

Hanne Loreck

Ästhetische Politiken des Sichtbaren – ein kritischer Vergleich von Clowns und Queers



Die Clownsmaske dient der Tarnung, ist aber keine Vermummung.¹ Prominente politische Sichtbarkeit erreichten als Clowns² agierende Globalisierungsgegner zuletzt während des G8-Gipfels im Sommer 2007  in Rostock, wo sie als deutsche Version der englischen *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* mit der schönen Abkürzung CIRCA demonstrierten.

Von der dortigen Präsenz von Clowns ausgehend, benannte eine Kriminaloberkommissarin deren Praktiken damit, sie seien in der Lage, »Polizeikräfte durch diverse Aktionsformen lächerlich zu machen, zu verunsichern, zu provozieren und ggf. polizeiliche Maßnahmen dadurch zumindest zu erschweren.«³ Dabei komme den Protestierenden zu Gute, dass sie »stets sehr gut vorbereitet, aufeinander abgestimmt (Strategie!) und im Handeln als Gruppe sehr »effektiv«⁴ seien. Obgleich es sich um eine polizeiliche Analyse der Methoden der Clownsarmee mit kritischer Absicht handelt, können wir in der Beschreibung der Taktiken des Gegners auch eine Anerkennung lesen. Machtlos steht also der Apparat vor einem Phänomen, das nichts mit der Aggression autonomer Gruppen zu tun hat, sondern einerseits die Tugend autoritärer Einrichtungen wie des Militärs und traditioneller Schulen aller Art für sich in Anspruch nimmt und zum Einsatz bringt – Disziplin – und das andererseits die klassische Funktion des Zirkusclowns, in der realen Gefahr von tödlichen Fehlritten und gefräßigen Tieren im Zirkus den ZuschauerInnen eine Atempause und Entspannung zu verschaffen, also zu deeskalieren, auf die Straße überträgt. Dafür reklamieren die Mitglieder der Clownsarmee einen dritten Ort, ein Dazwischen. Die für ein Staatsorgan irritierende Verunsicherung gegenüber seinen Gegnern,  deren gegnerischer Status in der Spektakeldynamik sogar zur Disposition steht, scheint sich aus der Programmatik der Rebel Clownarmy auf ihre Kritiker zu übertragen, wenn es heißt: »We are circa because we are approximate and ambivalent, neither here nor there, but in the most powerful of all places, the place in-between order and chaos.«⁵

1. Die Einschätzung schwankt. Sollten Clownsmaskierungen unter Vermummung fallen, wäre der Nachweis schwer zu führen. Vgl. auch Versammlungsgesetz, § 17a:

(1) Es ist verboten, bei öffentlichen Versammlungen unter freiem Himmel, Aufzügen oder sonstigen öffentlichen Veranstaltungen unter freiem Himmel oder auf dem Weg dorthin Schutzwaffen oder Gegenstände, die als Schutzwaffen geeignet und den Umständen nach dazu bestimmt sind, Vollstreckungsmaßnahmen eines Trägers von Hoheitsbefugnissen abzuwehren, mit sich zu führen.

(2) Es ist auch verboten,

erstens: an derartigen Veranstaltungen in einer Aufmachung, die geeignet und den Umständen nach darauf gerichtet ist, die Feststellung der Identität zu verhindern, teilzunehmen oder den Weg zu derartigen Veranstaltungen in einer solchen Aufmachung zurückzulegen, zweitens: bei derartigen Veranstaltungen oder auf dem Weg dorthin Gegenstände mit sich zu führen, die geeignet und den Umständen nach dazu bestimmt sind, die Feststellung der Identität zu verhindern.

2. Die Begriffsgeschichte wird unterschiedlich wiedergegeben. Ich schließe mich der folgenden an: Lange bevor sich die Bezeichnung um 1860 durchsetzt, entsteht die Praxis. Das Wort findet 1786 seine erste Überlieferung mit clou-n im amerikanischen Zirkus, einer Abkürzung von clout man, dem Mann mit dem Flickenkostüm. Sprechen darf der Clown übrigens erst seit 1864.

3. <http://de.indymedia.org/2008/02/207826.shtml>. (Letzter Zugriff Februar 2008.)

4. Ebd.

5. <http://www.clownarmy.org/about/about.html>; Hervorhebung die Autoren. (Letzter Zugriff März 2008.)

Nicht von ungefähr betraten der Clown, zumindest jener komische Clown der Manege, und der Dandy zeitgleich die Gesellschafts- und Kunstbühne: um 1800. Während der Dandy, als Aristokrat des Geschmacks ein zwar sozial exzentrisches, die traditionelle Männerrolle ästhetisch leicht variierendes, latent aber konservatives Subjekt des 19. Jahrhunderts, heute eine geschlechtertheoretische Lektüre als Cross-Dresser⁶ erfährt, wird der Clown zwar als performative, theatrale Praxis registriert, bislang jedoch kaum kultur- und sozialkritisch kontextualisiert. Doch was für die Dandys geltend gemacht wurde, nehmen, bis hin zur Rebel Clownsarmy, auch die Clowns in Anspruch: »They tend to be associated with marketplaces, crossroads, and other open spaces that are ›betwixt and between‹ clearly defined social statuses and spaces or in which normal structures or patterns of relating break down—with places of transition, movement, and license.«⁷ Allerdings variiert die Politik des Aussehens zwischen den beiden Figuren. Herrische Eleganz steht jener des Fantasiekostüms gegenüber. Und während der Dandy insofern rebellisches Potenzial hat, als seine Kleidung die Klassenzugehörigkeit qua Geburt ablösen kann, bildet das Kostüm beim Clown eine eigene Konvention. Der Zirkus besteht, mit Jean Genets Prosagedicht *Le Funambule / Der Seiltänzer* von 1957⁸ aus nichts als aus Konventionen, aus Regeln, und der Clown ist eine Formel. Seine gezielten sprachlichen Ausrutscher werden von der Semiotik aufgefangen, seine inszenierten physischen Missgeschicke durch Training abgepuffert. Besonders auf der Seite der Disziplin ähnelt seine Konzeption struktural der des Militärs. Von einigen demobilisierten Unteroffizieren in England erfunden⁹ und also militärischen Ursprungs – was auch sollte man mit den gut dressierten, aber keinem Bataillon mehr zugehörigen Pferden machen? –, standen von den Anfängen der neuen Unterhaltungskunst bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts »militärische Ausstattungspantomimen [...] im Vordergrund des Zirkusprogramms.«¹⁰ Vor allem wurden im seit 1807 sogenannten Olympischen Zirkus, im Cirque Olympique – Theater durften die neuen Institutionen der Volksbelustigung wegen der angenommenen Degradierung der Schauspielkunst nicht länger heißen –, Napoleondramen aufgeführt – ein Phänomen, das hier nicht in den Fokus geraten kann, jedoch gleichsam parallel zur derzeitigen Aktivierung des

6. Z. B. Garelick, Rhonda K.: »Rising Star: Dandysm, Gender, and Performance in the Fin de Siècle.« Princeton, NJ.: Princeton Univ. Press, 1998.

7. Babcock-Abrahams, Barbara: »A Tolerated Margin of Mess: The Trickster and His Tales Reconsidered.« In: *Journal of the Folklore Institute* 11 (1975), S. 155. Zit. nach: Fillin-Yeh, Susan: »New Strategies for a Theory of Dandies.« (Einleitung S. 1–34.) In: dies.: »Dandies. Fashion and Finesse in

Art and Culture.« New York / London: New York Univ. Press, 2001, S. 5.

8. Vgl. Genet, Jean: »Le Funambule.« Zit. nach: Bose, Günter / Brinkmann, Erich: »Zirkus. Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst.« Berlin: Wagenbach, 1978, S. 173.

9. Vgl. Gourarier, Zeev (Hrsg.): »Jours de Cirque.« Arles: Actes Sud, 2002, S. 89.

10. Bose / Brinkmann: »Zirkus«, a. a. O., S. 66.

11. Unter zahlreichen Projekten herausragend: Arns, Inke / Gaby Horn (Hrsg.): »History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance / History will repeat itself. Strategies of Re-enactment in contemporary (media) art and performance.« Frankfurt / M.: Hartware MedienKunstVerein und KW Institute for Contemporary Art, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2007.

Clown als politisch-ästhetischer Figur in der Version des *Reenactment* eine besondere Aufmerksamkeit in der Kunst¹¹ wie in der Populärkultur erfährt.

Schon um 1800 habe das Geschlechterverkleidespiel des Clowns begonnen, wie eine aktuelle Kultur- und Sozialgeschichte des Zirkus feststellt: »In some respects, the clown's gender was indeterminate, obscured by thick pancake white, eye pencil, lipstick, and loud, floppy dress. On one level, the clown's emasculated masquerade rendered him harmless, a friend of children. But on another level, the drag clown explicitly challenged gender norms, because he demonstrated the shifting, socially constructed ground, on which »natural« norms were based. Hence, the stereotype of the »scary« clown as sexual predator or mental derelict lives on [...].«¹² Hier wird also eine Übertragung des auf der Oberfläche nicht eindeutig markierten Geschlechts auf die sexuelle als perverse Position deutlich, auf sexuellen Horror und sexuelle Gewalt, die mit Julia Kristeva auf das Abstoßende zurückführen. Die Philosophin schreibt in *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (fr. 1980; engl. 1982):

The one by whom the abject exists is thus a *deject* who places (himself), *separates* (himself), *situates* (himself), and therefore *strays* instead of getting his bearings, desiring, belonging, or refusing. Situationist in a sense, and not without laughter—since laughing is a way of placing or displacing abjection. Necessarily dichotomous, somewhat Manichaeian, he divides, excludes, and without, properly speaking, wishing to know his abjections is not at all unaware of them. Often, moreover, he includes himself among them, thus casting within himself the scalpel that carries out his separations. Instead of sounding himself as to his ›being‹, he does so concerning his place: ›Where am I?‹ instead of ›Who am I?‹ For the space that engrosses the deject, the excluded, is never *one*, nor *homogeneous*, nor *totalizable*, but essentially divisible, foldable, and catastrophic.¹³

In Hinblick auf die Clownsarmee und ihre ProtagonistInnen ist die Frage nach dem Ort, an dem sie sich befinden, selbstverständlich entscheidender als die Frage danach, wer sie (geschlechtlich) sind. Sie können sowohl das Potenzial der Unkenntlichkeit in der Maskerade nutzen, als auch das symbolische Kapital einer gleichermaßen diffusen wie temporär hypergeordneten, nämlich nach Paraderregeln organisierten Präsenz von etwas Unheimlichem sowie den Unterhaltungswert der »niederen Kunst«. Jede Ächtung durch die Konvention ist in den unberechenbaren, lärmenden, drastischen Zügen der Figur bereits vorweggenommen; das macht sie

12. Davis, Janet M.: »The Circus Age. Culture & Society Under American Big Top.« Chapel Hill, NC [u. a.]: The University of North Carolina Press, 2002, S. 178.

13. Kristeva, Julia: »Powers of Horror. An Essay on Abjection.« (1980) Aus dem Französischen ins Engl. v. Leon S. Roudiez. New York: Columbia Univ. Press, 1982, S. 8. Hervorhebungen JK.

schwer zu fassen. Noch das Lachen, das die neuen Clowns als ihre Waffe verstehen, greift auf das historisch Ungehörige des Gelächters zurück: Statt der symbolischen Ordnung zu gehorchen, markieren unartikulierte Geräusche die Körperöffnungen und die horrenden körperlichen Tiefen als Risiko bürgerlicher Kultiviertheit – von Lachen geschüttelt zu werden, kommt Furzen und Rülpsen gleich. In einer Situation, die einzig und allein auf Kontrolle, den offiziellen Grund der Anwesenheit der Polizei bei Demonstrationen, angelegt ist, droht Kontrollverlust. Doch steht neben der komisch-subversiven Dimension des Gelächters ihre aggressive, militante: Lachsalven konkurrieren mit dem Geschosshagel oder dem Strahl von Wasserwerfern um die effektivere Ausschaltung des Gegners. Erinnern wir uns auch an die Proteste jener konvertierten Vietnamsoldaten, die schließlich als aktivistische Gegner von der Camouflagebemalung des Kriegs zur weißen Schminke für Friedensdemonstrationen gewechselt hatten.

Der Clown ist eine idealistische Figur. Er schließt an den Hofnarren, den Joker, Jester oder den Trickster an. Freilich bleibt der historische Kontext in der politisch-ästhetischen Aktualisierung eher diffus, ja eine Undifferenziertheit zugunsten einer transnational und sogar global begriffenen Figur erscheint ebenso notwendig wie der mögliche gemeinsame Nenner der grotesken Akteure: parodistische Performer gesellschaftlicher Bedingungen (gewesen zu) sein. Aber nicht Herrschaftskritik und Distanzierung von allem Etablierten allein macht/e den Clown beliebt, ohne die Subjektivität des Melancholischen, das heißt ohne das Persönliche oder zumindest das Schauspiel des Persönlichen hätte ihr Spektakel nicht die Wirkung, die es beispielsweise in der erwähnten Clownsarmee hat. Wir bewegen uns mit der jüngeren Konjunktur des Clowns in jenem Bereich des Zwischen, der Subjekt und Gesellschaft ineinanderspielt und sich dabei eines als Unterhaltung anerkannten Stereotyps bedient. Und weil der Mythos Clown auch die Dimension der immer schon gebeutelten oder geschlagenen Figur vorsieht, dürfte es psychologisch schwierig sein, einen lachenden Clown zu verprügeln. Überhaupt gilt eine Art verkehrte Welt. Denn in der Konfrontation sehen eher die Polizistenheere mit ihren weißen Helmen wie Clowns mit typischer Glatzenperücke aus, während die Politspaßmacher farbenprächtige Locken tragen.

Im Folgenden soll die Sichtbarkeit der politischen Intervention in der Clownsfigur angeschlossen werden an jüngere Arbeiten und ihre Diskurse vornehmlich solcher KünstlerInnen, die zunächst mit Geschlechtermaskeraden und dann mit Clownsinszenierungen operierten. Das entspricht einer aktuellen Beobachtung, über deren mögliche kulturelle Symptomatik es zu spekulieren gilt: KünstlerInnen wie Cindy Sherman oder Ugo Rondinone stehen für das Phänomen, aber auch thematisch angelegte Ausstellungsprojekte. So geht Jean Clairs *The Great Parade* aus dem Jahr 2004 dem traditionellen Topos vom Künstler als tragik-komischer Figur, als Clown, Pierrot und

Harlekin nach.¹⁴ Wir werden nicht explizit auf die Clownsstilisierung als kulturhistorisch spezifisch kodierte Maskierung eingehen. Vielmehr soll ein Zusammenhang zwischen der geschlechtlichen Indifferenz der Figur und den subversiven Praktiken queerer Identitätsbildung durch Geschlechtermaskeraden hergestellt und diskutiert werden. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts setzte sich in der englischen Pantomime ein assoziativer Wechsel von Märchenfiguren in das Clowns- und Harlekinrepertoire über Gattungs- und Geschlechtergrenzen hinweg. So konnte Rotkäppchen als Kolumbine, der Wolf als Clown und die Mutter als Kolumbines Vater Pantaloon weiterspielen.¹⁵ Und ein Bericht über die Proteste der Clownsarmee zum G8-Gipfel beginnt mit einer Feststellung, die den Clown und Drag von vorne herein zusammen sieht, um die Echtheit der Attacken des Komischen durch die keineswegs notwendige Echtheit des Geschlechts paradox zu verstärken: »Alle sind geschminkt, manche haben einen falschen Busen.«¹⁶ Sie greifen damit auf ein überliefertes Cross-Dressing-Element zurück, das, um komisch zu wirken, ohne die Männlichkeit des Clowns nicht auskommt.¹⁷ Eine nicht datierte Beschreibung einer historischen Szene sagt, »[...] er zieht seine Jacke aus, um sie durchzubeuteln, wobei er einen zart geblühten Büstenhalter sichtbar werden lässt, dessen »Inhalt« jedoch sofort als Luftballon in die Höhe steigt und dort mit lautem Knall zerplatzt. [...]«¹⁸ Dem Regime der Sichtbarkeit sind schließlich beide sozioästhetische Praktiken und Darstellungen unterworfen, diejenigen, welche den Clown, wie solche, die das andere Geschlecht mimen. Schon Nietzsche spekulierte über den Artisten: »Wie du geschminkt sein sollst? Maßlos. Übertrieben. Die Augen bis zu den Haaren verlängert. Deine Fingernägel farbig lackiert. Wer, wenn er normal und bei Verstand ist, geht schon auf einem Seil oder drückt sich in Versen aus? Das ist zu verrückt. Mann oder Frau? Auf alle Fälle Ungeheuer.«¹⁹ Wenn also Mitglieder der Clownsarmee heute erfolgreich agieren, dann auch, wenngleich keineswegs nur, weil die Konfrontation eines »unschuldigen Clown« mit dem martialischen Polizeiapparat einen suggestiven Bildwert hat: »Because by hiding our identity we recover the power of our acts. Because with greasepaint we give resistance a funny face and become visible once again,«²⁰ »gerne auch vor laufenden Kameras,«²¹ wie die journalistische Rezep-

14. Clair, Jean: »The Great Parade: Portrait of the Artist as Clown«. Katalog. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris, et al, New Haven, Conn. et al: Yale University Press, 2004.

15. Vgl. Assael, Brenda: »The Circus and Victorian Society«. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005, S. 90.

16. Pfohl, Manuela: »Vom Sinn der Clownsarmee«. <http://www.stern.de/politik/deutschland/?eid=589906>. (Letzter Zugriff März 2008.)

17. Vgl. Michel-Andino, Andreas: »Unterhaltung und Image. Artistische Unterhaltungskunst in sozialwissenschaftlicher Perspektive«. Frankfurt/M.: Haag + Herchen, 1993, S. 173.

18. »Circus«. Mit einem Text von Gerhard Eberstaller. Bildauswahl und Gestaltung von Christian Brandstätter, Bildrecherche von Bernhard Paul. Wien: A. o. V., 1976, S. 61.

19. Friedrich Nietzsche, zit. nach: Bose/Brinkmann: »Zirkus«, a. a. O., S. 173.

tion die Effektivität des visuellen Spektakels ergänzt. Und Anarchopedia, ein linksautonomes Netz-Lexikon, weist – nicht ohne Ironie – auf möglichst theatralische, und das heißt medienwirksame Festnahmen hin: »Hierbei sollte man auf die Anwesenheit von Pressemenschen achten, denn was macht sich besser in den Medien als Polizisten, die Clowns festnehmen?«²⁰

Zeigt die Maske das Gesicht der Kultur, wie ist dann eine Kultur verfasst, für die die Clownsarmee das Bild abgibt? »We are clowns because what else can one be in such a stupid world,«²¹ heißt es für die britische Sektion ganz in der spätrömantischen Vorstellung der Welt als Zirkus. Mindestens ebenso wichtig ist neben der Übertragung vom »Dummen August«, einer klassischen Clownsfigur, auf die dumme Welt (und umgekehrt) die undifferenzierte Konnotation einer Welt im Krieg:

»We are an army because we live on a planet in permanent war—a war of money against life, of profit against dignity, of progress against the future. Because a war that gorges itself on death and blood and shits money and toxins, deserves an obscene body of deviant soldiers. Because only an army can declare absurd war on absurd war. Because combat requires solidarity, discipline and commitment. Because alone clowns are pathetic figures, but in groups and gaggles, brigades and battalions, they are extremely dangerous.«²²

Oder: »Unser Aussehen ist nicht nur bunt, sondern auch unser Handeln richtet sich nach anderen Mustern aus, als die [sic!], welche uns durch die Normierungen unseres Alltags auferlegt wurden. Diese Normen und Grenzen wollen wir durchbrechen. Unsere Waffen sind das Lachen und unser unbeugsamer Humor gegen Obrigkeiten, Ignoranz und Ausbeutung. Damit persiflieren wir die unmenschlichen Formen und Spielarten herrschaftlicher Unterdrückung.«²³

20. <http://www.clownarmy.org/about/about.html>. (Letzter Zugriff März 2008.)

21. <http://www.faz.net/s/RubFC-06D389EE76479E9E76425072B196C3/Doc~E1D2FE368BAD44952A4BoFB5746119779~ATpl~Ecommon~Scontent.html>. (Letzter Zugriff März 2008.)

22. <http://de.anarchopedia.org/Clown-armee>. (Letzter Zugriff März 2008.)

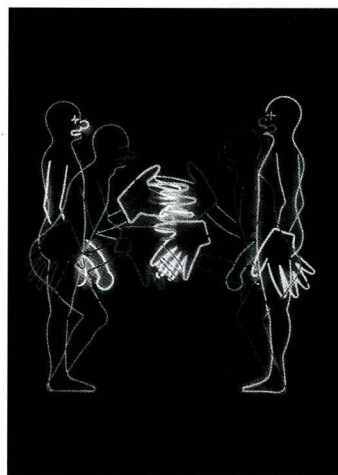
23. Ebd.; Hervorhebg. HL.

24. <http://www.clownarmy.org/about/about.html>. (Letzter Zugriff März 2008.) Hervorhebg. HL.

25. https://www.jpberlin.de/badespasz/aktu_clown.html. (Letzter Zugriff März 2008.)

26. Bose / Brinkmann: »Zirkus«, a. a. O., S. 146.

27. Im Englischen konserviert der *artist* bis heute den *Artisten*.



Weniger euphorisch, eher aporetisch und genau darin die praktisch-kommunikative Seite der bunten Demonstranten treffend, formulierten Bose/Brinkmann in ihrer Abhandlung zur *Geschichte und Ästhetik einer niederen Kunst* vor 30 Jahren über den Zirkusclown: »Wo die Wünsche keinen Raum mehr haben, werden die Clowns zu Mittlern.«²⁶ Darin klingt etwas Schwermütiges an, was freilich in einer wirtschaftlich und technologisch aufgerüsteten Welt voller sozialer und ökonomischer Gefälle den Wunsch-, ja Forderungsaspekt clownesker Performances an ihren militärischen Ursprung zu knüpfen nahelegt, um der politisch-ökonomischen Aggression mit ihren eigenen Mitteln zu begegnen. Daher adaptiert die Clownsarmee Elemente des Systems Militär, um es systematisch mit Pseudoparaden und Marschimitationen zu parodieren. Die Voraussetzung der möglichen Effektivität einer solchen politisch-kritischen Praxis liegt allerdings in einem traditionellen Künstlerbegriff, das heißt in der als exzentrisch angenommenen Position von Künstlern und anderen soziokulturell akzeptierten Wahrsagern einerseits.²⁷ Andererseits kann sich die visuelle Praxis auf die jüngst viel diskutierte Hegemonie des Visuellen und die spezifisch diesem Feld zugesprochenen Erkenntnismöglichkeiten stützen: etwas ohne Rückgriff auf die Sprache bezeichnen zu können.

Schlägt man sich mit den Stichwörtern *Clown* und *Künstler* durchs Internet, so kommen an erster Stelle seitenweise Agenturen, die die Spaßmacher für Firmenfeiern, Messeauftritte, Hochzeiten und Kindergeburtstage anbieten. Auffällig bei dieser Event-Werbung ist das mehr oder weniger beabsichtigte identitätsstiftende Moment: sich auf Kosten des Unterhalters, seiner zur Schau gestellten Witzigkeiten und Missgeschicke, zu den jeweils unterschiedlich organisierten Einheiten Geschäft oder Familie zusammenzuschließen, oder, anders gesagt, Firma als Familie zu verstehen. Eines der aufdringlichsten Beispiele dürfte der seit 1962 agierende Firmenclown Ronald McDonald sein, der auf problematische Weise Werbung und Wohltätigkeit auf sich vereinigt. Eine derartige Kommerzialisierung und Neoliberalisierung sind Hypothesen im aktuellen Einsatz der Clownsfigur, im Ästhetischen wie im Politischen.

Schließlich hat der US-amerikanische Künstler Bruce Nauman (*1941) die der pervertierten Überschneidung von Kommerz und sozialem Engagement zugrunde liegende homosoziale Dimension mittels eines Clowns verbildlicht, wenn er in der Neonarbeit *Mean Clown Welcome*, 1985, ²⁸ den alles besiegelnden Handschlag zwischen Männern sexualisiert. Zwei lebensgroße Clownsfiguren stehen sich gegenüber. Verschiedenfarbiges Licht lässt sie abwechselnd ihre in gewaltigen Handschuhen steckenden Hände schütteln und ihre ebenso enormen Penisse erigieren und erschaffen.

Das ist in jenem Sinn obszön, den der amerikanische Kunstwissenschaftler Hal Foster aus dem englischen *obscene* als *off scene* ableitet. Dann ist das Obszöne das von der Bühne und also aus der Sichtbarkeit verdrängte, im konventionellen ästhetischen

Verständnis schmutzige Sexuelle, das jedoch im Zentrum der meisten sozioökonomischen Vereinbarungen steht.²⁸

Lassen wir die unheimliche Nähe von Geschlechter- und Clownsmaskeraden historisch auf der Seite der Künstlerinnen vorläufig mit Claude Cahun (1894–1954) beginnen – nicht von ungefähr in der zeitlichen Nähe zu Joan Rivieres (1883–1962) legendärem Text *Weiblichkeit als Maskerade*²⁹ von 1929.³⁰ In den 1990er Jahren war ihre Analyse einer betont weiblichen Stilisierung als Schutz vor und Verteidigung gegenüber männlicher Rivalität innerhalb eines phallischen, das heißt hier wissenschaftlich-politischen Konkurrenzsettings als Grundlage für den konstruktivistischen Geschlechterdiskurs wiederentdeckt worden. Eine Frau dissimuliere männliche Identifikationen in weiblicher Mimikry. 1913 hatte Riviere die Omega-Workshops der Bloomsbury-Gruppe besucht,³¹ sich mit Design befasst, was ihre psychoanalytisch fixierten Biografien ebenso wie ihre zeitweilige Arbeit als Modellschneiderin³² für eine Hofschneiderei namens Nettleship nicht zur Kenntnis genommen haben oder unter einem ein wenig »unregelmäßigen Werdegang«³³ subsumieren. Sie wusste also nicht nur um die intellektuelle Konkurrenz zwischen Männern und Frauen und von psychosozialen Unterwerfungsmechanismen unter männliche Hegemonien, sondern verstand sich auch auf Entwürfe, auf Kleider, Muster und Schnitte und damit auf eine Praxis, die über das geradezu einfältige und isolierte Schlagwort Maskerade hinaus bis heute zahlreiche metaphorische Diskursdetails der Ver-Kleidung historisch wie aktuell, kulturell wie individuell bestimmt. 

Nur kurze Zeit vorher, um 1927, hatte Claude Cahun nicht im theoretischen, sondern im ästhetisch-visuellen Register eine Reihe von *Selbstporträts* als Clownsfigur gefertigt. Diese Stilisierung erscheint als eine spezifische Version ihrer exzen-

28. Ich hebe diese aus dem thematischen Komplex der Clowns-Arbeiten der zweiten Hälfte der 1980er Jahre hervor, zu denen am prominentesten die Videoinstallation *Clown Torture*, 1987, zählt. Ellen Heider lässt die Auseinandersetzung mit dem Clown jedoch bereits mit *Art Make-Up*, 1967/68, beginnen. Vgl. Heider, Ellen: »Clown und Maskerade«. In: Adriani, Götz (Hrsg.): »Bruce Nauman. Werke aus den Sammlungen Froehlich und FER«. Katalog. Ostfildern-Ruit: Museum für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe, 1999, S. 39–46. Siehe auch Chapuis, Yvane: »To be Clown. Figures de clown dans l'œuvre de Bruce Nauman«. In: »Le cirque au-delà du cercle«. Art Press, spécial 1999, No. 20, S. 152–153.

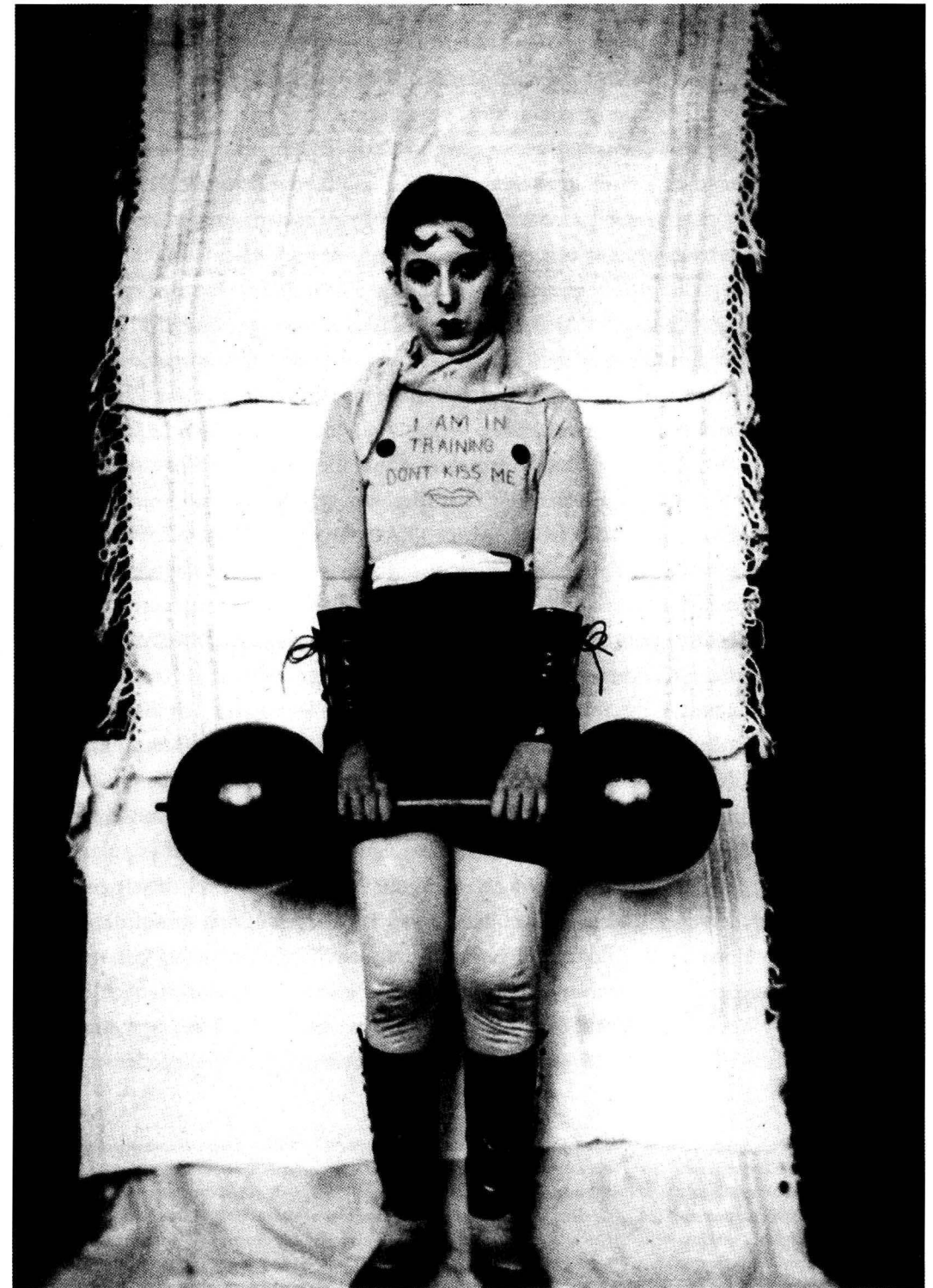
29. Riviere, Joan: »Womanliness as a Masquerade«. In: »International Journal of Psychoanalysis«. H. 10, 1929, S. 303–313; zeitgleich Riviere, Joan: »Weiblichkeit als Maskerade«. In: »Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago«. H. 15, 1929, wieder in: Gast, Lilli (Hrsg.): »Joan Riviere. Ausgewählte Schriften«. Tübingen: Ed. Diskord, 1996, S. 102–113.

30. Zur gemeinsamen Diskussion beider: Blessing, Jennifer: »Claude Cahun, Dandy Provocateuse«. In: Fillin-Yeh: »Dandies«, a. a. O. (S. 185–203).

31. Vgl. <http://www.psychoanalysis.org.uk/archivesexhibition.htm>. (Letzter Zugriff April 2008.) Von den Omega Workshops unter Roger Fry (1913–20) spaltete sich 1914 der Rebel Art Center unter Wyndham Lewis ab.

32. Vgl. Springer, Petra M.: »Weiblichkeit als Maskerade. Die Freud-Schülerin Joan Riviere«. http://www.neuewelt.at/archiv/A-2005-04_05.php#riv. (Letzter Zugriff April 2008.)

33. Vgl. Strachey, James: »Obituary Joan Riviere (1883–1962)«. In: »The International Journal of Psychoanalysis«. H. 44, 1963. (S. 228–230). S. 228; Übersetzung HL. Zit. nach: Heath, Stephen: »Joan Riviere and the Masquerade«. http://www.ncf.edu/hassold/WomenArtists/heath_riviere_and_masquerade.htm. (Letzter Zugriff April 2008.)



trischen androgynen Posen und Maskeraden, welche sie vornehmlich in den 1920er und 1930er Jahren fotografisch und in Form von Collagen festhielt. Im Rahmen ihrer fortgesetzten Selbstbefragungen als geschlechtliches und sexuelles Subjekt – sie lebte lesbisch – am Rande der patriarchalen, heterosexuellen Pariser Surrealistengemeinde testete sie in der kleinen Clownsserie geschlechtliche Identität als Zirkusnummer oder Artistenstück, beziehungsweise als Training, und das heißt als Disziplin. Dafür inszenierte Cahun jene Figur, der oftmals Androgynität nicht auf den Leib, wohl aber aufs Kleid geschrieben ist. Mit langen, auf das geweißte Gesicht aufgemalten Wimpern, mit Herzchen auf beiden Backen und dem ebenfalls herzförmig geschminkten Mund bewegt sich ihre Stilisierung im Bereich des Stereotyps. Und ähnlich wie eine der klassischen, auf Transvestismus anspielenden Clownsstilisierungen demonstriert sie ihre Brustwarzen, nur um sie sogleich als dem Trikot appliziert und also an- und ausziehbar zu erkennen zu geben.³⁴ Das plakativ antizipierte mögliche (sexuelle) Begehren, das sich auf die Frau richtete, wird dann allerdings in Form einer absurden Anweisung thematisiert, wenn quer über die Brust geschrieben und mit einem weiteren Kussmund signiert steht: ›I AM IN TRAINING, DON'T KISS ME‹. Hier zeigt sich, durchaus mit Augenzwinkern, Geschlechterkonstruktion dem symbolischen Gewicht der Sache entsprechend als Schwerarbeit und als ein – komischer – Sport. Um eine Geschlechterposition zu halten, muss man in Übung bleiben; jeder noch so kleine sexuelle Akt, ein Kuss beispielsweise, könnte sie in Frage stellen.

Bezeichnenderweise waren Claude Cahun und ihr Werk lange Zeit fast vollständig vergessen und wurden erst in den 1990er Jahren im Rahmen von Performativitäts- und Maskeradediskursen wieder entdeckt. Denn seit etwa zwei Jahrzehnten erproben Geschlechterillusionisten und Crossdresser die kritischen Möglichkeiten von ›Geschlecht als drag‹,³⁵ schwankend zwischen subversiver Politik und illustrativer Populärkultur. Während Drag Queening und Drag Kinging die bürgerliche Märchenwelt zu dekonstruieren versuchen und sich dabei noch in der Persiflage auf den voraufklärerischen feudalen Hofstaat als Bildarsenal verlassen müssen,³⁶ ist die Clownsfigur von vorne herein aus der anderen sozialen und kulturellen Perspektive einer Unters(ch)icht entstanden. Wenn es gilt, dass der Transvestit, wie Marjorie Garber behauptet, eine dritte Figur darstellt, die nicht als ›Maske und Maskerade oder als männliches oder weibliches

34. Unter Cindy Shermans noch zu besprechenden Clowns der Jahre 2003/04 fällt eine weiblich stilisierte Figur auf, für die sie einen fleischfarbenen Anzug mit integrierten ausgestopften Brüsten entworfen hat, deren Geschlechtsmarken also vergleichbar anziehbar und ableghar sind. Vgl. ›Untitled#419‹, 2004.

35. Vgl. Butler, Judith: ›Das Unbehagen der Geschlechter‹ (1990), Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991, S. 75–93; dies: ›Körper von Gewicht. Über die diskursiven Grenzen des Geschlechts‹ (1993) Berlin: Berlin Verlag, 1995, S. 169–185.

36. Vgl. Loreck, Hanne: ›Das Imaginäre und die Sichtbarkeit. Visualität auf dem ›achten Feld‹. In: Wagner, Frank (Hrsg.): ›Das Achte Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960‹. Köln: Museum Ludwig u. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig, 2006, S. 121–129.

Wesen, sondern als *theoretische* Intervention³⁷ auftritt, so erscheint der Clown, keineswegs gänzlich vom transvestitischen Fetischismus getrennt, als *praktische* Intervention. Das Spiel mit geschlechtlich konnotierten Elementen wie falschen Brüsten und Büstenhaltern mag zwar als Drag-Komponente wahrgenommen werden. In Zeiten biotechnologischer Reproduktion ist sie jedoch auch ein Anachronismus und darin Teil jener kulturellen Melancholie, die alle letzten Tests des Humanum begleitet. Darin schließt sich dieser Anachronismus mit dem der queeren Umschriften in Bild und Metapher von Königin und König kurz. Der melancholische Prozess sexueller Einschreibungen zur Konservierung der sozialen und kulturellen Heterosexualität garantiert, auf eben jene verlusthafte Weise, Herrschaft an oberster symbolischer Stelle: Sicherlich, weniger die von Königinnen und Königen, als vielmehr die ihrer StellvertreterInnen, von Müttern und Vätern, Prinzen und Prinzessinnen und heute von Stars, mithin genau jener ProtagonistInnen, die (bürgerliche) Familien über ihre phantasmatische Präsenz ausmachen. Melancholie wird von der Nachträglichkeit strukturiert, und das, was die Melancholie als Einkapselung eines Verlusts gleichgeschlechtlichen Begehrens in der Wendung zur Heterosexualität nachträglich spricht, ist das, was sie – immer wieder – nachspricht: die herrschende, auf der Geschlechterpolarität fußende familiäre Konstellation mit ihren manifesten und latenten Konservatismen. Messerscharf hat dies der offensive Drag-Künstler Andy Warhol 1975 formuliert: ›Drag Queens sind unter anderem der lebendige Beweis dafür, wie Frauen früher sein wollten, wie einige die Frauen noch immer haben möchten und wie Frauen teilweise sich auch heute noch gerne sehen. Drag Queens sind wandelnde Archive der idealen Weiblichkeit [...].‹³⁸ Warhol sah sich auch die fragile geschlechtliche Wahrheit seines 1968 in der Folge der Schüsse der Feministin Valerie Solanis zusammengeflackten Körpers buchstäblich auf den Leib geschneidert. ›Ich sah aus wie ein Dior-Kleid, nein, wie ein Yves-Saint-Laurent-Kleid, lauter Nähte‹, kommentierte er im Namen der führenden Modehäuser der Zeit seine Stiche und Narben im Sinn eines Transvestismus als geschlechtlicher Markierung.

Für Cindy Sherman (*1954) bedeuten die Clowns (2003/04) ein vorläufiges Ende des Narrativen der meisten ihrer vorhergehenden Serien. Ihre Clowns bevölkerten, so die Künstlerin, einen ›Kopf-Raum‹ und ›psychische Räume‹.³⁹ Sie sollten unter

37. Garber, Marjorie: ›Fetisch-Neid‹. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): ›Weiblichkeit als Maskerade‹. Frankfurt/M.: Fischer, 1994, S. 236.

1. Hervorhebung MG
2. Hervorhebung HL

38. Warhol, Andy: ›The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back Again)‹. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, S. 54; Übers. HL.

39. ›Ohne Make-up‹. Interview mit Cindy Sherman von Isabelle Graw. In: Görner, Veit (Hrsg.): ›Cindy Sherman. Clowns‹. Katalog. Kestner Gesellschaft. München: Schirmer Mosel, 2004, S. 51.

ihrem Make-up als Persönlichkeiten erscheinen, die jedoch nichts mit der Künstlerin zu tun hätten. Anders als bei der Repräsentationskritik von Weiblichkeit im Durchspielen eines vielfältigen, oftmals ins Märchenhafte und Groteske gezogenen gesellschaftlichen Rollenrepertoires von Frauen über mehr als drei Jahrzehnte steht nun der anthropologisch-symbolische Anteil an einer Figur im Vordergrund. Schauen wir durch diese aktuellen Inszenierungen von imaginierten Clownspsychen zurück auf die *Untitled Film Stills* und die folgenden Serien, revidieren wir also Gender durch ein Genre, so wird mindestens zweierlei deutlich: einerseits der performativ-theatrale Ansatz auch der Fraueninszenierungen, die ja, wie auch die Clowns, in einem Bild münden, das namentlich mit der Serie der *Untitled Film Stills* am Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn die Arretierung einer Handlung oder Erzählung im Still suggerierte, und andererseits die Betonung des Artifiziiellen nicht nur der geschlechtlichen, sondern aller Züge der Identität, sobald sie Figur und Bild wird. Die Konstitutions- wie die Kontrollebene bleibt der Spiegel.³⁹ Für die Clowns gilt, je mehr skurrile Schminke, je bedeckter die Körperoberfläche, desto stärker der Eindruck des Fremden und Monströsen.

Sicher hätte es für Cindy Sherman Grund genug geben können, den Clown als Politemblem des zu Beginn der Arbeit an der neuen Serie gerade von den USA begonnenen Irakkrieges zu kontextualisieren. Aber sie beruft sich für die Clowns auf Ideen von postmoderner Psychosubjektivität in einem mehr oder weniger schrill artikulierten Fantasieraum, und während die Frauen (und wenige Männergestalten) der vorhergehenden Bildfolgen gleichsam als Modellfälle ihres Geschlechts unter kulturhistorisch und medial wechselnden Bedingungen grundsätzlich allein ins Bild gerückt waren, treten die Clowns nun auch zu mehreren auf. Als digital montierte Varianten derselben Figur und nicht als Gruppenbild verschiedener, ohnehin von Cindy Sherman personifizierter Clownsindividuen werden sie zu einem unheimlichen Klon-Ensemble (*Untitled#417*, 2004).

Eines bleibt jedoch zwischen den früheren Serien und den jüngsten Arbeiten vergleichbar: Cindy Shermans Clowns sprechen ebenso wenig wie ihre Geschlechterfiguren.⁴⁰ Allenfalls zeigen sie die Zähne, was visuell und metaphorisch – zumindest in der deutschen Sprache – eine Form von Widerstand signalisiert. Damit ist jedoch jene biografisch meist unartikulierte Melancholie, die Sigmund Freud als zentrale psychische Organisation der Geschlechts- und sexuellen Identität ausmachte und die Judith Butler ins Zentrum der gesellschaftlich effektiven Fortschreibung der Hete-

39. Vgl. Loreck, Hanne: »Das Imaginäre und die Sichtbarkeit. Visualität auf dem »achten Feld«. In: Wagner, Frank (Hrsg.): »Das Achte Feld. Geschlechter,

Leben und Begehren in der Kunst seit 1960«. Köln: Museum Ludwig u. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig, 2006, S. 121-129.

40. Ebd., S. 47.

41. Vgl. Loreck, Hanne: »Cindy Sherman. Körpermodelle und Geschlechterfiguren«. München: Schreiber, 2002, S. 298.



rosexualität diagnostizierte, keineswegs aufgehoben, sie ist lediglich verschoben auf eine Figur, bei der der kulturelle Kanon sie als ästhetischen Wesenszug anerkennt, ja geradezu herausfordert und als Unterhaltungs- wie Kompensationsmoment zu nutzen versteht. So ist es weniger verwunderlich, als es auf den ersten Blick ausschauen mag, dass der analytische Philosoph und Ästhetiktheoretiker Arthur C. Danto 2005 eben einen solchen Sherman'schen Clown (*Untitled#424*, 2004) in seine Ausstellung *The Art of 9/11* integrierte.⁴² Diese – wie Danto bekennt, sehr persönliche – Ausstellung interpretierte Werke befreundeter KünstlerInnen mit Bezug auf die Zerstörung des WTC und in Hinblick auf den Verlust von Menschenleben – und von Ideen – als religiöse Rituale, ja als Akte der Frömmigkeit. Diese Kunst würde auf anderer Ebene fortsetzen, was als Andachtswinkel volkstümlich und spontan noch am Tag des Angriffs rund um die Twintowers entstanden war und dem Versuch gegolten hätte, etwas Unfassbares zu verstehen.⁴³ Da Cindy Sherman die weitaus bekannteste Ausstellungsteilnehmerin war, gerät ihr Clown gleichsam zum Metaprogramm rituellen, affektiven Trauerns.

42. *The Art of 9/11* in der nichtkommerziellen Galerie apexart in New York.

43. Vgl. Danto, Arthur C.: »The Art of 9/11«. Faltblatt apexart. New York, 2005.

Der Schweizer Künstler Ugo Rondinone (*1964) erarbeitete zwischen 1995 und 2000 eine Serie digital gesampelter (Selbst-) Bildnisse. Die Fotografien zeigen dürre Models aus Mode- und Lifestylemagazinen. Allerdings kombinierte Rondinone jede dieser Figuren mit seinem – weiblich gemorphten – Gesicht. Neben der visuell attraktiven Geste der Verwerfung eines eindeutigen Geschlechts in der Darstellung ist jedoch der Titel bemerkenswert: *I Don't Live Here Anymore*. Während der makellose transvestitische Schnitt qua Photoshop eine befremdliche, eine unheimliche Ähnlichkeit und Nähe seiner Subjekte erzeugt, wird vornehmlich ein Verlust angezeigt. Zwar scheint es das Ich noch zu geben, seinen Ort, das ›Zuhausesein‹ in einem Geschlecht hingegen nicht mehr. Diese Instabilität wird durch den queeren Popkontext kompensiert, der freilich auch nur einen hauchdünnen optischen Glamour über die melancholische Operation Geschlecht zu ziehen vermag. Schließlich war *I Don't Live Here Anymore* 2006 in der Ausstellung *Gay Chic – von der Subkultur zum Mainstream* im Museum für Gestaltung in Zürich zu sehen gewesen, einer Untersuchung über die Einflüsse gleichgeschlechtlicher Stilisierungen auf alltägliche ästhetische Trends. Fragen nach den *Politiken des Sehens und Aussehens*⁴⁴ grenzten an solche nach Kommerzialisierung und Entpolitisierung der queeren Subkultur.

Zeitgleich mit den geschlechtlichen Hybriden entstehen auch bei Rondinone Clowns, die er zunächst als silbrige Graffiti auf eine schwarze Wand sprayt (1995), sie im Jahr darauf performiert (1996), später als lebensgroße träge Skulpturen und Installationen unter dem Titel *If There were Anywhere But Desert*, 2001, in weißlichem Kunststoff ausführt, mit einem traditionellen Clownsgesicht versieht und mit jenem Hauch von Drag, den ein enger Rock, Armstulpen oder eine Federboa noch bei einem Clown einspielen. Rondinone, der Aneignungs- und Zitatkünstler, zitiert bereits mit dem Titel: ein Gedicht Edmond Jabès' in englischer Übersetzung. Der Kurator Pierre-André Lienhard stellte dann auch die Verbindung zwischen *I Don't Live Here Anymore* und den Clowns her: »I don't live here anymore. This sentence echoes, in a certain way, the artistic approach expressed by Baudelaire in his prose poem entitled *Anywhere out of the world* (itself a borrowing!)«, und fährt fort: »The poet states specifically: ›I think that I will be there where I am not.‹ Let us keep in mind that *Le Spleen de Paris*, the poem from which this text is an extract, contains frequent references to jugglers, madmen and clowns, emblematic figures of the situation of the artist and of art, of its exteriority and excentricity regarding the world in general.«⁴⁵

44. Vgl. den Titel des begleitenden Kolloquiums Un/Sichtbarkeit und Queerness. *Politiken des Sehens und Aussehens* am 8.6.2006 im Museum.

45. <http://www1.uol.com.br/bienal/23bienal/paises/ipch.htm>. (Letzter Zugriff März 2008.)



Der Autor spielt auf den Topos vom Künstler als Clown in einer Welt als Zirkus an. Doch diese Clowns machen einen ärgerlich, ja wütend. Schlafend, fett und weiß wie sie sind, verweigern sie ihren traditionellen sozialen Part und verweisen die ZuschauerInnen an die Spiegel, die die Installation begleiten und die sie auf ihre Wünsche noch oder gerade an einen Clown zurückwerfen. Offensichtlich kommt das serielle Gelächter und Gebell aus dem Raum und ist nicht bei den Figuren zu verorten.

Die positive Resonanz auf diese Arbeiten mag, so sei spekuliert, auch, wenngleich keineswegs nur, mit dem populären kulturellen Erfolg queerer Ästhetiken zu tun haben. Die politisch-aktivistischen Handlungsmöglichkeiten mit einer ganz und gar offensichtlich kodierten, wiewohl nichtmimetischen Maskerade stellen sich jedoch jenseits einer queeren Ikonografie ein. Selbst ein Stereotyp in der Stilisierung, neutralisiert der Clown nicht nur geschlechter- und sexuelle Differenz, sondern vor allem die Hautfarbe. Vielleicht eignet er sich auch deshalb als Widerstandsfigur, wie sie die G8- und GlobalisierungsgegnerInnen aktuell demonstrieren. Auf diesem Weg mögen ihre Aktivitäten im Licht von Clowning und Krumping erscheinen, wie es der Modefotograf und Filmemacher David LaChapelle 2005 in *Rize* dokumentierte. Clowning und Krumping sind populäre expressiv-aggressive Tanzformen, die in der

afroamerikanischen Gemeinde South Central in Los Angeles erfunden wurden und inzwischen international von nicht-privilegierten Kindern und Jugendlichen mit anonymer Clownsgesichtsbemalung in (Wett-)Kämpfen (battles) ausgetragen werden. Auch sie übernehmenden militärischen Ursprung der Clownerie in den zivilen Bereich, wosich das symbolische Kapital von Sport und Bühne treffen. Vergleichbar den subkulturellen Transvestitenbällen und -modeshows um die erfolgreichste afroamerikanische und Latino-Drag-Queen New Yorks, von Jennie Livingston in *Paris Is Burning*, 1990, aufgezeichnet, sind die Clowing-Wettkämpfe in sogenannten Familien organisiert, während die BallteilnehmerInnen – in Analogie zur Macht von Modekonzernen – sogenannte »houses« vertreten, die ihrerseits Ersatzfamilien darstellen, als deren Kinder sie sich bezeichnen.

Dabei sind auch Familien ohne das Strukturprinzip der Geschlechtermelancholie undenkbar, zumal – und das ist nur ein scheinbarer Widerspruch zum paradigmatischen Wandel jener psychosozialen Beziehungen, die hier politisch-ästhetische Aufmerksamkeit verdienen – diese als (hierarchische) Strukturen unter mehr oder weniger Gleichaltrigen funktionieren. Im Vordergrund stehen alternative Geschwisterbeziehungen, deren Hierarchie allerdings weder über Alter noch über Geschlecht oder Hautfarbe, sondern durch besondere Leistungen verhandelt wird.

Im europäischen Kontext verlegen die Clowns der Rebel Clownsarmy das Theatralische in die Öffentlichkeit von politischen Demonstrationen, wo sie sich nicht als verkleidete Demonstranten fühlen, sondern die – durchaus problematische – Freiheit der Kunst für sich in Anspruch nehmen. Sie nutzen das Unterhaltungs-, ja Verführungspotenzial der Figur, ihren pseudonaiven, vielleicht anarchischen Charme. Die Paraden, deren simple Voraussetzung das durchaus herausfordernde Zusammenkommen vieler und sonst meist einzeln auftretender Clowns ist, zeigen sich dann als die Kehrseite dieser Anarchie, und die Märsche nähern sich in ihrer Unvorhersehbarkeit den Formationen und Aktionen eines Theaters der Grausamkeit. Die Vorführung der Sublimation in der Parade, mithin ihre latent aggressive Parodie, konfrontiert das Gegenüber mit der Entsublimierung, dem Chaos und nicht mit der Logik und dem Argument. Wo bleibt aber das Hinterhältige, was Clowns auch zugesprochen wird und was sich hinter ihrem Grinsen, ihrer Akrobatik, ihrer Verzauberung verstecken mag? Wann und wie wird es sich einstellen? Der Hinterhalt ist eine weitere militärische Metapher, und da die Polizei, dem bekannten Kulturschema des bösartigen Gelächters zufolge, mit der Falle rechnet, herrscht gespannte Aufmerksamkeit – auch und besonders für die Anliegen der Clown-Rebellen.

Trotz des subkulturellen Erfolgs ist der Clown das Symptom einer Wende von den kritischen Differenzdiskursen hin zur anthropologischen Sicht auf Kulturen und Gesellschaften und deren aktuelle Affektbezogenheit. So trifft der Theatermann Chris-

toph Schlingensief mit seiner ambivalenten wie emphatischen Beschreibung des Rebellen eben den affektiven Anteil am Rebellischen, der sich in der Verbindung mit dem Clownskostüm sogar potenziert – Rebellen erklärten kein Ziel: »Vielleicht darf der Rebell noch nicht einmal eines formulieren, geschweige denn haben. Er kennt keine Entscheidungen, für ihn gilt Bestimmung. [...] Der Rebell, der mitreißt, tut dies gerade darum, weil er seine Ziellosigkeit preisgibt, weil er aus seiner Orientierungsarmut keinen Hehl mehr macht.«⁴⁶ Dann spiegelt die Konjunktur der Clownsfigur auch die neue bürgerliche Sehnsucht nach dem Allegorischen, dem Ritualen, ja dem Religiösen als Kulturform, welche die struktural-konzeptuellen Ästhetiken derzeit an den Rand drängt. Kein Wunder also, dass Vik Muniz' (*1961) *Clown Skull (Relics Series)*, 1990, eine der frühen künstlerischen Arbeiten, die wir zum aktuellen Clownstrend rechnen können, einen Totenschädel mit grinsend heruntergeklapptem Unterkiefer und einer verknöcherten Clowns-nase zeigt.

46. Schlingensief, Christoph: »Den Kopf erneuern«. In: Müller, Ulf/ Zöllner, Michael (Hrsg.): »Rebel Yell. Ein literarisches Rebellencamp«. Berlin: Tropen, 2004, S. 9. Hervorhebung HL.