

# Künstler im Gewand des Gauklers

Autor(en): **Starobinski, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **49 (1969-1970)**

Heft 12

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162395>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

allem Cicero, gewirkt, und ist von da aus in der Idee der Humanität ein bis heute entscheidendes Ingrediens der europäischen Kultur geworden.

Und so können wir nun an dieser Stelle unser Kaleidoskop der wechselnden griechischen Mannesbilder schliesslich doch umdrehen und auf die wenigen Elemente schauen, die sich seit Homer in so vielen Einzelbildern spiegeln. Wir haben den heroischen Mann, den politischen, philosophischen und schliesslich den menschlichen Mann kennengelernt. Gesundheit, Bestheit, Grazie, grosses Denken, Menschlichkeit waren die wichtigsten Elemente. Durch sie konstituiert sich, nun auch wieder vereinfachend zusammengefasst, das Bild des griechischen Mannes als des Menschen, der sich in den verschiedensten Lebenssituationen in seinem Dasein bedingt und begrenzt weiss und sich in diese Begrenztheit schickt und fügt, der aber zugleich mit unverwüthlicher Gesundheit bestrebt ist, in seinem begrenzten Daseinskreis so stark und so entschieden wie möglich zu existieren.

## Künstler im Gewand des Gauklers

JEAN STAROBINSKI

Das Interesse am Clown, das so viele Dichter und Maler des neunzehnten Jahrhunderts bekunden, lässt sich zunächst rein «ästhetisch» erklären: die Zirkus- und Jahrmarktwelt, ja die Welt des Schauspiels ganz allgemein, stellte in der düsteren Atmosphäre einer in Industrialisierung begriffenen Gesellschaft eine buntschillernde Oase wunderbarer Erscheinungen dar, ein unversehrt gebliebenes Stück Paradies aus der Kindheit. Dieser Bezirk mit seinem Gemisch aus Illusionen, lebensprühender Spontaneität und mehr oder weniger gekonnten Zauberstücken zog den durch die Eintönigkeit des Stadtlebens gelangweilten Künstler an; mehr als manch anderer Aspekt des wirklichen Lebens schien diese Welt nach einer malerischen oder dichterischen Gestaltung zu verlangen. Doch diese weitgehend durch die historische und gesellschaftliche Entwicklung bedingten Gründe sind nicht die einzigen. Die Wahl eines derartigen Stoffes lässt sich nur zum Teil durch die rein visuelle Anziehungskraft erklären, welche die Schaubuden gleichsam als Lichtblick im Grau einer verstaubten Epoche ausübten. Sicher spielen noch andersgeartete, psychische Gründe eine Rolle: der gebildete moderne Künstler empfindet ein gewisses Heimweh und eine Verbundenheit mit der zum Stoff auserkorenen Welt naiver Zauberei. Wie wir sehen werden, muss in

den meisten Fällen sogar von einer eigenartigen *Identifikation* die Rede sein. Nicht ohne ein gewisses Staunen stellen wir zunächst fest, dass die Clown-Darstellung nicht nur die Wahl eines malerischen oder poetischen *Motivs* ist, sondern eine versteckte und parodistische Art, die Frage nach Sinn und Wesen der Kunst zu stellen. Seit der Romantik – die Entwicklung kündigte sich zwar schon früher an – waren der Possenreisser, der Gaukler und der Clown die hyperbolischen und absichtlich *verzerrenden* Bilder, welche die Künstler gerne von sich selbst und dem eigentlichen Wesen der Kunst gaben. Es handelt sich dabei um eine verhüllte Selbstdarstellung, die mehr bedeutet als eine bloss sarkastische oder schmerzvolle Karikatur. Musset zeichnet sich mit den Zügen Fantasio; Flaubert schreibt in einem Brief: «Trotz allem bin ich im Grunde meines Wesens der Gaukler»; Jarry vergleicht sich in den letzten Zügen mit seinem parodistischen Geschöpf und sagt: «Vater Ubu wird jetzt zu schlafen versuchen»; Joyce erklärt: «Ich bin nur ein irischer Clown»; Rouault stellt sein eigenes Gesicht oftmals mit den Zügen Pierrots oder tragischer Clowns dar, Picasso inmitten seines unerschöpflichen Schatzes von Kostümen und Masken; Henry Miller schliesslich meditiert «über den Clown, der er ist und der er immer war»: Alle gebieten uns, einer solchen, über drei bis vier Generationen hinweg eigenartigerweise immer wieder auftauchenden Haltung die grösste Aufmerksamkeit zu schenken.

\* \* \*

Der «Mythos» des Clowns entwickelt sich im wesentlichen zunächst in der Literatur zwischen 1830 und 1870; die Maler werden ihn später aufnehmen. Das Interesse wurde hier also durch die Literatur geweckt; sie schafft ein Klima der Empfänglichkeit, lässt den Menschen gewisse Schauspiele, denen man vorher weniger Aufmerksamkeit geschenkt hatte, mit ganz anderen Augen anschauen. Man verringert das Verdienst der Zirkusmaler in keiner Weise, wenn man anerkennt, was sie einer Dichtung schulden, die sie für die Faszination der Zirkusreiterinnen und der Clowns empfänglich machte. Von jeher vermittelt uns die Dichtung eine gewisse Schau, wobei sie übrigens von den Malern als Belohnung den gleichen Dienst erwartet.

Wenn die zweifelsohne bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts dominierende «Historien-Malerei» ihre Motive der Heldensage oder der Tragödie, das heisst ruhmreichen Texten entlehnt, so wird die Darstellung der Zirkuspracht und des Jahrmarkts sich *unmittelbarer* Bildeindrücke bedienen, die bisher der «Genre-Malerei» vorbehalten waren. Der poetische Gehalt an effektivem Wert, die gleichsam allegorische Bedeutung wurde diesen Bildern wohl von der Dichtung verliehen. Bis zum neunzehnten Jahrhundert hatten diese Variationen, diese Spiele des Körpers, diese freien Kavalkaden die

Abenteuer der heidnischen Götter und Helden zum Vorwand gehabt oder die Episoden der grossen epischen «Einfälle» Ariostos und seiner Epigonen. Dass soviele Maler des ausgehenden neunzehnten und des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts den Zirkus gewählt haben, muss als eine Ersatz-Mythologie verstanden werden, auch als eine Art indirekte Kritik der grossen plastischen Themen, um welche die abendländische Kultur ihren Bilderreigen entfaltet hatte. Der Held wechselt, ja der Begriff des Helden wird eigentlich in Frage gestellt. Wenn man den Zirkus und seine Illusionen als den Ort der Wahrheit darstellt, klagt man das offensichtlich «seriöse» Leben an, man enthüllt es als reinste Heuchelei.

Hüten wir uns jedoch vor der Annahme, dieser Wandel habe sich plötzlich vollzogen oder er stelle einen Bruch dar in der Tradition abendländischer Kultur. Der Mythos des Clowns bildet sich im Verlauf des romantischen Zeitalters; die Romantiker fanden bekanntlich Gefallen daran, die wunderbaren Erscheinungen der Vergangenheit zu sammeln, ja sie machten aus der ästhetischen «Reminiszenz» ein Element ihrer eigenen Szenerie. Der Hanswurst oder der Clown, die in den Variété-Theatern, im «Cirque Olympique de Paris» oder in den Schaubuden ihr Wesen trieben, hatten nun das Glück, ein Interesse und eine Empfänglichkeit auf sich zu lenken, die eine eher disparate Reihe von Beispielen aus der bildenden Kunst und der Dichtung der Vergangenheit «bedingt» hatte: der romantische Synkretismus hat selbst die ältesten Bilder und Vorstellungen nicht vernachlässigt. In diesem aufnahmebereiten Raum ist Platz für die denkbar verschiedenartigsten Besucher: ein gewisses Bild des ironisierenden Sokrates, der «unter einem Silenos-Kleid einen Gott verbirgt»; die Spieler der satyrischen Schwänke und der antiken Farcen; die Gaukler und die Hofnarren des Mittelalters; die Possenreisser der Renaissance. Die von Erasmus gerühmte *Folie*, die gewandten Tänzer der Totentänze, die Narren Shakespeares, die grotesken Figuren der *Balli di Sfessania* des Jacques Callot, die ganze Truppe Charakterfiguren der *Commedia dell'Arte*, wie man sie bei Marivaux, bei Gozzi, in Watteaus *Fêtes galantes* oder den Porzellanfiguren Bustellis antrifft; man entdeckte wieder den an Diogenes erinnernden Zynismus, mit dem mancher Künstler des achtzehnten Jahrhunderts sich eine Maske geschaffen hatte; das exzentrische Wesen des Neveu de Rameau und sein keckes Auftreten prägten einen ganzen «Stil», der mit der gesellschaftlichen Ächtung verbunden war. Das Herumvagabundieren der Zigeuner faszinierte durch die orientalisch anmutende Buntheit und den Nimbus, den das Schicksal des *Aussenseiters* mit sich bringt... So kann der Clown auf eine lange Ahnenreihe zurückblicken; doch sind es vermeintliche Ahnen, denn in der Gesellschaft des fahrenden Volks ist die Folge der Geschlechter nicht immer geradlinig und leicht zu bestimmen... [...]

\* \* \*

Einen ersten Höhepunkt erreicht die dichterische Gestaltung des Themas bei *Baudelaire*. Es handelt sich dabei nicht mehr nur um eine brillante Variation eines malerischen Themas, sondern um die Entwicklung einer inneren Dramatik, die zu einer unendlich komplexen Darstellung des Dichterseins und der Dichtung führt. Baudelaire, der Dichter der «zwei einander widerstrebenden Gefühle», hat dem Dichter unter der Gestalt des Possenreissers und Gauklers die widersprüchliche Berufung zum Aufschwung und zum Fall verliehen, zur Höhe und zum Abgrund, zur glorreichen Schönheit und zum unvermeidlichen Scheitern. Das Gedicht *L'Albatros* zeigt, wie sich der Dichter in die alles beherrschende Höhe aufschwingt, doch um den Preis einer «clownhaften» Degradierung in der menschlichen Gesellschaft:

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!

Gegenüber der Öffentlichkeit war Baudelaire ständig versucht, sich bald zu verkleiden, sich bald zu prostituieren. Das Komödiantentum steht in einem innern Zusammenhang mit dem Aufsetzen der teuflischen Maske. Aus seiner *Muse vénale* hat das Elend ein «Gauklerkind mit hohlem Magen» gemacht, das seine Reise und sein «Lachen, von Tränen feucht, die man nicht sieht», ausbreitet, «um so dem Pöbel ein Ergötzen zu bereiten».

Baudelaire erneuert und vertieft eine zumindest bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückreichende Überlieferung, nach welcher der Schauspieler unter seinem Triumph – sei er komisch oder heroisch – eine verzweifelte Seele verbirgt. Besser vielleicht als Victor Hugos Triboulet und Gwynplaine trägt er dazu bei, den Archetypus des tragischen Clowns zu prägen, dessen Bild in Malerei und Dichtung mehrere Jahrzehnte weiterbestehen wird.

Wenn Baudelaire die heftige Komik der englischen Clowns beschreibt, verweilt er gerne bei den Bildern, in denen der Clown die Rolle eines grotesken Opfers spielt:

«Der englische Pierrot kam hereingestürzt wie der Wirbelwind, fiel hin wie ein Ballen, und wenn er lachte, so zitterte der ganze Saal davon; einem lustigen Donnergeroll glich dieses Lachen... Ich weiss nicht mehr, welche Missetat er verbrochen hatte; aber schliesslich sollte Pierrot guillotiniert werden... Der Kopf löste sich vom Halse los – ein dicker, weiss und roter Kopf – und rollte geräuschvoll bis vor den Souffleurkasten, die blutige Scheibe des Halses zeigend, den zerteilten Wirbelknochen und alle eben erst fürs Schau fenster zerlegten Details eines Fleischstückes aus dem Schlachthaus. Aber siehe da: Plötzlich, in Bewegung gesetzt durch den unwiderstehlichen Drang der Kleptomanie, richtet der abgehauene Rumpf sich auf, stibitzt sich siegreich seinen eigenen Kopf, als wär's ein Schinken oder eine Flasche Wein, und steckt ihn – besser beraten als der grosse saint Denis – in seine Tasche!»

Bei diesem grotesken Opfer findet der Clown in seinem «postumen» Leben die Fähigkeit zum Aufschwung wieder: er ist ein glückliches Gespenst.

Doch in der Parabel *Une Mort héroïque*, deren allgemeine Stimmung Edgar Allan Poes Erzählungen so nahe kommt, wird der Possenreisser Fanciouille unwiderruflich in den Tod stürzen. Das Verhältnis zwischen dem Possenreisser und dem Fürsten ist in dieser Erzählung sadistischer Art, wobei die Grausamkeit auf beide Helden gleichmässig verteilt wird. Fanciouille ist in eine Verschwörung gegen den Fürsten verstrickt. Obwohl der Possenreisser «fast zu den Freunden des Fürsten zählte», liess er sich – wie der Dichter im Jahr 1848 – durch die verhängnisvolle Anziehungskraft eines revolutionären Abenteurers berauschen. Denunziert, verhaftet, zum Schein begnadigt, ist er in den Händen des Fürsten nurmehr das Opfer einer raffinierten Rache. Dieser Fürst und Liebhaber aller schönen Künste, den «eine ungewöhnliche Empfindsamkeit in vielen Fällen grausamer und gewalttätiger als alle seine Standesgenossen» machte, wird nun seine Langeweile zu überwinden versuchen, indem er eine den Rahmen des bisherigen sprengende Hinrichtung anordnet. Er verspricht Fanciouille die Freiheit unter der Bedingung, dass er seine Meisterschaft in «einer seiner wichtigsten und besten Rollen» unter Beweis stelle.

«Fanciouille glänzte vor allem in stummen oder mit wenig Worten beladenen Rollen, den hervorragendsten oft in jenen Zauberstücken, deren Gegenstand es ist, das Geheimnis des Lebens symbolisch darzustellen. Er betrat leichten Schrittes und mit vollendeter Unbefangenheit die Bühne...»

Fanciouille übertrifft sich selbst. Der Fürst aber hat einen Pagen hinter die Kulissen gesandt, der plötzlich einen langen, schrillen Pfiff ausstösst. Dieses brutale Zeichen der Missbilligung unterbricht Fanciouille «in einem seiner besten Momente»:

«Fanciouille, so plötzlich aus seinem Traum aufgeschreckt, schloss zuerst die Augen, schlug sie alsbald wieder auf, übermässig gross, öffnete dann den Mund, wie um krampfhaft Atem zu holen, schwankte etwas nach vorn, etwas nach hinten, und fiel dann in jähem Fall tot auf die Bretter.»

Seiner Anlage gemäss, zugleich «die Wunde und das Messer» zu sein, ist Baudelaire gleichzeitig der spleenige Tyrann und der in höchstem Grad wendige Schauspieler, der im Augenblick, da er auf der Höhe seines Glanzes anlangt, zusammensackt, ins Herz getroffen durch die tödliche Spitze der Abneigung, die man seiner Kunst entgegenbringt. Doch ist Baudelaire auch selbst in einem Winkel der Bühne der Zeuge, der als einziger die Aureole über dem Haupt des Possenreissers wahrnimmt. Für den hellseherigen Zeugen heben sich die höchste Pracht der Kunst und der Ruhm des Künstlers ab von der Kulisse des Abgrunds:

«Fanciouille bewies mir, auf unumstössliche, unwiderlegliche Art, dass der Rausch der Kunst besser als jeder andere die Schrecken des Abgrundes zu verhüllen vermag; dass der

ausserordentliche Mensch am Rande des Grabes Komödie spielen kann, mit einer Freude, die seine Blicke über das Grab wegleitet, verloren, wie er ist, in einem Paradies, das jeden Gedanken an Grab und Zerstörung ausschliesst.»

Die Kunst ist hier offensichtlich nicht eine erfolgversprechende Erwirkung des Heils, sondern eine erhabene Pantomime am Rande des Grabes, die – für einen Augenblick nur – «die Schrecken des Abgrunds» verhüllt. Wie Georges Blin betont hat, zweifelt Baudelaire, der aus der Kunst sein Ideal gemacht hat, an ihrer erlösenden Macht. Auf dem schmalen Grat über dem Abgrund ist der Künstler in seinem aufregendsten Erfolg eine unendlich zerbrechliche Erscheinung. Er kann dem Pfiff nicht standhalten. Der Possenreisser, hinter dem sich Baudelaire selbst sieht, stellt in einer kaum parodistischen Form den tödlichen Schwindel dar, dem der Künstler ausgesetzt ist, nicht nur weil er es gewagt hat, sich an der Person des Meisters (des Vaters) zu vergreifen, sondern weil dem Illusorischen der Kunst das *Sein* mangelt.

Was *Une Mort héroïque* in der spitzen Form einer gleichsam legendären Erzählung ausgedrückt hat, wird Baudelaire im Ton einer Pariser Chronik wiederholen, in der das während eines Spaziergangs durch die Vorstadtquartiere Gesehene plötzlich die Dimension einer beklemmenden Allegorie annimmt. Im Prosagedicht *Le Vieux Saltimbanque* eilt der Erzähler durch eine lärmige und bunte Budenstadt voller Spassmacher und Zauberkünstler. In einem besonders ergreifenden Kontrast hebt sich von diesen Jahrmarktsfiguren ein heruntergekommener Artist ab, den Baudelaire eingehend porträtiert:

«Am Ende, am äussersten Ende der Budenreihe, als ob er sich, voller Scham, selbst aus diesem Glanz verbannt hätte, sah ich einen armen Gaukler, bucklig, hinfällig, gebrechlich, nur noch ein Wrack, mit dem Rücken gegen einen Pfosten seiner Hütte gelehnt, einer Hütte, erbärmlicher als die des primitivsten Wilden, deren Armseligkeit zwei Kerzenstümpfe, tröpfelnd und schwelend, noch allzu hell beleuchteten.

Überall Freude, guter Verdienst, Prasserei, überall die Gewissheit, Brot zu haben für den kommenden Tag, überall der tobende Ausbruch der Lebenskraft. Hier das völlige Elend, das Elend, aufgetakelt, als Gipfel des Grauens, mit komischen Lumpen, in welche die Not, viel mehr als die Kunst, bunte Gegensätze hineingeflickt hatte. Er weinte nicht, er tanzte nicht, er fuchtelte nicht mit den Händen, er schrie nicht; er sang kein Lied, kein lustiges und kein klägliches, er flehte niemand um Mitleid an. Er war stumm und unbeweglich. Er hatte entsagt, abgedankt. Sein Schicksal war besiegelt.

Aber welch tiefen, unvergesslichen Blick er über die Lichter und die Menge hingeleiten liess, deren wogender Strom wenige Schritte vor seinem abstossenden Elend sich staute! Ich fühlte, wie meine Kehle von der schrecklichen Hand der Hysterie umklammert wurde, und es war mir, als ob meine Blicke von jenen widerspenstigen Tränen verdunkelt waren, die nicht fallen wollen. Was tun? Wozu den Unglücklichen fragen, welche Merkwürdigkeit, welches Wunder er in dieser stinkenden Finsternis hinter seinem zerfetzten Vorhang zu zeigen hätte?...»

Während Fanciouille zugrundeging, als er den Höhepunkt seiner ästheti-

schen Virtuosität erreicht hatte, stellt der *Alte Gaukler* einen andern Aspekt des Untergangs dar (ein Aspekt, der in Literatur und Kunst eine grosse Zukunft haben sollte): der klanglose Niedergang, das Versiegen der Willenskraft, die unüberwindliche Ohnmacht. Sein Schweigen kündigt auf prophetische Art Baudelaires Aphasie an und nimmt sie vorweg. Aber beide Gestalten – Fancioulle und der alte Gaukler – gleichen einander trotz aller Gegensätze: beide stehen vor dem Abgrund und dem Tod. Beide sind *End-Figuren*: der eine im Paroxysmus eines eitlen Triumphs, der andere in der Unbeweglichkeit und der Lähmung. Wenn Théophile Gautier hauptsächlich den Elan des Possenreissers beschrieb, so hat Baudelaire – dem dieser Elan sehr wohl bekannt ist – seine Aufmerksamkeit auf den Fall und das Zusammenbrechen gerichtet.

\* \* \*

Aufschwung und Fall, Triumph und Niedergang, Geschicklichkeit und Ataxie, Ruhm und Aufopferung: das Schicksal der Clown-Gestalten schwankt zwischen diesen Extremen, zuweilen mit einer Art krampfhafter Verdichtung der Gegensätze – man denke an Fancioulle –, oder dann im Wechsel dieser gegensätzlichen Zustände, manchmal durch das traditionelle Mittel der aus ungleichen Paaren gebildeten *Typen*, bei denen jedem Partner eine andere Funktion zufällt.

In den Werken der Künstler des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts findet man – wenn auch bisweilen in weniger starkem Mass – die Entsprechung zu den pathetischen Bildern Baudelaires. Bei Toulouse-Lautrecs Darstellungen des Zirkus und seiner Grössen hat man oft auf den Kontrast hingewiesen zwischen der Anmut der bewegten Szenen und der Mattigkeit, die auf den in Ruhestellung gemalten Gestalten lastet.

Noch näher bei Baudelaires altem Gaukler stehen die tragischen Clowns eines *Rouault*. Sie können mindestens auf eine analoge Erfahrung zurückgeführt werden; die so bestechende Ähnlichkeit lässt sich meiner Ansicht nach nicht gut anders erklären, als dass Rouault durch die Lektüre der *Petits Poèmes en prose* darauf vorbereitet wurde. In einem Brief an seinen Freund Schuré hat er die Begegnung beschrieben, welche die Wahl des Clown-Themas bestimmte, aus dem er eine an Besessenheit grenzende Konstante seiner Kunst machen wird. Eine entscheidende Begegnung, da sie dem Schüler Gustave Moreaus gestattete, die legendenhafte Mythologie seines Meisters zu verlassen und durch einen sowohl modernen als auch persönlichen Mythos zu ersetzen:

«Seit jenem schönen Abend, da der erste aufleuchtende Stern mir aus irgendeinem Grund das Herz zuschnürte, habe ich aus diesem Erlebnis unbewusst eine ganze Poetik



abgeleitet. Der Nomadenkarren auf der Strasse, der alte Klepper, der das magere Gras frisst, der alte Hanswurst, der in der Ecke seines Wohnwagens hockt und sein flimmerndes und buntscheckiges Gewand ausbessert; Welch ein Kontrast zwischen glänzenden, glitzernen, zur Belustigung dienenden Dingen und diesem unermesslich trostlosen Dasein..., wenn man selbst darüber steht und es betrachtet.

Dann habe ich *all das erweitert*. Ich habe klar gesehen, dass ich selbst der Hanswurst bin, das heisst wir... fast wir alle... Dieses *reiche und mit Flitter besetzte* Kleid bekommen wir vom Leben; wir sind alle mehr oder weniger Hanswurst, wir tragen alle ein mit Flitter besetztes Kleid; doch wenn man uns überrascht, wie ich den alten Hanswurst überrascht habe, wer möchte da behaupten, er werde nicht bis zuinnerst von einem unermesslichen Mitleid erfasst? Ich habe den Fehler (ein Fehler vielleicht... jedenfalls ist es für mich ein Abgrund von Schmerz), *nie jemandem sein Flitter-Kleid zu lassen*, sei er König oder Kaiser; beim Menschen, den ich vor mir habe, will ich stets die Seele sehen... Und je grösser er ist, je mehr er von den Menschen verherrlicht wird, desto mehr fürchte ich für seine Seele... Seine Kunst aus einem Blick, einer alten Gaukler-Mähre (Mensch oder Pferd) ziehen, zeugt von wahnsinnigem Ehrgeiz – oder einer vollkommenen Demut, wenn man dazu berufen ist.»

Was Rouault rührt, ist das Gegensätzliche zwischen dem Flitterkram und der Seele. Diese gehört einer vollkommen verschiedenen Ordnung an: der Plunder des Clowns macht den Kontrast vollkommen, indem er das Unglück einer abwegigen Inkarnation symbolisiert. Rouault will uns treffen durch die pathetische Wirkung des Widerspruchs zwischen dem Innern und dem Äussern. Er braucht die lächerliche Verkleidung, das mit Flitter besetzte Kleid, um uns die unendliche Traurigkeit der von ihrer wahren Heimat ins Jahrmarkt- und Vagabundendasein verbannten Seele fühlen zu lassen. Der Maler beansprucht für sich, eine verdeckte seelische Wahrheit zu erkennen. Die Gestalt des Clowns überragt die Könige und Richter, denn im Gegensatz zu diesen Mächtigen der Erde, die selbst Gefangene ihres Geschmeides und der äusseren Ausstattung einer eitlen Macht sind, ist der Clown ein «König der Lächerlichkeit». Da er das Kleid des Lächerlichen trägt, erkennt er seine eigene Lächerlichkeit eher und gelangt so in den Besitz seiner inneren Wahrheit. Wir als Zuschauer müssen erkennen, dass er unser Abbild ist, dass wir alle Hanswurst sind und dass unsere ganze Würde – hier dürfen wir Pascal paraphrasieren – im Eingeständnis unserer Hanswursterei besteht. Wenn wir genau sehen lernen, dann sind alle unsere Kleider mit Flitter besetzt. *Totus mundus agit histrioniam*: Die stoische Formel, die im Mittelalter von John of Salisbury wieder aufgenommen wurde, steht auf dem Giebel des Globe-Theaters, in dem man die Stücke Shakespeares spielte, und sie erscheint wieder im Kontext eines christlichen Expressionismus, der das ganze Erbe des Symbolismus in sich aufgenommen hat. Der Clown offenbart dem Menschen etwas Wesentliches: er bringt ihm seinen Zustand zum Bewusstsein. Der Künstler weiss, dass er Schauspieler ist; indem er sich in der Rolle eines Witzboldes dem Spott aussetzt, treibt

er den Zuschauer dazu an, die Rolle zu erkennen, die jeder – ohne es zu wissen – in der grossen Komödie der Welt spielt.

Nun verstehen wir auch, dass Rouault durch seine Weltschau dazu kam, seine Selbstbildnisse so zu symbolisieren, dass schliesslich Clowngesichter daraus wurden. Die Mütze des Malers und die eines Clowns oder Pierrots sind voneinander kaum mehr zu unterscheiden. Unter beiden erscheint das gleiche Gesicht, in verschiedenem Grad symbolisch interpretiert.

Der Kampf der Seele gegen die Qualen ihrer äusseren Gestalt findet ihren stärksten Ausdruck im Gesicht Christi. Die Sühne des tragischen Clowns – der selbst unschuldiges Opfer ist – bietet ein kaum verzerrtes Gegenbild zur Passion. Weil der Clown «jener ist, der die Ohrfeigen bekommt», wird er zum symbolischen Abbild des gepeinigten Christus. Wie sich das Selbstbildnis aus der schon zuvor existierenden Gestalt des Clowns erklären lässt, kann es auch vom Antlitz Christi beeinflusst werden. Es entsteht ein Kreislauf der Bedeutungen, in dem der Clown den Nimbus der Heiligkeit bekommt, Christus aber mit der bleichen Wange des Clowns erscheint. So wird man ohne weiteres sagen können, Rouaults Religion werde in seinen Zirkusbildern so offensichtlich wie in den durch die biblische Geschichte inspirierten Szenen. Die Werte werden vertauscht: nach Rouault spielt sich die Passion vor dem vorstädtischen Elend ab, während seine Zirkusszenen auf Golgatha abzurollen scheinen. Doch wenn der tragische Clown so die Rolle des Sühneopfers bekleidet, gelangen wir da nicht zu einer der ältesten Bedeutungen des Clowns und des Tors? Enid Welsford ruft gewisse keltische Feste heidnischen Ursprungs in Erinnerung und weist darauf hin, dass der «folk-fool» oft «geschlachtet» wird und dass die zentrale Gestalt der Sühne-Riten – ob es sich um einen lebenden Menschen oder ein Bildnis handelt, ist ohne Bedeutung – oft als Tor gescholten wurde. Welcher Art ist also dieser recht eigentliche Clown oder Tor? «Ist er, wie es seine Maske und sein schwarzes Gesicht, sein Fuchsschwanz, sein Kleid aus einem Kalbsfell nahelegen, ein Nachkomme eines ehemaligen Opfertiers? ... Die entfremdete Haltung des Tors ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass er den exkommunizierten Sündenbock darstellt; dieser unterschied sich vom König der Lächerlichkeit», der bei gewissen Ernte-Festen feierlich auf den Thron gesetzt wurde, «doch sind die beiden manchmal verwechselt worden». In Rouaults Werk würden wir also der Reminiszenz und dem christianisierten Wiedererscheinen einer Komponente des Opfers und der Erlösung beiwohnen, die ursprünglich in der Gestalt des Clowns gegenwärtig war. Dieser heidnische Überrest, der unbewusst und sozusagen harmlos in der Volksüberlieferung weiterlebte, erlangt nun wieder eine seiner ursprünglichen Bedeutungen, doch im Lichte eines ungestümen und den Schmerz betonenden Christentums.

Dieses Thema fand seine ironische und verzerrte Darstellung im Leben

und Werk *Max Jacobs*, für den die Clownerie zugleich Demütigungsfratze und eine parodistische Variante der Nachfolge Jesu Christi ist. Bekanntlich hätten seine *Pénitents en maillots roses* auch *Le Clown à l'autel* heissen können. Mehr noch wird die Atmosphäre von Rouaults Bildwelt in *Henry Millers The Smile at the Foot of the Ladder* aufleben, und zwar mit einer ursprünglichen Kraft, in Form einer Berufung zum Heil und zum Tod, den ein pathetischer Clown auf sich nimmt: «Der Clown ist ein Dichter in Aktion. Er *ist* die Geschichte, die er spielt. Er ist immer wieder die gleiche Geschichte – Anbetung, Opferung, Kreuzigung. *«A Rosy Crucifixion»* bien entendu.»

\* \* \*

So spielt der Clown oder Narr oft trotz seiner Ungeschicktheit und seinem Sarkasmus die schicksalhafte Rolle eines guten Geistes. Die Kunst unseres Jahrhunderts, die auf viele verdrängte Mythen und Träume zurückgreift, findet in der Welt des Zirkus und des Jahrmarkts einen Bezirk, der eine für sie wesentliche Aussage erlaubt.

Ein eigenartiges Schauspiel bietet sich zum Beispiel bei *Picasso*: seine *Gaukler* aus der «*époque bleue*» lösen sich allmählich aus der Geschlagenheit und der dumpfen Resignation, in die sie der Maler zuerst gehüllt hatte, und gelangen – wenn nicht zu sonniger Heiterkeit – so doch zu einer Art ernsten und geheimnisvollen Ruhe. Man sieht, dass Picasso zunächst von der Vorstellung des Clowns als Opfergestalt versucht worden ist. Baudelaires *Gaukler* beeinflussten noch seine Malerei, und die mondbleichen Pierrots des Symbolismus bevölkerten ohne Zweifel eine Zeitlang seine Phantasie. Doch hatte Picasso etwas anderes auszusagen; und was er zu sagen hatte, wird im Werk der Dichter ein ungewöhnliches Echo finden.

In einem Artikel aus dem Jahre 1905 publiziert *Apollinaire* eine dichterische Übertragung der von Picasso kurz zuvor ausgestellten *Gaukler*. Der Dichter gibt sich einer jener gewagten Träumereien hin, auf die sich der ernsthafte Kritiker lieber nicht einlassen sollte, die jedoch in diesem besonderen Fall einen wunderbaren Beitrag liefern zur Definition einer mythischen Welt; selbst wenn Picasso wahrscheinlich nicht all das ausdrücken wollte, was Apollinaire aus seinem Bild herausgelesen hat, bleibt diese Interpretation doch eine der geistigen Fortführungen des Bildes, eine der mannigfachen Bedeutungen, mit denen sich das Werk des Malers umranken liess:

«Die Mütter warteten vor ihrer ersten Geburt nicht mehr auf das Kind, vielleicht wegen gewisser geschwätziger Raben und schlechter Vorzeichen. Weihnachten! Sie brachten zukünftige Akrobaten auf die Welt zwischen den im Hause gehaltenen Affen, den weissen Pferden und den Bären gleichenden Hunden.

Die halbwüchsigen Schwestern, die im Gleichgewicht auf den grossen Kugeln der Gaukler treten, teilen diesen die strahlende Bewegung der Welten mit. Diese noch unreifen

Mädchen haben die Unruhe der Unschuld in sich, denn die Tiere führen sie in das religiöse Geheimnis ein. Harlekin begleiten den Ruhm der Frauen, sie gleichen ihnen, sind weder männlich noch weiblich... Zwitter haben das Bewusstsein der ägyptischen Halbgötter... Man kann diese Gaukler nicht mit Possenreißern verwechseln. Wer ihnen zuschaut, muss voller Andacht sein, denn mit einer wunderlichen Behendigkeit feiern sie stumme Riten...»

Die Bretter der Schaubude sind hier von neuem wieder zu einem kultischen Bezirk geworden. Doch die christliche Landschaft eines Rouault wird durch eine esoterische Szene abgelöst, in der sich nach einem «alexandrinisch» anmutenden Synkretismus die Geheimnisse aus verschiedenen religiösen Traditionen vermischen: wunderbare Fruchtbarkeiten, Hermaphroditen, Opferstille, Nativitäten... Die Interpretation des Dichters, die zur phantasievollen Komposition des Malers hinzutritt, verwandelt die Jahrmarkts-Vorstellung in eine gnostische Zeremonie. Das Spiel ist hier nicht Selbstzweck: es ist Ritus, Offenbarung einer geheimen Weisheit. Die *wunderliche Behendigkeit*, die Apollinaire mit *stummen Riten* verbindet, erinnert uns daran, dass die Akrobatik in der Antike oft mit den Toten-Zeremonien in Zusammenhang stand: der Sprung des Akrobaten, die Geschicklichkeit des Gliederverrenkers hatten dabei die Funktion, den Tod zu beschwören, indem das ungestüme Auftauchen des Lebens mimisch dargestellt wird. Die Metamorphose betrifft bezeichnenderweise sogar die Tiere; in einer Orphik mit umgekehrten Rollen übernehmen sie die Aufgabe, die Menschen in ihre geheimnisvolle Welt einzuweihen. So öffnet das tiefer stehende Leben den Weg zu höherem Wissen; eine Art Kurzschluss vereinigt die tierische Natur mit der göttlichen. Wir sind auf der Schwelle der Initiation: die Gaukler kennen das Zauberwort, das zur übermenschlichen Welt der Gottheit führt und zur unter-menschlichen Welt des animalischen Lebens.

In *Crépuscule*, einem der Gedichte aus der Sammlung *Alcools*, die durch Picassos Gaukler und der Malerei von Marie Laurencin inspiriert sind, lässt Apollinaire die Jahrmarktstruppe an einem nicht näher bestimmten Ort auftreten, zwischen Leben und Tod, Tag und Nacht, Lüge und Wahrheit, Erde und Himmel. Am Ende des Gedichts wird «*Arlequin trismégiste*» unter dem traurigen Blick eines Zwergs immer grösser. Noch einmal sind wir auf einer furchterregenden Schwelle, doch haben die Gegensätze hier die Tendenz, sich zu versöhnen. Im ersten Vers von *Crépuscule* ziehen die «Schatten der Toten» vorbei, währenddem in der letzten Strophe ein Knäbchen erscheint. Wir ahnen, dass die überirdische Kraft zu wachsen, die dem Harlekin zugeschrieben wird, von seiner Vertrautheit mit dem Reich der Toten kommt. Das Beiwort «trismégiste» (der Dreimalgrösste), das ihm zugeordnet wird, spielt auf eine Identität mit Hermes an, dem Gott, der die Pforten der andern Welt überschreitet und die Seelen in die unterirdischen Reiche führt. Es ist auch der Gott der alchemistischen Geheimnisse, den die Gnosis mit dem ägyptischen Gott Thoth, der ein Affengesicht hat, in Zusammenhang brachte.

Indem Harlekin einen Stern herunterholt und so Himmel und Erde einander näher bringt, vereinigt er auf übernatürliche Weise, was auf natürliche Weise voneinander getrennt ist. Es kündigt sich hier also eine magische Rückkehr zur kosmischen Einheit an...

Im mythischen Synkretismus, der sich hier entwickelt, rechtfertigen eigenartige Analogien Apollinares Annäherung von Hermes und Harlekin. Hermes ist nicht nur der Fährmann der Seelen, jemand mit geheimem Wissen, er ist nicht nur der sinnbildliche Patron der «merkurischen» Behendigkeit, sondern auch ein «schelmischer Gott», der Verbote überschreitet; man kann ohne weiteres annehmen, seine Rolle des von der Vorsehung gesandten *Fährmanns* falle mit seiner Skrupellosigkeit zusammen: in beiden Fällen gelangt er über die Grenzen, die verschiedenen Gesetzen unterstellte Regionen einschliessen, und welche ungestraft zu überschreiten dem Sterblichen nicht vergönnt ist. Nach den ersten mittelalterlichen Dokumenten ist Harlekin – unter dem Namen Hellekin – ja ursprünglich ein Dämon mit einem Tiergesicht, der in den Winternächten aus den tiefen Wäldern seine heulende Schar Verstorbener mit sich führt. Also keineswegs die Gestalt eines Retters, sondern die eines teuflischen Geschöpfs. Doch die szenische Darstellung und die Parodie werden seine Hexenkunst abwenden: aus diesem Dämon, der die Grenzen der Hölle überschritten hat, um uns zu plagen, wird man eine komische Figur machen, deren wesentlichster Zug – das Überschreiten – sich auf die «Tabus» der gesellschaftlichen Ordnung und der Moral übertragen wird. Oft schon wurde dieser Wandel beschrieben, der anstelle des Schreckens die Lächerlichkeit setzt; diese bildet gleichsam die Kulisse für die Einfälle des maskierten Schauspielers, welcher in drolliges Geschwätz auflöst, was ehemals unmenschliches Heulen war. Das Entsetzen wird zum Lachen; die ursprünglichen Schrecken verlieren sich in der profanen Farce: die obszönen und grotesken Grimassen sind Beschwörungen, welche die Kräfte des Todes in Mächte der Fruchtbarkeit umwandeln. Das namenlose Grauen benennen, daraus einen Gegenstand der Darstellung machen, heisst das, was uns übersteigt, zu dem verwandeln, was wir beherrschen, es heisst dem Unaussprechlichen eine *bestimmte Gestalt geben*, mit der die Sprache ungehemmt ihr Spiel treiben kann. Die geschwätzige Virtuosität, das tänzelnde Aufspringen stellen wohl einerseits dar, dass der Schauspieler von der übernatürlichen Macht, die ihn umgibt, *besessen* wird, doch ist es zugleich Zeichen einer *Beherrschung*. Nachdem Hellekin in den Mysterienspielen ein guter Teufel, ein komischer Teufel geworden war, liess er sich noch lange anmerken, dass er der parodistische Ersatz eines viel ernster zu nehmenden *Widersachers* war. Die struppige Maske des *homo silvestris*, die er bis zu seiner Verfeinerung durch die Liebe im achtzehnten Jahrhundert behielt, legt davon Zeugnis ab.

Picassos und auch Apollinares Gaukler und Harlekine haben diesen

ursprünglichen Bezug zum Königreich des Schattens und des Todes nicht verloren. Ihre Gesichter erinnern zwar in nichts mehr an Tiere, doch es bleibt der Affe, der Hund, die Hirschkuh, das Pferd in ihrer Nähe: diese Tiere führen die Gauklerwelt gewissermassen weiter, denn sie stellen eine damit verwandte Wirklichkeit dar. Manche Zeichnung Picassos zeigt die eigenartige Symbiose zwischen Gaukler und Tier, und zwar schon bevor sich der Künstler für den Minotauros oder den Kentauer entschlossen hat. Wenn *Rilke* in der fünften Duineser Elegie Picassos Gaukler besingt, so vergleicht er die Übung der jungen, noch ungelenkten Akrobaten mit «sich bespringenden, nicht recht paarigen Tieren». In diesem herrlichen Gedicht fällt auf, dass trotz einer vollkommen verschiedenen Anordnung der Bilder die Welt der Gaukler wie bei Apollinaire eine symbolisch zwischen Himmel und Erde gestellte Welt ist, zwischen Leben und Tod, dem Tod schon näher als dem Leben; eine Welt, in der sich alles um das Geheimnis eines *Übergangs* anordnet. Doch ist dieser Übergang keine echte Befreiung. Es ist nur der Übergang vom linkischen Benehmen zur Geschicklichkeit, von der unvollkommenen Übung zur bewundernswürdigen Leistung: das Sinnbild eines Übergangs zum Kunstwerk und zu dessen Erfolg, der auch nur eine allegorische, weiterweisende, doch ungenügende Vorwegnahme eines anderen Übergangs ist, der im Schosse des Todes die wahre Vollendung der Liebe garantieren sollte.

«Wo, o wo ist der Ort – ich trag ihn im Herzen –  
 wo sie noch lange nicht *konnten*, noch voneinander  
 abfieln, wie sich bespringende, nicht recht  
 paarige Tiere; –  
 wo die Gewichte noch schwer sind;  
 wo noch von ihren vergeblich  
 wirbelnden Stäben die Teller  
 torkeln...

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich  
 die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig  
 unbegreiflich verwandelt –, umspringt  
 in jenes leere Zuviel.  
 Wo die vielstellige Rechnung  
 zahlenlos aufgeht.

...  
 Engel!: Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,  
 auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier  
 bis zum Können nie bringen, ihre kühnen  
 hohen Figuren des Herzschwungs,  
 ihre Türme aus Lust, ihre  
 längst, wo Boden nie war, nur an einander  
 lehrenden Leitern, bebend, – und *könnten*,  
 vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:  
 Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,

immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig  
gültig Münzen des Glücks vor das endlich  
wehrhaft lächelnde Paar auf gestilltem  
Teppich?

Es wird ersichtlich, dass der Schritt von der Ungelenkigkeit zur akrobatischen Behendigkeit für Rilke nur der Übergang ist, in dem «sich das reine Zuwenig / unbegreiflich verwandelt –, umspringt / in jenes leere Zuviel». Noch ist die akrobatische Leistung nur ein Können ohne Substanz; die wunderbare Errungenschaft bleibt ein lächerlicher Triumph.

Zweifelsohne übertreffen die poetischen Kommentare den bildlichen Gegenstand, auf den sie sich beziehen. Die Dichter finden überall ihr eigenes Universum wieder.

Bei Picasso müssen wir die eigenartige Konstanz gewisser «thematischer Konstellationen» sehen, die vielleicht ebensoviele mythische Projektionen der Persönlichkeit des Malers sind; oft zögert der Künstler zwischen dem Bild des Gottes und dem des Tieres: er erfindet göttliche Tiere, oder tierähnliche Götter. Doch dem Tier gegenüber ist er auch der flinke Dompteur, der mörderische Torero, der mit dem Tod spielende Gaukler. Vor der weiblichen Hingabe des «Modells» verwandelt sich der Künstler bald in Jupiter, bald in einen Clown. Zur Zeit von *Parade* hat Picasso an den von Jean Cocteau organisierten Gesellschaftsskandalen teilgenommen, in einer etwas leichtsinnigen Orphik im Stile des Music-Halls, die das Trapez als kürzesten Weg zum Paradies pries. In allem durch Picassos Kunst bezeugten Suchen und in allen Metamorphosen findet man stets wieder diese *Übergänge*; es handelt sich geradezu um eine Besessenheit: Austausch von göttlichem Bewusstsein und dunklem Tierinstinkt, Übergang von einer «Manier» zur andern, das heisst Übergang von einem *Nichtkönnen* zu einem neuen *Können*, dessen «leeres Zuviel» den Künstler beunruhigen und aufstacheln wird, nach Neuem Ausschau zu halten. Alles in Picassos Werk erinnert an den geheimnisvollen Kreislauf zwischen den verschiedenen Ebenen des Daseins, das Überqueren verbotener Schwellen, das Überschreiten von Grenzen, das Zusammenbringen des Gegensätzlichen. Das vom Maler in Anspruch genommene Erbe entspricht genau dem, was sich im Laufe unserer Betrachtung in der Figur des Clowns angesammelt hat.

\* \* \*

So ist die Gestalt des Clowns, wie der Harlekin im Gedicht *Apollinaires*, zusehends grösser geworden. Sie hat mannigfache Bedeutungen erlangt, die stets reicher, doch auch beunruhigender geworden sind.

Doch sind diese Bedeutungen nicht widersprüchlich? Schliessen sie sich

nicht gegenseitig aus? Gewiss, der tölpische Hanswurst gleicht in nichts dem gelenkigen Possenreisser. Der dumme August ist nicht Harlekin. Der Clown als Märtyrer (das Abbild Christi) scheint nichts gemeinsam zu haben mit dem die Gebote überschreitenden Harlekin (ein Ersatz für den Teufel). Doch indem sich der Künstler bald mit dem einen, bald mit dem andern identifiziert, weist er uns auf eine mögliche Ähnlichkeit hin, in dem Masse, als Engel und Teufel auch etwas gemeinsam haben. Es sind einander entgegengesetzte und einander ergänzende Haltungen; sie entsprechen dem Wunsch, über die Welt hinauszugelangen, oder, genauer gesagt, in der Welt eine *anderswoher gekommene* und *anderswohin zielende* Leidenschaft zu bezeugen... Als Sündenbock wird der Clown aus der Welt verstossen, er trägt unsere Sünden und unsere Schande mit sich, er geht in den Tod, doch gerade dadurch weist er uns auf den Weg zum Heil. Als der sich um keine Verbote kümmernde Dämon taucht er zwischen uns als der aus der äusseren Finsternis gekommene Eindringling auf; vielleicht ist er jener, der zu Beginn ausgestossen worden war, die Drohung, die nicht allzulang vergessen und verdrängt werden kann. Doch im Mass, da es uns gelingt, *im Spiel* diesen Sprung der in uns aufsteigenden finsternen Macht darzustellen, lindert sich der «alte Jammer», er wird zur Lebenskraft und schafft sich Luft im Auflachen.

Wenn der Clown nun also der von anderswoher Kommende ist, der Meister eines geheimnisvollen Übergangs, der Schmuggler, der verbotene Grenzen übertritt, so verstehen wir, wieso im Zirkus und auf der Bühne dem *ersten Auftritt* immer schon besondere Beachtung geschenkt wurde. Dies ist nicht nur – wie man der Bequemlichkeit zuliebe hätte glauben können – ein Problem der Regie. Dieses Problem, das heisst die Autorität, mit welcher der Schauspieler vom ersten Augenblick an sein Publikum in Bann schlägt, ist nur die vernunftmässige Kehrseite einer viel dringenderen Forderung. Jeder wahre Clown taucht aus einem anderen Raum auf, aus einer anderen Welt. Sein Auftreten muss das Überschreiten der Grenzen des Wirklichen darstellen, und selbst bei aller Lustigkeit muss ihm etwas Gespensterhaftes bleiben. Das Tor, durch das er in die Arena tritt, ist nicht weniger schicksalhaft als die Elfenbeinpforte, durch welche bei Vergil die aus der Unterwelt kommenden Trugbilder eintraten. Des Clowns Erscheinen hebt sich ab vom gähnenden Abgrund und stellt zwischen ihm und uns eine Verbindung her. Sein Auftreten soll uns Rilkes «mühsames Nirgends» fühlen lassen, den Ort seiner Herkunft, der nunmehr hinter ihm liegt. Für den Akrobaten verhält es sich ein wenig anders: das «mühsame Nirgends» ist unter seinen Fersen, und der Übergang vollzieht sich vor unsern Augen, im Augenblick des Abspringens, des gefährlichen Saltos, der Überwindung des Hindernisses. Fast möchte ich einen analogen symbolischen Wert in den Papierkreisen sehen, durch welche die Akrobaten und die dressierten Tiere springen: mit wunderbarer Leichtigkeit wird eine klar sichtbare Wand siegreich durch-



stossen. Der triumphierende Akrobat taucht jenseits davon wieder auf, in einer neuen Region des Seins.

Man könnte die symbolischen Interpretationen vermehren: bedeutet die kreisförmige Arena nicht die Welt? Und um die Ideen Théodore de Banvilles und Rilkes zu verbinden, gleichen die Betrachter, welche die weite «Rose des Zuschauns» bilden, nicht jener himmlischen Rose in einer der letzten Visionen Dantes? Doch hüten wir uns vor einer derartigen Überhäufung allegorischer Bedeutungen: dies hiesse dem Clown, den Gauklern, der Zirkuswelt eine klar bestimmte Bedeutung, eine feste Funktion zuweisen. Um leben zu können, bedürfen sie jedoch in erster Linie der vollkommenen Freiheit. Man schreibe ihnen also nicht sofort eine Rolle oder einen bestimmten Sinn zu; man räume ihnen das Vorrecht ein, nichts als tolles Spiel zu sein. Die Zwecklosigkeit, das Fehlen einer bestimmten Bedeutung wurde ihnen sozusagen in die Wiege gelegt. Nur um den Preis dieser *Offenheit*, dieser anfänglichen «Leere», können sie zu der von uns entdeckten Bedeutung *übergehen*. Sie brauchen eine unendlich grosse Reserve von Unsinn, um einen Sinn zu bekommen. In einer praktischen Welt, in der allem ein Sinn, eine bestimmte Funktion, ein Gebrauchswert zugewiesen wird, sprengt das Auftreten des Clowns einige Maschen des Netzes, und in der erstickenden Vielfalt der allgemein angenommenen Bedeutungen entsteht eine Bresche, durch die ein Hauch von Unsicherheit und Leben wehen kann. Der Unsinn, den der Clown vertritt, kommt dann, in einer zweiten Phase, einer Herausforderung gleich; er stellt unsere Sicherheiten in Frage. Dieser Anflug von Zwecklosigkeit zwingt uns zur Überprüfung des vermeintlich Notwendigen. Wie es Wolfskehl richtig gesehen hat, gelangt der Clown, gerade weil er zunächst keine Bedeutung hat, zur tiefen Bedeutung des Widersachers: er verneint alle vorausgehenden Systeme der Bejahung; er führt in die massive Kohärenz der ein für allemal aufgestellten Ordnung die Leere ein, dank welcher der Zuschauer, endlich von sich selbst gelöst, über seine eigene Schwerfälligkeit lachen kann. Die reine Absurdität kann so nachträglich eine mannigfaltige Bedeutung annehmen: es ist der Eindringling, der sich aufdrängt *oder* den man fortjagt, das Sühneopfer *oder* der spöttische Dämon, der optimistische Sprung in die Höhe *oder* der Sturz in den Abgrund. Eine Dialektik entsteht daraus, deren Entfaltung den Rahmen des Zirkus sprengt.

(Aus *Portrait de l'artiste en saltimbanque*; erscheint demnächst in der Reihe «Les sentiers de la création» bei Albert Skira in Genf, dem wir für die freundliche Erlaubnis dieses Vorabdruckes danken. Unter Vorbehalt aller Rechte ins Deutsche übertragen von Peter und Béatrice Grotzer; für die Baudelaire-Texte wurde die Ausgabe von Max Bruns benutzt.)