

Arbeitspapiere / Working Papers

Nr. 76

Angelika Schroers

**Clowninnen
Portrait einer Berufsgruppe**

2007



The Working Papers are edited by
Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität,
Forum 6, D-55099 Mainz, Germany.
Tel. +49-6131-3923720; Email: ifeas@uni-mainz.de; <http://www.ifeas.uni-mainz.de>

Geschäftsführende Herausgeberin/ Managing Editor:
Eva Spies (espies@uni-mainz.de)

Clowninnen. Portrait einer Berufsgruppe

Hausarbeit zur Erlangung
des Akademischen Grades
eines Magister Artium

Vorgelegt dem Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Von Angelika Schroers
aus Mainz
2006

angelikaschroers@hotmail.com

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Tabellenverzeichnis	2
1. Einleitung	3
1.1. Der Forschungsverlauf	3
1.2. Aufbau der Arbeit	8
1.3. Das Phänomen Clown	9
2. Die Arbeit der Clowninnen	24
2.1. Ausbildungswege und Arbeitsfelder der Clowninnen	24
2.2. Arbeitsweisen der Clowninnen	32
2.3. Hat das Geschlecht für die Arbeit der Clowninnen eine Bedeutung?	44
3. Das Selbstverständnis der Clowninnen	48
3.1. Portraits von drei Clowninnen	48
3.2. Clownsverständnis und Ziele in der Clownsarbeit	55
3.3. Die Bedeutung von Spiritualität und Tod	66
3.4. Privatperson und Clownsspiel	70
3.5. Zukunftswünsche der Clowninnen	75
4. Schlusswort	80
Literaturverzeichnis	85
Anhang	
1. Übersicht der geführten Interviews	
2. Übersicht der Teilnehmenden Beobachtung bei Auftritten von Clowninnen	
3. Telefonische Kurzinterviews	
4. Fragebogen an die Clownsschulen	
5. Kontaktdaten der interviewten Clowninnen	
6. Fotos der interviewten Clowninnen	
7. Gesamtübersicht über die interviewten Clowninnen	

Tabellenverzeichnis

	Seite
Tabelle 1: Ausbildungsart und Hauptarbeitsfelder der Clowninnen	31
Tabelle 2: Weitere Arbeitsbereiche der Clowninnen	75
Tabelle 3: Zukunftswünsche der Clowninnen	77
Tabelle 4: Gesamtübersicht über die Clowninnen	Anhang 7

1. Einleitung

Frauen initiieren Humor. Männer schauen hin, hören zu und lachen herzlich darüber.

Diese zwei Sätze klingen wahrscheinlich für viele LeserInnen überraschend, für andere sind sie banal. Als Selbstverständlichkeit verstanden, widersprechen sie den Forschungsergebnissen über Humor von und zwischen Frauen und Männern. McGhee hat festgestellt, dass in der Regel Männer Witze machen und Frauen darauf reagieren (Barreca 2005: 67). Frauenhumor entzieht sich oft dem tendenziell bedrohlichen männlichen Blick und macht sich in der Küche, im Umkleideraum – in einer ausschließlich weiblichen Runde breit (Barreca 2005: 67). „The field of comic discourse is perhaps the most fiercely guarded of all, against female clowns and female critics“ (Gray 1994: 13). Gray findet es wichtig, dass Frauen dieses Feld erobern und darin arbeiten, um sozialen Wandel zu erreichen (Gray 1994: 13). Bisher sind im öffentlichen Bewusstsein Clowns männlich, in der Literatur werden sie häufig als Neutren beschrieben, und bei Auftritten sind hauptsächlich männliche Darsteller zu sehen. Was passiert also, wenn Frauen als Clowninnen in die Öffentlichkeit treten? Clowninnen sind seit Anni Fratellini (*1932) und besonders seit Anfang der 1980er Jahre durch den Erfolg von Gardi Hutter (*1953) in Europa bekannt. In den letzten fünfundzwanzig Jahren sind vermehrt Frauen in Europa als Clowninnen aufgetreten. Es handelt sich somit um ein neues Phänomen. Aus diesem Anlass und auf Grund meiner persönlichen Auseinandersetzung mit dem Clown in einer berufsbegleitenden Clownsausbildung habe ich dieses Thema gewählt.

Clowns sind Grenzgänger. Sie bleiben rätselhaft, oft unverständlich und üben auf viele Menschen eine eigenartige Faszination aus. Ethnologie, verstanden als Wissenschaft des kulturell Fremden, schließt den Clown und seine DarstellerInnen als Forschungsthema ein. In dieser Arbeit geht es um Frauen, die als Clowninnen in der Öffentlichkeit auftreten und mit ihrem Humor ihren Lebensunterhalt verdienen. Sie wählen die Themen, präsentieren ihren Humorstil und lassen die Zuschauer über Dinge aus weiblicher Perspektive lachen oder auch mal weinen.

1.1. Der Forschungsverlauf

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine ethnographische Forschung, die die Berufsgruppe der Clowninnen aus emischer Sicht darstellt. Mit der Entscheidung, Frauen zu interviewen, habe ich eine Kategorie gewählt, von der nicht bekannt ist, welche Relevanz sie für das Forschungsfeld hat. Mir ist keine Studie über europäische Clowns bekannt, die einen ähnlichen Ansatz wie diesen verfolgt. Daher liegen mir keine Vergleichskriterien zu männlichen Clowns vor, anhand derer ich kontrastierend das spezifisch Weibliche herausarbeiten könnte. Ich beschränke mich in dieser Arbeit auf Frauen als Untersuchungsgruppe und stelle ihre Sichtweise dar, ohne eine Aussage

darüber zu machen, ob diese identisch, ähnlich oder im Widerspruch zu den Ansichten von männlichen Clowns steht. Diese Klärung bleibt der weiteren Forschung überlassen.

Begriffsverwendung

In dieser Arbeit verwende ich den Begriff Clown mit verschiedenen Sinngehalten. Zum einen ist damit die Figur des Clowns an sich gemeint, zum anderen bezieht er sich direkt auf die Personen, die den Clown verkörpern. Clown stellt außerdem eine Berufsbezeichnung dar und bezieht sich auf die konkrete Tätigkeit. ClownInnen verwende ich, wenn ich mich auf Frauen und Männer beziehe, die als Clown arbeiten. Clownin beziehungsweise Clowninnen schreibe ich, wenn ich mich auf Frauen beziehe. Nicht alle von mir interviewten Frauen verwenden in der Eigenbezeichnung den Begriff Clownin. In der Literatur taucht sehr vereinzelt ein spezieller Begriff für Frauen auf, die als Clown agieren. Manche der interviewten Frauen bezeichnen sich als Clown, andere als Clownfrau oder Clownerin. Darüber hinaus werden die Formulierungen Clowna, Clownessa und Clownienen gelegentlich als Bezeichnung für Frauen verwendet, die als Clown arbeiten. Ich habe mich für die Verwendung des Begriffs Clownin entschieden, da er der Gängigste ist.

Die Forschung

Für meine qualitative Forschung bezog ich zehn Interviews mit Frauen, die als Clowninnen arbeiten, in die Auswertung ein.¹ Teilnehmende Beobachtungen bei Auftritten im Gottesdienst, in einer Kinderklinik, auf einer Ausstellung, bei einer Tagung, im Zirkus und auf der Bühne führte ich bei sechs Frauen durch. Um einen differenzierteren Überblick der Situation von Clowninnen seit den 1980er Jahren und im besonderen der heutigen Situation zu erhalten, habe ich sechzehn Clownsschulen und Ausbildungsstätten, die eine große Nähe zur Clownerie haben, in Deutschland und der Schweiz einen Fragebogen zugesandt.² Antworten erhielt ich von elf Einrichtungen, fünf blieben trotz Nachfragen unbeantwortet. Durch die Teilnahme an Tagungen, das Lesen von Newslettern, Seminaurausschreibungen, Büchern, Artikeln, das Sichten von Homepages, die Ansicht von Filmen und Auftritten und das Kontaktieren von weiteren Clowninnen und anderen ExpertInnen näherte ich mich dem Feld insgesamt. Da ich von 2002 bis 2004 an einer Clownsausbildung teilgenommen habe, verfügte ich bereits über Vorwissen und diverse Zugangsweisen zum Feld wie Kontakte zu ClownInnen, Wissen über die verschiedenen Clownsschulen und ähnliches.

¹ Mit Sybille Marseiler habe ich darüber hinaus ein Interview geführt, welches ich in die Auswertung nicht mit einbezogen habe. Sie arbeitet eher selten als Clownin und zudem in Arbeitsbereichen, die durch andere interviewte Frauen abgedeckt sind. Ihr verdanke ich Hinweise auf die Arbeit von Gabriele Preuss und Yve Stöcklin.

² Der Fragebogen befindet sich im Anhang 4.

Fragestellung

Diese Arbeit widmet sich der Berufsgruppe der Clowninnen aus einer akteursorientierten Sichtweise. Um die aktuellen Erscheinungsformen des Clowns besser verstehen zu können, ist es hilfreich, sich die bisherigen Clownsphänomene verschiedener Kulturen und Epochen zu vergegenwärtigen. In Bezug auf die heutige Berufsgruppe stellt sich zunächst die Frage, was die Frauen dazu gebracht hat, mit der Clownsarbeit zu beginnen und welche Ausbildungswege sie gewählt haben. Um die Gesamtsituation der Berufsgruppe zu erfassen, sind die Fragen nach den heutigen Ausbildungsmöglichkeiten, den verschiedenen Arbeitsfeldern und der Arbeitsweise der Clowninnen wichtig. Da ich mich in meiner Forschung auf Frauen beschränke, die erst in den letzten Jahrzehnten vermehrt als Clowninnen auftreten, stellt sich die Frage, welche Bedeutung die interviewten Frauen der Tatsache beimessen, dass sie einen bisher männerdominierten Beruf ausüben.

Um die Berufsgruppe der Clowninnen besser verstehen zu können, ist die Frage nach dem Selbstverständnis der interviewten Frauen zentral. Die Frage, was der Clown für sie bedeutet, führt zu ihrem Clownsverständnis, das sich sowohl auf die Clownsfigur generell als auch auf ihre persönlich entwickelten Clownsfiguren bezieht. In Zusammenhang damit stehen die Ziele, die sie durch ihre Clownsarbeit erreichen möchten. Welche Bedeutung hat ihre Weltanschauung und besonders ihre Auffassung von Spiritualität und Tod für ihre Arbeit? Ein weiterer wichtiger Aspekt des Selbstverständnisses ist das Wechselspiel zwischen Privatperson und Clownin, welches die Frage aufwirft, wie sich das Clownsspiel auf die Person und umgekehrt auswirkt. Abschließend stellt sich die Frage, welche Zukunftswünsche und Visionen die Clowninnen haben.

Interviews

Meine Kriterien zur Auswahl der Interviewpartnerinnen waren zu Beginn drei. Erstens war für mich grundlegend, dass die Frauen sich selber als Clownin verstehen. Des Weiteren sollte die Arbeit als Clownin Teil ihrer beruflichen Arbeit sein, und sie sollten bereits über mehrere Jahre Berufserfahrung verfügen. Drittens befragte ich Frauen, die in möglichst verschiedenen Bereichen als Clownin arbeiten. Ziel war es, mit einer breiten Abdeckung von unterschiedlichen Arbeitsfeldern ein möglichst vielseitiges Verständnis über den Clown zu erhalten. Aus diesem Grund habe ich Gabriele Preuss und Gisela Matthiae in die Auswertung einbezogen, obwohl sie nicht hauptberuflich als Clownin arbeiten. Gisela Matthiae tritt als Clownin hauptsächlich im kirchlichen Bereich und bei Veranstaltungen für Frauen auf, was keine der anderen Clowninnen in diesem Umfang tut. Gabriele Preuss hat sich in experimenteller Weise mit dem Clown auseinandergesetzt. Sie spielt in sozialen Zusammenhängen, die ich von anderen Clowninnen nicht kannte, und sie hat sich zudem bewusst gegen die berufliche Arbeit als Clownin entschieden, um ihre Entscheidungsfreiheit zu behalten, wo sie auftreten möchte.

Im Laufe der Forschung vermutete ich auf Grund der bereits vorliegenden Ergebnisse, dass das Kriterium des Alters eine wichtige Rolle spielt. Daher versuchte ich, dies in der weiteren Auswahl der Interviewpartnerinnen zu berücksichtigen. Das Altersspektrum erstreckt sich von 25 bis 63 Jahre.³ In den Interviews tauchte das Thema Tod und Clown immer wieder und auf intensive Weise auf, so dass ich gezielt nach Frauen suchte, die sich damit in ihrer Clownsarbeit auseinandersetzten. Leider war es mir nicht möglich, ein Interview mit einer Clownin zu führen, die im Hospiz arbeitet.⁴ Darüber hinaus war es nicht möglich, Kontakt zu einer Clownin herzustellen, die in Krisengebieten oder Flüchtlingslagern gearbeitet hat.⁵ Im Laufe der Forschung wurde immer klarer, wie breit das Berufsfeld der Clowninnen mit den verschiedenen Arbeitsbereichen ist. Da ich die Forschung zeitlich einschränken musste, konnte ich keine Clownin interviewen, die hauptsächlich im therapeutischen Bereich oder als Bühnencloownin an der Grenze zur Comedy arbeitet.⁶

Zwei der Clowninnen, die ich interviewte, kannte ich bereits.⁷ Über persönliche Kontakte erhielt ich viele Hinweise, wobei sich einige auf Clowninnen in der Schweiz bezogen, so dass mein Untersuchungsgebiet Deutschland und die Schweiz umfasst. Recherchen im Internet und Empfehlungen der interviewten Frauen boten mir weitere Zugangswege. In der Regel nahm ich zunächst Kontakt per E-Mail auf und bot darin ein Telefonat an, um mein Anliegen genauer zu erläutern.

Für die Interviews verwendete ich einen Leitfaden, der Offenheit für weitere Themen ließ. Damit ist eine Vergleichbarkeit der Aussagen zwischen den Frauen gewährleistet, da ich alle auf grundlegende Themen ansprach, zum anderen konnten weitere Aspekte in den Gesprächen thematisiert werden. Nach den ersten Interviews habe ich die Themen „Clown und Tod“ und „Grenzen des Clowns“ in den Leitfaden mit aufgenommen. Nach jedem Interview füllte ich einen Dokumentationsbogen aus, um den Kontext der Erhebungssituation zu beschreiben, erste Ideen zur Interpretation festzuhalten und den Verlauf des Interviews zu dokumentieren. Während der Interviews machte ich mir kaum Notizen, da ich mich so besser auf das Gespräch konzentrieren konnte. Die Interviews führte ich zwischen Januar und Juli 2005 in Deutschland und der Schweiz auf Deutsch, eins auf Englisch. Sie dauerten zwischen einer und zwei Stunden. Sieben Interviews fanden zu Hause bei den Frauen, eins in Büroräumen, eins in meiner

³ Im Anhang 7 befindet sich eine Gesamtübersicht der Clowninnen, der neben dem Alter auch den Wohnort, die Art der Ausbildung, die Hauptarbeitsfelder als Clownin und weitere Arbeitsbereiche zu entnehmen sind.

⁴ Die MitarbeiterInnen des Vereins „Dr. Clowns“ in Bielefeld arbeiten seit Ende 2004 auch in einem Hospiz, das sie monatlich besuchen (Ines Bollmeyer 2005: Telefonat).

⁵ Die Organisation „Clowns without borders“ hat sich auf diesen Arbeitsbereich spezialisiert. Sie schicken erfahrene ClownInnen in Kriegsgebiete und arbeiten in Flüchtlingslagern. In den USA und mehreren europäischen Ländern gibt es Vereine. In Deutschland existiert bisher keiner, doch gibt es Überlegungen, auch hier einen Verein zu gründen (Katrin Kuschelni 2005: Telefonat).

⁶ Interviews mit Nadja Sieger aus dem Duo Ursus und Nadeschkin und Erika Kunz, die als Clown-Co-Therapeutin gearbeitet hat, hätten weitere interessante Aspekte für die Arbeit bringen können.

⁷ Jenny Karpawitz war meine Lehrerin im zweiten Jahr der Clownsausbildung. Gudula Steiner-Junker kannte ich seit etwa einem halben Jahr über ihre Arbeit als Leiterin des Lachclubs Wiesbaden.

Küche und eins in einer Kneipe bei einem Festival statt.⁸ Alle Interviews nahm ich auf digitalisierte Tonträger auf. Bei der Transkription der Interviews notierte ich Ideen für die spätere Auswertung. Die Transkriptionen des Interviews schickte ich den Frauen mit einzelnen ergänzenden Fragen, die sich häufig auf Daten aus dem Lebenslauf bezogen, zu. Die Frauen hatten dadurch die Gelegenheit, bestimmte Themen oder Ansichten zu ergänzen, wenn aus ihrer Sicht etwas unverständlich geblieben war oder noch etwas Wichtiges fehlte. Außerdem gab ich ihnen damit die Möglichkeit, sich gegen die Verwendung bestimmter Daten aus dem Interview zu entscheiden. Da die Interviews vielfach in einer sehr vertraulichen Atmosphäre statt gefunden hatten, erschien mir dieses Vorgehen angemessen. Abgesehen von kleineren Korrekturen, die sich auf Schreibweise und ähnliches bezogen, erhielt ich von zwei Frauen detaillierte Rückmeldung, welche Teile aus dem Interview ich nicht verwenden sollte, und von einer weiteren Frau eine sprachliche Überarbeitung des Interviews. In den weiteren Arbeitsprozess waren die interviewten Frauen nicht involviert. Die Interpretationen und zusammenfassenden Darstellungen spiegeln also nicht unbedingt ihre Meinung wider.

Eine thematische Auswertung der Interviews nahm ich vor, indem ich Textstellen aus dem Interview den Themen aus dem Leitfaden zuordnete. In einer Tabelle führte ich dann in Stichworten die Aussagen der Frauen zusammen, um einen besseren Überblick zu erhalten, in welchen Ansichten die Frauen übereinstimmen und wo es Widersprüche gibt.

Bei dieser Untersuchungsgruppe ist eine Anonymisierung nur durchzuführen, wenn relevante Informationen verändert werden, da ansonsten der Rückschluss auf einzelne Frauen einfach zu ziehen wäre. Mit dem Einverständnis der interviewten Frauen verzichte ich daher auf eine Anonymisierung.

Besonderheiten der Forschung

Meine Anfragen nach einem Interview und das Thema meiner Magisterarbeit stießen bei den Clowninnen auf sehr großes Interesse und Offenheit. In den Vorgesprächen erzählte ich den Frauen in der Regel, dass ich selber eine Clownsausbildung gemacht habe und dadurch mein Interesse an diesem Thema entstanden ist. Während meiner Ausbildung habe ich mich wenig mit anderen Clowns oder Clowninnen auseinandergesetzt. Dieser Prozess hat erst durch die Magisterarbeit begonnen. In einzelnen Interviews setzten die Frauen ein Vorwissen oder ein Verständnis über Dinge, von denen sie gerade erzählten, bei mir voraus. Ich ermunterte sie, mir trotzdem ausführlich zu erzählen und gab ihnen möglichst wenig das Gefühl, dieses oder jenes schon zu wissen. Schwierig war für mich der Einstieg in die Interpretation der Daten. Hier musste ich durch die Klärung meiner Rolle Distanz zum Material schaffen, um aufmerksam für „Selbstverständlichkeiten“ zu bleiben und diese in Frage zu stellen. Der Respekt vor der Arbeit der Frauen und die Tatsache, dass meine Interpretationen im Extremfall berufsschädigende Auswirkungen haben könnten, schränkten mich zunächst bei

⁸ Eine genaue Auflistung, welches Interview wo stattgefunden hat, findet sich im Anhang 1.

Überlegungen zur Interpretation ein. Die Klärung für mich persönlich, dass ich mit dieser Forschung keine Bewertung ihrer Arbeit vornehme und beabsichtige, gab mir dann den nötigen gedanklichen Spielraum bei der Auswertung.

Diese Studie soll dem Phänomen Clown eine weitere Facette hinzufügen, die ich nicht als statisch, sondern als Momentaufnahme betrachte. Unter Theorie verstehe ich wie Flick „eine bestimmte Version oder Perspektive die Welt zu sehen. Eine Theorie hat den Charakter der Relativität und der Vorläufigkeit“ (Flick 2002: 72). In diesem Sinne möchte ich die nachfolgende Präsentation meiner Ergebnisse verstanden wissen.

1.2. Aufbau der Arbeit

Der Clown wird im Alltagsverständnis häufig nur mit dem Zirkus in Verbindung gebracht. Da dies jedoch nur eine Ausprägung darstellt, möchte ich zunächst einen Einblick in die diversen Erscheinungsformen des Clowns in unterschiedlichen Zeiten, Orten und Kulturen sowie seinen verschiedenen Funktionen geben. Anschließend gehe ich ausführlich auf die Entwicklung der Situation von Clowninnen seit den 1980er Jahren ein (Kapitel 1.3.).

Das zweite Kapitel widmet sich der Arbeit der Clowninnen. Exemplarisch stelle ich fünf der interviewten Frauen vor, die die unterschiedlichen Zugangswege zur Clownsarbeit verdeutlichen (Kapitel 2.1.). Nach einer generellen Einführung in die Grundprinzipien der Clownsarbeit erläutere ich die Arbeitsweise der Clowninnen anhand von einzelnen Arbeitsbereichen, wie der Bühnenkunst und der Arbeit in einem Krankenhaus (Kapitel 2.2.). Da sich diese Untersuchung auf Clowninnen beschränkt und Frauen erst seit den 1980er Jahren als Clowninnen in der europäischen Öffentlichkeit verstärkt Beachtung findet, setzt sich der letzte Teil des Kapitels mit der Bedeutung der Geschlechtszugehörigkeit auseinander (Kapitel 2.3.).

Im dritten Kapitel lege ich das Selbstverständnis der Clowninnen in seinen unterschiedlichen Facetten dar. In den Portraits von drei Clowninnen lege ich exemplarisch die engen Verflechtungen zwischen dem Clownsverständnis, den Zielen in der Clownsarbeit und den persönlichen Weltanschauungen dar (Kapitel 3.1.). Unter Einbezug der gesamten Untersuchungsgruppe zeige ich die Unterschiedlichkeiten und die Gemeinsamkeiten im Clownsverständnis sowie in der Zielsetzung ihrer Arbeit auf (Kapitel 3.2.). Für diese Zusammenhänge sind das Berufsethos, die Grenzen des Clowns sowie der Rückbezug auf frühere Clownsphänomene von grundlegender Bedeutung. Viele der interviewten Frauen gaben an, dass Spiritualität eine Grundlage ihrer Clownsarbeit bildet, wobei die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod eine wichtige Rolle spielt (Kapitel 3.3.). Immer wieder berichten die Frauen von dem Wechselspiel zwischen ihren Einstellungen als Privatperson und dem Agieren als Clownin, das für das Selbstverständnis bedeutend ist (Kapitel 3.4.). Die Zukunftsperspektiven beinhalten

die Wünsche und Visionen, die die Clowninnen sowohl für sich selber als auch für die Clownsarbeit insgesamt formulieren (Kapitel 3.5.).

In meinem Schlusswort schlage ich zunächst den Bogen zwischen der heutigen Berufsgruppe der Clowninnen und früheren Clownsphänomenen. Des Weiteren lege ich dar, dass die Clowninnen in den Arbeitsfeldern tendenziell unterschiedliche Ziele verfolgen (Kapitel 4.).

1.3. Das Phänomen Clown

Um das heutige Phänomen und die Besonderheiten der Clowninnen besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, sich die früheren Clownsphänomene zu vergegenwärtigen. Dadurch ergibt sich ein Einblick in die verschiedenen Facetten des Clowns. Clownske Urbilder liegen in diversen Figuren verschiedener Kulturen und Epochen verborgen, die nach Barloewen⁹

„in epochaler Wandlung wiederkehren und dem Clown als einer anthropologischen Konstante seine transkulturelle Gültigkeit verleihen. Er taucht als eine Weltfigur in der Folklore, im Brauchtum, in der Dramatik und im bildnerischen Ausdruck unterschiedlichster Zeitalter auf, besitzt weit über die Grenzen einer Kultur Gültigkeit und hat universellen Charakter. [...] Der Clown entzieht sich aller starren Rubrizierung, er windet sich aus jeder Festlegung, indem er immer wieder einen Wesenszug preisgibt, der bisher unbekannt war, der sich nicht einfügt in das gewohnte Bild, der Selbstverständliches unselbstverständlich umstößt, verblüfft, der Traditionen sprengt und die Bruchstücke wieder neu zusammenfügt, der sich nicht einfangen lässt in die Enge einer rein ästhetischen Deutung“ (Barloewen 1984: 39f).

In diesem Zitat wird bereits deutlich, dass die Figur des Clowns sich nicht leicht fassen und definieren lässt und dass sie in verschiedenen Ausdrucksweisen zu Tage tritt. Einen Oberbegriff für die verschiedenen Phänomene zu wählen, ist schwierig. Brauneck und Schneilin verwenden im Theaterlexikon den Narr als Oberbegriff, unter den sie den rituellen Clown, die Figuren aus der Antike und des Mittelalters und die heutigen Erscheinungsformen fassen (Brauneck/ Schneilin 1992: 646). In der Ethnologie dient der Begriff Clown zur

„Typologisierung von (religiösen) Aufführungsspezialisten, die im *liminalen* [...] Rahmen von Ritualen bedeutungsvollen und kreativen Gebrauch von Komik und Humor machen“ (Sanner 1999: 68; Hervorhebung im Original).

Der Clown ist jemand, der etwas vorspielt und dies dem Publikum durch seine Übertreibung in Kostüm, Gestik, Mimik und Sprache ausdrückt. Sein Ziel ist nicht, die Wirklichkeit realistisch darzustellen, sondern er ist jemand „der so tut als ob“ (Fried/Keller 1991: 26). Er ist ein Grenzgänger zwischen den Welten, der um die Vorläufigkeit, die Zufälligkeit und das Ideologische des Bestehenden weiß (Matthiae

⁹ Constantin von Barloewen ist Kulturwissenschaftler und hat an zahlreichen europäischen und amerikanischen Universitäten gelehrt (Kulturbegegnung 2006). In seinem Werk „Zur Phänomenologie des Stolperns“ schreibt er über die verschiedenen Erscheinungsformen des Clowns. „Dieser Versuch über den Clown oszilliert bewusst in Wahrnehmungs- und Darstellungsform. Er berührt verschiedene Fachdisziplinen gleichzeitig“ (Barloewen 1984: 5).

1999: 294). Nach Barloewen hat der Clown zwei Seiten, das wunderwirkende Element und das des Widersachers (Barloewen 1984: 15).

Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich in den Kunstreitergesellschaften, die in England entstanden und sich dann über Europa ausbreiteten, eine ständig wiederkehrende humoristische Manegenszene unter dem Titel „Claude der Bauer“ etabliert. Die etymologische Bedeutung von „Claude“ führt zu dem französischen „colon“ (Bauer), das seinen lateinischen Ursprung in „colonus“ hat. 1817 wurde eine Reitparodie unter dem Namen „Claune“ angekündigt, entstanden aus den Begriffen „Claude“ und „colon“, woraus sich schließlich der Begriff Clown entwickelt hat. Um 1850 hat sich die englische Bezeichnung Clown für Manegenkomiker auch in anderen Sprachräumen eingebürgert (Fried/Keller 1996: 9).

Humor ist das Werkzeug der Clowns, mit dem sie Lachen auf unterschiedliche Weise beim Publikum hervorlocken möchten. In den Geistes-, Sozial-, Natur- und Kulturwissenschaften beschäftigen sich verschiedene Fachdisziplinen mit Humor, Lachen und immer mehr auch explizit mit der Figur des Clowns. Darunter sind die Pädagogik, Medizin, Soziologie, Philosophie, Theaterwissenschaften, Psychologie, Ethnologie, Literaturwissenschaften, Kunst und die Theologie zu finden. In der Soziologie ist der Humor bis Mitte der 1970er Jahre wenig untersucht worden. Die Psychologie und die Philosophie haben sich hingegen diesem Thema intensiv gewidmet (Zijderveld 1976: 13). Seit Freud (1856–1939), der die erste psychologische Theorie zu Witz und Humor veröffentlicht hat, sind zahlreiche weitere Theorien über die Funktion von Humor und Lachen entwickelt worden (Titze 2003).

EthnologInnen beschäftigten sich insbesondere mit der Erforschung des Humors in Zeremonien und Ritualen, darunter dem „ritual clowning“ (rituelle Clowns), den „joking relationships“ (Scherzbeziehungen)¹⁰ und der Figur des Tricksters (Apte 1985: 22; 29). Frühere anthropologische Studien widmeten sich hauptsächlich dem „ritual clown“. Obwohl AnthropologInnen lustige Bücher über ihre eigene Feldforschung schrieben, tauchte der Humor der Ethnien kaum in ihren Beschreibungen auf. Laut Apte haben PsychologInnen zahlreiche Forschungen über den Humor und das Lachen durchgeführt, ohne eine kulturübergreifende Perspektive zu berücksichtigen. Mit seinem Werk „Humor and Laughter“ berücksichtigt er zum ersten Mal einen kulturübergreifenden Ansatz (Apte 1985: 9f). Mitchell veröffentlicht in „Clowning as critical practice“ Aufsätze verschiedener AutorInnen, die im südpazifischen Raum im Alltag, bei Hochzeiten und anderen Anlässen über Humor geforscht haben (Mitchell 1992: 4; 6).

¹⁰ Joking Relationships wurden sehr intensiv untersucht, wobei der Schwerpunkt auf Verwandtschaftsverhältnissen lag und weniger das Phänomen des Witzes an sich untersucht wurde. In den letzten Jahrzehnten fanden Forschungen auch in den Industriegesellschaften außerhalb von Verwandtschaftsbeziehungen, zum Beispiel in Firmen, statt (Apte 1985: 29-34).

Berücksichtigung von weiblichen Clownsphänomenen in der Literatur

Über Frauen, die als Clownin arbeiten, gibt es folgende Literatur: Annie Fratellini veröffentlichte in ihrem Buch „Destin de clown“ eine Biographie über mehrere Generationen der Zirkusfamilie Fratellini, in dem sie auch von ihrer eigenen Arbeit berichtet (Fratellini 1989). Über die Schweizer Clownin Gardi Hutter ist ein Buch erschienen, in dem das Ehepaar Moser-Ehinger ihren Weg zur Clownin beschreibt und ihre Stücke mit vielen Fotos illustriert vorstellt (Moser-Ehinger 1985). Mary Vienot, eine französische Clownin, veröffentlichte 2004 „Foi de clown!“, in dem sie über ihre Biographie und ihren Weg zum Clown berichtet. In verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen und im Fernsehen finden sich aktuelle Berichte und Portraits von Clowninnen.¹¹ In der frauenspezifischen Literatur gibt es mehrere Veröffentlichungen, die sich mit Frauen und Humor beziehungsweise Lachen auseinandersetzen. In der Ausgabe über Humor der Zeitschrift Emma finden Kabarettistinnen, Karikaturistinnen, Schauspielerinnen Erwähnung, Clowninnen bleiben hingegen weitgehend unbeachtet (Emma 2005). Frances Gray schreibt in „Women and Laughter“, dass sie gerne ein weiteres Kapitel in ihrem Buch über Clowninnen geschrieben hätte, sie aber aufgrund eines fehlenden Netzwerkes nicht genügend Informationen erhalten konnte (Gray 1994: 182).¹² In ihrem Roman „Töchter der Kupferfrau“ berichtet Cameron von einer wichtigen Clownsfrau auf Vancouver Islands (Cameron 1996: 106-114). Mitchell bringt 1992 das Buch „Clowning as critical practice“ heraus, in dem er „clowning“ in einem breiteren intellektuellen Zusammenhang darstellt. Verschiedene EthnologInnen, die im Süd-Pazifik forschten, schreiben über clownske Phänomene, unter denen einige ausführliche Beispiele sich auf Frauen beziehen (Mitchell 1992: 33f).¹³

Wie Apte in Bezug auf die ethnologische Forschung zu Humor und Frauen schrieb, möchte ich auch diese Darstellung verstanden wissen: Dass es nicht mehr Beispiele von Frauen gibt, heißt nicht automatisch, dass nicht mehr Frauen als Clowns oder Narren in Erscheinung traten, sondern kann ebenso ein Folge der Tatsache sein, dass über sie nicht geschrieben wurde. Vielleicht traten Frauen in ausschließlich weiblichen Kontexten auf, zu dem die früheren meist männlichen Wissenschaftler keinen Zugang hatten, oder diese schenken dem Verhalten von Frauen nicht so viel Aufmerksamkeit oder interpretierten es anders.

¹¹ Siehe Homepages von den interviewten Frauen mit vielen Links zu Presseberichten im Rundfunk, Fernsehen und in Zeitungen und Zeitschriften (Anhang 5).

¹² Frauen bleiben in vielen Veröffentlichungen über den Clown weitgehend unberücksichtigt. Gelegentlich findet sich ein kleiner Verweis auf oder ein Foto von einer Frau, jedoch ohne weiterführende Informationen. Tom Bellings (junior) trat als Clown auf, später mit einem geheimnisvollen dummen August, der ohne Sprache pantomimisch agierte – seine Frau Anna Belling. In dieser Zeit, vermutet Sinhuber, gab es in Deutschland keine weiteren weiblichen Clowns, trotzdem starb sie vergessen in Wien (Sinhuber 1982: 40). Hingegen gibt es einige Biographien über und Beschreibungen von männlichen Clowns, und einige waren beziehungsweise sind auch selber als Autoren tätig (Adams, 1999; Bemann 1972; Horche u.a. 1983; Galli 1999; Grock 1957).

¹³ Siehe die Aufsätze von Macintyre 1992 und Vilsoni 1992.

Clownspänomene in außereuropäischen Kulturen und verschiedenen Zeiten

Trickster und Archetyp

Nach Radin ist der Trickster bei den nordamerikanischen Indianern „gleichzeitig Schöpfer und Zerstörer, Geber und Verweigerer. Häufig erscheint er in tierischer Gestalt (Rabe, Koyote, Spinne etc.)“ (Schmidt 1999: 385). Nach Schmidt scheint es kein einheitliches Konzept des Tricksters zu geben, da die Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Gestalten lediglich auf Ähnlichkeiten beruhen. Generell wird der Trickster als „schillernde mythische Gestalt“ (Schmidt 1999: 384) verstanden, die gegensätzliche Charakterzüge vereint, darunter ein wohlthätiger Kulturheros, ein listiger Betrüger und ein triebhafter Tölpel (Schmidt 1999: 384f). Der Trickster gehört zu den mythischen Zeiten der Herkunft des Menschen. Er ist ein „symbolic agent“ für den menschlichen Kampf, die Welt menschlich zu gestalten (Pelton 1980: 9).

Der Trickster wird als menschliche Gestalt verstanden, auch wenn er in Form eines Tieres auftritt. Er kann seine Gestalt nach Belieben verändern und überschreitet damit die Grenze zwischen Mensch und Tier. Weibliche Kojoten sind in traditionellen und zeitgenössischen indianischen Erzählungen nichts Ungewöhnliches. Der Trickster „stiehlt, lügt und lechzt nach sinnlichen Vergnügungen und formt und bereichert im Laufe dieses Prozesses die Welt, wie wir sie kennen“ (Babcock/ Cox 1993: 289). Zu jedem Trickster gehört die Unordnung.

„Zwischen den festgesetzten Grenzen des Erlaubten ermöglicht er das Erleben des Unerlaubten, das eine gewaltige Lebensmacht beherbergt. Er ist der Geist einer Daseinsgestalt, die unter verschiedenen Bedingungen wiederkehrt und neben der Güte auch die Schadenfreude kennt“ (Barloewen 1984:15).

Es gibt viele Versuche, die charakteristische Ambivalenz des Tricksters wissenschaftlich zu deuten. Boas verstand ihn als eine Gestalt, die einer früheren Bewusstseinsstufe entstammt und diese verkörpert. Lévi-Strauss sieht im Trickster eine Art Vermittler. Er argumentiert, dass das

„mythische Denken ausgeht von der Bewusstmachung bestimmter Gegensätze und hinführt zu ihrer allmählichen Ausgleicheung“ (Lévi-Strauss zitiert in Babcock/ Cox 1993: 289).

Selten wurden die Erklärungen der ErzählerInnen selber festgehalten. Ein Navajo erzählte auf die Frage, warum der Kojote so widersprüchlich handelt:

„Wenn er all diese Dinge nicht getan hätte, dann wären diese Dinge in der Welt nicht möglich, [denn ...] erst durch die Geschichten wird alles möglich gemacht“ (Toelken zitiert in Babcock/ Cox 1993: 290).

Nach Turner ist die Trickstergestalt paradoxerweise per definitionem nicht definierbar (Babcock/ Cox 1993: 287). Er „entzieht sich auf gewisse Weise allen Interpretationen – ein Sinnbild des Widerstands und des Überlebens“ (Babcock/ Cox 1993: 288). Der Trickster erscheint in Mythen und der Folklore in fast allen „traditional societies“ (Pelton 1980: 1). Bei Wikipedia, der freien Enzyklopädie im Internet, finden sich Hinweise auf Trickster-Figuren aus über dreißig verschiedenen Kulturen aus mehreren Kontinenten (Wikipedia 2006).

„Diese mythische und urtümliche Gestalt, Verfechter/in offener Möglichkeiten und Feind/in von räumlichen, zeitlichen und kulturellen Grenzen, ist vielfach als uralte

archetypische Struktur in Jung'schen Begriffen interpretiert worden“ (Babcock/ Cox 1993: 287).

Ein Archetyp bezeichnet die „Komponente des kollektiven Unbewußten im Menschen, die die ererbte Grundlage der Persönlichkeitsstruktur bildet“ (Drosdowski 1990: 78). Der Archetyp des Trickster, den Jung auf der Grundlage der Mythen der nordamerikanischen Winnebago-Indianer entwickelt hat, bleibt nicht auf die Tricksterfigur Nordamerikas beschränkt, sondern gilt für die verschiedenen Phänomene.

„In scherzhaften Erzählungen, in karnevaleskem Übermut, in Heil- und Zauberriten, in religiösen Ängsten und Erleuchtungen geistert dieses Phantasma des Trickster in bald unmissverständlichen, bald schattenhaften Gestalten durch die Mythologie aller Orte und Zeiten, offenbar ein „Psychologema“, das heißt eine archetypische psychische Struktur höchsten Alters“ (Jung 2004: 164).

Heyoka (Contrary/ Gegenteiler)

Plant nimmt in seiner Dissertation „Heyoka“ eine Abgrenzung zwischen Contrary¹⁴, rituellem Clown und der Tricksterfigur bei den Indianern Nordamerikas vor, die in der Literatur häufig vermischt dargestellt wurden. Er gibt einen Überblick und eine Bewertung des Forschungsstandes und sieht den Heyoka in seiner Erscheinung auf Nordamerika beschränkt. Mit Heyokas sind Menschen gemeint, die eine Vision oder einen Traum vom Donnergott erhalten und von ihm in weiteren Träumen gezwungen werden, konträres Verhalten zu zeigen, wie rückwärts auf einem Pferd zu reiten oder von einem nicht existierenden Jagderfolg zu berichten. Es war keine freiwillige Entscheidung der Menschen, ein Heyoka zu werden. Manche „Auserwählten“ sträubten sich, da es zwar Ansehen mit sich brachte, aber auch eine Außenseiterrolle und häufig Schwierigkeiten im Zusammenleben mit anderen bedeutete.

„In vielen Fällen übertrafen sie sogar die sozialen Idealvorstellungen. Im Krieg zum Beispiel standen sie in voller Sicht vor dem Feind und sangen und tanzten, statt auf den Feind zu schießen. Bei einer anderen Gelegenheit schossen sie auf ihre eigenen Männer. Statt sich mit den anderen zurückzuziehen, gingen sie zum Angriff über. [...] Da die *Contraries* für ihre Familien und die Öffentlichkeit ein Ärgernis sein konnten, kann man konträres Verhalten auch als eine Trotzigkeit oder einen gewohnheitsmäßigen Ungehorsam beschreiben. Es mag deshalb sein, dass bestimmte Persönlichkeitstypen eher dazu geneigt waren, eine konträre Lebensweise anzunehmen. Die Literatur liefert auf jeden Fall kein eindeutiges Bild davon. Im Grunde genommen bedeutete die Ungehorsamkeit der *Contraries* mehr: sie umfasst auch eine Todesmißachtung, eine Missachtung der Gesellschaft und der natürlichen Dinge. Heute wird konträres Handeln vor allem bei indianischen bildenden Künstlern eingesetzt und bedeutet eine Zurückweisung gesellschaftlicher Normen, eine Ablehnung typischer Denkkategorien oder eine Umkehrung von Stereotypen“ (Plant 1994: 206f).

Plant wendet sich gegen diverse Erklärungsversuche anderer AutorInnen über den Heyoka, denn darin entschieden die Wissenschaftler, welche Riten als konträr bezeichnet werden. Die Absichten der Beteiligten bleiben dabei hingegen unklar. Er wendet sich auch gegen AutorInnen, für die die Heyokas die Aufgabe haben, eine geistige Balance zwischen einer tieferen Wirklichkeit und dem Bereich des Alltagsleben

¹⁴ Heyokas werden häufig auch Contraries genannt. Seltener wird der Begriff Gegenteiler verwendet.

zu schaffen. Hier kritisiert er, dass den Plainsindianern eine Philosophie über die Einheit zugeschrieben wird, die sie selber nie geäußert hätten (Plant 1994: 204f). Neihard, ein Dichter aus Nebraska, der viele Gespräche mit dem heiligen Mann der Oglala-Sioux führte, vertritt die Meinung, „daß konträrer Humor, konträre Clownerien von vitaler Bedeutung für das Glücklichein des Menschen sind“ (Plant 1994: 138).

Obwohl Plant in einer Zusammenfassung schreibt: „Nur Männer wurden *Contraries*.“ (Plant 1994: 192), berichtet er doch auch von weiblichen *Contraries* und Frauen mit konträrem Verhalten. Im Kapitel über Clowns und Narren benennt er als die festen Mitglieder des *Contrary-Bundes* „meist ältere Männer und Frauen, denen eine große Furcht vor Blitz und/oder Donner gemeinsam war“ (Plant 1994, 46). Sie führten die Heißwasser-Aufführung durch, bei der sie mit bloßen Händen Hundefleisch aus kochendem Wasser holten (eine Gabe an das Donnerwesen) und sich dabei clownesk verhielten (Plant 1994: 45–47). Mehrmals hinderten Ehemänner der Sioux ihre Frauen, die sich zum Heyoka berufen fühlten, daran, ihre Kräfte auszuüben. Dadurch ärgerten sie den übernatürlichen Heyoka. „Unweigerlich wurden Frauen, die ihre Heyoka-Verpflichtungen aufgrund dieses Verbots nicht erfüllen konnten, vom Blitz erschlagen“ (Plant 1994, 116).

Pöhl berichtet, dass die Clowns mancher Indianerstämme Heiler waren und Sexualtabus brachen.¹⁵

„Hopi und Zuni Clowns treten als Heiler des Magens auf, sie selbst sind immun gegen Magenprobleme und Vergiftungen, da sie Schmutz und Exkremente verschlingen sowie Urin trinken. Von Zuni Clowns wird berichtet, dass sie junge Hunde, egal ob tot oder lebendig, Steine, Asche und Hölzer verschluckten. In einem Hopi Pueblo, so Berichten zufolge, tranken sieben Clowntänzer drei Gallonen alten, nach Fäulnis riechenden Urin, schmierten sich damit ihre Körper ein und schrien laut: *very sweet*. Die Schamlosigkeit der Clowns tritt aber insbesondere hinsichtlich der Sexualität in Erscheinung: Ponca Clowns berühren bei vollem Tageslicht die Genitalien der Frauen, Pueblo Clowns stellen ihre eigenen Genitalien öffentlich zur Schau, Yuki Clowns halten einander am Penis, Crow Clowns simulieren einen Geschlechtsverkehr mit Pferden und Zuni Clowns raten den Menschen, sich mit Widdern zu paaren“ (Pöhl 2004).

Rituelle Clowns (Zeremonielle Clowns/ Heilige Clowns)¹⁶

Der rituelle Clown existierte laut Mitchell bereits in prähistorischen Zeiten und hatte einen Zugang zu einer machtvollen magischen Welt. Er ist Teil eines Rituals oder einer Theateraufführung, in der er eine formalisierte Performance zeigt. Die agierende Person wird zu einem Darsteller und ist nicht als Person verantwortlich für ihr Handeln (Mitchell 1992: 28ff). Zur rituellen Clownerie sind laut Apte intensive Studien durchgeführt worden, da es im Rahmen von „primitive religions“ vor allem in Nord- und Mittelamerika statt findet und diese ein großes Forschungsinteresse genossen (Apte

¹⁵ Aus dem Text von Pöhl geht für mich nicht eindeutig hervor, ob er mit dem Begriff Clowns Handlungen von Heyokas oder von rituellen Clowns beschreibt. Vielleicht stellt er die verschiedenen Phänomene auch vermischt dar.

¹⁶ Die AutorInnen verwenden verschiedene Begriffe, wie rituelle Clowns, zeremonielle Clowns oder Heilige Clowns, die sich alle auf clowneske Handlungen innerhalb von Ritualen und Zeremonien beziehen. Ich verwende jeweils die Begriffe der AutorInnen.

1985: 22). Der heilige Clown ist für Sanner ein universal verbreitetes Phänomen „mit Schwerpunkten im sakralen Theater Süd- und Südostasiens und bei nordamerikanischen Indianern“ (Sanner 1999: 68). Die katholische Kirche zerschlug in den indianischen Kulturen die clownesken Gruppierungen, wie sie auch in Europa ähnliche Gegenkulturen sanktionierte und die Narren aus den kirchlichen Räumen verbannte, die dann eine Säkularisierung erlebten (Barloewen 1984, 22; Mitchell 1992: 20f).

Die Funktion der zeremoniellen Clowns sieht Zijderveld darin, die zur Routine gewordenen Rituale aufzufrischen und das Chaos vor der Schöpfung zu repräsentieren (Zijderveld 1976: 166).

„Sein Verspotten und Lächerlichmachen der traditionellen Werte und Normen der Gemeinschaft hatten zum Ziel, die Menschen an die Wichtigkeit dieser Werte und Normen zu erinnern“ (Zijderveld 1976: 181).

Nach Zijderveld möchten die rituellen Clowns vor allem die Botschaft vermitteln, dass die Last der Tradition zwar schwer sein mag, die Alternativen aber noch schlimmer sind (Zijderveld 1976: 16). Strukturalistische Analysen

„deuteten das Gelächter über den C. als kollektive Zurückweisung der subversiv-humorvollen Umkehrung kultureller Muster. Aktuelle Studien betonen die transformativen und reflexiven Eigenschaften von C.s und ihres (kulturspezifischen) Humors, deren Betrachtung Aufschlüsse über den rituellen Prozess, die Verarbeitung kulturellen Wandels und die Konstruktion ethnischer Identität liefert“ (Sanner 1999: 68; Abkürzungen im Original).

Göttliche Narren

Feuerstein berichtet in seinem Buch „Heilige Narren“ von spirituellen Exzentrikern in verschiedenen religiösen Traditionen, wie dem Sufismus, dem Christentum (Narren in Christo), den Zen-Meistern Chinas und Japans oder den verrückten Adepten Tibets sowie von zeitgenössischen Adepten der verrückten Weisheit, wie Gurdjieff, Bhagwan Rajneesh (Osho) oder Aleister Crowley (Feuerstein 1996). Für Feuerstein liegt das Ziel dieser Menschen darin, die menschliche Natur niederzukämpfen, ihr irdisches Dasein zu negieren und eine wahre Wirklichkeit hinter einer zu dekonstruierenden gegenwärtigen Wirklichkeit zu finden. Matthiae hingegen sieht in ihnen Menschen, die mit gesellschaftlichen und kirchlichen Normen brechen. Narren wollen nach ihrer Ansicht nicht zur Weltflucht, sondern zum Leben in Fülle verhelfen. Sie suchen nach einer Erweiterung der Daseinsmöglichkeit und leben sie. Für Matthiae ist dies der Inbegriff der Metanoia.¹⁷ Die Narren versuchen laut Feuerstein die Wirklichkeit auf andere Weise zu erfahren. Als Barrieren hindern daran der Verstand und das beständige Streben nach Identität und Sicherheit (Matthiae 1999: 289–291).

¹⁷ Metanoia: „1. innere Umkehr, Buße, 2. Änderung der eigenen Lebensauffassung, Gewinnung einer neuen Weltsicht“ (Drosdowski 1990: 496).

Überblick über die Clownsphänomene in Europa

Antike

In der europäischen Geschichte sehen AutorInnen die Ursprünge des Clowns in dem hinkenden Gott Hephaistos¹⁸ und in der Figur des Hermes der griechischen Mythologie. Barloewen sieht in der Figur des Hermes einen Zusammenhang zu der Tricksterfigur der Indianerkulturen.

„Hermes bewegt sich weit außerhalb der gesetzten und gesetzlichen Grenzen, wie jeder Schelm. Er schwankt in einem hermetischen Zwischenreich, einer Art Niemandsland“ (Barloewen 1984:15).

Die antike Komödie ist aus den Dionysosriten, die Tod und Auferstehung des Fruchtbarkeitsgottes feierten, und anderen volkstümlichen Festivitäten hervorgegangen. In der Komödie, die 486 v. Christus offiziell als Teil der städtischen Dionysien in Athen anerkannt wurde, verspotteten die Schauspieler die Mythen, vor allem aber das aktuelle Geschehen mit frechen Improvisationen innerhalb eines festgelegten Handlungsrahmens.

Der Mimus der Antike zeigte in der Pantomime komische Alltagsszenen. Begleitet wurde er von Flötenmusik und von akrobatischen Einlagen und Tänzen. Später erst kamen sprachliche Elemente hinzu. Er trat ohne Masken auf und trug Kostüme aus bunten Lappen (Borne 1993: 18f). Die Possenspiele, Atellanen, die ab 360 v. Christus nach Rom gelangten und dort über Jahrhunderte hinweg aufgeführt wurden, entwickelten festgelegte Typen, die später in der Commedia dell'arte weiter entwickelt wurden. An sieben Tagen im Dezember wurden in Rom die Saturnalien gefeiert, ein Fest zu Ehren des Saturns zum Andenken an das „Goldene Zeitalter“, in dem alle Menschen einander gleich waren.

„Alle gesellschaftlichen Werte und Ordnungen wurden auf den Kopf gestellt, die Sklaven saßen zu Tisch und wurden von ihren Herren bedient. Das Fest gipfelte in der Wahl eines Narrenkönigs, wozu man mit Vorliebe einen armseligen Bettler oder einen Tölpel wählte. Dieser wurde zum Ergötzen des Volkes durch die Straßen Roms getragen“ (Borne 1993: 19).

In der Bibel finden sich einige Bezüge zu den Clownsphänomenen. Matthiae äußert, um den Humor in der Bibel zu entdecken, müssen die üblichen frommen Deutungen beiseite gelassen werden. So sind Adam und Eva aus dem Rohmaterial eines jeden Clowns geschaffen, wenn man Clown von „Colonus“, Bauer ableitet. Sie benehmen sich auch wie Clowns, da ihr Appetit und ihre Neugierde über die Einhaltung einer vorgegebenen Regel siegt. Ähnlich wie bei den Heyokas gibt es auch in der Bibel einige Beispiele von Menschen, die manchmal gegen ihren Willen vom Geist Gottes ergriffen werden und verrückte Dinge tun sollen. So erhält beispielsweise Noah den Auftrag,

¹⁸ Der krüppelhafte Zwerg ist der Gott des Handwerks und des Feuers. Von seiner Mutter aus Scham über seine missgebildeten Füße aus dem Olymp auf die Erde geworfen, kommt er über einen Zauberstuhl, an den seine Mutter Hera gebunden ist, und durch das Eingreifen von Dionysos in den Olymp zurück. Er übernimmt ein Dieneramt, das des Mundschenks, und wird wegen seiner Missgestalt verlacht. Die Sagen über ihn sind von burlesker Heiterkeit (Borne 1993: 13f).

mitten in der Wüste ein Schiff zu bauen. Die Propheten machten sich häufig zu Narren, indem sie eine Botschaft verkündeten, die nicht den Erwartungen der Menschen entsprach. So lief zum Beispiel Jesaja drei Jahre nackt herum und Jeremia trug ein hölzernes Joch als Sinnbild der Unterdrückung des Volkes. Jesus entsprach ebenfalls nicht den Erwartungen der damaligen Zeit. Er verwirrte die Menschen, so zum Beispiel bei seinem „königlichen Ritt“ in die Hauptstadt – auf einem Esel.¹⁹ Matthiae sieht in Jesus die Fleischwerdung eines Tricksters, dessen Botschaften genauso paradox sind wie sein Leben und sein Sterben (Matthiae 1999: 280–288).

Mittelalter

Hofnarren, geistig zurückgebliebene, verwachsene oder verkrüppelte Menschen, gehörten bis zur Renaissance wie selbstverständlich zum Hof.²⁰ Nicht nur Könige hatten Hofnarren, sondern auch Lords, hohe Kirchenleute, reiche Händler oder Barbesitzer. Die Narren reizten die Leute zum Lachen und genossen selber Schutz. Zunehmend gaben sich talentierte Menschen als Schwachsinnige aus, später waren es häufig Schauspieler oder studierte Leute. Der Narr hielt sich am Hofe ständig in der Nähe des Königs auf und wurde ein einflussreicher Ratgeber. Er vermittelte zwischen dem Volk und dem König, kannte die Intrigen am Hofe, heiterte den König und das Gefolge auf und gab ernsthaften Rat. Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts bildete der Hofnarr eine feste Institution mit geregelter Entlohnung. Er war materiell abhängig vom König und musste taktieren, denn er musste kritisieren, durfte nicht zu zahm sein, aber es auch nicht übertreiben. Seine Insignien waren die Narrenkappe und das Narrenzepter. Nach dem Aufstieg des Absolutismus (1643-1715) verlor der Hofnarr nach und nach seine Funktion (Borne 1993, 32-36; Fried/Keller 1996: 28; Mitchell 1992: 18; Zijderveld 1976: 117).

Die Funktion der Hofnarren besteht nach Zijderveld zum einen darin, einen informellen Informationskanal zum König herzustellen. Der Narr trieb sich auf den Märkten, in den Kneipen herum und erfuhr so die Meinung der Bevölkerung, die sich nicht getraut hätte, Kritik am König oder generell höhergestellten Personen gegenüber zu äußern. Zum anderen trieb der Narr seine Scherze mit allen, inklusive dem König (Zijderveld 1976: 131f). „Die Institution Hofnarr brachte zum Ausdruck, dass der Fürst der stolze Inhaber souveräner Macht war“ (Zijderveld 1976: 181). Dahrendorf hingegen vertrat die Interpretation, dass die Hofnarren eine kritische politische Funktion innegehabt hätten, als unentbehrliches Korrektiv. Die Hofnarren waren nach Zijdervelds Meinung hingegen nicht politisch-kritisch eingestellt, sondern mussten sich über das aktuelle Geschehen auf dem Laufenden halten, um damit spielen zu können (Zijderveld 1976: 136). Fried und Keller trauen dem Narren zu, Aggressionen zu kanalisieren,

¹⁹ Doug Adams, ein US-amerikanischer Theologe, überträgt die biblischen Gleichnisse in die heutige Zeit und verleiht ihnen damit wieder eine komische Seite, die sie in der damaligen Zeit hatten.

²⁰ Dass es sich nicht allein um ein europäisches Phänomen handelt, zeigen Berichte aus dem Mittleren Osten, afrikanischen Ländern, Indien, China, Japan. Den ersten Hofnarren gab es in der fünften Dynastie in Ägypten (Mitchell 1992: 18).

indem er sie stellvertretend für andere ausagierte. Manche Kritiker des Königs gaben sich mit einem Lachen über die Possen des Narren zufrieden, ohne selber aktiv zu werden.

„Der Hofnarr bildete einen Puffer für Impulsivität, indem er bei aufkeimenden Zwistigkeiten mitmischte, die Aggressionen dabei auf sich selbst umlenkte oder ins Harmlose abbog“ (Fried/Keller 1996: 29).

Die Narren scheinen eine tierische Herkunft zu haben, die in verschiedenen Facetten immer wieder auftaucht, wie zum Beispiel im Mittelalter in den Eselsohren des Narren oder bei den Trickstermythen in den verschiedenen Tiergestalten. Das Kostüm verändert sich ebenfalls im Laufe der Zeit, so wird aus den gezackten Hörnern die Narrenkappe (Borne 1993: 48-54). Barloewen zieht die Verbindung und kommt zu der Einschätzung, dass „mittelalterliches Mysterienspiel und Zwischenspiele indianischer Mythenzyklen [...] in zeit- und ortloser Verbindung“ (Barloewen 1984: 36).

Im gesamten Mittelalter gab es Narrenfeste (*festum stultorum*) in Europa, bei dem der niedere Klerus Gottesdienste parodierte und biblische Szenen verulkte. Die Kirche sah

„in Intention und Praxis eine Messe des Teufels, des Widersachers, [...] eine blasphemische Parodie der heiligen Messe. Diakone und Subdiakone aßen auf dem Altar vor der Nase des messelesenden Priesters wulstige Würste und verschlangen schwarzen Pudding. Der Altar wurde zu einem Trinkgelage entweiht. [...] [V]ulgäre Zotenlieder, von der getarnten Geistlichkeit bejohlt, hallten dumpf wie in einem Totenpalast, das Rauchfaß diente nicht mehr zur Verbrennung des duftenden Weihrauchs, sondern zum Schmoren stinkenden Unrats und alter Schuhsohlen in prasselndem Feuer“ (Barloewen 1984: 22f).

Das Ostergelächter (*Risus paschali*) war im 16. Jahrhundert weit verbreitet und umstritten. Die Priester ließen sich einiges einfallen, um die Leute am Ostermorgen vor Freude über die Auferstehung Jesu zum Lachen zu bringen. In dem Spiel der Ostergeschichte waren Szenen üblich, in denen der Gang zum Grab als eine Art Wettrennen veranstaltet wurde.

„Die Frauen sind die ersten, weil Petrus entweder verschlafen, zuviel getrunken oder einfach ein Rückenleiden hat. Beim Grab angekommen begegnet ihnen Jesus als Gärtner, der sie beschimpft, weil sie die Kräuter zertrampeln, oder ihnen unterstellt, sie hätten hier ein Rendezvous“ (Matthiae 1999: 271).

Über Jahrhunderte versuchte die Kirche, die Narrenfeste zu unterbinden. Verschiedene Briefe und Verbote²¹ zeugen von der Hartnäckigkeit, mit der der niedere Klerus und das Volk an diesen Festen bis in die Zeit der protestantischen Reformation fest hielt.

Nach der Verdrängung aus der Kirche manifestierte sich das Clowneske in den „société joyeuse“, den Narrenvereinigungen, in denen sich Rechtsanwälte, Kaufleute, Regierungsbeamte und weitere zusammenschlossen. Die sozialen Rollen wurden vertauscht, sie sangen kritische Spottlieder und verhöhnten den sittlichen Verfall der Zeit. Sie errangen schnell eine korrigierende Kraft mit einem rebellischen Element.

²¹ Unter anderem der Brief der theologischen Fakultät der Universität von Paris an die französischen Kathedralen 1445 oder Verbot der Ausschweifungen dieser Art durch das Konzil von Toledo 1633.

„Die Furcht vor öffentlichem Spott diente als scharfe Zensur, die als disziplinierende Waffe gezielt eingesetzt wurden. Diese Tradition setzten später die Narrenorden fort, die im Mittelalter große Bedeutung hatten, zwischendurch an Macht verloren und gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder erstarkten“ (Barloewen 1984, 25).

Schließlich setzte sich die Staatsmacht durch und unterwarf die „sociétés joyeuse“ einer staatlichen Meldepflicht (Barloewen 1984: 22-25).

Neuzeit

Die Commedia dell'arte bezeichnet eine Theaterform, die von Mitte des 16. bis zum 18. Jahrhundert sehr bedeutsam war. BerufsschauspielerInnen fanden sich in einer Wandertruppe zusammen, reisten durch große Teile Europas und zeigten ihre Stücke. Die Frauenrollen wurden meistens von Schauspielerinnen gespielt²². Es gibt vier Figuren, die immer mit einer Halbmaske auftraten und auch heute noch auftreten: die beiden Zanni (Arlecchino und Brighella), der Dottore (ein Arzt) und Pantalone (ein reicher Kaufmann). Darüber hinaus gehören die Innamorati (ein Liebespaar), Colombina (eine Dienerin) und der Capitano (ein spanischer Soldat) zu den gängigen Figuren. Sie spielen nach einem groben Ablaufplan, der die Reihenfolge der Szenen vorgibt und Freiraum für den Einsatz ihres reichen Repertoires an Situationen, Dialogen, Gags, Floskeln und Schwafeleien ließ. Hunger, Angst und Liebe waren die drei charakteristischen Themen, um die sich die Handlungen drehten. Die lazzi, kleine Zwischennummern um die Zuschauer zum Lachen zu bringen, spielten in der Regel die beiden Zanni (Larivaille 1992: 243-246). Insbesondere Arlecchino wies clowneske Züge auf, die durch den großen Einfluss der Commedia dell'arte Inspiration für andere Theaterschaffende waren und immer noch sind.

Die Figur des Clowns hat ihre Berücksichtigung in der Literatur, im Theater, im Film und in der Malerei gefunden. In Shakespeares Werken tauchen Narren auf, auf der deutschen Volksbühne gab es den Hanswurst. Chagall und andere Maler setzen sich in ihren Bildern mit dem Wesen des Clowns auseinander (Borne 1993: 41f; 95). In Büchern, Gedichten, Geschichten und Kinderbüchern schreiben AutorInnen von und über den Clown.²³ Die technischen Innovationen hatten ihre Auswirkungen auf das Clownsgenre. Ende des 19. Jahrhunderts wurde der erste komische Film auf der Leinwand gezeigt. Die gesamte Stummfilmära und die Anfänge des Tonfilms waren stark durch clowneske Gestalten geprägt, die viel mit Slapstick arbeiteten. Der bekannteste ist wohl Charles Spencer Chaplin (Charly Chaplin), aber auch Stan Laurel und Oliver Hardy (Dick und Doof), Buster Keaton, die Marx Brothers und viele weitere gehören dazu (Fried/ Keller 1996: 60-66).

²² Frauen haben manchmal Macht und Status als Schauspielerin oder Leiterin der Gruppen erreicht. Isabella Andreini leitete die Gelosi-Truppe, die sehr berühmt war. Sie starb 1604 und erhielt ein kirchliches Begräbnis, was sehr unüblich für eine Schauspielerin war. Frauen trugen häufig ihre private Kleidung auf der Bühne. Sie tanzten, sangen, machten Musik, improvisierten und brachten eher Aspekte ihrer Selbst auf die Bühne, die sie dann entfalteten (Gray 1994: 8f).

²³ (Böll 1963, Dostojewski 1956, Miller 1961, Borne 1993: 91-110)

Als im 18. Jahrhundert die Jahrmärkte an Bedeutung verloren, fanden die Schau-
steller unter anderem Arbeit im entstehenden Zirkus. 1772 eröffnete Astley in London
eine „riding-school“, die als das erste Zirkusgebäude der Welt gilt. Zunächst waren es
vor allem Pferdedressuren und Akrobatik auf Pferden, später wurden Seiltänzer,
Athleten, und Pantomimen wichtiger. Der Clown begann im Zirkus als Allround-Artist
und hatte die Funktion des Pausenfüllers (Beck 1992: 1122). Ende des 19. Jahrhunderts
spielten die Clowns nicht mehr nur Reprisen, das heißt kleine Spiele zwischen den
Nummern, die aus der Parodierung eben dieser Nummern oder einem Dialog mit dem
Sprechstallmeister bestanden. Jetzt entstanden zwischen den Clowns, häufig im Duo
von Weißclown und dummen August, die Entrées, eigenständige Nummern (Borne
1993: 85-87; Sinhuber 1982: 26-40). Für Rumjanzewa verringert sich der Erfolg dieses
Duos im 20. Jahrhundert „als der Ständekampf seine ursprüngliche Schärfe verloren“
hat (Rumjanzewa 1989: 40). Sie arbeitet in der Auseinandersetzung mit bekannten
russischen Zirkusclowns die Verbindung zwischen den Inhalten der Clownsnummern
und den gesellschaftlichen Entwicklungen heraus. Sie ist davon überzeugt, dass das
„Talent eines jeden nur zur Entfaltung kommen konnte, als seine Clownfigur treffend
die Zeit auszudrücken begann“ (Rumjanzewa 1989:10).

Die Situation der Clowninnen seit den 1980er Jahren²⁴

Die Befragung der Clownsschulen ergab folgende Einschätzung in Bezug auf die
zeitliche Entwicklung der Arbeitsbereiche von Clowninnen. Bezogen auf die Frage, seit
wann Clowninnen im Zirkus, mit Straßentheater und Walkacts auftreten, gibt es
mehrere Antworten, die „immer“ lauten. Konkrete Jahresangaben reichen von 1783
über 1955 bis 1995. In Bezug auf die Ausbildung von Clowninnen und den Angeboten
von Seminaren reichen die Antworten von den 1960er Jahren bis 1995. Bei Bühnen-
auftritten, Clownerie für Kinder und Regiearbeit sehen die MitarbeiterInnen in den
Clownsschulen den Arbeitsbeginn Anfang bis Mitte der 1980er Jahre. Den Beginn der
Clownarbeit im Krankenhaus siedeln sie zwischen 1980 bis 1995 an, gefolgt von der
therapeutischen Clownarbeit ab 1995. Hier gab es in den letzten ca. fünf Jahren weitere
Ausdifferenzierungen, zum Beispiel in Richtung Psychiatrie oder Sprachheilkinder-
garten. Den Beginn der Arbeit im Altenheim und in Hospizen sehen sie überwiegend
Ende der 1990er Jahre. Zur gleichen Zeit haben auch die clownesken Trainings im
Management und Firmenbereich begonnen. Der Verein „Clowns without borders“, der
ClownInnen zum Arbeiten in Krisengebiete schickt, wurde 1993 in Spanien gegründet

²⁴ Ich beziehe mich in der nachfolgenden Darstellung auch auf Schulen, die meinen Fragebogen nicht
beantwortet haben, da ich einige Informationen über die Homepages recherchieren konnte. Nicht alle
angeschriebenen Ausbildungsstätten sind Clownsschulen. Einige bieten Theater-, Schauspielausbildungen
mit einem Schwerpunkt auf clownesker Komik, zum Beispiel Teatro scuola Dimitri – Bewegungstheater
und Theaterkreation und Theater Transit – Schule für Ensembletheater an. Oder ihr Angebot umfasst
mehrere Ausbildungsrichtungen, zum Beispiel Schule für Tanz, Clown und Theater in Hannover –
Clownsausbildung und Theaterpädagoge/ -pädagogin und Tamala-Center in Konstanz – Clown-
ausbildung und Comedy-Ausbildung (Schule für Tanz, Clown und Theater 2006; Tamala-Center 2006;
Teatro Dimitri 2006; Transit Theaterschule 2006).

und existiert mittlerweile in mehreren Ländern.²⁵ Die häufig weit auseinanderliegenden Einschätzungen in welchem Jahr die Clowninnen in den verschiedenen Arbeitsbereichen aktiv wurden, lässt darauf schließen, dass es kein gemeinsames Wissen über die Ausdifferenzierung gibt, sondern die Personen über unterschiedliche Informationsquellen verfügen. In der Literatur konnte ich keine entsprechende Übersicht finden.

Die Ausbildungsmöglichkeiten für ClownInnen haben sich in den letzten Jahrzehnten differenziert. Während sich vor Mitte der 1970er Jahre die Ausbildung auf Zirkusschulen und die Weitergabe von Kenntnissen innerhalb der Familie konzentrierte, eröffneten in den 1980er Jahren die ersten Clownsschulen in Deutschland, in Konstanz 1983 (Gründung in Oldenburg) und in Hannover 1986. Die Schule für Clowns in Mainz und die Schule für Tanz, Clown und Theater in Hannover bieten Vollzeitausbildungen für ClownInnen an. Sie sind beide als Berufsfachschulen staatlich anerkannt, wodurch die SchülerInnen BAföG beantragen können. In der Schweiz eröffnete Dimitri seine „Scuola Teatro Dimitri“ bereits 1975. Im Jahre 2004 wurde die Schule als Hochschule für Theater mit Schwerpunkt Bewegungstheater und Theaterkreation anerkannt. Der Diplomstudiengang dauert drei Jahre (Teatro Dimitri 2006). Der Clown liegt hier zwar nicht im Hauptfokus der Vollzeitausbildung, aber die clowneske Komik ist ein wichtiges Element. Einige der AbsolventInnen arbeiten später als ClownInnen. Die Schule deckt durch eigenes Fundraising etwa 80% der Ausbildungskosten der SchülerInnen.

Berufsbegleitende Ausbildungen sind zahlreicher in Deutschland verteilt zu finden.²⁶ Die Ausbildungen dauern zwischen ein bis drei Jahren. Pro Jahr sind zwischen zwanzig bis vierzig Unterrichtstage vorgesehen, die häufig an Wochenenden, teilweise im Blockunterricht, stattfinden. Nach Beendigung der Ausbildung erhalten die Teilnehmenden ein Zertifikat. Mehrere Schulen vergeben Abschluss-Titel.²⁷ Außer der Scuola Teatro Dimitri erhält keine weitere Schule eine finanzielle Unterstützung. Eine der Schulen möchte in Zukunft eine Stiftung gründen. An sieben Ausbildungsstätten erhalten die SchülerInnen finanzielle Unterstützung durch das Arbeitsamt oder den

²⁵ In Frankreich, Schweden, Kanada und Belgien gibt es ebenfalls Vereine, die unter dem Namen „Clowns ohne Grenzen“ übersetzt in die jeweilige Landessprache – die gleichen Ziele verfolgen. Weitere Informationen und Links zu verschiedenen Ländern unter: (Clowns without borders 2006).

²⁶ Die nachfolgende Auflistung bietet keine Vollständigkeit, sondern einen Ausschnitt des Angebots. Die Clownsschulen bieten alle berufsbegleitende Ausbildungen an. Einige der Klinikclown Vereine bieten entsprechende Aus- und Fortbildungen an (siehe Fußnote 30). Einige der interviewten Frauen bieten ebenfalls berufsbegleitende Seminare an (Kontaktaten in Anhang 5). Darüber hinaus bieten unter anderem folgende Personen und Institutionen berufsbegleitende Ausbildungen an: *Die Clownschule* (Die Clownschule 2006), Institut für Clownpädagogik (Institut für Clownpädagogik 2006), David Gilmore (Goldberg 2006), Theater Transit (Transit Theaterschule 2006), Klaus-Peter Wick (Wick 2006).

²⁷ Das Tamala-Center hat das Markenzeichen Gesundheit!Clown® für die entsprechende Dienstleistung und den Ausbildungsplan zum Klinik- und Geri-Clown vom Europäischen Patentamt besiegeln lassen. Eintrag für ganz Europa unter: Markenblatt Heft: 2005-52 vom 30.12.2005 (Tamala-Center 2006). Eine weitere Schule überdenkt den rechtlichen Schutz ihres Titels.

Arbeitgeber.²⁸ Zunehmend sind Arbeitgeber bereit, Fortbildungen dieser Art zu finanzieren. Eine dritte Schule bemüht sich, eine BAföG-Anerkennung zu erhalten.

Neben diesen Ausbildungen gibt es eine Vielzahl von Angeboten an Workshops, Wochenendseminaren und Kursen. Sie werden an den verschiedenen Clownsausbildungsstätten, an Volkshochschulen, in Seminarhäusern, in Fortbildungseinrichtungen und auf Festivals²⁹ angeboten. Die Kurse richten sich an Anfänger, Fortgeschrittene oder Profis.

Die prozentuale Teilnahme von Frauen und Männern an Clownsausbildungen lässt sich auf Grund der nicht vollständigen Rücklaufquote der Fragebögen nur bedingt auswerten. Während an zwei Ausbildungsstätten die TeilnehmerInnen etwa je zur Hälfte in den letzten Jahrzehnten aus Frauen und Männern bestanden, sind an anderen Schulen Schwankungen erkennbar. Bis auf ein Jahr an einer Schule sind es generell mehr Frauen, die an den Kursen teilnehmen. Ein eindeutiger Trend der Veränderung in der Gesamtheit der Teilnahme ist nicht abzulesen. Die Begründungen für die Entwicklungen in dem Verhältnis der Teilnahme von Frauen und Männern sind an der Ausrichtung der Schule, die sich zum Beispiel einem speziellen Arbeitsbereich widmet, orientiert. So geht es in zwei Rückmeldungen um Beobachtungen, dass mehr Frauen in Institutionen (Kinderklinik, Gerontopsychiatrie und Pflegeheimen) arbeiten und sich der Arbeitsmarkt in diesem Bereich für ClownInnen vergrößert. Einige AnbieterInnen begründen die höheren Prozentzahlen von Frauen in ihren Kursen mit ihrer persönlichen Ausrichtung in ihrer Arbeit, die mehr Frauen anzieht. Jemand vermutet, dass die Verbindung von künstlerischen mit pädagogischen Tätigkeiten insbesondere Frauen anspricht. Frauen versuchen stärker den Clown in ihre bestehende Arbeit einzugliedern. Einer hat beobachtet, dass dies häufig mit der finanziellen Unterstützung des Mannes oder im eigenen Rentenalter geschieht. Im Clownsberuf sehen viele SchülerInnen eine größere Sinnhaftigkeit als in ihren derzeitigen Berufen, was als ein Grund für die generell zunehmende Teilnahme an Clownskursen angegeben wird.

Im kleineren Rahmen finden sich ClownInnen zusammen, die gemeinsam Stücke erarbeiten und aufführen. Es gibt keinen Verein der ClownInnen, die im Seminarbereich oder auf der Bühne tätig sind. Die Vernetzung der ClownInnen untereinander ist im Bereich der ClownInnen im Krankenhaus hingegen differenziert. Viele Clowns und Clowninnen, die im Krankenhaus arbeiten, haben sich in Vereinen zusammen-

²⁸ Im Jahr 2005 hat das Arbeitsamt die Kosten nur in Einzelfällen übernommen. Deutlich häufiger ist die Unterstützung durch den Arbeitgeber. Vier Schulen haben genaue Zahlenangaben gemacht. Demnach ist das Verhältnis von geförderten SchülerInnen zu der Gesamtzahl der SchülerInnen: 3 von 20, 3 von 60, 6 von 20 und 30 von 234.

²⁹ Festivals werden mit wenigen Ausnahmen nicht von Clownsschulen organisiert. Die Festivals lassen sich schwer als reine Clownsfestivals bezeichnen, da die Grenzen zu Theater, Performance und Comedy fließend sind. Eine Übersicht der Festivals findet sich unter (Kultnet 2006).

geschlossen.³⁰ Das „Bunte Bundes Bündnis (Bububü)“ organisiert etwa einmal pro Jahr ein Treffen, auf dem sich bundesweit ClownInnen in der Klinik treffen, austauschen und fortbilden.³¹

Arbeitsfeldübergreifend gibt es keinen Verein oder Berufsverband für ClownInnen. Als großem Netzwerk kommt HumorCare eine wichtige Bedeutung zu, welches es sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz gibt. HumorCare engagiert sich insbesondere für den Einsatz von Humor in Therapie, Pflege, Pädagogik und Beratung. Einige von den zehn interviewten Frauen sind Mitglied bei HumorCare und schätzen insbesondere die Humorkongresse, an denen manche von ihnen teilgenommen oder auf denen sie Workshops angeboten haben. Durch die Kontakte auf solchen Treffen erhalten sie neue Anregungen und teilweise auch Engagements.³²

Die Antworten der Clownsschulen stimmen darin überein, dass Clown eine Berufsbezeichnung ist. Eine einzige Antwort verneint dies allerdings und sieht im Clown-Sein eine Berufung.

„Ich finde den Clown die schwierigste Figur auf der Bühne. Frau kann ihr Leben lang daran arbeiten und die eigene Definition finden. Clown ist zudem nicht nur Theater, sondern auch Philosophie und Über-Lebensmöglichkeit.“³³

Die Frage, ob es sinnvoll ist, Richtlinien festzulegen, um sich Clown oder Clownin nennen zu dürfen, wird unterschiedlich beantwortet. Mitarbeitende beziehungsweise die LeiterInnen von fünf Einrichtungen sprechen sich klar gegen Richtlinien aus. Die Begründungen tendieren in die Richtung, dass der Beruf des Clowns zu vielfältig ist und es auf die persönlichen Fähigkeiten und die persönliche Komik ankommt. Wenn Richtlinien festgelegt würden, sehen Mitarbeitende von zwei Ausbildungsstätten Vorteile, da so der Beruf anerkannt und geschützt wäre. Einen Vorteil sieht eine Frau in der Sicherung der Qualität der Clowns, da derzeit „viele schlechte Clowns“ immer wieder den Markt kaputt machen.

Die finanziellen Möglichkeiten für ClownInnen, die hauptberuflich arbeiten möchten, schätzen die Befragten unterschiedlich ein. In Krankenhäusern, Pflege- und Altenheimen sieht es relativ gut mit Arbeitsmöglichkeiten aus, allerdings sind die Honorare in der Regel nicht sehr hoch. Daher und da es auf Grund der Belastbarkeit kaum möglich ist, nur dort zu arbeiten, muss „zuverdient“ werden. Da die finanzielle Lage im Kulturbereich schwierig ist, sind die Möglichkeiten dort eingeschränkt. Der generelle Tenor der Aussagen weist in die Richtung, dass die ökonomische Situation von ClownInnen schwierig ist, es aber mit geringen finanziellen Erwartungen, einer

³⁰ In Deutschland unter anderen: Die Clown Doktoren in Wiesbaden (Die Clown Doktoren 2006); Doktorclowns in Bielefeld (Dr. Clown 2006); Clowns im Krankenhaus in Berlin (Rote Nasen 2006); Clowns im Dienst in Tübingen (Clowns im Dienst 2006); weitere Angaben (Buntes Bundes Bündnis 2006). In der Schweiz unter anderen: Fondation Theodora (Fondation Theodora 2006).

³¹ Das Bububü ist kein Verein, sondern wird von Privatpersonen getragen (Buntes Bundes Bündnis 2006).

³² HumorCare: Gesellschaft zur Förderung von Humor in Therapie, Pflege, Pädagogik und Beratung (HumorCare Deutschland 2005; HumorCare Schweiz 2005).

³³ Auf Grund der anonymisierten Auswertung der Fragebögen gebe ich keinen Namen an.

Anlaufzeit von mehreren Jahren und einem guten Ruf und Talent möglich ist, davon zu leben. Die Angaben der Ausbildungsstätten wie viele Frauen und Männer nach den Kursen beruflich als ClownIn tätig werden, liegen zwischen zwei und neunzig Prozent. Drei Schulen sehen die gleiche Anzahl von Frauen und Männern in die Berufstätigkeit gehen, bei drei anderen Schulen überwiegt deutlich der Männeranteil, bei einer Schule der Frauenanteil.³⁴

Überwiegend sind die Befragten der Meinung, dass die gesellschaftliche Akzeptanz des Clowns zunimmt. Im Gesundheitswesen sehen manche den Clown als vollwertigen Partner akzeptiert. Generell gibt es mehr Engagements für ClownInnen. Durch den Erfolg und die Berichte in der Presse von Profi-Clowninnen wird die Öffentlichkeit besser erreicht. Es gibt mehr Veröffentlichungen und Medienberichte über Clowninnen. Frauen, die schon seit circa 20 Jahren als Clownin auftreten, erlebten sich früher als Exoten beziehungsweise wurden als solche angesehen. Heute sind sie als Frau und Clownin wie selbstverständlich akzeptiert.³⁵ In einer Antwort kommt die Ansicht zum Ausdruck, dass der Respekt gegenüber dem Clown zunimmt.

„Manche Menschen spüren, dass sie am Ende des materiellen Wohlstandes angelangt sind, und da ist eine Sehnsucht nach etwas anderem. Und die/der ClownIn hat etwas davon.“³⁶

In einer anderen Rückmeldung wird allerdings der Standpunkt vertreten, dass trotz dieser positiven Entwicklung von gesellschaftlicher Anerkennung nicht zu sprechen ist, da so gut wie keiner wisse, was ein Clown sei.

2. Die Arbeit der Clowninnen

2.1. Ausbildungswege und Arbeitsfelder der Clowninnen

Nachfolgend lege ich dar, inwiefern sich die Arbeitsmöglichkeiten für Clowninnen in Deutschland und der Schweiz ausdifferenziert haben und wie unterschiedlich die Zugangswege zum Beruf der Clownin sind. Dafür stelle ich zunächst exemplarisch fünf der interviewten Frauen vor.

Gardi Hutter

Gardi Hutter ist Anfang fünfzig und lebt im Tessin in der Schweiz. Sie ist in Altstätten geboren und hat nach der Schule eine Ausbildung an der Schauspiel-Akademie in Zürich³⁷ gemacht. Ihr Name war mir bereits vertraut, da sie die wohl bekannteste Frau ist, die als Clownin arbeitet. Ich nahm über ihre Agentur Kontakt zu ihr auf und

³⁴ Die Ergebnisse können lediglich eine grobe Orientierung geben, denn für eine gezieltere Auswertung müssen weitere Ausbildungsstätten hinzugezogen und die Männer- und Frauenquoten müssen mit den unterschiedlichen Ausbildungsangeboten und den Arbeitsfeldern in Beziehung gesetzt werden.

³⁵ Eine ähnliche Ansicht vertreten Karpawitz und Gibb in Artikeln der Jonglierzeitschrift Kaskade (Gibb 1991: 8-11; Karpawitz 1999: 37).

³⁶ Auf Grund der anonymisierten Auswertung der Fragebögen gebe ich keinen Namen an.

³⁷ Die Schauspielakademie in Zürich ist in Hochschule Musik und Theater Zürich (HMTZ) umbenannt worden (Hochschule Musik und Theater Zürich 2006).

schließlich führten wir das Interview im Nebenraum einer Kneipe vor ihrem Auftritt auf dem St. Galler Kulturfestival. Nachdem sie ein Jahr als Schauspielerin gearbeitet hatte, entschied sie sich gegen diese Arbeit, da

„weder ich am Theater noch das Theater an mir wirklich zutiefst interessiert sind. Das Rollenfach für junge Frauen ist relativ beschränkt. Vor allem was das komische Fach anging, da gibt es eigentlich nichts. Es gibt ein paar schöne kleine komische Rollen, aber um wirklich eine komische Schauspielerin zu werden, musst du ja spielen, das kannst du nicht so lernen. Das geht übers Spielen, über das langsame Reinspüren, seinen Rhythmus finden, seine Art von Komik zu finden und da gibt es einfach keinen Stoff. [...] Ich habe auch keine Rollen gefunden, die mich wirklich gepackt hätten, die was zu tun gehabt hätten mit dem, wie ich lebe als junge Frau, in Beziehungen, in der Arbeit. Ich habe wenig gefunden, was mich mit Leidenschaft erfüllt hätte. Und darum war mir nach einem Jahr klar, das passt mir jetzt auch nicht. Ich versuche jetzt, Clown zu werden.“

Danach begannen ihre „Gesellenjahre“ bei dem „Teatro Ingenuo“, einer italienischen Clownstruppe. Mit ihnen trat sie mehrmals gemeinsam auf und konnte so Erfahrungen mit komischen Rollen machen. Für die Clownsarbeit hat sie sich aus folgenden Gründen entschieden.

„Ich muss das selber machen und selber schreiben. Und ich muss es vor allem neu erfinden. Das was ich spielen will, gibt es gar nicht. [...] Ich bin doch nicht nur Frau, wenn ich tragisch bin, ich bin es doch auch, wenn ich lache. [...] Und bei mir war es noch so: Es gibt nur Männer, und aus irgendeinem Grund gibt es keine Frauen. Das war dann Grund genug, mich da wirklich reinzubeißen. Und ich hab dann wirklich drei Jahre versucht, das so zu machen, und nach drei Jahren ist dann die Waschfrau entstanden. [...] Bei mir war in jeder Krise, und die Krisen gibt's bei Männern und bei Frauen, immer der Zweifel noch da, vielleicht geht das gar nicht. Vielleicht sind wir Frauen wirklich nicht komisch.“

Später heiratete sie Ferruccio Cainero, ein Mitglied der italienischen Truppe, der bei ihrem Clownsstück „Jeanne d'ArPpo – Die tapfere Hanna“ und einigen weiteren Stücken Regie führte. Mit ihrer Figur der Waschfrau, der „Hanna“, hat sie großen Erfolg und tritt seitdem mit diesem und weiteren Stücken solo und gemeinsam mit anderen KünstlerInnen in vielen Ländern auf (Hutter 2006).

Jenny Karpawitz

Jenny Karpawitz hat Indologie, Germanistik und Religionswissenschaft studiert und danach in einer Bio-Gärtnerei gearbeitet. Sie ist Anfang fünfzig und lebt und arbeitet mit Udo Berenbrinker zusammen am Bodensee. Das Interview führten wir bei ihr zu Hause. Mit Mitte zwanzig hatte sie ein Schlüsselerlebnis, welches sie zum Clown führte.

„Das eigentliche Schlüsselerlebnis war, dass ich eine Werkstattaufführung von Franz-Josef Bogner [Arnold 1991] gesehen habe. Vollkommen unmöglich dieser Mann, ne Katastrophe. Aber die Arbeit, die er da angeleitet hat, war irgendwie spannend. Und ich hab genau gewusst, das ist es. Ich hab wirklich vorne auf dem Stuhl gesessen und war nur noch begeistert. Ich bin dann auch gleich in einen der Workshops gegangen. [...] Ich hab dann zwei oder drei Mal was bei ihm gemacht, für mehr hat's nicht gereicht, aber um den Anstoß zu geben, war es wirklich sehr sehr gut. Und dann hab ich bei Udo, der hat dann auch schon Workshops gegeben, weiter gemacht. Als ich das erste Mal bei

Udo Clown gemacht habe, so nach der zweiten, dritten Improvisation, das hat wirklich wie son Knall in mir gegeben, ne Tür war offen. Ich hab nur noch Impulse gehabt, nur noch Ideen, und bin wie eine Verrückte über die Bühne. Heute weiß ich natürlich es war viel zu viel. Man musste dann selektieren, aber es hat mir eine Wahnsinns-Energie gegeben. Und dieser Spaß am Spiel, dieser Spaß an der Unverschämtheit und all das, das war genau das, was ich gebraucht hab.“

Anfang der 1980er Jahre war sie eine der ersten Frauen, die als Clownin auftrat. Nach einer kurzen Übergangsphase, in der sie sowohl in der Gärtnerei als auch als Clownin arbeitete, konzentrierte sie sich dann ganz auf die Clownsarbeit. Sie besuchte verschiedene Clownstrainings, ging auf Straßentheatertournee, hat Abendprogramme gespielt und Regie geführt. 1982 gründete sie mit ihrem Partner das Albatros Theater und ein Jahr später ein Studio für Clowns-ausbildungen in Norddeutschland. Anfang der neunziger Jahre zogen sie an den Bodensee, wo sie in Konstanz das Tamala-Center leiten (Tamala-Center 2006). Jenny Karpawitz beschäftigte sich intensiv mit Körperarbeit und machte Anfang der 1990er Jahre eine Yogaausbildung. Zur Zeit ist sie insbesondere mit den Clowns- und Comedy-ausbildungen und verschiedenen Fachseminaren beschäftigt und übernimmt gelegentlich Regiearbeiten. Mit ihrem Partner hat sie ein Repertoire an Clownsstücken, doch treten sie derzeit selten auf.

Kristin Kunze

Kristin Kunze ist über sechzig Jahre alt und damit meine älteste Interviewpartnerin. Ihr Name war mir bereits mehrmals bei der Internetrecherche, durch ihre Anzeige in der Emma, in einem Artikel in Publik Forum und in Gesprächen mit anderen Clowninnen begegnet (Altklug 2004: 10-12; Emma 2005: 81). Als ich über Petra Klapps erfuhr, dass Kristin Kunze viel in der Hospizbewegung als Clownin auftritt, nahm ich Kontakt zu ihr auf. Sie lud mich in ihr Bauernhaus in Nümbrecht ein, wo sie seit über acht Jahren lebt. Das Interview führten wir nachmittags in ihrer Küche.

Sie spielte als Kind häufig den Clown. „Da ist schon so ne Veranlagung gewesen, Verschiedenes zu spielen außer dem, was ich so war.“ Sie wurde auch bei dem Spitznamen „Clown“ gerufen. Im Rückblick bewertet sie diese Rolle als sehr anstrengend, die sie im Alter von zwölf Jahren ablegte, als der „Ernst des Lebens“ begann. Sie studierte und wurde Zahnärztin. Nach dem Tod einer Freundin gab sie im Alter von zweiundfünfzig Jahren ihre Zahnarztpraxis auf und suchte nach einem neuen Betätigungsfeld. Sie besuchte für drei Monate eine Zirkus- und Clownsschule im Teutoburger Wald.³⁸

„Ja, ohne dass ich das dann vorher alles geplant hätte. Das, was ich wusste, war, ich will mit diesem einen aufhören, und was danach kommt, war mir noch nicht klar. Und in dieser Zirkus- und Clownsschule, da hatten wir mal so einen Sommernachmittag, so wie jetzt auch und lagen schläfrig herum und Simone, unserer Lehrerin, las uns vor aus diesem Buch Töchter der Kupferfrau [Cameron 1996], von den Clowns. Und das war's. Und dieser eine Satz womit das aufhört, eben 'Das Leben so zu sehen wie es sein könnte.' Dass das die Aufgaben von Clowns sind, das zu vermitteln. Ja.“

³⁸ Die Zirkus- und Clownsschule wurde mittlerweile geschlossen.

Kurz nach dem Besuch dieser Schule trat sie auf einem Geburtstag als Clownin auf.

„Dann habe ich aus der Figur, die ich da gefunden hatte, habe ich dann ein bisschen variiert und hab das zu ihrem Geburtstag gespielt und hatte großen Erfolg damit, auf ner Party. Ja, und ich habe so was gemerkt aus dieser Geschichte Töchter der Kupferfrau, ich hab was zu sagen in der Welt. Ich bin ja jetzt schon 52, 53, aber ich will das nicht mit Worten machen, Reden halten oder Artikel schreiben, sondern ich will das über den Bauch bringen und so soll es empfangen werden.“

Seit etwa zehn Jahren tritt sie mit verschiedenen Stücken als Clownin auf, zu einem großen Teil in der Hospizbewegung. Im Jahr 2002 gründete sie ihr Institut „Erfolg und Humor“ und bietet Clownskurse für Frauen, Seminare für Humor-Suchende und Humurvorträge an (Altklug 2006).

Camilla Pessi

Camilla Pessi war mit Mitte Zwanzig meine jüngste Interviewpartnerin. Während einem meiner Aufenthalte in der Schweiz besuchte ich die Vorstellung des Zirkus Monti, in dem sie mit ihrem Partner auftrat. Da mir ihr Clownsspiel sehr gefiel und ich noch keine Clownin im Zirkus interviewt hatte, sprach ich sie in der Pause an und vereinbarte nach der Vorstellung einen Interviewtermin mit ihr. Das Gespräch führten wir ein paar Tage später in ihrem Wohnwagen auf dem Zirkusgelände.³⁹

Camilla Pessi ist in der italienischsprachigen Schweiz aufgewachsen. Parallel zu ihrer Schulausbildung begann sie eine Karriere als Skifahrerin und war Mitglied der schweizerischen Nationalmannschaft. Ihre Eltern bestanden darauf, dass sie die Schule beendete. Da sie nicht beides parallel fortführen konnte, gab sie das Skifahren auf. Nach Abschluss der Schule folgte sie ihrem Kindheitstraum, zum Zirkus zu gehen, sich mit Akrobatik zu beschäftigen und Clownin zu werden. Gezielt entschied sie sich für die dreijährige Ausbildung an der Dimitri-Schule in der Schweiz.

„Yes, my dream was always to become a clown. That is still my dream. [...] I always wanted to make acrobatic and I started to take a course of acrobatic and the circus was always my dream, when I was little, always. And I was looking for a circus school, but I did not want a circus school, where you have to learn technically. I wanted clown and circus together, and that is not easy to find, because you have all good circus school or you have only clown. So I said, I think I start with Dimitri school, because I had no basic, not for the theatre, I started from zero. Yes and after I did this three years in Dimitri school, and there I had the time to make clear that I am really interested in clown, not in dancing, not in pantomime. I had the time to look also other shows, other clowns to make clear, what is more my style.“

Camilla Pessi arbeitet ausschließlich im Zirkus als Clownin und dies aus Überzeugung. „For me a clown belongs to the circus, it is not outside.“ In den letzten Jahren hat sie im Zirkus Balloni und im Zirkus Monti in der Schweiz sowohl solo, im Duo als auch in einer Gruppe gearbeitet.

³⁹ Da ich ihre Muttersprache, Italienisch, nicht spreche und ihre Deutschkenntnisse für ein Interview nicht ausreichten, führten wir das Interview auf Englisch.

Gabriele Preuss

Geboren und aufgewachsen ist Gabriele Preuss in Köln. Der „kölsche Dialekt“ war auch im Interview in Basel deutlich heraus zu hören, wo sie schon lange lebt. Sie ist Ende Vierzig und reagierte auf meine Anfrage sehr interessiert. Das Interview fand einige Wochen später abends auf dem Balkon ihrer Wohnung statt.

Sie absolvierte mehrere Ausbildungen, zunächst als Kindergärtnerin, später in Theaterpädagogik in Köln und in den 1980er Jahren in Ergotherapie/ Psychiatrie. Eine Freundin forderte sie vor etwa zehn Jahren während einer persönlichen, familiären Krise auf, an einem Clownsseminarwochenende bei David Gilmore⁴⁰ teilzunehmen. Dort konnte sie Erfahrungen sammeln, die ihr den Umgang mit der Krise erleichterten. Zunächst hatte die Figur des Clowns keine positive Bedeutung für sie, sondern im Gegenteil empfand sie sogar Ablehnung. „Clowns fand ich immer höchst peinlich und ganz furchtbar.“ Trotzdem meldete sie sich 1996 für die berufsbegleitende Jahresausbildung bei David Gilmore an. Ihre wichtigste Motivation zu dieser Entscheidung ergab sich aus den positiven Erfahrungen des ersten Clownsseminars hinsichtlich ihrer Krisenbewältigung.

„Also ich bin doch kein Clown, ich bin alles andere, aber sicherlich kein Clown. Ich bin so und so und so, alles was ich bin. Und erst durch die Ausbildung ist mir klar geworden, dass Clown-Sein nicht einfach bedeutet Hahahaha, sondern zu merken, welche Teile, welche Schattenseiten gibt es in mir, dass meine Verletzungen eigentlich meine Kraft sind, das ist das Größte, was ich habe. Und als ich das verstanden habe, oder als sich das in mir gesetzt hat, was das eigentlich bedeutet, hab ich Spaß gekriegt an dem Clown.“

Das Interview war geprägt von ihrer lebendigen und begeisterten Art, in der sie mir von ihren Clownerlebnissen berichtete. Im Anschluss an die Clownsausbildung absolvierte sie eine Assistenzzeit bei David Gilmore. Sie testete die Grenzen ihrer Clownsfigur eine Zeit lang nachts auf der Straße, in Kneipe, Bordellen und Clubs aus. Alleine zog sie im Clownskostüm umher und berichtet sowohl von den erstaunlichen Kontakten, die sich ergaben, als auch von den Grenzen dieser Arbeit. Als Clownin tritt sie nebenberuflich seit 1997 solo und im Duo „Clownweiber“ mit Romana Catti auf. Sie bietet Clowns- und Theaterworkshops an, seit 1999 auch Regiearbeit. Gabriele Preuss arbeitet in einer kirchlichen Beratungsstelle. Die Arbeit als Clownin übt sie zusätzlich, vorwiegend an den Wochenenden, aus, wobei sie schwerpunktmäßig vor beziehungsweise mit Menschen spielt, die in schwierigen Lebenssituationen sind, wie zum Beispiel Asylbewerber, Drogenabhängige oder Eltern von verstorbenen Kindern.

Lebens- und Ausbildungswege der Clowninnen

Die Zugangsweisen der interviewten Frauen zum Clown sind sehr verschieden und fanden zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Lebensverlauf und aus verschiedenen Motivationen heraus statt. Camilla Pessi, Kristina Kaiser, Gardi Hutter und Jenny

⁴⁰ David Gilmore bietet Clownskurse und –ausbildungen an (Goldberg 2006).

Karpawitz begannen bereits im Alter zwischen zwanzig und dreißig Jahren mit der Clownarbeit, wobei außer Camilla Pessi alle bereits eine Ausbildung oder ein Studium abgeschlossen hatten. Gisela Matthiae begann mit Mitte dreißig parallel zu ihrer Berufstätigkeit mit der Clownsausbildung. Petra Klapps, Kristin Kunze und Gabriele Preuss wandten sich zwischen Mitte vierzig bis Anfang fünfzig dem Clown zu. Beruflich haben sich vorher alle Frauen im sozialen, medizinischen, sportlichen oder künstlerischen Bereich engagiert. Gemeinsam ist vielen ihrer Tätigkeiten, dass sie auf verschiedene Arten, andere Menschen erreichen, begleiten oder ihnen etwas mitteilen möchten: Als Pfarrerin auf der spirituellen Ebene, als Lehrerin auf der intellektuellen Ebene, als Ärztin auf der körperlichen Ebene, als Malerin, Musikerin und Schauspielerin auf den sinnlichen Ebenen. Manche Frauen haben ihren früheren Beruf aufgegeben (z.B. Camilla Pessi), andere gehen heute mehreren beruflichen Tätigkeiten nach (z.B. Yve Stöcklin).

Die Frauen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Vorkenntnisse, die sie hatten, bevor sie sich für die Arbeit als Clownin entschieden. Für drei Frauen war es ein völliger Neuanfang. Vier Frauen hatten bereits Erfahrung mit dem Theaterspielen im nicht-professionellen Bereich gesammelt, bevor sie sich für die Arbeit als Clownin entschieden. Professionelle Kenntnisse hatten Yve Stöcklin und Petra Klapps durch ihre Ausbildung als Pantomimen, sowie Gardi Hutter als Schauspielerin.

In Bezug auf die Auslöser, die zu der Entscheidung geführt haben, Clownin zu werden, gibt es diverse Gründe und Motivationen, die in verschiedener Kombination auf die Frauen zutreffen. Bei fünf Frauen hat eine Lebens- oder Berufskrise in unterschiedlicher Intensität zu der Veränderung geführt (z.B. Gardi Hutter). Schlüsselerlebnisse waren ebenfalls entscheidend für einige Frauen, als Clownin zu arbeiten, wie bei Jenny Karpawitz, Gisela Matthiae und Kristin Kunze. Gabriele Preuss hat die Clownarbeit auf einem Wochenendseminar als wohltuend in einer damaligen Krisensituation erlebt. Bei Petra Klapps war es die Faszination von der Pantomime Marcel Marceaus, die ihr den Weg über die Pantomime zur Clownarbeit eröffnete. Mehrere Frauen äußerten, dass ein humoreskes Element bei ihnen schon immer vorhanden war. Yve Stöcklin und Petra Klapps erlebten ihren Humor in der Arbeit als Pantomimen. Camilla Pessi erfuhr es bereits in der Kindheit, wo sie von ihrem Großvater „Baccala“ genannt wurde. „Baccala that means stockfish, but in Italian you say you are a Baccala for a small child who makes always stupid things.“

Keine der Frauen berichtete als Motivationsgrund von einer familiären Tradition als Clown im Zirkus oder im Theater. Während früher, wie beispielsweise auch noch bei Annie Fratellini und ihrer Tochter⁴¹, das Handwerk der Artisten und Clowns häufig

⁴¹ Annie Fratellini (*1932) stammt aus einer berühmten Zirkusfamilie zu deren Vorfahren „die drei Fratellinis“ gehören. Paul, Francois und Albert Fratellini sind als Clown-Trio unter diesem Namen sehr berühmt geworden (Hoche 1982: 63-80). In „Destin de Clown“ schreibt Annie Fratellini über ihre Familiengeschichte, den Zusammenhang zur Clownarbeit über mehrere Generationen hinweg und ihren eigenen beruflichen Werdegang. Annie Fratellini hat sich 1971 mit ihrem Mann, Pierre Ètaix, dem Clown zugewandt, nachdem sie im Zirkus und als Musikerin und Sängerin gearbeitet hatte. Ihre Tochter tritt ebenfalls als Clownin auf (Fratellini 1989).

innerhalb der Familien weiter gegeben wurde, ist dies bei der Untersuchungsgruppe nicht der Fall. Die hier interviewten Frauen verfügen nicht über herkunftsbedingte und in diesem Sinne privilegierte Zugänge zum Clown beziehungsweise zum Clownswissen. Vielmehr ergaben sich diese Zugänge durch „zufällige“ Schlüsselerlebnisse (z.B. Gabriele Preuss) sowie durch gezielte Suche und sorgfältige Auswahl von Ausbildungsstätten und LehrerInnen (z.B. Camilla Pessi). Ebenfalls benennen die Frauen keine Empfehlungen oder Ratschläge von Dritten als Grund für ihre Berufswahl.

Die hier benannten Gründe und Entscheidungsprozesse lassen darauf schließen, dass es sich um sehr bewusste Entscheidungen handelte, die stark auf der Gefühlsebene getroffen wurden und häufig an ein bestimmtes Ziel in der Clownarbeit geknüpft waren.

Name	Art der Ausbildung	Arbeitsfelder als Clownin
Gardi Hutter	Vollzeit, Schauspielausbildung, „drei Gesellenjahre“ beim Teatro Ingenio	Bühnenstücke
Kristina Kaiser	Zu Beginn autodidaktisch, ein Jahr Vollzeit an der Schule für Clowns, Mainz	Klinikclown, Animationsprogramm und Clownstheaterstücke besonders für Kinder; Walkacts
Jenny Karpawitz	Einzelne Seminare bei Bogner u.a., autodidaktisch	Tamala-Center (Ausbildung und Seminare)
Petra Klapps	Drei Jahre Vollzeit und drei Jahre Sommerkurse bei Marcel Marceau (Pantomime), parallel Clownskurse bei Lecoq, Paris	Kolibri-Insitut (Ausbildung, Seminare, Trainings); Altenheim
Kristin Kunze	Drei Monate an einer Zirkus- und Clownsschule, danach autodidaktisch	Bühnenstücke; Auftritte besonders in der Hospizbewegung; Seminare
Gisela Matthiae	Berufsbegleitende Jahresausbildung, Tamala-Center (Clown)	Seminare; Auftritte besonders in kirchlichen Zusammenhängen
Camilla Pessi	Drei Jahre Vollzeit, Dimitri-Schule (Theaterschule)	Zirkus
Gabriele Preuss	Berufsbegleitende Jahresausbildung, David Gilmore (Clown)	Seminare und Auftritte besonders in sozialen Arbeitsgebieten
Gudula Steiner-Junker	Einzelne Seminare, autodidaktisch	Krankenhaus
Yve Stöcklin	Zwei Jahre Vollzeit, Theater- und Clownsausbildung in Zürich Gaulier Schule, Paris	Theater- und Clownsschule (Ausbildung und Seminare); Bühne (Solo und Kompagnie)

Tabelle 1: Ausbildungsart und Hauptarbeitsfelder der Clowninnen

Der Ausbildungsweg zur Clownin war bei den Frauen verschieden. Sie entschieden sich für eine Vollzeitausbildung, eine berufsbegleitende Ausbildung oder autodidaktisches Arbeiten mit Teilnahme an einzelnen Seminaren, wobei auch kombinierte Ausbildungswege vorkommen, wie Tabelle 1 zu entnehmen ist. Die Ausbildungswege bedingen das „Handwerkszeug“, das heißt die Fähigkeiten und Kenntnisse, die im Clownsspiel eingesetzt werden können. Für Camilla Pessi ist zum Beispiel die Akrobatik essentiell, da sie die Clownerie damit verbinden möchte. Andere Frauen

haben beispielsweise Pantomime, Schauspielerei, Zauberei gelernt oder verfügen über musikalische Fähigkeiten, die das Clownsspiel beeinflussen. Diese Fertigkeiten setzen die Frauen allerdings nur ein, wenn sie zu ihrer Clownsfigur passen. Auch ohne spezielle Kenntnisse in Jonglage, Akrobatik oder anderen Techniken ist es möglich, als Clownin aufzutreten. Gabriele Preuss sagt über sich „Ich kann nicht jonglieren, ich kann wirklich nichts. Ja, und mit dem dann diese Arbeit zu machen, fasziniert mich.“

Die Arbeitsbereiche der Clowninnen

Die zehn Frauen sind in verschiedenen Arbeitsbereichen als Clowninnen tätig wie aus Tabelle 1 hervorgeht. Bemerkenswert ist dabei, dass sie in sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Feldern arbeiten: In sozialen Institutionen, in der Therapie, in der Wirtschaft, im religiösen und kulturellen Bereich und in der Aus- und Fortbildung. Soziale Institutionen, in denen Clowninnen auftreten und therapeutische Clownsarbeit leisten, sind zum Beispiel Krankenhäuser, Altenheime, Kindergärten, Sprachheil- und integrative Kindergärten. Im wirtschaftlichen Bereich bieten die Frauen Workshops und Seminare für den Managementbereich und Einzelcoaching mit clownesken Elementen an. Im religiösen Bereich treten sie in Gottesdiensten und selten auf Beerdigungen auf. Der kulturelle Bereich beinhaltet die Arbeit im Zirkus, im Theater, auf Kleinkunsth Bühnen, bei Festivals und auf der Straße. In der Aus- und Fortbildung gibt es ein sehr breit gefächertes Angebot, das sich aus Workshops, Seminaren bis hin zu mehrjährigen Ausbildungen zusammensetzt. Der Seminartätigkeit widmen sich die meisten Frauen in unterschiedlicher Intensität. Bei Jenny Karpawitz, Yve Stöcklin und Petra Klapps sind die Kursangebote ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit. Sie haben jeweils einen Center, eine Schule oder ein Institut gegründet. Viele Kursangebote sind allgemein an Interessierte gerichtet, manche Veranstaltungen haben spezifische Zielgruppen. So arbeitet Kristin Kunze zum Beispiel vorwiegend mit Frauen. Andere Kurse richten sich an Kinder, an Menschen mit Vorkenntnissen im Clowns-, Theaterbereich, an ManagerInnen, an Menschen über fünfzig usw. Manche Kurse haben ein spezielles Thema, wodurch die Zielgruppe eingegrenzt ist. Gisela Matthiae bot zum Beispiel mit einem Kollegen Kurse zur Vorbereitung einer Straßentheateraktion zum Kirchentag an. Ein Clownsseminar von Jenny Karpawitz hat zum Ziel, Kompetenzen für den beruflichen Alltag zu erwerben. In unterschiedlicher Intensität erarbeiten sich die Frauen ihre Zielgruppe durch die Fokussierung auf bestimmte Arbeitsbereiche oder Themen, wie zum Beispiel Petra Klapps mit ihren Kursangeboten für Manager oder Jenny Karpawitz für die Ausbildung von ClownInnen und Comedy-KünstlerInnen.

Es sind keine Korrelationen zwischen den Ausbildungswegen und den Arbeitsbereichen ersichtlich. Die Gründe der jeweiligen Entscheidungen liegen in der ausgeprägten Individualität der Frauen und in der Tatsache, dass es kaum gezielte Ausbildungsmöglichkeiten für die unterschiedlichen Arbeitsfelder gibt. Generell lässt sich festhalten, dass Clowninnen insgesamt ein breites Arbeitsspektrum abdecken und Pionierarbeit leisten, indem sie den Clown in neue Arbeitsbereiche und Institutionen

einführen, wie zum Beispiel Jenny Karpawitz in die therapeutische Arbeit im Sprachheilkindergarten, Petra Klapps in Unternehmen oder Gisela Matthiae in kirchliche Zusammenhänge.⁴² So wie Gabriele Preuss die Clownsfigur durch nächtliche Improvisation auf der Straße, in Bordellen und Clubs ausgetestet hat, so verstehe ich die Clowninnen insgesamt als Berufsgruppe, deren Mitglieder experimentieren, forschen und neue Wege beschreiten. Daher kommt den individuellen Lebenswegen der Frauen eine große Bedeutung zu.

2.2. Arbeitsweisen der Clowninnen

Die verschiedenen Arbeitsbereiche erfordern unterschiedliche Akzente in den Arbeitsweisen der Clowninnen. Ich konzentriere mich auf die Bereiche, in denen die Frauen als Clowninnen agieren. Exemplarisch lege ich spezielle Aspekte der Arbeitsweise für einzelne Arbeitsbereiche dar: Die Entwicklung eines Bühnenstückes, die Beziehung zum Arbeitgeber im Altenheim und das Clownsspiel im Krankenhaus. Zum Einstieg gebe ich einen Einblick in die Bedeutung der Clowns-nase, in die allgemeinen Clownstechniken und in die Entstehung und den Umgang mit den Clownsfiguren.

Die Clowns-nase

Das auffälligste Erkennungszeichen eines Clowns ist die rote Nase, die außer ihm niemand aussetzt. Ihre Herkunft ist nicht geklärt, doch vermuten manche eine Nähe zu der roten Nase von besoffenen Personen. Die aufgesetzte Nase erleichtert die Verwandlung in einen Clown, gibt quasi die Erlaubnis, sich nun verrückt, frei und unkonventionell zu benehmen. Mehrere Frauen berichten wie erstaunt sie über die Veränderungen im Verhalten ihrer SchülerInnen sind, sobald diese mit einer roten Nase in Aktion treten. In den Clownskursen wird der Wechsel in die Clownsfigur hinein häufig durch ein kleines Ritual eingeübt: Einatmen, Nase aufsetzen, kleiner Sprung auf die Bühne und dann mit dem Spiel beginnen. Für die Frauen hat die Nase insbesondere in den Anfangsjahren eine wichtige Schutzfunktion. Sie erzählen, dass sie sich hinter der Nase „verstecken“ können und dass diese ihnen die Erlaubnis gibt, nun Grenzen zu überschreiten. Mittlerweile, betonen einige, benötigen sie die Nase nicht mehr. Der Rollenwechsel zwischen Privatperson und Clownsfigur ist ihnen zur Gewohnheit geworden und sie benötigen kein äußeres Merkmal mehr dafür. Es ist keine Pflicht als

⁴² Erweitert wird dieser Eindruck durch andere Clowninnen, wie beispielsweise Erika Kunz, die als Clown-Co-Therapeutin mit Michael Titze therapeutisch zusammengearbeitet hat (Kunz Sommer 2005: Telefonat). Nadja Sieger tritt mit ihrem Kollegen, Urs Wehrli, als „Ursus & Nadeschkin“ auf, wobei sich ihre Arbeit nicht klar der Comedy oder Clownerie zuordnen lässt. Wichtig für ihr Spiel ist der kreative Umgang mit Sprache (Ursus und Nadeschkin 2006). Die Mitglieder der „Dr. Clown“ in Bielefeld besuchen als ClownInnen regelmäßig ein Hospiz (Dr. Clown 2006). Die Clowns ohne Grenzen haben den Einsatz von ClownInnen in Krisengebieten anderer Länder zum Ziel (Clowns without borders 2006). Außerdem erhielt ich den Hinweis, dass ClownInnen auch in Freizeitparks oder auf Kreuzfahrtschiffen gegebenenfalls sogar mit Festanstellungen arbeiten. In der Fragebogenumfrage der Clownsschulen wurden darüber hinaus noch clownspädagogische Projekte in Schulen als Arbeitsfeld angegeben.

Clownin mit roter Nase zu spielen, die es in unterschiedlichen Größen und Formen gibt. Manche malen sich einen kleinen roten Punkt auf die Nase, andere spielen mit weißer oder andersfarbiger oder ganz ohne aufgesetzte Nase.

Die Frauen sehen in der Nase auch eine Schutzfunktion für die ZuschauerInnen, denn ihnen ist durch das besondere Erscheinungsbild sofort klar, hier kommt keine Privatperson, sondern ein Mensch, der eine Figur verkörpert. Dies erleichtert ihnen häufig einen offeneren Umgang mit der Clownin. Die aufgesetzte Nase ermöglicht also andere Kontaktmöglichkeiten zwischen Menschen als denen, die in unserem Alltag üblich sind.

Clownstechniken - Die Regeln der Komik⁴³

Die Über- oder auch Untertreibung ist ein klassisches Element des Clowns. Bei den früheren Zirkusclowns war es schon rein äußerlich durch die übergroßen Schuhe, das viel zu weite Jacket oder durch das winzige Hütchen deutlich. Viele der heutigen Clowninnen halten diese Kostümierung für überholt und setzen auf feinere Akzente. Die Technik setzen sie allerdings nach wie vor ein. Gisela Matthiae verwendet beispielsweise in ihrem Stück „Gehen lassen“ während eines Gottesdienstes eine überdimensionale Backschüssel in der Größe einer kleinen Badewanne, in der sie mit einem Holzlöffel, der an ein Ruder erinnert, herumfuhrwerkt, um den Teig zu mischen.⁴⁴ Sie rutscht dabei kniend auf dem Altar um die Schüssel herum, womit sie dann auch noch ein religiöses Tabu bricht. Das Brechen von Tabus ist ein Privileg des Clowns, wobei es durchaus Unterschiede in der Reaktion der ZuschauerInnen gibt, inwieweit sie die Übertretung des Clowns lächelnd tolerieren.

Das Verfremden von Objekten ist eine Technik, die Gardi Hutter mit dem Waschzuber in dem Stück der „Hanna“ umsetzt. Unglücklicherweise fällt sie in den Waschzuber hinein, und als die Aufstehversuche fehlschlagen, verwandelt dieser sich in ein Boot, mit dem sie erstmal die Umgebung erkundet. Später im Stück wird er dann noch zum Kopf eines Ungeheuers, dessen Körper der riesige Wäscheberg bildet. In dieser Szene kommt das klassische Element des Clowns, das Scheitern, zum Tragen. Es sieht einfach urkomisch aus, wie sich die Clownin abmüht, aus diesem Waschzuber wieder heraus zu kommen. Die Lösung ist dann überraschend, eben clownesk. In diesem Fall schlägt sie ihre Füße nacheinander mit dem Ruder kräftig in den Waschzuber hinein und kann sich dadurch befreien.

In den bereits angeführten Beispielen ist die Körperlichkeit der Clownin deutlich geworden. Sie drückt mit ihrem Körper ihre Gefühle aus. Fühlt sie sich beispielsweise unsicher, so ist dies, wie bei Petra Klapps, in ihrer zusammen gekrümmten Sitzhaltung,

⁴³ Da ich kein Buch gefunden habe, in dem die Clownstechniken umfassend erläutert sind, und ich die Interviews nicht auf diesen Aspekt fokussiert habe, greife ich neben meinen teilnehmenden Beobachtungen zusätzlich auf Kenntnisse aus meiner Clownsausbildung zurück. Es geht mir nicht um die Darstellung einer vollständigen Übersicht der Clownstechniken, sondern ich möchte den LeserInnen einen Eindruck dieser Tätigkeit vermitteln. (Müller 1994: 137-150; Robinson 2002; Vorhaus 2001)

⁴⁴ Ein Foto von dieser Szene findet sich im Anhang 6.

den vorsichtigen Blicken zu den NachbarInnen und dem langsamen und konzentrierten Aufheben ihrer Handtasche deutlich abzulesen. Spannend werden solche „simplen“ Tätigkeiten wie das Aufheben und Absetzen einer Handtasche für die ZuschauerInnen durch die Konzentration und die Aufmerksamkeit, die die Clownin diesem Geschehen beimisst, sowie durch das Innehalten, einer klaren Blickrichtung, eventuell einer deutlichen Mimik und der darauf folgenden Fortsetzung der Tätigkeit. Im Fachjargon heißt dies „Punkte machen“. Andererseits führt die plötzliche Veränderung des Geschehens, „Brüche“ genannt, ebenfalls zu Gelächter. Clown und Clownin nähern sich beispielsweise mit verliebten Blicken und dem deutlichen Wunsch nach einem Kuss langsam an. Kurz bevor die Lippen sich berühren, greift die Clownin zu der Gießkanne, die der Clown in der Hand hält, und hüpfte fröhlich lachend mit ihr davon. Der verdutzte Clown guckt hinterher.

Wird eine Aktion immer wieder ausgeführt, kann sie durch die Regelmäßigkeit witzig wirken und heißt „Running Gag“. Am gleichen Ort geschieht immer wieder die gleiche Aktion, so dass die Zuschauer bei einem Bühnenstück das Geschehen schon voraussehen.⁴⁵ Gudula Steiner-Junker hat bei ihren Besuchen im Krankenhaus einen Running Gag mit einer Reinigungskraft. Sie sprechen regelmäßig über Frisuren, und die Clownin fragt, ob sie ihr nicht auch die Haare in einer besonderen Weise frisieren könnte. Lustig wird es bei den Preisverhandlungen und der Diskussion wann und wo der Friseurtermin stattfinden soll.

Wichtig während des gesamten Spiels ist die Atmung, da sie das „Fließen der Emotionen“ und damit ihre Veränderung erleichtert, und die ZuschauerInnen sich oft unbewusst der Atmung der Clownin anpassen. Töne zu machen oder sich in der Grommolo-Sprache⁴⁶ mitzuteilen, unterstützen die Atmung und haben gleichzeitig die Funktion, die Gefühle der Clownin dem Publikum oder auch der Spielpartnerin mitzuteilen. Der Arbeit mit Gefühlen, dem emotionalen Erreichen der ZuschauerInnen messen die interviewten Clowninnen eine große Bedeutung bei.

Die Clownsfigur

Bei der Entwicklung einer Clownsfigur ist es wichtig, „diese von innen heraus zu entwickeln“, wie Kristina Kaiser betont. Den Charakter der Clownsfigur denken sich die Frauen also nicht vorher aus, sondern er wird in der Improvisation, im Spiel entwickelt. Entweder entwickeln die Frauen mehrere eigenständige Clownsfiguren, sie arbeiten wie die früheren Zirkusclowns mit einer einzigen Figur, deren Charakter und Kostüm sich über die Jahre hinweg kaum verändert, oder die Frauen entwickeln einen Grundcharakter ihrer Clownsfigur, die jedoch in verschiedenen Kostümen und unter

⁴⁵ Bekannt ist der Running Gag aus dem Film „Dinner for one“, bei dem Butler James regelmäßig über den am Boden liegenden Tigerkopf stolpert. In den Running Gag können Brüche eingebaut werden, dies geschieht, wenn Butler James mit Blick auf den Tigerkopf einen großen Bogen um ihn herum macht und ausnahmsweise nicht über ihn stolpert.

⁴⁶ Grommolo-Sprache meint den lautmalerischen Ausdrucks einer Clownin, die mit Tönen und ausgedachten Wortgebilden ihren Standpunkt klarmacht. Wörter aus der „normalen“ Sprache werden dabei nicht oder nur in sehr geringem Maße verwendet. Gelegentlich wird auch von Gramolo gesprochen.

verschiedenen Namen auftreten kann. Vor allem zu Beginn der Clownsarbeit, in dem „Ausprobier-Stadium“, entwickelten einige Frauen mehrere Figuren, mit denen sie teilweise heute noch parallel spielen. Exemplarisch für diese erste Tendenz führe ich die verschiedenen Figuren von Gisela Matthiae an.

„Ich hab eine Figur, die heißt Frau Kiebig-Stelz und die spricht auch Hamburger Dialekt. Und dann hab ich noch eine Frau Seibold [lacht], die hat ein lila Schößchenkleid an und so ein Handtäschle. Das ist so ne Schwäbin, die halt weiß, wie man es recht macht, und sich dann aber aufregt, wenn sie plötzlich Unrecht erfährt. Ja, die ist entwickelt worden, ich glaube zur Verarbeitung meiner Gemeinderfahrung. [...] Das ist köstlich, mit der spiele ich ganz oft vor so kirchlichen Frauenverbänden. Und ja, die andere, das ist Frau Hager, die hat Hosen an. Eine ganz zwanghafte, ernährungsbewusste Sportlerin, sehr streng mit sich und der Welt, und wenn ich die spiele, dann sind aber auch immer die ganzen Abgründe sichtbar. Das macht sie dann auch wieder sympathisch, denn ansonsten ist die furchtbar. [...] Und dann hab ich schon manchmal mit so einer Pierrot-Figur gespielt. Die ist dann, finde ich, eher so geschlechtslos eigentlich.“⁴⁷

Keine der Frauen arbeitet wie die früheren Zirkusclowns mit nur einem Kostüm. Diese Tendenz hat also deutlich an Bedeutung in der praktischen Ausübung verloren. Manche Frauen betonen, dass sie ihren Clown als eine Figur erleben, auch wenn die äußere Erscheinung abhängig vom jeweiligen Stück verschieden ist, wie Gardi Hutter erläutert.

„Meine Clownin, die entwickelt sich, variiert je nach Geschichte, je nach Figur, passt sie sich an. [Das Kostüm ist variabel, aber] die Spielweise ist einfach meine. [...] Also der Clown muss ja ein Original sein. Er muss ja eine Form finden, die nur er hat.“

Für sie sind ihre Figuren im Grunde die „Hanna“, die Clownsfigur, mit der sie berühmt wurde. Auf den Clownsfotos aus mehreren Stücken ist eine grundlegende Ähnlichkeit der Figuren sichtbar, wohl vor allem wegen der charakteristischen Frisur und der Leibesfülle. Dennoch sind sie deutlich als verschiedene Figuren erkennbar.⁴⁸

Eng mit der Figur verknüpft ist die Entscheidung, ob sie mit oder ohne Sprache spielen, wobei die Frauen sich darin einig sind, dass der Clown auf beide Arten agieren kann. Gardi Hutter arbeitet in ihren meisten Solo-Stücken mit Grommolo. Sie spricht lediglich ganz selten einzelne Wörter. Die meisten Frauen spielen zumindest teilweise mit Sprache, wobei sie gerne Wortspielereien verwenden.

Die Entwicklung eines Clownsstückes

Zu Beginn der Erarbeitung steht die Überlegung an, zu welchem Thema oder Anlass und in welcher Länge ein Stück produziert werden soll. Für ein Abendprogramm sollte es mindestens eine Stunde dauern. Kindertheaterstücke sind hingegen häufig kürzer. Szenen im Zirkus dauern nur ein paar Minuten. Bevor das Stück entwickelt wird, treffen die Frauen die Entscheidung, ob sie solo, im Duo oder in einer Gruppe spielen möchten. Gardi Hutter sieht die Vorteile in der Solo-Arbeit, dass sie ohne zu diskutieren so arbeiten kann, wie sie möchte. Bei Blockaden kann die Arbeit hingegen sehr einsam werden. Camilla Pessi hebt die Aspekte in der Solo-Arbeit hervor:

⁴⁷ Fotos mehrerer Figuren finden sich im Anhang 6.

⁴⁸ Zahlreiche Fotos der verschiedenen Clownsfiguren von Gardi Hutter in: Moser-Ehinger 1985.

„And there I really took care of what I wanted for me. That I wanted to make clown, what it was meaning for me Clown, what was it what I wanted more, or what I wanted less.“

Allerdings empfand sie es schwieriger, alleine in der Zirkustruppe zu reisen und zum Beispiel Kontakt zu anderen Menschen immer alleine knüpfen zu müssen. Die Arbeit im Duo empfinden die Frauen inspirierender, allerdings sind dann auch immer wieder Kompromisse gefragt. Kristina Kaiser benennt mit Blick auf eine eventuelle Arbeit im Duo die finanziellen und die organisatorischen Herausforderungen.

Der Entwicklungsprozess eines Clownsstückes ist sowohl durch intellektuelle als auch durch intuitive Arbeit geprägt: vom Spielen und Improvisieren, der genauen Ausarbeitung des Charakters der Clownsfigur, dem Entwickeln und Verwerfen von Szenen, der Suche nach neuen Lösungsmöglichkeiten im Handlungsablauf, der Besprechung des Stückes mit KollegInnen und FreundInnen, dem Durchdenken der Logik innerhalb des Stückes, dem Erarbeiten des Bühnenbildes sowie der Entscheidung für und gegebenenfalls Herstellung von Requisiten und Kostümen. Manche Frauen arbeiten mit Videoaufnahmen, die sie sich später anschauen. Steht das Stück in groben Zügen, spielen sie es FreundInnen, KollegInnen oder einer/ einem RegisseurIn vor und arbeiten mit ihnen oder alleine daran weiter. Yve Stöcklin betont, dass Clownstheater Bildtheater ist. „Ich such immer Bilder. Ich bin in den Bildern zu Hause“ äußert sie und verdeutlicht es in der Beschreibung eines Bühnenbildes.

„Das war so eine Straßenwischerin am Ende der Welt, Abstellplatz, es kommt niemand mehr vorbei. Ich hab dann Herbstblätter gesammelt und getrocknet und die hat dann so Häufchen gemacht und jedes Häufchen war abgezählt so viele Blätter. Und das war das Bühnenbild: So Häufchen an Häufchen die Herbstblätter bis zum Zentrum in einer Spirale gedreht und darin war ihre Bank und die war so ein Besetzschild und das war ihr Zuhause. [...] Da ist ein Herbststurm gekommen und hat ihr die ganzen Haufen, hat ihr alles über den Haufen geworfen und da musste sie sich neu orientieren.“

Keine der Frauen erzählte, dass sie gezielt nach Themen für Bühnenstücke sucht, vielmehr äußerte Kristin Kunze, dass „die Themen kommen“. Wenn sie ein Stück zu einem Thema erarbeiten möchte, dann sammelt sie ein Jahr oder länger, bis es dann in den Grundzügen steht. Für das „Sammeln“ ist die Fähigkeit der Beobachtung von wichtiger Bedeutung. Petra Klapps erzählt, dass die Beobachtung ein wichtiger Teil ihrer eigenen Ausbildung bei Samy Molcho⁴⁹ war.

„Diese Beobachtungsgabe, die wir gelernt haben. Wir sind ganz viel von ihm in die Stadt geschickt worden, um zu beobachten [...]. Wahrnehmen zu lernen, noch mehr mit dem Herzen wahrnehmen zu lernen.“

Kristin Kunze hat durch Beobachtung gelernt, wie schnell verschiedene Bilder beim Zuschauer entstehen, wenn zum Beispiel die Handlung, einen Papierkorb zu durchwühlen, von verschiedenen Personen vorgenommen wird.

„Was ich noch in der Zirkusschule gemacht habe, das kam aus der Beobachtung heraus, dass ich jemand gesehen habe, der in einem öffentlichen Papierkorb wühlte, und dass ich dann andere Leute beobachtet habe, die auch im Papierkorb wühlten. Ja, und das ist eine Handlung eigentlich. Aber wenn ein Kind im Papierkorb wühlt, dann ist es was anderes, als wenn eine verlotterte Person im Papierkorb wühlt oder ein Jugendlicher

⁴⁹ Samy Molcho ist einer der bedeutendsten Pantomimen und kommt aus Österreich (Molcho 2005).

oder eine sehr alte Person. Und das hat mich fasziniert, es ist eine einzige Handlung, und ich kann ihr mit verschiedenen Figuren immer ganz andere Aussagen geben, beziehungsweise die entstehen ja in deinem Kopf. [...] Die alte Frau ist bestimmt schusselig, das Kind nicht, der Jugendliche mit seinem MP 3 Player ist auch nicht schusselig, der hat eben einfach etwas da drin verloren.“

Gardi Hutter hat die Erfahrung gemacht, dass die brutalsten Szenen ihrer Stücke die Lustigsten sind. Sie versucht ins „Extremstmögliche“ zu gehen und die Szenen dann in eine andere Stimmung kippen zu lassen. Die Klarheit der Konflikte, der Handlungen und der Emotionen sind für sie grundlegend. Die Szenen, die später sehr „simpel“ wirken, verursachen nach ihrer Erfahrung die meiste Arbeit. Der Clown muss in der Lage sein, das Komplizierte des Lebens zu bündeln, wohinter sich eine intellektuelle Arbeit verbirgt. „Wenn du lachen willst, musst du ganz klar nachdenken.“ Sie hat den Eindruck, „je schwieriger das Thema oder je tabuisierter, je feiner muss der Humor sein“.

In der Struktur eines Clownsstückes können Improvisationsszenen enthalten sein. So holt beispielsweise Gisela Matthiae in ihrem Stück „Gehen lassen“ mehrere ZuschauerInnen auf die Bühne, die ihr bei der Bearbeitung des Brotteiges helfen. Im Zusammenspiel mit ihnen hat sie einen großen Improvisationsspielraum. Wie „überzeugt“ sie ZuschauerInnen auf die Bühne zu kommen, die vielleicht zunächst nicht möchten? Wie reagiert sie auf Ablehnung der Zuschauer? Was macht sie, wenn die Zuschauer nicht das mit dem Brotteig machen, was sie sollen? Für die ZuschauerInnen sind solche Szenen oft besonders lustig, da in ihnen die spontane Komik der Clownin und oft auch der mitspielenden ZuschauerInnen zur Geltung kommt.⁵⁰

Ist das Stück schließlich fertig, muss die Clownin nach Aufführungsmöglichkeiten suchen, sofern es sich nicht um eine Auftragsarbeit gehandelt hat. Spielen die Frauen ein Stück mehrfach, manchmal über viele Jahre, kann sich das Stück noch deutlich verändern. Durch Improvisationen während der Aufführung (manchmal auch ungewollte, weil etwas nicht wie geplant funktioniert), durch Reaktionen des Publikums, durch Rückmeldungen von FreundInnen und KollegInnen und natürlich durch die eigene Wahrnehmung während des Spielens, bekommen sie Anregungen, um zum Beispiel Szenen klarer zu gestalten.

Der vorgestellte Arbeitsprozess kann sich über unterschiedliche Dauer erstrecken und variiert natürlich je nach Person. Handelt es sich nicht um die Erarbeitung eines Stückes, sondern zum Beispiel um einen Auftritt in einem Krankenhaus oder einem Altenheim, in dem Besuche von Menschen auf ihren Zimmern stattfinden, ist vor allem die Improvisationsfähigkeit gefragt. Die Beobachtungen im Alltag und die aktuellen gesellschaftlichen Themen geben den Frauen auch in anderen Arbeitsbereichen Impulse für Spielanlässe.

⁵⁰ Für Bedeutung und Übungen der Improvisation siehe: Johnstone 2002

Bedeutung der Arbeitgeber bei der Clownsarbeit im Altenheim⁵¹

Die Arbeit der Clownin in einem Altenheim kann auf verschiedene Weise zustande kommen. Häufig fragt die Clownin bei der Heimleitung im Altenheim an und stellt sich und ihre Arbeit vor. Stößt sie dort auf Interesse, vereinbaren sie in der Regel einen Termin, bei dem die Clownin probeweise spielt. Nimmt die Heimleitung die Arbeit der Clownin positiv auf, werden die weiteren organisatorischen und finanziellen Regelungen abgesprochen. Arbeitet die Clownin bereits in einem Altenheim, dessen Träger für weitere Altenheime verantwortlich ist, dehnt der Träger den Einsatz der Clowninnen vielleicht auf weitere Häuser aus. Eventuell wird die Clownin von der Heimleitung an andere Altenheime weiter empfohlen. Seltener ist die gezielte Suche der Heimleitung nach einer Clownin.

Die schwierigste Situation zwischen der Clownin und der Heimleitung besteht, wenn ihre Zielsetzungen sehr verschieden sind. Ob eine Zusammenarbeit dann erfolgreich werden kann, hängt von der Flexibilität beider Seiten und der Veränderungsbereitschaft der Leitung bezüglich der Wünsche und Anregungen der Clownin beziehungsweise die Veränderungsbereitschaft der Clownin bezüglich ihrer Spielweise und Zielsetzung ab. Besteht das Ziel der Clownin darin, Veränderungen im Alltag des Heimes zu initiieren, wie zum Beispiel dem Wunsch einer Bewohnerin nachzukommen, künstliche durch echte Pflanzen zu ersetzen, kommt es zu Schwierigkeiten, wenn die Heimleitung die Aufgabe der Clownin lediglich in einem amüsanten Unterhaltungsprogramm für die BewohnerInnen sieht. Halten beide Parteien an ihren Vorstellungen fest, verliert die Clownin über kurz oder lang diese Arbeit. Eine andere Konstellation liegt in einer positiven Einstellung der Leitungspersonen gegenüber den Clowninnen. Der gemeinsame Wunsch liegt darin begründet, den BewohnerInnen das Leben zu verschönern, ihren Bedürfnissen zu entsprechen und in ihnen den Lebensmut zu entfachen beziehungsweise zu vergrößern. Dies gibt den Clowninnen einen Freiraum in ihrem Spiel, welches im positiven Fall durch das Pflegepersonal aufgegriffen und unterstützt wird. Strukturelle Veränderungen oder die Alltagsabläufe im Altenheim bleiben davon weitgehend unberührt. Sind sich hingegen Clownin und Leitung einig (oder nähern sich im Laufe der Zeit an), dass die Veränderungen, die eine Clownin bewirken kann und soll, sich nicht nur auf die BewohnerInnen beziehen, sondern auch den Alltag und die Strukturen betreffen können, hat die Clownin einen großen Spielraum.⁵² In einem Altenheim mit dieser Konstellation gibt es mittlerweile Schminktische, Kleiderständer mit Hüten und Tüchern, einen Tisch mit Taschen und Portemonnaies. So können die alten Menschen, die häufig ihre Sachen verkramen und sich gerne umziehen, ihren Bedürfnissen nachkommen.

⁵¹ Die folgende Darstellung basiert auf den Interviews mit Petra Klapps, Kristina Kaiser, Gudula Steiner-Junker und einem Telefonat mit Caroline Hatje. Alle arbeiten oder haben im Altenheim als Clownin gearbeitet.

⁵² Eine Beschreibung solcher Veränderungen in einem Altenheim findet sich in dem Portrait von Petra Klapps in Kapitel 3.1.

Die Wichtigkeit einer ähnlichen Zielsetzung in der Arbeit zwischen Clownin und Arbeitgeber wurde in keinem weiteren Arbeitsbereich von den Frauen so deutlich benannt.

Das Spiel der Clownin im Krankenhaus⁵³

Es ist Montag, halb zehn, die Eingangshalle des Krankenhauses der übliche Treffpunkt. Auf dem Weg zur Umkleidekabine bleiben die zwei Clowns unbeachtet. In der Herren-Umkleide sind zwei Spinde für sie reserviert. In einem hängt der Ablaufplan mit der Reihenfolge der Stationen und wann die Mittagspause ungefähr einzuplanen ist. „Hast du Dir schon rote Nasen eingepackt, Gudula?“ fragt ihr Kollege. „Ach, nee“. Ein Griff in den Beutel, der im Spind hängt. Die Nasen werden in der Handtasche, Rocktasche und eine in dem Zauberbeutel verstaut. Prüfender Blick in die Seifenblasen-Büchse. Ja, okay, das reicht für heute. Die Nachfüllflaschen in Litergröße stehen auf dem Spindboden neben dem Vorrat an Klebebildchen und einer Dose unbekanntem Inhalts. Beim Umziehen gibt es ein lockeres Gespräch. „Wie war dein Wochenende?“ „Ach gestern, trist, bei dem Regen draußen...“. Der erste verschwindet mit seinem Schminkzeug im Bad. Roter Mund, dünne weiße Umrandung. Die zweite folgt. Bunt sind sie, mit weißen Clowns Kitteln darüber. Die Unterhaltung plätschert weiter. Klamotten und Taschen verschwinden in den Spinden. Der erste beginnt zu pfeifen, die zweite fällt kurz darauf ein. Ein kurzer Moment mit schwingender Hand und gegenseitigem Blick in die Augen, Hände zur Faust geschlossen treffen sich kurz – Okay, nun kann es losgehen. Mit einem deutlichen „Guten Morgen“ tauchen die Clowns auf der Station auf. Die Lautstärke liegt über der sonstigen Begrüßungen, die eher gemurmelt zu hören sind. Bei den Clowns ist klar: Wir sind da und gerne hier! Erstaunlich, welche Antworten sie sogleich erhalten, nicht nur durch die antwortenden „Guten-Morgen-Wünsche“. Nein, in den Gesichtern ist auch ohne Sprache zu lesen: Neugierige Augen, ein vorsichtiges oder auch breites Lächeln. Die zwei Clowns haben Ausstrahlung, wie sie da so farbig und selbstverständlich auf dem Stationsflur stehen und gucken. Boah, so viele Leute. Blicke werden getauscht, das Spiel hat bereits begonnen. Der Clown holt die Seifenblasen hervor und wendet sich einem kleineren Kind zu. Blasen-Sprache. Die Blasen überwinden die Distanz mühelos schwebend. Das Kind kann im sicheren Hafen der elterlichen Umarmung bleiben und gucken oder die Hand ausstrecken. Die Clownin hat ein Geheimnis. „Soll ich es Dir verraten?“ Zögerndes Nicken, die Neugierde ist geweckt. Der Vater sitzt wohlwollend dabei. Die Nase der Clownin

⁵³ Der nachfolgende Text gründet auf meiner teilnehmenden Beobachtung bei Gudula Steiner-Junker und jeweils einem Kollegen bei zwei Clownsvisiten auf verschiedenen Kinderstationen des Mainzer und Frankfurter Universitäts-Krankenhauses.

quietscht, wenn sie darauf drückt. Das findet die kleine Sarah⁵⁴ sehr spannend und traut sich ein paar Schritte näher heran. Die Seifenblasen werden zu Wünsche-Blasen. Die Clownin klinkt sich ein: „Oh Wünsche-Blasen! Davon kann ich eine gebrauchen. Ich glaube, ich möchte, dass die Nase von dem Papa dort auch quietscht.“ Prüfender Blick zum Papa, der lächelt immer noch. Okay, also kann sie hingehen. Die kleine Sarah schaut interessiert zu. Tatsache, die Nase von ihrem Papa quietscht als die Clownin drauf drückt.. Oh, aber nur ein Mal, schnell noch eine Wunsch-Blase her, dann klappt es schon wieder. Da in der Ecke sitzt noch eine Familie, die in das Spiel nicht involviert ist. Also wünscht sich die Clownin, dass die Nase der Mutter quietschen soll. Die lächelt erst verlegen, nun rückt sie in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Schnell wieder eine Blase fangen – Oh ja funktioniert auch bei ihr. Nun schaltet sich der Papa wieder ein. „Die Nase von meinem Sohn soll auch mal dran kommen.“ Der schaut die ganze Zeit schon gespannt zu. Also gut, gewünscht, getan – da geht’s auch.

Ein Wiedersehen im Wartebereich. Die Eltern erinnern sich. „Dich kennen wir doch. Du hast unserem Sohn, als er drei Monate alt war, ein Schlaflied gesungen. LaLiLu.“ „Oh ja, soll ich noch mal?“ Aber nein, der Kleine – jetzt bestimmt schon ein Jahr alt – soll ja nicht schlafen. Der Vater rückt den Sohn näher an den Clown heran. Näher ist besser? Der Clown sieht das unsichere Gesicht des Kindes und pustet die Seifenblasen seitlich zu einem anderen Kind. So kann der Kleine etwas Abstand bewahren und einfach gucken, was ihm sichtlich besser gefällt.

Okay, aber nun erstmal ins Schwesternzimmer. Dort gibt es Infos über die PatientInnen, wer wo liegt, wo sie wegen ansteckenden Krankheiten nicht hinein dürfen. Alter und Namen der Kinder gibt es auf einem Zettel.

Die beiden Clowns stehen an der Tür und möchten ins Zimmer. Nur, wer darf zuerst reingehen? Ein Wettrennen. Der kleine Klaus soll das Kommando geben und bis drei zählen oder bis siebzehn? Die Clowns diskutieren. Das Kind zählt, zwölf, fünf, sieben, neun – keine drei, keine siebzehn. Sie warten, fordern weiter auf. Das Kind dirigiert. Mehrmalige Fehlstarts, Ausreden, um das Zimmer doch schon zu betreten (Handtäschchen abstellen, nur mal gucken, ob...) werden jeweils vom anderen Clown geahndet. Schließlich wird klar, das Kind kann nicht zählen. Die Clownin reagiert, ihr Zeichen ist nun die acht, ohne dass sie dies vorher angekündigt hätte. Sie sprintet los und jubelt am Bett, versichert sich beim Kind, dass es richtig war. Ja. Der Clown guckt in die Röhre – versteht die neue Regel nicht. Beginnt zu weinen, trotz. Die Clownin lenkt ein, okay noch mal – und dieses Mal gewinnst du. (Aber auf acht...). Eine Krankenschwester will ins Zimmer und wird in die Startlinie aufgenommen. Auf einmal sind alle drin. Gab es noch ein Kommando? Nun, jede hat wohl ihr eigenes gefunden. Die

⁵⁴ Alle Namen der Kinder sind anonymisiert.

Clowns laufen ein wenig hin und her und fragen sich, wie sie denn nun wieder heraus kommen. Erneutes Zählen vom Kind und Schwupps mit Tschüss-Rufen sind sie weg.

Ins nächste Zimmer lugen sie vorsichtig hinein. „Schläft sie?“ wird die Mutter gefragt. Ja – Nein. Das Mädchen liegt im Bett nur der Kopf schaut heraus, schwarzer Flaum. Sie wirkt zerbrechlich, dünn, ohne Kraft – und sie will was Lautes! Der Clown versichert sich: „Willst du, dass wir laut herein kommen?“ Ja. – Okay, ein Mal tief durchatmen, Kazoo⁵⁵ aus der Tasche gezogen und trompetend und stampfend geht es hinein. Aber irgendwie ist das Thema Schlafen immer noch da. Der Clown zeigt, wie es geht, macht es sich auf dem Stuhl bequem und schnarcht vor sich hin. Nun tritt die Clownin in Aktion. „Sollen wir ihn wecken?“ Ja. „Wie denn? Erschrecken?“ Ja. Die Clownin erschrickt ihn, aber er dreht nur den Kopf und schnarcht weiter. Da ist das Lautstärkespiel wieder. Das zarte Kind will Lärm, den es selbst (grad) nicht machen kann. Also, Clownin weck ihn lauter, übertrete das Gesetz, dass es in Krankenzimmern leise zugehen muss, und verscheuche die vorsichtige, flüsternde Stimmung aus dem Zimmer.

„Hat man Euch bei der Übergabe gesagt, dass ihr in das Zimmer 16 gehen sollt? Also, nicht ganz rein wegen der Ansteckungsgefahr, aber durch die Glastür spielen, wäre toll. Natascha hat ganz oft von Euch erzählt und freut sich bestimmt.“ Die Clowns wecken mit Leichtigkeit die Aufmerksamkeit des Mädchens. Doch nun sind es die Clowns, die nach kurzer Zeit verzaubert auf den Gang treten und deren Gesichter strahlen. „Das ist ja eine ganz Süße. Sie hat zu unserer Musik getanzt. Eine ganz Zierliche mit gestricktem Mützchen auf dem Kopf“. Das Bild wirkt nach.

Auf der Intensivstation. Ein Bett von drei Seiten zugänglich. Ein Haufen Apparate und Schläuche. Rechts in der Ecke eine Schwester vor einem Bildschirm, die Ruhe und Gelassenheit ausstrahlt. Die Clowns treten ein und gucken, lassen die Situation auf sich wirken, schweigen. Kurzer Wortwechsel mit der Schwester: „...ja, ja geht nur hin!“. Im Bett liegt ein junger Mann, Achmed. Mit den Augen folgt er den Clowns. Seine Arme liegen schwer auf der Bettdecke. Oh ja, ein kleiner Zaubertrick. Die Clownin holt den roten Samtbeutel hervor, dreht ihn um – völlig leer. Nun hilft der Clown mit den Zaubersprüchen – „eh voilà“ eine rote Schaumstoffkugel fällt auf das Bett und rollt zielsicher zu der Hand von Achmed, der sie gleich mit den Fingern berührt. Schön, etwas zu fühlen. Ob er merkt, dass es eine Clowns-nase ist? Auf dem Rückweg aus der Station. Die Tür steht offen, ein Blick hinein. Die Nase wird immer noch von Achmed betastet. Die Clowns rufen „Tschüss“, die Hand hebt sich ein wenig von der Decke und sagt „Ich habe Euch erkannt. Danke.“

⁵⁵ Ein Kazoo ist ein kleines Musikinstrument.

Wieder in der Umkleidekabine. Der Geruch ist nicht besser geworden. Das Abschminken geht schnell. Umziehen, Kostüme einpacken. Ein paar Notizen in das Übergabe-Buch für die Clowns von nächster Woche geschrieben. Wieder zurück durch die verwirrenden Gänge. Ach, stopp, den Schlüssel noch abgeben. Ein kurzer Abschied. „Dann bis Sonntag.“ „Okay.“ Clowns-Fortbildung der ganzen Truppe. Das tanzende Mädchen hinter der Glastür bleibt der Clownin im Gedächtnis.

Die Arbeit als ClownIn⁵⁶ in einem Krankenhaus ist durch die Improvisation und das Gespür für Nähe und Distanz zu den PatientInnen geprägt. Der Besuch der Kinder auf den Zimmern verläuft in drei Phasen: Zunächst nehmen die ClownInnen Kontakt auf, um die Erlaubnis der Kinder zu erhalten, mit dem Spiel zu beginnen und ins Zimmer einzutreten. Daran schließt sich unmittelbar das Spielgeschehen an, welches durch die Situation im Zimmer, ein Requisit der ClownIn oder eine bei früheren Besuchen begonnene Geschichte zustande kommt. Die Zeitdauer im Zimmer kann sehr unterschiedlich sein, denn die ClownIn geht, wenn der „Funke übergesprungen ist“, die Kinder lachen oder anders deutlich wird, dass sie sich gefreut haben. Der Besuch endet häufig mit einem Geschenk, einer roten Nase oder einem kleinen bunten Aufkleber, der die Kinder an den Besuch der ClownIn erinnert.

Die Arbeit im Krankenhaus ist auf das Wohlergehen der PatientInnen, ihrer Angehörigen und des Personals ausgerichtet. Strukturelle Veränderungen im Klinikalltag sind nicht angestrebt, wie dies teilweise im Altenheim der Fall ist. Die ClownInnen erhalten jedoch die Rückmeldung, dass sich die Atmosphäre auf den Stationen häufig verbessert, lockerer und entspannter wird.

Viele ClownInnen, die im Krankenhaus arbeiten, haben sich in Vereinen zusammengeschlossen. Die Clown-Doktoren aus Wiesbaden spielen in neun Krankenhäusern.⁵⁷ Siebenundzwanzig ClownInnen geben ihre Arbeitswünsche einen Monat im Voraus ab, aus dem sie dann einen Einsatzplan zusammenstellen. Alle ClownInnen spielen in circa drei Krankenhäusern etwa zweimal die Woche. Für jedes Krankenhaus wird eine Teamleiterin bestimmt, die sich um die Absprachen mit Schwestern, Ärzten oder der Verwaltung kümmert und die neuen ClownInnen begleitet und unterstützt. Alle TeamleiterInnen treffen sich einmal im Monat zum Austausch. Die ganze Clownstruppe trifft sich ebenfalls monatlich, vormittags zum Clownsspiel und nachmittags zur Supervision. Hier besprechen sie Probleme in der Klinik, den Umgang mit den Schicksalen der Kinder, Spannungen untereinander und ähnliches. Eine Woche im Jahr machen sie als Gruppe eine Fortbildung für die Clownsarbeit. Für Gudula Steiner-Junker ein wichtiger Zeitraum, um die KollegInnen besser kennen zu lernen, mit vielen verschiedenen Personen zu spielen und neue Impulse für die Arbeit zu erhalten.

⁵⁶ Da sich meine Beobachtungen auf Frauen und Männer beziehen, verwende ich in diesem Abschnitt die Schreibweise „ClownIn“.

⁵⁷ Laura Fernandez, die die Idee der Clown-Doktoren aus den USA nach Deutschland brachte, hat die künstlerische Leitung (Die Clown Doktoren 2006).

Rahmenbedingungen der Clownsarbeit

Die Frauen erhalten Engagements über eigene Werbung mit Flyern, ihrer Homepage und Anzeigen, oder sie finden Engagements durch Dritte, wie zum Beispiel über Agenturen oder FreundInnen. Als besonders wirksam schätzen sie die Empfehlung von Menschen ein, die ihre Arbeit als Clownin kennen. Manche Frauen sind mittlerweile so erfolgreich, dass sie keine Akquise mehr betreiben müssen, sondern Angebote ablehnen können. Dies stellt eine große zeitliche Erleichterung dar und erlaubt den Frauen darüber hinaus, eine Auswahl der Auftrittsorte zu treffen. Kristin Kunze erzählte, dass sie mittlerweile Termine für ein Jahr im Voraus macht. „Und das war ja lange Zeit ganz anders, da bin ich hinter jedem Auftrag her gerannt und hab auch gespielt, wo ich jetzt nicht mehr spielen würde.“ Mehrere Frauen betonen, wie wichtig eine genaue Absprache mit den Auftraggebern ist, um Missverständnisse zu vermeiden, wie Gisela Matthiae erläutert.

„Ich muss ganz viel wissen, warum die jetzt auf mich gekommen sind und was sie erwarten und dann muss ich ihnen auch sagen, dass sie sich ja wohl hoffentlich im Klaren darüber sind, dass eine Clownin etwas durcheinander bringt. Mal ein Beispiel, die wollten dass ich eine Kirchenpräsidentin spiele in Speyer zu einem großen Jubiläum so 475 Jahre Protestation. Da hab ich gesagt, ihr wollt ja, dass ihr mal eine Kirchenpräsidentin habt, das ist so was wie ein Bischof. Wenn ich das jetzt als Clownin spiele, dann ist es eine Parodie da drauf. Also, ich mach euch keine Werbeveranstaltung für eine Kirchenpräsidentin. Dann müsst ihr das anders machen, eine Clownin, die macht das nicht.“

In Bezug auf die finanzielle Situation als Clownin sprechen einige Frauen von Zeiten, in denen sie nicht allein von der Clownsarbeit leben konnten und auf Ersparnisse zurückgreifen mussten. Jenny Karpawitz hat es in den 1980er Jahren noch drastischer erlebt.

„Da gab's echt Zeiten damals, wo wir uns nur von Kartoffeln und Äpfeln ernährt haben. Im Herbst bin ich Äpfel sammeln gegangen und Kartoffeln, es gab echt Zeiten, die waren hart. Wo wir dann wirklich überlegen mussten, wir stehen dazu, das ist unser Job, wir machen das, wir ziehen das durch.“

Die finanzielle Hauptproblemzeit lag bei dem Großteil der befragten Frauen in den Anfangsjahren. Gudula Steiner-Junker äußert, dass es immer wieder mal zu finanziellen Engpässen kommt.

Für viele Clowninnen gilt, dass die Büroarbeit einen nicht zu unterschätzenden Arbeitsanteil ausmacht. Das Erstellen von Flyern, die Bearbeitung der Homepage, das Anbieten der Arbeit an potentielle KundInnen, die Anmeldeformalitäten zu Kursen, die Absprachen mit AuftraggeberInnen und die Buchführung sind regelmäßige Tätigkeiten der Clowninnen, sofern sie nicht wie Camilla Pessi über einen festen Arbeitsvertrag für den Großteil des Jahres verfügen.

2.3. Hat das Geschlecht für die Arbeit der Clowninnen eine Bedeutung?

Die Frauen sehen die Entwicklung, dass nun vermehrt Clowninnen auftreten, in den gesellschaftlichen Kontext eingebettet. Warum es früher keine Clowninnen gab, sieht Gardi Hutter darin begründet, dass Frauen „jahrhundertlang überhaupt vom Theater ausgeschlossen“ waren. Sie wurden auf den „erotischen, ästhetischen oder poetischen Teil“ reduziert. Ihre Aufgabe als Frau bestand häufig darin, die „Familie zu stützen, nach außen hin zu lächeln, das Drama zu hüten oder Ausreden zu finden“, damit die Familie nach außen hin gut da stand. Die Schmerzverarbeitung von Frauen „ging nach innen, eher in das Depressive, in das Innerliche, in das Schmerz verharrende“ und fand nach Ansicht von Gardi Hutter insgesamt innerhalb vorgegebener Formen statt. Männer hingegen wandten ihren Schmerz eher nach außen „in das Aggressive“, eine Prügelei, Besäufnis oder ähnliches, was nach ihrer Meinung sehr viel einfacher in die Komik zu bringen ist. Für Jenny Karpawitz ist die 1968er Bewegung maßgeblich für das vermehrte Auftreten von Clowninnen verantwortlich, da dort das „ganze freie andere, offene Denken“ entstanden ist, und dies auch die Clownsbeziehung ermöglichte, was „dann natürlich beide Geschlechter“ betraf. Gisela Matthiae benennt ebenfalls die gesellschaftlichen Veränderungen, und findet es gut, dass die „Tatsache, dass es Clowninnen gibt, schon mal mit dieser Vorstellung Clowns sind immer Männer bricht“, genauso wie sie es befürwortet, dass es Juristinnen und Ärztinnen gibt. Die Emanzipationsbewegung ermöglichte nach Jenny Karpawitz, „vollkommen andere gesellschaftliche Rechte“ für die Frauen, so dass sich ein neues Bewusstsein entwickeln konnte, dass Frauen „eigentlich alles genauso wie die Männer“ können.

Gardi Hutter definiert Komik als „die gesellschaftliche Umkehrung von Macht“, die nur bei den Menschen funktioniert, die auch über Macht verfügen. Sie erläutert es folgendermaßen:

„Ich glaube, die Komik löst Angst aus. Also eine Frau, die sich über andere lustig macht, war nicht auszuhalten, weil es auch etwas Freches ist, weil es auch etwas Aggressives hat. Also die Rolle der Frau vorher war eigentlich eher, das Scheinheilige zu stützen. [...] Ja nicht sich irgendwo bloß stellen und Komik ist genau das Gegenteil, es entblößt, es zieht die Maske runter, es zeigt eigentlich genau auf die wunde Stelle. Und ich denke, da hat es sicher die ganze Frauenbewegung gebraucht, dass das möglich wurde. Und es ist ja auch heute noch so, ich hab manchmal das Gefühl, dass die Clownin Ängste auslöst, immer noch.“

Für Gisela Matthiae hat Humor die Aufgabe, eine „Erschütterung der herrschenden Verhältnisse herzustellen“.

„Und wenn jetzt Frauen bestimmen, worüber gelacht wird, indem sie bestimmte Inhalte präsentieren und sich selbst als Clowninnen zur Verfügung stellen, dass man über sie lacht, dann bestimmen sie diesen Kontext von Witzen. Und die Wirkung von Witzen. Und ich finde, das ist ein ganz spannender Punkt.“

Wichtig ist dabei für sie, wie Frauen die „neue Macht“, nämlich in humorvoller Weise ihre Sicht der Dinge darzustellen, einsetzen. Sie weist auf die aus ihrer Sicht bestehende Gefahr hin, wenn nun Frauen mit den gängigen Klischees zum Beispiel, dass Frauen können nicht einparken können, Comedy machen.

„Und ich finde was dabei herauskommt, ist genau die Verstärkung der traditionellen und immer noch herrschenden Geschlechterhierarchie. Man kommt über diese Klischeebildung, die wir haben, nicht hinaus, sondern die wird ja noch vertieft. [...] Und wenn die Frauen das selbst jetzt auch noch bestätigen, dann finde ich das einfach schlimm. Manche sagen, sie würden das aufgreifen und das auch brechen, aber das sehe ich nicht so oft. Aber ich merke daran auch, dass ich es sehr, sehr schwierig finde, als Frau zu spielen, ohne in diese Klischees zu kommen.“

Die Begründungen, wie es dazu kam, dass Frauen nun verstärkt als Clowninnen auftreten, haben alle einen Bezug zu gesellschaftlichen Veränderungen. Welche Bedeutung diese Veränderungen allerdings heute haben, bewerten die Frauen unterschiedlich. Gardi Hutter ist eine der ersten Frauen, die als Clownin gearbeitet hat. Einen möglichen Vorteil für heutige Clowninnen sieht sie in einem erleichterten Zugang zum Clown,

„weil einfach bewiesen wurde, es ist möglich. Bei mir war in jeder Krise, und die Krisen gibt's bei Männern und bei Frauen, immer noch der Zweifel da, vielleicht geht das gar nicht. Vielleicht sind wir wirklich nicht komisch. Und ich glaub, das hat auch eine politische Seite, also die Rollenvielfalt ist vergrößert worden. Da ist mehr Freiheit. Da ist mehr Individualität. Es wird nicht mehr so bestimmt, Mann ist, Frau ist, sondern Ich ist.“

Gudula Steiner-Junker stimmt mit ihr überein, dass Frauen weibliche Vorbilder brauchen. Allerdings fügt sie in Bezug darauf hinzu,

„wir haben nicht so ne Vergangenheit, wir können nicht so zurückgucken, sondern wir sind da neu, was auch toll ist. Finde ich auch gut, da keine Vergangenheit zu haben, hat auch einen Vorteil.“

Petra Klapps machte in den 1970er Jahren ihre Pantomimen-Ausbildung und war die einzige Frau in ihrer Gruppe. Nach ihrer Einschätzung sind es mittlerweile mehr Frauen, die an den Kursen teilnehmen.

„Also, in der Ausbildung gab's immer schon auch jede Menge Frauen, die dann aber leider nicht auf die Bühne gegangen sind, oder auch nicht die Chance hatten, bekannt zu werden. Also, da gab's ja lange Zeit Gardi Hutter und wenige andere mehr. Das Bühnengeschäft ist auch ein sehr konkurrenzträchtiges, also ursprünglich ne Männerdomäne gewesen, und ich weiß, wie schwer ich es am Anfang hatte. [...] Da ist wirklich Ellenbogenkämpfen angesagt. Und ich glaube, dass da wirklich viele Frauen auch vor zurück schrecken, ähnlich wie im Management, Frauen in Führungspositionen, das ist ja nix anderes.“

Camilla Pessi ist ebenfalls davon überzeugt, dass Frauen sich durchkämpfen müssen. Sie selber macht folgende Erfahrung:

“Normally the people make association with the man not with a woman, also the children. I do not know why, but it is something that I feel, also with Simone⁵⁸, many times the people goes to him to say ah very good clown and not to a woman. But it is like that, a clown is more a man than a woman for the society, for the public.”

Kristina Kaiser hingegen betont als einzige der Frauen, dass sie sich nicht als Frau benachteiligt fühlt, sondern stellt es als Normalität dar, dass Frauen als Clowninnen agieren.

⁵⁸ Simone ist ihr männlicher Kollege, mit dem sie im Clownduo im Zirkus Monti auftritt.

„Die Gesellschaft will das immer gerne hören, man ist doch so minder anerkannt als Frau oder so. Ich hab da eigentlich überhaupt keine Negativerfahrung gehabt. [...] Ich muss der Gesellschaft jetzt nicht beweisen, ich mach das auch und als Frau dann noch zusätzlich.“

Da sie mit Mitte Dreißig eine der jüngeren interviewten Frauen ist, könnte sich daraus ableiten lassen, dass es für die jüngere Generation selbstverständlicher ist als Frau unterschiedliche Rollen einzunehmen. Diese Einschätzung formuliert Gardi Hutter.

„Oder wenn ich meine Tochter oder die junge Generation sehe, die sind aufgewachsen mit der Selbstverständlichkeit es gibt Clownsfrauen es gibt Clownsmänner, das ist doch etwas ganz Normales.“

Die Frauen verwenden verschiedene Eigenbezeichnung für ihren Beruf. Gardi Hutter bezeichnet sich als Clownerin, andere sprechen von Clownfrau oder Clownin, manche verwenden keine weiblich Form, sondern nennen sich Clown. Einigen Frauen ist es sehr wichtig, ihr Frau-Sein zu betonen. So äußert Yve Stöcklin

„Ich sag übrigens Clownfrau, weil es für mich sehr wichtig ist, dass die Frauen in diesem Gebiet auch ihren Platz haben und darum ist das Wort für mich eigentlich ein schönes Wort, Clownfrau. Ich weiß, dass es Leute gibt, denen ist das zu spezifisch Frau, mir gefällt das.“

Andere Frauen machen sich durch ihre Kostümwahl als Frau erkennbar. „Und ich hab dann auch dazu gestanden, ich bin Clownin, also hab ich dann auch einen Rock an“, äußert Jenny Karpawitz. Manche Frauen legen hingegen keinen Wert darauf, in besonderem Maße als Frau erkennbar zu sein. Auf die Frage, worin sie Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen ClownInnen sehen, betonen viele Frauen, dass ein Clown besonders gut ist, wenn er männliche und weibliche Aspekte ins Spiel integriert. So betont Gardi Hutter, dass es letztlich beim Clown nicht von Bedeutung ist, ob er von einer Frau oder einem Mann gespielt wird.

„Es sind andere Lebenssituationen, die erzählt werden. Und natürlich fließt mein ganzes Frau-Sein immer rein, aber ich denke, das macht mich ja auch aus, aber es ist, [Pause] es ist vor allem eine individuelle, meine Form von Komik. Also, nein ich kann das nicht mehr klar unterscheiden, ich kann nicht sagen, das ist männlich, das ist weiblich. Ich denke, irgendwo auf der Ebene von Kreation ist das alles nicht mehr wichtig.“

Insgesamt wird in den Interviews deutlich, dass sich die Frauen in der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit auf Grund ihres Geschlechts nicht benachteiligt fühlen. Sie benennen vielmehr selbstbewusst Vorzüge von Frauen gegenüber Männern. Kristin Kunze interpretiert die geringe Anzahl von Männern in den Clownskursen damit, dass Männer „in dieser Gesellschaft viel zu sehr in ihrer Rolle drin [sind], als dass sie mal wagen, überhaupt in einen solchen Kurs zu gehen“. Petra Klapps erlebt, dass Frauen leichter ohne Artistik und Requisiten auskommen und authentischer auf der emotionalen Ebene im Clownsspiel sind als die männlichen Kollegen. Gabriele Preuss ist davon überzeugt, dass Frauen häufiger als Männer über sich selbst lachen können und für ihr Spiel verstärkt Situationen aus dem Alltag herausgreifen. Und Camilla Pessi mutmaßt, dass Frauen vielleicht feiner arbeiten und mehr Gefühl einsetzen.

In Bezug auf die Zusammenarbeit mit Männern oder Frauen gibt es unterschiedliche Positionen. Für Gardi Hutter macht es keinen Unterschied mehr, ob sie mit einem Mann oder einer Frau zusammenspielt. Bevor die Figur der Hanna entstand, scheiterte sie mehrmals im clownesken Zusammenspiel mit einem Mann. Jetzt ist es für sie problemlos, da sie ihre eigene Figur gefunden hat. Petra Klapps hingegen bevorzugt die Zusammenarbeit mit Frauen.

„Mit Männern hab ich die Erfahrung, muss ich wirklich kämpfen, muss ich fighten, dass ich gesehen werde, dass ich auch nach vorne komme. Also, da hast du viel mehr Rampensäue, wirklich. Oder das die dich wirklich vergessen im Laufe des Spiels. Das habe ich mit Frauen so noch nicht erlebt. Da ist es auch bei der Entwicklung eines Stückes mehr ein Miteinander, weniger Konkurrenz. Ich finde es schon angenehmer mit Frauen zu arbeiten.“

Andere Frauen betonen die Vertrauensebene, die nötig ist, mit jemandem zusammen zu spielen, wobei es manche eher mit Frauen erleben, andere hingegen, wie zum Beispiel Jenny Karpawitz, mit ihrem Partner. Camilla Pessi äußert sehr vehement, dass sie in jedem Fall das Zusammenspiel mit Männern bevorzugt, da sie die Zusammenarbeit mit Frauen generell als kompliziert erlebt hat.

„Yeah, I do not want to work with women. [laughing together] Women are too complicated. I think, you know, too many women together easier that you fall in jealousy.“

Die Antworten der befragten Frauen bezüglich der Bedeutung des Geschlechts sind ambivalent. Wenige Frauen, wie Yve Stöcklin, betonen den weiblichen Aspekt ausdrücklich. Kristina Kaiser verneint die Bedeutung der Geschlechtszugehörigkeit und betont, dass sie sich als Frau nicht benachteiligt fühlt. Bei Gabriele Preuss kommt die Ambivalenz im Interview zum Ausdruck:

„A.S. Welche Bedeutung hat das für dich, dass du Frau bist und als Clownin auftrittst? Also dieses Verhältnis Mann – Frau, hat das eine Bedeutung für dich?

G.P. Ich bin eine Frau. Ja, das ist nun mal so, aber im Clownsspiel spielt das nicht so eine große Rolle. Also ich, oder doch, doch im Grunde genommen bin ich mir meines Frauseins eigentlich sehr viel bewusster und kann das auch mehr leben oder zeigen oder damit kokettieren.“

Eine andere Frau möchte einen Absatz aus dem Interview zu diesem Themenbereich nicht veröffentlichen lassen, weil sie diesem Aspekt keine Bedeutung mehr schenken möchte. Eine Aussage von Gisela Matthiae trifft meines Erachtens den Kern dieser Ambivalenz.

„Das ist mal wieder das Gleiche wie bei allem, die Männer müssen sich mit der Geschlechterfrage gar nicht auseinander setzen, weil sie sowieso immer das sogenannte Normale repräsentieren, den Menschen schlechthin. Und es gibt ganz wenige Männer leider immer noch, die sagen, dass ihre männliche Rolle auch eine soziale antrainierte Geschlechterrolle ist. Die meisten finden, wieso? Ich bin doch einfach ein Mensch und das ist doch alles normal und so. Tja, und da das Normale für uns Frauen nicht akzeptabel ist, müssen wir uns damit beschäftigen, Männer tun das gar nicht und die Männer tun das wahrscheinlich auch nicht in der Clownerie, weniger jedenfalls als die Frauen.“

3. Das Selbstverständnis der Clowninnen

3.1. Portraits von drei Clowninnen

Bei der Auswahl der Portraits habe ich drei Frauen ausgewählt, für die die Spiritualität in der Clownsarbeit eine Bedeutung hat. Denn Spiritualität ist ein wichtiger Aspekt des Clowns, wie bereits in der Übersicht der Clownsphänomene deutlich wurde.⁵⁹ Obwohl ich nicht direkt nach Spiritualität gefragt habe, taucht dieses Thema in sieben Interviews auf, mehrfach gleich bei der Einstiegsfrage, was der Clown für sie bedeutet. In einzelnen Interviews sind die spirituellen Erfahrungen, die die Frauen in ihrer Clownsarbeit erleben, zentrale Aspekte. In den nachfolgenden drei Portraits stelle ich die engen Zusammenhänge zwischen ihren Weltauffassungen, ihren Clownsverständnissen und ihren Zielen in der Clownsarbeit dar.

Kristin Kunze: Die Clownin ermöglicht den Zugang zu anderen Wirklichkeiten.

Kristin Kunze⁶⁰ sieht in der Figur des Clowns eine Lebenshaltung. Diese drückt sich nach ihrem Verständnis in einer Veränderungsbereitschaft und dem Wunsch, sich immer wieder auf Neues einzulassen, aus. Der Clown betritt immer wieder neues Land, sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Dass sie dieser Lebenshaltung persönlich folgt, ist an ihrer Entscheidung abzulesen, mit dreiundfünfzig Jahren ihre Tätigkeit als Zahnärztin in eigener Praxis zu beenden, ohne zu wissen, was sie stattdessen machen möchte. Die Haltung des „In-Bewegung-Sein“ verdeutlicht sich auch in der Antwort über das Berufsethos.

„Von dieser Bedeutung her: In-Bewegung-Sein. Dass ich Gefühle mehr und mehr aufspüre und ihnen nachgehe, ohne in ihnen stecken zu bleiben. Ich glaube, das wäre für mich das allerwichtigste, was ich auch immer in den Kursen vermittele, dass wir die Aufgabe haben, weiter zu fließen. Also nicht in irgendetwas reinsacken und dann hundertundzehn prozentig in dem Gefühl der Wut oder der Trauer oder der Freude drin bleiben, bis nichts mehr geht. Mein Anspruch an mich selbst in meinem Leben und als Clownin, was ja dasselbe ist [lacht], wäre intensiv wahrzunehmen, vielleicht auch zu zeigen, auf jeden Fall zu spüren und zu wissen, es geht woandershin, aus der Wut wird Trauer und daraus das Lachen. Es geht immer weiter, es fließt immer weiter.“

Kristin Kunze möchte die ZuschauerInnen durch ihr Clownsspiel mit der Freude erreichen, die für sie die „universelle Basis, Energie“ ist. In der Zirkusschule ist ihr durch Beobachtung klar geworden, dass ein und dieselbe Tätigkeit auf die ZuschauerInnen völlig verschieden wirken kann. Damit die ZuschauerInnen sich auf das Spiel der Clownin einlassen, bietet sie ihnen verschiedene Identifikationsmöglichkeiten an. In ihren Stücken spielt sie daher immer eine „sehr Junge“ und eine „sehr Alte“. Dadurch möchte sie den ZuschauerInnen begreiflich machen, „dass wir all das sind“, wie alt auch immer wir jetzt gerade sind.

⁵⁹ Wie in Kapitel 1.3. dargestellt, gibt es bei den Göttlichen Narren, dem Heyoka, den rituellen Clowns, den närrischen Festen in der katholischen Kirche einen Zusammenhang zur Spiritualität.

⁶⁰ Wo Kristin Kunze arbeitet, lebt und wie sie zum Clown kam, habe ich in Kapitel 2.1. dargelegt.

Kristin Kunze hat eine klare Vorstellung, wo der Clown besonders wichtig ist. Etwa ein Drittel ihrer Auftritte führt sie vor Menschen auf, die in der Hospizbewegung engagiert beziehungsweise beruflich tätig sind.

„K.K. Ich suche den Humor natürlich dort, wo man ihn zuerst mal nicht vermuten würde und wo er eigentlich, wenn du in diesen Gruppen bist, ganz stark vorhanden ist. Gerade wenn du dich mit so einem schweren Thema beschäftigst, dann findest du deine tiefe Quelle in dir, also diese Nähe des Todes und das Bewusstsein unserer Endlichkeit, da ist dann viel Freude da. Die Sinnlosigkeit, die Sinnfreiheit würde ich eher sagen, nicht immer nach dem Sinn suchen, und vor lauter Sinnsuche das Leben ganz vergessen.“

A.S. Also hat der Clown da einen besonderen Platz?

K.K. Ja. Bestimmt, ganz bestimmt. Nicht auf dem Kindergeburtstag, die brauchen das nicht, die sind sowieso noch immer in diesen magischen Welten.“

Besonders bei Aufführungen, die sich mit so einem „schweren Thema“ wie dem Tod beschäftigen, erlebt sie „diesen Zauber, der im Spiel ist“. Der Zauber enthebt sie aus dieser Ebene und transportiert sie in eine andere Wirklichkeit, die ihre Wahrnehmung von Zeit und Raum verändert, die sie folgendermaßen beschreibt:

„Du stehst dann hinter der Bühne und da ist die Aufregung und so, und in dem Moment, wo ich dann rausgehe und anfangen zu spielen, kommt es zu einer Veränderung. Die Zeit wird aufgehoben, die lineare Zeit wird aufgehoben. Es ist für mich nicht mehr erkenntlich. Das ist weg. Es ist immer nur ein Punkt, es ist keine Linie mehr. Also ich schätze auch Vera Birkenbihl⁶¹ sehr, die auch viel über Humor geforscht hat und die sagt eben, es gibt diesen Begriff der Zeit, chronologisch also in einem Ablauf, und es gibt den punktuellen Begriff der Zeit. [...] das heißt es gibt immer nur Jetzt, jetzt, jetzt, jetzt und das heißt Schmerzen werden nicht empfunden, Zeit wird nicht empfunden. Gedanken, andere Probleme, alles ist weg, es ist nur das Jetzt da. Und das ist, ja so was wie eine Meditation. Ja.“

Wie das Wort Meditation schon nahe legt, hat dieses Erlebnis für sie einen spirituellen Zusammenhang. In ihrem Clownsspiel passiert etwas, was über ihre eigene Leistung hinausgeht. Durch die Clownsspielerei erhält ihr Spiel eine „Verallgemeinerung“.

„Also, alles was ich dann sage, ist nicht mein, und ich erlebe das auch so, das ist ja gar nicht Ich, das ist nicht meine Arbeit, meine Leistung, sondern da passiert etwas, was fast spirituell ist, dass also etwas durch mich hindurch spielt [...]. Manchmal dreh ich mich dann um, und denke mein Gott, was hast du da gespielt und versteh es erst nach Jahren.“

Das Gefühl der Aufhebung von Zeit- und Raumgrenzen hat sie auch auf schamanischen Reisen⁶² kennen gelernt, die zum Ziel haben, in andere Wirklichkeiten zu führen. Auf die Frage, wo sie Zusammenhänge zwischen dem Schamanismus und dem Clown sieht, antwortet sie folgendermaßen:

„Da würde ich so gerne noch dran forschen und weiter rein gehen. Meine Vermutung ist ja sowieso, dass es die Bezeichnungen früher nicht gegeben hat, sondern das war eben eine Frau, die hatte bestimmte Eigenschaften, Talente in einer Gruppe. Diese Talente waren, über die Begrenzung hinwegzuhelfen und in andere Wirklichkeiten und in

⁶¹ Vera Birkenbihl (*1946) gehört zu den erfolgreichsten deutschen Managementtrainerinnen und hat zahlreiche Sachbücher veröffentlicht.

⁶² „Ich bin da so auf dem Weg von Felicitas Goodman, mit bestimmten Trancehaltungen und bestimmten Rassel-Beats oder auch Trancetänzen.“ Weitere Informationen zu Felicitas Goodman (1914-2005) unter (Felicitas-Goodman-Institut 2006).

andere Räume eintreten zu können und vielleicht auch andere mit hinzunehmen und auch zurück zu leiten. Und ihnen dann im Hier und Jetzt zu helfen, mit dem Alltag fertig zu werden. Also das eine ist ja, eine schamanische Reise in eine andere Wirklichkeit in andere Räume und Zeiten zu machen und wieder zurück zu kommen. Das ist ja faszinierend, das ist ja Wochenende. Aber der Alltag in der Woche, im Alltag zu sein, das ist ja auch eine große Aufgabe und ich glaube, dass die Schamanin eben am Sonntag gearbeitet hat und die Clownin im Alltag. Die Clownin hat dafür gesorgt, dass im Alltag das Wissen um diese Ewigkeit, die Unendlichkeit und den großen Fluss des Lebens, in dem wir stecken, dass das im Alltag bewusst ist und ich nicht so eingeknüstelt, so blockiert bin. Ich denke mal, das kann eine einzige Frau gewesen sein.“

So sieht sie ihre Aufgabe als Clownin darin, im Alltag andere Wirklichkeiten aufzuzeigen. In der Zukunft möchte sie ihr Clownsspiel mit Erlebnissen aus den schamanischen Reisen kombinieren.

Gisela Matthiae: Die Clownin erschüttert die herrschenden Verhältnisse.

Gisela Matthiae ist evangelische Theologin. Sie war als Pfarrerin tätig und arbeitet gegenwärtig in einer Bildungseinrichtung für Frauen. Gisela Matthiae arbeitet als Clownin im kirchlichen und frauenspezifischen Kontext, das heißt sie spielt unter anderem in Gottesdiensten, auf Frauenkongressen und organisiert Aktionen für Kirchentage. Sie hat sich über die Clownsausbildung und die praktische Tätigkeit als Clownin hinaus als Einzige der interviewten Frauen in einem akademischen Rahmen mit dem Clown auseinandergesetzt. Der Clown ist für sie eine

„wirklich allumfassende Figur, die alle Hautfarben repräsentiert oder den gesellschaftlichen Status unterschiedlicher Art repräsentieren kann. Und das finde ich so reizvoll an dieser Figur, dass es eine Repräsentationsfigur für ganz verschiedene Schichten und Hautfarben ist.“

In ihrer Dissertation „Clownin Gott“ (Matthiae 1999) bezeichnet sie den Clown als eine Analysefigur, der einzelnen Menschen „einen Spiegel vorhält“. Gisela Matthiae bezieht das Zurück-Spiegeln auch auf die „gesamten gesellschaftlichen Verhältnisse“, wodurch der Clown die Funktion einer „kritischen Analyse oder sogar Dekonstruktion“ hat. „In dem Sinne, dass dadurch Konstruktionen von Gesellschaft deutlich werden. Sie werden dem analytischen Blick frei gegeben.“

Sie empfindet Gott selber als „eine Trickstergestalt, die mich nicht zum Nachteil an der Nase rumführt“, sondern den Menschen hilft, „dass wir Dinge endlich mal anders sehen lernen.“ Dabei versteht sie Gott nicht „als das vollkommene, allmächtige Wesen“, und sagt, dass die Menschen sich Gott „auch nicht unbedingt personal“ oder „unbedingt mit roter Nase“ vorstellen müssen. Die Metapher Clownin Gott will zeigen, „dass Gott oder das Göttliche immer noch so anders ist, dass wir das gar nie zu fassen kriegen.“ Für sie ist Gott nicht das „Vollkommene, Allmächtige Wesen“, wobei sie sich selber die Frage stellt,

„mit welchem Attributen ich das Göttliche versehe, wenn es nicht mehr Allmacht, Allwissend, Ewigkeit und so was ist. Was soll es dann sein? Und verdient es dann die Bezeichnung Gott? Aber wenn ich Gott als Clownin sehe, dann ist sie irgendwie eine von uns, eher dieses Möglichkeitswesen pur. Dann schon auch wieder überzeitlich, aber halt nicht frei von Irrtum.“

Durch die Clownin können wir Menschen

„immer wieder eine Ahnung davon kriegen [...], wie es auch noch ganz anders sein könnte. Aber dieses ganz anders, muss nicht das Perfekte sein, sondern es ist halt anders und dann ist es wieder anders und so.“

Sie lehnt die Vorstellung einer „transzendenten Anderswelt, die heil und ideal und perfekt ist“ und immer wieder in unsere Welt einbricht, ab. Sie ist überzeugt, dass

„wir immer eine große Bandbreite an Möglichkeiten haben, [wir uns aber] halt leider immer beschränken und dass wir immer wieder eine Ahnung davon kriegen können, wie es auch noch ganz anders sein könnte.“

Sie bezeichnet den Menschen als „Möglichkeitswesen“ und sieht in der Clownsfigur eine Unterstützung, diese Möglichkeiten zu erfahren. Dabei hilft die Clowns-nase, „um sich komplett zu verwandeln“.

„Also, dass wir nicht einfach so das sind, was wir im Alltag so normal sind, sondern es eröffnet uns selbst den Spielraum von unglaublich vielen Identitäten und Bewegungsräumen und Sprechweisen.“

Auch in ihrem Menschenbild geht sie nicht von einem „perfekten Menschen“ aus, dem alle Menschen nacheifern sollten, sondern sie setzt sich kritisch mit „entwicklungspsychologischen Ansätzen, wo wir immer Stufe um Stufe erklimmen“, auseinander. Sie sieht den Menschen vielmehr „immer mit Fragen und Suchen und Zweifeln behaftet“ und findet in Bezug auf das religiöse Sein den „Begriff des fragmentarischen Seins“ passend, was eine Prägung des Lebens durch Brüche beinhaltet, „also, ein Dasein, was mit Unterbrechungen rechnet und nicht mit fixierten Identitäten“, sondern vielmehr „von fließenden Identitäten ausgeht“. Wichtig ist ihr, dass Leid- und Schmerzerfahrungen nicht ausgeblendet werden, was nach ihrer Ansicht leicht passiert, „wenn man von dem idealen Menschen spricht“.

Ihre grundlegende Sichtweise auf die Welt ist vom Konstruktivismus⁶³ geprägt. So sieht sie eine Aufgabe des Clowns darin, die menschlichen Konstruktionen immer wieder ins Bewusstsein zu rufen. Gisela Matthiae erläutert dies am Begriff Heilig.

„Ich mein, es ist ja nichts Heilig, weil ein Gott selber sagt, das ist Heilig. [...] Das hat sich über viele Jahrtausende so entwickelt, dass es heilige Zeremonien gibt und heilige Orte und heilige Bereiche und so und dennoch sind es menschliche Bezeichnungsvorgänge.“

Für sie hat der Clown das Recht, ja sogar die Pflicht, deutlich zu machen, dass Bezeichnungen von „Heilig“ menschengemacht sind.

„Also, es gibt so einen schönen Ausspruch von Galli, 'Der Clown ist heilig, weil ihm nichts heilig ist.' Und das passt zu meiner Überzeugung, dass nichts geschützt ist davor, auch clownesk aufgegriffen zu werden. Oder auch nicht geschützt sein sollte. Und dass gerade diese Fähigkeit, alles aufzugreifen, was wir so gestalten, wer wir sind und was wir machen, dass gerade diese Fähigkeit die Figur zu einer heiligen macht. Die deutlich macht, indem wir was als Heilig erklären, ja selbst was konstruieren als Heilig.“

⁶³ „Der Konstruktivismus ist primär eine Erkenntnistheorie, die davon ausgeht, dass »Wirklichkeit« nicht von sich aus vorhanden und damit zugänglich ist, sondern vom Individuum konstruiert wird“ (Humbert 2006).

Auf die Gesellschaft bezogen liegt ihr Ziel in der Clownerie in der „Erschütterung der herrschenden Verhältnisse“ und dem Hineinnehmen des Ausgeschlossenen, des Anderen. Wenn dies gelingt, versteht sie es als einen „Heilungsvorgang, einen Akt der Befreiung“. Der Clown durchbricht Strukturen, stellt sie damit in Frage und verdeutlicht, dass sie von Menschen konstruiert wurden. Gisela Matthiae geht davon aus, dass die Clownsfigur die Marginalisierten repräsentiert. Dadurch hat der Clown „immer den Blick vom Rand zur Mitte“, den sie für sehr fruchtbar und für eine „privilegierte Erkenntnisposition“ hält, „weil vom Rand zur Mitte zu blicken, bedeutet, ich kenne auch den Rand, [...] ich kenne nicht nur den Mainstream“. Der Clown darf sich dabei allen Themen widmen und auch aussprechen, was andere denken. Diese Rolle hat Gisela Matthiae auf einer Jubiläumsveranstaltung einer Einrichtung gehabt, auf der verschiedene Grußworte gesprochen wurden. Sie hatte sich in ihrer Rolle als Frau Seibold unter das Publikum gemischt und war nicht direkt als Clownin erkennbar.

„Was ich mit am schönsten find, die Dinge aussprechen zu dürfen, die alle gerade denken, die aber niemand sagt, weil man ja höflich ist. [...] Und immer wenn ein Grußredner fertig war, hab ich mich gemeldet, „Tschuldigung, ich hätt da mal a Frag“, in meiner Rolle als Frau Seibold. Und na ja die Leute, die guckten vorher schon, aber man sagt ja nix, wir sind ja alle höflich. Ich hab so komisch ausgesehen, aber es hat niemand was gesagt. Na ja, und dann hab ich nur Fragen gestellt und erzählt wie es mir gegangen ist, was ich für Erfahrungen mit der Einrichtung hab. Na, da kam die ganze Kehrseite raus, was die schön reden. Und das mein ich mit dem Ausgeschlossenen, das ausgeschlossene Andere, das kann ich neu zur Verfügung stellen. Und dann hat es nicht lange gedauert, nach der zweiten Frage war das Publikum voll auf meiner Seite. [...] Es war so gut, denn wer repräsentiert die Leute mit ihren Erfahrungen? Niemand in dem Fall. Ist alles schöner Akt, zwischendurch ein bisschen Musik. [...] Und man fragt dann ja nicht komplizierte Sachen, sondern ich hab dann halt so einen Landrat gefragt: „Haben Sie auch schon mal einen Kurs in der Familienbildungsstätte besucht?“ Und der „Nein, aber meine Frau.“ Der Saal grölte. Das ist peinlich und im Grunde – ich hab ne ganz normale Frage gestellt.“

Petra Klapps: Mit der Clownin kann man über den Tod sprechen.

Petra Klapps ist Mitte Fünfzig und hat als Ärztin gearbeitet, bevor sie mit der Clownsarbeit begann. Einmal wöchentlich besucht sie als Clownin die BewohnerInnen eines Altenheimes. Sie tritt auf großen Bühnen als „Pantomime-Clown“ auf. Ihr Hauptaufgabengebiet liegt in der Durchführung von Seminaren für Manager und in offenen Kursangeboten. Der Clown ist für sie

„wirklich eine ganzheitliche Figur, eine ganz alte, die es von Anbeginn aller Zeiten gab, die wirklich sowohl den Heiler als auch den weisen Philosophen, Wegbegleiter, den Tiefgründigen, der hinter alle Dinge guckt, beinhaltet, als auch den Spaßmacher, als auch den, der in Krisenzeiten wirklich da ist, Menschen wirklich wieder ins Positive, in die positive Sichtweise zu rücken. Derjenige, der Fähigkeiten aufspürt, der in die Herzen anderer schaut und versucht, all das, was da an Perlen vorhanden ist, hervorzuheben.“

Für sie gehört zum Clown-Sein „eine tiefgründige Weltsicht“ und „eine Neugierde, hinter alle Dinge zu gucken.“ Sie möchte „tiefer in die Herzen von Menschen“ schauen und folgt auf diesem Weg ihren Impulsen.

Petra Klapps ist davon überzeugt, dass die Welt friedvoller wäre, wenn alle Menschen ihre Fähigkeiten und, diesen entsprechend, einen Beruf ausüben und ihren Humor leben könnten. Für sie ist ein Erfolgsmesser, wenn sich durch ihre Arbeit etwas verändert. Sie möchte dabei „vom Kleinen zum Großen“ wirken und erläutert die Wirkungserfahrung ihrer Clownsarbeit unter anderem an den Veränderungen einer 103jährigen Frau aus dem Altenheim.

„Es war vor einem Jahr, sie hatte keine Lust mehr zu leben, außerdem fand sie es eh unanständig überhaupt so alt zu sein, und letztes Jahr war sie 103 und da sagt sie „Weiße Mädchen, ich würd so jerne noch mal reiten.“ [im Dialekt gesprochen] Sag ich, „gut, wir haben hier zwei Rai-trainierte Pferde⁶⁴, es wird zwar nicht einfach sein, Sie da drauf zu kriegen, aber mit ein paar Zivis, ein paar Kräftigen, kriegen wir es vielleicht hin“. Alle anderen haben gesagt, „um Gottes willen, das können wir nicht machen, wenn sie da runter fällt“. Und dann haben wir sie tatsächlich auf das Pferd gesetzt, die sind auch Gott sei Dank nicht so hoch die Dinger, und dann saß sie da drauf wie eine Königin. [...] Dann fing sie an wieder zu laufen, Rollstuhl war nicht mehr, sie wollte wieder laufen. Also, das hat ihr so einen Mut gemacht. Sie hat die Physiotherapeutin beordert, damit sie mit ihr Laufübungen macht. [...] und inzwischen reitet sie jeden Mittag ne Stunde aus, und braucht auch nicht mehr vier, sondern zwei Leute, die ihr rauf helfen und runter helfen. Und seit dem hat sie wieder Leben in den Augen ist wie gesagt inzwischen 104 und fängt an, andere zu aktivieren. Sie sieht selber aus wie maximal 80. Ich weiß gar nicht wie sie das gemacht hat. Die sitzt nicht mehr im Rollstuhl, im Haus läuft sie, manchmal mit so kleinen Gehdingens, manchmal am Stock und dann geht die wirklich zu so Alten, die sich hängen lassen. Sie kann ja immer sagen, „passen Sie mal auf in ihrem Alter“ [gemeinsames Lachen], denn sie ist ja 104. Und die hat halt so einen trockenen ostpreußischen Humor und fängt an, andere zu aktivieren. Irre.“

Petra Klapps versucht die Wünsche der BewohnerInnen zu erfüllen. Dabei muss sie sich gelegentlich gegen die Heimleitung und MitarbeiterInnen durchsetzen, die vor allem zu Beginn ablehnend und skeptisch waren. Mittlerweile herrscht die Meinung vor, „wenn der Clown das sagt, dann wollen wir das mal probieren“. Die Veränderungen beziehen sich nicht nur auf einzelne PatientInnen, sondern ebenso auf die MitarbeiterInnen und die Gesamtsituation in den Abteilungen. Bei den MitarbeiterInnen hat sich „eine Menge verändert“, weil sie durch die Anwesenheit der Clownin neue Anregungen und Ideen für den Umgang mit den alten Menschen erhalten. In der geronto-psychiatrischen Abteilung mit Demenz-Kranken gibt es mittlerweile Kleiderständer „mit bunten Klamotten aus dem Theaterfundus“ und Schminktische. So können sich die alten Menschen so oft sie möchten umziehen und schminken, was sie sehr gerne machen. Ebenso gibt es einen Tisch mit Handtaschen und Portmonnaies, einen Hutständer, und bunte Schals hängen auf den Fluren. Oft wird ja geklagt: „Ich habe meine Handtasche verloren. Ich bin beklaut worden.“ Die MitarbeiterInnen können dann gelassen auf die Handtaschen verweisen und damit das Problem lösen. Der Kontakt zwischen Clownin und PatientInnen kann sich ebenfalls positiv verändern, wie dieses Beispiel beschreibt.

⁶⁴ „Rai-Reiten ist Reiten und Umgang mit dem Pferd in der Kenntnis der Psyche und Verhaltensweise dieser Tiere, ohne Schmerzeinwirkung, ohne Peitsche, ohne Sporen, ohne Kandare und Trense, nur mit einem leichten Schnurhalfter“ (Rai-Raiten 2006).

„Es gab einen alten Herrn, der mich immer unheimlich gern begrüßte. Der kam immer und dann hatte er seinen Hut nicht, und dann ging er wieder und war ganz unglücklich. Jetzt gibt es den Hutständer und das ist jedes Mal so, wenn ich komme, „Hach – oh – Moment“, geht zum Hutständer, nimmt sich einen Hut, setzt den auf, kommt wieder zurück und sagt „Guten Tag“. [gemeinsames Lachen] Dann geht er wieder zum Hutständer und tut ihn wieder drauf.“

Zentral in ihrem Interview sind ihre Erfahrungen und ihre Auseinandersetzung mit dem Tod. Petra Klapps arbeitete über zehn Jahre als Ärztin mit Aidskranken bei der sie sehr viel Kontakt mit Sterbenden hatte. Ihre Entscheidung, mit dieser Arbeit aufzuhören, begründet sie folgendermaßen:

„Es war einfach genug Sterben und Tod. Wir haben in der Zeit über 400 Leute sterbebegleitet, und das hat einfach gereicht. Da war dann Zeit, wieder den Blick ins Leben zu richten.“

Viel hat sie in dieser Zeit im Umgang mit den Sterbenden gelernt, vor allem: „Es ist nicht pietätlos, mit Sterbenden zu lachen.“ Das Thema Tod und Sterben begleitet sie auch in ihrer neuen Tätigkeit. So erzählt sie, dass in den mehrtägigen Seminaren mit Managern einzelne „immer philosophischer werden und auch spirituelle Fragen haben“. Jemand erzählt beispielsweise, dass er regelmäßig meditiert, wobei er selber hinzufügt, dass er sich außerhalb des Seminars im Kollegenkreis niemals getraut hätte, dies zu erzählen. Nach ihrer Einschätzung bewirkt der Clown diese Offenheit. Den Clowns wird zugetraut, dass sie „zwischen den Welten wandern können“. Viele der Menschen im Altenheim setzen sich mit ihrem Tod auseinander, und manche suchen den Kontakt zur Clownin.

„Manche Menschen wünschen sich, dass der Clown sie auch auf der letzten Wegstrecke begleitet, und das mache ich dann auch. Und viele sprechen mich an, weil sie denken, dass Clowns eh über das Leben danach Bescheid wissen. Also manche haben diese Vorstellung. Oder sie können wenigstens mit dem Clown drüber reden. Der könnte es sich zumindestens vorstellen. Und dann reden wir halt darüber. Das ist noch mal eine ganz andere Ebene. Auch manchmal eine ganz kindliche Ebene. Oder auch dass sie sich trauen, mir zu erzählen, dass sie schon ehemalige Angehörige oder Freunde gesehen haben und dann auch fragen „Kann es sein, dass ich da abgeholt werde?“ und solche Sachen, die werden dann eher mit mir besprochen als mit den Pflegenden.“

So begleitet sie auf Wunsch auch Menschen bei ihrem Übergang vom Leben in den Tod. Eine ältere Frau, die sie schon lange kannte, bat sie, bei ihrem Sterben dabei zu sein, und sprach vorher schon mit der Clownin über ihre Vorstellung nach dem Tod.

„P.K. Und mit ihr war das so: „Darf ich dir mal erzählen, was ich mir denke, was kommt?“ „Ja sicher“, hab ich gesagt. Und dann hat sie wirklich ganz tolle Bilder gehabt. Sie hat geträumt, dass ihre Traumlandschaft auf sie wartet. Und das ist ne Traumlandschaft gewesen, sie kommt aus dem Bergischen Land, und das war eben Bergisches Land. Bisschen hügelig, mit Wäldern, alles ganz schön grün, und irgendwie hat sie ganz tolle Düfte gerochen. Und dann hat sie gefragt: „Meinst du, das ist so?“ „Ja, glaub ich schon“, hab ich gesagt. Und dann haben wir das so ausgesponnen, dann hab ich gefragt: „Was glauben Sie denn, wer da sein wird?“ Und dann hat sie eben liebe Leute, die ich alle nicht kannte, mit Vornamen genannt: Der wird da sein, die wird da sein. Und die hat auch schon kurz um die Ecke geguckt. Also die ist schon da. „Glaubst Du auch, oder?“ „Ja, glaub ich.“ Und dann haben wir das immer so weitergesponnen. Blöderweise war das so, dass die Leitende Pflegekraft dieser Abteilung ihr morgens

immer den Fernseher angemacht hat, immer wenn ich da war, lief dieser blöde Fernseher, auch als sie nur noch vor sich hin dämmerte. Und da hab ich auch richtig Zoff gemacht. Das geht nicht, das Letzte, wie jemand noch etwas mitkriegt, ist über das Gehör. Und wenn ich mir dann vorstelle, da läuft so was Blödes wie die Werbung „Geiz ist geil“. Stell dir mal vor, du gehst von dieser Welt mit diesem Spruch. Sie konnte sich da nicht mehr so sehr viel äußern, doch dann stellten die Pflegenden, Gott sei Dank, doch noch den Fernseher aus. Und dann war das so, dass sie nur noch reagiert hat, wenn ich kam. Kurz gucken, „Ach, du bist“. Und dann haben wir einfach ein Stündchen Händchen gehalten. Und dann hab ich ihr einfach, wenn ich dachte, jetzt wird sie irgendwie unruhig, diese Landschaft beschrieben. Und dann die Leute, die ich so erinnerte, die sie beschrieben hat, die dann sicherlich da sind, und einfach auch den Weg so dahin. Und dann ist sie wirklich, als ich da war, ganz, ganz friedlich eingeschlafen. Hat noch mal ganz fest meine Hand gedrückt und dann „Hach“ und sie war weg. Das sind für mich riesen Geschenke. Dabeisein zu dürfen auch. Und ich hatte immer das Gefühl, das geht mir öfter so, dass, ja komisch, der Clown beruhigend wirkt. A.S. Beruhigend?

P.K. Ja. Da ist so eine andere Figur, die ist einfach da. Und durch das bunte, ja, weiß ich nicht, vielleicht wird's dadurch auch in der anderen Welt bunt, oder der Übergang wird bunt erleichtert. So einen Eindruck habe ich da.“

So macht Petra Klapps mit sehr unterschiedlichen Personengruppen die Erfahrung, als Clownin über das Thema Tod und insgesamt über philosophische Fragen ins Gespräch zu kommen. Sie hat sich schon als Kind mit den verschiedenen Religionen auseinandergesetzt und wurde spirituell erzogen.

„Also, für mich gibt es eine höhere Macht, und ich finde es auch wichtig, mich verbunden zu fühlen, das auch zu leben. Aber für mich gibt es keine Identifikation mit irgendeiner Religion. [...] Für mich passt die Ungebundenheit von jeder Religion auch zu der Ungebundenheit des Clowns - also das Freisein.“

Ihre Spiritualität spielt immer ins Clownspiel und auch in ihre Trainings rein, aber „ich häng das nicht raus“. Sie spricht nicht „ständig darüber“, sondern greift es auf, wenn das Thema in der Gruppe angesprochen wird.

3.2. Clownsverständnis und Ziele in der Clownsarbeit

Für die Berufsgruppe der Clowninnen gibt es weder ein festgelegtes Berufsethos noch Leitlinien, wie Berufsverbände sie häufig herausgeben, die Orientierung in der Arbeit bieten. Die Frauen sind sehr zurückhaltend, allgemein verbindliche Regeln für ihre Berufsgruppe zu benennen, woran ihre Individualität deutlich wird. Ihre Antworten zum Berufsethos, die sich vor allem an ihrer eigenen Arbeit orientieren, beziehen sich zum einen auf das Verhältnis zwischen Clownin und ZuschauerInnen, zum anderen auf das Spiel der Clownin.

In Bezug auf die ZuschauerInnen ist es für alle interviewten Frauen von grundlegender Wichtigkeit, keine Witze auf Kosten Anderer zu machen. Vielmehr gilt es, die Menschen zu respektieren, ihre Würde zu wahren, ihre Grenzen zu spüren und zu akzeptieren. Für Petra Klapps gehört dazu, das Einverständnis der Menschen zu erspüren, dass sie als Clownin willkommen ist.⁶⁵ Gisela Matthiae äußert, dass sie den Fokus auf Menschen „auf der Kippe“ legt, also nicht versucht, die deutlich abweisenden

⁶⁵ Diesen Grundsatz vertreten die Clowns im Krankenhaus ebenfalls (Meincke 2000: 31).

ZuschauerInnen hervorzulocken, sondern lieber die Vorsichtigen ermutigt, sich mehr auf den Clown einzulassen. Gudula Steiner-Junker ist es wichtig, dass sie nicht stellvertretend für die Zuschauenden spielt, sondern die Menschen selber aktiv werden. Sie verwendet dafür die Metapher des „Tür Öffnens“: „Und die Tür geht nur auf, wenn du sie selber öffnest. Macht doch alle eure Türen auf. Ihr habt sie doch“.

In Bezug auf die Spielweise wird in den Interviews deutlich, dass viele Frauen den Gefühlen des Clowns eine sehr große Bedeutung beimessen. Durch die Emotionalität macht der Clown seine Geschichte, sein Spiel lebendig und erleichtert das Miterleben. Die Frauen betonen, dass die Gefühle echt sein müssen, das heißt sie müssen sie als Clownin spüren und sich dadurch auch den Leuten gegenüber „echt“ verhalten. Diese Spielweise schließt ein sich „extra blöd anstellen“, um damit einen Lacher zu provozieren, aus. Die Geschichte und die Emotionen müssen aufeinander abgestimmt und wahr sein. Dadurch können die Zuschauenden mit Camilla Pessis Worten „really feel emotion“. Jenny Karpawitz betont, dass der Clown aus der Lebensfreude heraus spielen muss und dadurch die Lebensfreude in anderen Menschen wecken kann.

Die Frauen möchten die Freiheit des Clowns wahren und möglichst frei entscheiden können, in welchen Zusammenhängen sie als Clownin auftreten. Gisela Matthiae hat beispielsweise für sich entschieden, nicht in fundamentalistischen Kirchen zu spielen, sofern sie in ihrem Spiel weder Strukturen in Frage stellen noch kritisieren darf. Sie möchte damit einer Verzweckung des Clowns, in diesem Fall als bloße Attraktion für die Gottesdienste, entgehen.

In der grundsätzlichen Einstellung zum Berufsethos gibt es zwischen den Frauen keine Widersprüche. Sie tendieren mit unterschiedlicher Intensität in die gleiche Richtung: Respekt und Wertschätzung gegenüber den ZuschauerInnen und einen hohen Anspruch an die eigene Arbeit als Clownin, die sich besonders auf die Echtheit der gespielten Gefühle bezieht.

Veränderungen als Ziel

Ein zentraler Aspekt für das Clownsverständnis ist in der Überzeugung zu finden, dass der Clown „alles“ hat. Er hat die Fähigkeit, alles zu integrieren, Begrenzungen aufzuheben, Gefühle in Fluss zu bringen und Veränderungen bei den Zuschauenden und SeminarteilnehmerInnen anzustoßen. Diesen Aspekt der Vielseitigkeit, der Entwicklungs- und damit auch der Veränderungsmöglichkeiten des Clowns und der ZuschauerInnen sprechen auf unterschiedliche Weise alle Frauen an. Sie reden von Veränderungen, die sie bei sich selber beobachten, und solchen, die sie bei ihrer Zielgruppe erreichen möchten. Manche Veränderungswünsche sind auf die Dauer einer Vorstellung begrenzt, andere beziehen sich auf langfristig erwünschte Verhaltensänderungen, die entweder von außen zu sehen sind oder sich innerlich vollziehen. Einzelne Frauen möchten Veränderungen nicht nur beim einzelnen Menschen anstoßen, sondern wünschen sich grundlegende Veränderungen in den Strukturen von Institutionen.

Einig sind sich die Frauen darin, dass es ein lebenslanger Prozess ist, Clownin zu werden. Die Frauen betonen in den Interviews immer wieder ihren eigenen Entwicklungsprozess. Dieser Prozess ist für die Mehrzahl der Frauen durch die Arbeit an und mit sich selber gekennzeichnet. Die Frauen verwenden dafür Formulierungen wie, „die eigenen Schattenseiten kennen zu lernen“ (Gabriele Preuss), „von sich selber wegzukommen“ (Gisela Matthiae), „sich anzunehmen wie man ist“ (Yve Stöcklin).

Jenny Karpawitz beschreibt einen solchen Prozess folgendermaßen:

„Ich behaupte ja immer, dass der Clown, wenn er wirklich in die tiefe Kraft des Clowns kommen will, sehr, sehr, sehr an sich arbeiten muss. An seiner eigenen Biographie, an dem was ihn hindert, an den eigenen Ängsten. Sozusagen diese psychische Seite des Clowns freilegen, freischaufeln. An dem was hindert mich, was habe ich als Kind an Verboten erlebt. Ich darf nicht frech sein. Ich darf nicht unverschämt sein. Ich darf nicht laut sein. Ich darf nicht lachen. Frei zu legen, was dahinter steckt an Kraft. An dieser reinen Lebendigkeit, dieser reinen Freude arbeiten. Es mag die ein oder anderen Menschen geben, die das bewahren konnten. Jeder Mensch, jedes Baby hat es ja in der Regel, aber dann ist es zugeschüttet, und dann heißt es: Persönlichkeitsarbeit. Das ist sicher ein Aspekt, der wichtigste, ja. Und Persönlichkeitsarbeit auch in Bezug auf alles was an Freude hindert im Sinne von positiver Kraft, von Lichtkraft. Wie ich sagte, der Clown als Lichtbringer, heißt natürlich auch, du musst mit der Kraft in Verbindung sein, fast ne spirituelle Arbeit.“

Den Aspekt der „Tiefe“ betonen mehrere Frauen. Er steht in engem Zusammenhang mit der spirituellen Dimension in der Clownarbeit, auf die ich in Kapitel 3.3. eingehe.

Camilla Pessi unterstreicht in dem Prozess, Clownin zu werden, mehr den Aspekt des Alters, der dem Clown Lebenserfahrung vermittelt und ihn reifen lässt. „The best clown, all the people say, are old men, old people, because they have their life lived“, äußert sie. Sie bezieht sich dabei weniger auf eine Persönlichkeitsarbeit im Sinne von Jenny Karpawitz, sondern hält eine sensible Wahrnehmung der Umwelt für notwendig. Für ihre Weiterentwicklung als Clownin ist zudem die Perfektionierung der Akrobatik von Bedeutung. Die Verbesserung einer Technik, die dem Clownsspiel dient, fand ansonsten nur bei wenigen Frauen beiläufig Erwähnung.

Gardi Hutter spielt in ihren Stücken Grundkonflikte des Menschen. Sie berichtet, dass viele Menschen sie nach der Vorstellung umarmen und sagen, „sie hätten dann und dann fast geheult und gelacht gleichzeitig.“ Solche Reaktionen sind für sie ein Beleg dafür, dass Beziehung zwischen ihr als Clownin und den ZuschauerInnen entsteht. Die Zuschauenden erhalten einen Blick von außen auf Konflikte, die sie selber kennen. Durch diesen Perspektivwechsel und das Kennen lernen der clownesken Möglichkeiten können sie auch ihre eigene Situation anders in den Blick nehmen. Camilla Pessi betont eine zeitlich begrenzte Veränderung für die ZuschauerInnen im Zirkus. Sie möchte die BesucherInnen für die Dauer der Vorstellung aus ihrem Alltag holen und sie in eine andere Welt führen, wo sie träumen und lachen können. Konkreter auf die Bedürfnisse einzelner Menschen eingehend, äußert Petra Klapps, dass sie die Wünsche der BewohnerInnen im Altenheim erfüllen möchte, die selber Veränderungen zum Beispiel

in ihrer Umgebung oder in Aktivitäten wünschen. Gudula Steiner-Junker möchte die Wahrnehmung der Menschen erweitern. Sie löst sich von der bei uns verbreiteten Weltanschauung des Dualismus⁶⁶. In ihrem Spiel möchte sie den Menschen begreiflich machen, dass „alles eins ist“. So können die Menschen den Blick auf ihre Umgebung und schließlich sich selbst ändern.

Somit besteht ein Ziel vieler Frauen in der positiven Einflussnahme auf die Entwicklung der Menschen, die Auswirkungen auf Veränderungen des Verhaltens, Denkens und Fühlens haben. Im Krankenhaus und im Altenheim erhalten die Frauen häufig ein positives Feedback von den MitarbeiterInnen, die darin auch beschreiben, wie sich die gesamte Atmosphäre verändert und wie der Clownsbesuch bei einzelnen Menschen deutlich und positiv nachwirkt. Gudula Steiner-Junker beschreibt es für die Arbeit im Krankenhaus:

„Also in der Klinik merke ich die Wirkung an dem unglaublich guten Feedback, was wir bekommen. [...] Und wir kriegen erzählt, „Wow also diese kleine Geschichte, also die hat länger gewirkt“. Und in der Station sind wir nicht nur für die Kinder da, sondern da hat sich insgesamt was verändert, in der Atmosphäre.“

Jenny Karpawitz liest die Wirkung ihrer Clownsarbeit bei den Kindern im Sprachheilkindergarten an ihrem veränderten Verhalten ab.

„Aber der Erfolg und dass die Wirkung ganz schnell passiert und dass Kinder, die ganz verschlossen sind sich ganz schnell öffnen können, passiert, weil ich auf der Ebene des Kindes bin. Und dann wird es spannend. Denn dadurch können wir Sachen bewirken, die Sprachtherapeuten nicht so schnell hinkriegen. Die sind manchmal baff, wenn wir erzählen, [...] was die Kinder bei uns tun. Dass sie keine Angst haben, dass sie lachen, [...] dass sie sich stark fühlen, also wirklich super Erfolge teilweise.“

Die Reaktionen des Publikums nehmen die Frauen neben dem Lachen an Veränderungen in Augen und Gesichtern wahr. Kristin Kunze beschreibt es folgendermaßen:

„Und dann seh ich eben wie sie dann da sitzen und zu Anfang sofort, gehen drei, vier Lichter in den Gesichtern an, wenn ich komme, und dann gehen mehr Lichter an und dann plötzlich sehe ich Kinderaugen vor mir. Was weiß ich, nach zehn Minuten sind dann aus diesen erwachsenen sorgenvollen Ausstrahlungen Kinderaugen geworden.“

Die Offenlegung negativer Aspekte bestimmter Situationen ist Gisela Matthiae ein wichtiges Anliegen und nach ihrer Ansicht eine wichtige Aufgabe des Clowns. Einzelne Frauen möchten mit ihrer Arbeit Strukturen in Institutionen aufbrechen und Veränderungen anregen. Die Mehrzahl der Frauen beschreibt, dass sich durch ihre Anwesenheit und ihre Arbeit in den Einrichtungen und Organisationen vieles verändert. Petra Klapps berichtet von Veränderungen bei Unternehmen, mit denen sie gearbeitet hat. Sie ändern zum Beispiel die Aufteilung ihrer Büroräume und gestalten sie anders.

Manche Frauen verfolgen das Ziel, dass die ZuschauerInnen und TeilnehmerInnen der Clownskurse „wieder zu sich finden“ sollen, was eben bedeutet, dass sie lernen, die

⁶⁶ Dualismus bezeichnet die „Polarität zweier Faktoren“. Der Dualismus ist eine philosophisch-religiöse Lehre, „nach der es nur zwei voneinander unabhängige ursprüngliche Prinzipien im Weltgeschehen gibt (z.B. Gott – Welt; Leib – Seele; Geist – Stoff)“ (Drosdowski 1990: 201).

ausgegrenzten Aspekte ihrer Persönlichkeit zu integrieren. Hieran und in der Wortwahl vieler Frauen ist eine ähnliche Zielsetzung, wie sie für Psychotherapien gilt, abzulesen. Was sie für sich selber Positives im Clown entdeckt haben, möchten sie auf verschiedenen Wegen anderen Menschen vermitteln. In den Seminaren und Ausbildungen verhelfen sie den TeilnehmerInnen dazu, ihren eigenen Clown zu entdecken. Um diese Erfahrungen zu ermöglichen, ist ein „in die Tiefe“ führen nötig, wo die Menschen sich mit sich selber auseinandersetzen können. Gudula Steiner-Junker hat auf ihrem Weg gelernt, „meine eigenen Muster, meine eigenen Barrieren, Wahrnehmungstrübungen“ zu erkennen. Auf dieser Basis hat sie eine Klarheit gewonnen und verbindet ihr „Spiel mit Leichtigkeit mit Lebensfreude“.

Durch die Erweiterung der Wirkungsbereiche haben die Clowninnen nicht nur mehr Einfluss in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen gewonnen, sondern auch vielfach ein verändertes Verhältnis zu den Zuschauenden. Während die Clownin im Zirkus einem Zelt voll mit ZuschauerInnen gegenüber steht, hat sie in den sozialen Institutionen, wie im Krankenhaus oder im Altenheim, häufig Einzelkontakte oder Begegnungen mit zwei bis drei Personen in einem Zimmer. Auch die Arbeit mit Gruppen in der Aus- und Fortbildung oder die Aufführung von Stücken in einem kleineren Zuschauerrahmen bietet die Möglichkeit, individueller auf die Bedürfnisse der Menschen einzugehen. Diese neu gewonnene Kontaktmöglichkeit betonen die Frauen in vielen Beispielen aus ihrer Arbeit. Um einen tiefen Kontakt zu anderen Menschen herzustellen, sind für viele die im Berufsethos genannten Aspekte notwendig: Ehrlichkeit, Respekt, Lebensfreude und das Spielen aus der Emotionalität heraus. Der Kontakt ist kein Selbstzweck, sondern das Mittel, um ihre Ziele zu erreichen. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf dem inneren Berühren der Menschen, weniger darauf, Normen zu durchbrechen.

Die Wichtigkeit des Kontaktes bezieht sich jedoch nicht nur auf die anderen Menschen, sondern auch auf den Kontakt zu sich selber, um beispielsweise spüren zu können, welche Emotionen vorhanden sind und diese dann clownesk auszuleben. Ebenso geht es um den Kontakt zum Mitspieler, zu Requisiten und Objekten. Die Faszination über die Kontaktmöglichkeiten, die der Clown eröffnet, war am deutlichsten bei Gabriele Preuss zu ersehen. In ihrem Clownsspiel hebt sie Barrieren auf, die den Kontakt verhindern. Für sie ist es ein Ausdruck von Freiheit, mit „allen“ Menschen in Kontakt zu kommen.

„Es stand ein Mann, ein junger Mann, mit einem Kampfhund, vor einem Imbiss, der noch offen hatte morgens um vier. Der aß Pizza, und mein Impuls war, „Oh ja Pizza“. Und dann drängt es mich da hin. Und ich bin so zwei Meter vor ihm, und dann sagt er, guckt mich an, wirklich sehr aggressiv, der Hund knurrt, ich geh nen Schritt zurück und er sagt zu mir „Halts Maul“. Und dann ist es faszinierend, was dann passiert. Er signalisiert mir ganz deutlich, hier ist die Grenze, und ich zeig ihm mit der Hand wie als wenn ich die Lippen verschließe, den Schlüssel hab und den dann wegwerfe. War klar, dass ich mit ihm kein Wort reden werde. Dann hab ich auf seine Pizza gezeigt und auf meinen Bauch und dann hat mir dieser völlig verschlossene Mann die Pizza hingehalten und hat mich abbeißen lassen. Da krieg ich jetzt noch Gänsehaut, so was berührt mich

zutiefst. Wenn so was möglich ist. Und im Alltag würd ich an so jemandem vorbei laufen, ich hab Angst vor Hunden, panische Angst. Ich hab nicht diese Sicherheit, dieses unglaubliche Aufgehobensein. [Aber] wenn ich dem folge, was meine Clownsenergie macht, dann passiert mir nichts. Und das finde ich phantastisch.“

Universalität und Kulturgebundenheit

Den Clown verstehen die Frauen teilweise als universelles und teilweise als kulturgebundenen Phänomen. Einige begründen ihre Antworten vor allem mit ihren eigenen Erfahrungen als Clownin, der persönlichen Arbeitsweise und ihren Erfahrungen mit ausländischem Publikum. Andere Frauen argumentieren stärker mit einer generellen Sicht auf die Figur des Clowns.

Für Gisela Matthiae ist der Clown „ein ganz universelles Phänomen“. Ihrer Ansicht nach liegt der Clown „der ganzen Kulturgeschichte zu Grunde“, hat sich ins Theater verlagert und taucht zum Beispiel in „traditionellen Theaterstücken wie bei Shakespeare als Hofnarr“⁶⁷ auf. Sie hat den Eindruck, dass der Clown eine Kategorie ist, „die zum Menschsein dazu gehört wie Leben und Sterben“.

„Wenn die Clownsfiguren tatsächlich diejenigen sind, die die herrschenden Verhältnisse durcheinander schütteln und das Ausgeschlossene, Andere wieder herein nehmen, dann ist das ja auch, na ich sags jetzt mal ein bisschen schwülstig, ein Heilungsvorgang, ein Akt der Befreiung und wenn das so universal ist, das ist doch eigentlich toll.“

Jenny Karpawitz und Yve Stöcklin betonen den archetypischen Aspekt des Clowns. Jenny Karpawitz äußert, dass der Clown als eine universelle Figur zu verstehen ist, die „kulturell immer ein bisschen anders ausgeprägt“ ist. Je näher der Mensch in seinem Clownsspiel dem „archetypischen Bild, dem Urbild des Clowns oder Trickster“ kommt, desto verständlicher ist er ihrer Ansicht nach. Yve Stöcklin hebt hervor, dass die Körpersprache und das Lachen, die überall verstanden werden, etwas Archetypisches sind. Gudula Steiner-Junker vermutet, dass es ein „kulturunabhängiges Energiemuster“ gibt, auf Grund dessen alle Menschen den Clown verstehen. In ihrer Arbeit im Krankenhaus begegnet sie Menschen aus anderen Ländern, die nach ihrer Einschätzung die Clownsfigur oft nicht kennen.

„Aber das macht nix, denn den Inhalt, den der Clown transportiert, den verstehen sie sofort. Sie kapieren zwar nicht, warum wir da jetzt eine rote Nase anhaben, aber sie kapieren energetisch, dass sich was verändert. Und dann fangen sie auch an zu lachen und zu strahlen. Also ich glaube, dass es da vielleicht ein Energiemuster gibt, was kulturell unabhängig ist.“

Das Verstehen der Sprache ist an Regionen oder bestimmte Länder gebunden. Generell gilt, je weniger Gebrauch der Clown von der „offiziellen“ Sprache macht und stattdessen mit Grommolo arbeitet, desto mehr findet die Verständigung zwischen Clown und Zuschauenden sprachunabhängig statt. Die Frauen berichten von

⁶⁷ In den Dramen von Shakespeare taucht die Figur des Narren immer wieder auf: Als „Totengräber in „Hamlet“ (1601), als Pfortner in „Macbeth“ (1605) oder als Edgar in „King Lear“ (1606)“ (Fried/Keller 1996: 32).

verschiedenen erfolgreichen Aufführungen im Ausland oder vor ausländischem Publikum in Deutschland, zum Beispiel PatientInnen im Krankenhaus. Gardi Hutter verfügt über die umfassendste Erfahrung als Clownin im Ausland. Sie hat ihre Stücke in vielen Ländern mit großem Erfolg aufgeführt. Sie arbeitet mit Grommolo und verwendet in ihren Stücken nur wenige Wörter, die sie dann in der entsprechenden Landessprache spricht. Darüber hinaus verändert sie an ihren Stücken nichts. Im Gegensatz dazu erlebte Jenny Karpawitz ein Missverständnis auf der sprachlichen Ebene bei einem Auftritt in Italien, obwohl sie ebenfalls mit Grommolo gespielt hat. Ein von ihr häufig geäußertes Laut „eieiei oder oioioi“, den sie als Ausruf des Erstaunens benutzt, hat in Italien eine andere Bedeutung. Dort wird er in der Alltagssprache als Ausdruck für Schmerz verwendet, was im Widerspruch zur inhaltlichen Aussage der Szenen stand. „Und wir haben uns immer gewundert, dass die da so erstaunt gucken“.

Von einer weiteren Einschränkung des universellen Verständnisses des Clowns erzählt Gudula Steiner-Junker. Während eines Clownsbesuches im Altenheim kam eine alte Frau auf sie zu und sagte: „Kindchen, Sie sehen doch ganz gut aus, warum haben sie sich denn so geschminkt?“ Alte Menschen in unserer Gesellschaft teilen also nicht selbstverständlich unsere Vorstellung des Clowns. Diese ältere Frau äußerte Mitleid gegenüber der Clownin, die auf sie befremdlich wirkte.

Die entwickelte Clownsfigur, der Einsatz der Sprache und besonders der Inhalt des Stückes sind für das Verständnis des Clowns in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen maßgeblich. Kristin Kunze thematisiert beispielsweise die Situation von Frauen unserer Gesellschaft über mehrere Generationen hinweg in einem Clownsstück. Für Menschen in völlig anderen Lebenszusammenhängen sind die Konflikte ihrer Stücke häufig nicht nachvollziehbar und werden dementsprechend nicht als humorvoll empfunden. Kristin Kunze ist häufig als Ärztin in der Entwicklungshilfe in Ländern Afrikas, Asiens und Südamerikas tätig. Dort hat sie die Erfahrung gemacht,

„dass in anderen Ländern anders gelacht wird, über andere gelacht wird, dass es andere Musik gibt, dass es andere Formen des Tanzen gibt und dass ich bestimmte Scherze gar nicht verstehen kann, wenn ich in Japan bin. [...] Es ist eine Zeiterscheinung, eine Kulturerscheinung, eine räumliche Erscheinung.“

Ebenfalls hat sie erlebt, „dass wir über Gemeinsames lachen können, dass wir uns verbinden können über die Musik und über den Tanz und über körperliche Komik“. Während ihres Einsatzes in Sierra Leone nach dem Bürgerkrieg hat sie in provisorischen Unterkünften viele Menschen behandelt. Je mehr Angst die PatientInnen hatten und je „furchtbarer die Krankheit, Verbrennungen, Brüche waren, desto mehr haben [die afrikanischen DolmetscherInnen] gelacht. Das wäre bei uns unmöglich“. Die AfrikanerInnen haben ihr erklärt, dass sie sich so verhalten, um die Situation zu erleichtern. Nach Kristin Kunzes Einschätzung würden wir diese Art „hier als unflätig und unsensibel ansehen“.

Die Frage nach der Universalität des Clowns ist auch eine Frage nach seinen Grenzen, die einen wichtigen Aspekt im Selbstverständnis der Clowninnen darstellen.

Die Grenzen des Clowns

Ob der Clown Grenzen hat und wo sie gegebenenfalls liegen, erwies sich als eine spannende Frage in den Interviews. Die Äußerungen der Frauen beziehen sich bei den Beschreibungen von Grenzen auf die Clownsfigur, die Zielgruppen in ihrer Arbeit, die persönlichen Grenzen als Person, die den Clown darstellt, die Themen, die sie in ihrem Spiel ansprechen und die Orte, an denen sie in Erscheinung treten.

In dem Clownsverständnis mancher Frauen wird der Möglichkeit der Überwindung von Grenzen sehr große Bedeutung beigemessen. Jenny Karpawitz versteht den Clown als Archetyp, der keine Grenze hat, da er in der Psyche aller Menschen vorhanden ist. Ihre grundlegende Motivation für die Clownsarbeit besteht darin, zu zeigen „es geht auch anders“. So sind die Grenzüberschreitung und das Aufzeigen von Alternativen Bestandteil ihrer Ziele. Für Yve Stöcklin muss der Clown möglichst viele Gesichter haben und Seiten abdecken. „Das ist ja ein Wesen, also nicht nur die Personen, sondern auch Tier, Mensch, Material und so.“ Der Clown ist also in der Lage, die Grenzen zwischen Materie, Tier und Mensch aufzuheben und in verschiedenen Formen in Erscheinung zu treten. Gabriele Preuss bezeichnet den Clown als die „pure Freiheit“, der keine Grenzen kennt, sondern Wandlung ist. Gudula Steiner-Junker betont, dass der Clown fähig ist, alles zu integrieren. Die Frauen berichten, dass manche Menschen im Clown einen Mittler zwischen Leben und Tod sehen.

Yve Stöcklin unterstützt ihre SchülerInnen, den Clown zu finden, mit Blick auf die Frage: „Wo kippt meine Clownsfigur? [...] Es gibt immer einen Ort, wo der Clown kippt. Das zeigt sich im Spiel“. Die Überwindung von einer inneren Grenze ist für sie das zentrale Mittel, die eigene Clownsfigur zu entdecken und zu entwickeln. Der Clown bleibt nicht in einer Haltung verhaftet, sondern sein Spiel entsteht gerade durch den Wechsel von zwei Extremen. Bei Yve Stöcklin ist es die Wandlung in ihrer Figur zwischen Jung und Alt. Auch Gardi Hutter spricht vom „Kippen“ bei der Clownsfigur. Für sie ist die Veränderung vom Tragischen ins Komische ein wesentliches und faszinierendes Element der Figur.

Die Frauen äußern teilweise sehr deutlich, an welchen Ort der Clown für sie gehört. Wie im Portrait von Gisela Matthiae bereits ausgeführt, geht auch Gardi Hutter davon aus, dass Clowns „immer ein bisschen am Rande“ sind. Für Gisela Matthiae beinhaltet diese Position eine „privilegierte Erkenntnisposition“, da der Clown die Randbereiche kennt und die Mitte übersehen kann. In Bezug auf die Zielgruppe sind es mehrere Frauen, die sich bewusst für die Arbeit mit Menschen entscheiden, die häufig aus der Gesellschaft ausgegrenzt sind, wie Menschen in Altenheimen. Kristina Kaiser äußert, dass ihre Clownsfigur ins Krankenhaus gehört. Gabriele Preuss sieht den Clown zugehörig zu den „verletzten, kaputten Menschen“, die ihre Zielgruppe sind. Für Kristin Kunze gehört der Clown gerade zu den Menschen, die sich mit schweren Themen wie dem Tod auseinandersetzen.

Der Clown möchte einen inneren Ort bei den Zuschauern treffen, Lebensfreude, Verzauberung oder ein Lächeln hervorlocken. Er wagt sich über die Grenze des

üblichen Umgangs miteinander hinaus und versucht andere Ebenen anzusprechen. Für Gudula Steiner-Junker hat der Clown die Erlaubnis, Grenzen zu überschreiten. „Es ist gut, dass ich mit dieser Maske die Grenzen überschreite und auch überschreiten darf“. Als Privatperson kann sie ihre Gefühle nicht wie als Clownin äußern, da dies nicht unseren Normen entspricht.

Grenzen in der Clownsarbeit sehen manche Frauen bei bestimmten Themen und Orten. Kristin Kunze ist bei der clownesken Auseinandersetzung mit dem Thema Geld und Mobbing an ihre Grenzen gestoßen.

„Ich kenne die Situation des Mobbings, da fiel mir bislang noch nichts ein. Es gibt die Grenze Geld. Ich habe ein Stück gemacht zum Thema Geld, das geht nicht oder bei mir geht es nicht. Das ist eine totale Blockade das Geld. Geld und Humor geht nicht.“

Gudula Steiner-Junker hat in der Konstellation mit der Heimleitung im Altenheim eine Grenze erlebt. Weder ihre Fähigkeiten als Clownin noch das Altenheim an sich stellten die Grenze dar, sondern die unterschiedlichen Interessen der beteiligten Personen. Gabriele Preuss testete eine Zeit lang bewusst die Grenzen des Clowns und ihres Clownsspiels aus, indem sie nachts als Clownin durch die Straßen zog und in Discos, Bordellen und auf der Straße Kontakt mit den Menschen aufnahm, wobei sie auch an Grenzen stieß.

„Ich mach das nicht mehr, weil es mir mittlerweile zu gefährlich geworden ist. Hab dann auch gemerkt, wo die Grenzen sind. Jugendliche vertragen den Clown überhaupt nicht und junge Erwachsene, junge Ausländergruppen, die versuchen dich fertig zu machen. Und am Anfang hab ich versucht mich so reinfallen zu lassen, klar der Clown ist dumm, und wenn die ihr Spiel mit mir treiben, spielt der Clown gerne mit, aber es gab dann doch ne Grenze für mich darin. Das war mir dann doch zu gefährlich.“

Persönliche Grenzen beziehen sich auch auf die Arbeitsbereiche. So äußert beispielsweise Gudula Steiner-Junker, dass sie momentan „nicht selber in einem Hospiz als Clown arbeiten [würde], das wär mir noch zu heikel“. In anderen Aussagen sprechen die Frauen den eigenen Entwicklungsprozess an. So berichten manche davon, dass sie heute bestimmte Herausforderungen leichter bewältigen können als früher. Ihre persönlichen Fähigkeiten und dadurch die Grenzen ihrer Clownstätigkeit haben sich erweitert.

Unterschiedlich sind die Möglichkeiten, inwieweit die Frauen in ihrer Clownsarbeit Grenzen dort setzen können, wo sie sie setzen möchten. In mehreren Interviews äußern sich Frauen, dass sie nun nicht mehr alle Anfragen annehmen müssen, da sie finanziell unabhängiger sind. Manche Frauen spezialisieren sich auf bestimmte Arbeitsbereiche, die eng mit ihrem Selbstverständnis als Clownin zusammenhängen. Gudula Steiner-Junker betont, dass sie keine Unterhaltungskünstlerin sein will. Ihre Clownsarbeit im Krankenhaus hat „mit Heilkunst zu tun“. Ihr Interesse gilt der (Clowns-)Kunst, die „mit dem Leben zu tun hat, direkt im Leben drin ist“. Einige Frauen setzen in dieser Weise einen Rahmen für ihre Arbeit, spezialisieren sich, was von außen betrachtet wie eine Grenzziehung wirkt. Diese Grenzen erleben die Frauen allerdings nicht als einschränkend.

Petra Klapps sieht eine persönliche Grenze darin, als Clownin in Krisengebiete zu fahren. Sie stellt dieses Arbeitsgebiet darüber hinaus grundsätzlich in Frage. „Alles, was mit Gewalt zu tun hat, da habe ich als Clown nichts zu suchen, es sei denn, ich könnte halt entschärfen“. Sie hat das Gefühl, dass Menschen in (Nach-)Kriegsgebieten etwas anderes als den Clown benötigen.

„Die brauchen was zu essen und zu trinken und die brauchen Hygiene und Medizin und sie brauchen Menschen, die ihnen wohl gesonnen sind und die ihnen menschlich helfen. Aber ob sie da buntgefiederte Gestalten brauchen, weiß ich nicht.“

Das Arbeitsfeld Zirkus beinhaltet eine Besonderheit: Hier gibt es wenig Grenzen zwischen dem Leben und der Arbeit, vielmehr bedingt die Arbeit im Zirkus die Lebensgewohnheiten in großem Umfang. Die häufigen Ortswechsel, das Leben in einem Wohnwagen sowie das Zusammenleben mit Menschen aus verschiedenen Nationen gehören dazu. Camilla Pessi ist die Einzige der interviewten Clowninnen, die innerhalb ihres Wirkungsrahmens lebt. Alle anderen Frauen pendeln ständig zwischen ihrem Zuhause und den Auftrittsorten.

Rückbezüge auf andere Clownsphänomene

Rückbezüge auf andere Clownsphänomene⁶⁸ bieten manchen Frauen Inspiration, ermöglichen Vergleiche, geben eine Richtung in der Arbeit oder bilden die Basis für das Verständnis ihrer Arbeit. Petra Klapps bezieht sich auf den Heyoka.

„Also, ich fühl mich wirklich mehr mit dem Heyoka verbunden. [...] Der Gegenteil ist für mich wirklich dieses ganz ursprüngliche indianische und das ist für mich auch der Ursprungsclohn, dem gewisse Verrücktheiten zugestanden werden, der einfach anders sein darf und der damit auch diese Aufgabe hat, in bestimmten Situationen durch sein Anders-Sein Dinge auf den Punkt zu bringen, Dinge deutlich zu machen. Die Regeln auch anzuprangern, humorvoll, liebevoll, wertschätzend, aber dennoch anprangern. Halt, Leute guckt mal hier.“

Auf die Nachfrage, ob sie denn auch die anderen Aspekte der Heyoka schätzt, wie beispielsweise das Übertreten sexueller Grenzen oder Diebstahl, verneint sie und sagt:

„Die Ecke kann ich da nicht so teilen, weil ich eh nicht son derber Typ bin oder ich das nicht so mag. Mir ist es sehr wichtig, die Grenzen von anderen zu achten. Auch diese individuellen Grenzen von anderen zu achten, mir geht es mehr um Respekt. [...] Ich bin da aber auch selber son Sensibelchen und hab's immer gerne, wenn andere auch sensibel behandelt werden.“

Jenny Karpawitz bezieht sich auf das Konzept des Archetypen von C.G. Jung. Gardi Hutter sieht in der Figur der Hexe einen Orientierungspunkt für die Clownsarbeit als Frau.

„Also, die einzige komische Frauenfigur war ja die Alte, die komische Alte⁶⁹ und die ist ja sehr hexenähnlich. Im Märchen hat sie von der Dynamik, von der Emotion her, finde ich, was clowneskes. Viele kleine Kinder schreien ja, wenn sie mich als Hanna sehen. Sie kriegen Angst. Auch auf der Fasnacht, diese Figuren sind ja immer auch da um Angst zu machen. Diese Masken, diese wilden Männer und Frauen, der Clown

⁶⁸ Clownsphänomene aus anderen Zeiten und Orten habe ich in Kapitel 1.3. beschrieben.

⁶⁹ Die komische Alte, erläutert Gardi Hutter, ist die einzige komische Frauenrolle, die es im traditionellen Theaterfach gab, während sie die Schauspielschule besucht hat.

kommt von der Richtung ein bisschen her. Das Wilde, das Ungezähmte, das Unzivilisierte, das Animalische und die Hexe ist auch da. [...] Ich kann mir vorstellen, dass wirklich früher, also ganz früher, am Anfang unserer Menschheit, dass das mehr Tänze waren, Tierimitationen, Masken. Und da sind der Narr und die Hexe sich ähnlich. Der Narr, der Weise, der Zauberer, die Hexe, diese Figuren, die einem Angst einjagen, die man verehrt, die man braucht und die man auch liebt.“

Die Figur der „weisen Alten“ oder der „weisen Närrin“ bietet für mehrere Frauen einen Anknüpfungspunkt in ihrer Arbeit. Für Yve Stöcklin besteht ein Ziel ihres Lebens darin, „mit dieser weisen Alten, die mich einfach fasziniert, von der Lehrerin zur Meisterin zu werden“. Meisterin bedeutet für sie im Unterschied zu Lehrerin, dass sie sich „immer mehr zurück“ nimmt.

In den Interviews geht es auch um begriffliche Klärungen und Abgrenzung und Ähnlichkeiten zu anderen Phänomenen. So ist für Gudula Steiner-Junker beispielsweise der Clown harmloser als der Narr, den sie in einem größeren Rahmen verortet sieht. Sie kommt auf die Göttlichen Narren zu sprechen, deren Kennzeichen sie darin sieht, dass sie in dieser Welt leben, aber auch etwas über die „andere Welt“ begriffen haben. Sie selber hat sich zu Beginn der Clownsarbeit als „Missionarrin“ bezeichnet. Der Narr hat einen Bezug „auf etwas, was größer ist und was durchscheint in jedem Menschen“. Wie in der Erklärung des Archetypen kommt auch hier zum Ausdruck, dass weder der Clown noch der Narr etwas Einmaliges besitzen. Sie besitzen ein Potential, welches jeder erreichen kann. Gudula Steiner-Junker identifiziert sich stärker mit dem Narren, „das bin dann ich, [...] mehr als ein Unterhaltungskünstler und mehr als ein Clown“. Kristin Kunze versteht den Clown als Überbegriff, der entweder mit großen Füßen als laute, stolpernde oder als poetische Figur auftreten kann. Die weise Närrin ist für sie „eine eher zartere Figur, nicht so ne laute, die ist eher zarter. Vielleicht auch die Unflätige, das weiß ich nicht so genau.“

Jenny Karpawitz sieht den Clown dem Schamanen untergeordnet. Die Rolle des Schamanen beinhaltet für sie die Aufgaben eines Arztes, Therapeuten, Priesters und Clowns. Einen Zusammenhang zwischen den vier Berufen sieht sie auch heute noch und ist davon überzeugt, dass in jedem Beruf Aspekte der drei anderen Berufe aufgegriffen werden müssen.

Die Ansichten der Frauen unterstreichen die in der Einleitung vorgestellte Diffusität der Begrifflichkeiten. Auch die Frauen verwenden sie nicht einheitlich, sondern haben ihre individuellen Ansichten. Die Rückbezüge auf andere Clownsphänomene sind keine Nachahmung, sondern ermöglichen vielmehr eine kreative Auseinandersetzung, die den Frauen Impulse für ihre Arbeit gibt. Es geht für ihr Clownsspiel nicht um eine wissenschaftliche oder objektive Auseinandersetzung mit anderen Clownsphänomenen. Sie nutzen vielmehr ihre Kenntnisse als Quelle der Inspiration.

3.3. Die Bedeutung von Spiritualität und Tod

Zusammenhänge zwischen Clownsspiel und Spiritualität werden in vielen Interviews deutlich. Manchen Frauen dienen ihre spirituellen Überzeugungen als Grundlage für ihre Arbeit. Sie beeinflussen ihre Vorstellungen über die Clownsfigur, und sie verwenden Metaphern wie „Clownin Gott“ oder „Lichtbringer“. Einzelne Frauen machen spirituelle Erfahrungen, während sie als Clownin agieren.

Der spirituelle Hintergrund der Frauen ist für den Zuschauer oft nicht leicht zu erkennen, zudem die Frauen ihn nicht bewusst in den Vordergrund stellen. Yve Stöcklin beschäftigt sich seit fünfundzwanzig Jahren mit Astrologie. Ihre Kenntnisse auf diesem Gebiet und dem Tarot bilden den Hintergrund, der ihr „die Tiefe in dieser Arbeit“ ermöglicht. Gisela Matthiae setzt sich als Theologin mit dem Christentum auseinander und tritt hauptsächlich in kirchlichen Zusammenhängen auf. Petra Klapps betont, dass sie sich keiner Religion zugehörig fühlt. Einzelne Frauen sprechen von ihren persönlichen Erfahrungen und Vorstellungen, ohne direkten Bezug auf eine spirituelle Weltanschauung.

Mehrere Frauen beziehen sich auf den Schamanismus. Für Jenny Karpawitz ist der Clown eine Teilfigur des Schamanen, der die Berufe des Therapeuten, Arztes, Priesters und Clowns in sich vereint. Ihrer Ansicht nach haben sich diese Berufe dann „auseinander kristallisiert und der Clown fiel weg“. Er taucht jetzt in unserer Gesellschaft wieder verstärkt auf. Gudula Steiner-Junker sieht die Aufgabe des Schamanen darin, zwischen dem

„normalen Alltagsbewusstsein und dieser Welt, wo das Urwissen ist, wo die Trance ist, wo die Phantasie ist und diese urwüchsigen Kräfte, die viel mit Heilung oder Selbstheilung zu tun haben,“

zu vermitteln. Clowns haben durch die Kostüme „Zugang zu diesen Urkräften in uns. Also werden wir auch irgendwie Heiler.“ Mit Hilfe von Kostüm und Geräuschen, führt Gudula Steiner-Junker weiter aus, kann ein Schamane andere Menschen aus der Alltagswelt herausholen und in eine Welt führen, wo

„was Gutes ist, wo Heilung ist, wo das Lachen auch ist, wo der Humor ist. [...] Und nicht nur der Schamane kann, so versteh ich's, sich zwischen diesen Welten bewegen, vielleicht ein bisschen besser als andere, weil er sich darauf spezialisiert hat. Aber ich glaub letztendlich ist jeder auch ein Schamane, vorausgesetzt, er ist daran interessiert. Also wenn du daran interessiert bist, diese Tür zu öffnen, kannst du es lernen. [...] Also ich kann mich schon mit dem Schamanen oder der Schamanin identifizieren.“

Kristin Kunze setzt sich in praktischer Weise mit dem Schamanismus auseinander. Sie macht in dem Clownsspiel ähnliche Erfahrungen wie auf schamanischen Reisen, in denen sie die Aufhebung von Zeit- und Raumbegrenzung erlebt. Sie kann sich vorstellen, dass Clownin und Schamanin früher ein und dieselbe Person war.

Gudula Steiner-Junker spürt eine Nähe zu den „göttlichen Narren“. Jenny Karpawitz versteht den Clown als „Lichtbringer“. Um die „positive Kraft, die Lichtkraft“ als Clownin zu transportieren, muss der Clown „mit der Kraft in Verbindung“ stehen. Dafür ist „eine feinstoffliche Öffnung“ notwendig, die während des Clownsauftretes gehalten werden muss. Gabriele Preuss und Kristin Kunze erleben als Clownin eine

Ausweitung beziehungsweise Aufhebung von Grenzen. Das Ziel aller Religionen sieht Gabriele Preuss im Erleben des Hier und Jetzt, was sie in ihrem Clownsspiel erfährt.

„Dieser Punkt, das authentisch Sein, ich nenn das die Null, es gibt keine Vergangenheit in mir, es gibt keine Zukunft, sondern es gibt nur den Moment. Alle Religionen wollen in das Jetzt, in das Hier. Das gelingt mir mit dem Clown, und ich muss nix tun. Es entwickelt sich, erst wenn ich anfangen zu denken oder zu bewerten, was ich da tue, mich selber bewerte, ist das Ding tot. Geht's nicht mehr weiter, wird es so was Gedachtes. [...] Ich glaube, ich bin nie so lebendig und nie so authentisch wie wenn ich Clown bin. [...] Vielleicht ist das eine religiöse Erfahrung, wenn ich mich selber als so klein empfinde und mich vor dem Auftritt frei mache und sage „Okay, wir [betont] gehen.“ Ich weiß nicht, es ist nicht personifiziert, ich weiß, dass ich mich in diesem Moment etwas Größerem anvertraue als ich bin. Das ist so mein Schutz. [Pause] Das ist was sehr Schönes.“

Immer wieder verwendet sie Formulierungen, in denen sie beschreibt, dass etwas durch sie hindurch wirkt und dass ihr „Körper weiß, was er zu tun hat“. Dadurch erlebt sie sich im Spiel lebendig und authentisch.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod

Im Portrait von Petra Klapps wurde deutlich, dass in der Interaktion mit SeminarteilnehmerInnen Raum für philosophische Fragen entsteht und im Spiel mit BewohnerInnen im Altenheim immer wieder die Auseinandersetzung mit dem Tod stattfindet.

Das Thema Tod sprach ich in allen Interviews an. Bis auf Gisela Matthiae und Camilla Pessi setzen sich alle Frauen im Zusammenhang mit ihrer Clownsarbeit damit auseinander. Gisela Matthiae äußert, dass es sie reizt, auch bei Kasualien, wie zum Beispiel einer Taufe oder einem Begräbnis, als Clownin zu spielen. Camilla Pessi verweist auf ihre fehlende berufliche Erfahrung und fühlt sich noch nicht in der Lage, sich als Clownin mit dem Tod auseinanderzusetzen. „I am still a baby. I can not run with, I do not have so much experience to find the connection between Clown and death“.

Oft wurden die Interviews sehr dicht und intensiv, wenn ich mit den Frauen über ihre Erlebnisse bezüglich des Todes sprach. Manche Frauen erzählten sehr persönliche Beispiele, an denen deutlich wird, wie sehr sie diese intensiven Erfahrungen bewegen. Wie das Zitat von Camilla Pessi verdeutlicht, sehen die Frauen auch die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod als einen Prozess. Yve Stöcklin äußert, dass sie gar „keine Mühe“ mehr hat, das Thema Tod in ihren Stücken zu verarbeiten, vielmehr sucht sie mittlerweile die Auseinandersetzung, da es zur Tiefe in ihrer Arbeit beiträgt.

Die Clowninnen brechen das Tabu über den Tod zu sprechen oder darüber Scherze zu machen. Sie möchten den Menschen dadurch einen angstfreien Kontakt zu diesem Thema ermöglichen. Nach Gardi Hutters Meinung kann der Clown die Angst vor dem Tod nehmen.

„Also wir stehen ja alle in einem Leben, das mit einem sicheren Ende aufhören wird, dem kann man nicht ausweichen. Die Gesellschaft tabuisiert den Tod ja noch mehr als

alles andere. Sexualität ist erlaubter als vom Tod zu reden. Und ich meine eben, dass das Universelle am Komiker oder am Clown eben ist, dass er sogar über den Tod lachen kann, dass das eigentlich sein Urthema ist, die Todesangst zu nehmen. Überhaupt die Komik nimmt dir ja die Angst. Wenn du lachst, dann ist die Angst weg.“

Für Gardi Hutter bedeutet Clown-Sein, dem “Tod ins Gesicht zu lachen”.

„Ich glaub der Clown macht aus dem Tod eine Grimasse. Er weiß, er spielt, er nimmt ihn nicht ganz ernst. [Pause] Da gibt es im Deutschen ja so ein schönes Wort der Galgenhumor, also wirklich, du bist schon auf dem Galgen oben und du lachst.“

Die Arbeitsfelder der Clowninnen bieten verschiedene Möglichkeiten, sich als Clownin mit dem Thema Tod auseinanderzusetzen. Bei der Bühnenarbeit liegt die Entscheidung bei den Frauen, ob sie das Thema Tod in ihren Stücken aufgreifen möchten oder nicht. Die Arbeit im Krankenhaus oder Altenheim steht situationsgemäß in einem engeren Bezug zum Tod. Jenny Karpawitz ist davon überzeugt, dass eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Tod notwendig ist, um in Altenheimen oder Krankenhäusern als Clownin auftreten zu können. Die Frauen suchen sich für ihre Arbeit auch Zielgruppen, die sich mit dem Tod auseinandersetzen (müssen), wie die MitarbeiterInnen im Hospiz oder Eltern, deren Kinder jung gestorben sind.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Arbeitsgebieten besteht in der Art und Weise, wie Clown und Mensch einander begegnen. Für Bühnenauftritte oder Zirkusvorstellungen entscheiden sich die Menschen zum Clown zu gehen und wissen ungefähr, was sie erwartet. Gardi Hutter denkt, „wenn jemand ganz konkret in Trauer ist, dann kommt er auch nicht ins Theater“. Somit liegt die Entscheidung erstmal beim Zuschauer, sich auf die Clownin und das Thema einzulassen. Im Altenheim und Krankenhaus hingegen geht die Clownin in die Zimmer der Menschen. Die Frauen betonen, dass sie die Erlaubnis der Menschen für ihr Spiel einholen. Dass sie dabei große Vorsicht walten lassen müssen, ist ihnen bewusst, denn die PatientInnen und HeimbewohnerInnen können sich innerhalb der Institutionen der Clownin nur schwer entziehen. Die Frauen möchten ihnen aber genau diese Freiheit einräumen. Auch in der Seminararbeit und den Trainings greifen die interviewten Frauen das Thema Tod gezielt auf. Jenny Karpawitz bietet mit ihrem Partner beispielsweise ein Seminar mit dem Titel „Der Narr und der Tod“ an. Auf der Bühne greift Yve Stöcklin das Thema mit dem Spiel der „Verjüngungspillen“ auf, mit deren Hilfe die Clownin dem Tod ausweichen will. Oder sie überträgt das Sterben auf einen Gegenstand, indem sie zum Beispiel ihre Handtasche sterben lässt. Gardi Hutter hat mit einem Kollegen ein Abendprogramm über den Tod entwickelt.

„Wir bringen uns ja gegenseitig um, kommen in den Himmel und erzählen alle unsere Leben und eins ist schrecklicher als das andere. Ich bin manchmal auch erstaunt, wie lustig das sein kann. Irgendwann kommt ein Telefonhörer, fällt runter und sagt „Gott ist leider abwesend, bitten hinterlassen sie eine Nachricht auf Band.“ Und dann erzählen wir uns, wie wir gestorben sind und am Schluss kommen wir wieder auf das Leben runter mit getauschten Rollen.“

Gudula Steiner-Junker empfindet es als heikel, den Tod in das Clownsspiel mit den Kindern im Krankenhaus zu integrieren, da die Reaktionen der Erwachsenen darauf

sehr unterschiedlich ausfallen. Sie spielt im Krankenhaus daher nur mit diesem Thema, wenn die Kinder es anbieten, wie in folgender Situation:

„Werd ich nie vergessen. Ein Junge, der Leukämie hatte, mit dem haben wir ein Jahr lang gespielt. Die Schwestern kamen schon, „Boah das geht zu Ende“. Und dann kam der Junge, und was hatte ich denn damals für ne Handpuppe? So ein Krokodil. Und dann kam er und hat gesagt „Das stirbt.“ Und dann hab ich gesagt „Ah, wie denn?“ und dann hat er es hingelegt und hat gesagt, „Is jetzt tot.“ „Aha und?“ „Müssen wir beerdigen.“ Der Junge hat irgendwas drauf getan und gesagt, „Und jetzt wird es da unten von den Würmern zerfressen. Aber dann geht seine Seele nach oben und guckt oben von der Wolke runter.“ Das war ein total schönes Spiel. Und das können wir als Clowns mit dem Kind spielen, die Eltern können das nicht.“

An den Reaktionen der Erwachsenen kann sie ablesen, mit welchem großem Tabu das Thema Tod belegt ist.

„Es war auch zum Glück die Mutter an dem Tag nicht da, denn ich glaube, die hätte das nicht verkraftet. Und es kam hinterher auch noch so ne Erzieherin zu uns und sagte: „Ich weiß ja nicht, ob ihr das hättet spielen dürfen.“ Und dann hab ich mit einem Psychologen gesprochen, der hat gesagt, „Es war gut, dass ihr das gespielt habet, denn das war das, was das Kind sagen wollte.“ Also und da merkt man halt, dass ist ein Tabu-Thema. [...] Aber die Kinder kennen die Grenzen nicht, die bieten dir das an.“

Gabriele Preuss zeigte ein Stück zum Thema Trauer, Tod und Verlust auf einem von der Kirche organisierten Seminar. Im Anschluss daran hat sie mit den ZuschauerInnen gearbeitet.

„Und das Tollste war, da war eine Frau dabei, die hatte ihren Mann gerade vor vier Wochen verloren. Ich hab ganz zu Anfang gesagt, es darf jeder rausgehen, Tränen haben hier Platz, das Lachen hat Platz. Diese Frau hat dann mit anderen Frauen zusammen auf dem Friedhof im Sarg gelegen, zusammen auf der Bühne und sie haben sich darüber unterhalten, wie wohl es ihnen ist und wie sie den Kindern oder dem Vermieter eins ausgewischt haben, weil sie das Portemonnaie da versteckt haben, wo es nie jemand findet. Die haben da gelegen und ich hab das Gefühl gehabt, das ist unglaublich, die machen ne völlig neue Erfahrung, was Tod bedeuten könnte. Und diese Frau ist anschließend zu mir gekommen und hat gesagt, „Ich danke dir, ich hab verstanden, dass Tod gar nicht so schlimm ist“. Das würde man normalerweise Menschen gar nicht zumuten, du würdest denken „Oh je“. Abstand, Abstand, Abstand, damit ja nichts bei dem andern hoch kommt.“

In der Auseinandersetzung mit dem Tod geht es für Gabriele Preuss um Freiheit. Für sie beinhaltet Freiheit, diese Themen anzusprechen und die Zuschauer in die Lage zu versetzen, sich von ihren bisherigen Vorstellungen zu lösen und neue Sichtweisen einzunehmen. Sie will deutlich machen, dass der Tod ein Teil des Lebens ist. Gabriele Preuss berichtet von einer besonderen Situation im Clownsspiel mit dem Thema Tod. Sie wurde von einer schwerkranken Freundin gebeten, auf ihrem Begräbnis als Clownin dabei zu sein.

„Für mich war das so ganz eindrücklich, mit dem Pastor vor dem Kärrchen zu gehen, und ich hab mich sehr stark gefühlt und sehr groß, weil ich glaub, dass in unserer Gesellschaft, die Rituale, die Menschen sind verunsichert, weil wir kennen auch die Rituale nicht mehr oder wie man sich zu benehmen hat bei... Ich hatte eine Rose, die hab ich auch in das offene Grab geworfen und ich habe geweint. Aber ich habe nicht in dieser Fassungslosigkeit geweint, sondern ich habe in diesem Moment wirklich Abschied genommen. Und ich habe lange darüber nachgedacht, was mach ich, wenn es mich hinwegrafft und ich nur noch am Heulen bin? Das war schon meine Sorge. Aber

das war so authentisch, das war.. Und das war gut. [...] Der Mann hat dann gesagt, ich möchte gerne, dass du neben mir stehst, wenn die Leute kondolieren kommen. Ich stand da neben dem Mann am Grab und die haben erst mir kondoliert und dann dem Mann. Oder sie fingen an zu weinen und ich hab sie in den Arm genommen. Dass kann ich natürlich als Clown. Der Mann und ich, wir hatten teilweise Spaß. „Da kommt eine, die kenne ich nicht, kannst du den Namen raus finden?“ „Na klar.“ „Wer bist du?“ [mit veränderter Stimme gesprochen] Das ist so leicht.“

Bei Gabriele Preuss und Petra Klapps geschah es auf Wunsch der ihnen nahe stehenden Menschen, als Clownin zum Zeitpunkt des Todes beziehungsweise beim Begräbnis, anwesend zu sein. Jenny Karpawitz wurde im Interview sehr nachdenklich, ob der Clown in der Sterbebegleitung und bei Begräbnissen seinen Platz hat.

„Hab ich letztens noch mal gedacht, ob auf Beerdigungen, ob das wirklich angesagt ist. Da hab ich grade so das Gefühl, da ist eine Grenze. Aber das ist jetzt mein eigenes Empfinden. Ich war letztens selber auf einer Beerdigung und hatte das Gefühl, nee da nicht. Hinterher bei der Feier dann vielleicht wieder, aber nicht direkt bei der Messe. Weil ich das Gefühl hab, es muss den Raum der Trauer wirklich geben, da gehört er nicht hin.“

3.4. Privatperson und Clownsspiel

In den Interviews kommen mehrere Frauen auf den Zusammenhang zwischen Clownsspiel und Privatperson zu sprechen. Oft geschah dies beiläufig, so dass ich erst in der Auswertung den Stellenwert dieses Themas feststellte.

Dass die Person, die den Clown verkörpert, maßgeblich für die Clownsfigur ist, kann als grundlegend angesehen werden, sofern die Entwicklung der Clownsfigur „von innen“ heraus geschieht und es nicht um das Erlernen einer vorgegebenen Rolle geht. Die Auswirkungen der Person auf ihr Clownsspiel hängen mit ihren Vorlieben und Gewohnheiten, ihrer Gemütsverfassung, ihren Interessen an bestimmten Themen sowie ihren Überzeugungen zusammen. Vorlieben und Gewohnheiten, die Einfluss auf das Clownsspiel haben, benennt zum Beispiel Yve Stöcklin. Sie spielt mit großen Schuhen, Gamaschen in Größe 44.

„Die sind sehr dehnbar. Ich spiel viel mit den Füßen und dann kann ich so die Füße verdrehen. Ich red einfach viel mit Füßen, wenn ich mich freue, dann klatschen meine Füße, das ist auch in meinem Alltag so.“

In Bezug auf die Kleidung äußert Kristina Kaiser, dass sie nicht mit Röcken, Blusen oder typisch weiblichen Accessoires spielt, „weil ich das privat glaube ich auch nicht so bin. In nem Rock, fühle ich mich eher unwohl.“ Jenny Karpawitz hingegen durchbricht ihre persönliche Vorliebe, da sie in ihrer Clownsrolle deutlich machen möchte, dass sie eine Frau ist. „Und ich hab dann auch dazu gestanden, ich bin Clownin, also hab ich dann auch einen Rock an. Obwohl ich als Frau hier zu Hause, als Jenny, selten einen Rock trage.“ Gisela benennt Schwierigkeiten, persönliche und wichtige Themen ins Clownsspiel zu integrieren.

„Also als ich das erste Mal mit traditionellen kirchlichen Gesten rumexperimentiert habe, das war für den Ökumenischen Frauenkongress, da hab ich mit Segensgesten und

mit dem Kreuz schlagen experimentiert. Och, das konnte ich kaum hinkriegen, da war die Blockade im Kopf. Ich hatte dann auch noch meinen eigenen Talar an, also die Nase und den Talar. Oooch, wenn du jahrelang den Segen verteilst und das ist ein ganz besonderer Moment im Gottesdienst und dann spielst du damit, das ist schon ein Schritt. Mittlerweile finde ich es gut und es ist kein Problem mehr.“

Auch wo die Frauen auftreten, hängt mit ihren Vorlieben zusammen. Kristina Kaiser äußert, „ich brauch mein festes Zuhause. Würde gerne mal einen Monat rumziehen, auch mit einem Wanderzirkus, aber drei bis sechs Monate, das ist mir ein bisschen zu viel“. Ebenfalls haben die persönlichen Präferenzen oder Einstellungen Auswirkungen auf das Clownsspiel und die Arbeitsweise. Kristina Kaiser beobachtet gerne Menschen, „mich interessieren alle Menschen, ob jung oder noch ungeboren [...] auch in welchen Beziehungen Menschen miteinander stehen“. Sie sieht, dass dieses Interesse „mehr mit der eigenen Entwicklung“ als mit ihrem Beruf zu tun hat. Trotzdem äußert sie kurz darauf, wenn sie witzige Sachen sieht, „das ist dann so was, was ich vielleicht irgendwann einmal [im Clownsspiel] verwerte.“

Eine Grenze des Einflusses des Clowns auf sie als Privatperson sieht Gudula Steiner-Junker darin, als Privatperson - nicht beziehungsweise sehr, sehr vorsichtig - mit der Clownsenergie zu agieren. Dieses Verhalten würde von den Anwesenden kaum zu verstehen sein und Verunsicherung hervorrufen, was ihren Zielen entgegenwirkt.

Einige Frauen sprechen über die Voraussetzung der persönlichen Auseinandersetzung mit den Inhalten ihrer Clownsstücke. Gardi Hutter formuliert es sehr deutlich.

„Bei den Stücken muss ich einfach immer etwas nehmen, was bei mir auch immer sehr viele Emotionen auslöst, sonst reicht es nicht aus für einen Abend. Ich glaub, es muss ja ein Drama da sein. Wenn es nur lustig ist, dann ist es nach einer halben Stunde vorbei.“

Zu einer intensiven Auseinandersetzung mit einem Thema gehört auch die Beobachtung. Petra Klapps hat ein Interesse „hinter die Dinge [zu] schauen. Was kann dahinter sein? Das hat mich immer interessiert. Daraus dann was machen.“ Wie weiteren Frauen geht es ihr darum, Anregungen aus den Beobachtungen aufzugreifen und sie in Stücke zu integrieren. Petra Klapps bringt auch ihre persönlichen Überzeugungen über das Sterben und den Tod in ihre Arbeit ein.

„Also das ist so eine Erfahrung, die ich aus der Arbeit mit den Aidskranken gemacht habe. Ich habe das ganz oft erlebt, dass sie vorher sagten: „Oh, ich hab den Hans gesehen! Und der Hans wartet schon, der holt mich ab!“ oder so was. Und von daher glaube ich das ganz fest. Ich denke schon, dass da jemand bereitsteht, der den Weg mitgeht.“

Und dies teilt sie als Clownin den alten Menschen im Altenheim mit, wenn ein Gespräch über dieses Thema entsteht.⁷⁰

Die persönliche Verfassung und Stimmung vor einem Auftritt hat Auswirkungen auf das Clownsspiel. Camilla Pessi führt aus, dass

„the first thing what I learned, when you are on the stage all your personal stuff has to go away. And that is true, but it is very difficult. Because sometimes it is very difficult. I think, if you perform one, two times a week it is much more easy, but like here in the circus, we perform really maybe fifteen time per week. And sometimes is, you get angry with someone. [...] And so it is difficult to stay on the idea of the naive clown, the

⁷⁰ Eine nähere Ausführung dieses Aspektes findet sich im Portrait von Petra Klapps in Kapitel 3.1.

poetic, all that big dreams, it is difficult to hold it and so you say, okay pfff, today I play angry, because I am angry. [laughing together] But also it is normal, we are human being and otherwise you go and you are a machine, you go every day. And this is completely the opposite of the clown world.”

Gudula Steiner-Junker bezeichnet es als Privileg des Clowns, mit den verschiedenen Stimmungen auftreten zu können. Da ihre Arbeit im Krankenhaus bei jedem Auftritt neu improvisiert wird, hat sie dafür den nötigen Freiraum. Eine festgelegte Show im Zirkus hingegen lässt dies, wie Camilla Pessi erzählt, nur in sehr geringem Maße zu. Kristina Kaiser berichtet von dem Umgang mit ihrer traurigen Stimmung vor einem Auftritt im Krankenhaus.

„Ich habe privat ein Erlebnis gehabt, wo ich gemerkt hab, da nimmt mich jetzt was mit, was mich traurig macht, und ich hab aber gleich einen Auftritt. Was mache ich jetzt mit dieser Trauer? Wo bleib ich damit? War aber in dem Moment nicht gut, sie mitzunehmen. Hab sie also in der Umkleide gelassen, diese Energie. Und kam zurück, hab also mit den Kindern im Krankenhaus einen schönen Tag gehabt und hab mir das dann wieder abgeholt, diese Energie. Das war dann ok, dass ich das für die Zeit ausgespart hab.“

Das Clownsspiel wirkt sich umgekehrt auch auf die Person aus. Alle von den Frauen genannten Aspekte beziehen sich auf die persönliche Entwicklung und die Wahrnehmung ihrer eigenen Person. Jenny Karpawitz sieht im Clown einen Persönlichkeitsanteil, der entwickelt werden kann, indem man sich mit der eigenen Biographie auseinandersetzt. Diese Einschätzung findet sich in Aussagen anderer Interviews wieder. Gudula Steiner-Junker beschreibt die Meister, bei denen sie gelernt hat, als „Menschen, die mich zu mir selber geführt haben. Mich dahin geführt haben, dass ich meine eigenen Muster, meine eigenen Barrieren, Wahrnehmungstrübungen erkannt habe“. Durch diesen Prozess müssen nach ihrer Ansicht alle KünstlerInnen gehen und „der hört nicht auf der Prozess, der ist lebenslang“. Yve Stöcklin erzählt, dass sie sich in der Clownsarbeit an das ankoppelt, was sie als Kind und Jugendliche nicht leben durfte. „Ich bin ein gebranntes Kind, darum mache ich ja auch diese Arbeit. Da ist schon mein Hintergrund aus der Kindheit dabei. Keine Wut, mein Feuer nicht leben zu dürfen.“ Gisela Matthiae berichtet, dass sie ihre nicht immer glücklichen Erfahrungen während ihrer Arbeit in einer Kirchengemeinde in einer Clownsfigur verarbeitet hat. Kristina Kaiser äußert, „Ich denke man kann schon mit dem Clown ganz klar viel bearbeiten“, zum Beispiel auch lernen, über die eigenen Schwächen zu lachen.

Gisela Matthiae äußert den Wunsch, sich im Clownsspiel mit sich selber intensiv auseinander zu setzen.

„Irgendwann muss ich dann mal ein Stück über mich machen. Bei meiner Frau Hager, die so zwanghaft ist und so ernährungsbewusst und so sportlich, da konnte ich auch ganz viel von mir einbringen. Ganz viele Schattenseiten von mir, dass ich auch immer alles so klar haben muss, so strenges Yoga und jeden Tag, da hab ich dann so ne Yoga-Nummer drin. So ne total abgedrehte Nummer mit so Übungen, die es gar nicht gibt, wie diese Asanas beim Yoga, die heißen doch auch immer irgendwie. Und da habe ich halt neue erfunden oder bekannte abgewandelt. Also beim Hund, der wie so eine Brücke ist, da heb ich dann halt ein Bein zur Seite und dann heb ich noch den entgegengesetzten Arm und sag dann: der fliegende Hund.“

Eine Aussage von Camilla Pessi verdeutlicht die Prozesshaftigkeit, Clown zu werden, und die parallele Entwicklung zwischen Person und Clownsfigur.

„The best clown all the people say are old men, old people, because they have the life lived. And so I am growing up, every year with more experience, with the exchange that you have with the world. And I think the clown live about that, without it is kapputt.“

Die Intensität dieses Wechselspiels zwischen Person und Figur und zwischen dem Clownsspiel und ihrem Leben insgesamt führt zu einer Identifikation mit der Clownsfigur, die die Frauen unterschiedlich beschreiben.

Identifikation mit dem Clown

Am direktesten sprachen vier Frauen die Identifikation mit ihrer Clownsfigur an. Kristin Kunze äußert im Zusammenhang mit den Zielen ihrer Clownsarbeit, dass sich ihre Ansprüche „an mich selbst in meinem Leben und als Clownin, was ja dasselbe ist“, richten. Yve Stöcklin berichtet über ihre Clownsfigur:

„Ich habe lange Zeit eine Alte gespielt, aber mit Sprache und die spiel ich auch heute noch, weil die einfach, die existiert in mir. Und ich glaub, ich werd ihr wohl auch einmal ein bisschen ähnlich werden oder bin schon manchmal so.“

Deutlich ausgeprägt ist die Identifikation mit der Clownsfigur bei Kristina Kaiser. Sie empfindet ihre Clownsfigur als Teil ihrer Person, denn

„ich mach das ja schon seit acht Jahren, und das ist schon so ein Teil von mir geworden [...] Jetzt gehört sie zu mir, ich mach das, das ist ein Teil von mir und das werd ich mein Leben lang nie verlieren. Das ist wie so eine zweite Haut, alles sehr vertraut, deshalb werde ich auch mit sechzig oder siebzig die Zitronella noch irgendwo haben.“

Der Name „Clownin Zitronella“ taucht schon bei der Begrüßung auf, in dem sie sich mit beiden Namen, Kristina Kaiser und Zitronella, für mein Empfinden gleichwertig vorstellt. Kristina Kaiser berichtete im Interview, dass „alle Nachbarn mich nicht als Frau Kaiser [kennen], die kennen das Auto“, welches eine auffällige Werbung von ihr als Clownin trägt. Wohl aus diesem Grund, erläutert sie, begrüßen die Nachbarn sie als Clownin Zitronella. Sie berichtet von einer Zeit, in der sie zu Festen eingeladen wurde,

„wo ich dann nur eingeladen wurde, weil es ja so toll ist, was ich mache. Hey ich hab ne Clownin eingeladen, die musst du unbedingt mal kennen lernen, aber an meiner Privatperson war gar kein Interesse. Man möchte eigentlich nur ein bisschen mit meiner beruflichen Rolle prahlen.“

Ihr Wunsch lautet: „Ich möchte auch mal richtig schön ne Privatfeier, wo ich ganz normal mein Bierchen trinken kann und was zu essen mitbringen und gern gesehen bin als Kristina.“ Sie sagt, dass sie mittlerweile zwischen dem Interesse an ihr als Clownin und als Privatperson unterscheidet, möchte also ihre berufliche und private Rolle trennen.

Petra Klapps äußert über den Zusammenhang, zwischen Clownsfigur und ihr als Person gefragt, „Ich glaube, die sind ziemlich eins so miteinander.“ Sie lässt die Clownin „immer so mal rausgucken“. Bei schwierigen Besprechungen agiert sie zum Beispiel in clownesker Weise, wodurch sie eine Entspannung der Atmosphäre erreicht. Sie hat keinen Namen für ihre Clownsfigur, mit der sie wöchentlich im Altenheim

auftritt. Gardi Hutter arbeitet wie Petra Klapps nicht mit einem Künstlernamen, sieht aber dennoch in allen Figuren „ihre Hanna“, mit der sie als Clownin bekannt wurde.

„A.S. Also, für dich ist das schon eine Figur in verschiedenen Ausprägungen?

G.H. Ja, ich denke schon, wobei das muss man vielleicht von außen beurteilen. Ich hab das Gefühl. [...] Eben äußerlich bin ich variabler. Also die Maus, da sie am Anfang arm ist und sie will den Käse in der Mausefalle und in dem zweiten Teil hat sie ihn ja und dann ist sie dick, am Anfang ist sie dünn. Also stellt sie das Arm-Sein und das Reich-Sein einfach bildlicher, prägnanter dar. Und dann bin ich dünn und dann bin ich dick. Und dann habe ich einen Mäuseschwanz und Mäusezähne, aber es ist die Hanna. Und auch die Hexen, die sehen ja ganz anders aus. Einfach in der äußeren Form variieren sie schon.“

Deutlich wurde bereits in Kapitel 3.2., dass manche Frauen eine Nähe zu einzelnen Clownsphänomenen haben. Bei Gudula Steiner-Junker ist eine Identifikation mit den göttlichen Narren ersichtlich, die auch über die Clownsarbeit hinaus Bedeutung für ihr Leben hat.

„Findet man bei dem Augustinus⁷¹ schon, so sich selber als göttlichen Narr zu bezeichnen. Also als einen, der zwar in dieser Welt ist, aber auch irgendwas noch begriffen hat, was wir ja beim Schamanen hatten, ja von dieser andern Welt. Und da fühl ich mich sehr nah, also manchmal näher als dem Clown. Also, das bin dann ich.“

Weitere berufliche Tätigkeiten

Bis auf Kristina Kaiser und Camilla Pessi gehen alle acht Frauen weiteren beruflichen Tätigkeiten mehr als nur gelegentlich nach, wie Tabelle 2 zu entnehmen ist. Vielfach besteht ein Zusammenhang zwischen der Clownsarbeit und anderen Arbeitsfeldern, der im Laufe der Jahre entstanden ist.

Name	Weitere Arbeitsbereiche
Gardi Hutter	Kinderbuchautorin
Kristina Kaiser	-
Jenny Karpawitz	Regisseurin Yogalehrerin
Petra Klapps	Pantomime-Auftritte Vorträge zu Humor und Gesundheit
Kristin Kunze	Humorforschung
Gisela Matthiae	Studienleiterin in einem Frauenbildungszentrum
Camilla Pessi	-
Gabriele Preuss	Arbeit in einer kirchlichen Beratungsstelle
Gudula Steiner-Junker	Lachyoga: Ausbildung, Lachclubleiterin, Vorträge und Seminare Malerin
Yve Stöcklin	Regisseurin Musikerin

Tabelle 2: Weitere Arbeitsbereiche der Clowninnen

⁷¹ Sie bezieht sich auf den Heiligen Augustinus, der von 1445-1510 lebte.

Kristin Kunze und Gudula Steiner-Junker haben zwei wichtige Elemente des Clowns, das Lachen und den Humor, zur Grundlage weiterer beruflicher Tätigkeiten gemacht. Kristin Kunze widmet sich der internationalen Humorforschung an ihrem Institut „Humor und Erfolg“ (Altklug 2006). Gudula Steiner-Junker gründete die Lachclub-Bewegung in Deutschland, leitet den Lachclub in Wiesbaden und hält Vorträge und Seminare über das Lachen. Yve Stöcklin verwendet die gleiche Technik innerhalb der Clownsarbeit und ihrer Arbeit als Musikerin. „Clownstheater ist Bildtheater“ und in der Musik „sind es auch die Bilder, die mich führen“. Gardi Hutters Tätigkeit als Kinderbuchautorin wirkt auf ihre Clownsarbeit zurück. Die Kinderbücher werden zur Grundlage für eins ihrer Clownsstücke. Petra Klapps hält Vorträge über den Zusammenhang zwischen Humor und Gesundheit für verschiedene Zielgruppen und illustriert einige ihrer Aussagen mit dem Clownsspiel.

Gabriele Preuss und Gisela Matthiae, die beide nicht hauptberuflich als Clownin arbeiten, benennen Verbindungen zu ihrer Hauptberufstätigkeit, obwohl ihre Arbeit in einer Beratungsstelle beziehungsweise in einem Frauenbildungszentrum in keinem offensichtlichen Zusammenhang zur Clownsarbeit steht. Für Gabriele Preuss ist es selbstverständlich, dass sie die Ziele der Clownsarbeit auch in anderen Handlungsfeldern versucht umzusetzen. Ein Ziel von ihr besteht darin, dass ihr Klient nach der Beratung „raus geht und gelacht hat. Egal wie“. Denn nach ihrer Ansicht gibt Lachen „einen Raum innen drin, so dass wieder was anderes Platz haben kann“. Gisela Matthiae versuchte, die Arbeit als geschäftsführende Studienleitung und ihre Arbeit als Clownin zu trennen. Sie stellt aber fest, „dass sich das natürlich immer mehr durchmischt“. Mittlerweile lässt sie Einheiten aus dem Clownstheater in die Seminararbeit einfließen oder spielt auch schon mal etwas als Clownin vor.

3.5. Zukunftswünsche der Clowninnen

Die geäußerten Zukunftswünsche der Clowninnen beziehen sich auf persönliche, berufliche und gesellschaftliche Aspekte, wie Tabelle 3 zu entnehmen ist. Es handelt sich dabei sowohl um Ziele und Wünsche als auch um Visionen. Die meisten der geäußerten Wünsche möchten sie persönlich zuwege bringen beziehungsweise an der Erreichung mitwirken. Wenige Wünsche richten sich an das Handeln anderer Menschen.

Name	Wünsche mit privater Perspektive	Wünsche mit beruflicher Perspektive	Wünsche mit gesellschaftlicher Perspektive
Gardi Hutter		- Zweites Buch über ihre Arbeit als Clownin	- Wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der komischen weiblichen Figur
Kristina Kaiser	- Im Hier und Jetzt leben	- Zusammenarbeit mit KollegInnen	
Jenny Karpawitz		- Ein großes Clownszenrum - Buch über Ausbildungskonzept Gesundheit!Clown oder über ihr Konzept zu Narr, Clown und Trickster - Ein neues Abendprogramm	- Neue Rolle des Clowns in der Gesellschaft (Anerkennung, Clownspraxen)
Petra Klapps		- Buch über ihre Arbeit als Clownin	- Alle Menschen sollen ihre Fähigkeiten leben können. - Clowns in die Politik - Mehr Wertschätzung in Unternehmen und im Gesundheitswesen
Kristin Kunze	- Mehr und mehr zur weisen Närrin werden	- Verbindung von Clownsarbeit und schamanischen Reisen	- Rolle der alten Frauen in unserer Gesellschaft herausarbeiten (Ziel: Achtung und Respekt)
Gisela Matthiae		- Professionalisierung der Arbeit im Gottesdienst - Erfahrungen weitergeben - in die Lehre bei einer Clownin gehen	- Männer (Clowns) sollen die Geschlechterfrage mehr in den Blick nehmen und ins Spiel bringen - Buch/Forschung über weitere theologische Auseinandersetzung über die Clownin
Camilla Pessi		- Auftritt in Monte Carlo - Clownin werden (als Prozess verstanden) - Ihre Clownsarbeit mehr mit Akrobatik verbinden - im Ausland arbeiten	
Gabriele Preuss⁷²			
Gudula Steiner-Junker	- Neugierde auf das Leben bewahren - Weisheit wie ihre MeisterInnen erlangen	- Buch über Lachen	- Alle Menschen sollen ihr volles Potential entfalten
Yve Stöcklin			- Emanzipation der Frauen soll weiter voranschreiten

Tabelle 3: Zukunftswünsche der Clowninnen

⁷² In dem Interview mit Gabriele Preuss und Yve Stöcklin kamen wir nicht explizit auf Wünsche für die Zukunft zu sprechen.

Die Wünsche, die sich auf private Perspektiven beziehen, stehen in einem engen Zusammenhang zu ihrer Clownsarbeit. Es sind Lebenseinstellungen, die sie erreichen beziehungsweise behalten möchten. So möchte Gudula Steiner-Junker sich ihre Neugierde auf das Leben auch in Zukunft bewahren. Sie wünscht sich darüber hinaus, die Weisheit und Klarheit zu erlangen, die sie bei ihren MeisterInnen erlebt hat. Kristina Kaiser möchte lernen, mehr im „Hier und Jetzt“ zu leben. Mit der Figur der weisen Närrin identifizieren sich mehrere Frauen. So hofft Kristin Kunze beispielsweise, „dass eben ich mich mehr und mehr dem Alter nähere, von dem ich hoffe, auch mal eine weise Närrin zu werden“.

Die beruflichen Ziele beziehen sich auf die Weitergabe von Erfahrungen, auf die verbesserten Rahmenbedingungen ihrer Arbeit und auf ihre persönliche Clownsarbeit. Die Weitergabe ihrer Erfahrungen setzen die Frauen in ihrer Seminararbeit um. Gisela Matthiae begründet es mit einem Lachen folgendermaßen:

„Ich bin jetzt auch in dem Alter, wo man mehr an so was denken muss. Wer macht das wie weiter? Das ist ganz wichtig. Ich hab halt auch relativ spät angefangen und bin jetzt Mitte vierzig und mir tun schon die Knie weh und der Rücken ist auch nicht mehr so gut.“

Die Hälfte der Frauen äußert darüber hinaus, dass sie ein Buch schreiben möchten, wozu sie teilweise von Verlegern aufgefordert wurden. Gardi Hutter und Petra Klapps möchten über ihre Erfahrungen in der Clownsarbeit berichten. Jenny Karpawitz möchte mit Udo Berenbrinker über das Ausbildungskonzept der „Gesundheit!Clown“, schreiben. Eine weitere Idee von ihnen bezieht sich auf ein Buch über ihr Verständnis zu „Narr, Clown und Trickster“, in dem sie die Hintergründe ihrer Clownsausbildung darstellen möchten. Gudula Steiner-Junker schreibt an einem Buch über das Lachen, ein Thema, mit dem sie sich über die Arbeit als Clownin und als Lachclubleiterin intensiv beschäftigt. Gisela Matthiae möchte ihre wissenschaftliche Auseinandersetzung zu theologischen Bezügen zu der Figur der Clownin fortsetzen und veröffentlichen.

Der Wunsch von Jenny Karpawitz bezieht sich auf die Rahmenbedingungen ihrer Arbeit. Sie möchte mit ihrem Partner ein „richtig schönes Clownszenrum“ haben, wobei sie einschränkend sagt, dass jetzt noch nicht der richtige Zeitpunkt ist, um diesen Wunsch umzusetzen. Vielfältige Wünsche der Frauen beziehen sich auf die persönliche Clownsarbeit. Hier geht es ihnen darum, ein neues Abendprogramm zu entwickeln, mit KollegInnen zusammen zu arbeiten, die Arbeit zu professionalisieren, den Prozess, Clownin zu werden, fortzusetzen, im Ausland zu arbeiten sowie in die Lehre bei einer Clownin zu gehen. Ihre Arbeit betreffend wünscht sich Kristin Kunze, in Zukunft ihre Clownsarbeit mit Erfahrungen aus ihren schamanischen Reisen zu verbinden, um besser den Fluss von Gefühlen vermitteln zu können.

Die Wünsche mit einem gesellschaftlichen Bezug beziehen sich auf die Menschheit insgesamt, auf Anregung für Forschung und wissenschaftliche Arbeit, auf die Rolle des Clowns in der Gesellschaft sowie Wünsche an ihre Clownskollegen. Für alle Menschen wünscht sich Gudula Steiner-Junker, dass sie ihr volles Potential „entfalten, ohne zu sagen: Entschuldigung, ich setzte mir mal die rote Nase auf und dann bin ich ein

bisschen frech“. Petra Klapps formuliert ihren Wunsch für die Menschheit mit folgenden Worten:

„Mein Traum wäre wirklich, wenn alle Menschen endlich in der Lage wären, ihre Fähigkeiten zu leben. [...] Ich bin der Überzeugung, wenn sie das lernen könnten, dann wäre die Welt auch friedlich. Dann bräuchte es keine Kriege und Kämpfe mehr zu geben. Weil nicht mehr einer besser sein muss als der andere, diese Konkurrenz, die wir hier im Westen so haben.“

Zwei Frauen finden Forschung über Frauen wichtig. Gardi Hutter wünscht sich, dass jemand eine wissenschaftliche Auseinandersetzung über die komischen weiblichen Figuren führt. Sie meint,

„die Sicht auf weibliche Figuren hat sich ja auch sehr geändert, das ist ja wirklich Interpretationssache, was man in welcher Gesellschaft wie deutet. Und die Frauenfiguren sind bis vor dreißig Jahren immer sehr reduziert gedeutet worden. Und ich denk da tut sich noch viel.“

Kristin Kunze möchte sich mit der Rolle von alten Frauen in unserer Gesellschaft auseinandersetzen und die von ihr beobachteten positiven Werte herausarbeiten.

„Also, das heißt dass dieser Überblick, den das Alter mit sich bringt, dass der dir ermöglicht auch mit mehr Humor in dir selbst und der Umgebung gegenüber umzugehen, dass du viel mehr relativierst als in jüngeren Jahren. Dass du da manchmal so reinkeilst in irgendwas und das wäre für mich auch noch mal so ein Forschungsgebiet, weil alte Frauen in dieser Gesellschaft am allerwenigsten wert sind. Und ich das umgekehrte glaube, dass sie am allermeisten wissen. Und das in dem Fall ich den Begriff Närrin besser finde, die weise Närrin.“

Gisela Matthiae möchte sich auf theologischer und wissenschaftlicher Ebene intensiver mit der Clownin auseinandersetzen.

„Ja, ich würde gerne auf zwei Ebenen arbeiten. Ich würd gerne mehr noch meine Metapher Clownin Gott theologisch begründen. In letzter Zeit bin ich durch die Rede von dem Kind Gottes oder das Kind als Testfall der Theologie, dazu gekommen. Vielleicht ist das ein Ansatz, denn die Perspektive von Kindern ist auch die Perspektive von Clowns und da gibt es eben gerade neuere Forschungen zum Kind in der Theologie. Vielleicht könnte das ein Ansatz sein. [...] der Pfarrer als Clown. Also, was heißt Clownerie für eine Pastoraltheologie? Was heißt Clownerie oder mehr noch der humorvolle Blick auf biblische Texte, in Verbindung mit der Exegese?“

Die im Kapitel 2.3. gestellte Frage nach der Bedeutung des Geschlechts für die Arbeit der Clowninnen erfährt in Bezug auf die Zukunftsperspektiven ebenfalls eine Antwort. Die Wünsche von Gardi Hutter und Kristin Kunze bezüglich der Interpretation und Wertschätzung weiblicher Figuren und alter Frauen in der heutigen Gesellschaft sind auf das weibliche Geschlecht fokussiert. Yve Stöcklin äußert den Wunsch, dass die Frauenausbreitung noch weiter gehen soll. Ein Wunsch von Gisela Matthiaes richtet sich an Frauen und Männer, die als ClownInnen arbeiten. Sie sollen die Geschlechterfrage (mehr) in den Blick nehmen, wobei sie vermutet, dass Männer sich insgesamt weniger damit auseinandersetzen.

Auf die Rolle des Clowns in der Gesellschaft bezogen äußern zwei Frauen ihre Visionen. Petra Klapps sprach im Interview von der Politik und ihrer Überzeugung, dass dort Clowns benötigt werden.

„P.K. Fänd ich einfach grandios, wenn die Politik ein paar Clowns hätte, also Freiwillige, nicht die Unfreiwilligen, die es ja schon gibt. Da sehe ich auch die Grenze des Clowns. Ich glaube nicht, dass sie wirklich was bewirken können. Nicht in der Minderzahl, die sie heute sind. Gäbe es mehr vielleicht schon.

A.S. Bewirken, also Einfluss auf die Politik zu nehmen, meinst du?

P.K. Ja. Und eben so Menschen wie Rumsfeld, Bush und wie sie alle heißen, Grenzen aufzuzeigen, zu sagen: „Freunde, so nicht!“ Oder vielleicht die anderen Menschen dazu bewegen, diese Menschen nicht mehr zu wählen. Aber das ist wirklich ne Wunschvorstellung, ne Vision vielleicht, bei der Minderzahl der Clowns, glaube ich nicht, dass es klappt, aber ich würde es mir wünschen. [lachen] Ich denke in Diktaturen haben es Clowns sehr schwer. Wenn ich an das Dritte Reich denke oder was es auch immer für eine Diktatur ist, Pinochet, da gibt es sie nicht lange, nehme ich an.“

Ein weiterer Wunsch von Petra Klapps richtet sich an Unternehmen und das Gesundheitswesen. Sie hält es für notwendig, dass „Wertschätzung in Unternehmen kommt. Oder ins Gesundheitswesen natürlich, da ist es ja noch dringender, aber die fragen nicht so sehr danach“. Eine veränderte Rolle des Clowns in der Gesellschaft ist insbesondere für Jenny Karpawitz ein Anliegen. Mit ihrem detaillierten Traum beende ich das Kapitel.

„Der Traum ist, dass der Clown irgendwann mal die Bedeutung hat, wie ein Arzt, ein Therapeut, also eine gesellschaftliche Bedeutung wie sie hat. Das ist mein Traum, an dem ich versuche redlich zu arbeiten. Und zwar auf allen Ebenen. Clown nicht nur auf der Bühne, sondern auch die therapeutische Arbeit als Clown oder Begleitung in den Kliniken, die verschiedenen Aspekte des Clowns auch damit zu belegen. Das ist der Traum. Und ich glaube, dass die Zeit dafür reif ist. Dass es sozusagen so etwas wie einen Clownzeitsprung geben kann. So wie es irgendwann mal einen Zeitsprung gegeben hat, dass der Therapeut gesellschaftlich anerkannt war, oder dass der Arzt seine Bedeutung gekriegt hat. [...] Früher war ja alles zusammen, der Schamane war ja Clown, war ja Arzt, war Heiler, war Therapeut, [war Priester], der war alles. [...] Gleichzeitig wie der Arzt, Therapeut auch Clown sein kann, hat der Clown auch etwas vom Heilendem, vom Therapeutischen in sich, nur mit dem Schwerpunkt Clown in dem Fall. Das ist meine Ansicht. Der Traum, den ich denke, der, hoff ich doch, sich zu meinen Lebzeiten umsetzt. Dass es Clownspraxen gibt, wo man anruft und sagt, „Hey ich brauch nen Clown“, solche Sachen. [...] So sehe ich das beim Clown, der wird in der Hauptsache Clown sein, auch wenn er sein therapeutisches Wissen, so wie wir es da bei den Kindern jetzt machen, aktivieren kann oder wenn er heilend wirken kann, auch wenn er deswegen nicht Arzt ist, weil das Wissen viel zu komplex ist. Gut, wenn’s mal zusammenkommt, wie bei Patch Adams⁷³, wunderbar, wenn er Clown ist und Arzt, super. Aber erst mal ist das Wissen zu komplex. Und ich behaupte, dass auch das Clownwissen immer komplexer wird. Das ist nicht nur einfach irgendeinen Gag machen und mal die rote Nase aufsetzen. Sondern das wird immer komplexer werden, dann denk ich, das die Berufe vielleicht getrennt bleiben werden, aber die anderen Aspekte zumindestens verfügbar sind. So wie es ja auch mittlerweile Priesterinnen, hier Gisela Matthiae, gibt, die als Clowninnen agieren. Also, wo dann auch das Wissen immer mehr integriert wird. Aber ich kann mir vorstellen, dass du dich entscheidest, was bist du denn jetzt in erster Linie. So seh ich das schon, ja. Denn du musst ein Arztstudium machen, du musst ein Therapeutenstudium machen, Clownsausbildung,

⁷³ Patch Adams ist Gründer und Direktor des „Gesundheit Institute“. In ihrem Krankenhaus verbinden die MitarbeiterInnen die verschiedenen medizinischen Richtungen und räumen dem Humor einen besonderen Stellenwert ein. Patch Adams ist Arzt und arbeitet seit über dreißig Jahren als Clown und ist in vielen Ländern aufgetreten (Adams 1999: 144).

das wird vielleicht auch irgendwann mal ein Studium werden oder eine richtige Ausbildung, das ist Wahnsinn, dann bist du dein Leben lang damit beschäftigt und das ist dann viel.“

4. Schlusswort

Die Berufsgruppe der Clowninnen präsentiert sich vielfältig und individuell. Charakteristika früherer Clownsphänomene lassen sich im Selbstverständnis und in der Arbeit der Clowninnen wieder finden. Der Vergleich einiger Aspekte ist lohnenswert, um die Besonderheiten der Berufsgruppe der Clowninnen darzustellen.

Der Trickster hat die Fähigkeit, als Tier in Erscheinung zu treten. Jenny Karpawitz arbeitet in der Ausbildung von Clowninnen mit diesem Konzept. Die SchülerInnen setzen sich intensiv mit einem Tier (Kojote, Fuchs, Otter, Schmetterling oder Affe) auseinander und werden (soweit möglich) selber zu diesem Tier. Aus dieser gewonnenen Energieebene heraus erarbeiten sie dann eine neue Clownsfigur.

Der Trickster wird als „listiger Betrüger“ und als „triebhafter Tölpel“ beschrieben. Diese beiden Aspekte, die in Varianten auch beim Heyoka zu finden sind, benennen die Frauen nicht als Kennzeichen des Clowns. Zwei andere Aspekte, die dem Trickster zugeschrieben werden, finden sich bei den Frauen wieder. Autoren bezeichnen den Trickster als „Verfechter/in offener Möglichkeiten“ (Babcock/ Cox 1993: 287), genau wie Gisela Matthiae den Clown als Möglichkeitswesen sieht. Außerdem wird der Trickster in der Literatur als „Feind/in von räumlichen, zeitlichen und kulturellen Grenzen“ beschrieben (Babcock/ Cox 1993: 287). Die interviewten Frauen sprechen zwar nicht von Feindschaft, berichten aber wie Kristin Kunze von der Aufhebung räumlicher und zeitlicher Grenzen. Manche der interviewten Frauen betonen die Universalität des Clowns und erleben wie zum Beispiel Gardi Hutter ihre Auftritte vor ausländischem Publikum als Aufhebung kultureller Grenzen.

Der Heyoka ist hauptsächlich durch sein konträres Verhalten gekennzeichnet. Die Frauen zeigen auch konträres Verhalten, indem sie mit bunten Kostümen in Krankenhäusern herumlaufen oder auf einem Altar kniend in der Backschüssel rühren. Letzteres Verhalten empfinden insbesondere gläubige Menschen als tabuverletzend. Yve Stöcklin betont, dass sie nicht nur das Liebliche spielen will. Gardi Hutter äußert, dass ihre brutalsten Szenen die lustigsten sind, in denen häufig die Auseinandersetzung mit dem Thema Tod stattfindet. Aus den Interviews geht jedoch nicht hervor, dass sie ein „schockierendes Element“ strategisch einsetzen, um zum Beispiel Menschen wachzurütteln oder ähnliches. Vielmehr betonen sie den Respekt und die Wertschätzung der Menschen, die Wahrnehmung ihrer Grenzen und deren Akzeptanz.

Während der Heyoka seinen Auftrag und damit seine Rolle in einem Traum erhält, dem er sich nicht gefahrlos widersetzen kann, entscheiden sich die Frauen freiwillig, Clownin zu werden. Sie werden nicht dazu gedrängt, sondern nehmen im Gegenteil einige Schwierigkeiten in Kauf, diesen Beruf auszuüben. Von besonderer Bedeutung ist

die Grenze zwischen Privat und Arbeit. Der Heyoka war immer Heyoka, und niemand wusste, wann er konträres Verhalten zeigt und wann nicht, was das Zusammenleben sehr erschwerte. Auch wenn die Frauen von Einflüssen der Clownarbeit auf ihr Privatleben oder auf andere berufliche Tätigkeiten berichten, ist für Außenstehende klar, wann sie als Clownin agieren und wann nicht. Das Kostüm und der Kontext, die zu ihrer Berufsrolle gehören, machen den Wechsel deutlich. Gudula Steiner-Junker warnt sogar davor, als Privatperson, also ohne Berufskleidung, clownesk zu agieren, da es von den Menschen nicht verstanden würde.

Die Hofnarren hatten unter anderem die Funktion, den König zu beraten. Die Clowninnen haben keinen Einfluss auf die Politik, wobei dies als Wunsch für die Zukunft geäußert wird. Die Narrenfeste und Parodien des Klerus auf Gottesdienste und hierarchische Ordnungen gibt es nicht mehr. Auf den Festivals, die diesen Festen wohl noch am nächsten kommen, laufen die Veranstaltungen in geordnetem Rahmen ab. Ein Aufbruch, ein Wechsel der Hierarchien ist dort nicht zu finden. Die Clowninnen der heutigen Zeit sind keinen Repressionen der Kirche oder anderer Autoritäten ausgesetzt. Vielmehr ist ein zunehmendes gesellschaftliches Interesse an ihnen erkennbar.

Eine Gefahr der Oberflächlichkeit und der Verzweckung der Clowninnen ist durchaus vorhanden. Es ist die Entscheidung jeder einzelnen Person, wie sie den Clown versteht und in welcher Weise sie arbeitet. In einer gewissen finanziellen Abhängigkeit befinden sich die Frauen, wenn sie die Arbeit als Clownin nicht nur zusätzlich zu einem anderen Beruf ausüben. Sie sind zwar nicht wie der Hofnarr auf die Gunst einer einzelnen Person angewiesen, müssen aber Auftraggeber finden, die ihren persönlichen Stil schätzen, oder ihre Arbeitsweise entsprechend ändern. Unterschiedlich ist dabei die Kompromissbereitschaft der Frauen, sich mit unliebsamen Bedingungen abzufinden oder im Gegenzug mit persönlichen Einschränkungen zu leben. Eine Frau äußert, dass sie sich dem Markt gar nicht weiter anpassen kann, da sie „nur“ ihre Form der Arbeit beherrscht. Es ist ein Balanceakt, wie der Hofnarr ihn ebenfalls vollführen musste. Auf der einen Seite dürfen sie nicht zu zahm und damit langweilig werden, auf der anderen Seite müssen „gewisse Grenzen“ gewahrt werden, um nicht zu verärgern und dadurch die Arbeit zu verlieren. So müssen die Frauen ihren eigenen Stil, ihr Arbeitsfeld (oder mehrere Arbeitsfelder) und Menschen finden, denen ihre Arbeit gefällt und die sie dafür bezahlen.

In Bezug auf das Agieren des Clowns benennen die Frauen wenige einschränkende Kriterien. Vielmehr wird ein „breites Clownsverständnis“ deutlich. Ob mit oder ohne Nase, in Grommolo oder normaler Sprache, akrobatisch oder pantomimisch, vor einer Person oder Hunderten von ZuschauerInnen: Dies alles ist als Clownin erlaubt.⁷⁴ Der Clown arbeitet auf der körperlichen, intellektuellen, spirituellen und sinnlichen Ebene. Körperlich ist er selber sehr agil, und durch das Lachen ruft er körperliche Reaktionen bei den Menschen hervor. Der Clown ist schlau und vermittelt seine inhaltlichen

⁷⁴ Eine Ausnahme ist Camilla Pessi, für die der Clown zum Zirkus gehört.

Aussagen oft in Bildern und auf indirekte Weise, so dass das Publikum gelegentlich nachdenken muss, um die Aussagen zu verstehen. Die Spiritualität bildet teilweise die Basis der Arbeit und ermöglicht den Menschen, mit dem Clown darüber zu sprechen beziehungsweise sie zu erleben. Die sinnliche Ebene spricht der Clown durch sein buntes Kostüm und seine Requisiten, durch seine Sprache, Töne und Musik, durch seine Geschichten und Bilder und durch seine gelegentlichen Berührungen an.

Man kann insgesamt davon sprechen, dass der Clown sich auf neue Weise Bereiche und Charakterzüge erobert, in denen er teilweise früher schon heimisch war beziehungsweise die er besaß. In der Ausweitung von Grenzen liegt ein Charakteristikum der Berufsgruppe der Clowninnen. Wie aufgezeigt bezieht sich dies auf die Arbeitsfelder, die mittlerweile den künstlerischen, religiösen, therapeutischen, sozialen, wirtschaftlichen Bereich und die Aus- und Fortbildung umfassen. Eine Ausdehnung auf den schriftstellerischen Bereich vollzieht sich bereits. Wünsche, den politischen und eine stärkere Differenzierung und Anerkennung im therapeutischen Bereich zu erreichen, sind vorhanden. Das Experimentieren mit Arbeitsformen, Auftrittsorten und -situationen, Clownsfiguren und vielem mehr vollziehen die Clowninnen insgesamt gesehen auf gesellschaftlicher Ebene. Durch die veränderten Arbeitsbedingungen haben die Clowninnen breitere Aktionsmöglichkeiten als der Zirkus allein sie bieten kann, zum Beispiel die Improvisation mit einzelnen Menschen. In ihrer Arbeit greifen sie immer wieder Tabu-Themen auf, führen sie den Menschen vor Augen und lassen sich auf das Gespräch mit ihnen darüber ein. Die Frauen benennen ihre Visionen, experimentieren in und mit ihrer Arbeit, eröffnen neue Handlungsfelder und möchten ihre persönlichen Erfahrungen und Kenntnisse in die Gesellschaft tragen. Daher vermute ich, dass die Ausdehnung und die Intensität der Clownsaktionen in den nächsten Jahren noch zunehmen werden.

Die Arbeitsfelder der Clowninnen erfordern unterschiedliche Voraussetzungen bei den Clowninnen. Die Frauen verfolgen unterschiedliche Zielsetzungen in den einzelnen Arbeitsfeldern. Mit ihrer Arbeit im Zirkus möchte Camilla Pessi eine Verzauberung der BesucherInnen, einen zeitlich begrenzten Ausstieg aus dem Alltag erreichen. Bei der Bühnenarbeit geht es stärker um die Vermittlung von Inhalten, um die Darstellung von Konflikten und clownesken Lösungen. Für die Arbeit im kirchlichen Umfeld formuliert Gisela Matthiae die Dekonstruktion des Heiligen und das Aufrütteln der herrschenden Verhältnisse als Ziele. Für die Arbeit in sozialen Institutionen wie im Altenheim und im Krankenhaus liegt die Betonung der Clowninnen auf der Vermittlung und dem Wecken der Lebensfreude bei den Menschen. Sie sollen ihre Lebendigkeit und ihren Spaß am Leben neu entdecken. In noch spezielleren therapeutischen Kontexten wie im Sprachheilkindergarten oder in clownesken Seminaren für Drogenabhängige liegt der Fokus darauf, die Menschen mit sich selber in Kontakt zu bringen. Dieses Erleben eröffnet ihnen neue Möglichkeiten sich mitzuteilen und auf neue Weise Kontakt

aufzunehmen. In Workshops und Seminaren liegt der Schwerpunkt in der Unterstützung der persönlichen Weiterentwicklung der TeilnehmerInnen. Neben der Vermittlung praktischer Clownstechniken arbeiten die Frauen mit verschiedenen Methoden daran, den Prozess, Clownin zu werden, bei den TeilnehmerInnen in Gang zu bringen, zu begleiten und zu unterstützen. Die Frauen, die in der Weiterbildung tätig sind, äußern am deutlichsten das Verständnis, dass jeder Mensch den Clown in sich trägt. So können sie den TeilnehmerInnen mit der inneren Haltung gegenüberzutreten, alle unterstützen zu können.

An verschiedenen Stellen wurde deutlich, dass die Mitglieder der Berufsgruppe von einer großen Individualität geprägt sind. Die Zugangswege zum Clown, das Clownsverständnis, die Clownsfiguren sowie die Grundlagen und Ziele in ihrer Arbeit sind bei den Frauen individuell geprägt. Vielfach arbeiten sie selbständig, teilweise treten sie im Duo, selten im Ensemble auf. Eine Besonderheit bildet die Arbeit der Krankenhaus-Clowninnen, die in Vereinen organisiert sind. Innerhalb der Vereine hat sich eine Zusammenarbeit etabliert, die von verpflichtenden Auftritten im Duo über gemeinsame Fortbildungen, der Reflexion der Arbeit bis hin zum Fundraising reichen. Nach meiner Einschätzung spielt besonders die Möglichkeit der Finanzierung über Sponsoren eine wichtige Rolle für die Vereinsgründungen. Es ist einfacher, Spendengelder für die Clownsarbeit bei Kindern im Krankenhaus zu erhalten, als für ein Clownstheaterstück. Durch die Organisation in Vereinen sind Strukturen entstanden, die auf Bundesebene ausgebaut wurden. Diese Vernetzungen zwischen den Klinik-Clowns ist eine der größeren Austauschmöglichkeiten zwischen Clowninnen. Die Humorkongresse von HumorCare bieten ebenfalls Gelegenheit zum Austausch, doch sind die Clowninnen hier nur ein Teil der Zielgruppe, neben TherapeutInnen, ÄrztInnen und PflegerInnen. Eine weitere Möglichkeit bieten Festivals, auf denen die Clowninnen Kontakte knüpfen und die Arbeit von Kolleginnen kennen lernen können. Es sind allerdings eher selten reine Clown-Festivals, sondern es treffen sich KünstlerInnen aus verschiedenen Stil-Richtungen.

Bei diesen Austauschmöglichkeiten kommen jeweils Clowninnen aus einem Arbeitsgebiet zusammen. Arbeitsgebietsübergreifende Clown-Treffen finden hingegen nicht statt. Diese Tatsache finde ich sehr erstaunlich, da die interviewten Frauen in ihrer Arbeit ja diverse Grenzen ausweiten beziehungsweise durchbrechen möchten. In Bezug auf ihre eigene Berufsgruppe agieren sie sehr individualistisch. Ein Austausch findet nur innerhalb eines kleinen Personenkreises statt, zum Beispiel mit RegisseurInnen und FreundInnen. Es existieren Wissensgrenzen bei den Clowninnen. Die interviewten Frauen konnten mir häufig nur einzelne Namen anderer Frauen nennen, die beruflich als Clownin tätig sind. Sie verfügen über geringe Kenntnisse, ob andere ClownInnen in den gleichen Bereichen Erfahrungen sammeln, wie zum Beispiel im Sprachheilkindergarten oder im Hospiz. Wenn sie von anderen ClownInnen gehört hatten, so kannten sie deren genaue Arbeitsweise nicht. Im Falle von Camilla Pessi existieren auch

Akzeptanzgrenzen zu ClownInnen aus anderen Arbeitsbereichen. Dies ist umso erstaunlicher, da ja viele Clowninnen in mehreren Arbeitsbereichen tätig sind. Ich habe bisher von keiner Initiative gehört, die Clowninnen aus den verschiedenen Richtungen zu einem Austausch zusammen bringen möchte. Die Frauen setzen sich persönlich nicht dafür ein, Grenzen innerhalb der Berufsgruppe zu überwinden. Gründe (wie Zeitmangel, Konkurrenz, Finanzierungsprobleme, Desinteresse, fehlendes Wissen über andere Clowninnen, ...), die eine Rolle spielen, dass sie sich diese Strukturen nicht schaffen, sind nicht eindeutig zu belegen.

Die Frauen erzählen selbstbewusst von ihrer Arbeit. Sie sind davon überzeugt, dass die Auswirkungen ihres Agierens als Clownin positiv für die Menschen und insgesamt für die Welt sind. Für viele von ihnen bildet ihre Spiritualität die Basis ihrer Arbeit, welche sie nicht in den Vordergrund stellen. Auf Grund von positiven Rückmeldungen des Publikums, der Presse, der Angestellten in den Institutionen, von FreundInnen, vor allem aber durch ihre persönliche Einschätzung, sehen sich die Frauen in ihrer Arbeit bestätigt. Sie berichten auch von missglückten Auftritten und besonders Gardi Hutter von der Unsicherheit in den Anfangsjahren, ob Frauen überhaupt als Clowninnen arbeiten können. Zweifel, ob sie jetzt auf dem richtigen Weg sind, äußern sie jedoch nicht mehr.

Das Ziel ihrer Clownsarbeit sehen sie in positiven Wirkungen für andere Menschen. Alle berichten, dass sie das Clown-Sein als Prozess erleben. Sie betonen dabei die Wichtigkeit der Persönlichkeitsarbeit, die manchmal sehr hart und schwierig sein kann, die intensive thematische Auseinandersetzung, um eine neues Stück erarbeiten zu können sowie das zunehmende Alter, welches mehr Lebenserfahrung bedeutet. Einige Frauen sind davon überzeugt, dass sich das Potential der Clownin stärker entfaltet, je mehr sie sich mit sich selber auseinandergesetzt haben.

Keine Frau äußert, dass ihre Motivation zur Aufnahme der Clownsarbeit oder ihr Ziel darin bestand, ihre Spiritualität zu finden oder sie im Clownsspiel auszudrücken. Einige Frauen befanden sich in Krisen-, Such- und Umbruchsituationen, als sie mit der Clownsarbeit begannen. Es scheint mir aber so zu sein, dass sie vorher nicht wussten, was sie für sich selber in der Clownsarbeit finden würden. Sie formulieren keine Erwartungen, die sie an die Clownsarbeit herantrugen, sondern berichten von den Entdeckungen, die sie in der Clownsarbeit gemacht haben. Ein grundlegendes Charakteristikum des Clowns besteht darin, dass sich bestimmte Aspekte erst im und durch das Clownsspiel erschließen. Erlebte Grenzen lassen sich immer wieder aufbrechen, sowohl auf der Ebene des Clownsspiels als auch auf der persönlichen Ebene.

So können wir uns darauf freuen, welche Überraschungen die Clowninnen in Zukunft für uns bereithalten, an welchen Orten wir ihnen begegnen und auf welche Weise die Wissenschaften sich mit ihnen beschäftigen werden.

Literaturverzeichnis

- Adams, Patch, 1999: *Hausbesuche. Die etwas andere Art, Menschen zu heilen*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Altklug, Sophia, 2004: „Im Fluss der Lebenskraft“. *Publik Forum extra*: 10-12.
-, WWW-Dokument, <http://www.sophiaaltklug.de> (Zugriff 20.2.2006).
- Apte, Mahadev L., 1985: *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*. Ithaka, London: Cornell University Press.
- Arnold, Götz, 1991: *Darstellung und Wirkungsweise des Clownesken zwischen „kritischer Selbstreflektion“ und „Unterhaltung“ am Beispiel von F. J. Bogners Clown-Theater „Sisyphos“*. Frankfurt/M.: Nold.
- Babcock, Barbara und Cox, Jay, 1993: „Die indianische Trickstergestalt“. In: Cockburn, Cynthia: *Blockierte Frauenwege. Wie Männer Gleichheit in Institutionen und Betrieben verweigern*. Hamburg: Argument-Verlag.
- Barecca, Gina, 2005: „Triste Herrenklos...“. *Emma* 1/2005, 66-67.
- Barloewen, Constantin von, 1984: *Clown. Zur Phänomenologie des Stolperns*. Frankfurt/M; Berlin: Wien: Ullstein.
- Beck, Wolfgang, 1992: „Zirkus“. In: Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1121–1124.
- Bemmann, Helga (Hg.), 1972: *Das Leben großer Clowns*. Berlin: Henschelverlag.
- Bischofberger, Iren (Hg.), 2002: „Das kann ja heiter werden“. *Humor und Lachen in der Pflege*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.), 1992: *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Breitenhuber, Markus, 2004: *Humor als pädagogisches und therapeutisches Interventionsmittel*. Diplomarbeit, Fachhochschule München, Fachbereich Sozialwesen.
- Buntes Bundes Bündnis Clowns in der Klinik, WWW-Dokument, <http://www.bububue.de> (Zugriff 2.4.2006).
- Böll, Heinrich, 1963: *Ansichten eines Clowns*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Borne, Roswitha von dem, 1993: *Der Clown. Geschichte einer Gestalt*. Stuttgart: Urachhaus.
- Cameron, Anne, 1996: *Töchter der Kupferfrau*. Zürich: Unionsverlag.
- Clowns im Dienst, WWW-Dokument, <http://www.clowns-im-dienst.de> (Zugriff 15.2.2006).
- Clowns without borders – USA, WWW-Dokument, <http://www.clownswithoutborders.org> (Zugriff 2.4.2006).

- Die Clown-Doktoren, WWW-Dokument, <http://www.clown-doktoren.de>
(Zugriff 20.2.2006).
- Die Clownschole, WWW-Dokument, <http://www.die-clownschole.de>
(Zugriff 15.3.2006).
- Dietl, Eduard, 1966: *Clowns*. Eupen, München: Markus Verlag.
- Dostojewski, F.M., 1956: *Der Idiot*. Olten: Verlag Otto Walter.
- Dr. Clown, WWW-Dokument, <http://www.doktorclown.de> (Zugriff 10.3.2006).
- Drosdowski, Günther (Hg.), 1990: *Duden Fremdwörterbuch*. 5. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 496.
- Schwarzer, Alice (Hg.), 2005: *Emma* „Humor: Jetzt lachen wir!“ 1/2005.
- Felicitas-Goodman-Institut, WWW-Dokument, <http://www.cuyamungue-institut.de/>
(Zugriff 23.3.2006).
- Ferris, Lesley, 1990: *Acting Women. Images of Women in Theatre*. Basingstoke, London: Macmillan.
- Flick, Uwe, 2002: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. 6. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Fratellini, Annie, 1989: *Destin de Clown*. Lyon: LA MANUFACTURE.
- Fried, Annette/ Keller, Joachim, 1991: *Identität und Humor. Eine Studie über den Clown*. Frankfurt/M: Haag und Herchen.
- , 1996: *Faszination Clown*. Düsseldorf: Patmos.
- Feuerstein, Georg, 1996: *Heilige Narren. Über die Weisheit ungewöhnlicher Lehrer*. Frankfurt/M.: Krüger.
- Fondation Theodora, WWW-Dokument, <http://www.theodora.org> (Zugriff 15.3.2006).
- Galli, Johannes, 1999: *Der Clown als Heiler*. Freiburg: Galli Verlag.
- Gibb, Rosy, 1991: „Die Hoffnungen, Versuche und Fehler einer Solokünstlerin.“ In: *Kaskade. Europäische Jonglierzeitschrift*. 23, 8-11.
- Goldberg, WWW-Dokument, <http://www.davidgilmore.com> (Zugriff 12.3.2006).
- Gray, Frances, 1994: *Women and Laughter*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, London: The Macmillan Press.
- Grock 1957: *Nit m-ö-ö-glich. Die Memoiren des Königs der Clowns*. Stuttgart: Mundus-Verlag.
- Hoche, Karl, 1982: „Ein Jahrhundert Clownsgeschichte: Die „3 Fratellinis““. In: Hoche, Karl u.a.: *Die großen Clowns*. Königstein/Ts.: Athenäum, 63-80.
- Hochschule Musik und Theater Zürich (HMTZ): <http://www.hmtz.edu>
(Zugriff 15.3.2006).
- Humbert, Ludger, WWW-Dokument, <http://beat.doebe.li/bibliothek/w00101.html>
(Zugriff 15.4.2006).
- HumorCare Deutschland, WWW-Dokument, <http://www.humorcare.com>
(Zugriff 30.11.2005).
- HumorCare Schweiz, WWW-Dokument, <http://www.humorcare.ch>
(Zugriff 30.11.2005).

- Hutter, Gardi, WWW-Dokument, <http://www.gardihutter.com> (Zugriff 10.1.2006).
- Institut für Clownpädagogik, WWW-Dokument, <http://www.clownpaedagogik.de> (Zugriff 15.3.2006).
- Jung, C.G., 2004: *Archetypen*. 11. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Johnstone, Keith, 2002: *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und die Kunst des Geschichtenerzählens*. 4. Auflage. Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Karpawitz, Jenny, 1999: „Frauen im Clowntheater“. In: *Kaskade. Europäische Jonglierzeitschrift*. 56, 37.
- KultNet, WWW-Dokument, <http://www.kultnet.de> (Zugriff 12.3.2006).
- Kulturbegegnung, WWW-Dokument, <http://www.kulturbegegnung.de/html/barloewen.html> (Zugriff 5.3.2006).
- Larivaille, Paul, 1992: „Commedia dell'arte“. In: Brauneck, Manfred und Schneilin, Gérard (Hg.), *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 3. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 243-246.
- Macintyre, Martha, 1992: „Reflections of an Anthropologist Who Mistook her Husband for a Yam: Female Comedy on Tubetube“. In: Mitchell, William E. (Hg.): *Clowning As Critical Practice. Performance Humor in the South Pacific*. Pittsburgh, London: University of Pittsburgh Press, 130-144.
- Matthiae, Gisela, 1999: *Clownin Gott: eine feministische Dekonstruktion des Göttlichen*. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer.
- Meincke, Joachim (Hg.), 2000: *ClownSprechstunde Lachen ist Leben. Clowns besuchen chronisch kranke Kinder*. Bern: Verlag Hans Huber.
- Miller, Henry 1981: *Das Lächeln am Fuße der Leiter*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Mitchell, William E. (Hg.), 1992: *Clowning As Critical Practice. Performance Humor in the South Pacific*. Pittsburgh, London: University of Pittsburgh Press.
- Molcho, Samy, WWW-Dokument, <http://www.samy-molcho.de> (Zugriff 20.10.2005).
- Moser-Ehinger, Susan und Hansueli W., 1985: *Gardi Hutter. Die Clownerin*. Altstätten, München: Panorama.
- Müller, Werner, 1994: *Spielmann, Clown, Theatermacher. Körpertheater. Arbeitsbuch mit Übungen*. München: Pfeiffer/Wewel.
- Pelton, Robert D., 1980: *The Trickster in West Africa. A Study of Mythic Irony and Sacred Delight*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Plant, John, 1994: *Heyoka. Die Contraries und Clowns der Plainsindianer*. Wyk auf Foehr: Verlag für Amerikanistik.
- Rai-Reiten, WWW-Dokument, <http://rai-reiten.de/> (Zugriff 12.4.2006).
- Robinson, Vera M., 2002: *Praxishandbuch Therapeutischer Humor. Grundlagen und Anwendungen für Gesundheits- und Pflegeberufe*. Bern, Göttingen, Toronto, Seattle: Hans Huber.
- Rote Nasen, WWW-Dokument, <http://www.rotenasen.de> (Zugriff 15.3.2006).
- Rumjanzewa, Natalia, 1989: *Clown und Zeit*. Berlin: Henschelverlag.

- Sanner, Hans-Ulrich, 1999: „Clown“. In: Hirschberg, Walter: *Wörterbuch der Völkerkunde*. Grundlegende überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Berlin: Reimer, 68.
- Schmidt, Bettina, 1999: „Trickster“ In: Hirschberg, Walter: *Wörterbuch der Völkerkunde*. Grundlegende überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Berlin: Reimer, 384-385.
- Schule für Clowns, WWW-Dokument, <http://www.clownschule.de> (Zugriff 15.3.2006).
- Schule für Tanz, Clown und Theater, WWW-Dokument, <http://www.tut-hannover.de> (Zugriff 20.2.2006).
- Sinhuber, Bartel F., 1982 „Der August von Direktor Renz: Tom Belling“. In: Hoche, Karl u.a.: *Die großen Clowns*. Königstein/Ts.: Athenäum, 26-40.
- Tamala-Center, WWW-Dokument, <http://www.tamala-center.de> (Zugriff 20.2.2006).
- Teatro Dimitri, WWW-Dokument, <http://www.teatrodimitri.ch> (Zugriff 15.3.2006).
- Titze, Michael und Eschenröder, Christof T., 2003: *Therapeutischer Humor. Grundlagen und Anwendungen*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Transit Theaterschule, WWW-Dokument, <http://www.transit-theaterschule.de> (Zugriff 15.3.2006).
- Ursus und Nadeschkin, WWW-Dokument, <http://www.ursusnadeschkin.ch> (Zugriff 20.2.2006).
- Vienot, Mary, 2004: *Foi de clown*. Paris: Les Éditions de l'Atelier.
- Vilsoni, Hereniko, 1992: „When She Reigns Supreme: Clowning and Culture in Toruman Weddings“. In: Mitchell, William E. (Hg.): *Clowning As Critical Practice. Performance Humor in the South Pacific*. Pittsburgh, London: University of Pittsburgh Press, 130-144.
- Vorhaus, John, 2001: *Handwerk Humor*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Wick, Klaus-Peter, WWW-Dokument, <http://www.klaus-peter-wick.de> (Zugriff 15.3.2006).
- Wikipedia, WWW-Dokument, <http://www.wikipedia.org/wiki/Trickster> (Zugriff 29.1.06)
- Zijderveld, Anton C., 1976: *Humor und Gesellschaft*. Graz: Styria.

Anhang

Anhang 1

Übersicht der geführten Interviews

Name	Datum	Ort
Gardi Hutter	7. Juli 2005	Im Nebenraum einer Kneipe, St. Gallen (Schweiz)
Jenny Karpawitz	20. März 2005	Im Wohnzimmer von Jenny Karpawitz, Allensbach
Kristina Kaiser	5. Mai 2005	In der Küche von Angelika Schroers, Mainz
Petra Klapps	20. Mai 2005	In der Wohnung von Petra Klapps, Köln
Kristin Kunze	20. Juni 2005	In der Küche von Kristin Kunze, Nümbrecht
Gisela Matthiae	11. April 2005	Im Büro von Gisela Matthiae, Gelnhausen
Camilla Pessi	31. Mai 2005	Im Wohnwagen von Camilla Pessi, Winterthur (Schweiz)
Gabriele Preuss	23. März 2005	Auf dem Balkon von Gabriele Preuss, Basel (Schweiz)
Gudula Steiner- Junker	6. März 2005	Im Wohnzimmer von Gudula Steiner- Junker, Wiesbaden
Yve Stöcklin	23. März 2005	Im Wohnzimmer von Yve Stöcklin, Basel (Schweiz)

Anhang 2

Übersicht der Teilnehmenden Beobachtung bei Auftritte von Clowninnen

Name	Datum	Ort	Auftritt
Gardi Hutter	7. Juli 2005	Festival in St. Gallen, Schweiz	Bühnenstück: Die tapfere Hanna
Gardi Hutter	27. Januar 2006	Frankfurter Hof, Mainz	Bühnenstück: Die Souffleuse
Kristina Kaiser	10. April 2005	Ingelheimer Öko-Messe	Walkact
Petra Klapps	2. Mai 2005	Kunst und Kultur im Krankenhaus, Karlsruhe	Vortrag „Humor und Gesundheit“ mit Clownsspiel
Gisela Matthiae	8. Februar 2005	Nikolaikirche Frankfurt/Main	Clownsstück im Gottesdienst: „Gehen lassen“
Camilla Pessi	28. Mai 2005	Zirkus Monti Winterthur	Zirkusvorstellung
Gudula Steiner-Junker	16. März 2005	Uni-Klinikum Mainz	Clown-Doktoren auf den Kinderstationen
Gudula Steiner-Junker	23. Januar 2005	Uni-Kliniken Frankfurt/Main	Clown-Doktoren auf den Kinderstationen

Anhang 3

Telefonische Kurzinterviews

Name	Datum	Arbeitsfeld
Bollmeyer, Ines	Sommer 2005	Mitglied bei Dr.Clowns, Clownin im Hospiz, Bielefeld
Hatje, Caroline	Februar 2006	Clownin im Altenheim, Stuttgart
Kuschelni, Katrin	Sommer 2005	Engagiert im Aufbau von „Clowns ohne Grenzen“ in Deutschland

Anhang 4

Fragebogen an die Clownsschulen

Welche Ausbildungsmöglichkeiten für ClownInnen bieten Sie an? (Mehrfachnennungen möglich)

- Vollzeit für __ Jahre; ca. __ Tage pro Ausbildungsjahr
- Berufsbegleitend für __ Jahre; ca. __ Tage pro Ausbildungsjahr
- Einzelne Clownsseminare für Anfänger
- Fortgeschrittene
- Professionelle

Hat Ihre Schule eine staatliche Anerkennung für die Ausbildung von ClownInnen?

- Ja, seit _____
- Nein
- Die Beantragung läuft, bzw. ist geplant.

Erhält Ihre Schule finanzielle Unterstützung für die Ausbildung von ClownInnen?

- Nein
 - Ja, für folgende Ausbildung(en):
 - Ja, für die Schule insgesamt.
- Diese Unterstützungen decken etwa ____ % der Ausbildungskosten pro Person.
- Die Schule erhält die Unterstützung: vom Staat
- von einem Verein
- von der Europäischen Union
- von anderen: _____

Haben Sie den Titel des Abschlusszertifikates der bei Ihnen ausgebildeten ClownInnen rechtlich schützen lassen?

- Ja, er lautet _____
- Nein
- Wir erwägen einen rechtlichen Schutz.

Verwenden Sie eine weibliche Form für den Begriff Clown?

- Ja, ich/ wir sprechen von _____
- Nein

Wie sah die Verteilung der TeilnehmerInnen von Frauen und Männern im Laufe der Jahre in Ihren Clownskursen aus?

70er Jahre: Ca. ____% Frauen und ca.____% Männer

80er Jahre: Ca. ____% Frauen und ca.____% Männer

90er Jahre: Ca. ____% Frauen und ca.____% Männer

2000-2005 Ca. ____% Frauen und ca.____% Männer

Falls es Veränderungen gab, was sind Ihrer Meinung nach die Gründe dafür?

Wie viele Männer bzw. Frauen entschließen sich derzeit nach der Teilnahme an Ihren Kursen, beruflich als ClownIn zu arbeiten?

Ca. ___% der Frauen und ca. ___% der Männer

Haben Sie Veränderungen dazu in den letzten Jahrzehnten feststellen können?

Nein

Ja, _____

Erhalten Ihre SchülerInnen finanzielle Unterstützung durch das Arbeitsamt, BAföG, den Arbeitgeber oder andere?

Nein, niemand.

Ja, durch _____

In 2005 erhielten ___ Personen von insgesamt ___ TeilnehmerInnen eine Unterstützung durch _____

Hat sich die finanzielle Unterstützung der SchülerInnen in den letzten Jahren verändert, bzw. erwarten Sie Veränderungen? Falls Ja, inwiefern, bzw. welche?

Wie schätzen Sie die finanziellen Möglichkeiten für ClownInnen ein, die hauptberuflich arbeiten möchten?

Wie schätzen Sie die gesellschaftliche Anerkennung von ClownInnen im Verlauf der letzten Jahrzehnte ein?

Die gesellschaftliche Anerkennung von ClownInnen nimmt zu. Dies beobachte ich an folgenden Aspekten:

Die gesellschaftliche Anerkennung von ClownInnen nimmt ab. Dies beobachte ich an folgenden Aspekten:

Ich bemerke keine Veränderung der gesellschaftlichen Anerkennung von ClownInnen.

Von welchen Clowns-Festivals haben Sie in den letzten 5 Jahren gehört? (Wann und wo?)

Haben Sie Veränderungen im Bereich der Festivals in den letzten Jahrzehnten wahrgenommen? Falls Ja, welche: _____

Richtet Ihre Clownsschule ein (Clowns-)Festival aus?

- Ja, zuletzt _____; Das nächste Festival ist geplant für _____
 Nein

Ist Clown/ Clownin für Sie eine Berufsbezeichnung? Ja Nein

Falls Ja, was ist aus Ihrer Sicht das Charakteristische für die Berufsgruppe ClownInnen?

Falls Ja, was halten Sie davon Richtlinien festzulegen, um sich Clown/ Clownin nennen zu dürfen?

- Davon halte ich nichts, weil _____
 Eine gute Idee, weil _____
 Wäre zu überlegen, denn _____

Welche Vereine oder Netzwerke von bzw. mit ClownInnen sind Ihnen über die verschiedenen Klinikclownvereine und HumorCare hinaus bekannt? (Wenn möglich mit Kontaktadresse)

Sind Ihnen Arbeitsbereiche von Clowninnen über die nachfolgend Genannten hinaus bekannt?

Seit wann sind nach Ihren Kenntnissen Clowninnen in diesen Arbeitsfeldern aktiv?

Seit:

Altenheim/ Hospiz -----
Ausbildung von Clowns -----
Bühnenauftritte -----
Clownerie für Kinder -----
Clown im Krankenhaus -----
Regiearbeit -----
Seminare für unterschiedliche Zielgruppen -----
Therapeutische Clownsarbeit -----
Trainings im Management-/ Firmenbereich -----
Walkacts -----
Zirkus -----

Nein, mir sind keine weiteren Arbeitsbereiche bekannt.

Ja, folgende Arbeitsbereiche: _____

Herzlichen Dank für's Ausfüllen!!!

Die Daten werde ich anonymisiert aus. Sie können mir den Bogen entweder per E-Mail zurücksenden an angelikaschroers@hotmail.com oder per Post an:

Angelika Schroers, Hindenburgstr. 52, 55118 Mainz

Anhang 5

Kontakt Daten der interviewten Clowninnen

Gardi Hutter

www.gardihutter.com

Kristina Kaiser

Tel.: 06132/ 50 97 17

Fax: 06132/ 50 97 18

www.clownin-zitronella.de

info@clownin-zitronella.de

Jenny Karpawitz

Tamala-Center

Bücklestr. 7

78467 Konstanz (Deutschland)

Tel: 07533/ 36 16

Fax: 07533/ 73 82

www.tamala-center.de

info@tamala-center.de

Petra Klapps

Kolibri Institut

Landsbergstr. 39

50678 Köln

Tel: 0221/ 32 42 43

Fax: 0221/ 93 27 552

www.kolibri-institut.de

info@kolibri-institut.de

Kristin Kunze

Institut Erfolg und Humor

Niederstaffelbach 11

51588 Nümbrecht

Tel. 02262 – 68 670

Fax: 02262 – 69 06 95

www.sophiaaltklug.de

info@sophiaaltklug.de

Gisela Matthiae

Töpfergasse 11

63571 Gelnhausen

Tel: 06051/ 47 24 80

Fax: 06051/ 83 96 22

www.clownin.de

contact@clownin.de

Camilla Pessi

ibaccala@orangemail.ch

Gabriele Preuss

Langeloh 124

4054 Basel (Schweiz)

Tel: 0041/ (0)61/ 30 20 433

gabriele.preuss@freesurf.ch

Gudula Steiner-Junker

Gartenfeldstr. 26

65307 Bad Schwalbach

Tel/ Fax: 06124/ 50 80 46

<http://www.yogalachen.de>

g.steiner-junker@web.de

Yve Stöcklin

Gundeldingerstrasse 69

4053 Basel (Schweiz)

Tel/ Fax: (0041/ (0)61/ 27 11 908

Anhang 6
Fotos der Clowninnen



Gardi Hutter



Gardi Hutter als Hanna, St. Gallen



Der Kampf mit der Waschschüssel ist gewonnen.



Kristina Kaiser



Clownin Zitronella im Spiel mit Seifenblasen



Jenny Karpawitz



Jenny Karpawitz im Stück „Eimer und Bürste“



Petra Klapps



Petra Klapps als Pantomime-Clownin



Kristin Kunze mit ihren Tieren





Fotos von Kristin Kunze aus dem Stück „Der goldene Schnitt oder die Sehnsucht nach Harmonie“



Gisela Matthiae



Die Clownin auf dem Altar mit der Backschüssel



Gisela Matthiae als Frau Hager



Gisela Matthiae als Frau Seibold



Camilla Pessi vor ihrem Zirkuswagen



Camilla Pessi mit ihrem Kollegen Simone Fassari im Zirkus Monti, Schweiz



Gabriele Preuss als Clownin im Kontakt mit den Zuschauern



Gabriele Preuss



Gudula Steiner-Junker



Dr. Südwind vor der Mainzer Uni-Klinik



Yve Stöcklin



Die Clownin mit den großen Schuhen

Fotonachweise:

Camilla Pessi (privat): Angelika Schroers
Camilla Pessi (Zirkus): <http://www.circus-monti.ch/circus/foto/foto.htm> (Zugriff 1.4.2006)

Gabriele Preuss: privat
Gardi Hutter (privat): Angelika Schroers
Gardi Hutter (Clownin): Reto Wettach
Gisela Matthiae (privat): Angelika Schroers
Gisela Matthiae (Clownin): <http://www.clownin.de/seibold.html> (Zugriff 3.3.2006)
Gudula Steiner-Junker (privat): <http://www.yogalachen.de/index.html> (Zugriff 15.2.2006)

Gudula Steiner-Junker (Clownin): Angelika Schroers
Jenny Karpawitz (alle): <http://www.tamala-center.de> (Zugriff 15.2.2006)
Kristin Kunze (privat): Angelika Schroers
Kristin Kunze (Clownin): Rendel Freude, graphixx, Köln
Kristina Kaiser (privat): Privat
Kristina Kaiser (Clownin): Angelika Schroers
Petra Klapps (privat): <http://www.kolibri-institut.de/Institut/Institut3.html> (Zugriff: 1.4.2006)
Petra Klapps (Clownin): http://www.kolibri-institut.de/Angebot/Angebot_2.html (Zugriff 1.4.2006)

Yve Stöcklin (privat): Peter Schnetz, Basel
Yve Stöcklin (Clownin): <http://www.theater.ch/php/index.php?sprache=d&suche=personen&id=yvestoecklin&like=st%F6cklin&tag=28&monat=03&jahr=2006&endtag=28&endmonat=03&endjahr=2006> (Zugriff 28.3.2006)

Anhang 7

Gesamtübersicht über die Clowninnen

Name	Alter	Wohnort	Art der Ausbildung	Arbeitsfelder als Clownin	Weitere Arbeitsbereiche
Gardi Hutter	Anfang Fünfzig	Arzo, Schweiz	Vollzeit, Schauspielausbildung, „drei Gesellenjahre“ beim Teatro Ingenio,	Bühnenstücke	Kinderbuchautorin
Kristina Kaiser	Mitte Dreißig	Ingelheim, Deutschland	Zu Beginn Autodidaktisch, ein Jahr Vollzeit an der Schule für Clowns, Mainz	Klinikclown, Animationsprogramm und Clownstheaterstücke besonders für Kinder; Walkacts	
Jenny Karpawitz	Anfang Fünfzig	Allensbach, Deutschland	Einzelne Seminare bei Bogner u.a., autodidaktisch	Tamala-Center (Ausbildung und Seminare)	Regisseurin, Yogalehrerin
Petra Klapps	Mitte Fünfzig	Köln, Deutschland	Drei Jahre Vollzeit und drei Jahre Sommerkurse bei Marcel Marceau (Pantomime), Clownskurse bei Lecoq, Paris	Kolibri-Insitut (Ausbildung, Seminare, Trainings); Altenheim	Pantomime-Auftritte, Vorträge zu Humor und Gesundheit
Kristin Kunze	Anfang Sechzig	Nümbrecht, Deutschland	Drei Monate an einer Zirkus- und Clownsschule, danach autodidaktisch	Bühnenstücke; Auftritte besonders in der Hospizbewegung; Seminare	Humorforschung
Gisela Matthiae	Mitte Vierzig	Gelnhausen, Deutschland	Berufsbegleitende Jahresausbildung, Tamala-Center (Clown)	Seminare, Auftritte besonders in kirchlichen Zusammenhängen	Studienleiterin in einem Frauenbildungszentrum
Camilla Pessi	Mitte Zwanzig	Aufenthaltsort des Zirkus, Schweiz	Drei Jahre Vollzeit, Dimitri-Schule (Theaterschule)	Zirkus	
Gabriele Preuss	Ende Vierzig	Basel, Schweiz	Berufsbegleitende Jahresausbildung, David Gilmore (Clown)	Seminare und Auftritte besonders in sozialen Arbeitsgebieten	Arbeit in einer kirchlichen Beratungsstelle
Gudula Steiner-Junker	Keine Angabe	Wiesbaden, Deutschland	Einzelne Seminare, autodidaktisch	Krankenhaus	Lachyoga: Ausbildung, Lachclubleiterin, Vorträge und Seminare, Malerin
Yve Stöcklin	Anfang Fünfzig	Basel, Schweiz	zwei Jahre Vollzeit, Theater- und Clowns-ausbildung in Zürich Gaulier Schule, Paris	Theater- und Clownsschule (Ausbildung und Seminare); Bühne (Solo und Kompagnie)	Regisseurin, Musikerin

Tabelle 4: Gesamtübersicht über die Clowninnen