

Elodie Kalb  
Clownerie



Elodie Kalb

# Clownerie

Kommunikation zwischen Kontinuität  
und Verunsicherung

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Sandra Heine, Foto © Elodie Kalb

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2017 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe  
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;  
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6247-3

*Meiner Familie und meinen Freunden gewidmet:  
Danke für den Topf voll Gold!*



# Inhalt

VORWORT UND DANK .....	9
EINLEITUNG .....	13
1. Textstrategie der vorliegenden Arbeit .....	13
2. Untersuchungsinteresse .....	14
3. Gegenstandsskizze und Fragenkränze .....	15
4. Problemaufriss .....	19
5. Forschungsstrategie .....	46
6. Beobachtungsfigur .....	55
7. Fachspezifische Zielsetzung .....	61
8. Schrittfolgen der vorliegenden Arbeit .....	63
ERSTER TEIL: DER GANZE WERKZEUGKASTEN .....	65
1. Theoretisch-begriffliches Instrumentarium und fachspezifischer Hintergrund .....	65
2. Drei Auswahlverfahren von Clownerie als Kommunikationsweise .....	86
3. Strategische Brüche der Verkörperungsbedingungen .....	103
Zusammenfassung .....	111
ZWEITER TEIL: „CLOWNS“ IN FACHBÜCHERN – ZUM STAND DER FORSCHUNG .....	113
1. Das Durcheinander der publizierten Auseinandersetzungen mit dem Thema „Clown“ .....	113
2. Wege durch das Durcheinander .....	116
3. „Clown“ in den Theaterwissenschaften .....	117
4. „Clown“ in der Anthropologie .....	126
Zusammenfassung .....	146

DRITTER TEIL: EINBLICKE IN DIE BANDBREITE DER FORMATVARIATIONEN VON „CLOWN“ .....	149
1. Clownschauspieler und ihr Verhältnis zum „Clown“: Die Suche nach dem Nicht-Inszenierbaren .....	150
2. Zustände überall: Clownsabbildungen und „Clown“ als Motiv ....	157
3. Spezialisierungen: Clowndoktoren.....	165
4. ... entweder zum Fürchten: Clownpranks, Coulrophobie, <i>scary clowns</i> und traurige Clownschauspieler.....	174
5. ... oder „für Kinder“: „Ronald McDonald“ und „Clowns“ für Kindergeburtstage .....	183
6. Organisierte Störung: Karneval und Clownaktivismus.....	187
7. Professionalisierung und <i>brokerage</i> : „Clownworkshops“.....	192
8. Clownerie als Kunstform: Clowntheater.....	198
Zusammenfassung.....	204
 VIERTER TEIL: UNTERSUCHUNGEN IN DER KOMMUNIKATIONSBLASE – DISKONTINUIERLICHE KONTINUITÄTEN .....	207
Vorannahmen .....	207
1. Analog–diabole Verständigung, nonverbale Kopplungen und situative Ästhetisierungen .....	210
2. Strategeme zur Organisation des Kommunikationsgeschehens: Erzeugung von spezifischer Aufmerksamkeit .....	218
3. <i>Matching points</i> : Virtualisierung, Improvisation, Konventionen und Öffentlichkeit .....	235
Zusammenfassung.....	249
 SCHLUSS.....	251
 ANHANG: FRAGEBÖGEN .....	255
1. Dietmar Bertram als Clownfigur „Dr. Doktor“ mit „Herr Gerber“ .....	255
2. Jürgen Demant als Clownfigur „Männlein“ .....	258
3. Ulrich Fey als Clownfigur „Albert“ .....	260
4. Doris Friedmann als Clownfigur „dumme August“ .....	262
5. Sabine Hamann als Clownfigur „Doktor Sockenschuss“ .....	264
6. Sandra Heine als Clownfigur „Wilmaa März“ .....	266
7. Gina Krüger als Clownfigur „Gina Ginella“.....	269
 BEGRIFFE.....	273
 LITERATUR.....	277



## Vorwort und Dank

„Send in the Clowns,  
There Ought to be Clowns.“<sup>1</sup>

„THERE ARE MANY REASONS FOR  
WRITING A BOOK ON CLOWNS.  
An enchanting phenomenon, clowns have  
always fascinated people – some want to be one,  
others just want to know about them.“<sup>2</sup>

Als eigenständiges Rand- oder Nischenphänomen fristen *Clowns* ihr Dasein die meiste Zeit relativ unbehelligt von Forschung und Analyse, erleben jedoch in unregelmäßigen Abständen einen Moment der breiteren Aufmerksamkeit. Einer dieser Momente war der Herbst 2015 und noch einmal verstärkt der Herbst 2016, als besonders in den anglo-amerikanischen, französischen und deutschen Publikumsmedien die Frage diskutiert wurde, ob sogenannte „Horrorclowns“ *richtige Clowns* seien. Der Konsens war, dass maskierte und kostümierte Menschen, die anderen Menschen üble Streiche spielen und durch ihr Verhalten absichtlich Schrecken verbreiten wollen, keine *richtigen* oder *echten Clowns* sind. Angeschlossen an die Debatte war die Frage, was *richtige Clowns* sind und welche Funktion sie haben. Der US-amerikanische Bestsellerautor Stephen King, der in den 1980er Jahren die zeitgenössische *Rezeption* von *Clowns* als bösartige Monster maßgeblich prägte, setzte am dritten Oktober 2016 folgenden *tweet* ab und fasste zusammen: „Hey guys, time to cool down the clownhysteria – most of em [sic!] are good, cheer up the kiddies, make people laugh.“<sup>3</sup> [Anm. E. K.]

Der Spuk mit den „Horrorclowns“ endete, wie im Vorfeld vermutet, abrupt am Tag nach Allerheiligen, oder, wie die anglo-amerikanische Tradition bezeichnet: *Halloween*, während die *Clowns* einfach bei ihrer eigenen Agenda blieben, die vor allem darin besteht, routinierte Erwartungen zu unterlaufen. In dem Moment, wo *Clowns* in das Rampenlicht einer breiteren *medialen Öffentlichkeit* traten, wurde deutlich, dass sie da sind. Aber was sie sind und wozu sie taugen, also *als was sie eigentlich zu verstehen sind*, musste gefragt werden. Abschließend zu klären sind diese Fragen jedoch nicht, da ein *Clown* vom *kommunikativen Gegen-*

---

1 Stephen Sondheim: *Send in the Clowns*, in: *A Little Night Music*, 1973, Broadway, New York.  
2 Barton Wright: *Clowns of the Hopi. Tradition Keepers and Delight Makers*, Walnut: Kiva Publishing 2004, S. VII.  
3 Siehe <http://www.twitter.com/StephenKing> (Stand 14.02.2017).

über einiges an „kognitiver Eigenleistung“ (Manfred Faßler) verlangt und die *Figur* (= als Zusammenhang verstandene räumliche Anordnung und zeitliche Abfolge) „an sich“ dementsprechend dynamisch und unbestimmt ist. Das ist ja gerade der Witz an diesen Figuren. Die Wissens- oder Handlungsunsicherheit gegenüber *Clowns* wird von manchen *Beobachtern* als unterhaltsam und inspirierend, von anderen als lächerlich oder bedrohlich aufgefasst. Dabei schillert die *Vorstellung* von dem, was ein *Clown* ist, zwischen fremdschambehafteter Kleinkunstfigur, Silberstreif am Horizont, gruseligem Monster, Depp, der ungestraft verlacht werden darf und „herrlichem Dulder“<sup>4</sup>. Auffällig ist hier, dass der *Clown* mit philosophischen Fragen zur *conditio humana* verlötet und damit als eine Figur menschlicher Selbstreferenz, als Menschfigur aufgefasst wird.

Die Beschäftigung mit *Clowns* ist also nicht nur für Theater- oder Zirkusenthusiasten interessant, sondern auch für diejenigen, die neugierig sind auf die *Performanz* menschlicher Selbstverständnisse außerhalb kanonisierter *Formulierungsbereiche* von Drama, Kunsthistorik, Philosophie. Die Beschäftigung mit *Clowns* gibt auch Einsichten darüber, auf welche Weise durch Erfahrung *kodierte* biologisch-nonverbale *Kommunikation* (wie Gestik, Mimik, Körperdistanz und Reaktionen darauf wie Schrecken, Freude, Ekel usw.) in *kultur-evolutionäre* non-verbale *Performanzen* (Kommunikationsereignisse wie beispielsweise *soziale* Signale und *Zeichen* von Rollenstandards, Statussymbole, rhetorische Gesten und Reaktionen darauf wie Bewunderung, Schadenfreude, Mitleid usw.) eingebracht und urbar gemacht werden kann. Damit sind *Clowns* auch von Interesse für diejenigen, die sich fragen, wie *Kommunikation* als „Verständigungmachen“, also als Synthese aus Mitteilung, *Information* und Verstehen organisiert ist.<sup>5</sup> Das Verständigungmachen läuft hier über Formerkennung und über die Eindrücke und Vorstellungen, die mit ihr verbunden sind. Insofern lotet Clownerie das Verhältnis von Beobachtung und Formwissen aus.

An dieser Stelle ist es angebracht, Auskunft zu geben über meine Arbeitsweise und Themenstellung. Ich bin zur Clownschauspielerin ausgebildet; die Ausübung des Berufs hat in den letzten Jahren mein Leben und somit auch diese Forschung finanziert; zudem führe ich dieses Leben zu nicht unbeträchtlichen Teilen innerhalb der Welt der praktizierenden Clownschauspieler.

Mit der *Praxis* einher geht die Arbeit mit und an dem Handwerk der *Clownerie* und der Erforschung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten als *künstlerische* Dimension. Das Wissen in der *Clownerie* ist praktisch gebunden, es ist *tacit knowledge*, also implizites oder „stilles Wissen“ in den Tätigkeiten; eine explizierbare formalisierte und mithin theoretische Kenntnis ihrer Systematik oder ihrer Hintergrundphänomene, wie die Bedingungen von *Beobachtung* oder Regeln von

4 Prototypisches Beispiel ist hier Odysseus. Vgl. dazu Homer: *Odyssee*, Frankfurt am Main 1990, passim.

5 Vgl. zum Kommunikationsbegriff die Arbeiten des deutschen Soziologen und Systemtheoretikers Niklas Luhmann. Ders.: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 2010, S. 203.

Kommunikation, sind nicht nötig, um *Clownerie* auszuüben. Was jedoch nötig ist, sind *working theories*, also die anleitenden *Vorstellungen* und Annahmen, die die Anwendung oder den Zweck der einzelnen Tätigkeiten umfassen. Da *Clownerie* ein „Zuschauersport“ ist, betreffen viele *working theories* die Wirkung auf den *Beobachter*.

Auf der anderen Seite existieren die *working theories* der *Beobachter*, die während einer beobachteten *Aufführung* einer *Clownfigur* gebildet, angepasst oder aktiviert werden. Und dann gibt es noch die *working theories*, die, da es gar nicht so viele *Aufführungen* von *Clownerie* gibt, durch *Abstraktionen* (= Sichtbarmachungen ausgewählter Elemente) wie literarische Figuren, Filmfiguren, *Motive* (= kennzeichnende oder prägende Elemente) der Malerei, Nippes, umgangssprachliche Ausdrücke („Hast du heute morgen einen Clown gefrühstückt?“) und vieles mehr gebildet, angepasst oder aktiviert werden.

Das Verhältnis von den einzelnen verstehens- und handlungsanleitenden *Vorstellungen* zueinander ist mitunter paradox. Während Clownschauspieler ihre Tätigkeit als eine *künstlerische* Ausdrucksweise auffassen, als *Spiel*, das an *Beobachter* adressiert und ein Rollenangebot ist, das eben keine Rollenstandards verspricht, werden in den verstetigten Formen von *Clowns* Rollenstandards als *Vorstellungen* und Erwartungen festgelegt. Auch inhaltlich wird es widersprüchlich. Die gängigen Auffassungen, dass *Clowns* „nur für Kinder“ und das *Clowns* gruselig sind, schließen sich gegenseitig aus.

Die *Bandbreite* der *Formatvariationen* von *Clowns* ist groß: Clownschauspieler machen Verständigung mit einem kommunikativen Gegenüber, hier ist die *Clownerie* eine Kommunikationsweise, mit der eine *Clownfigur* entsteht. Auf die *Aufführung* kann Kommunikation über *Clowns* (Bericht, Abbildung usw.) folgen. Und daraus können Abstraktionen von *Clowns* (Stereotype, Figuren, *Motive*, Schmähwörter usw.) entstehen. Die Abstraktionen führen dann ein Eigenleben und verweisen als Unterscheidung nicht zwingend auf eine bestimmte *Clownfigur*, sondern auf „etwas“ außerhalb der *Situation*, in der sie angewandt werden. Fraglich ist, ob und wie ein Zusammenhang zwischen *Praxis*, *Beobachtung* und Abstraktion beschreibbar ist.

Meine Erfahrungen aus der *Praxis* bilden einen Teil der Perspektive auf den Forschungsgegenstand, sind aber nicht Ausgangspunkt meiner Untersuchung. Die Erklärungsspuren, die ich für plausibel halte und im Folgenden präsentiere, konnte ich nicht „erspielen“, sondern musste sie durch nichtteilnehmende Beobachtung, also durch eine Platzierung außerhalb der *Aufführung*, am Schreibtisch erarbeiten. Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis meiner Auseinandersetzung mit dem Durcheinander aus Formengewirr und Aufführungen, *Clownfiguren* und *Vorstellungen* von *Clowns*. Das Forschungsvorhaben war die beobachtungssprachliche Untersuchung der Zusammensetzung einer *Situation*, in der ein *Beobachter* feststellt: „Das ist ein Clown!“

Bei diesem Unterfangen wurde ich von vielen Menschen unterstützt. Einige Worte des Dankes sind hier angebracht. Diese gelten an erster Stelle Manfred Faßler. Seine unverwechselbare Art der Betreuung war nicht nur geprägt von

humorvoller Distanz und Geduld mit einer Doktorandin, die oft genug auf dem Schlauch stand, sondern auch von der Bereitschaft, alle Aspekte des Themas freigiebig und aufgeschlossen mit-, vor-, nach- und umzudenken. Zudem war die von ihm verfasste umfangreiche Forschungsliteratur für mein Denken wie Bohnenstangen, an denen ich die Thesen hochranken konnte; den Ertrag habe freilich ich zu verantworten. Gisela Welz danke ich für ihre Bereitschaft, meine Arbeit kritisch zu begutachten, für gute Worte in sensiblen Momenten und für das geduldige Erklären diverser wissenschaftlicher und organisatorischer Formalismen. Carola Hilmes verdanke ich nicht nur tiefe Einsicht in das formal korrekte Abfassen eines wissenschaftlichen Textes inklusive der Diskussion über Anführungsstriche und Zitierweisen, sondern auch beständige Ermunterung, hilfreiche Hinweise und stärkende Lunchs. Gleiches gilt für Freyr Roland Varwig, der mir seit der Zeit als sein Hiwi *en passant* grundlegende Unterweisungen im geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschen gibt. Stephanie Tyszak und Markus Farr waren die eifrigsten Zeitungsläser, die mir jeden Schnipsel über *Clowns* zukommen ließen. Besonders dankbar bin ich Katharina Gewehr für einen Zeitungsschnipsel, der Jahre später half, eine knifflige Frage in der Verteidigung zu beantworten und für ihren unverzichtbaren Einsatz beim Korrekturlesen und Lektorieren, auch spontan und unter Zeitdruck. Lena Raab half bei Übersetzungen aus dem Französischen, Caroline Kalb bei Übersetzungen ins Englische, Michael Hack brachte schwammige Formulierungen und unverständliche Sätze in Form und Vera Kern übernahm die ungeliebte Aufgabe der Endkorrektur. Mein Dank gilt auch meinen Clownskollegen Doris Friedmann, Sabine Hamann, Dietmar Bertram, Gina Krüger, Jürgen Demant und Ulrich Fey für ihre Bereitschaft, meine Fragen zu beantworten. Für die Erteilung der Reproduktionsrechte der Abbildungen aus dem *Clownmuseum* in London danke ich Mattie Faint, für die Abbildungen aus der *Arizona Gallery* in Frankfurt am Main Anja Gast, für die Abbildungen von der *Clown Army* Mara Ranville vom Netzwerk *Beautiful Trouble* und für die Abbildungen von Cindy Sherman *Metro Pictures*, New York. Der herzlichste Dank gilt Sandra Heine, meiner „besseren Hälfte“ in der Clownsarbeit, die mit ihrer eigenständigen und oft verblüffenden Art des Denkens hilfreiche Anstöße gab, mich wiederholt in der Deutschen Nationalbibliothek zum Pausenpicknick besuchte und mir durch ihre Praxis der Clownerie immer wieder Momente beschert, in denen ich vor lauter Vergnügen krähe.

# Einleitung

*Textstrategie der vorliegenden Arbeit // Untersuchungsinteresse // Gegenstandsskizze und Fragenkränze // Problemaufriss // Forschungsstrategie // Beobachtungsfigur // Fachspezifische Zielsetzung*

„Jeder Komiker, ob er nun als Kunstspringer, Schlangenmensch, Jongleur oder Seiltänzer seine Possen macht, wird, wenn er die Zuschauer nur zum Lachen bringt und überrascht, ‚Clown‘ genannt.“<sup>1</sup>

„The point is that clowns, though they may be ubiquitous, are just as varied as any other phenomenon.“<sup>2</sup>

## 1. Textstrategie der vorliegenden Arbeit

Ein Teil der *Strategie* (= berechnende Überlegung, die darauf ausgerichtet ist, die *Situation* verändernd zu organisieren) der Forschung ist, Begriffe und Bezeichnungen wie *Clown* und *Clownerie* und die damit bezeichneten *Formatvariationen* (= Abwandlungen von etwas bereits Gebildetem) in unterschiedlichen *Formulierungsbereichen* in ihrem Verhältnis zueinander auszuloten. Dies ruft nach einer Textstrategie, die sich der Strukturierung durch Begriffe und deren Handhabung als theoretische Instrumente bedient. Ein Verzeichnis der Begriffe und ihrer Erklärungen ist am Ende des Buchs zu finden. Die Begriffe sind bei erstmaligem Gebrauch kursiv geschrieben, bis ihre Verwendung geklärt ist. Ebenso die Titel im Text; sie werden in den Fußnoten jedoch nicht kursiv geschrieben. Kursiv geschrieben sind auch direkte Übernahmen einzelner Wörter aus dem Englischen, für die es keine adäquate deutsche Entsprechung gibt, wie z. B. *slapstick* oder *matching point*. Doppelte Anführungszeichen markieren Zitate und Wörter, wie sie „landläufig“ verwendet werden, einfache Anführungszeichen Zitate in Zitaten.

Aus pragmatischen Gründen wähle ich die nicht-gegenderte Form der Begriffe; natürlich schliesse ich weibliche und queere Akteure in das generische

---

<sup>1</sup> Tristan Rémy: *Clownnummern*, Köln/Berlin 1964, S. 261.

<sup>2</sup> Jon Davison: *Clown. Readings in Theatre Practice*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 2f.

Maskulinum mit ein. Da es keine einheitliche Regelung der deutschen Sprache für Substantivkomposita gibt, gebrauche ich die Regeln fakultativ, d. h. nach eigenem Ermessen. Den Fugenlaut ‚s‘ wird nicht benutzt bei Komposita, die mit einer *Semantik* (= Bedeutung als dasjenige, das durch bestimmte vermittelnde Einheiten „zu verstehen gegeben“ wird) von „Clown“ als *Gattung* operieren (= formal bestimmte Kategorie innerhalb eines Klassifizierungssystems, die mit der *Vorstellung* verbunden ist, dass jede Kategorie eigene Übereinkünfte der Herstellung, der Vermittlung und *Rezeption* hat)<sup>3</sup>, wie z. B. „Clownfigur“, „Clownschauspieler“ usw. Stattdessen wird er bei Komposita eingesetzt, die „Clown“ als Attribut in einer *Semantik* von „Clown“ als *Art* verwenden (= formal bestimmte Gemeinsamkeit von Merkmalen), wie z. B. „Clownsabbildung“.

Ich habe den Text aus pragmatischen Gründen durch die Verwendung von Fußnoten hierarchisiert. In ihnen finden sich zumeist Verweise auf die verwendete Quelle oder Ausführungen und Ergänzungen zu einzelnen im Text angewandten Begriffen, Konzepten, Theorien oder Modellen. Wird aus derselben Quelle in aufeinanderfolgenden Fußnoten zitiert, ist dies durch die Verwendung des Kürzels „ebd.“ kenntlich gemacht. Die eingefügten Abbildungen sind Auszüge aus meinen Forschungstagebüchern. Diese „Fundstücke“ illustrieren bestimmte Formatvariationen von *Clowns*. Die den jeweiligen Abschnitten vorangestellten Zitate sind assoziative Referenzen, an denen ich mich im Lauf der Untersuchung abgearbeitet habe oder die als erster Zugang zu dem dann ausgeführten Gedanken dienen.

## 2. Untersuchungsinteresse

Von Interesse ist, was die Aufmerksamkeit der *Beobachter* von *Clownerie* erregt und wie diese die Qualifizierung der *Situation*, also der Umstände und des Geschehens darin organisiert. Ich möchte *Clownerie* als *Praxis* theoretisch begreifen,<sup>4</sup> als aktuelle Ausführungen, die mit einer *Vorstellung* der jeweiligen Handlung verbunden sind.<sup>5</sup> *Praxis* ist als Organisationsverfahren selektiv und

3 Vgl. dazu die Untersuchung der deutschen Kulturanthropologin und Ethnologin Gisela Welz: *Inszenierungen kultureller Vielfalt*, Frankfurt am Main/New York 1996, S. 84. Welz verwendet den Gattungsbegriff für kulturelle *Artefakte* so, wie er sich in den US-amerikanischen Sozial- und Kulturwissenschaften durchgesetzt hat; in den deutschsprachigen Sozial- und Kulturwissenschaften wird in dieser Hinsicht häufig der Begriff *Genre* gebraucht.

4 Die Frage, wie und in welchem Verhältnis die beiden grundsätzlichen methodischen Vorgehensweisen, die mit den Begriffen *verstehen* und *erklären* umfasst werden beziehungsweise zueinander stehen, ist nach wie vor heiß umstritten und wird ganz unterschiedlich beantwortet. Für einen Überblick dieser Methodendebatte siehe Rainer Greshoff/Georg Knerr/Wolfgang Ludwig Schneider (Hg.): *Verstehen und Erklären. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, München 2008, passim.

5 Ich verwende den Begriff *Praxis* nicht als Beschreibung einer Tätigkeit im Sinne von Machen, sondern als Verfahren der Organisation von „Machbarem“, das *Emergenzen* (= spontane Her-

kumulativ, sie bestätigt nicht die Zusammensetzungen von dem, was vorgefunden wird, sondern der Rückbezug auf die Zusammensetzungen wird als *Vorstellung* genutzt, um „Weiterzumachen“. Eine *Vorstellung* kann den Entwurf einer Begründung, eines Ziels oder Zwecks des jeweiligen „Machens“ umfassen. Eine Vorstellung ist hier eine zunächst von Handlungszwang und Anpassungsleistung befreite Modellbildung im Sinne von „Wenn das, dann das“, die als *Aufführung* von einem *Beobachter* aufgenommen werden kann. Sie umfasst jedoch auch bereits bestehende Zusammenhänge und Zuordnungen, also *Anpassungsleistungen*, die dann als anleitende Vorstellungen beim *Beobachter* ein Verstehen und eine Reaktion, wie z. B. eine Lachreaktion, auslösen können. Was als *Clown* und als *Clownerie* qualifiziert wird, sind daher *soziale* Konstruktionen; diese sind durch ein Zusammenspiel von verschiedenen Verständigungsverläufen in einer bestimmten *Situation*, zu einer bestimmten Zeit, für und mit bestimmten *Beobachtern* gebildet.

Das Untersuchungsinteresse gilt den Vorgängen und Hintergrundphänomenen einer Praxis, die eine *fluide Handlungslogik* inszeniert und die in einem Verhältnis zu den Vorannahmen und Erwartungen eines *Beobachters* steht. Dieses Verhältnis soll näher bestimmt werden. Angestrebt sind generalisierbare Aussagen darüber, wie eine *Situation* zusammengesetzt ist, in der ein *Beobachter* feststellt: „Das ist ein Clown!“

### 3. Gegenstandsskizze und Fragenkränze

Die Herkunft des Begriffs *Clown*, abgeleitet vom lateinischen *colonus* (Bauer, Tölpel) ist unklar, wobei es drei gängige Hypothesen zu seiner Entstehung und Verwendung gibt. Zum einen wird der Begriff in *A Midsummer Night's Dream* des britischen Schriftstellers William Shakespeare (um 1596) genannt, so wie in den Shakespeare-Übersetzungen des deutschen Dichters und Übersetzers Christoph Martin Wieland, die damit das Wort „Clown“ in den deutschen Wortschatz einführen<sup>6</sup> und die älteren Bezeichnungen wie „Hanswurst“ oder „Bajazzo“ verdrängen.<sup>7</sup> Zum anderen taucht das Wort auf einem Programmzettel einer britischen Kunstreitertruppe um 1817 auf. Die dritte Hypothese geht auf die Verwendung des englischen Begriffs *clown* als Schmähwort für Personen zurück, die aus dem bäuerlichen Milieu stammten, die Verhaltensvorgaben der spätmittelalterlichen englischen Städter nicht beherrschten und bestimmte

---

vorbringung neuer Eigenschaften) herzustellen vermag. Das Verfahren der Organisation beruht auf bestimmten geordneten Reihen der Anweisungen für Handlungen, auf *Algorithmen*. Diese Handlungsreihen werden durch *Programme* zusammengeschlossen.

6 Vgl. Christoph Schmidt: Ein Pionier. Als Übersetzer schuf Wieland den deutschen Shakespeare-Kult, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.01.2013.

7 Vgl. Alfred Götz (Hg.): *Trübners Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Berlin 1940, S. 9.

*Konventionen* (= Übereinkünfte, die überpersönlich sind und zu den Bedingungen der Möglichkeit des Verständnisses gehören) nicht kannten.<sup>8</sup>

Die unterschiedliche situative Verwendung des Begriffs *Clown* hält sich bis heute. Ein Beispiel hierfür ist der Ausspruch des SPD-Politikers Peer Steinbrück im Frühjahr 2013 während einer öffentlichen Fragestunde für Bürger in Potsdam, in der er die italienischen Politiker Beppe Grillo (tatsächlich von Beruf Komiker) und Silvio Berlusconi (von Beruf Ex-Politiker) als „Clowns“ bezeichnete, wobei er Berlusconi einen „Clown“ mit „einem gewaltigen Testosteron Schub“ nannte.<sup>9</sup> Steinbrücks Schmähung zweier Politiker sorgte für einen diplomatischen Skandal (der Staatspräsident Italiens sagte am folgenden Tag ein Staatsbankett in Berlin ab) und für eine Gegenrede des österreichischen Clownschauspielers und Zirkuschefs Bernhard Paul, der seinen Berufsstand dadurch verunglimpft sah, dass Steinbrück den Begriff als Schmähwort verwendet und in einen Zusammenhang mit einem mehrfach angeklagten und wegen Steuerhinterziehung gerichtlich verurteilten Politiker gebracht hatte: „Ein Zirkusclown ist kein Depp, den man auf eine Stufe mit Berlusconi stellt [...] Clown ist ein ehrenwerter, ganz schwieriger, sensibler, künstlerischer Beruf [...]“<sup>10</sup>

Diese skizzierte „Clowndebatte“ macht deutlich, dass der Begriff *Clown* mehrfach *kodiert* ist, d. h. zu unterschiedlichen *Formulierungsbereichen* (= Räume, die durch Einheiten, die miteinander unter den Erfordernissen von Zweckmäßigkeit verbunden sind, von anderen Räumen abgrenzbar sind) zugeordnet werden kann:

1. Zum *clown act* (= festgelegte Abfolgen von Handlungen, die als „Nummern“ wiederholt und von vielen Clownschauspielern in der einen oder anderen Variation bis heute geboten werden) im Formulierungsbereich „Zirkus“.
2. Zum Rollenfach im Formulierungsbereich „Theater“ (= festgelegte Ausdrucksmittel für stehende Rollen als *Personage* im Theaterstück).
3. Zum Schmähbegriff für einen *sozialen Typus* (= Produkt von Gruppierungsprozessen das als beschreibende Umrisszeichnung für andere verwendet wird)<sup>11</sup> in unterschiedlichen *sozialen Situationen* wie u. a. als „Klassenclown“.
4. Zur räumlich und zeitlich begrenzten Figur im Formulierungsbereich „Verkleidung“ (= Produkt von einem *ästhetischen Rollenkode*, der u. a. im „Karneval“ umgesetzt wird).

*Clowns* zeigen sich als unterschiedliche Formatvariationen in unterschiedlichen Zusammenhängen, sie sind historisch und geografisch relativ; eine allge-

8 Für diese Aufzählung der Hypothesen siehe die Arbeit der deutschen Philosophen und Theatermacher Annette Fried/Joachim Keller: *Faszination Clown*, Düsseldorf 1996, S. 9f.

9 Peer Steinbrück, in: Daniel Friedrich Sturm: *Der Kandidat und die „klare Kante“*, in: *Die Welt* vom 03.03.2013.

10 Bernhard Paul: *Ein Zirkusclown ist kein Depp*. Ein offener Brief an die Deutsche Presse Agentur vom 01.03.2013.

11 Hier ist anzumerken, dass durch die Herkunft des Begriffs *Typus* als *Prägestempel*, da er also selbst Bild ist, er nie definierend, sondern immer beschreibend verwendet wird. Zudem ist er *rudi minerva*, d. h. mit größerem Faden gewebt und daher Umrisszeichnung.



meine Definition für *Clown* gibt es nicht. Allein in den letzten 250 Jahren wurden im russischen, angloamerikanischen, italo-französischen und deutschen Raum unzählige in Gattungen, Arten und Typen kategorisierbare Verstetigungen wie Sagen, literarische Texte und tradierte Sprich- und Schimpfwörter, Gemälde, Stiche, Fotos, Comics und Filme sowie Kunstfiguren in so unterschiedlichen Formulierungsbereichen wie „Theater“, „Zirkus“, „Karneval“ hervorgebracht, die heute als *Clown* qualifiziert werden.

Da „Clowns“ als unterschiedliche Formatvariationen auftreten, ist die Historizität der Clownerie als Teststrecke der *Performanz* von einer *Ausdrucksweise* (= spezifische adressierte Ausführung des Ausdrucks in einer bestimmten *Situation* für einen *Beobachter*) zu betrachten, nicht als zielgerichtete Entwicklung einer Gattung, Art oder *Kunstform*. Um der Mehrfachkodierung Rechnung zu tragen und zu verdeutlichen, dass der Begriff eine Bezeichnung, einen Verweis darstellt, und um die Praxis des Verweisens zu markieren, wird hier der Begriff *Clown* als „Clown“ geschrieben.

Die Herkunft des Begriffs *Clownerie* ist ebenfalls unklar. In den einschlägigen etymologischen Wörterbüchern ist er nicht zu finden, es gibt keine Hypothesen für die Entstehung oder Verwendung. Gemeinhin wird er als Bezeichnung „das Betragen des Clowns betreffend“ verwendet.<sup>12</sup> Der Begriff *Clownerie* ist also von der Definition des Begriffs „Clown“ abhängig, insofern, als dass er zumeist das Verhalten (*conduct*) bezeichnet. Ich bezeichne hingegen damit zunächst einmal eine Kategorie, die alle äußeren und inneren Bedingungen und Einschränkungen enthält, um Elemente zu lokalisieren, die das Verständnis des Beobachters von etwas als „Clown“ regeln. Die Kategorie kann weder inhaltlich gefasst noch durch eine spezifische Qualität bestimmt werden. Ich verwende sie als Kofferwort, in das ich bestimmte Bedingungen, Voraussetzungen und Handlungen packe.

Zudem wird die begriffliche Bewegung umgekehrt: Ich sehe Clownerie nicht als dem „Clown“ zugehörig, also als Beschreibung des Betragens einer *Clownfigur*, sondern als Produktionsebene, und die beobachtbare *Clownfigur* als Produkt. Der „Clown“ entsteht dann in der Beobachtung der Wechselwirkung zwischen Praxis und Produkt, er ist als *Anpassung* (= verändernde Organisation) zu fassen. Der deutsche Soziologe und Anthropologe Manfred Faßler beschreibt Anpassungen wie folgt:

„Zu diesen dynamischen, instabilen Wechselwirkungen von Produkt und Praxis gehören Hand- und Maschinenwerkzeuge, Mechaniken, Transportsysteme, Industrie, Fabriken, Bürogebäude und auch Dörfer, Städte, Chausseen, Straßen, Zeich-

<sup>12</sup> „Betragen eines Clowns, Spaßmacherei, Albernheit“. Vgl. Gerhard Wahrig/Hildegard Krämer/Harald Zimmermann: Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in 6 Bänden, Bd. 2, Stuttgart 1981, S. 112.

nungen, Medientechniken, Lebensmittel und Informationsspeicher, Ampelanlagen und Hochhausaufzüge.“<sup>13</sup>

Die Clownerie ist beschreibbar als ein Produktions- und Organisationsprinzip von *Performanzen* (= gestalteten beobachtbaren Ausführungen, die der Erzeugung von Verständigung dienen). Diese sind in einer spezifischen *Situation* (= sinnlich wahrnehmbare Seite des Gegebenen für einen körperlich anwesenden *Beobachter*, also das einzelne Sicht-, Hör- und Spürbare, das durch seine Anordnung im Raum zu einem Gesamteindruck gefasst wird) an einen *Beobachter* adressiert und werden nach konventionalisierten Regeln für den *Beobachter* organisiert. Der *Beobachter* fasst die produzierten und geordneten Performanzen als *Clownfigur* vor dem Hintergrund einer *Szene* auf. Eine Figur kann als Verhaltensmuster im Alltag aufblitzen, findet sich aber auch in bestimmten Zusammenhängen abgewandelt oder angepasst als *Kunstfigur* – wobei die bestimmenden Merkmale der *Kunstfigur* im gleichen menschlichen Verhalten begründet sind, d. h. die *Kunst* aus der *Nicht-Kunst* irgendwie (= durch einen noch näher zu bestimmenden Vorgang) hervorgeht.<sup>14</sup> Die von Clownschauspielern erarbeiteten und wiedererkennbaren *Kunstfiguren*, wie z. B. der „Little Tramp“<sup>15</sup> des britischen Schauspielers und Filmmachers Charles Chaplin oder die „Jeanne D'Arpo“ der Schweizer Clownschauspielerin Gardi Hutter<sup>16</sup> werden als „Figuren“, oder „Clownfiguren“ bezeichnet.<sup>17</sup>

„Clown“ ist die Bezeichnung für denjenigen oder dasjenige, das für das Verständnis eines *Beobachters* eine Clownfigur macht. Figurmachen für einen *Beobachter* können nicht nur Menschen; auch Tiere, Gegenstände oder Wetterkapriolen werden mitunter als „Clown“ verstanden,<sup>18</sup> denn „Clown“ ist kein We-

13 Manfred Faßler: Komplexität. Emergenz. Leben. Teil 2 und 3, PDF zum Download 2016a. Veröffentlicht auf <http://www.emergent-life-academy.org> (Stand 14.02.2017), S. 5.

14 Rüdiger Zymner beschreibt das Verhältnis von Nicht-Kunst und Kunst anhand der Überlegung, was *Erzählen* eigentlich für den Menschen ist. Vgl. Rüdiger Zymner: Poetogene Strukturen, ästhetisch-soziale Handlungsfelder und anthropologische Universalien, in: Ders./Manfred Engel (Hg.): Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder, Paderborn 2004, S. 13–24.

15 Erstmals öffentlich gezeigt in dem Film: Kid Auto Races at Venice, Keystone Studios, USA 1914, jedoch entwickelt für den Film: Mabel's Strange Predicament, Keystone Studios, USA 1914. Vgl. u. a. Charles Chaplin: My Autobiography, New York: Simon & Schuster 1964, S. 154.

16 Aufgeführt und entwickelt für das Theaterstück: Die tapfere Hanna, 1981, Regie F. Canero. Das Stück wird bis heute mit großem Erfolg gespielt.

17 Das Englische ist hier trennschärfer, da es zwischen *performer* und *character* unterscheidet.

18 Der „Clown“ ist als Zuschreibung eine spezielle Form des Anthropomorphismus. Zahlreichen Hunderassen wird zum Beispiel das Prädikat „Clown“ zugesprochen, so etwa dem Cocker Spaniel, dem Beagle und dem Basset Hound. Bezeichnet wird vermutlich 1. das Aussehen der Hunde; diese Rassen tragen eine „Maske“ in der Fellzeichnung im Gesicht; und 2. das Verhalten, das als eigensinnig und temperamentvoll empfunden wird. Doch nicht nur Hunde, auch knubbeliges Gemüse kann als „Clown“ verstanden werden, genauso wie „tückische“, also falsch bediente Objekte. Der deutsche Publizist Sebastian Haffner attestierte sogar dem Monat April eine Qualität als „Clown“: „[...] der April mit seinen taktlosen Clownspsäßen, seinen Flegelmanieren, seiner Schadenfreude, seiner durch aufdringliche Albern-

senszug einer Anordnung oder Abfolge, sondern das Verständnis einer Beobachtung von einer Anordnung oder Abfolge. Der Begriff ist also relational: X ist ein „Clown“ für Y aufgrund von A.

Um den „Clown“ rankt sich nicht nur in der alltäglichen Auffassung, sondern auch in der bereits erfolgten Forschung ein Fragenkranz, der ganz unterschiedliche Ansichten und Vermutungen adressiert. Ist der „Clown“ eine „Gruppennudel“ mit *sozialer* Funktion? Ist er symbolischer Verhandlungsführer? Ist er ein *Medium* und verwendet standardisierte Kommunikationsregeln? Ist er ein Konventionalisierer von Verhalten? Ist er ein *Archetyp*? Ein Ventil? Eine feststehende Rolle innerhalb der Theatertradition? Ein Motiv? Ein Symbol? Wenn ja, für was? Ist er ein Prinzip? Wenn ja, von was? Ist er ein *Stereotyp*? Ist er ein Spiegel? Oder Kompensationsmuster? Eskapismusangebot? Ist er Widerstandsfigur? Ein Held? Ein Monster? Ein Vollidiot? Ein weiterer Fragenkranz rankt sich um denjenigen, der Clownerie beobachtet und das Geschehen als „Clown“ qualifiziert. Dient die Beobachtung von einem „Clown“ der Unterhaltung? Der Entspannung? Der Selbstreflexion? Des Haushaltens mit Gefühlen und bedrohlichen Zusammenhängen? Der Selbstbelohnung? Hat die Beobachtung Präventivfunktion? Wenn ja, gegen was? Oder ist sie Training? Wenn ja, von was? Und ein dritter Fragenkranz rankt sich um den Forschenden: Was ist das, was als Clownerie und als „Clown“ bezeichnet wird und als Figur in unterschiedlichen Formulierungen und Formulierungsbereichen auftritt? Ist der „Clown“ dann nicht eher ein Muster? Ein Prinzip? Ein *Paradigma*? Wie kann man das Muster, Prinzip oder *Paradigma* präzisieren?

#### 4. Problemaufriss

Der „Clown“ und die Clownerie haben sich bisher einer systematischen Forschung verschlossen. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass kein Forschungsstandpunkt gefunden werden konnte, der übergreifend die unterschiedlichen und widersprüchlichen Aspekte des Phänomens integrieren kann. Es liegen eine Reihe von Einzelforschungen vor, die sich hauptsächlich den wissenschaftlichen Disziplinen der Theaterwissenschaft und der Anthropologie zuordnen lassen. Hier nimmt die Clownerie als ein Phänomen der *Ambiguität* (= Mehrdeutigkeit), das durch das *Prinzip der Dopplung* und der *Mehrfachkodierung* in der *Aufführung* konstituiert wird, einen komplizierten Sonderstatus ein. Die Mehrdeutigkeit schafft gerade erst die Möglichkeit eines *intermediären* Raums, eines Zwischenraums, der in der Beobachtung erfahrbar ist. Den Zustand der Schweben, das „betwixt and between“, das für den Anwesenden mit einhergeht, beschreibt der schottische Ethnologe und Anthropologe Victor Turner in seiner Ritualfor-

---

heit schlecht kaschierten inneren Bosheit und Niedertracht [...].“ In: Sebastian Haffner: Das Leben der Fußgänger. Feuilletons 1933–1938, München 2006, S. 23.

schung<sup>19</sup> als kennzeichnend für Zwischen- und Übergangsräume, in denen die alltäglichen Unterscheidungen und Qualifizierungen von Akteuren, Objekten und Umständen thematisiert werden, der *Beobachter* jedoch von den damit einhergehenden Handlungsaufforderungen zur Situationsbewältigung enthoben ist. Dieser Zwischenraum ist auch das, was Clownschauspieler und Beobachter als „veränderte Atmosphäre“ bezeichnen, um den Unterschied zwischen dem Raum der *Aufführung* vor und während des Auftritts zu beschreiben.

Clownerie ist fassbar als ein Bündel von Erzeugungsstrategien, das durch und in einer *Aufführung* durch das Prinzip der Dopplung und Mehrdeutigkeit den Zustand des *Beobachters* verändern soll oder verändert. Dies wird in den wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedlich qualifiziert, z. B. als Rolleninszenierung im Theater, als *Sozialinszenierung* in der Ritualforschung oder als performative Wahrnehmungsinszenierung in den Kulturwissenschaften. Aus diesem Grund werden zunächst die paradoxen Gesichtspunkte als theorierelevante Eckpunkte in einem Problemaufriss dargestellt. Grundthese ist, dass „Clown“ Zustände, also Situationen herstellt und dass die Reaktion des *Beobachters* wie u. a. das Lachen nicht nur eine Ausdruckshandlung des Menschen und damit eine anthropologische Konstante ist, sondern auch eine *soziale* Geste und Kommunikationsereignis in *öffentlichen* Situationen.

#### a) „Clown“ als Ereignis in der *Aufführung* und als *Inszenierung*

Die Untersuchungen innerhalb der Theaterwissenschaft befassen sich zumeist mit einzelnen Theaterstücken, Inszenierungen, Clownschauspielern oder Clownerietechniken; Clownerie ist hier gefasst als Bündel von *Inszenierungsstrategien*, die von einem Clownschauspieler gestaltet und ausgeführt werden und eine Bühnenfigur erzeugen, die vom Zuschauer als Adressat der Performanz als sogenannte „komische Person“ aufgefasst wird. Eine Figur ist eine als Zusammenhang verstandene räumliche Anordnung und zeitliche Abfolge, die vom

---

19 Der Begriff der *Liminalität* beschreibt den Zustand, in dem sich die Teilnehmer als Akteure eines *Rituals* befinden. Sie sind in ihrer Wahrnehmung den alltäglichen Sinnsetzungen, den Normen und Regeln zur Situationsbewältigung enthoben, obwohl diese implizit in der *Aufführung* zum Tragen kommen. Gleichwohl sind sie nicht transformiert in anderes. Die Zuschauer befinden sich vielmehr in einem Zustand der Schweben, sie sind „neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, costume, convention [...]“ Victor Turner: *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*, London: PAJ Publications 1969, S. 95. Turner sieht das *Ritual*, hier das Übergangsritual, grundsätzlich als prozesshafte Änderung des Status einer Person; aus diesem Grund schlägt er zur Einteilung des Prozesses eine zeitliche Strukturierung in Phasen vor. Die liminale Phase bezeichnet die Schwellenphase, in der der Teilnehmer nicht mehr beziehungsweise noch nicht seinen neuen Status hat. Turner verwendet dieses Modell nur für „einfache“ („archaische“) Gruppen. Das gleiche Prinzip erkennt er jedoch auch bei *Ritualen* in „komplexeren“, also komplexer organisierten Gruppen; hier gebraucht er allerdings den Begriff *liminoid*. Für den Zustand der *Liminalität* ist zudem konstitutiv, dass alle Teilnehmenden des *Rituals* gleich behandelt werden und der selben Autorität unterstellt sind.

Zuschauer als spezifisches Gebilde vor dem Hintergrund einer *Szene* unterschieden und als „gespielt“ qualifiziert wird. Eine „gespielte Figur“ kann als *Kunstfigur*, wie es der kanadische Soziologe Erving Goffman formuliert, alle Eigenschaften einer Person aufweisen.<sup>20</sup> Die „komische Person“ ist eine „seit der Antike in vielfacher Gestalt auftretende feststehende Bühnenfigur, [sie] dient dem derben Vergnügen des Zuschauers und wendet sich häufig direkt an das Publikum, das Theatergeschehen und sich selbst kommentierend“.<sup>21</sup>

In der Theaterwissenschaft wird seit ihrer Begründung im deutschsprachigen Raum durch den Germanisten Max Herrmann die *Aufführung*, „die sich erst im Zusammenspiel von Akteuren und Zuschauern auf je einmalige Weise konstituiert“, als dasjenige begriffen, das den Formulierungsbereich „Theater“ als spezifische *Kunstform* ausmacht, wie die deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bestimmt.<sup>22</sup> Der Begriff *Kunst* umfasst jegliche kreative Tätigkeit des Menschen (und deren Produkte), die mit größtmöglicher Effizienz ausgeführt wird. Zu diesem Kunstbegriff gehört eine Wirkung/Mittel-Relation, d. h. dasjenige wird als „kunstvoll“ aufgefasst, das seine Mittel auf eine kreative und effiziente Weise einsetzt und zur Wirkung bringt. Die *Aufführung* ist einmaliges Geschehen, das durch „körperliche Handlungen von Akteuren und Zuschauern hervorgebracht“ wird,<sup>23</sup> sie ist *performativ*<sup>24</sup>, besitzt damit „wirklichkeitskonstituierende Kraft“<sup>25</sup> und ist als Ereignis nicht wiederholbar. Dennoch enthält die *Aufführung* auch theatralische Komponenten. Die Performanz ist die Dimension der *Aufführung*, die die Ausführung oder Leistung von Kompetenzen, *Kodes* und Strukturen umfasst, die für die Wahrnehmung für andere, also für den Zuschauer gestaltet wird. Diese adressierte Gestaltung der *Aufführung* ist das, was als *Inszenierung* bezeichnet wird. Erika Fischer-Lichte grenzt die Begriffe wie folgt ab:

„Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der *Aufführung* alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – als das Gesamte der Wechselwirkung von Handlungen und Verhalten zwischen allen Beteiligten. [...] Die *Inszenierung* ge-

20 „Gespielte Figuren“ sind „erfundene oder aus biographischem Material abgeleitete Gestalten im Theater, Film und Rundfunk.“ Im Gegensatz dazu werden *natürliche Figuren* als lebendige Menschen verstanden, die unter ihrem Namen Gestalter ihrer Handlungen sind und mit einer sichtbaren konsistenten Identität ausgestattet sind. Vgl. Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main 1977, S. 562–564.

21 Horst Schumacher: *Komische Person*, in: Manfred Brauneck/Gérard Scheilin (Hg.): *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 508.

22 Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2009, S. 19.

23 Ebd., S. 21.

24 Festzuhalten ist, dass der Begriff der *Performativität* sowohl *Semiose* (= Prozess, in dem etwas als *Zeichen* wirksam ist) als auch Materialität und deren Herstellung als *Materialisation* umfasst. Davon unterschieden ist die Performanz aus Beobachtungsperspektive.

25 Ebd., S. 29.

schiebt in Hinblick auf die Wahrnehmung durch andere/die Zuschauer, die Ausführung vollzieht sich als Wechselwirkung körperlicher Handlungen aller im Raum Anwesenden.<sup>26</sup>

Eine Aufführung ist beschreibbar als ein Ereignis unter Anwesenden, das spontanes Hervorbringen umfasst und auf Rückkopplungsprozessen der Handlungen der Akteure beruht, die im Vorfeld nicht planbar sind.

Eine Inszenierung hingegen ist fassbar als die Wiederholung objektiver Vorgaben, die den Wahrnehmungspark des Zuschauers bedienen. Die Abläufe der Inszenierung sind wiederhol- und tradierbar insofern, als dass sie geordnete Reihen von Anweisungen enthalten. Diese gereihten Handlungsanweisungen sind *Algorithmen*, sie bilden die Struktur der Inszenierung und sichern deren Wiederholbarkeit. Die Algorithmen werden in der Clownerie unter bestimmten *Logiken* (= in sich schlüssigen Vorgehensweisen) eingesetzt, so vor allem der Figuren- und der Spiellogik. Die Figurenlogik bezeichnet die spezifische als schlüssig erkennbare Vorgehensweise der jeweiligen Clownfigur; Figurenlogik ist demnach Handlungslogik. Die Handlungslogik ist *fluide*<sup>27</sup>, d. h. sie basiert auf Vertauschungen, Auslassungen, Dopplungen oder Wiederholungen von *Operationen* (= Arbeitsgängen). Zugehörig zu der fluiden Handlungslogik ist die Spiellogik, die eine Operation nie auf direktem Weg vollzieht, sondern immer etwas dazwischenschaltet. Die Spiellogik bezieht sich vor allem auf unpragmatische Handlungen, also auf „Schnörkel“ in Form von wiederholten Operationen und deren Variation. Die *Redundanz* (= Überfülle durch mehrfache Nennung oder mehrfache Wiederholung) von Operationen mit anschließender überraschender Auflösung ist dann strukturelles Merkmal einer clownhaften Spiellogik.

Aus diesem Grund wird die Theatralität der Clownerie zumeist in einen spieltheoretischen Zusammenhang gebracht,<sup>28</sup> wobei hier die Perspektive oft unklar

---

26 Ebd., S. 56.

27 Der französische Anthropologe und Kulturwissenschaftler Edgar Morin verwendet den Begriff eigentlich als Spezifikum für den Film. Der fluide Zustand ist Bestandteil der vormodernen Welt und bezieht sich auf die Vertauschbarkeit von Belebtem und Unbelebtem. Vgl. Dorothee Kimmich (Hg.): Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne, Frankfurt am Main 2003, S. 12.

28 So unter anderem in der Forschung der englischen Theaterwissenschaftlerin Louise Peacock: *Serious Play. Modern Clown Performance*, Bristol/Chicago: University of Chicago Press 2009. Die Studie wird im zweiten Teil dieser Arbeit untersucht. Die Spieltheorie ist ein weites Feld, was vor allem daran liegt, dass sich das Spiel oder die Handlungen, die Spiel sind, nicht eindeutig eingrenzen lassen. Für eine umfassende Auseinandersetzung mit Theorien des Spiels und der gelungenen Anwendung der erarbeiteten Begriffe vgl. Natascha Adamowsky: *Spielfiguren in virtuellen Welten*, Frankfurt am Main 2000. *Spielfiguren* bezeichnet hier die wahrnehmbare Form einer *ludischen Performance*. Diese *Performance* findet in einem intermediären Raum des Spiels statt, der sich insbesondere durch Übergangsphänomene, Übergangsobjekte und Übergangsideutigkeiten auszeichnet. Vgl. auch Natascha Adamowsky: *Der intermediäre Raum des Spiels*, in: Markus Krajewski/Harun Maye (Hg.): *Verstärker. Ein Internetjahrbuch für Kulturwissenschaft*. Askese v. Ausschweifung, Jg. 2, Nr. 2, Version 1.2, 1997. Für einen multi-disziplinären Ansatz und breitgefächerten Theorieüberblick vgl. Brian Sutton-Smith: *The Ambiguity of Play*, Harvard: Harvard University Press 1997.

ist. Innerhalb des Formulierungsbereichs „Theater“ bezeichnet *spielen* die Handlungen eines Clownschauspielers, die eine Bühnenfigur für den Zuschauer erzeugen, im Sinne von *Schauspiel*. Die Clownfigur wird dann durch das Ausführen bestimmter Handlungen, die z. B. die Regeln für das Theatergeschehen „locker“ auslegen, wie die direkte Ansprache des Zuschauers, als *Spieler* inszeniert. Damit wird die Auffassung der Situation als Konflikt umgangen, da zwar eine Kenntnis der Regeln vorausgesetzt wird, eine Selbstbindung an diese Regeln jedoch nicht erfolgt. Der „Clown“ wird in diesem Zusammenhang zu einer metaphorischen Angabe für *Spiel*. Davon unterschieden werden muss das spielerische „So-tun-als-ob“ der Clownfigur. Der neuseeländische Erziehungswissenschaftler und Spieltheoretiker Brian Sutton-Smith betont den Unterschied zwischen einer metaphorischen Angabe und einer spielerischen Performanz: „[C]onsider the difference between what ‚Brian is a Pig‘ means when it is a metaphoric statement versus when it is a playful metacommunication. Naturally I prefer to get down on my knees and say ‚oink!‘.“<sup>29</sup>

In dieser Hinsicht wird der „Clown“ als feststehende Bühnenfigur in die Tradition der komödiantischen Inszenierung eingeordnet und in Anlehnung oder Abgrenzung an die tradierten Inszenierungsregeln für Theateraufführungen diskutiert. Eine besondere Stellung kommt dabei dem „Clown“ als zentraler Figur des europäischen Avantgarde-Theaters des 20. Jahrhunderts zu,<sup>30</sup> das den Clownschauspieler als konstitutiven Faktor der Inszenierung begreift. Der russische Literaturwissenschaftler Jurij Striedter bemerkt dazu:

„Er [der Schauspieler, Anm. E. K.] kann zum Spielleiter und sogar zum Autor seiner eigenen Auftritte werden, am offensichtlichsten ist das in den verschiedenen Formen der Improvisation, wie sie das Avantgarde-Theater [...] aus der Tradition der Folklore, der Commedia dell'arte, des Zirkus oder aus dem zeitgenössischen Volkstheater und Kabarett übernahm [...] Besonders charakteristisch und facettenreich ist in dieser Hinsicht der Clown als prominente Figur in der Kunst der Avantgarde [...].“<sup>31</sup>

Diese Auffassung hat auch Schattenseiten, führt sie doch in der Theoriebildung zu personenzentrierten Erklärungsspuren, bei Beobachtern zu Personenkult und innerhalb der Gruppe der Praktizierenden zu Plagiaten einerseits und ausgeprägter Selbsttypisierung andererseits.

29 Brian Sutton-Smith: Introduction to Play as Performance, Rhetoric, and Metaphor, in: *Play and Culture* 1989, Nr. 2, S. 191.

30 Vgl. dazu die Arbeit des englischen Theaterwissenschaftlers Donald McManus: *NO KID-DING! Clown as Protagonist in Twentieth-Century Theatre*, Newark/London: University of Delaware Press 2003. McManus fasst den „Clown“ als tragischen Helden des avantgardistischen Dramas.

31 Jurij Striedter in: Ders./Herta Schmid (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 9.