>6</sup> Vgl. u.a. Haraway, Donna Jeanne: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago 2003; Despret, Vinciane: *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?* Paris 2016.

<sup>7</sup> U.a. Haraway, Donna Jeanne: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York 2013; Hayles, Nancy Katherine: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. [Reprint.] Chicago 2010; Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?* 3. Aufl. Minneapolis 2011.

Handlungsfähigkeit und Performativität in den Mittelpunkt zu stellen. Wirft man einen Blick auf das zeitgenössische Zirkusstück *Fractales*<sup>8</sup> der Compagnie Libertivore, wird deutlich, dass dieses Umdenken keineswegs auf die akademische Welt beschränkt ist, sondern auch in (Interaktion mit) der künstlerischen Welt stattfindet – so auch in (Interaktion mit) der Welt des Zirkus.

Auf dem schwarzen Tanzboden ist ein kreisförmiges Areal zu sehen, das mit einem beigen Leinentuch bedeckt und von roten Linsen gerahmt wird. Von der Decke hängt die große hölzerne Wurzel eines Baumes, dessen Schatten seicht auf dem beigen Grund zu sehen sind. Im Halbdunkel bewegen drei weibliche und zwei männliche menschliche Akteure ihre Oberkörper langsam und gleichförmig. Im hinteren Teil des Runds beginnt ein dünner Leinenfaden sich scheinbar selbstständig in die Höhe zu bewegen. Der Faden wird zunehmend breiter, zum Seil, das über eine Stange zurück auf den Boden gelenkt wird. Artistin A greift das Seil. Als wolle sie es erklimmen, zieht sie es Stück für Stück gleichmäßig herunter. So erhebt sich auf der anderen Seite das in Falten gelegte Leinentuch und gibt nach und nach den Blick auf die darunter liegende dunkle Erde frei. Das Leinentuch formt ein breites Segel, vor dessen Hintergrund die vier Akteure ein Farnblatt einpflanzen. Die Artist\*innen verharren auf dem Teil des Leinentuchs, das noch auf dem Boden liegt, sodass die ziehenden Bewegungen der Artistin 1 auf der anderen Seite des Tuches dazu führen, dass diese das Tuch erklimmen kann. Sie beginnt eine Tuchakrobatik.

Die Sequenz beschreibt einen Ausschnitt aus dem zeitgenössischen Zirkusstück *Fractales* (Dauer 1:15 h), das unter der Regie von Fanny Soriano 2019 von der Compagnie Libertivore erstaufgeführt wurde. Es ist nach *Hêtre* (2015) und *Phasmes* (2017) das dritte Stück einer Reihe, in der die Compagnie die Frage nach dem Platz des Menschen in seiner (natürlichen) Mitwelt thematisiert. *Fractales* lässt sich in Anlehnung an Theresa May als „ecodramaturgy“ klassifizieren:

*Ecodramaturgy is theater and performance making that puts ecological reciprocity and community at the center of its theatrical and thematic intent. Ecodramaturgy carries with it new frames for thinking about theater and new approaches and challenges to making theater.*<sup>9</sup>

Mit seinem Fokus schreibt sich das Stück in den Diskurs rund um den *non-human turn* ein. Durch die Zirkus- und Tanzbewegungen, zwischen Hebungen und Luftakrobatik,

---

<sup>8</sup> *Fractales*, Regie: Fanny Soriano, Premiere: 22.01.2019, 3ème Biennale Internationale des Arts du Cirque/Le Merlan, Scène nationale de Marseille.

<sup>9</sup> Arons, Wendy/May, Theresa: „Introduction“, in: Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.), *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015, S. 4.

begleiten fünf menschliche Körper die langsame Metamorphose der Mitwelt, deren integraler Bestandteil sie sind.

Ziel des vorliegenden Artikels<sup>10</sup> ist es, in einem ersten Schritt anhand eines *close reading*<sup>11</sup> von *Fractales* exemplarisch herauszuarbeiten, welche Strategien im Zeitgenössischen Zirkus genutzt werden, um nicht-menschliche Prozesse, Handlungsfähigkeiten und Performativität in den Fokus zu nehmen. Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Analyse der Inszenierung der aktiven Partizipation nicht-menschlicher Kräfte. Wie verändert sich der Blick auf Zirkusperformances, wenn wir annehmen, dass *agency*<sup>12</sup> immer ein Effekt des Zusammenspiels von (menschlichen und nicht-menschlichen) Kräften ist? In einem zweiten Schritt gilt es zu fragen, welche Konsequenzen sich für die zirkuswissenschaftliche Analyse (als Kategorie der Theaterwissenschaft) aus dem Wandel im Zirkus und in den Geistes- und Kulturwissenschaften ergeben.

## **1 Human und non-human im (Zeitgenössischen) Zirkus**

Was Erin Manning in ihrem Artikel „Artfulness“<sup>13</sup> für Künste im Allgemeinen formuliert – „The force of art is precisely that it is more than human“<sup>14</sup> –, gilt insbesondere auch für den Zirkus. Zirkus ist more-than-human insofern, als jede Zirkusdisziplin (z.B. Jonglage, Objektmanipulation, Akrobatik, Seiltanz) grundlegend auf der Interaktion von menschlichen und nicht-menschlichen agents basiert. Als nicht-menschliche Handlungsträger werden in diesem Fall sowohl Objekte (z.B. Jonglagebälle), Technologien, Apparaturen (z.B. das Trapez) und Tiere als auch Kräfte (z.B. Schwerkraft) verstanden. Verbindung mit diesen nicht-menschlichen Entitäten ist die Ausführung der Zirkusdisziplinen überhaupt erst möglich. Die Definition von Zirkus als

---

<sup>10</sup> Dieser Artikel ist im Rahmen des von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsprojektes *Vom Anthropozentrismus zum Neuen Materialismus. Objekte und Apparaturen im Zirkus* entstanden.

<sup>11</sup> Methodische Grundlage bietet die text-kontext-orientierte Aufführungsanalyse, entwickelt und ausdifferenziert in Trapp, Franziska: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus. Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*. Berlin 2020.

<sup>12</sup> *Agency* ist ein zentraler Begriff im Diskurs rund um den *non-human turn*. Er wird von Theoretiker\*innen auf unterschiedliche Weise genutzt. Im Rahmen dieses Artikels wird er in Anlehnung an Karen Barad eingesetzt, die die nicht-menschlichen Aspekte von *agency* unterstreicht. „Crucially, agency is a matter of intra-acting; it is an enactment, not something that someone or something has. It cannot be designated as an attribute of subjects or objects (as they do not preexist as such). It is not an attribute whatsoever. Agency is ‘doing’ or ‘being’.“ Barad: *Meeting the Universe Halfway*, S. 178.

<sup>13</sup> Manning: „Artfulness“.

<sup>14</sup> Ebd., S. 65.

relationale Kunstform<sup>15</sup> fordert in ihrer Konsequenz aber eine Weiterentwicklung und partielle Revision etablierter Methoden der Aufführungsanalyse, in der Objekte nicht länger „unterproportional vertreten“<sup>16</sup> sind und „im Dienste der menschlichen Performer stehen“<sup>17</sup>, sondern nicht-menschliche Materialität als inhärent performativ eingeschlossen und Objekte als „key player“<sup>18</sup> betrachtet werden. Darüber hinaus gilt es zu fragen, was *Fractales* von anthropozentrischen Aufführungen unterscheidet.

Denn obwohl im Zirkus die Interaktion von menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern grundlegend ist, kann der Traditionelle Zirkus, der u.a. mithilfe einer babylonischen Programmstruktur, die die Elemente nach Schwierigkeitsgrad staffelt, und der Unterstreichung der Ästhetik des Risikos<sup>19</sup> durch Trommelwirbel und das dreimalige Misslingen von Tricks die außergewöhnlichen, heroischen Fähigkeiten des Menschen propagiert, als Sinnbild für den Anthropozentrismus gesehen werden. Er stellt also geradezu den Gegenpol zum beschriebenen *non-human turn* dar. Im Zeitgenössischen Zirkus, der seit Ende der neunziger Jahre Einzug in die internationale Kunst- und Theaterlandschaft hält<sup>20</sup>, und im Speziellen in *ecodramaturgical Performances* wie *Fractales*, sind wir in diesem Zusammenhang mit dem Paradox konfrontiert, dass die Beherrschung der Apparaturen die Voraussetzung ist, um eben jene Beherrschung zu problematisieren<sup>21</sup>. Wenn wir im Folgenden also davon ausgehen, dass *Fractales* als ökodramaturgisches Stück klassifiziert werden kann, steht nicht die tatsächliche Veränderung der Relation von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten im Vergleich zum Traditionellen Zirkus im Fokus, sondern vielmehr die Veränderung der Inszenierung dieser Relation, die die Rezipient\*innen zu einem Perspektivwechsel einlädt.<sup>22</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. Focquet, Vincent: *Withdrawal to a Humble Circus. Three Careful Dramaturgical Tactics*. Gent 2019, S. 8.

<sup>16</sup> Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Düren 2008, S. 43 f.

<sup>17</sup> Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne: „Introduction. Object Lessons“, in: Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*. Houndmills 2014, S. 1–17, hier S. 6.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Zur Ästhetik des Risikos vgl. Trapp: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus*; Tait, Peta: „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“, in: Tait, Peta/Lavers, Katie (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. New York/London 2016, S. 528–545.

<sup>20</sup> Zu den Merkmalen des Zeitgenössischen Zirkus in Abgrenzung zum Traditionellen Zirkus vgl. Trapp: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus*.

<sup>21</sup> Vgl. Lavers, Katie/Leroux, Louis Patrick/Burt, John (Hg.): *Contemporary Circus*. Abingdon 2019, S. 9.

<sup>22</sup> Dies gilt nicht nur für den Zirkus. Menschliche Handlungsfähigkeit, so argumentiert Bennett, basiert immer auf einem Netzwerk aus menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern: „There was

## 2 Inszenierungsstrategien nicht-menschlicher Akteure

Strategien, die im Zeitgenössischen Zirkus sowie in anderen performativen Künsten häufig genutzt werden, um das anthropozentrische *telos* zu unterlaufen, sind der Einsatz von (Haus-)Tieren<sup>23</sup>, die Fokussierung nicht-menschlicher Performer/Objekte<sup>24</sup>, die Nutzung der Natur als Aufführungsraum<sup>25</sup> oder die Anthropomorphisierung nicht-menschlicher Entitäten<sup>26</sup>. Diese Strategien werden in *Fractales* jedoch nicht genutzt. Mithilfe welcher Mittel unterstreicht die Performance also das Nicht-Menschliche?

### 2.1.1 Fraktale. Ähnlichkeiten zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten

Bereits der Titel *Fractales* schlägt einen konkreten Rahmen für die Rezeption des Stückes vor: die Suche nach Selbstähnlichkeiten. Fraktale sind natürlich erscheinende Muster, bei denen das Ganze seinen Einzelteilen gleicht. Sie werden in der Mathematik und in der Chemie als Erklärungsmodelle genutzt und finden sich auch in der Natur. Die klassischen Beispiele für natürliche Fraktale werden im Stück aufgegriffen: Bei der von der Decke hängenden Wurzel ist nicht ganz eindeutig, ob es sich um eine Wurzel oder nicht doch um einen Ast oder eine Baumkrone handelt. Hier wird mit der fraktalen Struktur von Bäumen (die Wurzel und der Baumzweig sehen aus wie ein verkleinerter Baum) gespielt. Die Verteilung der roten Linsen am Rande des auf der Mitte der Bühne platzierten Runds erinnert an die Struktur der fraktalen Küstenlinie. Die Interaktion mit dem natürlichen Fraktal Farn wird als integraler Bestandteil des Stücks – hier als Objekt/Apparatur der Disziplin

---

never a time when human agency was anything other than an interfolding network of humanity and nonhumanity; today this mingling has become harder to ignore.“ Bennett: *Vibrant matter*, S. 31.

<sup>23</sup> Vgl. z.B. Dray, Charlène: „Cie Hors Systèmes“, <http://www.horsystemes.com/accueil.html> (Zugriff am 21. Juni 2021); Decourtye, Camille/Trias, Blai Mateu: „Baro d’evel“, <https://barodevel.com/en/> (Zugriff am 21. Juni 2021); Cosquer, Morgan/de Matteis, Benjamin: „Cie Sacekripa“, <http://www.sacekripa.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021). Im Unterschied zu traditionellen Zirkusperformances werden in den genannten Performances undressierte Tiere eingesetzt, auf dessen Aktionen die menschlichen Akteur\*innen reagieren. Für die Tiere wird eine anregende Umgebung geschaffen, auf die diese reagieren (können). Die Rezipient\*innen verfolgen das Geschehen, das zu einem großen Teil unvorhersehbar bleibt.

<sup>24</sup> Vgl. z.B. Vogel, Julian: „China Series“, <https://julianvogel.ch/> (Zugriff am 21. Juni 2021).

<sup>25</sup> Claude, Quentin/Even, Marion/Manipoud, Gael: „La Migration – Cirque en paysage“, <http://lamigration.fr/> (Zugriff am 21. Juni 2021); Nielsen, Tristan/Bates, Eric: „Barcode Circus Company“, <https://www.barcodecircuscompany.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021). In diesen site-specific Performances wird die natürliche Umgebung (z.B. Wald, Meer) als inhärent performativ mit einbezogen. Natürliche Kräfte, wie z.B. Wind, werden als zentrales Mittel der Bedeutungskonstitution genutzt statt negiert.

<sup>26</sup> Hyde, Francesca: „Tank“, <https://vimeo.com/249978857> (Zugriff am 21. Juni 2021).

Objektmanipulation/Balance – eingesetzt. Der Faden, der sich im rechten hinteren Bühnenrand langsam nach oben bewegt, erinnert in seiner Struktur an Flachsfaser – die Auffaserung des Fadens (Fraktal) ist deutlich erkennbar. Auch die Bewegungen der Artist\*innen erfolgen nach dem Prinzip von Fraktalen. Die Bewegungsqualitäten ähneln einander (das Teil ähnelt dem Ganzen). Dabei bilden die Artist\*innen kein eigenes Fraktal, sondern Fraktale werden erst in Kombination mit den nicht-menschlichen Entitäten sichtbar: So reproduzieren die Bewegungen der Artist\*innen beispielsweise die fraktale Struktur des von der Decke hängenden Astes, dessen Verästelung wiederum als Schatten auf dem beigen Tuch erkennbar ist. Durch diese Strategie unterstreicht das Stück das Zusammenspiel von menschlichen und nicht-menschlichen Performer\*innen.

### **2.1.2 Materialität**

Eine weitere grundlegende Strategie der Performance ist die Fokussierung auf die Materialität der Körper, Apparaturen und Materialien. Alle Objekte weisen deutliche Oberflächenstrukturen auf, die ihre Haptik wahrnehmbar machen: die körnige Struktur der Linsen, die Leinen-Struktur des Tuches (im Unterschied zum ‚klassischen‘ elastischen, leicht glänzenden Vertikaltuch), die starke Verästelung des Baumes. Damit sind nicht nur die Materialien und Objekte als Fraktale identifizierbar, sondern gleichzeitig wird ein stärkerer Fokus auf die Objekte und Apparaturen und ihre Materialität gesetzt. Dies wird durch die Größe und Länge des eingesetzten (Vertikal-)Tuches noch unterstrichen. Darüber hinaus stammen die Farben des Bühnenbilds und der Kostümierung aus demselben natürlichen Farbschema: alle Kostüme, Tuch, Ast, Linsen, Erde sind in Erdtönen gehalten. Durch die Inszenierung von Parallelität wird das Augenmerk auf die Auflösung der Dichotomie zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Materie gelegt. Somit treten anthropozentrische Narrative in den Hintergrund.

### **2.1.3 Distributive Agency**

Wie aber ist das Zusammenspiel von menschlichen und nicht-menschlichen Performern gestaltet? Besonders auffällig ist diesbezüglich der spezifische Einsatz des ‚Vertikaltuchs‘, das in seiner Funktion sowohl als Teil des Bühnenbildes (Bodenbelag und Hintergrund) als auch als Element des Narrativs (Fraktal) und als klassische Apparatur (Vertikaltuch) fungiert. Es ist wesentlich an der Hervorbringung

von Räumlichkeit<sup>27</sup> beteiligt. Auf dem Boden liegend strukturiert es den ansonsten schwarzen Raum und gibt ihm Tiefe. Von der Decke hängend fungiert das immer dicker werdende Seil/Tuch als Vektor der Vertikalität, die durch den Kontrast des beigen Seils vor schwarzem Hintergrund noch verstärkt wird. In ausgebreiteter Form wird es als Schattenwand und Trennwand genutzt, die Dahinterliegendes sichtbar macht oder verdeckt.

Mit Blick auf die Zeichenfunktion<sup>28</sup> dient das Tuch als Marker der Materialität. Als Fraktal (Flachs/Leinen) steht es in direkter Relation zum Titel des Stücks und verweist durch seine Oberflächenstruktur und Farbe auf die Natur. In diesem Sinne dient es u.a. auch der Unterstreichung und Kontextualisierung der menschlichen Aktion. Erst in letzter, aber bedeutendster Funktion wird das Vertikaltuch als Zirkus-Apparatur genutzt. Dabei dient es jedoch nicht primär der Inszenierung außergewöhnlicher menschlicher Fähigkeiten während der Akrobatik, sondern vielmehr der Visualisierung des Zusammenspiels verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Akteur\*innen bei der Aktion (*distributive agency*<sup>29</sup>): Durch das spezifische Rigging<sup>30</sup> wird eine Unmittelbarkeit der Kräftewirkungen geschaffen. Mittels einer Stange an der Decke, über die das Tuch gelegt ist, werden die Kräfte, die auf das Tuch wirken, umgelenkt. Dadurch wird zwar die Zugrichtung beeinflusst, die Zugkraft bleibt jedoch unverändert, d.h. sie ist (unter Vernachlässigung von Reibung) 1:1 und unmittelbar. Alternativ hätte man zusätzlich eine lose Rolle einfügen können, um die Last nach dem Prinzip des Flaschenzugs z.B. mit halbem Kraftaufwand zu heben. Durch die (bewusste und sichtbare) Nutzung einer einzigen Stange (gleich feste Rolle, um den physikalischen Ausdruck zu verwenden) wird der Fokus unmittelbar auf die Kräfte, die bei der Tuchakrobatik wirken, gelegt: Es bedarf vierer Akteur\*innen am Boden, um die

---

<sup>27</sup> vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Dinge“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Mathias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart 2014, S. 73–76, S. 73.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 75.

<sup>29</sup> „A theory of distributed agency, in contrast, does not posit a subject as the root cause of an effect. There are instead a swarm of vitalities at play.“ Bennett: *Vibrant matter*, S. 31 f.

<sup>30</sup> Der Begriff ‚Rigging‘ beschreibt die spezifische Aufhängung der Apparatur. Beim Aerial Rigging werden die Seiltechniken verschiedener Disziplinen kombiniert und Materialien und Techniken aus z.B. dem Veranstaltungsrigging, dem Segeln und dem Baumklettern übernommen.

Kraft, die die Artistin beim *unwinding drop*<sup>31</sup> generiert, abzufangen (4× Körpergewicht; 240kg; 2,7 N/kg).<sup>32</sup> Das spezifische Rigging visualisiert den Einfluss der Schwerkraft.

#### 2.1.4 Zyklen

Zentrale Charakteristik des Stückes ist, dass die nicht-menschlichen und menschlichen Akteur\*innen zu keinem Zeitpunkt ausschließlich einer der oben beschriebenen Funktionen dienen. So inszeniert die Performance einen Zyklus. Dieser Eindruck wird durch den Einsatz von metadiskursiven Strategien verstärkt. Auf der rechteckigen Bühne formt das Tuch ein Rund, das an das emblematische Rund der Zirkusmanege erinnert. Damit wird die Zugehörigkeit des Stückes zur Kunstform Zirkus explizit markiert.<sup>33</sup> Diese metadiskursive Strategie ist nicht als Hommage an den Zirkus zu verstehen, sondern dient der Bedeutungskonstitution des Stückes: Das Rund, das zwar nicht mit Sägespänen, aber doch mit grobkörnigen Linsen ausgelegt ist, verweist *erstens* auf die Anfänge der Institution des Zirkus und sein ursprünglich zentrales Merkmal: die Interaktion von Mensch und Tier. Aufgrund der Longearbeit mit Pferden weist die Manege des Traditionellen Zirkus seit Philipp Astley (1769) eine runde Form auf. *Zweitens* dient die Markierung der Unterstreichung der Ästhetik des Risikos, d.h. der Manifestation des Glaubens daran, dass Zirkus per se risikoreich sei. Diese Strategie führt dazu, dass *Fractales* einen hohen Grad an Emergenz, d.h. Unvorhersehbarkeit, aufweist, welche die Phänomenalität der Aufführung unterstreicht. Wir verfolgen somit gleichzeitig die Narration (Zusammenspiel von menschlichen und nicht-menschlichen Handlungsträgern) und sorgen uns um die bzw. fühlen mit der Artistin (dem Menschen) selbst.<sup>34</sup> Darüber hinaus wird das Risiko real inszeniert: Das Leben der Luftakrobat\*in liegt buchstäblich in der Hand ihrer vier Kolleg\*innen. Aufgrund des spezifischen Riggings würde ein Loslassen des Tuches unmittelbar zum Fall der Artistin führen. *Drittens* dient der Einsatz des Kreises, der sich nicht nur im Bühnenbild findet, sondern durch die Bewegungen (Laufen im Rund, spiralförmige Aktionen) wiederholt wird, als zentrales Element der Narration: Der

---

<sup>31</sup> „The movements performed by aerial acrobats can be classified into one of the six categories: fall, tempo, large swinging/rotation, spin, acrobatic and combination. During a fall, the artist intentionally lets himself fall knowing that the rig will catch him by one of his body parts. There are two kinds of falls: free fall and unwinding fall.“ Cossin, Marion/Ross, Annie/Gosselin, Frédéric P.: „Making single-point aerial circus disciplines safer“, in: *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part P: Journal of Sports Engineering and Technology* 231 (2017), H. 4, S. 362–373, hier S. 364.

<sup>32</sup> Zu den Kräftewirkungen in Aerial Performances vgl. ebd.

<sup>33</sup> Zum Metadiskurs im Zeitgenössischen Zirkus vgl. Trapp: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus*.

<sup>34</sup> Zur Vertiefung s. ebd.



Fokus wird auf (natürliche) Zyklen gelegt. Der Zirkus (v. latein. *circus*, ‚Kreis‘) wird in diesem Zusammenhang also als Metapher genutzt.

### 3 Fazit. Zirkus als Wahrnehmungsapparatur

Durch den Fokus auf die Ähnlichkeit von menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten, die Unterstreichung von Materialität, die Markierung von *distributive agency* mithilfe eines spezifischen Riggings und durch metazirkensische Strategien provoziert das zeitgenössische Zirkusstück *Fractales* eine spezifische nicht-anthropozentrische Rezeption. Es fordert uns heraus, unser Denken auf Wesen, Dinge und Objekte, die zuvor als aktive Handlungsträger ignoriert wurden, auszuweiten und jede a priori ontologische Annahme menschlicher Überlegenheit zu verneinen. Damit ist aber nicht nur eine Entwicklung von einem anthropozentrischen zu einem neu-materialistischen Zirkus erkennbar, sondern auch ein Wandel im Selbstverständnis des Zirkus. Während der Traditionelle Zirkus die außergewöhnlichen Fähigkeiten und die Macht des Menschen – insbesondere zur Zeit der industriellen Revolution als Hochphase des Anthropozentrismus und des Zirkus – zelebrierte, liegt zeitgenössischen – insbesondere ökodramaturgischen – Zirkusstücken ein Selbstverständnis als kritische, politische Kunst zugrunde<sup>35</sup>. In diesem Zusammenhang wird der Zirkus (wie auch Theaterformen, die sich dem *non-human turn* widmen) als ein Mittel verstanden, mithilfe dessen sich verschiedene zukünftige Welten aufzeigen lassen<sup>36</sup>, um zu einem ökologischen Umdenken anzuregen<sup>37</sup>. In diesem Verständnis fungiert der zeitgenössische Zirkus in Anlehnung an Maaïke Bleeker als Wahrnehmungsapparatur<sup>38</sup>, anhand derer eine Sensibilität für *non-human agency* und ein Wandel der Perspektive auf die Welt entwickelt werden kann. *Fractales* lädt uns zu einem heuristischen Experiment ein, das nicht nur die Rezeption des Stückes

---

<sup>35</sup> Zur Differenz zwischen dem Traditionellen, Neuen und Zeitgenössischen Zirkus in diesem Hinblick vgl. ebd.

<sup>36</sup> Vgl. Lavery, Carl: „Introduction: performance and ecology – what can theatre do?“, in: *Green Letters* 20 (2016), H. 3, S. 229–236, hier S. 233.

<sup>37</sup> „An ecodramaturgical approach will ask how theater and performance might shock us into recognition of the inescapable interdependencies and shared contingencies between our species and the millions of micro- and macro-organisms with which we share both a gene pool and a planetary ecosystem.“ Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015, S. 6.

<sup>38</sup> In Rückgriff auf Barad argumentiert Bleeker für ein Verständnis von Kunstwerken als Wahrnehmungsapparaturen (*thought-apparatuses*). Bleeker, Maaïke: *Spectators Called to Thought. Theatrical Performance as Thought Apparatus*. Öffentlicher Vortrag am 26.1.2021 im Rahmen der Ringvorlesung *Visual Poetics Invites. Nonhuman Performativity: Theories, Practices, Methodologies*. Universität Antwerpen.

selbst betrifft, sondern das Sehen von Aufführungen und die wissenschaftliche Analyse derselben im Allgemeinen hinterfragt: Wie verändert sich unser Blick und zu welchen neuen Resultaten gelangen wir in der Analyse von Aufführungen, wenn wir von einer *agency* der Objekte und Apparaturen ausgehen?

---

## Referenzen

- Arons, Wendy/May, Theresa: „Introduction“, in: Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.), *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015, S. 1-10.
- Arons, Wendy/May, Theresa (Hg.): *Readings in Performance and Ecology*. Basingstoke 2015.
- Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007.
- Bennett, Jane: *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010.
- Bleeker, Maaïke: *Spectators Called to Thought. Theatrical Performance as Thought Apparatus*. Öffentlicher Vortrag am 26.1.2021 im Rahmen der Ringvorlesung Visual Poetics Invites. Nonhuman Performativity: Theories, Practices, Methodologies. Universität Antwerpen.
- Bogost, Ian: *Posthumanities. Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minnesota 2012.
- Claude, Quentin/Even, Marion/Manipoud, Gael: „La Migration – Cirque en paysage“, <http://lamigration.fr/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Coole, Diana H./Frost, Samantha (Hg.): *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham 2010.
- Cosquer, Morgan/de Matteis, Benjamin: „Cie Sacekripa“, <http://www.sacekripa.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Cossin, Marion/Ross, Annie/Gosselin, Frédéric P.: „Making single-point aerial circus disciplines safer“, in: *Proceedings of the Institution of Mechanical Engineers, Part P: Journal of Sports Engineering and Technology* 231 (2017), H. 4, S. 362–373.
- Decourtye, Camille/Trias, Blaï Mateu: „Baro d’evel“, <https://barodevel.com/en/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Despret, Vinciane: *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?* Paris 2016.
- Dray, Charlène: „Cie Hors Systèmes“, <http://www.horsystemes.com/accueil.html> (Zugriff am 21. Juni 2021).

- Fischer-Lichte, Erika: „Dinge“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Mathias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart 2014, S. 73–76.
- Focquet, Vincent: *Withdrawal to a Humble Circus. Three Careful Dramaturgical Tactics*. Gent 2019.
- Folkers, Andreas: „Was ist neu am neuen Materialismus? Von der Praxis zum Ereignis“. in: Goll, Tobias/ Keil, Daniel/Telios, Thomas (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*. Münster 2013, S. 17–35.
- Grusin, Richard A. (Hg.): *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015.
- Haraway, Donna Jeanne: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago 2003.
- Haraway, Donna Jeanne: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York 2013.
- Harman, Graham: *Speculative Realism. An Introduction*. Cambridge 2018.
- Hayles, Nancy Katherine: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. [Reprint.] Chicago 2010.
- Hyde, Francesca: „Tank“, <https://vimeo.com/249978857> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Lavers, Katie/Leroux, Louis Patrick/Burt, John (Hg.): *Contemporary Circus*. Abingdon 2019.
- Lavery, Carl: „Introduction: performance and ecology – what can theatre do?“, in: *Green Letters* 20 (2016), H. 3, S. 229–236.
- Loch, Kathi: *Dinge auf der Bühne. Entwurf und Anwendung einer Ästhetik der unbelebten Objekte im theatralen Raum*. Düren 2008.
- Manning, Erin: „Artfulness“, in: Grusin, Richard A. (Hg.), *The Nonhuman Turn*. Minneapolis 2015, S. 45-80.
- Morton, Timothy: *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. London 2013.
- Nielsen, Tristan/Bates, Eric: „Barcode Circus Company“, <https://www.barcodecircuscompany.com/> (Zugriff am 21. Juni 2021).
- Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne: „Introduction. Object Lessons“, in: Schweitzer, Marlis/Zerdy, Joanne (Hg.), *Performing Objects and Theatrical Things*. Houndmills 2014, S. 1–17.

- Tait, Peta: „Risk, Danger and Other Paradoxes in Circus and Circus Oz Parody“, in: Tait, Peta/Lavers, Katie (Hg.), *The Routledge Circus Studies Reader*. New York/London 2016, S. 528–545.
- Trapp, Franziska: *Lektüren des Zeitgenössischen Zirkus. Ein Modell zur text-kontext-orientierten Aufführungsanalyse*. Berlin 2020.
- Vogel, Julian: „China Series“, <https://julianvogel.ch/> (Zugriff am 21.Juni 2021).
- Wolfe, Cary: *What Is Posthumanism?* 3. Aufl. Minneapolis 2011.

Trapp, Franziska (2022): „(De-)Center. Zum non-human turn im Zeitgenössischen Zirkus“, in: Beate Hochholdingger-Reiterer, Annemarie Matzke, Nikolaus Müller-Schöll, Sandra Umathum (Hg.): *Zwischenstand: Was heißt es, sich im Forschungsfeld Theaterwissenschaft zu orientieren?* (= *Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, Jg. 2022 / Vol. 9 / Ausg. 1), S. 114-126, DOI 10.21248/thewis.9.2022.115, CC BY 4.0.