Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1985)

Heft: 1

Artikel: Narr, Gaukler, Hungerkünstler als Allegorie des Schriftstellers : ein Diskussionsbeitrag zur Öffnung des Literaturunterrichts auf der Gymnasialstufe

Autor: Grotzer, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006221

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Peter Grotzer

NARR, GAUKLER, HUNGERKÜNSTLER ALS ALLEGORIE DES SCHRIFTSTELLERS

Ein Diskussionsbeitrag zur Öffnung des Literaturunterrichts auf der Gymnasialstufe

Der Literaturunterricht wird in unseren Gymnasien zumeist im Rahmen der Sprachfächer erteilt, wobei nur in seltenen Fällen Querverbindungen über die Sprachgrenzen hinweg geschaffen werden. Der folgende Diskussionsbeitrag geht davon aus, daß der auf persönliche Entdeckungen und geistige Abenteuer ausgerichtete junge Mensch, sobald er literarische Texte in mehreren Sprachen lesen kann, auch die Frage nach der Eigenart des Literarischen und nach dem Sinn des Umgangs mit den von den Erwachsenen als groß, schön und bedeutungsvoll gepriesenen Bildungsgütern stellt.

Lesen wir literarische Texte, um psychologische Verhaltensmuster, gesellschaftliche Voraussetzungen zu politischem Handeln, kommunikationstheoretische Fakten ins Bewußtsein zu heben? Ist die Konzentration auf ein gemeinsames Thema, die „Thematologie", nicht auch solch eine Flucht vor dem „Ablesen" literarischer Texte? Eine neue „Logie", die uns darüber hinwegtäuscht, daß wir den je spezifischen „Logos" eines Werks nicht erfassen?

Was folgt, ist ein Versuch, ausgerichtet auf den Unterricht an der gymnasialen Oberstufe. Zum Kernelement „der Narr als alter ego des Schriftstellers" werden vier Texte nebeneinandergestellt, deren Struktur, deren Gemeinsamkeiten und Unterschiede neu zu bedenken sind. Unser Text soll lediglich Anhaltspunkte liefern: die literaturtheoretische Vertiefung und/oder die didaktische Anwendung des vorgeschlagenen Modells bleiben dem Leser überlassen.

Elisabeth Frenzel zitiert in ihrer als Themenkatalog wertvollen Studie zum Problem der Stoff-, Motiv- und Symbolforschung eine Bemerkung aus Goethes „Noten und Abhandlungen zum Divan", die für uns wegweisend ist: „Die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die *Form*, den *Stoff* gibt ihm die Welt nur allzu frei-

gebig, der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; bewußtlos begegnen beide einander, und zuletzt weiß man nicht, wem eigentlich der Reichtum angehöre. Aber die *Form*, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, *will erkannt*, will bedacht sein, und hier wird Besonnenheit gefordert, daß *Form, Stoff und Gehalt sich zueinander schicken, sich ineinander fügen*, sich einander durchdringen."[1]

„Thema" und „Text" durchwirken sich und sind einander nicht willkürlich zugeordnet wie in der Saussureschen Sprachtheorie das Signifikans und das Signifikat. Natürlich können Motive, Situationen, Grundzüge, Handlungsmuster bei einer Lektüre jederzeit losgelöst betrachtet werden, wie auch der Rhythmus, die Satzkonstruktion oder die Wortwahl, doch müssen wir uns fragen, ob dabei dem Gewinn an Erkenntnis nicht ein Mangel an Ein-sicht gegenüberstehe, verstanden als Intuition und Synthese zugleich.

Edgar Allan Poe: „Hop-Frog"

In dieser Erzählung, die gewisse märchenhafte Züge trägt (König, Zwerg, schöne Tänzerin), ist die Rede vom Narren als Spaßmacher.[2] Er ist zudem Zwerg und Krüppel: man lacht *mit* ihm, aber auch *über* ihn, denn sein Äußeres ist auffällig, abnormal, ver-rückt. Dem steht ein König gegenüber, trotz, vielleicht sogar dank seiner Leibesfülle „a capital figure".

Hop-Frogs Kraft liegt paradoxerweise in den Armen (er klettert wie ein Eichhörnchen) und in seiner Phantasie. Anerkennung bringt ihm nicht sein Sosein (er hat kein Selbstbestimmungsrecht, lebt er doch in totaler Abhängigkeit), sondern seine Funktion; Zuneigung und Menschlichkeit findet er nur bei seinesgleichen, der Zwergin Tripetta.

1 Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: J.B. Metzler 1966. – „Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des West-östlichen Divans." Hamburger Ausgabe, Bd. 2, S. 178. Unterstreichungen von mir.

2 *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Ed. by James Harrison. New York: AMS Press 1965. Vol. VI (= *Tales*, vol. V), S. 216-228.

Im Hinblick auf eine „fête“ suchen nun der König und die Minister bei ihm Rat, denn sie wollen als „characters“ verkleidet auftreten. Der Mächtige verlangt vom Hörigen eine Leistung der Einbildungskraft, zu der er selbst nicht fähig ist. Das wäre nichts Besonderes, wenn nicht im gleichen Zug dem Zwerg der Wein aufgezwungen würde, der ihn zum Wahnsinn treibt. Hop-Frog trinkt den Kelch mit seinen eigenen Tränen; des Königs Brutalität gegenüber Tripetta bringt den Berauschten jedoch alsogleich wieder zu Verstand.

Dann schlägt die Handlung um: die Trunkenheit weicht der Klarsicht, das Opfer wandelt sich zum kühl planenden Rächer.

Die Macht eines Schwachen braucht Selbstbestätigung; der König will Verblüffung und Entsetzen schaffen. So kommt es, daß der Starke nicht erkennt, daß der Narr ihn zum Narren hält, wenn dieser ihm und seinen Ministern eben jene Attribute zuweist, unter denen er zeitlebens zu leiden hat:

- Schwerfälligkeit in den Bewegungen (die Kleidung)
- Abhängigkeit von andern (die Kette)
- Häßlichkeit (statt des Frosches der Orang-Utan)

Auf das Versprechen des naiven Mächtigen – „I will make a man of you“ – ist Hop-Frog nicht mehr angewiesen.

Der König und die Minister sollen erfahren, wie es ist, wenn man aneinandergekettet ist: „*tied*“ ist kursiv gedruckt. Der König trottet im Kreis herum, und zwar in einem kreisförmigen Salon, der sein Licht gewöhnlich vom zentralen Leuchter aus erhält. Der Mittelpunkt wird zum Ver-hängnis: die als Orang-Utans Verkleideten werden am Leuchterhaken aufgehängt, kommen sich immer näher und gelangen in eine zunächst komische Lage – sie zappeln in der Luft –, und dies bringt für sie alsbald ein tragisches Ende.

Das Knirschen der Raubtierzähne schließt strukturell den Kreis der Ereignisse. Wird die gestörte „Ordnung“, wie im Märchen, wieder hergestellt, oder nur ein Chaos geschaffen? Sicher ist, daß die Rache in keinem Verhältnis zu ihrem Anlaß, der Beleidigung Tripettas, steht; auf den „joke“, an dem sich der König auf Kosten Hop-Frogs ergötzt hatte, antwortet dieser hämisch, und das ist sein letzter Satz: „As for myself, I am simply Hop-Frog, the jester – and *this is my last jest*.“

Die Beschreibung des grauenvollen Endes könnte kaum kürzer und präziser sein: Dem Zwerg gereicht zum Vorteil, was ihm neben

seinem Witz seine Rolle am Hof eingetragen hatte: er ist klein genug, um durch die Dachluke zu verschwinden – für immer.

Welche Elemente bestimmen in dieser Geschichte das „Thema"?

- Der abhängige Narr, Zwerg und Krüppel zugleich
- Das Bewußtwerden der Ohnmacht
- Das Spiel mit dem Geltungstrieb der Mächtigen
- Die grauenvolle Rache vor den Augen der Höflinge
- Die Flucht in die Freiheit

Der Anglist, der Poes Werk und sein Leben kennt, wird erklären, in welchem Maß der unter Produktionszwang stehende Hofnarr als Allegorie des vom Publikum abhängigen Schriftstellers gelten kann, der sich indirekt für den Außenseiter einsetzt und mit seinen Späßen und Ideen für Unterhaltung und Grauen zugleich sorgt.

Zu diskutieren wären auch die Zeitverhältnisse in dieser Erzählung. Einerseits findet das Geschehen in einer Epoche statt, da es noch Höfe mit Spaßmachern gab, anderseits ist die Rede von „mehreren Großmächten des Kontinents". Der Erzähler spricht von sich selbst in der Gegenwart, also liegt das märchenhaft verbrämte Geschehen doch nicht in einer legendären Vergangenheit.

Der Narr ist klüger als der König; er trägt noch das Szepter, wie das Holbein auf einer Illustration zu Erasmus' „Lob der Narrheit" dargestellt hat. Wir erinnern uns an den Narren im *King Lear*; im Augenblick, da des Königs Narrheit für diesen selbst erkennbar wird, legt er sich schlafen... Die Frage nach dem Namen als Allegorie des Schriftstellers bleibt im Falle Poes offen. Ich wollte nur andeuten, in welche Richtung unser Problem weist.

Charles Baudelaire: „Une mort héroïque"

In Poes Geschichte trägt der Narr schließlich das Szepter; für den König kommt die Einsicht, wenn überhaupt, zu spät. Ganz anders verhält es sich in Baudelaires Prosagedicht „Une mort héroïque", erschienen 14 Jahre später, am 10. Oktober 1863 in der „Revue nationale et étrangère" in Paris.[3]

3 Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté

Fancioulle steht im gleichen Abhängigkeitsverhältnis wie Hop-Frog. Ohne daß wir erfahren, ob er auf direkte Weise tyrannisiert worden sei, wird uns gesagt, er habe sich für eine Verschwörung gewinnen lassen; diese wurde aber vom Prinzen rechtzeitig zerschlagen, so daß der Narr, fast ein Freund des Prinzen, zu Beginn der Geschichte bereits verhaftet und zum Tode verurteilt ist. Man fragt sich, wie der Erzähler zu den Ideen „patrie" und „liberté" stehe zu einer Zeit, da Napoléon III seit der Ausrufung des Kaiserreichs bis zu den Wahlen von 1863 ziemlich selbstherrlich regierte. Wir sind im Second Empire, der Zeit des industriellen und wirtschaftlichen Aufschwungs in Paris: man baut die Halles, die Gare du Nord, die großen Banken, den Lesesaal der Bibliothèque Nationale, das Magasin du Louvre und errichtet den Arc de Triomphe du Carrousel im Park des Louvre. Wagners Opern begeistern Paris, man plant den Bau der Opéra, und bald wird von Monets Bild „Impression, soleil levant" (1874) eine neue Maltechnik ihren Namen bekommen.

Fancioulle hat die absolute Macht in Frage gestellt; dabei wurde er das Opfer von Spitzeln: „Il existe partout des hommes de bien pour dénoncer au pouvoir ces individus [...]." Schwingt da bei Baudelaire nicht die in Frankreich heute noch spürbare Empfindlichkeit mit, die viele Intellektuelle vereint, wenn es gegen die Polizei oder die Administration geht?

Der Prinz im Baudelaire-Text liebt die Kunst und versteht etwas davon: der König in Poes Erzählung liebt nur Scherze – Ideen hat er nicht. Baudelaires Prinz will als Ästhet dem „spleen", dem „Ennui" entgehen (das Wort ist mit großem E gedruckt); er will sich zum ästhetischen Genuß aufschwingen, und dazu bedarf es eines Spektakels, das nicht groß genug sein kann.

In den ersten drei Abschnitten des Textes dominieren die Reflexionen des Schreibenden; die bereits als sicher geltende Strafe für Fancioulle wird zu Beginn des Abschnitts 4 in Frage gestellt. Die Idee des Prinzen ist seltsam: ein zum Tode Verurteilter soll durch seine Kunst neben unbeteiligten Dritten die Masse, seinen Richter und seine Mitverschwörer unterhalten, wobei den Prinzen interessiert, wie

et annoté par Claude Pichois. Vol. I. Paris: Gallimard 1975, S. 319-323 (Bibliothèque de la Pléiade).

sich die Angst vor dem angekündigten Tod auf die Kunst auswirke. Diese „solennité" erhält für den Ästheten ihre doppelte Faszination vom damit verbundenen Luxus und dem „moralischen und geheimnisvollen" Interesse für das „physiologische Experiment".

Im siebten Abschnitt steht ein Satz, der eine neue Auffassung über die Funktion des „bouffon" ankündigt, eine Auffassung, die schon dem nahekommt, was wir z.B. heute beim Clown Dimitri bewundern:

> „Le sieur Fancioulle excellait surtout dans les rôles muets ou peu chargés de paroles, qui sont souvent les principaux dans ces drames féeriques dont l'objet est de représenter symboliquement le mystère de la vie."

Bei Baudelaire wird nicht nur Unterhaltung angestrebt, sondern Kunst („représenter symboliquement le mystère de la vie"). Ist Fancioulle, sieur genannt, geadelt, sollen wir an den Prozeß denken, der ihm gemacht wurde, oder ist Ironie mit im Spiel?

Ziel des Spiels, und es gelingt, ist die „parfaite idéalisation": in der Aureole, die nur der besonders hellsichtige Erzähler sieht, der selbst Ähnliches anstrebt, vermischen sich, „dans un étrange amalgame, les rayons de l'Art et la gloire du Martyre".

Art und *Martyre* sind mit großen Anfangsbuchstaben geschrieben; man kann sich fragen, ob nicht schon der Wortkörper von M*art*YRE aufschlußreich sei. Das würde bedeuten, daß das Leiden größer ist, die Kunst von ihm umfangen...

Kurz nach der Aussage, Fancioulle habe das „Göttliche", das „Übernatürliche" in sein Spiel eingeführt, wird die innere Anteilnahme des Schreibenden am Schicksal seiner Figur sichtbar: wie in den *Confessions* zittert dem Autor die Feder in der Hand. Denn hier geschieht, was für Baudelaire Inbegriff der Kunst ist: „voiler les terreurs du gouffre": es wird ein Paradies geschaffen, das den Gedanken an Grab und Zerstörung ausschließt, doch der Dichter weiß, daß diese Ekstase nicht von Dauer ist. Zittert er vor Freude, daß es gelingt, oder aus Angst vor dem, was folgt?

In seinem Leiden, oder vielmehr trotz seines Leidens, soll Fancioulle eine „Blume" hervorzaubern. Sein Erfolg wird ihm aber zum Verhängnis: aus dem Traum, der Trunkenheit, dem „idéal" stürzt er, weil gestört, direkt auf dem Schauplatz seiner Kunst in den Tod.

Wer ist hier das *alter ego* des Schreibenden, seine allegorische Entsprechung? Die Antwort auf diese Frage ist nicht eindeutig: schließlich sind beide, der Prinz und der Narr, aufs „idéal" ausgerichtet, beide sind einsam, sie sind „fast Freunde". Wir wissen von Shakespeare her, daß der Narr bisweilen der Wahrheit näher steht als der Prinz, daß er eine Seite des anderen Ich verkörpert, weswegen die beiden eine Einheit bilden.

Bei Baudelaire, der öfters zwei auseinanderstrebende Kräfte im Paradox zusammenbringt oder sich ausschließende Eigenschaften in der gleichen Person vereinigt, ist der Künstler Prinz und Narr zugleich, wie der Albatros, der König der Lüfte, am Boden komisch und häßlich.

Das Paar Prinz/Narr zerbricht in beiden Texten, doch auf verschiedene Weise. Bei Baudelaire stirbt der Narr; der Text sagt nicht, ob sich der Prinz über die Auswirkung des befohlenen Störpfiffs im klaren war. Tatsache ist, daß er durch den Verlust Fancioulles noch tiefer in seine Melancholie versinkt. Was das anwesende Publikum über den Tod auf den Brettern, bzw. das Verglühen des Königs als Leuchter denkt, wird uns nicht gesagt.

Neu ist bei Baudelaire, daß der größte Triumph in der Kunst zusammenfällt mit dem Sturz aus der Ekstase in den Tod: der Narr selbst wird zum Narren gehalten.

Dieser Auffassung liegt eine ironische Haltung zugrunde, verstanden als vorübergehende Verdoppelung des künstlerischen Bewußtseins in dargestelltes und darstellendes, in Aussage und Interpretation. Ironie verstanden als eine Distanznahme, die den Dichter selbst in ihrem Vollzug vom Sturz in die Verzweiflung rettet, ist dann nicht mehr möglich, wenn das Spiel nicht mehr als Spiel, die Illusion nicht mehr als Illusion genommen wird, und das ist bei Fancioulle angesichts des drohenden Todes der Fall. Starobinski charakterisiert den Vorgang, der sich in diesem Text abspielt, mit folgenden Worten: „Le poème en prose de Baudelaire se développe comme une *réflexion* imagée sur l'échec existentiel (et social) de l'artiste, en raison du manque *d'être* radical qui s'attache à la nature illusoire de l'art."[4]

4 Jean Starobinski, „Sur quelques répondants allégoriques du poète", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, avril-juin 1967. – *id.*, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira 1970.

Fancioulle vermag sich durch seine Kunst nicht vor dem Tod zu retten: er geht spektakulär zugrunde. Die Kunst wird zwar in ihrer unterhaltsamen Funktion anerkannt, doch wahrt der Mächtige ihr gegenüber ironische Distanz. Sobald sie ernst genommen werden will, ist sie dazu verdammt, wie eine Seifenblase zu platzen. Wenn wir mit Starobinski annehmen, daß sowohl der Prinz als auch Fancioulle je einen Aspekt des Schreibenden allegorisieren, so bedeutet das, daß in diesem der Anspruch auf totale Kunst (als Eroberung des Paradieses) und die totale Infragestellung der Kunst gleich gegenwärtig sind, daß das Subjekt paradoxerweise zugleich das Messer und die Wunde ist, der Henker und das Opfer.

Charles Baudelaire: „Le vieux saltimbanque"

In den beiden folgenden Texten gibt es keinen Prinzen mehr, auch keine Narren. An der Stelle des Despoten finden wir das Publikum, das in den beiden vorausgehenden Texten insofern eine Rolle spielt, als es durch ein Spektakel im Dienste des Despoten ergötzt werden sollte. Jetzt ist es die letzte Instanz, vor der sich der Artist zu bewähren hat; dessen Lohn steht in direktem Verhältnis zu seiner Leistung, bzw. zur Illusion, zum Schauer, zur Freude, zur Ablenkung vom mühsamen Alltag, die er im Bewußtsein der vergnügungssüchtigen Masse zu schaffen vermag.

Das Thema des ersten Baudelaire-Textes war die existentielle Unwirksamkeit einer Kunst, wo in höchster Konzentration „symbolisch" das Leben dargestellt wird. Fancioulle vereinigt in sich Kunst und Martyrium (Art et Martyre). Im Gegensatz zu ihm zeigt uns der alte Gaukler kein Kunststück mehr.[5]

Die fahrenden Jahrmarktskünstler erwarten vom Volk, das für einen Feiertag von der mühsamen Arbeit erlöst ist und sich wie Kinder gebärdet, ein gutes Geschäft; selbst der nicht an die Fron der

5 Baudelaire, *loc.cit.*, S. 295-297.

zehn- oder zwölfstündigen Lohnarbeit gebundene Dichter kann sich der Freizeitstimmung kaum entziehen.

Das Prosagedicht ist in zwei Hälften gegliedert: zunächst wird sorgfältig der Hintergrund dargestellt, die Atmosphäre der Trunkenheit, der Großzügigkeit und des Genusses, von der sich das Elend des gealterten, nicht mehr beachteten, jetzt impotenten Artisten abhebt: „voûté, caduc, décrépit, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute".

Der siebte Abschnitt nimmt das Vorausgehende in verdichteter Form auf und führt uns vor Augen, welche Welten aufeinanderprallen.

Auf der einen Seite: „Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour les lendemains; partout l'explosion frénétique de la vitalité." Dem gegenüber steht die Ausnahme, die „misère absolue", die „misère affublée [...] de haillons comiques": das Elend eines Individuums, das paradoxerweise, wie die Witwe in einem andern berühmten Prosagedicht des *Spleen de Paris*, durch das charakterisiert wird, was ihm fehlt. Dieser Mangel bestimmt die sprachliche Gestalt des Ausgesagten (Darstellung von mir):

Il ne riait pas, le misérable!
Il ne pleurait pas,
il ne dansait pas,
il ne gesticulait pas,
il ne criait pas;
il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable,
il n'implorait pas.

Der erste Satz scheint besonders aufschlußreich und genügt schon, um die Wichtigkeit der Lektüre im Urtext zu illustrieren: „il n'implorait pas". Der Dichter hätte auch schreiben können: il n'implorait personne. Er hätte damit das Verb „implorer" so verwendet, wie es normalerweise konstruiert wird: mit einem „complément direct". Will er mit der intransitiven Verwendung des Verbs „implorer" andeuten, wie aussichtslos es für den alten Gaukler ist, noch mit dem Publikum oder einzelnen Individuen in Kommunikation zu treten? Oder folgt er bloß dem Systemzwang, indem er das „pas" der vorausgehenden Sätze aufnimmt?

Nach sieben Negations-Sätzen wird das Fehlende benannt (Darstellung von mir):

Il était muet et immobile.

Il avait renoncé,
il avait abdiqué.

Und als Schlußfolgerung:

Sa destinée était faite.

Von der ganzen Figur sieht man in der Folge noch den „regard profond, inoubliable"; der alte Gaukler nimmt nurmehr mit dem Auge am Fest der Menge teil, als Zuschauer. Wie im vorausgehenden Text spüren wir die Rührung des Ich-Erzählers: die Tränen lassen für ihn das Bild verschwimmen; sie bleiben bis in die Gegenwart („ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber").

In diesem Text nun wird der bisher vermutete, aber von der Aussage her nicht bewiesene Bezug zwischen der dargestellten Figur und dem schreibenden Ich explizit ausgeführt: „Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur [...]."

Was wird aus einer Kunst, die mit ihrem Glanz primär Unterhaltung bringen will („amuseur")? Ihr Zerfallen, bedingt durch das Fehlen des Applauses, durch die Nichtanerkennung, bringt dem Schöpfer des „idéal" zum Bewußtsein, daß der höchste Aufstieg den Fall bereits impliziert. Wie nahe beieinander, wenn nicht *in*einander, liegen doch „Art et Martyre". Oder müssen wir sagen, daß gerade der nicht mehr mit Brillanz die Menge unterhaltende alte Gaukler durch das Benennen aller nicht mehr ausgeübten Tätigkeiten zur eigentlichen Figur einer Dichtung wird, die selbst nicht Mimesis eines Vorhandenen ist, sondern paradoxerweise auf das zu Vergegenwärtigende (ihren Gegenstand) durch die Benennung seines Fehlens hindeutet?

Der alte Gaukler ist nurmehr eine „Ruine": als solche setzt er unsere Vorstellungskraft in Bewegung; zugleich aber bringt er uns zum Bewußtsein, wie abstoßend für die Menge ist, was den „homme occupé de travaux spirituels" anzieht: ich meine das Elend dessen, der lediglich von der Erinnerung an vergangene Erfolge lebt:

– sans amis
– sans famille
– sans enfants

Vereinsamt vor einer Hütte, der die Literatur in der Schule zu gleichen droht: „la baraque [où] le monde oublieux ne veut plus entrer".

Bei Poe sehen wir neben dem König einen Narren, bis zu einem gewissen Grad die Karikatur eines Menschen, voller Einbildungskraft und Rachsucht.

Im ersten Text von Baudelaire haben wir noch das Paar: der Narr kämpft vor dem Publikum durch seine Darstellung um Gnade. Mit einem Pfiff soll diese Kunstvorführung unterbrochen werden; die vom zynischen Prinzen geplante Erheiterung des Publikums nimmt eine tragische Wende: der Possenreißer stürzt aus der Ekstase in den Tod.

In „Le vieux saltimbanque" steht der auf den gegenwärtigen Augenblick ausgerichteten Masse, die sich nur um das kümmert, was zum Vergessen des mühsamen Alltags beiträgt, eine zerfallene Gestalt gegenüber, gezeichnet durch Elend und Ohnmacht, die „Figur" des alten Dichters, in dessen Baracke niemand mehr eintreten will, weil sie nichts mehr verspricht. Sein Alter verbietet ihm, sich in Spiel und Kunst über die Mühsal des Alltags aufzuschwingen, und so bleibt ihm nurmehr noch die Zurschaustellung des Mangels im rauchigen Schein zweier Talglichter.

Franz Kafka: „Ein Hungerkünstler"

Der Mangel steht auch im Zentrum des letzten Textes, den ich im Hinblick auf unser Thema kurz kommentiere.[6] Der Umfang dieser Skizze gestattet mir nicht, jeweils auf den Kontext einzugehen, der stets von Bedeutung ist.

Zunächst fällt auf, daß der „Hungerkünstler" bewußt, ja mit Gewinn einen Mangel zur Schau stellt. Beim alten Gaukler hingegen ist der Mangel der Grund, wieso er nicht mehr beachtet wird: die altersbedingte Ohn-macht. Der eine wird wegen seiner (vermeintlichen) Enthaltsamkeit bewundert und belohnt, der andere steht wegen des Schwundes an Kraft und Leben abseits und erweckt nur die Auf-

6 Frank Kafka, *Sämtliche Erzählungen*. Hg. von Paul Raabe. Frankfurt, S. Fischer 1970, S. 184-193.

merksamkeit dessen, der in ihm eine Vorwegnahme seines eigenen Zustands sieht.

Der Hungerkünstler ist äußerlich auf sichtbare Weise von der Umwelt isoliert – er hockt in einem Käfig –, doch pflegt er Kontakt mit den Wachen; der „vieux saltimbanque" ist seinem Beruf entfremdet, er ist nur noch da, kann jedoch nichts mehr zeigen in einer Welt, wo Spiel und Schein allein Erfolg versprechen. Baudelaires Text lebt u.a. vom Widerspruch zwischen dem, was die Jahrmarktsfigur jetzt ist – ein Ausgestoßener, ohne Bewegung –, und dem, woran sein Kleid und sein Name erinnern: „saltimbanque".

Gemeinsam ist beiden die Passivität, das Insichgekehrtsein. Was den einen vom Getriebe der Jahrmarktsunterhaltung trennt, stellt den anderen ins Rampenlicht. Für den einen ist Hungern ein einträglicher „Beruf", für den andern ist die unvermeidliche Folge einer nicht mehr erbrachten Leistung das Elend.

Allerdings ist hier festzuhalten, daß wir den Gaukler nur am Ende seiner Karriere sehen, beim Hungerkünstler jedoch Aufstieg und Niedergang erleben, und zudem läßt uns Kafkas hier allwissender Erzähler ins Innere des Hungerkünstlers blicken, während wir den „saltimbanque" nur von außen sehen; die vom schreibenden Ich beabsichtigte Frage wird ja durch die schiebende Menge vereitelt.

In Kafkas Text steht der Hungerkünstler im Zentrum des Interesses: die Wirkung seiner „Kunst" wächst proportional zu dem damit verbundenen „Verzicht": das beeindruckt vor allem die Kinder. Niemand allerdings weiß, aus welchem Grund dieser innere Trieb zum Absoluten strebt; paradoxerweise führt die Verwirklichung solchen Strebens zum totalen Substanzverlust und damit zum Tod.

Jede „Kunst" hat ihre Ehre: ironisch wird gesagt, daß der einzige zuverlässige Zeuge gegen falsche Verdächtigungen der Hungernde selbst war, denn er allein konnte „wissen, ob wirklich ununterbrochen, fehlerlos gehungert worden war". Allerdings ärgert ihn, wenn die Menge und der Impresario seinen inneren Drang als Askese betrachten: er tut ja lediglich, was er nicht lassen kann.

Dieses Geschehen wird vom Erzähler in die Vergangenheit gerückt: die „anderen Zeiten" liegen ein paar Jahre zurück. Der Umschwung findet genau in der Mitte des Textes statt, und hier kommen sich die beiden Figuren sehr nahe: „[...] jedenfalls sah sich eines Ta-

ges der verwöhnte Hungerkünstler von der vergnügungssüchtigen Menge verlassen, die lieber zu anderen Schaustellungen strömte."[7]

Das „Martyrium" besteht für Kafkas Hungerkünstler nicht in seiner „Kunst", in dem, was er tut (bzw. eben gerade zu tun unterläßt, nämlich essen), sondern in der zeitlichen Begrenzung auf 40 Tage – man denkt unwillkürlich an das Fasten Christi in der Wüste. Die Tragik des Hungerkünstlers besteht darin, daß er dann, wenn seine „Kunst" auf ihren Höhepunkt gelangt, weder Interesse noch Anerkennung findet, sondern abseits im faulen Stroh sitzt, die Leute sich aber zu den Tieren im Zirkus drängen, denn die Menge empfindet „geradezu eine Abneigung gegen das Schauhungern": Was früher eine Attraktion war, wird schließlich zum Hindernis in der Menagerie.

Der Narr, der Clown, der Gaukler, der Hungerkünstler: alle haben sie die Funktion, einen Mächtigen oder eine Menge zu unterhalten, Abwechslung zu schaffen, etwas zu bieten, das unerwartet ist. Die Existenz dieser Figuren ist auf das Gesehenwerden ausgerichtet: gerade dies bleibt den Protagonisten der letzten beiden Texte schließlich versagt. Muß es so kommen, weil sie ihrem Beruf „allzu fanatisch ergeben" sind? Die Welt, die sein Impresario mit ihm getäuscht hat, allerdings gegen des „Künstlers" Willen, betrügt schließlich den Hungerkünstler um seinen Lohn.

Der beinahe Verhungerte ist wehrlos gegenüber einer Gesellschaft, die seiner nicht bedarf. Was als Leistung galt, war gar keine; die Welt hatte nichts zu bieten, was dem Hungerkünstler schmeckte: seine Ansprüche haben ihn verzichten lassen. Er geht zugrunde an einer Welt, die ihn nicht verstanden, die ihm nichts geboten, an einer Welt, von der er zuviel erwartet hat.

An die Stelle dessen, der in der Enthaltung sein Auskommen gefunden hatte, tritt ein Panther, dem die Freiheit „irgendwo im Gebiß" zu stecken schien. Das Leben gewinnt die Überhand: die Kunst als Entsagung geht paradoxerweise an ihrem Erfolg zugrunde.

Bis jetzt war nie die Rede von den Parallelen zwischen dem Schicksal des Hungerkünstlers und jenem des tuberkulösen Franz Kafka, der infolge eines Kehlkopfkrebses zum Verhungern und zum

7 Hat Kafka Baudelaire gelesen, vielleicht in deutscher Übersetzung? Wie wichtig ist die Beantwortung dieser Frage für unsere Lektüre?

Schweigen verurteilt war und im Alter von knapp 41 Jahren starb, als die Druckfahnen des Bändchens *Ein Hungerkünstler* zu korrigieren waren.

Es gibt noch andere Parallelen, und sie scheinen mir interessant, wenn auch nicht entscheidend; ich möchte lediglich darauf hinweisen. Essen und die Erfahrung von Liebe war für Kafka vom Kindesalter an ein Problem. In seinem Text werden Fleischhauer erwähnt, und zu den Tieren in der Menagerie werden Fleischstücke getragen: der Dichter selbst aß kein Fleisch. So verweist der Hungerkünstler auf den Schriftsteller selbst, der zeitlebens nicht Kraft, Liebe und Selbstbewußtsein gefunden hat und sein gesamtes Werk dem Feuer übergeben wollte. War nur Kafka ein solcher „Hungerkünstler"?

Wir müßten jetzt auf andere Stellen eingehen, wo vom Hunger die Rede ist, wir müßten Künstler- und Tierfiguren untersuchen, sehen, was den Hungerkünstler vom lebensstrotzenden Panther trennt, dessen Käfig ihm zugewiesen wird. Auch das Tier kann die Maske des Künstlers sein, man denke etwa an die Krähe als Autorenchiffre (Dohle heißt tschechisch Kafka), und der Jäger Gracchus (gracchio ist Krähe) ist lebendig tot, wie sich bisweilen auch der Schriftsteller selbst sieht. Man denkt an die Lufthunde in den „Forschungen eines Hundes", an den Trapezkünstler in „Erstes Leid", an Josefine in „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse".

Als Kafka *Ein Hungerkünstler* schrieb, wähnte er sich schon im „Schmutz und Gestank seines Sterbebettes".[8] Doch fällt auf, daß der Erzähler zum Geschehen mehr Distanz wahrt als bei Baudelaire. Darin kann wohl eine ironische Haltung und damit, wie Peter U. Bleicker bemerkt, „ein Moment des Versöhnlichen" gesehen werden.[9]

Der Gegensatz der verschiedenen Positionen läßt eine große Beziehungslosigkeit spüren, geschaffen durch die verschiedenen Perspektiven, und diese verschiedenen Perspektiven bringen das Paradox des Dichters und mit ihm des Schreibens zum Ausdruck: Askese (Schweigen) als Form des Lebens (des Sagens). Die Poetik Kafkas ist nicht ohne Parallelen zur Poetik Baudelaires.

8 Franz Kafka, *Briefe an Milena*, Frankfurt, S. Fischer 1965, S. 31.

9 Peter U. Bleicker, *Franz Kafka, Eine kritische Einführung*. Frankfurt, Athenaion 1975, S. 319.

Kafka ist hier als Erzähler nicht „objektiv", sondern gibt den Bewußtseinszustand des Hungerkünstlers wieder. Bei Baudelaire markiert der Ich-Erzähler den Sprung vom „vieux saltimbanque" zum „homme de lettres" und dem Bild, das er sich von ihm macht.

Kafka zeigt uns die allmähliche Entfremdung von Künstler und Gesellschaft; bei Baudelaire ist kein Geschehen da, sondern eine Opposition, an der sich nichts ändert. Der leistungsfanatische Hungerkünstler, der ja selbst nicht nur der „Handelnde", sondern zugleich das Subjekt und der Zuschauer seines Schrumpfens ist, schließt sich aus der Gemeinschaft aus, wieso, erfahren wir nicht: „es mochte tiefere Gründe haben, aber wem lag daran, sie aufzufinden".

Wollte er die Zuschauer einfach betrügen mit etwas, das für ihn gar keine Leistung war? Kurz vor seinem Tod gesteht der Hungerkünstler seinen Drang nach einer unauffindbaren Speise. Dieser Drang, diese Hoffnung war Grundlage seiner ganzen Existenz, doch sieht er nicht ein, daß er daraus eigentlich in keiner Weise einen Anspruch auf Anerkennung hätte ableiten dürfen. So können wir die Erzählung Kafkas als eine Kritik der Selbstverleugnung und der Fiktion vom möglichen Vorhandensein einer erlösenden Speise verstehen. Die Situation ist ausweglos: eine eigentliche Anteilnahme kommt nicht zustande, während man bei Baudelaire das vielleicht täuschende Gefühl hat, es komme noch einer wie der Dichter und helfe dem Ohnmächtigen. Der Dichter erkennt sein anderes Ich in der beschriebenen Figur: „sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique".

Offene Fragen

Wie bei Baudelaire und Kafka nur kurz angedeutet, regt uns die themenorientierte Lektüre stets auch an, den in einer besonderen Perspektive gelesenen Text im Kontext eines Gesamtwerks zu sehen. Dies ist kaum möglich, wenn zu viele Texte zum gleichen Thema zusammengestellt werden, wie das in neueren Lesebüchern oft geschieht. Die komparatistische Lektüre wird fragwürdig, wenn sie uns vom

Hauptziel unserer Tätigkeit ablenkt, und das ist das Lesen von literarisch relevanten Texten, *nicht* die Suche nach Dokumenten zu einem vorgegebenen Thema oder zur Zeitgeschichte.

War mein Ziel der „Vergleich"? Baudelaire diente mir als „Drehscheibe"; der eine Text gestattet eine Brücke zu Poe, der andere eine zu Kafka. Das ist eine Konstruktion, die als solche fragwürdig ist. Bekanntlich bestehen nicht nur vom Thematischen her Beziehungen zwischen Poe und Baudelaire: der Pariser Dichter soll an seinen Poe-Übersetzungen mehr verdient haben als an seinen eigenen Schriften, ja er hat wesentlich zu dessen Ruhm beigetragen. Es wäre interessant, das Poe-Bild Baudelaires mit dem Poe-Bild der neuesten amerikanischen Forschung zu vergleichen. Die Lektüre anderer Geschichten Poes und die Frage nach der Funktion des Horrors drängen sich auf.

Das Verhältnis zwischen Kafka und Baudelaire bleibt zu vertiefen; es dürfte am ehesten in der ihrem Schreiben zugrundeliegenden Auffassung von der literarischen Rede darstellbar sein. Auch vom Formalen her wäre das Baudelairesche Prosagedicht mit gewissen Parabeln Kafkas zu vergleichen. Hier muß die Forschung einsetzen.

Was vorliegt, ist ein Entwurf. Im Vordergrund stand das Interesse für einige allegorische Entsprechungen des Schriftstellers. In den beiden letzten Texten kommt zum Ausdruck, wie stark die Figuren auf ein Publikum ausgerichtet sind; der Schmerz, von diesem nicht mehr anerkannt zu werden, ist groß. Wie das Allgemeine formulieren, das uns gestatten würde, andere Texte mit den behandelten in einen Bezug zu setzen?

Ließen sich im Gymnasialunterricht nicht die bildenden Künste, der Zirkus, aber auch die Theaterpraxis einbeziehen, bis hin zu Texten über das Umschlagen der Komik ins Tragische – man denke an die Filme von Chaplin bis zu Fellini?

Könnte die Auseinandersetzung mit einigen Texten wie den hier kommentierten nicht ein lohnendes Zwischenziel im Leben einer Klasse sein? Damit es gelänge, müßten die daran interessierten Lehrer sich nicht nur über das Thema einigen, sondern vor allem die je philologische kontextuelle Vorbereitung leisten und miteinander über die oft sehr verschiedenen Ansätze zur Interpretation sprechen.

Wird der einzelsprachliche Literaturunterricht durch eine komparatistische Koordination gefährdet? Was erleben die Schüler, wenn

Texte von verschiedenen Seiten und mit verschiedenen Methoden in Frage gestellt werden? Welche Auswirkungen könnten durch Verständnisschwierigkeiten ausgelöste grundsätzliche Diskussionen über das Verstehen von Texten auf den Geist einer Schule haben? Welche Antworten könnte das auf die Frage nach dem Wozu des Literaturunterrichts geben?

Wenn das Interesse der Jungen primär auf die Erkenntnis der verschiedenen Aspekte menschlichen Daseins ausgerichtet ist, käme ein bisweilen die Sprachgrenzen überschreitender Unterricht ihrem Bedürfnis nach Synthese sicher entgegen. Können solche Versuche das Differenzierungsvermögen und damit die „Reife" fördern?

Obiger Diskussionsbeitrag entstand auf eine Anregung von Walter Berger (Zentralstelle für Lehrerfortbildung im Kanton Bern) im Hinblick auf eine Studientagung über den interdisziplinären Literaturunterricht auf der Oberstufe des Gymnasiums. Ich danke Frau Renate Böschenstein für die kritische Durchsicht des Manuskripts.

Peter Grotzer

THE CLOWN, THE JESTER AND THE "HUNGERKÜNSTLER" AS AN ALLEGORY OF THE WRITER

(Abstract)

This paper endeavours to show how Comparative Literature could be taught to college students. How do different writers see themselves in modern society? For this purpose, the choice and the juxtaposition of thematically comparable texts seem to me more important than an exhaustive interpretation as regards the author's work, the cultural and linguistic background: a number of hermeneutical problems will be raised for further discussions.

The main function of Poe's "Hop-Frog" is to entertain the King: he is living in total subjection, and only Tripetta treats him as a human being. The "joke" he imagines to take revenge on the King's cruelty is to give him and his ministers the attributes he has to suffer from: lack of mobility, dependence, ugliness. The subject of the story is determined by the crippled jester's becoming conscious of his own helplessness, his playing with the need for recognition of the tyrants; Hop-Frog's escape is due to his imagination: is it an allegory of the writer, whose function in modern society is quite similar to the jester's?

In Baudelaire's "Une mort héroïque", Fancioulle has to act after being condemned for conspiracy against the Prince, who is interested in the mystery of moral life as well as in spectacles that make him forget his "Ennui". For Baudelaire, the artist's role, rather than entertainment, is "symbolic representation of the mystery of life". His narrator sees more than the spectators: he knows that art is connected with sufferance and even martyrdom, as it is in the word M*art*YRE. The artist's work is to "voiler les terreurs du gouffre": his artificial paradise eliminates all ideas about dying and destruction, but the poet knows that this illusion does not last. Fancioulle falls from ecstasy to death. The artistic triumph coincides with a

tragic end: the fool is himself made a fool of. Is it the end of irony? In this case, the text would show us that in the midst of the artificial paradise there is the loss of paradise: both together are present in Art.

In "Le vieux saltimbanque" there is no king, no prince, no jester, but a decrepit fair-performer whose glory decreased with his incapacity to fascinate people with his bodily skill. On the other hand we see the crowd wanting to forget their daily work. The text enumerates what the "saltimbanque" in his "absolute misery" lacks.

The thesis of an inner relationship between the writer and his portrait of the artist becomes explicit in this text. Has literature also become for the narrator "la baraque [où] le monde oublieux ne veut plus entrer"?

Kafka's "Hungerkünstler" is paradoxically admired for the fact that he is living without food. Whereas the "vieux saltimbanque" is alienated from his job, Kafka's artist is searching for an absolute, and this ideal leads him to death. This "artist" suffers by the fact that people are no longer interested in his renunciation that is for him an inner necessity: his "art" is ruined by its fulfilment. Is it misleading to maintain that this figure is another image of the writer's destiny, whose irony seems to be even stronger than Baudelaire's? Is the writer's paradox not that he is saying things by keeping them secret?

Two points result from this essay: the problematic existence of the artist as well as the difficulty of comparing texts thematically similar, but which are different in so far as the narrators' points of view diverge.