

DIMITRI

Mensch, Vater, Künstler.
Ein Leben auf der Bühne

Texte von

Maurizio Canetta, Nicoletta Ossanna Cavadini, Raffaele De Ritis, Masha Dimitri,
Michele Fazioli, Patrick Ferla, Daniele Finzi Pasca, Raffaele Morelli, Florian Reichert



Einleitung

Nur sehr wenige Menschen haben das Glück, ausschliesslich unter ihrem Vornamen bekannt zu sein. Müller, der Nachname des 1935 in Ascona geborenen Dimitri, war tatsächlich schnell vergessen. Umso besser, denn ein so gewöhnlicher Name passt nicht zu einem aussergewöhnlichen Menschen. Er bleibt für alle, ob Künstlerkreise oder Publikum, einfach nur Dimitri. In erster Linie war er Clown (und zwar einer, dessen Wirken im Circus Knie, einem Nationalsymbol, in den 1970er-Jahren ganze Generationen von Schweizern geprägt hat), gleichzeitig aber noch so viel mehr: Maler, Pantomime, Kulturförderer und Gründer einer Theaterschule in Verscio, die zu einer internationalen Referenz geworden ist. Dimitri stammte aus einer Familie, in der alle eine künstlerische Ader hatten: Sein Vater Werner war Architekt, Bildhauer und Maler, während seine Mutter Skulpturen aus Stoff anfertigte. Die Familie war stets eine Konstante in Dimitris Leben. Seine Ehefrau Gunda war seine treueste und wichtigste Mitarbeiterin und Weggefährtin, drei der fünf Kinder haben zeit ihres Lebens Bühnenluft geatmet und tragen heute seine Gestik, seine Ausdruckskraft und Poesie weiter in die Welt. Wenn die ganze Familie gemeinsam auf der Bühne stand, war ihre Freude darüber, zusammen zu sein und sich dem Publikum hingeben zu können, deutlich spürbar. Da ist eine Art Fluidum, das alles durchdringt und die Erinnerungen an diese Aufführungen förmlich zu Seifenblasen macht, die uns faszinieren, interessanterweise aber nicht platzen und sich tief in unserer Seele niederlassen.

Ascona, der Ort, an dem alles begann und alles zu Ende ging: Hier schliesst sich nach 80 Jahren der Kreis für Dimitri, nachdem er tags zuvor noch in einem Stück mit dem fast schicksalshaften Titel *Sogni di un'altra vita* (Träume von einem anderen Leben) mitgewirkt hatte – und zwar an einem Ort, der ebenso magisch ist wie Dimitris Bühnenpräsenz, dem Monte Verità. Es gibt keine Zufälle: Dieser wunderbare Kreis von Dimitris Leben und Karriere beinhaltet die Lehren der legendären Pantomimen Étienne Decroux und Marcel Marceau, die schweren und strapaziösen Erfahrungen im Zirkus, die Fähigkeit, aus Gestik, Akrobatik, Instrumenten und Musik ein Bühnenspiel zu schaffen. Dimitri war ein vielseitiger, mutiger und authentischer Künstler. Sein Markenzeichen war Schlichtheit – vermeintliche Schlichtheit natürlich, denn hinter der Poesie jeder noch so kleinen Geste verbargen sich langes Üben, intensives Studium und das stetige Streben nach Vollkommenheit. Dimitri hatte die Kraft und den Mut, gemeinsam mit seiner Frau Gunda in eine kleine Gemeinde wie Verscio zu ziehen und dort ein Theater, eine Theaterschule und schliesslich ein Komikmuseum zu gründen – Letzteres wurde unter Mitwirkung von Harald Szeemann, einem der bedeutendsten Kunstkuratoren seiner Zeit, ins Leben gerufen. Alles, um einer Form des Theaters, die manche zu Unrecht nur als lustige Unterhaltung betrachten, die gebührende künstlerische Würde zu verleihen. Gleichzeitig stand Dimitri auch mit beiden Füßen in der realen Welt, wo ihm die Verteidigung der Schwachen zur Pflicht geworden war: So stand er stets auf der Seite der Migranten, jener, die von einem anderen Leben träumten und träumen. Er war Clown im Herzen und sagte immer, ein Clown sei «ein ewig Suchender, der dem Glück, der Freude und dem Unverfälschten nachjagt». Das war auch der Eindruck, den er auf sein Publikum aus aller Welt machte. Alle, die ihn erlebt haben, wurden wieder Kind, egal, wie alt sie waren. Das ist der Traum eines jeden Künstlers – für Dimitri wurde er Wirklichkeit.

Seite I:
Das ausdrucksstarke,
unverwechselbare
Gesicht Dimitris,
2010.

Links:
So begrüsst Dimitri
das Publikum in
seinem zweiten
Soloprogramm
Teatro, 1982.

Maurizio Canetta

Journalist, ehemaliger Direktor RSI Radiotelevisione Svizzera



Clowns sind unsterblich

Patrick Ferla*



Links:

Plakate einiger Lehrer Dimitris.
Rechts Clown Maiss, daneben Grock.
Darunter einige Gegenstände, die Dimitri
geschenkt bekommen oder aus aller
Welt zusammengetragen hat.

Auf dieser Seite:

Proben mit der Kuh Belinda für eine
Vorstellung beim Circus Knie, 1973.

Mehr als sechzig Jahre lang hat Dimitri als Clown, Magier der Kunst wie der Bewegung, Regisseur, Autor, Sänger und Maler die ganze Welt verzaubert, egal, ob in Europa oder Übersee. Er kam am 18. September 1935 in Ascona zur Welt – «ein Glückskind» –, im Haus seiner Eltern und gegenüber von jenem Marionettentheater, in dem später seine erste Produktion aufgeführt werden sollte. Eine kleine Episode aus seiner Kindheit hat er mir anvertraut:



«Eines Tages fiel mir in der Wiege ein Paket auf die Nase – und das ist der Grund dafür, dass sie krumm ist. Mit Hilfe meiner Mutter öffnete ich das kleine, aber recht schwere Bündel. Es enthielt viel Papier und zuunterst eine Portion Komik.»

Eine Portion Komik: eine Selbstverständlichkeit für diesen Traumjäger, der im Alter von sieben Jahren im Circus Knie Clown Andreff erlebte und begeistert war. Die Entscheidung war gefallen, er wollte auch Clown werden, Botschafter der Schönheit und des Absoluten, zeit seines Lebens Zeuge und Deuter einer fröhlichen und brüderlichen Welt, die es tatsächlich geben kann.

Dimitri wird als Sohn des Bildhauers Werner Jakob Müller und der Handwerkerin Maja geboren. Mit 16 Jahren beginnt er eine Töpferlehre in Bern, nimmt jedoch

parallel dazu bereits Unterricht in Schauspiel und Musik. Nach einer beruflichen Erfahrung als Dreher in der Werkstatt des Keramikers Georges Jouve in Aix-en-Provence geht er nach Paris, wo er von Étienne Decroux in die Kunst der Pantomime eingeführt wird. Wenig später begegnet er Marcel Marceau und wird Mitglied in dessen Truppe.

Am 14. Juli 1959 wird er im Cirque Medrano als professioneller Clown an der Seite des Weissclowns¹ Maïss engagiert. Im selben Jahr gelangt auch die erste Fassung seines Soloprogramms *Porteur* zur Aufführung. Zehn Jahre später holt ihn Fredy Knie senior an den Circus Knie, wo er 1973 und 1979 nochmals auftreten sollte. 1970 wird er auf der Tournee mit Elefantendame Sandry von seiner Frau Gunda und den vier Kindern Masha, Nina, David und Ivan begleitet. Dimitri war der erste Clown, der das Theater in den Zirkus und den Zirkus ins Theater holte: Er schrieb Soloprogramme (etwa *Ritratto* aus dem Jahr 1987), in denen er von Begebenheiten erzählen konnte, die er selbst erlebt oder beobachtet hatte.

¹ In der westlichen Zirkustradition gibt es zwei Clownfiguren, den Weissclown und den dummen August. Diese sind völlig verschieden – der Weissclown ist rechthaberisch, genau, pedantisch und nüchtern (er ist an seinem weissen Kostüm und dem spitzen Hut zu erkennen), der dumme August dagegen tollpatschig, chaotisch und ein Wirrkopf (er trägt weite Kleider und riesige Schuhe).



Der kleine Dimitri mit seinem Vater und Schwester Rosmarie am Karneval in Ascona, 1938.

Rechts: Beim Betrachten der Skulpturen seines Vaters, Ascona, 1955.

«Während ich die Begebenheiten erzähle, projiziert das Publikum seine Vorstellungen auf mein Programm und kreiert seine eigenen Träume (...). Die Magie der Bühne kann erst erwachen, wenn dort eine Welt der Illusionen entsteht, die oft realer als die Realität selbst, realer als das Leben ist.»

Realer als das Leben – wie das Auftragswerk für die Berliner Festwochen aus dem Jahr 1978, *Il clown è morto, evviva il clown!* (Der Clown ist tot, es lebe der Clown!). Es handelt von einem Clown, der stirbt und dem ein anderer Clown nachfolgt. Dieses Stück, die erste Produktion der Compagnia Teatro Dimitri, wird mit jungen Absolventen seiner Theaterschule aufgeführt. Als Weltbürger, der seine Botschaft überall anbringen wollte, eröffnete Dimitri nämlich mit Gunda in Verscio zunächst das Teatro Dimitri (1971), dann die Accademia Teatro Dimitri (1975) und im Jahr 2000 schließlich das Museo Comico (Komikmuseum). Als Schauspieler wirkte Dimitri 2005 in Samuel Becketts *Krapp's Last Tape* mit, doch er arbeitete auch im Opernbereich, wo er zahlreiche Werke inszenierte, drei am Zirkus Monti sowie 1991 am Bremer Theater Mozarts *La finta giardiniera*. Mozart ist auch der Titel eines seiner Stücke für seine Truppe, in dem er die Doppelrolle Mozart/Harlekin verkörperte.



Dimitri hat uns am 19. Juli 2016 verlassen. Am Vortag war er noch mit dem Stück *DimiTRIGenerations*, in dem seine ganze Familie mitwirkte, auf der Bühne gestanden. Er wusste es genau: «Clowns sind unsterblich, weil sie den Menschen im Gedächtnis bleiben.»

***Patrick Ferla**

Journalist und Präsident Prix du Public RTS
(Radio Télévision Suisse)

Oben:
In seinem dritten
Soloprogramm
Ritratto, 2004.

Dimitri mit den
Darstellern von
*Il clown è morto,
evviva il clown!*
während der Proben
in Verscio im Juli
1978.

Das Programm wurde
am 15. September
desselben Jahres bei
den Berliner
Festspielen
ausgezeichnet.





Gunda, *Gundamour*

Patrick Ferla



Links:

Gunda, jung und bildschön, mit selbstgefertigtem Schmuck, 1955.

Auf dieser Seite:

Dimitri und Gunda in Amsterdam, 1962.



Ich erinnere mich an Gunda und Dimitri beim Frühstück. Beide standen immer sehr früh auf. Die Sonne strahlte in den grossen Garten ihres Hauses in Cadanza im Herzen des Centovalli. Unberührte Natur, bevölkert von Elefantenskulpturen – eine Leidenschaft Dimitris, neben jener für Masken.

Auf dem Küchentisch ist alles bio. Und das, bevor bio in aller Munde war: Tee, Frühstücksflocken, Obst.

An jenem Morgen planen die beiden wie immer gemeinsam ihren Tag. Er, den ich singen und Gitarre, Akkordeon und Saxofon spielen höre, übt stundenlang in seinem Studio. Gunda dagegen geht ins Theater, in die Theaterakademie und in ihr Atelier. Stets bereit, jedes noch so kleine Detail auszumachen, das Potenzial eines erst in Entstehung begriffenen Stücks zu erkennen, Künstlern ihre Gastfreundschaft anzubieten.

«Fanden Sie es seltsam, einen Clown zu heiraten?», wurde sie oft gefragt. Worauf sie lachend immer dasselbe erwiderte: «Nein, überhaupt nicht.»

Eins, zwei, drei. Gunda, die Frau seines Lebens. Dimitri porträtiert sie in *Gundamour*, einem Gemälde, das in einem schönen Buch aus dem Jahr 2005 namens *Dimitri, Clown Fantasy* veröffentlicht wurde.

Eins. Auf einer Ferienkolonie in Morgins, einem kleinen Dorf im Kanton Wallis, lernt Dimitri Gunda als Zwölfjähriger kennen – und heimlich lieben. Seine Liebe wird jedoch nicht erwidert.

Drei Jahre später – ein Omen? – bittet Dimitri seine Mutter, ihm einen von Jenő Salgo angefertigten Ring zu schenken.

Salgo ist Gundas Vater: ein ursprünglich aus Ungarn stammender Holzbildhauer, Goldschmied und Schmuckhersteller in Zürich.

Zwei. 1952. Dimitri ist immer noch in Gunda verliebt. Kurze Begegnung in Ascona. Doch es wird nicht mehr daraus.

Drei. Dimitri spielt drei Monate lang am Theater am Hechtplatz in Zürich. Gunda ist im Publikum. Sie ist fasziniert von der Aufführung, aber auch von dem Mann auf der Bühne – der Beginn ihrer Liebe. «Der schönste und grösste Tag meines Lebens.» In der Luft liegen eine Melodie von Bach und der Duft von Geissblatt.

Gunda, die Dimitri am 2. November 1961 standesamtlich heiratet, ist schwanger mit Ivan. Das Kind kommt am 29. März 1962 zur Welt. Heute arbeitet Ivan als IT-Ingenieur für das IKRK (Internationales Komitee vom Roten Kreuz). 1964, als ihre Tochter Masha geboren wird, heiraten Dimitri und Gunda nach dem Ritus der anthroposophischen Christengemeinschaft¹ in Paris.

Wie Ivan kamen auch die anderen Kinder im März zur Welt: David am 7. März 1963, Masha am 23. März 1964 und Nina am 27. März 1966. Sie sollten alle drei eine künstlerische Laufbahn einschlagen: David, voll und ganz Solokünstler mit seinem Programm *L'homme cirque*, Masha, Akrobatin, Seiltänzerin und Clown, und Nina, Schauspielerin und Sängerin im Duo mit Silvana Gargiulo. Dann ist da noch Mathias, geboren am 18. Februar 1956, Gundas Sohn aus

¹ Die Lehre der Anthroposophie wurde von Doktor Rudolf Steiner (1861–1925) begründet und verbreitet. Darin wird die universelle Realität als ständig in Entwicklung begriffene Manifestation des Göttlichen betrachtet, sodass auch die Erde, das Planetensystem und der Mensch als das Ergebnis vorangegangener Existenzen und Verwandlungen gelten.



Oben:
Gunda und Dimitri,
Cadanza, ca. 2010.

Rechts:
Gunda und Dimitri
mit ihren Kindern.
Von links nach
rechts: Ivan, Nina
(auf Gundas Arm),
David und Masha,
Cadanza,
1970er-Jahre.

erster Ehe und ebenfalls seit jeher fester Bestandteil der Familie. Von Beruf ist er Designer.

Die Familie ist ein Fixpunkt in Gundas Leben, sie hat auch niemals gezögert, diese zu vergrössern. 1973, nach dem Staatsstreich Pinochets, nimmt sie eine chilenische Familie bei sich auf. Völlig einvernehmlich übt das Ehepaar Dimitri öffentlich harte Kritik an der unterschweligen Fremdenfeindlichkeit der Schweiz und verurteilt die Behandlung der Flüchtlinge auf das Schärfste. Zur erweiterten Familie gehören auch die Freunde Max Frisch, Jean Tinguely, Franz Hohler, Roberto Maggini und viele andere, die alle das Glück hatten, Gundas berühmten Risotto geniessen zu dürfen.



1934 als Tochter eines Künstlerehepaars in Basel geboren, verbringt Gunda Kindheit und Jugend in Zürich, um dann sehr jung als Keramikerin in Dänemark zu arbeiten. In der Werkstatt ihres Vaters Jenö Salgo wird sie in die Goldschmiedekunst eingeführt, erhält aber parallel dazu auch Unterricht an einer Schauspielschule.

Gunda, deren Madonnengesicht mit den hellen, strahlenden Augen allen in Erinnerung bleibt, wusste alles über die Welt des Theaters und der Bühne, liess dies allerdings niemals gross durchblicken.

Sie war mit aussergewöhnlicher kreativer Energie gesegnet, ein stolzer, unabhängiger Geist, immer bereit, heftigen Stürmen (und die gab es definitiv!) zu trotzen. Daher war sie niemals bloss «Frau Dimitri» und für ihn viel mehr als seine Muse: Gunda machte (fast) alles erst möglich.

Sie hatte schlicht Vertrauen in Dimitri und in sich selbst. Obwohl es ihr zusetzte, dass er aufgrund seiner Tournées in aller Welt

häufig nicht da war – «neun Monate wurden mir oft sehr lang, manchmal fuhr ich zu ihm ...» –, sorgte sie mit viel Geduld dafür, dass ihre gemeinsame Geschichte auch ihre Fortsetzung fand. Und zwar mit der Eröffnung des Teatro Dimitri vor exakt 50 Jahren: ein kleines Haus, das ursprünglich nur Platz für 99 Besucher bot (heute sind es 200) und in dem seit 1971 unzählige aussergewöhnliche Künstler aufgetreten sind: Mummenschanz, I Colombaioni, Gianni Esposito, Franz Hohler, der Pantomime René Quellet, Zouc, Pierre Byland und Philippe Gaulier, Peter Wyssbrod, Marco Zappa, die Schriftsteller Günther Grass und Giovanni Orelli, um nur einige zu nennen. Dieses Abenteuer wird noch heute fortgesetzt und vereint die Tradition der Anfänge mit einem Kulturangebot am Puls der Zeit. Es folgte die Gründung der Accademia Teatro Dimitri im Jahr 1975 – eine der vier staatlich anerkannten Theaterhochschulen in der Schweiz – und schliesslich im Jahr 2000 jene des Museo Comico (Komikmuseum), dessen Einrichtung Harald Szeemann besorgte. Gunda hat diese Institutionen einige Jahre lang selbst geleitet.

Drei eigentlich verrückte Projekte, die im kleinen Dorf Verscio, heute Teil der Gemeinde Terre di Pedemonte, verwirklicht wurden – bisweilen mussten dafür allerdings erst die entsprechenden Mittel aufgetrieben werden, was für Gunda zum Kampf einer «Mutter Courage» geriet.

Gunda entwarf einerseits die Kostüme und Bühnenbilder für die Stücke ihres Mannes und seiner Truppe, stellte aber in der Kreativschmiede ihrer Werkstatt auch Schmuck und Ringe her. Ihr eigenwilliger künstlerischer Ansatz geht über rein ästhetische



Dimitri mit den vier Kindern des nach dem Pinochet-Putsch aus dem Land geflohenen chilenischen Paares, Cadanza, 1974

Rechts: Einer von Gundas originellen, selbst gefertigten Paravents.



Kriterien hinaus, ihre poetischen und aussergewöhnlichen Werke sind durch kleine Szenen aus dem Alltag inspiriert.

Im Jahr 2000 fand in der Galleria Stellanove in Mendrisio eine Ausstellung mit Werken Gundas und Dimitris statt (Letzterer bezeichnete sich selbst als «Clown, der malt»). Riccardo Carazzetti, ehemaliger Direktor der Kulturabteilung der Stadt Locarno und inzwischen leider verstorben, schrieb zu diesem Anlass Folgendes:

«Gunda bearbeitet Metall – Silber oder Gold – und kombiniert es mit kostengünstigen Materialien oder Halbedelmetallen – Steinen, Horn- und Ebenholzteilen. Wie von Zauberhand entstehen so Schmuckskulpturen, die Teil einer Geschichte zu sein scheinen. Vielleicht sind es Erinnerungen, noch heute verborgen hinter den Mauern der alten Osteria, in der Gunda mit Dimitri lebt, oder Stücke aus Volksliedern,

Links:

Gunda trägt ein von ihr selbst gefertigtes Schmuckstück aus Silber.

Von Gunda mit der Meisterschaft ihres Vaters entworfener und angefertigter Ring, 2008.

Dimitri umarmt Gunda liebevoll zu ihrem 80. Geburtstag, 2014.



von Auswanderern erzählte Abenteuer oder schlicht Geschichten aus dem Leben armer Leute. Gunda scheint den Zauber eines vergangenen Lebens zu spüren, den Zauber der Natur, die sich offenbart.»

Einige Tage nach Dimitris Tod am 19. Juli 2016 schenkte mir Gunda ein Gemälde auf Papier, das einen endlosen blauen Himmel darstellte. Gleichsam ein Versprechen, dass die Sonne auch weiter aufgehen würde. Ich sehe darin ein Feenballett, denn mein Freund glaubte fest an Feen.

«Wenn die Zeit kommt, wo die Welt keine Clowns mehr braucht, wenn wir verschwunden sind, wenn diese Zeit kommt, an die ich nur mit Beklemmung denken kann, dann wird es traurig werden auf unserer Welt. Eine von sprödem Rationalismus und Profitdenken geprägte, unfruchtbare, kalte und berechnende Zeit wird dann anbrechen – ich bin versucht zu sagen, eine teuflische Zeit.»

Das sagte mir Dimitri im kleinen Theaterrestaurant, nach einem seiner Auftritte.² Gunda hörte nachdenklich zu und hielt die Hand dieses Clowns, der der Welt ihren Zauber zurückgeben wollte, fest gedrückt. Am 16. Mai 2020, einem Samstag, mitten in der Coronapandemie – die Theater sind geschlossen und die Zeit der Masken (jener auf der Bühne) ist zum Stillstand gekommen – macht Gunda gemeinsam mit einigen Freunden einen kleinen Spaziergang am See.

Eine schöne Frau, in Gedanken und Träume versunken. Seit Monaten schon ist Tochter Masha immer an ihrer Seite.

Als die beiden wieder zu Hause sind, sinkt Gunda plötzlich beim Guetzlibacken über ihrer Tochter zusammen. Der Presse sagte Masha, dass ihre Mutter sich noch den Teig von den Fingern schleckte, bevor sie starb.



Zum Tod hatten Gunda und Dimitri dieselbe Einstellung. Gunda sagte, er sei nichts als «eine Geburt in die andere Richtung: Man stirbt, verlässt seinen Körper und wird unmittelbar darauf in der anderen Welt wiedergeboren. Letztlich ist der Tod gar nicht so traurig.»

Patrick Ferla

² Patrick Ferla (Hrsg.), *Dimitri, Clown*, Classen Verlag, Zürich 1980.



Der Mann mit den zwei verschiedenen Schuhen

Daniele Finzi Pasca*



Links:

Dimitri balanciert in seinem
Soloprogramm *Porteur* auf einer
Truhe, Teatro Dimitri, Verscio, 1975.

Auf dieser Seite:

Dimitri schöpft nach einer Überschwemmung
in seinem Theater Wasser ab, Verscio,
22. August 1977.



Unser Beruf bringt ein Wanderdasein mit sich. Wer im Zirkus arbeitet, gewöhnt sich an das Leben im Zirkuswagen, an Zirkuslager, die immer wieder auf- und abgebaut werden ... Wer dagegen ein Theater und eine Schule gründet, schlägt Wurzeln, schafft Stabilität, denn eine Theaterschule ist wie ein Schiff, das Strömungen, Stürmen und Flauten ausgesetzt ist. Die einen tragen zwei gleiche Schuhe, einen pro Fuss, beide völlig identisch, und gehen, wohin sie wollen. Die anderen erklimmen Berge und gehen mit zwei verschiedenen Schuhen durchs Leben, die auch zwei völlig verschiedene Farben und Funktionen haben ... die Reise ist die gleiche, doch wird man auf dieser Reise zwischen Situationen hin- und hergeworfen, die nicht immer gleich leicht sind. Ich glaube, Dimitri gehörte der zweiten Kategorie von Abenteurern an. Er führte ein Wanderleben und war dabei doch auch sesshaft, er lebte sein Leben, als sei es eine ständige Tournee, baute aber gleichzeitig auch eine Schule und ein Theater auf, Gebäude aus Stein, die einen Gegensatz zur Unvorhersehbarkeit des Nomadendaseins und der mit einem Zirkuszelt assoziierten Sorglosigkeit darstellten.

Unser Beruf spielt in das Leben unserer Familien hinein und schafft durch die verbindende Kraft der Freundschaft und Leidenschaft neue Familien. Dimitri hatte Gunda, sie hatte ihn, und gemeinsam haben sie eine Schar treuer Anhänger um sich

versammelt, in der verschiedene und nur scheinbar gegensätzliche Formen des Theater-, Zirkus- und Künstlerlebens ihren Platz fanden oder erst entstanden. Reisen, Sägemehlgeruch, am Elefantenschwanz hängen – all das gehört zum Leben und «Herzblut» eines fahrenden Zirkuskünstlers dazu, während jene, die sesshaft sind, wissen, wie man eine Schule oder ein Theater zu führen hat. Das ist immer ein Traum, der anfangs quasi mit Bindfaden und Kleber zusammengehalten wird und nur durch Beharrlichkeit, eine Prise Verrücktheit und sehr viel Liebe gefestigt werden kann, bis er im Laufe der Jahre zu einer Referenz und schliesslich zu einer Institution wird. Es braucht Visionäre, um gewisse Projekte auf die Beine zu stellen, die auf vagen Ideen und Hirngespinnsten zu beruhen scheinen, also auf einem Stoff voller Löcher, die erst mit festem Material zu füllen sind. Träume sind Schäume; damit sie wahr werden, braucht es ein gehöriges Mass an Arglosigkeit und kindlicher Begeisterung, gepaart aber mit der Kompetenz von Ingenieuren, die eine Baugrube ausheben und Mauern mit den dazugehörigen Dächern errichten können.

Theaterleute sind es gewohnt, Brücken zwischen verschiedenen Kulturen, Moralvorstellungen oder Philosophien zu schlagen. Also Verbindungen zwischen Gedanken, die gleichsam aus Glas, Poesie oder Liebe gemacht sind. Aber ohne den Praxisbezug all jener, die mit Stahl und Beton umgehen, Formulare ausfüllen, Gespräche mit den Behörden führen und mit Beamten reden können, wäre die Umsetzung derartiger Unterfangen nicht möglich. Aus dieser vorbildlichen Zusammenarbeit entstehen die Luftschlösser, die fahrende Künstler auf



Dimitri legt mit Leiter und Pinsel bewaffnet letzte Hand an seinem Theater an, Verscio, Juli 1971.

Rechts: Dimitri im Taxi, das in einer Nummer mit seinen Kindern für den Circus Knie vorkam, 1973.



der Suche nach dem geeigneten Terrain zur Erschliessung ihrer Intuitionen bauen, während sesshafte Künstler sie wiederum in jenem leeren Raum errichten, der mit Bildern zu füllen ist, dem Raum, der die Quintessenz einer jeden Bühne darstellt. Dimitri wusste um den Wert beider Lebensentscheidungen – einerseits folgte er gleichsam dem Wasser nach, indem er von Theater zu Theater reiste, andererseits grub er auch einen riesigen Brunnen in Verscio, um vor Ort an Wasser zu gelangen. Wenn fahrende Künstler versuchen, in einem entlegenen Dorf mitten in einem kleinen und engen Tal durch den Bau eines Theaters oder einer Schule Wurzeln zu schlagen, ist das ohne Zweifel eine herrlich unlogische Idee, eine kleine und wunderbare poetische Geste, eine Intuition, die nur einem besonderen Künstler in den Sinn kommen konnte.

Zur Verwirklichung dieses Unterfangens brauchte es kluge Köpfe, die den Praktikern, Pragmatikern und Realisten das verrückte Ideal der verrückten Träumer nahebringen konnten. Diese Verrücktheit zeichnet Poeten aus, die dem Bedürfnis nach neuen Farben und neuen Klängen Gestalt verleihen – Menschen, die noch nie dagewesene und schier unglaubliche Wortschöpfungen prägen können. Es ist dieselbe Verrücktheit wie die der Physiker und Mathematiker, die elegante Antworten auf so abstrakte Fragen wie jene nach dem Ursprung des Universums

suchen. Wer etwas Neues schaffen will, spricht oft in Sätzen voller Auslassungen, Pausen und Anspielungen. Wenn Unvollendetes zum Ausdruck gebracht werden soll, muss Unsicherheit zum Einsatz kommen. So stottert man letztlich und versucht, eine Zukunft anzudeuten, an die man sich erinnern kann, oder eine Vergangenheit, die erst geschaffen werden muss.

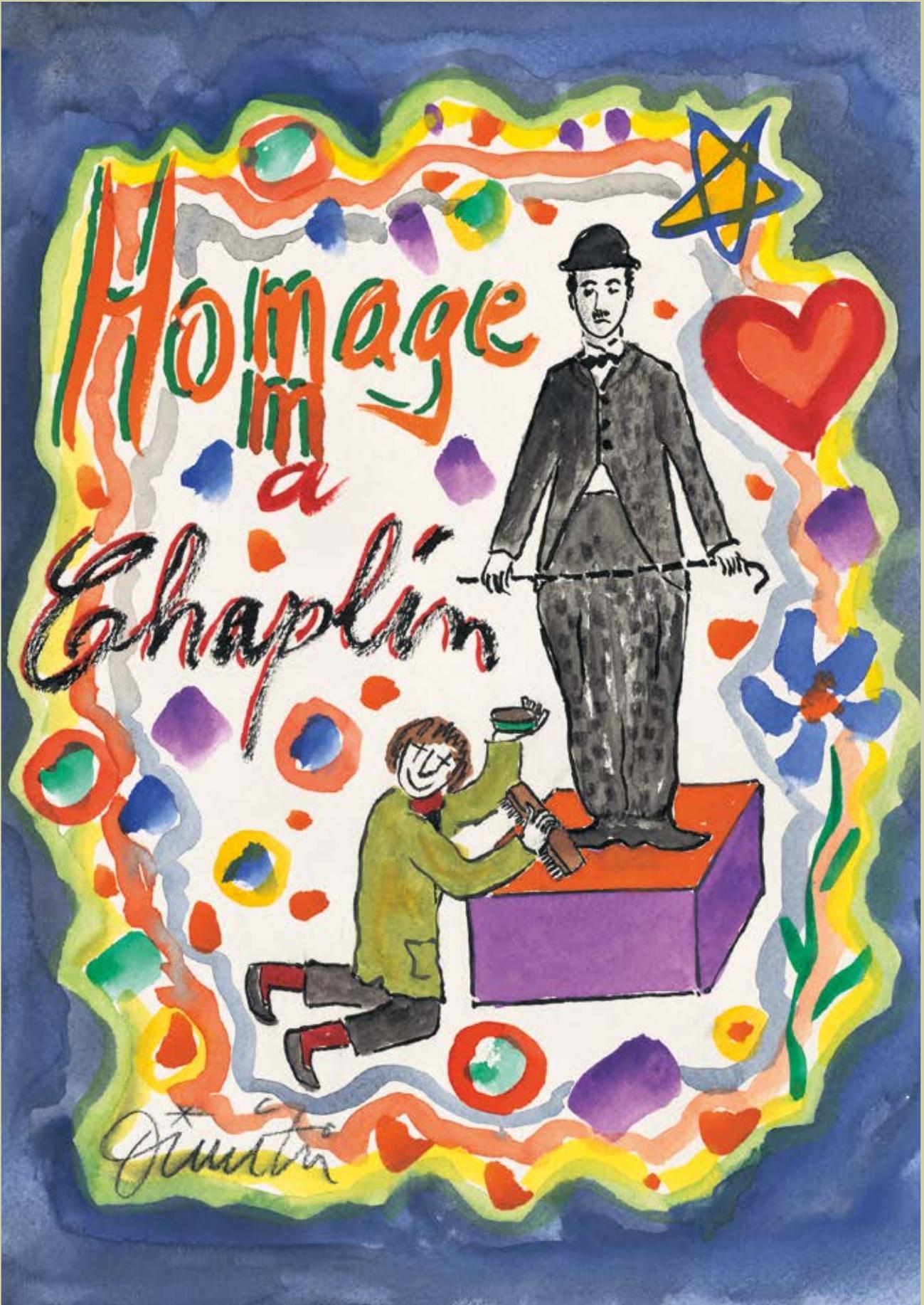
Dimitri rezitierte oft die Stille, wenn man es so sagen will, oder belebte sie durch den Klang von Instrumenten, die er auf originelle Weise spielte, was das Publikum immer mit einem Lachen erwiderte. Er war ein Meister der Balance, des strahlenden Lächelns und der liebenswerten Fähigkeit, über Gegenstände zu stolpern. Er schluckte Bälle und sprach in erfundenen Sprachen oder, noch besser, in einem Konglomerat aus verschiedenen universellen Sprachen mit seinem Publikum. Seine Kunst nahm dank einer perfekten Disziplin Gestalt an, vermittelt von Lehrern, die ihn in rigorose Techniken eingeführt hatten. Durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern wurde er noch flexibler und verblüffte alle, immer das Gleichgewicht zwischen wohliger Melancholie und heilsamem Lachen wählend. Dann entwickelte und perfektionierte er eine persönliche Art, Theater zu machen und zu schreiben, und befand schliesslich, dass das Gelernte und seine Erkenntnisse weitergegeben und für die Nachwelt erhalten werden mussten.

Unterrichten ist ein Akt der Grosszügigkeit: Man muss sich anderen widmen, sich mit der Unsicherheit anderer befassen, ein Talent wecken, es in die Schranken weisen, leiten, fordern und provozieren. Man sitzt



Dimitris «Maske»,
1970.

Rechts:
Szene aus
Dimitris zweitem
Soloprogramm
Teatro, 1982.



stundenlang da und muss Fehlversuche, tollpatschige Stürze, falsche Töne erleben, während man darauf wartet, dass bei den Schülern irgendwann doch noch die Eingebung kommt. Man braucht die Methodik und Disziplin eines Bauern, der sein Land bestellt und dafür sorgt, dass die Zweige der Pflanzen blühen, eines Tages Früchte geben und später wieder blühen. Man braucht genau diesen Rhythmus, wenn eine Schule gut laufen soll. Ein ganz anderes Leben ist es dagegen, wenn man von Theater zu Theater zieht und sich daran gewöhnt, immer in anderen Wassern zu rudern. Jedes Mal ein anderes Publikum, eine andere Bühne, die jeden Abend an ungewöhnlichen und unerwarteten Stellen knarrt. Harte, weiche, sehr harte und sehr weiche Hotelbetten. Gute Restaurants, mittelmässige Restaurants, Garderoben mit viel Licht, Garderoben, wo es nicht einmal eine Dusche gibt, in der man all den Staub und Schweiß loswerden könnte, der sich angesammelt hat, nachdem man stundenlang vor diesem Drachen mit den unzähligen Augen und lächelnden Mündern, dem Publikum, im Rampenlicht getanzt hat. Dann alles im Regen in die Transporter verladen, sich verlieren und wiederfinden, zu spät kommen oder zu früh da sein. Freunde treffen und altbekannte Theater wiedersehen, gleiche Garderobe, immer dasselbe Lied, dasselbe Glück. Die, die reisen, überqueren die Alpen und können nicht mehr zurück, weil sie eingeschneit sind. Manchmal geht es sogar noch weiter weg, so weit, dass man nicht einmal mehr weiss, woran man anknüpfen könnte, um mit den Leuten ins Gespräch zu kommen.

Dimitri trug zwei verschiedene Schuhe, der eine führte ein Wanderdasein, der andere war sesshaft – aber nicht, weil er ein Original und ein Clown war. Dimitri träumte gleichzeitig von zwei verschiedenen Dingen und hatte eine sehr eigenwillige, nicht leicht verständliche Sicht auf das Theater. Er liebte Improvisation, die für ihn eine Art Theaterhandschrift war, mit der er die Bilder seiner Stücke aus spontanen Ideen heraus schuf. Dann wurde er so genau wie ein auf Perfektion getrimmter Musiker und bewegte sich mit Präzision und Mass, alles war bis ins kleinste Detail ausgelotet.

Um ihn zu verstehen, muss man sich an seinen strahlenden Blick auf das Leben gewöhnen, das immer auf leichte, bewusst naive, träumerische Art dargestellt wird. So müssen auch die Grenzen zwischen der Welt des Zirkus und der Welt des Theaters verschwimmen und seiner ureigenen Sicht auf die Dinge Platz machen. Hilfreich sind hier seine Gemälde, seine Elefantensammlung und das Erbe seiner Kunst, das in der Arbeit anderer Künstler, denen er kleine und grosse Geheimnisse weitergegeben hat, erhalten bleibt.

Dimitri trug zwei verschiedene Schuhe, er war Äquilibrist, Magier, Clown und noch viel mehr, das ihn einmalig machte, Teufel und Engel gleichzeitig, kindlich und felsenfest überzeugt von seinen Intuitionen, die er gern bewusst nur vage beschrieb.

Wir leben in einer Zeit, in der wir uns alle spezialisieren sollen. Es gibt immer weniger Hausärzte, dafür aber Unmengen von Ärzten, von denen die einen nur die Leber, andere nur die Lunge, die Ohren oder den grossen Zeh behandeln. Auf den Theaterspielplänen finden sich immer genauere Unterscheidungen und Einteilungen, das Theaterschaffen wird in immer kleinere Untergruppen und Kategorien aufgesplittet. Dimitri hingegen verkörperte den für die Renaissance typischen Zugang zu Kunst und Erkenntnis: Damals arbeitete man darauf hin, alles Mögliche auszuüben, ohne sich Grenzen zu setzen, man war Spezialist darin, sich auf allen möglichen Gebieten von Wissenschaft und Technik, Kunst und Erkenntnis zu versuchen. Spezialist für nichts und Spezialist für alles.

Wenn ich Dimitri traf, fragte er immer: «Na ... wie geht's?» und lächelte dann wie ein schlaues Kind, denn er wusste, dass all unsere Bemühungen, auf der Bühne oder in der Manege etwas zu schaffen, nichts sind als der unbeholfene Versuch, diese Frage zu beantworten.

***Daniele Finzi Pasca**

*Regisseur, Choreograf, Lichtdesigner
und Schauspieler*



Die stumme Poesie Dimitris

Michele Fazioli*



Links:

Während einer seiner bekanntesten Nummern mit dem Liegestuhl, 1960.

Auf dieser Seite:

Dimitri mit seinem Fotoapparat während einer Vorstellung, Zürich, 1962.



Wie so oft bei grossen Künstlern, die mit ihrem Gesicht und ihrem Körper arbeiten (und daher letztlich mit ihrer ganzen Persönlichkeit, der Seele selbst), war es auch bei Dimitri manchmal schwierig, den realen Menschen von der klassischen, seit Jahren von ihm interpretierten Figur zu trennen. Die Gestalt des Urhebers und seines szenischen Geschöpfes verschmelzen oft untrennbar miteinander. Ein Paradebeispiel dafür ist der grosse Chaplin: Die strahlende Sympathie seiner physiognomischen Intelligenz fiel in der Wahrnehmung des Publikums oft mit dem klaren Bild seiner berühmtesten und legendären Figur, dem Tramp oder Landstreicher, zusammen. Bei Dimitri war es genauso: Das breite, gutmütige und ergebene Lächeln des realen Menschen verschmolz im Auge des Betrachters unvermeidlich mit dem fröhlichen, verdriesslichen, erstaunten oder augenzwinkernd-ironischen Gesicht seiner berühmten Clownfigur. Natürlich wissen wir sehr genau, dass der Urheber und seine Figuren zwei verschiedene Dinge sind (das gilt generell etwa besonders für Schriftsteller). Doch wenn man es recht bedenkt, muss der Urheber seiner Figur etwas von sich selbst mitgeben, wenn er sie mit Worten und Lebensgeschichten ausstattet, er kann gar nicht umhin, sie mit psychologischem und moralischem «Material» aus der eigenen Erfahrung auszustatten, und sei es nur unbewusst. So waren auf dem Gesicht des Menschen Dimitri sowohl die unverwechselbaren Züge der von ihm geschaffenen Figur als auch Anklänge der lebenswerten Tollpatschigkeit und entwaffnenden Unvoreingenommenheit erkennbar, welche die Gesichtszüge und Bewegungen seines Clowns auszeichneten. Das nur als erste

Überlegung. Eine weitere führt mich zu subtilen, aber doch deutlichen Parallelen zwischen Dimitri und der Poesie im weiteren Sinne. Wenn man unter Poesie die unfassbare wie essenzielle Verbindung von Wörtern versteht, die in einer ihnen ureigenen Harmonie, einer Bewegung, einem Rhythmus vereint zu einer ausdrucksstarken Sprache voller Gefühl, Spannung, Idealen, Drama, Erinnerungen und Sinn werden, dann kann man zweifelsohne sagen, dass sich in der Vielfalt seiner Bewegungs- und Gesichtsausdrücke eine stumme Poesie widerspiegelte – das heisst, Dimitri sprach nicht mit Worten, sondern der ganzen vielschichtigen Komplexität seiner Körperlichkeit.

Der erste Auftritt Dimitris, an den ich mich erinnere, war beim Circus Knie, bei dessen Tournee er zum ersten Mal mitwirkte. Das war in den frühen 1970er-Jahren, wir waren damals die durchaus wunderbaren, mitunter auch genialen klassischen Clowns gewohnt, die fast immer als das bewährte und legendäre Gespann dummer August – Weissclown auftraten. Und nun war da auf einmal ein zierliches Männlein, vom ersten Eindruck her unbeholfen in seinen Bewegungen und seiner Schüchternheit (später sollte dann deutlich werden, wie gelenkig, ja was für ein schiereres Feuerwerk er in seiner kreativen Körperkundschaft war). Er war schon damals ganz Clown Dimitri, unverwechselbar: rote Strümpfe, grün-beiges Jackett, weiss bemaltes Gesicht, hochgezogene Augenbrauen, Rundschnittfrisur, ein Mund, der entweder ein dünner Strich oder zu einem breiten Lächeln geöffnet war, resignierend und verführerisch zugleich. Diese aussergewöhnliche Erscheinung sollte in den letzten 50 Jahren zu *der* Theaterfigur schlechthin im Tessin und in der Schweiz

werden, das Gesicht des Gauklers, Clowns und Akrobaten, über den wir in unserer Jugend lachten und der uns auch noch als Erwachsene zum Schmunzeln brachte, jenes Gesicht, in dem sich auch die Ernsthaftigkeit widerspiegelte, die sich hinter jedem ironischen Augenzwinkern eines Künstlers verbirgt. An diesen ersten Zirkusauftritt Dimitris (der sich inzwischen in der Schweiz und in aller Welt als grosser Pantomime und Clown einen Namen gemacht hatte) erinnere ich mich, als sei es gestern gewesen, und genau deshalb war und ist mir das Adjektiv «poetisch», von jeder Floskelhaftigkeit befreit und wieder seiner ursprünglichen Bedeutung zugeführt, in den Sinn gekommen. Da läuft Dimitri also mit Schaufel und Besen in einer dunklen Arena, in der nur er beleuchtet ist, einem sich bewegenden Lichtball nach, der ihm immer wieder entkommt. Dieser Lichtball (eine kleine, von oben projizierte Scheibe) rollt wild herum, versteckt sich unter dem Teppich, um daraufhin gleich wieder aufzutauchen. Jedes Mal, wenn Dimitri sich sorgfältig anschickt, ihn auf die Schaufel zu verfrachten, flitzt das Licht spöttisch davon, worauf der Clown ungeduldig wird, ihm nachläuft, es kurz fängt, aber gleich wieder verliert. In diesem kleinen keuchenden Männlein, erst hoffnungsvoll und dann wieder enttäuscht, das im Dunkeln einem kleinen Licht nach-eilt und es nicht zu fassen bekommt, sah ich auf der Szene und in mir drin das schlichte und deutliche Bild eines Menschen, der

spielt, aber gleichzeitig auch auf der Suche ist, der Träumen, Idealen, dem Sinn und Kern aller Dinge naheht – die stumme Poesie der Bewegung.

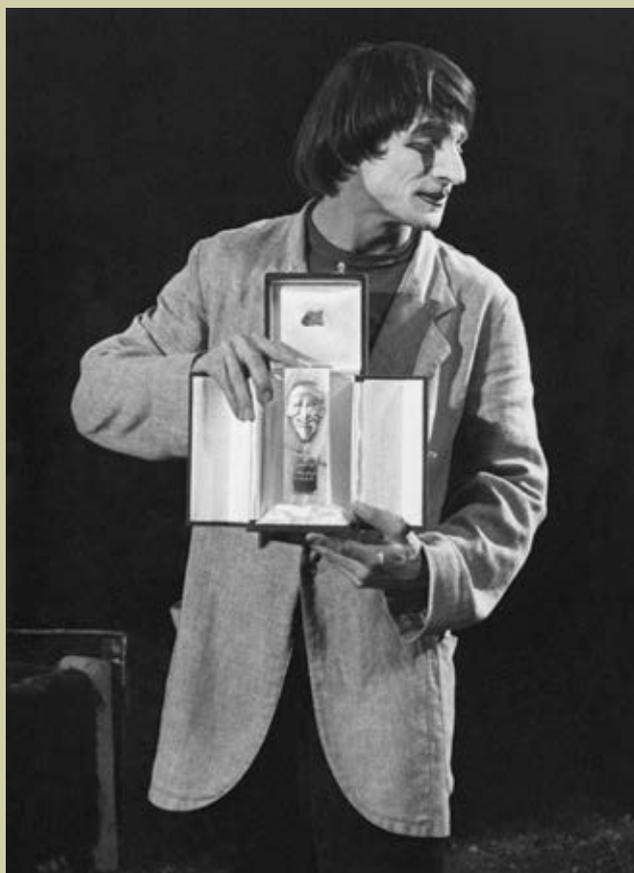
Dann häufen sich die Erinnerungen natürlich, denn ich habe Dimitri noch weitere Male an verschiedenen Bühnen erlebt, in Soloprogrammen oder mit seiner Truppe, als Pantomimen und Clown, aber auch als grossartigen Akrobaten. Die Aufführung von *La famiglia Dimitri* im Kongresshaus in Lugano war ein Abend voller Emotionen. Man stelle sich vor: sämtliche Generationen einer Zirkusdynastie in all ihrer Leidenschaft und kreativen Energie vereint, Kinder, Enkel und Schwiegersöhne, allesamt wandlungsfähige und vielseitige Künstler, und mittendrin er, der liebenswerte und zierliche Patriarch, der geniale Chaot und wunderbare Meister, mit dem alles steht und fällt. Zum Schluss gab es eine endlose Standing Ovation des gesamten Publikums, das damit letztlich einer 50-jährigen Erfolgsgeschichte applaudierte. Nicht unerwähnt bleiben darf schliesslich sein letztes Soloprogramm mit der Karriere-retrospektive, gegeben in einem grossen kleinen Haus, seinem Theater in Verscio. Im allseits bekannten Kostüm blickte der alte und doch so junge Dimitri, drahtig und wendig wie immer, auf sein Leben und seine Laufbahn zurück und verzauberte das Publikum. Abermals beeindruckte er mit seinem aussergewöhnlichen Können, auch im Alter von 75 Jahren waren seine Bravour



Eine bunte Szene aus der Show *La famiglia Dimitri*, 2009.

Ausgezeichnet mit dem Grock-Preis, 1973.

in der Beherrschung kleiner akrobatischer Kunststücke (unwiderstehlich sein Kampf mit dem Liegestuhl), seine musikalische Virtuosität und seine geschmeidige Beweglichkeit ungebrochen. So wurde die zärtliche, feinsinnige, sanfte Poesie seiner Gags für das Publikum spürbar. Dann ist da noch sein Gesicht, einmalig und unverwechselbar, mittlerweile fast schon ein Schweizer Markenzeichen wie die Armbrust oder das Schweizermesser. Clown Dimitris so bewegliches Gesicht steht für kindliches Staunen, die Aufrichtigkeit der Unschuldigen, die leise Gewitztheit einfacher Menschen, die dem Bösen durch Zauber entkommen wollen, die Ergriffenheit über kleine Dinge, die eine Veredelung erfahren. Das Schöne dabei ist, dass Dimitri in der fiktiven Welt seines Stückes keine 75 Jahre alt war, sondern so ewig jung wie seine Figur. Ich weiss noch, als ich nach dem langen und begeisterten Applaus für Dimitri das Theater verlassen hatte und durch die Gassen von Verscio dahinschritt, wie die Strassenlaternen die Magnolienbäume hell erleuchteten und im oberen Saal der Theaterschule noch Licht brannte, vielleicht wurde dort gerade geprobt. Und ich dachte mir, wie wichtig



doch abgesehen vom konkreten Theater und Dimitris Talent seine Idee einer internationalen Schule gewesen war. Ich weiss auch noch, wie ich einmal zur Aufzeichnung einer Fernsehsendung dort war und jungen Menschen begegnete, die sich auf Englisch, Deutsch, Italienisch und in anderen Sprachen unterhielten. Aus den offenen Fenstern eines Gebäudes war Musik zu hören, und man konnte erkennen, wie junge Frauen und Männer drinnen Tanzschritte ausführten. Ich dachte mir, wie schön, diese Jugend, dieses Sprachgemisch und all diese Talente und Hoffnungen, die im stimmungsvollen Mikrokosmos eines Dorfes vereint sind, das gleichsam zum Welt-Dorf geworden ist. Denn damit Dimitri in seiner gesamten Bedeutung erfasst werden kann, müssen neben der Tatsache, dass er wie erwähnt Auge, Seele und Herz berührte, nicht nur die Vielschichtigkeit seiner langen künstlerischen Laufbahn, sondern auch die von ihm gegründeten Institutionen, also eben das Theater und die Schule, erwähnt werden, genauso wie die internationalen Auszeichnungen, sein staatsbürgerliches Engagement sowie seine Sensibilität als Mensch, Ehemann und Vater (die in anderen Beiträgen dieser Publikation hinreichend dokumentiert sind). Ich für meinen Teil wollte mich hier auf den Impressionismus des Herzens und des Geistes beschränken, den Dimitri auf der Bühne vor 50 Jahren in mir entfachte und heute noch entfacht. Schliesslich kann ich aber auch nicht vergessen, dass ich berufsbedingt die Gelegenheit hatte, ihm persönlich zu begegnen. Dimitri war zwei Mal in meiner Fernsehsendung *Contro luce* zu Gast, ausserdem bestritt ich mit ihm auch eine öffentliche Abendveranstaltung am Teatro del Gatto in Ascona. Da sprach immer der Mensch Dimitri, nicht seine Figur, und es war irgendwie komisch, dieser Gestalt, die uns sonst durch die stumme und doch so eloquente Ausdruckskraft ihrer Auftritte erfreute, Worte entlocken zu wollen, ja zu müssen. Es war sogar eine gewisse Schüchternheit Dimitris erkennbar, eine Scheu, sich im Gespräch zu offenbaren. Doch ich weiss auch noch, wie extrem eindringlich seine Äusserungen sowohl in den Interviews als auch in den Vorgesprächen dazu waren, und hüte diese Erinnerungen noch heute wie einen Schatz. Nur eine möchte

Akrobatiknummer
aus seinem ersten
Soloprogramm,
Ascona, 1959.



ich hier mit allen teilen. Dimitri kam irgendwann darauf zu sprechen, wie ihm jenseits der 70 klar geworden war, dass er nun nicht mehr in der Lage sein würde, auf der Bühne einen Salto mortale perfekt und ohne Risiko auszuführen. Daher beschloss er, von da an für immer auf dieses Kunststück zu verzichten. Er schilderte es folgendermassen:

«Als ich diese Entscheidung traf, brach ich in Tränen aus. Ich weinte weniger, weil ich auf etwas verzichten musste, das ich gern tat, sondern vor allem, weil mir bewusst war, dass ich es nie wieder tun würde, kein einziges Mal mehr, dass dieses Kunststück und viele andere Dinge nunmehr endgültig der Vergangenheit angehören und nie mehr zurückkommen würden ... da wurde mir klar, dass ich älter werde und dass eines nicht mehr allzu fernen Tages auch ich nicht mehr leben werde.»

Dann fragte ich ihn, ob er Angst vor dem Tod habe. Er setzte nur sein breites Lächeln mit einem Hauch von Melancholie auf und antwortete:

«Nun ja, etwas Angst habe ich schon, ich weiss nicht, für mich ist das nicht ganz klar, aber ich bin mir sicher, dass auf der anderen Seite irgendwas ist, also weiss ich auch, dass ich dem Herrgott, wenn ich vor ihn trete, ein Lächeln entlocken will.»

Das war quasi ein letzter Purzelbaum in Worten, ein letztes Dimitri'sches Aufflackern, das die Situation ein wenig auflockern sollte. Ich musste an das hartnäckige kleine Männlein denken, das vor 40 Jahren verbissen dem unfassbaren Geheimnis eines kleinen Lichtballs hinterhergeeilt war. Ich bin überzeugt, dass Dimitri dieses Licht eingefangen hat.

***Michele Fazioli**
Journalist und TV-Moderator



Der Clown als Therapeut

Raffaele Morelli*



Links:

Alexander Zschokke,
Pierrot, Bronzeskulptur,
Parco del Clown, Verscio.

Auf dieser Seite:

Dimitri und Dimitri, 1993.

Ob Dimitri, als er beschloss, Gross und Klein Freude zu bereiten, jemals geahnt hat, dass sein «Beruf» einen positiven Einfluss auf die Gefühlswelt all jener haben würde, die an seinen Aufführungen teilhaben durften? Ob er wohl daran gedacht hat, dass die bunte Figur eines Clowns Wunden Linderung verschaffen, die Stimmung heben oder sogar psychische Krankheiten heilen kann? Ich bitte meine Patienten immer, die Augen zu schliessen und an eine Begebenheit aus ihrer Kindheit zurückzudenken, die sie zum Lachen bringt und sie mit Freude erfüllt. In nicht mehr als fünf bis zehn Sekunden fällt allen etwas ein. Das Gehirn durchlebt die freudige Erinnerung im Nu aufs Neue, als ob es in einem Fotoalbum mit Millionen und Abermillionen von Bildern blättern würde. Ich ziehe die Kindheit nicht heran, um der Vergangenheit auf den Grund zu gehen, denn diese ist eine tote Energie, wie schon die Taoisten wussten. Ich tue es, um das ewige Kind, das in jedem von uns steckt, zum Vorschein zu bringen. Bei den alten Griechen stand ein Kindgott, Hermes, für jene schöpferische Energie des Universums, ohne die wir nichts als ein Schiff sind, das auf hoher See seinen Kompass verloren hat. Ein Gott, der die Spontaneität zu seinem Angelpunkt macht, der spielt, lacht und lügt wie alle Kinder dieser Welt, der sich verkleidet und gleichzeitig Herr über Medizin, Magie und Heilung ist. Aber war es nicht Augustinus, der sagte: «Die Seele nährt sich mit dem, worüber sie sich freut?» Hermes ist *der* Clown schlechthin, der seit Menschengedenken in uns lebt, einer der Eckpfeiler der Ahnenseele, die Jung so teuer war.



Die talentierte
Clownin Gardi
Hutter, eine gute
Freundin Dimitris.

Wussten Sie, dass ein 5-jähriges Kind mehr als 500 Mal am Tag lacht, während es bei einem Erwachsenen zwischen 35 und 40 nicht mehr als 10 bis 15 Mal sind, wobei es sich dabei fast immer um Gefälligkeitslacher handelt, die weder spontan noch natürlich sind? Warum hat sich Hermes aus unserem Innersten davongestohlen? Warum lachen wir nicht mehr? Unser heutiges Leben ist extrem kopflastig, wie nie zuvor regiert Vernunft im Übermass, auf Kosten der Imagination, der Phantasie, der Mythen, der Riten, der Märchen. Der furchtbarste Irrglaube ist, dass wir uns durch gründliches Nachdenken über unsere Gefühle und Emotionen besser kennen und verstehen können. Denn der grösste Erforscher unseres Innenlebens, Gaston Bachelard (französischer Wissenschaftsphilosoph, Bar-sur-Aube 1884 – Paris 1962), hat uns gelehrt, dass Gefühle und Gedanken in unserem Seelenleben in diametralem Gegensatz zueinander stehen ... und das auch so bleiben soll. Niemals über Gefühle nachdenken, niemals versuchen, sie zu verstehen, denn durch jede Erklärung werden sie in Gedanken ausgedrückt ... und das kommt einem Verrat an ihnen gleich! Wer liebt, soll nicht nachdenken, sondern spüren, was in ihm vorgeht: Jedes Nachgrübeln vertreibt die Liebesgötter.

Und lachen? Jedes Lachen stellt das Konzept von Zeit und Raum auf den Kopf, durchbricht die Strukturen des Ich, sorgt dafür, dass wir den Kopf verlieren, und vertreibt den schlimmsten Feind der Seele: die Selbstkontrolle. Dank neurowissenschaftlicher Erkenntnisse wissen wir, dass, wenn unser Gehirn «lächelt», Endorphine ausgeschüttet werden, die ein äusserst wirksames Schmerzmittel sind, dass sich die T-Zellen, also die «Killerzellen» unseres Immunsystems, vermehren, dass die Kortisolproduktion abnimmt und dadurch wiederum die Auswirkungen von Stress auf den Körper zurückgehen. Doch der Zauber des Clowns ruft unser ureigenstes Wesen, unser Selbst auf den Plan: Er macht uns klar, dass wir Geschöpfe der Erde sind, einem ewigen und ständigen Wandel unterworfen, dass alles illusorisch, nichts für immer, jede Gewissheit vergänglich ist. Der Clown als Pantomime verändert immer sein Körperbild, fällt hin, steht wieder auf, Formalismen und die Karikatur, die wir im Alltag uns selbst und den anderen vorspielen, lassen ihn völlig kalt. Er verbirgt stets jene besonnene Ironie, die demjenigen vorbehalten



ist, der zu spielen weiss: Der Clown ist eine Figur, die die falschen Gesichter, die wir jeden Tag aufsetzen, entlarvt, er sagt uns, dass man nur sein Bild vor Augen haben muss, um aus den Schablonen und Käfigen des Einheitsdenkens auszubrechen, denn durch Lachen gelangen wir in eine Welt ausserhalb der Realität, in ein Reich, wo Träume und Märchen regieren. Viele Menschen glauben, dass Lachen einfach eine Ablenkung von den Dingen darstellt, die wir für Probleme halten, die uns belasten. Tatsächlich treten wir aber schlicht in Kontakt mit einem Urbild, einem Archetyp, was einfach deshalb einen therapeutischen Effekt hat, weil dieser Archetyp in unser Bewusstsein tritt. Wir glauben heute nicht mehr daran, dass Imagination, Spielen, das Betreten eines Raumes ausserhalb der Zeit Elemente sind, die unser Wesen voranbringen und zu dessen Entwicklung beitragen können. Im Zuge meiner langjährigen psychotherapeutischen Praxis habe ich gelernt, dass der Hauptgrund für Neurosen ein rein auf das eigene Ich ausgerichteter Blick ist. Ein Clown lehrt uns, dass jede Überzeugung durch ein Lachen über den Haufen geworfen werden kann: Maurizio Costanzo, ein bekannter TV-Moderator und guter Freund von mir, rät denn auch immer, einen Film mit Totò, diesem wohl berühmtesten italienischen Filmkomiker, zu schauen, wenn wir traurig sind oder Probleme unüberwindbar erscheinen. In der Welt eines Clowns passieren oft Dinge, die die Widersprüchlichkeit unseres Seins offenbaren: Man ohrfeigt jemanden und gibt ihm gleich darauf einen Kuss, man fällt hin und lacht, man ist gescheit und furchtbar dumm zugleich. Entscheidendes Element ist hier also das Paradox, denn es offenbart, dass wir zwei Seiten haben, dass es neben dem uns vertrauten, immer gleichen Wesen noch

etwas gibt, das wir nicht wirklich kennen. In diesem Sinne steht der Clown sinnbildlich für die Instinkte, aber auch für eine tiefe Weisheit, die nur der Mensch, das «höchste Tier» der Schöpfung, auszudrücken vermag. Auf das Gesicht eines Clowns ist fast immer eine Träne geschminkt – ein ziemlich deutliches Memento. Lachen und Weinen dienen beide letztlich demselben Zweck. Die chassidische Tradition hat uns wie keine andere vergegenwärtigt, dass, noch während die Tränen kullern, irgendwo in uns ein Lachen ist und auf uns wartet. Kinder weinen bitterlich, doch kurz darauf spielen und lachen sie schon wieder – im Gegensatz zu uns, die wir monate- oder sogar jahrelang die Wunden unserer Seele lecken können. Worüber sollten wir lachen, erinnert uns Martin Buber (österreichischer Religionsphilosoph und profunder Kenner jüdischer Geschichte, Wien 1878 – Jerusalem 1965), wenn wir doch aus dem Nichts kommen, und worüber sollten wir weinen, wenn die Ursache für das Weinen immer mit persönlichen Dingen zu tun hat, mit dem Ich, das beim Erleben des Schmerzes bereits verändert ist und immer an sein mutmassliches Drama denkt? Diese Ungewissheit wird uns unser ganzes Leben lang begleiten, denn keine Wunde bleibt für immer, keine Sicherheit währt ewig. Doch Hermes ist auch der Gott der Wiedergeburt, der Odysseus rät, den Lauf seines Schicksals nicht zu ändern, um ewige Jugend zu erlangen. Daher lächelt uns der Gott jedes Mal zu, wenn wir – ganz in das uralte Bild des Clowns versunken – lachen, er heilt uns, ohne dass wir es merken, und weist uns den Weg zur Verwirklichung unseres authentischsten und tiefsten Selbst. Wenn es uns schlecht geht, wenn wir von Angst und Depressionen geplagt werden, müssen wir also unseren inneren Clown suchen, den Schauplatz unserer Realität wechseln und uns unseren ganz persönlichen Zirkus vorstellen – mit unseren Lieblingsblumen, unseren Lieblingstieren und unserem unbekanntem Freund, der über uns und unser Schicksal wacht.

***Raffaele Morelli**

Psychiater und Psychotherapeut,
Vizepräsident der Italienischen
Gesellschaft für Psychosomatische
Medizin, Gründer und Präsident des Riza-
Instituts für Psychosomatische Medizin,
Chefredaktor der Zeitschriften «Riza Psico-
somatica», «Dimagrire», «MenteCorpo».



Il
tea-
del
do

gran-
tao
m-
s

Dimitri

Die Figur des Clowns in der Kunst und bei Dimitri

Nicoletta Ossanna Cavadini*



Links:

Dimitri, *Il gran teatro del mondo*,
Mischtechnik, 2000.

Auf dieser Seite:

Dimitri in seinem Studio,
Cadanza, 2010.

*Gaukler, adieu! Bajazzo, leb wohl!
Hanswurst, zurück!
Macht Platz, ihr alten Spasmacher,
für den perfekten Schelm,
macht Platz! Feierlich, schlicht und
überaus stolz kommt hier der Meister aller,
der flinke Clown, heran.
Gelenkiger als Harlekin und kühner als Achill,
er ist's gewiss, im weissen Kleide aus Satin;
die Augen, leer und klar wie Spiegel ohne
Zinnbelag, haben kein Leben in seiner
Maske aus Ton (...).*

Paul Verlaine, *Le clown*, in *Jadis et Naguère*, Paris 1884. Deutsche Übersetzung: cb service.

In seiner 1884 von Léon Vanier in Paris veröffentlichten Gedichtsammlung *Jadis et Naguère* hat der berühmte französische Lyriker Paul Verlaine der Clownerie ein eigenes Gedicht gewidmet. Die Person Verlaines, der sich als verfluchter Dichter bezeichnete, beeinflusste nicht nur viele junge impressionistische Maler seiner Zeit, sondern auch experimentierfreudige Musiker vom Rang eines Claude Debussy. Man begann in der Kunst also, sich mit einem neuen Thema zu befassen, das ein breites Publikum ansprechen sollte. Obwohl schon Tiepolo und Goya im erneuerungsfreudigen 18. Jahrhundert die Figuren der Narren und Gaukler auf Leinwand gebannt hatten, sollten sie erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf populären Druckgrafiken und Plakaten zu Protagonisten werden.

Der in Montmartre ein nonkonformistisches und ausschweifendes Leben führende Maler Henri de Toulouse-Lautrec verschaffte mit seinen Porträts von Intellektuellen und Künstlern der Bohème-Bewegung (zu denen auch die Tänzerinnen von Nachtlokalen wie dem Moulin de la Galette, dem Café du Rat-Mort oder dem Moulin Rouge hinzukamen) einer bislang weniger bekannten Welt eine Bühne. Berühmt sind seine Zeichnungen der ehemaligen Zirkusakrobatin Suzanne Valadon, die in Momenten der Pause in ihrer Garderobe dargestellt ist.

Die Protagonisten der Clownerie schafften es also immer öfter auf die Leinwand der Künstler – so malte etwa der junge Pierre-Auguste Renoir einen Zirkusclown. Das grossformatige Werk sollte vermutlich als Ladenschild

für das Café du Cirque d'Hiver (damals unter dem Namen Cirque Napoléon bekannt) dienen, doch letztendlich blieb das Gemälde im Atelier des Künstlers. Das Besondere daran ist die Pose des Clowns, der anscheinend in einem Moment höchster Konzentration verewigt ist, also wohl in einem Augenblick der Anspannung vor seinem Auftritt. Er hat gerade ein Stück auf der Geige fertiggespielt und blickt starr vor sich hin, das Publikum scheint auf etwas zu warten, doch für den Betrachter ist nicht ganz klar, was nun kommt. Dieser Clown ist als Held dargestellt, er ist kein Narr oder Gaukler mehr, sondern wirkt mehr wie ein Torero oder ein kühner Feldherr in einem Augenblick der Melancholie, einer Nachdenkpause. Mit diesem Werk aus dem Jahr 1868 beginnt der Beruf des Clowns in seiner psychologischen Introspektion langsam Einzug ins gesellschaftliche Bewusstsein zu halten – charakteristisch für diese Introspektion sind einerseits der innere Gemütszustand, tiefgründig und reflektiert, andererseits der äussere Gemütszustand, verspielt und stets Heiterkeit hervorrufend.

Eine Fortsetzung erfährt diese Entwicklung durch Georges-Pierre Seurat und sein Gemälde *Parade de cirque*. Der Moment, in dem alle Clowns in die Manege treten, ist hierarchisch, und Seurat legt das Bild so an, dass der Betrachter den Eindruck hat, die Zeit stünde still: eine Verdichtung der Beziehung



Pierre-Auguste Renoir, *Der Zirkusclown*, 1868, Öl auf Leinwand, 193,5 x 130 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.

zwischen Form und Inhalt, wo die Form die emotionale Dimension dieses Inhalts zum Ausdruck bringt.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Clowns oder Zirkusakrobaten regelrecht zu einem Leitmotiv der Malerei: Man denke etwa an den bereits erwähnten Pierre-Auguste Renoir und das Porträt seines Sohnes im Clownskostüm (1909) oder auch an Marc Chagalls *Jongleur* (1943), eine Allegorie, in der die Konzepte des surrealistischen Stils und des verträumten Realismus zu Grundkomponenten der Vielschichtigkeit menschlicher Gefühle werden. So hat Chagalls *Jongleur* einen Vogelkopf, der Rest des Körpers ist jedoch anthropomorph, und auf seiner Jacke ist ein Geiger dargestellt, der die Kunst im weitesten Sinne symbolisiert.

Von den Künstlern des 20. Jahrhunderts erliegt zweifelsohne Pablo Picasso der Faszination der Zirkusleute und insbesondere der Clownerie, dies allerdings in verschiedenen Stufen psychologischer und emotionaler Tiefgründigkeit. Um die Einsamkeit dieses Lebens und die Schwierigkeit, mit anderen in Beziehung zu treten, zu veranschaulichen, malt er zunächst die Akrobaten und Seiltänzer des Madrider Zirkus Medrano: Das Grossgemälde *Les Saltimbanques* (1905) zeigt die Melancholie der Zirkusleute, die nicht während einer Aufführung dargestellt sind, in der sie ihr Talent zur Schau stellen, sondern bei einer Pause auf der Strasse. In Paris nähert sich Picasso der *Commedia dell'Arte* an, und nach den Erfahrungen der Rosa Periode wird sein *Harlequin* (1917) zur wahren Verkörperung des Innenlebens, der Gefühle eines Menschen. Der Zirkus wird wieder zum zentralen Thema bei Picasso, der zusammen mit Jean Cocteau, Erik Satie und Léonide Massine erstmals für das Theater arbeitet. Ab 1920 tauchen Pierrot und Harlekin immer wieder in seiner Malerei auf, unter anderem in zwei grossformatigen Versionen seines Werkes *Trois musiciens* (1921) – Harlekin ist hier der Künstler selbst. Schliesslich wird die Zirkuswelt auch in Picassos Spätwerk nochmals zu einem dominierenden Thema, wobei er diesmal auf andere Techniken zurückgreift, nämlich Radierung und Lithografie. In den 1960er-Jahren geht Picasso noch weiter und zögert auch nicht, sich im Clownskostüm fotografieren zu lassen, das zum Symbol



seiner traurigen und heroischen Persönlichkeit wird – verewigt wurde er damit auf den Bildern der mit ihm befreundeten Fotografen David Douglas Duncan, André Villers und Edward Quinn.

Auch Autoren kinetischer Kunst, deren durch virtuelle oder tatsächliche Bewegung belebte Werke beim Betrachter Phänomene visueller und psychologischer Aktivierung auslösen, versuchen sich an der Darstellung von Akrobaten, Trapezkünstlern oder Bauchtänzerinnen, so etwa der US-amerikanische Bildhauer Alexander Calder in einem seiner ersten Werke, *Circus* (1926–1931). Verwendet wurden dafür kleine Skulpturen von menschlichen oder tierischen Figuren, angefertigt aus Metalldraht, Bindfaden, Gummi, Stofffetzen und weiterem Recyclingmaterial, aus denen äusserst interessante Darstellungen beziehungsweise Aufführungen entstanden. Auch Jean Tinguely schlägt mit seinen sich drehenden Maschinen in dieselbe Kerbe: Das Thema «Zirkus des Lebens» wird hier in mehreren Versionen aufgegriffen und von Tinguelys Lebensgefährtin, der Künstlerin Niki de Saint-Phalle, unter dem Titel *Circus Knie* (1974) auf Serigrafien umgelegt, deren leuchtende Farben den Betrachter fröhlich stimmen.

Ein in Sachen psychologischer Introspektion extrem tiefgründiges Werk des berühmten US-amerikanischen Malers Edward Hopper ist *Soir Bleu* (1914). Auf dem nach der dritten Parisreise des Künstlers entstandenen Werk ist die Trostlosigkeit eines Pariser Lokals



dargestellt, in dem einige Personen an einem Tisch sitzen, ohne miteinander zu interagieren. Das Licht fällt in erster Linie auf einen Clown, der noch im Kostüm und geschminkt ist, verewigt in einem Augenblick der Ruhe nach seinem Auftritt. Auf dieser zentralen Figur der Komposition, dem Clown in all seiner Traurigkeit und Einsamkeit, verweilt auch der Blick des Betrachters. Hopper bezeichnete diesen Clown als symbolisches Selbstbildnis – seine Interpretation des für das 20. Jahrhundert so charakteristischen Gefühls der Unruhe.

Auf andere Art befasst sich auch Fernando Boteros Werk teilweise mit Zirkus. Es handelt sich hier um über 40 Gemälde, in denen der Künstler in den für ihn typischen weichen Zügen Clowns und Jongleure als Herzstück zeitloser Unterhaltung darstellt. Besonders in seinem Werk *Circus People* (2007) fängt Botero in einer Darstellung mit mehreren Figuren, die ganz bewusst ohne Schatten gemalt sind, das Gefühl der Freude und der Zerstreuung durch Vergnügungen ein.

Ein Interpret der Figur des Gauklers und des Clowns auf intellektueller Ebene war sicherlich Dario Fo, der Kunst studiert hatte, aber vor allem über das Theater seine zutiefst kritische Haltung gegenüber seinem zeitgenössischen Umfeld zum Ausdruck brachte. Für seine Neuinterpretation der von den Gauklern überlieferten Volkserzählungen griff Dario Fo auch auf die bildende Kunst als Ausdrucksmittel zurück, weil diese, wie er selbst sagte, derselben Gedankenwelt angehört und denselben Gesetzen unterliegt. In seinen Skizzen und Entwürfen sowie in seinen handaquarellierten Lithografien sind Clowns oder Gaukler, manchmal auch in der

Gestalt Harlekins, stets präsent und in witzigen Posen dargestellt, die beim Betrachter Heiterkeit auslösen sollen – denn wer lacht, denkt.

Auch für Dimitri war es extrem wichtig, die Menschen zum Lachen bringen zu können, denn wie er selbst sagte: «Ohne Lachen könnte man zwar überleben. Aber ein gutes Leben wäre es nicht.» Die Kunst der Clownerie ist eine Möglichkeit, Menschen zum Lachen zu bringen und sie folglich glücklich zu machen. Sie ist eine besondere Kunst, die sich dadurch auszeichnet, dass die inneren Konflikte des Menschen nach aussen verlagert, also externalisiert werden. Der Clown akzeptiert die Verrücktheit des Menschen, die Trennung zwischen Vernunft und Gefühl, zelebriert sie und macht sie lächerlich. Dimitri verleiht in seinem Aquarellschaffen und den in diesem Rahmen von ihm dargestellten Sujets seinem dringenden Wunsch



Edward Hopper,
Soir Bleu, 1914,
Öl auf Leinwand,
91,4 x 182,9 cm,
Whitney Museum,
New York.

Rechts:
Dario Fo,
Arlecchino, 2003,
handaquarellierte
Lithografie,
70 x 50 cm,
Künstlerprobe,
m.a.x. museo,
Chiasso.

Dimitri, *Clowns*,
1992, Radierung,
20,5 x 15 cm,
Edizioni Raredisc.

nach Anerkennung der Clownerie als massgebliche und eigenständige Theaterdisziplin Ausdruck. Seine Lehrer und Idole sind in den Aquarellen ungezwungen und fröhlich dargestellt, es wirkt wie eine Hommage: von Grock bis Marceau, von Chaplin bis Marchetti. Eine subtile Verflechtung von spirituellen Einflüssen und Zusammenhängen, in denen Dimitris Ausbildung nach den Lehren Rudolf Steiners durchscheint, wird hier offenbar, und zwar ganz besonders in der tief poetischen Ausdruckskraft der Sujets und Farben. Es ist die fröhliche Natur und freigeistige Gesinnung des Clowns, die hier mit der geballten Kraft der Darstellung, die dem Publikum Spontaneität und Unverfälschtheit vermittelt, das Geschehen dominiert, ebenso die Schlichtheit seiner Seele. Man nehme etwa *Caleidoscopio* (um 1990, wie auch die folgenden Werke), ein Aquarell, in dem die ganze Welt des Jongleurs in all ihren Formen und Farben vor uns liegt, oder *Arcobaleno*, wo unser Clown Dimitri den titelgebenden Regenbogen in einem Feuerwerk der Farben und festlichen Symbole beschreitet: Blume, Herz, Sonne, Mond, Sterne, Welt.

Dimitris Faszination für die Welt der zeichnerischen Darstellung ist so stark, dass er in den 1990er-Jahren im Atelier von Manlio Monti in Locarno die Technik der Radierung erlernt. Dimitri hat sich zu seiner künstlerischen Expressivität nur sehr selten schriftlich geäußert, aber eine seiner Stellungnahmen ist erhellend: «Ich bin kein Maler. Ich bin ein Clown, der malt. Ich genieße es, meiner Phantasie freien Lauf zu lassen und Dinge darzustellen, die ich auf der Bühne nie zustande brächte. Das Zeichnen und Malen eröffnet meiner Vorstellungskraft ungeahnte Möglichkeiten: Ich zaubere fliegende Clowns und andere Phantasiewesen auf das Papier, teuflische und engelhaftige Wesen nehmen Gestalt an. Ich entweiche in eine Traumwelt, wo es weder Bühne noch Manege gibt.» Das scheint auch sein künstlerisches Manifest zur Vermittlung des grossen Welttheaters zu sein – nicht umsonst heisst eines seiner Aquarelle *Il gran teatro del mondo*, ein Titel, der gleichzeitig auch seine Lebensphilosophie auf den Punkt bringt.

***Nicoletta Ossanna Cavadini**

Direktorin m.a.x. museo und Spazio Officina,
Kulturzentrum Chiasso



Literaturhinweise

- Verschiedene Autoren, *Dimitri Clown - L'oro dei clown*, Interview von Pietro Bellasi und Danielle Londei, Danilo Montanari editore, Ravenna 1996.
- Dimitri, *Dimitri Album*, mit Beiträgen von Max Frisch, Eros Bellinelli und François Billeldoux, Bern, Benteli Verlag, 1973; neue aktualisierte Auflage, Benteli Verlag, Bern 1979.
- Dimitri, *Clown Dimitri - Ich*, Benteli Verlag, Bern 1970.
- Dimitri, *Il clown è morto. Evviva il clown*, Ideen und Regie von Dimitri, Lugano
- Dimitri, *Humor. Gespräche über die Komik, das Lachen und den Narren*, hrsg. von Corina Lanfranchi, Verlag am Goetheanum, Dornach 1995.
- Dimitri, *Il clown in me. Autobiografia*, hrsg. von Hanspeter Gschwend, Edizioni Rezzonico, Locarno 2004.
- Patrick Ferla (Hrsg.), *Dimitri, Clown*, Classen Verlag, Zürich 1980.
- Hanspeter Gschwend, *Dimitri. Der Clown in mir. Autobiografie mit fremder Feder*, Benteli Verlag, Bern 2003.
- Hanspeter Gschwend, *Dimitri. Die Welt des Clowns*. Ein Gesamtkunstwerk, Benteli Verlag, Bern 2010.



Dimitris mystischer Zirkus

Raffaele De Ritis*



Links:

Mit Elefantendame Sandry bei der legendären gemeinsamen Nummer im Circus Knie, 1970.

Auf dieser Seite:

In der Manege des Circus Knie, 1970.

Drei Clowns probieren eine Nummer für das nächste Programm des Circus Knie. Links Rodolfo Cavallini, in der Mitte der Clown Andreff und rechts Roberto Cavallini, Rapperswil, ca. 1941.

Rechts: Grock, einer der berühmtesten Schweizer Clowns, spielt auf der kleinen Geige, undatiertes Porträt.

Ich erinnere mich an eine Vorstellung im Circus Knie. Ich pflegte nie zu klatschen. Mutter sagte, das sei aber nicht nett den Artisten gegenüber. Das stimmte schon, und es wurde mir erst jetzt bewusst, wie sehr ich von ihrem Auftritt gefesselt war, sodass ich ganz einfach vergessen hatte zu klatschen.¹

Rein zeitlich betrachtet hat die Zirkustätigkeit vielleicht den geringsten Teil von Dimitris Laufbahn ausgemacht: fast nur gelegentliche Tourneen, in seiner ganzen Karriere insgesamt nicht mehr als fünf Jahre. Dem Anschein nach also nicht mehr als ein paar Ausflüge in diesen Bereich, die allerdings enorm zur allgemeinen Erneuerung der Zirkusclownerie beitrugen. Gleichzeitig war der Zirkus auch grundlegend für seine Ausbildung und fester Bestandteil der Mystik, die Dimitris Leben und Karriere begleitet hat.



Wie viele andere kam auch Dimitri über eine Offenbarung während seiner Kindheit mit Clowns in Kontakt. Dimitri erlebte damals einen eher zweitrangigen, unbedeutenden Clown, eigentlich den am wenigsten wichtigen während der Tournee des Circus Knie im Jahr 1943: Andreff, einen zweiten August.² In einem Programm, das von der offensichtlichen Komik des Cavallini-Trios und einem internationalen Star wie Polo Rivel³ dominiert wurde, war Andreff nur der gelegentliche Partner Rivels. Doch Dimitri schien von seiner Nüchternheit beeindruckt – vielleicht von der Sparsamkeit seiner Gesten, dem massvollen Make-up und bei all dieser Reduziertheit doch auch von der Intensität, die den komischen Effekt begleitete.

«Ich erinnere mich nicht mehr daran, wie er hinfiel, oder an seine Spässe. Nicht einmal an seine Akrobatik. Aber ich weiss noch genau, was ich damals verspürte, als ich einen Menschen erlebte,

der mit seinen Gesten, seinen Worten, seiner Kunstfertigkeit und seiner Musik andere Menschen zum Lachen brachte. (...) Andreff war kein Clown wie alle anderen. (...) Er verstand es wie sonst keiner, dieses gleichzeitig stroh dumme und unschuldige Gesicht aufzusetzen.»⁴

Dimitri hatte sich bereits Grundkenntnisse aus dem Bereich Theater und Musik angeeignet, als es zur zweiten entscheidenden Begegnung kommt, nämlich jener mit Grock. Der grösste Clown aller Zeiten hatte kurz vor Ende seiner Karriere einen eigenen Zirkus gegründet. Dimitri schaffte es gerade noch rechtzeitig, ihn in einer Darbietung zu erleben, die damals einer wahren Provokation im Zirkusbetrieb gleichkam: Der gesamte zweite Teil des Programms war für Grocks Nummer reserviert, die etwa 50 Minuten dauerte, und das zu einer Zeit, in der ein Clown-Soloprogramm noch etwas völlig Unvorstellbares war.⁵ Man kann sich nur ausmalen, welchen Einfluss die fließende Verbindung zwischen musikalischer Virtuosität und Komik, die den legendären Künstler aus dem Jura auszeichnete, auf Dimitri als kleinen Anfänger aus Ascona ausübte.

«Meiner Meinung nach war Grock der beste Clown aller Zeiten. Würde er heute auftreten, wäre er noch immer der beste. Ich war schon fasziniert von ihm, bevor ich ihn sah. Mein Pate hatte mir eine Grock-Biografie geschenkt, die für mich zum Lebenselixier wurde.»⁶



Als Dimitri 1954 als Töpfer nach Paris kam, erfolgte der Kontakt zur darstellenden Kunst auch zu einer Zeit, in der Clowns in der Theaterwelt langsam eine prominentere Rolle spielten: in den Texten der Theaterautoren (etwa bei Beckett), aber besonders in der Praxis der Gebärdenkunst, wo Étienne Decroux und Marcel Marceau die neuen mimischen Vorbilder waren und auch gerade erst ihre Schulen eröffnet hatten. Dimitri verkehrte mit beiden. Mit Marceau, von der Ausbildung her neoklassischer, sammelte er erste berufliche Erfahrungen. Es war kein Zufall, dass der junge Schweizer Künstler zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort war. Es war die Zeit, in der der Cirque Medrano, damals ständiger Zirkus in Montmartre, so etwas wie ein Tempel der Clownerie war. Medrano stand für den fließenden Übergang der Clownkunst von der Jahrhundertwende bis zu ihrer Reifephase. Hier debütierte Dimitri 1959 an der Seite eines der letzten alten Weissclown-Stars, Maïss (Louis Maïss, 1894–1976). Obwohl Maïss immer nur Partner eines anderen Clowns und daher nicht treibende Kraft der Komik war, konnte ein grosser Weissclown damals noch Protagonist sein und die Darsteller der komischen Figuren, an die das Repertoire weitergegeben wurde, bei Gelegenheit selbst engagieren. Als Dimitri an der Seite Marceaus auftritt, fällt er Maïss auf und wird von ihm als komischer zweiter August für ein Trio unter Vertrag genommen, das durch Clown Pastis (Fernand Videcoq, 1921–1992) komplettiert wurde.

So betritt Dimitri mit dem Maïss-Trio zum ersten Mal eine Manege mit ihren Dynamiken, die ihn bereits als Kind so beeindruckt hatten, und erliegt ohne Zweifel deren Faszination. Die Manege ist ein völlig anderer Bühnenraum als jener des Theaters. Dimitri hatte seine ersten Erfahrungen in Marceaus Pantomimen gesammelt und war daher Frontalspiel mit Kulissen, vierter Wand und dunklem Saal gewohnt. Im Zirkus aber ist das Publikum auf allen Seiten und im vollen Licht. Bei aller genauen Vorbereitung eines Zirkusclowns (tagelanges Probieren mit Maïss) war doch alles immer offen für Improvisation im Stil der Commedia dell'Arte, je nach Stimmung und Zusammensetzung des Publikums. Dabei handelte es sich allerdings um eine Dimension, die Dimitri bereits verinnerlicht hatte, weil er seit Kindestagen



in den Zirkus gegangen war. Mit Maïss lernte er auch das Wanderdasein eines kleinen fahrenden Zirkus kennen, das so anders war als der urbane Pomp des Cirque Medrano. Sie tourten mit der bescheidenen, aber äusserst traditionsreichen Zanfretta-Averino-Truppe (*Europ'Circus*), die Stoff für einen ganzen Groschenroman böte.

Danach scheint der Zirkus für Dimitri aber nicht mehr vordergründig zu sein. Wie für alle grossen Theaterclowns ist die Manege für ihn anscheinend nicht mehr als eine obligate Phase, eine Quelle, aus der man schöpfen kann, die man aber früher oder später, möglicherweise auch bestärkt durch gewisse Zweifel, hinter sich lassen muss, weil diese wohl ausserordentliche und faszinierende Kunstform doch kreative Grenzen hat und sich irgendwie nie wirklich ändert. «Maïss hat mir die traditionellen Prinzipien der Zirkusclownerie weitergegeben», erinnert sich Dimitri. «Eigentlich habe ich sie dann aber nicht angewendet, sondern meine persönlichen Formen entwickelt.»⁷

In den 1960er-Jahren musste man szenische Kreativität anderswo suchen, obwohl sämtliche ihrer Wegbereiter aus dem Zirkus schöpften: Dario Fo, Jérôme Savary, Jango Edwards, Bustric, Leo Bassi. Während diese fast alle den Clown durch eine nonkonformistische oder gar revolutionäre Brille neu anlegten, betonte Dimitri dessen poetische Sanftheit. Ihm ist ohne Zweifel die «fächerübergreifende» Definition des Clownmimen zu verdanken, die in den 1970er-Jahren aufkam und durch seine Schule einige der einflussreichsten historischen Abwandlungen erfahren sollte.

Der grosse französische Pantomime Marcel Marceau, 1967.

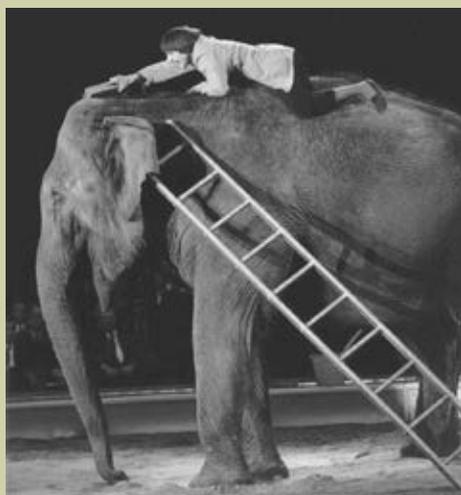
Dimitri auf einem Plakat des grossen Grafikers Herbert Leupin für den Circus Knie, 1979.

Rechts:
Mit seinen Kindern Nina, Masha, David und Ivan während einer Vorstellung im Circus Knie, 1973.

Unten:
Mit Elefantendame Sandry in einer komischen Nummer für den Circus Knie, 1970.



1970 kommt es zu einem weiteren einschneidenden Schritt. Dimitri wird vom Circus Knie eingeladen, eine ganze Saison mitzumachen. Fredy Knie senior (1920–2003) war einer der vorausschauendsten Zirkusdirektoren weltweit, weil er immer mit gewagten Einflüssen aus anderen Disziplinen experimentierte, ohne dabei jedoch die Grundprinzipien klassischer Zirkuskunst (Rhythmus, Raum, Technik) in ihrem Wesen zu entfremden. Bis dahin kamen in den Zirkusarenen vielleicht nur sowjetische Clowns Dimitris Ästhetik nahe: Sie zeichneten sich durch eher minimalistisch gehaltenes Make-up, hervorragende akrobatische Fähigkeiten und in den besten Fällen auch noch durch die Entwicklung ihrer Figur aus. Dieses Modell litt allerdings unter den Grenzen eines gewissen Formalismus und hatte im Westen keinen Platz. Ein zweites Beispiel, wenngleich eine Ausnahme, war Charlie Rivel (1896–1983):



Dimitri selbst bewunderte den traditionellen spanischen Clown (er verglich ihn mit Picasso), der im Alter alles auf das Wesentliche reduziert hatte und mit wenigen, dafür aber umso wirkungsvolleren komischen Gebärden auskam. Dimitri nimmt nun (nicht ohne einen gewissen inneren Konflikt) Knies Angebot an und beschliesst, auf diese Weise wieder mit der Manege in Kontakt zu treten. Er weiss nur zu gut, dass der Schritt vom sicheren Dunkel der Holzbretter in die Ungewissheit dieser grellen, mit Erde und Sägemehl ausgelegten Fläche kein leichter ist. Er tut alles, um Teil, und nicht nur Gast, des Zirkus zu werden, und entwickelt nicht zuletzt dazu die Nummer mit Elefantendame Sandry. Die Komik entsteht hier durch die Rolle eines Zirkusgehilfen, der versucht, den Dickhäuter zu waschen, eine träumerische Sequenz, die an ein Märchen oder einen Zeichentrickfilm erinnert, aber doch real ist.⁸ Später fügt Dimitri eine zweite Nummer aus seinem Repertoire hinzu, nämlich die Liegestuhlnummer – sie erinnert an die feine Komik eines weiteren «mystischen» Spassmachers, Buster Keaton (1895–1966). Dimitri ist weltweit



der Erste, der im Zirkus die Solistenfigur einer modernen und vom Theater geprägten Clownerie salonfähig macht, eine Reminiszenz an das bislang einzigartige Vorbild Glocks, und das zu einer Zeit, in der Clowns, die im Zirkus gross geworden waren, aus der Manege ins Theater flüchteten (so etwa die Colombaioni oder Leo Bassi). Nach Dimitri sollte der Circus Knie auch weiterhin neuen Formen der Komik eine Bühne bieten und sich unkonventionelle Gäste in die Manege holen (allen voran Emil). Dimitri trat noch zwei weitere Male bei Knie auf, und es gelang ihm immer, der «Kunstform Zirkus» perfekt gerecht zu werden. Zunächst 1973, als das entzückende Debüt seiner Kinder Nina, Ivan, David und Masha, alle «kleine Dimitris» im gleichen Kostüm wie dereinst in den 1940er-Jahren schon bei den Rivelis gesehen, zu erleben war; ausserdem er in seiner

Dimitri spielt Gitarre, im Hintergrund die Techniker, die das Zelt des Circus Knie aufbauen, 1970er-Jahre.

Nummer mit der Schweizer Kuh. Ein letztes Gastspiel bei Knie folgte schliesslich 1979.

Aussergewöhnlich waren dann Dimitris Erfahrungen im US-Zirkusgeschäft. In einer von Gigantismus geprägten Zirkuskultur war da auf einmal das persönlichere, intimere Modell des Big Apple Circus⁹. Obwohl in das Hochkulturumfeld des Lincoln Center of Arts in New York eingebunden, war der Big Apple Circus als künstlerischer Volkszirkus konzipiert, letztlich nicht weit von der Ursprünglichkeit eines Circus Knie entfernt. Dimitri trat dort im Winter 1985–86 auf (sein Sohn David gehörte bereits seit 1982 zur Truppe) und fügte sich wie immer hervorragend in das künstlerische Gefüge der Manege mit ihren Gesetzen ein, wo er ungewohnt und leichtfüssig zwischen dem Staub der Pferde und den Netzen der Trapezkünstler agierte. In einer an laute und brutale Clowns gewöhnten Kultur beginnt Dimitri seine Nummer «mit der Okarina», um dann zu «Klarinette, Gitarre, Konzertina» und schliesslich zu «vier Saxophonen gleichzeitig»¹⁰ zu wechseln. Für das Publikum, das nur das riesige Spektakel des Barnum-Zirkus mit drei Manegen im Madison Square Garden kennt, ist es ein regelrechtes Bad in Poesie, Dimitri in diesem intimen Zelt entdecken zu dürfen. Vielleicht war seit der Erfahrung mit dem Circus Knie zu viel Zeit dafür verstrichen, dass Dimitri als Clown mit feiner Klinge die Manege hätte dominieren können, denn: «Seine Musiknummer wirkt blass in einer Zirkusarena, sogar in einer so kleinen wie dieser.»¹¹ Doch mit seinem Sinn für musikalische Virtuosität und sanfte Gestik bringt Dimitri eine verlorene Tradition in zeitgenössischer Auslegung in den Zirkus zurück. Die Clowns der 1980er-Jahre hatten vergessen, dass ihre Kunst deshalb einzigartig war, weil sie eine Kunst der tausend Berufe ist. Dimitris zirzensisches Vermächtnis liegt heute im wegweisenden Charakter seiner Schule (einer der ersten Schulen der westlichen Welt, in der Zirkuskunst gelehrt wird) und in seinen vielen Schülern auf der ganzen Welt, aber vor allem in einer noch nie dagewesenen spirituellen, als Gesamtkunstwerk konzipierten Vision vom Weg des Clowns – ein Weg, der vom fruchtbaren angestammten Boden der Manege zu tausenden, stets unvorhersehbaren Wegen aus Poesie und Lachen erblühen kann.

***Raffaele De Ritis**
Theaterregisseur und Historiker



Anmerkungen

¹ Patrick Ferla (Hrsg.), *Dimitri, Clown, Classen* Verlag, Zürich 1980.

² Jean Andreff (1919–1976), Sohn von Zirkusartisten, war 1941 in die Schweiz und zum Circus Knie gekommen, nachdem er zuvor in den grossen europäischen Zirkussen gearbeitet hatte. In der Manege des Circus Knie arbeitete er im Duo oder Trio mit einigen der grossen Clowns, die von Jahr zu Jahr neu engagiert wurden.

³ Polo Andreu-Lasserre «Rivel» war der Bruder des berühmten Charlie Rivel, dessen Maske er übernommen hatte. In der Produktion, die Dimitri sah, traten Polo und Andreff mit dem Weissclown Louis Comotti jr. als Partner auf.

⁴ Hanspeter Gschwend, *Dimitri, der Clown in mir. Autobiografie mit fremder Feder*, Benteli Verlag, Bern 2003.

⁵ Charles Adrien Wettach (1880–1959), bekannt als Grock. Dimitri sah ihn wahrscheinlich 1953 in Bern in Grocks Zelt, das von Grock selbst geleitet und einige Jahre lang gemeinsam mit dem Impresario Kurt Collien geführt wurde.

⁶ Hanspeter Gschwend, *Dimitri. Die Welt des Clowns. Ein Gesamtkunstwerk*, Benteli Verlag, Bern, 2010.

⁷ ebd.

⁸ Es gibt einen Kurzfilm von Walt Disney (*The Big Wash*, 1948, dt. *Der grosse Waschtag*), in dem Goofy als Zirkusdiener versucht, einen Elefanten zu waschen. Die Gags sind denen in Dimitris Nummer sehr ähnlich. Ein mögliches Vorbild?

⁹ Der Big Apple Circus wurde 1977 von den beiden ehemaligen Strassenkünstlern Michael Christensen und Paul Binder gegründet. Er folgte dem europäischen Vorbild, das auf Intimität setzte und die klassische Ursprünglichkeit des Zirkus wiederentdeckt hatte. In den Erklärungen seiner Gründer wird der Circus Knie als eine der wichtigsten Inspirationen genannt.

¹⁰ Leslie Bennetts, *The Feel of a One Ring Circus*, in «The New York Times», 22. November 1985.

¹¹ Mel Gussow, *Stage: The Big Apple Circus*, in «The New York Times», 3. Dezember 1985.



Homage
to George
Grock

GLOWN

Dimitri

Die Bedeutung des Lernens, die Wichtigkeit des Lehrens

Florian Reichert*



Links:

Dimitri, *Hommage à Grock*,
Mischtechnik, 2005.

Auf dieser Seite:

Dimitri bei der Vorstellung des
Parco del Clown im Hof des Theaters
in Verscio, 2010.

Die Lehrer

Kunst in all ihren Formen bedeutet immer Kommunikation, erst über die Kenntnis eines Künstlers und seiner Welt erschliesst sie sich wirklich.

Woher kommt der Wunsch, sich künstlerisch auszudrücken? Woher die Motivation, das dringende Bedürfnis, die Notwendigkeit, in diese Welt einzutauchen, wo Erfolg und Misserfolg so gewiss wie unsicher sind? Und wie sieht, wie sah das Umfeld aus, das dazu beiträgt, einen Künstler zu formen und seinen Weg zu bestimmen?

Dimitri wählte einen Beruf, für den es keine institutionalisierte Ausbildung gab. Schon als Kind hatte er erkannt, dass er Menschen gern zum Lachen brachte und das zum Beruf machen wollte. Doch damals gab es weder Bachelor, Master noch Diplom, keine Kompetenzliste, kein Vorsprechen noch Vorsingen und auch keine Aufnahmeprüfung noch Abschlussarbeit. Tatsächlich hat Dimitri aber unendlich viele Prüfungen bestanden, denn jede Aufführung war und ist eine Prüfung vor dem Publikum, und dieses ist nach wie vor ein unbestechlicher Experte, denn es ist entweder berührt oder langweilt sich. Wer die Leute zum Lachen bringen will, muss sie kennen. Und wissen, worüber sie lachen.

Dimitri beobachtete die Menschen, er studierte sie genau und brachte das, was er sah, in Verbindung mit dem Wunsch, den er seit seiner Kindheit hatte: die Menschen zum Lachen zu bringen. «Die Leute» waren also einer seiner wichtigsten Lehrmeister, eine Jury, deren Urteil nicht angezweifelt werden konnte – und diese Leute lachten über Dimitris oft absurdes Verhalten. Durch ihn lachte das Publikum über sich selbst, obwohl jeder einzelne Zuseher überzeugt war, dass er über seinen Sitznachbarn lachte.

Natürlich waren auch äusserst namhafte Künstler seine Lehrer: Étienne Decroux, Marcel Marceau, der Clown Maïss und die Künstler/Lehrer der Akrobatik-, Jonglier-, Tanz- oder Improvisationskurse, die er besuchte. Denen, die behaupten, seine Einzigartigkeit sei nur auf diese Lehrer zurückzuführen, kann ich allerdings nicht zustimmen.

Auch andere hervorragende Zirkuskünstler und Schauspieler wie Grock und Charlie Chaplin oder geniale Bildhauer wie Alexander Calder waren für Dimitri extrem wichtig, ausserdem die Tatsache, dass er die besondere Atmosphäre seines Geburtsortes Ascona, die früher herrschte, noch hatte atmen können. Die Bewohner waren eine bunte Mischung aus Einheimischen, allesamt Bauern oder Fischer, und Künstlern aus aller Welt, die entweder gekommen waren, weil sie Ascona für den «Place to be» hielten, oder aber, weil ihnen die politische Situation im Zweiten Weltkrieg keine andere Wahl liess.



In dem von Patrick Ferla herausgegebenen Buch *Dimitri, Clown* beschreibt Dimitri sehr gut, wie sehr ihn Charlotte Bara beeindruckt hatte – eine Tänzerin, die sich von den eiserernen Regeln des klassischen Tanzes befreien wollte und auf der Suche nach einem neuen Stil war, der damals Revolution und Skandal bedeutete, heute jedoch in aller Welt bekannt ist und als Grundlage zahlreicher tänzerischer Ausdrucksformen gilt. Ihr Vater hatte ihr ein eigenes Theater gebaut, damit sie sich ihrer Kunst widmen konnte. Einige Jahre später tat Dimitri es ihr gleich und eröffnete sein erstes eigenes Theater, wo er jederzeit auftreten konnte, ohne irgendetwas von jemandem zu verlangen oder sich an irgendjemanden verkaufen zu müssen, um den Clown aus dem Zirkus ins Theater zu bringen. Heute würde man sagen: «mit einem

Rechts:
Schüler des zweiten
Bachelorjahrgangs
an der Accademia
Teatro Dimitri
während der Proben
zum Varieté *Toc toc*,
Regie von Andreas
Manz und Bernard
Stöckli, 2009.

Unten:
Sitz der Scuola
Teatro Dimitri in
Verscio.

Qualitätsprodukt neue Märkte erobern». Ich glaube nicht, dass Dimitri so dachte, er handelte vielmehr intuitiv. Das war auch eine der Säulen seines Erfolgs. Daher kann auch seine Intuition als eine seiner Lehrmeisterinnen betrachtet werden, denn er hatte den Mut, ihr zu folgen.

Eine weitere ganz besondere und wertvolle Lehrerin für Dimitri war die Elefantendame Sandry, mit der er eine Nummer für den Circus Knie erarbeitet hatte. Sie brachte ihm bei, was Beharrlichkeit, Zuverlässigkeit, Gelassenheit und Sorgfalt bedeuteten. Dimitri sprach oft von ihr.

Und dann waren da noch seine Eltern, leidenschaftliche Kreative, deren Tage von Inspiration und Phantasie dominiert waren. Die wichtigste Lektion, die Dimitri von ihnen lernte: das persönliche Bedürfnis, Kunst zu schaffen, mit der Notwendigkeit, finanziell über die Runden zu kommen, in Einklang bringen. Und niemals aufgeben.

Die Scuola Teatro Dimitri (heute Accademia Teatro Dimitri)

Bevor ich die Perspektive ändere und über die Schüler spreche, möchte ich kurz die damalige Schule, heute Akademie, beschreiben und eine Frage in den Raum stellen.

Wie kommt es, dass Dimitri, der sich selbst für eine freie Ausbildung entschieden hatte, die er sich je nach Bedürfnissen und Ideen individuell zusammenstellte und im Rahmen derer er als Lehrling – der er letztlich bis zum Schluss geblieben ist – um die Welt reiste, einen einzigen Ort für all die verschiedenen Unterrichtsfächer geschaffen hat, an dem man nicht von Paris nach Berlin und dann weiter nach Prag reisen, sondern schlicht ein paar Treppen hinauf- und hinuntergehen muss?



Ganz einfach: Er wollte einen Ort bieten, an dem verschiedene Kompetenzen gebündelt und Lehrende aus aller Welt für einen kurzen oder längeren Zeitraum eingeladen werden können, um zur Verwirklichung seines Traumes beizutragen: gemeinsam mit den Studierenden Theaterproduktionen zu erarbeiten. Für Dimitri, der ganz genau wusste, was er wollte (die Leute zum Lachen bringen), war eine Ausbildung im Rahmen von «Lehr- und Wanderjahren» ideal. Auch heute kann es vorkommen, dass ein Bewerber an der Akademie die Aufnahmeprüfung macht und von den Lehrenden gesagt bekommt: «Du solltest es definitiv im Showgeschäft probieren, du hast Talent, aber wir glauben nicht, dass du geeignet bist, um drei Jahre hier bei uns zu verbringen.» Dieselben Lehrenden hätten vielleicht sogar Dimitri selbst abgeraten, sich an seiner eigenen Schule einzuschreiben. Er war jedoch von Anfang an fasziniert und überzeugt, dass es extrem wichtig ist zu üben, zu trainieren und den Körper eines Künstlers zu formen, wofür auf Konzentration und Kontinuität zu setzen ist. Hier eine Übersicht über die verschiedenen Disziplinen:

- Physisches Theater, also unter anderem Pantomime, Maskenbau und Maskenspiel, Jonglieren und dramaturgische Grundbegriffe;
- Improvisation als Grundlage der Entwicklung von Rollen, Geschichten und Stücken;
- Tanz – er bringt nicht nur den Körper zum «Klingen», sondern vermittelt auch die besondere Sensibilität der Beziehung zwischen Körper und Raum sowie zwischen Körper und Musik;

- Akrobatik – hier geht es nicht nur um die korrekte Ausführung akrobatischer Übungen, sondern auch um Konzentration und um das Motto: «Entweder du machst es oder nicht, dazwischen gibt's nichts»;
- Rhythmus, nicht nur als musikalische Struktur, sondern auch als körperliches Ausdrucksmittel;
- Stimmbildung als unverzichtbares Element unseres Körpers.



Studierende können durch diese Art des Lernens immer besser herausfinden, was ihnen liegt. Obwohl Dimitri als Künstler Solist war, ist Theater eine soziale Kunstform, die aus der Interaktion mit anderen entsteht. Daher ist es ganz normal, dass die Ausbildung an der Schule auf dem Konzept des Austausches beruht. So können Studierende durch den Besuch verschiedener Lektionen gegebenenfalls herausfinden, dass sie Talent in einem Fach haben, das sie sonst vielleicht nie gewählt hätten.

Dimitri wusste von Anfang an, dass er nicht dem Lehrkörper angehören würde, in erster Linie, weil er ständig auf Tournee war, aber auch, weil ihm bewusst war, dass er nie ein «traditioneller» Lehrer sein konnte. Er nahm allerdings an sämtlichen Sitzungen teil und sorgte dafür, dass seine Methode und sein Stil entsprechend einfließen. Um

die finanziellen, logistischen und auch disziplinarischen Aspekte kümmerte sich Gun- da beziehungsweise später die Direktion.

Die Schüler

Zu Dimitris Zeiten gab es noch die Gegenüberstellung Lehrer vs. Schüler, in der heutigen Pädagogik spricht man dagegen von der Beziehung zwischen Lehrendem und Lernendem. Obwohl die Schule in Verscio auf der Stärkung der körperlichen Ausdruckskraft und der Bewegung in all ihren Formen beruht, wird etwa auch der Reflexion über den Einfluss der Sprache auf unsere Denkweise sehr viel Platz eingeräumt. Unser Kopf denkt und ist so (vielleicht) in der Lage, im Voraus Ergebnisse zu liefern. Unser Körper nicht. Unser Körper verlangt Erfahrung. Mit dieser Feststellung möchte ich gern genauer erklären, was für mich auch heute noch das Faszinierende an dieser Schule (nunmehr Akademie) und ihre Existenzberechtigung ist: Jeder Studierende verlässt diesen Ort mit dem, was man in der Marketingwelt «persönliches Profil» nennen würde. Es gibt die, die als Clown im Zirkus oder im Theater arbeiten; die, die einen alten Lastwagen kaufen und in den ersten drei Jahren nach dem Diplom nichts anderes tun, als ihn herzurichten, um ihn als mobile Bühne zu verwenden; die, denen nach den ersten Jahren auf Tournee bewusst wird, dass sie aufhören wollen, und die dann ein Theater gründen; und schliesslich die, die ganz still auf einem Stuhl sitzen und Geschichten erzählen, oder wiederum die, die nie stillsitzen können und Choreografien für Gabelstapler gestalten. Dann wären da noch die, die ausziehen, um Freilufttheater zu machen, und die, die in Performing Centers, mit digitalem Make-up

Schüler der Scuola Teatro Dimitri beim Jongliertraining, Verscio, 2004.

Rechts: Dimitri bei der Eröffnung des Parco del Clown vor einigen von ihm geschaffenen und gemeinsam mit Pablo Casari gestalteten Skulpturen, 2010.





Einer der vielen gemütlichen Momente im Restaurant des Teatro Dimitri, Verscio, 2010.

oder ohne, im Maskentheater, im Tanzbereich oder im burlesken Theater unterkommen, manchmal in Form der klassischen Commedia dell'Arte, manchmal in Form von Stand-up-Comedy¹ oder anderem. Man kann fast nie eine eindeutige Form ausmachen, denn es handelt sich immer um eine Interaktion zwischen den diversen Ausdrucksmitteln, sodass sich oft auch eine Zusammenarbeit zwischen sehr unterschiedlichen und gegensätzlichen Persönlichkeiten ergibt.

Es gibt jedoch ein Element, das alle Disziplinen verbindet, nämlich die Musik. Das Konzept des physischen Theaters geht automatisch mit einer erhöhten Sensibilität für die Musik einher, die in den Auführungen der Studierenden eine immer wichtigere Rolle spielt.

Die Schüler wissen, dass niemand auf sie wartet, wenn sie die Schule einmal abgeschlossen haben. Sie müssen ihre Nische finden, ihre Kenntnisse immer weiter vertiefen, um herauszustechen und Arbeit zu finden. Die ständige Präsenz von Studierenden in Verscio in den letzten 45 Jahren hat sich positiv auf die Finanzierung kleiner Theater in Stadt und Land ausgewirkt. Dass gute Künstler mit den entsprechenden Qualifikationen vor Ort waren, war wiederum ein positiver Faktor für die Finanzierung von privaten Theatern oder Kulturvereinen, sodass ein extrem vielfältiges Kulturangebot entstanden ist, das in Europa seinesgleichen sucht.

¹ Theaterform, in der der Komiker stehend vor ein Publikum tritt und direkt mit diesem interagiert.

Ich war drei Jahre lang Schüler an der Scuola, vier Jahre Mitglied der Compagnia Teatro Dimitri, für einen Abend Kellner im Theaterrestaurant, ein Jahr künstlerischer Leiter des Theaters, sieben Jahre Lehrer für diverse Improvisationsformen und schliesslich noch zehn Jahre Direktor der Accademia. Nach all diesen Erfahrungen wage ich zu behaupten, dass die Produktionen der Künstler aus dieser Schule eines gemeinsam haben, nämlich ihren besonderen Blick auf den Menschen, der immer eine Chance bekommt, auch wenn es so aussieht, als sei die eben verpasste Chance die letzte gewesen. Das gehört mit zum Erbe der Vision des Schulgründers Dimitri, seiner Frau Gunda sowie des Schul-Mitbegründers Richard Weber: der Glaube an den Menschen und seine Möglichkeiten, oder anders gesagt, die Macht des *clin d'oeil*.

*** Florian Reichert**

Fachbereichsleiter Theater an der Hochschule der Künste Bern, ehemaliger Direktor der Accademia Teatro Dimitri, Verscio



Mein Vater, ein Clown mit tausend Facetten

Gespräch mit Masha Dimitri*



Familie Dimitri am Times Square
(New York) anlässlich ihres Debüts am
New Victory Theater am Broadway, 2009.

Auf dieser Seite:
Von links oben die Kinder Ivan, David,
Nina und Masha, 1973.

Du hast von klein auf Kunst förmlich geatmet und auch schon als Kind begonnen, gemeinsam mit deinen Geschwistern aufzutreten. Welche Erinnerungen hast du heute an diese Zeit?



Ich war vier Jahre alt, als mein Vater begonnen hat, uns Kinder zu trainieren, und sechs Jahre alt, als ich mein erstes Engagement bekam: Wir traten jeden Sonntag in der Manege des Circus Knie auf. Ich führte eine Version von Papas berühmter Liegestuhlnummer auf und weiss noch, dass am Rand der Manege ein Telefon war, mit dem ich um Anweisungen zum Aufbau des Liegestuhls bat. Jedes der Kinder hatte seine eigene Nummer. Meine Schwester Nina, die vier Jahre alt war, zertrte bei ihrem Auftritt einen Stuhl in die Manege und hatte einen Geigenkasten dabei, aus dem sie, nachdem sie sich hingesetzt hatte, eine Banane herausnahm und ass. Drei Jahre später haben wir alle zusammen eine Nummer gestaltet und traten damit zwei Mal pro Tag auf. Nina war sieben Jahre alt, und immer, wenn sie sich beschwerte und erklärte, dass sie nicht in die Manege rauswollte, erwiderte mein Vater, das müsse sie schon Fredy Knie senior persönlich sagen. Da wollte sie natürlich doch lieber den Auftritt machen, anstatt mit Fredy Knie senior zu diskutieren!

Was hat es für dich bedeutet, einen Clown als Vater zu haben? Haben deine Mitschüler nach ihm gefragt? Waren sie neugierig?

Nicht besonders. Ich hatte nicht viele Freunde in der Schule, auch weil ich im Tal wohnte und es daher nicht so einfach war, mal schnell zu jemandem spielen zu gehen. Meine Geschwister und ich hatten vor allem Kontakt mit Kindern von Freunden unserer Eltern, die unser Leben und dessen Rhythmen gut kannten. Einige zählen noch heute zu meinen besten Freunden.

Ich brachte meine Klassenkameraden allerdings oft zum Lachen, weil ich nicht gerade «regelkonform» war. Ich wusste, dass wir als die «Kinder des Clowns» galten, und es war für mich nicht leicht, mich selbst, meine Identität zu finden, ich habe mich immer irgendwie anders als die anderen gefühlt. Ehrlich gesagt hat sich das seitdem auch nicht sehr geändert, wir sind heute noch «die Kinder Dimitris». Nina und ich sind und sehen ihm ausserdem sehr ähnlich. Mit der Zeit hat allerdings jeder von uns für sich seinen Weg gefunden.

In der Schweiz und insbesondere im Tessin erkennen mich die Menschen auf der Strasse oft und begrüßen mich. Heute akzeptiere ich das gern, denn ich spüre, dass die Menschen sich über diese Begrüssung an meinen Vater erinnern, was mich wirklich freut. Wer an jemanden denkt, hält ihn auch am Leben.

Hast du dich automatisch zum Theater und zum Zirkus hingezogen gefühlt, oder hättest du lieber etwas anderes gemacht?

Ehrlich gesagt war ich überzeugt, keine andere Wahl gehabt zu haben, da ich ja bereits als Kind begonnen hatte, im Zirkus zu arbeiten. Und ich liebte den Zirkus, obwohl ich eine Zeit lang lieber Landwirtin geworden und den Boden bestellt hätte, doch letztlich habe ich den Weg beschritten, der für mich offensichtlich schien, und konnte mir über das Theater meine Welt erschaffen.



Dimitri mit seinen fünf Kindern in der Pestalozzianlage bei der Vorbereitung einer Nummer für den Circus Knie, Zürich, 1970.

Rechts: Privat beim Spielen mit den Kindern, Basel, 1968.

Mit Tochter Masha während der Show *DimiTRIGenerations*, Verscio, 2015.

Rechts:
Gunda und Dimitri beim Sichten der umfangreichen Tageskorrespondenz, 1985.

Was hast du deiner Meinung nach künstlerisch von Dimitri geerbt?

Ich glaube, dass ich teilweise die komische Seite, die Musikalität und die Phantasie von ihm geerbt habe. Nach der Zirkusschule in Budapest habe ich die von meinen Eltern gegründete Schule besucht, die heutige Accademia Dimitri, welche auf den künstlerischen Vorstellungen meines Vaters beruht. Letztere habe ich mit Interesse studiert, und sie halfen mir, seine Vision besser zu verstehen und später harmonisch mit ihm zusammenzuarbeiten.



Ich war viele Jahre lang seine Assistentin, und es war eine hervorragende Zusammenarbeit, denn dadurch, dass ich ihn gut kannte und wusste, was er wollte, wie er gewisse Szenen wohl gern anlegen würde, konnte ich meiner Kreativität freien Lauf lassen. Das waren für mich unvergessliche Jahre, besonders die Regiearbeiten im Circus Monti, bei denen mir bewusst geworden ist, wie viel ich von ihm gelernt hatte, ohne dass er es mich je gelehrt hätte.

Apropos Dimitri als Regisseur: Wie ging er diese Rolle an?

Er schrieb eine kurze Handlung, ein Kanovas oder canovaccio, wie man im Fachjargon sagt: einige wenige Details, und die Darsteller seines Ensembles, der Compagnia, improvisierten über diese einfache Geschichte. Dimitri hasste es, alles von einem allzu intellektuellen Standpunkt zu betrachten, er musste die Dinge sehen, weil er sonst nicht

verstand, wohin es gehen sollte. Er mochte es nicht, wenn bezüglich technischer oder dramaturgischer Details nachgefragt wurde, bisweilen konnte er darauf sogar recht schroff reagieren und erklärte den bedauernden Opfern dann, sie müssten schon allein zurechtkommen. Sobald die Darsteller sich die Arbeitsweise meines Vaters angeeignet hatten, wollten sie ihren eigenen Weg weitergehen, unabhängig von ihm und der Compagnia. Das war für ihn schwer zu verstehen, auch weil es sich um sehr gute Stücke handelte, die eine neue Theaterära eingeläutet haben.

Welche Werte hat er dir weitergegeben?

Ganz bestimmt Sinn für Humor, Optimismus und die Fähigkeit, mit bestimmten Dingen abzuschliessen und weiterzumachen. Letzteres ist für mich ein Work in progress, und ich habe bemerkt, dass es Papa gegen Ende seines Lebens nicht mehr gelang, dieses Motto hundertprozentig in die Praxis umzusetzen – Altwerden war nicht leicht für ihn. Er und meine Mutter waren kategorisch, es gab für sie keine halben Sachen, was dazu führte, dass ich diesbezüglich ganz anders dachte (auch das ist etwas, das ich von ihm gelernt habe, vielleicht eine «umgekehrte» Lektion sozusagen). Wenn ich eine Aufführung mit Schwächen sehe, versuche ich herauszufinden, woran das liegen kann, was die Ursachen sind. Auch wenn die Leistung der Darsteller nicht perfekt ist, sie aber mit viel Leidenschaft agieren, ist das für mich in Ordnung, weil sie mit ganzem Herzen bei der Sache sind.

Was war der augenscheinlichste Unterschied zwischen deinem Vater und deiner Mutter Gunda?



Dimitri vor einer
Vorstellung, 2007.

Obwohl es meine Mutter war, die so viele Träume meines Vaters zu verwirklichen vermochte, war die erste Antwort auf seine Vorschläge oft «Nein» – danach widmete sie sich aber dennoch mit Leib und Seele der Konkretisierung seiner Ideen und Projekte. Die beiden waren das perfekte Paar, sie harmonierten völlig, und obwohl meine Mutter weder Wirtschaft noch Management studiert hatte, verfügte sie über einen aussergewöhnlichen Instinkt dafür, wie das Theater, die Schule und die Tourneen meines Vaters und der Compagnia zu managen waren. Sie ist auch für ihre Unterstützung der Schweizer Theaterszene durch Förderung und Entdeckung innovativer Produktionen bekannt, sie suchte überall auf der Welt nach geeigneten Stücken für den Spielplan ihres Theaters, sie war die Managerin, die dafür sorgen wollte und musste, dass das Finanzielle stimmt und alles perfekt abläuft.

Meine Mutter war auch sehr oft allein, hatte aber ihre Art gefunden, sich künstlerisch auszudrücken und die Abwesenheit meines Vaters auszugleichen, zunächst, indem sie malte und beeindruckende Bühnenbilder aus bunten Schleiern entwarf, die sie selbst mit grosser Geduld nähte, und schliesslich durch die Anfertigung von Schmuck und Skulpturen, worauf sie sich wunderbar verstand. Als mein Vater starb, hörte sie allerdings damit auf, denn er war ihre Muse.

Nun zum Künstler Dimitri. Aufgrund seiner Tourneen, mit denen er um die Welt reiste, war er selten zu Hause. Hat er euch Kindern gefehlt?

Ja, er hat mir oft gefehlt, obwohl ich wusste, dass er «auf Tournee» ging. Als ich sieben war, begann meine Mutter, sich zunächst um das Theater und dann um die



Schule zu kümmern. Sie hatte so viel zu tun, dass sie uns in die Obhut eines Kindermädchens geben musste. Alle meine Geschwister sind mit dieser Abwesenheit unterschiedlich fertig geworden. Ich war als Kind eine ziemliche Einzelgängerin, ich las, kletterte auf Bäume, machte viel Sport und Tanz, weshalb ich diese «Lücke» nicht so sehr gespürt habe.

Hatte er ein bestimmtes Ritual, bevor er auf die Bühne ging? Hatte er gern jemanden bei sich, oder konzentrierte er sich lieber allein?

Er kam immer möglichst spät ins Theater, war ungern zu früh für die Vorstellung fertig. Sobald er die Bühne vorbereitet, einige Einlagen probiert und sich geschminkt hatte, konnte es für ihn losgehen. Er hatte ein Schminkkästchen aus Holz mit einer Lampe, einem Spiegel und einigen kleinen Andenken: einem Stein, einem Elefanten und verschiedenen Gegenständen, die er von Freunden oder Kollegen geschenkt bekommen hatte. Auch ich habe ihm einen Stein mit einem Marienkäfer geschenkt. Eines Tages, als er all den Krimskrams aus dem Schminkkästchen nahm und davor drapierte, löste sich der Marienkäfer – dieses scheinbar bedeutungslose Detail machte ihn sehr betroffen, und er dachte sofort, dass mir etwas zugestossen sein musste (er reparierte es sofort, er liebte es, Dinge zu reparieren, auszubessern und wieder in Ordnung zu bringen). Nun, exakt an dem Tag hatte ich einen schlimmen Autounfall. Er war in Japan und ich in den USA.

Unterhielt er sich nach der Vorstellung gern mit seinem Publikum?

Bis zu einem gewissen Grad ja. Es freute ihn besonders, wenn Kollegen in die Vorstellungen kamen, aber wehe, sie begrüsst ihn nachher nicht. Er ging dann gern mit ihnen, aber auch mit Unbekannten essen, weil er immer gern Geschichten aus dem Leben anderer hörte. Er war extrem neugierig.

Wie war sein Verhältnis zu Kindern?

Er hatte ein sehr gutes Verhältnis zu ihnen, und sie mochten ihn auch sehr, aber Vorstellungen für Kinder machte er nicht gern. Ihm ging es vielmehr darum, das innere Kind im Erwachsenen zum Vorschein zu bringen.

Während der Reise in den Kongo mit der Weltorganisation gegen Folter, 2010.

Unten:
Als UNICEF-Botschafter in Bosnien, 1996.



Wie dachte er über die Zukunft des Theaters?
Er befürchtete, dass die Welt öder und leerer wird, wenn es keine Clowns mehr gäbe, doch er war überzeugt, dass es das echte, physische Schauspiel ohne technische Hilfsmittel für immer geben wird – das stand für ihn ausser Frage. Seine Vorstellung von Theater war Poesie. Laut Henry Miller sind Clowns «Poeten in Aktion», eine Definition, mit der er sich sehr gut identifizieren konnte. Er war ein Verfechter der Einfachheit und erklärte, dass auch ein Kind verstehen müsse, was auf der Bühne vorgeht.

Dein Vater zeichnete sich auch durch Sensibilität gegenüber seinen Mitmenschen aus. Erzähle uns ein wenig über sein unermüdliches soziales Engagement ...

Er litt sehr, wenn er mit Ungerechtigkeit, Armut und widrigen Lebensbedingungen konfrontiert wurde, doch wenn er erkannte, dass er zur Verbesserung gewisser Umstände oder zur Unterstützung einer Sache beitragen konnte, tat er das gern, indem er etwa eine Benefizvorstellung gab oder von ihm angefertigte Zeichnungen spendete.



Im Tessin hat er Gefängnisse besucht und ist in Vorstellungen für die Häftlinge aufgetreten (eines der ersten Male 1970 mit dem Circus Knie); auch mit Jan Poulies Stiftung Theodora, die Kindern im Krankenhaus unbeschwerte Momente beschert, hat er zusammengearbeitet.

1996 besuchte er als UNICEF-Botschafter die vom Krieg zerstörte Stadt Sarajevo und trat im dortigen Theater auf. Doch zu so einer Vorstellung kam es nur einmal: Er bewunderte Clowns, die in Kriegsgebieten auftraten, fühlte sich selbst aber nicht wohl dabei und engagierte sich für wichtige Anliegen lieber anders. So besuchte er etwa für eine Untereinheit der Weltorganisation gegen Folter, einer NGO, die sich für den Schutz von Menschenrechtsaktivisten engagiert, den Kongo. Er sollte gemeinsam mit weiteren Schweizer Prominenten die Situation vergewaltigter und misshandelter Frauen und Männer dokumentieren.

Wenn du heute mit deinem Vater sprechen könntest, was würdest du ihm sagen?

Papa, du hast so viele Dinge verstanden und verstehst jetzt sicherlich noch viel mehr. Ich glaube, dass du jetzt auf eine andere Art tolerant wärst und besser verstehen könntest, wann der Zeitpunkt gekommen ist, loszulassen ...

***Masha Dimitri**

SchauspielerIn, Choreografin, Regisseurin, Zirkuskünstlerin

Aufgezeichnet von Alessandra Dolci in Zusammenarbeit mit Andrea Romano

Freunde Dimitris



Texte von
Floriana Frassetto, Rolf Knie, Roberto Maggini,
Luigi Pedrazzini, Giò Rezzonico, Richard Weihe



Ein grosser Clown

Floriana Frassetto*

Bernie Schürch und Andres Bossard (die später zusammen mit mir Mummenschanz¹ gründen sollten) lernten Dimitri in den 1970er-Jahren kennen: Er hatte einen ihrer Auftritte gesehen und lud sie daraufhin zum internationalen Pantomimenfestival ein, das 1971 in Prag stattfand. Als wiederum ich die beiden gegen Ende des Jahrzehnts kennenlernte, sprachen sie von ihm als «grossem Clown», was mich jedoch eher kalt liess – ich habe nie an die «grossen Clowns» geglaubt, weil ich, bevor ich den Circus Knie entdeckte, nie ein Zirkusfan gewesen war. Bernie und Andres erzählten mir jedoch weiter von Dimitri, lobten sein Können und vor allem seine Kreativität.

Ich bin in den USA geboren, in Rom aufgewachsen und habe einige Jahre lang in Spanien gelebt. Als ich bereits zum Umfeld von Mummenschanz gehörte (aber noch nicht Mitglied der Truppe war) und nach Zürich zog, lud uns Dimitri in eine seiner Vorstellungen ein. Die erste Person, der ich dort begegnete, war seine Frau Gunda, und sie war mir auf Anhieb sympathisch. Ich war zugegebenermassen sehr aufgeregt, und als ich Dimitri dann endlich in seinen wunderbaren Nummern mit den originellen Musikinstrumenten und Gegenständen sah, zu denen seine allgemein bekannte poetische Gestik hinzukam, war ich zutiefst berührt. Ich hatte bisher noch nie einen Clown von diesem Format erlebt, der im Ausdruck so universell war. Mir war sofort klar, dass ich einen besonderen Menschen und einen grosszügigen, aufgeschlossenen Künstler vor mir hatte. Nach diesem ersten Kontakt verloren wir einander ein wenig aus den Augen, weil wir begannen, mit unseren Shows auf Tournee zu gehen. Nach unserer Rückkehr aus Avignon benannten wir uns in Mummenschanz um. Der Name geht zurück auf das Bauhaus², genauer gesagt auf eine Ausstellung des deutschen Künstlers Oskar Schlemmer, die wir damals in Paris besuchten: Er experimentierte mit Pantomime, und eine der Vorstellungen hiess eben Mummenschanz.

Als Bernie, der in der Zwischenzeit mein Lebensgefährte geworden war, mit mir in ein kleines Dorf namens Corcapolo in der Tessiner Gemeinde Centovalli zog, fühlte ich mich gleich zu Hause – einerseits natürlich aufgrund der Sprache, andererseits aber auch dank des von allen so gerühmten «Dimitri'schen Imperiums».

Von diesem Moment an, also ab 1973, wurde der Kontakt zu Dimitri intensiver, und ich lud ihn und Gunda oft zusammen mit ihren Kindern zum Mittag- oder Abendessen ein – dafür durfte auf keinen Fall mit Knoblauch oder Zwiebel gekocht werden, denn die mochte Dimitri beide überhaupt nicht.

Dann sahen wir einander wieder einige Monate lang nicht, weil ich mit Mummenschanz nach Amerika auf Tournee ging und wir unerwartet einen Bombenerfolg hatten. Nach unserer Rückkehr in die Schweiz stellten wir Dimitri einen Agenten vor, der ihn, nachdem er sich von seinem Talent überzeugt hatte, vom Fleck weg für eine Amerikatournee engagierte. In Amerika war der Humor ein anderer, und ein Clown wurde voll und ganz als Theaterfigur gesehen. Für Dimitri war es nicht immer leicht, auch weil seine Geschichten sehr schweizerisch waren, aber er hatte trotzdem Erfolg, weil es ihm gelang, sie dem amerikanischen Empfinden anzupassen.

Seite LV:
Dimitri in all seiner
Ausdruckskraft,
2010

Links:
Während seines
Soloprogramms
Teatro, Teatro
Dimitri, Verscio,
1982.

¹ 1972 gegründete Theatergruppe. Sie hat eine weltweit einzigartige Form des visuellen Theaters und Bewegungstheaters geschaffen, bei der Masken und Kostüme zum Einsatz kommen, die von Mummenschanz selbst entworfen und angefertigt werden.

² Bauhaus war zuerst eine Schule, dann eine Kunst- und Designbewegung, die von 1919 bis 1933 in Deutschland aktiv war. Gründer war Walter Gropius, deutscher Architekt, Designer, Städteplaner und Mitglied diverser Kunstakademien.

In seinen wie auch in unseren Auftritten spielte der Körper immer eine entscheidende Rolle, allerdings auf völlig verschiedene Art. Bei Mummenschanz stand der Körper im Dienst der Form (Wo ist der Kopf, wo der Schwanz? Wie viele Leute sind es?) und wurde sehr minimalistisch eingesetzt. Dimitri dagegen war direkter, sein Körper war zu sehen, und das Publikum konnte sich sofort mit ihm identifizieren.

Dimitri war ein Universalkünstler: Akrobatik nahm immer einen zentralen Stellenwert in seinen Vorstellungen ein, doch nach einigen schweren Unfällen und mit zunehmendem Alter verzichtete er auf gewisse Kunstfertigkeiten und widmete sich stattdessen der Ursprünglichkeit der Botschaften, die er vermitteln wollte. Bei ihm genügte eine einfache Handbewegung, um Magie zu erzeugen. Irgendwann geschah die Akrobatik dann nur mehr in ihm drin, war aber deswegen kein bisschen weniger tiefgründig. Er konnte mit einer einfachen Geste Menschen berühren, eine dramatische Struktur kreieren oder eine Geschichte erzählen.

«Dimitris Stärke war gerade dieses Lächeln, so freundlich und einzigartig.»

Obwohl wir sehr unterschiedlich waren, hatten wir einander immer aufrichtig geschätzt und waren froh, in keinem Konkurrenzverhältnis zu stehen. Dimitri stellte für uns Mummenschanz zweifelsohne immer ein Vorbild dar, durch das wir ermutigt wurden, das kreative Herz des Publikums zu erreichen.

1995 lud uns Dimitri anlässlich seines 60. Geburtstages zu einer seiner Vorstellungen am Zürcher Opernhaus ein. Ich merkte keinen Unterschied zwischen dem jungen und dem älteren Dimitri, die Poesie floss nach wie vor leicht, und er war noch immer erstaunlich, umarmte förmlich meine Seele. Vielleicht war er etwas langsamer geworden, aber das war sicherlich kein Makel, denn seine Grosszügigkeit, seine Offenheit, sein Können und seine poetische Komik waren bewundernswert und universell. Über ein Lachen, das oft ansteckend ist, wird Kommunikation möglich. Und Dimitris Stärke war gerade dieses Lächeln, so freundlich und einzigartig. Obwohl einige Jahre vergangen waren und wir einander aufgrund unserer jeweiligen Verpflichtungen nicht so oft sehen konnten, wie wir es uns gewünscht hätten, fühlte ich mich ihm und seiner Fröhlichkeit nach wie vor auf besondere Art verbunden.

2016 erlebte ich im wunderschönen Theater Chur einen seiner letzten Auftritte mit seiner Familie. Als die Vorstellung zu Ende war und das Publikum den Saal verlassen hatte, sprang ich auf die Bühne, um ihn zu begrüßen. Ich klopfte an seine Garderobe, und er öffnete mir im Bademantel. Ich dankte ihm für die unglaublichen Emotionen, die er mir geschenkt hatte – ich hatte mich grossartig amüsiert und war für einige Stunden wieder zum Kind geworden. Er hatte mich in eine andere Welt, eine andere Dimension entrückt, was letztlich ja das wahre Ziel des Theaters ist.

Damals erzählte ich ihm, dass ich gerade ein Werk allein, ohne Bernie, vorbereitete und Angst hatte. Da kam er aus der Garderobe heraus, nahm mich bei der Hand und sagte: «Schau, wir sind beide gleich gross», was ich als Ermutigung auffasste: «Du bist gut, so gross wie ich» ... Ich brach in Tränen aus. Er hatte mir damit sehr viel Kraft gegeben, und mein Stück wurde sehr positiv aufgenommen.

Trotz der hochtechnisierten Zeit, in der wir leben, bin ich überzeugt, dass durch das Genie und die Phantasie grosser Clowns wie Dimitri Emotionen und Gefühle ewig bestehen bleiben und nie verloren gehen.

*** Floriana Frassetto**

Mitbegründerin von Mummenschanz



Der eindringliche
Blick des jungen Dimitri
offenbart dessen
Entschlossenheit,
seinem künstlerischen
Talent zu folgen,
ca. 1965.



Dimitri, es ist gut, dass es dich gibt!

Rolf Knie*

Dimitri, auf altes Chapiteau gemalt. Unter diesem Zelt hat er wahrscheinlich selbst noch gearbeitet. Dimitri war für mich die erste Berührung mit Clownerie – im Jahr 1969. Mein Vater, der in Sachen Programmgestaltung immer sehr weitsichtig war, hatte Dimitri für die Saison 1970 zu uns geholt. Ich war dazu ausersehen, neben ihm im Frack der «seriöse Partner» zu sein. Fast intravenös kriegte ich in der Folge mit, was Komik bedeutet. Ich war in einer bevorzugten Position, weil ich Dimitri immer aus einer gewissen Ruhe und Distanz beobachten konnte und so immer besser begriff, wie er das Publikum führte. Ich bekam mit Dimitri zu spüren, wo wir falsch lagen, wo wir falsch reagiert hatten, ungenügend vorbereitet waren. Diese Lehrzeit war gewiss eine der sehr wichtigen Vorstufen zu meiner eigenen Karriere als Clown und als Komiker.

Die stille Liebe des Vaters war sicher die Clownerie. Er war immer auf der Suche nach neuen Attraktionen und animierte mich zu eigenen Fortschritten. Ich habe von meinem Vater viel gelernt, weil er als ein wacher, gestrenger Trainer von aussen her immer Korrekturen einbrachte, die Hand und Fuss hatten.

«Gunda macht übrigens auch die beste

Mousse au chocolat.»

Die Saison von 1970 war aber auch für Dimitri eine Herausforderung. Es war eine Novität, dass man den Mimen in ein Zirkusprogramm aufnahm, geradezu avantgardistisch. Heute ist es Mode, aber sie ist wahrscheinlich durch ihn und meinen Vater entstanden. Ich war damals 21, voll im Saft, aufnahmefähig und habe denn auch menschlich viel von Dimitri gelernt, das darf ich laut sagen, in der Hinsicht ist er für mich ein grosser Mensch. Und es gehört zu meinen herausragenden Erlebnissen im Zirkus, dass ich mich mit ihm ganz intensiv ein Jahr lang auf die eigene Clownerie vorbereiten konnte. Ich wusste damals noch nicht, dass ich Clown machen würde, aber es wurde mir so langsam mitgeteilt, man impfte mein Unterbewusstsein.

Dimitri war mit seiner ganzen Familie angerückt, auch seine Kinder waren mit von der Partie. Ich habe jeden Morgen mit ihm und seiner Frau Gunda das Frühstück bereitet. Gunda macht übrigens auch die beste *Mousse au chocolat*, sogar viel besser als jene – pardon – der Kronenhalle in Zürich. Als Süssigkeitsfanatiker war ich allein schon deshalb gerne in ihrer Nähe.

* Rolf Knie

Clown, Schauspieler und Maler, Mitglied der berühmten Zirkusdynastie Knie

Dimitri und
Rolf Knie,
Circus Knie,
1970.

Text aus: Rolf Knie, *Halbzeit, Mi-temps: Rolf Knie, 1949–1995*, o. Vlg., Reiden 1995.

Mit Musik um die Welt

Roberto Maggini*



Dimitri und ich waren 46 Jahre lang befreundet, und während dieser Zeit haben uns gemeinsame Leidenschaften, Reisen und Projekte immer stärker zusammenschweisst. Ich lernte ihn über meinen Bruder kennen, der Ende der 1960er-Jahre in Zürich lebte und klassische Musik unterrichtete. Er empfahl mir, eine von Dimitris Aufführungen in Ascona zu besuchen und mich ihm als «der Bruder von Ermanno» vorzustellen. Ich nahm also meinen ganzen Mut zusammen und ging hin. Wir waren einander auf Anhieb sympathisch, und nach ein paar Gesprächen hatte ich erfahren, dass er in einigen Monaten in Verscio ein Theater eröffnen würde. Er fragte mich, was ich beruflich mache. Als ich antwortete, dass ich Elektriker bin, lud er mich ein, mich dannzumal bei ihm zu melden, weil ich ihm, wie er meinte, mit der elektrischen Anlage des Theaters würde helfen können. Dieser Aufforderung kam ich auch nach. Dimitri ass übrigens oft in der kleinen Osteria meiner Mutter, «Sempione», und sang dort manchmal mit den norditalienischen und Tessiner Arbeitern des kleinen Holzunternehmens meines Vaters zusammen (er liebte es, zu singen). Dabei haben wir viele Volkslieder gelernt. Seine aufmerksame und weitblickende Frau Gunda forderte uns dann irgendwann auf, im Rahmen seiner Aufführungen gemeinsam etwas zu singen. Ich war damals aber ein Rocker und spielte Schlagzeug, was für Dimitri jedoch absolut kein Hindernis darstellte: Er selbst würde mir das Gitarrespielen beibringen. Im Grunde genommen bin ich Autodidakt.

Als wir dann schon länger zusammenarbeiteten, bat er mich, ihn auch auf Tournee zu begleiten. Ich war zum ersten Mal in Israel dabei (die Tournee dauerte einen Monat und zehn Tage, 1974, unmittelbar nach dem Jom-Kippur-Krieg). Fester Standort und Ausgangspunkt war Tel Aviv. Eines Nachmittags tranken wir auf einer der Hauptstrassen der Stadt einen Kaffee, als wir plötzlich eine Explosion hörten. So kamen wir zu den Kibuzzen. Diese waren damals (und sind es heute noch) sehr gut organisierte Siedlungen, die auch über Veranstaltungssäle verfügten. Dort trat Dimitri dann auf. Während einer Vorstellung ging das Licht aus, und einige Mitarbeiter brachten Kerzen auf die Bühne. Diese schufen eine wirklich magische Atmosphäre, aber alle Zuschauer, die nicht in den ersten drei

Mit Roberto Maggini
beim Singen,
Teatro Dimitri,
Verscio, 2010.

Reihen sassen, konnten Dimitri nicht sehen. Daher beschlossen wir zu improvisieren: Wir sangen ganze 20 Minuten, bis schliesslich das Licht wieder anging und Dimitri mit der Vorstellung fortfahren konnte. Das war aufregend! Wir waren zusammen in ganz Europa unterwegs, vor allem in Deutschland, Frankreich und Italien. Ich weiss noch, wie er in Frankreich einmal vor 500 Kindern aufgetreten ist und diese irgendwann begannen, aus Jux und Tollerei mit Schleudern Papierkugeln auf ihn abzufeuern: ein für Dimitri gefährliches Spiel, denn er machte etwa auch *Salti mortali*, sodass er sich entsprechend konzentrieren und die Bühne quasi leergefegt bleiben musste, denn wenn auch nur irgendetwas auf dem Boden lag, konnte es ihn zu Fall bringen. Seit damals sagte er mir, dass er keine reinen Kindervorstellungen mehr machen würde, obwohl Kinder für ihn weiterhin eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration blieben.

«Musik war bei ihm keine Begleitung, sondern hatte auf der Bühne denselben Stellenwert wie die Zirkusnummern.»

Da er meine Leidenschaft für die Clownerie erkannt hatte, legte er mir nahe, mich an seiner Schule einzuschreiben, als er sie 1975 eröffnete. Ich war dort der erste Schüler, und nachdem ich drei Jahre studiert hatte, gründeten wir die *Compagnia Dimitri*. Danach wollte ich es alleine versuchen und gründete das *Teatro Paravento* in Locarno (wo ich acht Jahre lang arbeitete), aber Dimitri nahm mir das Versprechen ab, trotzdem immer weiter mit ihm zu singen. Musik war für ihn extrem wichtig, man könnte ihn als Musikclown bezeichnen, weil er auch einige Stücke komponiert hat. Musik war bei ihm keine Begleitung, sondern hatte auf der Bühne denselben Stellenwert wie die Zirkusnummern. Er spielte diverse Instrumente, nämlich Saxophon, Gitarre, Akkordeon, Trompete und Okarina, und er interagierte durch die Musik stark mit dem Publikum – er plauderte gern mit den Leuten, und manche, wie etwa der Schriftsteller Plinio Martini, kamen nach der Vorstellung extra zu ihm, um mit ihm zu singen. Er war äusserst kreativ, ein Vulkan an Ideen, und auf den zahlreichen Reisen wurde mir bewusst, dass die besten Nummern die von Dimitri selbst waren, denn sie waren ihm auf den Leib geschrieben. Er liebte das Wanderdasein, weil er dadurch seine Kunst überall bekannt machen und Menschen begegnen konnte, die seine schier unerschöpfliche Neugier weiter nährten.

Einer dieser Menschen war Maria Cassi aus Florenz, eine hervorragende Regisseurin und Komödiantin, die er bei einem Festival in Florida kennengelernt hatte und mit der er ein Leben lang befreundet blieb. 2003 gründete Maria in Florenz zusammen mit dem Meisterkoch Fabio Picchi den *Circo-lo Teatro del Sale* und lud uns ein, dort aufzutreten. Eine wirklich tüchtige Frau, die auch zwei Jahre lang (2004 bis 2006) Kulturreferentin der Provinz Florenz war.

Im Juni 2021 spielte ich mit Pietro Bianchi (Geige) und Duilio Galfetti (Mandoline), beide hervorragende Musiker, bei einer Gedenkveranstaltung für Dimitri im *Teatro Sociale* in Bellinzona. Er war für mich viel mehr als ein Freund, denn durch ihn konnte ich Talente entfalten, von denen ich niemals gedacht hätte, sie überhaupt zu besitzen. Und dank seiner so dynamischen und einnehmenden Persönlichkeit hat er mein Leben mit Kunst und Schönheit erfüllt.

***Roberto Maggini**

Sänger und Volksmusikforscher

Mein Freund Dimitri

di Luigi Pedrazzini*

Es war meine zweieinhalbjährige Enkelin, die mich die Grösse Dimitris besser verstehen liess: Ihre Eltern hatten sie im Laufgitter platziert, doch sie wollte nicht dortbleiben. Obwohl sie noch ganz klein war, vollführte sie ein paar akrobatische Kunststücke und kam auf äusserst geschickte Weise aus dem Gitter heraus. Eine kleine Zirkusnummer! Ich fragte sie, ob sie es wieder auf dieselbe Weise zurückschaffen würde. Sie hob ein Bein, als wolle sie die Herausforderung annehmen, erwiderte jedoch mit verschmitztem Blick: NEIN!

Das waren die Gelenkigkeit und der Blick Dimitris, der ja schon ewig kein Kind mehr war, sich aber die Einfachheit, Spontaneität, Aufrichtigkeit und, wie ich glaube, auch die natürliche Gutmütigkeit von Kindern bewahrt hatte.

Seine Auftritte als Clown, die uns so sehr zum Lachen brachten, andererseits aber auch zum Nachdenken anregten, waren niemals komplizierte, künstliche Konstrukte, sondern einfache Auslegungen des Lebens, die für uns alle offensichtlich wären, wenn wir bloss mit so offenen Augen durchs Leben gingen, wie es nur er zu tun vermochte.

Seine Äusserungen zu politischen und gesellschaftlichen Ereignissen, die ihm zuweilen den Ruf einbrachten, politisch links zu stehen, waren nicht das Ergebnis parteipolitischer Militanz, sondern Ausdruck eines starken Gerechtigkeitsgefühls, das ihn stets begleitet hat.

Die Umsetzungen seiner Visionen – das Theater, die Schule, die «Casa del Clown», aber auch seine Aufführungen – waren echte, vollkommene und mitreissende Kultur und stellen bis heute ein wertvolles Vermächtnis für unsere Gemeinschaft dar.

«Ein Mensch, der uns dank seiner Sensibilität durch Lachen zum Nachdenken brachte.»

Dimitri wird mir immer in Erinnerung bleiben: ein vielseitiger Mensch, stark verwurzelt in seiner Heimat, die auch Quelle der Inspiration für seine Kunst war, gleichzeitig aber auch ein Weltbürger, der es immer verstand, sich seinem Publikum, das ja überall ganz anders war, mitzuteilen.

Ich persönlich erinnere mich nicht nur an den grossen Clown (den ich erstmals in den 1970er-Jahren im Circus Knie erlebte), den Musiker und Volksliedinterpreten, sondern vor allem an einen Menschen, der uns dank seiner Sensibilität durch Lachen zum Nachdenken brachte und uns alle auf diese Weise ein wenig tiefgründiger oder, wenn Sie so wollen, weniger oberflächlich machte.

Ich betrachte es daher als grosses Glück, Dimitri gekannt und mit ihm einige unbeschwertere Momente in den Bergen verbracht zu haben, im Valle Maggia, wo wir alle zusammen mit seinem guten Freund Roberto Maggini sangen. Aber – da war er streng! – nur bis vier Uhr nachmittags, denn danach musste er nach Hause ins Centovalli zurück, um zu üben, wie er es zeit seines Lebens täglich getan hat. Auch diese Beständigkeit, mit der er sich fit hielt, stellt einen beispielhaften Aspekt seiner aussergewöhnlichen Persönlichkeit dar (und wahrscheinlich auch eine der bedeutendsten Lektionen, die man an der Scuola Dimitri vermittelt bekommt), denn sie erinnert uns daran, dass jene Qualitäten, die einen wahren Künstler ausmachen, stets gepflegt, perfektioniert und geübt werden wollen!

* Luigi Pedrazzini

Präsident CORSI (Società cooperativa per la Radiotelevisione svizzera di lingua italiana),
Vizepräsident des Verwaltungsrats SRG, einige Jahre lang Mitglied der Fondazione Dimitri



Beim Training
in seinem Studio.
Cadanza, 2010.



Ein edles Herz

Giò Rezzonico*

Ich lernte Dimitri 1959 kennen. Ich war 10 Jahre alt, er 24. Er legte eine beeindruckende Karriere hin, aber der Erfolg veränderte ihn nicht, er ist derselbe geblieben: ein einfacher und grosszügiger Mensch, den ich stets sehr bewundert habe.

Dieser Beitrag ist als Hommage an die Güte und den Altruismus Dimitris zu verstehen, welche hier durch die Erzählungen seiner Kinder und einiger Freunde vermittelt werden sollen.

Beginnen möchte ich mit seiner Tochter Masha, die besonders in seinen letzten Jahren oft an seiner Seite war.

«Eine sehr hartnäckige kleine Person», wie Dimitri sie in seiner Autobiografie beschreibt, «die zu einer grossen Schlappseilartistin geworden ist, aber als Choreografin und Künstlerin genauso viel Talent hat.»¹

«Papas gesellschaftliches Engagement», so Masha, «bestand darin, für die Welt da zu sein, also nicht nur für sich selbst und seine Lieben, sondern immer auch für seine Mitmenschen. Er hätte es sich gewünscht, dass alle vom Leben das bekommen, was ihm gegeben worden war.»

David, der Zweitgeborene, der Dimitri mit 14 Jahren verkündete, sich an der Zirkusschule in Budapest einschreiben zu wollen, tourt heute mit einer als «sensationell, mutig und sehenswert» angepriesenen One-Man-Show um die Welt. Er erzählt, dass sein Vater alle gleich behandelte, unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Status. Ja, so David weiter, die, die aus bescheidenen Verhältnissen kamen, hätten sogar grössere Anziehungskraft auf ihn ausgeübt.

«Ich erinnere mich noch an eine seiner Tourneen in Basel. Wir waren im renommiertesten Hotel der Stadt untergebracht, und er unterhielt sich lange mit dem Kofferträger, während wir drinnen warteten, und erzählte uns dann dessen Geschichte.»

Ivan, der Erstgeborene, ist der Einzige, der nicht ins Showbusiness einstieg.

«Mit seiner Arbeit beim Roten Kreuz», so Dimitri stolz, «zählt er zu denen, die Grosses tun, ohne dafür viel Lob zu bekommen, ja manchmal sogar unbemerkt bleiben.»

«Papas gesellschaftliches Engagement war spontan und nicht ideologisch», erklärt Ivan. «Für ihn war es selbstverständlich, auf andere und die Wünsche der Ärmsten einzugehen.»

Schliesslich ist da noch die Letztgeborene, Nina.

«Eines Tages», so Dimitri über sie, «sassen wir im Wohnzimmer, hörten eine wunderbare Stimme und dachten, dass Nina eine neue Platte spielt. Ich ging hinunter in ihr Zimmer und fragte, wer die Sängerin sei. Nun, sie war es selbst.»

¹ Diese und die folgenden Zitate Dimitris stammen aus: *Dimitri. Il clown in me. Autobiografia*, hrsg. von Hanspeter Gschwend, Edizioni Rezzonico, Locarno 2004.

Nina erzählt von der Zeit, als ihre Familie während der Pinochet-Diktatur eine Familie chilenischer Exilanten für mehr als ein Jahr in ihrer Gästewohnung aufnahm.

«Das war eine wichtige Erfahrung, denn der Vater der Familie spielte gern Gitarre, und da er Heimweh hatte, spielte er chilenische Musik. Ich habe viel von ihm gelernt.»

Nina wurde dann zur fahrenden Botschafterin südamerikanischer Musik in aller Welt und erinnert mit ihren Schilderungen an ein wichtiges Kapitel im Leben ihres Vaters, sein Engagement für die Rechte von Einwanderern.

«Dimitri ... tat viel und sprach wenig.»

Paolo Bernasconi, Mitglied diverser humanitärer Organisationen in der Schweiz und im Ausland, erklärt, dass Dimitri immer bereit war, eine Causa zu unterstützen, wenn er daran glaubte, und nennt zwei Beispiele. Einmal lud Bernasconi Dimitri zum «Film Festival dei Diritti Umani» ein, das jedes Jahr im Oktober abgehalten wird und damals zum ersten Mal stattfand. Dimitri betrat die Bühne, bückte sich, machte sich ganz klein und sagte: «Sie sind alle hier, um über wichtige Dinge zu sprechen, denen ich nicht gewachsen bin.» Dann richtete er sich jedoch wieder auf und sprach weiter: «Aber eines weiss ich ganz genau: dass ich mich für das Recht auf Leben einsetze.» Da wurde es auf einmal ganz still im Saal. Ein andermal ging es um eine falsche Ausgabe von «Il Mattino» (dem Informationsorgan der Lega dei Ticinesi), die einige Jahre zuvor aus Protest gegen die sonntäglichen Schmähungen des Blattes veröffentlicht worden war. Als es dann zu einer Anzeige kam, war Dimitri eine jener fünf öffentlichen Persönlichkeiten, die dafür einstanden.

Mario Botta, der berühmte Tessiner Architekt, erinnert sich daran, wie er mit Dimitri nach Como fuhr, um das Engagement des 1999 ermordeten Don Renzo Beretta für die Flüchtlinge zu legitimieren.

In diesem Zusammenhang weist David darauf hin, dass sein Vater, obwohl politisch links angesiedelt, sich nie weder einer bestimmten Partei zugehörig fühlte noch bei keiner Partei aktiv Mitglied war und generell keine Vorurteile hatte. Ein gutes Beispiel dafür ist seine Freundschaft mit dem ehemaligen Bundesrat Christoph Blocher.

«Zwischen ihnen bestand eine Sympathie, die über ihre unterschiedlichen Weltanschauungen hinausging», erzählt Masha. «Blocher respektierte die Standpunkte meines Vaters und bewunderte seine Kunst. Papa verstand sich gut mit ihm, obwohl er sich nie finanziell unter die Arme greifen lassen wollte, auch nicht in den schwierigsten Momenten, weil er das nicht mit seinem Gewissen vereinbaren konnte.»

Den Abschluss dieser gesammelten Erinnerungen an Dimitri soll jene Roberto Magginis machen, den Dimitri selbst folgendermassen beschrieb:

«Mein Beleuchter, Assistent, Bühnenarbeiter, Chauffeur und Leibwächter – Mädchen für alles und in erster Linie ein guter Freund.»

«Dimitri war ein soziales Wesen», betont Roberto, «er tat viel und sprach wenig. Er handelte immer spontan, wusste, dass ich wie er denke, weshalb er sich mir nicht erklären musste. Wir waren gut aufeinander eingespielt, auch durch die Musik, denn gemeinsames Singen vereint Arme wie Mächtige gleichermassen.»

***Giò Rezzonico**

Journalist und Leiter des Verlags Rezzonico Editore SA



Nina Dimitri,
Liedermacherin
und Schauspielerin,
Verscio, 2018.



Seid wie die Kinder!

Richard Weihe*

Der Clown wird oft mit Stolpern und Versagen assoziiert, mit dem Scheitern. Das ist sehr wahrscheinlich die Grundidee, also das Tragikomische. Das Wunderbare ist doch, dass er eigentlich gar nicht scheitert, sondern letzten Endes als Sieger hervorgeht, weil er die Tücke überwindet oder eine komische Lösung findet. Er löst die Probleme mit Humor, Phantasie und Naivität, aber auch mit Optimismus und Zuversicht. Sehr wahrscheinlich würde ich aufhören, Clown zu spielen, wenn ich es körperlich nicht mehr schaffte. Gunda und viele Freunde sagen mir immer wieder: «Stell dich doch einfach mal auf die Bühne und erzähle Geschichten.» Sehr oft, wenn ich nur improvisierend erzähle, lachen dann die Leute. Ich könnte mir schon vorstellen, dass ich eines Tages auf die Bühne gehe, ungeschminkt, sozusagen mehr die Privatperson als der Clown, und dann einfach Blödsinn erzähle. «Vous saviez, Monsieur Albec, que les mecs du Quebec ont des becs hightec.» Aber es wäre natürlich trotzdem clownesk.

«In Indien ist der Clown unsterblich.»

Gestern habe ich etwas Interessantes gehört. Ich bin dem Inder begegnet, der in Verscio zu Besuch ist, Rajagopal, der im traditionellen südindischen Volkstheater clowneske Figuren spielt. Wir haben uns über den Clown unterhalten und Rajagopal sagte: «In Indien ist der Clown unsterblich.» Da habe ich an den Witz gedacht, den ich gerne mache, wenn mich Journalisten fragen: «Ja aber Herr Dimitri, jetzt sind Sie achtzig, wie ist das denn? Wer stirbt zuerst, der Clown oder Dimitri?» Dann antworte ich jeweils: «Wissen Sie, Clowns sind doch unsterblich. Haben Sie das nicht gewusst?» Und dann lachen sie, hahahaha. Aber ich finde das gar nicht so daneben. Es ist wie bei Arlecchino. Wer ihn spielt, stirbt, aber die Figur lebt weiter. Arlecchino ist immer noch da, aber es sind schon viele Arlecchini gestorben. Viele Clowns sind gestorben. Wir überleben uns.

* Richard Weihe

Professor für Theorie und Praxis des Theaters
an der Accademia Teatro Dimitri/SUPSI, Verscio.

Nach einem Gespräch mit Dimitri, aus: Richard Weihe (Hrsg.), *Über den Clown*, Edition Kulturwissenschaft, Bielefeld 2016.



Preise und Auszeichnungen



1969 Kulturpreis der Stadt Winterthur, CH

1973 Grock-Preis, CH

1974/75 Maschera d'Argento, IT

1976 Hans-Reinhart-Ring, Laudatio durch den Dichter Plinio Martini, CH

1987 Doron-Preis, CH

1991 Red Skelton Award, USA

1995 Aufnahme in die «Clown Hall of Fame», USA

1998 Aargauer Kulturpreis der AZ Mediengruppe, CH

2000 Ehren-Prix Walo, CH

2000 Türler Medienpreis, CH

2002 Prince of Venice Award, IT

2003 Preis der Oertli-Stiftung, CH

2004 Premio Massimo Fondazione Iside e Cesare Lavezzari, CH

2005 Ehrenbürgerschaft der Gemeinde Verscio, CH

2009 Swiss Award für Kultur, CH

2009 Preis der Stiftung Dr. J.E. Brandenberger, CH

2009 Swiss Society Award, USA

2013 Swiss Lifetime Award, CH

Links:

Der prestigeträchtige
Hans-Reinhart-Ring,
mit dem Dimitri
1976 ausgezeichnet
wurde.

Oben:

Dimitri mit den
vielen im Laufe
seiner langen
Karriere erhaltenen
Preisen, Verscio,
2010.



Fondazione Dimitri

Das Kulturzentrum des legendären Clown Dimitri



Das Museo Comico, das sich Dimitri sehr gewünscht hatte, wurde im Sommer 2000 in Verscio eröffnet. Die Einrichtung besorgte Harald Szeemann.

Links:
Vor Beginn einer Vorstellung wird das Publikum in der Bar des Restaurants bewirtet, 2021.

Unten:
David Dimitri, aktueller Direktor des Teatro Dimitri und Präsident der gleichnamigen Stiftung.

Das Teatro Dimitri wurde 1971 von Clown Dimitri und seiner Frau Gunda als erstes ständiges Theater im Kanton Tessin gegründet. Heute wird es von David Dimitri geleitet und ist in aller Welt für sein vielfältiges und hochwertiges Kulturangebot am Puls der Zeit bekannt. Zur Tradition des clownsken, burlesken und stummen Theaters kamen nach und nach zeitgenössischer Zirkus, Livemusik, Tanz, Familien- und Kindertheater sowie Themenfestivals hinzu, alles unter Beteiligung namhafter Schweizer und internationaler Künstler.

Zum Kulturzentrum des Teatro Dimitri gehören ausserdem eine der SUPSI (Fachhochschule der italienischen Schweiz) angeschlossene Akademie, ein charmantes Restaurant und ein beeindruckendes, von Harald Szeemann eingerichtetes Museum,

in dem über 600 Exponate präsentiert werden, die Dimitri im Laufe seiner langen Karriere aus aller Welt zusammengetragen hat. Die Küche des Ristorante Teatro Dimitri ist vor und nach den Vorstellungen geöffnet: Zur Auswahl stehen schmackhafte Tessiner und vegetarische Gerichte, die in gemüthlicher Atmosphäre genossen werden können, was das Theater zum perfekten Treffpunkt für Künstler und Kunstliebhaber macht. Zudem eignet es sich sehr gut als Veranstaltungsort (Gruppenveranstaltungen, Firmenevents).

www.teatrodimitri.ch

<https://www.facebook.com/TeatroDimitri>





Accademia Teatro Dimitri

Die Accademia Teatro Dimitri ist eine 1975 von Dimitri, Gunda Dimitri und Richard Weber gegründete Hochschule für Theater mit Sitz in Verscio, nur wenige Kilometer vom bekannteren Locarno entfernt. Seit 2006 ist sie Teil der Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI, Fachhochschule der italienischen Schweiz) und bietet europaweit einzigartige Studiengänge in Physical Theatre an. Im Mittelpunkt der Ausbildung steht – unabhängig vom gewählten Studiengang – die Stärkung der körperlichen Ausdrucksfähigkeit und der Bewegung in all ihren Formen nebst dem Unterricht in Theater- und Zirkustechniken sowie Tanz als Grundlage für die Konzeption und Realisierung von Projekten und szenischen Werken. Es gibt zwei unterschiedliche Studiengänge:

- Bachelor of Arts in Theatre: Diese 3-jährige Ausbildung umfasst das Studium der darstellenden Künste Theater, Tanz und Zirkus und ermöglicht es den angehenden Schauspielern beziehungsweise Darstellern, verschiedene Disziplinen kennenzulernen. Ziel ist das Heranbilden von Darstellern, die in unterschiedlichen Bereichen tätig werden können, wobei sie ermutigt werden, ihren eigenen Stil zu finden. Im Sinne einer Heranführung der Studierenden an das spätere Berufsleben organisiert die Accademia Begegnungen mit Experten aus der Branche – das Ergebnis dieses Austausches ist die Umsetzung von Aufführungen und Produktionen, die in der Schweiz und international bei Festivals und in Theatern präsentiert werden.

- Master of Arts in Theatre: Diese Ausbildung dauert in der Regel eineinhalb Jahre und basiert auf dem kreativen Austausch zwischen Studierenden mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund. Dieser Austausch beruht auf dem Ansatz der sogenannten Körperpolitik (*politics of the body*), wo der Körper Boden für gesellschaftliche Praktiken und Konstrukte ist, die auf

bestehenden Unterschieden zwischen Menschen fassen. Die Studierenden werden auf ihrem Weg des Lernens und des persönlichen Wachstums von Dozenten begleitet, die ihnen die Bedeutung des Austausches mit einer Gruppe von Gleichgesinnten (*peer group*) nahebringen, in der Überzeugung, dass kulturelle Vielfalt entscheidend für die Entwicklung eines Künstlers ist.



Für Profis aus dem Bereich der darstellenden Kunst bietet die Accademia Weiterbildungsprogramme an (z. B. Certificate in Advanced Studies, einwöchige Kurse oder massgeschneiderte Schulungen), darüber hinaus organisiert sie auch Sommerkurse für Kinder und Erwachsene. Es werden ständig zahlreiche Theaterprojekte präsentiert, die mit dazu beitragen, dass die Accademia in der Schweiz und international Referenzstatus genießt. Die pädagogischen Methoden sind Gegenstand ständiger Reflexion, gefördert durch den Fachbereich angewandte Forschung (schulintern), der um einen fruchtbaren Dialog zwischen Praxis, Theorie, Pädagogik und Forschung bemüht ist.

<https://www.accademiadimitri.ch>

Links:
Im Vordergrund
Tanzdozentin
Andrea Herdeg.

Rechts:
Logo der Accademia.

Kurzbibliografie

Dimitri, *Clown Dimitri – Ich*, Benteli, Bern 1970.

Dimitri, *Dimitri Album*, Vorwort von Max Frisch, Benteli, Bern 1973; erweiterte Ausgabe 1979.

Dimitri, *Der Schlaufenclown. 81 Geschichten*, Benteli, Bern 1980.

Dimitri, *Dimitri malt*, Sauerländer, Aarau 1990.

Dimitri, *Mein Humofant*, Pro Juventute, Zürich 1994.

Dimitri, *Humor. Gespräche über die Komik, das Lachen und den Narren*, Verlag am Goetheanum, Dornach 1995.

Dimitri Clown Fantasy, Poncioni, Losone 2005.

Ferla Patrick (Hrsg.), *Dimitri – Clown*, Classen, Zürich 1980.

Hanspeter Gschwend, *Dimitri. Der Clown in mir. Autobiographie mit fremder Feder*, Benteli, Bern 2003; it. *Dimitri. Il clown in me*, Edizioni Rezzonico, Locarno 2004.

Gschwend Hanspeter, *Dimitri – Die Welt des Clowns, ein Gesamtkunstwerk*, Benteli, Bern, 2010; it. *Dimitri, il mondo del clown. Un'opera d'arte globale*, Salvioni, Bellinzona, 2011.

Diskografie**LPs**

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, aufgenommen im Keller Theater (Thun), Claves Records, 1972.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, Claves Records, 1974.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, aufgenommen im Teatro Dimitri (Verseio) für das Rote Kreuz, Claves Records, 1974.

Roberto e Dimitri, EMI, 1979.

**CDs**

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, Claves Records, 1993.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, aufgenommen bei Radio della Svizzera Italiana mit Duilio Galfetti und Pietro Bianchi, 2009.

Roberto e Dimitri, *Canti popolari nel Ticino*, Claves Records, 2016.

Einweihung der
Piazza Clown Dimitri,
Verscio, 2017.



Zitatquellen Zahlenteil und hintere Umschlagseite

Die Recherche und die Auswahl der Zitate im Zahlenteil und auf dem Umschlag wurden von Alessandra Dolci besorgt.

Fotonachweis Zahlenteil und hintere Umschlagseite

© Getty Images: hintere Umschlagseite.

Aquarelle:

© Archiv Dimitri: Seiten 4-5, 8, 13-14, 20, 30, 38.

Weitere Fotografien:

© Getty Images: S. 8.

© Robert Zumbrunn: S. 13.

© Archiv Dimitri: Seiten 14, 20.

© Valdemar Svend Salomon: S. 30.

© René Grossenbacher: S. 38.

Fotonachweis Kulturteil zu Dimitri

© 2022, ProLitteris, Zürich: S. XXXIV (rechts).

© Alamy Foto Stock: S. XLVIII.

© Archiv Accademia Dimitri (Foto K. Demeter): S. LXXVI.

© Archiv Circus Knie: Seiten V (Foto H. Keusen), XXXVI (Foto K. Krenger, links), XXXVII, XL (oben), LX.

© Archiv Dimitri: Seiten VI, VIII, XIII (oben), XVII (Foto M. Desarzens, oben), XVIII, XXV (Foto G. Ries), XXX, XXXV (Edizioni Raredisc), XLII, XLIV, XLIX, L (rechts), LI (rechts), LIII (Foto UNICEF / A. Hensel, unten), LVI, LIX, LXXII (Foto F. Mattei), LXXVII-LXXXIX.

© Thierry Bissat: S. XL (unten).

© Coll. Krölller-Müller Museum, Otterlo, NL: S. XXXII

© Comet, Zürich: S. X (rechts).

© eclipse, Zürich: S. XL (rechts).

© Fotostudio 1: S. LXXIV.

© Heirs of Josephine Hopper / 2022, ProLitteris, Zürich • Photo SCALA, Firenze: S. XXXIV (oben).

© Adriano Heitmann: Seiten I, II, IV, X (oben), XI (rechts), XII, XXVI, XXVIII, XXIX, XXXI, XLVII, LII, LV, LXII, LXV, LXVI, LXX, LXXXIII, LXXV (oben).

© Lilliana Holländer: S. XXIV.

© Monique Jacot: S. XXIII.

© Keystone: Seiten XI (links), XIV-XVI, XX, XXI, XXXVIII, XXXIX, XLV (unten), XLI, XLVI, L (oben), LI (links), LXXV (unten).

© Andreas Manz: S. XLV (rechts).

© Michele Montalbetti: S. XXII.

© Alain Morgantini: S. XIII (rechts).

© Nationaal Archief: S. IX.

© RDB / Christian Lanz: S. XXVII.

© Daniel Schweizer: S. LIII (oben).

© Remy Steinegger: S. VII (oben).

© Succession Picasso / 2022, ProLitteris, Zürich: S. XXXIII.

© Ti-Press / Samuel Golay: Seiten XLIII, LXIX.

© Valdemar Svend Salomon: S. XVII (rechts).

Danksagungen

Wir danken Masha Dimitri für die vielen für die Beilage zur Verfügung gestellten Abbildungen.

Anmerkungen

Die Texte geben die Meinung der jeweiligen Autoren wieder; BPS (SUISSE) übernimmt diesbezüglich keine Haftung.

BPS (SUISSE) erklärt gegenüber den Inhabern von Rechten an Bildern, deren Eigentümer nicht identifiziert oder ausfindig gemacht werden konnten, ihre Bereitschaft, den gesetzlichen Pflichten nachzukommen.

© 2022 Banca Popolare di Sondrio (SUISSE) SA. Alle Rechte vorbehalten. Alle Bilder und Texte unterliegen dem Copyright der jeweiligen Eigentümer.

GESAMTVERANTWORTUNG

Andrea Romano

EDITING

Alessandra Dolci

GESTALTUNG

Petra Häfliger

Lucasdesign, Giubiasco

ÜBERSETZUNG

cb service

Zürich