

PÄDAGOGISCHES HANDBUCH

# VERTIKALITÄT, SCHWERE UND SCHWERKRAFT

ÜBERLEGUNGEN ÜBER DIE BEGRIFFE VERTIKALITÄT, SCHWERE UND  
SCHWERKRAFT IN DER PROFESSIONELLEN AUSBILDUNG ZU ZIRKUSARTISTINEN

STATISCHES TRAPEZ, CHINESISCHER MAST, SEIL UND TUCH



03 **DAS PROJEKT INTENTS - ÜBERLICK**

07 **VORWORT**

11 **EINFÜHRUNG**

# 01

13 **WORÜBER SPRECHEN WIR?**

15 **Vielfalt an Definitionen...**

15 Ansichten über Vertikalität, Schwere und Schwerkraft

18 Vertikalität und Schwerkraft, ein paar Worte zur Biomechnik

21 **Vertikalität, Schwere und Schwerkraft:  
vom wissenschaftlichen Diskurs bis zur poetischen Sprache**

21 Kleine Geschichte über die durch die Schwerkraft  
bedingten Herausforderungen

22 Die Schwerkraft, Freund oder Feind des Akrobaten?

23 Zum Trick...

23 ... zum Hang

24 Neue Orientierungspunkte

24 Das Gefühl der Leere

# 02

27 **METHODEN UND ERFAHRUNGEN**

29 **Räume, Schwellen, Übergänge:  
vom Boden auf das Gerät**

30 Eine Verbindung zwischen Boden und Gerät beibehalten

31 Sich seine Räume in der Arbeit mit der Vertikalität finden

31 Gleichgewicht, Reibung, Spannung

37 **Tempo, Musikalitäten, Gewichte und Hänge:  
seinen Rythmus finden**

37 Das Gewicht und der Trick

39 Der Hang

41 Das Tempo

42 Die Musikalität

47 **Von der Angst vor der Leere bis zur Risikobereitschaft**

47 Die Angst vor der Leere

48 Die Risikobereitschaft: zwischen Technik und Kreativität

51 Das Umgehen mit dem Schmerz

55 **Einen vertikalen Stil entwickeln:  
technisches und kreatives Lernen verbinden**

55 Über die kreative Sprache

57 Beispiel eines pädagogischen Programmes

57 Die Anweisungen verschieben

62 **SCHLUSSFOLGERUNG**

66 **ANHANG**

67 **Literaturverzeichnis**

69 **Kurzbiografien der ReferentInnen**

**PÄDAGOGISCHES HANDBUCH**

# **VERTIKALITÄT, SCHWERE UND SCHWERKRAFT**

**ÜBERLEGUNGEN ÜBER DIE BEGRIFFE VERTIKALITÄT, SCHWERE UND  
SCHWERKRAFT IN DER PROFESSIONELLEN AUSBILDUNG ZU ZIRKUSARTISTINNEN**

STATISCHES TRAPEZ, CHINESISCHER MAST, SEIL UND TUCH

AUTORIN: **AGATHE DUMONT**



# Das Projekt INTENTS

## Überblick

Das Projekt INTENTS ist aus dem Bedürfnis und dem Willen heraus entstanden, die Ausbildung zu ZirkusartistInnen zu strukturieren, mit pädagogischen Hilfsmitteln auszustatten und professioneller zu gestalten. Es sollen gezielt Antworten auf die Bedürfnisse und Fragen der ArtistiklehrerInnen geliefert werden.



### VORGESCHICHTE

Der FEDEC hat 2011 eine Befragung (SAVOIRS00) der LehrerInnen durchgeführt, die einen Mangel an geeigneten pädagogischen Instrumenten aufgezeigt hat, sowie die Notwendigkeit unsere Methodologien im Bereich beruflicher Erstausbildung und Weiterbildung für ArtistiklehrerInnen zu strukturieren. Hinzu kam das Bedürfnis, das Berufsbild zu definieren und sich auf europäischer Ebene für einen Wissensaustausch über Weiterbildung zu treffen. Gemeinsames Anliegen war es, Lernziele zu definieren, der Vertiefung der Lehrerkompetenzen einen Rahmen zu geben und gemeinsame, mehrsprachige und für alle frei zugängliche pädagogische Tools zu schaffen. Das Projekt ist auch deshalb besonders wichtig, weil wir uns an einem besonderen Zeitpunkt in der Geschichte der Artistikausbildung befinden: Ein Generationenwechsel im Berufstand steht bevor.

Aus diesen Bedürfnissen heraus entstanden das **Projekt INTENTS** und seine drei Hauptsäulen: die Definition des Lehrerberufes (SAVOIRS01), die Struktur und Organisation der Weiterbildungsseminare und die Herausgabe gemeinsamer pädagogischer Tools. Dieses Lehrbuch ist das Ergebnis von Diskussionen, Debatten und Lehreinheiten, die während des ersten Seminars „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ vom 30. März bis zum 3. April 2015 in der ENACR stattgefunden haben.

Diese Weiterbildungsseminare verfolgen einen innovativen Ansatz: Sie sind transdisziplinär, thematisch, international, berufs- und generationsübergreifend. Unsere transdisziplinären INTENTS-Weiterbildungen folgen auf ein Programm monodisziplinärer Weiterbildungen und beschäftigen sich mit transversalen Themen, die das Entwickeln neuer pädagogischer und didaktischer Methoden fördern und die bereichernden Grundlagen für den Unterricht nicht nur einer Disziplin, sondern aller Disziplinen darstellen sollen. Diese Seminare wurden ins Leben gerufen, da festgestellt wurde, dass sich Ausbildung und kreatives Schaffen weiterentwickeln und durch kollektive sowie individuelle Entwicklungen anreichern. Das Projekt ist das Ergebnis des Bemühens um eine Weiterbildungsstruktur und um pädagogische Tools, das von dem FEDEC im Rahmen des Projektes European Pedagogical Exchanges (EPE) Leonardo Da Vinci 2005-2007 begonnen und durch Eigenmittel von 2010 bis 2012 weitergeführt wurde. Ziel war es, über Modellseminare für Weiterbildungen zu verfügen, die das Konkretisieren neuer Denkanstöße ermöglichen sollten, sowie einen Unterricht, der sich auf das Erforschen von Empfindungen stützt. Die Stärke des Verbandsnetzwerkes FEDEC ist, das Wissen der pädagogischen Teams und Schulen anzuerkennen und zu bündeln: durch das Organisieren von Treffen, Diskussionen, durch einen Austausch über Ausbildungsmethoden und das

Entwickeln einer gemeinsamen Sprache, was notwendige Initiativen sind, um die Pädagogik und die Künste im Wandel zu begleiten. Der berufsübergreifende Ansatz oder die Öffnung zu anderen Berufsarten und Profilen (Künstler, Forscher, Physiotherapeuten, Psychologen, Sicherheitsexperten, Geräteingenieure) bietet uns eine Vielzahl von Gesichtspunkten, Erfahrungen und Gutachten.

Die Lehrerfortbildung ist eine der Voraussetzungen für eine umfangreiche und erweiterbare Erstausbildung der Studenten. Die ArtistiklehrerInnen sollen nämlich über den einfachen Praxisaustausch zwischen Professionellen hinaus die pädagogischen und künstlerischen Innovationen ihrer Disziplinen zur Geltung bringen, um ihre eigenen beruflichen Kompetenzen weiter auszubauen und dadurch auch jene ihrer Studenten.

Das neue Programm des Weiterbildungsseminars ist darauf bedacht, die technische und die künstlerische Komponente als ein gemeinsames Ganzes zu betrachten, um über die Trickabbildungen und Lernniveaus des letzten Handbuches der FEDEC hinauszugehen.

## INTENTS 2014-2017

Das Projekt wurde vor 6 Jahren begonnen und hat 2014 als ein innovativer Partner im Bereich berufliche Weiterbildung die Unterstützung von dem europäischen Programm Erasmus+ erhalten. Das dreijährige Projekt wird erlauben, eine Reihe von pädagogischen Tools, Weiterbildungen, Publikationen und Veranstaltungen anzubieten. Es wird ermöglichen, sich für das Wissen, die Strukturierung und die Anerkennung des Berufes ArtistiklehrerIn einzusetzen.

Die Hauptziele sind:

- die Definition eines europäischen Berufsprofils der ArtistiklehrerInnen
- die Aktualisierung der Kompetenzen durch die thematischen Weiterbildungsseminare
- das Entwickeln von innovativen pädagogischen Tools für die Erstaus- und Weiterbildung
- das Engagement für eine bessere Anerkennung des Berufsstandes
- das Verstärken der Zusammenarbeit der Partner im Aus- und Weiterbildungsbereich.

The main activities are:

- das Organisieren von 3 Modellseminaren für die Weiterbildung
- in Anlehnung an diese das Verfassen von 3 pädagogischen Leitfäden
- das Verfassen von 2 Publikationen:
  - SAVOIRS01: Kompetenzenkatalog oder das europäische Berufsprofil der ArtistiklehrerInnen
  - Musterprogramm für die Weiterbildung: Weiterbildungsplanung und -struktur of professional development

◇ Die Lehrerfortbildung ist eine der Voraussetzungen für eine umfangreiche und erweiterbare Erstausbildung der Studenten.  
◇ Die ArtistiklehrerInnen sollen nämlich über den einfachen Praxisaustausch zwischen Professionellen hinaus die pädagogischen und künstlerischen Innovationen ihrer Disziplinen zur Geltung bringen, um ihre eigenen beruflichen Kompetenzen weiter auszubauen und dadurch auch jene ihrer Studenten.

Für eine erfolgreiche Umsetzung des Projektes haben der Verband der französischen Zirkusschulen (FFEC) und der Europäische Verband professioneller Zirkusschulen (FEDEC) ihre Kompetenzen, sowie ihr Fachwissen über Ausbildung und Definition des Berufsstandes gebündelt, das sie sich in den Projekten EPE, CATE und PEYC angeeignet haben. Durch das Projekt INTENTS setzen die beiden Verbände ihren Dialog über die Kohärenz und die Abstimmung der Studiengänge und der Ausbildungsangebote fort. Das Projekt führt 33 offizielle Partner aus 12 verschiedenen Ländern zusammen, darunter befinden sich 2 Verbände, 2 Forschungseinrichtungen und 29 Zirkusschulen (Sekundar-, Berufs-, Vorbereitungs- und Hochschulen). Das Projekt kann sich auf die Unterstützung folgender Einrichtungen stützen: dem gesamten Netzwerk des FFEC, 145 Zirkusschulen und Partnern (Nationale Vereinigung für Zirkuskünste (GNAC), Verbands- und Vereinskordinierung für Kultur und Kommunikation (COFAC), Gewerkschaft für artistische Compagnien und Zirkusse (SCC)), dem Netzwerk des FEDEC, 6 nationalen Zirkusschulnetzen, 5 Organisationen für die Förderung der Zirkuskünste, 2 europäischen Netzen, 2 Ressourcen- und Informationszentren, 1 Künstlergewerkschaft und 2 Circostrada-Partnernetzwerken (das Netzwerk für berufliche Strukturen, das sich für die Entwicklung und die Strukturierung der Zirkuskünste und Straßenkünste in Europa und anderswo einsetzt, und das europäische Netzwerk für Freizeitzirkusschulen (European Youth Circus Organisation)).





# Vorwort

Von **Anne Morin**, pädagogische Leiterin des Weiterbildungsseminars „Statisches Trapez, Chinesischer Mast, Seil und Tuch - Überlegungen über die Begriffe Vertikalität, Schwere und Schwerkraft in der Berufsausbildung der Zirkuskünste“.

## **DAS PROJEKT INTENTS: DREI LAUFENDE ARBEITEN**

Bei der ersten internen Konferenz des FEDEC, die 2010 am Rande der Generalversammlung von Barcelona stattfand, hat die Arbeitsgruppe Nr. 2 des FEDEC, die an dem Weiterbildungsangebot und der Definition des Lehrerberufes der Zirkuskünste arbeitet, die Notwendigkeit eines transversalen Ansatzes in der Pädagogik der Zirkuskünste festgestellt, sowie das Bedürfnis, über verschiedene Lehransätze zu verfügen.

Nach der Publikation von SAVOIRS00, einem Denkanstoß über Lehrerkompetenzen, hat sich herausgestellt, dass das Hinzuziehen des Fachwissens von Experten und Forschern notwendig war, um die Arbeit über die Kompetenzen und die Arbeitssituationen zu vertiefen, die sich auf die Besuche und Beobachtungen von ungefähr fünfzehn Schulen und auf die Berichte repräsentativer LehrerInnen stützt.

## **EIN WEITERBILDUNGSSEMINAR DER NEUEN GENERATION**

### **Ziel des Seminars**

– Die Weiterbildung und der Gedankenaustausch zwischen den TeilnehmerInnen: Das Ziel dieses Treffens war, sich als LehrerInnen Fragen zu stellen und zwar aus dem Blickwinkel und den Erfahrungen der ReferentInnen heraus. Dieser Austausch zwischen Personen des gleichen Berufes über Zweifel, Verantwortungen, Ängste und Erfolge soll den Unterricht verbessern, neue Denkweisen eröffnen und Lehrmethoden oder pädagogische Hilfsmittel suchen, um den Studenten auf der Suche nach einer eigenen Sprache zu helfen. Außerdem soll dies eine Möglichkeit darstellen, diese Fragestellungen den pädagogischen Teams der Schulen mitteilen zu können und die Mitglieder des Netzwerkes durch das Begünstigen von Mobilität besser kennenzulernen.

- Die Ausarbeitung eines pädagogischen Tools: Dank dieser Überlegungen und Diskussionen sollen Hinweise vorgeschlagen werden, die der Ausarbeitung eines pädagogischen Werks für den Lehrkörper dienen sollen. Das hier vorliegende Handbuch entstand aus den Präsentationen der ReferentInnen, der vorgestellten Themen und Praktiken, sowie der Diskussionen und Überlegungen der TeilnehmerInnen. Es ist nicht einfach nur ein umfassender Bericht dieses Treffens, das in Rosny-sous-Bois in Frankreich stattgefunden hat, sondern soll offene Fragen stellen und lädt ein, die berufliche Praxis neu zu überdenken.
- Die Auswertung der Forscher: Das Seminar zu beobachten und auszuwerten, soll dazu beitragen, zukünftige Weiterbildungen zu optimieren, die transversale, transnationale und berufsübergreifende Komponente besser zu definieren und ein Musterfortbildungsprogramm für jene Schulen zu verfassen, die den Fortbildungsplan für LehrerInnen ausbauen und weiterentwickeln wollen.

### **Workshops**

Die Weiterbildung dauerte fünf ganze Tage. Die ersten vier Tage waren folgendermaßen aufgebaut:

- eine theoretische und/oder praktische Präsentation am Vormittag mit anschließendem Austausch zwischen ReferentIn und TeilnehmerInnen
- Aufteilung in 6er-Gruppen, Arbeiten an zwei Problemstellungen, die von der pädagogischen Leiterin vorgeschlagen werden
- Wiedergabe des Diskussionsergebnisses einer jeden Gruppe durch einen vor der Gruppenarbeit ernannten Gruppensprecher
- Diskussion im Plenum mit allen Gruppen in Form einer Roundtable-Diskussion
- Verfassen einer kurzen individuellen Tagesbilanz

Am fünften Tag :

- Gruppenarbeit für die Wochenauswertung und deren Zusammenlegung
- Wochenbilanz, erster Teil der Auswertung der Weiterbildung durch Vincent Grosstephan (Experte des Cérep)

Ein Seminar unter Kollegen ist immer eine große Herausforderung, aufgrund des Gedankenreichtums und seiner Vielseitigkeit, es gilt die richtigen Worte zu finden, die treffenden Fragen zu stellen und vor allem zu vermeiden, dass der Enthusiasmus nicht von dem Hauptthema abgleiten lässt.

Es war eine besonders wertvolle Erfahrung, von der auch ich persönlich sehr viel gelernt habe. Das Feedback der TeilnehmerInnen hat gezeigt, dass ihnen diese Woche ermöglicht hat, ihre Unterrichtsmethoden zu überdenken und über ihre Rolle und Vorgehensweise als LehrerInnen nachzudenken.

Durch die ersten beiden Beiträge von Roberto Magro (*La Central del Circ*, Barcelona, Spanien) und Clare Anderson (*National Center for Circus Arts*, London, Vereinigtes Königreich) konnten wir zwei innovative Arbeitsmethoden entdecken.

Roberto Magro schlägt ein kreatives Training vor, rund um den Raum, den Rhythmus, die Ebenen, die Körperausrichtung, die Intensität der Bewegung und die organische Bewegungskontinuität und -freiheit vom Boden auf die Geräte.

Clare Anderson stellt uns eine Arbeit über das Verständnis der physikalischen Bewegungsgrundlagen auf Geräten, über die Gewichtsverlagerung, die Reibung, die Spannung, das Gleichgewicht, das Tempo und den Hang vor.

Wir stellten fest, dass sich diese neuen Ansichten überlappen und dass wir nicht mehr von Tricks, sondern von Bewegungen auf Geräten sprechen.

Marie-Céline Daubagna (*Le Lido*, Toulouse, Frankreich) vertritt einen anderen Ansatz der pädagogischen und künstlerischen Betreuung des Studenten. Sie spricht von der Wichtigkeit des Stils und dem Empfinden im Stil und Aufbau, von der Wichtigkeit, Empfindungen in Worte zu fassen, von

Ehrlichkeit und von Originalität, sowie von einem Feedback, das kein Urteil ist, von der Koordination unter LehrerInnen und von dem Annehmen von Zweifeln, Fehlern und Ängsten.

Chloé Moglia (Künstlerin und künstlerische Leiterin der Compagnie *Rhizome*) erzählt, wie sie ihr Training neu erfunden hat, beeinflusst durch Kampfsport, Atem, Körperbewusstsein, Spannung und Aufmerksamkeit, Loslassen und Halten, Atmung, sowie die Wichtigkeit eines wahren Fokus im Raum.

Sie unterstreicht die Notwendigkeit der physischen Vorbereitung, ohne dabei das Empfinden (die Menschlichkeit) und die soziale Kompetenz zu verlieren. Sie spricht über die Gefahr der zu früh forcierten Suche nach Individualität und über die Wichtigkeit, ein besonderes Augenmerk auf den Umgang des Studenten mit dem Schmerz zu haben.

Die Welt verändert sich fortlaufend und so auch die Zirkuskünste. Jedes Jahr sind wir mit neuen Studenten konfrontiert, sie verändern sich und fordern uns heraus.

Unsere Aufgabe als LehrerInnen ist es, uns an diese Veränderungen anzupassen und uns stets fortzubilden, um besser lehren zu können. Dies war das Ziel dieses Seminars.

Die Arbeitsmethoden variieren je nach Person, Background, Schule und Land und hängen von kulturellen, menschlichen, wirtschaftlichen und politischen Umständen ab.

Dieses europäische Treffen hat einen bereichernden Austausch ermöglicht. Auch unser Umgang mit den StudentInnen unterliegt einem ständigen Wandel.

Die innovativen Arbeitsmethoden, die uns vorgestellt wurden und über die diskutiert wurden, haben uns von den Tricks entfernt und haben die Bewegungsgrundlagen in den Mittelpunkt gerückt. Sie stellen unsere bisherigen Methoden in Frage. Zwei von ihnen haben folgende Frage aufgeworfen: Wie und wann soll die Originalität aus dem zukünftigen Künstler hervorgehoben werden? Und sie haben uns über Themen nachdenken lassen, mit denen wir jeden Tag konfrontiert sind, über die aber kaum gesprochen wird: über die Angst (und Ängste), den Schmerz.





◇ Jeder der vier ReferentInnen schlägt eine „Eingangstür“  
◇ in die Bewegung vor, die an jeden Studenten angepasst  
◇ wird oder werden kann, sowie verschiedene Möglichkeiten,  
◇ den Einsatz des Körpers auf den luftakrobatischen Geräten  
◇ zu interpretieren und vor allem zu spüren

# Einführung

Das *INTENTS*-Seminar „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ schlägt einen interdisziplinären und transversalen pädagogischen Ansatz vor. Durch das Zusammentreffen von LehrerInnen und ReferentInnen verschiedener Länder, Schulen und Methoden wollte man einen Kompetenzaustausch ermöglichen, gemeinsame Überlegung anstellen und bisher verwendete Methoden hinterfragen.

Die vier ReferentInnen – Roberto Magro (*La Central del Circ*, Barcelona, Spanien), Clare Anderson (*National Center for Circus Arts*, London, Vereinigtes Königreich), Marie-Céline Daubagna (*Le Lido*, Toulouse, Frankreich) und Chloé Moglia (Künstlerin und künstlerische Leiterin der Compagnie *Rhizome*) – schlagen vor, sich mit der Vertikalität, der Schwere und der Schwerkraft über die Sprache der Luftakrobatik zu beschäftigen, indem sie sich auf ihre eigenen praktischen Erfahrungen stützen. Es sollen pädagogische Tools, Denkstöße geliefert werden, die anschließend vom Körper erkundet werden sollen und zwar im Rahmen eines ganz individuell auszulebenden Übertragungsprozesses. Das Handbuch berichtet von den Erfahrungen der ReferentInnen, aber auch von jenen der LehrerInnen, die am Weiterbildungsseminar teilgenommen haben, das von der pädagogischen Koordinatorin Anne Morin<sup>1</sup> geleitet wurde.

Jeder der vier ReferentInnen schlägt eine „Eingangstür“ in die Bewegung vor, die an jeden Studenten angepasst wird oder werden kann, sowie verschiedene Möglichkeiten, den Einsatz des Körpers auf den luftakrobatischen Geräten zu interpretieren und vor allem zu spüren. Es soll ein Körperbewusstsein in Beziehung zu den Geräten entwickelt, eine gemeinsame Grammatik für diese Techniken hinterfragt, neue Empfindungen entwickelt und über die Frage des Risikos nachgedacht werden, ohne dabei Technik und Kreativität getrennt voneinander zu betrachten. Empfindungen, Bewegungsgrundlagen, Körperteile, Aktionsverben, poetische oder reale Bilder sind Schlüssel für einen transversalen Ansatz der Luftakrobatik, sowie für das Herausbilden der eigenen Umsetzung.

Dieses Handbuch berichtet über die Vorschläge der vier ReferentInnen und startet eine Debatte über die verschiedenen Begriffe, über die während des Seminars diskutiert wurde. Es

stützt sich auf eine Reihe von Interviews, die die Autorin, Agathe Dumont, mit den ReferentInnen und den TeilnehmerInnen geführt hat, auf die verschiedenen vorgeschlagenen Übungen, sowie auf die aus anderen Disziplinen (wie Sportwissenschaften, Geschichte, Ästhetik oder Sozialwissenschaften) hinzugezogenen Tools. Ein Video liefert durch einige Ausschnitte zu verschiedenen Themen (Einführung, Diskussion, Workshops) des Seminars ergänzendes Bildmaterial, auf das jeweils im Laufe des Handbuches beim Behandeln der betroffenen Fragestellungen hingewiesen wird. Die Videoausschnitte sind über die YouTube-Seite des FEDEC zu sehen (Links befinden sich in dem Literaturverzeichnis auf S. 67 ff.).

Nach einer vertieften Auseinandersetzung mit den drei Begriffen Vertikalität, Schwere und Schwerkraft wird ein Parcours vorgeschlagen, der von den Begriffen Raum, Tempo, Risikobereitschaft und kreative Sprache ausgeht. Jeder der Begriffe wird anschließend in den Workshops des Seminars erklärt, durch Beispiele verdeutlicht und kann durch die Literaturhinweise vertieft oder durch andere Sichtweisen besser beleuchtet werden. Man verfügt über eine Art Werkzeugkasten, in dem man nach der richtigen Idee oder dem richtigen Hilfsmittel suchen kann. Das Handbuch bietet auch die Möglichkeit, manche Begriffe (in Bezug auf die Bewegung, den Körper) klarer zu definieren und neue pädagogische Fragen aufzuwerfen.

Diese sensiblen Ansätze erlauben mehr noch als Methoden, die Regeln und Protokolle auferlegen würden, unsere Lernmethoden besser zu strukturieren und leichter zu vermitteln. Sie gehen weit über Wort und Schrift hinaus und finden ihre volle Umsetzung erst durch den Einsatz des Körpers. Die Vorschläge können somit von einem Gerät auf das andere, sowie auf die verschiedenen Praktiken übertragen werden. Sie erlauben auch eine transversale Überlegung über die luftakrobatischen Kompetenzen zu beginnen oder allgemeiner über die Art und Weise nachzudenken, wie die Zirkuskünste ständig mit den Herausforderungen und den Schwierigkeiten des vertikalen Arbeitens, der Schwere und der Schwerkraft umgehen.

.....  
<sup>1</sup> Die Teilnehmerliste und die Lebensläufe der Referenten befinden sich auf den Seiten 69 bis 73.



# **WORÜBER SPRECHEN WIR?**

**Über die Terminologie und den Einsatz  
der Vertikalität und der Schwerkraft  
in der Zirkuspädagogik und -didaktik.**

**01**



# Eine Vielzahl von Definitionen...

Die Begriffe Vertikalität, Schwere und Schwerkraft können auf unterschiedliche Art und Weise definiert werden.



Die Naturwissenschaften liefern uns sehr präzise Definitionen, aber inwieweit beziehen diese unser Empfinden mit ein? Wie nehmen wir diese Begriffe im Alltag unseres Berufes wahr und wie in unserer Art und Weise zu unterrichten? Wie positionieren sich diese Begriffe in der Bewegungslehre und wie im Diskurs über die Zirkuskünste?

Dieser erste Teil schlägt einige Denkanstöße, Praxiserfahrungen und Definitionen vor, die nicht auf ein definitives Verständnis von Vertikalität und Schwerkraft abzielen, sondern vielmehr auf das Erfassen der unzähligen subtilen und verständlichen Bedeutungen der beiden Begriffe durch unsere pädagogischen und künstlerischen Lernmethoden.

## ANSICHTEN ÜBER VERTIKALITÄT, SCHWERE UND SCHWERKRAFT

*Was ist die Vertikalität?*

*Was ist die Schwere?*

*Was ist die Schwerkraft?*

*Bedeutet vertikal zu sein, senkrecht zur*

*Horizontlinie zu stehen?*

*Kann man gegen die Schwerkraft ankämpfen?*

Es folgen ein paar Antworten von den TeilnehmerInnen des INTENTS-Weiterbildungsseminars vom April 2015<sup>1</sup>.

## Vertikalitäten: Punkte und Linien im Raum

1923 schrieb der Maler Wassily Kandinsky, als Vertreter des *Blauen Reiters* und Bauhaus-Lehrer, in *Punkt und Linie zu Fläche*: „Die geometrische Linie ist ein unsichtbares Wesen. Sie ist die Spur des sich bewegenden Punktes, also ein Erzeugnis. Sie ist aus der Bewegung entstanden - und zwar durch die Vernichtung der höchsten in sich geschlossenen Ruhe des Punktes. Hier wird der Sprung aus dem Statischen in das Dynamische gemacht. [...] Die von außen kommenden Kräfte, die den Punkt zur Linie verwandeln, können sehr verschieden sein. Die Verschiedenheit der Linien hängt von der Zahl dieser Kräfte ab und von ihren Kombinationen. Letzten Endes können alle Linienformen auf zwei Fälle zurückgeführt werden: 1. Anwendung von einer Kraft, und 2. Anwendung von zwei Kräften.“<sup>2</sup>

Liest man diese Zeilen, könnte man meinen, der Maler beschreibe einen Luftakrobaten.

Die Linie ist das Gerät; der Punkt der Akrobat.

Die Kräfte sind die Bewegung, das Einhaken, die Drehung und der Aufhängungspunkt. Und der Akrobat wird seinerseits wiederum eine Linie im Raum. Eine dynamische Spur.

Die **Vertikalität** ist eine dieser Linien im Raum und betont meist die Intensität, sie ist grundlegend für unsere orthostatische Haltung, d.h. der aufrechten Haltung, im Gleichgewicht auf zwei Beinen stehend. Die Vertikalität definiert auch die zentrale Linie unseres Körpers, unserer Wirbelsäule.

<sup>1</sup> Die Teilnehmerliste und die Lebensläufe der Referenten befinden sich auf den Seiten 69 bis 73.

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* [1923], Bauhausbücher 9, Verlag Albert Langen, München, 1926

Die **Schwerkraft** definiert das Erdumfeld. Sie ist das, was den Körper am Boden hält. Um stehen zu bleiben, kämpft der Körper und dank seiner Antischwerkraftsmuskeln richtet er sich auf.

Und was hat der Zirkus mit all dem zu tun?

### **Die Vertikalität, ein Gefühl im Inneren des Körpers...**

„Die Vertikalität ist ein innerer kontinuierlicher Prozess, sie bedeutet nach oben zu gehen, sich immer weiter aufzurichten.“

**CLARE ANDERSON**

„Sie ist vor allem der Körper im Raum. Jedoch nicht nur der menschliche Körper, sondern auch der Gerätekörper. Sie bedeutet, den Raum zu nutzen und zu schaffen.“

**CAMILLA THERESE KARLSEN**

„Wir sind vertikal, wir verwenden Linien. Der Zirkus ist vertikal, aber wir brauchen die Horizontalität, um zu begreifen, dass wir vertikal sind.“

**GRISELDA JUNCA**

„Wir entstammen der Zelle, jegliche Entstehung von Arten erfolgt durch eine vertikale Aufrichtung. Diese vertikale Dimension hat auch eine spirituelle Dimension. Die Vertikale verbindet symbolisch die Erde mit dem Himmel.“

**ISABELLE BRISSET**

### **.... und eine Übertragung in den Raum**

„Sie ist eine Achse, um Stände zu finden. Sie ist eine Orientierungshilfe im Raum.“

**ISABELLE BRISSET**

„Manche Geräte sind vertikal, wie der Chinesische Mast, die Strapaten, das Trapez, das Seil... Aber es ist etwas anders, Übungen zur Vertikalität zu machen, die Vertikalität zu erreichen und anschließend den Raum für die Tricks zu suchen.“

**SACHA DOUBROVSKI**

„Sie ist etwas ganz typisches im Zirkus. Viel weniger wichtig im Theater. Sie ist eine Frage des Raumes, der Ebenen, der Flächen. Sie ist Linien, Wege, Richtungen im Raum.“

**MICHELE WEAVER**

„Beim Tanz haben wir die Horizontalität des Bodens und die Vertikalität des Körpers, im Zirkus jedoch sind die Vertikale, die Horizontale und die Diagonale alle gleich wichtig.“

**NIKOLAY PYASTA**

Die Vertikalität ist somit ein Orientierungspunkt, entweder in Bezug zum eigenen Körper oder zu den Elementen des Raumes. Die Vertikalität definiert uns von Grund auf, als ein Ergebnis der Evolution, sie ist unser Orientierungspunkt. Unser propriozeptiver Sinn erlaubt uns, uns an dieser Vertikalität während der Ausübung von luftakrobatischen Tricks zu orientieren. Der Zirkus zwingt uns dazu, unsere Vertikalität neu einzusetzen, sie vom Boden zu verschieben und neu zu erfinden. Wie Roberto Magro könnte man somit meinen, dass „alles in Verbindung mit der Vertikalität und der Schwere steht“. Die Vertikalität ist vor allem ein Übergang von verschiedenen Ebenen: dem Boden, dem Stand und der Arbeit auf den Geräten.“

### **Mit der Schwerkraft spielen: dem Gewicht, der Schwere**

„Aufstehen, stehen bleiben, sich bewegen: Keine Bewegung geschieht ohne das Einwirken der Schwerkraft, ohne einen Austausch mit ihr“, sagt der Choreograf, Pädagoge und wichtige Vertreter des *Butoh*-Tanzes Ushio Amagastu in seinem Werk *Dialog avec la gravité*<sup>1</sup>.

Des Weiteren erwähnt er, dass es „aber eine fünfte Fläche gibt: die Fläche der Bühne. Als ein konkretes Bauelement setzt sie die imaginären Flächen voraus, die unterschiedlichste Werke von ihr ausgehend aufbauen. Sie ist die horizontale Fläche, die aufgetaucht ist, als der Mensch sich aufgerichtet hat, begonnen hat auf zwei Beinen zu gehen, als er die Vertikalität entdeckt hat, sie ist der Archetyp der Horizontalität, der man überall im Leben begegnet, sie ist das Fundament, auf dem durch den Kontakt mit unseren Füßen der Dialog mit der Schwerkraft zustande kommen soll.“<sup>2</sup>

Der Körper fixiert sich immer auf einen Punkt, egal ob er senkrecht zum Boden, auf dem Gerät oder in der Luft ist und er hält sich fest, um sich zu orientieren. Die Schwere, ein physikalisches Phänomen, dem keiner und nichts entgegenkommen kann, verhält sich fast wie ein Orientierungspunkt. Wenn der Körper sie herausfordert, holt sie ihn unaufhör-

lich wieder in ihre physikalische Realität zurück. Wenn der Körper immer höher will, formt sie seine Gesten und prägt seine Tricks. Die Arbeit mit dem Gewicht und der Schwere ermöglicht dem Akrobaten neue Räume aufzuzeigen, sowie andere Zeiten wahrzunehmen.

### **Auf den Boden gezogen werden...**

„Die Schwere, das Körpergewicht, das Gewicht, das wiegt, das der Boden zu sich zieht. Der Zirkus versucht diese Grundeigenschaften der Schwerkraft zu zerschlagen oder mit ihnen zu arbeiten. Der Zirkus erfindet Möglichkeiten, die Schwerkraft zu täuschen. Er spielt mit dem Begriff.“

**MARIE-CÉLINE DAUBAGNA**

„Es ist die Schwerkraft, die uns ständig zusetzt, wenn wir von oben nach unten oder umgekehrt wollen. Man muss begreifen, dass es eine Kraft gibt, die uns nach unten zieht und gegen die angekämpft werden muss.“

**CAMILLA THERESE KARLSEN**

### **... um besser zu entkommen**

„Ich muss versuchen immer höher zu kommen und ich muss hängen, denn wenn ich nichts mache, falle ich. Durch das „Abgeben“ [oder Fallen-Lassen] meines Gewichtes, kann ich mich halten. Bei der Vertikalität gibt es immer diese beiden Aspekte. Gebe ich mein Gewicht ab, halte ich mich auch mit diesen beiden in zwei Richtung gehenden Kräften: eine gen Himmel und die andere gen Erde.“

**ISABELLE BRISSET**

„Es geht um die Idee „nach oben hinunterzugehen“. Das bedeutet nicht zu fliegen, sondern etwas anderes. Es ist eine wirkliche Auseinandersetzung mit der Schwerkraft und dem Körperbewusstsein.“

**MICHELE WEAVER**

„Der Zirkusunterricht vermittelt die Dynamiken und lehrt die Techniken, mit denen man die Erdanziehungskraft überwindet.“

**SACHA DOUBROVSKI**

Wie kann man anders mit seinem Gewicht umgehen? Wie soll man den StudentInnen das Prinzip des Gewichtes vermitteln? Wie lehrt man sie, mit dem Gewicht ihres Körpers zu arbeiten? Dies sind Fragen, die sich die TeilnehmerInnen des Weiterbildungsseminars stellen. Das Gewicht, die Schwere sind eng mit der Vertikalität, aber auch mit dem Gleichgewicht verbunden. Roberto Magro sowie Clare Anderson sprechen von dem Raum „dazwischen“, von Gewichtsverlagerung und von dem Ausgleich durch den Körper, um das Gleichgewicht zu erreichen, in dem die Schwerkraft zum Verbündeten des Akrobaten wird und er Tricks ausführen kann.

Vertikalität, Schwerkraft und Schwere sind demnach eine Frage der Wahrnehmung und der Gefühle. Viele unserer Sinne sind gefragt, um sie zu erfassen: die Sehkraft, der Tastsinn, der kinästhetische Sinn oder Bewegungssinn, die haptische Wahrnehmung (Tastsinn und kinästhetischen Sinn vereint).

Es handelt sich folglich um komplexe Begriffe, die schwer zu definieren, aber über die sich alle in der Zirkuspädagogik und -praxis (vor allem die Luftakrobaten) einig sind.

„Die Vertikalität ist ein innerer kontinuierlicher Prozess, sie bedeutet nach oben zu gehen, sich immer weiter aufzurichten.“

**CLARE ANDERSON**

1 Ushio Amagatsu, Dialogue avec la gravité, von Patrick De Vos aus dem Japanischen ins Französische übersetzt, Arles, Actes Sud - Papiers, Reihe: „Le souffle de l'esprit“, 2000.

2 Ebd., S. 42.

## VERTIKALITÄT UND SCHWERKRAFT, EIN PAAR BEGRIFFE AUS DER BIOMECHANIK

Die Begriffe **Schwerkraft**, **Vertikalität** und **Gewicht** werden in der biochemischen Sprache häufig verwendet. Sie sind für das Verständnis der kinematischen und/oder dynamischen Analyse der Bewegung grundlegend und ihre Definition beruht auf physikalischen Theorien.

### In der Bewegungswissenschaft

Ist die **Masse** die Menge der **Materie** eines Festkörpers. Einfacher gesagt ist sie eine invariable Größe, die in Kilogramm bemessen wird.

Das **Gewicht** ist eine Kraft, sie ist die Masse, die die Beschleunigung der Schwerkraft (9.81 m/s auf der Erde) erfährt.

Die **Schwere** ist die Beschleunigung der Schwerkraft.

Das **Massezentrum** des Körpers ist ein **imaginärer Bezugspunkt**, der auf der **Durchschnittsposition** verschiedener Massezentren oder verschiedener Körpersegmente liegt. Das Massezentrum nennt man auch **Trägheitszentrum**. Auf der Erde wird er mit dem **Schwerpunkt** verwechselt.

Wenn wir **stehen** und uns **nicht bewegen**, uns in der orthostatischen Position befinden (auf zwei Füßen, die beiden Arme am Körper anliegend), liegt der Schwerpunkt des menschlichen Körpers in etwa zwischen dem zweiten und dritten Kreuzbeinwirbel.

**Sobald wir ein Segment bewegen, bewegt sich auch der Schwerpunkt**, da die Massen nicht mehr gleich verteilt sind. Der Schwerpunkt verlagert sich und befindet sich somit nicht mehr unbedingt im Körperinneren.

In der Biomechanik verweist die **Vertikalität** auf den Begriff **Achse** (um die sich eine Bewegung organisiert) und **Kraft**.

Man kann die Bewegung von drei **Richtungen** im Raum ausgehend beschreiben (*Inertialsystem*): Horizontal-, Längs- und Vertikalrichtung. Egal in welche Richtung sich der Körper im Raum bewegt und egal welche Stützpunkte er hat, der menschliche Körper ist von **Kräften** durchzogen. Es sind drei an der Zahl: die horizontale Kraft, die anterior-posteriore Kraft oder Längskraft und die vertikale Kraft.

In der Biomechanik wird die **vertikale Haltung** durch zwei Kräfte definiert: dem Gewicht und der Reaktionskraft des Stützpunktes unter den Füßen, einer folglich **vertikalen Kraft**. Ein Gleichgewicht ist nur dann möglich, wenn sich diese beiden Kräfte aufheben und das Druckzentrum des Fußes sich dem Schwerpunkt des Körpers anpasst.

Die **Haltung** ist der aktive Halt der verschiedenen Körpersegmente im Raum.

Die menschliche Haltung wird wie ein umgekehrtes Pendel dargestellt, wie ein instabiler Zustand, der uns ständig zwingt, unsere **Haltung zu korrigieren**, um nicht hinzufallen. Die **Vertikalität** bedeutet also, ständig mit den beiden Kräften zu spielen, um sich wieder ins Gleichgewicht zu bringen.

Um diese Bewegungen zu verstehen, greift der Akrobat auf verschiedene Sinne zurück, vor allem auf seinen Gleichgewichtssinn, indem er seine **kinästhetischen und propriozeptiven Rezeptoren** (taktile Rezeptoren, Golgi-Sehnenorgane – in den Sehnen, Muskelspindeln, Muskeln, im Gleichgewichtsorgan – räumliche Orientierung des Körpers, Gleichgewichtssinn) mobilisiert.

In Bewegung verbinden sich die äußeren Kräfte mit den inneren Kräften des Körpers und produzieren eine Arbeit, die manchmal auch als **Energie** oder **Leistung** bezeichnet wird.

Der Begriff **vertikale Kraft** hängt demnach von der Organisation des Körpers im Raum und von seinen Stützpunkten ab.

Andere Begriffe beziehen sich einzig und allein auf die luftakrobatischen Bewegungen.

Die **Trägheit** ist auch ein Begriff, der in der Biomechanik verwendet wird. **Das Trägheitsmoment** bestimmt die Verteilung der Körpermasse **um eine Drehachse**. In einer Bewegung hängt das Moment von der Masse, der Form und der Drehachsen-Massenverteilung ab. Seine Größe ist invariabel und wird in kg/m<sup>2</sup> gemessen.

In der luftakrobatischen Bewegung gilt: Je weiter wir von der Körperachse entfernt sind, desto größer ist das Trägheitsmoment. Je größer das Trägheitsmoment, desto schwieriger ist es, den Körper zu drehen.

Bei einer luftakrobatischen Bewegung **zeichnet die Bahn des Schwerpunktes eine Parabel**. In der Luft unterliegt der Körper dem Gesetz des **Erhalts des Drehimpulses**. Die Menge der Drehbewegungen bleibt beim Abheben konstant bis zur Landung. Mit dem Spielen der Anordnung der Segmente (Rotation, Trägheit) kann man die räumliche Organisation des Körpers sowie die Drehgeschwindigkeit ändern, nicht aber die Geschwindigkeit oder die Gesamtdauer der Bewegung erhöhen.

**Die Geschwindigkeit** ist die zeitliche Veränderung der Bewegung eines Punktes.

**Die Beschleunigung** ist die zeitliche Veränderung der Geschwindigkeit eines Punktes.

Diese Begriffe der Biomechanik werden oft implizit von den LehrerInnen der Zirkuskünste verwendet. „Unser Körper ist eine innere und äußere Mechanik“, erklärt Patrick Mattioni. „In meinem Unterricht sind diese Begriffe auf ganz natürliche Art und Weise präsent, ganz ohne jemals ‘Schwerkraft’, ‘Vertikalität’ oder Begriffe wie ‘Drehmoment’ oder ‘Lageenergie’ direkt zu nennen. Das Wichtigste ist, dass die Personen, die wir trainieren, das Gefühl für die richtigen Bewegungen entwickeln. Durch das Simulieren von Situationen versteht der Künstler, entwickelt sich automatisch weiter und kann seine Mechanik oder seinen Körper auf sehr effiziente Weise durch die Gefühle trainieren.“

## ZUSAMMENFASSUNG

- **Die Haltung** ist das aktive Halten der verschiedenen Körpersegmente im Raum.
- **Die vertikale Achse** ist eine Richtung im Raum (ein Vektor) und eine Kraft.
- **Der Schwerpunkt, das Massen- oder Trägheitszentrum** ist ein imaginärer Punkt, am Schnittpunkt der Schwerpunkte aller Körpersegmente. Er entwickelt sich je nach Organisation dieser Segmente weiter.

## ZUM VERTIEFEN

### Ein paar Literaturangaben über wissenschaftliche Analysen von Haltung und akrobatischen Tricks.

**Tony Smith**, *Biomécanique et gymnastique*, Paris, P.U.F., 1991.

**Mathieu Boucher, Arnaud Decatoire, Ridha Jeddi**, „Description mécanique de la gestion proprioceptive du dégroupement lors d’un salto arrière“, *Staps*, Nr. 62, 2003, S. 89-106.

**Patrick Lacouture, et.al.**, „Energetic requirement of three gymnastic takeoff techniques from the floor“, *Journal of human movement studies*, Nr. 36 (5), 1999, S. 237-251.

**Raphaël Dolléans, et.al.**, „Psychological processes involved during acrobatic performance, a review“, *Sport Science*, Nr. 4 (1), 2011, S. 19-29

**Spiros Prassas, Young Hoo Kwon**, „Biomechanical research in artistic gymnastics: a review“, *Sports Biomechanics*, Bd. 5, Nr. 2, 2006, S. 261-291.

**Henryk Król, Wadys Minarsky**, „Effect of increased load on vertical jump mechanical characteristics in acrobats“, Nr. 12 (4), 2010, S. 33-37.

**Clément G, Rézette D**, „Motor behavior underlying the control of an upside-down vertical posture“, *Experimental Brain Research*, Nr. 59 (3), 1985, S. 478-484.

**Gabriele Wulf**, „Attentional focus effects in balance acrobats“, *Research Quarterly for Exercise and Sports*, Nr. 79 (3), September 2008, S. 319-325.



# Vertikalität, Schwere und Schwerkraft: vom wissenschaftlichen Diskurs zur poetischen Sprache

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



Die Literatur, die Kunst und die Philosophie haben sich viel mit den manchmal faszinierenden und manchmal schockierenden Zirkusfiguren beschäftigt. Heutzutage versuchen anthropologische Studien über die Geste oder die Bewegungsanalyse diese Praktiken zu analysieren und die Grundlagen zu verstehen. Wir werden uns auf manche dieser Diskurse und Studien stützen und versuchen deren Denkanstöße vorzustellen.

Anfang der 90er Jahre träumte der kanadische Choreograph Edouard Lock: „Eines Tages werden wir Choreographien ohne Schwerkraft machen und uns dann fragen, wie man damals imstande war, Choreographien zu entwerfen, in denen jeder Sprung zum Absturz führte.“<sup>1</sup> Die Schwerkraft, die Vertikalität, die Schwere rufen die unterschiedlichsten Fragen, Faszinationen und Entdeckungen hervor. Welche Diskurse gibt es zu diesem Thema in den verschiedenen Disziplinen? Wir wollen uns jene der Gestenanalyse, der Ästhetik, der Geistes- und Sozialwissenschaften oder der Kulturgeschichte der physischen und artistischen Praxis näher ansehen.

## KLEINE GESCHICHTE ÜBER DIE DURCH DIE SCHWERKRAFT BEDINGTEN HERAUSFORDERUNGEN

In dem Artikel „Le spectacle vivant, arène de la modélisation“ berichtet Sally Jane Norman von dem Aufkommen der ersten Trapeznummern auf dem fliegenden Trapez in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts: „Dieses Gerät ermöglicht Léotard [*Jules Léotard, einer der ersten französischen Trapezkünstler*] sich im Luftraum zu bewegen, durch eine sonst unmögliche Art des Sichfortbewegens; dadurch erhält er den Status **eines** sogenannten **unmöglichen Körpers**“.<sup>2</sup> Diese Suche nach dem „unmöglichen Körper“, der sich über die Schwerkraft hinwegsetzt und die Vertikalität vergisst, ist dies nicht vielleicht das Modell für die Zirkusfigur schlechthin?

Was können wir in der Geschichte des *homo acrobaticus* entdecken? Die Historikerin, Anthropologin und Akrobatik-Spezialistin Myriam Peignist erklärt, dass wir in der Geschichte die unterschiedlichsten Facetten einer ziemlich einzigartigen, von Kreativität stark geprägten und durch „unförmige Schön-

1 Chantal Pontbriand, «Le corps flou, entretien avec Edouard Lock», Parachute, Nr. 64, Montréal, Oktober, November, Dezember 1991, S. 6-13.

2 Sally Jane Norman, «Le spectacle vivant, arène de la modélisation du corps», in *Du corps au corpus technologique*, Actes des rencontres ODYSSUD, Blagnac, Februar 1996..

heit“ durchzogenen Bewegungskunst finden. Die Geschichte der Tanzakrobatik<sup>1</sup>, die von der Antike bis in die Gegenwart reicht, erlaubt aufzuzeigen, dass die Akrobatik in den verschiedenen Werken zwar Namen und Praxis gewechselt hat, aber immer in der Literatur und den Vorstellungen vertreten war. In Abbildungen des alten Ägyptens bis hin in jene der Antike ist der Akrobat der, der mit der **vertikalen Ordnung** bricht. Die ersten Luftakrobatiknummern tauchen erst im 16. Jh. auf (die erste Abhandlung über Akrobatik stammt von Archangelo Tuccaro, *Trois dialogues dans l'art de sauter* aus dem Jahre 1599). Auch wenn die Kirchenväter die Akrobaten und Salto-Künstler verurteilten, führten diese ihre Recherchen über die durch Schwerkraft bedingten Herausforderungen weiter. Indem **der Körper der Schwerkraft entkommt**, kann er metaphorisch gesehen auch der sozialen, moralischen und politischen Ordnung entkommen. Laut Myriam Peignist „geht das Wort *Ballerina* aus dem Verb *tanzen* hervor und *Akrobat* verweist auf eleganten Sprung, Verrenkung und „Hüftdrehung“ und bezieht sich demnach auf einen spannenden Moment, daher rührt auch der Unterschied zwischen *saltarine* und *ballerine*<sup>2</sup> [Die Autorin stellt somit „ballerine“ von dem italienischen *ballare* (tanzen) und „salterine“ von dem italienischen Wort *saltare* (springen) gegenüber.]. In der Tat verweisen die griechischen Wurzeln des Begriffes auf *akrobatos* (ἀκρόβατος), „auf jenen, der auf den Zehenspitzen geht“. Der Akrobat bewegt sich demnach nicht wie der Mensch fort, sondern erfindet eine neue Fortbewegungsart auf der vertikalen Ebene.

Während sich die Meisterleistungen und die Geräte im 18. und 19. Jahrhundert vervielfachen, kristallisiert sich „eine auf den Kopf gestellte Welt“ heraus, die jene der AkrobatInnen und insbesondere der LuftakrobatInnen wird. Die außergewöhnliche Kraft und der hohe Unterhaltungswert der Seiltänzer und anderer AkrobatInnen finden im Laufe der Zeit immer mehr Anklang, wie Guillaume Depping in dem Werk *Merveilles de la force et de l'adresse: agilité, souplesse, dextérité* anmerkt,

das 1866 in Paris erschienen ist<sup>3</sup>. Zum selben Zeitpunkt werden die LuftakrobatInnen ein besonders beliebtes Motiv für Maler und Poeten, die fasziniert von ihnen sind. In dem Werk *Portrait de l'artiste en saltimbanque* hebt Jean Starobinski diese faszinierende Dualität der LuftakrobatInnen hervor, die die Künstler des gesamten 20. Jahrhunderts beschäftigt bis zu Guillaume Apollinaire, der in einem poetischen Text über das Bild *Die Gaukler* (1905) von Pablo Picasso von einer „schwierigen Beweglichkeit“ spricht.<sup>4</sup> Ist die Arbeit mit der Vertikalität und der Schwerkraft in der Luftakrobatik nicht auch eine Sache der Kräfte... Suchen wir die Antwort darauf im Bereich des Empfindens des Körpers und der Geste.

## DIE SCHWERKRAFT - FREUND ODER FEIND DES AKROBATEN?

Hubert Godard, Forscher der Gestenanalyse, theoretisiert über dieses halb feindliche, halb freundschaftliche Verhältnis zwischen Körper und Erdanziehungskraft und analysiert es mit dem Ziel, die funktionellen und expressiven Parameter zu definieren, die hinter unserer Haltung und unseren Gesten stecken. Aus symbolischer Sicht spricht er von dem Aufbauen der Geste nach einer **Erd-Himmel-Achse**, die unser Körperbewusstsein bestimmt. Dieser „Dialog mit der Schwerkraft“ stellt für Godard unsere **Schwerkraftidentität** dar, unsere Haltung ist Trägerin unserer Geschichte, unserer Affekte. „Zu Beginn einer jeden Haltung, einer jeden Geste zeichnet sich deutlich die psychophysische Organisation ab, die unser besonderes Verhältnis zur *Vertikalität*, zu der *Schwerkraft* begründet“<sup>5</sup>, sagt uns Hubert Godard. Bis wohin können wir in folgedessen die Schwerkraft herausfordern, welche Störungen werden durch diese Geste hervorgerufen?

Die Körperhaltung ist auch der Tonus, dem man bei zahlreichen somatischen Praktiken und Bewegungsanalysemethoden begegnet (der Eutonie, der Alexander-Technik,

1 Myriam Peignist, «Histoire anthropologique des danses acrobatiques», *Corps*, Nr. 7, zweites Halbjahr 2009, S. 29-38.

2 Myriam Peignist, «Inspirations acrobes», *Sociétés*, Nr. 81, De Boeck Université, drittes Quartal Trimester 2003, S. 23. .

3 Guillaume Depping, *Merveilles de la force et de l'adresse : agilité, souplesse, dextérité. Les exercices de corps chez les anciens et les modernes*, Paris, Bibliothèque des Merveilles, Librairie Hachette et Cie, 1886.

4 «On ne peut pas confondre ces saltimbanques avec des histrions. Leur spectateur doit être pieux, car il célèbre des rites muets avec une agilité difficile... », Guillaume Apollinaire, Text von 1905, zitiert von Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, Reihe: «Arts et Artistes», nouvelle édition, 2004, S. 100.

5 Hubert Godard, «À propos des théories sur le mouvement», *Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Nr. 16, dossier «Le corps qui pense», Paris, Cité de la Musique, décembre 1990, S. 19.

dem Body Mind Centering®, der *Effort*-Theorie bei Laban) und der die Arbeit zur **Vertikalisierung** unterstützt. Benoît Lesage, Forscher und Psychomotoriker, erklärt, dass „durch das Gewicht, das man einer Unterlage anvertraut, der Körper sich informiert, es handelt sich jedoch nicht um eine Einzelinformation, sondern um einen Prozess. Sein Aufbau erfolgt durch die Begegnung und die Interaktion mit dem Umfeld natürlich, aber auch mit seiner physischen Umgebung, insbesondere mit seiner Unterlage“. **Der Halt** ist somit grundlegend im Vertikalisierungsprozess, verändert oder verkleinert man den Halt, so wie man das auf den Zirkusgeräten macht, verändert sich auch die eigene Vertikalität.

### VOM TRICK ...

Der Übergang zu einer Akrobatikfigur stellt einen symbolischen Paradigmenwechsel dar, aber auch einen neuromuskulären, erinnert Philippe Goudard, der von einer **Virtuosität spricht, die über das Bezugsuniversum hinausschauen** soll: „Sie können auch Haltungs-, Kognitions- oder Verhaltensbezugspunkte sein. So ist das Stehen der Bezugspunkt für die Schlangenmenschen; und das Verhalten, das an die Situation oder an die Anwendung angepasst wird, stellt einen Bezugspunkt dar, von dem der Akteur sich auf burleske Art und Weise entfernt. Das Talent und die Virtuosität der KünstlerInnen liegen in ihrer Fähigkeit, sich so weit wie möglich von einem stabilen Zustand zu entfernen, um Haltung und Figur zu erlangen.“<sup>1</sup> Außerhalb, mit, trotz, gegen und durch der/die Schwerkraft sind alles Modalitäten, die das komplexe Verhältnis der akrobatischen Geste zur Schwere aufzeigen. Tatsächlich sind die Antischwerkraft-Muskeln, die die Körperhaltung ausmachen, ständig gefordert, damit wir in der Vertikalität bleiben. Dieses Gefühl entwickelt sich durch die Bewusstseinsbildung der Details eines Halts und erlaubt **das vertikale Gefühl** neu zu erschaffen, sogar in umgekehrter Haltung: „Die Extremitäten des Körpers sind dynamisch, es sind niemals anatomisch statische Glieder, fixe Zonen. [...] Die

kritischen Punkte, die Schlüsselpunkte der Äquilibrierung, die Drehpunkte der Koordination und der Sensibilität sind viel subtiler. Es sind Mikropunkte, *diskrete* Punkte.“<sup>2</sup>

### ... ZUM HANG

Gewichtsbewusstsein und Körperspannung, der Hang ist nicht der Zustand des Loslassens, es ist ein Zustand des Wankens, der von einem tonischen Ausgleich der Situation kommt. Zu beschreiben, was man in diesem Zustand empfindet, ist schwierig. Das Gefühl hängt von dem **Gewicht**, dem **Raumgefühl**, der **Ausrichtung des Körpers** ab. Die meist verwendete Metapher zum Erklären des hängenden Zustandes ist in der Literatur jene des Fluges. Dominique Dupuy, Tänzer und Pädagoge, sagt folgendes über den Hang<sup>3</sup>: „Gibt man den Anspruch auf, in der Vertikale stehen bleiben zu wollen, sprich den Zustand, der den Menschen zum Menschen macht, überlässt der/die *Fliegende* seinen/ihren Körper dem Raum, durch einen doppelten Sprung, wo das Hinauf eine umgekehrte Herabstürzen ist und das Hinunter ein umgekehrtes Klettern, oder durch ein fast unbegrenztes Eintauchen. Damit es gelingt, muss darauf geachtet werden, dass die Standposition nicht das einzige Vorrecht der Schwerkraft ist, sondern dass jedes Körperelement jederzeit mit sich selbst konfrontiert wird, in seinem eigenen Flug.“<sup>4</sup> Ist es nicht das, nach dem die LuftakrobatInnen suchen? Man muss bei dem, was uns unsere **Schwerkraft-Habiti** überwinden lässt, noch weiter gehen: etwas, das uns aus der Hand gleitet, die Tatsache, eine Stufe zu übersehen, an einem Mast oder ein Seil hochklettern, sich an ein Trapez oder einen Ring hängen; vom kleinsten Fortbewegungsgrad bis zum größten. Denn auch von der Empfänger-Seite, oder vielmehr von der sogenannten kinästhetischen Empathie, gäbe es auch viel zu sagen. Laut Peta Tait gibt es einen Widerspruch in der Luftakrobatik: „Die luftakrobatische Kunst ruft in der Vorstellung von KünstlerInnen anderer Bereiche oder von PhilosophInnen oft die Idee hervor, dass der luftakrobatische

1 Philippe Goudard, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions espaces 34, 2010, S. 44.

2 Myriam Peignist, «Acrobaticus et corps des extrémités», Source : Directory of Open Access Journals, URL de référence : <http://www.doaj.org/doi/func=abstract&id=460456> [online].

3 Dominique Dupuy, «Danser outre. Hypothèses de vol», in, revue internationale de psychanalyse, Nr. 5, «Etats de corps», Ramonville Saint-Agne, Éditions Erès, erstes Semester 1994, S. 45.

4 *Ebd.*, S. 47

Körper unbedeutend ist, die physische Materie der LuftakrobatInnen kommt jedoch von einem intensiven physischen Training.“<sup>1</sup> Während der Körper den BetrachterInnen als leicht und schwebend erscheint, ist er für die AkrobatInnen in einer verankerten muskulären Spannung.

## NEUE ORIENTIERUNGSPUNKTE

Heutzutage ermöglichen die Studien der Bewegungslehre und jene über die kognitiven Leistungsaspekte das zu „schematisieren“, was während **Haltungsveränderungen** passiert. Bei den luftakrobatischen Bewegungen spricht man von „geschlossenen Fähigkeiten“, d.h. dass diese Bewegungen in einem stabilen Umfeld frei von Unsicherheiten ausgeführt werden, im Gegensatz zu den offenen Fähigkeiten, die einer ständigen Anpassung bedürfen (wie bei den Teamsportarten zum Beispiel). Auch wenn dieser Ansatz noch besser definiert werden muss, erklärt er, wie AkrobatInnen, insbesondere LuftakrobatInnen, mit diesem **Verlagern gewohnter Orientierungspunkte** der Haltung umgehen. Denis Hauw zeigt in seinen Arbeiten in den kognitiven Neurowissenschaften, dass sich die AkrobatInnen ihr Bild aus der Position mancher Körperpartien im Raum aufbauen, was ihnen ermöglicht, ihre Orientierungspunkte wiederzufinden, obwohl sie die Richtung gewechselt haben<sup>2</sup>. Zudem verwenden die AkrobatInnen während einer luftakrobatischen Drehung verschiedene Reflexe, um sich zu stabilisieren, die neurobiologische Systeme vorzusetzen (die Sehkraft, der Gleichgewichtssinn ...); es gibt die unterschiedlichsten Strategien. Die Analysen können sogar noch weiter gehen, da die AkrobatInnen auch **sich wandelnden Umfeldern** ausgesetzt sind. Ihre Strategien für das Ausführen derselben Tricks variieren von einem Mal zum anderen und Denis Hauw sagt: „Jede akrobatische Performance kann folglich als eine einzigartige Leistung gesehen werden, die nur

durch spezifisches Anpassen durch den Akrobaten an die Auswirkungen der ausgeführten Aktionen möglich ist. Beim Durchführen seiner Performance schafft er eine Situation, die ihm nicht völlig bekannt ist.“<sup>3</sup> Ein unbekanntes Element für die AkrobatInnen ebenso wie für die BetrachterInnen.

## DAS GEFÜHL DER LEERE

Mit der Schwerkraft spielen, heißt zwischen der Angst vor dem Sprung in die Leere und der Freude des Ungleichgewichts zu schwanken. Durch kinästhetische Empathie sehen sich die ZuschauerInnen mit einem Körper konfrontiert, der mit seiner emotionalen Fähigkeit spielt, dieses Spiel mit der Schwerkraft anzunehmen oder wahrzunehmen. Dennoch existieren sehr wohl Unterschiede zwischen der Wahrnehmung der AkrobatInnen oben und die der BetrachterInnen unten, wie es Magali Sizorn, Soziologin und Spezialistin für Zirkuskünste, über das Trapez sagt. „Bilder von TrapezkünstlerInnen oder Erinnerungen eines während einer Fliegenden Trapez-Nummer empfundenen Schauders, die Leichtigkeit oder die Möglichkeit eines wahrgenommenen Abhebens machen den grundlegenden Unterschied zwischen jener Person aus, die oben wandelt und jener, die unten zusieht.“<sup>4</sup>

**Die Angst, die Hemmung, das widersprüchliche Verhältnis zur Schwere, der Taumel oder der Schwindel** sind alles Faktoren, die in einer Geste berücksichtigt werden müssen und die uns außerhalb der Orientierungspunkte unserer Vertikalität projizieren.

Aus ästhetischer Sicht setzt die vertikale Erforschung das ein, was die Soziologie- und in Anthropologieforscherin Francine Fourmeaux „**die Schauderästhetisierung**“<sup>5</sup> nennt: die Suche der Gefährdung des Körpers durch das Schwindelgefühl eines [möglichen] Absturzes. Aus der Sicht der ZuschauerInnen begibt das Verwenden der Höhe

1 Peta Tait, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge, London & New-York, 2005. " (...) Aerial artistry inspires imaginative response from artists working in other fields and from philosophers, and although mid-air aerial bodies are frequently described by them as leaving an impression of insubstantiality, the substance of aerial performance comes from intense physical training.", S. 2.

2 Denis Hauw, «Activités gymniques et acrobatiques. Recherches et applications», *Revue EPS*, Nr. 25, 1996, S. 65-76.

3 Denis Hauw, «Comprendre l'organisation du geste acrobatique», *L'acrobatie*, Éditions EPS, 2010, S. 45-64.

4 Magali Sizorn, «Une ethnologie en Trapèze. Sport, art ou spectacle ?», *Ethnologie française*, Bd. 38, 2008, S. 79-88.

5 Dieser Ausdruck bezieht sich auf den Artikel von Francine Fourmeaux, «Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson», *Ethnologie française*, Nr. 36, Bd. 4, «Sports à risque, corps à risque ?», 2006, S. 659-668. Die Autorin stellt fest, dass in den zeitgenössischen Formen des Zirkus in der Tat nicht mehr das physische Risiko sondern vielmehr das ästhetische inszeniert wird. Die Aktion ist zweifelsohne weniger virtuos als das Gefühl, das sie im Körper des Zuschauers hervorruft.

sie „in eine einzigartige und verwirrende Dimension einer geheimnisvollen Dramaturgie der Leere.“<sup>1</sup> Ein Eindruck der Leere, der durch eine Szenografie, eine Geste, ein Bild oder eine dramaturgische Entscheidung hervorgerufen wird. Die luftakrobatische Vorführung spiegelt die Vorstellungswelt der Leere wider... Auch wenn die Risikobereitschaft nicht im Vordergrund steht, empfinden die ZuschauerInnen bei jedem Trick, der die Schwerkraft herausfordert, eine riesige Leere, jene der Haltung, die von der Schwerkraft losgelöst ist und die sie nicht kennen.

## ZUSAMMENFASSUNG

- Die historische Analyse der akrobatischen Tänze zeigt, dass die AkrobatInnen oft als eine Figur dargestellt werden, die mit der **vertikalen Ordnung** (der Haltung des Menschen) bricht und die versucht, **die Schwerkraft herauszufordern**. Insbesondere die Darstellung der LuftakrobatInnen schwankt zwischen Faszination für die Kraft und die Angst der Zerbrechlichkeit und der Ungewissheit von jenem, der der menschlichen Bedingung entkommt.
- Aus symbolischer Sicht entfaltet sich die Geste in einer **Himmel-Erd-Achse**, die unser Körperbewusstsein bestimmt. Das was unsere **Schwerkraftidentität** durch unsere Vertikalität ausmacht. Unsere Haltung ist Trägerin unserer Geschichte, unserer Affekte. Verändert man die Schwerkraftordnung, unterbricht man die Geste.
- Aus ästhetischer Sicht setzt die vertikale Erforschung die „Schauderästhetisierung“ ein, wie sie Francine Fourmeaux nennt, die oft auf verschiedenen Ebenen Teil der Zirkusdramaturgie ist. In der Architektur und der Szenografie kennzeichnen die vertikalen Linien die Intensität, während die kreisförmigen Linien die Dauer kennzeichnen.



## ZUM VERTIEFEN

### Literaturangaben aus der Ästhetik und den Geistes- und Sozialwissenschaften über Vertikalität, Schwerkraft und Schwere im Zirkus:

- **Chalanset Alice (Ltg.)**, *Légèreté: corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Autrement, Paris, 1996.
- **Fourmeaux Francine (Ltg.)**, *Aux limites de soi les autres. Enquêtes en sciences sociales*, Éditions Persée, 2011.
- **Keen Sam & Worden John**, *Learning to Fly : Trapeze, reflections on Fear, Trust and the Joy of Letting Go*, New-York, Broadway Book, 1999.
- **Lartigue Pierre**, *La course aux trapèzes volants... L'exploit de Jules Léotard*, Les Presses de la Tarasque, 2009.
- **Le Breton David**, *Passion du risque* [1991], Paris, Métailié, Reihe: „Sciences Humaines“, 3. aktualisierte Ausgabe, 2006.
- **Sizorn Magali**, *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Presses universitaires de Rennes, Reihe: „Des sociétés“, 2013.
- **Starobinski Jean**, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, Reihe: „Arts et Artistes“, neue Ausgabe, 2004.
- **Streb Elisabeth**, *How to become an extreme action hero*, introduction de Peggy Pelhan, City University of New York, The Feminist Press, 2010.
- **Tait Peta**, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge, London & New-York, 2005.
- **Arts de la piste**, Nr. 4, „Les aériens“, Februar 1996.
- **Arts de la piste**, Nr. 26, „L'art du trapèze“, Oktober 2002.

<sup>1</sup> Marc Moreigne, «Une dramaturgie du vide», *Art Press*, Sonderausgabe Nr. 20, Le cirque au-delà du cercle, 1999.



# METHODEN UND ERFAH- RUNGEN

Gegenüberstellen und ausprobieren  
zum Testen des Körpers

02



# Räume, Schwellen, Übergänge: vom Boden auf die Geräte

„Die Vertikalität“, erklärt Roberto Magro, „ist vor allem der Übergang von einem Niveau auf das andere.“ In seinem Praxis-Workshop scheint er auch genau dies erforschen zu wollen, indem er die „Zwischen“-Räume erkunden lässt: zwischen dem Boden und den Geräten, zwischen dem Körper und dem Gerät, zwischen den Tricks... Angeregt durch tasks oder verbale Anweisungen wird improvisiert und mit der Kontinuität des Raumes durch den Körper gespielt.



Zum Aufwärmen schlägt Roberto Magro das Handlungsverb „sich strecken“ und die Anweisung „durch die Positionen gehen“ vor. Vom Boden und dann von den Geräten aus erkunden die TeilnehmerInnen dieses *Kontinuum*, ohne jemals stehen zu bleiben. Die Bewegung bemüht sich demnach nicht, eine Technik auf dem Trapez, dem Mast oder dem Seil umzusetzen, sondern ist vielmehr an der Qualität der Geste, an einem Körperzustand interessiert, während sie sich artistisch und physisch vorbereitet. Der Pädagoge schlägt anschließend drei Zugänge zur Bewegung vor: den

Rhythmus, die Ebenen und die Körperpartien. Diese drei Achsen sind natürlich im Anschluss miteinander kombinierbar, um die Improvisation komplexer zu gestalten. Bei diesem Versuch, mit der Logik der Tricks und ihrer Zeitlichkeit zu brechen, führt diese Übung über ungewohnte Wege und ungewöhnliche Haltungen.

## IN BILDERN

Kapitel 1, „Ein kreatives Training“, Workshop von Roberto Magro

## PÄDAGOGISCHE TOOLS

### Was ist eine task?

Der Begriff *task* wurde in der Improvisation von der Tänzerin und Choreographin Anna Halprin in den 90er Jahren in den USA geprägt und im Anschluss von zahlreichen post-modernen Tänzern, wie z.B. Yvonne Rainer, übernommen. In diesem Kontext erlaubt die *task* das Erfinden konkreter, sofortiger Bewegungen, die nicht den Ausdruck zum Ziel haben. Heute kann man etwas allgemeiner sagen, dass eine *task* ein Bewegungseinführer ist. In einer Improvisation kann sie die Form einer imaginären, physischen Anweisung annehmen und auf einen Gegenstand, ein Gefühl, einen Körperteil, eine konkrete Handlung, etc. hinweisen.

### „Wenn ich von laufen spreche, sage ich nicht wie oder wo.“ ANNA HALPRIN

Anna Halprin spricht ebenso von drei Bewusstseins Ebenen in der Bewegung: der **physischen** (anatomischen, physiologischen), der **emotionalen** (kinästhetischen) und der **mentalen** (in Bezug auf die Vorstellung) Ebene. Die Improvisations-*tasks* wechseln diese verschiedenen Ebenen ab oder kombinieren sie miteinander.

**Quelle:** Anna Halprin erklärt dies in der DVD-Rom, *Dancing Life / Danser la vie*, Brüssel, éditions Contredanse, 2014. Fettgedruckte vom Autor unterstrichen.

## EINE VERBINDUNG ZWISCHEN BODEN UND GERÄT BEIBEHALTEN

Bei jeder vorgeschlagenen Übung möchte Roberto Magro, dass am Übergang vom Boden zum Gerät gearbeitet wird. Diese Arbeit am „zwischen“ den Ebenen erlaubt die Geste zu zerlegen und wieder zusammenzufügen. Er betont die Übergangszonen und weist auf Details in unserem Verhältnis zur Vertikalität hin: den Blick, der auf dem Gerät ruht, das Greifen, die Haltung der Hände, den Moment, an dem das Gewicht vom Boden abhebt, etc. Für Roberto Magro entwickelt sich dieses Bewusstsein durch ein ständiges Hin und Her zwischen Boden und Gerät. Man muss die Übungen am Boden verstehen, um auf die Geräte übergehen zu können, dann auf den Boden zurückkommen und wieder auf das Gerät usw. Es gilt ständig die Verbindung zwischen Boden und Luft beizubehalten, sie durch die Vertikalität zu führen und dabei die Auswirkungen zu spüren.

Das Analysieren erfolgt kontinuierlich in Zeit und in Raum. Dies hat zur Auswirkung, dass die Physiologie der TeilnehmerInnen beansprucht wird, insbesondere die Kraft, die Explosivität aber vor allem das Durchhaltevermögen (die aerobe Fähigkeit und die Muskelausdauer gegen Müdigkeit). Aber auch an ihre Kreativität wird appelliert, da sie unaufhörlich die Improvisationssituation neu erfinden sollen, sowie ihr Verhältnis zum Gerät.

„Es gilt ständig die Verbindung zwischen Boden und Luft beizubehalten, sie durch die Vertikalität zu führen und dabei die Auswirkungen zu spüren.“

## EIN PAAR KONKRETE ELEMENTE

### Übungen von Roberto Magro

**Anweisung Nr.1:** von oben nach unten klettern, in einem Mal. Hinauf. Und wieder hinunter.

**Anweisung Nr.2:** Zwischenebenen hinzufügen. Ebene A ist der Boden. Ebene B führt uns von der Handlung *Aufstehen* in der maximalen Ausdehnung des Körpers in die Vertikalität. Ebene C ist das Verlassen des Bodens, indem man auf ein Gerät springt oder klettert, seinen Halt aufgibt.

Wie kommt man jetzt schon von Ebene A zu Ebene B, oder von Ebene A zu Ebene C?

**Anweisung Nr.3:** auf das Gerät übertragen. Wie kommt man von Ebene A zu Ebene B, oder von Ebene A zu Ebene C, in einem Mal, ohne stehen zu bleiben und ohne das Tempo zu verlieren? Auf einem statischen Trapez zum Beispiel befindet sich die Ebene A unter der Stange, die Ebene B auf der Stange und die Ebene C auf der Höhe der Seile.

Alles noch einmal schneller wiederholen,  
alles noch einmal langsamer wiederholen,  
im Rhythmus bleiben,  
das Strecken, sowie eine flüssige Bewegung auch bei dem schnellen Durchlauf beibehalten,  
nicht auf das Gerät sehen,  
nicht auf die Füße sehen,  
das Gerät fühlen, auch wenn wir es schon verlassen haben.

Aus dem Workshop von Roberto Magro bei dem Weiterbildungsseminar „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ vom 30. März 2015.

## ▶ IN BILDERN

Kapitel 1, „Ein kreatives Training“,  
Sequenz II. „Auf dem Gerät“, 13'54  
Sequenz III. „Der Rhythmus“, 16'25  
Sequenz IV. „Die Musikalitäten und die Pausen“, 31'09  
Sequenz V. „Die Räume und die Ebenen“, 34'33  
Sequenz VIII. „Vom Boden auf das Gerät“, 49'35

## SICH SEINE RÄUME DURCH DIE ARBEIT AN DER VERTIKALITÄT SUCHEN

Wie kann man den Rhythmus ändern und gleichzeitig eine gewisse Kontinuität wahren? Wie kann man mit der Zeit spielen, um zwischen den Höhenebenen, auf den Boden oder auf das Gerät zu wechseln? Für Roberto Magro handelt es sich um einen organischen Ansatz. Lernt man nämlich durch die verschiedenen Ebenen (untere, mittlere, obere) des Bodens zu gehen, lernt man ebenso, es auf den Geräten zu tun und man verwischt die Grenzen zwischen dem, was wir unten machen und dem, was wir oben machen. Sich diese Tools anzueignen, vermittelt einem auch die Fähigkeit, die Zeit in die Länge zu ziehen und mit einer körperlichen Gesamtheit zu arbeiten. Während der Übungen schlägt Roberto Magro den TeilnehmerInnen vor, sie zu leiten, indem er ihnen Stopps oder Pausen in manchmal schwierigen Positionen einbaut. Der Körper bleibt in einer Haltung stehen, die manchmal nicht sehr bequem ist, und bewegt sich wieder weiter. Dieses Abwechseln von ständigem Innehalten und Bewegen erlaubt von oben nach unten und von unten nach oben zu arbeiten, indem eine kreative physische Materie entwickelt wird, ein Parcours im Raum und ein Weg über das Gerät.

Diese *tasks*, Tools und Partituren kann jeder in seine Praxis übernehmen, um seine eigene Methodologie aufzubauen oder neue zu erfinden. Clare Anderson zum Beispiel hat sich mit den Begriffen Raum und Körperpartie beschäftigt und sieht in ihnen einen Zugang zur Bewegung. Für Antonio Harris ist auf dem Chinesischen Mast die Arbeit über Raum und Höhenebenen wichtig. Patrick Mattioni geht seinerseits von dem Raum des Körpers aus. Er erwähnt die Wichtigkeit, die technische Geste zu beherrschen, sowie diese mit einer Intention auszustatten, mit einer Projektion in den allgemeinen Raum. Diese Verbindung zwischen dem inneren und dem äußeren Raum teilt die Problematik des Verhältnisses zwischen Boden und vertikaler Höhe. Eine von Patrick Mattionis vorgeschlagene Übung zeigt dies: „In der Beziehung Boden-Mast richte ich meine Arbeit auf das Verbinden der Energien aus, die man auf Boden und Mast einsetzt (die Energien ausgleichen und voneinander trennen). Ich stelle zum Beispiel einen Stuhl unter den Mast. Der Student beginnt und beendet seine Übung immer auf dem Stuhl. Nach und nach rücke ich den Stuhl weiter von dem Mast weg und vergrößere dadurch den Raum zwischen dem Stuhl und dem Mast.“

In dieser Übung wird der Übergang von einem Trick zum anderen wichtiger als der Trick selber und erlaubt es, ein anderes Gefühl der Vertikalität und der Schwerkraft auf dem Gerät zu entwickeln.

### GLEICHGEWICHT, REIBUNG, SPANNUNG

Clare Anderson erforscht diese Begriffe mit einem umfassenden Ansatz, indem sie vier Grundsätze für die Bewegung vorschlägt: die Gewichtsverlagerung, das Gleichgewicht, die Begriffe Spannung oder Reibung mit dem Gerät und die Idee des Tempos und des Hanges. **Das Gleichgewicht** empfindet man wie einen Zustand zwischen den zwei Momenten einer **Gewichtsverlagerung**. Clare Anderson schlägt deshalb vor, unsere Aufmerksamkeit auf diesen kurzen Moment zu richten, der einer technischen Arbeit bedarf, um auf dem Gerät zu bleiben, aber der auch als ein kreativer Raum genutzt werden kann.

**Die Reibung/die Spannung** sind zwei Begriffe, die von Clare Anderson verwendet werden, um das Verhältnis vom Körper zum Gerät zu beschreiben, sowie die Widerstandskräfte und die Kontaktkräfte des Gegenstandes auf den Körper und umgekehrt. Was macht den Halt aus, der es ermöglicht in

einer Position zu verweilen? Wie braucht man so wenig Kraft wie möglich, um diese Verbindung aufrechtzuerhalten? Das bedeutet, dass auch hier folglich diese Übergänge zwischen Körper und Gerät, zwischen den beiden Tricks und den beiden Zuständen beherrscht werden müssen.

Durch das Identifizieren dieser Grundsätze, kann man anschließend eine Sprache herausbilden, die nun aus **Sätzen** und nicht mehr nur aus stehenden Sequenzen oder Tricks besteht. Die StudentInnen arbeiten an ihrer Kraft, Beweglichkeit und Technik und werden sich somit der Feinheiten in der Arbeit der Luftakrobatik bewusst. Durch eine bessere Einbeziehung der Grundschemen können sie im Anschluss all diese Schwellen- und Übergangsmomente ausführlich analysieren, die die Besonderheit dieser Techniken ausmachen; sie können die Tricks zerlegen und wieder zusammensetzen, um sie besser zu verstehen.

### IN BILDERN

Kapitel 2 , „Die Grundsätze der Bewegung für das Entwickeln von Lehrprogrammen“, Präsentation von Clare Anderson



## DREI FRAGEN AN ...

**Clare Anderson**, Lehrerin für Luftakrobatik am National Centre for Circus Arts, London, Vereinigtes Königreich.

### **Welches Verhältnis haben Sie zum Boden und wie nutzen Sie den Boden in Ihrem Unterricht?**

Oft müssen wir zuerst am Boden arbeiten, bevor wir uns in die Luft begeben können. Dies ist besonders wichtig, um die Bewegung zu verstehen, die wir in der Luft machen werden. Man lernt die Bewegungen, die Figuren und die Formen am Boden ohne die Angst, nach oben zu gehen. Ich studiere die luftakrobatischen Figuren am Boden ein, weil es so einfacher ist, sie zu verstehen und dann in der Luft zu wiederholen.

### **Ist diese Übertragung in die Luft schwierig, da die Sinneseindrücke ganz unterschiedlich sind? Wie arbeiten Sie künstlerisch an dieser Übertragung in die Luft?**

Es ist sehr schwierig. Die luftakrobatischen Geräte projizieren in einen anderen Raum. In der Luft sind wir mit einer ganz anderen Dimension konfrontiert. Aber die Tatsache, am Boden gearbeitet zu haben, ist auf alle Fälle hilfreich. Der Hiplock (die „Neun“) am Seil zum Beispiel erfordert die Bewegung einer Arabesque und ein Tempo, um sich in diese Arabesque zu begeben. Dies trainieren wir meist zuerst am Boden. Wir trainieren den Übergang und dann die Zielposition und schließlich verbinden wir die beiden.

Auch die Interpretation und die Qualität der Bewegung trainiere ich am Boden, um sie dann in die Luft zu übertragen. Natürlich wird sie dann anders sein, aber man muss sehen, was einem das luftakrobatische Gerät bietet. Wenn wir etwas auf dem Boden machen (zum Beispiel sich auf die Ellbogen stützen), was in der Luft nicht möglich ist, finden wir etwas anderes, eine andere Körperpartie, die dieselbe Aktion durchführen wird. Es ist eine Herausforderung, aber ebenso ein Geschenk und wir werden etwas ganz Einzigartiges finden. Ab und zu arbeite ich auch an Körperpartien, auf die man den „Fokus“ richtet, sie leiten die Bewegung, was den Körper und den Raum öffnen wird. Um kein Risiko einzugehen und um zu verhindern, dass einen die Angst

plötzlich überkommt, kann man somit auf halber Höhe einfache Sequenzen trainieren oder Sequenzen, die die StudentInnen schon kennen, um alle Bewegungen innerhalb dieser Sequenz zu erkunden. Von einer einfachen Aktion ausgehend, wie auf dem Trapez zu „sitzen“, kann man an verschiedenen Winkeln und Richtungen arbeiten. Man könnte ebenso an den Details, den Hangebenen, den Geschwindigkeitsveränderungen, dem Schweren, dem Leichten, etc. arbeiten.

### **Wie setzen Sie die Übergänge um, wenn Sie in der Luft sind?**

Ich verwende den Begriff „Übergang“ sehr viel in der Luft. In der Luftakrobatik kommt es zu einem Übergang, wenn man sich von einer Figur in eine andere bewegt. Die Sprache der Luftakrobatik wird oft als eine Bewegungsabfolge (Gleichgewicht vorne, hinten, stehen bleiben, sich setzen) bezeichnet. Die Übergänge sind es, die die Verbindung zwischen diesen Elementen herstellen, wie ein Tanz, der weder einen Anfang noch ein Ende hat, sondern eine kontinuierliche Bewegung ist. Die Herausforderung liegt nun darin, herauszufinden, wie man diese Übertragung von einem Punkt zum anderen umsetzt. Um die Übergänge zu trainieren, gebe ich den StudentInnen meistens ein Prinzip, das sie befolgen müssen: Bei diesem Übergang musst du den Kopf nach unten hängen lassen, du musst so langsam wie möglich von einem Punkt zum anderen gehen, fast so wie beim „Butoh“... Ich kann auch zwei Regeln gleichzeitig geben: Du musst an dem „Schweren“ arbeiten, immer noch mit dem Kopf nach unten und in der anderen Richtung ankommen. Und dann müssen die StudentInnen improvisieren. Wenn wir eine Bewegung finden, die die StudentInnen wirklich schätzen und in eine Sequenz einbauen wollen, versuchen wir mehrere Techniken und mehrere Arten, die Übergänge zu trainieren.

**Die Beiträge von Roberto Magro und Clare Anderson ermöglichen den TeilnehmerInnen die Kompetenzen und die Techniken der Luftakrobatik zu erfassen, ohne sich an einer vorgefassten Definition des Tricks festzuhalten, sondern durch das Verstehen dessen, was der Körper im Raum oder auf dem Gerät macht.** Das Verlagern des Gewichtes zum Beispiel hilft uns, unseren Kampf gegen die Schwerkraft zu verstehen, die Arbeit mit dem Rhythmus kann uns helfen, den Hang zu verstehen.

## DIE TEILNEHMERINNEN HABEN DAS WORT

### „Hinauf- um wieder hinunterzuklettern“

Gespräch zwischen Michele Weaver und Isabelle Brisset, TeilnehmerInnen der INTENTS-Weiterbildung „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“.

**Isabelle Brisset** ist Lehrerin an der École Nationale des Arts du Cirque von Rosny-sous-Bois (Frankreich), spezialisiert auf Seil. Sie hat ihre Ausbildung an der École du cirque von Annie Fratellini gemacht und mehr als zehn Jahre als Artistin, Akrobatin und Seiltänzerin gearbeitet.

**Michele Weaver** ist künstlerische Leiterin, Choreographin und Designerin und leitet die Compagnie Stumble DanceCircus. Sie wurde am National Centre for Circus Arts in London in Schwungseil und Partnertrapez ausgebildet. Sie war an eben dieser Schule für den Luftakrobatik-Unterricht verantwortlich und lehrt derzeit am Circomedia in Bristol (Vereinigtes Königreich).

- **Michele:** Wenn man auf dem Seil ist, hat man die Idee im Kopf, hinauf zu wollen, um hinunter zu wollen, und wieder von vorne zu beginnen...
- **Isabelle:** Es gibt ein Spielen mit diesen Begriffen und ihrer Symbolik. In der Tatsache des Hinauf-“ oder des „Hinunterkletterns“ im Verhältnis zur Schwerkraft und Schwere. Das Hinunter ist wie eine Atmung.
- **Michele:** Die StudentInnen versuchen die Idee „Nach-oben-Hinunterzugehen“ zu verwirklichen. Ich mag diese Idee. Das heißt eben nicht fliegen, es ist etwas anderes. Es handelt sich um eine wirkliche Arbeit rund um Schwerkraft und Körperbewusstsein und mit den beiden.
- **Isabelle:** Es handelt sich auch um eine Umkehrung, darum, die Dinge umzudrehen. Es sind Spielplätze, auf denen man diese Begriffe herausfordert..

### Wie soll man also den Übergang vom Boden auf das Gerät trainieren?

### Wie erklärt man den StudentInnen den großen Empfindungsunterschied zwischen Boden und Gerät?

- **Isabelle:** Das Gefühl für den Halt ist völlig unterschiedlich. Ist dein Gerät vertikal, wird dein Halt auf einer vertikalen Achse liegen, was überhaupt nicht der Fall ist, wenn du dich auf dem Boden befindest. Den Unterschied fühlt man zuallererst. Dann muss man wissen, wie man ihn auslebt, wie man einen flüssigen Ablauf erhält, denselben Rhythmus beibehält, keine Unterschiede erkennen lässt, obwohl es einen Unterschied gibt. Du bist nicht in demselben Zustand. Es ist nämlich auch ein anderer Bewusstseinszustand.
- **Michele:** Als Schwungseil-Artistin habe ich mich sehr viel mit dem Gewicht beschäftigt. Oben ist am meisten Gewicht, am meisten Vertikalität. Auf dem Schwungseil versucht man zu spüren, ob man vertikal ist, indem man das Gewicht auf den Füßen spürt. Im Unterricht macht es Spaß, an der vertikalen Linie zu arbeiten und zwar durch das Verstehen des Gewichtes und das Arbeiten mit dem Gewicht.
- **Isabelle:** Wenn du dich verankerst, kannst du wachsen. Das Gewicht sind die Wurzeln und du kannst dich über die Äste ausbreiten. Dann gibt es die Schwingungen, Vibrationen und Atmung.

## ZUSAMMENFASSUNG

- **Der Boden ist oft ein grundlegendes Element, um über Vertikalität zu sprechen**, vom Boden ausgehend wird man vertikal, das ist der Grundzustand des Menschen.
- Viele der Zirkustechniken sind vertikal, die **Vertikalität** gibt nicht nur einen Raum vor, sondern auch eine **Richtung**.
- Man muss also die **Vertikalität** von dem **vertikalen Sichfortbewegen** unterscheiden.

- Gibt es eine **spezifische Besonderheit** der luftakrobatischen Geräte? Wie kann man diese definieren? Wo liegt sie? Im **vertikalen Sichfortbewegen**, im **Greifen**, im **Halt**?
- An den **Übergängen** zu arbeiten, an den Modalitäten der **Übertragung** der Bewegung in verschiedene Räume (den Boden, das Gerät), bedeutet, sich den beiden großen Grundlagen, der Schwerkraft und der Vertikalität, bewusst zu werden und die Wahrnehmung zu verfeinern, die man von ihnen auf den luftakrobatischen Geräten hat.

## LEKTÜRE

### Über den Übergang in die Vertikale

Wir gehen von der Arbeit der Tänzerin und Choreographin Sylvie Guillermin aus, die in Grenoble ansässig ist. Seit ihrem ersten Solo *La tête en l'air* erforscht sie die Vertikalität im Tanz, indem sie mit Geräten, wie mit dem chinesischen Mast und der Perche, arbeitet. Im Laufe ihrer Recherchen arbeitet sie regelmäßig mit ZirkusartistInnen zusammen. Dieser Bericht schildert ihre Erfahrung als Tänzerin auf einem vertikalen Gerät.

### Vertikalisieren

„Am Beginn der von Sylvie Guillermins vorgeschlagenen Ausbildung entwickelt sich die Empfindung für die vertikale Höhe in dem beruhigenden Ort, welcher der Boden ist. Zuerst legt man sich auf den Boden, den Körper völlig entspannt und in den Boden gedrückt, die Choreographin betont die Vorrangstellung des Zentrums: Bauchmuskeln, Beckengürtel, Lendenwirbelbereich. Meine Wahrnehmung verlagert sich auf die unerforschten Zonen; die vorgeschlagenen Übungen lassen mir keine andere Wahl, als die Kraft aus dem Becken zu beziehen und ich versuche die Arme und die Beine zu

entspannen, damit sie mir nicht helfen, von einer Etappe in die andere zu gelangen. Denn sobald ich einmal an der Perche bin, wird es mir nicht mehr möglich sein, mich nur mit den Armen zu halten. Aber der Abstand zwischen der Perche und dem Boden ist riesig. Und stehen wir einmal vor dem Gerät, machen uns seine Höhe, seine Steifheit und seine Schmalheit Angst und lassen uns unsere Automatismen vergessen. Es ist von übermäßiger Schwierigkeit, die Haltung des Körpers zu finden, während Füße und Hände sich an die Stange klammern und man sitzt oder an den Armen hängt, um zu drehen oder zu gleiten, sowie auch sich durch die Kraft des Beckens zu halten und seinen Rücken zu fühlen und es ist kompliziert, Räume für Ruhepausen zu finden. [...] Bei diesem Verlust der Schwerkrafts- und Haltungsorientierungspunkte kennt sich unser Körper buchstäblich nicht mehr aus: Man hat den Eindruck, seine Identität zu verlieren. Was bewegt mich schließlich dazu, mein Tanzen auf vier Meter Höhe zu übertragen?“

Auszug von „Transposition verticale. Récit d'un travail de la danse vers le cirque“, Agathe Dumont, *Repères – cahiers de danse*, Nr. 21, „Le travail des danseurs“, April 2008, S. 24-25.



# Tempo, Musikalitäten, Gewichte und Hänge: seinen Rhythmus finden

## DAS GEWICHT UND DIE FIGUR

Wenn Chloé Moglia vom Trapez spricht, spricht sie schnell auch von der Frage des Gewichtes. „Unsere Technik“, sagt sie, „trägt dies alles in sich, sie spricht von dem Gewicht, der Leichtigkeit, dem Abheben und dem Risiko abzustürzen... Etwas, das mich besonders beschäftigt hat, war die Frage des Gewichtes und der Leichtigkeit. Die Freiheit wird mit dem Begriff Leichtigkeit assoziiert und das Gewicht mit dem Begriff Verantwortlichkeit, aber diese beiden Begriffe können nicht ohne einander funktionieren; das Trapez ist der Träger von alledem.“

**Auch wenn das Gewicht ein biomechanisches Prinzip ist, das leicht identifizierbar ist, ist es auch Träger einer Vorstellung und einer Poesie, was das Angehen des Begriffes viel komplexer gestaltet.**

Clare Anderson zum Beispiel zählt den Begriff „Gewichtsverlagerung“ zu den vier physischen Grundsätzen der Luftakrobatik. Das Gewicht strukturiert die Sprache auf den vertikalen Geräten und ermöglicht über eine Liste von Worten hinauszugehen mit dem Ziel, im Lernprozess Sätze zu formulieren; es ist der Verbündete im Aufbau einer Sequenz oder in der Improvisation. „In meiner Methode“, erklärt Roberto Magro, „gibt es viele Übungen zum Gewicht. In einer Übung zum Beispiel, in der man sich von einer Haltung in die andere begibt, kann man ohne Hände arbeiten, um zu versuchen, das Gewicht im Körper auszugleichen.“ Wie kann man also das Gewicht im Vokabular der Luftakrobatik „fühlen“ und daraus ein grundlegendes Element der Praxis machen?

## PÄDAGOGISCHE TOOLS

### Die physischen Grundsätze und Kompetenzen in der Arbeit der LuftakrobatInnen

Clare Anderson

GRUNDSÄTZE UND DEFINITION	IN DER LUFTAKROBATIK	TRICK-BEISPIEL
<b>Gewichtsverlagerung</b> Den Schwerpunkt von einem Gleichgewichtspunkt in einen anderen verlagern	Neigungen Drehungen Übergänge	Aus dem Sitzen aufstehen am Trapez
<b>Gleichgewicht</b> Eine Verteilung des Gewichtes, das erlaubt sich zu halten, ohne zu fallen	Positionen ohne Hände	Rückenwaage
<b>Reibung/Spannung</b> Der Widerstand des Gerätes gegen sich selbst oder gegen jemanden / die Spannung in den Gliedern erzeugen, um die Position zu stabilisieren	Haltepositionen Abfaller Hänge	Amazone
<b>Tempo/Hang</b> Die Geschwindigkeit der Bewegung / der Raum oder der Moment, an dem der Körper weder hinauf- noch hinuntergeht	Beinschwünge Beinhebungen Abfaller Rotationen	Schwung in die Pike

**Quelle:** Clare Anderson, „Le développement d'un programme en aériens“, National Center for Circus Arts, Präsentation während des Weiterbildungsseminars „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ vom 31. März 2015.

## IN BILDERN

Kapitel 2 , „Die Grundsätze der Bewegung für die Entwicklung von Lehrprogrammen“, Präsentation von Clare Anderson  
Sequenz II. „Pädagogische Situationen“, 5'19  
Sequenz III. „Über die Bewegungsgrundsätze“, 10'02

Durch das detaillierte Darstellen der physischen Bewegungsgrundsätze erklärt Clare Anderson, dass viele Bewegungen mit dem Gewicht oder der Gewichtsverlagerung zusammenhängen.

„Eine Rotation zum Beispiel ist eine Unterkategorie des Prinzipes der Gewichtsverlagerung. Es handelt sich um die Gewichtsverlagerung um einen Drehpunkt herum.“ Somit lässt sich die Gewichtsverlagerung ganz einfach als eine „Verlagerung des Schwerpunktes einer sich im Gleichgewicht befindende Position auf eine andere“ erklären und wird in den Dreh-, Neigungs- und Übergangsbewegungen eingesetzt. Indem sich die StudentInnen mit dem Gewicht beschäftigen, entwickeln sie ihr **Körperbewusstsein**, erklärt Clare Anderson. Man kann somit Übungen entwickeln, durch die die StudentInnen durch die Arbeit mit dem Gewicht neue Wege finden, um dieselben Tricks auszuführen. Sie versuchen nicht eine Form zu wiederholen, sondern vielmehr **zu fühlen**, wie sich das Gewicht auf die Glieder verteilt und wie der Körper durch Gewichtsverlagerung schwingt, die Richtung wechselt, die Orientierung wechselt und durch die Bewegung geht, anstatt in ihr zu erstarren.

## ▶ IN BILDERN

Kapitel 2, „Die Grundsätze der Bewegung für die Entwicklung von Lehrprogrammen“, Präsentation von Clare Anderson  
Sequenz II. „Pädagogische Situationen“, 5'19

**Das Gewicht steht im Mittelpunkt unseres Verhältnisses zur Schwerkraft und das gesamte Vokabular der Luftakrobatik leitet sich schließlich davon ab: peitschen, klettern, fallen und drehen sind alles einfach nur unterschiedliche Verhältnisse zum Gewicht.**

◇ Das Gewicht steht im Mittelpunkt unseres Verhältnisses zur Schwerkraft und das gesamte Vokabular der Luftakrobatik leitet sich schließlich davon ab: peitschen, klettern, fallen und drehen sind alles einfach nur unterschiedliche Verhältnisse zum Gewicht.

## PÄDAGOGISCHE TOOLS

### Eine andere Sichtweise. Die Effort-Theorie bei Laban, eine Bewegungsanalyse

1947 veröffentlichte der österreichische Pädagoge und Choreograph Rudolf Laban *Effort* in seiner eukinetischen Theorie über die Energie und die Dynamik der Bewegung. Für Laban existieren vier Phasen in der Bewegung: die Aufmerksamkeit, die Intention, die Entscheidung, die Präzision. *Effort* bezieht sich auf die Aufmerksamkeitsphase, die die Bewegung antizipiert, es handelt sich um einen „tonischen Zustand“, eine „Handlungsbereitschaft“.

### Die Parameter von Effort und ihre Dynamiken:

**Das Gewicht:** strong-kräftig/light-leicht

**Der Raum:** direct-direkt/flexible-flexibel

**Die Zeit:** quick-plötzlich/sustained-anhaltend

**Der Flow:** bound-kontrolliert/free-frei

Für Laban definieren diese vier Parameter acht Grundaktionen, die **acht grundlegende Gewichtsverhältnisse** bestimmen und durch die man die Bewegung verstehen kann.

Diese Aktionen reichen von einer maximalen Intensität „**kämpfen gegen**“ bis zu einer minimalen Intensität „**sich etwas/jemandem hingeben**“... **schlagen** (*punching*), **peitschen** (*slashing*), **gleiten** (*gliding*), **verdrehen** (*wringing*), **tippen** (*dabbing*), **pressen** (*pressing*), **schlenzen** (*flicking*), **schweben** (*floating*).

Quelle: Rudolf Laban *The mastery of movement*, 2007

## DER HANG

Wenn die Kontrolle des Körpergewichtes Kraft voraussetzt, um gegen die Schwerkraft anzukämpfen, setzt sie auch das Loslassen voraus.

**Um diesen Körperzustand zu erklären, verwendet Clare Anderson die Grundsätze Tempo und Hang. Der Aufhängepunkt, sagt sie, ist jener, wo der Körper weder nach oben noch nach unten geht. Der Begriff Tempo verweist ihrer Meinung nach auf die Geschwindigkeit der Bewegung oder seine Musikalität, Akzente und Atmungen in Verbindung mit dem Gewicht.**

Chloé Moglia erzählt, wie ihr Parcours sie, zuerst durch Zirkustechniken und anschließend durch Kampfsportarten, das Loslassen gelehrt hat. „Ich habe viel mit der Kraft, mit meinen Muskeln gearbeitet. Das Schwungtrapez ist eine Disziplin, die schmerzhaft sein kann. In meiner zielgerichteten Perspektive leugnete ich den gesamten Aspekt des Empfindens. Das Schwierigste auf den luftakrobatischen Geräten ist, das **Halten-Loslassen** zu fühlen, ein Grundsatz für die Bewegung in der Luft“, erklärt sie. Das Praktizieren von Kampfsport mit T. Baë, J-M Chomet, J. Kadian erlaubten ihr, sich konkret mit diesem Begriff zu beschäftigen.

**„Diese Sache schien mir interessant zu sein, da sie mir etwas anderes als „alles halten“ und „alles loslassen“ bot.“ Etwas zeichnete sich zwischen halten und loslassen ab. Das Gehaltene/Losgelassene in Folge oder in Gegenüberstellung zu trainieren, bedeutet auf der einen Seite festhalten und auf der anderen loslassen... „**

Der Hang situiert sich somit in der Kontrolle des Gewichtes zwischen dem **Halten und Loslassen**.

Dieses starke Empfinden des Körpergewichtes ist auch eine Frage des Wohlbefindens. Chloé Moglia erklärt, wie dieser Zustand ihr erlaubt, die Müdigkeit zu überwinden. Durch Kampfsport trainiert sie ihr Nervensystem, um die Tätigkeit ihres Muskelsystems besser regulieren zu können. In Verbindung mit dem Gewicht und dem Hang kommen die Begriffe **Atem, Bewusstsein und Aufmerksamkeit** dazu.

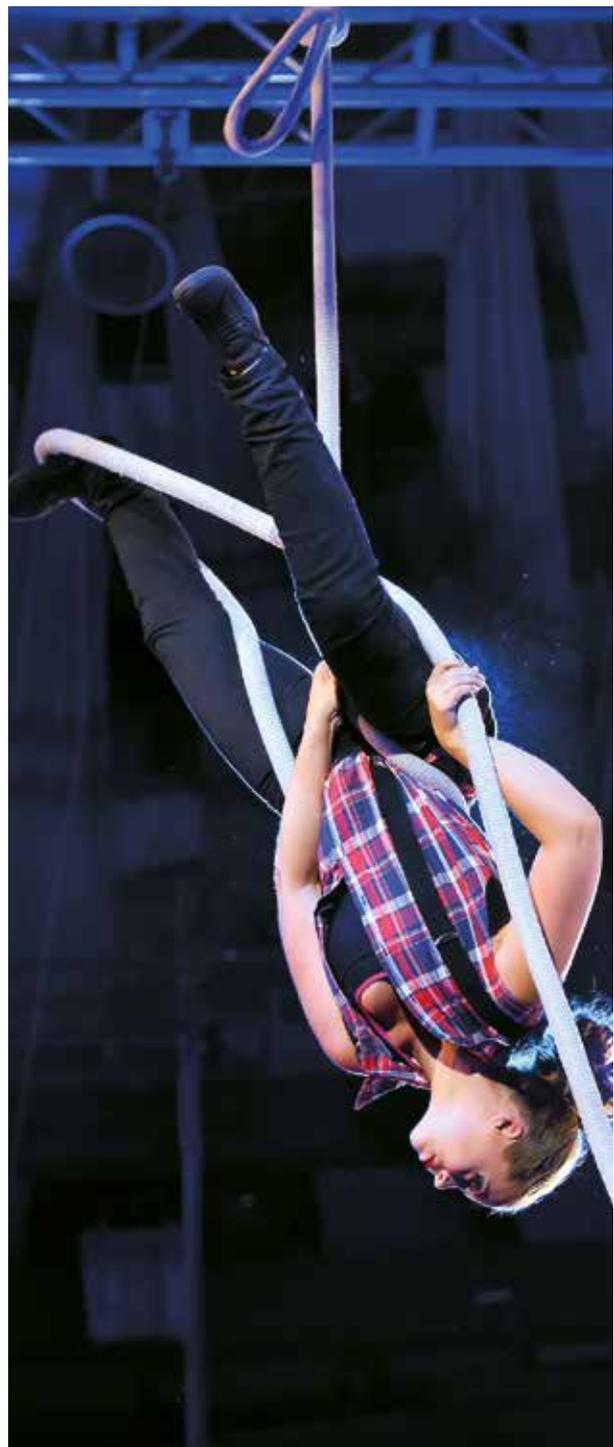
## IN BILDERN

Kapitel 4, „Der Hang“, Präsentation von Chloé Moglia

Sequenz II. „Halten-Loslassen“, 1'30

Sequenz III. „Während Klimmzügen schlafen“, 4'17

Sequenz IV. „Die Aufmerksamkeit“, 6'33



## EIN PAAR KONKRETE ELEMENTE

### Halten-Loslassen

Gespräch mit **Chloé Moglia**

„Die Schwierigkeit für Trapez-KünstlerInnen liegt darin, die eine Schulter anzuspannen und die andere gleichzeitig lockerzulassen. Im zentralen Nervensystem sind die beiden Schultern zusammen *verkabelt*. Wenn man es jedoch schafft, die beiden Schultern zu trennen, kann man viel länger halten. Solange man sich nicht damit beschäftigt, stellt man sich nicht vor, wie schwierig es ist, innen loszulassen und die Restimpulse zu stoppen. Am Anfang dieser Arbeit hat man das Gefühl, dass das Loslassen, das Lockerlassen die Gefahr darstellt, aber in Wirklichkeit ist es nicht so. Das bedeutet jene Zonen zu lockern, die wir nicht brauchen, damit andere sehr lebendig, anwesend und wirksamer sein können. Das kann eine Regeneration im Inneren der Bewegung bewirken.

Ich versuche die Grundsätze, die ich am Boden trainiert habe, im Hang auszuführen und ich überlege zum Beispiel, wie ich einen Klimmzug machen kann. Vorher musste ich für einen Klimmzug alles anspannen. Ich habe begonnen die Spirale der Schultern zu „säubern“, zu überprüfen, mit was ich anfangen und ich versuche innen zu halten und loszulassen. Nach und nach führen wir dann die beiden Aktionen zusammen.

Im Unterricht stelle ich Klimmzüge als Entspannungsübung vor. Ich verlange von den StudentInnen, während der Klimmzüge zu schlafen, damit sie eine enorme Anstrengung an einem Ort und eine enorme Pause an einem anderen Ort, der gleich daneben ist, trainieren. Loslassen ist eine große Anstrengung. Es ist unglaublich, wie viel Energie wir dafür verlieren. Was mir auch der Kampfsport gegeben hat, ist ein ternäres Körperbewusstsein. Die Liegestützen und die Klimmzüge sind zum Beispiel nicht binär, es sind keine Geraden, es befinden sich Spiralen in ihnen. Das Lebende, die DNA, alles besteht aus Spiralen, man muss in Spiralen arbeiten. Sogar in der Wirbelsäule gibt es eine Richtung, in die man hochgeht und eine, in die man absteigt.“

### An seinem Verhältnis zur Kraft arbeiten

Diskussion zwischen **Clare Anderson** und **Antonio Harris**, National Center for Circus Arts (Vereinigtes Königreich)

„Man kann mit den StudentInnen an mentalen Bildern arbeiten, um ihnen beizubringen, nicht immer von ihren Muskeln Gebrauch zu machen, sondern nur drei oder vier Muskeln für das Ausführen einer Bewegung einzusetzen. Dies ermöglicht auf seinen Körper zu hören und ein Körperbewusstsein zu entwickeln, um sich nicht zu verausgaben und an der Arbeit zu feilen. Um dies zu erreichen, kann man zum Beispiel mit verschiedenen Prozentsätzen des Kraftaufwandes trainieren. 20 %, 40 %, 80 %, 100 %. Man entdeckt dabei, dass man eine Bewegung mit viel weniger Kraft ausführen kann, einfach indem man seine Aufmerksamkeit auf den richtigen Ort richtet und die richtigen Muskeln anspannt.“

„In einer Disziplin, die viel Muskeleinsatz benötigt, wie der Chinesische Mast, wissen wir das anfangs nicht, wir machen einfach. Dann lernen wir zu verstehen, was wir machen. Und schließlich werden unsere Entscheidungen bewusst. All dies hängt mit dem Körperbewusstsein, dem Aufhängepunkt, der Musikalität, der Aufmerksamkeit für die Schlüsselemente, ebenso wie mit einem anatomischen Wissen zusammen, das zum Beispiel beim Verständnis der Bewegung, sowie bei der Bewusstseinsbildung über das, was wir machen, hilft.

◆ Man entdeckt dabei, dass man eine Bewegung mit viel weniger Kraft ausführen kann, einfach indem man seine Aufmerksamkeit auf den richtigen Ort richtet und die richtigen Muskeln anspannt.“

## DAS TEMPO

Wie kann man bei der Arbeit auf dem Gerät die physische Arbeit und die **Qualität** der Geste verbinden? Für Patrick Mattioni arbeitet man die Geste musikalisch auf allen Niveaus: „Was für mich wichtig ist in der Praxis, ist das Tempo, der Rhythmus und die Musikalität, die man der ausgeführten Übung gibt. Das Gewicht, der Körper, der Hang, die Schwerkraft, die Schwere... sind gemeinsam mit der körperlichen Vorbereitung die pädagogischen Tools, um die richtige Geste auszuführen. Sich all diesen Parametern bewusst zu werden, bedarf viel Arbeit und Zeit. Tempo, Rhythmus und Musikalität sind die Basis für meine Arbeit am Mast und die körperliche Vorbereitung ist das unabdingbare Tool, um Fortschritte zu machen. Auf dem Gerät arbeite ich mit und ohne Gewichten und variiere die Dynamiken (Kraft, Explosivität, Ausdauer...)“.

### Somit trainiert man die Musikalität in den Muskeln ebenso wie in den Aufmerksamkeitsprozessen.

Wie wir das in dem Ansatz über Luftakrobatik von Clare Anderson gesehen haben, ist die **Gewichtsverlagerung** der Hauptgrundsatz, es handelt sich um das Verlagern des Schwerpunktes, um stabil zu bleiben.

Das **Gleichgewicht** ist eine Position, die zwischen zwei Gewichtsverlagerungen gehalten wird.

Die **Reibung** kommt hinzu wie eine Unterstützung, um die Schwerkraft zu erobern.

Die **Spannung** verwendet eine Kraft, um sich zu stabilisieren. Hat man diese Grundsätze einmal verstanden, kann man sie variieren, um komplexere und schwierigere Bewegungen zu machen. Durch das Hinzufügen von den Begriffen **Tempo und Aufhängepunkt** werden die Grundsätze schwieriger zu beherrschen und bedürfen einer besseren motorischen Kontrolle und eines besseren Bewegungsbewusstseins. Man muss mit **Pausen** (einem *freeze*), **Beschleunigungen** oder **Crescendi** (einem Abfaller) umgehen können, d.h. mit anderen Arten an einen Trick herangehen können.

Man könnte, erklärt Clare Anderson, verschiedene Arten festlegen, wie man diese Grundbewegungen ausführen muss und verschiedene Arten ins Auge fassen, diese miteinander zu verbinden und sich **die Übergänge** vorstellen, die die Phrase und das Tempo ausmachen.

## EIN PAAR KONKRETE ELEMENTE

### Einsatz der Bewegungsgrundsätze für AnfängerInnen am Vertikalseil

Von Clare Anderson

GRUNDSÄTZE	FIGUREN
<b>Gewichtverlagerung</b> verwenden, um hochzuklettern	Einfacher Aufgang
<b>Gewichtverlagerung</b> verwenden für eine Kopfüber-Position	Kopfüber hängen
Das <b>Tempo</b> anwenden, um das Knie über der Hand bei einer umgekehrten Figur zu blockieren	Einbeiniger Kniehang mit dem Seil im Rücken (Engel)
<b>Spannung</b> und <b>Reibung</b> anwenden, um sich am Seil zu halten	Hängen an den Händen, kopüber eingewickelt oder klettern
Die <b>Reibung</b> , die <b>Gewichtverlagerung</b> und das <b>Gleichgewicht</b> anwenden, um sich einzurollen und das Seil auf Hüfthöhe zu blockieren	Hiplock, Neun
Anwenden des <b>Hanges</b>	Übergang von der Fahne zu Bauchlage (Ei)
Fortgeschrittenes Anwenden des <b>Hanges</b>	Rotationsachse für Abfaller oder Radschlag,

**Quelle:** Clare Anderson, „Die Entwicklung von Lehrprogrammen für Luftakrobatik“, National Center for Circus Arts, Präsentation während des Weiterbildungsseminars „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ vom 31. März 2015.

Diese Grundsätze kann man in allen Tricks der Luftakrobatik finden, man muss sie verstehen und spüren, um sie musikalisch und nicht nur technisch interpretieren zu können.

## DIE MUSIKALITÄT

Zusätzlich zu den technischen Aspekten, dem **Tempo und dem Aufhängepunkt**, muss auch an der Musikalität der Geste gearbeitet werden. Roberto Magro hat sich besonders damit beschäftigt. Durch die vier verschiedenen Grundsätze – **Raum, Niveaus, Körperlinien, Rhythmus** – wird die Frage der Musikalität unterschiedlich behandelt.

Die Musikalität, die wie eine Musik im Inneren des Körpers verstanden wird, hängt von der Art ab, wie die KünstlerInnen ihren Halt wählen, von ihrem Verhältnis zum Gewicht, zum Gerät, von der Art, wie sie ihre Hand oder ihren Fuß bewegen, von der Art, wie sie ihren Blick im Raum positionieren.

Diese Dimension ist demnach eine subjektive, aber Roberto Magro schlägt vor, sie **gänzlich in den Prozess der physischen Vorbereitung zu integrieren, indem man seine Aufmerksamkeit auf diese Dimension richtet und sie in Improvisationssequenzen einbezieht** (oder in „physische“ Aufgaben, die ein Aufwärmen des Körpers ermöglichen).

## EIN PAAR KONKRETE ELEMENTE

### Mit dem Gehen anfangen

Eine von **Roberto Magro** vorgeschlagene Übung

- 1 Gehen. Regelmäßig. Ohne jemals auf den Boden zu sehen, einen Rundum-Blick beibehaltend.
- 2 Das Gewicht zu spüren versuchen. Das Gewicht beibehalten, ohne jedoch den Halt anmerken zu lassen.
- 3 Gehen. Stehen bleiben. Den Rhythmus des Gehens beschleunigen und die Qualität beibehalten.
- 4 Immer schneller.
- 5 Stehen bleiben, wieder losgehen.
- 6 Weiterhin seine Aufmerksamkeit auf das Gewicht der Füße richten.
- 7 An den Rhythmen arbeiten, am *Crescendo* und *Decrescendo*.
- 8 Die Geschwindigkeitsgrade erkunden, von + 6 Grad bis – 6 Grad.
- 9 Um 0,5 Grad jeweils hinauf und hinunter.
- 10 An der Musikalität arbeiten.

### Auf das Gerät übertragen

**Aus dem Workshop von Roberto Magro bei dem Weiterbildungsseminar „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ vom 30. März 2015.**

## IN BILDERN

- Kapitel 1, „Ein kreatives Training“,  
Workshop von Roberto Magro,  
Sequenz III. „Der Rhythmus“, 16'25  
Sequenz IV. „Die Musikalitäten und Pausen“, 31'09

◇ Die Musikalität, die wie eine Musik im Inneren des  
◇ Körpers verstanden wird, hängt von der Art ab, wie  
◇ die KünstlerInnen ihren Halt wählen, von ihrem Verhältnis  
◇ zum Gewicht, zum Gerät, von der Art, wie sie ihre Hand  
◇ oder ihren Fuß bewegen, von der Art, wie sie ihren  
◇ Blick im Raum positionieren

## „Die Musikalität als Phrasierung der ineinander verflochtenen Verhältnisse zwischen Raum und Zeit.“

(Jean-Christophe Paré in *Repères-cahier de danse*, Nr. 20, November 2007)

„Ich tanze mit meinem Seil“, sagte eine Studentin des Lido zu Marie-Céline Daubagna, der pädagogischen Leiterin der Schule. Ist dies nicht der Ausdruck einer Form von Musikalität? Wie und wann muss sie folglich trainiert werden?

Laut Marie-Céline Daubagna kann man Elemente dieser Musikalität beim ersten Kontakt der ArtistInnen mit dem Gerät wahrnehmen: „Das kann durch den Tastsinn geschehen, durch die Art und Weise, wie die StudentInnen hängen... Wenn es sich um einen wirklich engagierten Griff handelt, spürt man, dass etwas Wahres passiert. Allein das kann schon viele Dinge erzählen. Manchmal passiert nichts, alles liegt in „dem Kleinen“, in der Art, wie wir da sind.“

Die Musikalität der Zirkusgeste taucht aus dem unendlich Kleinen auf und um sie zu trainieren, muss man sie vor allem als **bewussten Grundsatz** integrieren, als **Aufmerksamkeit** in ein Training oder in die Erarbeitung einer Technik.

Die Musikalität der Geste kann auch von **Bildern** ausgehend trainiert werden, berichtet Antonio Harris. Man entwickelt auch eine besondere Aufmerksamkeit für die Physikalität und die Musikalität, indem man versucht, dieselbe Bewegung durch das Übernehmen **unterschiedlicher Emotionen** oder durch das Spielen unterschiedlicher Rollen zu üben, indem man den StudentInnen eine Herausforderung gibt und die Bewegungen sich durch die verschiedenen Zustände heraus entwickeln lässt.

Die Qualität der Phrasierung kann schließlich auch von dem **Aufmerksamkeitsfokus** der StudentInnen abhängen.

## PÄDAGOGISCHE TOOLS

### Der Aufmerksamkeitsfokus

Der Begriff Aufmerksamkeitsfokus wird häufig in den Sportwissenschaften verwendet. Die verschiedenen Arbeiten von Forschern haben gezeigt, dass je nach dem Ort, auf den die AthletInnen oder StudentInnen ihre Aufmerksamkeit richten, die Leistungen unterschiedlich sind. In der Ausbildung verweist der Begriff Aufmerksamkeitsfokus auf verschiedene neurokognitive Prozesse, die bei der Umsetzung einer Aktion eingesetzt werden. Die unterschiedlichen Fokustypen werden ein unterschiedliches Verhältnis zur Geste bewirken und vor allem die Leistung stark beeinflussen.

### Types of focus

**Der interne Fokus** wird meistens in der Ausbildung verwendet. Die Anweisung, die gegeben wird, um eine Geste auszuführen, verweist als erstes auf die Anatomie, auf biomechanische Elemente, auf eine Körperpartie zum Beispiel.

**Der externe Fokus** kann proximal oder distal sein. Er wird einen Hinweis geben, der einen Bezug auf die Bewegung hat und unterschiedlicher Natur sein kann: ein Sinnesindruck, ein Bild, ein Orientierungspunkt im Raum, eine externe Unterlage (das Gerät zum Beispiel), die Musik...

*Die Studien der Forscherin Gabriele Wulf zeigen vor allem, dass die Arbeit an dem **externen Fokus** die Leistungen der AthletInnen um ca.10 % steigert. Fördert der **interne Fokus** die Ausführungsgeschwindigkeit, die Kraft oder auch die Anpassungsfähigkeit, macht der **externe Fokus** eine motorische Genauigkeit und ein schnelleres Lernen möglich. Bei physischen und artistischen Aktivitäten, wie dem Zirkus, erlaubt er die Qualitäten der Bewegung, wie die Musikalität, weiterzuentwickeln.*

**Quelle:** Gabriele Wulf, *Attentional Focus and Motor Learning*, Human Kinetics, 2007.

## ZUSAMMENFASSUNG

- Wie kann man die Begriffe Tempo, Musikalität, Gewicht und Hang bei einer **Grundfigur** einsetzen? Wie machen wir sie ausfindig, wo werden sie aktiviert und warum aktivieren wir sie?
- Welche **Induktoren** erlauben die Bewegung zu entwickeln und an den Empfindungen zu arbeiten?
- Muss man sich auf einen Grundsatz mehr konzentrieren als auf einen anderen, um **andere Wege im Körper** zu finden und eine **Sprache** zu entwickeln?
- Wie variiert man die Anweisungen, um die für das eine oder andere Gerät notwendigen unterschiedlichen **physischen Qualitäten** zu entwickeln?
- Wie kann man durch eine **physische** Arbeit, sowie durch eine Arbeit an den **Empfindungen**, den **Bildern** und der **Aufmerksamkeit** an der **Musikalität der Geste** arbeiten?

## LEKTÜRE

### „Zirkussprache und Musiksprache“

*In diesem Text erforscht die Kunstkritikerin und Pädagogin Gwénola David die verschiedenen zirkensischen Ausdrucksmöglichkeiten: das Vokabular, die Grammatik und die Syntax des Zirkus. In diesem Auszug verwendet sie musikalische Termini, um die Besonderheit seiner Sprache, seiner Musikalität, seiner Akzente und seiner Textur spürbar machen zu können.*

### „Das Alphabet und die Grammatik“

Der Zirkus besitzt seine Phänomene und seine Grammatik. Es gibt sehr wohl ein Alphabet der Grundfiguren, der verschiedenen Modi rhythmischer Variationen und räumlicher Konfigurationen, sowie der durch die Gesetze der Physik auferlegten Aufbauregeln: Flickflack, Salto! Die Kunst besteht darin, Kombinationen und Alliterationen, aber auch Intervalle und Alterationen vorzuschlagen. Der Zirkus produziert eine analoge, nicht kontinuierliche Syntax, an die sich auch andere zeitgenössische Schreibweisen annähern, indem er die diskursiven linearen Strukturen emanzipiert. Der Sinn entkommt stückchenweise, er kommt aus den Resonanzen der Stimmlagen der Sprachen, der Körperbewegung und der Raumstrukturierung hervor.“

Auszug aus „Les accidents du récit : une poétique de l'espace-temps“, Gwénola David, in Emmanuel Wallon, *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud – Papiers, Reihe: „Apprendre“, 2002, S. 129-130..





# Von der Angst vor der Leere zur Risikobereitschaft

„Wenn ich in den Höhen der Luftakrobatik arbeite, sind dies nicht dieselben wie jene des Tanzes, die die Vertikalität einbinden, ich fühle mich solider.“ Satchie Noro, *Stradda*, Nr. 19, „Cirque et danse, performance. Corps extrêmes“, Januar 2011, S. 11.

Risiken, wie jenes eines Absturzes, einer Verletzung oder einer Muskelschwäche, sind den Luftakrobaten wohl bekannt. Zu diesen kommen die Ängste hinzu, die Angst vor der Leere, die Höhenangst, der Schwindel ... Wie kann man in der Arbeit an der Technik und Kreativität **mit der Angst und dem Gefühl der Leere umgehen**? Wie geht man mit dem Risiko in der Improvisation, im Training **auf physischer wie auch auf emotionaler Ebene** um?

Das Bewusstsein und die Aufmerksamkeit sind natürlich kognitive Elemente, die ein spezielles Training brauchen und die es erlauben, besser mit seinen Ängsten und den Risiken umzugehen. Die LehrerInnen müssen die wesentlichen Grundsätze vermitteln: die Grenzen seines Körpers kennen, die richtigen Reflexe trainieren und entwickeln, sich vertrauen. Deshalb muss die Vorbereitung sowohl auf der **physischen** als auch auf der **emotionalen** Ebene stattfinden, um die Dimension der Angst, des Risikos oder des Schmerzes einzubauen.

## DIE ANGST VOR DER LEERE

Die Angst vor der Leere ist zuallererst ein *Gefühl* der Leere. Eine Angst, die einerseits die Höhenangst (Schwindel) ist, andererseits aber auch die Angst vor der Leere, sowie vor der Unendlichkeit des Raums (Agoraphobie); „ein Luftakrobat kann keine Angst oben haben, aber große Angst unten, in einem leeren Raum“, erklärt Michele Weaver. Ängste, die mit der Luftakrobatik verbunden sein können, zu benennen oder bestimmen, scheint eine wichtige Herausforderung in der Ausbildung zu sein. Deshalb wäre es vielleicht korrekter, einerseits von dem **Bewusstsein der Gefahr** zu sprechen und andererseits von der **Angst**.

## IN BILDERN

Kapitel 3, „Wie wird die Bewegung zum Sinnträger“  
Sequenz III. „Überlegungen über die Angst“,  
Austausch zwischen den TeilnehmerInnen, 8'56

## WORTE DER TEILNEHERINNEN

### Ein Ängste-“Repertoire“

Worte der TeilnehmerInnen des INTENTS-Seminars  
„Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“, April 2015.

„Bei Anfängern können die Ängste von einer mangelnden körperlichen Vorbereitung oder einer mangelnden Koordination kommen. Auch psychische Elemente können Ängste hervorrufen. Die Ängste, die mit dem Gerät und den unterschiedlichen Einhängen verbunden sind, sind meist psychischer Natur.“ (*Beitrag aus den Arbeitsgruppen*)

„Bei Studenten einer beruflichen Ausbildung sind meist die Einhängen, das Verhältnis zum Gerät, die Angst vor unterschiedlichen Räumen oder die körperliche Verfassung Auslöser der Ängste.“ (*ebd.*)

„Das Lampenfieber, der Stress  
Die Angst einen Fehler zu machen  
Die Angst vor dem Urteil eines anderen  
Die Angst zu fallen  
Die Angst vor dem Schmerz  
Die Angst sich zu verletzen  
Die Angst vor dem ersten Mal  
Die Angst vor dem/der LehrerIn  
Die Angst vor der Angst  
Die Angst schützt uns“ (*ebd.*)

„Die Ängste sind physische Reaktionen, Reflexe. Der Körper übersteigt/übermannt (Frank) das Mentale. Analysieren, um zu überwinden, braucht Zeit und Begriffe wie das Gewicht helfen uns, zu analysieren, Vertrauen zu gewinnen [...] Die Angst kann hilfreich sein. Die Angst in der Luftakrobatik ist anders als die Angst der AkrobatInnen.“ (*Isabelle Brisset*)

„Im Zirkus ist das Risiko omnipräsent. Angst haben hat auch etwas Positives, da man ein geschärfteres Bewusstsein entwickelt und weniger Fehler macht. Man muss jedoch einen Weg finden, mit den Ängsten zu arbeiten. Als LehrerIn bringt man den StudentInnen bei, sich mit ihren Ängsten zu konfrontieren, wir können ihnen Lösungen anbieten, da auch wir da durch mussten. Man muss ein Gleichgewicht zwischen dem *Umgehen* mit dem Risiko und dem *Eingehen* eines Risikos finden. (*Nikolay Pyasta*)

## DIE RISIKOBEREITSCHAFT: ZWISCHEN TECHNIK UND KREATIVITÄT

Es ist möglich, sich seinen Ängsten zu stellen und zwar durch das **Aufbauen progressiver Lernphasen**. Indem man sich die Zeit nimmt, **das Gerät kennenzulernen, bevor man auf ihm arbeitet**, indem man lernt gleichzeitig **zu sein und zu machen**.

„In den ersten Tage lasse ich die StudentInnen viel Freiraum, damit sie den Mast erkunden können“, erklärt Luca Morrochi. „Ich lasse sie um den Mast kreisen, damit sie herausfinden können, was der Mast ist: Aus was ist er gemacht, was empfindet man bei der Arbeit mit ihm? Zum Beispiel verbrennt der Mast bei Reibung die Haut. Bevor man ihn hoch geht, muss man ihn verstehen.“ Die Figur, die Geste zu verstehen, scheint der Schlüssel zu sein, um die Arbeit in der Höhe vorzubereiten. Das ist auch, was Antonio Harris empfiehlt. **Etappen aufbauen**, um ein solides Vertrauen aufzubauen, **zur physischen Arbeit und zum Visualisieren ermutigen**, nach und nach höher klettern, dies sind auch Schlüssel, um die Angst vor der Leere zu überwinden.

Da das Risikobewusstsein subjektiver Art ist, können die Unterrichtsstrategien, um es zu begreifen, sehr unterschiedlich sein.

Eine auf die Besonderheiten eines/einer jeden Studenten/Studentin maßgeschneiderte Ausbildung, wie sie Clare Anderson am *National Center for Circus Arts* anbietet, scheint als Antwort auf diese Frage sehr passend. „Es gibt unterschiedliche Arten zu lehren und unterschiedliche Schülerprofile“, erklärt sie, „manche sind eher visuell, andere eher kinästhetisch, logisch und wiederum andere geben Acht auf das, was sie hören. Wir können Tricks erarbeiten, muss dafür aber vor allem verschiedene Möglichkeiten anbieten, um sich die Bewegung aneignen zu können.“

Auch das Centre des arts du cirque du Lido in Toulouse in Frankreich bietet einen auf persönliche Bedürfnisse angepassten Ansatz in seinem Lehrprogramm an. Das Risiko ist demnach ein Element, das wahrgenommen wird und mit der Zirkuspraxis verbunden wird, aber auch als persönlicher Bezug zu seiner eigenen Praxis.

## ▶ IN BILDERN

Kapitel 3, „Wie wird die Bewegung zum Sinnträger“, Präsentation von Marie-Céline Daubagna

## DREI FRAGEN AN...

### Marie-Céline Daubagna

Pädagogische Leiterin des Centre des arts du cirque, le Lido, Toulouse, Frankreich.

### Mit dem Risiko arbeiten, ein Beispiel aus dem Lehrprogramm

#### Wie sollen die spezifischen Besonderheiten des Zirkus unterrichtet werden?

#### Wie die Bewegung, wie das Risiko?

Der Begriff Risiko erfordert Regeln des/der Lehrers/Lehrerin. Die Benutzung der Matte, des Gurtes zum Beispiel. Aber es gilt auch, mit der Präsenz der Gefahr zu spielen und herauszufinden, wie weit man ein Risiko eingehen kann. Eine Einrichtung übernimmt ein Risiko mit seinen StudentInnen. Der Begriff Kreativität kann innerhalb von dieser Grenze entwickeln. Wir versuchen so weit wie möglich zu gehen, dorthin, wo es normalerweise nicht **mehr möglich** ist. Dieser Ort des **Nicht-mehr-Möglichen** eröffnet eine Poesie, eine Traumwelt, wo man keine Worte verwendet, sondern sich die Vorstellungskraft entfaltet.

#### Der Begriff Vertikalität zieht sehr physische und konkrete Dinge nach sich, aber auch eine imaginäre Welt. Wie kann man diese beiden Aspekte im Luftakrobatikunterricht miteinander verweben? aspects in aerial teaching?

Der Unterricht kann bewirken, dass die StudentInnen an die Grenzen des Bequemen stoßen, mit dem Ziel, dass der Körper sich ausdrückt. Hier muss den StudentInnen zuhören, sie sollen über ihre Ängste, ihre körperlichen Grenzen sprechen, das kann bewirken, dass sie sich in Räume begeben, die sie sich nicht einmal vorstellen haben können. Das sind die Orte der Kreativität.

#### Diese Momente sind nicht unbedingt die technisch am schwierigsten, es handelt sich um eine andere Grenze, als jene die rein physisch ist?

Es gibt die Unbequemlichkeit. Der/die Mast-LehrerIn spricht von einem Weg voller Fallen. Dort, wo wir fallen, dort, wo wir es nicht schaffen, dort, wo wir es nicht finden. Man muss die StudentInnen so weit bringen, dass sie selbst die Lösung finden, damit es funktioniert.

Somit ist der Lösungsweg wichtiger als die Lösung selber. Man kann davon ausgehen, dass der Begriff Schwerkraft das ist, was das Reale und das Imaginäre in Frage stellt, dass sie an dem Kreuzungspunkt zwischen dem Realen und dem Imaginären liegt. Das Reale ist der Unfall, der Sturz. Das Imaginäre ist dann, wann das passiert, und das ist wunderbar; willkommen im Zirkus!

**Die Risikofrage ist deshalb so präsent in der Luftakrobatik, da sie ganz eng mit der Arbeit mit Höhe, Vertikalität, Schwerkraft und Gewicht verbunden ist. Die LehrerInnen sind ständig mit ihr konfrontiert und eine der Herausforderungen des Vermittelns der luftakrobatischen Tricks ist es eben, zu lernen, mit dieser Risikodimension umzugehen. Man muss die Technik beherrschen, um mit der Gefahr umgehen zu können, aber das Risiko ist auch eine Quelle für Kreativität.**

## LEKTÜRE

### **Die Leere und das Risiko in der Luftakrobatik**

*In den zwei Nummern der Zeitschrift Arts de la piste, die eine über das Trapez und die andere allgemein über Luftakrobatik, wird ganz konkret über die Leere und das Risiko gesprochen. Dieser Text knüpft aus juristischer, ästhetischer und historischer Sicht an die vorher genannten pädagogischen Problemstellungen an.*

### **Die Voraussetzung des Risikos**

„Seit jeher sind die Zirkusleute und vor allem die LuftakrobatInnen mit dem Dilemma einer artistischen Praxis konfrontiert, die teils auf einer Risikobereitschaft beruht. Die Frage der Sicherheit der TrapezkünstlerInnen stellte sich die Disziplin seit Anbeginn, dessen Daseinsberechtigung sich nicht auf das in Sich-In-Gefahr-Bringen der KünstlerInnen begründet, sondern vielmehr auf die athletische Meisterleistung des sich bewegenden Körpers. Dies erklärt vielleicht prinzipiell auch die niedrige Anzahl der Unfälle, die meist vielmehr auf ein technisches Versagen als auf zu hohe Risikobereitschaft des Künstlers zurückzuführen sind. Somit beschäftigten sich die Zirkusleute seit Léotard (1859) - der eine dicke Sägemehlschicht auf den Boden streute, um einen mehr oder weniger möglichen Sturz wirksam abzdämpfen, bis hin zum Aufkommen des Seilbstfängers vor ein paar Jahren des autolonge, unaufhörlich mit den Sicherheitsbedingungen und entwickelten diese weiter, um artistische Innovation zu ermöglichen. Dieses Phänomen ist umso bemerkenswerter, da es sich in einem juristisch ungeeigneten Rahmen und in einem wirtschaftlich unsicheren Sektor entwickelte.“

Auszug von „La condition du risque“, Antoine Billaud, Arts de la piste, Nr. 26, „L'art du trapèze“, Oktober 2002, S. 26.

**Der gesamte Artikel ist auf [www.rueetcirque.fr](http://www.rueetcirque.fr) zu lesen.**

## DER UMGANG MIT DEM SCHMERZ

Lernen den Schmerz ausfindig zu machen, seine Grenzen zu kennen oder ein Training zu zusammensetzen, um die Schwierigkeit einer Bewegung besser zu verstehen, sind Aktionen, die in engem Zusammenhang mit der Risikobereitschaft stehen, einem wichtigen Element der Luftakrobatik. Auch wenn die Gefühle in der Höhe manchmal als eine „Macht und eine Leichtigkeit“ beschrieben werden (Griselda Juncà), können sie auch schmerzhaft sein. „Das Schwierigste mit den StudentInnen“, fährt Griselda Juncà fort, „ist das Umgehen mit einem Angstzustand“, der in der Tat zu Verkrampfungen führen kann, die Schmerzen verursachen können. **An dem Atem zu arbeiten, ist daher eine interessante Eingangstür.** „Entspann dich, atme“, erklärt die Lehrerin ihren StudentInnen“. „Atmen ist ein sehr wichtiges Wort“, beteuert Camilla Therese Karlsen, „man kann eine Technik lernen, muss dabei aber unaufhörlich an die Atmung denken“.

Chloé Moglia erklärt die Notwendigkeit, auf das **Atmungsbeusstsein** zurückzukommen; die verschiedenen Atmungsarten passen mehr oder weniger jeweils zu einer Art der Anstrengung. **Atemsperrern blockieren das Muskelsystem; frei zu atmen, ist sehr wichtig.** Es ist für den Körper ebenso wichtig wie für das Bewusstsein, die Aufmerksamkeit.“Im Unterricht, egal ob auf dem Boden oder auf dem Gerät, ist auch dieser Lernbereich grundlegend. Er situiert sich auf einem anderen Niveau als das motorische Lernen, da, wie Griselda Juncà erinnert, „die Technik etwas sehr Konkretes ist, aber zu spüren, was du tust, ist noch viel schwieriger.“

## IN BILDERN

Kapitel 4, „Der Hang“, Präsentation von Chloé Moglia  
Sequenz IV. „Die Aufmerksamkeit“, 6'33  
Sequenz V. „Die Umsetzung in die Praxis“, 8'09  
Sequenz VI. „Die Präsenz“, 12'45  
Sequenz VII. „Der Raum“, 16'00  
Sequenz VIII „Die Originalität“, 18'09

## DREI FRAGEN AN...

### Chloé Moglia

Zirkusartistin und künstlerische Leiterin  
der Compagnie Rhizome.

### Wenn der Begriff Gewicht in der Luftakrobatik grundlegend ist, an welchem/welchen Ort(en) ist er es?

In einer Gesellschaft, in der Spaß und Leichtigkeit vorrangig sind, macht die Schwere und der Hang Sinn. Auch wenn sie Schmerzen verursachen und mit Mühe verbunden sind. Dies mag den aktuellen Normen widersprechen und ich finde es interessant, das weiterhin zu tun.

### Wie kann man die Frage des (wahren und symbolischen) Gewichtes und des Risikos im Unterricht angehen? Wie kann man sein Gespür dafür trainieren?

Was häufig im Unterricht fehlt, ist diese Dimension der Neugierde und des Gespürs, die Art, wie man auf sich aneignende Unterrichtsinhalte reagiert. Deshalb ist der Körper mechanisch und wir haben Wörter für den Körper, die *mechanisiert* sind, die die Atmung vergessen. Es ist die Atmung, die belebt, sie ist das subtile Element. Wenn wir den Körper gut trainieren, und wenn wir an etwas arbeiten, indem wir ein- und ausatmen, erzielen wir Unterschiedliches im Körper. Es kommt zu Anhalten des Atem, aber niemals zu einer Verkrampfung der Atmung, die blockiert. Im Kampfsport geht es um Leben oder Tod, eines der Grundprinzipien des Unterrichts ist, niemals den Atmen zu unterdrücken. Die Luftakrobatik und der Kampfsport haben diese symbolische Frage über Leben und Tod gemeinsam. Die ultimative Energie, die man braucht, um die Stange zu fassen und nicht zu fallen, diese haben wir gemein. Es handelt sich nicht um eine Transversalität, es handelt sich um einen Ort, der von jedem unterschiedlich trainiert wird, den man aber zusammenführen kann.



**Wie kann man mit der Frage des Schmerzes umgehen, die auch mit der Aktivität zu tun hat, sowie mit der Frage der Sicherheit, die mit dem Risiko einhergeht?**

Die Frage des Schmerzes ist im Zirkus wie auch im Kampfsport sehr wichtig. Über welche Tools verfügen wir? Auch die Frage der Kraft haben sie gemeinsam, jene des Gegners oder jene des Gerätes. Wie dringt diese Kraft in deinen Raum ein? Das sind Fragen, die wir gemeinsam haben. Ich habe im Kampfsport einen Ort gefunden, in dem ich an den Fragen arbeiten kann, die meine Arbeit als Artistin betreffen.

Für mich hängt die Sicherheit mit der Aufmerksamkeit zusammen. Im Training ist dies interessant, da man gezwungen ist, auf das Innere des Körpers zu hören. Wenn man einen Klimmzug ausführt oder dort oben arbeitet, darf man nicht von einem Krampf überrascht werden. Man muss so trainieren, dass man imstande ist, den Krampf schon vorauszusehen, weil man sich atmen hört, weil man weiß, was man gegessen, getrunken hat... Es handelt sich um eine globale Wachsamkeit über alles, was wir machen und was wir erleben. Bin ich einmal dort oben, hasse ich es, Angst zu bekommen, deshalb begeben sich mich an den Ort, wo ich keine Angst habe, an dem ich weiß, hier geht es. Ich bin mir der Grenze bewusst. Die Frage des Risikos ist der Ort, wo man seine persönliche Verantwortung einsetzt.

Zuhören, neugierig sein, fühlen. Der Geist muss im Körper sein und nicht woanders herumschwirren, er darf noch nicht einmal nachdenken. Während der physischen Arbeit muss man fühlen und dafür aufhören nachzudenken, was nicht einfach ist! Anschließend erst denkt man nach, es handelt sich um zwei verschiedene Phasen. Fühlen, wie der Körper auf die Arbeit reagiert, was sich anspannt, was sich entspannt, alles analysieren, um herauszufinden, ob die Wege richtig sind, etc.

**Zu der Frage des Schmerzes muss die Pädagogik den StudentInnen vor allem vermitteln, dass der Körper sich nach und nach anpasst. Die physischen sowie die mentalen Vorbereitungsmethoden sind zeitaufwändig, sind aber unabdingbar, um vor Verletzungen zu schützen und vorzubeugen. Eine pädagogische Herausforderung wäre es, die physische mit der mentalen Vorbereitung in einer Methode zu verbinden.**

Sacha Doubrovski hebt auch diese Wichtigkeit hervor. Muss man auch eine innere Arbeit mit den StudentInnen in einem technischen Kurs durchführen? „Auf alle Fälle ist die **Suche nach den Empfindung** grundlegend, wie bei der Biomechanik. Bei einer Übung muss der Ausgangspunkt, der Ankunftspunkt und die Kontinuität der Bewegung zwischen den zwei Punkten gut verstanden sein... Es ist wichtig, zu spüren, wie man eine Bewegung weiterführen kann, wie man den richtigen Zeitpunkt ausfindig macht, wie sich der Körper im Raum organisiert. **Man muss den Kontakt zum Gerät immer spüren.**“

#### ZUSAMMENFASSUNG

- An der **Atmung** und an den **Gefühlen** zu arbeiten, bedeutet auch den Begriff des inneren Körperbewusstseins in den Unterricht der Luftakrobatik zu integrieren.
- Wie soll man folglich die Arbeit an der **Aufmerksamkeit**, der **Spannung** anders angehen und warum?
- Der Luftakrobatikunterricht konfrontiert uns mit dem **Risiko**, mit der **Gefahr** und darüber nachzudenken, diese Begriffe in den Unterricht einzubauen, erlaubt uns auch, auf die **Schmerzen** zu hören und **anders zu arbeiten**, um den Körper zu schützen.
- Wie wichtig ist folglich eine **physische und mentale Vorbereitung** in der Arbeit auf den luftakrobatischen Geräten?



**Für mich hängt die Sicherheit mit der Aufmerksamkeit zusammen. Im Training ist dies interessant, da man gezwungen ist, auf das Innere des Körpers zu hören.**

## LEKTÜRE

### Der Schmerz als Körperwissen

*Magali Sizorn ist Soziologin, Forscherin und Lehrerin für Sportwissenschaften. Als Tänzerin und Kunstturnerin entschließt sie sich, ihre Dissertation über die TrapezkünstlerInnen zu schreiben. Um ihr Forschungsobjekt „durch den eigenen Körper“ zu verstehen, praktiziert sie selbst am Trapez. In diesem Artikel berichtet sie darüber, dass die Angst Teil ihrer Ausbildung war und über die Art und Weise, wie die TrapezkünstlerInnen selbst über dieses Thema sprechen.*

### Körperwissen: mit dem Schmerz experimentieren, um besser zu „entdecken“

„Das Trapez soll Leichtigkeit, Anmut, Fliegen und Flügelsigkeit sein? Nein, es bedeutet auch Schmerz, Schwere und Gewalt. Diese Wörter wurden nicht immer spontan von den Befragten formuliert worden – außer von den KünstlerInnen, die sich zu einer Ästhetik bekennen, die die Mühe und die Schwierigkeit annimmt und sichtbar machen will. Diese unausgesprochenen Worte sind natürlich Sinnträger und da wir das zwangsläufig schmerzvolle Verhältnis zum Gerät kennen, haben wir nach und nach die getroffenen TrapezkünstlerInnen dazu bewegt, über den begeisterten Diskurs hinaus, wahre Luftakrobaten zu sein. Wir haben uns selber am Trapez versucht und konnten somit folgendes zuerst

durchleben und dann hinterfragen: die Aufregung und die Angst beim ersten Baumeln, das Lernen der akademischen Tricks, die durch die Arbeit geröteten Hände, die brennenden Füße auf dem statischen Trapez... Diese Körperwissen haben Eingang in unseren Korpus teilnehmender Beobachtungen gefunden und haben auch erlaubt, die Art und Weise, wie wir die Gespräche geführt haben oder vielmehr an ihnen teilgenommen haben, oder wie wir Lebensberichte gesammelt haben, zu verbessern. Während die Berichte die Schwierigkeiten, Verletzungen und Ängste - vielleicht unbewusst - kaschiert haben, konnten wir unsere Gesprächspartner dazu bringen, über diese Themen zu sprechen, durch Erlebtes, vor dem auch wir Angst hatten. Durch dieses erlebte Wissen hat sich unser Bild von den TrapezkünstlerInnen geändert. Diese geteilte Erfahrung hat uns tatsächlich einen neuen Weg aufgezeigt, für ein globaleres Verständnis ihrer Aktivität, aber auch und vor allem eine Tür zu ihrem Empfinden geöffnet. [...] Dieses Wissen hat uns dazu gebracht, die Sichtweisen mancher KünstlerInnen zu dekonstruieren, die ihren Alltag am Trapez verschönerten, oder die Worte von BetrachterInnen, die von unten zuschauten und meist von den in den Höhen erbrachten Leistungen entzückt waren.“

Auszug aus „Quand les mots amènent les maux : une ethnologue en trapézie“, Magali Sizorn und Betty Lefèvre, Internationales Kolloquium „Ethnographies du travail artistique“, Paris, 21.-22. September 2006.

◆ Eine pädagogische Herausforderung wäre es,  
◆ die physische mit der mentalen Vorbereitung  
◆ in einer Methode zu verbinden.



# Eine vertikale Sprache entwickeln: technischen und artistischen Unterricht miteinander verbinden

## ÜBER DIE KREATIVE SPRACHE

In den Hochschulen trainieren die Schüler ungefähr acht Stunden pro Woche die Technik auf ihrem Gerät, in den Vorbereitungsklassen (ein zwei- bis vierjähriges Vorbereitungsstudium nach dem französischen Abitur für die selektiven Aufnahmeprüfungen der grandes écoles) sind es vier bis fünf Stunden. Zusätzlich trainieren sie im Tanz- oder Theaterunterricht und im Rahmen von verschiedenen kreativen Workshops. Die entwickelten Sprachen variieren meist von Disziplin zu Disziplin und die Ziele können voneinander abweichen; die physischen und technischen einerseits und artistischen andererseits. Selten ist das Gerät der Ort, wo diese beiden Ansätze zusammentreffen, es stellt eine Trennung zwischen der Technik des Gerätes und den anderen künstlerischen Praktiken dar. Die Technik in den artistischen Unterricht zu integrieren und umgekehrt, ermöglicht sie miteinander zu verbinden. So sieht für Roberto Magro ein physisches und kreatives *training*<sup>1</sup> aus.

## IN BILDERN

Kapitel 1, „Ein kreatives Training“,

Workshop von Roberto Magro

Sequenz VII. „Wie sieht ein kreatives Training aus?“, 45'14

Sequenz IX. „Gefühlsbetonte Arbeit, kreative Arbeit“, 50'37

Ein physisches und kreatives Training müsste es erlauben, ein **Körperbewusstsein** zu entwickeln, das im Verhältnis zum Gerät Sinn ergibt, für das man seine Ressourcen aus verschiedenen Bereichen bezieht. Es geht nicht darum, dass man einen Stil entwickelt oder Regeln gibt, sondern darum kreative Tools zu entwickeln, Schlüssel in das physische Training zu integrieren, die Selbstständigkeit und die Freiheit im Training möglich machen. Die Technik-LehrerInnen, sowie die LehrerInnen für künstlerischen Ausdruck, beide sind von dieser Arbeit betroffen, die es eine **Transfers zwischen den Praktiken** bedarf.

## DREI FRAGEN AN...

### Roberto Magro

Regisseur und Lehrer Centre de les Arts del Circ

Rogelio Rivel, künstlerischer Leiter, La Central del Circ, Barcelona, Spanien

### In Richtung eines kreativen Trainings

**Wie soll man an den Verbindungen zwischen den Elementen des training arbeiten, zwischen dem Trainieren am Boden und dem Trainieren auf dem Gerät, um eine Sprache zu entwickeln?**

Zuerst am Boden arbeiten und dann die Elemente auf das Gerät übertragen, das ist ein System, das ich ständig verwende. Dies erlaubt die spezifischen Besonderheiten des Zirkus zu verstehen. Dies zeigt, dass es für das Erreichen desselben Zieles etwas viel Schwierigeres gibt als im Theater oder im Tanz. Je schneller man über Lernmethoden verfügt, desto schneller versteht man das Konzept. Die Arbeit am Boden erlaubt, manche dieser Konzepte schneller zu verstehen. In der nächsten Etappe brauchen wir nicht mehr über den Boden gehen, wir können direkt auf das Gerät gehen und die Elemente des *trainings* integrieren.

**Kann man trainieren, sich physisch vorbereiten und gleichzeitig kreativ sein?**

Das Training muss schon kreativ sein. Wenn ich durch Improvisation mit Studenten oder Künstlern trainiere, versuche ich, so wenig Beispiele wie möglich zu geben. Ich gebe verbale Anweisungen, ich lasse die Vorstellungskraft arbeiten. Die Vorstellungskraft muss immer mehr

<sup>1</sup> Wir verwenden hier den von Roberto Magro verwendeten Begriff. Der Begriff *training* umfasst hier die Begriffe Training und allgemeiner auch Ausbildung oder tägliche Arbeit der Studentin/des Studenten.

>>> Raum im *training* einnehmen. Dies erlaubt, ohne Filter auf das Gerät zu kommen, ohne von Stereotypen oder einer akademischen Sprache blockiert zu sein. Die Kreativität kommt von der Metapher. Wenn wir der Bewegung einen anderen Wert geben möchten, muss man erstmals eine metaphorische Sprache im *training* entwickeln.

**Kann man Technik und Kreativität miteinander verbinden und wie kann man dies machen?**

Das ist das, nach dem ich ständig suche. Ich schlage

Methoden vor, damit die Personen sich so schnell wie möglich aus physischer und aus kreativer Sicht interessant sein können. Es bedarf der Musikalität... Die Kreativität und die Vorstellungskraft sind an eine Musik und ein Bild gebunden. Auch bei einer rein physischen oder technischen Arbeit ist der Kopf niemals „leer“. Ziel ist es, es zu schaffen, mit einer kreativen Improvisation zu arbeiten. Das *training* durch Improvisation erlaubt, eine Sprache zu entwickeln.

## Die Vorstellungskraft muss immer mehr Raum im *training* einnehmen.

### PÄDAGOGISCHE TOOLS

#### Das training der Schauspieler des Odin Theater von Eugenio Barba

In seiner Präsentation erwähnt Roberto Magro die Idee des *training* mit einem Werkzeugkasten zu vergleichen. Sich vorbereiten heißt in erster Linie, sich zu öffnen, um sich die Sprache anzueignen, die die unsere ist, in unserem Fall die der Luftakrobaten. Das Beispiel der Schauspieler des Odin Teatret in Dänemark ist hierbei interessant. Diese Compagnie, die 1964 von Eugenio Barba gegründet worden ist, hat ein Körpertheater entwickelt, das eines extrem strengen trainings bedarf. Das *training* übernimmt verschiedene Techniken und Traditionen aus dem Kampfsport, dem Tanz, aber auch aus der Akrobatik, um die SchauspielerInnen in einen besonderen physischen und kreativen Zustand zu versetzen. Das physische *training* besteht aus sehr einfachen Übungen, wie springen, drehen, das Gleichgewicht verlieren, auf den Boden fallen und die Energie stoppen, sobald sie ihr Maximum erreicht.

#### Ein paar Grundsätze:

- Der Alltag und der Sonder-Alltag
- Das Gleichgewicht in Aktion
- Der Tanz der Widersprüche
- Ein entschiedener Körper

*„Für den Schauspieler ist die Energie ein „wie?“ und nicht ein „warum?“. Wie bewegt man sich fort? Wie steht man still? Wie sieht man seine eigene physische Präsenz und wie wandelt man sie in eine Bühnenpräsenz um, in einen Ausdruck? Wie kann man das Sichtbare unsichtbar machen: den Rhythmus des Gedanken? Für den Schauspieler ist es sehr nützlich, an dieses „wie?“ zu denken, an die Art eines „warum?“, einer nicht greifbaren Substanz, die man manipulieren, modellieren, facettieren, in den Raum projizieren, absorbieren und im Inneren des Körpers tanzen lassen kann. Das sind keine Träume, sondern nützliche Vorstellungen.“*

**Quelle:** Eugenio Barba, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, 2003.

#### Um mehr zu erfahren :

<http://www.odinteatret.dk/>

<https://www.youtube.com/watch?v=JUJH4i6-uuM>

#### Um mehr über den Begriff *training* zu erfahren:

Theater, Dance and Performance Training, Vierteljahresszeitschrift, herausgegeben von Taylor&Francis:

<http://www.tandfonline.com/loi/rtdp20#.VUzlftrtmko>

Das *training* erlaubt, sich in jeglicher Hinsicht vorzubereiten, es vermittelt die nötigen Ressourcen, ermöglicht sogar seine Komfortzone zu verlassen. Das **training kann somit die Sensibilität von der Bewegung eines jeden ausgehend entwickeln**. Die Herausforderung ist, das Technische, sowie das Kreative in ein und demselben Raum gedanklich zu situieren, eine Sprache in einem gemeinsamen Raum zu entwickeln.

## BEISPIEL EINES PÄDAGOGISCHEN PROGRAMMES

### Wie können diese Begriffe in das Lehrprogramm einer Zirkusschule integriert werden?

Eine Ausbildung sollte das Beherrschen einer Performance auf dem Gerät, ein progressives Erwerben und Anwenden von Kompetenzen und das Entdecken der StudentInnen ihrer eigenen Ressourcen und Fortschrittes ermöglichen. Man könnte von einem im Unterricht durch Debatten nach und nach definierten ganzheitlichen Ansatz sprechen: „Es geht darum, den StudentInnen beizubringen, dass sie nicht nur eine einzige Kompetenz trainieren sollen, sondern sich als Ganzes betrachten müssen. Wie sie arbeiten, was sie essen, wie sie schlafen, was mit ihnen funktioniert. Indem man sich auf das Individuum konzentriert, kann man noch mehr aus diesem herausholen.“

Diese Anmerkungen stimmen mit dem Ansatz überein, der von der Ecole du Lido in Toulouse entwickelt wurde und von Marie-Céline Daubagna vorgestellt wurde. Der Reformpädagogik von Frankreich nahe stehend, stellt die Schule die Person in den Mittelpunkt, sie begleitet sie zu ihrer Selbstständigkeit und sie sieht das Kollektiv als einen Raum an, in dem das Individuum sich durch das Austauschen von Erfahrungen wächst. In der Luftakrobatik zum Beispiel wird die Lehrerin zusätzlich zu der Technik an den Qualitäten der Bewegung arbeiten. Es geht darum, eine Beziehung zu dem Gerät, zu dem Raum um uns herum aufzubauen und neue Räume zu erfinden, sich Fragen zur Position des Gerätes zu stellen und zur Art und Weise, es wahrzunehmen.

In dem Analyseworkshop arbeiten wir mit den Begriffen **Präsenz, Korrektheit, Wahrheit und Überzeugung**: „Ich werde die StudentInnen bitten, zu sehen, wie sie außerhalb existieren. Wie man verstehen kann, dass, wenn sie auf die Bühne treten, sie nicht nur gekommen sind, um auf ihr Gerät zu klettern, sondern dass sie etwas Stärkeres haben, das sie hält. Das kann eine Besessenheit sein, eine Müdigkeit... So finden wir dann interessante Dinge“, erklärt Marie-Céline Daubagna.

## IN BILDERN

Kapitel 3, „Wie wird die Bewegung zum Sinnträger“, Präsentation von Marie-Céline Daubagna

### EIN PAAR KONKRETE ELEMENTE

Während ihrer Präsentation schlägt Marie-Céline Daubagna vor, sich drei Filme einer Studentin mit dem Ring anzusehen. Man kann somit ihre Fortschritte vom ersten bis ins dritte Jahr beobachten, sehen, wie sie ihre Technik festigt und sich nach und nach einen kreativeren Ansatz auf dem Gerät aneignet. Im Laufe der Zeit formen sich Raum, Zeit, Energie, Kontakt zum Gerät, und Blick und eine künstlerische Identität bildet sich heraus, während die physische Leistung immer solider wird.

Die Berufsausbildung in der Ecole du Lido dauert zwei Jahre. Es folgt ein drittes Jahr für die berufliche Eingliederung.

„Sie ist eine Schule, die im Dienste der KünstlerInnen steht. Die SchülerInnen stehen im Mittelpunkt, die Ausbildung arbeitet an der Originalität eines jeden, um den StudentInnen zu helfen, ihre eigene Note zu finden, für ihre künstlerische Glaubwürdigkeit. Ein Weg, der über einen Prozess des Selbständigwerdens geht, durch das Arbeiten an Schwächen, Ehrlichkeit, künstlerischer Gestik (dem Bezug zum Gerät, der Technik) und durch das Respektieren des Rhythmus eines jeden.“

Zu der Frage der Originalität und Herausbildung einer künstlerischen Sprache kann man von dem Beispiel von Marie-Céline Daubagna folgendes nennen:



## Der Analyseworkshop

Wird während der drei Ausbildungsjahre angeboten. Das erste Jahr ist das Erforschungsjahr. Am Anfang führen die SchülerInnen einen Ausschnitt nach Wahl vor, an dem sie dann arbeiten und versuchen, das was sie suchen, in Worte zu fassen. Der Rest der Gruppe gibt ein Feedback, sie sagen, was sie empfinden, ohne zu urteilen. Nach und nach bildet sich durch die verschiedenen Präsentationen, durch die Arbeit an den Eindrücken, durch das Verbinden der verschiedenen Elemente eine künstlerische Identität heraus.

### IN BILDERN

Kapitel 3, „Wie wird die Bewegung zum Sinträger“, Präsentation von Marie-Céline Daubagna Sequenz II. „Der Analyseworkshop, 02'22

## Die Zirkusversuche

Auf den Analyseworkshop aufbauend konfrontieren sich die Studenten einmal pro Monat mit einem Publikum. Es geht einfach nur um das Versuchen, ohne das etwas auf dem Spiel steht und ohne Ziele. Die Präsentation kann jeden Monat anders sein, um aus seinen Fehlern zu lernen und Fortschritte von einer Vorführung zur anderen zu machen. Nach jedem Zirkusversuch gibt es ein Feedback vor der gesamten Gruppe. Es geht nämlich auch darum, zu beobachten, was wir machen und aus einer gewissen Distanz einen kritischen Blick auf seine Präsentation zu werfen.

### IN BILDERN

Kapitel 3, „Wie wird die Bewegung zum Sinträger“, Präsentation von Marie-Céline Daubagna Sequenz III. „Kritisches Feedback geben“, 06'31

Alle Lehrmethoden arbeiten in dieselbe Richtung. Für die Luftakrobatik -LehrerInnen der Ecole du Lido baut sich die Pädagogik um das herum auf, mit dem der Student Lust hat, zu experimentieren. Man muss sich auf die Gefühlsebene begeben, eine Ausgangsübung vorschlagen und anschließend die StudentInnen sich innerhalb dieses Rahmen entwickeln lassen.

Aus dem Beitrag von Marie-Céline Daubagna während des Weiterbildungsseminars „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ vom 1. April 2015.



Der Vorschlag einer technisch aber auch gleichzeitig kreativen Arbeit, die sich in der Materie des Körpers und durch die Erfahrung modelliert, bedarf manchmal Orientierungspunkten zu verschieben und die im Unterricht gegebenen Anweisungen anders zu betrachten.

## DIE ANWEISUNGEN VERSCHIEBEN

Der Vorschlag einer technisch aber auch gleichzeitig kreativen Arbeit, die sich in der Materie des Körpers und durch die Erfahrung modelliert, bedarf manchmal Orientierungspunkten zu verschieben und die im Unterricht gegebenen Anweisungen anders zu betrachten. Chloé Moglia erklärt zum Beispiel, dass sich die physische Vorbereitung nicht nur auf der Ebene des Bewegungsapparates abspielt, sondern das auch das **Nervensystem** eine Rolle spielt. „Bei dem Schwungtrapez“, sagt sie, „gibt es einen Moment, in dem es so viel Bewegung und so viele Parameter gibt, dass alles sich verkrampft. Hier muss man lernen, in sich „hinunterzugehen“. Es gibt Übungen, die man täglich wiederholen muss, damit man es schafft, das System zu verändern und nach und nach diesen Prozess zu regulieren.“ Auf dieselbe Art und Weise erlaubt die Erfahrung von Isabelle Brisset in Body Mind Centering® ihr, den Unterricht anders anzugehen und den StudentInnen zu helfen, besser auf ihren Körper und das ihnen Mögliche zu hören. Sie erwähnt die verschiedenen Systeme, mit denen das BMC® arbeitet, das Nerven-, Lymph-, Knochen-, Muskelsystem, etc. Antonio Harris erklärt seinerseits, dass es verschiedene Antworttypen auf eine Anweisung geben kann: Die technische Antwort, aber auch die Kreativität erlaubt, ihre eigene Antwort zu finden. Das Schaffen einen Trick zum Beispiel (der auf einen Körperzustand, ein Gefühl antwortet) kann helfen, eine manchmal physisch sehr komplexe Aufgabe zu erfüllen.<sup>1</sup>

All diese Ansätze ermöglichen, mehrere **Ressourcen** gleichzeitig zu mobilisieren, um auf eine Anweisung zu antworten und eine Aufgabe ausführen zu können.

.....  
<sup>1</sup> Um mehr zu erfahren: José Luis Moragués, *Psychologie de la performance, corps émotionnel, corps pulsionnel*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.

## PÄDAGOGISCHE TOOLS

### Der Begriff „Ressourcen“ in den Bewegungs- und Sportwissenschaften

Der Begriff „Ressourcen“ wird häufig für das Beschreiben einer sportlichen Betätigung verwendet. Bei einer physischen und künstlerischen Betätigung, wie der Zirkus, müssen mehrere Ressourcen gleichzeitig mobilisiert werden, um eine Aufgabe auszuführen, was sie natürlich sehr komplex gestaltet. Der Einsatz von pädagogischen Tools, die das Entwickeln dieser unterschiedlichen Ressourcen unterstützen, ist somit interessant und ermöglicht das Entwickeln einer größeren Kreativität.

### Definitionen

„Alles Wissen, alle Fähigkeiten, Begabungen, Mechanismen, Instrumente, die ein Mensch besitzt und die er zum eigenen Nutzen verändern kann, um eine Aufgabe zu erfüllen.“ (J-P Famose, „*Tâches motrices et stratégies pédagogiques en EPS*“, in Dossier EPS, Nr. 1, Paris, 1983.)

„Die Summe der Hilfsmittel über die ein Mensch verfügt, um den Anforderungen der Aufgaben, mit denen er konfrontiert ist, gerecht zu werden.“ (D. Delignière und P. Duret, *Lexique thématique en sciences et techniques des activités physiques et sportives*, Paris, Vigot, 1995.)

### Klassifizierung der Ressourcen

- Die bioinformativen und kognitiven Ressourcen
- Die bioenergetischen oder physiologischen Ressourcen
- Die biomechanischen Ressourcen
- Die semiotischen Ressourcen
- Die affektiven und relationalen Ressourcen
- Emotional and relational resources

**Das gleichzeitige Mobilisieren unterschiedlicher Ressourcen erlaubt, einerseits das physische Potenzial der SchülerInnen und andererseits seine Kreativität weiterzuentwickeln. Die Kreativität wird als Begabung gesehen, die die mannigfaltigsten Lösungen auf Probleme zu finden imstande ist, die sich neue Formen ausdenken und umsetzen kann, die die Bewegung anders angehen kann und die die Vorstellungskraft hinzuziehen kann.**

## EIN PAAR KONKRETE ELEMENTE

Chloé Moglia erklärt, wie eine Arbeit an der Aufmerksamkeit und der Intention der Geste ihr erlaubt hat, anders an ihrem Verhältnis zum Hang zu arbeiten und ihren kreativen Stil in der Vertikalität zu entwickeln.

### Die Intention beim Klimmzug

Zieht man sich über die Stange oder drückt man sie nach unten bei einem Klimmzug? Die Bewegung ist die gleiche, aber das Bezugssystem ist nicht dasselbe. Geht man davon aus, dass es schwierig ist oder versucht man ganz im Gegenteil, im Inneren die Schwerkraft unter den Füßen auszuschalten und es einfach geschehen zu lassen? Wenn man sich allein genügend Fragen stellt, werden sich die SchülerInnen während Klimmzugabfolge dem Erkunden und Suchen hingeben. Der/die LehrerIn kann den Ort ausfindig machen, wo die Atmung aufhört, wo einem etwas leicht und wo einem etwas schwer fällt..

Bei einer Rolle zum Beispiel: Während man sich unter der Stange befindet und die Beine anhockt, kann man bemerken, dass alle am selben Ort verlangsamen und beschleunigen. Die Bewegung ist am Anfang langsam, weil es leicht ist, dann kommt ein schwieriger Moment und wir beschleunigen. **Ein interessantes Forschungsfeld wäre es vielleicht, das Verlangsamen und Beschleunigen umzudrehen: Die Muskelarbeit würde ganz anders werden. Das würde sogar eine „Sache“ für eine Vorführung werden. Im Hang verlangsamt der/die KünstlerIn in dem Moment, wo das Publikum erwartet, dass er/sie beschleunigt, der gesamte Saal hält den Atem an.“**

### IN BILDERN

- Kapitel 4, „Der Hang“, Präsentation von Chloé Moglia
- Sequenz IV. „Die Aufmerksamkeit“, 6'33
- Sequenz VI. „Die Präsenz“, 12'45
- Sequenz VII. „Der Raum“, 16'00
- Sequenz VIII „Die Originalität“, 18'09

## ZUSAMMENFASSUNG

- Die **Interdisziplinarität**, die für die Luftakrobatik charakteristisch ist, ist sehr interessant und ermöglicht viele Forschungsbereiche und das Mobilisieren verschiedener **Ressourcen**.
- Die **parallelen Kompetenzen** können helfen, andere Modelle, Eindrücke und Wahrnehmungen der Bewegung zu entwickeln.
- Bedarf dieser Ansatz der **Anpassung** und der **Übertragung**, kann er sowohl für den/die LehrerIn als auch für die StudentInnen nützlich sein.
- Sieht man den Unterricht als einen **transversalen** Ansatz, hilft dies, ein Gleichgewicht zwischen Kreativität und technischem Lernen zu finden.
- Zweifelsohne wird der Ansatz am zufriedenstellendsten sein, wenn die verschiedenen Ressourcen und Grundsätze am Körper **auf dem Gerät** trainiert werden, und er wird es ermöglichen, die physische Arbeit mit der kreativen zu vermischen und wird den Zirkuslehrlingen / ZirkuschülerInnen (Frank) erlauben, einen Schritt gen Selbständigkeit zu machen.

## LEKTÜRE

### Die Zirkusschule zwischen sportlichen und künstlerischen Fähigkeiten

In diesem Artikel schildert die Soziologin Emilie Salaméro, wie die Vorbereitungsklassen und Zirkushochschulen das Verhältnis zwischen der künstlerischen und sportlichen Dimension des Zirkus sehen. KünstlerIn und AthletIn, der/die StudentIn erwirbt im Laufe seiner/ihrer Ausbildung verschiedene Kompetenzen, die ihm/ihr erlauben, nach und nach eine künstlerische Identität herauszubilden. Durch Feldforschung und verschiedene Lehrmethoden versucht sie die Rolle der Ausbildung in diesem Parcours zu bewerten und die Art und Weise, wie die StudentInnen diese wahrnehmen.

„Die Schule kann einen Sozialisierungsübergangsort darstellen zwischen der sportlichen und der künstlerischen Karriere, der auf die Integration und die Kapitalisierung pluralistischer Sport-, Zirkus- und Kunstbestimmungen spezialisiert ist. Diese Form der Sozialisierung scheint das Aufnehmen einer Pluralität individueller Formen, Laufbahnen und Karrieren zu begünstigen. Sie erlaubt den Zirkuslehrlingen / Zirkusauszubildenden (Frank), je nach Erfahrungskapital, geschickt durch einen Raum sich unterscheidender (vor allem in Kunst-, Sport- oder Zirkustechniken) und in Konkurrenz stehender Schulen zu manövrieren. Sie bietet somit die Möglichkeit, eine eventuelle berufliche Neuorientierung anzuvisieren, da man schon mit anderen Künsten (Theater, Straßenkunst, Tanz, etc.) vertraut ist.

Auszug aus „Les frontières entre le sport et l'art à l'épreuve des écoles professionnelles de cirque“, Emilie Salaméro und Nadine Hascar-Noé, *Staps*, Nr. 82 (4), 2008, S. 85-99.



# SCHLUSSFOL- GERUNG



„Die Erfahrung allein scheint ihm ausreichend, um ihn aufzuklären: Man kann lehren, was man nicht weiß, wenn man den Schüler emanzipiert, d.h. wenn man ihn dazu zwingt, seine eigene Intelligenz anzuwenden. Lehrmeister ist, wer eine Intelligenz in einen willkürlichen Kreis einschließen kann, aus dem sie sich nur begibt, wenn sie sich selber nützlich sein kann. Um einen Unwissenden zu emanzipieren, muss man, und das muss reichen, selbst emanzipiert sein, d.h. man muss sich über die wahre Macht des menschlichen Geistes bewusst sein.“ **Jacques Rancière**, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über intellektuelle Emanzipation*. Übersetzt von Richard Steurer, 2. Aufl., Passagen Verlag, 2009.

Die INTENTS-Weiterbildung zu den Begriffen Vertikalität, Schwere und Schwerkraft hat erlaubt, sich über Wissen und Können auszutauschen und zahlreiche Fragen aufzuwerfen. Man konnte feststellen, dass dieses Thema in vielen Problemstellungen im Unterricht der Luftakrobatik und weiter gefasst in den Zirkuskünsten verwurzelt ist, indem man u.a. an dem physischen Parameter, am Umgang mit dem Risiko, der Angst oder der Verletzung an der Sprache gearbeitet hat. Die Übertragung zwischen den verschiedenen technischen oder artistischen Lehrmethoden und

zwischen den verschiedenen pädagogischen Rahmen (Freizeitschulen, Vorbereitungsklassen, Berufsschulen) erlaubt, über die erworbenen Kenntnisse Bilanz zu ziehen, Sichtweisen oder Praxismethoden zu entwickeln oder zu verändern und vor allem, bei den ArtistInnen als auch bei den LehrerInnen den Anstoß zu geben, eine persönliche Überlegung hervorzurufen.

Stellen wir die pädagogischen Fragen in den Mittelpunkt der Reflexion, stellen wir die Sichtweisen gegenüber und vereinigen die Kompetenzen, ist es möglich, die Idee eines Übermittels in der Zirkuswelt zu entwickeln, indem man hie und da das Wissen oder das Können von anderen Disziplinen und anderen pädagogischen Praktiken miteinfließen lässt. Dieses Handbuch möchte vor allem Tools anbieten, die jeder in seinem Unterricht verwenden und anpassen kann, aber auch die Lust wecken, woanders hinsehen zu wollen und über andere zirkensische Praktiken zu lesen und sich durch neue Sichtweisen zu bereichern.

## ► IN BILDERN

Kapitel 5, Überlegungen zu dem Fazit der Weiterbildung, gemeinsames Gespräch

◇ Die Übertragung zwischen den verschiedenen technischen oder artistischen Lehrmethoden und zwischen den verschiedenen pädagogischen Rahmen (Freizeitschulen, Vorbereitungsklassen, Berufsschulen) erlaubt, über die erworbenen Kenntnisse Bilanz zu ziehen, Sichtweisen oder Praxismethoden zu entwickeln oder zu verändern und vor allem, bei den ArtistInnen als auch bei den LehrerInnen den Anstoß zu geben, eine persönliche Überlegung hervorzurufen.

Diese Überlegungen stimmen mit der Arbeit des FEDEC über die Schlüsselkompetenzen der jungen ZirkusartistInnen, die im Rahmen des Projektes MIROIR durchgeführt wurde<sup>1</sup>, überein. Die in dieser Studie aufgezeigten Schlüsselkompetenzen sind physischer, theoretischer, kreativer, analytischer, organisatorischer und allgemein gesehen artistischer Natur. Die Arbeit, die im Rahmen von INTENTS und der Weiterbildung „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ mit den LehrerInnen verschiedener europäischer Zirkusschulen gemacht wurde, zeigt, wie sehr die Verflechtung dieser Kompetenzen im Herzen ihrer pädagogischen Überlegungen stehen und wie wichtig es ist, eine umfassende oder ganzheitliche Vision des/der StudentIn der Zirkuskünste zu bevorzugen, egal ob sie eine berufliche Karriere anvisieren oder nicht.

Vertikalität, Schwere und Schwerkraft sind transversale Begriffe, sie sind disziplin- und praxisübergreifend und spielen bei den verschiedenen Herausforderungen in der Ausbildung der Zirkuskünste eine Rolle. Egal ob von Technik, Kreativität, Musikalität, physischer oder mentaler Vorbereitung, Risikobereitschaft oder der Arbeit an dem Vertrauen in sich und auf sich die Rede ist, diese drei Begriffe bilden die Grundlage für alle Gestenansätze und definieren eine eigene Sprache, jene des Zirkus, die jeder versucht, mit all ihrem Reichtum und ihren Besonderheiten weiterzugeben.

Sich auf einem Mast oder Trapez hochzuziehen, sich über die Leere zu hängen, fallen, sich fangen, schwingen und wieder erneut anfangen setzen ein besonderes Verhältnis

zu Vertikalität, Schwere und Schwerkraft voraus. Auch wenn alle diese Begriffe kennen und sie banal erscheinen können, bedeutet die Tatsache, sie in Frage zu stellen, die zirkensische Sprache zu hinterfragen, den Versuch zu starten, herauszufinden, was sie „im Körper“ sind und zwar innerhalb einer jeden Praxis und der Herausforderung des Vermittelns. Die Parameter oder Bewegungsgrundsätze in Frage zu stellen, die wir *verkörpern*, bedeutet schließlich, das Handbuch dem Beruf zu überreichen, seine Lehrpraxis und sein Wissen zu hinterfragen, das im Körper verankert ist.

Diese Analysen verschiedener Bereiche sind vor allem Denkanstöße, die die Neugierde wecken, den Grundstein für eine umfassendere Reflexion legen und die Lust wachrufen sollen, manche Forschungsansätze weiterzuspinnen. Deshalb haben wir uns entschlossen, die Fragen offen zu lassen, so wie über sie während der INTENTS-Weiterbildung diskutiert wurden. Die vorgestellten Tools, Erfahrungsberichte und Lektürevorschläge verstehen sich in auf keinen Fall als verbindlich, sie sollen vielmehr Materialien und Zutaten darstellen, die man kombinieren oder vermischen kann, um – vielleicht - neue Tools zu erfinden und sie zu vermitteln.

Durch die INTENTS-Weiterbildung oder durch das Analysieren der verschiedenen hier zusammengeführten Überlegungen und Erfahrungsberichte, haben wir nun die Möglichkeit, unsere Praxis zu überdenken, unsere Gesten zu hinterfragen und uns weiterzuentwickeln.

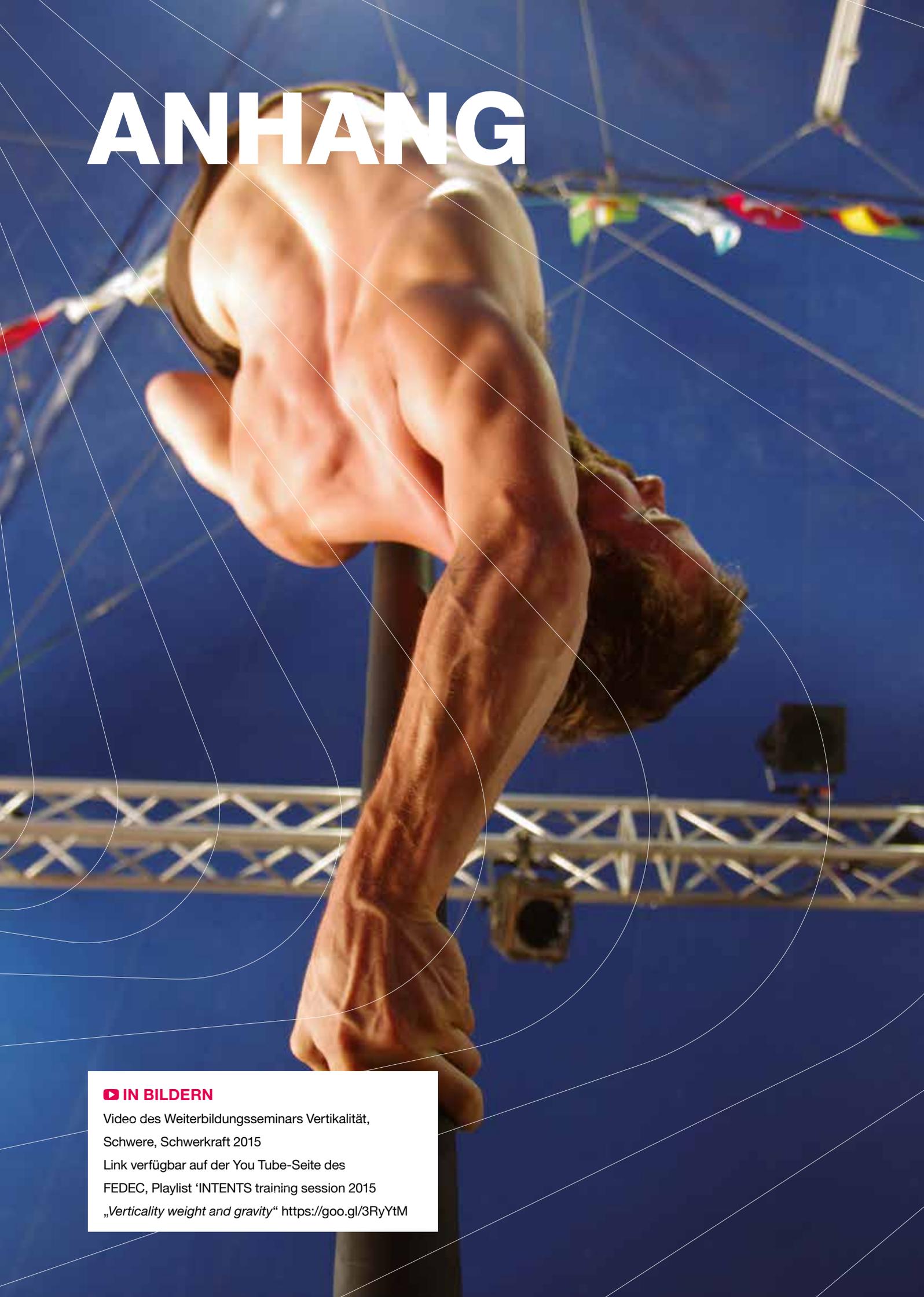
◆ Diese Analysen verschiedener Bereiche sind vor allem Denkanstöße,  
◆ die die Neugierde wecken, den Grundstein für eine umfassendere  
◆ Reflexion legen und die Lust wachrufen sollen, manche  
◆ Forschungsansätze weiterzuspinnen. Deshalb haben wir uns  
◆ entschlossen, die Fragen offen zu lassen, so wie über sie während  
◆ der INTENTS-Weiterbildung diskutiert wurden.

1 FEDEC, *Projekt MIROIR, part 2/ Analysis of key competences of young professional circus artists*, 2009.

Siehe FEDEC-Homepage: <http://www.fedec.eu/en/projets/miroir/>



# ANHANG

A photograph of a very muscular man performing a handstand on a vertical bar. He is upside down, with his head near the bottom of the frame and his feet near the top. The background is a clear blue sky at night, with some colorful flags and a metal truss structure visible. The lighting is dramatic, highlighting the man's muscles.

## IN BILDERN

Video des Weiterbildungsseminars Vertikalität,  
Schwere, Schwerkraft 2015

Link verfügbar auf der You Tube-Seite des  
FEDEC, Playlist 'INTENTS training session 2015  
„Verticality weight and gravity“ <https://goo.gl/3RyYtM>

# Literaturverzeichnis

Die Liste der hier angegebenen Werke versteht sich als eine Auswahl und ist nicht vollständig.

## GESCHICHTE / ÄSTHETIK

**ADRIAN PAUL**, *Ils donnent des ailes au cirque*, „L'encyclopédie du cirque n° 6“, Éditions Paul Adrian, 1988.

**BARBA EUGENIO**, *Le Canoë de Papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, 2003.

**DERIAZ DIANE**, *La tête à l'envers. Souvenirs d'une trapéziste chez les poètes*, Albin Michel, Paris 1988.

**GOSSARD STEVE**, *A reckless era the evolution of trapeze*, Normal (IL), 2012.

**GOUDARD PHILIPPE**, *Le cirque entre l'élan et la chute. Une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Éditions espaces 34, 2010.

**KEEN SAM & WORDEN JOHN**, *Learning to Fly : Trapeze, reflections on Fear, Trust and the Joy of Letting Go*, Broadway Book, New-York, 1999.

**LARTIGUE PIERRE**, *La course aux trapèzes volants... L'exploit de Jules Léotard*, Les Presses de la Tarasque, 2009.

**MOREIGNE MARC**, *Les arts sauts, Entretiens avec Fabrice Champion, Laurence de Magalhaes, Stéphane Ricordel*, Actes Sud/ CNAC, 2010

**NORMAN SALLY JANE**, „Le spectacle vivant, arène de la modélisation du corps“, in *Du corps au corpus technologique*, Actes des rencontres ODYSSUD, Blagnac, Februar 1996

**PEIGNIST MYRIAM**, „Histoire anthropologique des danses acrobatiques“, *Revue Corps*, Nr. 7, „Le corps dansant“, Éditions Dilecta, Oktober 2009, S. 29-38.

**TAIT PETA**, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge, London & New-York, 2005.

**TAIT PETA**, « Danger delights : texts of gender and race in aerial performance », *New theatre quarterly*, Nr. 12, 1996, S. 43-49

**VIVALDI CLAUDIA**, *Les Reines du Trapèze : 1930-1960*, Arts des 2 Mondes, 2011.

**WALLON EMMANUEL**, *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud – Papiers, Reihe: „Apprendre“, 2002.

## PHILOSOPHIE / KUNST / LITERATUR

**BACHELARD GASTON**, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, Le Livre de Poche, 1992.

**CHALANSET ALICE** (Ltg.), *Légèreté : corps et âme, un rêve d'apesanteur*, Autrement, Paris, 1996.

**DARZACQ DENIS & DESPLECHIN MARIE**, *La chute*, Trézélan/ Filigranes, 2007.

**KANDINSKY WASSILY**, *Punkt und Linie zu Fläche* [1923], Bauhausbücher 9, Verlag Albert Langen, München, 1926

## SOZIALANTHROPOLOGIE

**FOURMEAUX FRANCINE** (Ltg.), *Aux limites de soi les autres. Enquêtes en sciences sociales*, Éditions Persée, 2011.

**FOURMEAUX FRANCINE**, „Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson“, *Ethnologie française*, Nr. 36, vol. 4, „Sports à risque, corps à risque ?“, 2006, S. 659-668.

**LE BRETON DAVID**, *Passion du risque* [1991], Paris, Métailié, Reihe: „Sciences Humaines“, 3. Ausgabe, 2006

**PEIGNIST MYRIAM**, „Acrobaticus et corps des extrémités“, Quelle: Directory of Open Access Journals, URL de référence : <http://www.doaj.org/doaj?func=abstract&id=460456> [online], 2010.

**PEIGNIST MYRIAM**, „Inspirations acrobes“, *Sociétés*, Nr. 81, De Boeck Université, drittes Trimester 2003, S. 23.

**SIZORN MAGALI**, *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement*, Presses universitaires de Rennes, Reihe: „Des sociétés“, 2013.

**SIZORN MAGALI**, „Une ethnologue en “Trapèze”. Sport, art ou spectacle ?“, *Ethnologie française*, P.U.F., Bd. 38, 2008, S. 79-88.

**SALAMÉRO EMILIE** und **HASCAR-NOÉ NADINE**, „Les frontières entre le sport et l'art à l'épreuve des écoles professionnelles de cirque“, *Staps*, Nr. 82, 4/2008, S. 85-99.

## BEWEGUNGSANALYSE

**AMAGATSU USHIO**, *Dialogue avec la gravité*, von Patrick De Vos aus dem Japanischen ins Französische übersetzt, Arles, Actes Sud, Reihe: „Le souffle de l'esprit“, 2000.

**DUBOIS KITSOU**, „Dance and Weightlessness : Dancers' Training and Adaptation Problems in Microgravity“, *Lenoardo*, Bd. 27, Nr. 1, MIT University Press, 1994, S. 57-64.

**DUMONT AGATHE**, „Transposition verticale : récit d'un travail de la danse vers le cirque“ *Repères, cahier de danse*, Nr. 21, April 2008, S. 24-25.

**DUPUY DOMINIQUE**, „Danser outre. Hypothèses de vol“, *Revue Io*, Nr. 5, 1994.

**GOLDMANN DANIELLE**, „Steve Paxton and Trisha Brown : falling in the dynamite of the tenth of a second“, *Dance Research*, Bd. 22, Nr. 1, Sommer 2004, S. 45-56.

**GOURFINK MARIAM & COCONNIER CLÉMENCE**, „Enracinement aérien“, *Repères-cahier de danse*, Nr. 33, April 2014, S. 13-15.

**GODARD HUBERT**, „À propos des théories sur le mouvement“, *Marsyas. Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, Paris, Cité de la Musique, Nr. 16, „Le corps qui pense“, Dezember 1990.

**HELLER CARRIE**, *Aerial circus safety & training manual*, Denver, National Writers Press, 2004.

**LABAN RUDOLF**, *La maîtrise du mouvement*, französische Übersetzung von Jacqueline Challet-Haas und Marion Bastien, Arles, Actes Sud, Reihe: „L'art de la danse“, 2007.

**PAXTON STEVE**, *Fall after Newton/chute*, documentaire vidéo, 1987.

**STREB ELISABETH**, *How to become an extreme action hero*, Einführung von Peggy Pelhan, City University of New York, The Feminist Press, 2010.

## SPORTWISSENSCHAFTEN

**CLIPPINGER KAREN**, *Dance Anatomy and Kinesiology*, Champaign, Human Kinetics, 2007.

**COLLINS DAVE**, et.al., *Performance psychology : a practioner's guide*, Edinburgh, Elsevier, 2011.

**COOK GRAY**, *Baseline sports-fitness testing. High Performance Sports Conditioning*, Champaign, Human Kinetics, 2001.

**HAUW DENIS** (Ltg.), *L'acrobatie*, Éditions EPS, 2010.

**MORAGUÈS JOSÉ LUIS**, *Psychologie de la performance, corps motionnel, corps pulsionnel*, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2012.

**RICHARDS JIM**, *Biomechanics in clinic and research. An interactive teaching and learning course*, Edinburgh, Elsevier, 2008.

**SEZNEC JEAN-CHRISTOPHE**, *Économie de l'effort*, Paris, Éditions Désiris, 1996.

**SMITH TONY**, *Biomécanique et gymnastique*, Paris, P.U.F., 1991.

**WULF GABRIELE** (Ltg.), *Attentional Focus and Motor Learning*, Human Kinetics, 2007.

## FACHZEITSCHRIFTEN

*Arts de la piste*, Nr. 4, „Les aériens“, Februar 1996.

*Arts de la piste*, Nr. 26, „L'art du trapèze“, Oktober 2002.

*Repères, cahiers de danse*, „Appui“, Nr. 33, April 2014.

## PUBLIKATIONEN DES FEDEC

Handbuch über Grundlagen in der Ausbildung zur Artistin/zum Artisten:

<http://www.fedec.eu/en/ressources/manuels/?lang=en>

*SAVOIRS00* : «Reflection on competencies in the circus arts teaching profession and needs for continuing professional development» 2011.

*MIROIR02* : “Analysis of key skills of young professional circus artists”, *MIROIR survey*, 2009.

*MIROIR01* : *Directory of Circus Training organisations – Europe and beyond*, 2008

*MIROIR01*, Jacob Pascal, *Jacob Pascal, The Circus Artist today– analysis of key competencies*, 2009.

*ESCALES*, *First European survey on circus art students' mobility*.

<http://www.fedec.eu/ressources/etudes/>

# Kurzbiographien der ReferentInnen

## CLARE ANDERSON

Artistin, Lehrerin für Luftakrobatik und Leiterin des Diploms *National Centre for Circus Arts*, London, Vereinigtes Königreich

Seit 25 Jahren hat Clare Anderson sich auf die luftakrobatischen Techniken spezialisiert. Preisträgerin von *La Piste aux Espoirs* in Belgien, sie hatte mit einer Doppeltrapeznummer teilgenommen. Ihre Vorführungen sind auf der ganzen Welt zu sehen im Rahmen zahlreicher Veranstaltungen. Sie arbeitet mit verschiedenen Compagnien traditionellen und zeitgenössischen Zirkus', aber auch für Opern, Theaterstücke, Cabarets, Nachtclubs, das Fernsehen und Kino. Sie wird mit der Band *Westlife* (eine irische Pop-Band) und anderen Künstlern drehen. Als Luftakrobatik-Beraterin für Compagnien wie Royal Shakespeare Compagnie, hat sie 2012 ein olympisches Projekt choreografiert, das „Godiva Awakes“ in Coventry im Vereinigten Königreich. Ihr sehr vielseitiger Parcours war immer mit der Vertikalität, der Schwere und der Schwerkraft verbunden: Sie war Mitglied des Höhenrettungsteams im London Eye und war ausgebildete Yogalehrerin, bevor sie Teil des Bachelor-Programmes des National Centre for Circus Arts wird. Sie unterrichtet auch im Street Circus Programme des Roundhouse und arbeitet mit Aerial Days zusammen.

## MARIE-CÉLINE DAUBAGNA

Pädagogische Leiterin  
*Centre des Arts du Cirque Le Lido*, Toulouse, Frankreich

Nachdem sie ihr wissenschaftliches Hochschuldiplom in Sozialpsychologie erhalten hat, beginnt Marie Céline Daubagna eine Karriere als professionelle Spielerin im Theatersport. An der Theaterschule von Serge Martin in Genf ausgebildet, nimmt sie als Schauspielerin und Improvisationskünstlerin seit über 30 Jahren an zahlreichen Abenteuern in der Welt der darstellenden Kunst teil, egal ob

auf der Straße, in Sälen, auf Bühnen, in Schaubuden oder Zirkuszelten: *La Mastication des Morts* von Groupe Merci, Straßentheater von der Compagnie CIA, *La Gare de Pavlov* von Kosmos Kolej, *La Vicking Komédia* von Lazzi Théâtre, *Le Mondial d'improvisation* von LIS in der Schweiz und in Belgien. Als Regisseurin inszeniert, analysiert und entwickelt sie Vorführungen für das Kindertheater und den zeitgenössischen Zirkus: *Cru* von der Zirkuscompagnie Fet a Ma oder *Grunsvagen7* von La Tide. Seit 23 Jahren arbeitet sie als pädagogische Leiterin, Pädagogin und Zirkusregisseurin. an der Ausarbeitung und Weiterentwicklung des Projektes der beruflichen Weiterbildung am *Centre des arts du cirque Le Lido* von Toulouse.

## ROBERTO MAGRO

Künstlerischer Leiter, *La Central del Circ*, Barcelona, Spanien  
Regisseur und Lehrer, *Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel*, Barcelona, Spanien

Roberto Magro, ein pluridisziplinärer Artist, ist seit gut fünfzehn Jahren auf den europäischen Bühnen zu sehen und auf der Suche nach Gefühlen, die ihn (fort)bewegen und die er sich aneignen kann, um sie besser vermitteln zu können. Nach einer Psychologieausbildung studiert er am *Centre International des Arts du spectacle Annie Fratellini* und tritt 1999 der Compagnie *Les Oiseaux Fous* als auf Vertikalseil spezialisierter Clown bei. 2002 gründet er die Compagnie *Rital Brocante* gemeinsam mit seinem Partner François Juliot. Sie sind in Brüssel ansässig und arbeiten regelmäßig mit TänzerInnen der Brüsseler Szene zusammen. 2005 wird er künstlerischer Leiter und Lehrer an der Zirkusschule FLIC in Turin. Im selben Jahr inszeniert er seine erste Vorführung, *Sentimental Manteau*, für die Compagnie *Albatros* und seitdem betreut er zahlreiche professionelle Vorstellungen und animiert Workshops für die auf keinen Fall in Zirkusschulen. Gleichzeitig feilt er als Dramaturg bei verschiedenen Projekten an seiner kreativen Sprache und

Vision und seit 2007 bietet er einen kreativen Workshop beim Festival *Deltebre Dansa* an. 2006 gründet er das *Festival de cirque contemporain* in Valcovera (Italien), das vor seiner achten Ausgabe steht. Seit Jahren arbeitet Roberto als Regisseur mit den europäischen Zirkusschulen: *Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel*, Barcelona, Spanien; *École Supérieure des Arts du Cirque*, Brüssel, Belgien; *Escola de Circo Crescer e Viver*, Rio de Janeiro, Brasilien; *Fontys Academy for Circus and Performance Art (ACaPA)*, Tillburg, Niederlanden; *FLIC Scuola di Circo*, Turin, Italien; *University of the Arts Codarts*, Rotterdam, Niederlanden.

### CHLOÉ MOGLIA

Künstlerische Leiterin der Compagnie *Rhizome*  
Künstlerin und Lehrerin der Energiekünste und des Hanges

Chloé Moglia wächst in dem Milieu der Töpferkunst auf, die Interaktion von Erde, Wasser und Feuer sind ihr täglich Brot. Sie bildet sich in Trapez am CNAC aus sowie in Kampfsport und in den Energiekünsten bei Jean-Michel Chomet und Laurence Cortadellas. 2000 gründet sie mit Mélissa Von Vépy die Compagnie *Moglice-Von Verx*. Gemeinsam kreieren sie mehrere Aufführungen und gewinnen 2007 den SACD-Preis der Zirkuskünste. Zur selben Zeit entdeckt sie die Arbeit von der *Compagnie Fattoumi Lamoureux* und bringt sich in den Forschungen von Kitsou Dubois über die Bewegung in der Schwerelosigkeit mit ein. 2009 gründet sie die Compagnie *Rhizome* in der Bretagne und baut den Kampfsport in ihr artistisches Schaffen ein, sowie auch ihr Experimentieren mit ihrer Gegenüberstellung mit der Leere. Diese Gegenüberstellung ergibt Sinn und stellt stille Fragen, die den Sockel ihrer Aufführungen und Performances ausmachen: *Nimbus* (2007), *Rhizikon* (2009), *Opus Corpus* (2012) und als Dup mit Olivia Rosenthal *Le Vertige* (2012). 2013 beginnt sie an *Aléas* zu arbeiten. Sie verfißt die Idee eines menschengewordenen Gedankens sowie einer sensiblen und denkenden Körperlichkeit, sie strebt nach Aufmerksamkeit und Sinnesschärfe durch die Verbindung von physischer Praxis, Reflexion und Sensivität.

# Thanks

Der Verband der französischen Zirkusschulen (FFEC) und die Autorin Agathe Dumont bedanken sich vielmals bei allen TeilnehmerInnen und ReferentInnen des INTENTS-Seminars „Vertikalität, Schwere und Schwerkraft“ für ihre Bereitwilligkeit, über ihre Erfahrung zu berichten und für den wertvollen Beitrag, den sie somit für dieses Lehrwerk geliefert haben.



Herzlichst bedanken wir uns auch bei der Französischen Zirkusschule ENACR von Rosny-sous-Bois (Frankreich) für das Bereitstellen ihrer Räumlichkeiten und für die Verfügbarkeit ihres Teams. Unser Dank gilt ebenso dem Französischen Nationalzentrum für Zirkuskünste (CNAC) für das Mobilisieren von Material und Personal für das Aufzeichnen der Schulungswoche und die Montage des Videos.

Und schließlich möchten wir uns auch bei dem Europäischen Verband professioneller Zirkusschulen (FEDEC) und all seinen Mitgliedern, sowie den Mitglieder des INTENTS-Komitees bedanken, die uns bei der Organisation dieses Weiterbildungsseminars geholfen haben und uns durch ihre Struktur und ihre Erfahrung beim Verfassen dieses Handbuches zur Seite gestanden sind.

**Der FFEC und der FEDEC möchten sich ganz herzlich bei allen TeilnehmerInnen für ihre Beiträge bedanken, und für die in das Projekt investierte Zeit.**

#### **Die Autorin**

Agathe Dumont, Doktor der Darstellenden Kunst, Tänzerin, Lehrerin und Forscherin in den Bereichen Tanz und Zirkuskünste.

#### **Die pädagogische Koordinatorin**

Anne Morin, Mitglied des INTENTS-Komitees, Vorstandsmitglied des FEDEC und Mitglied des pädagogischen Vorstandes des Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel.

#### **Die 4 ReferentInnen des Weiterbildungsseminars**

**Clare Anderson**, *National Centre for Circus Arts*, Vereinigtes Königreich, **Marie-Céline Daubagna**, *Centre des arts du cirque Le Lido*, Frankreich, **Roberto Magro**, *La Central Del Circ*, Spanien, **Chloé Moglia**, *Compagnie Rhizome*, Frankreich.

#### **Die TeilnehmerInnen des Weiterbildungsseminars**

**Sophie Albasini**, *École de cirque Zôfy*, Vex-Wallis, Schweiz, **Zenaida Alcalde**, *Escuela de Circo Carampa*, Madrid, Spanien, **Isabelle Brisset**, *ENACR - École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois*, Frankreich, **Gérald de Oliveira**, *Escola profissional de artes e ofícios do espectáculo*, Chapitô, Lissabon, Portugal, **Sacha Doubrovski**, *Académie Fratellini*, La-Plaine-Saint-Denis, Frankreich, **Stéphane Germain**, *Piste d'Azur*, *Centre régional des arts du cirque*, La Roquette-sur-Siagne, Frankreich, **Antonio Harris**, *National Centre for Circus Arts*, London, Vereinigtes Königreich, **Griselda Juncà**, *Centre de les Arts del*

*Circ Rogelio Rivel*, Barcelone, Spanien, **Camilla Therese Karlsen**, *Die Etage*, Berlin, Deutschland, **Patrick Mattioni**, *ENACR - École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois*, Frankreich, **Alexis Molina Altunaga**, *Imre Baross circus school*, Budapest, Ungarn, **Luca Morrocchi**, *Scuola di Cirko Vertigo*, Turin, Italien, **Thierry Pecqueux**, *ENACR - École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois*, Frankreich, **Nikolay Pyasta**, *University of the Arts, Codarts Circus Arts*, Rotterdam, Pays-Bas, **Regine Rother**, *Staatliche Artistenschule*, Berlin, Deutschland, **Marie Seclet Guillouart**, *École supérieure du Centre national des arts du cirque*, Châlons-en-Champagne, Frankreich, **Michele Weaver**, *Circomedia*, Bristol, Vereinigtes Königreich

Das technische Team der Abteilung für audiovisuelle Produktion des *CNAC (Centre national des arts du cirque)* für die Aufzeichnungen und die Montage des Videos: Raoul Bender und Christophe Ecoffet.

Das Forscherteam des *CEREP (Centre d'études et de recherches sur les emplois et les professionnalisations)*: Stéphane Brau-Antony und Vincent Grosstephan.

#### **Die Mitglieder des INTENTS-Komitees**

**Barbara Appert-Raulin und Gérard Fasoli**, *CNAC - Centre national des arts du cirque*, **Nicolas Feniou**, *ENACR - École nationale des arts du cirque de Rosny-sous-Bois*, **Florent Fodella**, *Piste d'Azur*, **Danijela Jović**, *FEDEC - Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles*, **Donald Lehn**, *Escuela de Circo Carampa*, **Martine Leroy**, *Centre des arts du cirque Balthazar*, **Anne Morin**, *Centre de les arts del circ Rogelio Rivel*, **Tim Roberts**, *National Centre for Circus Arts*, **Stéphane Simonin**, *Académie Fratellini*



# VERTIKALITÄT, SCHWERE UND SCHWERKRAFT

## ÜBERLEGUNGEN ÜBER DIE BEGRIFFE VERTIKALITÄT, SCHWERE UND SCHWERKRAFT IN DER PROFESSIONELLEN ZU ZIRKUSARTISTINNEN

### STATISCHES TRAPEZ, CHINESISCHER MAST, SEIL UND TUCH

Eine Publikation von dem Verband der französischen  
Zirkusschulen (FFEC) in Zusammenarbeit mit dem  
Europäischen Verband professioneller Zirkusschulen (FEDEC).



#### Herausgeber:

Für den FFEC / Annie Gysberg, Präsidentin und Jean-Damien Terreaux, Direktor

Für den FEDEC / Donald Lehn, Präsident und Danijela Jović, allgemeine Koordinatorin

**Autorin:** Agathe Dumont

**ReferentInnen:** Clare Anderson, Marie-Céline Daubagna, Roberto Magro, Chloé Moglia, Anne Morin

**Lektorat:** Carole Benoist, Clothilde Fery, Friederike Krahl, Gaëlle Le Breton, Frank Müller

**Empfang der Weiterbildung in der École nationale de cirque (ENACR) in Rosny-sous-Bois:** Nicolas Feniou

**Direktor der ENACR:** Eric Goubet

**Koordinatorin des INTENTS-Projekts:** Gaëlle Le Breton

**Englische Übersetzung:** Luna Venturi-Wellington

**Spanische Übersetzung:** Antonia Sixto

**Deutsche Übersetzung:** Julia Plangger

**Grafikdesign:** Emilie Anseeuw - Signélazer

Vervielfältigungen oder Übersetzungen sind strengstens untersagt und bedürfen der ausdrücklichen Erlaubnis  
des Urheberrechtinhabers gemäß den Bedingungen der Lizenz Creative Commons 4.0.

Dieses Projekt wurde mit der Unterstützung der Europäischen Kommission finanziert.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung trägt allein der Verfasser; die Kommission haftet nicht für die weitere  
Nutzung der in der Veröffentlichung enthaltenen Informationen.

©Photos : Titelblatt: NICA (Mia Albers, Tom McDonald, Phoebe Carlson, Jon Bonaventura) - Aaron Walker | S.2 DOCH - Stockholm University of the Arts  
(Andreas Lindström) - Einar Kling Odencrants | S.5 Session INTENTS 2015 - Danijela Jović | S.6 Ecole de Cirque de Bordeaux (Emma Verbeke) -  
Benoit Martrenchar | S.9 Session INTENTS 2015 - Danijela Jović | S.10 DOCH - Stockholm University of the Arts (Enni Maria Lymi) - Einar Kling Odencrants |  
S.12-13 Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel (Anna Torné, Albert Estrada) - Luis Montero | S.14 Ecole de Cirque de Québec (Étienne Audet) - Jacques Gaines |  
S.20 Ecole de Cirque de Bordeaux (Marion Pistouiller) - Ecole de Cirque de Bordeaux | S.25 Centre national des arts du cirque (Cathrine Lundsgaard) -  
Patricia Hardy | p.26-27 DOCH - Stockholm University of the Arts (Valia Beauvieux, Mikke Hobit Filtenborg, Pablo Rada Moniz) - Ben Hopper | S.28 CADC  
Balthazar (Pablo Manuel) - Corinne Gal | S.33 Chapitô EPAOE (Sandro Furtado) - Susana Chicó | S.36 Centre national des arts du cirque (Danilo de Campos) -  
Patricia Hardy | p.39 Imre Baross Circus Arts School (Réka Szilvia Szabó) - Morvai Tamás Róbert | S.45 ESAC - Ecole supérieure des arts du cirque (Juho Yrjöla)  
- François Dethor | S.46 DOCH - Stockholm University of the Arts (Tom Brand) - Einar Kling Odencrants | S.54 DOCH - Stockholm University of the Arts  
(Onni Hämäläinen) - Einar Kling Odencrants | S.61 Ecole de Cirque de Québec - Jacques Gaines | S.62 NICA (Kate Nelson) - Aaron Walker |  
S.65 ESAC - Ecole supérieure des arts du cirque (Viola Grazioli) - François Dethor | S.66 CADC Balthazar (Pablo Manuel) - Corinne Gal

## AUTORIN

### Agathe Dumont

Agathe Dumont ist Tänzerin und freischaffende Lehrerin und Forscherin, Doktor in Darstellender Kunst. Sie arbeitet als Lehrerin und Expertin im Bereich des zeitgenössischen Tanzes und des Zirkus.

Nach einer klassischen und zeitgenössischen Tanzausbildung am Konservatorium und an der Universität widmet sie ihre Dissertation der Analyse der Arbeit der Tänzer und der Akrobaten rund um den Begriff Virtuosität. Sie besitzt ebenso ein Diplom in Expertiseforschung im Sport von der Universität von Poitiers.

Folgende Kurse hat sie am Institut für Darstellende Kunst (Universität Lyon 2) und am Institut für Sportwissenschaften (Universität Paris Oest) unterrichtet: Zirkus- und Tanzgeschichte, Tanzpraxis und Tanzpädagogik oder Komposition und Improvisation. Derzeit unterrichtet sie Gestenanalyse, Ästhetik und Zirkus- und Tanzgeschichte und betreut Bachelorarbeiten in universitären Einrichtungen (*Ecole des arts et de la culture (EAC)*, Paris) oder in Kunsthochschulen (*Centre national de la danse contemporaine* in Angers, *Centre national des arts du cirque* in Châlons-en-Champagne).

Sie war Koordinatorin des Vereines der Tanzforscher und hat bei verschiedenen Projekten mitgewirkt, von denen manche noch in Arbeit sind: Beobachtungslabor des zeitgenössischen Schaffens (LOEC2), die Abteilung für Zukunftsforschung und Statistik (DEPS) des französischen Kulturministeriums (Studien der Compagnien), die Académie Fratellini (Arbeit über das pädagogische Projekt), CircusNext (interne Auswertung), das *Centre national de la danse* (Projekt „Tanz und Gesundheit“, Bericht des Kolloquiums), die *Opéra national de Paris* (Verfassen von Texten).

Ihre Arbeiten wurden in verschiedenen wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlicht (Ligeia, Interrogations, der Zeitschrift STAPS oder Recherches en danse) und sie schreibt auch Texte für die Zeitschriften Stradda (Zirkus und Straßenkünste) und Repères (Tanz). In Zusammenarbeit mit Mariam Faquir arbeitet sie derzeit an einem Forschungsprojekt über die Theorie und Praxis im Training der TänzerInnen, das von dem Théâtre de L'L in Brüssel (Belgien) unterstützt wird und wo sie derzeit eine Künstlerresidenz teilnehmen.

## PÄDAGOGISCHE KOORDINATORIN

### Anne Morin

Mitglied des Vorstandes und der pädagogischen Leitung des *Centre de les Arts del Circ Rogelio Rivel*, Barcelona, Spanien

Anne Morin hat ab 1976 als zeitgenössische Tänzerin gearbeitet und ab 1995 als Tänzerin im Zirkus, bevor sie sich ab 2004 der Choreografie und der Pädagogik widmete. Seit 1985 unterrichtet sie zeitgenössischen Tanz und engagierte sich für die Gründung der Schule *Escola de Circ Rogelio Rivel* (1999), an der sie als Lehrerin (Tanz, Körperbewusstsein und Choreografie-Workshops) und als Mitglied des pädagogischen Vorstandes tätig ist. Sie interessiert sich auch für das Entwickeln von Methodologien für Entscheidungsansätze von Choreografien im Zirkus und im zeitgenössischen Tanz. Sie übernimmt die künstlerische Leitung und die Inszenierung von Vorführungen und Zirkusnummern (vor kurzem: für *Incert* von der Compagnie Pistolet). In Katalonien hat sie als Expertin an dem Verfassen der beruflichen Qualifikation der ZirkusartistInnen, sowie am Erarbeiten der Inhalte von zwei beruflichen Weiterbildungen mitgewirkt. Sie ist Mitglied der FEDEC-Arbeitsgruppe Nr. 2, die sich seit seiner Gründung 2010 mit der Weiterbildung des Lehrkörpers und dessen Kompetenzen beschäftigt. Sie hat an dem Bericht *SAVOIRS00* mitgearbeitet und ist derzeit Präsidentin des INTENTS-Komitees und damit betraut, über einen guten Ablauf der Weiterbildungsmodulen zu wachen sowie für die Ausarbeitung des neuen *SAVOIRS01: Leitfaden für die Lehrerkompetenzen in den Zirkuskünsten*.

