

POPOW

Der Staatsclown

Wenn der Applaus nach der ersten Programm-Nummer verebbt, kündigt Gelächter auf der Galerie sein Erscheinen. In die Manege spaziert ein junger Mann von der Statur eines Jockeis. Unter einer riesigen schwarz-weiß gewürfelten Schiebermütze lugt, ungeschminkt, ein fahles kindliches Gesicht mit blauen Kulleraugen hervor. Nur die Stupsnase, mit einem Tupfen Rouge dekoriert, ist dem Profil eines Gassenjungen aus dem Bilderbuch nachgeformt. Langes, glattgeschnittenes blondes Haar hängt strähnig aus der Mütze hervor.

Er trägt eine schwarze Samtjacke, ein buntes, kurzärmliges Hemd und eine um die Hüfte ausgebeulte Röhrenhose mit weißen Nadelstreifen. Bis auf die übergroßen Schuhe verzichtet er auf die herkömmlichen Attribute, auf Spitzhut, Perücke, Pappnase oder Harlekinkostüm: Oleg Popow, der 28jährige Arztsohn aus Rußland, der als der Welt bester Clown gilt.

Mit einem Spazierstöckchen und einem buntbeklebten Koffer stolpert er über die Rampe. Der Koffer öffnet sich, ein Hahn flattert heraus. Popow fängt ihn mit ungelungenen Sprüngen wieder ein und versucht, auf dem Boden liegend, das Tier zu hypnotisieren - vergeblich. Er findet ein geknicktes Ofenrohr und schiebt den schneeweißgefiederten Hahn in die eine Öffnung hinein, mit einer Grimasse, die spitzbübische Schläue ausdrückt: Er hat die Lösung gefunden. Vorsichtig öffnet er am anderen Ende die Klappe: Der Hahn, der entweicht, ist schwarz. Johlender Beifall.

Der Hahnen-Gag ist jedoch nur ein Stimmungsdebüt; dann Oleg Popows närrische Auftritte sind vor allem artistische Persiflagen auf die Trapez-, Drahtseil und Äquilibristik-Nummern des Moskauer Staatszirkus, dessen Truppe in diesen Wochen zum ersten Male durch die Bundesrepublik reist. Schon zu Beginn der Tournee, beim Debüt in der Ausstellungshalle auf dem Stuttgarter Killesberg, entzückte Popow die Kritiker hochseriöser Zeitungen derart, daß sie ihn so freigebig mit Lobesvokabeln bedachten, als seien sie Mitglieder eines Prädikatisierungsausschusses der Filmwirtschaft.

"Clown Popow ist ein Wunder für sich", begeisterte sich die "Süddeutsche Zeitung", "denn er hat nicht seinesgleichen, ist ein famoses Monstrum, ein Unikum wie Chaplin, Grock vielleicht und Totò." Und die "Frankfurter Rundschau" schrieb nach Popows Stuttgarter Premiere: "Der Ruf, der Ruhm eilen ihm voraus. Man ist gefaßt, beinahe skeptisch, weil so viel geflüstert wurde. Und dennoch wird man hingerissen. Kein Wort, keine Albernheiten, meist nur Gebärden, nur Andeutungen. Aber hellauf wie ein Feuer flackert der Beifall."

Popow glossiert die Mechanik artistischer "Vollkommenheit, indem er sich darauf beschränkt, die Aufgabe unter bequemen Bedingungen pantomimisch zu bewältigen - wobei es ihm allerdings mitunter widerfährt, daß er, scheinbar zufällig, gleichfalls eine artistische Glanznummer zustande bringt. Zum Beispiel: Der Perche-Akt von Wanda und Walentin Iwanow ist beendet. In diesem Auftritt hat die Artistin bravourös an einer langen (Perche-) Stange geturnt, die ihr Partner balancierte. Popow erscheint und will ihr nachtun

"Natürlich kann er's nicht", schilderte ein Kritiker den Sketch, "aber im Gegensatz beispielsweise zu Charlie Rivel, der sein Unvermögen mit babyhaftem Greinen bejammern muß, weiß Popow, blöde und zufrieden lächelnd, allemal das Mögliche zu tun." Er setzt flugs die physikalischen Gesetze außer Kraft, die das Balancieren so unangenehm erschweren, indem er die Stange auf den Boden legt und sie in der Horizontalen erklimmt: Die Pantomime der Konzentration, das selbstvergessene

Nachhffen der voraufgegangenen Kletterbewegung, schafft die Illusion des Erfolgs und erzeugt die Komik, die beim Publikum zündet. In einer Schlappseil-Nummer, in der Popow die "Ballerina auf dem Drahtseil" Nina Olchowikowa nachahmt, kehrt er die Illusion der mühsam erzwungenen Leistung in gemimte Harmlosigkeit um und torkelt mit plumpen Schriften am Seil empor, als sei das groteske Balance-Kunststück ein kindliches Spiel. Der Effekt des Artistischen entsteht in fast unmerklicher Steigerung bis Popow schließlich auf dem schwankenden Schlappseil in virtuoser Vollendung mit Ringen, einem Schuh, seinem Stock, seiner Mütze und seinem Taschentuch jongliert: "Er ist der unauffälligste Clown, den man je gesehen hat", erquickte sich die "Stuttgarter Zeitung".

Nachdem ein Jongleur sich auf galoppierendem Pferd als Gläser einschenkender Kellner betätigt hat, tritt Popow als Küchenchef, mit Schürze und phantasievoll gezupfter Mütze, in die Manege, um trickreich mit Töpfen, Tellern, Gabeln und einer Kartoffel zu jonglieren, die er schließlich mit einer in den Mund gesteckten Gabel aufspießt. "Die Schilderung des Vorganges sagt nichts", schrieb die "Stuttgarter Zeitung", "das, was einzigartig ist und fasziniert, das ist die Grazie, die Leichtigkeit, das Schwebende..." Die spielerische Clownerie der Szene verdeckt, daß Popow mit dieser Nummer, da er ständig mit verschiedenen Gewichten jonglieren muß, eine preiswürdige Leistung bietet.

In einem anderen Auftritt demonstriert Popow an seinem Gehilfen, der nach den Regeln des Metiers einen Dummen August mimt, den Zigaretten-Trick. Aus einer magischen Pistole schießt er ihm eine Zigarette direkt in die Zigaretten-Spitze. Niemand hat größeres Vergnügen an des Partners stupider Verblüffung als Popow; so versucht er den Gag - mit dem boshaften

Phlegma des Meisterschützen, der sich an dem Angstgeschlotter seines Partners weidet - erneut. Diesmal trifft der Schuß in den Hosenboden.

Für einen Versuch am Rand-Reck taucht er mit einem Stuhl und dem Gehilfen auf. Doch das Sitzmöbel zerplatzt mit scharfem Knall, und Popows Dummer August sackt wie ein lädiertes Gummiballon zusammen.

Stets darauf aus, ein Mißlingen durch improvisierten Schabernack oder ein staunenswertes Kunststück wettzumachen, versucht Popow seinen zusammengesunkenen Partner, aus dem offensichtlich die Atemluft entwichen ist, wieder aufzupumpen. Er schließt ihn an eine quietschende Fahrradpumpe an. Doch das Aufblasen bereitet

Schwierigkeiten, weil der Partner, wie sich erweist, undicht ist. Popow verstopft ihm den Mund mit einer Rübe, die er in seiner stets ergiebigen Hosentasche vorfindet. Er mimt Verzweiflung, als das Pumpen den Gehilfen nur halb auf die Beine bringt, holt aus der Hosentasche eine Wäscheklammer hervor und klemmt dem Gummimann damit die Nase zu; jetzt endlich hilft das Pumpen, und der Dumme August steht. Wiehernder Applaus.

"Ein so großer Clown wie Popow, der immer daneben steht und so agiert, wird unversehens... zur Hauptfigur", urteilte die "Frankfurter Rundschau"; seine Glosse gebe der voraufgegangenen Nummer erst den "spirituellen Pfiff". Und das "Hamburger Echo" konstatierte nach dem Essener Gastspiel des Moskauer Staatszirkus, daß Popow "radikal mit den bisherigen Gepflogenheiten seiner Spaßmacherkollegen" gebrochen und einen "eigenen Clowntyp" entwickelt habe. Zu ähnlicher Ansicht bekannten sich auch die Kritiker in Belgien, England und Frankreich vor Jahresfrist, als Popow mit dem Moskauer Staatszirkus durch Westeuropa reiste.

Popow, der Clown neuen Typs, läßt sich tatsächlich nicht in die hergebrachten Spaßmacher-Kategorien einreihen, die seit Generationen im Zirkus-Gewerbe gelten. Es gibt:

- den Teppich-Clown: Er überbrückt die Pause, in der die Stalldiener den großen Manegenteppich auflegen; er schneidet Grimassen, fällt auf die Nase und bekommt Ohrfeigen; er darf schreien; aber nicht sprechen;

- den Reprisen-Clown: Er füllt die Pausen zwischen den Darbietungen aus. Gewöhnlich treten zwei Reprisen-Clowns zusammen auf, ein weißgeschminkter Clown im

klassischen Flitterkostüm und ein Dummer August mit struppiger Perücke und aufgepappter Nase; sie unterhalten das Publikum mit kleinen Scherzen oder Witzen, die sie meistens mit den Worten einleiten: "Herr Stallmeister, kennen Sie den Unterschied zwischen...?"

- den Entree-Clown: Er tritt gewöhnlich

gemeinsam mit einem weißen Clown und einem August auf und bestreitet einen ganzen Auftritt (Entree) im Programm. Der Auftritt der Entée-Clowns dauert oft über eine Stunde.

Zur letzten Gruppe, der höchsten Clown -Spezies, gehörten die Fratinellis, Charlie Rivel und Grock. Popow wird dagegen im offiziellen Programm als Reprise-Clown angekündigt, womit er zweifellos zu tief eingestuft ist. Andererseits wäre es ungerecht, ihn zur Gruppe der Entree-Clowns zu rechnen, denn obgleich Popow als "kleines Weltwunder" gefeiert wurde, wird sich, wie schon "Die Welt" einschränkte, "vielleicht niemals ein abendfüllendes Programm auf seine Späße stellen lassen".

Die glanzvollen Adjektive, die Deutschlands Zeitungen seinen Darbietungen dedizierten, vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß Oleg Popow keineswegs Anspruch auf die im Programmheft vermerkte Bezeichnung "bester Clown der Welt" erheben könnte, gäbe es noch Grock oder Charlie Rivel. Doch der schweizerische Millionär und einstmalige teuerste Variete-Star Dr. h. c. Adrien Wettach, genannt Grock ("Nit möööglich!"), 79, hat sich schon 1954 zu seiner Uhrensammlung in sein Rivieraschloß bei Oneglia zurückgezogen, und der Spanier José Andreu, genannt Charlie Rivel ("Akrobat schöön!"), 62, ist ebenfalls von der Bühne abgetreten, um in seiner Villa in Chenneviere an der Marne zu privatisieren.

In diesem gelichteten Feld kann Popow unangefochten die Spitzenstellung beanspruchen - eine Position, die allerdings wenig über die Qualitäten Popows aussagt, mehr aber über die globale Clown-Misere, die schon vor Jahren Grock zu einem bissigen Aphorismus veranlaßt hatte: "Das Leben ist lausig; die alten Clowns sind tot, und es sind keine neuen gekommen, weil diese Generation nicht gut ist."

"Die Welt" attestierte dem Clown Popow zwar, seine Einfälle hätten die "Prägnanz von Blattschüssen", doch das Deutschland -Debüt des Moskauer Staatszirkus enthüllte, daß diese Treffer nur mit grobem Kaliber erzielt werden. Popows Humor ist weder so abgefeimt hintergründig, daß er einem Vergleich mit den Späßen Grocks standhält, noch vermag er seine Persiflagen in der pantomimischen Vollendung Charlie Rivals vorzuführen.

Popows Schäkereien sind bieder; sie entsprechen mehr den naiv-fröhlichen Holzschnittbildern von Iwanuschka, dem russischen "Hans im Glück", der eingeständenermaßen Popows literarisches Vorbild ist. Daß Popow dennoch unablässig als "der Welt bester Clown" gefeiert wird, gestattet eher Rückschlüsse auf die Mentalität derjenigen, die ihn uneingeschränkt bejubeln. Fast scheint es, als seien die Autoren der Huldigungen bereit, das "kleine Weltwunder" ("Süddeutsche Zeitung") schon darin zu erblicken, daß ein staatlich besoldeter Sowjetmensch auch unpolitischen Schabernack, frei von Marx und Engels, treiben darf.

Die "Stuttgarter Zeitung" jedenfalls erstaunte sich darüber, "daß unsere Zeit noch immer, und sogar im Schatten des Kremls, die Potenz hat, neue Verwandlungen des ewigen Spaßmachers zu erfinden". Popow sei bemerkenswert, weil er "vermutlich genau den Kreis ausschreitet, der im totalitären Staat dem Spaßmacher noch zugewiesen werden kann".

Aus diesem Aspekt zumindest dürfte sich vor allem der Erfolg Popows in der Sowjet - Union erklären, wo der Setzerlehrling binnen weniger Jahre zum Rubel-Millionär aufstieg. Die Besucher der sowjetischen Hauptstadt, in der Popow häufig auftritt, die Provinzler aus Kasachstan und Aserbeidschan, wie die nach Moskau wallfahrenden Traktoristen und Kolchos-Chefs sind offenkundig, was den Humor betrifft, genügsamer als westliche Zirkusbesucher, die sich an Grock oder Rivel erinnern.

Der westliche Unterhaltungskonsument hat zudem reichlich Gelegenheit, seinen Bedarf an poliertem Amusement, wenn auch nicht im Fernsehen, so doch in jedem Lichtspiel-

Theater zu decken. Die sowjetischen Kinos dagegen traktieren ihr Publikum vornehmlich mit vierschrotigen Proletarier-Tragödien, in denen die Geschichte des Sowjet-Volkes im grotesken, doch unspäßigen "sozialistischen Realismus" abgemalt wird. So sind die Manegen des Moskauer Staatszirkus und seiner Dependancen die einzigen Lach-Oasen der Sowjetbürger - was Popows Star-Karriere verständlich macht.

In der offiziellen sowjetischen Zeitschrift "Teatr" freilich erklären die Kulturfunktionäre den wahrhaft einmaligen Erfolg Popows mit der Feststellung, daß er "eine edle humanistische Tendenz unserer Kunst" verkörpere, nämlich: "das Lächerliche menschlich und liebenswert, aber nicht in häßlicher Verzerrung darzustellen". ("Er wirkt tumb, treuherzig, harmlos", fand auch die "Frankfurter Allgemeine".) Sowjetische Zirkus-Funktionäre, die Popow bei westlichen Gastspielreisen beschützten, bestätigten, daß er sich grundsätzlich von anderen prominenten Spaßmachern der sowjetischen Manegen unterscheidet.

"Er spielt in einer anderen Tonart als die üblichen Clowns in unserem Land", erläuterte Feodossij Bardian, Generaldirektor der Abteilung Unterhaltung im Moskauer Kulturministerium. Die "andere Tonart", so meint der sowjetische Unterhaltungschef zu wissen, sei dem Oleg Popow indes nicht von ungefähr eingefallen: "Sie wurde vielmehr auf sein Talent abgestimmt und von unseren Regisseuren und Schriftstellern entwickelt." Dieser Lesart steht entgegen, daß Popow ursprünglich nicht als Clown, sondern als Akrobat der Moskauer Zirkusschule in der Manege erschien. Er trat sechs Jahre lang als Drahtseiltänzer und Jongleur auf, bevor ihm bei einer Vorstellung in Saratow der Zufall zu Hilfe kam: Der "Teppich -Clown" des Zirkus - ein grimassenschneidender Possenreißer, den die Stalldiener beim Auflegen des Manegenteppichs zu ohrfeigen pflegten - fiel plötzlich aus, und Popow wurde beauftragt, ihn "irgendwie" zu ersetzen.

Er improvisierte eine Clown-Nummer, die eine Verlegenheits-Lösung sein sollte; es blieb ihm nicht einmal die Zeit, sich notdürftig zu schminken. Popow erschien - mit Schiebermütze und Spazierstöckchen

- als Gassenjunge und erheiterte die Leute

von Saratow zu Tränen; die Stallburschen vergaßen das Ohrfeigen.

Im Moskauer staatlichen Unterhaltungs -Trust begriff man, daß der zwanzigjährige Drahtseiltänzer sechs Jahre lang in der falschen Sektion registriert worden war. Auch unter die geläufigen sowjetischen Clown-Typen, die sich - in der gehobenen Kategorie der Reprisen- und Entrée -Clowns - vor allem mit politischer Satire beschäftigen, schien Popow nicht eingeordnet werden zu können. Popow selbst behauptete später, daß er die Bezeichnung "Clown" von Anfang an als unrichtig empfunden habe: "Ich bin kein Clown, ich bin ein Komiker."

Aus sowjetischen Quellen verlautet, daß Oleg Popow im Juli 1949 nach vierjähriger Ausbildung das staatliche Artisten-Zeugnis der Moskauer Zirkus-Schule erhielt. Die Sowjets dementierten gleichzeitig die Feststellung, die im Programmheft der Deutschland-Tournee verzeichnet ist, daß nämlich Popow Apotheker gewesen sei und auf einem Betriebsfest dem Direktor der Moskauer Staatlichen Artistenschule durch sein akrobatisches Talent auffiel. Popow, so versicherten die Zirkus-Funktionäre vielmehr, sei Setzerlehrling im Moskauer "Prawda"-Kombinat gewesen.

Verbürgt ist, daß der "Prawda"-Lehrling 1930 in dem Ort Witrubowo bei Moskau geboren wurde; wie in sowjetischen Publikationen gesagt wird, als Sohn eines Arbeiters. Dagegen behauptet Popow: "Mein Vater war Arzt, meine Mutter Maschinistin."

Seine episodische Lehrzeit bei der "Prawda" wurde für seine Karriere insofern bedeutungsvoll, als er seine akrobatischen Talente zum ersten Mal in der Jugendsportgruppe der Moskauer Parteizeitung offenbarte. Bei einer sportlichen Vorführung der "Prawda"-Jugendlichen, so heißt es, waren auch Lehrer der staatlichen Zirkus-Schule zugegen, die sich in der Nähe des Zeitungsgebäudes befindet. Sie schlugen dem Lehrling Popow vor, das Setzer-Handwerk aufzugeben und die Artisten-Laufbahn zu wählen.

Dieser Vorschlag war eine Auszeichnung, die normalerweise jährlich unter einigen tausend Kandidaten, die sich um Zulassung zur Moskauer Zirkus-Schule bewerben, nur

etwa 150 Auserwählten zuteil wird: Seit der Gründung der Schule im Jahre 1927 sind die Sparten Zirkus und Artistik ein Teil der Staatlichen Abteilung für Unterhaltung im Moskauer Kulturministerium. Sowjetische Zirkusschüler genießen während ihrer Ausbildung die gleichen Rechte wie die Studenten der Universitäten und Technischen Hochschulen. Ihr Unterhalt wird mit staatlichen Geldern bestritten; ihr Diplom, das sie berechtigt, in einem Zirkus-Kollektiv aufzutreten - einer Truppe, die in Moskau zusammengestellt und dann auf Reisen geschickt wird -, ist den übrigen Studien-Diplomen praktisch gleichgestellt.

Feodossij Bardians staatlicher Unterhaltungs - Trust, dem 80 Unter-Direktoren, Prüfer und Talentspürer angehören, verfügt über einen Jahres-Etat von 800 Millionen Rubel*. Damit finanziert die sowjetische Kultur-Bürokratie achtzig große und eine Vielzahl kleiner Zirkus - Unternehmen; außerdem die Gastspiel-Reisen des Moskauer Zirkus ins Ausland, die Ausbildung des Nachwuchses und die Personalausgaben. Die Zahl der praktizierenden Artisten wird mit rund 6000 angegeben; der durchschnittliche Verdienst mit 85 Rubel pro Kopf und pro Tag. Prüfungs-Komitees sind in regelmäßigen Abständen damit beschäftigt, die Nummern der Artisten nach Wertklassen zu taxieren, sie abzuwerten oder aufzubessern und danach die Gagen neu zu berechnen. Sie liegen in der Prominenten-Gruppe bei 300 Rubel pro Tag.

Der Staat garantiert dem Sowjet - Artisten ein Mindest - Einkommen und nach jeder Tournee einen vierwöchigen Erholungsurlaub in einem der Privilegierten-Kurorte am Schwarzen Meer. Ältere oder invalide Artisten werden in die Verwaltung übernommen oder der Moskauer Zirkus-Schule und ihren Zweig-Instituten zugeteilt; sie gelten als pensionsberechtigt, obwohl ein offizielles Pensionsalter für Zirkus -Veteranen nicht bekanntgegeben wurde.

Die prominenten Sowjet-Artisten - Lenin -Ordensträger, "Volkskünstler der UdSSR", deren Namen meist in der "Großen Sowjet -Enzyklopädie" verzeichnet sind - gehören zu jener Kaste neureicher Kulturspezialisten, die ohnehin von materiellen Sorgen frei ist. Der Sowjet-Staat pflegt ihre Verdienste um Prestige und Propaganda zu entlohnen, indem er Ansprüche auf Wohllebigkeit und private Vergünstigungen als legitim ansieht. In der Erkenntnis, daß der Zirkus als traditionelle Volkskunst mannigfaltige propagandistische Möglichkeiten bietet, hatten die sowjetischen Kulturfunktionäre die Manegen-Künstler bereits in den zwanziger Jahren der staatlichen Kulturbürokratie unterstellt. Schon im Zarenreich waren satirische Auftritte fester (wenn auch sorgsam zensierter) Bestandteil des Zirkusprogramms, was in Mitteleuropa erstmals zu Zeiten Wilhelms II. bekannt wurde, als der Russe Wladimir Leonidowitsch Durow eine seiner (allerdings unzensierten) politischen Clownerien in Berlin vorführte.

Durow brachte ein kleines Schwein auf die Bühne, taufte es auf den Namen Wil und setzte ihm eine Pickelhaube auf. Das Schwein schüttelte sich, und der Helm drohte herunterzufallen. Um das Tier auf den herabfallenden Helm aufmerksam zu machen, schrie Durow gestikulierend: "Wil, Helm! Wil, Helm!" Wegen Majestätsbeleidigung wurde der Possenreißer prompt aus Deutschland, das derlei Manegenzauber nicht kannte, ausgewiesen.

In den Wirren der Revolutionszeit zerfielen die traditionellen alten Zirkus - Unternehmen, wie Nikitin und Salamonski in Moskau, aber schon 1919 wurden die russischen Artisten von den Bolschewisten ermutigt, ihre Gauklerkünste wiederaufzunehmen. Der Kulturspezialist der Partei, Anatolij Wassiljewitsch Lunatscharski, äußerte sich damals in einem grundsätzlichen Artikel über "die neue Form" des sowjetischen Zirkus.

Besondere Aufmerksamkeit widmete Lunatscharski dem Clown, den er nicht als harmlosen Possenreißer, sondern als einen wertvollen Helfer der satirischen Propaganda ansah: "Im neuen Zirkus muß der Clown über das Repertoire eines guten Komikers verfügen. Der Clown muß es wagen, ein Publizist zu sein. Sein großer Vorfahr ist Aristophanes, und die Satire des Clowns und des volkstümlichen Possenreißers muß wahr, beißend und wirklich demokratisch sein."

Im traditionellen russischen Zirkus gab es neben den satirischen Clowns, die ihre

Nummern mit komischen Tierdressuren, Akrobaten-Kunststücken und Musik-Parodien anzureichern pflegten, den "Rotkopf", eine Spielart des Dummen August. Er trug eine flammend rote Perücke und produzierte sich als Trottel, der unbelehrbar ist und deswegen Schläge und Fußtritte erhält.

Der "Rotkopf" war furchtsam, ungeschickt und dumm-frech; er kämte sich mit der Manege-Harke und streute auf dem gefegten Teppich Sägemehl aus. Gelegentlich trat er als Reprises-Clown zusammen mit dem "Weißen" auf, einem Harlekin mit mehlbestäubtem Gesicht, der sich vernünftiger gab und den "Rotkopf" terrorisierte. Der russische Dumme August war jedoch äußerst beliebt, und der Ruf von der Galerie: "Gebt uns den Rotkopf!" deutete unmißverständlich an, daß sich das Publikum langweilte.

Der "Rotkopf" war freilich ungeeignet, als satirischer Propagandist der kommunistischen Gesellschaftslehre oder als Possenreißer aufzutreten, der im Staatsinteresse politische Übelstände denunziert. "Diese barocke Gestalt", schrieb ein Partei-Literat, "verkörperte Geringschätzung gegenüber dem Menschen; sie ließ die Absicht erkennen, ihn abstoßend zu zeigen, ihn zu erniedrigen. Ein solcher Clown kam im wirklichen Leben nicht vor und konnte daher auch kein Repertoire besitzen, das sich auf die Zeitgeschehnisse bezog."

Ende der zwanziger Jahre trat im Leningrader Zirkus zum ersten Male ein Clown auf, der die Auffassungen der bolschewistischen Kulturfunktionäre von einem demokratisch glaubwürdigen und respektablen Spaßmacher zu erfüllen schien. Er nannte sich nicht mehr "Coco", "Bim" oder "Bom", sondern mit seinem bürgerlichen Namen Pawel Alexejewitsch. Er erschien als zerstreuter Kleinbürger, der sich in der Manege verlaufen hat, dort herumgestoßen wird und in burlesken Streitgesprächen den gesunden Menschenverstand gegen die Zirkusbräuche verteidigt.

Doch schon bald überflügelte ein anderer Spaßmacher diesen ersten der "progressiven" Clowns: Rumjanzew, der unter seinem Namen **Karandasch** ("Bleistift") noch heute als der populärste aller satirischen Sowjet-Clowns gilt. Er hatte entfernte Ähnlichkeit mit Chaplin, trug eine Harmonika-Hose, einen zu weiten Rock und überlange Schuhe - sein deformierter Hut, ein Spazierstock und ein bizarr gezupftes Kavaliertaschentuch karikierten einen Mode-Geck.

Karandasch beobachtete die Vorführungen der Artisten mit verblüfftem Erstaunen; dann machte er dem Publikum ein Zeichen, daß er eine Idee habe, und verschwand. In den Pausen äffte er die Vorführungen nach, indem er das Gerät der Artisten auf kuriose Weise ersetzte; so zum Beispiel ein Fahrrad durch einen Esel, dem er Lenkstange und Pedale aufmontiert hatte: Rittlings auf dem Esel sitzend, mimte Karandasch einen Radfahrer, der sich, verzweifelt tretend, vorwärts müht.

Nach Art der Entree-Clowns spielte Karandasch im Chaplin-Stil kleine Sketches, denen er, nachdem seine Popularität gesichert war, satirische Szenen hinzufügte. Sie wurden ihm - wie übrigens auch den anderen prominenten satirischen Clowns - von den Hausschreibern der Moskauer Unterhaltungszentrale geliefert. Vornehmlich behandelten sie "westliche Kriegstreiber", die Atombombe, die Exzesse des Bürokratismus und "volksschädliche Nichtstuer".

Im stilisierten Pierrot-Kostüm, allerdings ungeschminkt, tritt ein Sowjet-Clown auf, der sich auf komische Tiernummern spezialisierte: Jurij Wladimirowitsch Durow - ein Nachfahre jenes Wladimir Leonidowitsch Durow, der sich mit seiner politisch anzüglichen Schweinedressur bei Wilhelm II. unbeliebt gemacht hatte.

Durow verfügt über ein umfangreiches Repertoire komischer Tiernummern, die er in bizarren Zusammenstellungen präsentiert. Zu seiner Menagerie gehören Hühner, Affen, Schwäne, Füchse, Seelöwen, Pinguine und Bären; außerdem ein Känguruh, ein Elefant und ein Nilpferd. Durow führt diese Tiere in menschlichen Verkleidungen vor und zwingt sie zu grotesken Posen, die politisch-satirisch verstanden werden sollen.

Eine solche politische Tierschau nannte er beispielsweise "Allegorische Parade"; das Szenarium und die kommentierenden Verse wurden ihm von zwei sowjetischen Autoren geliefert, für die Inszenierung wurde ein Regisseur bemüht. "Dem Publikum", so schrieb

ein sowjetischer Kritiker über die Schau, "werden die abscheulichen Masken jener Kreaturen vorgeführt, die versuchen, den Frieden und die Ruhe in der Welt zu stören; die sich vorgenommen haben, die Menschheit mit Atom- und Wasserstoffbomben zu bedrohen." Affen und Schweine - das sind die sogenannten Nato-Politiker.

Nicht alle grotesken Tierdressuren, Spezialität des russischen Zirkus, werden allerdings in politisch-satirischer Zweckentfremdung dargeboten. Die Tiere, so erläutert eine aufklärende Schrift über den sowjetischen Zirkus, sollen das Publikum auch erheitern, denn "die Clowns haben kein Monopol auf Gelächter".

Die Heiterkeit kann nach Auffassung der sowjetischen Tierbändiger schon dadurch ausgelöst werden, daß Tiere in ungewöhnlichen Gruppen menschliche Kunststücke imitieren. Durow zeigt beispielsweise in ein und derselben Nummer Enten, Raben und Pinguine, der Dresseur Burgunow präsentiert in einem Akt Füchse, Eichhörnchen und Adler. Der Dompteur Gladischikow baut Löwen, Bären, Hunde und Hähne, also vier Tiere, die von Natur aus äußerst unverträglich sind, zu Schaupyramiden auf - mit dem Hahn an der Spitze, nach Art der Bremer Stadtmusikanten.

Als zirkensische Sensation besonderer Art gelten die Vorführungen des Braunbären-Dompteurs Walentin Filatow, eines reckenhaften Mannes mit einem von Bärenatzen zerfleischten Rücken. Er ist außer Oleg Popow der einzige Sowjet-Artist, den der Moskauer Staatszirkus bisher bei allen Gastspielreisen ins Ausland mitnahm; seine Bärendressuren beherrschen auf der Deutschland-Tournee mit dreiviertelstündiger Dauer fast den gesamten zweiten Teil des Programms.

Filatows Bären betätigen sich - meist kostümiert - als Jongleure, Akrobaten, Radfahrer, Äquilibristen, Boxer und Motorradfahrer. Besonders die Motorrad-Nummer gilt als einmalig: Zwei riesige Braunbären brausen auf Motorrädern einher, schalten die Scheinwerfer ein und kurven in der Dunkelheit - bei ausgeschalteter Zirkusbeleuchtung - durch die Arena.

Notierte das "Hamburger Abendblatt": "Man stellt sich immer wieder die Frage: Stecken wirklich keine Menschen unter der Bärenhaut?"

Filatows "Bärenzirkus" ist das Endprodukt eines Auswahlsystems. Der Dompteur teilt die ihm zugeführten Jungtiere nach einigen Proben in begabte und unbegabte ein; ungeeignete Tiere wandern in die zoologischen Gärten ab, die zurückbehaltenen werden neuen Auswahlprüfungen unterworfen, bis die Talente der Bärenbabys eindeutig erkennbar sind. Nur die talentiertesten werden in Filatows Dressur-Schule angeleitet - nach der üblichen Methode. Der Bär, erläutert der Dompteur, müsse von seinem Bedürfnis nach Leckerbissen so in Anspruch genommen sein, "daß er vergißt, Angst zu haben".

Die aufwendigen Anstrengungen der sowjetischen Tierbändiger sind nach den Definitionen der Moskauer Kulturideologen der "sozialistischen Erziehung" gewidmet. Die Zirkus-Menschen, -Tiere und -Sensationen sollen dem Sowjet-Menschen "lehrhafte Beispiele für die Wunderleistungen der menschlichen Energie und der körperlichen Ertüchtigung" vor Augen führen.

"Die Lehre vom Optimismus, die unserer Kunstauffassung zugrunde liegt, äußert sich auch im Programm des sowjetischen Zirkus", schrieb der Kunstkritiker Jurij Dmitrijew in einem Bericht über die Fortschritte der neuen sowjetischen Zirkuskunst.

Wie die Tiere vergessen, "Angst zu haben", und auf "menschliche Weise" (Filatow) zu allegorischen Kunststücken ermuntert werden, in denen sie menschliche Figuren darstellen, so ist auch der sowjetische Clown ein Typ, der in der sozialistischen Kulturerziehung eine beispielhafte Rolle zu spielen hat. "Wenn der Zuschauer den Zirkus verläßt", erläutert Dmitrijew, "muß er sich ins Gedächtnis rufen, daß der Clown nicht nur drollig, sondern auch geschickt war. Damit wird der Clown ein Propagandist dessen, was beim Zirkus das Wesentliche ist: Kraft, Mut und Geschicklichkeit."

Als Popow 1952 zum ersten Male als Clown auftrat, erfüllte er zweifellos die Bedingungen, die von den Kulturspezialisten der Partei für den Typ des "progressiven" Clowns ausgearbeitet worden waren: Er war "geschickt" und "demokratisch glaubwürdig" - und zudem ein guter Komiker. Er beteiligte sich damals mit Erfolg an

einem Wettbewerb für neue Zirkus-Nummern, der alle drei Jahre von der Zirkus-Schule veranstaltet wird: Er errang den ersten Preis.

In der Unterhaltungs-Abteilung des Moskauer Kulturministeriums will man sich damals Gedanken darüber gemacht haben, wie man Popow, der zwar auf seine Weise originell und fortschrittlich war, aber dennoch dem beim Publikum eingebürgerten Typ des satirischen Clowns widersprach, so populär machen konnte, daß er nicht nur in Saratow gefiel. "Wir suchten nach einem Typ, der den einfachen Leuten verständlich war", behauptet heute Popow -Begleiter Bardian, "der alle schlimmen Situationen in gute verwandelt."

Ein solcher Typ war im russischen Märchen und in der Folklore unter dem Namen "Iwanuschka" bekannt - ein gutmütiger Bauernbursche, der als beschränkt gilt, in Wirklichkeit aber ein Pfiffikus ist, der andere zu überlisten weiß, oder dem die Fee zu Hilfe kommt, wenn es ihm schlecht ergeht. Auch in den Märchen anderer Völker kommt eine solche Gestalt vor - sie entspricht dem deutschen "Hans in Glück".

Der russische "Hans im Glück" soll auch, wie Unterhaltungs-Chef Feodossij Bardian nachdrücklich verlautbarte, das Vorbild für Oleg Popows unkonventionelle Max-Frisur gewesen sein und nicht etwa "Hooligans" - kriminelle jugendliche Vagabunden - oder verwahrloste Moskauer Straßenjungen; man habe, als man Popows Frisur entwarf, an russische Bauernburschen aus früheren Jahrhunderten gedacht. Bardian: "Popow besuchte die Moskauer Gemäldegalerien und fand dort - bei den russischen Genre-Malern - die Anregungen für die Gestalt, die er darstellen wollte."

Der Moskauer Staatszirkus schickte Popow, um die Wirkung des neuen Halbwüchsigen-Clowns bei einem sachverständigen Publikum zu erproben, nach Warschau auf ein kommunistisches Jugend -Festival, und der Clown wurde zum Star des Festspiels. In Moskau rechnete ihn die Zirkus-Prominenz zu den Arrivierten, obwohl er im Vergleich zu Karandasch oder Durow noch ein Außenseiter war. Popow dokumentierte sein Avancement auch äußerlich, indem er mit seiner Gattin Alexandra Iljinischna, einer adretten Violinistin des Moskauer Staats-Orchesters, am Moskauer Kutusow-Prospekt eine leidlich komfortable Privilegierten-Wohnung bezog.

Im Herbst 1955 kam der Direktor des Brüsseler Cirque Royal, Fonson, auf die Idee, den Moskauer Staatszirkus zu einem Gastspiel in die belgische Hauptstadt einzuladen. Zu jener Zeit, der politischen "Tauwetter-Periode", war das Interesse der Brüsseler für "Sowjetisches", wie Fonson sich heute erinnert, recht lebhaft; die Vorstellung jedoch, daß der Moskauer Staatszirkus, der nicht einmal die Satelliten-Länder mit Gastspielen beehrt hatte, auf Anhieb in einem westlichen Land auftreten werde, erschien einigermaßen kühn.

Fonson will sich östlicher Protektion nicht erfreut haben; indes mag die Tatsache, daß die Großmutter König Baudouins, die heute 82jährige Königin Elisabeth der Belgier - eine gebürtige bayrische Herzogin -, mit den Sowjets seit langem freundliche private Beziehungen unterhielt (sie begab sich Anfang vorigen Jahres in einer sowjetischen Tu-Maschine zu einem offiziellen Besuch nach Moskau), für das Zustandekommen des Gastspiel-Vertrags nicht unerheblich gewesen sein.

Elisabeth von Belgien war auch bei der Gala-Vorstellung zugegen, die am 1. Februar 1956 im Brüsseler Cirque Royal stattfand. Die Aufführung wirkte schon deshalb verblüffend, weil man von der gigantischen Talent-Fabrik des sowjetischen Staatszirkus kaum etwas wußte. "So etwas sah man noch nie", schrieb eine große Brüsseler Zeitung begeistert.

Der Clown Popow, so konstatierte die belgische Presse, habe sich jedoch als die eigentliche Offenbarung der Schau erwiesen. "Sein Anblick allein lohnt den Besuch: ein erstaunlicher Mime, ein verblüffender Seiltänzer, ein stets menschlicher Komiker, dessen Einfälle Wunder der Subtilität sind."

Die Popow-Elogen erstaunten umgekehrt die Sowjets, weil das Auftreten des Clowns (der in der Sowjet-Union bereits eine Spitzengage von 30 000 Rubel monatlich kassierte) immerhin ein Experiment war. Er präsentierte sich, da er keine Fremdsprache beherrscht, zum ersten Mal ausschließlich als Mime; in der Sowjet-Union dagegen galt er bis dahin als sprechender Clown. Zudem trat er mit zwei Gehilfen auf, die im

sowjetischen Zirkus einen Namen hatten. Doch diese beiden prominenten Possenreißer wurden in der belgischen Presse nicht einmal erwähnt.

Das Popow-Echo lockte englische und französische Veranstalter nach Brüssel. Die Moskauer Kulturfunktionäre erteilten die Genehmigung zu weiteren Gastspiel-Verträgen, und der Zirkus reiste nach Frankreich weiter. In Paris erreichte die Popow-Manie bizarre Ausmaße: Man sprach von dem "Zirkus-Poeten, der sich mit der Grazie einer Elfe bewegt" der "kein anderes Verlangen hat, als zu leben, zu weinen, zu vergehen und wieder zu erstehen, um in seinen rollenden achatblauen Augen die Lichter unserer Stadt wiederzufinden".

Die Kunstzeitschrift "L'Art" nannte ihn, nach der Gestalt eines Pariser Straßenjungen aus den "Elenden" von Victor Hugo, einen verträumten russischen "Gavroche"; andere Kritiker sprachen von "Titi" - der Figur eines Halbwüchsigen vom Montmartre, die der Komiker Porto nach dem Ersten Weltkrieg in Paris berühmt gemacht hatte.

Die Poesie seines russischen "Gavroche", so wunderten sich die Pariser Kritiker über Popow, könne ihm der "disziplinierte, automatisierte, mechanisierte" Staatszirkus nicht einbläuen haben: "Er muß Phantasie besitzen, anders ist seine Meisterschaft nicht zu erklären."

Besonderes Interesse für Popow zeigte der Mime Marcel Marceau, der 1947 mit seiner Pantomime "Bip" einen zeitgenössischen Helden des mimischen Theaters kreierte. Er widmete Popow unter dem Titel "Ein Triumph der Pantomime" einen Artikel, in dem er über den Sowjet-Clown urteilte: "Sein Humor ist naiv, sanft und verträumt; Bosheit oder Grausamkeit kennt er nicht. Man kann sich wohl vorstellen, daß Popow eine Gestalt aus einer Posse von Molière, aus einer Komödie von Gogol oder Shakespeare sei... Wir haben bisher immer gedacht, Clowns müßten unbedingt unbedingd schreien, sich mit Narrenstückchen produzieren, alles mögliche effektvolle Beiwerk benutzen, mit Witzen nur so um sich werfen; hier aber sahen wir reine Situationskomik, die augenblicklich den Kontakt zum Publikum herstellte."

Nach dem Gastspiel des Russen-Zirkus in London meinte der "Observer", Popow sei der "am wenigsten neurotische" Clown, den es bisher gab: "Grock war mürrisch, einer der Rivel-Brüder (Charlie Rivel) sah aus wie ein nach Luft schnappender südamerikanischer Staatsmann am Vorabend einer Revolution." Der sowjetische Clown aber gleiche einem sanften, verwöhnten neunzehnjährigen Darling, der sich mit Rahmmilch und Weißbrot ernährt, meinte das Blatt, obgleich Popow längst Vater (eines Töchterchens namens Olga) geworden war. Die Engländer taufte Popow "Sunny Clown"; ein Kosename, der in Moskau mit Wohlgefallen aufgenommen wurde. Das staatliche "Mosfilm"-Studio adoptierte den Slogan als Titel für einen Film, in dem Oleg Popow die Hauptrolle spielen wird.

Zwei Jahre nach seiner Gastspielreise in den Westen erschien der Moskauer Zirkus während der Weltausstellung zum zweiten Mal in Brüssel. Belgische Zeitungen witzelten, daß die Verdammung des Persönlichkeits-Kultes für Clown Popow offenbar keine Gültigkeit habe: Im sowjetischen Pavillon verteilte man Broschüren, die eine idealisierte Popow-Biographie enthielten; in der gläsernen Mausoleums-Halle hing ein Popow-Bild.

Der belgische Impresario Verbeek, der den russischen Zirkus betreute, will bemerkt haben, daß Popow vom Ruhm "angekränkt" wurde. Ursprünglich reagierte der Clown mürrisch auf die Wünsche von Pressephotographen, doch als ihm für die Aufnahmen Geld geboten wurde, ließ er sich willig in allen geforderten Posen photographieren - zum Beispiel biertrinkend für eine belgische Brauerei, die ihm eine hohe Summe für das Reklamebild zahlte. Verbeek: "Popow hat begriffen, was im Westen ein Star ist."

Die Moskauer Kulturfunktionäre honorierten den Prestige-Gewinn, den Popow ihnen auf der Brüsseler Weltausstellung verschaffte, durch eine der höchsten Ehrungen, die sie zu vergeben haben: Sie ernannten ihn zum "Volkskünstler der RSFSR"*; die Titelverleihung war mit einer stattlichen Geldprämie verbunden. Während des Brüsseler Auftritts erwies sich auch, daß sich der fahle Teint Popows keineswegs aus der

bohemienhaften Schmuddeligkeit erklärt, die Popow sich angedeihen läßt. Seine Gesichtsfarbe, die es ihm gestattet, auf weiße Schminke zu verzichten, ist vielmehr ein deutliches Anzeichen für ein Herzleiden. Die Herzbeschwerden zwingen ihn hin- und wieder, die strapaziöse Schlappseil-Nummer ausfallen zu lassen - wie beispielsweise auch beim Deutschland-Debüt in Stuttgart, als die Russen offiziell verlautbarten, Popow hätte sich eine Kaviarvergiftung zugezogen.

Die sowjetische Zirkustruppe bestätigte schon am ersten Gastspiel-Abend, daß der deutsche Veranstalter Jacques Helmut Mattner, der die Tournee erst nach jahrelangen Verhandlungen und einem listenreichen Spiel mit dem Auswärtigen Amt zustande brachte (SPIEGEL 2/1959), keineswegs übertrieben hatte, als er in seinem Programmheft "etwas Einmaliges" in Aussicht stellte. "Ein solches Maß an Vollkommenheit", schrieb die "Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung", über die Darbietungen des Moskauer Staatszirkus, "heißt die Zirkuskunst nicht nur auf die Spitze treiben, sondern weit darüber hinaus in eine Sphäre, in die sich Superlative selbst in den gewagtesten wortakrobatischen Verrenkungen nicht aufzuschwingen vermögen."

Die bis auf den letzten Platz gefüllten Säle in den deutschen Großstädten - ein Anblick, den die meisten deutschen Zirkusunternehmer nur noch aus sentimentalsten Erinnerungen kennen - bewiesen, daß auch moderne Asphaltmenschen sich noch immer von dem traditionellen Zirkus-Fez mit Tschingderassa, Trommelwirbel und Allez Hopp anlocken lassen, wenn er eine wirklich perfekte akrobatische Leistung garniert.

Veranstalter Mattner bezeichnete die Reaktion des Publikums in Stuttgart (60 000 Besucher), Frankfurt (80 000), Dortmund (72 000) und Essen (75 000) als "phantastisch", obgleich die sowjetischen Artisten bei ihren Darbietungen auf den gewohnten Glitzer verzichteten. "Das deutsche Publikum", meinte beispielsweise die "Frankfurter Allgemeine", "gewöhnt an den revuehaften Glanz unter der Kuppel, an schillernde Beleuchtung, an geschickt verkaufte Gags, begreift oft gar nicht, welche technische Perfektion am Trapez, auf dem Drahtseil, im Perche-Akt gezeigt wird."

So schien es, als sei der Verzicht auf den Manegen-Glamour der einzige offenkundige Unterschied zwischen dem Moskauer Staatszirkus und einem westlichen Zirkus-Unternehmen. Doch dieser Eindruck konnte nur entstehen, weil die Moskauer Kultur - Funktionäre es sich naturgemäß versagt hatten, die "politisch lehrhaften Beispiele", die beim Sowjet-Zirkus vor allem durch die grotesken Clown-Nummern und Tierdressuren vorgeführt wurden, nach Westdeutschland zu importieren.

Auch Popow, der in der Sowjet-Union wie die anderen satirischen Clowns - die von den Partei-Ideologen geforderten "beißenden" und "wirklich demokratischen Satiren" vorzuführen hat, beschränkte sich selbstverständlich auf die unpolitischen Possen seines Repertoires.

Dennoch glaubte das Bundesverteidigungsministerium besondere Verhaltensmaßregeln erlassen zu müssen. Den Bundeswehr-Einheiten wurde untersagt, Freikarten anzunehmen. Außerdem bestimmte das Bundesverteidigungsministerium, daß Angehörige der Bundeswehr den Zirkus und seinen Clown Popow nur in Zivil besuchen dürfen.

* Ein Rubel entspricht nach offiziellem Kurs 1,05 Mark.

* RSFSR: Russische Sozialistische Föderative Sowjet-Republik, die größte der insgesamt 15 Sowjet-Republikern.