

Helmut Schäfer: Meine erste Frage gilt der Entstehungsform des Clowns, des Clowns, wie wir ihn im 20. Jahrhundert auch kennengelernt haben. Diese Kunst entsteht Mitte des 19. Jahrhunderts und es wäre interessant darüber nachzudenken, was die gesellschaftlichen Formationen dazu beigetragen haben, dass es zu dieser Clownskunst kommt.

Roberto Ciulli: Grundsätzlich können wir feststellen, dass sich durch die Clownskunst in all ihren verschiedenen Ausprägungen ein roter Faden zieht. In ihrer Geschichte gibt es von der Entstehung bis zur modernen Form des Clowns ein gemeinsames Grundmotiv, das die Clownskunst immer wieder lebendig gemacht hat. Die sehr strukturierte Form des weißen und des roten Clowns. Ihr entspricht eine Dichotomie, und genau dieser Widerspruch entspricht den zwei Grundmomenten des menschlichen Daseins, die man als Ratio und Natur bezeichnen könnte. Sie sind in allen Kulturen präsent, in allen Zeiten gegenwärtig.

Das ist die Universalität, die es der Clownskunst ermöglicht einen Reiz auf alle gesellschaftliche Schichten auszuüben und die es ihr ermöglicht in der Mitte der Gesellschaft anzukommen. Ohne sie wäre dies unmöglich. Das Prinzip des weißen und des roten Clowns ist in uns tief verankert. In jeder Religion erscheint Gott als der weiße Clown dem der rote Clown der Teufel gegenüber steht.

Helmut Schaefer: Wenn wir wieder zurückkommen auf die Mitte des 19. Jahrhunderts könnte das bedeuten, dass der Clown deshalb aufkommt, weil die industrielle Gesellschaft so strenge, rationale Prinzipien etabliert hat, etablieren musste auch durch die neuen Produktionstechniken, dass sich dadurch ein Gegenbild zu dieser Rationalität entwickelt hat.

Roberto Ciulli: Bestimmt. Und in der Praxis könnte man sagen, die Industrialisierung hat das Volk der Arbeiter zum Protagonisten der Gesellschaft erhoben. Die erste Arbeiterbewegung ist entstanden, die Arbeiter bekamen zu ihren Pflichten auch Rechte, der Blick wandte sich ab von den alten, feudalen Hierarchien, von den feudalen Clans, die ausschließlich die Macht innehatten. Aus der Industrialisierung ist ein großes Phänomen geworden, ein Massenphänomen. Aus dem Zirkus, der an den Rändern der Stadt stattfand, wurde eine Unterhaltung für die Mehrheit der Gesellschaft. Räumlich bewegte er sich weiterhin am Rand war jedoch im übertragenen Sinn in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Der Clown ist dort favorisiert, er ist begünstigt von dem großen Erfolg des Zirkus. Die Massen besuchen den Zirkus, sie gehen nicht ins Theater. Und dann gibt es noch die

Erfindung und Entwicklung des Films, genau im 19. Jahrhundert. Das Theater ist in einer Krise und das eigentliche Theaterpublikum und ebendies ist das Wunderbare, wendet sich dem Zirkus zu. Die Intellektuellen begeistern sich für den Clown, für Walter Benjamin zum Beispiel war die Kunst des Clowns im 19. Jahrhundert das Größte, so gibt es eine Verbindung.

Helmut Schäfer: Ich will auf dem Historischen nicht so lange rumreiten. Vielleicht können wir noch etwas zu dem Begriff sagen, was heißt eigentlich Clown. Also im Englischen bedeutet das Tölpel.

Roberto Ciulli: Im Englischen bedeutet Clown Bauer. Zum Tölpel wurde er erst später. Und tatsächlich besteht diese Verbindung zu England.

Helmut Schäfer: Es ist das früheste industrialisierte Land.

Roberto Ciulli: Zunächst gab es den weißen Clown. Er kam von der Reitkunst.

Helmut Schäfer: Da kommt auch das Sägemehl her.

Roberto Ciulli: Die Anfänge der Clownskunst gingen aus von den Reitkünstlern und der ersten Clowns waren Engländer. Und England hat lange Zeit die Fahne für die Narren hochgehalten. Es ist kein Zufall, dass Shakespeare, der die geistreichsten Narren der Weltliteratur erschaffen hat Engländer war. Englische Clowns zitierten den Hamlet Monolog in ihren Nummern.

Helmut Schaefer: *To be or not to be.*

Roberto Ciulli: Ende des 18. Jahrhunderts und des 19. Jahrhunderts waren die europäischen Clowns vornehmlich Engländer, nur einer war Italiener und einer Franzose.

Helmut Schäfer: Die Italiener hatten den Vorlauf mit der Commedia dell' arte in der vergleichbare Figuren existieren.

Roberto Ciulli: Ja, und hundert Jahre später, Mitte des 20. Jahrhunderts, waren von 20 Clowns zehn Italiener, fünf Franzosen, 2 oder 3 Spanier und nur noch einer Engländer. Der erste Clown war Engländer, er gastierte auch in Paris. Die ersten englischen Clowns sind die berühmtesten, Tom Belling, Philip Astley. Eine Legende über Tom Belling zufolge hatte dieser den August erfunden. Viele Clowns sind Alkoholiker, er wird erzählt er sei im angetrunkenen Zustand gefallen und hat als Reaktion auf den Sturz dumm gelacht.

Das Publikum hat ihn ausgelacht und gerufen: „Du dummer August.“ Tom Belling ist auf die Idee gekommen es zu wiederholen, daraus eine Nummer zu machen.

So wird es behauptet, interessant ist aber ein anderer Aspekt, der rote Clown ist aus dem Leben entstanden. Ein Serviteur oder ein Adjutant im Zirkus machte während einer Nummer einen Fehler und dadurch, dass das Publikum gelacht hat, empfanden die weißen Clowns, die Akrobaten, Jongleure, Reiter ihn als wunderbaren Partner. Der rote Clown ist kein Künstler, er ist ein Mann von der Strasse, ein Hilfsarbeiter, ein Prolet, ein Analphabet, einer der nichts zu essen hatte also der Unterste und die ersten roten Clowns wurden von den weißen Clowns als richtige Knechte engagiert. Sie sind bezahlt worden, um auf der Bühne Prügel zu beziehen. Das Publikum sollte etwas zu lachen haben. Ein berühmtes Beispiel sind Georges Footit und Chocolat. Raphael Padilla war einer junger Mann, ein Schwarzer aus Kuba, der nichts zu essen hatte. Schon zuvor wurde er von einem weißen Clown engagiert, aber hat Footit bot ihm etwas mehr Geld. Diese roten Clowns waren regelrechte Diener des weißen Clowns. Sie mussten deren Klamotten putzen, mussten alle niedrigen Dienste übernehmen, sie waren der Serviteur. Es gibt diese Nummer von Footit und Chocolat: Footit gab Chocolat eine Ohrfeige und sagte: „ Du bist ein Idiot.“ Chocolat reagierte nicht, Footit verpasste ihm eine zweite, dann eine dritte. Die Nummer ging weiter bis Footit auf Chocolats Rücken sprang und ihn prügelte. Als Footit nicht mehr konnte, er war viel erschöpfter als der geprügelte Chocolat, gab es eine kurze Pause und Chocolat sagte nur, das hatte ich schon das erste Mal verstanden. Das war eine ungeheuer erfolgreiche Nummer und man sieht genau die Elemente aus denen so etwas entsteht und nach 20 Jahren wird der rote Clown der Star der Manege, er ist es der das Publikum zum Lachen bringt. Wieder ist es der Clown, der die Weltordnung zerstört, die Rollen werden getauscht, der rote Clown wird der Star, der weiße Clown verkümmert und wird immer mehr zum bloßen Partner des roten Clowns.

Helmut Schäfer: Ein Stichwortgeber.

Roberto Ciulli: Und nun ist die Zeit des roten Clowns da, er wird zum großen Künstler, zum kreativen Künstler, der weiße Clown zum bloßen Stichwortgeber. Und da haben wir die Berühmten im 20. Jahrhundert (Name nicht verstanden) Rhum, wir haben Charlie Rivel, Dario-Bario wir haben Fratellini. Die roten Clowns erfinden die Nummer und der weiße Clown wird von ihnen abhängig. Es ist wirklich ein Knecht und Herr Verhältnis, es fängt traditionell an, der Herr ist der weiße Clown, der Knecht der rote und endet genau umgekehrt in dem höchsten Moment der größten Kunst des Clowns.

Helmut Schaefer: Wir haben jetzt zwei Elemente. Wir haben das Herr – Knecht Verhältnis, das Hegel über das Anerkennungsmodell beschreibt also die Rollenakzeptanz und dann die daraus resultierende Korrelation bis hin zur Dialektik

und wir haben ein anderes Phänomen was zu erläutern ist, wie entstehen die Kostüme eigentlich, der Clowns. Warum ist alles zu groß, warum sind bei den roten Clowns die Schuhe zu groß, oft auch die Kleider zu groß, was hat das mit dem szenischen zu tun.

Roberto Ciulli: Tatsächlich wissen wir wer der erste ist, der die allzu großen Schuhe erfunden hat. Es war (Name einfügen)

Wenn man wissen will, wie die Kostüme entstehen, muss man den roten Faden zurückverfolgen. Das ist nicht unsere Aufgabe, aber es ist bewiesen, dass es eine gewisse Konstante in allen Kulturen gibt, zwischen zwei Prinzipien, die immer und überall auftauchen. Wie etwa das Weiße und das Schwarze, es ist eine so alte Geschichte, Weiß ist die Farbe der Autorität, die Farbe der Weisheit. Das weiße stand auch immer für die Tunika der Bauern, deswegen trägt in der Commedia dell arte Pulcinella diese Farbe, der Pierrot hat weiße Kleider an, es gibt gewisse Konstanten, die immer wieder auftauchen, die schwarze Maske von Truffaldino beispielsweise oder die Maske. Kennzeichnend sind für die römischen Komödien die stereotypen Figuren Marcus, Pappus und Dossennus, die drei Figuren, die immer kommen: Marcus, Pappus und Dossennus sind die Clowns. Dossennus oder der Dottore der Zirkusdirektor, und Marcus und Pappus als der weiße und der rote Clown. Es gibt immer Verbindungen, aber der weiße Clown hat sich wie in der Commedia dell arte, wie in dem einfachen Volksverständnis zum Beispiel Arlecchino, Truffaldino, der Ärmste, der Arbeitslose, das Prekariat, der Proletarier, das Sub-Proletariat, der natürlich keine Hose hat. Die Hose ist aus verschiedenen anderen Hosen zusammengeflickt, die Jacke ist zusammengeflickt, so entsteht die multicolore, dieses farbiges Kostüm von Truffaldino, das Flickenkostüm. Der Ursprung ist ein hungernder Mensch, der nichts zum essen hat. In der Entwicklung des Theaters wird das Kostüm des Truffaldino ungeheuer kostbar. Im 18. Jahrhundert werden die Truffaldinos zu Stars in Paris, sie werden sehr viel Geld verdienen. Moliere hatte Schwierigkeiten mit dieser Art der Unterhaltung, denn es ist eine pervertierte Form. Aber das Volk liebte die Stücke der Commedia dell arte mehr als die Stücke von Moliere. Die Commedia dell arte bedient einen oberflächlichen Geschmack, aber dann sind plötzlich die Truffaldino Kostüme reich verziert und raffiniert. Sie haben nichts mehr mit den Anfängen dieser Kunst zu tun.

Der weiße Clown, der ein Reiter war, zieht eine weiße Tunika an, um komisch zu sein, aber auch aus Bequemlichkeit, um fallen zu können. Es ist kein großer Gedanke und dann wird der weiße Clown immer reicher. Der große Clown Theodore de Banville (hieße der Clown wirklich so wie der Dichter) hatte 365 Clownkostüme, weiße Clownkostüme, eines für jeden Tag und der rote Clown entwickelt sich aus der kreativen Phantasie jedes Einzelnen. Da haben wir eine Reihe von Künstlern,

Artisten, die ganze Geschichte von roten Clowns, die heute tragische Lebensläufe haben. Der Clown erlebt große Erfolge und klaffende Abgründe, es gibt keine dauerhaften Glücksmomente. Diese Künstler haben sich akribisch von Auftritt zu Auftritt perfektioniert. Und so sind - angefangen von den großen Schuhen, die rote Nase, die Masken und die Kostüme, wie im Fall von Chaplin, die Form der Figur. Je mehr der Clown zu seiner Figur findet, desto mehr wird in der Entwicklung das Kostüm wie bei Charlie Chaplin überzeichnet. Jeder hatte sein Kostüm, Charlie Rivel hatte sein Kostüm, am Ende nicht nur eines, aber das steht im Zusammenhang mit der Entwicklung der Figur.

Helmut Schäfer: Die zu großen Schuhe interessieren mich, man hat ja dieses sprichwörtliche „Das sind zu große Schuhe für diese oder jene Person“, weil der Vorgänger so bedeutend war etc. Wo kommt dieses Motiv der zu großen Schuhe her.

Roberto Ciulli: Wie gesagt man kann da sehr viel reininterpretieren.

Helmut Schaefer: Ja, natürlich.

Roberto Ciulli: Wie gesagt, sind die zu großen Schuhe angeblich die Idee eines Clowns (Name einfügen). Was sind die großen Schuhe bei Chaplin, was sind die großen Schuhe bei jedem Clown, tja, für einen entspricht es genau dem was Du sagst, für die Einen, für die Anderen sind Schuhe immer ein Symbol für den Tod. Ich verbinde mit den großen Schuhen des Clowns, der uns zum Lachen bringt, mit seiner gesamten Kunst den Tod. Er steckt in vielen Details. Der Tod ist das letzte große Spiel, er ist ewig. Und tatsächlich haben so viele große Clownsnummer mit dem Tod zu tun, mit Abgründen zu tun, der große Fall. In den Clownsnummern schwebt der Tod.

Helmut Schaefer: Ich will ein anderes Wort einführen, über das wir uns anders verständlich machen können. Ich will das Wort des Maßes einführen. Also die zu großen Schuhe überschreiten das Maß, die zu kleinen Instrumente unterschreiten das Mass. Die Clownskunst, wenn man das so formal entwickelt, ist immer eine Überschreitung oder eine Unterschreitung, d.h. das Maß selber wird nie erreicht, das ausgeglichene Mass. Und das entspricht vielen Nummern, die das gesellschaftliche Maß verletzen. Also das was die gesellschaftliche Norm ist oder was sogar ein Tabu ist, wird verletzt. Es geht also um Verletzungen des Maßes.

Roberto Ciulli: Das Maß ist zurückzuführen auf den grundlegenden Inhalt dieser Kunst des Clowns. Das Grundlegende ist, dass der Clown es schafft in eine andere Welt zu tauchen. Die Clownskunst bringt in den Zirkus, der sowieso eine besondere

Welt ist, nicht nur weil der Raum kreisförmig ist, eine andere Realität. Er zwingt uns zu einer anderen Realität. Er schafft, das ist Richtig, die neuen Maßstäbe, es sind nicht die Maßstäbe, die in der Welt gelten, sie sind neu. Er zwingt uns uns zu dieser Welt zu verhalten, uns dieser Welt zu stellen. Die Kostüme, die Requisiten, das sind die Details, die dem entsprechen, die Sprache ist die Chiffre. Tatsächlich geht es immer um das. Die Nummer ist immer die verkehrte Welt, die eigentlich aus der Welt, aus der realen Welt verbannt ist. Und der Zirkus mit der Kunst des Clowns kriegt seine Berechtigung. Eigentlich ist es eine utopische Welt, es ist eine Welt, die einerseits die reale Welt in Frage stellt und gleichzeitig eine neue schafft. Wenn zum Beispiel, und dies ist eine der ältesten Nummern, der Pierrot mit einer Art Pantomime beginnt, es gibt eine Nummer von dem Pierrot einem der ersten der ältesten, er kommt auf die Bühne, er hat nichts und fängt an in einer Badewanne die nichts gibt heißes Wasser zu gießen und prüft, ob es zu heiß ist, dann nimmt er kälteres Wasser und dann prüft er immer die Temperatur des Wassers und füllt die Badewanne...

Helmut Schäfer: ...die nicht existiert.

Roberto Ciulli: Genau. Es gibt weder das Wasser, noch die Badewanne. Dann fängt er an sich auszuziehen, steigt in die Wanne, badet sich, kommt raus und geht weg. Nichts von den behaupteten Dingen gab es - das ist der Ursprung. Oder Karandasch, er kommt immer mit einem kleinen Hund, nimmt ein Paket aus der Tasche, setzt sich auf eine Bank, nimmt das kleine Paketchen, nimmt eine Wurst, ein Tellerchen, nimmt den Hund, die Wurst, der Hund isst, Karandasch packt alles wieder ein und geht.

Helmut Schäfer: Und es gab keinen Hund.

Roberto Ciulli: Doch bei Karandasch gab es einen Hund. Aber er erzählt eigentlich über das Fressen. Der Hunger in der Welt ist das eigentliche Thema, wenn der Hund gierig die Wurst frisst. Die Widersprüchlichkeit die aus dem fressenden Hund und den hungernden Menschen resultiert, schafft neue Maßstäbe. Der Clown schafft somit eine neue Welt. Das ist der Kern dieser Kunst.

Helmut Schäfer: Wenn man bedenkt, dass eigentlich parallel, also nahezu parallel zur Entwicklung dieser großen Clownskunst die Psychoanalyse entsteht, könnte man annehmen, dass in dieser Zeit bestimmte Grundprinzipien thematisiert sind. Freud kommt zu diesen gegensätzlichen Triebstrukturen von Eros und Thanatos, Aggressionstriebe und erotische Triebe, sexual Triebe, die ja wie weiß und rot ähnlich betrachtbar sind und in der Clownskunst kommt es eben zu weiß und rot in der beschriebenen Dialektik und man könnte vielleicht sagen, dass beides in anderer Weise anthropologische Bestimmungen der Menschen sind. Weil die Clownskunst ist vielleicht eine anthropologische Kunst, stärker eine anthropologische Kunst, als die Theaterkunst oder die bildende Kunst etc., weil es zur Typenlehre geradezu kommt.

Roberto Ciulli: Eben das ist der Grund warum sich die Clownskunst, angefangen von den komischen Figuren im antiken Theater, über die Satyrspiele bis hin zum modernen Clown durch alle Epochen zieht und darüber hinaus in allen Kulturen zu finden ist. Den Clown gibt es im Westen, im Orient, mir ist keine Kultur bekannt, der diese Kunst fremd wäre. Die Clownskunst ist absolut universell.

Es scheint für alle Völker wesentlich und zugehörig zu dem was sie über sich erzählen wollen und müssen. In der Form fiktionaler Geschichten, durch die Phantasie oder die Erzählkunst die die Religion hervorgebracht hat.

Die große Erzählkunst entspringt der Religion. Denken wir an die Kämpfe von Zeus, Juno und Merkur, diese Mythen sind voller Clowngestalten. Diese Welt der Götter in allen Religionen ist eine Welt der Clowns. Eine regelrechte Zirkuswelt. In der sich die Kämpfe der Reiter, die Jongleure, die Zauberkunst ereignen und die Tölpel auftreten. Diese Welt können wir als erste große Erzählung interpretieren. Eine Kunsterzählung der Religion und die gibt es erstaunlicherweise in allen Zivilisationen. Es ist eine Konstante, auch bei den primitiven Welten. Tiere spielen eine große Rolle in den Mythen, die Verwandlung in Tiere, auch bei den Clowns spielen Tiere eine große Rolle und das ist eine Konstante.

Helmut Schäfer: Trotzdem noch mal zurück zum 19. Jahrhundert, die Entstehung der Psychoanalyse wird begünstigt durch die rigide Restauration der Zeit, also wenn man ins 18. Jahrhundert schaut, sieht man, dass das 18. Jahrhundert bedeutend freier war als das 19. Jahrhundert unter dem Schatten der Restauration, so dass es zu den Menschen kommt, die dann Freuds Klientel werden. Die Unterdrückung von Triebstrukturen ist eine der zentralen Voraussetzungen der Entstehung der Psychoanalyse, dadurch kommt es zu Nervenkrisen und zu Hysterien, Neurosen und dergleichen. Und etwas scheint der Clownskunst da verwandt zu sein, weil auch die Clownskünstler mit Nervenkrisen spielen. Und eigentlich greift diese Clownskunst ab Mitte des 19. Jahrhunderts ein ähnliches Phänomen nur in völlig anderer Weise auf, die Entfesselung der Triebnatur, die auch im Zirkus stattfindet ist, so glaube ich ist ein ganz wesentliches Motiv der Clownskunst.

Roberto Ciulli: Ja, das könnte auch den Erfolg erklären. Diesen plötzlichen großen Erfolg der Clownskunst im 20. Jahrhundert.

Helmut Schäfer: Also als Reaktion auf ein totalitäres System.

Roberto Ciulli: Ja, es ist eine traurige Feststellung, die wir aber nicht leugnen können: Das beste Theater war im Stalinismus möglich. Also ein ähnliches Phänomen. In einer restaurativen Zeit in der die Autorität stark zunimmt, die Polizeikontrolle wuchert, geht man in den Zirkus und der Clown gibt die Möglichkeit darüber zu lachen. Der Clown entfesselt (?) das Ganze und deswegen werden diese großen roten Clowns zu Stars. Nun versteht man, warum der weiße Clown keine

Rolle mehr spielt, er fungiert nur noch als Antipode. Es gibt nichts zu lachen an der Autorität, an dem Polizisten, an dem Lehrer, an der Mutter, der strengen Mutter, dem strengen Vater, man lacht über das Kind, den Alkoholiker, der sich als Widersacher bedient. Also lacht man genau darüber, man identifiziert sich viel eher mit dem Anarchisten, der Anarchie. Man wünscht sich Anarchie. Das könnte der Grund sein. Es gibt Footit mit Chocolat, der in der Zeit, in der die Theater in der Krise waren, waren sie die populärsten Unterhalter, obschon eine Sarah Bernhardt am Theater spielte. Und Footit ist der erste der eine Parodie von Sarah Bernhardt zeigt. Er spielt eine Frau, zieht sich eine Perücke an und imitierte die berühmte Sarah Bernhardt, die gerade am Theater die Kleopatra spielte. Es war ein ungeheurer Skandal, die Comédie Française, hat darum gebeten damit aufzuhören, die große Sarah Bernard wird lächerlich gemacht von Footit im Zirkus, aber Footit war viel zu mächtig um sich dem Wunsch der Comédie Française zu beugen. Sarah Bernhardt, die wahrscheinlich nicht sehr viel Humor hatte, ging eines Tages in den Zirkus, sah sich die Vorstellung an, und man erzählt, sie habe ungeheuer viel gelacht.

Helmut Schäfer: Also es ist ein Protest gegen die Ordnungsprinzipien, deshalb könnte man den roten Clown auch, und die Kunst insgesamt von außen betrachtet als politisches Spiel verstehen.

Roberto Ciulli: Absolut, in allen Ausprägungen, der Commedia dell' arte, in den Satyrspiele der Antike, Ruzantes *La Moscheta*, in der frühen Renaissance, weist die Clownskunst einen Weg zu großen Veränderungen in der Gesellschaft. Man könnte es sogar so interpretieren, dass sich von der Entstehung der Commedia dell' arte bis zur französischen Revolution ein roter Faden durchzieht.

Denn genau in dem Moment der Commedia dell' arte in dem das Volk der Protagonist wird. Nun könnte man anmerken, es wäre ein wenig weit hergeholt. Doch wir sitzen hier um ein wenig „herumzuspinnen“. Vielleicht gibt es eine Verbindung zwischen der Kunst des Clowns und dem Moment, in dem das Volk Protagonist wird. Die Clownskunst war nicht der Auslöser für die Oktoberrevolution, aber im fast direkten Anschluss daran, hatte die Clownskunst in Russland und auch der Zirkus generell einen enormen Auftrieb. Eigentlich während der gesamten stalinistischen Epoche. In dem Moment in dem die Clowns in die Manege springen bahnt sich eine große gesellschaftliche Veränderung/ bahnen sich gesellschaftliche Umwälzungen an.

Helmut Schäfer: Als historisch interessant finde ich, dass die Clownskunst auf der Ebene der Commedia dell' arte, die dann nach Frankreich rüberkam eine der Vorraussetzungen vielleicht der französischen Revolution ist, aber das die Clownskunst in Russland, in der späteren Sowjetunion, die Folge der Oktoberrevolution ist. Das ist insofern interessant als die Oktoberrevolution

eigentlich ein Putsch von oben war, durch das Militär, das war die französische Revolution überhaupt nicht. Und da könnten die Unterschiede liegen. Zurück zu der Herr – Knecht Frage, die haben wir eben nur gestreift. Im Kern von Herr und Knecht, wie Hegel es beschreibt, ist die gegenseitige Anerkennung, die Anerkennung und Akzeptanz der Rolle, Herr kannst du nur sein, wenn es einen Knecht gibt, der dich als Herr anerkennt. Umgekehrt ist es nicht anders. Aber dadurch, dass der Knecht unabdingbar für den Herrn ist, auch auf der Ebene der Selbsterhaltung, der physischen Selbsterhaltung muss man sich die Frage stellen, was ist passiert in der Clownskunst, wenn der weiße Clown keine Rolle mehr spielt. Das heißt, wenn er auch gar nicht mehr auftritt und die roten Clowns alleine auftreten, wie sieht dann das Herr und Knecht Verhältnis aus, weil es nicht aufgelöst ist und auch nicht auflösbar ist. Was macht dann der rote Clown.

Roberto Ciulli: Der rote Clown entwickelt einen anderen Herrn. Das ist die Tücke des Subjekts. Er erfindet das Musikinstrument, den Notenständer, so entstehen diese legendären Nummern. Der Clown schafft es innerhalb von zwei oder dreieinhalb Minuten, dasselbe Verhältnis das er zu dem weißen Clown hatte auf ein Objekt zu übertragen. Der Versuch der perfekten Handhabung des Objekts endet im Versagen, der Unterlegenheit, und auch der Widerstand. Obwohl der rote Clown immer versagt triumphiert er auf eine andere Weise. Das ist das Prinzip des roten Clowns. Er versagt in einer Dimension, triumphiert er in einer anderen.

Helmut Schäfer: Ist das nicht eigentlich der Moment wo die Clownskunst stärker auf das Phänomen zugeht, das du zuvor erwähnt hattest - auf das des Todes. Weil in der Auseinandersetzung, die mit der physischen Welt stattfindet. Nicht in der menschlichen Welt, da er nun keinen Partner mehr hat, sondern sich mit den Gesetzen der Physik auseinandersetzt und denen unterlegen ist, dadurch das gewiss ist, dass er sterben wird.

Roberto Ciulli: Der Tod ist in den Clownsnummer unterschwellig immer vorhanden. Du hattest Recht die Psychoanalyse anzusprechen. Der Zusammenhang zwischen dem seelischen Befinden und der künstlerischen Tätigkeit ist bewiesen. Die künstlerische Tätigkeit ist oft eine Reparatur der Krankheit. Man schreibt wenn man krank ist oder man malt wenn man krank ist, wenn man gesund hat man es in einer gewissen Weise nicht nötig. Der Clown ist ein Beispiel, dass man durch diese Art von Kunst, die eine sehr körperliche Kunst ist, der Schriftsteller hat ein Medium, der Maler hat ein Medium, im Theater, beim Schauspieler ist das anders. Und besonders bei den Clowns, einer besonderen Art des Schauspielers, da er zugleich Autor, Schriftsteller und Maler ist, er, der in einer sehr kurzen Zeit, in fünf Minuten eine

Welt schaffen muss ist auf sich angewiesen. Er hat kein Medium. Wir haben zumindest die Literatur und somit auch eine gewisse Distanz.

Unser Leben geschieht nicht ausschließlich im Theater. Wir haben einen Background, wir leben und wir arbeiten im Theater, aber wir haben auch noch ein Privatleben. Das Leben eines Clowns passiert nur im Zirkus, sein Leben gelingt nur in Verbindung mit der Kunst. Er lebt im Zirkus, er macht was er macht drei, vier mal am Tag, er hat keinen Tag frei, wiederholt ständig die gleiche Clownsnummer. Dadurch sind sie so persönlich, und die Krankheit in dem Sinn, die Nähe zum Tod, meistens retten sich die Clowns in Alkohol. Es ist kein Zufall, dass die Namen vieler Clowns sind alle angelehnt an alkoholische Getränke, von Grock bis Rhum. Sie haben ein Privatleben voller Tragödien. Durch das Leben im Zirkus haben sie kaum eines, Frauen, Familie, dies alles wird zur Nebensache. Das Kind eines Clowns zu sein ist ein fürchterliches Schicksal. Diese Kinder leben im Zirkus. Die Kinder von großen Clowns, von den großen Stars gehen immer zugrunde. Die privaten Geschichten von Clowns sind Geschichten voller Tragik.

Privat sind die Clowns meist sehr depressiv. Es gibt das Beispiel von Rhum, er war Alkoholiker, er konnte nur im Delirium produzieren. Wenn er im Vollrausch mitten in der Nacht aufwachte, hatte er Ideen, dann weckte er seinen Partner. Er zwang seinen Partner, den weißen Clown, der keine Macht hatte in den Zirkus zu gehen und erfand volltrunken die größten Nummern. Er war immer am Rand und am Rand des Abgrunds zu sein, ist ein Zustand aus dem der Clown schöpft. Es gibt auch andere. Grock war ein Clown der ziemlich glücklich war, ein Schweizer. Er ist sehr alt geworden. Die meisten sind sehr jung gestorben. Viele durch Alkohol und auch durch diesen plötzlichen Erfolg ruiniert, von allen geliebt zu werden ist wahrscheinlich nicht leicht zu verkraften.

Helmut Schäfer: In einem anderen Sinn, als in dem biografischen Sinn, wird ja dadurch, dass der weiße Clown kaum noch eine Rolle spielt, beziehungsweise gar keine Rolle spielt ein einsamer Akteur in der Manege. Dieses was in der Entwicklung um 1900 entsteht, dass die roten Clowns alleine in die Manege gehen, hat wiederum auch etwas Gesellschaftliches zu bedeuten, das über das Biografische hinausweist. Wir sagten schon Herr und Knecht fallen jetzt zusammen im roten Clown. Wenn Herr und Knecht zusammenfallen, dann teilt sich der Einzelne wieder in Herr und Knecht. Darstellbar in der Auseinandersetzung mit den physischen Gegebenheiten usw. . Schelling beschreibt Komik als den höchsten Widerspruch von Freiheit und Notwendigkeit. Notwendigkeit meint die physische Realität die Erdanziehungskraft. Wie ist diese Beschreibung des komischen Prinzips von Schelling im Clown zu sehen.

Roberto Ciulli: Das wunderbare Beispiel ist die Musik. Die Clowns suchen sich immer etwas sehr Schwieriges, Musik ist Mathematik, sie versuchen das Prinzip der Perfektion mit den Instrumenten zur Erfüllung zu bringen, dagegen steht das

Versagen. Die Perfektion ist die typische Nummer von Grock. Er spielt perfekt auf einer viel zu kleinen Geige und so schafft er den Widerspruch. Das Versagen ist das Komische, der Unvereinbarkeit des Unvermögens mit der Perfektion. Das ist die Freiheit. Die Freiheit ist es zu stolpern oder einen Fehler zu machen. Der Ursprung ist interessant, bei dem roten Clown taucht wieder die Akrobatik auf, viele Clowns beherrschen etwas perfekt, sie können Dinge, die gewöhnliche Menschen nicht gelingen würden, auf dem Seil balancieren oder jonglieren. Sie suchen sich etwas wie die Musik oder etwas anderes und sind darin so perfekt und können dann dagegen anspielen. Das ist die wieder instaurierte Situation. Man könnte sagen, sie sind nun Knecht von der hohen Kunst der Musik, des Jonglierens, Knecht der Perfektion.

Helmut Schäfer: Die Freiheit um es deutlich zu sagen, besteht im Versagen.

Roberto Ciulli: Die hohe Kunst des Versagens.