

Akademie der bildenden Künste Wien
Institut für das künstlerische Lehramt



Clown, Frau Clown, Clown_in

- Diplomarbeit -

eingereicht zur Erlangung des akademischen Grades
Magister artium
von

Lisa Begeré
lisa.begere@posteo.de

für das Studienfach:
Kunst und Bildung / UF Bildnerische Erziehung
aus dem Fach:
Kunst und Kommunikation

Betreuer(_in):
Univ.-Prof. Mag. Elke Krasny, PhD.

Wien, Mai 2018

Mit finanzieller Unterstützung der



Abstract

Diese Diplomarbeit ist eine Auseinandersetzung mit der Figur des Clowns, der Entstehung der Frau Clown und der Transgression dieser Figur bis hin zu das Clown_in. Die Arbeit befindet sich im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Praxis und wird mit der Methode des autobiografischen Essays verhandelt. Damit soll das allgemeine Verständnis von Clownerie in andere Bahnen geleitet werden. Es ist das gedankliche Experiment ein_e queere_n Clown_in mit ihren VerbündWZeten zu denken und damit aufzubrechen in eine Zeit der Transgression, der Überschreitung, der Verwischung von Grenzen und Kategorien. Den theoretischen Rahmen hierzu bilden Ansätze aus Feministischer Theorie, Theaterwissenschaft und Queer Theory.

Um die Kunstfigur Clown in den Fokus wissenschaftlicher Forschung zu rücken und dadurch sichtbarer zu machen, wird zunächst die Entwicklung und Funktion der Clownsfigur in der Geschichtsschreibung und dem traditionellen Zirkus erarbeitet. Die Herauslösung dieser Figur aus dem traditionellen Zirkus wird im Zusammenhang mit der zweiten Welle des Feminismus gestellt. Frau Clown erscheint im weiblichen Körper. Schließlich wird das Potential dieser Figur mit der Queer Theory in einen transgressiven Zusammenhang gestellt, welche die Gegenwart und Zukunftsperspektiven der Clownerie als eigenständige Darstellungsform untersucht.

Diese Arbeit zeigt auf, dass der Clownerie ein subversives Potential für gesellschaftliche Veränderung innewohnt und eröffnet damit als künstlerische Praxis neue Perspektiven auf gesellschaftliche Handlungsspielräume. Mit dem historischen Bezug des Clown_in zur Marginalisierung werden verschiedene Bereiche von Andersartigkeit eingehend beleuchtet und Geschlechterdifferenz dekonstruiert. Die finale Schreibweise von Clown_in, die in dem Format eines Unterstrichs den Raum zwischen männlicher und weiblicher Form freilässt, verdeutlicht den Aufbruch in die Geschlechtervielfalt und Mehrdeutigkeit.

Ich möchte mich bei meiner Familie,
bei meiner betreuenden Professorin Elke Krasny,
bei Vrovro für die gemeinsame künstlerische Praxis,
bei Skar für die Leidenschaft zur queer - feministischen Theorie,
bei Ulla, Kristin, Mai, Evamaria und Anna für unterstützendes Lesen,
bei den Freund_innen für die seelische Unterstützung und Schokolade,
bei dem Zirkuskollektiv und den wunderbaren Clown_innen herzlich bedanken.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
2.	Der Clown	13
2.1.	Ausblick	14
2.2.	Den Clown definieren	15
2.3.	Das visuelle Erscheinungsbild des Clowns	17
2.4.	Von der Marginalisierung des Zirkus hin zum Clownswissen	23
2.5.	Der Dumme August und sein sozialer Status	28
2.6.	Der Clown und seine Männlichkeiten	34
3.	Frau Clown	39
3.1.	Ausblick	40
3.2.	Entstehung der Frau Clown	41
3.3.	Die Repräsentation der Frau im Zirkus und ihr politisches Engagement	46
3.4.	Zeitgenössischer Zirkus.....	50
3.5.	Humor als subversive Strategie	54
3.6.	Kritik am Essentialismus	58
4.	Das Clown_in	63
4.1.	Ausblick	64
4.2.	Queer Theory	65
4.3.	Verbündete für den Aufbruch in eine transgressive Zukunft	72
4.4.	Clown_innenlogik	77
4.5.	Queere Clown_innen	84
4.6.	Ziviles Engagement	94
5.	Konklusion	97
6.	Literaturverzeichnis	100
6.1.	Onlinequellen	105
6.2.	Videos	109
6.3.	Abbildungsverzeichnis	110

1. Einleitung

„Illegibility, then, has been and remains, a liable source for political autonomy“
(auf dt.: „Unlesbarkeit, dann, war und bleibt eine vertrauenswürdige Quelle für politische Autonomie.“)

James C. Scott (vgl. Halberstam 2011: 6)

Diese Diplomarbeit ist eine Auseinandersetzung mit der Figur des Clowns, der Entstehung der Frau Clown und der Transgression dieser Figur hin zu das Clown_in. Die Figur des_r Clown_in findet sich in der Geschichte der Menschheit in allen Epochen und Kulturen wieder und erfüllt(e) meistens die soziale Funktion der Auflehnung gegen Hierarchien. Die Clownfigur wird vom ausgehenden 19 Jh. als Teil des traditionellen Zirkus bis hin zum zeitgenössischen Clown_innentheater untersucht. Den theoretischen Rahmen hierzu bilden Ansätze aus Feministischer Theorie, Theaterwissenschaft und Queer Theory.

Die Figur des_r Clown_in wurde in der wissenschaftlichen Forschung im Vergleich zu anderen bildenden und darstellenden Künsten bisher wenig untersucht. Durch die Marginalisierung der Kunstform Zirkus mit dem Vorurteil der Populärkunst wurde auch das Wissen über die Figur des_r Clown_in disqualifiziert. In den letzten Jahren nahm die Anzahl der Forschungen zu Zirkus und Clownerie zu (Bartels 2010, Bassi 2016, Bouissac 2016, Peacock 2009, Peter 2013, Weihe 2016). Für die vorliegende Auseinandersetzung mit der Clownsfigur sind theoretische Positionen aus Gender Studies, Masculinity Studies und Queer Theory (Butler 1990, hooks 1984, Graham 2014, Sussmann 2012, Spivak 1988) zentral. In diesem Kontext stellt diese Arbeit einen Versuch dar, die Kunstfigur Clown in den Fokus wissenschaftlicher Forschung zu rücken und dadurch sichtbarer zu machen. Um dies zu erreichen, wird zunächst die Entwicklung und Funktion der Clownsfigur in der Geschichtsschreibung und dem traditionellen Zirkus erarbeitet. Die Herauslösung dieser Figur aus dem traditionellen Zirkus wird im Zusammenhang mit der zweiten Welle des Feminismus gestellt. Frau Clown erscheint im weiblichen Körper.

Schließlich wird das Potential dieser Figur in einen transgressiven Zusammenhang gestellt, welche die Gegenwart und Zukunftsperspektiven der Clownerie als eigenständige Darstellungsform untersucht. Um die unterschiedlichen Entwicklungen der Clownfigur zu erforschen, ist diese Arbeit eingeteilt in die Kapitel „Clown“, „Frau Clown“ und „Das Clown_in“. In den jeweiligen Kapiteln wird jeweils eine einheitlich genderte Schreibweise verwendet.

Die vorliegende Arbeit befindet sich im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Praxis. Seit 2011 beschäftige ich mich künstlerisch mit der Arbeitsweise der Clownerie. Clown_innen verfassen keine wissenschaftlichen Arbeiten. So schreibe ich an ihrer Stelle. Um mit diesem Widerspruch umzugehen, wird die Methode des autobiografischen Essays innerhalb der wissenschaftlichen Arbeit verwendet. Die Figur Clown ist selten im Kanon der Geschichtsschreibung aufzufinden. Diese Form wurde gewählt, um Widerstand gegenüber einer hegemonialen Geschichtsschreibung zu leisten. Gegenwärtige Erzählweisen werden in einen neuen Kontext gesetzt. So werden beispielsweise in dieser Arbeit nach dem Vorbild von Halberstam (2001) mitunter Wesenzitiert, die keinen akademischen Abschluss haben und selten bis überhaupt nicht im Literaturverzeichnis einer wissenschaftlichen Arbeit erscheinen.

Um die Clownsgeschichte zu erzählen, finden innerhalb der vorliegenden Arbeit drei verschiedene Kategorien an Textsorten rund um das Clownswissen Verwendung. Erstens reflektiere ich autobiografisch mein Clownsein aus der eigenen Lebenserfahrung. Diese Textsorte trägt die Überschrift „Autobiografischer Exkurs“ und ist durch Kursivsetzung gekennzeichnet. Es ist ein Bericht, der in der ersten Person die Clownsperspektive einnimmt, Selbsterfahrungen mitteilt und dem inneren Clown eine Stimme verleiht. Mit dieser Methode beziehe ich mich auf Ann Cvetkovich, die in ihrem Buch „Depression - a public feeling“ autobiografisches Schreiben anwendet und ein Tagebuch ihrer Depression schreibt. Damit verfolgt sie die Strategie, durch das Schreiben ihr eigenes Leben und ihre Depression bewältigen zu können. Mein Zugang zur Clown_in ist zunächst ein sehr persönlicher.

Autobiografisches Schreiben wurde somit Methode der (Selbst-) Reflexion und der Ausgangspunkt für weiterführende theoriegeleitete Überlegungen.

Zweitens zitiere ich das Leben und Arbeiten von Clown_innen aus unterschiedlichen Epochen und Wirkungskreisen. Es liegen professionelle Berichte und Autobiografien vor. Drittens schreiben Clown_innen über Clown_innen. Hier lassen sich Darstellungen vom Arbeitsleben und dem sozialen Umfeld finden. Immer wieder werden auch soziale Konventionen thematisiert. Es entsteht der Eindruck, als würden fortwährend im Zirkus sehr viele Kategorien verhandelt werden. Immer wieder sind Hautfarbe, Geschlecht oder Rollenbilder von Bedeutung. Kategorien, die im Kapitel Frau Clown aufgezeigt werden und mit dem Essentialismus in Verbindung gebracht werden können, spielen im Zirkus eine große Rolle. Die untersuchte Clownfigur ist ein Phänomen des westlichen Kulturraumes. Die Recherche bezieht sich größtenteils auf den deutschsprachigen Raum. Der Buffon und der Horrorclown finden in dieser Arbeit keine Erwähnung.

Im Kapitel „Der Clown“ definiere ich zunächst den Begriff Clown und verorte ihn im traditionellen Zirkus des europäisch-amerikanischen Geschichtskanons. Am Beispiel der Protagonisten „Dummer Augst“ und „Weißclown“ wird die Clownslogik des Status erklärt. Weiter wird die Marginalisierung von traditionellem Zirkus zum Beginn des 20. Jahrhunderts aufgezeigt und deren Ausschluss aus der Geschichtsschreibung. Mit Foucault wird das Clownswissen als disqualifiziertes Wissen aufgedeckt. Zwar ist die Clownerie zu diesem Zeitpunkt männlich dominiert, doch wird mit Sussmann die Männlichkeit des Clowns abseits der hegemonialen Männlichkeit verortet.

Im Kapitel „Frau Clown“ wird die komische Frau mit der zweiten Welle des Feminismus in Verbindung gebracht. In den 70ern betreten Gardi Hutter und Annie Fratellini die Bühne und brechen mit der männlich-dominierten Clownstradition. Das transgressive Potenzial von Zirkusfrauen wird beschrieben. Die Entstehung der eigenen Clownin wird autobiografisch beschrieben und in einem Wiener Zirkuskollektiv verortet. Der zeitgenössischen Zirkus wird definiert und aktuelle ös-

terreichische Entwicklungen aufgezeigt. Humor als subversive Strategie wird beispielhaft in einigen Kunstbereichen angeführt. Die Kritik am Essentialismus wird mit Spivak's „strategischem Essentialismus“ und Lorde argumentiert.

Im Kapitel „Das Clown_in“ definiere ich Clown_in mit dem Anthropologen Graham. Mit der Poststrukturalistin Butler wird die Entstehung der Queer Theory aufgezeigt. Halberstam beschreibt queere Narrative und deren Methoden. Die Verbündeten in eine transgressive Zukunft werden in der mythologischen Gestalt des Tricksters und in Haraway's Cyborg gefunden. Als Clownslogiken werden beispielhaft das Scheitern und das Spiel erläutert. Abschließend werden die persönlichen Charaktere der Clown_in vorgestellt und mit den vorher genannten Konzepten in Verbindung gebracht.

Dies ist ein autobiographisches clowneskes Essay. Damit soll das allgemeine Verständnis von Clownerie in andere Bahnen geleitet werden. Es ist das gedankliche Experiment ein_e queere_n Clown_in mit ihren Verbündeten zu denken und damit aufzubrechen in eine Zeit der Transgression, der Überschreitung, der Verwischung von Grenzen und Kategorien.

2. Der Clown

„Sie sehen [...], dass unser Stand nicht von gestern ist und dass auch wir unsere Geschichte haben - oder wenigstens unsere Geschichten.“

Walter Benjamin (1935) (vgl. Bittermann/ Felderer 2014: 21)

Dieses Kapitel setzt sich mit der Historiographie der Clownsfigur auseinander. Die hegemoniale Geschichtsschreibung stellt nur wenig Wissen über die Figur des Clowns zur Verfügung. Da der Clown als universelle Figur jedoch in jeder Epoche und Kultur auftaucht, wird dieses disqualifizierte Wissen hier in den Mittelpunkt gerückt.

Der Clown ist eine tragikomische Kunstfigur und zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Erscheinung und ein komisches Verhalten aus. Er dient laut dem Theaterwissenschaftler Richard Weihe als Oberbegriff für eine Vielzahl von komischen Figuren und sozialen Funktionen aus verschiedenen historischen und kulturellen Zusammenhängen (vgl. Weihe 2016: 265). Im 19. Jahrhundert erscheint der Clown als Schauspieler in Shakespeare's Hamlet im englischen Theater. Im Kontext des traditionellen Zirkus bildet sich die Typologie des Dummen Augusts als Clownsfigur heraus. Bis heute prägt dieser August das alltagspopuläre Bild des Clowns. Der Clown hat unter anderem Analogien zur Commedia dell'arte, die sich laut dem Theaterwissenschaftler Demi Quadri zur Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien als Abgrenzung zur Commedia erutiva, der Gelehrtenkomödie entwickelte (vgl. Quadri 2016: 147). In der Commedia dell'arte traten auch Frauen auf, vorher war die Schauspielkunst nur Männern vorbehalten (vgl. ebd.: 147f.). Laut Quadri werden die Figuren der Dienenden in der Commedia dell'arte oft in der Nähe des Clowns platziert. Quadri beschreibt ihre Gemeinsamkeit zum Clown durch die Ansiedlung in der Populärkultur und den Körper als ihr wesentliches Ausdrucksmittel (vgl. ebd.: 147). Heutzutage eröffnet sich ein neues Wirkungsfeld des Clowns im humanitären Einsatz unter anderem in Krankenhäusern und Krisengebieten.

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts zeigt sich ein ansteigendes wissenschaftliches Interesse an der Geschichtsschreibung des Clowns. Die verwendete Literatur von Theaterwissenschaftler_innen über den Clown sowie eigene Veröffentlichungen von Clowns sind hauptsächlich in den letzten Jahren entstanden (Bartels 2010, Bassi 2016, Bouissac 2016, Peacock 2009, Peter 2013, Weihe 2016). Die herangezogene Literatur liegt überwiegend im Bereich der Theaterwissenschaften und der Zirkushistorie. Zur Analyse der Geschlechtlichkeiten des Clowns folgt eine Auseinandersetzung mit Gender Studies, Masculinity Studies und Queer Theory.

2.1. Ausblick

Der Begriff Clown stammt ursprünglich aus dem anglophonen Sprachraum. In „Den Clown definieren“ wird deshalb die Definition aus dem Oxford English Dictionary (OED) zitiert und mit dem Theaterwissenschaftler Richard Weihe interpretiert. Er erklärt den Wandel des Auftrittsortes des Clowns vom englischen Theater des 19. Jh. in den traditionellen Zirkus und den Einzug des Clowns in die Populärkultur. Der ambivalente Charakter des Clowns und die dem Begriff inliegende Sozialgeschichte als migrierender Landarbeiter werden weiter mit Weihe und dem Semiotiker und Clownwissenschaftler Paul Bouissac beschrieben.

Der bekannte Clown trägt eine rote Nase, ist stark geschminkt und übertrieben bunt kostümiert. In „Das visuelle Erscheinungsbild des Clowns“ wird näher auf die Bedeutung der Kostümierung und des Schminkens eingegangen und deren Verweis auf die Unterschicht. Zudem wird abschließend die Frage geklärt, was es braucht, um einen Clown zu erkennen.

Der traditionelle Auftrittsort des populären Clowns ist der Zirkus. In „Von der Marginalisierung des Zirkus hin zum Clownswissen“ wird mit der Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter die Marginalisierung des Zirkus anhand der hegemonialen Geschichtsschreibung aufgezeigt. Die Mechanismen der Selektion von Wissen beschreiben die kritische Museumsforscherin

Nora Sternfeld anhand des Philosophen Michel Foucault, der als einer der Hauptvertreter des Poststrukturalismus gilt. Im Weiteren wird ein Bezug zum Ausschluss von Clownswissen hergestellt.

Der soziale Status des Clowns wird in „Der Dumme August und sein sozialer Status“ auf sein Verhalten in Interaktion mit Anderen (Antagonist oder Objekt) erläutert. Hier kommen Bouissac, der Clownlehrer Bartels und die Theaterwissenschaftlerin Louise Peacock zu Wort. Diese clowneske Technik um den Status arbeitet stark mit Polarisierung und der Disqualifizierung des Dummen Augusts. Des Weiteren wird das Umfeld des Dummen Augusts beleuchtet, weitere Kategorien von Unterdrückung mit der Literaturwissenschaftlerin bell hooks erarbeitet und innerhalb der Historiographie des traditionellen Zirkus aufgezeigt. Um den sozialen Status zu verdeutlichen wird abschließend auf das Fallen als körperliche Schwerstarbeit eingegangen.

Zuletzt wird in „der Clown und seine Männlichkeiten“ der Clown auf die hegemoniale Männlichkeit untersucht. Denn in der Historiographie ist fast ausschließlich von männlichen Clowns die Rede. Weibliche Protagonistinnen sind kaum bekannt. Mit Hilfe der Gender Studies und Masculinity Studies wird ein Blick auf das Skript des männlichen Clowns geworfen. Hier wird untersucht, welche Männlichkeiten der Clown als Rolle ausfüllt.

2.2. Den Clown definieren

In diesem Kapitel wird der Begriff „Clown“ definiert und seine Herkunft bestimmt. Viele historiographisch orientierte Arbeiten verwenden Definitionen aus Lexika um soden konventionalisierten Formen ihres Untersuchungsgegenstands nachzugehen. Lexika bestehen aus normativ gewordenen hegemonialen Einträgen. Dort zeigen sich am deutlichsten die konventionellen Definitionen. Um in die Auseinandersetzung mit der hegemonialen Geschichtsschreibung des Clowns einzusteigen, werden nun Lexika zitiert und interpretiert. Das Wort Clown stammt aus dem anglophonen Sprachraum und wird deshalb

aus dem OED zitiert und interpretiert. Weihe verortet nun zunächst der Auftrittsort des Clowns historisch im englischen Theater belegt und seinen Ausschluss aus dem Theater. In der deutschen Definition wird der Clown gänzlich dem Zirkus und Varieté zugeschrieben.

„Definition of clown in english: 1. A comic entertainer, especially one in a circus, wearing a traditional costume and exaggerated make-up: ‘a circus clown’ 2. archaic An unsophisticated country person; a rustic.“ (vgl. OED 2017, Clown)

Als Erstes definiert der OED den Clown als witzigen Entertainer, der vor allem im Zirkus mit traditionellem Kostüm und übertriebener Schminke agiert. Als Zweites verweist der OED auf dessen ursprüngliche Bedeutung ab der Mitte des 16. Jahrhunderts hin. Der Clown wurde als abfällige Bezeichnung der städtischen Bevölkerung gegenüber den Zugewanderten vom Dorf verwendet, die sich in den Augen des Bürgertums dörfisch und rüpelhaft verhielten. Im Weiteren folgt mit Weihe die genauere Bearbeitung der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Clown.

Weihe zeigt mit Hilfe der Übersetzung des Dramas Hamlet Prince of Denmark von Shakespeare auf, wie der Clown aus dem Theater verschwand (vgl. Weihe 2016: 9). Im Drama erscheinen im Personenverzeichnis der englischen Ausgabe First Clown und Second Clown. Laut Weihe sind sie lebendig auf der Bühne, aber haben die Übersetzung in die deutsche Sprache nicht überlebt. In der klassisch-deutschen Hamlet-Übersetzung von Schlegel/Tieck (1831) tauchen im Personenverzeichnis statt den „Clowns“ „Totengräber“ auf (vgl. ebd.: 10). Somit beziehen sich die Übersetzer auf die Funktion innerhalb des Stücks und nicht auf die Funktion der Clowns innerhalb des Theaters. Weihe bezeichnet die Übersetzung von „Clowns“ mit „Totengräbern“ als sinnentstellend und als Beweis dafür, dass das Wort Clown in der deutschen Sprache zu dieser Zeit noch nicht verfügbar war. Laut Weihe wird damit die Funktion des Clowns, die Menschen im Theater zum Lachen zu bringen, sinnbildlich zu Grabe getragen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts erhält dann laut Weihe das Wort Clown Einzug

in die deutsche Sprache, nur nicht mehr im Kontext des Theaters, sondern im Zirkus. Als Zirkusclown folgt zu dieser Zeit der Einzug des Begriffs Clown in viele europäische Sprachen (vgl. ebd.:10). So weist der Duden in seiner Definition nicht mehr auf den Clown im Kontext des Theaters hin.

„Spaßmacher im Zirkus, Varieté. Beispiele: ein stark geschminkter Clown, (abwertend) den Clownspielen (sich albern aufzuführen). Wendungen, Redensarten, Sprichwörter: einen Clown/Kasper gefrühstückt haben (salopp: albern sein; besonders witzig sein wollen)“ (vgl. Duden 2017: Clown)

Im Duden wird der Clown nur noch dem Zirkus zugehörig definiert. Auch garantiert der Spaßmacher Humor und Komik. Weitere Bedeutungen: den Clown spielen, also sich albern verhalten oder einen Clown/Kasper gefrühstückt haben, als saloppe Redewendung dafür, albern oder besonders witzig sein zu wollen. Damit wird dieser Figur ebenso unpassende Albernheit, Unberechenbarkeit, Tölpelhaftigkeit und Unwissenheit zugeschrieben.

Auch Weihe stellt fest, dass dem Clown ganz unterschiedliche Eigenschaften zugesprochen werden: „einer, der vom Land kommt, einer, der schlecht erzogen ist, ungebildet und unhöflich ist, einer, der lustig und witzig ist, einer, der als Unterhalter am Hof arbeitet und sowie eine Figur im Theater“ (vgl. Weihe 2016: 11).

Auch die Bedeutung des rustic: einer rustikalen Person vom Land, einem neuen sozialen Typus, zeigt Weihe auf. Er zitiert aus Jon Davison's „Clown. Readings in Theatre Practice“, um aufzuzeigen, dass im Elisabethanischen Zeitalter Zugewanderte vom Land clown sind, da sie mit den Lebensgewohnheiten und Verhaltensweisen in der Hauptstadt London nicht vertraut sind (vgl. Davison 2013: 24). Aus Sicht der städtischen Bevölkerung wirkt eine solche Person lächerlich und wird der Unterschicht zugeordnet. Laut Weihe entwickelt sich der Clowns-begriff als Gegenpol zu einem Diskurs, der die vornehme Herkunft (gentility) belegt (vgl. Weihe 2016: 12). So ist der Clown der negative Kontrast zu Urbanität und sozialem Status. Diese Sozialgeschichte wohnt diesem Begriff inne (vgl. ebd.:12).

Es ist zu erkennen, dass der Clown eine ambivalente Figur ist. Ihn werden sowohl positive als auch negative Eigenschaften zugeordnet. Der Begriff „Clown“ wurde zunächst im Englischen verwendet und fand erst später Einzug in andere europäische Sprachen. Im Englischen entwickelte sich der Begriff „clown“ als Beleidigung für migrierende Landarbeiter und als Abgrenzung zur städtischen Bevölkerung. So wurde „clown“ genutzt, um die Klassendifferenz aufzuzeigen. Auf der anderen Seite wird der Begriff als Bezeichnung für einen lustigen Entertainer genutzt. Im Deutschen wird der Begriff für humorvolle Personen verwendet. Gleichzeitig zeigen Redewendungen auf, dass Personen, die als Clowns bezeichnet werden, nicht ernst genommen werden, weil sie sich tollpatschig und dumm verhalten. Verhaltensweisen außerhalb der Norm werden auch hier als dem Clown innewohnend definiert. Das nächste Kapitel widmet sich den visuellen Erkennungsmerkmalen des stereotypen Clowns.

2.3. Das visuelle Erscheinungsbild des Clowns

Das klassische Bild des Clowns ist weit verbreitet. Deshalb widmet sich dieser Abschnitt der visuellen Erscheinung des Zirkusclowns. Zunächst wird das klassisch geschminkte Clownsgesicht aus dem Video „Clown Face“ (1971) des Designer- und Architektenpaar Ray und Charles Eames gezeigt. Der Clownstheaterlehrer, Schauspieler und Autor Dieter Bartels wird aus seinem Buch „Das Clownstheater 1x1. Zehn große Schritte Richtung Schauspiel und Komik“ zum Dummen August zitiert. Der politische Clown Leo Bassi gibt Aufschluss über den Ursprung der Kostümierung des Dummen Augusts. Anschließend folgt in einem autobiografischen Exkurs meine kindliche Vorstellung eines Clowns, die sich im Weiteren damit auseinandersetzt, was es braucht, damit ein Clown als Clown erkannt wird.



Abbildung 1: Eames 1971: Still aus Clownface

In dem dokumentarischen Video „Clown Face“ von Ray und Charles Eames (1971) zeigen Zirkusclowns fast 20 Minuten lang ihre Gesichter. Das Lehrmaterial im Videoformat wurde für das Clown College im Auftrag von dem Zirkusunternehmen Ringling Bros. and Barnum & Bailey gedreht (vgl. Meixner 2012). Ray und Charles Eames begeisterten sich laut Meixner für das Clowneske und wurden beauftragt, um mit dem Video die zukünftigen Clowns in die klassische Schminkschule einzuführen (vgl. ebd.). Weiter schreibt sie, dass das Video die Grenzen des Schulfilms überschreitet und einen Diskurs über Symmetrie, Transformation und Verhüllung eröffnet. In dem Video wird der Einblick hinter die Kulissen der Zirkusmanege gewährt. Zunächst ist eine leere Arena zu sehen, dann ein Schnitt hin zu einem Koffer mit Kostümen. Wir sehen einem Mann dabei zu, wie er Sachen umschichtet, große Schuhe aus dem Koffer holt. Dann wird ein Spiegel aufgehängt und er beginnt mit der Prozedur des Schminkens. Bei diesem Ritual der Transformation schauen wir ihm acht Minuten zu. Auf der Tonebene hören wir Orchestermusik, Klatschen sowie Stimmen des Publikums. Dann schauen wir weiteren Protagonisten bei der Verwandlung zu. Das Schminken und Kostüm anlegen wird hier innerhalb des Zirkuszelt dokumentiert. Das Auftragen der Schminke für das Clowneske Gesicht scheint ausschlaggebend für diese Zirkusclowns. In dem Video wird die clowneske Technik der Wiederholung verwendet, der eine Komik innewohnt. In diesem Fall ist es die Wiederholung des Schminkprozesses. Auffällig ist die Absenz von weiblichen Clowns in dieser Dokumentation.

In dem beschriebenen Video wird vor allem das stereotype Gesicht des Zirkusclowns aufgezeigt. Es sind verwandelte Männer, die entsprechend geschminkt sind und eine rote Nase tragen. Die visuelle Erscheinung erstreckt sich auch auf die Kleidung. Laut Bartels ist es das Bild vom Dummen August, das heute viele Menschen vor sich haben, wenn sie sich einen Clown vorstellen: Nicht passende Kleidung und übergroße Schuhe, sowie die rote Nase (vgl. Bartels 2010: 161). Das bunte, übergroße Kostüm des Clowns mit der roten Nase weist auf die Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse hin. Dies erklärt Bassi aus den Erzählungen seines Großvaters: „Weil das die Kleider waren, die die Armen zum

Anziehen hatten. [...] Naja, manchmal geben dir die reichen Leute irgendein Kleidungsstück. Deshalb haben die armen Leute zusammengewürfelte Kleider in allen möglichen Farben und zu große Schuhe. Und dann ertrugen sie das demütigende Gefühl, in zu großen Schuhen und mit verschiedenfarbigen Kleidern auf die Straße zu gehen und durch die Blicke der Passanten ständig an die eigene Armut erinnert zu werden. Also, was tut dann der Clown? Er zieht noch größere Schuhe und noch buntere Kleidung an und ist stolz darauf. Und dadurch ermöglicht er auch dem Publikum, stolz zu sein trotz der Armut.“ Weiter folgt die Ausführung zu der roten Nase: „Die rote Nase hat ein Betrunkener. Die Leute betranken sich die ganze Zeit - die Unterschicht, die Arbeiter. [...] Deshalb setzt sich der Clown eine rote Nase auf, um auf der Seite der Betrunkenen zu stehen, um auf der Seite der Armen zu stehen; auf der Seite der Leute, die sich schlecht fühlten, denen es nicht gut ging, und er machte sie damit stolz (vgl. Bassi in Weihe 2016: 43f).“ Im folgenden autobiographischen Exkurs I wird meine kindliche visuelle Vorstellung des Clowns beschrieben.

Autobiographischer Exkurs I - Kindliche Vorstellung eines Clowns

Ich kannte selbst nur männliche Clowns bevor die Clownerie Bestandteil meiner künstlerischen Praxis wurde. Meine erste Beschäftigung mit dem Thema Clown finde ich auf einer Kassette vom 21.1.1988. Mein Vater Kalle nimmt mit dem Mikrofon auf, wie er mit seiner Tochter Lisa ein Bilderbuch anschaut. Wir schauen uns gerade die Seite an, wo die roten Sachen abgebildet sind.

Lisa: „Und das?“

Kalle: „Das ist ein Ball.“

Lisa: „Und das?“

Kalle: „Und das ist auch noch alles rot. Und guck mal hier ist der ...“

Lisa: „Clown.“

Kalle: „Nein, ein Kasper ist das.“

Lisa: „Clown“.

Kalle: „Ein Kasper.“

Lisa: „Ein Clooohoown!“

Kalle: „Na, dann ist es ein Clown.“

Ich bingerademaLzweieinhalbJahrenaltundhabeanscheinendbereitseineklare VorstellungvoneinemClown.Erstspäterversteheich,dassClownskeinenZirkus, keineSchminkeundkeintypischesKostümbrauchenunderkenneunteranderem in Charlie Chaplin einen Clown wieder.

Mit diesem Kapitel wurden das stereotype Aussehen und die visuellen Erkennungsmerkmale des Clowns beschrieben. Abschließend soll die Fragestellung geklärt werden, ob der Clown visuell erkennbar bleibt, auch wenn einige der obengenannten Merkmale fehlen. Laut Weihe ist die rote Nase zum universellen Erkennungsmerkmal und Symbol für den Clown geworden (vgl. Weihe 2016: 265). Doch er beschreibt am Beispiel von Charlie Chaplins Tramp, wie beispielsweise der zweifingerbreite Oberlippenbart als Ersatz für die rote Nase funktioniert. Die rote Nase und der stilisierte Bart funktionieren beide wie eine Maske. Laut Weihe ersetzen sie einen natürlichen Teil des Gesichts durch einen künstlichen Teil. Der Clown verkleidet sich nicht wie eine Person zu Karneval. Der Clown kleidet sich bewusst anders. Dies passiert durch ungewohnte Stilkombinationen oder die andere Nutzung von Kleidungsstücken. Somit sind Clowns durch ihre wie auch immer geartete Kostümierung erkennbar (vgl. ebd.: 265). Der Clown muss also nicht alle genannten Merkmale in seinem Kostümaufweisen. Einige Merkmale können auch ersetzt werden beziehungsweise fehlen.

In „Den Clown definieren“ wurde bereits auf einen Zusammenhang zwischen der Herkunft des Begriffs Clown und der Bezeichnung für migrierende Landarbeiter verwiesen. Somit besteht ein direkter Bezug des Clowns zur unteren sozialen Schicht. In diesem Kapitel wurde herausgearbeitet, dass auch die Kostümierung des Clowns auf niedrigen sozialen Status verweist. Der Clown kann damit als marginalisiert bezeichnet werden. Er wird unterschätzt und ausge-

lacht. Im nächsten Kapitel wird nun der traditionelle Auftrittsort des Clowns, der Zirkus, ebenfalls als marginalisierter Ort betrachtet, indem er historisch und gesellschaftlich genauer beleuchtet wird.

2.4. Von der Marginalisierung des Zirkus hin zum Clownswissen

Die Theaterwissenschaftlerin Birgit Peter deckt den traditionellen Zirkus als marginalisierten Ort auf. Dies bedeutet, dass der traditionelle Zirkus von der Hochkultur ausgeschlossen wurde. Mit der kritischen Museumsforscherin Nora Sternfeld und dem poststrukturalistischen Philosophen Michel Foucault wird der Begriff der Epistemologie eingeführt und verschiedene Wissensarten genauer beschrieben. Anschließend wird mit der Wissenschaftstheoretikerin Simone Ammon ein Wandel innerhalb der Wissenssysteme seit den 70ern beleuchtet. Da die Clownerie Teil der artistischen Zirkuskünste ist und somit als ein fester Bestandteil des Zirkus betrachtet werden kann, folgen Rückschlüsse auf das marginalisierte Wissen über Clowns (Clownswissen).

Ohne Clown kein Zirkus ist laut Peter eine vielfache Einleitung zu Zirkusgeschichten (vgl. Peter 2013: 267). Der stereotype Auftrittsort des Clowns ist der traditionelle Zirkus. Diese Art von Zirkus hatte ihre Blüte im 19. Jahrhundert und grenzt sich unter anderem durch eine runde Manege meist im Zirkuszelt und die Tierdressur vom zeitgenössischen Zirkus ab. Heutzutage ist der traditionelle Zirkus fast nicht mehr existent.

Peter spricht in ihrer Dissertation über die Historiographie und Marginalisierung des traditionellen Zirkus. Dieser war im 19. Jahrhundert omnipräsent (vgl. Peter 2013: 5). In den Metropolen London, Paris, Wien und St. Petersburg wurden von Kunstreitertruppen feststehende Zirkusgebäude erbaut, deren prunkvolles Antlitz dem Bürgertum und der Aristokratie imponierten (vgl. ebd.: 5). Peter beschreibt, wie die Zirkusvorstellungen viele der bis dahin als „Jahrmarktskünste“ scheinbar angesehenen Praxen integrierten. Die Institution Zirkus schuf einen Sammlungsort für die Produktionen

der Fahrenden und einen repräsentativen Rahmen für die künstlerische Praxis. Weiter schreibt sie, dass „alte“ Gaukeleien in „neue“ künstlerische Sparten transformiert wurden. Die zuvor meist geächteten und verpönten „Fahrenden“ bildeten sich dadurch einen neuen bürgerlichen Berufsstand, den der „Künstler“. Die im Theater auftretenden Schauspieler_innen nahmen dies als Konkurrenzsituation und Bedrohung wahr. Dies zog diverse Polemiken gegen Zirkus und künstlerische Praxen nach sich (vgl. ebd.: 5).

Weiter bezeichnet Peter den Zirkus als einen „blinden Fleck“ in der deutschsprachigen Theatergeschichtsschreibung (vgl. Peter 2013: 5). Sie beschreibt, dass die Omnipräsenz von traditionellem Zirkus im 19. Jahrhundert und die Lücke an wissenschaftlicher Darstellung in einem krassen Widerspruch zueinander stehen. Laut Peter hat der Zirkus immer wieder versucht, als Kunst anerkannt zu werden, und damit als Ausdrucksform Berechtigung zu erlangen (vgl. ebd.: 8). Peter zeigt auf, dass im späten 19. Jahrhunderts parallel zur Entwicklung der Nationaltheaterdiskurse, die das Kunsttheater fixieren, Zirkushistoriographen die künstlerischen Praktiken als Kunst auszuweisen versuchen. Künstlerische Künste waren zu diesem Zeitpunkt „integraler Bestandteil metropolitane Vergnügungskultur“ (vgl. ebd.: 20) und wurden durch die Grenzüberschreitungen auf mehreren Ebenen definiert. Es wurde versucht, eine gesellschaftliche Legitimation für die Zirkuskunst herzustellen, auch um die Berechtigung zu erhalten, darüber zu schreiben. Doch begann durch eine Verengung des Kunsttheaterbegriffs der institutionelle und diskursive Ausschluss der Kunst aus der Hochkultur (vgl. ebd.: 8).

Damit belegt Peter eine lange Geschichte der Marginalisierung der Zirkuskünste und auch der Geschichtsschreibung um den Clown. Das Clownswissen war nicht anerkannt genug, um in den hegemonialen Kanon der Geschichtsschreibung aufgenommen zu werden. Wissenschaftshistorisch beschäftigt sich die Epistemologie als Lehre vom Wissen damit, welches Wissen in den Kanon der Geschichtsschreibung aufgenommen wird und welches Wissen marginalisiert und damit in Vergessenheit gerät. Diese Marginalisierung lässt sich mit dem

Begriff des disqualifizierten Wissens beschreiben, mit dem Sternfeld in ihrem Aufsatz „Aufstand der unterworfenen Wissensarten - Museale Gegen Erzählungen“ arbeitet. Sie beschreibt darin das hegemoniale Wissen als „die scheinbar eindeutige, objektive, neutrale und universale Wahrheit der westlichen Wissensinstitutionen“ (vgl. Sternfeld 2009: 31). Hegemonie bedeutet laut Duden Vormachtstellung oder Dominanz (vgl. Duden 2018). Hegemoniales Wissen dient laut Sternfeld dazu, Identität zu erzeugen und gleichzeitig das Bild des/der „Fremden“ zu produzieren. In dem Prozess der hegemonialen Geschichtsschreibung wird somit vieles, was geschehen ist, was gewusst wurde und was gewusst werden kann, vergessen gemacht (vgl. ebd.: 30). Disqualifiziertes Wissen bezeichnet Foucault das Wissen, das unzureichend für die Aufnahme im Kanon der Geschichtsschreibung bewertet wurde (vgl. ebd.: 30). Ohne die Kanonisierung wird dieses Wissen nicht repräsentiert, es gerät in Vergessenheit und stellt das „Andere“, das „Fremde“ dar. Im Gegensatz zum hegemonialen Wissen unterteilt Sternfeld das unterworfenen Wissen in zwei verschiedene Wissensarten. Zum Einen sind es historische Inhalte, die verschüttet oder verschleiert wurden und von dem wir dementsprechend nichts wissen. Zum Anderen ist es das Wissen, das als „nicht-begriffliches, lokales, unzureichend ausgearbeitetes etc. disqualifiziert wurde“ (vgl. ebd.: 30). Zu dieser zweitgenannten Wissensart kann das Clownswissen gezählt werden. Diese Lücke in der Geschichtsschreibung ist auffällig, sobald eine Auseinandersetzung mit der Theorie der Clownerie erfolgt.

Doch seit den 1970er Jahren vollzieht sich laut der Wissenschaftstheoretikerin Simone Ammon in den Sozialwissenschaften ein Wandel hin zu einer „Vielfalt von Wissenssystemen“ (vgl. Ammon 2007: 59), die einen Pluralismus der Wissensarten zunehmend als selbstverständlich ansehen und die unterschiedlichen Wissensarten fördern. So erhält auch das Clownswissen als Wissen aus der Praxis und Handlungswissen Einzug in theoretische Diskurse und in die Geschichtsschreibung. Dies bestätigen in der Publikation „Heute Zirkus Morgen“ der IG Kultur Österreich auch Zirkusforschende wie Elena Kreusch und Arne Mannott. Laut dem Artikel hat der Zirkus seit den 1970ern wichtige äs-

thetische wie strukturelle Umbrüche erfahren. In der Einleitung weisen die Autor_innen auf die vermehrt theoretische Auseinandersetzung und den wissenschaftlichen Diskurs von Neuem Zirkus hin (vgl. Kreusch/ Mannott 2016: 2). Mit Peter wurde der „blinde Fleck“ der hegemonialen Geschichtsschreibung aufgedeckt. Mit Sternfeld wurde dies als disqualifiziertes Wissen beschrieben. Den beschriebenen „blinden Fleck“ weiter mit Wissen um den Clown zu füllen, ist eine weitere Motivationsquelle der vorliegenden Arbeit. Denn die Marginalisierung steht im Widerspruch zu der wichtigen Funktion, die der Clown in allen Epochen und Kulturen innerhalb der Gesellschaften einnimmt und einnimmt. Mit einer Öffnung der Wissenssysteme, zeigt sich in den letzten Jahren ein verstärktes Interesse an der Theoretisierung von Zirkus und Clown. Dies ist der Anlass, um den Clown weiter zu denken und diesem Diskurs tiefere Einblicke in die Clownerie zu eröffnen.

Wie bereits in „Die visuelle Erscheinung des Clowns“ beschrieben wurde, gibt es gesellschaftlich ein stereotypes Bild des Clowns. Auch wenn allgemein über die Begriffsherkunft in Bezug zum migrierenden Landarbeiter, die in „Den Clown definieren“ besprochen wurde, wenig Wissen vorhanden ist, so ist doch die niedrige Stellung durch seine klassische visuelle Erscheinung klar herausgearbeitet. Aus dem stereotypen Wissen über den Clown speist sich die Erwartungshaltung des Publikums. Er ist tollpatschig, hilflos und dumm. Das Publikum erwartet Missgeschicke von ihm, welche er aber doch irgendwie irgendwann auf unkonventionelle Art und Weise löst. Es wird mit ihm sympathisiert, weil er der harmlose Verlierertyp ist, der auf der Stelle tritt.

Autobiographischer Exkurs II - Mit Erwartungen spielen

Als Clown_in muss ich mir dieser Erwartungen bewusst sein und kann beispielsweise innerhalb meiner visuellen Erscheinung damit spielen. Komik, Staunen und Verwirrung entstehen unter anderem durch das Brechen der Erwartungshaltung. Dies ist eine etablierte Technik des Clownstheaters. Ich möchte ein Beispiel aus meiner eigenen Erfahrung nennen: Momentan arbeite ich an einem neuen

Clowns-Kostüm. Ich möchte meine Körpergröße größer wirken lassen. In meiner Pubertät habe ich mit meiner Größe von 1,85 m zu kämpfen gehabt. Sie hat mich verunsichert. Das Wachstum schien grenzenlos und ich hatte meinen Körper nicht mehr unter Kontrolle. Immer noch starren mich Kinder mit aufgerissenen Mündern und großen Augen an: „Warum hast du so lange Beine? Warum hast du so lange Arme? Bist Du ein Mann oder eine Frau?“

Um also mit meiner angeborenen Auffälligkeit der Körpergröße zu arbeiten, wird mit Hilfe von Kleidung der Körper visuell in die Länge gestreckt. Dabei hilft ein tiefes Dekolleté, eine Hose mit Hochwasser und nach oben stehende, kurze Haare. Schon wirkt der Körper noch größer. Ein großer, athletischer Körper wird eher als männlich gelesen. Von einem männlichen Körper werden weitere Annahmen wie stark, starr, langsam, kraftvoll, beharrt gemacht. Mit den Erwartungen, dass große Körper steife Körper sind und männlich konnotiert sind, breche ich. So trage ich gerne Ballettschühchen, die nicht nur im Kontrast zu meiner starken Beinbehaarung stehen sondern auch einem dehnbaren Körper versprechen. Das tiefe Dekolleté und die Ballettschuhe verweisen auf Weiblichkeit trotz großem Körper. Die gesamte Kleidungswahl darf meine Beweglichkeit nicht einschränken. Die Dehnbarkeit und künstlerische Leistung meines großen Körpers kann das Publikum in Staunen versetzen. Außerdem arbeite ich gern mit meiner Handlichkeit. Trotz meines großen Körpers kann ich blitzschnell ganz klein werden.

Zusammenfassend behandelt dieses Kapitel die Marginalisierung der Wissenssysteme und deren Mechanismen. Dabei wurde zunächst dargelegt, wie das Wissen um den Zirkus marginalisiert wurde und damit auch das Wissen um den Clown als integraler Bestandteil der artistischen Praxis. Gegen Ende dieses Kapitels wurde dargelegt, wie sich aus dem stereotypen Wissen über den Clown die Erwartungshaltung des Publikums generiert. Mit dem autobiographischen Exkurs II wurde ein Einblick gegeben, wie in der Praxis ein Clown mit Erwartungshaltungen umgehen kann. Bislang lag der Fokus auf der visuellen Erscheinung des Clowns. Im nächsten Abschnitt wird mit dem Dou Dummer August und seinem Partner, dem Weißclown, die soziale Funktion des Clowns durch sein Verhalten erarbeitet.

2.5. Der Dumme August und sein sozialer Status

In diesem Kapitel wird die Erfindung des Dummen Augusts im Zusammenhang mit seinem Gegenspieler, dem Weißclown, durch Boussiac beschrieben. Dieses Duo verkörpert die clowneske Technik des Status, welche laut Bartels für jede Clownsnummer wie das Salz in der Suppe ist (vgl. Bartels 2010: 161). Er erklärt folgend die Typologie des Weißclowns. Anschließend erklärt die Theaterwissenschaftlerin Louise Peacock, wie innerhalb der clownesken Technik des Statusspiels der Weißclown durch ein Objekt ersetzt werden kann. Der Hoch- und Tiefstatus wird als Dualität und der August als disqualifiziert herausgearbeitet. Mit der afro-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin bell hooks werden weitere Disqualifizierungsmechanismen erläutert und im Zusammenhang mit der Zurschaustellung von Abnormalität aufgezeigt. Abschließend wird das Fallen, die typische Bewegung des Clowns als disziplinierte körperliche Arbeit beschrieben.

Laut Boussiac wurden Dummer August und Weißclown im Kontext der sozialistischen Revolution Anfang des 20. Jahrhunderts geboren. Der traditionelle August als Rebell wird vom dominanten Weißclown schikaniert (vgl. Boussiac 2015: 42). Laut Bartels verkörpert der oberschlaue Weißclown den Hochstatus, die Herrschenden, und ist geprägt von Klarheit und Gradlinigkeit (vgl. Bartels 2010: 156). Weiter beschreibt Bartels, dass er vernünftig, sehr klug bis arrogant ist. Manchmal kann er auch autoritär, bestimmend oder gar cholerisch sein. Auch hat er eine sorgende und kümmernde Seite, um die Dienenden hörig zu machen. Denn er weiß, dass er seine Untergebenen braucht. Sein Kostüm ist edel, fein, fantasievoll und mit unzähligen Pailletten verziert. Sein Gesicht ist weiß geschminkt, daher auch sein Name Weißclown (vgl. ebd.: 162). Im Kontrast dazu wirkt der Dumme August, wie bereits oben beschrieben, dumm, naiv und ärmlich.

Der Streit zwischen Weißclown und Dummem August ist ein Statusspiel und symbolisiert den Streit zwischen Autorität und Untergebenen (vgl. Bartels 2010:

135). Mit einem Gegenspieler kann sich die komische Wirkung des Dummen Augusts leichter entfalten (vgl. ebd.: 162). Der Antagonist kann auch durch ein Objekt ersetzt werden. Das beschreibt Peacock in ihrem Buch „Serious Play. Modern Clown Performance“ anhand einer klassischen Pausenfüllnummer eines Clowns mit Ballon in der Zirkusmanege. Laut Peacock tritt dieser jedes Mal gegen den Ballon, wenn er versucht, ihn aufzuheben (vgl. Peacock 2011: 25). Der Ballon fliegt in die Luft, unerreichbar für den Clown. Sobald der Ballon auf dem Boden landet, wird die Sequenz wiederholt. Jedes Mal signalisiert der Clown laut Peacock dem Publikum durch Blicke und Gesten, dass er es dieses Mal schaffen wird. Jedes Mal scheitert er, der Ballon siegt immer wieder. Dadurch hat der Clown den Tiefstatus gegenüber dem Ballon. Zudem braucht der Clown körperliche Aktion, da er sich ohne Sprache verständlich macht. Die Szene stellt die Inkompetenz des Clowns bloß, der nicht fähig ist, einen Ballon unter Kontrolle zu haben (vgl. ebd.: 25).

Ob nun Objekt oder Subjekt als Antagonist des Augusts, beide bilden den überlegenen Gegensatz zum Dummen August. Damit wird eine Situation der Binarität geschaffen. Die zumeist hierarchisch und sich wechselseitig ausschließend gedachten Pole werden dargestellt. In diesem Fall sind es die Dualitäten wie reich - arm, schlau - dumm, mächtig - machtlos, angepasst - unnormal. Hier wird das außergewöhnliche Verhalten des Dummen Augusts als andersartig dargestellt und durch den Weißclown disqualifiziert. Der Weißclown verhöhnt die Art und Weise des Dummen Augusts, Situationen zu begegnen, weil er nicht der hegemonialen Norm folgend agiert.

Die Disqualifizierung abseits der Norm hat weitere Facetten, die nun mit der afro-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin bell hooks beschrieben werden. Im Folgenden findet ihre Theorie Anwendung auf die zur Schau Stellung von Abweichung im traditionellen Zirkus. hooks sah während ihrer Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Feminismus der 70er Jahre einen Bedarf an der begrifflichen Erweiterung der Unterdrückungsmechanismen. Sie stellte fest, dass die dringenden Bedürfnisse der meisten amerikanischen Frauen

wie ihr ökonomisches Überleben, rassistische und ethnische Diskriminierung, usw. von den führenden Feministinnen der weißen Mittelschicht nicht repräsentiert waren (vgl. hooks 2015: 21). Um die Vielzahl gesellschaftlicher Unterdrückungsmechanismen sichtbar zu machen, etablierte hooks in ihrem Buch „Feminist Theory: From Margin To Center“ (1984) die Differenzkriterien class, race und gender (vgl. hooks 2015: 14). hooks Meinung nach braucht es eine Analyse von Rassismus und seiner Funktion in einer kapitalistischen Gesellschaft, um ein vollständiges Verständnis der Klassenverhältnisse zu erreichen. Nur wenn die verschiedenen Lebensverhältnisse gesehen und gehört werden, kann laut hooks ein Kampf gegen Unterdrückung zu einer Massenbewegung werden (vgl. ebd.: 14).



Abbildung 2: Footit und Chocolat 1895

Im traditionellen Zirkus wurden unterschiedliche Klischees der Disqualifizierung bedient. Unter anderem bediente laut Boussiac ein bekanntes Dou aus der Pariser Zirkuslandschaft Anfang des 20. Jahrhunderts Foottit (Weißclown) und Chocolat (August) rassistische Vorurteile. Die lächerlichen Kapriolen eines naiven farbigen Mannes unter der Herrschaft eines weißen Manns passten perfekt in die herrschende koloniale Ideologie des französischen Publikums (vgl. Boussiac 2015: 42). Auch war die Präsentation von Abnormalität im Rahmen der Sideshows Teil des traditionellen Zirkus. Laut der Gender- und Theaterwissenschaftlerin Helma Bittermann waren diese Shows das spektakuläre Nebenprogramm, bei dem Menschen abseits der Norm öffentlich zur Schau gestellt wurden (vgl. Bittermann 2014: 77). Diese Geschichte zeigt Bittermann bis zur Antike auf: „Man führte sogenannte Kolossalmenschen, Riesen, Kleinwüchsige, bärtige Frauen, Haarmenschen, siamesische Zwillinge, Albinos, Rumpfmenschen, aber auch Tätowierte und Menschen anderer Hautfarbe - sogenannte Exoten - vor (vgl. ebd.: 77).“ So beschreibt Bittermann, dass die Sideshows vorgaben, im Interesse der Wissenschaft zu handeln, doch vor allem rassistische, sexistische und koloniale Klischees und Vorurteile bedienten. Zumindest konnte der Zirkus diesen Menschen manchmal mehr Selbstbestimmung und eine Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse bieten. Hier erzielten sie oft ein eigenes Einkommen und entflohen, wie beispielsweise die „Half lady“ Mademoiselle Gabriele, gebürtige Antonia Matt, der erdrückenden, ländlichen Vereinsamung (vgl. ebd.: 78).

Nach hooks ist der Kampf gegen Rassismus und Diskriminierung untrennbar verbunden mit dem Klassenkampf (vgl. hooks 2015: 3). Der Clown zeigt die Unveränderbarkeit der gesellschaftlichen Klassenverhältnisse auf. Denn er weiß, dass er immer nur auf der Stelle tritt und keine Aufstiegschancen hat, so sehr er sich auch abrackert. Doch erlangt er durch sein ungefährliches Handeln und seinen Tiefstatus Narrenfreiheit. Somit bietet sein Scheitern ihm gleichzeitig Schutz. Sein Mangel an Geld lässt ihn geschenkte Kleidung tragen und seine rote Nase als Indiz für die Trunkenheit ist auch ein Symbol für die Menschen, die gesellschaftlich wiederholt fallen. Das wiederholte Fallen illustriert auch die nicht vorhandene Möglichkeit des Aufstiegs.

Auch wenn es einfach aussieht, ist das Fallen als clowneske Technik kein leichtes Spiel. Es ist körperliche Schwerstarbeit. Es ist eine Kunst, den anscheinend unbeherrschten Körper zu beherrschen. Weihe nennt das Scheitern ein „eingesüßtes Fallen“ (vgl. Weihe 2016: 270). Mit Constantin van Barloewen definiert Weihe das Stolpern und auf die Nase fallen als die charakteristische Bewegung des Clowns. Weiter schreibt er, dass das Fallen höchste körperliche Geschicklichkeit erfordert und damit für ein Paradox des Clowns steht. Der Clown beherrscht seinen Körper virtuos. Er demonstriert die Kunst des Fallens beim Kontrollieren des absichtlichen Sturzes. In seinem Körperspiel vereint der Clown laut Weihe Tollpatschigkeit mit Akrobatik. Je größer die Spanne innerhalb dieser Differenz, umso größer auch die komische Wirkung (vgl. ebd.: 270). Hier zeigt sich, dass der Clown das Fallen demonstriert, jedoch dabei nie die Kontrolle über seinen Körper verliert. Zudem zeigt Peacock, dass der Clown durch sein (körperliches) Scheitern das Lachen provoziert und damit dem Publikum erlaubt, sich überlegen zu fühlen (vgl. Peacock 2009: 24).

In diesem Kapitel wurde der Antagonist vom Dummen August näher beschrieben und erklärt, wie dieser auch durch ein Objekt ersetzt werden kann. Dies wurde genutzt, um den sozialen Status des Dummen August im Kontrast zu seinem Antagonisten zu untermauern.

Des Weiteren wurden die Begriffe class, gender, race eingeführt, um die unterschiedlichen Dimensionen der Disqualifizierung zu verstehen. Abschließend wurden Bezüge vom sozialen Status des Clowns mit der clownesken Technik des Hinfallens im Zirkus hergestellt. Die Historiographie des Clowns erzählt von männlichen Clowns. Die Abwesenheit von weiblichen Körpern fällt auf. Wie sehr der Clown jedoch die traditionelle Männlichkeit repräsentiert, wird abschließend in dem folgenden Kapitel untersucht.

2.6. Der Clown und seine Männlichkeiten

Eine Absenz von weiblichen Körpern lässt sich in der hegemonialen Geschichtsschreibung der traditionellen Clownfigur erkennen. Die weibliche Clownsrolle erscheint nicht. In diesem Abschnitt wird nun der Clown mit Hilfe von Gender Studies genauer auf seine Männlichkeiten untersucht. Dabei erfolgt zunächst eine Einführung aus den Gender Studies zu sex:gender anhand von Kathy Davis, Mary Evans und Judith Lorbers „Handbook of Gender and Women Studies“. Die hegemoniale Männlichkeit wird mit dem Forscher Herbert Sussman unter Anwendung der Masculinity Studies definiert. Bei der Untersuchung der clownesken Rollen von Männlichkeit wird Andrew Grossmann mit seiner Analyse zur Asexualität des amerikanischen Stummfilmclowns zitiert und der Clown auf sein Verhalten untersucht.

In der Einleitung des „Handbook of Gender and Women Studies“ schreiben Davis/ Evans/ Lorber im Jahre 2006, dass vor 35 Jahren in der akademischen Welt, die sich um den weißen westlichen Mann drehte, die feministische Theorie radikal neu war. Nun wurde die feministische Theorie mit Gender Studies, Intersektionalität und Masculinity Studies vervollständigt (vgl. 2006: 1f.). All diese Diskurse enthalten Elemente aus den anderen Themenfeldern und ergänzen einander. Laut Davis/ Evans/ Lorber befassen sich Gender Studies in letzter Zeit umfassend mit der gesellschaftlichen Organisation und Struktur sowie deren Wissens- und Kulturproduktion in Bezug auf Gender (vgl. ebd.: 2). Die Intersektionalität, die im vorherigen Kapitel mit hooks eingeführt wurde, zeigt die Notwendigkeit der Verknüpfung von Gender mit Ethnie, Klasse, Alter, Sexualität, Beeinträchtigung und anderen Aspekten auf (vgl. DiPalma/ Ferguson 2006: 134). Die Masculinity Studies entwickelten sich parallel zur wachsenden Akzeptanz der Gender Studies und richten ihren Fokus auf die Analyse der sozial konstruierten Männlichkeiten (vgl. Davis/ Evans/ Lorber 2006: 23). Nun folgt zunächst die Begriffserklärung zu sex:gender, die für das Verständnis der Masculinity Studies grundlegend ist.

sex:gender

Laut der Professorin für Frauen- und Geschlechtergeschichte Gabriella Hauch sind sex und gender englische Begriffe für Geschlecht. sex bezeichnet die anatomische-physische Verfassung des Körpers, das körperlich-biologische Geschlecht (vgl. Hauch 2007: 492). gender definiert das sozial konstruierte Geschlecht und dessen sozial-kulturelle Handlungsspielräume (vgl. Hauch 2007: 492). Die sozialen Geschlechterdifferenzen produzieren Hierarchien, Diskriminierung und Machtpositionen. Die gedankliche Aufspaltung von sex:gender ermöglicht es, die gesellschaftlichen Rollen von Frauen und Männern aufgrund von sogenannten natürlich-biologischen verstandenen männlichen und weiblichen Eigenschaften als historisch gewachsen, sozial konstruiert und somit als veränderbar begreifbar zu machen (vgl. ebd.: 493). Zur Analyse dieser Zusammenhänge ist Gender eine nützliche Kategorie (vgl. ebd.: 492).

Wendy Cealey Harrison nennt in ihrem Artikel „The Shadow and the Substance. The Sex/Gender Debate“ diese Unterscheidung essentiell für die zweite Welle des Feminismus (vgl. Harrison 2006: 35). Sie wurde zunächst 1965 von John Money vorgeschlagen und 1968 von Robert Stoller theoretisiert (vgl. ebd. 36). Laut Harrison beschreibt Ann Oakley's erste Veröffentlichung des feministischen Konzepts von sex als natürliche Unterschiede zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlecht, die offensichtlich und unbestreitbar sind. sex wird hier dem Körper als substantiell zugeschrieben während Gedanken und Beziehungen (gender) das nicht sind. Die Idee von sex als biologischer Fachbereich wurde in letzter Zeit von feministischen Wissenschaftler_innen problematisiert. Sie kritisieren, dass sex innerhalb der Gender Studies weiterhin als selbstverständliche binäre Einteilung der Menschheit in Mann und Frau besteht (vgl. ebd.: 36).

Gendern bedeutet laut Davis/ Evans/ Lorber die Aufteilung der Menschen in zwei unterschiedliche Gruppen: „Mann“ und „Frau“ und die damit einhergehende gesellschaftliche Organisation anhand dieser zwei einander aus-

schließenden Pole (vgl. 2006: 2). Auch sie plädieren dafür, dass die binäre Spaltung individuelle Abweichungen und andere sozial konstruierte Verschiedenheiten wie ethnische Abstammung, ökonomische Klasse, Religion und sexuelle Orientierung außer Kraft gesetzt werden. In ihrer Gesamtheit bilden aber all diese Kategorien gemeinsam ein komplexes hierarchisches System aus Dominanz und Unterordnung (vgl. ebd.: 2).

Laut Peacock sind die berühmtesten Clowns der westlichen Geschichtsschreibung weiße Männer (vgl. 2009: 78). Beim genaueren Betrachten ist der Clown als männliche Figur in seiner Männlichkeit aber sehr überraschend. Laut dem Männlichkeitsforscher Herbert Sussman definiert sich die traditionelle Männlichkeit durch langetablierte Eigenschaften wie körperliche Stärke, Aggressivität, Macht durch individuelle Leistung, heterosexuelle Potenz und die Dominierung von Frauen (vgl. 2012: 153). Da der Clown all diese Attribute von hegemonialer Männlichkeit kaum erfüllt, erscheint er als Verlierer. Er ist also nicht nur innerhalb der sozialen Rangordnung an unterster Stelle, auch dem hegemonialen Männerbild genügt er nicht. Dadurch, dass der Clown diesem Männerbild nicht entspricht, wird Komik generiert. Er stellt den „Anderen“ dar, über den man lachen kann, da über den hegemonialen Stereotypen kaum gelacht werden kann.

Innerhalb der Gender Studies wurde dem Aufzeigen einer Vielzahl an Männlichkeiten innerhalb der Geschlechterrollen in den letzten dreißig Jahren große Bedeutung beigemessen. Darauf weisen Jeff Hearn und Michael S. Kimmel in ihrem Artikel „Changing Studies on Men and Masculinities“ hin (vgl. 2006: 56). Andrew Grossmann zeigt in seinem Artikel: „Why didn't you tell me that I love you. Asexuality, Polymorpheus Perversity, and the Liberation of The Cinematic Clown“ Asexualität anhand des Verhaltens und den Aktionen des vielgestaltigen amerikanischen Stummfilmkinoclowns auf. Er argumentiert, dass durch die Clownsfigur Asexualität in mannigfaltigen, sich ändernden und bildlichen Formen seit langem existiert (vgl. Grossman 2014: 41). Asexualität bezeichnet das Fehlen von sexueller At-

traktion. So schildert Grossmann, dass der Clown zwar begehrt, doch sein Begehren konzentriert sich auf Freiheit und nicht auf Fortpflanzung oder zukunftsorientierte sexuelle Beziehungen. Er hat keinen ausgeprägten Sexualdrang, sondern verhält sich geschlechtslos bis kindlich. (vgl. ebd.: 400). Er ist kindlich, aber nicht kindisch (vgl. ebd.: 402). Deshalb eignet sich der Clown nicht als Ehemann innerhalb einer heteronormativen Ordnung, da er sich zwar fortwährend wiederholt, aber sich nicht fortpflanzt. Laut Grossmann ist die Zwickmühle des Clowns, vor allem im Stummfilm, komplex und vielgestaltig. Er rebelliert so beständig gegen seine eigenen romantischen Erzählungen, sodass sogar das Publikum beginnt, sexuelle Konventionen in Frage zu stellen (vgl. ebd.: 400).

Der gedankenlose Clown kämpft auch nicht wie ein Held um Macht und Ruhm. Nach Grossmann lebt der Clown für immer im Moment und geht sehr selten als Gewinner hervor. Wie bereits im vorherigen Kapitel beschrieben, ist seine charakteristische Bewegung das Fallen. So tritt er eher auf der Stelle, als große Erfolge zu feiern.

Der traditionelle Clown performt also keine Rollen tradierter hegemonialer Männlichkeiten. In der Historiographie wird er zwar von männlichen Körpern gespielt, aber in seiner Rolle stellt er disqualifizierte Männlichkeiten dar, die nicht einem traditionellen Bild von Männlichkeit entsprechen. Auch durch seine Kostümierung schlüpft er eher in eine geschlechtslose Rolle, wie im Weiteren Weihe darlegt.

Laut Weihe sind Sexualität und Gender-Ambivalenzen beliebte Clownmotive (vgl. Weihe 2016: 270). Androgynität, Cross-Dressing, Diva- und Machoverhalten, Sexismus und Asexualität gehören in das Repertoire der clownesken Ausdrucksmittel. Dies kommt laut Weihe auch im Kostüm zum Ausdruck. Während Akrobat_innen körperbetonte Kleidung tragen, arbeiten Clowns mit der Veränderung und Transformation ihrer äußeren Gestalt. So stellen sie durch verschiedenste Formen von Maskierung und Kostümierung ihre

Kleidung und nicht ihren Körper zur Schau. Das Verhalten und der Stimmgebrauch des Augusts sind zu kindlich, um sie geschlechtlich zuzuordnen, sodass er vorpubertär und asexuell wirkt. So entsteht ein Paradox: Der Clown vereint Weiblichkeit und Männlichkeit in einer Person (vgl. ebd.: 271).

In diesem Kapitel wurde ein Einblick in die Entwicklung der feministischen Theorie hin zu neueren Forschungen zu Gender, Intersektionalität und Männlichkeiten gegeben. Die Begriffe sex:gender wurden definiert, um im Weiteren das hegemoniale Männerbild vorzustellen. Der Clown im männlichen Körper steht durch seine Asexualität, durch sein nicht vorhandenes Heldentum und seine Vereinigung von Weiblichkeit und Männlichkeit dazu im Kontrast. So verweist der Clown auf eine lange Tradition der Untergrabung der hegemonialen Ordnung. Im nächsten Kapitel wird nun der Fokus auf Frau Clown in ihrer Entstehung, ihrer Kostümierung und ihren Spieltechniken gelegt.

3. Frau Clown

Frau Clown ist wie ihr Kollege Herr Clown nicht von edlem Geschlecht. sondern beruft sich ebenfalls auf ihre Zugehörigkeit zu Bauern und Proletariat. So wird sie nicht als Clowns dame bezeichnet, sondern heißt eben Frau Clown. Frau Clown wird hier unter Berücksichtigung von theaterwissenschaftlichen und feministischen Quellen erarbeitet. In diesem Kapitel finden Frau Clown Gardi Hutter und Annie Fratellini Erwähnung, ebenso der Clown und Wissenschaftler Jon Davison und der Theaterwissenschaftler Richard Weihe. Die Kulturwissenschaftlerin und Zirkusartistin Magali Sizorn spricht über den Wandel des Zirkus hin zu einer etablierten Kunstform. Die aktuellen Entwicklungen von zeitgenössischem Zirkus werden mit der Initiative Neuer Zirkus, der IG Kultur und der Förderung des Bundeskanzleramts besprochen. Theatergeschichtlich wird Peter zu weiteren blinden Flecken der hegemonialen Geschichtsschreibung zitiert. Mit den Theater- und Genderforscherinnen Bittermann und Felderer wird die Lebensrealität von Zirkusfrauen aufgezeigt. Zur Feministischen Theorie werden die Wissenschaftlerinnen Kathy Davis, Mary Evans und Judith Lorbers sowie Susanne Schröters zitiert. Weiter werden die feministischen Theoretikerinnen Helene Cixous, Gayatri Chakravorty Spivak und Audre Lorde diskutiert.

Der Duden definiert den Begriff der Clownin als „weibliche Form zu Clown“ (Duden 2017: Clownin). Auf der Homepage des internationalen Clownfrauenfestivals „Clownin“ werden weitere Informationen zu Frau Clown gegeben, die weitaus progressiver sind. Die Clownin wird dort als Clowns frau charakterisiert (theater supernova 2015: Clownin). Sie wird als rare Spezie bezeichnet, der lange Zeit die Definitionsmacht der Komik enthalten blieb. Weiter ist dort zu lesen, dass Frau Clown ihre Komik selbst definiert, künstlerisch die Absurdität der Zusammenhänge aufzeigt und hierarchische Strukturen infrage stellt. Dabei verwendet sie als Ausdrucksmittel den subversiven Blick, die kritische Distanz zu sich und zu Anderen, den philosophischen Tiefgang und die spielerische Leichtigkeit (vgl. ebd.) In der Definition des Clownfrauenfestivals wird Frau Clown als selbstbestimmtes Subjekt aufgefasst.

Um die Entwicklung der Frau Clown darzustellen, ist ein Blick zurück in die Geschichte der komischen Frau auf der Bühne sinnvoll, der diesen Prozess in einen historischen Kontext setzt. Laut Hutter waren komische Frauen lange Zeit eine Seltenheit auf der Bühne. Erste Frauen in Komödien finden sich beispielsweise seit dem 16. Jahrhundert im Rahmen der Commedia dell'arte. Als weibliche Figur ist laut der Clownsfrau Gardi Hutter die Rolle der Colombina aus Klasse der Zanni, der bäuerlichen Schicht, frech, hübsch und brilliant. Doch als groteskkomische Figur zählt sie Hutters Definition nach nicht (Hutter 2016: 99). So widmet sich das folgende Kapitel dem Erforschen der groteskkomischen Frau.

3.1. Ausblick

Das Kapitel „Entstehung der Frau Clown“ beschäftigt sich mit der Entwicklung der Frau Clown im weiblichen Körper. Das Fehlen von komischen Rollen wird mit Hutter beschrieben. Frau Clown wird am Beispiel von Hutter im deutschsprachigen Raum verortet und in einen Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Umbrüchen der 70er Jahre und der zweiten Welle des Feminismus gestellt. Als zweites Beispiel folgt Annie Fratellini, die 1970 erstmals als Dummer August die Bühne betritt. Die zweite Welle des Feminismus wird mit Davis/ Evans/ Lorbers und Schröter erarbeitet.

Das Kapitel „Die Repräsentation der Frau im Zirkus und ihr politisches Engagement“ beschäftigt sich mit dem emanzipatorischen Potential der Zirkusfrauen im traditionellen Zirkus. Peter deckt Frau Clown als weiteren blinden Fleck der Geschichtsschreibung auf. Bittermann und Felderer werden zu den Lebensrealitäten der Zirkusfrauen im traditionellen Zirkus und deren politischem Engagement zitiert.

Der Wandel des Auftrittsorts für den Clown wird im Kapitel „Zeitgenössischer Zirkus“ mit Weihe beschrieben. Der zeitgenössische Zirkus versucht, sich aus der Marginalisierung heraus zu entwickeln und markiert laut Sizorn den Wandel von

Nicht-Kunst zu einer Kunstform. Die aktuelle Situation von zeitgenössischem Zirkus wird mit der Initiative Neuer Zirkus und der IG Kultur kurz dargestellt.

Ausgehend von Hutters Beschreibung von der komischen Frau Clown auf der Bühne und deren subversivem Potential, wird im Kapitel „Humor als subversive Strategie“ mit Cixous Text „Das Lachen der Medusa“ Frau Clown in den Kontext der feministischen Theorie der 70er Jahre eingebettet. Cixous Lachen ist ein kollektives Ereignis, dem sich kunsthistorisch schon die Dadaisten als subversive Strategie verschrieben. Abschließend wird Ana Mendieta und den Ausschluss weiblicher Künstler_innen am etablierten Kunstmarkt der 80er vorgestellt.

Außerdem wird der Kritik an der zweiten Welle der Frauenbewegung Raum gegeben. Am Beispiel von Audre Lorde und Gayatri Chakravorty Spivak werden im Kapitel „Kritik am Essentialismus“ ihre kritischen Positionen zur Kategorie Frau vorgestellt.

3.2. Entstehung der Frau Clown

Die komische Frau, die in der spezifischen Rolle der Frau agiert, ist in der Tradition des Zirkus und Theater nicht aufzufinden. Seit den 1960ern gerät mit Unterstützung der Frauenbewegung dieses Tabu ins Wanken. Mit Davis/ Evans/ Lorber wird das Überdenken des Geschlechterverständnisses der zweiten Welle des Feminismus erklärt. Mit der zweiten Welle des Feminismus erscheinen vermehrt weibliche Akteurinnen auf der Bühne. Frau Clown emanzipiert sich. Die Erscheinung von Frau Clown wird mit der Ethnologin zu kolonialer und postkolonialer Ordnung Susanne Schröter in Zusammenhang mit der feministischen Strömung des Essentialismus gestellt. Als Beispiele von Frau Clown werden zwei Clownsfrauen präsentiert, die in den 1970ern die Bühne und das Publikum erobern. Es werden Gardi Hutter aus dem deutschsprachigen Raum und Annie Fratellini, die Tochter einer bekannten französischen Clowndynastie vorgestellt.

Laut Davis/ Evans/ Lorber wurde die Geschlechter- und Frauenforschung in der zweiten Welle des Feminismus geboren und führte zu einem Überdenken und Über/ Neu /schreiben des bis dahin für selbstverständlich genommenen Verständnis von Geschlecht und seinem Platz in der sozialen und symbolischen Welt (vgl. Davis/ Evans/ Lorber 2006: 20). Eine radikale Frauenbewegung entstand laut Schröter aus einer studentischen Protestszene Ende der 60er Jahre in Europa und den USA (vgl. Schröter 2000: 9). Weiter schreibt sie, dass diese Bewegung sich zunächst in die Diskussion zur Gesetzgebung von Schwangerschaftsbruch einmischte und bald allgemein-politische Forderungen zur Verbesserung der gesamten gesellschaftlichen Situation von Frauen formulierte. Eine wichtige theoretische Position war unter anderem die These von Simone de Beauvoir vom „deuxième sexe“, das Konzept vom Mann unterschiedlichem Wesen, der „Frau“ (vgl. ebd.: 9). Diese Differenzierung der klaren Unterscheidung zwischen Mann und Frau wird Essentialismus oder Differenzfeminismus genannt. Diese Strömung begründet ihre Theorie auf der Kategorie Frau und strebt eine Aufwertung der weiblichen Besonderheiten an (vgl. ebd.: 13). Laut Davis/ Evans/ Lorber forderte die Frauenbewegung der 60er mit dem Slogan: „Das Persönliche ist politisch“ die Unterscheidung von Politischem und Privatem heraus, die seit dem 19. Jahrhundert als Grundannahme in der westlichen Welt galt und damit die männliche und weibliche Welt trennte. Die Zurückweisung dieser Trennung forderte die Neuordnung der sozialen und intellektuellen Welt (vgl. Davis/ Evans/ Lorber 2006: 22).

Der Clown und Wissenschaftler Jon Davison beschreibt eine ansteigende Zahl an Clownfrauen zum Ende des 20. Jahrhunderts. Dies begründet er zum einen durch die Gleichberechtigung seit den 1960er Jahren. Die Emanzipation machte auch vor hegemonialen Machtstrukturen, wie beispielsweise innerhalb traditioneller Zirkusfamilien keinen Halt. Die Auswirkung dieser gesellschaftlichen Veränderung trägt dazu bei, dass die Auseinandersetzung mit Zirkus nicht mehr nur innerhalb der Zirkusfamilien stattfindet. So nennt Davison die zeitgenössische Clownerie eine persönliche Entscheidung, die allen Menschen offen steht (vgl. Davison 2013: 121). Die Frauenbewegung ermöglichte es neue

Rollenauf der Bühne auszuprobieren und das neue Selbstbewusstsein förderte und forderte die komische Frau auf der Bühne. Frau Clown hat nun das Potential ihre eigenen Geschichten zu erzählen. Sie betont in dieser Zeit unter anderem ihren weiblichen Körper und thematisiert Geschlechterrollen grotesk-komisch. Hutter entschied sich für ein rundes Kostüm, das sie selbst als dauerschwanger beschreibt. Sie findet den Kontrast interessant, der durch flinke Bewegungen in einem scheinbar hochschwangeren Körper erzeugt werden kann (vgl. Hutter 2016: 96). Weiter löste sie für ihr Kostüm die damals aktuelle Diskussion um Hose oder Rock durch das Tragen von beiden Kleidungsstücken (vgl. ebd.: 98). Thematisch erzählt ihr erstes Clownsstück aus dem Jahre 1981 von der Heldin Jeanne D'Arc. Die Heiligen irren sich in der Adresse und landen ungewollt bei Hanna, der Wäscherin. Diese ist zu dick, um in die Rüstung zu passen und zu dumm, um zu verstehen, in welchen Kampf sie ziehen soll. So träumt sie von großen Heldentaten, während der Riesenhaufen dreckiger Wäsche, der den Bühnenraum füllt, ihr sichtbarer Gegner ist (vgl. ebd.: 97).

„Clowns sind einfach. Es ist einfach, kompliziert zu sein - aber kompliziert, einfach zu sein. Clowns wissen gar nicht, dass sie ein Problem haben. Hanna hat weder Komplexe noch Selbstzweifel. Sie ist nicht dick - der Spiegel ist zu klein.“
Gardi Hutter

Als Hutter sich in den 1970er-Jahren ihres komischen Talents bewusst wurde, fand sie keine spannenden Frauenrollen mit komischem Potenzial (vgl. Hutter 2016: 95). Die Rollen für junge Frauen waren und sind meist auf „Die Naive“ oder „Die Liebhaberin“ beschränkt. Doch laut Hutter entwickelt sich ein komisches Gespür nicht durch Lesen, sondern nur durch Spielen (vgl. ebd.: 95). So spielte sie weiter und entwickelte innerhalb von drei Jahren ihre Rolle, der optisch dauernd schwangeren Hanna. Zeitgleich fand auch auf gesellschaftlicher Ebene die Suche nach neuen Geschlechterrollen statt.

„Der schnelle Erfolg war auch Resultat der damaligen Situation: Die komische Frau war überfällig. Das gesellschaftliche Suchen nach neuen Frauenidentitä-

ten stagnierte schon in ideologischen Grabenkämpfen. Als Hanna komisch, frech, saftig und böse hierin platzte, hatte sie sowohl die Frauen als auch die Männer sofort auf ihrer Seite. Sie traf den Zeitgeist. Presse, Radio und Fernsehen stürzten sich auf die Neuheit - und die Rarität.“ (Hutter 2016: 98)



Abbildung 3: Gardi Hutter: Die Wäscherin

Annie Fratellini ist eine weitere Frau, die ab 1970 im Zirkus auftritt. Sie gilt als erste Frau, die in Frankreich die Rolle des Dummen August spielte (vgl. Encyclopedia Britannica 2018: Annie Fratellini). Laut Circopedia stammt sie aus der bekannten Clowndynastie Fratellini und wurde auf Zirkustour 1932 in Algerien geboren (vgl. Circopedia 2018: Annie Fratellini). Obwohl sie in diese privilegierte Position innerhalb einer Clownsfamilie geboren wurde, schloß sie die männlich dominierte Clowswelt laut Davison zunächst aus (vgl. Davison 2013: 126). Er zitiert Fratellini: „Mein Vater nahm mich jeden Dienstag zum Medrano's mit. Er pflegte zu sagen, wie schade, dass du kein Junge geworden bist, sonst könntest du Clown werden.“ So widmete sie sich höheren Künsten wie dem Schauspiel und Gesang. Als sie Pierre Etaix kennenlernt, überzeugt dieser sie von ihrem komischen Talent. Ab 1970 treten sie im Cirque Pinder als Dummer August (Annie Fratellini) und Weißclown auf. Beide haben bereits einen Namen und ihre Show ist direkt erfolgreich (vgl. Circopedia 2018: Annie Fratellini).

Annie Fratellini vertritt die Meinung, dass Clowns kein Geschlecht haben (vgl. Circopedia 2018: Annie Fratellini). In ihrer Rolle als Dummer August greift Annie Fratellini wahrscheinlich deshalb weder in Kostüm noch in Inhalt stereotype Rollenbilder von Weiblichkeit auf. Vielmehr begibt sie sich in die klassische Augustrolle, die sie aus ihrer eigenen Familie kennt.

Es wurde gezeigt, wie durch die Neuverhandlung der Geschlechterrollen Frau Clown im weiblichen Körper als ein Produkt der zweiten Frauenbewegung verstanden werden kann. Der Essentialismus schuf eine klare Abgrenzung der Kategorie Frau und kämpfte für einen höheren gesellschaftlichen Status der Frau. Hutter war eine der komischen Clownsfrauen, die sich die männlich konnotierte Clownsfigur aneigneten und das Bühnenspiel mit ihren eigenen Themen besetzten. Annie Fratellini emanzipierte sich zu diesem Zeitpunkt innerhalb ihrer traditionsreichen Clownsfamilie und trat als Clown auf, obwohl sie eine Frau war.

Ein weiteres Feld der Frauenbewegung war laut Schröter die Etablierung der Frauenforschung, die von den USA aus Mitte der 70er Jahre entstand. Es kam zu einer regen Publikationstätigkeit von feministischen Forscherinnen (vgl. Schröter 2000: 10). Hier wurde unter anderem die „blinden Flecken“ der hegemonialen Geschichtsschreibung erforscht um die Frauen aus dem Schatten der Geschichtsschreibung herauszuführen (vgl. ebd.: 10). Im folgenden Kapitel werden die Schatten der Zirkushistoriographie rund um die Zirkusfrauen beleuchtet.

3.3. Die Repräsentation der Frau im Zirkus und ihr politisches Engagement

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der allgemeinen Präsenz von Frauen im Zirkus. Damit soll aufgezeigt werden, dass Frauen bereits im traditionellen Zirkus eine wichtige Rolle einnahmen, diese aber im Geschichtskanon lange Zeit kaum Erwähnung fand. Die Abwesenheit von Frau Clown wird mit der Theaterwissenschaftlerin Peter belegt. Im Weiteren wird mit den Theater- und Genderforscherinnen Bittermann und Felderer die verborgene Geschichte der Zirkusfrauen zum Anfang des 19. Jahrhunderts und deren Einfluss auf das weibliche Rollenbild beschrieben.

Peter beendet ihre Dissertation über Zirkus mit der geschichtlichen Abwesenheit von weiblichen Clowns und weist damit eine weitere Lücke in der hegemonialen Geschichtsschreibung auf. Mit Hilfe ihrer ausgiebigen Recherche findet sie vereinzelt Namen und Fotos, doch kann generell angenommen werden, dass Frauen meist unbemerkt als Clowns agierten (vgl. Peter 2013: 267). Die clowneske Kostümierung betrifft den ganzen Körper und arbeitet gerne mit Deformation. Sie ist eine der wenigen Maskeraden, welche die Möglichkeit bietet den Körper bis zur Unkenntlichkeit der Geschlechtsmerkmale zu maskieren. So konnte laut Peter Frau Clown wahrscheinlich schon lange vor der gesellschaftlichen Gleichberechtigung fast unbemerkt in die Clownrolle schlüpfen und so in der Manege als Clown auftreten. So schreibt sie, dass Ende des 19. Jahrhunderts einige Bilder und Geschichten von Frauen als Clowns auftauchen. Unter anderem das Bild von Clownesse Margot François und die Geschichte von Anna Belling als dummer August gemeinsam mit ihrem Mann Tom (vgl. ebd.: 267).



Abbildung 4: Clownesse Margot François

Generell fanden aber auch Zirkusfrauen mit ihren irritierenden weiblichen Körper selten Erwähnung im hegemonialen Kanon der Geschichtsschreibung (vgl. Peter 2013: 264 - 267 zu Saltarino). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Arbeit von Felderer und Bittermann. Sie entwickelten für das Frauenmuseum Hittisau die Ausstellung „Die tollkühnen Frauen“, die sich den Biografien einiger Zirkusfrauen im traditionellen Zirkus widmet (vgl. Standard 2012: Die tollkühnen Frauen). Dort fehlt die Clownsfrau, doch gibt der Ausstellungskatalog Einblicke in die Lebensrealität der Zirkusfrauen, die damals schon als aktive Subjekte innerhalb des traditionellen Zirkus auftraten. So schreiben Bittermann/ Felderer, dass sich diese Frauen bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts unkonventionelle Freiheiten herausnahmen und nicht dem vorherrschenden Bild der Frau entsprachen. Sie waren oft auf sich allein gestellt und probierten jenseits der normativen Geschlechterrollen neue Lebens- und Liebesmodelle aus. Sie waren unabhängig, denn sie arbeiteten und erhielten oft einen im Vergleich sehr hohen Lohn (vgl. Bittermann/Felderer 2014: 12). Sie suchten sich den Mann aus, den sie heiraten wollten oder zogen Kinder in „wilder Ehe“ groß oder lebten in einer lesbischen Liebesbeziehung oder entschieden sich gegen Kinder und/oder waren an Heirat nicht interessiert (vgl. Standard 2012: Die tollkühnen Frauen).

Laut Bittermann/ Felderer waren sie überaus stark, ungewöhnlich geschickt und/oder so mutig und risikofreudig, dass sie ihr Leben aufs Spiel setzten. Durch ihre Weltreisen überschritten sie physisch Grenzen und setzten sich über sprachliche Grenzen hinweg. Sie ahmten die Männer auch in der Manege nicht einfach nach, sondern trieben mit ihren kühnen Ideen die Erneuerung dieser Unterhaltungsform voran (vgl. Bittermann/Felderer: 12).

Sie lebten ein Frauenbild, das zu diesem Zeitpunkt sehr exotisch war und mischten sich sogar politisch ein. Denn in der ersten Welle der Frauenbewegung gaben sich die Aktivistinnen im Kampf um das Frauenwahlrecht mit ihrem gesellschaftlichen Status Anfang des 20. Jahrhunderts nicht zufrieden. Laut Bittermann/ Felderer beteiligten sich die Zirkusartistinnen des wichtigsten

amerikanischen Zirkusunternehmens Barnum & Bailey öffentlichkeitswirksam am Anliegen der bürgerlichen Frauenbewegung zur Durchsetzung des Frauenwahlrechts, indem sie zu Beginn der 1910 Jahre die „Barnum & Bailey Women’s Equal Rights Society“ gründeten (vgl. Bittermann/Felderer 2011: 20).

Der Ausstellungskatalog von Bittermann/ Felderer zeigt auf, dass von Vorstellung zu Vorstellung in der Manege ein radikal wie konsequent neues Frauenbild aufgeführt, verkörpert und praktiziert wurde. Die Sensation beim Publikum war garantiert (vgl. Bittermann/Felderer 2014: 15). Die Zirkusfrauen hatten irritierende Körper und Kleidung (vgl. Peter 2013: 246). Aus praktischen Gründen trugen sie kurze Röcke und anliegende Beinkleider. Dagegen stellte das gängige Frauenbild als Ideal den zierlichen, fragilen Körper mit geschnürter Wespentaille zur Schau (vgl. Bittermann 2014: 25). Lily Braun, eine deutsche Frauenrechtlerin hatte sich schon 1901 begeistert von den Akrobatinnen gezeigt. Ihrer Meinung nach war die Muskelkraft ein eindeutiger Beweis dafür, dass Frauen zu ebensolchen Leistungen fähig sind wie Männer (vgl. ebd.: 20). Bis in die 1920er Jahre war Frauensport verpönt (vgl. ebd.: 20). Die Zirkusfrauen stellten das Fremde und Exotische dar, sie wurden gleichzeitig bewundert und verabscheut.

In diesem Kapitel wurde aufgezeigt, dass in der hegemonialen Zirkushistoriographie weder weibliche Clowns noch die irritierenden weiblichen Körper beispielsweise der Kraftfrauen eine Erwähnung finden. Peter belegt ihre Abwesenheit im Kanon der Geschichtsschreibung. Dank der Frauen- und Genderforschung in diesem Fall Bittermann/ Felderer werden diese Biografien nun aus dem Verborgenen ans Licht geholt und zeigen wie selbstbestimmt und emanzipiert Frauen bereits zum Anfang des 19. Jahrhunderts innerhalb des traditionellen Zirkus leben konnten. Im Folgenden wird nun die Loslösung der Clownsfigur aus dem Zirkuszelt mit der Entwicklung des zeitgenössischen Zirkus der 70er Jahre erarbeitet.

3.4. Zeitgenössischer Zirkus

Im vorherigen Kapitel „Der Clown“ wurde die Kunstfigur im traditionellen Zirkus verortet. Kein Zirkus ohne Clown schreibt Peter und bezieht sich damit auf das traditionelle Zirkusprogramm (vgl. Peter 2013: 267). In den 70ern vollzog sich auch in der Zirkuswelt eine starke Veränderung. Der zeitgenössische Zirkus kam auf und die zirzensischen Disziplinen erfanden sich neu. Weihe spricht über den Wandel des Auftrittsorts für die Clownfigur. Um den Kontext zu erläutern wird mit der Initiative Neuer Zirkus der zeitgenössische Zirkus beschrieben. Die Kulturwissenschaftlerin und Zirkusartistin Sizorn spricht vom Wandel einer Nicht-Kunst hinzu einer Etablierung des zeitgenössischen Zirkus als Kunstform. Meine innere Clownin beschreibt ihr Erwachen innerhalb eines zeitgenössischen Zirkuskollektivs in Wien. Die Stellung dieser Kunstform innerhalb Österreichs wird anhand der Förderung des Bundeskanzleramts und einem aktuellem Statement der IG Kultur dargestellt.

Mit Weihe wurde bereits im vorherigen Kapitel eine historische Umdeutung des Clowns vom Theater zum Zirkus belegt. Weiter schreibt er, dass ab der Mitte des 20. Jahrhunderts die Clownfigur immer mehr in Populärmedien wie Film, Fernsehen oder Comic vertreten ist (vgl. Weihe 2017: 10). So löst sich die Clownfigur vom traditionellen Zirkuszelt um vermehrt im Theater oder in Populärmedien vertreten zu sein. Auch Peacock sieht die Loslösung aus dem traditionellen Zirkus hin zu unangebrachten Orten es als eine der wichtigsten Veränderungen für das moderne Clownstheater (Peacock 2011: 41). So schreibt sie, dass der Zirkus traditionell gerne Menschen aus dem Publikum in die Manege gebracht hat. Im konventionellen Theater erwarten Zusehende das ihrer Meinung nach nicht (vgl. ebd.: 66). Im Clown_innentheater geschieht nun laut Peacock eine Verunsicherung: „Ist es nun Zirkus oder Theater?“ und „Welche Erwartungen werden erfüllt?“. Dennoch erscheint Peacock Frau Clown weiterhin noch viel zu wenig auf der Bühne. Sie spricht von der anhaltenden Seltenheit weiblicher Körper im zeitgenössischem Clownstheater (Peacock 2009: 78). Im Folgenden wird nun der zeitgenössische Zirkus definiert, der vor allem auf Theaterbühnen stattfindet.

Laut der Initiative Neuer Zirkus unterscheidet sich der zeitgenössische Zirkus in vielen Aspekten vom traditionellen Zirkus (Initiative Neuer Zirkus 2016: Neuer Zirkus). Zeitgenössische Artist_innen beziehen sich mitunter kritisch oder ironisch darauf. Auf die militärische Ästhetik, beispielsweise auf rot-goldene Farben, Pailletten, Blasmusik und Tiernummern wird verzichtet. Die Initiative beschreibt weiter, dass Tierdressur keine Rolle mehr spielt und deshalb die Manege nicht mehr benötigt wird. So findet zeitgenössischer Zirkus vor allem auf Theaterbühnen statt. Oft liegt den Darbietungen ein dramaturgisches und ästhetisches Gesamtkonzept zugrunde. Laut der Initiative Neuer Zirkus geht es weniger um eine perfekte körperliche, als um eine einzigartige künstlerische Leistung. Zeitgenössischer Zirkus arbeitet an der „Schnittstelle zu anderen Künsten, wie Schauspiel, Tanz, Musik, bildende Kunst, neuen Medien etc.“ (Initiative Neuer Zirkus 2016).

Laut Sizorn kann mit der Entwicklung des Neuen Zirkus in Frankreich von einem Übergang von der Nicht-Kunst zu Kunst gesprochen werden (Sizorn 2011: 74). Diese Situation etabliert laut Sizorn neue Konventionen in der Art wie Zirkuskünste definiert werden. Sie betont, dass ein_e Zirkuskünstler_in heute nicht nur als gestaltende_r Akteur_in einer virtuosen Aufführung gedacht werden kann, sondern auch als Autor_in eines Werks, einer Nummer, eines Stücks, eines Universums (ebd.: 74). Mit einer kollektiven Autorenschaft wurde ich Mitgründerin eines zeitgenössischen Zirkuskollektivs.

Autobiographischer Exkurs III - Die innere Clownin erwacht

Mir ist meine Clownin ins Leben gestolpert!

Bei einer Besprechung des Zirkuskollektivs sagt jemensch:

„Wir machen zwei Clownszenen“.

„Ja, ich will auch“, sagt meine Clownin.

„Ich bin da so reingestolpert“, sage ich.

Auf einmal war der Tag der Aufführung. Da stand ich als Clownin auf der Bühne.

Mit einem Mal bin ich Clownin. Später lerne ich in einem Clownskurs, dass das JA eine sehr wichtige Eigenschaft der Clownerie ist. „Ja“ ist die Annahme eines Spielangebots. So kann das Spiel weitergehen, sich transformieren, sich entfalten. Mit einem Neingerät das Spiel ins Stocken. Ich möchte nun genauer auf den Hintergrund meiner künstlerischen, politischen und artistischen Praxis eingehen.



Abbildung 5: Who the fuck is Alice? aus „reAlize“ (2012). Von links nach rechts: Arno Uhl, Melanie Möhrl, Christoph Schiele, Arne Mannott online

Meine clowneske Praxis hat sich seit 2011 in Wien innerhalb des feministischen Zirkuskollektivs C3: curious circus collective entwickelt. Das Kollektiv verortet sich abseits des konventionellen hierarchischen Theaterbetriebs und destraditionellen

Zirkus. Die kollektive Praxis schreibt sich den selbstorganisierten, zeitgenössischen Zirkusstrukturen. Von Anfang an war ich daran beteiligt und sehe mich als Mitautorin dieser kollektiven Geschichte. Eine lose Gruppe an Zirkusartist_innen gründete dieses Kollektiv, um mit der Autonomie der eigenen künstlerischen Gestaltung innerhalb einer gemeinsamen Rahmenhandlung ein Zirkustheaterstück zu erarbeiten. Jede Person war berechtigt, sich auf der Bühne auszudrücken und mit eigenen Ideen einzubringen. Gemeinsam entstand unter Anwendung des Parakuratierens, das laut O'Neill die Zusammenarbeit mit Anderen innerhalb einer temporären Kooperation und dessen Öffentlichkeit in den Vordergrund stellt, aus den individuellen Vorstellungen eine gemeinsame Geschichte. Das Kuratorische forciert dabei laut O'Neill nicht so sehr eine Synthese, sondern arbeitet mit Gegensätzen und Widersprüchen. Im Sinne von Adorno wird die Reduktion auf einen gemeinsamen Nenner (die Erzählung) vermieden und das Feld offen gehalten, um unvereinbare Unterschiedlichkeiten zu erhalten und aufzuzeigen (vgl. O'Neill 2012: 56 f.). Das Zirkustheaterstück entwickelte sich zu einer Neuinterpretation der Geschichte von Alice im Wunderland. Es gab zu viele Alices in verschiedenen Geschlechterrollen, wundernde Zwitterwesen und schreiende Frauen, die Automechaniker werden wollten.

In Österreich wird Neuer Zirkus erst seit 2016 staatlich gefördert (Bundeskanzleramt Österreich 2017). Kreusch/ Mannott plädieren dafür, dass in Zeiten starker gesellschaftlicher Veränderungen und einer Elitarisierung des Kunstbetriebs die Wichtigkeit zur Stärkung alternativer Kunstformen besteht (Kreusch/ Mannott 2016: 2). Sie weisen darauf hin, dass sich gerade durch die historische Marginalisierung dieser Kunstform eine macht- und herrschaftskritische Auseinandersetzung anbietet. Den gesellschaftlichen Ausschluss beschreibt Clownsfrau Hutter weiterhin als präsent. Laut Peter verwendet Hutter als Berufsbezeichnung den Begriff Schauspielerin, weil dieser ihrer Meinung nach professioneller klingt. Hutters Aussage bestätigt wie vielschichtig die Marginalisierung artistischer Praxis im Heute wirkt und zeigt die tiefe Kluft zwischen der Präsenz artistischer Praxis und dem sprachlichen Ausdruck (Peter 2013: 269).

Die IG Kultur plädiert in ihrer Veröffentlichung „Heute Zirkus Morgen“ für den niederschweligen Zugang, den Neuer Zirkus besonders durch die innewohnende Nonverbalität hat (Kreusch/ Mannott 2016: 2). Zirkus spricht keine akademische Sprache, sondern drückt sich meist poetisch bis gibberish aus. Die Zielgruppe ist nicht identisch mit der Zielgruppe für zeitgenössischen Tanz oder der einer Ausstellungseröffnung der bildenden Künste. Dadurch hat Zirkus laut Kreusch/ Mannott das Potential, ein soziales Medium zu sein, ein Öffner zu Kunst und Kultur für unterschiedliche und eher hochkulturferne Publikumsgruppen zu sein (ebd.: 2).

Es wurde eine Analogie von gesellschaftlichen Veränderungen auch innerhalb des Zirkus aufgezeigt. Die Anstrengungen um höhere Anerkennung rund um den zeitgenössischen Zirkus wurden aufgezeigt. Die Clownfiguren emanzipierte sich hinzu unangebrachten Orten außerhalb des Zirkus. Meine innere Clownin erwachte innerhalb eines Zirkuskollektivs und die aktuelle Situation in Österreich wurde kurz geschildert.

3.5. Humor als subversive Strategie

„Humour is the single most subversive weapon we have.“

Marcia Tucker (vgl. Women Art Revolution 2010: Minute 01:02:00 - 01:02:10)

Ausgehend von Hutters Beschreibung von der komischen Frau Clown auf der Bühne und deren subversiven Potential, wird mit Cixous Text „Das Lachen der Medusa“ Frau Clown in den Kontext der feministischen Theorie der 70er Jahre eingebettet. Ihr Aufruf lautet, sich frech sprachlich und körperlich in die Geschichte und den Raum einzuschreiben. Cixous beschreibt weiter das Lachen als kollektives Ereignis. Kunsthistorisch verschrieben sich schon die Dadaisten zwischen den beiden Weltkriegen dem Lachen als subversive Strategie, um Einfluss auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zu nehmen. Zum Abschluss wird ein weiteres Beispiel am Ausschluss weiblicher Künstler_innen am etablierten Kunstmarkt der 80er Jahre genannt, um die Vielfalt an humorvollen Strategien aufzuzeigen.

Einleitend erklärt Frau Clown Hutter die gesellschaftliche Bedeutung der Frauenbewegung für die Komik:

[...] Komik hat immer mit Regelbruch zu tun. Meist hat sie aggressives Potenzial: Sie demaskiert. Sie zeigt, was hinter dem schönen Schein steckt. Sie zeigt die Lächerlichkeit von Machthabern, die Feigheit von Mächtegegnern. In einer patriarchalen Gesellschaft war es den Frauen schlicht verboten, sich über Andere, und v.a. über Männer, lustig zu machen. Die „weiblichen Tugenden“ - brav, sanft und bescheiden - waren bis ins intimste Selbstbild effiziente Zähmungsmittel und führten eher zu introvertierter Tragik als zu extrovertierter Komik. Die Frauenbewegung brachte Frauen mehr Autonomie - eine Voraussetzung für öffentliches Lachen. Meine Großmutter wäre wohl in eine Heilanstalt gekommen, hätte sie das Gleiche gemacht wie ich.“ (Hutter 2016: 98f.)

Die Frauenbewegung eröffnete humorvollen Frauen neue Handlungsspielräume. Auch sie provozieren nun Lachen und das Lachen kennt wie der Zirkus keine sprachlichen Grenzen. Die Frauenrechtlerin, Poststrukturalistin und Schriftstellerin Hélène Cixous verschreibt sich 1975 in ihrem Appell „Das Lachen der Medusa“ dem Lachen (in der Schrift). Sie erschafft Medusa, die „luftige Schwimmerin, die fliegende Diebin“. Cixous Lachen ist ein zukünftiges Lachen, eines, das aus der Zukunft auf uns zu kommt, uns entgegen, um zu insistieren - immer wieder (vgl. Hutflöss/ Postl/ Schäfer 2013: 13). Das Lachen dieser weiblichen Gestalt ist ein körperliches Lachen. Ein wildes, stürmisches, forderndes Lachen. Mit wenigen Flügelschlägen setzt es sich über die patriarchale Mängelökonomie hinweg (vgl. ebd.: 14). „Lachen ist eine Urform der Übersetzung, indem es an allen natürlichen Sprachen teilhat und doch zu keiner gehört. Seine Niederschrift entspringt dem ursprünglichen, resistenten, erotischen Lachen, das die Gesetze der Sprache bewohnt und ihnen von innen her widersteht.“ (Cixous, Das Lachen der Medusa, a.a.O.:47)

Cixous Text „Das Lachen der Medusa“ von 1975 ist ein Schlüsseltext der feministischen Theorie. Es bildet ein Exempel für die Energie, Ironie, Frechheit und Experimentierfreudigkeit des Feminismus der 70er Jahre. Als sprachlich-per-

formativen Aspekt einer feministischen Politik tritt die Cixous für einen erweiterten Begriff des Politischen ein (vgl. Hutfless/ Postl/ Schäfer 2013: 14f.). Der politisch-feministische Anspruch äußert sich laut Laquière-Waniek durch das Verleihen einer Stimme, die neben klaren Forderungen wie Gleichberechtigung auch die Lust und das Genießen des weiblichen Körpers bekräftigen soll (vgl. Laquière-Waniek 2013: 135). Cixous sieht den Körper als Mittel zum Aushandeln der Grenzen, die ihn unterdrückten. Deshalb fordert sie „Mehr Körper und deshalb mehr Schrift“ (vgl. Cixous 1975: 52). Denn Cixous Kritik an der patriarchalen Ordnung weist wieder auf den weitgehenden Ausschluss von Frauen aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit aus den intellektuellen Bereichen des öffentlichen Lebens und der Einschreibung in die Kulturgeschichte durch die Erschwerung des Zugangs zur Schrift als Reflexion, Kritik und Tradierung hin. So fordert sie in ihrem Text das Einbringen der Schrift und des Körpers (vgl. Laquière-Waniek 2013: 135).

„Das Lachen ist immer schon plural, rhythmisch, sich in einem Körper ausdehnend und über diesen hinaus; Lachen dauert; es ist eine Aneinanderreihung von Lauten, eine glottale, durch den Kehlkopf erzeugte Schwingung, genauer: mehr als eine, es ist mehr als nur ein Lacher - das Lachen ist sogar ansteckend, es überträgt sich, es geht auf andere über, setzt sich fort, breitet sich aus.“ Mit diesen Worten beginnt der Band: Das Lachen der Medusa. Bereits die Dadaist_innen setzten auf Humor in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche.

Die Dadaist_innen setzten auf die lachende Befreiung aus den vorherrschenden Verhältnissen. Dada nannte sich selbst die lachende Verzweiflung (vgl. Burmeister 2007: 10). Das Motiv der dadaistischen Kunstproduktion ist es, dem Tollhaus der Wirklichkeit ein grotesk-satirisches „Narrenspiel aus dem Nichts (vgl. Ball 1992: 98)“ entgegenzustellen, um sich und das Publikum lachend daraus befreien zu können. Hannah Höch ist eine wichtige Vertreterin des Dadaismus und ihr Werk ist überaus humorvoll. Höch nennt Paul Scheerbar als eine ihrer Inspirationen (vgl. Burmeister 2007: 7). Burmeister bezeichnet Scheerbar als weisen Clown, der aus Wut zum grotesken Humoristen wurde. Der

Humor diente ihm als Bewältigungsstrategie. Auch die Grundierung der Collagen Höchs aus alltäglichem Zeitungs- und Zeitschriftenmaterial ist die Ironie. Ironie wird von Burmeister als zartbittere Tochter des Humors bezeichnet (vgl. ebd.: 12). Hanne Bergius benennt die Grundierung der dadaistischen Produktion mit dem Lachen, das als ein „überlebensstrategisches, kultur- und gesellschaftskritisches Instrument“ verwendet wurde. Die Dadaisten lebten zwar in existenzieller Angst, aber ohne die Furcht sich zu wehren, vielmehr wurde „die Energie der Lach-Arbeit (...) von den Verhältnissen geradezu herausgefordert.“ (vgl. Bergius 1989: 9-23) Der gesellschaftlichen Doppelmoral wurde mit dem Spiel in ironisch-distanzierter Form gekontert und die Verhältnisse bloßgelegt, um Regeneration durch Erkenntnis für Dadaist_innen und das Publikum zu erzielen. Leider war seinerzeit das Publikum wenig aufnahmebereit dafür (vgl. Burmeister 2007: 12). Im Folgenden wird ein weiteres starkes und humorvolles Beispiel der unerwünschten Raumnahme und der Artikulation von Geschlechterungerechtigkeit in Bezug auf den etablierten Kunstmarkt in den USA der späten 80er Jahre genannt.

Der Film „Women Art Revolution“ (W.A.R.) berichtet von der Marginalisierung zeitgenössischer Künstlerinnen und deren politischen Einsatz zur Veränderung dieser Verhältnisse. Dies wird hier am Beispiel von Ana Mendieta's frühen Tod im Jahre 1985 (vgl. W.A.R. 2010 ab Minute 00:59:16) aufgezeigt. Laut O'Hagan war sie eine grenzübergreifende, interdisziplinäre Künstlerin, die mit unterschiedlichen Medien wie Performance, Video, Fotografie und Skulptur arbeitete. Freunde und Familie sind sich sicher, dass ihr Mörder ihr eigener Ehemann und Minimalismuskünstler Carl Andre war (vgl. O'Hagan (2013): Ana Mendieta: death of an artist foretold in blood). 1992 eröffnete das Guggenheim Museum in New York, Soho eine Galerie (vgl. ny.com 2017: Guggenheim Museum Soho). In der Eröffnungsausstellung wurde nur eine weibliche Künstlerin gezeigt. Außerdem zeigte die Ausstellung Arbeiten von Carl Andre (vgl. W.A.R. 2010: 01:00:45 - 01:01:00). Daraufhin formierte sich die „Women's Action Coalition“ zum Widerstand. O'Hagan schreibt, dass Mendieta 1979 der AIR all women Gallery beitrug. Laut ihrer Freundin Dotty Attie hatte diese feministi-

sche Gruppe keine einheitliche Agenda oder Ideologie. Doch ihr gemeinsames Interesse bestand darin, alles zu wollen, was Männer in der Kunstwelt zustand. Das bedeutete für die meisten von ihnen nach Anerkennung zu streben (vgl. O'Hagan 2013). Rund 500 Feministinnen versammelten sich zur Eröffnung vor dem Eingang, wo sie lauthaus „Wo ist Ana Mendieta?“ riefen (vgl. ebd.). In der Ausstellung hinterließen sie symbolisch Kopien von einem Portraitfoto Ana Mendieta auf Carl Andres Skulptur (vgl. W.A.R. 2010: 01:01:00 - 01:01:20). Marcia Tucker beschreibt die Situation zu dieser Zeit in der Dokumentation W.A.R. wie folgt (vgl. W.A.R. 2010: Minute 01:01:40 - 01:02:10): „I was seeing a lot of work that was really funny and was about somehow subverting some of the methods or some of the attitudes that created sexism. [...] It was amazing. [...] Humour is the single most subversive weapon we have.“

Die beschriebene feministische Aktion vor dem Guggenheim Museum überschreitet Grenzen, in dem sie lautstark an den Ausschluss von Künstlerinnen innerhalb eines männlichen Kunstestablishments und das Schweigen über Ana Mendieta Tod erinnert. Alle aufgezeigten Positionen rebellieren auf unterschiedliche Weisen gegen bestehende Verhältnisse, loten die Grenzen aus und streben innerhalb der eigenen künstlerischen Produktion eine humorvolle und subversive Art von Positionierung und Aneignung an. Im folgenden Kapitel werden die Kritik am Essentialismus und die Frage nach der Kategorie Frau erläutert.

3.6. Kritik am Essentialismus

Im Kontext des Feminismus werden die Ansätze als essentialistisch bezeichnet, welche die Geschlechtskategorien über wesentliche, notwendige Eigenschaften definieren. So werden Frauen innerhalb essentialistischer Theorien als homogene Gruppe mit gemeinsamen Merkmalen, Erfahrungen und/oder Interessen betrachtet. Die zweite Welle der Frauenbewegung wurde viel kritisiert. Im Folgenden werden kritische Positionen von Audre Lorde und Gayatri Chakravorty Spivak vorgestellt.

In Kapitel 2.4 Der Clown und sein sozialer Status wurden mit hooks bereits die Differenzkategorien class race gender erläutert. Eine ähnliche Kritik von der Schriftstellerin und Aktivistin Audre Lorde macht die Mechanismen von Ausgrenzung durch die feministische Strömung des Essentialismus deutlich. In ihrem Essay „The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House“ von 1983 bemängelt sie die Auswahl an nur zwei women of color an der feministischen Konferenz zu Essentialismus und reklamiert ihre späte Einladung zu dieser (vgl. Lorde 1983: 25). Die Ausgrenzung von dem feministischen Bewusstseins von Lesben oder Dritte Welt Frauen zeigt dessen Programm sehr deutlich. Sie setzt sich für eine Auseinandersetzung mit den Verschiedenheiten innerhalb der Kategorie Frau ein. Sie kritisiert die Heteronormativität und zeigt ein Fehlen von beispielsweise gegenseitiger Abhängigkeit und Unterstützung, die zwischen homosexuellen Frauen gelebt wird, auf. Diese gegenseitige Abhängigkeit unter Frauen ist ein Gewinn an Autonomie, die vom Patriarchat gefürchtet ist (vgl. ebd.: 26). Sie beschreibt ihr Gefühl, außerhalb des feministischen Diskurs der akzeptierten Frau zu stehen. Weiter schreibt sie von denen, die durch Hexenjagd in die Abweichung gedrängt wurden, und denen, die arm, lesbisch, schwarz oder älter sind und die wissen, dass Überleben keine akademische Fähigkeit ist. Für all diese geht es darum zu lernen, was es bedeutet alleine zu stehen, unbeliebt zu sein und manchmal verabscheut zu werden. Sie müssen lernen für eine gemeinsame Ursache mit all den weiteren von der Gesellschaft als Außenseiter_innen definierten, einzustehen anstatt nahe einer Welt zu streben und diese zu definieren, in der alle aufblühen können (vgl. ebd.: 26). Den Rand aufzuzeigen und den gesellschaftlichen Ausschluss zu thematisieren, wohnt der Clownerie inne.

Die Kritik am Essentialismus wird als konstruktivistische Wende bezeichnet (vgl. Schröter 2000:12). Sie nennt die frühen achtziger Jahre als Zeit, in der eine zunehmende Sensibilisierung gegenüber „naturalisierenden“ Geschlechtzuschreibungen, begann. Wissenschaftlerinnen verwehrt demnach den von Mies mitpostulierten Opferstatus der Frauen und setzten sich für die Gemeinsamkeit aller Frauen durch eine Konzeption, die Raum gibt für Widersprüche

und Differenzen, ein. Ein wichtiger Impuls zur Auflösung der verallgemeinernden „Wir-Frauen“ Kategorie geschah durch schwarze und nichtwestliche Frauen wie beispielsweise hooks (1982) oder Lorde (1983). Sie kritisierten ihre feministischen Kolleginnen „nichtgeneralisierbare weiße Mittelstandstheorien zu produzieren und dieser in kolonialer Attitüde ihren marginalisierten Schwestern überzustülpen.“ (vgl. Schröter 2000: 12).

Gayatri Chakravorty Spivak ist eine der wichtigsten Vertreterinnen der postkolonialen Theorie, die das Konzept des „strategischen Essentialismus“ entwickelte. Denn der Konflikt zwischen theoretischen Ansprüchen des Anti-Essentialismus der jüngeren feministischen Theorie und der politischen Notwendigkeit der Handlungsfähigkeit als einheitliche Gruppe von ‚Frauen‘ ist laut Kempf eines der zentralen Probleme des Feminismus (vgl. Kempf 2016). Spivaks Konzept des ‚strategischen Essentialismus‘, welches die strategische Verwendung von essentialistischen Identitäten im Rahmen von klar definierten politischen Zielen verfißt, kann als eine mögliche Lösung für diesen Konflikt verstanden werden (vgl. ebd.). Laut Mackenthun bezeichnet der Begriff „die kollektive, performative und auf bestimmte politische Ziele gerichtete Reaktion postkolonialer Akteure auf homogenisierende und naturalisierende koloniale Identitätszuschreibungen“ (vgl. Mackenthun 2017: 142). In ihrer Diskussion der Theorie der Subaltern Studies-Gruppe und ihrer Auseinandersetzung mit der Bewusstseinstheorie von Marx und Gramsci wurde der Begriff von Spivak geprägt (vgl. Spivak 1988: 205). Hier wird die Theoretisierung von ›Klassenbewusstsein‹ aus der marxistischen Theorie in den Bereich der postkolonialen Theorie transferiert. Klasse wird als ein Konstrukt verstanden und das aus ihm hervorgegangene ›Klassenbewusstsein‹ als die ›strategische‹, Solidarität erzeugende Selbstwahrnehmung eines als ›Klasse‹ bezeichneten Kollektivs verstanden, dessen konzertiertes, strategisches Handeln letztendlich die Grundlagen des Konstrukts ›Klasse‹ zerstören soll. Spivak betont im Zusammenhang mit dem Begriff des ›subalternen‹ kolonisierten Subjekts den Unterschied zwischen »consciousness« (dem rekonstruierten und essentialisierten kollektiven ›Bewusstsein‹) und den Subjektpositionen (›subject-positions‹) subalternen Ak-

teure, die sich aus verschiedenen und flexiblen politischen und persönlichen Identifikationsquellen nähren können (vgl. Spivak 1988: 205).

Bei Spivaks Besuch 2010 am Berliner Otto-Suhr-Institut für Politikwissenschaft bewertet sie den Faktor race als weniger wirkungsmächtig wie den Faktor class (Gindner 2010). Das erläutert sie am Beispiel des Saris, einer traditionell indischen Kleidung. Für sie als Akademikerin stellt es kein Problem dar mit einem Sari zur Arbeit zu gehen. Wäre ihr Arbeitsplatz ein Supermarkt, würde dies sicherlich thematisiert werden. So nennt sie kulturelle Identität als nützliches Argument im Kampf gegen Marginalisierung (vgl. ebd.). Das Konzept des „Strategischer Essentialismus“ rechtfertigt nach außen hin die Identifikation mit stereotyp-folkloristischen Elementen wie traditionellem Essen, Kleidung und Musik. Doch Spivak erinnert: „Wir dürfen darüber nie vergessen, dass das, womit wir argumentieren, nicht unsere wirkliche Kultur ist – Kultur ist immer das, was sich dem konkreten Zugriff entzieht.“ (vgl. ebd.).

Der Durchbruch des radikal feministischen Denkmodells des Konstruktivismus begann im deutschsprachigen Raum durch die Übersetzung von Judith Butler's Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“. Der Konstruktivismus und dessen Folgen werden im folgenden Kapitel näher betrachtet.

In diesem Kapitel wurde die Emanzipation der Frau aufgezeigt. Zeitgleich mit der Entwicklung von Frau Clown entwickelte sich der zeitgenössische Zirkus und spaltete sich vom traditionellen Zirkus ab. Der Clown wurde bereits im ersten Kapitel als geschlechtslos beschrieben und dennoch gab es, wie mit Annie Fratellini, als Tochter eine Clowndynastie aufgezeigt, das gesellschaftliche Tabu, dass die Clownerie eine männliche Praxis ist. Dieses Beispiel zeigt, dass es als weibliche Performerin nun möglich war, sich die Rolle des Augusts auch im traditionellen Zirkus anzueignen, ohne explizit weibliche Themen zu verhandeln. In den 70ern wurde nicht nur dieses Tabu gebrochen, sondern auch neue Geschlechterrollen etabliert, welche durch die zweite Welle des Feminismus möglich wurden. Durch die Dekon-

struktion des klassisch weiblichen Rollenbilds eröffneten sich neue Handlungsspielräume für die lustvolle und humorvolle Auseinandersetzung mit Weiblichkeit auf der Bühne. Durch die Selbstermächtigung der Frauen, die Rolle des Clowns für sich zu definieren, indem das Kostüm und die Inhalte aktuellen Themen gewidmet wurden, war die Frau Clown geboren. Die feministische Emanzipation spielte sich auch in anderen männlich-dominierten Bereichen, wie z.B. des Kunstmarktes ab. Es stellte sich allerdings heraus, dass der Essentialismus, der von einer weißen akademischen Mittelschicht definiert war, nicht ausreichte, um die Vielfalt an Lebensrealitäten von Frauen zu repräsentieren und wurde als unzureichende Kritik an hegemonialen Machtverhältnissen kritisiert. Spivaks Antwort darauf bestand darin, einen „strategischen Essentialismus“ zu formulieren, der die Bildung einer gemeinsamen Kategorie vorschlägt, um temporär kollektiv ein bestimmtes, politisches Ziel zu verfolgen. Im folgenden Kapitel werden die bisherigen binären Kategorien Mann und Frau bzw. Clown und Frau Clown durch einen queeren Ansatz aufgelöst und eine mögliche Transgression dieser Differenz aufgezeigt.

4. Das Clown_in

„Wellyouknowthereissomepeopletheyareboysandgirlsandtheydon’twantto be girl so they can be what they want they can be a catgirl or a boyleft.“

Wendy Delorme (vgl. „Too Much Pussy“ 2010: 00:05:40- 00:05:47)

Das Clown_in ist ein Gedankenexperiment. Geschlechtslosigkeit wird der Kunstfigur des Clowns, wie bereits oft innerhalb dieser Arbeit angeführt, zugeschrieben. In diesem Kapitel soll das transgressive Potential von Clown_innen in Verbindung mit der Queer Theory erforscht werden. Dieses Vorhaben wird mit der dritten Welle des Feminismus gedacht und in die aktuelle Zeit des Post-Gender-Trouble gesetzt. Das Clown_in begibt sich auf die Suche nach Queerness und Nonbinarität in einer Zeit, in der Geschlecht keine Rolle mehr spielt.

Die Verbindung zwischen Queer Theory und Clown_in schlägt der Anthropologe Mark Graham 2014 folgendermaßen vor (vgl. 2014: 140). Zunächst zählt er als Methoden der queeren Theorie reflexive Kritik, das Reale umgehen, ästhetische Wertschätzung und herumblödeln auf. Graham mag die Referenz zu Clown_in in diesem Zusammenhang besonders. Er beschreibt das Clown_in als ein Wesen, das noch nicht ganz fertig und lose verbunden ist (vgl. ebd.: 140). Weiter beschreibt er sie als innerlich verschiedenartig, mehrdeutig und sogar widersprüchlich. In einem Moment sind sie komisch und tollpatschig, im anderen Moment ernsthaft und kontrolliert (vgl. ebd.: 140). Wie mittelalterliche Narren zerfließt die Welt um sie herum genauso wie sie selbst immer kurz vorm Zerfallen sind. Don Handelman benennt das Clown_in als Lösungsmittel von Zuständen und Realitäten (vgl. 1990: 243). Das Clown_in sieht er als Verkörperung von Verunsicherung, und deshalb als Instrument für die Auflösung von Grenzen (vgl. ebd.: 264). Weiter schreibt Graham, dass genau deshalb Clown_innen bei Ritualen oder öffentlichen Veranstaltungen erscheinen, bei denen sich der Status verändert und Veränderung in der Luft ist. Laut ihm projizieren Clown_innen ihren internen Kraftfluss, ihre Unbeständigkeit und ihre eigene Nicht-Identität auf ihre Umgebung und führen sie in Richtung einer Anderswerdung ihrer selbst (vgl. Graham 2014: 140).

Die Sprache wird ab jetzt gegendert. Das Clown_in verbindet nun der Unterstrich. Der Unterstrich markiert den Bereich zwischen der binären Geschlechtszuordnung und ist queerende Schreibweise. Dadurch drückt das Clown_in aus, dass es sich gendermäßig nicht festlegen möchte. Der hier verwendete Artikel ist „das Clownin“, nicht etwa, weil es Neutralität ausdrücken soll. Nein, „das“ soll irritieren und auffallen. Es ist das Clown_in, weil es das queere Wesen in sich sucht und ausdrücken will. Es möchte sich situativ neu erfinden, sich an der Schwelle befinden und Grenzen überschreiten. Alle nun zitierten Quellen, werden der queeren Schreibweise angepasst.

4.1. Ausblick

Im Kapitel „Queer Theory“ erfolgt eine Definition zu queer und die Kritik am Essentialismus wird weiter ausgeführt. Diese mündete 1990 mit der deutschen Übersetzung von Judith Butler's Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ in der dritten Welle des Feminismus und der Etablierung des konstruktivistischen Denkmodells. Sie beschreibt ihre Faszination für Drag Queens und nennt die Parodie und die Imitation als Methoden zur Auflösung von Geschlechterrollen. So kann ihrer Meinung nach die subversive Unterlaufung der heteronormativen Matrix vollzogen werden. Mit Degele (2008) wird die Queer Theory definiert, die sich für Mehrdeutigkeit und Andersartigkeit einsetzt.

Im Kapitel „Gleichgesinnte in eine transgressive Zukunft“ begibt sich das Clown_in auf die Suche nach Verbündeten. Die mythologische Gestalt des Tricksters zeigt sein widersprüchliches Gesicht. Mit Kulturwissenschaftler von Barloewen wird der Trickster definiert und mit einem Beispiel der Nootka-Indianer belegt. Haraway's Cyborg Manifest verwischt genüßlich die konstruierten Grenzen und definiert verbündete Grenzgänger_innen. Die Transbiologie wird mit einer queeren Erzählung Halberstam's unterlegt, die in einer Roboterreproduktion mündet.

Im Kapitel „Clown_innenlogik“ werden das Scheitern und das Spiel als wichtige Komponenten innerhalb der Clownerie beschrieben. Halberstam's

feministische Perspektive auf das Scheitern belegt eine Befreiung vom patriarchalen Druck und beschreibt die Suche abseits des vorgefertigten Subjekts. Mit Schechner (1988) wird das Spiel als freie Beschäftigung mit selbstbestimmten Regeln definiert.

Im Kapitel „Clown_in“ wird eine autobiografische Annäherung an die vorgestellten Konzepte vollzogen. Verschiedene Charaktere des Clown_ins werden chronologisch aus der eigenen künstlerischen Praxis vorgestellt und unter Betracht der vorherigen Literatur analysiert.

Mit Butler wird im Kapitel „Zivilgesellschaftliches Engagement“ ein Plädoyer für Solidarität abgelegt und mit der eigenen Erfahrung der Anleitung von Clown_innentheater für geflüchtete Personen in Zusammenhang gebracht.

4.2. Queer Theory

Queer Theory befindet sich in einem Spannungsfeld an Widersprüchlichkeiten. Zum Einen will es binäre Kategorien auflösen, zum Anderen braucht es diese aber gleichzeitig zur Auflösung. In diesem Kapitel beschreibt Kühne zu Beginn diesen innewohnenden Widerspruch. Dann wird das Werk „Unbehagen der Geschlechter“ der Poststrukturalistin Judith Butler und die feministische Theorie des Konstruktivismus erläutert. Dieses gilt als Beginn der Queer Theory. Butler berichtet von ihren Besuchen in den Lokalen der Drag Queens. Diese werden in Verbindung gebracht mit dem transgressiven Potenzial der Kraftfrau Vallee im traditionellen Zirkus. Danach folgt eine Definition zu queer der Genderforscherin Nina Degele. Abschließend gibt Genderaktivist_in Halberstam ein Beispiel dafür, wie queere Narrative aussehen kann.

Der Durchbruch des konstruktivistischen Denkmodells erfolgte im deutschsprachigen Raum durch „Das Unbehagen der Geschlechter“ (1990). Die Judith Butler reiht sich mit Michel Foucault und Jaques Derrida ein in die Strömung des Poststrukturalismus, der seine Anfänge in Frankreich der 60er findet. But-

ler grenzt sich damit klar gegen die „Essentialistinnen“ ab, die ihre Theorie auf der Kategorie „Frau“ aufbauen. Diese sei, ebensowenig wie die Kategorie „Mann“, an einen weiblichen oder männlichen Körper gebunden, vielmehr „unabhängig vom anatomischen Geschlecht“ (vgl. Butler 1991: 23). Eine Kritik dessen wurde laut Schröter von Feministinnen formuliert, die Konstruktivismus als Sackgasse deuten, weil er sich vom politischen Aktivismus abgelöst habe und von einer akademischen Forschung vereinnahmt wird (vgl. 2000: 9).

Butler's Argument gegen den Essentialismus ist das Machtargument (vgl. Butler 1991). Mit diesem Argument, dem zu Folge eine Begriffsdefinition als kontrollierende Instanz fungiert, die bestimmte Praktiken und Erfahrungen legitimiert, während sie andere ausschließt, kritisiert Judith Butler nicht bestimmte Definitionen des Geschlechtsbegriffs, sondern generell den Versuch, Geschlecht überhaupt definieren zu wollen (vgl. Butler 1991).

Butler zeigt laut Halmer weiter die „heterosexuelle Matrix“ und die damit die einhergehenden Ausschlussmechanismen und Normierungen von sexuellem Begehren auf. Sie schlägt daraufhin subversive Strategien vor, um diese Panzerung zu sprengen. Sie weist unter anderem auf die Drag Queen hin, die durch Parodie und Imitation die Eindeutigkeit der Geschlechterrollen auflöst (vgl. Halmer 2016). Butler scheint Clown_innen zu mögen. Auf die Frage nach ihrem früheren Berufswunsch antwortete sie: „Philosophin oder Clown“ (vgl. Halmer 2016: 38). Inspiriert durch die Performance von Männern, die als Frauen verkleidet waren, den Drag Queens in Homosexuellen-Lokalen, ging Butler dem Gedanken nach, dass Geschlecht nicht biologisch sei, sondern sozio-kulturell konstruiert. In ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ trifft sie die Unterscheidung zwischen „Sex“, dem biologischen Geschlecht und „Gender“, dem sozio-kulturell konstruierten Geschlecht (vgl. Halmer 2016). Laut Butler vollzieht sich das soziale Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit von männlichen und weiblichen Körpern als sich wiederholender, performativer Akt. Durch das subversive Unterlaufen der heteronormativen Matrix wird die Produktion von Geschlecht vervielfältigt.

„Die zeitgenössischen feministischen Debatten über die Bedeutungen der Geschlechtsidentität rufen immer wieder ein gewisses Gefühl des Unbehagens hervor, so als ob die Unbestimmtheit dieses Begriffs im Scheitern des Feminismus kulminieren könnte. Möglicherweise muß aber dieses Unbehagen nicht zwangsläufig mit einer negativen Wertigkeit behaftet sein. Im herrschenden Diskurs meiner Kindheit galt ›Schwierigkeiten machen‹ als etwas, das man in keinem Fall tun durfte, und zwar gerade, weil es einen ›in Schwierigkeiten bringen‹ konnte.“ (vgl. Butler 1991) Auch in der Zirkusgeschichte lassen sich viele Unbehagen an Identitäten finden. Dazu wird nun eine Bildbeschreibung des Fotos der Trapezartistin Laverie Vallee (1904) folgen, die mit der Uneindeutigkeit der Geschlechtsidentität bewusst arbeitet.

In den letzten Jahren erfährt die Verbindung von Frauen und Zirkus vermehrt Aufmerksamkeit, so mitunter bei der internationalen Konferenz „Žene & Cirkus. Women and Circus“ 2009 in Kroatien. Auf dem Poster der Konferenz posiert Laverie Vallee laut Peter mit ihrem entblößten, männlich-muskulös scheinenden Rücken. Sie stellt durch die hochgestemmtten Arme ihren gewaltigen Bizeps zur Schau. Ihre feine Hochsteckfrisur und das rüschenbesetzte Höschchen entsprechen der weiblichen Mode des 19. Jahrhunderts (vgl. Peter 2013: 239).



Abbildung 6: Rückenpose von Laverie Vallee (Charmion),
Fotografie Frederik Wilhelm Glasier (1904)

Dieses Foto birgt in seiner Visualität die transgressive Ästhetik weiblicher artistischer Produktion (vgl. Peter 2013: 239). So irritiert der abgebildete Körper herkömmliche Vorstellungen von einem weiblichen Körper, ist ein Hinübergehen zum stereotypen Bild von Männlichkeit. Die Transgression befindet sich im Dazwischen, ist ein Changieren zwischen den Geschlechtern, hinterfragt damit permanent die Bipolarität und versucht sie gar aufzulösen. Laut Peter wird in der Abbildung von Vallee die Transgression durch die männliche Pose

einer antiken Heldenstatue verbunden mit dem Muskelspiel, das eine populäre Pose männlicher Kraftathleten der damaligen Zeit war, erzeugt (vgl. Peter 2013: 239). Weiter legt Peter dar, dass die Kraftathleten das Bild des starken Mannes verstärkten, in dem sie mit Fellen und Lendenschurz posierten. Vallee schmückt sich stattdessen mit weiblichen, erotischen Attributen. Die Rüschenunterhose und der Schleier sind intime Kleidungsstücke, die auf Prostitution und Pornografie verweisen. Als konterkariertes Element dient die bürgerliche, wohlgeordnete und drapierte Hochsteckfrisur, die auf Vallees Kopf thronht. Diese Mischung aus männlicher-weiblicher Erotik rahmt Vallee sozusagen zu einem eigenständigen Geschlecht (vgl. ebd.: 239).

Die Definition des Begriffs queer ist durch dessen Hingabe zur Uneindeutigkeit kein leichtes Unterfangen. Laut Kühne betonen auch die poststrukturalistisch gebildeten Aktivist_innen, dass queer gerade nicht die Identitäten scharf abgrenzt und dass die Bedeutung von queer sich ständig verschiebt (vgl. Kühne 2015). Der Begriff soll sichtbar machen, wie Machtverhältnisse Identitäten konstruieren, auch innerhalb der Gruppe der Queers. Die deutsche Bedeutung des englischen Worts queer (sprich: kwier) ist „seltsam, komisch“ (vgl. Kühne 2015). Die Genderforscherin Degele merkt an, dass obwohl der Begriff „queer“ von den bezeichneten Gruppen in den 80er Jahren selbstermächtigend angeeignet wurde, wird dieser Begriff im englischsprachigen Raum heute noch immer als Schimpfwort verwendet. Das Wort wird damit positiv kodiert. Die Aneignung des Begriffs zur Selbstbezeichnung war Ausdruck einer neuen Bündnispolitik unterschiedlicher gesellschaftlicher Außenseiter_innen (vgl. ebd.: 42f.). Kühne stellt fest, dass der Begriff zunächst unter Homosexuellen verwendet wurde, um sich von anderen Homosexuellen abzugrenzen, die konventionelle, bürgerliche Lebensweisen wählten (vgl. Kühne 2015). So ähnlich verwendet auch die Burlesque Performerin Miss Kottlett in dem Film „Femme Brutal“ den Begriff (vgl. Kovacs/ Prokesch 2015: Femme Brutal (00:49:52 - 00:50:44)). Sie bezieht die Unterscheidung zwischen „queer“ und „straight“ nicht auf das sexuelle Begehren von Homo- und Heterosexualität, sondern definiert „straight“ als Bezeichnung für einen konventionellen Lebensstil.

Queer kann für sie auch eine heterosexuelle Person sein, die in ihrem Verständnis der Welt, von Humor, von Körper, von allem Möglichen queer ist. Weiter werden die Queer Studies mit Degele erläutert.

Queer Studies definiert Degele als keine „normale“ wissenschaftliche Disziplin. Queer Studies nutzen die wissenschaftlichen Methoden, um die etablierte gesellschaftliche Ordnung um Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als organisierte Zwangsveranstaltung aufzudecken und auf den Kopf zu stellen. Es geht laut Degele um eine Kritik an normalisierenden Praxen und Glaubenssätzen rund um Geschlecht, Sexualität und anderen „Normalitäten“ wie etwa Weißsein, Rasse und Nichtbehinderung. Institutionen (wie beispielsweise die Ehe), Ideologien (wie bspw. der „weibliche“ Führungsstil) und die Logik des binären Denkens (z. B. die Zweigeschlechtlichkeit) werden hinterfragt und kritisiert (vgl. Degele 2008: 41). Weiter schreibt sie, dass queerendes Denken als leidenschaftlicher Aufruhr gegenüber Festlegungen zu verstehen ist. Queerendes Denken steht für Mehrdeutigkeit und Andersartigkeit. Es ist gleichzeitig mit einer wissenschaftlichen und politischen Positionierung verbunden. Queerendes Denken sucht eine Auseinandersetzung mit Denkformen und Institutionen, die vereinfachen, binarisieren, hierarchisieren und ausgrenzen. Danach bedeutet „to queer - to make strange, to frustrate, to counteract, to delegitimise, to camp up - heteronormative knowledges and institutions; and the subjectivities and socialities that are (in)formed by them and that (in)form them.“ Sullivan 2003 (vgl. Degele 2008: 43)

Inzwischen geht es laut Degele um die Übertragbarkeit auf andere gesellschaftliche Bereiche und queer versteht sich dabei immer als herrschafts- und normkritisches Instrument. Es tritt ein für die Anerkennung von Differenzen und (politische) Gleichheit, um die Auflösung von Identitäten und die Dekonstruktion von Kategorisierungen (vgl. ebd.: 52f.). Queer Studies treten an, um zu verunsichern (vgl. ebd.: 55).

Wie eine queere Narrative aussehen kann, beschreibt Judith Halberstam in „The Queer Art Of Failure“. Darin werden revolutionäre, queere und animierte

Eigenschaften in Science-Fiction-Filmen aufgedeckt. In „Findet Nemo“ muss Nemo beispielsweise seine Kernfamilie verlassen, denn nur in einer größeren, heterogenen Gemeinschaft kann er sein Ziel erreichen (vgl. Halberstam 2011: 43). Seine engste Verbündete ist die seltsame Dory. Ihre Andersartigkeit äußert sich beispielsweise durch ihr nicht vorhandenes Gedächtnis und ihr verwirrtes Im-Kreis-Schwimmen. Deshalb ist dieser Film laut Halberstam eine radikale Ode an Freundschaft, Loyalität und andersartige Familienwerte (vgl. ebd.: 43). Dieser Film verwendet ihrer Meinung nach eine kollektive Geschichte, anstatt von konventionellen Werten wie dem neoliberalen Individualismus, der Kleinfamilie und der romantischen Zweierbeziehung zu erzählen. Halberstam glaubt, dass der Hauptgrund für die queere Erzählweise darin liegt, dass das Zielpublikum Kinder sind. Sie führen ein überaus queeres Leben. Kinder führen keine Liebesbeziehungen, sind nicht moralisch und fürchten sich weder vor dem Tod noch vor dem Versagen. Vielmehr sehen sie sich als Kollektiv mit gemeinsamen Interessen in ständiger Rebellion gegen die Erwachsenenwelt (vgl. ebd.: 47). Eine ähnliche Rolle wird Clown_innen zugeschrieben, sie werden immer wieder mit dem kindlich, naiven beschrieben und verkörpern damit unter anderem Queerness.

Mit Butler wurde der Beginn der Queer Theory und deren Beeinflussung durch den Poststrukturalismus aufgezeigt. Butler betont, wie die Unbestimmtheit des Begriffs und uneindeutige Geschlechtsidentitäten gesellschaftlich ein Unbehagen hervorruft. Das Clown_in ist hervorragend geeignet um subversiv die Zweigeschlechtlichkeit zu unterlaufen und die Produktion von Geschlechtlichkeit spielerisch zu vervielfältigen. Queer zu definieren wurde durch die innewohnende Vorliebe zur Uneindeutigkeit als schwierig bestimmt. Dennoch lässt sich hier erkennen, dass geschichtliche eine positive Selbsteignung des Begriffs stattfand. Denn ähnlich wie der Begriff Clown wurde das Wort zunächst als Schimpfwort zur Abwertung von Außenseiter_innen verwendet, welche sich nicht gesellschaftskonform verhielten. Queer Studies verstehen sich mit Degele als wissenschaftliches und politisches Bündnis von marginalisierten Personen. Queerendes Denken steht für Mehrdeutigkeit und Vielfalt. Abschließend wur-

de am Beispiel von Halberstam aufgezeigt, wie eine queere Narrative mit deren kollektiven Werten abseits von Kleinfamilie und neoliberalen Individualismus aussehen kann. Im nächsten Kapitel werden gleichgesinnte Protagonist_innen für die Komplizenschaft mit Clown_in untersucht.

4.3. Verbündete für den Aufbruch in eine transgressive Zukunft

In diesem Kapitel werden zwei enge Kompliz_innen des Clown_ins vorgestellt. Die mythologische Gestalt des Tricksters und den grenzübergreifenden Cyborg. Zunächst wird der Trickster mit dem Kulturwissenschaftler von Barloewen in einen historischen Kontext gesetzt, um dann beispielhaft mit Werner-Lobo die Erzählung einer indigenen Frau als Trickster, die sich gegen die Christianisierung einsetzte, wiederzugeben.

Der Kulturwissenschaftler von Barloewen beschreibt, dass das Phänomen des Clownens in so gut wie allen Kulturen zu allen Epochen eine wichtige Rolle spielte. Die ersten Vertreter traten bereits vor tausenden von Jahren in indigenen Gesellschaften auf (vgl. Werner-Lobo 2016: 40). So erklärt er das Phänomen Clown_in als „heilige_r Rebell_in mit Bezug zur Transzendenz und ein >konstruktive_r Anarch_in< - die_der durchaus auch heroische Züge aufweisen kann - als Prinzip der Auflehnung gegen die hierarchische Ordnung, als Ausdruck des Aufbegehrens einer Gegenwelt“ (vgl. ebd.: 39). Die Transzendenz bedeutet laut Duden im philosophischen Sinne das Überschreiten der Grenzen von Erfahrung und Bewusstsein, die Überschreitung der Grenzen des Diesseits. Es stammt aus dem Spätlateinischen: *trancendentia* = das Überschreiten (vgl. Duden 2017). Trickster zeichnen sich laut der Philosophin Ricki Tannen durch eine Öffnung hin zum Leben in Vielfalt und in Widersprüchen aus, die ihrer Meinung nach durch die Tradition der Moral im modernen Europa und Nordamerika größtenteils abwesend ist (vgl. Tannen 2007:187).

Die mythologische Gestalt des Tricksters befindet sich somit in ständiger Rebellion gegen die herrschende Ordnung. Der Kulturanthropologe Barloewen

weist auf den Zusammenhang zwischen indigenen Trickster und der mythologischen Gestalt des Hermes hin. Hermes bewegt sich außerhalb der gesetzlichen Grenzen, wie jeder Schelm. Sein Wesen öffnet sich nach allen Seiten und kennt keine Festlegung auf ein bestimmtes Geschlecht. Er vereinigt den Widersacher und Heilsbringer (vgl. Werner-Lobo 2016: 64f.).

Gemeinsam ist laut Werner-Lobo vielen indigenen, amerikanischen Clown_innen, dass sie unzulässige und sittenwidrige Dinge tun. So stehlen sie ungestraft Lebensmittel oder drückten sich obszön aus. Bei den indigenen Clown_innen gibt es wie bei den Drag Queens männliche Clowns, die in Frauenkleider und -rollen schlüpfen oder sich anderen Männern erotisch annähern. Damit verweisen sie auf die Möglichkeit des Andersseins (vgl. Werner-Lobo 2016: 50). In vielen Völkern berühren sie sich und ihr Publikum an den Genitalien, zeigen Sexualpraktiken und tragen überdimensionale Nachbildungen von Phallus und Vulva. Die anarchische Zügellosigkeit der indigenen Clown_innen war laut Werner-Lobo den europäischen Kolonisatoren ein Dorn im Auge. Christliche Missionare veranlassten in den 1920er Jahren die gezielte und brutale Verfolgung bis hin zur Ausrottung indigener Clowns (vgl. 2016: 50).

Als Beispiel folgt nun die Erzählung von einer Nootka-Indianerin, die als Trickster ihren Stamm vor der Christianisierung schützt. Angeblich beruht diese Geschichte auf wahren Begebenheiten und ist laut Werner-Lobo im Buch Töchter der Kupferfrau von Cameron zu finden: „Als die Europäer Vancouver Island christianisierten, brachte ein Missionar die lokale Bevölkerung vom Volk der Cowichan mit kleinen Geschenken dazu, seine Kirche auf dem Gipfel eines Hügels zu besuchen. Er lehrte sie christliche Moral und Regeln. Besonderen Wert legte er auf züchtige Kleidung: Hosen für Männer, lange Röcke für die Frauen. Eines Tages erschien eine Clownfrau - ja, bei vielen indigenen Völkern gibt es auch weibliche Clowns - in der Kirche. Sie trug einen großen schwarzen Hut, so wie ein weißer Mann, eine schwarze Jacke, ausgetretene schwarze Schuhe, die ein Weißer weggeworfen hatte - und sonst nichts. Seelenruhig setzte sich die Halbnackte in die erste Reihe. Und das Schlimmste: Keiner der

Anwesenden in den Kirchenbänken mokierte sich darüber, alle betrachteten sie mit Respekt. Das brachte den Gottesmann zur Raserei. Er hielt eine tobende Predigt über Nacktheit und Sünde und stürzte von der Kanzel, um die gotteslästerliche Frau mit einem Fußtritt aus der Kirche zu befördern. Da aber warfen sich die Leute auf ihn und verdroschen den christlichen Prediger: Niemand legt Hand an einen Clown! Die Clownin selbst besänftigte ihre Stammesgenossen, erklimmte die Kanzel und sprach zu ihrem Volk in ihrer eigenen Sprache. Fortan betrat nie wieder ein Cowichan die Kirche.“ (vgl. Werner-Lobo 2016: 50f.). Bis heute genießen in indigenen Gesellschaften die heiligen Clowns einen hohen sozialen Stellenwert (vgl. ebd.: 49).

Die Geschichte erzählt von einer doppelten Aneignung der indigenen Trickster. Zum einen nimmt sie die Missionarsposition ein, die der europäischen patriarchalen Ordnung zugehörig ist. Zum Anderen eignet sie sich auch die westliche Clownsfigur durch ihre Kostümierung und ihr Verhalten an. Allgemein zählen Trickster durch ihre Widersprüchlichkeit, ihrem Sinn für Mehrdeutigkeit und ihre Unberechenbarkeit zu den engen Verbündeten von Clown_innen. Beide Figuren verkörpern dieselbe soziale Funktion innerhalb der Gesellschaft. Trotz ihrer verwandten sozialen Funktion, weichen sie in ihren Logiken wie beispielsweise der Kostümierung voneinander ab. Ein weitere Kompliz_innenschaft wird mit dem futuristischen Cyborg geschlossen. Das Konzept der feministischen Naturwissenschaftshistorikerin und Biologin Donna Haraway nähert sich grenzübergreifend an das Clown_in an.

„Wir alle sind Cyborgs“ ist ein vielzitatierter Satz Haraway's. Im Zuge der Entwicklung der Raumfahrt entstand laut der Journalistin Schindler Anfang der 60er das Konzept des „Cyborgs“, eines technisch veränderten menschlichen Organismus (vgl. Schindler 2015: 16). 1985 veröffentlichte Haraway ihr „Cyborg Manifest“, mit dem sie den Cyborg aus dem Weltraum zurück auf die Erde holte. Hammer/ Stieß schreiben in der Einführung der deutschen Übersetzung von Haraway's Cyborgmanifest, dass Haraway damit eine kritische Revision des Konzepts von Identität ausgehend von der Kritik der Women of

Color am weißen Feminismus vollzieht (vgl. Hammer/ Stieß 1995: 10). Haraways provokante These lautet, dass wir alle Cyborgs sind, also Hybride aus Maschine und Organismus, Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der Fiktion (vgl. 1995: 33). Der Cyborg als Hybrid verbindet Gegensätze und verwischt Grenzen. Es ist eine Fusion aus natürlichen und künstlichen Teilen innerhalb einer Person. Haraway konzeptioniert die Handlungsfähigkeit durch die in westlichen Erzählungen zugeschriebene Positionierung der Frauen und Nicht-Weißen als Grenzfiguren an der Schnittstelle zwischen Natur und Kultur. Der vollständige Subjektstatus bleibt ihnen laut Haraway deshalb verwehrt (vgl. Haraway 1995: 30). Im heterogenen Zusammenschluss mit der Vielzahl an Grenzgeschöpfen wie Primaten (Schnittstelle von Mensch und Tier) oder Cyborgs (Schnittstelle zwischen Organismus und Maschine) finden sich Haraways Meinung nach Verbündete (vgl. Schindler 2015: 16). Sie eignen sich als Beispiele für Heterogenität, Nicht-Identität und kritische Positionierung (vgl. Haraway 1995:30). Damit destabilisiert dieser Transformationsprozess die Konstruktion der männlichen kulturschaffenden Aktivität, die sich durch die Abgrenzung gegenüber dem Anderen und durch Identität definiert (vgl. Hammer/ Stieß 1995: 15). Im Cyborg sieht Haraway eine emanzipatorische Kraft mit deren Hilfe die symbolische Ordnung des Patriarchats ausgehebelt werden kann. Denn dem Cyborg ist es möglich, sich künstlich zu vermehren und damit die reproduktive Rollenverteilung der Geschlechter zu unterlaufen. Sie entwirft damit eine feministische Utopie der Post-Gender-Welt, in der das Geschlecht keine Rolle mehr spielt. Ihr Essay nennt sie „ein Plädoyer dafür, die Verwischung dieser Grenzen zu genießen und Verantwortung bei ihrer Konstruktion zu übernehmen (Haraway 1995: 35)“.

Der Akt der cyborgischen Reproduktion wird von Halberstam verdeutlicht. Sie beschreibt eine Szene aus dem Film „Robots“ mit ihrer emanzipatorischen Kraft. Das Roboterpaar bestellt ein Kind. Der Mann kommt nach Hause, seine Frau klärt ihn darüber auf, dass er die Lieferung verpasst habe. Sie machen sich nun gemeinsam an die Arbeit, ihr Roboterbaby zusammen zu bauen. Neben neuen Teilen nutzen sie auch gebrauchte Artikel, wie

beispielsweise die Augen des Großvaters. Am Ende der Konstruktion ihres Kindes einigen sie sich nochmal auf das Geschlecht und hämmern ihm einen Penis in den Genitalbereich (vgl. Halberstam 2011: 44). Die Szene wirkt wie eine Parodie auf die soziale Konstruktion von Geschlecht und weist auf deren Optionen und Austauschbarkeiten hin. Später im Film trägt das Roboterkind die Kleidung seiner Schwester (vgl. ebd.: 45).

Die Roboterreproduktion ist ein fiktionales Beispiel für die Transbiologie. Laut Halberstam entstehen hier neue Konzepte von Selbst, Körper, Natur und dem Menschen innerhalb technischer Erneuerungen (vgl. Halberstam 2011: 33). Halberstam vermutet, dass Transbiologie, also das Machen und Gebären, heute mehr die Norm als die Ausnahme sind. Die Transbiologie beschwört hybride Einheiten oder Zwischenzustände des Seins, die feinsinnige bis grellblendende Veränderungen in unserem Verständnis von dem Körper und der körperlichen Verwandlung repräsentieren. Der weibliche Cyborg, die transgenetische Maus und das geklonte Schaf stellen konstruierte Grenzen zwischen Menschen, Tieren, Maschinen, Lebens-, Todeszuständen, Animationen, Evolution, Entstehung und Transformation in Frage. Somit verweigern sie die Idee der menschlichen Einzigartigkeit und setzen an Stelle des Menschens ein Universum vielfältiger Arten des Seins (vgl. ebd.: 33).

Der Cyborg steht somit als Sinnbild für Transformation und Grenzgang. Seine Verbündeten sind Außenseiter_innen wie Frauen*, Nicht-Weiße, Primat_innen und Clown_innen. Sie sammeln sich um ein Universum an Vielfalt und Mehrdeutigkeit zu zelebrieren. Laut Haraway geht es darum, die Verwischung der Grenzen zu genießen und dafür Verantwortung zu tragen. Die Energie des Trickster wird genutzt, um das Paradoxe durch Humor zu vereinigen und zu integrieren. Beide Kompliz_innen, Cyborg und Trickster sind Verkörperungen der subversiven Unterlaufung des hegemonialen Machtgefüges.

4.4. Clown_innenlogik

„Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail Again. Fail Better.“
S. Becket, Worstward ho (1983)

Mit Graham wurden bereits als Methoden der queeren Theorie reflexive Kritik, das Reale umgehen, ästhetische Wertschätzung und herumbloedelingenannt. Im Weiteren werden grundlegende Logiken der Clownerie wie das Scheitern und das Spiel genauer betrachtet und im Zusammenhang mit Feminismus aufgezeigt.

Peacock befindet auch, dass im Clownen immer „Andersartigkeit“ steckt. Allein schon durch ihr Kostüm, ihre Schminke oder ihre rote Nase fallen sie auf. Aber was ihre Andersartigkeit am meisten verdeutlicht, ist laut Peacock ihre Einstellung zum Leben. Diese wird ihrer Meinung nach durch das Scheitern deutlich. Es dient den Clown_innen zum Aufzeigen ihres unbegrenzten Optimismus und ihrer einfachen Lebenseinstellung (vgl. Peacock 2011: 14).

Autobiografischer Exkurs IV - Scheitern

Wenn ich mich als Clown_in bezeichnete, wurde mir oft entgegnet: „Das kann doch jeder!“ Oder ich werde aufgefordert, dass ich etwas Lustiges machen soll. Clown_innen machen keine Witze. Sie wollen nicht komisch sein. Sie kämpfen um Anerkennung trotz ihrer Verletzlichkeit. Clown_innen machen keine Witze, sie selbst sind der Witz. Clown_innen scheitern bei der Bewältigung der einfachsten Dinge, es ist vorhersehbar, offensichtlich, überaus menschlich und lässt den Clown ziemlich dummdastehen. Die außergewöhnlichen clownesken (Un-)Fähigkeiten lösen beim Publikum als Ventil das Lachen aus. Die Besserwissenden lachen das Clown_in aus, denn sie kennen die Situation des Scheiterns von sich selbst. Mitunter lachen sie aus Erleichterung. Lila Monti sagt in ihrem Unterricht gerne: „They laugh about you as clown because they love you.“

In der Clownerie ist das Scheitern ein Hauptbestandteil (vgl. u.a. Peacock 2011: 24). So sprechen Clown_innen laut Peacock die innere Verwundbarkeit des Publikums an, das meist durch soziale Konventionen den Erfolg höher bewertet als das Scheitern (vgl. ebd.: 24). Das clowneske Scheitern wird erwartet und es provoziert beim Publikum ein Gefühl der Überlegenheit (vgl. Peacock 2011: 24). Denn sie können nur über das Clown_in lachen, wenn sich das Clown_in nicht zu ernst nimmt, sich nicht verletzt und die eigenen Fehler liebt (vgl. ebd.: 24).

Auch aus der Perspektive des Feminismus ist das Versagen und das Scheitern oft die bessere Wahl. In ihrem Buch „The Queer Art Of Failure“ beschreibt Halberstam, dass erfolgreich zu sein allzu oft bedeutet, sich an vorhandenen (männlichen) Standards zu messen. Scheitern in Bezug auf Geschlecht befreit vom Druck patriarchaler Ideale. Alternativen im Dazwischen zu suchen benennt Halberstam als ein politisches Projekt. Es bringt den Wunsch nach anderen Lebens-, Liebens- und Arbeitsweisen zum Ausdruck. Die Suche wird abseits von einem bereits vorgeschriebenen, vorgefertigtem, vorschriftmäßigem Subjekt des Konsums in die Realität umgesetzt, gelebt und praktiziert (vgl. Halberstam 2011: 4f.). Die Performancegruppe LTTR publiziert 2004 das Journal „Practice More Failure“. Darin erscheint folgendes Foto (vgl. LTTR 2004: 1).



Abbildung 7: Itziar Okariz: Peeing With My Daughter On Pulaski Bridge

Es werden nur eine Auswahl an Aspekten des Bildes besprochen. Hier wird eine Frau mit Kind im Arm abgelichtet, die im Dunkeln im Stehen neben der Straße pinkelt. Es scheint, als stehe sie an einer vielbefahrenen Straße, die durch die Absperrung zur Fahrspur als Autobahn gelesen werden kann und damit wahrscheinlich eher in der Peripherie anzutreffen ist. In diesem Foto werden gleich mit mehreren geschlechtsspezifischen Annahmen gebrochen, denn die Frau befindet sich beispielsweise mit dem Kind bei Nacht nicht zu Hause. Hier kann die Fragen nach der fürsorglichen Rolle der Frau in Frage gestellt werden. Weiter pinkelt sie im Stehen. Diese Eigenschaft ist männlich konnotiert. Das Foto kann als Scheitern gelesen werden. Es ist irritierend, provozierend, verstörend, humorvoll und feministisch zugleich.

Zum queer-feministischen Schreiben wie es unter anderem Halberstam betreibt, stellt sie die Behauptung auf, dass ein Text wie ihrer, der Comicheld_innen zitiert, in Gefahr laufen kann, nicht ernst genommen zu werden (vgl. Halberstam 2011: 6). Doch eben durch Seriosität verlieren Menschen Halberstam's

Meinung nach die Chance auf Leichtsinnigkeit, Verworrenheit und/ oder Irrelevanz. Die disziplinierte Korrektheit mit ihren bewährten Methoden der Wissensproduktion erlaubt keine visionären Einblicke oder fantastischen Ausflüge. Laut Halberstam treibt der Wunsch nach Seriosität die Menschen dazu, den wahren und erkundeten Wegen zu folgen. Damit verschließen sie sich der von Benjamin vorgeschlagene Art des Schlenderns, des Streunens, des sich Verlierens in unbekanntem Gasse der „falschen“ Richtung (vgl. Halberstam: 6). Sie setzt sich somit ein, die queere Art zu wagen und damit das Scheitern als Möglichkeit nicht auszuschließen.

Autobiografischer Exkurs V - Spiel

Das Clowneske wird oft mit dem Kindlichen verglichen. Du wirst aufgefordert, wie ein Kind zu fühlen, wie ein Kind die Welt zu entdecken, zu ertasten, zu beschnuppern, sie zu riechen und zu schmecken. Frei von Angst zu sein. Zu vertrauen. Der Kopf soll ausgeschaltet werden, die Sinne nicht mehr auf die Augen reduziert und sich dem Spiel ausgiebig hingeeben werden.

„Auf der Bühne musst du deine eigene Präsenz genießen“, sagt Monti. „Alles schauen Dich an. Du stehst im Rampenlicht. Volle Aufmerksamkeit bei Dir. Atmen nicht vergessen!“ Lila Monti empfiehlt: „Mach nur das, was dich selbst vergnügt, was dir wirklich gefällt. Nur so kann das Publikum mit Dir genießen.“ Sie bezeichnet das Clown_in als soziales Wesen, denn Clown_innen brauchen die Aufmerksamkeit der Anderen. Ihr ist der Augenkontakt zum Publikum das Allerwichtigste. Sie wiederholt in ihrem Unterricht ständig: „Schau das Publikum an!“ Denn die Augen dienen der Kommunikation. Es braucht den Blickkontakt, um Gefühle zu zeigen. „Solange du den Augenkontakt hältst, bist du unzerstörbar“, sagt sie. „Der Augenkontakt ist das einzige Geschenk, das wir Clown_innen anbieten können. Es ist der direkte Weg zum Herzen.“

Weiter erläutert die Clownstheoretikerin Peacock die Logik des Moments im Clown_innenspiel als Merkmal. Schon die bekannten Lehrer Lecoq und Gaudier haben mit dem Prinzip des Flows gearbeitet (vgl. Peacock 2009: 10). Dieser Moment des „sich bewusst sein“ im Clown_innentheater ist eine typische

Unterscheidung zum Schauspiel. Denn es ist genau dieses Bewusstsein, so Peacock, das den direkten Kontakt zum Publikum überhaupt ermöglicht (vgl. Peacock 2009: 11). Der Anthropologe Turner fokussiert in seiner Forschung das Ritual als Performance, das auf die Logik des Clown_in angewendet werden kann. Turner beschreibt obengenannten Moment mit den Worten „to flow is to be as happy as a human can be (ebd.: 58)“. Auch nach Turner's Definition agiert das Clown_in an der Schwelle, im Grenzbereich. Eine der Funktionen des Clown_in ist es, das Publikum mit dem Grenzbereich zu verbinden, da es für das Spielen eigentümlich förderlich ist (vgl. Turner 1982: 85)

Das Spiel findet gesamtgesellschaftlich wenig Beachtung (vgl. Peacock 2009: 12). Akzeptiert ist es laut Peacock vor allem für Kinder. Sie glaubt, dass durch die Abwertung des Spielens auch die Abwertung der Clownerie entsteht. Laut dem Performancewissenschaftler Richard Schechner bezeichnet das Spiel in der westlichen Gesellschaft als brüchige Kategorie, als eine befleckte Beschäftigung, die assoziiert wird mit Unwirklichkeit, Schein, Ungenauigkeit, Falschheit, Inkonsequenz, Unauthentizität (vgl. Schechner 1993: 27). Schechner vermutet, dass das Spiel wegen realer Sorgen als faulend angesehen wird. Leqocist der Meinung, dass nur durch die Fähigkeit des/r Performenden zu spielen, eine wahrhaftige Reaktionsfähigkeit entsteht (vgl. Peacock 2009: 12). Schechner erläutert die Ernsthaftigkeit des Spiels: „serious issues are always involved in play; just as in humans, play is inextricably involved in all “serious” work“ (vgl. Schechner 1988: 101). Oder wie Meister Yoda spielend leicht zu sagen pflegt: „Do. Or do not. There is no try.“

Bei Peacock hat weitere Gedanken zum Spiel (vgl. Peacock 2009: 11). Sie bezieht sich dabei auf Schechner's Performance Theory. Sie beschreibt, dass ein Clown 15 Minuten brauchen kann, um einen Schuh anzuziehen. Die Mission muss erfüllt werden, egal wie lange es dauert. Dies bezeichnet Schechner als „symbolische Zeit“, die von der realen Zeit in Kürze oder in diesem Beispiel in Länge abweicht (vgl. Schechner 1988: 7). Weiter betont er die Wichtigkeit von zwei Faktoren des Spielens. Zum Einen identifiziert

er, dass im Spiel eine Welt kreiert wird, in der eigene Regeln erstellt, die Zeit neu angeordnet und Dingen andere Wertigkeiten zugewiesen werden können (vgl. ebd.: 11). Zum Anderen bezeichnet er das Spiel als eine freie Beschäftigung, in der selbstbestimmte Regeln herrschen. Das Clownspiel baut laut Schechner komplett auf der persönlichen Fähigkeit des Clown_inns auf, eigene Regeln zu erschaffen und das Publikum von deren Gültigkeit für die Dauer der Performance zu überzeugen (vgl. ebd.: 13). Die Freiheit besteht darin, die eigenen Regeln außerhalb gesellschaftlicher Normen festlegen zu können und bewegt sich deshalb im grenzüberschreitenden Raum.

Peacock geht mit Winnicott noch weiter auf das Spiel als Grundlage für die Suche nach Wahrheiten über die menschliche Existenz ein, indem es uns erlaubt, Symbole und Metaphern zu interpretieren (vgl. Peacock 2009: 12). Er beschreibt das Clownen in einer dritten Dimension, die weder in der inneren, psychischen Realität, noch in der äußeren, eigentlichen Welt stattfindet. Es findet in der unbestimmten Dimension statt, die nicht aus Realität oder Fantasie besteht. Es ist der potenzielle Raum (vgl. Winnicott 1991: 53), der auch mit Turners obengenannten Ort der Schwelle übereinstimmt. Ein Ort, an dem sich Realität und Fantasie treffen. Diesen Ort zu erschaffen ist die Aufgabe des Clown_innentheaters (vgl. Peacock 2009: 12). Bateson schlägt das Konzept des Spielrahmens vor. Bei einer Clown_inperformance gibt es einige Techniken und Elemente, die dabei helfen, den Spielrahmen zu etablieren. Um das Clown_innenspiel innerhalb der Performance zu bestärken, helfen die rote Nase, Kommentare in Richtung Publikum und der Rhythmus der vielen Blicke, die das Clown_in mit dem Publikum austauscht (vgl. Bateson 1973).

Zusammenfassend sind die Regeln des Spiels wichtig für die Erschaffung des potenziellen Raums. Nach Schechner gilt das Spiel als freie Beschäftigung mit selbstbestimmten Regeln. Mit Peacock wird die gesellschaftliche Abwertung des Spiels beschrieben und gleichzeitig argumentiert sie für die Wichtigkeit des Spiels. Halberstam vertritt die feministische Perspektive, dass Scheitern vom patriarchalen Druck befreit und die Suche abseits des

vorgefertigten Subjekts fördert. Somit gelten das Scheitern und das Spiel als wesentliche Bestandteile des Clown_innentheaters und können als Kritik am Normalzustand gelesen werden.

4.5. Queere Clown_innen

Meine Clown_innen werden nun chronologisch aufgezeigt und unter die queere Lupe genommen.

Revoluzerhase (2012)

Mein erster Clownscharakter war ein Revoluzerhase, eine Mischung aus Tier und Mensch. Der Revoluzerhase ist eine Grenzgängerin im Sinne Haraways und ein vielbekannter Charakter aus Animationsfilmen, in denen Maschinen oder Tiere menschliche Züge annehmen. Der Revoluzerhase trat nur im Rudel, in seinem Kollektiv an Kumpel_innen auf. Die Verhandlung des Raumes bildete beim Auftreten dieser Bande eine Irritation. So schlich sich die clowneske Hasenbande im Dunkeln von hinten gen Bühne heran, während sie sich gegenseitig uneindeutige Kommandos zu riefen. Ein Banner wurde zur Pauseneinläutung von der Galerie herunter entrollt und der Stoff landete zwischen den Sitzreihen. Mein Charakter war getrieben von Entdeckergeist und dem Rausch des Bühnenlichts. So schnell wie die Hasen auftauchten, so schnell verschwanden sie wieder. Sie waren innerhalb des Stücks wie klassische Pausenclowns, die immer Irritation und ein Geschmack von Chaos und Unberechenbarkeit hinterließen.



Abbildung 8: Revoluzerhasen (2012). Still aus dem Stück „reAlice“
Von links nach rechts: Christoph Schiele, Lisa Risa,
Arne Mannott, Christin Fuhs

Weihnachtsbaum (2014)

Im Duo moderiere ich im Dezember 2014 als Weihnachtsbaum, eine Kultur-Natur-Grenzgängerin. Der Baum ist gezwungenermaßen auf der Bühne, ist an der Kette, an einem Stromkabel, dass die Lichterkette zum Leuchten bringt. Der Weihnachtsmann hat ihn aus dem Wald verschleppt. Der Weihnachtsbaum ist vereinzelt, depressiv, genervt vom egozentrischen Weihnachtsmann und seinem Weihnachtsrausch. Gegen Ende wird der Weihnachtsbaum geschmückt. Der Baum wehrt sich, er will sich nichts anhängen lassen, schreit, quiekt und flüchtet. Bei dem Weihnachtsbaumcharakter verschwimmt die Grenze von Natur und Kultur. Der sprechende Baum klagt die Ungerechtigkeit und die Art der Haltung an. Er verweigert sich, das Weihnachtsspiel mit dem Weihnachtsmann zu spielen. Dadurch gewinnt es an Macht, zieht das Publikum auf seine Seite und befreit sich am Ende selbstermächtigt aus den Klauen des Weihnachtsmanns.



Abbildung 9: Moderation des Tüwietes 2014. Links Lisa Risa, rechts Lis Sixzensius

Space Grrrls (2015)

Das Space Grrrl Lichterloh tritt am liebsten im Duo mit Zwilling Lavanda Kawumm alisa Vrovro Geiger auf. Den Publikumsraum beschallen sie mit schep-pernden Sounds, während sie von verschiedenen Seiten in der Dunkelheit gen Bühne kriechen, rollen, tanzen, sich bewegen. Sie sind zwei große Wesen mit silbernen Latzhosen, die aus dem Weltall anreisen um der Welt buntes Licht zu bringen. Das Clowneske dieser Figuren ist die Irritation und das Verständnis des Raums. Sie respektieren nicht die Grenze zum Publikumsraum und reisen futuristisch durchs All. Inspiriert von Haraway's Cyborg sind sie metallern ge- kleidet und eine Mischung aus Alien und Mensch.



Abbildung 10: Space Grrrls (2015)

Cyborg Clown Cinema (2016)

Auf der Bühne verwandelt sich mein Space Grrrl in ein verkabeltes Maschinenwesen mit einem mobilen Beamer im Schritt und Tastatur auf der Brust. Es klaut das Bild von der Leinwand, reißt die Bildhoheit an sich und entdeckt Wänden, Decken und Menschen als Projektionsflächen. Durch den gesamten Raum bewegend, rückt es Menschen ins Rampenbeamerlicht, blendet, leuchtet aus, (ver)rückt die Blickwinkel, trägt das Bild noch bis in die letzte Reihe. Hier verwandelt sich das Space Grrrl in einen Maschinenmensch, der sogar das Licht mit sich trägt.

In abgewandelter Form dient mir das Cyborg Clown Cinema als Lecture Performance. Das Clown_in tritt mit ihrem Rollwagen in den abgedunkelten Raum, indem die Teilnehmenden im Kreis an einem großen Tisch sitzen und warten. Das Clown_in beginnt den Beamer aufzubauen. In Clownslogik ist der Technikaufbau mit Schwierigkeiten verbunden. Das Clown_in gibt Geräusche von sich und beschäftigt sich zwischenzeitlich lieber mit den Nachbar_innen oder deren Schnürsenkeln anstatt mit dem Technikaufbau. Dann wird das Video „Clown Face“ von Eames (1971) über den Beamer abgespielt. Das Bild ist unscharf, über die Box, die mit dem Klettergurt an meiner Hüfte befestigt ist, wird die traditionelle Zirkusmusik des Videos laut abgespielt. Das Clown_in beginnt den Beamer zu bewegen. Die Projektion wandert durch den Raum und ist nicht eindeutig erkennbar. Die Clowns im Video werden beim Schminken gezeigt. Das Clown_in weicht ab, ist ohne weiße Schminke als Clown_in unterwegs.

Ich lade die Zusehenden ein, sich mit mir unter den Tisch zu liegen. Dies ist mit Widerständen bis hin zur Verweigerung verbunden. Die Tischunterseite wird zu meiner Projektionsfläche, das Tischgebilde zu unserer Höhle. Ein gemeinsamer intimer Raum wird erschaffen. Hier beginnt das Clown_in das erste Mal zu sprechen und erzählt mit Hilfe von projizierten Bildern von der Clown_in auf der Suche nach Verbündeten in ein transgressives Zeitalter. Nach dem kurzen Vortrag, macht sich das Clown_in auf die Suche nach Verbündeten unter

den Zusehenden. Der Beamer leuchtet wie eine Taschenlampe auf die Menschen. Eine Person zeigt uns stolz ihre cyborgfarbenen Fingernägel.



Abbildung 11: Cyborg Clown Cinema (2016)

(Entlastungen) Lisas Fehler (2016)

In meiner Performance „(Entlastungen) Lisa’s Fehler“ geht es um das Scheitern und die Hartnäckigkeit, nicht aufzugeben. Es erzählt von Befähigung und dem Mut, Neues zu erlernen. Die Arbeit ist inspiriert von Pipilotti Rists Videoarbeit (Entlastungen) Pipilottis Fehler (1988). Es parodiert zudem Jonglennummern, die in der Logik meist mit drei Objekten jonglierend beginnen und sich dann in der Anzahl steigern.

Der Ablauf meiner Performance ist folgender: Bunte Wasserbomben liegen am Boden und wecken spaßige Erinnerungen. Ich schäle sie, um Eisbälle herauszuholen und nehme alle drei in meine Hände. Dann beginne ich zu jonglieren. Eisbälle und Wassertropfen fliegen durch die Luft. Meine Hände werden rot. Das Eis schmilzt, es bricht und es schrumpft. Der Zirkus ist vorbei. Was bleibt ist die Erinnerung, ein paar bunte Ballonfetzen und Pfützen.

Diese Arbeit wurde inspiriert von den Protagonistinnen der dritten Welle des Feminismus in den 1990er Jahren, die zur Arbeit mit dem Abbild des Körpers in lustvoller Weise zurückkehrten. Die britische Sozialanthropologin Mary Douglas beschreibt den Körper als Austragungsort und Symbol der Gesellschaft. Soziale Regeln und Hierarchien innerhalb der Gesellschaft werden durch körperliches Verhalten und das Verfolgen von Regeln, Ritualen und Grenzen geklärt (vgl. Douglas 1966: 416). Girlism schuf laut Munder zu dieser Zeit ein loses Netzwerk an jungen Frauen wie Pipilotti Rist oder Chicks on Speed, die mit Humor und ansteckender Freude arbeiteten und sich der Opferrolle des konstruierten Blickes entzogen (vgl. Munder 2007: 27f.). Diese Strategie galt auch als subversiver Akt und wichtiger Schritt der Befreiung und Selbstermächtigung. Dennoch wird beachtet, dass es nichts gibt, was eine derartige Durchsetzungskraft hat, die Konventionen zu verändern. Munder beschreibt demnach, dass es so zu einem ständigen Scheitern kommt, dass Pipilotti Rist in einer ihrer frühen Videoarbeiten von 1988 (Entlastungen) Pipilottis Fehler bearbeitet. Rist setzt sich hier mit den anhaltenden inneren und

äußeren Kampf nach einer Vollkommenheit auseinander, die unerreichbar ist. Sie versucht, dem quälenden Nichtankommen und dem Schuldgefühl durch die eigene Unzulänglichkeit - auferlegt durch das gesellschaftliche Konstrukt aus Normativität, Regelwerk und Zwang - zu entrinnen. In Rists Arbeit wird die Akzeptanz der eigenen Fehler und des anhaltenden Kampfes als mögliche Lösung aufgezeigt (vgl. ebd.: 27f.).



Abbildung 12: (Entlastungen): Lisas Fehler (2016).
Akademie der Bildenden Künste, Wien.

4.6. Ziviles Engagement

Im abschließenden Kapitel wird mit Butler auf die Verbindung zu den Mitmenschen eingegangen und ein Plädoyer für Solidarität abgegeben. Der Kontakt zu den Anderen wohnt dem Clown_innentheater inne. Das Clown_in begann vor drei Jahren zu unterrichten und sieht sich mit den von Butler genannten Werten eng verbunden.

Butler spricht von einem beschädigten Leben (vgl. Halmer 2016: 38). Sie legt einen Fokus auf die Verletzbarkeit von Menschen und deren Wunden durch verbale, institutionelle und körperliche Gewalt. Sie kritisiert die Konstruktion des souveränen Subjekts, da in diesem Ansatz der Andere ausgeklammert bleibt. Bei diesem Menschenbild wird das Ego in den Mittelpunkt gerückt. Dagegen steht Butler für die Bedeutung der Ich-Du-Beziehung ein und sieht den Einzelnen nur in der Verbindung zu seinen Mitmenschen. Ohne Begegnung mit dem Anderen ist das Ich kein soziales Wesen. Sie sagt: „Um menschlich zu handeln muss man seine Souveränität aufgeben und dem Anderen offen und einfühlsam begegnen.“ (vgl. ebd.: 38).

Ihr gesamtes Werk über betont Butler die globale Gültigkeit von einem lebbar, guten Leben in Verbindung mit sozialer Gerechtigkeit und ökonomischer Sicherheit, dass nicht nur einer Bevölkerung der westlichen Industrieländer zusteht. Butler geht es in ihrem politischen Engagement und ihrem Denken um den Kampf gegen Einheit und Hegemonie. Sie betont, den Kampf der Ausgeschlossenen zu unterstützen. Die Ausgeschlossenen sind für sie unter anderem Flüchtlinge, Migranten, Obdachlose oder Angehörige sexueller Minoritäten. Sie erklärt sich solidarisch, „um eine Art Gemeinwesen zu schaffen, in dem das Queer-Leben wertvoll und unterstützungswürdig wird und in dem Leidenschaft, Verletzung, Trauer und Sehnsucht anerkannt werden.“ (vgl. Halmer 2016: 38)



Abbildung 13: Clown_intheater mit Flucht Nach Vorn (2016).
Am Institut für Künstlerisches Lehramt, Akademie der Bildenden Künste.

Ab dem Sommer 2015 beginne ich Clownerie zu unterrichten. In Kooperation mit dem Verein „Flucht Nach Vorn“ und der ÖH vom Institut für künstlerisches Lehramt organisiere ich von Februar bis Juni 2016 Clown_intheaterunterricht für junge Menschen mit und ohne Fluchthintergrund. Es berührt mich sehr, die vor allem männlichen Teenager dabei zu beobachten, wie sie mit Freude aus sich herausgehen, aufeinander zu zu gehen. Kommunikationsprobleme werden im Spiel überwunden, oft wird in mehreren Sprachen übersetzt. Sie freuen sich, ihre deutschen Sprachkenntnisse spielerisch anwenden zu können. Wir teilen Erfahrungen, Schicksale, Lachen und Essen.

Willi Gansch, mein Lehrer für Körpertheater sagt sehr gerne: „Wenn du immer alles richtig machen willst, machst du bis an dein Lebensende das Gleiche.“ Wir leben in einer Welt der Perfektion. Die Anforderungen des kapitalistischen Systems sind für uns alle so hoch, dass wir quasi ständig zum Scheitern verurteilt sind. Um uns nicht angreifbar zu machen, sprechen wir selten über unser Versagen, unsere Ängste, unsere Schwächen und Fehler. Was wäre, wenn wir aufhören würden, uns zu erzählen, dass Scheitern ein Misserfolg ist und es als Teil des Strebens ansehen würden, als etwas Lustvolles, das zum Leben und zum Lernen essentiell dazu gehört?

In diesem Kapitel „Das Clown_in“ wurde die Queer Theory vorgestellt und in die Tradition des Poststrukturalismus gestellt. Das Clown_in wird als Verbündete_r der Arbeit an der Uneindeutigkeit der Geschlechtsidentität aufgezeigt. Es sammelt weitere Kompliz_innen wie Trickster, Cyborgs oder Nemo für den Aufbruch in eine grenzüberschreitende Zukunft. Die Regeln des Clown_innentheaters werden mit einer genauen Beschreibung von der Wichtigkeit des Scheiterns und dem Spielen beispielhaft erklärt. Meine autobiografischen Charaktere werden auf ihre Queerness überprüft und abschließend ein Plädoyer von Butler für Solidarität mit Marginalisierten am Beispiel meines Clown_innenunterrichts ausgesprochen.

5. Konklusion

„Die alte Welt liegt im Sterben,
die neue ist noch nicht geboren:
Es ist die Zeit der Monster.“

Antonio Gramsci über die Epoche, die mit dem Ersten Weltkrieg begann

Das Clown_in versteht sich als Teil der zeitgenössischen Kunstproduktion. Der Clownerie wohnt ein subversives Potential für gesellschaftliche Veränderung inne und eröffnet als künstlerische Praxis neue Perspektiven auf gesellschaftliche Handlungsspielräume. Die finale Schreibweise von Clown_in, die in dem Format eines Unterstrichs den Raum zwischen männlicher und weiblicher Form freilässt, verdeutlicht den Aufbruch in die Geschlechtervielfalt und Mehrdeutigkeit. Darüber hinaus wurde mit dem historischen Bezug des Clown_ins zur Marginalisierung verschiedene Bereiche von Andersartigkeit eingehend beleuchtet und Geschlechterdifferenz dekonstruiert.

Die Entwicklung der Clownsfigur wurde in dieser Arbeit umfassend gesellschaftlich, historisch und queer-feministisch abgehandelt. In dem Kapitel „Der Clown“ wurde herausgearbeitet, wie sich die Figur historisch entwickelte und welche Rolle er in der Gesellschaft einnahm. Es wurde ein Einblick in die Entwicklung der feministischen Theorie hinzu neueren Forschungen zu Gender, Intersektionalität und Männlichkeiten gegeben. Die Begriffe sex:gender wurden definiert, um im Weiteren das hegemoniale Männerbild vorzustellen. Der Clown im männlichen Körper steht durch seine Asexualität, durch sein nicht vorhandenes Heldentum und seine Vereinigung von Weiblichkeit und Männlichkeit dazu im Kontrast. So verweist der Clown auf eine lange Tradition der Untergrabung der hegemonialen Ordnung. In „Frau Clown“ wurde gezeigt, wie die zweite Welle des Feminismus dazu beitrug, dass Frauen sich die Figur des Clowns aneignen und neu interpretierten. Durch die Dekonstruktion des klassisch weiblichen Rollenbilds eröffneten sich neue Handlungsspielräume für die lustvolle und humorvolle Auseinandersetzung mit Weiblichkeit auf der Büh-

ne. Die feministische Emanzipation spielte sich auch in anderen männlich-dominierten Bereichen, wie z.B. des Kunstmarktes ab. Es stellte sich allerdings heraus, dass der Essentialismus, der von einer weißen akademischen Mittelschicht definiert war, nicht ausreichte, um die Vielfalt an Lebensrealitäten von Frauen zu repräsentieren. Spivaks Antwort darauf bestand darin, einen „strategischen Essentialismus“ zu formulieren, der die Bildung einer gemeinsamen Kategorie vorschlägt, um temporär kollektiv ein bestimmtes, politisches Ziel zu verfolgen. Der Clown und Frau Clown sind zwar geschlechtsneutral gedacht und können sich durch ihre Figuren zwar von patriarchalen Strukturen befreien, bleiben aber trotzdem weiterhin in diesem System verhaftet. Aus diesem Grund wurde im letzten Kapitel das transgressive Potential des Clown_in aufgezeigt, in welchem Zeichen neu definiert werden und sich Dichotomien auflösen. Die Körper sind nicht mehr einer Kategorie zuordenbar, die äußeren Merkmale verschwinden. Der Zusammenhang von Humor und Macht und deren subversives Potenzial wurden beleuchtet. Unterschiedliche Strategien des Clownesken und des Queeren wurden miteinander in Verbindung gesetzt und das Clown_in queer-feministisch verortet. Viele Methoden wie das Scheitern, das Erkunden des Zwischenraums und das Spiel mit der Abweichung des Queer-Feminismus lassen sich im Clownesken wiederfinden. Das Clown_in ist in einem utopischen Raum verortet, der auch in den Visionen der Feminist_innen widergespiegelt wird. Sie setzen sich gemeinsam für eine gesellschaftliche Veränderung ein, in der das Menschliche im Mittelpunkt steht. Die Figur des Clown_ins hat sich aus dem Zirkus befreit und bemüht sich um einen Platz mitten im gesellschaftlichen Leben. Das Clown_in wurde seinen zahlreichen Verbündeten bekannt gemacht. Es ist nun bereit mit diesen Verbündeten aufzubrechen in eine transgressive Zukunft.

Die Sprache hat sich mir im Prozess des Schreibens als weiteres Ausdrucksmittel eröffnet. Ich habe mich gewunden in Wörtern mit sinnstiftenden Anordnungen. Langsam fühle ich mich fliegend. Voller „fliegen“ / „stehlen“ (vgl. Simma 2013: 68). Fliegend über den Text. Sätze, Wörter, Ausdrücke, Gedanken stehend. Einsetzend, ergänzend, flickend, montierend um es zu einem Gan-

zen, zu einer Abhandlung, zu einem autobiographischen Essay zusammen zu fügen. Das Clown_in ist nun größenwahnsinnig. Sie will auf einmal jederzeit ihre Identität wählen können. Das Terrain wird uneindeutig, der Möglichkeitsraum wird im Denken und im Handeln erweitert. Das Clown_in hat lange genug still gesessen. Das Clown_in will endlich wieder spielen.

6. Literaturverzeichnis

- Ammon, Sabine (2007): Wissensverhältnisse im Fokus, eine erkenntnistheoretische Skizze zum Post-Strukturalismus. In: Ammon, Sabine/ Heinecke, Corinna/ Hintz, Arne/ Selbmann, Kirsten (Hg.): Wissen in Bewegung. Vielfalt und Hegemonie in der Wissensgesellschaft. Weilerswist, Velbrück Wissenschaft. S. 59.
- Ball, Hugo (1992): Die Flucht aus der Zeit. Zürich.
- Bartels, Dieter (2010): Das Clownstheater 1x1: Zehn große Schritte in Richtung Schauspiel und Komik. Planegg, Impuls-Theater-Verlag.
- Bassi, Leo (2016): Vom Fußjongleur zum politischen Clown. Die sechste Generation der Zirkusfamilie Bassi. In: Weihe, Richard (Hg.) (2016): Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld, transcript. S. 25 - 46.
- Bateson, Gregory (1973): Steps to an Ecology of Mind. St Albans, Paladin Frogmore.
- Benjamin, Walter (1996): Selected Writings 1913 - 1926, vol. 1, ed. Bullock, Marcus/ Jennings, Michael. Cambridge, Harvard University Press.
- Bergius, Hanne (1989): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und Ihre Aktionen. Gießen, Anabas.
- Bittermann, Helma/Felderer, Brigitte (2014): Tollkühne Frauen. Zirkuskünstlerinnen zwischen Hochseil und Raubtierkäfig. München, Knesebeck.
- Bouissac, Paul (2015): The Semiotics of Clowns and Clowning. Rituals of Transgression and the Theory of Laughter. London, New York, Bloomsbury Academic.
- Bourdieu, Pierre (1987): Der feine Unterschied. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Berlin, Suhrkamp.
- Burmeister, Ralf (2007): DER DADA-CODE. Hannah Höchs bildnerische Rhetorik des Grotesken. In: Burmeister, Ralf (Hg.): HANNAH HÖCH. Aller Anfang ist DADA!. Berlin, Hatje Cantz. S. 9 - 23.
- Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Berlin, Suhrkamp.
- Cameron, Anne (1996): Töchter der Kupferfrau. Zürich, Unionsverlag.
- Cvetkovich, Ann (2012): Depression - a public feeling. Durham, London, Duke University Press.
- Cixous, Hélène (1975): Das Lachen der Medusa. In: Hutflless, Esther/ Postl Gertrud/ Schäfer, Elisabeth (Hg.): Hélène Cixous Das Lachen der Medusa. Wien: Passagen Verlag. S. 39 - 62.
- Davis, Kathy/Evans, Mary/Lorber, Judith (Hg.) (2006): Handbook of Gender and Women's Studies. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications.
- Davison, Jon (2013): Clown. Readings in Theatre Practice. London, Palgrave Macmillan.
- Dech, Julia (1989): Hannah Höch/ Schnitt mit dem Küchenmesser Dada - Spiegel einer Bierbauchkultur. Frankfurt, Fischer Taschenbuchverlag.
- Degele, Nina (2008): Gender/ Queer Studies. Paderborn, W. Fink.
- Douglas, Mary (1966): Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo, London und Boston. Zitiert aus Janet Wolff: Reinstating Corporeality: Feminism and body politics. 414-426. In: Amelie Jones (Hg.) (2003): The Feminism and Visual Culture Reader. London, New York, Routledge. S. 416.
- Exner, Lisbeth/ Kapfer, Herbert (Hg.) (1996): Weltdada Huelsenbeck. Eine Biografie in Briefen und Bildern. Innsbruck, Haymon-Verlag.
- Fratellini, Valérie (2011): The White Clown without His Auguste. In: Kralj, Ivan/Tait Peta (Hg.): Žene & Cirkus. Women and Circus. Kroatien, Mala Performerska Scena. S. 259 - 374.
- Graham, Mark (2014): Anthropological Explorations in Queer Theory. Surrey, Ashgate.
- Grossmann, Andrew (2014): "Why Didn't You Tell Me That I Love You?" Asexuality, Polymorphous Perversity, and the Liberation of the Cinematic Clown. In: Cerankowski, Karli June/ Milks, Megan (Hg.): Asexualities. Feminist and Queer Perspectives. New York, Routledge. S. 395 - 441.

Haerdle, Stephanie (2007): Keine Angst haben, das ist unser Beruf!: Kunststreiterinnen, Dompteusen und andere Zirkusartistinnen. Berlin, AvivA.

Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham, Duke University Press.

Halmer, Nikolaus (2016): Denkerin des Anderssein. Judith Butler gilt als Star des Feminismus und der Gender-Theorie. Ihre Vorträge haben Event-Charakter und finden ein begeistertes Publikum. Am 24. Februar wird die engagierte Philosophin 60 Jahre. In: Wiener Zeitung extra. Sa./So., 20./21. Februar 2016. Wien: Wiener Zeitung. S. 38.

Hammer, Carmen/ Stieß, Immanuel (1995): Einleitung. In: Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Frankfurt/Main, New York, Campus Verlag. S. 9 - 31.

Handelman, Dan (1990): *Models and Mirrows: Towards an Anthropology of Public Events*. Cambridge, Cambridge University Press.

Harding, Sandra (1990): *Feministische Wissenschaftstheorie. Zum Verhältnis von Wissenschaft und sozialem Geschlecht*. Hamburg, Argument-Verlag.

Haraway, Donna (1984): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (1991). New York, Routledge. S. 149 - 181.

Hausmann, Raoul: „Der deutsche Spießler ärgert sich“. Dezember 1919, Typoskript; Bd. I/2. Abt., 12.56, S. 618-622, hier S. 620. In: *Der Dada*. Berlin, Dezember 1919, No. 2 [unpag.].

Hearn, Jeff/ Kimmel, Michael S. (2006): *Changing Studies on Men and Masculinity*. In: Davis, Kathy/Evans, Mary/Lorber, Judith (Hg.): *Handbook of Gender and Women's Studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications. S. 53 - 70.

Hutfless/ Postl/ Schäfer (2013): Vorwort: ... der luftigen Schwimmerin, der fliegenden Diebin ... In: Hutfless, Esther/ Postl Gertrud/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Hélène Cixous Das Lachen der Medusa*. Wien, Passagen Verlag. S. 13 - 20.

Hutter, Gardi (2016): *Weinen ist Natur - Lachen ist Kultur*. In: Weihe, Richard (Hg.) (2016): *Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven*. Bielefeld, transcript. S. 95 - 104.

Hutter, Gardi im Gespräch mit Gerda Baumbach. In: Baumbach, Gerda (2012): *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Bd 1: *Schauspielstile*. Leipzig, Leipziger Universitätsverlag. S. 20 - 21.

Holtei, Karl von (1850): *Vierzig Jahre*. 8 Bde. Bd.7. Berlin, W. Adolf & Comp.

hooks, bell (1984): *Feminist Theory: From Margin To Center*. New York, Routledge.

Kralj, Ivan/ Tait Peta (Hg.) (2011): *Žene & Cirkus. Women and Circus*. Kroatien, Mala Performerska Scena.

Laquière-Waniek, Eva (2013): *Von weißer Tinte zu Medusas Schlangen - Der Frauen- und Subjektbegriff in Hélène Cixous' Écriture Féminine*. In: Hutfless, Esther/ Postl Gertrud/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): *Hélène Cixous Das Lachen der Medusa*. Wien, Passagen Verlag. S. 135 - 154.

Lentz, Herbert/ Preußler, Otfried (1971): *Die dumme Augustine*. Stuttgart, Thienemann-Esslinger Verlag.

Lorde, Audre (1983): *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. In: Moraga, Cherríe / Anzaldúa, Gloria: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York, Kitchen Table Press.

Mackenthun, Gesa (2017): *Essentialismus, strategischer*. In: Götttsche D., Dunker A., Dürbeck G. (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart, J.B. Metzler.

Munder, Heike (2007): *It's Time for Action!*. In: Munder, Heike (Hg.), *It's Time for Action (There's No Option)*. About Feminism. Zürich, Migros Museum der Gegenwartskunst. S. 8 - 33.

O'Neill, Paul (2012): *The Curatorial Constellation And The Paracuratorial Paradox*. In: *The Exhibitionist*, Issue 6.

Peacock, Louise (2009): *Serious Play. Modern Clown Performance*. Bristol, Intellect Books.

- Penny, Laurie (2016): Babys machen & andere Storys. Hamburg, Edition Nautilus.
- Peter, Birgit (2013): Zirkus. Geschichte und Historiographie marginalisierter artistischer Praxis. Wien: Universität Wien.
- Phelan, Peggy (2005): Vorwort. In: Reckitt, Helena (Hg.): Kunst und Feminismus. Berlin: Phaidon. S. 15 - 47.
- Quadri, Demi (2016): Mit Säcken und Stöcken. Analogien zwischen der Commedia dell'arte und den Entrées clownesque. In: Weihe, Richard (Hg.) (2016): Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld, transcript. S. 147 - 161.
- Schechner, Richard (1988): Performance Theory. London: Routledge.
- Schechner, Richard (1993): Future of Ritual. London: Routledge.
- Schindler, Phillipa (2015): Donna Haraway und die Cyborgs. In: Anschläge Dezember 2015/Januar 2016. Wien. S. 16.
- Schröter, Susanne (2000): „Essentialismus“ und „Konstruktivismus“ in der feministischen Forschung. In: Peripherie NR. 77-78, Jahrgang 2000, IKO Verlag, Frankfurt/Main. S. 9 - 27.
- Simma, Claudia (2013): Anmerkungen zur Übersetzung. In: Hutfless, Esther/ Postl Gertrud/ Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Hélène Cixous Das Lachen der Medusa. Wien, Passagen Verlag. S. 63 - 72.
- Seitler, Heino: Frauen der Manege. Zeitungsausschnitt undatiert, ohne Angaben, in: Mapped „Zirkus-Artikel von Seitler, darin Unterkapitel Artistinnen“, unfoliiert, Österreichisches Circus- und Clownmuseum Wien.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): Can the Subaltern Speak? In: Nelson, Cary/Grossberg, Lawrence (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago, University of Illinois Press. S. 271 - 316.
- Sternfeld, Nora (2009): Aufstand der unterworfenen Wissensarten – museale Gegenerzählungen. In: schnittpunkt et al. (Hg.): Storyline. Narrationen im Museum. Wien, S. 30 - 56.
- Sussmann, Herbert (2012): Masculine identities. The history and meanings of manliness. Santa Barbara, Praeger.
- Tannen, Ricki (2007): The Female Trickster. The Mask That Reveals. New York, Routledge.
- Turner, Victor (1982): From Ritual to Theatre. New York, Performing Arts Journal Publications.
- Von Barloewen, Constantin (1984): Clown. Zur Phänomenologie des Stolperns. Bodenheim, Athenaeum.
- Weihe, Richard (2016): Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Bielefeld, transcript.
- Weise, Roland (2001): Biographie Saltarinos. In: Schüssler, Susanne/ Arzt, Maren (Hg.): Salto! 99 Luftsprünge, Purzelbäume und andere Kunststücke. Berlin, Wagenbach.
- Werner-Lobo, Klaus (2016): Frei und gefährlich. Die Macht des Narren. Wals bei Salzburg, Benevento.
- Winnicott, D.W. (1991): Playing and Reality. London: Routledge.
- Wright, John (2006): Why is that so Funny? London, Nick Hern Books.

6.1. Onlinequellen

- Bundeskanzleramt Österreich (2017): Förderungen im Bereich Kunst der Abteilung II/7 – Kulturinitiativen, spartenübergreifende und interdisziplinäre Kunst- und Kulturprojekte, Volkskultur. Neuer Zirkus - Projektförderung. Onlineunter:<http://www.kunstkultur-bka.gv.at/site/8045/default.aspx#a4> [Stand 1.3.2017].
- Centro Cultural de España 2017: HUB: Reivindicación feminista y expresión artística a través de las performances. Online unter:<http://www.cce.org.uy/hub-reivindicacion-feminista-y-expresion-artistica-a-traves-de-las-performances/> [Stand 4.4.2017]

Circopedia (2018): Annie Fratellini. Online unter: http://www.circopedia.org/Annie_Fratellini [Stand 15.04.2018].

Duden (2017):
 Clown. Online unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Clown> [Stand 29.1.2017].
 Clownin. Online unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Clownin> [Stand 29.1.2017].
 Hegemonie. Online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hegemonie> [Stand 28.4.2018].
 Transgression. Online unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Transgression> [Stand 8.3.2017].
 Transzendenz. Online unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Transzendenz> [Stand 18.3.2017].
 Trickster. Online unter: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Trickster> [Stand 18.3.2017].

Encyclopedia Britannica 2018: Annie Fratellini. Online unter: http://www.circopedia.org/-Annie_Fratellini. [Stand 19.04.2018]

Initiative Neuer Zirkus: Neuer Zirkus. Online unter: <http://www.initiative-neuerzirkus.de/neuer-zirkus/> [Stand 21.11.2016]

Gehring, Petra (2012): Adornopreis für Judith Butler. Online unter: <http://www.emma.de/-artikel/adornopreis-fuer-judith-butler-was-bedeutet-es-frau-zu-sein-und-juedin-266042> [Stand 16.03.2017]

Gindner, Jette (2010): Die Klasse macht's. Online unter: <https://www.taz.de/!419860/> [Stand 24.04.2018]

Hemispheric Institute (2017): Unsettling Visuality. Online unter: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/71-editorial-remarks> [Stand 13.7.2017]

Kempf, Annegret (2016): Frauenförderung und strategischer Essentialismus – Eine Analyse im Spannungsfeld von theoretischem Anspruch und politischer Praxis. Freiburg, Freiburger Zeitschrift für Geschlechterforschung 1-2016. S. 65-80. Online unter: <http://www.budrich-journals.de/index.php/>

<fgs/article/view/27327> [Stand 24.04.2018]

Kühne, Anja (2015): Was bedeutet schon „queer“? Online unter: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/das-queer-lexikon-was-heisst-schon-queer/11702816.html> [Stand 16.03.2017]

Kunstforum Ferdinandeum (2012): Trickster. Online unter: <https://kunstforum-ferdinandeum.wordpress.com/2012/06/08/preview-thomas-feuerstein/> [Stand 20.3.2016]

Kreis, Franz (2016): Clowns. Portraits von der rettenden Lücke im All. In: IG Kultur Österreich: HeuteZirkusMorgen. S. 92 - 94. Online unter: http://igkultur.at/sites-/default/files/posts/downloads/2017-01-09/IG%20Kultur_Zentralorgan_2016-02_Heute%20Zirkus%20Morgen_0.pdf [Stand 31.3.2016]

Kreusch, Elena Lydia/ Mannott, Arne (2016): HeuteZirkusMorgen. In: IG Kultur Österreich: HeuteZirkusMorgen. S. 2. Online unter: http://igkultur.at/sites/default-/files/posts/downloads/2017-01-09/IG%20Kultur_Zentralorgan_201602_Heute%20Zirkus%20Morgen_0.-pdf [Stand 31.3.2016]

LTTR (2004): Practice More Failure. Online unter: <http://www.lttr.org/journal/3> [Stand 4.4.2017]

Mannott, Arne/ Maria Lisa Pichler (2016): Ein zirzensisches Versuchslabor mit politischem Anspruch. Über die VarietEKH — die erste selbstorganisierte Zirkusbühne Wiens. In: IG Kultur Österreich: HeuteZirkusMorgen. S. 29 - 31. Online unter: http://igkultur.at/sites/default/files/posts/downloads/2017-01-09/IG%20Kultur_Zentralorgan_2016-02_Heute%20Zirkus%20Morgen_0.pdf [Stand 31.3.2016]

Maringer, Sabine (2016): Theater auf der Straße. Theater mitten im Leben. In: IG Kultur Österreich: HeuteZirkusMorgen. S. 32, 33. Online unter: http://igkultur.at/sites-/default/files/posts/downloads/2017-01-09/IG%20Kultur_Zentralorgan_2016-02_Heute%20Zirkus%20Morgen_0.pdf [Stand 31.3.2016]

Meergraf, Magdalena (2016): Wozu der ganze Zirkus? Online unter: <http://www.the-gap.at/rubriken/stories/artikel/wozu-der-ganze-zirkus/seite-2/> [Stand 21.11.2016]

Meixner, Christiane (2012): Die Ausstellung „Parallelwelt Zirkus“ in Wien: Mit den Clowns kamen die Themen. Online unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/die-ausstellung-parallelwelt-zirkus-in-wien-mit-den-clowns-kamen-die-themen/6884682.html> [Stand 23.08.2017]

Neckel, Sighard (2013): Zukunft der Vergangenheit. Zur Refeudalisierung der modernen Gesellschaft. In: Polar, 41. Jahrgang, 1/2013, S. 39–56. Online unter: http://www.polar-zeitschrift.de/position_kommentare.php?id=713 [Stand 12.09.2017]

Ny.com (2017): Guggenheim Museum Soho. Online unter: <https://www.ny.com-/museums/guggenheim.museum.soho.html> [Stand 10.03.2017]

O’Hagan, Sean (2013): Ana Mendieta: death of an artist foretold in blood. Online unter: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/sep/22/ana-mendieta-artist-work-fore-told-death> [Stand 10.03.2017]

Oxford English Dictionary (2017):
clown. Online unter: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/clown> [Stand 29.1.2017]
queer. Online unter: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/queer> [Stand 05.06.2017]

Penny, Laurie (2016): Babys machen & andere Storys. Leseprobe online unter: http://www.edition-nautilus.de/xbilder/xmedia/Leseprobe_Babys_machen.pdf [Stand 27.03.2017].

Philadelphia Museum Of Art: Marcel Duchamp as Rose Sélavy. Man Ray, American, 1890-1976. Online unter: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html> [Stand 05.04.2017]

Schwalm, Helga (2014): Autobiographie. Online unter: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography> [Stand 22.04.2018]

Seesslen, Georg (2016): Eine kurze Geschichte des bösen Clowns. Online unter: <http://jungle-world.com/artikel/2016/44/55128.html> [Stand 01.03.2017]

Sizorn, Magali (2011): Zirkusfrauen und „Artifizierung“. In: IG Kultur Österreich: HeuteZirkusMorgen. S. 71 - 75. Online unter: <http://igkultur.at/si->

[tes/default/files/posts-/downloads/2017-01-09/IG%20Kultur_Zentralorgan_2016-02_Heute%20Zirkus%20Morgen_0.pdf](http://igkultur.at/si-tes/default/files/posts-/downloads/2017-01-09/IG%20Kultur_Zentralorgan_2016-02_Heute%20Zirkus%20Morgen_0.pdf) [Stand 31.3.2016]

Space Girrrls (2017): Licht- und Feuershow. Online unter: <http://www.spacegirrrls.at/2016/0-6/07/space-girrrls-lichtpoimalerei/> [Stand 04.04.2017]

Standard Online (2012): Die tollkühnen Frauen. Online unter: http://derstandard.at/133656-3153576/Wochenplanerin-Die-tollkuehnen-Frauen?_slide=1 [Stand 19.02.2017]

theatersuper.nova(2015): Clownin. Online unter: <http://www.clownin.at/festival.html> [Stand 01.02.2017]

6.2. Videos

Browning, Tod (1932): Freaks. Österreich. 64 Min.

Delorme, Wendy/ Jouvett, Émilie (2010): Too Much Pussy. Deutschland/ Frankreich. 80 Min.

Eames, Ray and Charles (1971): Clown Face. USA. 16 Min.

Hershman Leeson, Lynn (2010): Women Art Revolution. USA, Zeitgeist Films. 83 Min.

Kovacs, Liesa/ Prokesch, Nick (2015): Femme Brutal. Österreich, Sixpackfilms. 70 Min.

6.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Eames 1971: Still aus Clownface	19
Abbildung 2: Foottit und Chocolat 1895	31
Abbildung 3: Gardi Hutter: Die Wäscherin	44
Abbildung 4: Clownesse Margot François	47
Abbildung 5: Who the fuck is Alice? aus „reAlize“ (2012)	52
Abbildung 6: Rückenpose von Laverie Vallee (Charmion)	68
Abbildung 7: Itziar Okariz: Peeing With My Daughter	79
Abbildung 8: Revoluzerhasen (2012).....	85
Abbildung 9: Weihnachtsbaum (2014)	87
Abbildung 10: Space Grrrls (2015)	89
Abbildung 11: Cyborg Clown Cinema (2016)	91
Abbildung 12: (Entlastungen): Lisas Fehler (2016)	93
Abbildung 13: Clown_intheater mit Flucht Nach Vorn (2016)	95

