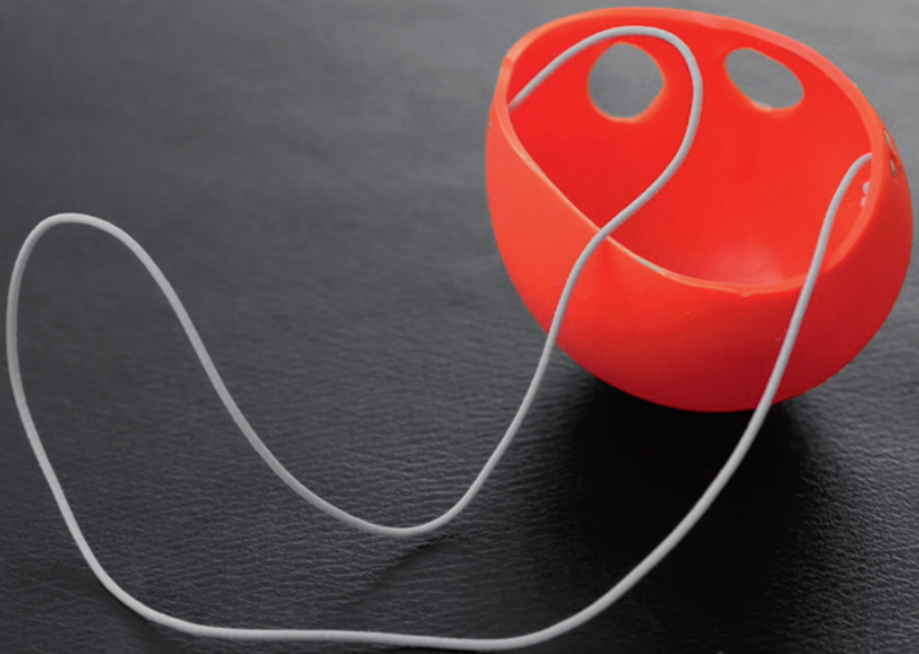


Richard Weihe (Hg.)

Über den Clown

Künstlerische und theoretische Perspektiven



[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Aus:

Richard Weihe (Hg.)

Über den Clown

Künstlerische und theoretische Perspektiven

Mai 2016, 284 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-3169-2

Wir stellen uns den Clown zumeist als Zirkusclown mit roter Kugelnase vor, der »kleinsten Maske der Welt«. Die Geschichte der Clown-Figur reicht indes viel weiter zurück als die der im 18. Jahrhundert entstandenen Zirkusse. Sie ist Ausdruck einer komplexen Verflechtung sozialpolitischer, theatergeschichtlicher, körper- und genderbezogener Diskurse. Die Beiträger_innen des Bandes, darunter international bekannte Clowns (Leo Bassi, Dimitri, Oleg Popow u.a.), präsentieren einerseits zeitgenössische künstlerische Positionen zum Clown als »Spielform«, andererseits theoretische Perspektiven unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen.

Bisher von der Forschung vernachlässigt, erweist sich der Clown als paradigmatische Figur der Kulturgeschichte.

Richard Weihe (Dr. phil. habil.) ist Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Accademia Teatro Dimitri/SUPSI in Verscio, Tessin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3169-2

Inhalt

Das (Un-)Behagen am Clown

Einleitung

Richard Weihe | 7

ERSTER TEIL: KÜNSTLERISCHE PERSPEKTIVEN

Vom Fußjongleur zum politischen Clown

Die sechste Generation der Zirkusfamilie Bassi

Leo Bassi | 25

Wir überleben uns

Dimitri | 47

Ein Teil der Sonne

Oleg Popow | 63

Der Clown

Es war ein Unfall, es war so nicht vorgesehen

Pierre Byland | 77

Weinen ist Natur – Lachen ist Kultur

Gardi Hutter | 95

Der Clown im Management

Christoph Posselt | 105

Die fundamentale Frage

Jef Johnson | 115

ZWEITER TEIL: THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

Der Clown als konstruktiver Anarch

Reflexionen über die Dialektik des Clowns

Constantin von Barloewen im Gespräch mit Rafiu Raji
und Richard Weihe | 127

Mit Säcken und Stöcken

Analogien zwischen der Commedia dell'arte
und den Entrées clownesques

Demis Quadri | 149

Clowneske Zirkuskunstfiguren

Zu Wandel und Wirken des Zirkusclowns in der Literatur

Anna-Sophie Jürgens | 165

Geistesgegenwart und Phantasie

Über die Filmkunst Charlie Chaplins

Renate Jurzik | 185

Düstere Clowns

Figuren des Schreckens im Kino der Transgression

Matthias Christen | 203

Phänomen Evil Clown

Der Trickster-Archetyp seit der Postmoderne

Lena Sharma | 243

Die Paradoxie des Clowns – sieben Spielformen

Schlussbemerkungen

Richard Weihe | 267

Kurzbiografien der Autoren und Autorinnen | 277

Das (Un-)Behagen am Clown

EINLEITUNG

Richard Weihe

»There's nothing funny about a clown in the moonlight«, formulierte der amerikanische Stummfilmschauspieler Lon Chaney Jr. um 1920.¹ Fast 100 Jahre später belegt ein konkreter Fall, dass diese Behauptung stimmt: Im September 2013 wird nachts in der englischen Stadt Northampton ein Clown gesichtet. Er verhält sich nicht so, wie man es von einem Clown erwartet: Er spielt nicht. Er steht abseits unter einer Straßenlaterne, lächelt und winkt den Passanten zu. Zum ersten Mal wird er am Freitag, den 13. September gesehen, in den folgenden Nächten immer wieder. Die Bevölkerung ist verunsichert. Was will der Clown? Lustig ist er nicht. Wenige Tage später widmet die Daily Mail dieser mysteriösen Erscheinung einen Artikel.

»A man dressed as a clown bearing a striking resemblance to the notorious film monster Pennywise² is spooking residents by posing late at night around a town and waving at passers-by. [...] There is no explanation for the appearances [...]. The clown appears to have even set up a Facebook page [...]. He writes comments under pictures of himself, signed off with Pennywise's catchphrase, ›beep, beep‹. [...] The clown said on his Facebook page: ›Too much hate, not enough love. No, I

1 | Zitiert nach Dery, Mark: *A Pyrotechnic Insanitarium. American Culture on the Brink*, New York: Groove Press 1999, S. 65. Vgl. dazu den Beitrag von Lena Sharma in diesem Band, S. 244.

2 | Pennywise ist der Name des blutrünstigen Clowns in Stephen Kings Roman *It* von 1986. Er wurde 1990 verfilmt mit dem englischen Schauspieler Tim Curry als Pennywise.

don't have a knife on me [...] I might go for a jog around that pond in Abington Park later as I'm really unfit. See you around. Beep, beep!«³

Abb.: The Northampton Clown



Foto: Facebook (Spot Northampton's Clown)

Rasch mehren sich die Kommentare im Internet, andere Zeitungen greifen die Geschichte auf und innerhalb kürzester Zeit wird der ›Northampton Clown‹ ein internationales Medienereignis. Seine Identität wird erst nach einem Monat geklärt: Hinter dem Clown verbirgt sich der 22-jährige Alex Powell, ein Student der Universität Northampton.

Auf geschickte Weise spielte Powell damit, dass der Clown ambivalent und bedrohlich erscheint, sobald er aus seinem traditionellen Umfeld, dem Zirkus, entfernt und in einen anderen Rahmen gestellt wird. Behagen und Unbehagen – im Rahmen des Zirkus finden wir Gefallen am Clown, aber wenn er scheinbar grundlos allein im Mondlicht steht, kommt Unruhe auf, denn wir können nicht, wie im Zirkus, mit Lachen auf ihn reagieren.

Der fehlende Zusammenhang zwischen Figur und Umgebung stiftet Unruhe. Was sucht ein Clown nachts auf den Straßen? Der Clown hat

3 | www.dailymail.co.uk/news/article-2421823/Northampton-spooked-man-dressed-terrifying-clown-character-Stephen-Kings-It vom 31.10.2015.

im Lauf seiner Kulturgeschichte verschiedene physische und imaginäre Räume kolonisiert: Theater, Zirkus, Music Hall, Varieté, Film, Fernsehen, Literatur, Comic, Oper, Anthropologie. Was den Erscheinungen des Northampton Clowns fehlt – die klaren Rahmenbedingungen –, ist gerade das Anliegen dieses Buchs: Es verfolgt das Ziel, den Clown in verschiedenen historischen, kulturellen und künstlerischen Kontexten einzuordnen und dadurch kein Unbehagen aufkommen zu lassen wie beim Clown im Mondlicht. Die Daily Mail behauptet, es gäbe »no explanation«: Wohl lässt sich das Erscheinen eines Clowns erklären, aber dazu müssen die Umstände und das Verhältnis der Figur zum Erscheinungsort genau untersucht werden.

Beginnen wir mit einem bekannten Beispiel: *Hamlet, Prince of Denmark* von William Shakespeare. Im Personenverzeichnis der englischen Ausgabe werden ein »First Clown« und ein »Second Clown« aufgeführt. Warum treten in einer Tragödie zwei Clowns auf? Nun: Ophelia hat sich ertränkt, der Sarg mit ihrem Leichnam wird von ihren Angehörigen zum Friedhof getragen. Die Bühnenanweisung zu Beginn dieser Szene lautet: »Enter two Clowns«. ⁴ Was suchen die Clowns auf dem Friedhof? Sie arbeiten als Totengräber und sind gekommen, um Ophelias Grab auszuheben. Während des Schaufelns unterhalten sie sich geistreich und wortgewandt über die juristische Definition des Selbstmords. Ist dies ein typisches Gespräch auf Expertenniveau unter Totengräbern?

Bei ihrer Arbeit werden die Clowns von Hamlet und seinem Vertrauten Horatio beobachtet. Diese treten an die Grube heran. Der Erste Clown hat gerade einen Schädel ausgegraben und hält ihn dem Prinzen entgegen: »Here's a skull now: this skull hath lien you i'th'earth three and twenty years.« ⁵ Der Clown weiß, wessen Schädel er gefunden hat: »This same skull sir, was Yorick's skull, the king's jester.« Hamlet nimmt ihn entgegen. In der darauf folgenden berühmten Rede erinnert er sich an Yorick, den Hofnarren, der mit seinen Späßen alle zum Lachen brachte: »Alas poor Yorick! I knew him Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy«. Der Hofnarr Yorick ist längst tot, aber es gibt noch zwei andere lustige Figuren in der Szene, eben die beiden Clowns,

4 | Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*, hg. von Philip Edwards, *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge: University Press 1989, S. 213.

5 | Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*, hg. von Philip Edwards, S. 219. Die folgenden Zitate ebd.

und die sind lebendig – nur unglücklicherweise haben sie die Übertragung ins Deutsche nicht überlebt. Denn in der klassischen deutschen Shakespeare-Übersetzung von Schlegel/Tieck (1831) erscheinen im Personenverzeichnis von *Hamlet* keine »Clowns«. Stattdessen gibt es »Zwei Totengräber«,⁶ als hätte Shakespeare »gravediggers« und nicht »clowns« geschrieben. Am Anfang der Begräbnisszene steht entsprechend: »Zwei Totengräber kommen mit Spaten usw.« Die Übersetzung von »clowns« mit »Totengräbern« ist sinnentstellend und zugleich der Beleg, dass das englische Lehnwort »Clown« in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Deutschen noch nicht zur Verfügung stand. Als das Wort im Verlauf des 19. Jahrhunderts schließlich in die deutsche Sprache aufgenommen wird, ist der Clown nicht mehr im Theater, sondern im Zirkus. Mit der Denotation »Zirkusclown« wird das englische *clown* nicht nur von der deutschen, sondern auch von vielen anderen europäischen Sprachen übernommen.

Schlegel/Tieck bezeichnen die beiden Clowns entsprechend ihrer Funktion im Stück als »Totengräber«, nicht gemäß ihrer Funktion im Theater als Spaßmacher. Mit dem Schädel des Hofnarren Yorick graben die Clowns gleichsam einen Berufskollegen aus, denn Yorick hatte am Hof denselben Job wie die Clowns im Theater: die Leute zum Lachen zu bringen. Da sie sich beim Anblick des Schädels an Yoricks Witz und Komik erinnern, wären die Clowns eher als Archäologen des Lachens zu bezeichnen denn als Totengräber. Doch in der deutschen Fassung von *Hamlet* haben die Totengräber nicht nur Yorick exhumiert, sondern gleichzeitig den »Clown« bestattet und damit ihre eigene Theatergeschichte zu Grabe getragen. Beim Wiedererscheinen des Clowns im Zirkus hat das Wort »Clown« seinen historischen Bezug zum Theater verloren; es ist von nun an mit dem Zirkus assoziiert – zumindest bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seither wird der Clown immer mehr von den populären Medien (Fernsehen, Film, Comic u.a.) vereinnahmt.

Der Duden definiert »Clown« als »Spaßmacher im Zirkus, Variété« und hält in seiner Online-Version sogar ein Foto bereit.⁷ Doch das Wort ist viel älter als der Zirkus. Als Shakespeare um 1600 für die beiden To-

6 | Shakespeare, William: *Hamlet*, Prinz von Dänemark, übersetzt von A.W. von Schlegel, in: William Shakespeare. Sämtliche Dramen in drei Bänden. Bd. III, Tragödien. Nach der 3. Schlegel-Tieck-Gesamtausgabe 1843/44. München: Winkler 1988, S. 590 und S. 681.

7 | www.duden.de/rechtschreibung/Clown vom 31.10.2015.

tengräber in *Hamlet* die Bezeichnung ›Clown‹ wählt, hat sie für ihn, den Dramatiker, offenbar eine klare Bedeutung. Für was steht ›Clown‹ in diesem Fall? Zur Beantwortung dieser Frage ist zu klären, wer die Totengräber sind, wie sie sich verhalten und wie sie sprechen. Beide werden ja als ›Clown‹ bezeichnet, was haben sie also gemein? Sie sind clever und beherrschen die Jurisprudenz so gut, dass sie mit Fachtermini jonglieren können. Am Tiefpunkt der Tragödie bringen sie das Publikum mit ihrem Wortwitz wenn nicht zum Lachen, so doch zum Schmunzeln.

Laut dem *Oxford English Dictionary* erscheint das Wort *clown*⁸ erstmals im Laufe der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der englischen Sprache. Es bezeichnet einen Bauern oder Landmann (*rustic*) und, davon abgeleitet, einen Grobian (*man without refinement*). Diese Semantik ist dehnbar: *Clown* kann sowohl in der Bedeutung von Narr (*fool*) als auch Spaßvogel/Witzbold (*jester*) verwendet werden – entweder zur Bezeichnung einer Stellung am Hof oder zur Benennung von Theaterfiguren. Schließlich führt das OED die heutige, dominierende Bedeutung an, den Clown als Figur in einer Pantomime, Harlekinade oder im Zirkus. Wir stellen fest, dass Personen mit recht unterschiedlichen Eigenschaften als ›clown‹ beschrieben werden: einer, der vom Land kommt; einer, der schlecht erzogen, ungebildet und unhöflich ist; einer, der lustig und witzig ist; einer, der als Unterhalter am Hof arbeitet sowie eine Figur im Theater. Bemerkenswert ist v.a.: Dem Begriff *clown* werden die Begriffe *fool* und *jester* subsumiert, d.h. *clown* darf als Oberbegriff gelten.

Die Hauptbedeutung von *clown* ist die des *rustic*, eine ›rustikale‹ Person vom Land. In diesem Zusammenhang ist die gemäß OED wahrscheinliche Wortherkunft aufschlussreich: Möglicher Ursprung ist das isländische *klunpi*, ein Wort das ursprünglich ›(Erd-)Klumpen‹ bedeutet und dann auf Personen übertragen wurde, um einen »ungebildeten, unhöflichen, groben, rüpelhaften Gesellen«⁹ zu beschreiben. Erst der soziologische Hintergrund macht somit die historische Semantik verständlich: *clown* ist zunächst der Begriff für einen neuen sozialen Typus und in der Folge für eine Theaterfigur, die sich in England gegen Ende des 16. Jahrhunderts herausbildet.

8 | Lexem »clown«, in: The Oxford English Dictionary (OED), Second Edition, prepared by J.A. Simpson/E.S.C. Weiner. Vol. III, Oxford: Clarendon Press 1989, S. 364.

9 | The Oxford English Dictionary, vol. III, S. 364 (übersetzt von R.W.).

Im Elisabethanischen Zeitalter ist jemand ein *clown*, der als Zuwanderer – aufgrund seiner Herkunft vom Land – nicht mit den Lebensgewohnheiten und den Verhaltensweisen in der Hauptstadt London vertraut ist.¹⁰ Aus der Perspektive der Stadtbewohner wirkt eine solche Person lächerlich und wird als Angehöriger der Unterschicht betrachtet. Der Clownbegriff entwickelt sich im Kontrast zu einem Diskurs des ritterlichen Benehmens (*chivalry*) und der Galanterie (*gallantry*), der sich auf das Kriterium der vornehmen Herkunft (*gentility*) berief. Das Wort *gentle* hat im Englischen ambivalente genetische und ethische Konnotationen: *clownish* zu sein, heißt das Gegenteil dessen zu sein, was mit *gentle* gemeint ist.¹¹ Der Clown ist der negative Pol im Verhältnis zu Urbanität und zu sozialem Status. Wie erwähnt, wird der Begriff in der Folge auch zur Bezeichnung einer Bühnenfigur mit den entsprechenden Eigenschaften verwandt. Diese Sozialgeschichte ist dem Begriff eingeschrieben.¹²

ÜBER DEN CLOWN: KÜNSTLERISCHE UND THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

Dieser Band dokumentiert in erster Linie die Ergebnisse der von der *Accademia Teatro Dimitri* – der Theaterakademie der italienischen Schweiz – organisierten interdisziplinären Tagung *Kulturelle Genealogie und Theorie des Clowns*. Sie fand vom 25.-28. Mai 2014 auf dem Monte Verità bei Ascona statt, im Rahmen und mit Unterstützung der *Congressi Stefano*

10 | Davison, Jon: *Clown. Readings in Theatre Practice*, London: Palgrave Macmillan 2013, S. 24.

11 | Wiles, David: *Shakespeare's clown. Actor and text in the Elizabethan playhouse*, Cambridge: University Press 1987, S. 62.

12 | Aufgrund der engen Verflechtung der Semantik von ›Clown‹ mit der europäischen Kultur- und Theatergeschichte halte ich es für irreführend, ja verfänglich, bei außereuropäischen, indigenen Kulturen, von ›Clowns‹ zu sprechen wie z.B. die Autoren einer der neuesten Publikationen zum Clown: »Among the Pueblo tribes of New Mexico that sustain the cultural lineage of our prehistoric ancestors, including the Hopi and the Zuni, clowns have long ridiculed and contradicted the serious ceremonies associated with worship and harvest, marriage and death.« (LeBank, Ezra/Bridel, David [Hg.]: *Clowns. In Conversation with Modern Masters*, London/New York: Routledge 2015, S. 1).

Franscini, einer wissenschaftlichen Veranstaltungsreihe des Konferenz-zentrums der ETH Zürich, einige kamen speziell für diese Publikation hinzu. An der Tagung nahmen sowohl Clowns als auch Clownforscher und -forscherinnen teil. Entsprechend der Konzeption der Tagung als Dialog zwischen Praxis und Theorie gliedert sich das Buch in zwei Teile: Der erste Teil umfasst »künstlerische Perspektiven«, der zweite Teil »theoretische«. Im ersten Teil kommen sechs Clowns und eine Clownin zu Wort. Der zweite Teil präsentiert theoretische Ansätze zum Thema aus der Sicht verschiedener Disziplinen: Anthropologie, Theaterwissenschaft, Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft. Bei den künstlerischen Beiträgen – sowohl jenen, die auf Präsentationen an der Tagung zurückgehen als auch denen, die eigens für diese Veröffentlichung geschrieben wurden bzw. aus Gesprächen hervorgegangen sind –, war mein Anliegen, Auskünfte zu drei Bereichen zu erhalten: Wie sind Sie Clown geworden? Wie arbeiten Sie als Clown? Was ist für Sie das Wesentliche am Clown?

Zu diesen Fragen nimmt als Erster *Leo Bassi* Stellung. Bassi stammt aus der sechsten Generation einer italienischen Zirkusfamilie. Es mag wie ein Echo auf den sozialgeschichtlichen Hintergrund des Clownbegriffs klingen, wenn er betont, dass sein Familienname »die Niedrigen«, die sozial Tieferstehenden, bedeutet. Bassi schildert, wie er 1969 unter dem Eindruck von Woodstock, Popkonzerten und den wegbrechenden Zuschauerzahlen beschließt, den Zirkus zu verlassen und Straßenkünstler zu werden. Im Selbststudium in Bibliotheken holt er die fehlende Schulbildung nach, studiert die Geschichte des Zirkus und des Clowns und entdeckt für sich die »Macht des Hofnarren«. Seine künstlerische Arbeit entwickelt sich in Richtung einer neuen Form gesellschaftlicher Clownerie als Inszenierung provokanter Störfälle. Bisheriger Höhepunkt ist die Gründung der *Iglésia Patolica* im Zeichen einer aufblasbaren gelben Plastikente (spanisch *pato*) als Parodie auf die katholische Kirche. Die sonntäglichen Gottesdienste huldigen Clowns in aller Welt.

Bei einem Zirkusbesuch im Alter von sieben Jahren entschließt sich *Dimitri*, Clown zu werden. In seinem Traumberuf will er seine Fähigkeit und seinen Wunsch verwirklichen, Menschen zum Lachen zu bringen. In Paris bestätigt ihm Marcel Marceau, dass er zwar ein guter Mime werden könnte, aber ein noch besserer Clown. Dimitri spielt in seiner Heimatstadt Ascona und gründet in Verscio ein Theater sowie eine Schule. Er versteht sich als »handelnder Dichter«, wobei Dichter und das »Gedicht«

(als Handlung) in seiner Person zusammenfallen. Dimitri ist eine Doppelheit aus Privatperson und Kunstfigur, die beide Dimitri heißen. Die Kunstfigur Clown Dimitri altert nicht: In seinem aktuellen Programm spielt er u.a. Szenen, die er ein halbes Jahrhundert früher entwickelt hat. Doch die Privatperson Dimitri altert wie jede andere auch. So hat der Clown eigentlich zwei Körper: den unsterblichen, weil übernatürlichen Clownkörper und den sterblichen, natürlichen Menschenkörper.¹³ Deshalb kann Dimitri von Clowns behaupten: »Wir überleben uns.«

Oleg Popow war bis zum Ende der Sowjetunion einer der international bekanntesten Clowns.¹⁴ Er berichtet von seiner Ausbildung an der Zirkusschule in Moskau während des Zweiten Weltkriegs. Die Zirkusschüler lernten im Fach Wehrrtüchtigung u.a. den Umgang mit einem Maschinengewehr. Als sich ein Clown in einem Zirkus bei einem Sturz ein Bein bricht, fordert der Direktor Popow auf, für ihn einzuspringen. Als Beginn seiner Laufbahn bezeichnet Popow darum den Moment, als ihm der verletzte Clown im Krankenhaus den Schlüssel für seine Garderobe reicht, in der sein Clownkostüm hängt. Doch den Durchbruch, so Popow, hat ein Clown erst dann geschafft, wenn er an seinem Schattenbild erkannt wird wie z.B. der Tramp von Charlie Chaplin. Seinen Auftrag sieht Popow darin, dem Publikum ein Lächeln zu schenken. Wer mit dem Clown Böses im Sinn hat, missbrauche die Figur. Die große Zeit der Zirkusclowns ist Popow zufolge vorbei, aber der Clown selbst sei überlebensfähig: Er ist eine Pflanze, die aus einem Riss im Asphalt sprießt. Um zu existieren, braucht sie Wasser und Sonnenlicht – das Licht, das der Clown aufnimmt, verwandelt er in das Lächeln des Publikums.

13 | Hier ergibt sich ein interessanter Bezug zu der These von den »zwei Körpern des Königs«, die Ernst Kantorowicz in seinem Standardwerk *The King's Two Bodies* herausgearbeitet hat. (Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1990.) Es handelt sich hierbei um eine frühe Formulierung der Unterscheidung zwischen privater Person und öffentlicher Funktion. Wenn wir den Hofnarren im Dienst eines Königs als eine historische Variante des Clowns betrachten, könnten wir sagen, dass beide, der König und der Clown zwei Körper haben, die sterben und unsterblich sind. – Ich danke Angelika Wulff für diesen Hinweis.

14 | Ich danke Swetlana Lukanitschewa für den persönlichen Kontakt zu Oleg Popow.

Pierre Byland verlässt mit 20 Jahren die Schweiz und wird Schüler an der *École Jacques Lecoq* in Paris. Nach Abschluss des zweiten Schuljahrs will sich Bylands Klasse mit Clownerie befassen, doch zu dieser Zeit ist das Spiel mit der roten Nase noch nicht im Lehrplan der *École*. Vor diesem Hintergrund ist die erste Darbietung eines Studenten mit der »kleinsten Maske der Welt« ein produktiver Misserfolg: Mitstudenten und Lehrer lachen nicht, weil seine Improvisation komisch ist, sondern weil der Student an der Aufgabe scheitert, komisch zu sein und dadurch unfreiwillig komisch wirkt. Aus diesem »Fiasko« entsteht an der *Lecoq*-Schule die »Pädagogik des Scheiterns«. Byland bleibt nach der Ausbildung fast 10 Jahre als Lehrer an der *École*. Anfang der 1980er Jahre wird Byland schließlich Mitbegründer der Zirkusschule in Châlons-en-Champagne und übernimmt die Leitung des neu konzipierten Studiengangs »Formation acteur de cirque«, in dem parallel in Akrobatik, Clownerie und Schauspiel ausgebildet wird. Absolventen der Zirkusschule in Châlons sind maßgeblich an der Entwicklung des Nouveau Cirque und Nouveau Clown beteiligt.

Nach Abschluss ihrer Ausbildung an der Schauspiel-Akademie Zürich ist *Gardi Hutter* auf der Suche nach lustigen Frauenfiguren, muss aber feststellen, wie wenige es in der dramatischen Literatur gibt. So spielt sie einfach einen der Sklaven in Aristophanes' Komödie *Die Ritter* als Frauenrolle im Rock. Nach eher glücklosen Versuchen, mit dem Clown Ferruccio Cainero in Mailand Stücke für eine Clownin zu erarbeiten, besinnt sich Gardi Hutter auf die beiden Sklaven in *Die Ritter*, wobei sie nun in einem Soloprogramm gleich beide spielt. In der Folge entwickelt sie ein Stück um Jeanne d'Arc und ihrer Erzählung von den drei Heiligen, die ihr eingaben, was sie tun sollte. Bei Gardi Hutter irren sich die Heiligen in der Adresse: Statt zu Jeanne d'Arc gelangen sie an die Wäscherin Jeanne (Hanna) – ihre Clownfigur ist geboren; und dieser ist Hutter seit ihrer Erfindung 1981 mit zunehmendem internationalem Erfolg treu geblieben. Die Essenz des Clowns liegt für Gardi Hutter im Spiel. Ihre Clownspiele beschreibt sie als »lange Abgänge«: Vom Auftritt bis zum Abgang (Hannas Tod) sind es 70 Minuten – keine Tragödie, ein clownesker Exit.

1990 wird das Pantomime-Ensemble des Deutschen Theaters in Ost-Berlin, dem *Christoph Posselt* seit 16 Jahren angehört, aufgelöst. Posselt sieht sich in der Lage der Harlekinarsteller des 18. Jahrhunderts, die aus dem bürgerlichen Theater verstoßen wurden. Wie seine künstlerischen Vorfahren, geht Posselt auf den Jahrmarkt und entwickelt eine eigene Clownfigur. In öffentlichen Anlässen und Galaveranstaltungen tritt er als

störender Gast und Spaßmacher auf. Seit 2002 bringt er seine Clownserfahrungen als Kommunikationstrainer für Manager bei führenden Wirtschaftsunternehmen ein. Sein didaktisches Konzept hat Posselt einem Fischhändler in Seattle abgeschaut. Der Fischhändler befolgte erfolgreich vier Anweisungen: 1. »Ich bin Fischhändler!« (Definiere deine Rolle genau!) 2. »Ich verkaufe Fisch am besten!« (Gehe in deiner Rolle auf!) 3. »Ich bereite meinen Kunden Freude.« 4. »Ich bin hier und jetzt auf dem Markt!« (Richte deine volle Aufmerksamkeit auf das gegenwärtige Geschehen!)

Als Kind fällt *Jef Johnson* durch besondere Begabungen auf, weshalb ihn seine Lehrer zunächst für einen Autisten halten. Er kann z.B. mit großer Genauigkeit die Anzahl der Gummibärchen in einem Glas abschätzen. Nach dem Studium der Mathematik betätigt sich Johnson u.a. mehrere Jahre lang als Schlafforscher, spezialisiert auf die REM-Phase. Nachdem er jedoch erfuhr, dass seine Urgroßmutter eine Sioux war, beschäftigt ihn immer mehr die Grundfrage: »Wer bin ich?« So wechselt er vom Schlafflaboratorium zum Theater. Die Clowns Slava Polunin und Jango Edwards werden seine Mentoren. Er tourt international mit *Slava's Snowshow*, in Barcelona unterrichtet er an *Jangos Nouveau Clown Institute*. Das Wesentliche am Clownspiel ist für Jef Johnson das Ich in Echtzeit vor einem Publikum zu erleben und schlicht spielen zu lassen. Der ›Clownzustand‹ ist eine bestimmte Frequenz des Erlebens, eine Haltung des Staunens gegenüber der Welt, spielerisches Erkunden und Entdecken. Insofern ist ›Clown‹ ein Teil in uns allen. Der Clown erinnert uns an die Magie, die in allem steckt und der wir mit Neugier, Faszination, Wissensdurst und Lust auf Berührung begegnen.

Ein Gespräch mit dem Anthropologen und Kulturwissenschaftler *Constantin von Barloewen* leitet den zweiten Teil dieses Bandes ein: den Reigen der »theoretischen Perspektiven«. Im 15. Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen schreibt Friedrich Schiller, der Mensch spiele nur, »wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.*«¹⁵ Von Barloewen seinerseits sieht im Spiel eine anthropologische Konstante und im Clown die Verkörperung des *Homo ludens*. Der Clown verbinde das Menschliche mit dem Spielerei-

15 | Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Kommentar von Stefan Matuschek. Suhrkamp Studienbibliothek, Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 64 (kursiv im Original).

schen, wobei letzteres vom Poetischen bis zum Anarchischen zu reichen vermag. Gleichwohl bestehe die Gefahr, dass die »moderne Technokratie« den menschlichen Spieltrieb unterdrücke. Das Leben verliert seine poetische Dimension und ist nur noch Ausdruck der fortschreitenden Fragmentierung des Wissens und der zunehmenden Anonymisierung durch Massenphänomene. Hier siedelt von Barloewen – quasi das Stolpern des Clowns verhindernd und überwindend – das positive Modell des Clowns als »konstruktiver Anarch« an, als Beobachter und Kritiker der Gesellschaft, als Experte für Freiheit, die sich für ihn zuallererst im Spiel äußert. Im Anschluss an das Interview reflektieren *Rafiu Raji* und *Richard Weihe* Thesen von Constantin von Barloewen anhand von Beispielen: Herbert Marcuses Begriff des »eindimensionalen Menschen«; der Hochseilkünstler Philippe Petit, der zwischen den Zwillingstürmen des einstigen World Trade Centers balancierte, als Verkörperung des »konstruktiven Anarchen«; die Dekonstruktion des Clowns in Bertolt Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, bei der das clowneske Prinzip der ›Tücke des Objekts‹ gleichsam zur Tücke des Subjekts wird und schließlich die ungewöhnliche Beziehung des alten Clowns Calvero mit der jungen Ballerina Terry in Charlie Chaplins *LIMELIGHT* als Beispiel für die Wechselbeziehung zwischen der Kunstfigur und ihrem ›lebenslangen‹ Darsteller.

Demis Quadri vergleicht in seinem Beitrag die Spielweisen der *Comici* – der Akteure in der *Commedia dell'arte* – mit denen der Clowns und die *Lazzi* (komische Einlagen oder Wortwechsel) der einen mit den Gags der anderen. Als Beispiel wählt er den Umgang mit Säcken und Stöcken, gleichermaßen beliebte Requisiten sowohl in den Szenarien der *Commedia* als auch in den vom Zirkusforscher Tristan Rémy gesammelten *Entrées clownesques*. Das Versteckspiel und der Slapstick, den Sack- und Stockeinlagen ermöglichen, verstärken die physische Dimension des Geschehens. Ungeachtet der unterschiedlichen Kunstformen Theater und Zirkus zeigen sich deutliche Affinitäten zwischen der ›handwerklichen‹ Spielpraxis der *Comici* und der Clowns: *Lazzi* und Gags folgen einer ähnlichen ›Clownlogik‹, die sich an Prinzipien wie Übertreibung, Überraschung, Missverständnis oder Inkongruenz orientiert und die *Quadri* als »delirio controllato« auf den Begriff bringt: ›beherrschte Verrücktheit‹ oder ›Wahnsinn mit Methode‹.

Renate Jurzik untersucht in ihrem Beitrag »Geistesgegenwart« und »Fantasie« als zentrale Aspekte clownesker Komik in Filmen von Charlie

Chaplin. Mit seiner Figur des Tramps führt uns Chaplin in die märchenhafte Welt der Unbesiegbarkeit. Seine Gabe, prekäre Situationen blitzschnell einzuschätzen, ermöglicht es Chaplins Filmclown, jeder denkbaren Gefahr zu entkommen. Vor dem Hintergrund alltäglicher Katastrophen legt Chaplin Katastrophen des Jahrhunderts offen. Anpassungsschwierigkeiten und Widerstände erlebt er als Schauspieler, Drehbuchautor und Regisseur bei der Weiterentwicklung und Umgestaltung seines Stummfilmhelden zu den ambivalenten Figuren seiner Tonfilme, sei es der Frauenmörder in *MONSIEUR VERDOUX* (USA 1947), der deprimierte, dem Alkohol verfallene alte Clown in *LIMELIGHT* (USA 1952) oder der deplatzierte König Shadov in *A KING IN NEW YORK* (UK 1957). Statt in der Rolle des heroischen Underdogs als Vertreter der Zuschauer soziale Ungerechtigkeit zu kompensieren, hält Chaplin in seinen Tonfilmen der Gesellschaft den Spiegel vor. Der lächerliche und lustige Clown bzw. Tramp verwandelt sich in einen spottenden, satirischen Hofnarren.

Anna-Sophie Jürgens vertritt in ihrem Beitrag die These, in neueren Romanen aus dem Zirkusmilieu habe eine »clowneske Zirkuskunstfigur« traditionelle Clownfiguren ersetzt. In der Literatur des 19. Jahrhunderts wird der Clown oft als tragischer, zu Gewalt neigender, mitunter psychisch labiler Zirkuskünstler dargestellt – und bietet sich damit als Identifikationsfigur des Künstlers im Allgemeinen an. Heute tritt er dagegen als Protagonist auf, der die Rolle des Autors ergriffen hat und ein Narrativ schafft, das nur noch lose mit dem Zirkus zusammenhängt. Die Autorin prüft ihre These unter dem Aspekt der »Poetisierung« von Wolfgang Iser anhand des Romans *Illywhacker* (1985) von Peter Carey. Dabei zeigt sie die Affinität zwischen Zirkus und Literatur: Die für den Zirkus typische Ästhetik des Hyperbolischen, das Spiel in der Manege auf den Stufen des Suchens und Findens, des Erfindens und Fingierens, macht den Zirkus als literarischen Stoff besonders attraktiv. Der Zirkus »blendet« uns, so lautet ein Fazit dieses Beitrags, und die clowneske Zirkuskunstfigur der Literatur ist eine wesentliche Quelle dieses ambivalenten Lichts – eine Figur, die durch ihre eigene Strahlung diffus wird.

Matthias Christen entwirft eine Typologie des »düsteren Clowns« und verfolgt seine Geschichte vom Stummfilm der 1910er Jahre bis zur Figur des Jokers in *THE DARK KNIGHT* (USA 2008), der *Batman*-Verfilmung von Christopher Nolan. Durch die Qualifikation als »düster« soll eine moralische Bewertung vermieden werden, denn dieser Clownstyp agiert außerhalb moralischer Kategorien. Der »düstere Clown« ist keine Figur

aus dem Zirkus, sondern eine Schöpfung des Kinos. Er entstammt dem Bereich der populären Ängste, die Filme ausgiebig ausschöpfen, insbesondere im Genre des Horrorfilms. Während klassische Zirkusfilme dem Zirkus eine utopische Dimension zuschreiben, zeigen Filme mit düsteren Clowns die Umkehr: Aus Utopie wird Dystopie; Lachen und Mitgefühl als traditionelle emotionale Reaktionen auf den Clown verwandeln sich in Schrecken und Abscheu. Christen interpretiert Zirkus und Zirkusfilme als »Formen ritualisierter Transgression«. Während jede Transgression vormals reguliert war durch den ›Zirkuscode‹, durch Clownroutinen und bewährte narrative Mittel, fallen diese Regularien beim düsteren Clown weg: Er hat sich, wie der Joker, ganz vom Referenzrahmen des Zirkus gelöst, er hat keinen Ort mehr – er ist ein Geist, der Alpträume schafft.

Inhaltlich schließt der Beitrag von *Lena Sharma* an Christens Thema an, richtet den Blick aber stärker auf die aktuelle Populärkultur. Dabei wird deutlich, dass sich seit dem späten 20. Jahrhundert Darstellungen eines psychopathischen, moralisch und geistig degenerierten Clowntyps häufen. Anhand des sogenannten *Evil Clowns* zeigt Sharma, in welchem Maß der Charakter des Clowns vom gesellschaftlichen und kulturellen Zeitklima geprägt ist. Zur Untersuchung ihrer These arbeitet die Autorin mit dem von C.G. Jung beschriebenen Archetyp des ›Tricksters‹ als theoretische Bezugsfigur. Wie der auf uns destabilisierend wirkende, Gegensätze vereinigende Trickster infiltriert der *Evil Clown* die globalisierte Populärkultur. Inzwischen ist dieser neue Clowntyp in unterschiedlichen Ausprägungen von Börsartigkeit und Irrationalität in fast allen medialen Bereichen präsent. Vor allem im amerikanischen Horrorfilm wurde der *Evil Clown* zu einer Schlüsselfigur: parallel zu einer sich verbreitenden, als ›Coulrophobie‹ bezeichneten, vorzüglich bei Kindern, aber auch bei Erwachsenen auftretenden Angst vor Clowns. Diese Clowns wollen nicht mehr das Publikum unterhalten und komisch wirken: Sie behalten das Lachen für sich. Es ist das hämische Grinsen des Überlegenen, der die Macht des Terrors auf seiner Seite hat. Das Unbehagen am Clown ist hier der nackten Angst gewichen. Der *Evil Clown* ist die Kehrseite des menschlichen, poetischen Clowns, den Constantin von Barloewen u.a. beschreiben: das Antlitz der Inhumanität.

Der vorliegende Band führt zahlreiche Perspektiven zusammen, und somit erweist sich die Multiperspektivität selbst als Ausdruck des spektral angelegten Clowns. Eine einheitliche Sicht auf eine so vielschichtige, kulturgeschichtlich differenzierte Figur wie den Clown gibt es nicht. In meinen Schlussbemerkungen versuche ich, die wesentlichen Erkenntnisse »über den Clown« (im Sinne des Buchtitels), die sich aus den unterschiedlichen künstlerischen und theoretischen Perspektiven ergeben, zusammenzufassen und weiterzuführen. Zu den Hauptelementen ›Maskierung‹ und ›Spiel‹ kommt hier ein weiteres Element hinzu, das anhand eines Gags oder Gag-Fragments vielleicht leichter zu illustrieren als zu beschreiben ist: Von der ersten Zuschauerreihe aus wirft Clown Dimitri winzige Papierröllchen in einen am Bühnenrand stehenden offenen Hut. Zweimal schießt Dimitri absichtlich knapp daneben. Damit der Gag funktioniert, muss er beim dritten Mal treffen – und das tut er. Hier zeigt sich ein Prinzip, das mit der paradoxen Formel ›Gelingen des Nicht-Gelings‹ ausgedrückt werden kann. Durch Verallgemeinerung dieser Formel lässt sich der Clown als paradoxe Denkfigur beschreiben. In vielen Beiträgen wird auf Widersprüche, Gegensätze, Dialektik, Paradoxa hingewiesen: Der Clown erscheint als etwas Bestimmtes und gleichzeitig als dessen Gegensatz. Somit kann ich die Vereinigung der Gegensätze, die Einheit des Verschiedenen als ›Paradoxie des Clowns‹ bezeichnen.

Doch damit ist noch nicht gesagt, was an der Paradoxie clownesk sein soll. Ich belege die paradoxe Einheit des Verschiedenen mit sieben Spielformen des Clowns. In diesen Spielformen erscheint der Clown als Denkfigur des Sowohl-Als-Auch. 1. Grenzspiel: sowohl auf dieser als auch auf der anderen Seite. 2. Generationenspiel: sowohl Kind als auch Erwachsener. 3. Körperspiel: sowohl Körperbeherrschung als auch Ungeschicklichkeit. 4. Genderspiel: sowohl männlich als auch weiblich. 5. Ausbruchsspiel: sowohl Lachen als auch Weinen. 6. Sprachspiel: sowohl Sprachbeherrschung als auch Sprachlosigkeit. 7. Moralitätsspiel: sowohl das Gute als auch das Böse. Die logische Unvereinbarkeit des Widersprüchlichen wird in der ›Logik des Clowns‹ durch die Vereinigung der Gegensätze aufgelöst. Die einende Kraft ist das Spiel.

»Clowns machen keine Nummer, keine Szene. Sie machen ein Entrée«, erklärt Pierre Byland in seinem Essay in diesem Band. »Der Clown ist da und schon muss er wieder gehen, denn die nächste Nummer beginnt.« Er will beim Publikum bleiben, er will nicht gehen. Aber er muss. Da

erfindet der Clown den »falschen Abgang«. Das sei seine eigentliche Erfindung, so Byland. Ein Entrée dauert vielleicht 12 Minuten. Die falschen Abgänge können bis zu 20 Minuten dauern. Der Clown geht, aber er ist dann doch nicht ganz gegangen. Er kommt wieder zurück. Er hätte noch was zu sagen.

Allen Autoren und Autorinnen sei für die intensive Arbeit an den Beiträgen zu dieser Publikation herzlich gedankt. Großen Dank schulde ich darüber hinaus Ruth Hungerbühler, Dekanin und Leiterin der Forschung an der *Accademia Teatro Dimitri*, für die kooperative Planung und Durchführung der Konferenz im *Centro Stefano Franscini* auf dem Monte Verità bei Ascona im Frühling 2014. Durch ihre Initiative und Unterstützung bei der Dokumentation der Tagung hat sie wesentlich zur Realisierung dieses Buchs beigetragen. Zu danken habe ich den Studierenden Selma Roth und G. Ben Fred im Masterstudiengang *Physical Theater* für ihre Hilfe bei der Transkription von Gesprächsaufzeichnungen. Rafiq Raji hat als Projektphilosoph unsere Clownforschung an der *Accademia* gedanklich mitgestaltet und ihr wichtige Impulse gegeben; ich danke ihm für den kontinuierlichen, produktiven Dialog. Für die kritische Lektüre der Beiträge und ihre redaktionelle Arbeit danke ich Christel Balli sehr herzlich. Angelika Wulff bin ich dankbar für das Schlusslektorat sowie die Bildredaktion und die Vorbereitung des Manuskripts für den Druck. Anna-Sophie Jürgens stand mir als wissenschaftliche Lektorin bei der Arbeit an den Texten zur Seite. Ohne ihre Mitwirkung wäre dieses Buch nicht zustande gekommen; ihr gilt mein besonderer Dank.

In einem klassischen Theaterstück heißt es jeweils am Anfang einer Szene: *Tritt auf*. Und am Ende der Szene: *Tritt ab*. Zwischen den Auftritten und Abgängen der Figuren findet die Handlung statt. Der Clown hingegen kommt und geht nur. »Entrées und falsche Abgänge – das ist schon die ganze Geschichte«, stellt Byland lakonisch fest. »Dazwischen ist eigentlich nichts.« Es gibt keine Handlung. Vor dem Publikum macht der Clown vielleicht etwas Musik, einige Gags, denn die bringen Lacher. »Eintreten ist immer so etwas wie Geborenwerden, Weggehen immer so etwas wie Sterben.« Der Clown ist da und schon muss er gehen. Oder: Der Clown wird geboren und schon muss er sterben. So wäre der Clown eine Metapher für das Leben des Menschen: Er will bleiben. Er will nicht gehen. Aber er muss.