

**Die Karikatur zwischen Realismus und dem Beginn der
Moderne.
(Théophile Gautier, Champfleury, Charles Baudelaire)**

Rebecca Partouche

Fakultät I – Geisteswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
- Dr. phil. -

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuß:

Vorsitzender: Prof. Dr. Eckart Mensching
Gutachter: Prof. Dr. Norbert Miller
Gutachter: PD Dr. Markus Bernauer

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 19. Januar 2001

Berlin 2005
D83

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	5
II.	Théophile Gautier	20
III.	Champfleury	64
IV.	Charles Baudelaire	108
	Literaturverzeichnis	141

I. Einleitung

Vielleicht ließ sich der Kritiker Jean-Jacques Ampère in seinem Artikel vom 2. August 1828 für die Zeitung *Le Globe* etwas zu sehr von seinem jugendlichen Enthusiasmus mitreißen, als er nach einer eindringlichen Schilderung der noch unbekannteren Werke E.T.A. Hoffmanns diesen mit Walter Scott, längst ein unantastbarer Name, verglich. Er behauptete dort, der deutsche Autor habe einen ähnlichen Erzählstil wie der schottische¹. Die Antwort auf eine solche Gewagtheit ließ nicht lange auf sich warten: Wie konnte er einen Namlosen an einem Autor messen, den Victor Hugo einst mit Homer auf eine Stufe gestellt hatte!² Die neugegründete Zeitung *La Revue de Paris* veröffentlichte darauf in ihrer ersten Ausgabe vom 12. April 1829 eine gekürzte Fassung von Walter Scotts *Du merveilleux dans le roman*, einer Auseinandersetzung mit dem Werk E.T.A. Hoffmanns. Die scharfe Kritik eines so unangefochtenen Autors blieb nicht unbemerkt. War der schottische Meister des historischen Romans nicht die große Entdeckung im Frankreich der 20er Jahre gewesen? Hatte er nicht längst mit *Kenilworth*, *Ivanhoe* und *Waverley* seinen Ruhm begründet? Obwohl Walter Scotts Artikel bereits zwei Jahre zuvor, 1827 in der Zeitung *Foreign quarterly Review*³ erschienen war und deshalb unmöglich als direkte Antwort auf die Kritik Jean Jacques Ampères gelten konnte, diente sein so aus dem Kontext gerissener Artikel dazu, eine Polemik zu schüren, die eigentlich die beste Reklame war für den noch nicht populären E.T.A. Hoffmann. So dachten jedenfalls der geschäftstüchtige Verleger Renduel und sein Übersetzer Loève-Weimars, als sie den Aufsatz Walter Scotts unter verändertem Titel der ersten Ausgabe der Phantasie-Stücke vorstellten. Womit sie auch Recht behielten. In *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*, wie der Aufsatz jetzt hieß, argumentiert Walter Scott folgendermaßen:

Le goût des Allemands pour le mystérieux leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque: ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie. Les transformations les plus imprévues et les plus extravagantes ont lieu par les moyens les plus

¹ „Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancholie et une verve intarissable de bouffonnerie et d'extravagance; supposez un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques, qui rende présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes les plus étranges, qui fasse à la fois frissonner, rêver et rire, enfin qui compose comme Callot, invente comme les Milles et une nuits, raconte comme Walter Scott, et vous aurez une idée d'Hoffmann.“

Zitiert nach: Catex, Pierre-Georges: Walter Scott contre Hoffmann. Les épisodes d'une rivalité littéraire en France. In: Mélanges d'histoire littéraire. Offerts à Daniel Mornet. Paris 1951, S. 169.

² Ebd.

³ Scott, Walter: On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Work of Ernest Theodore William Hoffmann. In: The Foreign Quarterly Review. Bd. I (1827), S.60-98.

improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité. Il faut que le lecteur se contente de regarder les tours d'escamotage de l'auteur, comme il regarderait les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment. L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann.⁴

Die Kritik Walter Scotts – der sich im Laufe seines Aufsatzes in Rage redet – gegen den von nun an als Begründer des „genre fantastique“ geltenden Hoffmann stellt immer unverblümt ab auf den geistigen Zustand des Autors. Hoffmann sei geistesgestört, sein Werk nichts als das traurige Zeugnis fieberhafter Anfälle. Seine Erzählungen ließen jeglichen Zusammenhang, jede Regelmäßigkeit und Ordnung vermissen. Sich auf die wohlmeinende Biographie Julius Edward Hitzigs⁵ – eines Freundes Hoffmanns – berufend, entwirft Scott das Bild eines kranken Romantikers. Hoffmann hülle sich, durch seine fatale Angewohnheit, Pfeife zu rauchen, in schädliche Ausdünstungen, die nur Sinnesverwirrungen zur Folge hätten. Erschwerend käme die Trunksucht hinzu, die Hoffmann vollends den sicheren Boden der Realität unter den Füßen wegrippe: Hoffmann sehe Gespenster, er glaube sogar an die Existenz des Teufels. War denn nicht sein Lieblingsausdruck: „Der Teufel hat seinen Schwanz im Spiel“? In *Quelques traits caractéristiques d'Hoffmann*, ein von Funck stammendes Plagiat aus Hitzigs Lebensbeschreibung zu Hoffmann⁶, – äußert sich der Freund und Verleger Hoffmanns folgermaßen über seinen Gefährten:

„Le diable mettait sa queue partout'. Toutes les fois que l'occasion s'en présentait, cette phrase lui revenait à la bouche, et cette croyance explique beaucoup de choses contenues dans ses ouvrages. Il était continuellement poursuivi par le pressentiment d'horribles événements mystérieux prêts à surgir en travers de sa vie. Quand il écrivait, il voyait véritablement autour de lui des monstres de toute espèce. Non seulement lorsqu'il écrivait, mais au milieu des conversations les plus innocentes, le soir à table, prenant un verre de vin ou de punch avec ses amis, il croyait voir des fantômes, des revenants, et il lui arriva plus d'une fois d'interrompre le narrateur en disant: 'Pardon, mon cher, mais n'apercevez-vous pas là-bas dans le coin, à votre droite, ce satané petit monstre?' comme il passe la tête en branlant entre les poutres! Regardez comme ce diabolin fait des cabrioles! Regardez! regardez!

⁴ Scott, Walter: Sur Hoffmann et les compositions fantastiques. In: Oeuvres de E.T.A. Hoffmann traduites de l'allemand par M. Loève-Veimars et précédées d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. Hrsg. v. Renduel. Paris 1843, Bd. I, S.7-23.

Im Folgenden wird dieser Aufsatz unter Angabe des Verfassernamens Scott und mit Angabe der Seitenzahl zitiert.

⁵ [Hitzig, Julius Eduard]: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Hrsg. v. dem Verfasser des Lebens-Abrisses Friedrich Ludwig Zacharias Werners. 2 Teile, Berlin 1823.

⁶ Funck. Pseudonym von: Kunz, Carl Friedrich: Aus dem Leben zweier Dichter: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmanns und Friedrich Gottlob Wetzels. Leipzig 1836.

In *Quelques traits caractéristiques d'Hoffmann*, seiner in Frankreich bekannt gewordenen Kurzbiographie Hoffmanns, übernimmt Funck ganz offensichtlich den mit *Einzelne Züge zur Charakteristik Hoffmanns* überschriebenen Abschnitt aus Hitzigs Lebensbeschreibung zu Hoffmann, *E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass*. Mit Ausnahme des folgenden, von Funck wahrscheinlich frei erfundenen Gesprächs zwischen Hoffmann und den Geistern, handelt es sich um eine wortwörtliche Übernahme.

maintenant le voilà parti. Ne vous gênez donc pas, charmant petit Poucet; ayez la bonté de rester avec nous; écoutez avec bienveillance notre conversation si cordiale; vous ne sauriez vous imaginer combien votre charmante personne nous fera plaisir. Ah! ah! vous voilà donc de nouveau; auriez-vous la complaisance de vous approcher un peu plus? Comment! (et ici un jeu de muscles violents se dessinait sur son visage) peut-être prendrez-vous quelque chose? Qu'est-ce que vous dites de bon? Comment! vous partez? votre très humble serviteur, etc.¹⁷

Hoffmann sehe nicht nur Gespenster, schlimmer noch, er pflege, regelrechte Konversationen mit ihnen zu führen. Des öfteren unterbreche er Gespräche mit Freunden, um herumpurzelnde, schelmische Teufelchen an seinen Tisch zu bitten. Die Art, in der der mit einer überreichen Phantasie gesegnete Funck seinen Freund Hoffmann beschreibt, ist selbst schon hoffmannesk. Die skurrile Gestalt scheint ihren eigenen Erzählungen entsprungen zu sein. Hoffmann wird uns nicht nur äußerlich als eine phantastische Gestalt vorgestellt, nicht minder verschroben wirkt sein ganzes Leben. Auf folgende Weise hatte schon Hitzig das äußere Erscheinungsbild seines Freundes karikiert:

Hoffmann war von sehr kleiner Statur, hatte eine gelbliche Gesichtsfarbe, dunkles, beinahe schwarzes Haar, das ihm tief bis in die Stirn gewachsen war, graue Augen, die nichts Besonderes auszeichneten, wenn er ruhig vor sich hinblickte; die aber wenn er, wie er oft zu tun pflegte, damit blinzelte, einen ungemein listigen Ausdruck annahm. Die Nase war fein und gebogen, der Mund fest geschlossen⁸

Scott übernimmt nicht nur die karikaturhafte Beschreibung Hoffmanns, er akzentuiert dessen physiognomische Eigenheiten bis zur Dämonisierung. Seit Hitzigs Beschreibung ist Hoffmanns Haarschopf nicht nur dichter geworden, seine Augen haben inzwischen an Wildheit und Starre gewonnen, ein für Scott eindeutiger Beweis geistiger Verwirrung:

Son image extérieure même indiquait son irritation nerveuse. Il était petit de taille, et son regard fixe et sauvage, qui s'échappait à travers une épaisse chevelure noire, témoignait cette sorte de désordre mental [...]⁹

Es ist interessant zu beobachten, wie sich in Frankreich – ausgehend von Hitzig und Scott – das Bild eines dämonischen Hoffmann durchsetzt, und wie diese Karikatur seines Äußeren gleichsam mit den stilistischen Mitteln seines eigenen Schreibens vollzogen wird; wie also ein Autor erfunden wird aus seinen eigenen Figuren; und wie dieses Konstrukt wiederum zur Ursache seiner unzusammenhängenden Erzählungsweise erklärt wird. Nicht nur Théophile Gautier und Charles Baudelaire, auch Champfleury greift –

⁷ Funck: Quelques traits caractéristiques d'Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann. Contes et nouvelles réunis par Henri Parisot et précédés de Souvenirs sur Hoffmann par Funck. Bd.I. Paris 1942. S.14f. Die Übersetzung dieser gekürzten Fassung der Biographie ins Französische stammt von Champfleury.

⁸ [Hitzig, Julius Eduard]: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Mit Anmerkungen zum Text und einem Nachwort von Wolfgang Held. Berlin 1986, S. 431.

⁹ Scott, S.8.

diesmal allerdings zu Hoffmanns Gunsten – in seinem 1856 erschienenen Buch *Contes posthumes d'Hoffmann*¹⁰ auf die – von ihm eigens ins Französische übersetzte – Hoffmann-Biographie Funcks zurück. Man mag sich nur wundern, daß Hitzigs wesentliche Quelle für die Verfassung seiner so nachhaltig wirkenden Biographie unentdeckt blieb: Seine Anekdoten sind nicht nur hoffmannesk, sie sind Hoffmanns Erzählungen direkt entnommen. So erinnert auch folgende groteske, nahezu theaterreife Szenerie, von der Scott berichtet, nicht von ungefähr an Hoffmanns Geschichten, sie lehnt sich an die Erzählung *Der Dichter und der Komponist*¹¹ an, in der zwei Freunde sich ebenfalls während der Kriegsereignisse in Dresden über die Vorzüge der Künste unterhalten:

Il [Hoffmann] était à Dresde à l'époque critique où cette ville, sur le point d'être prise par les alliés, fut sauvée par le retour soudain de Bonaparte et de sa garde. Il vit alors la guerre de près, et s'aventura plusieurs fois à cinquante pas des tirailleurs français, qui échangeaient leurs balles, en vue de Dresde, avec celles des alliés. Lors du bombardement de cette ville, une bombe éclata devant la maison où Hoffmann était avec le comédien Keller, le verre à la main, et regardant d'une fenêtre élevée les progrès de l'attaque. L'explosion tua trois personnes. Keller laissa tomber son verre; mais Hoffmann, après avoir vidé le sien: 'Qu'est-ce que la vie?' s'écria-t-il philosophiquement; 'et combien est fragile la machine humaine, qui ne peut résister à un éclat de fer brûlant!'

Au moment où l'on entassait les cadavres dans ces fosses immenses qui sont le tombeau du soldat, il visita le champ de bataille, couvert de morts et de blessés, d'armes brisées, de shakos, de sabres, de gibernes, et de tous les débris d'une bataille sanglante. Il vit aussi Napoléon au milieu de son triomphe, et l'entendit adresser à un adjudant, avec le regard et la voix retentissante du lion, ce seul mot. 'Voyons.'

Il est bien à regretter qu'Hoffmann n'ait laissé que des notes peu nombreuses sur les événements dont il fut témoin à Dresde, et dont il aurait pu, avec son esprit observateur et son talent pour la description, tracer un tableau si fidèle.

La relation de la bataille de Leipsick, telle que l'a publiée un témoin oculaire, M. Schoberl, est un exemple de ce qu'on aurait pu attendre des talents de M. Hoffmann, si sa plume nous avait rendu compte des grandes circonstances qui venaient de se passer sous ses yeux. Nous lui aurions volontiers fait grâce de quelques-uns de ses ouvrages de diablerie, s'il nous eût donné à la place une description fidèle de l'attaque de Dresde, et de la retraite de l'armée alliée dans le mois d'août 1813. [...]

Il ne lui fut pas donné toutefois, d'essayer aucun ouvrage, si léger qu'il fût, dans le genre historique.¹²

¹⁰ Champfleury: *Contes posthumes d'Hoffmann*. trad. par Champfleury. Paris 1856. Näheres zu diesem seltenen Werke findet sich im 2. Kapitel dieser Arbeit.

¹¹ Die Werke Hoffmanns werden nach der im Winkler Verlag erschienenen Gesamtausgabe zitiert. Die Nachweise erfolgen unter dem Verfassernamen Hoffmann, mit Angabe von römischen Zahlen, die den entsprechenden Band der Ausgabe bezeichnen, und Seitenzahl. Zur Nummerierung der Einzelbände vgl. das Literaturverzeichnis.
Hoffmann. Bd. II, S. 67-96.

¹² Scott, S. 10f.

Von der Bombardierung und Belagerung Dresdens, einem bedeutenden geschichtlichen Ereignis, nahm Hoffmann, der dem Geschehen als Augenzeuge beiwohnte, einzig jenes beläufige Wort Napoleons wahr: „Mal sehen!“ Hoffmann, dem Walter Scott immer wieder eine minutiöse Beobachtungsgabe einräumt, nahm offensichtlich keine Notiz von der Schlacht, die sich in aller Pracht seinen Augen darbot. Man – nicht zuletzt Scott selbst – hätte doch ein solch farbiges Tableau entwerfen können! Da Hoffmann außerdem das unerwartete Glück zuteil wurde, das Kriegsgeschehen von der erhöhten Warte eines Wirtshauses überblicken zu können. Doch Hoffmann sei ebenso blind für die historische Wirklichkeit gewesen wie für Landschaften.

Auch Hitzig bedauert Hoffmanns Gleichgültigkeit gegenüber der Natur. Einzig dem Menschen habe seine Beobachtungsgabe gegolten.¹³ Keine einzige Landschaftsbeschreibung habe er uns beschert. Auch habe er nie eine Zeitung gelesen! Ein Umstand, aus dem sich nur allzudeutlich seine krankhafte Teilnahmelosigkeit der Welt gegenüber herauslesen lasse. Auch für Scott ist der Umstand, daß Hoffmann mitten im Bombardement mit seinem Freund Keller munter Sekt getrunken und nur zuweilen aus dem Fenster nach dem Kriegsgeschehen Ausschau gehalten habe, Zeugnis genug für Hoffmanns Weltfremdheit. Einer, der eine Belagerung nur in Ausschnitten zur Kenntnis nehme, habe einen höchst selektiven Wirklichkeitszugang. Umso erstaunlicher ist es, daß Scott Hoffmann bei allen Vorhaltungen einen scharfen Beobachter nennt:

Hoffmann, observateur minutieux, vit un jour une petite fille s'adresser à une femme dans le marché pour lui acheter quelques fruits qui avaient frappé ses yeux et excité ses désirs. La prudente frutière voulut d'abord savoir ce qu'elle avait à dépenser pour son achat; et quand la pauvre fille, qui était d'une beauté remarquable, lui eut montré avec une joie mêlée d'orgueil, une toute petite pièce de monnaie, la marchande lui fit entendre qu'elle n'avait rien dans sa boutique qui fût d'un prix assez modique pour sa bourse. La pauvre enfant, mortifiée, se retirait les larmes aux yeux, quand Hoffmann la rappela, et, ayant fait son marché lui-même, remplit son tablier des plus beaux fruits; mais il avait à peine eu le temps de jouir de l'expression du bonheur qui avait ranimé tout à coup cette jolie figure d'enfant, qu'il devint tourmenté de l'idée qu'il pourrait être la cause de sa mort, puisque le fruit qu'il lui avait donné pourrait lui occasionner une indigestion ou tout autre maladie.¹⁴

Ungeachtet des bunten lärmenden Gedränges eines Marktplatzes, sei Hoffmann in der Lage gewesen, ähnlich dem scharfen Beobachter aus *Des Vettters Eckfenster*¹⁵, inmitten des Gewühls eines hungernden Kindes gewahr zu werden, für das kein anderer sonst ein

¹³ „Hoffmann ne fut pas grand ami de la nature. L'observation et l'examen de l'homme, la vue seule des hommes lui paraissaient plus importants que tout le reste. Quand il allait se promener l'été, ce qu'il avait coutume de faire tous les soirs de beau temps, c'était toujours pour entrer dans des endroits publics où il pouvait rencontrer des hommes“

Funck: Quelques traits caractéristiques d'Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann. Contes et nouvelles réunis par Henri Parisot et précédés de Souvenirs sur Hoffmann par Funck. Bd. I, Paris 1942, S. 16.

¹⁴ Scott, S. 13f.

¹⁵ Hoffmann, Bd. IV, S. 595-622.

Auge gehabt hätte. Sofort eilte er, dem Mädchen die Pflaumen zu schenken. Allein die sich daraus ergebende Zwangsvorstellung Hoffmanns, er habe das Mädchen vielleicht mit jenen ominösen Pflaumen vergiftet, diese paranoide Gedankenkombination, nennt Scott eine Absurdität. Die Wahrnehmung sei stärker ausgeprägt als das Denken.

Auch entgeht dem Schotten nicht, mit welcher Meisterschaft die Figuren aus der Erzählung *Das Majorat*¹⁶ skizziert sind, obschon er die übrige Geschichte mit einem Kopfschütteln ablehnt. Bei *Der Baron von B.*¹⁷ hebt er sogar die realistische Figurenzeichnung hervor. Er geht soweit, die Figur des Barons mit der eigenen Figur des Pächters Macwheeble aus *Waverley* zu vergleichen. Wenn er bei der Zusammenfassung des *Sandmanns*¹⁸ zwischendurch ausruft, er könne diese „grauenvolle Aburdität“ nicht länger nacherzählen, ohne dabei selber dem Irrsinn zu verfallen, richtet sich sein Vorwurf auch in diesem Fall keineswegs gegen die Charaktere.

Scotts wenige anerkennende Worte beziehen sich ausschließlich auf die Figuren Hoffmanns, denen er – wenn er sie auch zu einseitig findet – allesamt Beifall zollt. Sie seien gut beobachtet, der Natur entnommen, und stünden deshalb dem Leser lebendig vor Augen, auch sorgten sie für Überraschung, eine gewisse Ergötzung könne man ihnen nicht absprechen. Indessen erschöpfe sich ihre Wirkung, in Ermangelung eines die Geschichte zusammenhaltenden roten Fadens, lediglich in Überraschungseffekten. Die Figuren seien zwar plastisch, „natürlich“ und daher „glaubwürdig“, jedoch bewegten sie sich frei, ohne Rahmen. Sie seien auf widersinnige, „unnatürliche“ Weise miteinander verknüpft. Ihnen fehle das Handlungsgerüst, das Korsett, in das sie eingebettet sein müssten. Nicht umsonst faßt Scott ausgerechnet die in seinen Augen verworrenste Erzählung, den *Sandmann*, zusammen. Durch die Canevas-artige rasche Nacherzählung der Geschichte hofft er, dem Leser den pantomimenhaften Charakter derselben, die allein für die Kurzweil des Augenblicks sorgenden „Harlekingsprünge“, in aller Schärfe vorzuführen. Das unzusammenhängende, und daher „unwahrscheinliche“ Wesen der Erzählungen Hoffmanns wird auf eine disparate, reduzierte Wahrnehmung der Wirklichkeit zurückgeführt. In Ermangelung eines Sinnes für das Zusammenhängende, für das Ganze, könne Hoffmann nur das einzelne Detail beobachten. Daher hält Scott zwar die einzelnen „Bilder“ für lebendig, sie fügen sich jedoch in seinen Augen nicht zu einem Ganzen zusammen und erwecken lediglich den Eindruck, willkürlich aneinander gereiht zu sein. Daß Hoffmann sich auf das schwierige Gebiet des hohen Genres des historischen Romans nie gewagt hat, ist in den Augen Scotts nur allzu verständlich. Zeichnet sich doch der Autor historischer Romane durch einen ausgeprägten Sinn für Zusammenhänge aus. Ähnlich dem Geschichtsschreiber muß jener aus der Fülle disparater historischer Ereignisse die bedeutsamen hervorheben und die Kausalzusammenhänge zwischen ihnen aufdecken, damit die Geschichte als

¹⁶ Ebd. Bd. I, S. 489-560.

¹⁷ Ebd. Bd. II, S. 743-766.

¹⁸ Ebd. Bd. I, S. 331-364.

Kontinuum erscheint. Es ist also nicht weiter verwunderlich, daß Scott, der die Geschichte zur Grundlage seines narrativen Prinzips erhebt, Hoffmann für einen schlechten Erzähler, bzw. für gar keinen Erzähler hält. Saß Hoffmann nicht einst am Brennpunkt der Geschichte, jedoch unfähig, etwas anderes als jene zufällig dahingeworfenen Worte Napoleons aufzuzeichnen: „Mal sehen“?

Kein Wunder also, daß Scott, den auch Goethe als den „reichste[n] gewandteste[n], berühmteste[n] Erzähler seines Jahrhunderts“ lobt¹⁹, der unübertroffene Schilderer großer historischer Entwicklungen, wenig Begeisterung für Hoffmanns „zusammenhanglose“ „Zauberstücke“ aufbringen kann. Im fünften Kapitel seines historischen Romans *Waverley* ²⁰verwirft er fliegende Teppiche als Beförderungsmittel, und fordert all jene Leser auf auszusteigen, die sich weigern, die gewöhnliche englische Postkutsche seines behäbigen auktorialen Erzählstils zu benutzen, wenn es holprig wird.

I beg pardon, once and for all, of those readers who takes up novels merely for amusement, for plaguing them so long with old-fashioned politics, and Whig and Tory, and Hanoverians and Jacobites. The truth is, I cannot promise them that this story shall be intelligible, not to say probable, without it. My plan requires that I should explain the motives on which action proceeded; and these motives necessarily arose from the feelings, prejudices, and parties, of the times. I do not invite my fair readers, whose sex and impatience give them the greatest right to complain of the circumstances, into a flying chariot drawn by hyppogriffs, or moved by enchantment. Mine is a humble English post-chaise, drawn upon for wheels, and keeping his majesty's highway. Those who dislike the vehicle may leave it at the next halt, and wait for the conveyance of Price Hussein's tapestry, or Malek the Weaver's flying sentry-box. Those who are contented to remain with me will be occasionally exposed to the dulness inseparable from heavy roads, steep hills, sloughs, and other terrestrial retardations; but, with tolerable horses, and a civil driver, (as the advertisements have it) I also engage to get as soon as possible into a more picturesque and romantic country, if my passengers incline to have some patience during my first stages.²¹

Walter Scott gibt hier unmißverständlich zu verstehen, daß er seine die Handlung vorantreibenden Charaktere aus dem historischen Gefüge herauschälen, und sich nicht der Geschichte als Vorwand, als Theaterkulisse bedienen wird. Es werden keine bereits abgerundeten Figuren in einen beliebigen historischen Kontext gesetzt, vor dessen Hintergrund sie sich frei bewegen. Vielmehr sind seine Figuren Produkte ihrer Zeit, aus deren Kenntnis dem Leser ihre Eigenarten, Gewohnheiten und Beweggründe erst verständlich werden. Ihm soll daher die historische Wirklichkeit der Figuren eingangs vorgestellt werden. So hebt der Roman *Waverley* mit der Skizze eines großen historischen Panoramas an, welches der Erzähler erst im Laufe der Geschichte verästeln wird. Sogleich wer-

¹⁹ Goethe, Johann Wolfgang: Walter Scott. Leben Napoleons. In: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter. Bd. 18.2. Hrsg. v. Johannes John, Hans J. Becker, Gerhardt H. Müller, John Neubauer und Irmtraut Schmid. München 1996. S. Goethe, Johann Wolfgang: Walter Scott. Leben Napoleons. S. 92.

²⁰ Scott, Walter: *The Waverley Novels*. 25 Bde., Edinburgh 1876-77.

²¹ Ebd., Bd. I. S. 91f.

den dem Leser die zwei politischen Hauptströmungen der Zeit um 1750 vergegenwärtigt, aus denen typische Figuren der Zeit, wie der Baronet Everard Waverley – Anhänger der Tories – und sein Bruder Richard – Verfechter der Whigs – erwachsen konnten. Stets bildet die Historie den Ausgangspunkt für Scotts historische Romane. Sie verbürgt mit-hin die Glaubwürdigkeit der Figuren und ihrer sich unmittelbar aus ihren Ansichten erge-benden Handelns.

Daß Scott die Ansichten seiner Figuren aus der Geschichte ableitet, sie als Produkt der Geschichte erscheinen läßt, ist umso notwendiger, als ihre extreme und einseitige Wahr-nehmung den Verdacht des Hoffmannesken erregen könnte. Gemäß der Tradition des englischen Romans bedient er sich bestimmter Typen, behauptet aber, daß diese Verzer-rung durch den historischen Kontext bedingt und keineswegs der Rückgriff auf ein be-stimmtes Figurenrepertoire sei. Geradezu verzerrt und überspannt, beinahe phantastisch nehmen sich die von Fanatismus getriebenen Figuren aus. Ihr blinder, übertriebener Eifer geht so weit, daß jede Kommunikation zwischen ihnen vergeblich ist. Umso notwendiger ist die Einführung einer neutralen Vermittlerfigur, ohne die ein Einblick in ihr Inneres unmöglich wäre. Nie würden sich diese Vertreter extremer Ansichten öffnen, wäre da nicht der „mittlere Held“, der, eine Art Einführungs- oder Rückenfigur, als wandelnde Kamera und Moderator fungiert. Unentschlossen und daher unparteiisch, keiner Seite verpflichtet, sich auf entgegengesetzte Positionen gleichermaßen einlassend, gewährt er dem Leser einen Einblick in eine Fülle widersprüchlichster Ansichten.

Wenn Scott sich über den *Sandmann* echauffiert, richtet sich sein Vorwurf in erster Li-nie gegen die fehlende Balance in der Figurenkonstellation. Statt sich gegenseitig aus-gleichende Kräfte darzustellen, fokussiere Hoffmann seine Aufmerksamkeit einzig auf den überspannten Nathanael und vernachlässige darüber die zum Ausgleich zum ver-spönnenen Helden doch so notwendige Figur der gesunden Clara. Das Fehlen sich relati-vierender Kontraste, einer gesunden Mitte, im Verein mit der Abwesenheit eines distan-zierten, das Geschehen überblickenden Erzählers, führe zu einer kranken, weil zu einsei-tigen, zu subjektiv gefärbten Geschichte.

Bei seiner Zusammenfassung des *Sandmanns*, welche Scott eigentlich als Beweisstück für die „Opiumdelirien“ Hoffmanns heranzieht, kann sich der stets friedengerichtertlich ver-fahrende Autor der Korrektur des Erzählerstandpunktes nicht erwehren. Der ominöse Coppelius sei lediglich dem überreizten Kind als gräßliche Fratze erschienen, seine Be-schreibung solle nicht überbewertet werden, denn sie entspräche einzig der Kindesper-spektive. Nicht von ungefähr läßt Scott seine Nacherzählung des *Sandmanns* mit einer ausführlichen Beschreibung der hypochondrischen Disposition Nathanaels beginnen. In-dem er als auktorialer Erzähler in die Geschichte korrigierend eingreift und die sich aus der subjektiven Wahrnehmung der Figuren entwickelnde Geschichte, ihre verzerrte Sichtweise als Produkt der Geschichte erscheinen läßt, bereinigt er die Erzählung Hoff-manns von allem Krankhaften und verwandelt sie in seine eigene Geschichte.

Sa [Coppélius'] masse informe s'appuyait sur des jambes torses; il était gaucher, avait le nez gros, les oreilles énormes, tous les traits démesurés, et son aspect farouche, qui le faisait ressembler à un ogre, avait souvent épouventé les enfants, quand il ignoraient encore ce légiste, odieux déjà par sa laideur repoussante, n'était autre que le redoutable sablier. Hoffmann a tracé de cette figure monstrueuse une esquisse qu'il a voulu sans doute rendre aussi révoltante pour ses lecteurs qu'elle pouvait être terrible pour les enfants²²

Man mag sich jedenfalls fragen, warum der Vater des historischen Romans, der schon längst mit Ruhm gesegnete Verfasser einer Napoleon-Biographie, seinen ganzen Eifer an einen noch wenig bekannten, seiner eigenen Beweisführung nach nicht ernstzunehmenden, irrsinnigen Autor verschwendet? Warum er sich über zwanzig Seiten von einem Autor abgrenzt, der sich in einem doch ganz anderen Genre, dem unklassischen, in Scotts Augen keinen Regeln gehorchenden „Genre fantastique“ versucht? Warum er so weit geht, das Unvergleichbare zu vergleichen, stellt er doch seine eigenen Figuren denen Hoffmanns gegenüber! Es ist in der Tat höchst verwunderlich, daß Scott die unzusammenhängenden Erzählungen Hoffmanns ganz offensichtlich am Maßstab des historischen Romans beurteilt. Noch erstaunlicher ist die Parteilichkeit, mit der der sonst stets um Gerechtigkeit Bemühte E.T.A. Hoffmann an den Pranger stellt. Auch steht sein vehementer Tonfall im Widerspruch zum sonst maßvollen, ausgewogenen Wesen seiner Romane. Bei einem solch heftigen Versuch der Distanzierung drängt sich der Verdacht auf, Scott strafe in Hoffmann die verdrängte Seite seines eigenen Wesens ab.

Hoffmann zumindest entgeht die Verwandtschaft zwischen sich und Walter Scott nicht. Hoffmann, der das geschichtlich Wahre, die Verankerung in der Realität, zur Grundlage phantastischer Wirksamkeit und die Konstruktion einer Geschichte zum notwendigen Mittel phantastischer Effekte erklärt, überträgt hier das eigene Prinzip auf Walter Scott, den er zum phantastischen Autor umdeutet. Scott im eigenen Sinne deutend, bedient sich Hoffmann eines Vokabulars, welches für das eigene Prinzip des Phantastischen einsteht. So wird in *Der Zusammenhang der Dinge* Walter Scotts besondere Fähigkeit gelobt, plastische und phantastische Figuren zu gestalten, die er „wie durch einen Zauberschlag“ und „mit wenigen starken Strichen“ ins Leben zu rufen vermöge:

„Die Freunde waren mit Sylvesters Erzählung zufrieden und stimmten vorzüglich darin überein, daß Euchars Schicksale in Spanien während des Befreiungskrieges, so episodisch sie eingeflochten schienen, doch der Kern des Ganzen wären und deshalb von guter Wirkung, weil alles darin auf wahrhaft historischer Basis beruhe.

„Es ist“, nahm Lothar das Wort, „es ist gar nicht zu bezweifeln, daß die Geschichte Eigentümliches darbietet, das der ohne Halt im Leeren schwebende Geist zu schaffen sich vergebens bemüht. [...]“

„ich gebe“, sprach Ottmar, „dir vollkommen recht [...] [ich] will [...] dir nur sagen, daß gerade das Geschick die Wirklichkeit, das geschichtlich Wahre aufzufassen die Werke eines

²² Scott, S. 20.

Dichters auszeichnen mag, der seit nicht gar langer Zeit unter uns bekannt worden. Ich meine den engländischen Walter Scott. [...]

Dabei besitzt Scott eine seltene Kraft mit wenigen starken Strichen seine Figuren so hinzustellen, daß sie alsbald lebendig herausstreiten aus dem Rahmen des Gemäldes und sich bewegen in dem eigentümlichsten Charakter.²³

Es fragt sich, ob die Einbeziehung von Geschichte für Scott nicht die Abwehr oder die Einbindung des Kranken bedeutet. Ob er in Hoffmanns Werken, dessen Figuren er mit den eigenen vergleicht, nicht das Eigene wiedererkennt. Ob seine Figuren nicht so Hoffmannesk sind, daß er das Bild eines Kranken erfinden muß, um das eigene Ordnungsprinzip umso klarer hervortreten zu lassen. Und schließlich, ob Scott seinen skurrilen Figuren nicht – anders als er behauptet – die Geschichte als nachträgliches Korsett überstülpt. Woraus sich dann schließen ließe, daß seine lange Tirade gegen Hoffmann eine unbewußte Abrechnung mit dem latent Phantastischen seines eigenen Schreibens darstellt. Er erkennt in Hoffmann etwas, was er an sich selbst fürchtet, was er aber dazu nutzt, sein eigenes Ideal – die historisch verbürgte, Zusammenhang stiftende narrative Großkonstruktion – umso schärfer davon abzusetzen. Damit fügt Scott seiner Neigung zur versteckten Selbstanklage eine neue Variante hinzu: Hatte er bisher oft in Artikeln unter Pseudonym seine eigenen Werke kritisiert, so hinterfragt er sich nun in eigenem Namen, aber an einem fremden vorgeschobenen Ersatzobjekt.²⁴

Rezeptionsgeschichtlich jedenfalls hat Scott mit seinem Hoffmann-Artikel entscheidend das Bild eines kranken Dichters festgeschrieben. Nicht zuletzt Goethe kann „den reichen Inhalt dieses Artikels [seinen] Lesern nicht genugsam empfehlen“ und erklärt, er habe „mit Trauer gesehen, daß diese krankhaften Werke des leidenden Mannes lange Jahre in Deutschland wirksam gewesen und solche Verirrungen als bedeutend fördernde Neuigkeiten gesunden Gemütern eingimpft worden“²⁵. Tatsächlich ist Hoffmann in Frankreich zum Inbegriff des Kranken, Fragmentierten, Scott zum Inbegriff des Gesunden, Einheitlichen geworden. (So wird zum Beispiel Baudelaire später in seinen *Etudes sur Poe* Goe-

²³ Hoffmann II, S.924-5.

²⁴ Die 1817 unter Pseudonym erschienene Kritik gegen gegen seine eigenen Werke weist in der Tat überraschende Ähnlichkeiten mit seiner Anklageschrift gegen E.T.A. Hoffmann auf. Dort preist er die eigenen, dem Leben entnommenen Charakterzeichnungen an, wohingegen er die Konstruktion seiner Romane als schwach anklagt. „[...] we are certain, that it [das publikum] ought to increase the value of his portraits, that human beings have actually sate for them. [...] we must own that his stories are so slightly constructed as to remind us the showman's thread with wich he draws up his pictures and presents them successively to the eye of the spectator. He seesms serously to have proceeded on M. Bayle's maxim-'What the deuce is a plot good for, but to bring inn fine things'-Probability and perspicuity of narrative are sacrificed with the utmost indifference to desire of producing effect;“
Scott, Walter: *Tales of My Landlord*. In: Ders.: *On Novelists and Fiction*. Hrsg. v. Ioan Williams, London 1968, S. 238f.

²⁵ Goethe, Johann Wolfgang: *The foreign Quaterley Review* No 1 July, 1827. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter. Bd. 18.2. Hrsg. v. Johannes John, Hans J. Becker, Gerhardt H. Müller, John Neubauer und Irmtraut Schmid, München 1996, S. 96.

the und Scott unter diesem Aspekt in einen Topf werfen: „Ich sage es ohne Scheu, weil ich weiß, daß es einem tiefen Gefühl des Mitleids und der Zärtlichkeit entspringt: Edgar Poe, der Trunkenbold, der Arme, der Verfolgte, der Paria, gefällt mir mehr, als wenn er gleichmütig und *tugendhaft* wäre, mehr als ein Goethe oder ein Walter Scott.“²⁶) Eine Vorstellung, die Hitzig in seiner Hoffmann-Biographie bereits vorbereitet hatten. Loève-Veimars, der französische Übersetzer Hoffmanns, erzählt in seiner Biografie *La vie de E.T.A. Hoffmann* – die sich auf Hitzigs Werk stützt und deren erstes Kapitel mit *Die Geburt zweier Irreer im selben Haus* überschrieben ist – folgendes:

„Le jour de l’anniversaire de sa naissance, Koreff [berühmter Magnetiseur, Salonlöwe und Freund Hoffmanns] avait fait cadeau à son ami d’un cahier contenant des gravures de Callot où Hoffmann puisa l’idée de la Princesse Brambilla , qui parut l’année suivante. Dans la préface, l’auteur s’explique sur le but de ce conte; l’idée sur laquelle il repose, c’est la fusion du principe humoristique, avec l’imagination. Hitzig [der deutsche Verleger Hoffmanns], à qui l’auteur avait communiqué sa nouvelle production, crut devoir lui faire remarquer qu’il prenait fausse route, qu’il s’égarait dans des régions nébuleuses, que ses personnages n’étaient que des ombres, se mouvant dans le vague des abstractions, sans corps et sans couleurs, ne laissant aucune prise aux sens ni à l’imagination, et profitant de cette occasion pour diriger l’attention de son ami sur les romans de Walter-Scott, qui commençaient alors à faire fortune en Allemagne; il lui conseilla de lire l’Astrologue .

Dès le lendemain matin, Hitzig recut de son ami la lettre suivante.

'Hier dans la soirée, Koreff est venu me voir. Sur ma demande, il a eu la bonté de m’envoyer le même soir l’Astrologue, que je lirai incessamment; car pour le moment je le dévore. C’est un excellent, un excellentissime livre! Quelle simplicité! quel calme! quelle vérité énergique dans les peintures des moeurs et de la vie! Mais je suis loin de posséder ces qualités: j’aurais grand tort de chercher à simuler cette paix intellectuelle qui ne m’a pas été accordée par le ciel.²⁷

Anders als jener ominöse Harfenspieler in Goethes *Wilhelm Meister* wird Hoffmann nicht etwa durch die Lektüre von Zeitungen geheilt, sondern die reiche Einnahme von Walter

²⁶ Um den Lesefluß nicht zu unterbrechen, werden alle in den Text eingeflochtenen französischen Zitate in einer deutschen Übersetzung wiedergegeben. Im Falle von Baudelaire wird dabei die folgende Ausgabe herangezogen.

Baudelaire, Charles.: Studien über Poe. In: Ders.: Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden. Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, Bd. II, München 1983, S. 304.

Im Folgenden wird diese Ausgabe unter den Verfasserinitialen C.B. und mit Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

Längere französische Zitate erscheinen natürlich in der Originalsprache, die Baudelaire sind der folgenden Ausgabe entnommen.

Baudelaire, Charles: Oeuvres complètes. 2 Bd., hrsg. v. Claude Pichois.

Diese Ausgabe wird mit dem Verfasseramen Baudelaire und unter Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

²⁷ Loève-Veimars: *La vie de E.T.A. Hoffmann*. In: *Oeuvres de E.T.A. Hoffmann traduites de l’allemand par M. Loève-Veimars et précédées d’une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott*. B. I. Paris 1842, S. 88.

Scotts Romanen soll – so Koreff und Hitzig – dem Kranken bald zur Genesung verhelfen.

Der Name Scott ist zum Synonym für eine gesunde, Hoffmann für eine kranke, verzerrte Wahrnehmung geworden. Ihre Namen, ebenso wie das „Genre historique“ und das „Genre fantastique“ sind zu Antipoden geworden. Daß Hoffmann einzelne Details gut beobachte, jedoch unzusammenhängend schreibe, d.h. kein Erzähler im klassischen Sinne sei, wird binnen kürzester Zeit zum Klischee. Die Kritik Walter Scotts wird in Frankreich zwar ganz offensichtlich übernommen, jedoch vollkommen umgewertet. Der von Scott als unklassischer Erzähler verschrieene Hoffmann wird in Frankreich als antiklassischer Erzähler gefeiert. Während bisher nur Shakespeare als Musterbeispiel des Antiklassischen fungierte, hat man nun mit Hoffmann ein zeitgenössisches Beispiel und überzeugendes Gegenstück zu den großen Erzählern wie Victor Hugo, auf den man sich berufen kann. Tatsächlich wird so das „Genre fantastique“ das „Genre historique“ ablösen.

Wenn Théophile Gautier E.T.A. Hoffmann vor dem Vorwurf der geistigen Verwirrung und der Trunksucht in Schutz nimmt, so ist es von zentraler Bedeutung für das französische Hoffmann-Verständnis. Als erster erkennt Gautier eine Intention, gar ein logisches Verfahren in den vermeintlich „zusammenhanglosen“ Erzählungen Hoffmanns. In seinem 1836 erschienen Artikel *Les Contes d'Hoffmann* geht es ihm weniger um die Hervorhebung des seit Scotts Kritik längst anerkannten Talents Hoffmanns als um die Wiederherstellung eines wahrheitsgetreuen Bildes. Diese Rehabilitationsschrift Gautiers kann durchaus als Antwort auf Scotts Aufsatz gelesen werden:

Arrêtez délicatement un littérateur ou un homme du monde [...] il vous fera cette remarque subtile qu'Hoffmann est un grand génie, mais un génie malade [...] Je ne nie pas qu'Hoffmann n'ait fumé souvent, ne se soit enivré quelquefois avec de la bière ou du vin du Rhin et qu'il n'ait eu de fréquents accès de fièvre; mais cela arrive à tout le monde et n'est que pour fort peu de chose dans son talent; il serait bon, une fois pour toutes, de désabuser le public sur ces prétendus moyens d'exciter l'inspiration. Ni le vin, ni le tabac ne donnent du génie; un grand homme ivre va de travers tout comme un autre, et ce n'est pas une raison pour s'élever dans les nues que de tomber dans le ruisseau. Je ne crois pas qu'on ait jamais bien écrit quand on a perdu le sens et la raison, et je pense que les tirades les plus véhémentes et les plus échevelées ont été composées en face d'une carafe d'eau.-[...] Sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire.²⁸

Der unzusammenhängende Charakter der Erzählungen Hoffmanns wird hier zum ersten Mal zum Ausgangspunkt einer neuen Wirklichkeitssicht erhoben. Im disparaten Wesen der Hoffmannschen Erzählungen sieht Gautier weniger das Erzeugnis des Irrsinns als eines streng logischen Kompositionsprinzips. Indem er das vermeintliche Unvermögen

²⁸ Gautier, Théophile: *Les Contes d'Hoffmann*. In: *Oeuvres complètes*. 11 Bde., Genève 1978, Bd. VIII, S. 42f.

Im Folgenden wird diese Ausgabe unter Théo – dem Spitznamen des Verfassers – und mit Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

Hoffmanns zur bewußt eingesetzten Technik erklärt, erhebt Gautier das Sprengen klassischer Erzählmusters zum neuen Kunstmittel. Die Aufgabe klassischer Abgeschlossenheit, die Zerstörung narrativer Zusammenhänge wird für Gautier zum Zeichen einer neuen, unmittelbaren Wahrnehmung von Wirklichkeit.

Indem er das Geschehen von einer erhöhten Warte überblickte, zeigte uns der auktoriale Erzähler in den Romanen Scotts die Figuren in ihrer eingeschränkten Wahrnehmung von Wirklichkeit. Dem Leser wurde zwar durch den häufigen Perspektivenwechsel ein Einblick in die verschiedenen Standpunkte der Charaktere gewährt, er konnte sich jedoch stets auf den objektiven Blick des Erzählers verlassen, der durch seine übermächtige Stellung die disparaten Perspektiven vereinheitlichte. Scott, weniger an der Wahrnehmung als an der Vermittlung von Geschichte interessiert, ließ seinen gewissermaßen als Friedensrichter eingesetzten Erzähler eine in sich abgerundete, durch Zusammenhänge geschlossene Geschichte erzählen. Wohingegen Hoffmann den Leser der subjektiven, meist überreizten Wahrnehmung seiner Figuren aussetzt. So wird uns im *Sandmann* die Geschichte aus zwei verschiedenen Standpunkten erzählt. Statt eine einheitliche Geschichte zu erzählen, läßt Hoffmann gewissermaßen zwei verschiedene Geschichten ineinanderlaufen. Eben in der Zersplitterung der Wahrnehmung, in der Aufgabe einer einheitsstiftenden Perspektive sieht Gautier – und in seiner Nachfolge Champfleury – eine Befreiung der Wahrnehmung. Das Aufschreiben narrativer Zusammenhänge, für Scott noch Abwehr des Subjektiven und Garantie einer objektiven Erkenntnis von Wirklichkeit, wird als Funktion der Fiktion entlarvt. Aus dieser Perspektive werden nun gerade die „wahrgenommenen“ Geschichten Hoffmanns als unmittelbarer Ausdruck der Wirklichkeit verstanden, während sich Scotts „erzählte“ Geschichten den Vorwurf der künstlichen Konstruktion gefallen lassen müssen.

In einer Zeit unübertroffener Kunstfertigkeit, im Schatten großer Erzählgenies wie Victor Hugo und Honoré de Balzac aufgewachsen, von ihnen geradezu erdrückt, werden die drei Dichterfreunde, Théophile Gautier, Champfleury und Charles Baudelaire, auf ihrer Suche nach neuen ästhetischen Mitteln, nach einer Literatur, die nicht mehr gelesen, sondern physisch empfunden werden soll, in E.T.A. Hoffmann einen Autor feiern, der ihnen eine neue, anti-erzählerische Form bietet. Der wesentliche Einfluß Walter Scotts auf die französische Hoffmann-Rezeption kann an dieser Stelle nicht genug betont werden, hatte er doch als erster auf den visuellen Charakter der Erzählungen Hoffmanns, auf ihre Verwandtschaft zu den „absurden“ Karikaturen Jacques Callots – die Hoffmann selbst schon formliert hatte – hingewiesen und als das bestimmende Prinzip von Hoffmanns Schreiben herausgestellt.²⁹ Diesen Vergleich zwischen Hoffmann und dem

²⁹ „Les ouvrages de Callot, qui a fait preuve d'une fécondité d'esprit merveilleuse, causent pareillement plus de surprise que de plaisir. Si nous comparons la fécondité de Callot à celle d'Hogarth, nous les trouverons égaux l'un à l'autre; mais comparons le degré de satisfaction que procure un examen attentif de leurs compositions respectives, et l'artiste anglais aura un immense avantage. Chaque nouveau coup de pinceau que l'observateur découvre parmi les détails riches et presque

französischen Kupferstecher Jacques Callot aufgreifend, wird ihn Gautier als erster positiv besetzen.

Ließ sich die Wirklichkeit für Scott einzig in der Aufstellung großer Zusammenhänge erkennen, so wird hier der Umkehrschluß gezogen. In der Karikatur, in der Auflösung klassischer Zusammenhänge wird Gautier ein bewußt eingesetztes Mittel, ein Verfahren zur Zerstörung eines allzu normierten, konventionellen Blickes auf die Dinge und zur Aufdeckung einer zweiten, kaum wahrnehmbaren Wirklichkeit sehen. Schnell wird sich im Umkreis Gautiers der in der Auseinandersetzung mit Hoffmann entwickelte Begriff der Karikatur als Synonym einer neuen, anti-klassischen Literaturform etablieren. Ob Gautier, Champfleury oder Baudelaire, die drei im regen Austausch stehenden Dichterefreunde sind sich darin einig, in den Karikaturen Hoffmanns – wie sie sie bewußt nennen – ein Gegenkonzept zum episch ausgreifenden Erzählstil der vorangegangenen Generationen zu erblicken. Daß sie mit dem Begriff der Karikatur jedoch jeweils etwas völlig Unterschiedliches verbinden und Hoffmann zur Legitimation sehr verschiedener Kunstkonzepte heranziehen, soll in dieser Arbeit gezeigt werden.

Sieht Gautier in den Karikaturen Hoffmanns das Mittel zur Erschließung in der Wirklichkeit verborgener Möglichkeitswelten, so wird Champfleury, der Begründer einer Theorie des Realismus, in den „ehrlichen“, weil „unkonstruierten“ und unmittelbar wiedergegebenen Geschichten Hoffmanns ein Verfahren zur Ermittlung der „wahren Wirklichkeit“ erkennen. Alles Zusammenhängende als subjektives Konstrukt eines selbstherrlichen Autorsubjekts verdammend, wird der ausgesprochene Kunstfeind Champfleury die Karikatur zum unsichtbaren Werkzeug einer objektiv gegebenen Realität stilisieren. Wenngleich Gautier, weniger an der Freilegung einer „wahren Wirklichkeit“ als an der Erweiterung von Wahrnehmung interessiert, die Karikatur zum ästhetischen Mittel zur Erschließung von Traumwelten erhebt, weigert er sich gleichwohl, darin eine absolute Kunstform zu sehen. Ihre ästhetische Aufwertung wird die Karikatur erst durch Baudelaire erfahren, der sie nicht mehr nur als Verfahren, sondern als adäquaten Ausdruck moderner Schönheit, als eine Art ästhetisch-ethisches Symbol einer anthropologischen Wahrheit ansehen wird.

In seiner *Histoire de l'Art dramatique en France*³⁰ bezeichnet Gautier die Methode Hoffmanns als erster als „Karikatur“. Ein Begriff, der Hoffmann mehrere Jahrzehnte lang in Frankreich begleiten wird. Daß Hoffmann sich der Mittel der bildenden Kunst bediene

superflus d'Hogarth vaut un chapitre dans l'histoire des moeurs humaines, sinon du coeur humain; en examinant de près, au contraire, les productions de Callot, on découvre seulement dans chacune de ses diableries un nouvel exemple d'un esprit employé en pure perte, ou d'une imagination qui s'égaré dans les régions de l'absurde [...] Hoffmann s'est en quelque sorte indentifié avec l'ingénieux artiste que nous venons de critiquer, par son titre de Tableaux de nuit à la manière de Callot; et pour écrire, par exemple, un conte comme le Sablier, il faut qu'il ait été initié dans les secrets de ce peintre original, avec qui il peut réclamer une véritable analogie de talent.“
Scott, S. 18f.

³⁰ Gautier, Théophile: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 6 vol., Genève 1968.

und Karikaturen entwerfe – darin sind sich Gautier, Champfleury und Baudelaire einig. Auffällig ist nicht nur, daß sie einen Begriff aus der bildenden Kunst benutzen, um ein literarisches Verfahren zu beschreiben, sie greifen dabei ausgerechnet auf die niedrigste, als Nicht-Kunst geltende Gattung zurück. Da die Rangordnung innerhalb der klassischen Kunsthierarchie stark vom Grad der Literarisierung der Gattung abhängt (so versteht sich das Historienbild als ranghöchste Gattung zugleich als die narrativste), wird der außeliterarische Charakter der Erzählungen Hoffmanns damit gleich doppelt hervorgehoben. Seine Technik ist nicht nur aliterarisch, weil sie der bildenden Kunst entlehnt ist, sondern auch, weil er zudem auf die „unliterarischste“ Gattung innerhalb der klassischen Rangordnung zurückgreift. Das höchste Genre in der klassischen Gattungshierarchie ist bekanntlich das Historienbild, welches sich durch seinen Lesecharakter auszeichnet. Da es die Fähigkeit besitzt, einen Handlungsablauf, einen narrativen Zusammenhang darzustellen, kann die Bildlektüre von Links nach Rechts vollzogen werden.

Weniger an Inhalten als an der Technik der Karikatur interessiert, werden die drei Dichter-Freunde die detaillreichen Stiche eines Hogarth als allzu erzählerisch einhellig ablehnen.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß die drei Dichter in ihrer Suche nach einer unmittelbaren Form des Schreibens, die sich nicht mehr über den Nachvollzug narrativer Zusammenhänge definiert, sich auf die „unliterarische“ Gattung der Karikatur beziehen. Nicht zuletzt im gemeinsamen Interesse für die stumme Pantomime drückt sich ihr Bestreben nach einer Sprache aus, die nicht mehr verstanden, nicht mehr analysiert werden soll. Die drei eifrigen Besucher des „Théâtre des Funambules“ sehen in den Karikaturen Hoffmanns ebenso wie in den Pantomimen Debureaus die Möglichkeit, eine Sprache zu überwinden, die sie als klischeehaft, als unwirklich empfinden. Diese Suche nach einer sinnlichen Wirkung jenseits der Sprache wird, wie wir noch sehen werden, zum Hauptinteresse Baudelaires, bei dem die Wirkung zur ästhetischen Legitimationsinstanz erhoben wird.

Am Beispiel Théophile Gautiers, Champfleury und Charles Baudelaires soll exemplarisch gezeigt werden, wie ausgehend von der durch Scott geprägten Entdeckung Hoffmanns und seines literarischen Verfahrens die Karikatur zur neuen ästhetischen Methode der Erforschung unentdeckter Realitäten wird.

II. Théophile Gautier

Quand Hoffmann commence un conte, tout va d'abord le plus naturellement du monde; il affecte de peindre avec un pinceau, vrai comme celui d'un maître flamand, des intérieurs très-réels où tous les objets sont rendus en détail; voilà le grand poêle de fonte, la table de chêne luisant; le scarlatwine brille dans les verts roemers; la bonne bière de Munich déborde de sa mousse les hauts vidercomes; les bourgeois, accoudés, boivent et fument. Rien n'est plus simple; mais bientôt le poêle ronfle avec un son étrange et guttural, le brouillard se condense, l'ombre s'entasse dans les coins, où les chimères commencent à grimacer; peu à peu, les honnêtes faces de Philistins se déforment, s'élargissent ou s'effilent par un travail assez semblable à celui de la caricature sur la physionomie humaine. Regardez ce monsieur: ses yeux s'entourent de membranes bleuâtres, son nez se recourbe, sa bouche s'enfonce, son col rougit. Le conseiller aulique de tout à l'heure est un vautour qui trempe son bec dans un verre. Ce massif Berlinoise se gonfle, se souffle et s'exagère en hippopotame; cet autre, mince et grêle, devient un renard, ayant son collet fourré dans sa propre peau. La cave est transformée en ménagerie, comme dans la Nuit de la Saint-Sylvestre.³¹

Kühn und verwunderlich zugleich mutet Gautiers Behauptung an, Hoffmann arbeite wie ein Karikaturist. Inwiefern der an sich doch erzählfreudige Hoffmann Karikaturen entwerfe, will einem nicht sogleich einleuchten. Bereits in *Les Contes d'Hoffmann*, einer eingehenden Analyse der Hoffmannschen Erzähltechnik, hatte Théophile Gautier den deutschen Erzähler in die Nähe der bildenden Kunst gebracht. Ohne groß zwischen Jacques Callot und Francesco Goya zu unterscheiden, verglich er deren Werke mit dem Werk Hoffmanns.³² Die Karikatur, ein für ihn zu diesem Zeitpunkt noch allgemeiner Begriff zur Kennzeichnung alles Anti-Klassischen, diente ihm allein zur Kennzeichnung des neuartigen, visuellen Charakters der Erzählungen Hoffmanns.

Zwei Jahre später, in *Les Caprices de Goya*, einem Artikel über die Eröffnung des Musée-Espagnol im Louvre, ist dieser erste, noch zaghafte Vergleich zur vollen Deutlichkeit gereift, Gautiers allgemein gefaßtes Karikatur-Verständnis hat sich inzwischen verfeinert:

Nous avons dit que Goya était un caricaturiste, faute d'un mot plus juste. C'est de la caricature dans le genre d'Hoffmann, où la fantaisie se mêle toujours à la critique et qui va souvent jusqu'au lugubre et au terrible; on dirait que toutes ces têtes grimacantes ont été dessinées par la griffe de Smarra sur le mur d'une alcove suspecte, aux lueurs intermittentes d'une veilleuse à l'agonie. On se sent transporté dans un monde inoui, impossible et cependant réel. -Les troncs d'arbre ont l'air de fantômes, les hommes d'hyènes, de hiboux, de chats, d'ânes ou d'hippopotames; les ongles sont peut-être des serres, les souliers à bouffettes chaussent des pieds de bouc, ce jeune cavalier est un vieux mort, et ses chausses enruba-

³¹ Gautier, Théophile: Les contes d'Hoffmann. In: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Genève 1968, Bd. VI, S. 231.

³² „Hoffmann est doué d'une finesse d'observation merveilleuse, surtout pour les ridicules du corps; il saisit très bien le côté plaisant et risible de la forme, il a sous ce rapport de singulières affinités avec Jacques Callot et principalement avec Goya, caricaturiste espagnol trop peu connu, dont l'oeuvre à la fois bouffonne et terrible produit les mêmes effets que les récits du conteur allemand.“ Les contes d'Hoffmann. In: Théo, Bd. VIII, S. 45.

nées enveloppent un fémur décharné et deux maigres tibias;- jamais il ne sortit de derrière le poêle du docteur Faust des apparations plus mystérieusement sinistres.³³

Die Behauptung, Goya fertige Karikaturen im Stile Hoffmanns an, ist überraschend – und dies in zweierlei Hinsicht. Nicht nur, daß die Karikatur, ein offensichtlich vom künstlerischen Mittel unabhängiges Verfahren der Wahrnehmung, sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur umgesetzt werden kann – weshalb Gautiers Beschreibung der *Caprichos* sich von der Beschreibung der Erzählungen Hoffmanns auch kaum unterscheidet –, indem er den Karikaturen Hoffmanns einen eigenen, persönlichen Stil zuspricht, befreit Gautier die Karikatur auch vom Makel des Kunstlosen, Anonymen und maschinell Vervielfältigbaren. In seinem steten Bemühen, das Individuelle im Klischeehaften zu erkennen, wird er der anfangs noch gesichtslosen Kunst ein zunehmend eigenes Gesicht zuerkennen und die zunächst als undifferenzierte Einheit wahrgenommenen Karikaturen Callots und Goyas immer mehr auseinanderhalten. So wird er in seinem Vorwort zu den – vom eigenen Sohn Toto ins Französische übersetzten – *Contes bizarres*³⁴ von Achim von Arnim (1856) die scharf umrissenen, filigran gezeichneten Figürchen Callots endgültig von den verschwommenen, wie aus Wolken gemeißelten Profilen Arnims und Goyas unterscheiden.

Es ist die Begegnung mit Achim von Arnim und die Notwendigkeit, dessen Werke von denen Hoffmanns abzugrenzen, die Gautier erst dazu bringen wird, Goyas mysteriöse, bereits auf den ersten Blick ominös anmutenden Rauchschwaden von den mikroskopischen, sich erst beim näheren Hinsehen belebenden Figuren Callots zu unterscheiden:

Ecrivain fantastique, il [Achim von Arnim] n'a pas cette netteté à la Callot d'Hoffmann qui dessine d'une pointe vive des silhouettes extravagantes et bizarres, mais d'un contour précis comme les Tartaglia, les Sconronconcolo, les Brighella, les Scaramouches, les Pantalons, les Truffaldins et autres personnages grotesques; il procède plutôt à la manière de Goya, l'auteur des *Caprichos*; il couvre une planche de noir, et, par quelques touches de lumière habilement distribuées, il ébauche au milieu de cet amas de ténèbres des groupes à peine indiqués, des figures dont le côté éclairé se détache seul, et dont l'autre se perd confusément dans l'ombre; des physionomies étranges gardant un sérieux intense, des têtes d'un charme morbide et d'une grâce morte, des masques ricaneurs à la gaité inquiétante, vous regardent, vous sourient et vous raillent du fond de cette nuit mêlée de vagues lueurs. Dès que vous avez mis le pied sur le seuil de ce monde mystérieux, vous êtes saisi d'un singulier malaise,

³³ Gautier, Théophile: *Les Caprices de Goya*. In: *La Presse*, 5 Juillet 1838.

³⁴ Bezeichnenderweise wurden Arnim „Erzählungen“ – so der deutsche Titel – mit „*Contes Bizarres*“ ins Französische übersetzt. Der im Französischen mit „bizarre“ angereicherte Titel könnte auf eine bewußte Abgrenzung zu Hoffmanns „*Contes fantastiques*“ abgezielt haben. Hatte sich doch Ende der fünfziger Jahre längst ein Begriff des Phantastischen eingebürgert, welcher unmittelbar an Gautiers Hoffmann-Verständnis anschloß: die Vergrößerung des realistischen Details, die Proportionsverschiebung der gewohnten Ordnung verstand man als eine Art Hyperrealismus.

d'un frisson de terreur involontaire, car vous ne savez pas si vous avez affaire à des hommes ou à des spectres.³⁵

Anders als in den minutiösen und fein gezeichneten Karikaturen Hoffmanns und Callots, in denen das Gewohnte sich – so Gautier – erst durch die nähere Betrachtung des scharf umrissenen Details ins Phantastische verwandelt, fühle sich der Betrachter durch die grob ausgeführten, mehrdeutigen Pinseltriche Arnims und Goyas sogleich von einem schaurigen Gefühl umfassen. Als einen zutiefst „deutschen Romantiker“ empfindet Gautier Achim von Arnim, der durch die Vermischung von Traum und Wirklichkeit und Verflüssigung aller Konturen seine Leser medias in res mit dem Unheimlichen konfrontiere. Ganz anders Hoffmann, in dessen sukzessivem, schrittweisem Verfahren Gautier ein realistisches Verfahren erkennen wird. Bei aller Begeisterung für die Werke Achim von Arnims, scheint Gautier, der eindringlich auf das Verfahren der Figurenzeichnung Hoffmanns eingeht, sich hier mehr für die Figuren selbst als für die Technik zu interessieren, der sie ihre Gestalt, ihre Form verdanken.

Bei aller Verfeinerung seines Karikatur-Begriffes sind es jedoch die Verwandlungen, die Gautier von Anfang an sowohl an Hoffmann wie auch an Callot und Goya interessieren. Nicht zufällig wird Gautier die Bilder des von seinen Zeitgenossen doch auch als Karikaturist beschimpften Malers Gustave Courbet ein Leben lang ablehnen. Wenngleich Gautier in scheinbarem Einverständnis mit seinen Zeitgenossen Courbet einen Karikaturisten nennt, so dient das leichtsinnig gebrauchte Schlagwort hier lediglich dem allgemeinen Ausdruck seines Mißfallens³⁶, wird es hier ganz im zeitüblichen pejorativen Sinne gebraucht. Nichts liegt ihm ferner als ein möglicher Vergleich mit Goya oder Hoffmann. Denn Karikaturen sind die Bilder Courbets für Gautier nicht. Sie sind sogar das Gegenteil davon. Anders als seine Zeitgenossen, die das Karikaturhafte des Courbetschen Skandalbildes *L'enterrement à Ornans* vor allem in der als satirisch empfundenen Diskrepanz zwischen dem gewöhnlichen Sujet des Bildes und seinem übergroßen, allein dem Historienbild vorbehaltenen Format sahen, stört sich Gautier allein an der einseitigen Behauptung einer ganz aus der Abgrenzung zum Klassisch-Schönen konzipierten Wirk-

³⁵ Achim von Arnim. In: Gautier, Théophile: *La morte amoureuse, Avatar et autres recits fantastiques*. Edition présentée, établie et annotée par Jean Gaudon. Paris 1981, S.462.

³⁶ „Wenngleich wir das Streben nach Schönheit vorziehen, können wir uns doch vorstellen, daß man die Natur so kopiert, wie sie sich zeigt, aber man muß dabei mit unbedingter Aufrichtigkeit, mit äußerster Gewissenhaftigkeit und mit vollkommener Natürlichkeit zu Werke gehen und darf nicht wie Courbet zum Watteau des Häßlichen werden wollen. Es ist ein Irrtum, zu glauben, maniert sei nur, wer mit koketten Linien, rosa Farbtönen und enem flattrigen Pinselstrich arbeitet; dasselbe gilt auch für schwerfällige Figuren, schmutzige Farben und eine brutale Fraktur; das ist ganz einfach der umgekehrte Manierismus. Ein Bauer kann in einem Leinenkittel ebenso affektiert wirken wie ein Marquis in seinem Frack aus violetterm Taft; es gibt falsche Derbheit, so wie es eine falsche Eleganz gibt, und es ist bedauerlich, daß Courbet fortfährt, in Gemälden, welche die Kunst und die Kritik geradezu herauszufordern scheinen, vorzügliche Qualitäten zu vergeuden. Er liefert uns die Karikatur, nicht das Porträt der Wahrheit“.

Gautier, Théophile: Zitiert nach: Herding, Klaus: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Hrsg. v. Klaus Herding, Frankfurt a. Main 1978, S. 88.

lichkeit. Anders als Hoffmann, dessen karikaturhaftes Verfahren Gautier in der Zerstörung gewohnter Zusammenhänge durch die Auswahl einiger typischer, sowohl für den Eindruck von Normalität als auch von Exotik sorgender Details sieht, zeichnen sich Courbets Bilder durch die Behauptung konventioneller Zusammenhänge aus. Sich an der skandalerregenden Häßlichkeit der Courbetschen Figuren im Grunde wenig störend, lehnt Gautier allein die Behauptung einer wahren Wirklichkeit ab. Weniger an der Eroberung neuer Wirklichkeitsbereiche als an der Verunsicherung der Wahrnehmung interessiert, wird Gautiers Faszination – ob bei Goya, Callot, Hoffmann oder in der Pantomime – immer nur den Übergangsmomenten sich verwandelnder Möglichkeitswelten gelten. Aus diesem ausschließlichen Interesse für das Transitorische, für die Schnittstelle zwischen Traum und Wirklichkeit, wird sich nicht zuletzt die Erzählstruktur seiner eigenen phantastischen Erzählungen erklären, in denen den Träumen stets eine Art Bestandsaufnahme der Wirklichkeit als Folie vorangestellt wird.

Überraschend ist Gautiers Fokussierung auf Hoffmanns Verwandlungen. Durch die dichte Abfolge zweier widersprüchlicher Wahrnehmungsaugenblicke vermittelt Hoffmann dem Leser zwar oft den schwer zu bestimmenden Eindruck, eine Figur habe sich verwandelt, anders als Gautier behauptet, werden die Verwandlungen jedoch nie als solche vorgeführt. Indem er das, was bei Hoffmann ein dichtes Nacheinander zweier Momente ist, zu einer durchlaufenden, sich vor dem Auge des wahrnehmenden Betrachters vollziehenden Metamorphose zusammenzieht, behandelt Gautier dessen sich allein durch Assoziation ergebenden Verwandlungs-Momente als rein visuelle Ereignisse. Was bei Hoffmann ein Vorgang in der Imagination des Lesers ist, wird von Gautier als unmittelbare Wahrnehmung des Lesers beschrieben.

Als reihte Hoffmann – für Gautier im Grunde kein Erzähler – unter vollkommenem Ausschluß einer Handlung eine Verwandlung an die nächste, klammert Gautier bewußt alles Erzählerische aus dessen Werk aus. Ob in *Les contes d'Hoffmann*, einer Nacherzählung typischer Hoffmann-Geschichten, oder in der späteren Rezension des gleichnamigen Theaterstückes von Jules Barbier und Michel Carré, beschränkt sich Gautier ausschließlich auf den vermeintlichen Anfang der Erzählungen Hoffmanns, wobei seine Aufmerksamkeit einzig den eingangs beschriebenen Interieurs, Schauplätzen des Unheimlichen, gilt:

Un conte commence. – Vous voyez un intérieur allemand, plancher de sapin bien frotté au grès, murailles blanches, fenêtres encadrées de houblon, un clavecin dans un coin, un table à thé au milieu, tout ce qu'il y a de plus simple et de plus uni au monde;³⁷

An der Weiterführung der Erzählungen scheint er kein sonderliches Interesse zu haben:

³⁷ Les contes d'Hoffmann. In: Théo, Bd. S.44.

Une corde de piano se casse [...], une rose se détache de sa tige [...], deux petites taches rouges montent aux joues d'une jeune fille, et alors vous voilà emporté dans le monde invisible, à la merci du poète.³⁸

Über diese „unsichtbare Welt“ erfahren wir nichts. Bewußt schließt Gautier die Beschreibung phantastischer Welten aus und hält sich lediglich bei der Vorbereitung des Ungewohnten im Gewohnten, bei der Einleitung des Phantastischen, im gerade noch Vertrauten auf. Für die Traumwelten Hoffmanns hat er wenig Interesse. Allein die Ahnung verborgener Möglichkeiten, die bange Erwartung des Fremden im Vertrauten fasziniert ihn.

Gautiers Verzückerung über die Verwandlungen geht so weit, daß er darüber verschiedene Erzählungen durcheinanderbringt. Zwar ereignet sich allerlei Wundersames im Wirtshaus aus *Die Abenteuer der Silvester-Nacht*³⁹, anders als im *Meister Floh*⁴⁰ oder im *Goldenen Topf*⁴¹ gibt es dort jedoch keine Verwandlungen, wie Gautier behauptet. Doch solche scheinbaren Verwechslungen in Bezug auf Hoffmann sind in der Zeit nicht nur üblich, sie sind Bestandteil eines festen Topos: Ob Gautier, Champfleury oder der an sich doch zitierfreudige Baudelaire, jedem versagt das Erinnerungsvermögen, geht es darum, eine Geschichte Hoffmanns nachzuerzählen. Als sei der Erzähler vollkommen inexistent, werden immer nur seine „lebendigen“ Bilder erinnert.

Daß dieses Phänomen von einer völlig neuen Rezeptionsweise von Literatur kündigt, sei ebenso wie die Tatsache angedeutet, daß Hoffmann – vornehmlich von den drei Dichter-Freunden – zum Inbegriff eines grundsätzlich neuen Zugangs, einer von Grund auf neuen Leseerfahrung und Lektürepraxis erhoben wird. Seine Erzählungen werden nicht nur anders gelesen, sie werden gar nicht erst „gelesen“.

Die Reduzierung der Erzählungen Hoffmanns auf die darin enthaltenen Bilder ist umso überraschender als Gautier ausgerechnet deren Banalität hervorhebt. Was er als die typische Hoffmannsche Erzählexposition in *Les Contes d'Hoffmann* – dem eben angeführten Artikel – umschreibt, gleicht völlig einem Bühnenbild voller Klischees. Alle typischen Requisiten der deutschen Wohnstube sind hier versammelt: die Dielen sind blankgeschleuert, die Fenster mit Hopfenranken eingerahmt, das Clavicord – unerläßliches Attribut der deutschen empfindsamen Seele – macht dem Begriffsstutzigen jede Verwechslung unmöglich. Zwar beschwört Hoffmann oft eine kleinstädtische Welt herauf und siedelt seine Geschichten an überschaubaren Ortschaften, meist irgendwelchen – auf einen Franzosen exotisch wirkenden – Grafschaften an, in denen jeder mit jedem bekannt ist⁴².

³⁸ Ebd.

³⁹ Hoffmann, Bd.I, S. 256-284.

⁴⁰ Ebd., Bd. IV, S. 675-814.

⁴¹ Ebd., S. 179-256.

⁴² Es fragt sich, inwiefern der zweite große Hoffmann-Übersetzer, Massé-Egmont, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger Loève-Veimars, Hoffmann keinen – so Gautier – „französischen Frack“ anzieht, sondern sehr darauf bedacht ist, die Erzählungen in ihrer Fremdheit und Eigentümlichkeit zu belassen, ein solches Hoffmann-Bild beeinflusst haben könnte. Obwohl die von Gautier er-

Solche altfränkischen, anheimelnden Beschreibungen sind jedoch bei Hoffmann nirgends nachzulesen. Man mag sich daher wundern, wie der Autor von *Emaux et Camées*, der Schöpfer exquisiter Kostbarkeiten, ausgerechnet an diesem wenig originellen, klischeehaften Genre-Bild Gefallen finden kann.

Es ist jedoch gerade der Entwurf einer zum Klischee erstarrten Wirklichkeit, die starke Typisierung skizzierter Räume in zwei Strichen, ohne die eine Verunsicherung nicht möglich wäre, an der Gautier besonderes Gefallen findet. Es ist ebenfalls der typisierende Pinselstrich, die Auswahl einiger charakteristischer Details, den er in seinem *Voyage en Espagne* an Goya loben wird.⁴³ Immer wieder wird Gautier auf die Skizze, auf den schnellen Entwurf des sofort Wiedererkennbaren, als einen wesentlichen Aspekt der Karikatur zurückkommen und seine eigenen phantastischen Erzählungen stets von wertvollen, durch den bourgeoisen Zugriff jedoch banal gewordenen Gebrauchsgegenständen ausgehen lassen.

Weniger am Exklusiven als an dem Versuch, dem Verbrauchten seinen alten Zauber zurückzugeben, wird sich Gautier ein Leben lang bemühen, das Individuelle vor dem anonymen Zugriff der Masse zu retten. In diesem Sinne wird nicht zuletzt seine eingehende Beschäftigung mit Hoffmann zu verstehen sein, der im Jahre 1838 – zum Zeitpunkt des Erscheinens des Artikels – bereits zur Massenware geworden war. „Hoffmann ist in Frankreich populär, mehr noch als in Deutschland“, beklagt Gautier“, – jeder hat seine Erzählungen gelesen. Die Concierge, die Grande Dame, der Künstler und der Krämer haben sich schon daran erfreut.“⁴⁴ Gemäß der an Hoffmann entdeckten Technik der Karikatur, einer Technik zur Wiederbelebung des Phantastischen im Klischeehaften, wird sich Gautiers Bemühen dem allzu populären, gesichtslosen Erzähler ein eigenes Gesicht zuzuerkennen, selbst als karikaturhaft erweisen. Ähnliches wird sich über seinen Umgang mit der Pantomime und der Karikatur behaupten lassen, anonyme Massenkünste, in denen Gautier zunehmend das Individuelle erkennen wird.

Für die stark typisierten, gesichtslosen Figuren und Räume würde sich Gautier jedoch kaum interessieren, bildete der Entwurf des Klischees nicht den ersten Schritt eines zweiteiligen Verfahrens. Im Näheren Hinsehen, in der Zerlegung des entworfenen Klischees durch die Fokussierung des kaum merklichen Details sieht Gautier, der die Kari-

wähnten „verts roemers“, in denen der „scarlatwine“ (der vermutlich für den scharlachrote Wein stand) glitzert, sich für einen Franzosen befremdend ausnehmen, ist anzunehmen, daß die exotisch klingenden Requisite im Jahre 1838 längst zum Repertoire der deutschen Wohnstube gehörten.

⁴³ „Un croquis de Goya, quatres coups de pointe dans un nuage d’aqua-tinta en disent plus sur les moeurs du pays que les plus longues descriptions.[...] un trait indique toute une physionomie, une trainée d’ombre tient lieu de fond, ou laisse deviner de sombres paysages à demi ébauchés; des gorges de sierra, théâtres tout préparés pour un meurtre, pour un sabbat ou une tertulia de Bohémiens; mais cela est rare, car le fond n’existe pas chez Goya. Comme Michel-Ange, il dédaigne complètement la nature extérieure, et n’en prend tout juste que ce qu’il faut pour poser des figures, et encore met-il beaucoup dans les nuages.[...] Ses Mores [...] ont les physionomies les plus caractéristiques. Un trait égratigné, une tache noire, une raie blanche, voilà un personnage qui vit.“
Le Voyage en Espagne. In: Théo, Bd. I, S.1-364.

⁴⁴ Les contes d’Hoffmann. In: Théo, Bd. VIII, S. 41.

katur – eine am Wahrnehmungsvorgang entwickelte Erzähltechnik – mit dem subjektiven Wahrnehmungsvorgang des Lesers gleichsetzt, den zweiten Schritt der Hoffmannschen Technik:

Un conte commence.- Vous voyez un intérieur allemand [...] tout ce qu'il y a de plus simple et de plus uni au monde; mais une corde de clavecin se casse toute seule avec un son qui ressemble à un soupir de femme, et la note vibre longtemps dans la caisse émue; la tranquillité du lecteur est déjà troublée et il prend en défiance cet intérieur si calme et si bon. Hoffmann a beau assurer que cette corde n'est véritablement autre chose qu'une corde trop tendue qui s'est rompue comme cela arrive tous les jours, le lecteur n'en veut rien croire. Cependant l'eau s'échauffe, la bouilloire se met à jargonner et à siffler; Hoffmann, qui commence à être inquiet lui-même, écoute les fredonnements de la cafetière avec un sérieux si intense, que vous dites avec effroi qu'il y a quelque chose là-dessous qui n'est pas naturel et que vous restez dans l'attente de quelque événement extraordinaire: entre une jeune fille blonde et charmante, vêtue de blanc, une fleur dans les cheveux, ou un vieux conseiller aulique avec un habit gris de fer, une coiffure à l'oiseau royal, des bas chinés et de boucles de strass, une figure réjouissante et comique à tout prendre, et vous éprouvez un frisson de terreur comme si voyiez apparaître lady Macbeth avec sa lampe, ou entrer le spectre dans *Hamlet* ; en bien regardant cette belle jeune fille, vous découvrez dans ses yeux bleus un reflet vert suspect, la vive rougeur de ses lèvres ne vous paraît guère conciliable avec la pâleur de cire de son col et de ses mains, et au moment où elle ne se croit pas observée, vous voyez frétiller au coin de sa bouche la petite queue de lézard [...]⁴⁵

War der Anfang des Märchens „das Einfachste und Einheitlichste, was man sich nur denken kann“, das „Natürlichste von der Welt“, so schlägt dieses heitere Bild philiströser Gemütlichkeit plötzlich ins Gespenstische um. Aus dem nachmittäglichen Tee-Trinken – für Gautier Inbegriff stillen bourgeois Glück – wird ein nächtliches, spukhaftes Treiben. Dabei wandeln weder blutende Nonnen, Widergänger und Quälgeister noch von Mordgelüst getriebene Mönche umher. Hoffmann verzichtet ganz und gar auf das gängige Repertoire des Schauerromans: Der Übergang ins Phantastische wird also nicht etwa durch das Einführen irrealer Figuren markiert. Dafür scheinen sich die alltäglichsten Haushaltsgeräte auf sonderbare Weise zu beleben.

Ähnlich wie in Jacques Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* wird hier für Gautier die Figur des Erzählers Hoffmann in seine eigenen Geschichten verstrickt. Gleich einem erschrockenen Theaterrequisitor erscheint uns Hoffmann, der zu seinem nicht geringen Entsetzen feststellen muß, daß er die Herrschaft über die widerspenstisch gewordenen Requisiten verloren hat. Die vom Erzähler ins Leben gerufenen Gegenstände verselbständigen sich auf seltsame Weise und wenden sich gegen ihren Schöpfer, dessen Befehl sie sich verweigern, als wollten sie aus der Erzählung heraustreten. Gautier läßt den Eindruck entstehen, Hoffmann müsse den Fortgang seiner Erzählung gewissermaßen unterbrechen, weil die übermütig gewordenen Gegenstände anfangen, ein eigenes, vom Erzähler unabhängiges Leben zu führen. Ein gewöhnlicher Teekessel scheint sich in einer

⁴⁵ Ebd., S. 44f.

Art Gebrabble artikulieren zu wollen, die Kaffeekanne trägt ähnliche Absichten mit sich herum, es ist, als finge auch sie an, sonderbar zu zischen usw. Ähnliches stellt er beim Bühnenpersonal fest. Die Gesichtszüge des eingangs stark typisierten Mädchens verselbständigen sich allmählich. Bei näherem Hinsehen gewinnen ihre unscheinbaren Gesichtszüge eine seltsame Bedeutung. In dem anfangs noch anonymen Gesicht zeichnen sich nun individuelle Züge ab: Ihre Mundwinkel kräuseln sich aufs Ungewohnteste, wie das Schwänzchen einer Eidechse scheinen sie zu zappeln, auch ihre Augen glühen merkwürdig auf, sie sprühen verdächtig grüne Reflexe. An dem Porträt der Lady Nelly O'Brien von Sir Joshua Reynolds fällt Gautier Ähnliches auf:

L'expression de ce beau visage est presque inquiétant. Une malice énigmatique étincelle dans les yeux voilés d'ombre, et les commissures des lèvres sont retroussées par un sourire mystérieux [...] ⁴⁶

Die Ähnlichkeit der beiden Beschreibungen ist frappierend. Nicht das Porträt, die Gesichter der beiden Mädchen in ihrer Gesamtheit, sondern das charakteristische Detail, die Augen und der Mund interessieren ihn. In beiden Beschreibungen bekommt der einzelne Strich ein Eigengewicht, eine Art Eigenleben, als verselbständige er sich, als löse er sich vom Ganzen. Gautier verzichtet hier ganz offensichtlich auf jede ausführliche Beschreibung des Antlitzes der Mädchen, die sie zum Bild erstarren lassen würde. Einzig die scharf hervortretenden Striche, die den Figuren plastische Rundung verleihen, werden von ihm herausgegriffen. Auch stellt er fest, daß Reynolds, ähnlich Goya und Hoffmann, keine ausgearbeiteten, lange einstudierten Porträts anfertigt. Von der Improvisation geleitet, bringe auch er schnelle Skizzen hervor. ⁴⁷

Daß Gautier ausgerechnet in den Porträts des englischen Malers Reynolds Ähnliches wie in denen Hoffmanns auffällt, ist bezeichnend. Zeichnet sich doch der am Ende einer langen klassizistischen Tradition stehende Akademie-Präsident durch einen verborgenen Hang zur Karikatur aus. Man denke nur an das berühmte Porträt Lawrence Sternes, dem bei aller Ähnlichkeit die Physiognomie eines Widders oder – besser gesagt – eines Satyrs aufgeprägt ist. ⁴⁸ Der Kunsthistoriker Werner Busch bemerkt folgendes dazu: „Wie im Falle von Reynolds' Freund Garrick weiß der Betrachter nicht, wie ihm geschieht, vor seinen Augen verwandelt sich der Akteur. Der Betrachter wird nicht recht zu sagen wissen, was er in Sterne gesehen hat, aber Satyrhaftes gefühlt haben.“ ⁴⁹ Wie bei Hoffmann ist es auch hier der irritierende Moment der Verwandlung, der Augenblick des Umbruchs

⁴⁶ Musée du Louvre. In: Théo, Bd. VIII, S. 309.

⁴⁷ „Comme on pourrait le croire, Reynolds n'arrive pas à cette grâce délicate par le fini et le blaireautage. Il peint, au contraire [...] du premier coup, avec une brosse dont le libre maniement apparaît [...]“
Ebd., S. 305.

⁴⁸ Dazu Busch, Werner: Vom Rollenanspruch zum Spiel mit der Rolle – Die Porträts von Joshua Reynolds. In: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.

⁴⁹ Ebd., S. 402.

ins Ungewohnte, der Gautier abermals interessiert. Das Gesicht Lady Nelly O'Briens ist wie das der Hoffmannschen Heldin in Auflösung begriffen. Das Einheitliche, die Harmonie klassischer Porträts zergeht vor den Augen des Betrachters. Das Unbehagen wird auch hier durch eine Art Gewichtsverlagerung ausgelöst. Wie bei Hoffmann wird das Übergleiten ins Phantastische durch die sezierende Beobachtung des unauffälligen Details, des Unbedeutenden erreicht, dem plötzlich eine ungebürende, weil überproportionierte Bedeutung verliehen wird.

Je mehr eine Hoffmann-Geschichte vom „normalen Lauf“ der Dinge abweiche, desto detaillierter die Beschreibungen, fährt Gautier fort. Wider Erwarten entsteht das Phantastische nicht durch eine Entgrenzung, durch die Verflüssigung alles Materiellen, sondern umgekehrt, die Verunsicherung wird gerade durch die scharfe Eingrenzung des Gegenständlichen, durch die Verfestigung der Umrissse ausgelöst. Nicht umsonst, erklärt uns Gautier, bevorzugen die seit jeher „verträumten“ und „nebulösen“ Deutschen den ätherischen Novalis, Hoffmann sei ihnen eine zu schwer verdauliche, weil einzig rüstigen Mägen verträgliche Kost.⁵⁰ Anders als bei den deutschen Frühromantikern, für die sich Gautier nicht so recht erwärmen kann, wird er sich in seinen eigenen phantastischen Erzählungen ebenfalls keiner Sprache des Phantastischen bedienen. In Anlehnung an Hoffmann wird das Phantastische dort nicht durch die Abwendung von, sondern gerade durch die Zuwendung zur Wirklichkeit entstehen. Statt sich in Licht- oder Wassermeta- phern zu verlieren, wird Gautier gerade das Materielle unter die Lupe nehmen. Je phan- tastischer, desto materieller und fester seine Sprache.

So beobachtet Gautier ganz richtig, daß Hoffmann das Phantastische und die Philister- Welt in ein und derselben Sprache beschreibt. Gautier berichtigt hier das Klischee, Hoff- mann umgebe sich mit Gespenstern und widme sich dem Unsichtbaren. Er erkennt, daß das Phantastische nicht in der Erfindung des Unsichtbaren, sondern in der Vergrößerung des Kaum-Sichtbaren besteht:

Je n'avais jamais vu de peinture de Wilkie; il y a là un tableau de lui- une perle! Il représente des paysans attablés devant un cottage et buvant de la bière; -un magnifique sujet que Teniers a traité cent fois, et qui a suffi pour rendre son nom illustre, car personne jusqu'à lui n'avait remarqué que les paysans se mettent à table pour boire, les objets qui sont perpé- tuellement sous nos yeux étant ceux qu'on ne voit jamais.⁵¹

Das besondere Verdienst Teniers bestehe nicht etwa in der Ausgefallenheit seiner Sujets, sondern gerade die Darstellung des Gewöhnlichen zeichnet ihn aus. Eine besondere Lei- stung, bemerkt Gautier, denn die Gegenstände, die wir unentwegt vor Augen haben, seien die, die wir aus Abstumpfung nicht mehr wahrnehmen. Die Gewohnheit entschärft also die Sinne, sie reduziert unsere Wahrnehmung und läßt uns blind werden für die ein- fachsten, alltäglichsten Gegenstände. Das Kaum-Wahrnehmbare ist also nichts anderes

⁵⁰ Les contes d'Hoffmann. In: Théo, Bd. VIII, S. 46.

⁵¹ Gautier, Théophile: Pochades, paradoxes et fantaisies. In: La Presse, 19. Dez. 1843.

als der durch den täglichen Gebrauch, durch die Gewohnheit unsichtbar und wertlos gewordene Gegenstand. Es ist diese Proportionsverschiebung, die Aufhebung der gewohnten Wahrnehmungshierarchie und Zerstörung des konventionellen Blicks, in der Gautier die Möglichkeit des Phantastischen sieht.

An der Rückeroberung eines vergangenen, von der Massenkultur des 19. Jahrhunderts überschwemmten Zaubers, an der ästhetischen Aufwertung des Verbrauchten, Totgeglaubten interessiert, entdeckt Gautier in den Erzählungen Hoffmanns die Möglichkeit einer Wiederbelebung des Exotischen im Banalisierten. In der Karikatur, im Bruch mit der Erwartung sieht er die Möglichkeit, den Leser aus seiner gewohnten Wahrnehmung aufzuschrecken.

Nicht ohne Grund wird Gautier, der stets einer negativen Folie zur Behauptung des Eigenen bedarf, Hoffmann gegen Eugène Scribe absetzen und in diesem Antipoden Hoffmanns den typischen Vertreter des klassischen, normierten Blicks sehen:

En art, une chose fausse, peut être très vraie, et une chose vraie très fausse; tout dépend de l'exécution. Les pièces de M. Scribe son plus fausses que les nouvelles d'Hoffmann, et peu de livres ont, artistiquement parlant, des sujets plus admissibles que les contes du *Majorat* et du *Violon de Crémone*⁵²

Die Sonderbarkeit des Vergleiches zwischen dem populären Vaudevillisten und Melodramatiker Eugène Scribe und dem Erzähler E.T.A. Hoffmann verdient zunächst einige Aufmerksamkeit. Daß Scribe Akademie-Mitglied war und am Théâtre-Francais – dem Bollwerk des Klassizismus – viel gespielt wurde, ist kein hinreichender Grund, ihn als strengen Wahrer der klassischen Regel der Wahrscheinlichkeit auszugeben. Den Schöpfer von *Le verre d'eau*, einem grotesken Stück, in dem ein harmloses, umgeworfenes Glas Wasser historische Bedeutung gewinnt, als Anwalt der klassischen Regel der „Vraisemblance“ hinzustellen, ist in der Tat überraschend. erinnert doch besagte bizarre Geschichte, deren Titel von Gautier stammen könnte, mehr an eine Hoffmannsche Erzählung im Stile von *Der Zusammenhang der Dinge* als an eine hohe Molièresche Komödie.

Doch die skurrile Handlung und ihr grotesker Ausgangspunkt interessieren Gautier nicht. Jede Art von narrativem Zusammenhang ist ihm zuwider. Allein im festgehaltenen Augenblick sich verwandelnder Bilder, in der Befreiung von Kausalzusammenhängen, sieht er die Möglichkeit einer Erweiterung und Ästhetisierung der Wahrnehmung.⁵³

⁵² Les contes d'Hoffmann. In: Théo, Bd. VIII, S. 45f.

⁵³ „La critique se trouve, à l'endroit de M. Scribe, dans une singulière position. Il est certain que ses pièces réussissent et plaisent au public; -non au public blasé et dédaigneux des premières représentations, à ces galériens de la mode et de la littérature, personnel obligé de toute solennité dramatique, mais bien aux honnêtes bourgeois plus ou moins pères de famille, qui, sans se préoccuper d'art, de style, de poétique, vont se délasser le soir au théâtre des travaux de la journée [...] Il [Scribe] est commun, mais rarement trivial; sa manière d'écrire, courante et négligée, sa fait accepter facilement de tout le monde; rien ne fait angle, rien n'accroche l'esprit au passage. [...] L'absence de style et de correction ne choquent aucunement les spectateurs, inquiets seulement de

Scribes Stücke empfindet Gautier als Ratespiele. Die einzig auf die Schlußkatastrophe ausgerichtete Handlung, die unzähligen zur Erhaltung der Spannung notwendigen Szenenwechsel, das unentwegte Auf- und Abgehen des Bühnenpersonals vermag vielleicht dem rechtschaffenen Familienvater Kurzweil zu verschaffen, den gelangweilten Feuilletonisten lassen die drei ersten Worte den Schluß schon erahnen. Obwohl Scribes fein gesponnene Intrigen sich ohne weiteres als skurril oder grotesk bezeichnen ließen, die Handlung in einem ständigen Umkippen begriffen und insofern voller Überraschungen ist, vermag sie die Aufmerksamkeit des Theaterkritikers nicht zu wecken. Gautier, dem das Verweilen vor Hoffmanns bizarren Bildern Vergnügen bereitet, bemängelt hier die rasende Geschwindigkeit einer einzig auf ein Ziel, auf den Clou zustürzenden Handlung. Bis auf die pikante Schlußfrage „Hochzeit oder nicht?“ ist alles absehbar. Die Erwartungen des Zuschauers werden ganz und gar befriedigt. In keinem Augenblick aus seiner Wahrnehmung aufgeschreckt, läßt er sich von der raschen Handlung berieseln. Es ist dieses Vorherrschen der narrativen Zusammenhänge, der kausalen Verkettung, mit anderen Worten des Erzählerischen, das Gautier als „wahrscheinlich“ apostrophiert. Denn für Gautier besteht die „Vraisemblance“ weniger in der Folgerichtigkeit eines logischen Handlungsaufbaus als vielmehr in jeder Form von zielgerichteter Handlung. Setzt doch der Begriff der Wahrscheinlichkeit stets einen Handlungsablauf voraus. Wohingegen der einzelne Gegenstand, die lose Beobachtung – im Stile Hoffmanns – sich allenfalls als falsch, jedoch nie als unwahrscheinlich erweisen kann. Behauptete Boileau in seinen *Epîtres* das Wahre sei meist unwahrscheinlich so zieht Gautier den Umkehrschluß: das Wahrscheinliche ist für ihn nie wahr.

Es ist erstaunlich, daß Gautier, der in den Karikaturen Hoffmanns, in der Auflösung des normierten Blicks die Möglichkeit einer Aufhebung der gewohnten, vom Nutzen bedingten Wahrnehmungshierarchie erkennt, ausgerechnet den *Sandmann*, jene Erzählung, in der die Subjektivierung der Wahrnehmung am greifbarsten ist, außer Acht läßt. Immerzu werden jene realistischeren Erzählungen wie *Rat Krespel*⁵⁴, *Das Fräulein von Scuderi*⁵⁵, *Meister Martin der Kürfner und seine Gesellen*⁵⁶ und vor allem die von Scott bevorzugte Erzählung *Das Majorat* herangezogen. Gautier, der zweifelsohne die Erzählung kannte, scheint kein Vergnügen am verwirrenden Erzählspiel gefunden zu haben. Die zunächst mit diversen Briefen anhebende Geschichte, welche auf überraschende Weise von einem unbekanntem, auf ungebetene Weise in das Geschehen eingreifenden

savoir si l'on épousera ou non à la fin de la pièce. Les vrais spectateurs sont [...] des philistins ou des bourgeois. Quant aux artistes et aux lettrés, ils sont trop occupés de leurs propres rêves pour être impressionnés par ce fantôme d'action. [...] Quant aux feuilletonistes de profession, l'habitude de voir des pièces leur fait deviner le dénouement dès les premiers mots [...]"

Gautier, Théophile: *Le verre d'eau*. In: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Genève 1968, Bd. II, S. 67f.

⁵⁴ Hoffmann, Bd. II, S. 31-57.

⁵⁵ Ebd., S. 648-712.

⁵⁶ Ebd., S. 416-472.

Erzähler fortgesetzt wird, bedient sich in der Tat einer komplizierten Erzähltechnik. Gautiers Abneigung gegen jede Art von ‚Verwilderung‘, jede Art von Spiel mit der Narration läßt ihn die als rein visuelles, anti-erzählerisches Prinzip begriffene Karikatur zur neuen, antiklassischen Form des Schreibens erheben. Neben der Ablehnung alles Erzählerischen könnte der Grund für diese bewußte Ausklammerung im Verlust eines objektiven Standpunktes, im völligen Verschwinden einer verbindlichen Realität liegen. Führt doch die Preisgabe des auktorialen Erzählers, die Verteilung der Geschichte auf mehrere Perspektiven zu einer Auflösung der Wahrnehmung in absolute Subjektivität, zu einer Verflüchtigung von Realität. In seiner Rezension von *Les contes d'Hoffmann, drame fantastique, de M.M. Jules Barbier et Michel Carré* widerspricht Gautier der gängigen Auffassung, Hoffmann sei ein phantastischer Autor:

Hoffmann passe pour un poète fantastique; cependant, jamais réputation ne fut moins méritée, car c'est, au contraire, un réaliste violent.⁵⁷

Daß Gautier in Hoffmann einen Realisten erkennt, ist nicht weiter verwunderlich, sieht er doch in Hoffmanns Karikaturen das Mittel zur Aufdeckung einer in der Realität verborgenen Möglichkeitswelt. Daß die unzähligen unterschwelligten Möglichkeiten jedoch stets einer Folie bedürfen, wird sich nicht zuletzt in seinen eigenen phantastischen Erzählungen zeigen. Stets geht Gautier von der Vorstellung einer verbindlichen, konventionellen Wirklichkeit aus. Nicht ohne Grund bevorzugt er Erzählungen wie *Das Majorat* oder *Rat Krespel*, in denen dem Leser – genau wie in seinen eigenen Erzählungen – eine und dieselbe Geschichte zwei Mal erzählt wird, wobei die zweite Fassung der ersten nicht widerspricht, sondern diese ergänzt, sie allererst verständlich macht. So rundet die nachträgliche Erzählung des Justitarius im *Majorat* die gesamte Geschichte gewissermaßen ab, sie ermöglicht eine tiefere Durchdringung des Geschehens, weitet den Horizont der Wirklichkeit aus. Anders im *Sandmann*, wo die Vielzahl der Perspektiven weniger zu einer Vervollständigung und Bestätigung, als zu einer Verunsicherung, zur bedrohlichen Auflösung der Realität führt. Die widersprüchlichen Auslegungen eines und desselben Kindheitserlebnisses lassen die Wahrnehmung Nathanaels als eingeschränkt und fragwürdig erscheinen: sie rücken ihn in die Nähe des Wahnsinns. Die Realität wird so zu einem zweifelhaften Konstrukt. Nicht von ungefähr greift Gautier immer nur diejenigen Erzählungen Hoffmanns auf, in denen die Doppelbödigkeit der Figuren oder Gegenstände sich als unzweifelhaft herausstellt, in denen die Duplizität des Seins durch den objektiven Standpunkt eines auktorialen Erzählers beglaubigt wird. Er übergeht grundsätzlich alle Geschichten, in denen die Doppelbödigkeit der Wirklichkeit als mögliches Erzeugnis des Irrsinns erscheinen könnte.

⁵⁷ Gautier, Théophile: *Les contes d'Hoffmann*. In: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Genève 1968, Bd. VI, S. 230.

Davon abgesehen, daß Gautier die Möglichkeit des Phantastischen als der Wirklichkeit innewohnend begreift, ist die Erkenntnis der Nachtseite der Wirklichkeit in seinen eigenen Erzählungen eine stets bewußte. Im Gegensatz zu Hoffmann erweist sich das Phantastische bei Gautier niemals als Produkt unbewußter psychischer Vorgänge. Auch bricht es nie unverhofft über lächerliche Philister herein, einzig dem suchenden Auge des Künstlers ist es beschieden, den verborgenen Teil der Wirklichkeit zu entdecken. Daher ist das Phantastische in Gautiers Erzählungen niemals bedrohlich, im Gegenteil, die Rückkehr seiner Künstler-Figuren in die gewohnte Wirklichkeit wird immer von melancholischen Gefühlen begleitet. Dort erscheint das Phantastische als eine positive Bereicherung und Steigerung des Lebens.

Deshalb hat Gautier auch eine Vorliebe für jene Geschichten Hoffmanns, die märchenhaft insofern sind, als zwei Wirklichkeitsebenen selbstverständlich neben einander bestehen. Wird doch im Märchen die Existenz einer doppelten Wirklichkeit nicht im geringsten angezweifelt. Mit dem größten Selbstverständnis führen die Figuren in den von Hoffmann als „Märchen“ bezeichneten Erzählungen eine doppelte Existenz. Im *Goldenen Topf* ist der Archivarius Lindhorst Antiquar und König der Salamander zugleich, in *Nußknacker und Mausekönig*⁵⁸ erweist sich der Nußknacker als Prinz, im *Meister Floh* stellt sich Dörtje Elverdink als Prinzessin heraus, Pepusch als Distel usw. Gautier dürfte in Hoffmann ähnliches wie in den orientalischen Märchen aus *Tausend und einer Nacht* und ihren französischen Parodien gesehen haben, in denen das Wunderbare aus alltäglichen Gegenständen hervorgeht – die allgewöhnlichsten Gegenstände tun sich dort durch ihr ungebetenes Geschwätz hervor. Denn anders als im *Sandmann* oder in den *Elixieren des Teufels*⁵⁹ liegt das Phantastische in Hoffmanns Märchen in der Tat weniger in der zweifelhaften Wahrnehmung eines psychisch labilen Menschen als in den Gegenständen selber. Wenn Gautier seine Zusammenfassung des typischen Ablaufs einer Hoffmann-Geschichte mit „Voilà le grand poêle de fonte, la table de chêne luisant; le scarlatwine brille dans les verts roemers;“⁶⁰ fortsetzt, läßt er unter der betont klischeehaften Beschreibung das Exotische und Fremdartige der Gegenstände hervorsichimmern und leitet damit das Phantastische ein. Indem Gautier bei der Beschreibung der Erzählungen Hoffmanns die Wahrnehmung des Betrachters, bzw. seine eigene Künstlerwahrnehmung mit der Erzähltechnik Hoffmanns gleichsetzt, sie gewissermaßen in den phantastischen Vorgang einbezieht – es heißt, das Phantastische ergäbe sich bei näherem Hinsehen – läßt er das Phantastische zwar als Produkt der geschärften Wahrnehmung des Lesers erscheinen, durch die Hervorhebung des Exotischen im Banalen läßt Gautier aber zugleich den Eindruck entstehen, die Möglichkeit einer Verwandlung sei in den Gegenständen angelegt. Ähnliches wird sich in seinen eigenen Erzählungen herausstellen. Die

⁵⁸ Hoffmann, Bd. II, S. 198-259.

⁵⁹ Ebd., Bd. III, S. 5-293.

⁶⁰ Vgl. Anm. 57

plattesten Nutzgegenstände wirken nur auf den ersten Blick gewöhnlich, dem Kunstkenner entgeht ihr exotischer Wert nicht. Die Kaffeekanne entstammt der Zeit des Rokoko, die Buchstütze der Antike, die Pfeife kommt aus dem entlegenen Orient usw. Obwohl sie sich dort allein dem suchenden Auge des Künstlers erschließt, ist die Möglichkeit des Phantastischen in der Wirklichkeit enthalten.

Daß die Möglichkeit zur Verwandlung in den Gegenständen selbst angelegt sei, ist jedoch Gautiers eigene Interpretation. Tatsächlich entspringen die Metamorphosen bei Hoffmann stets der subjektiven Wahrnehmung eines Einzelnen. Indem er diese an sich nur transitorischen Verwandlungs-Momente in den Mittelpunkt rückt und sie aus ihrem Erzählzusammenhang herauslöst, läßt Gautier jene entscheidenden Sätze aus, die auf eine Sinnestäuschung des Wahrnehmenden schließen lassen. Der bereits vollzogenen Verwandlung des Archivarius Lindhorst in einen Vogel wird – im *Goldenen Topf* – vom Erzähler relativierend nachgeschoben, daß „es dem Studenten Anselmus, der verwunderrungsvoll dem Archivarius nachsah, vorkam, als breite ein großer Vogel die Fittiche aus zum raschen Fluge“⁶¹. Verwirrend ist jedoch die unmittelbar darauf folgende Aufhebung dieser Relativierung der Wahrnehmung Anselmus' durch die tatsächliche Anwesenheit eines Geiers:

Wie der Student nun so in die Dämmerung hineinstarrte, da erhob sich mit krächzendem Geschrei ein weißgrauer Geier hoch in die Lüfte, und er merkte nun wohl, daß das weiße Geflügel, was er noch immer für den davonschreitenden Archivarius gehalten, schon eben der Geier gewesen sein müsse, unerachtet er nicht begreifen konnte, wo denn der Archivarius mit einem Mal hingeschwunden.⁶²

Obwohl also auch der Leser nicht erklären kann, wo der Archivarius nun geblieben ist, stürzt ihn die Farbe des Vogels in weitere Zweifel, denn er weiß, daß der Antiquar sich ausschließlich in Grau kleidet. Einerseits wird dem Leser die Vorstellung der Verwandlung geradezu aufgenötigt, andererseits wird Anselmus' Wahrnehmung angezweifelt. So gibt es keine Verwandlung, nur zwei unversöhnt nebeneinander stehende Momente. Indem Gautier lediglich den flüchtigen Augenblick der sich vollziehenden Metamorphosen herausgreift, läßt er den Eindruck entstehen, das Phantastische gehe bei Hoffmann stets von den Gegenständen aus.

An diesem Punkt ergibt sich eine Analogie zur Pantomime, in der Gautier dasselbe karikaturhafte Verfahren der Wahrnehmung wie bei Hoffmann erkannte. Sich über jeden kausalen Zusammenhang hinwegsetzend, bietet die von der Mehrdeutigkeit lebende Pantomime eine fortwährende Verwandlung dar. „Jeder Gegenstand ist verdächtig und enthält einige Fallen, trauen Sie ihm nicht“, rät Gautier dem Zuschauer der *Les Pillules du Diable*, einer „Féerie“ von Bourgeois und Laurent. In seiner Rezension gerät Gautier erneut in helle Verzückerung über die wunderlichen Metamorphosen. Den nimmersatten

⁶¹ Hoffmann, Bd. I, S.202.

⁶² Ebd.

Magen zufriedenzustellen, muß sich der gefräßige Diener Cassandres im folgenden allerlei Possierliches gefallen lassen. Denn, so haben es die neckischen Geister beschlossen, jede Speise soll sich dem ewig Hungrigen im fatalen Augenblick des Zugreifens entziehen.

Arrivé dans une auberge après mainte traverse, il s'assoit et se fait servir à diner. L'enseigne qui représente un More couronné, descend sur la table, vide son verre et remonte à sa place. Des grenouilles, qui ne sont autre que Lawrence et Redisha, ces deux merveilleux clowns, sortent en sautillant de la mare voisine, et lui volent sa bouteille. Dans une autre hôtellerie, les pigeons rôtis s'animent, battent des ailes, et vont s'engloutir dans la gueule d'un monstrueux portrait de Gargantua pendu à la muraille, les pâtés éclatent comme des bombes, les tables se dédoublent, sautent au plafond, rentrent dans terre; les bougies deviennent des chandelles romaines, les rôtisseries et les boutiques de marchands de vin se sauvent à toute jambes, et se changent en officines d'apothicaires, pleines d'affreux mélanges. C'est inimaginable: à regarder cela, on perd tout à fait le sentiment du possible ou de l'impossible; tout ce monde va, vient, court, crie, chante, tombe, se relève, donne des coups et en reçoit avec un fourmillement qui trouble l'oeil et la tête; les uns vont à quatre pattes, les autres à trois, ceux-ci à cloche-pied, ceux-là sur la tête ou sur les mains; ils sautent en crapauds, s'aplatissent en tortues, serpentent en couleuvres, se démènent sur le dos comme des cloportes retournés, se tordent comme des noeuds de boas, et prennent toutes les formes, excepté la forme humaine.-Tout objet est suspect et renferme quelque piège; ne vous fiez à rien⁶³

Wenngleich in besagten *Pillen des Teufels* zu Gautiers Ärgeris gesprochen und zu allem Überfluß auch noch gesungen wird, kann diese Féerie eine gewisse Verwandtschaft mit der reinen stummen Pantomime nicht leugnen. Wie dort ist der Handlungsrahmen auch hier lediglich Anlaß für die tollsten Schaufeffekte: Neben den blitzartigen Szenen- und Dekorationswechsellern sind allerlei Luftsprünge, Purzelbäume, Verrenkungen und sonstige akrobatischen Glanznummern zu sehen. Anders als in den Komödien Scribes gibt es hier weder Intrigen noch komplizierte Verwicklungen, der Zuschauer kann sich behaglich in seinen Sessel zurücklehnen, das rein visuelle Vergnügen erfordert keine anstrengenden Wahrscheinlichkeitsrechnungen. Das Publikum wie bei Scribe über die unzähligen Kombinationsmöglichkeiten einer verstrickten Handlung buchführen zu lassen, sei eine Zumutung, die wenigstens eine gehörige Bezahlung erfordere, beschwert sich Gautier in einer Theaterkritik über *Arlequin, pantomime anglaise*⁶⁴.

⁶³ Gautier, Théophile: *Les pillules du diable*. In: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Genève 1968, Bd. I, S. 227.

⁶⁴ „Nous ne cachons pas notre prédilection pour ce genre de spectacle [la pantomime]. A tout prendre, le théâtre étant un délasserment, nous ne comprenons guère qu'on s'y fatigue à démêler les réseaux d'une intrigue pénible, à surveiller les hasards d'un cassetête, où les mêmes figures vulgaires amènent des combinaisons infinies. L'esprit actif du public parisien se plaît à ce travail, si bien que l'on dirait que les spectateurs sont payés pour écouter le spectacle ou retirent quelque avantage de cette étude assidue.“

Gautier, Théophile: In: La Presse, 14.08.1842.

Anders als im Melodrama oder im Vaudeville kommt es bei der stillen Pantomime nicht auf das Zuhören, wohl aber auf das Zuschauen an. Indem sie gänzlich auf die Sprache verzichtet, vermag die Pantomime keine komplizierten, abstrakten Handlungszusammenhänge darzustellen. Der Zuschauer muß weniger von seinem Verstand als von seinem Auge Gebrauch machen. Wird dennoch wie in der pantomimenartigen Féerie *Les pillules du diable* gesprochen, so erweist sich die Sprache als vollkommen überflüssig, lebt doch die Pantomime von der Vorführung zusammenhanglos aneinandergereihter Tableaus, d.h. von der Aufhebung jeglicher Kausalität. Nicht umsonst beklagt Gautier sich über die *Pillen des Teufels*: Sie könnten ohne weiteres auf die sinnlosen Dialoge und die lästigen Gesangseinlagen verzichten, letztendlich zeigten sie zusammenhanglos miteinander verknüpfte Bilder und entbehrten jeden dramatischen Fortgangs. Der von Gautier hochgepriesene Prolog ist so monoton „wie die Liebe selbst“, er ist so simpel und abgedroschen, daß er Gautier kaum auffällt. Wie schon bei Hoffmann, in dessen Erzählungen Gautier immer nur die Variation ein und derselben Geschichte erkennt, ist der Prolog auch hier für jeden Zuschauer sofort wiedererkennbar: Es ist die ewige Geschichte von Cassandre, der seine hübsche Tochter Colombine mit Pantalon verheiraten will. Wie immer werden ihre Pläne vom verliebten Léandre durchkreuzt, der das Mädchen entführt. Die beiden werden von Geistern und Feen beschützt. Die Verfolgung kann beginnen, der Zauber ist gelöst. Wie üblich in der Pantomime geraten die Figuren auch hier in einen derartig sinnverwirrenden Strudel wundersamer Abenteuer, daß es kaum möglich ist, die Handlung zusammenzufassen.

Im Gegensatz zu den Komödien eines Scribe, in denen die Wahrscheinlichkeit in der Erfüllung der Erwartungen des Zuschauers besteht, wird in der Pantomime unentwegt mit der Erwartung gebrochen. Mit unglaublicher Geschwindigkeit verwandeln sich Menschen und Gegenstände, blitzschnell jagen die Bühnenbilder vor dem staunenden Auge des Publikums vorbei. Was wunder, wenn dem Zuschauer unter solchen Umständen jeglicher „Maßstab für das Mögliche oder Unmögliche“ abhanden geht. Die Metamorphosen gehen nicht von prachtvollen, aufsehenerregenden Gegenständen aus, der Überraschungseffekt, die Verunsicherung rührt gerade von der Banalität und Funktionalität der Requisiten her. Anders als in den überwältigenden und ausschweifenden Inszenierungen des verschwendungssüchtigen Monsieur Véron, des ehemaligen Operndirektors, zeichnen sich die Accessoires gerade durch ihre Banalität aus. In seiner *Histoire du théâtre à quatre sous* weist Jules Janin eigens auf die Alltäglichkeit der Requisiten an kleinen, über geringe Budgets verfügenden Bühnen hin. Über das Theater der „Funambules“ zählt er sämtliche Accessoires auf, und stellt sogar eine Liste auf:

(...) figurez-vous toute la décoration du peuple, tout le mobilier du peuple; le balai, le chaudron, la cuve au linge, le bahut, le tabouret, la table, le verre, le peigne, la pipe, le briquet, le miroir, le tire-pied, l'échelle, l'écuelle [...] ⁶⁵

In den *Pillen* wird dem Publikum eine Welt im Umbruch gezeigt, eine Welt der Unsicherheit, in der sogar die Naturgesetze außer Kraft gesetzt werden. Mit ihren atemberaubenden Luftsprüngen und verblüffenden Körperverrenkungen scheinen die Clowns der Schwerkraft zu spotten. In der Unmöglichkeit, sich auf bekannte rationale Erklärungsmuster zurückzubedenken, wird der Zuschauer in einen Zustand des Staunens versetzt. Von einer Überraschung in die nächste fallend, bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Augen am sinnlosen bunten Treiben zu erquicken. Durch die Preisgabe des Handlungszusammenhangs, durch den perpetuierten Erwartungsbruch wird er zu einem immer wieder neuen Sehen, zu einem kindlichen Sehen gezwungen. So erhebt Gautier die Verunsicherung zur notwendigen Voraussetzung der Wahrnehmung. Nicht umsonst beschreibt er das Publikum des „Théâtre des Funambules“, des großen Pantomime-Theaters, als ausgesprochen naiv und unverbildet:

Voilà un public!...Et non pas tous ces ennuyés en gants plus ou moins jaunes; tous ces feuilletonistes usés, excédés, blasés; toutes ces marquises de la rue Helder, occupées seulement de leurs toilettes et de leurs bouquets; un public en veste, en blouse, en chemise, sans chemise souvent, les bras nus, la casquette sur l'oreille, mais naif comme un enfant à qui l'on compte la Barbe Bleue, se laissant aller tout bonnement à la fiction du poète,- oui du poète,-acceptant tout, à condition d'être amusé, un véritable public, comprenant la fantaisie avec une merveilleuse facilité, qui admettrait sans objection le Chat botté, le Petit Chaperon rouge de Ludwig Tieck, et les étincelantes parades du vénétien Gozzi, où fourmille et grimace ce monde étrangement bariolé de la farce italienne, mêlé à ce que la féerie a de plus extravagant. Si jamais l'on peut présenter en France *Le Songe d'une nuit d'été*, *la Tempête*, *le Conte d'hiver* de Shakespeare assurément ce ne sera que sur ces pauvres tréteaux vermoulus, devant ces spectateurs en haillons. ⁶⁶

Mit dem unschuldigen Auge des unvoreingenommenen Kindes, dem die Welt noch fremd ist, ergötzt sich das einfache Arbeitervolk der „Funambules“ am theatralischen Geschehen. Anders als der Bourgeois, dem die Dinge so vertraut sind, daß er sie nicht mehr anschaut, hat dieses dankbare Publikum seine unverhohlene Freude an der Entdeckung und naiven Aneignung der Welt. Durch keine Vorkenntnisse, durch kein Erkenntnischema vorbelastet, lassen sich diese „Kinder des Olympos“, diese wahren Poeten, ohne Scheu auf alles Märchenhafte ein. In seinen Karikaturen zeigt uns Daumier ein ähnliches, vom Bühnengeschehen kindlich gebanntes Publikum. Charles Nodier, dem die Pantomime-Féerie *Le Songe d'or* ⁶⁷ nachträglich zugeschrieben wurde, schwärmte bereits

⁶⁵ Janin, Jules: Debureau. Histoire du théâtre à quatre sous. Bruxelles 1836, S. 67.

⁶⁶ Gautier, Théophile: zitiert nach Péricaud, Louis: Le théâtre des funambules. Ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation, jusqu'à sa démolition. Paris 1897, S. 115 (im Folgenden Péricaud).

⁶⁷ [Nodier, Charles]: Le songe d'or. In: Péricaud, S. 80f.

1828 – wenn auch auch in einem anonymen Artikel ⁶⁸ – auf ähnliche Weise vom naiven Publikum der „Funambules“. Unerachtet die Knoblauch-Ausdünstungen sich beharrlich mit den Pantomimen mengen, erwählte auch er dieses Theater zum Ort der Poesie. Jean-Gaspard Debureau, der Schöpfer des französischen, mondsüchtigen Pierrot, wird von ihm wie sein Publikum beschrieben, voller Poesie und naiv. In seiner Biographie über Debureau, *Le théâtre à quatre sous* – von manch einem Zeitgenossen als reine Fiktion verschrien⁶⁹ –, läßt Jules Janin das Bild eines bis zur Blauäugigkeit unschuldigen und weltfremden Debureau entstehen. Dort entwirft er eine Art Mythos um Debureau, der auf wundersame Weise mit der Figur des Pierrot verschmilzt. In ihrer undefinierbaren Herkunft vereint, zeitlos und unfassbar erscheinen uns die beiden. Es scheint, als käme Pierrot – gleich seinem Schöpfer – aus dem fernen romantischen Böhmen. In *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, einer in dieser Zeit entstandenen Geschichte des Theaters der „Funambules“, deklamiert ihr Verfasser, Louis Péricaud, voller Inbrunst: „Les Funambules, c'était Debureau“.⁷⁰

Es ist auffällig, daß Gautier, der nach dem Tod des französischen Mimen die nach Whiskey riechenden englischen Clowns der derbsten Sorte als einer der wenigen – wie in seiner Nachfolge Charles Baudelaire – willkommen heißen wird. Anders als seine Zeitgenossen setzt er das „Théâtre des Funambules“ nicht mit Debureau gleich und scheint überhaupt für den Mimen wenig übrig zu haben. Diese Abneigung ist umso erstaunlicher, bedenkt man, daß erst Jean-Gaspard Debureau den alten, unflätigen Pierrot – zum Beifall aller Dichter – in einen melancholischen Poeten, in eine Traum-Figur umwandelte. Debureau erhob die bislang verachtete Pantomime nicht nur aus der Gosse und nobilitierte sie, er verschaffte ihr sogar zuletzt den Zutritt ins Théâtre-Français! Ausgerechnet im unübertroffenen Debureau, für alle anderen Literaten seiner Zeit Symbol und Blüte der französischen Mimenkunst, wird Gautier eine Gefährdung der Pantomime sehen. Um diesen Widerwillen zu begreifen, muß man sich die Pantomime Debureaus vergegenwärtigen:

Seinen italienischen Ahnen zum Trotz gilt der französische, mondsüchtige Pierrot als Schöpfung des berühmten Mimen. In *Masques et Bouffons*⁷¹ läßt Maurice Sand, der Sohn der berühmten Schriftstellerin, seine Vorfahren vergeblich Revue passieren: Von Bertoldo über Paglaccio, Pedrolino, Peppe Nappa bis hin zu seinen französischen Nachfahren Gros-Guillaume und Gilles. Obwohl er ein wenig von jedem geerbt habe und bereits in Molières *Don Juan ou le festin de Pierre* einen ersten Auftritt unter dem Namen „Pierrot“ in Frankreich feierte, kommt der Verfasser zu dem Schluß, der Mondsüchtige sei eine Kreation Debureaus. Debureau hat in der Tat die Figur nicht nur vollkommen

⁶⁸ Dazu Péricaud, S.77f.

⁶⁹ Z.B. von Louis Péricaud.

⁷⁰ Péricaud, S. 157.

⁷¹ Maurice Sand: *Masques et Bouffons*. 2 Bde., Paris 1860.

umgewandelt, er hat sie erweitert, aus einem Typus hat er einen Charakter gemacht. Der alte Pierrot zeichnete sich durch sein derbes Wesen aus: er war triebhaft, gefräßig, verschlagen und feige. Debureau adelte ihn, verlieh ihm Flügel. Erst unter der Schminke des französischen Mimen wurde aus diesem erdgebundenen Grobian ein ätherisches, durchgeistigtes Wesen. In *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* beschreibt ihn Charles Baudelaire:

[...] ce personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent, droit et long comme une potence, cet homme artificiel, mû par des ressorts singuliers, auquel nous avait accoutumés le regrettable Debureau.⁷²

Indem der ohnehin schon hochaufgeschossene, schemenhaft aussehende Debureau seinem Pierrot weite helle Kleidung anzog und den engen Gürtel des Gilles verwarf, machte er ihn körperlos. In seinem schwindenden Gewand wurden seine Bewegungen fließender und geschmeidiger. Lautlos und anmutig schwebte die feingliedrige Erscheinung über die Bühne. Die Befreiung von der Halskrause legte den überlangen Hals des Mimen frei und ließ ihn umso manieristischer und langezogener erscheinen. Das sorgfältig aufgetragene Mehl, die schwarz nachgezogenen Brauen und Augen, die rot angemalten Lippen verliehen ihm ein vollendet gespenstisches Äußeres. Sehnsüchtig und melancholisch nahm sich das bleiche Antlitz der überirdischen Erscheinung aus. Den spitzen weißen Hut, der das Gesicht des Gilles überschattete, ersetzte Debureau durch ein dunkles Stirnband und ließ somit Physiognomie und mimisches Spiel in den Vordergrund treten. Die feinsten Gesichtsregungen wurden zum Spiegel der Seele Pierrots, der sich nun mit einer Innenwelt versehen sah. Debureau hatte ihm eine Psyche eingehaucht, einen Typus in eine sentimentale Figur verwandelt. Die für Gautier so wichtige magische Kraft der Maske, ihre Mehrdeutigkeit war mit Debureau verschwunden. Über den Pierrot Louis Rouffe, berühmter Fortsetzer der Pantomime in der Tradition Debureaus, selber Schüler von Debureaus Sohn, schreibt der Mime Séverin:

Dès lors il commença à apprendre à écrire sur cette belle page blanche qu'est le masque de Pierrot⁷³

„Deine Physiognomie soll deine Gedanken wiedergeben. Du mußt denken“⁷⁴, soll auch Jean-Gaspard Debureau seinem Sohn Charles immer wieder eingeschärft haben. Pierrots blasses Antlitz ist zum unbeschriebenen Blatt, seine Gesichtszüge sind zur Schrift geworden. Unter jeder Grimasse leuchtet fortan ein Gedanke, mehr noch ein Wort auf. Eine Versprachlichung der Pantomime deutet sich an. In seiner Bestrebung nach einer Aufrechterhaltung der Pantomime im Stile Debureaus führte Louis Rouffe sogar die „panto-

⁷² De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. In: Baudelaire, Bd. II, S. 538. (Im Folgenden „De l'essence du rire“)

⁷³ Séverin: L'homme blanc. Souvenirs d'un pierrot. Paris 1929, S. 57.

⁷⁴ Ebd.

mime-mot“ ein und erfand für jedes Wort eine neue Geste oder einen neuen Gesichtsausdruck. So lernten seine Schüler zunächst eine Art Alphabet oder besser gesagt einzelne „Worte“, die sie dann im fortgeschrittenen Stadium zu „Sätzen“, zu „phrases mimées“⁷⁵ verbinden sollten. Indem der Gesichtsausdruck Pierrots aussagekräftig und wortreich wurde, könnte man auch insgesamt von einer Literarisierung der Pantomime sprechen, einer gleichsam unkörperlichen, symbolischen Sprache des Körpers bei der die Akrobatik der Bewegung hinter ihrer Anmut zurücktritt. Unter Debureaus Einfluß ist die Physiognomie des Pierrot zum Buch, seine einzelnen Gesichtszüge zu Buchstaben geworden. Zeugt nicht der Ausruf „In den Funambules, lauschte man der Pantomime“⁷⁶ von einer filigranen Mimik, der die feinsten Gefühlsregungen einzig durch hohe Konzentration und Beobachtung abzulesen waren. George Sand, Freundin und eifrige Verehrerin Debureaus, schreibt:

[...] je dis: son [Debureaus] auditoire, bien qu'il soit lui, un personnage muet. Mais on l'écoute pourtant, on croie qu'il parle, on pourrait écrire tous les bons mots de son rôle, toutes les réparties caustiques, toutes les formules de conciliation éloquentes et persuasives. Quand les machinistes et les comparses s'agitent derrière le théâtre, le public qui craint de 'perdre' un mot du rôle de Pierrot, s'écrie avec indignation: 'silence dans les coulisses!'⁷⁷

Nicht ohne Grund beschwerte sich einst der neidische Jean-Gaspard Debureau über den zweiten Pierrot, seinen nicht unbegabten Konkurrenten Paul Legrand. Über diesen frisch von einer Englandtournee zurückgekehrten Pierrot behauptete Jean-Gaspard, man müsse ihn unverzüglich entlassen, denn jener habe – Legrand war gerade drei Wochen in England – das Französische verlernt, überhaupt mime er nur noch mit englischem Akzent!⁷⁸ Die Pantomime ist zur Sprache, zu einem immer komplizierteren und nuancenreicheren Zeichensystem geworden. Mit der Sprache wird auch die Figur des Pierrot immer feiner ausgearbeitet. Mit dem *Misanthrope* von Molière, dieser höchst widersprüchlichen, facettenreichen Persönlichkeit, vergleicht ihn Jules Janin:

Pierrot, ainsi exposé à toute la malice d'Arlequin et de Colombine, savez vous ce que c'est que Pierrot? Le Misanthrope de Molière. Le misanthrope de Molière s'indigne dans le grand monde, dont il combat les travers; le Pierrot des Funambules s'indigne dans le peuple, dont il brave l'attaque brutale. Ici l'homme succombe sous la calomnie et sous les ridicules du salon; chez Debureau, l'homme est en butte aux soufflets et aux coups de pied.⁷⁹

In der Nachfolge Debureaus wird die Figur weiterhin so angereichert, daß Pierrot zum Inbegriff des Menschen wird. In *L'homme blanc*, seiner 1929 erschienen Autobiographie,

⁷⁵ „Vous apprendrez alors à faire la liaison de vos gestes, à les souder l'un à l'autre, à construire des phrases mimées.“

Ebd., S. 26.

⁷⁶ Péricaud, S. 309.

⁷⁷ Sand, George: Debureau. In: *Le Constitutionnel*, 8. Feb. 1846.

⁷⁸ Péricaud, S.349.

⁷⁹ Janin, Jules: Debureau. *Histoire du théâtre à quatre sous*. Bruxelles 1836, S. 130.

erklärt Séverin, der Schüler Louis Rouffès, die Rolle des Pierrot sei die anspruchsvollste von allen. Im Gegensatz zu anderen Rollen sei der Pierrot nicht auf einige Eigenschaften festgelegt, er vereine die ganze Menschheit in sich. Den Pierrot könne nur ein Mime spielen, der alle anderen Rollen beherrsche. So ärgert sich Séverin über die neu aufgekommene Mode, nach der mehrere Pierrots gleichzeitig auf der Bühne erscheinen. Wozu die an sich schon gespaltene Figur, Inbegriff des zerrissenen Menschen, in einen komischen und einen tragischen Pierrot aufteilen?⁸⁰

Nichts konnte Gautiers Auffassung von der Pantomime entgegengesetzter sein, als jene literarisierte Form, die ihr von Gaspard Debureau verliehen worden war. In seiner Theaterkritik des *Pierrot pendu*⁸¹, einer Pantomime von Champfleury, äußert sich Gautier wie folgt über die Spielweise Debureaus:

A propos de ce type [Polichinelle] si brillamment remis en lumière, faisons cette remarque que la supériorité de Debureau avait insensiblement repoussé dans l'ombre plusieurs figures importantes de la pantomime. Avec lui, le rôle de Pierrot s'était élargi, agrandi; il avait fini par occuper toute la pièce, et, cela soit dit avec tout le respect qu'on doit à la mémoire du plus parfait acteur qui ait jamais existé, par s'éloigner de son origine et de se dénaturer. Pierrot, sous la farine et la casaque de l'illustre Bohémien, prenait des airs de maître et un aplomb qui ne lui convenaient pas; il donnait des coups de pied et n'en recevait plus; c'est à peine si Arlequin osait lui effleurer les épaules de sa batte; Cassandre y regardait à deux fois avant de le souffleter.

Il embrassait Colombine et lui prenait la taille comme un séducteur d'opéra comique, il menait l'action à lui tout seul, et il en était arrivé à ce degré d'insolence et d'audace qu'il battait même son bon génie.⁸²

Obwohl Gautier Jean-Gaspard Debureau als den besten Schauspieler seiner Zeit bezeichnet, hatte sich dieser für Gautiers Geschmack entschieden zu viele Freiheiten genommen. Der Mime hatte sich durch seine große Kunstfertigkeit so in die Dominanz gespielt, daß er die anderen Figuren von der Bühne verdrängt hatte. Solange Debureau den Pierrot spielte, war Polichinelle in der Tat arbeitslos, und Harlekin zur Nebenfigur zusammengeschrumpft. Die Pantomimen wurden nur noch für „Debureau-Leviathan“⁸³ geschrieben, dessen Rolle fortan alle anderen überschattete, davon zeugen allein die Überschriften: *La forêt de Bondy ou Pierrot chef des voleurs, Pierrot fiancée, Pierrot Mitron, Pierrot au*

⁸⁰ „Pourquoi donc deux Pierrots? Le Pierrot tragique et le Pierrot comique, comme on l'essaya dans quelques pièces? Mais non, mais non, Gaspard Debureau ne fit qu'un Pierrot. Il doit être à lui seul toute l'humanité, avec sa beauté et sa laideur, sa candeur et ses vices, son rire et ses pleurs, sa douceur et sa colère, son courage et sa couardise, tout ce qui est enfin l'existence humaine. Il n'est pas une vie, il est la vie. Il n'est pas un Pierrot, il est Pierrot. Il doit inscrire sur son masque toutes les impressions, toutes les passions des hommes.“

Séverin: *L'homme blanc. Souvenirs d'un pierrot*. Paris 1929, S. 169.

⁸¹ Champfleury: *Pierrot pendu*. In: Champfleury, Gautier, Nodier anonymes. *Pantomimes*. Paris 1995, S.39f.

⁸² Gautier, Théophile: *Pierrot pendu*. In: Champfleury: *Souvenirs des Funambules*. Genève 1971., S. 63.

⁸³ So wurde er nach Angabe von Péricaud genannt.

moulin, Pierrot et ses créanciers, Pierrot errant, Pierrot partout!, Pierrot en Afrique, Pierrot chez les Mohicans ⁸⁴etc. Pierrot ist zum Helden aufgestiegen, er ist zum Star geworden. Anders als in Nodiers früher Pantomime *Le songe d'or*, für Gautier „die wunderbarste Pantomime, die je erfunden wurde“⁸⁵, wo der noch gierige und niederträchtige Pierrot unentwegt von Cassandre und nicht zuletzt von Arlequins Zauberstock gehörig verprügelt wurde, steckt der inzwischen übermütige und ehrfurchteinflößende Pierrot keine Prügel mehr ein. Mit stolzgeschwellter Brust einherschreitend, reißt er die Handlung an sich, und erfrecht sich, der sonst Schicksal spielenden Geister zu spotten. Vom alten Pierrot ist wenig zu erkennen:

Il [Pierrot] circule à travers l'action sans jamais s'y mêler, l'embarrassant à chaque pas par des balourdises calculées;⁸⁶

Statt sich wie üblich der Handlung in den Weg zu stellen, sie zu verhindern, treibt sie Pierrot-Debureau, gleich einem dramatischen Helden, voran. Indem der ehemalige Spaßvogel zum Mittelpunkt, zum inhaltlichen Zentrum, dem sich alle anderen Figuren unterzuordnen haben, aufgerückt ist, droht die Handlung dramatisch zu werden. Der sich zunehmend mit seiner Außenwelt auseinandersetzen Pierrot zieht fortan die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Polichinelle, Arlequin und sogar die Geister sind zur Staffage geworden. In *Pierrot in Afrika* ⁸⁷treten die Nebenfiguren gar nicht erst auf. Wozu sollten sie denn auch? Der verwegene Pierrot ist, gleich einem neuen Cid, zum Eroberer Afrikas, zum Kolonisator aufgestiegen. „Pierrot“, beklagt sich Gautier, „Pierrot, der Diener Cassandres, Pierrot, der gefräßige, der Dieb, der Feigling, ist schlichtweg zum Helden geworden, nichts geringeres als das! Die Eroberung Algiers hatte gerade noch gefehlt!“⁸⁸

Anders als in den *Pillen des Teufels*, wo Tier, Mensch und Gegenstand gleichrangig behandelt werden, – dort wird nicht nur den Figuren, sondern auch den Gegenständen plötzlich eine unerwartete Bedeutung verliehen – legt Debureau von vornherein eine Hierarchie fest, an deren oberste Spitze er sich selbst setzt. Im Gegensatz zur chaotischen, enthierarchisierten Welt der „Pillen“, wo die gesamte Bühne in einer Dauerbewegung begriffen ist, – in allen Ecken und Winkeln gehen die absurdesten Verwandlungen vorstatten, so daß der desorientierte Zuschauer sein Auge notgedrungen von einem Punkt zum anderen wandern lassen muß – bietet die Person Debureaus, gleich einem ordnenden

⁸⁴ Der Inhalt der meisten Pantomimen ist bei Péricaud nachzulesen.

⁸⁵ Gautier, Théophile: *Le songe d'or*. In: Péricaud, S. 80.

⁸⁶ Gautier, Théophile: *La gageure*.-M. Paul, successeur de Debureau. In: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Genève 1968, Bd. IV, S. 321.

⁸⁷ Vgl. Péricaud.

⁸⁸ „Pierrot, le valet de Cassandre, Pierrot le gourmand, le voleur, le poltron; il est devenu tout bonnement un héros, rien que cela! Il fallait la conquête d'Alger tout exprès!“
Gautier, Théophile: *Le Boulevard du temple*. In: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Genève 1968, Bd. II, S.267.

Prinzip, einen zuverlässigen, festen Orientierungspunkt. Überhaupt entwickelt sich Pierrot zunehmend zum Inbegriff des bürgerlichen, gesunden Menschenverstands. Von seiner abergläubischen Gespensterfurcht ist nichts mehr zu spüren. In seiner Anmaßung spottet er mittlerweile der Geister, er zerstückelt und verprügelt sie, er verspeist sie sogar. Auch Arlequins schützender Zauberstock scheint an magischer Kraft eingebüßt zu haben, wie könnte Pierrot diesen Liebling der Geister sonst ungestraft verdreschen? Indem er sich der Bühnenwirklichkeit bemächtigt hat, setzt sich der hochmütige Pierrot über alles Magische hinweg und entzaubert die Bühne. Dem zusammenhangstiftenden Pierrot-Debureau zieht Gautier die zusammenhangzerstörenden Metamorphosen der *Pillen* vor. Nicht umsonst läßt Gautier seine Rezension der *Pillen* ebenso wie seine Nacherzählung einer typischen Hoffmann-Geschichte mit einer ausführlichen Beschreibung des gesamten Bühnenbildes anheben. Wie in seinen eigenen phantastischen Erzählungen ist das Bühnenbild dort weniger Folie für die Abenteuer eines Helden als aktiver Bestandteil des Geschehens. Ob in den *Pillen* oder in Gautiers Zusammenfassung der Hoffmannschen Erzählungen weigern sich die beseelten Requisiten mitzuspielen. Ununterbrochen entziehen sich die verhexten Gegenstände dem Willen Cassandres und seines Dieners. Die amoklaufenden Requisiten verhindern nicht nur den Fortgang der Handlung, ihre lustigen Streiche werden zur eigentlichen Handlung erhoben. Über die tollen Kapriolen und raschen Bühnenbildwechsel gerät der ohnehin banale Pseudo-Handlungsrahmen der *Féerie Bijou* derart in Vergessenheit, daß die Zuschauer – Gautier eingeschlossen – bei der Premiere nicht etwa die Autoren, sondern den Maschinisten, den berühmten M. Sacré, künftigen Direktor des „Cirque Olympique“, auf die Bühne rufen! Nicht von Ungefähr kommt Gautiers Vorliebe für die lärmende englische Pantomime. In seinen *Lettres à Théophile Gautier sur la pantomime anglaise* gibt der staunende Champfleury eine in der Tat nicht wenig überraschende Vorankündigung zur Pantomime *La perle de l’océan* am Adelphi-Theater wieder:

Le spectacle ouvrait par la perle de l’océan, où l’on remarquera, dit l’affiche:

La magnifique armure d’acier de M. Graingier, *artificier* de l’Académie Royale de Paris et de tous les principaux théâtres européens“

M. Graingier, artificier, est le synonyme de M. Granger, qui est le fournisseur ordinaire des armures pour les pièces militaires du Cirque et de l’hippodrome.

Je continue à traduire l’affiche:

„Musique choisie, ARRANGÉE et COMPOSÉE par M. Alfred Mellon.

„Les machines par M. Cooper

„Feux variés

„L’action, les danses et la mise en scène, inventés, arrangés et DIRIGES par Mme Céleste.“

Puis vient l’analyse de la pièce, analyse étrange, qui a confondu un instant mes esprits. On se moque de l’auteur sur l’affiche, on nie son talent, on appelle la pièce une platitude.[...] Je cite [...]:

„L’histoire de la pièce [...] ne vaut pas le peine d’être transcrite. [...] Le style n’est pas remarquablement brillant, et l’esprit, si par hasard il s’en trouve quelque peu, est si chétif, qu’il faut être doué d’un grand fond de bienveillance et d’une perception très fine pour le découvrir. Mais les accessoires [...] sont véritablement magnifiques. C’est sur cela et sur le talent des acteurs, qui ont eu la bonté de se charger de reproduire les platitudes que l’auteur ou machinateur (*concoctor*) de la Perle de l’Océan fonde toutes ses espérances. La richesse des costumes, l’éclat de l’armure (seize costumes complets ayant été importés de Paris à des frais incroyables), la magnificence de la mise en scène, la complication des décors doivent compenser amplement comme, dit-on, cela s’est vu dans de nombreuses occasions, l’absence d’esprit, d’humour, de pathos et de sens commun.“(...)

Au bas de l’affiche se détache en gros caractères:

REAL STEEL ARMORDS !

Armures de réel acier!!! [---]

Dans les petits théâtres de Londres, à Adelphi surtout, la mise en scène est très importante; vous avez eu raison, mon cher Théophile, de déplorer un jour les misères de décors que m’octroyait le théâtre des Funambules.⁸⁹

Gautiers Affinität für die wirkungsmächtige, ganz und gar auf den Schaulust abzielende englische Pantomime – sein Desinteresse für jede Form von stringenter, logischer Handlung, seine Freude am Bühnenbild und an akrobatischen Kunststücken – zeigt sich nicht zuletzt an der frappierenden Ähnlichkeit zwischen diesem von Champfleury ins Französische übersetzten Plakat des Adelphi-Theaters und seinen eigenen Theaterkritiken. Wenngleich er die Prologe nicht direkt als „platt“ bezeichnet, betont er unumwunden ihre Nichtigkeit. Wozu Handlungszusammenhänge nacherzählen, fragt er, ob *Le Sylphe d’or*, *La fille du Danube* oder *La Sylphide*, das sei alles immer nur ein und dasselbe.⁹⁰ Unter dem Vorwand, daß die unzähligen Bühnenwechsel, sinnlosen Bewegungen und Metamorphosen eine Handlung gar nicht erst aufkommen ließen, erspart sich Gautier die Mühe, *Peau d’Ane* nachzuerzählen. Stattdessen verweilt er bei der Ausmalung der höchst originellen Palastdekoraktion des Don Martino.⁹¹ In seiner Rezension von *Arlequin, pantomime anglaise*⁹² erfahren wir lediglich, daß der Clown Matthew sich einen Zahn ziehen läßt, wozu ihm der Kopf abgehackt werden muß. Dafür werden die glitzernden, hübsch gestickten, bunten Kostüme und die zu Arlequins Kleidung passende rautenartige Bühnendekoration an erster Stelle beschrieben. Neben seiner Freude an Bühnenbildern, Requisiten und Kostümen schätzt Gautier vor allem die akrobatischen Glanznummern der englischen Clowns. Anders als Debureau, dessen weites Gewand sich eher für grazile, fließende Tanzbewegungen als für akrobatische Kunststücke eignet, ver-

⁸⁹ Champfleury: *Lettres à Théophile Gautier sur la Pantomime anglaise*. In: *Le Messager des Théâtres et des Arts*, 8 Oct. 1848.

⁹⁰ Siehe Gautier, Théophile: *La Sylphe d’or*. In: *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. Genève 1968, Bd. I, S.256f.

⁹¹ Ebd., S. 160.

⁹² Gautier, Théophile: *Arlequin (Harlequin)*, *pantomime anglaise*. In: *La Presse*, 14. Août. 1842.

renken die John Bulls, Spriths und sonstigen Clowns ihren Körper derartig, daß sie sich ohne weiteres in das allermonströseste Ungeziefer verwandeln können:

Mais ce qu'il y a de plus curieux dans *Bijou*, ce sont les jongleurs anglais: il est impossible de s'imaginer quelque chose de semblable; c'est effrayant et c'est charmant. Figurez-vous deux hommes, deux démons, pour qui la pesanteur ne semble pas exister; ils nouent et dénouent leurs bras et leurs jambes comme des bouffettes de rubans; ils n'ont ni os, ni articulations: ils se ploient en deux, en trois, en quatre; ils marchent sur la tête, ils se fendent comme des compas forcés, ils sautillent entre leurs pattes à la façon des crapauds et des araignées, ils dépouillent entièrement la figure humaine et forment des enlacements incompréhensibles où l'on ne voit plus que des noeuds de membres fourmillants qui tourbillonnent sur eux-mêmes; il y a des instants où ils paraissent coupés en plusieurs morceaux, et se tordent en rampant comme des tronçons de serpent qui cherchent à se rejoindre. Ces exercices nous jettent toujours dans des stupeurs admiratives dont nous avons toutes les peines du monde à revenir.⁹³

In seiner Biographie des Joe Grimaldi, dem legendären Vorläufer des plumpen, boshaften englischen Clowns rühmte bereits Charles Dickens die atemberaubenden Luftsprünge Grimaldis des Älteren. Aller Schwerkraft zum Trotz soll Joes Vater einst ein derartig hoher Sprung gelungen sein, daß er gegen den Kronleuchter des Theaters stieß und ihn dabei auf so fatale Weise zertrümmerte, daß dem darunter sitzenden türkischen Botschafter beinahe ein Auge ausgestochen worden wäre. Ganz wie die Bühnenrequisiten vollziehen die englischen Clowns unglaubliche Verwandlungen. Hier, wo keine Figur auf eine Rollenidentität festgelegt ist, findet Gautier einen unerschöpflichen Vorrat von möglichen Seinsweisen vor. Anders als Debureau unternehmen die Clowns nicht die geringsten Anstalten, sinnvoll zu handeln, sich ihre Umwelt untertan zu machen. Ihr Spiel erschöpft sich in absurden Pirouetten und lustigen Streichen. Wenn Gautier in seiner Rezension der *Pillen* ganze Bilder statt der Mimik einzelner Schauspieler beschreibt, liegt es nicht zuletzt daran, daß die Figuren lediglich Bestandteil des Bühnenbildes sind. Die Clowns sind wie alle übrigen Gerätschaften Teil einer chaotischen, gesetzlosen Welt. Ihre Wirkung entsteht daher im Zusammenklang mit dem gesamten Bühnenbild. (In seinen eigenen Erzählungen wird Gautier den Eindruck von Enthierarchisierung, das Gefühl einer Aufhebung der gewohnten Wahrnehmungshierarchie auf ähnliche Weise durch die Belebung des Interieurs hervorrufen.) Von den vergeistigten Bewegungen und der filigranen Mimik Debureaus ist bei den Engländern jedenfalls wenig zu beobachten. Anders als beim französischen Pierrot, bei dem die tänzerischen Gesten seelische Vorgänge ausdrücken sollen, drücken die polternden Bewegungen der Engländer nichts als reine Körperlichkeit aus. An eine Bande wilder amerikanischer Ureinwohner fühlt sich der entsetzte Maurice Sand bei ihrem Anblick erinnert. Gemessen am grazilen, geräuschlos einhertrippelnden Debureau nehmen sich die englischen Clowns geradezu wie ein Heer

⁹³ Gautier, Théophile: *Bijou*. In: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Genève 1968, Bd. I, S.102f.

trampelnder Rinder aus, womit sie im übrigen den Namen „John Bull“ ganz und gar rechtfertigen.⁹⁴

Gautiers Interesse für das rein Physische und Materielle wird von einem anderen Autor, Champfleury, wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen, geteilt. Obwohl sie beide an der Pantomime als theatralischer Form der Karikatur interessiert sind, grenzt sich Gautier mit seinem Interesse an den symbolischen Möglichkeitswelten ab von Champfleurys Anspruch, eine faktische Welt pantomimisch zu repräsentieren. Über *Pierrot Marquis*⁹⁵, eine „pantomime réaliste“ von Champfleury äußert sich Gautier wie folgt:

Pierrot est au service d'une espèce de Cassandre meunier dont le moulin agite flasquement ses ailes à travers l'action du premier acte. Dans ce fait si simple, l'observateur découvre l'invention du rationalisme. L'antique foi a disparu, et M. Champfleury se pose en Luther de la Pantomime. Remarquez bien la portée immense de ce détail: tout un système, toute une réforme en découlent.- Dans les pantomimes ordinaires, Pierrot est blanc parce qu'il est blanc: cette pâleur est admise a priori; le poète accepte le type tel quel des mains de la tradition, et ne lui demande pas sa raison d'être.[...] mais dans son sophisme, M. Champfleury donne à la blancheur allégorique de Pierrot un motif tout physique, c'est la farine du moulin qui saupoudre le visage et les habits de ce blême et mélancolique personnage. On ne saurait trouver un moyen plus plausible de probabiliser ce fantôme blanc; cependant nous préférons cette pâleur mystérieuse et sans motif à cette pâleur ainsi expliquée.[...] on le voit, l'ère de l'art catholique se ferme pour la pantomime, et l'ère de l'art protestant commence. L'autorité et la tradition n'existent plus; la doctrine du libre examen va porter ses fruits: [...] l'analyse ouvre son scalpel et va commencer ses anatomies⁹⁶

Was bisher als selbstverständliche Voraussetzung der pantomimischen Typengalerie hingenommen worden war, erhält bei Champfleury eine eindeutig zugewiesene Ursache. Von einem Drang nach Rationalismus getrieben, begründet dieser „Luther der Pantomime“ die Konventionen dieses Theaters durch logisch nachvollziehbare Gründe. Anders als im katholischen Zeitalter, wo die Gegenstände noch phantastisch aufgeladen waren – Reliquien und Ikonen besitzen bekanntlich ein Doppelleben, die ihnen innewohnende Aura macht sie erst verehrungswürdig – bricht mit Champfleury eine protestantische Ära über die Pantomime herein, in der alles Symbolische und Magische aus der Pantomime

⁹⁴ „Le Pierrot, ou plutôt le bouffon anglais, est un être bizarre et fantastique, dont aucun type chez nous ne donne une idée.[...] Et puis, quelle singulière fantaisie a présidé à l'habillement de ce personnage qui semble avoir pris naissance chez les sauvages d'Amérique! Vêtu d'un tricot collant, blanc, rouge, jaune, vert, aux couleurs mi-parties de pièces d'étoffe rayée, à pois ou à carreaux; la face enfarinée, enjolivée de raies, de moustaches, de sourcils impossibles, les joues colorées d'un carmin brutal, le front se prolongeant jusqu'au sommet de l'occiput, surmonté d'une perruque d'un rouge ardent, du haut de laquelle part une petite queue roide poignardant le ciel. Ses manières ne sont pas moins singulières que son costume: il n'est pas muet, comme notre Pierrot, il tient au contraire des discours très bouffons, et c'est en outre un acrobate très exercé aux tours de force.“ Sand, Maurice: *Masques et Bouffons*. Paris 1860, Bd. I, S. 297.

⁹⁵ Champfleury: *Pierrot marquis*. In: Champfleury, Gautier, Nodier anonymes. *Pantomimes*. Paris 1995, S. 53f.

⁹⁶ Gautier, Théophile: *Pierrot marquis*. In: Champfleury: *Souvenirs des Funambules*. Genève 1971, S. 99.

verbannt wird. Von den zauberhaften Verwandlungen aus *Le songe d'or* und *Les pillules du diable* ist nichts mehr zu sehen. An die Stelle der zusammenhanglos aneinander gereihten Tableaus – im Sinne Gautiers – setzt Champfleury eine sich logisch entfaltende, zusammenhängende Geschichte. Die sinnlosen Bewegungen sind hinter einer kausalen Handlung zurückgetreten.

Kein Wunder, daß die Schauspieler, die sich ihrer Ausdrucksmöglichkeiten beraubt sahen, sich allesamt weigerten, Champfleury's allzu öde „Pantomime bourgeoise“ *Les trois filles de Cassandre*⁹⁷ zu spielen. „Was soll das?“⁹⁸ soll ihr einziger Kommentar gewesen sein.

Was Gautier in der Pantomime, in den Erzählungen Hoffmanns und in den Stichen Callots sucht, läßt sich unter einem Oberbegriff zusammenfassen: dem der Karikatur. In dieser sieht Gautier die Möglichkeit einer Rückgewinnung des Individuellen im Anonymen, des Mehrdeutigen im Alltag.

Was Gautier als typischen Anfang einer Hoffmann-Erzählung beschrieb, charakterisiert vielmehr die Eröffnung seiner eigenen phantastischen Erzählungen. Stets bildet das eingangs beschriebene Interieur den Ausgangspunkt für die phantastischen Träume. Im Gegensatz zu Hoffmanns Erzählanfängen haben wir es jedoch scheinbar nie mit banalen Räumen zu tun. In *La Cafetière*⁹⁹ und *Omphale*¹⁰⁰ nächtigt der anonyme Erzähler in einem überladenen Rokoko-Schlafzimmer, in *Le Club des Haschichins*¹⁰¹ begibt sich der Haschischesser ins im Stile Ludwigs XIV. eingerichtete Hotel Pimodan, in *Arria Marcella, souvenir de Pompei*¹⁰² schläft der Held mitten in Pompeji ein usw. Die Schlafstätten wirken umso ungewöhnlicher, als sie meist schwer zugänglich sind. Den Ort des Schreckens zu erreichen, muß der Erzähler die unglaublichsten Strapazen auf sich nehmen. In *Le Club des Hachichins* sind alle Requisiten des Schauerromans auf einen Schlag versammelt. In einer kalten, nebeligen und verregneten Dezemberrnacht muß sich der Erzähler, einer „geheimnisvollen“, „in rätselhaften Zeichen“ abgefaßten, „nur Eingeweihten verständlichen Aufforderung“ zufolge ins Hotel Pimodan auf der Ile Saint-Louis begeben, einer „stillen Oase inmitten von Paris, um die der Fluß zwei schützende Arme gelegt zu haben scheint, um sie vor dem Eindringen der Zivilisation zu schützen“¹⁰³. Zum Repertoire gehört der sich plötzlich in Rauch auflösende Kutscher. Sogar im späten Gedicht *Le château du souvenir*¹⁰⁴ aus *Emaux et Camées* muß sich der erinnernde Erzähler durch Nebel und Brennesseln durcharbeiten und ähnlich dem Haschischesser ein Geheimwort an der Eingangspforte flüstern, um ins geheime Schloß der Erinnerungen

97 Vgl. Péricaud.

98 Péricaud, S.337.

99 La Cafetière. In: Théo, Bd. VII. S.249-261.

100 Omphale. In: Théo, Bd. IV. S. 211-221.

101 Le Club des Hachichins. In: Théo, Bd. IV, S.429-458.

102 Arria Marcella. Souvenir de Pompei. In: Théo, Bd. IV, S. 271-315.

103 Le Club des Hachichins. in: Théo, Bd. IV, S.429.

104 Théo, Bd. V, S. 173-187.

Zutritt zu erhalten. Stets wird eine Reise in unerkundete Regionen simuliert, ins ferne Unbekannte, um de facto ein paar harmlose Kilometer zurückzulegen. Die Mutprobe, die der Haschischesser auf sich nehmen muß, wirkt umso künstlicher, als sie zur gängigen Beschreibung des Hotel Pimodan zu gehören scheint.

Daß der Ort des Schreckens der Leserschaft der Zeitung *La Presse* jedoch bereits bekannt ist und Gautier auf einen Topos zurückgreift, ist nicht zufällig. In seinem Roman *L'Hôtel Pimodan* hatte der – heute allerdings in Vergessenheit geratene – Schriftsteller und berühmte Dandy seiner Zeit, Georges de Bauveoir, den Ort des Phantastischen auf in der Tat zum Verwechseln ähnliche Weise eingeführt. „Am Anfang des Jahres 1844“, zitiert der Architekturkenner Paul Jarry den Beginn des heute verschollenen Romans, „am Anfang des Jahres 1844 bog ein Cabriolet in den Quai d'Anjou ein. Als der Reisende auf der Höhe der Nummer 17 angekommen war, entdeckte er eine Marmortafel, die die Aufschrift trug: ‚Hôtel Pimodan‘. Er gab seinem Kutscher ein Zeichen anzuhalten.“¹⁰⁵ Die Ile Saint-Louis soll Georges de Beauvoir weiter mit einem „zwischen zwei Armen des Flußes ruhenden Kahn“ verglichen haben. Der künftige Bewohner besagten Hotels soll nicht nur von einem unheimlichen Concierge in den Hof eingelassen worden sein, ihm fiel auch das Gras, das „zwischen den Plastersteinen“ wuchs, als erstes auf – ein Motiv, das dann auch von Gautier immer wieder als Zeichen aristokratischer Verfallenheit eingesetzt wird. Zum Zeitpunkt des Erscheinens der Erzählung Gautiers war die Leserschaft also mit dem Ort bereits vertraut, das Hotel Pimodan hatte sich zum Stereotyp eines geheimnisumwitterten Treffpunkts von Haschischessern etabliert. Wenn Gautier, der das ohnehin schon große Mißtrauen der Franzosen gegen alles Phantastische immer wieder beklagt¹⁰⁶, sich hier eines kollektiven Mythos bedient, so geschieht das durchaus bewußt. Bewußt greift der wegen seines Hangs zum Plagiat des öfteren getadelte Autor – Gautier greift nicht nur gerne auf bekannte literarische Vorlagen zurück, er plagiiert zum sich Teil selbst – auf mit Bedeutung aufgeladene Orte zurück, um sie durch eine Rückgewinnung ihrer phantastischen Qualität ästhetisch aufzuwerten. Bezeichnenderweise konfrontiert Gautier seine Leserschaft auch nie mit völlig Unvertrautem.

Dennoch ist Gautier darauf angewiesen, Erzählerfiguren einzusetzen, denen die Orte der Handlung fremd sind, denn ohne deren betont furchtsamen, unvoreingenommenen und naiven Blick wäre die Entdeckung des Phantastischen, seine Entbanalisierung nicht möglich. Für ihre Expedition ins Reich der Träume brauchen seine Künstlerfiguren immer neue Reize.

¹⁰⁵ Jarry, Paul: Le cénacle des paradis artificiels. in: Cénacles et vieux logis parisiens. Paris 1929, S. 30-50, S. 32.

¹⁰⁶ „Le français n'est pas naturellement phantastique, et en vérité, il n'est guère facile de l'être dans un pays où il y a tant de réverbères et de journaux.- Le demi-jour si nécessaire au fantastique, n'existe en France ni dans la pensée, ni dans la langue, ni dans les maisons;- avec une pensée voltairienne, une lampe de cristal et de grandes fenêtres, un conte d'Hoffmann est bien la chose la plus impossible.“

Les Contes d'Hoffmann. In: Théo, S. 41.

Die Räume, in denen sich Phantastisches ereignet, sind jedenfalls nicht nur allesamt exotisch, sie wirken geradezu inszeniert. Zur Inszenierung scheinen sogar bestimmte Accessoires unabdingbar zu sein. Die Emaille-Schlüssel müssen von Bernard de Palissy sein, das Porzellan aus Japan, das Kaffeeservice aus China, der Spiegel aus Venedig etc. Diese Gegenstände heben sich nicht nur durch ihre reiche Ornamentik hervor, sie sind vor allem sehr kostbar. Das aus dem XVI. Jahrhundert stammende, mit grotesken Tierköpfen verzierte Geschirr von Bernard de Palissy und der venezianische Spiegel zählen zu den feinsten und exquisitesten Gegenständen, die man sich in dieser Zeit vorstellen kann. Obwohl die bizarr eingerichteten Räume für phantastische Träume prädestiniert sind – sie erwecken den Eindruck, als seien sie allein zu diesem Zweck künstlich zusammengestellt, d.h. von einem Künstler arrangiert worden – ist angesichts der allgemeinen Sammelwut, die diese Epoche kennzeichnet, stark anzunehmen, daß es sich um durchaus realistische Raumbeschreibungen bürgerlicher Wohnungen handelt. In diesem Zeitalter des Sammelns und der industriellen Reproduzierbarkeit wäre nicht undenkbar, daß gerade der arrivierte Bourgeois¹⁰⁷ sich solche kostbaren Einrichtungen leistet und zumindest Empfangszimmer und seinen Salon mit derartigen Kostbarkeiten schmückt.

Es fragt sich mit anderen Worten, ob Gautier gemäß der bei Hoffmann vorgefundenen Technik der Karikatur dem französischen Bourgeois vertraute Räume entwerfe, die er dann durch zunehmende Präzision der Beobachtung unheimlich werden läßt, d.h. Gewohntes ins Ungewohnte überführt. In der späten, 1865 erschienenen Erzählung *Spirite*, bemerkt der Aristokrat Guy de Malivert über die Wohnungseinrichtung der in den Adel eingeheirateten Mme D'Ymbercourt:

Le salon de Mme d'Ymbercourt était blanc et or, tapissé de damas des Indes cramoyisi; des meubles larges, moelleux, bien capitonnés, le garnissaient. Le lustre à branches dorées faisait luire les bougies dans un feuillage de cristal de roche. Des lampes, des coupes et une grande pendule qui attestaient le goût de Barbedienne ornaient la cheminée de marbre blanc. Un beau tapis s'étalait sous le pied, épais comme un gazon. Les rideaux tombaient sur les fenêtres amples et riches, et, dans un panneau magnifiquement encadré souriait encore plus que le modèle, un portrait de la comtesse peint par Winterhalter.

Il n'y avait rien à dire de ce salon meublé de choses belles et chères, mais que peuvent se procurer tous ceux à qui leur bourse permet de ne pas redouter un long mémoire d'architecte et de tapissier. Sa richesse banale était convenable, mais elle manquait de cachet. Aucune particularité n'y indiquait le choix, et, la maîtresse du logis absente, on eût pu croire qu'on était dans le salon d'un banquier, d'un avocat ou d'un Américain de passage. L'âme et la personnalité lui faisait défaut. Aussi Guy, artiste de nature, trouvait-il ce luxe affreusement bourgeois et déplaisant au possible. C'était pourtant bien le fond duquel devait se détacher Mme d'Ymbercourt, elle dont la beauté ne se composait que de perfections vulgaires.“¹⁰⁸

¹⁰⁷ Mit Bourgeois ist keine soziale Klasse gemeint. Der Begriff wird in dieser Zeit vielmehr als Kampfbegriff eingesetzt, als imaginäres Feindbild, das den Nicht-Künstler schlechthin diskriminieren soll.

¹⁰⁸ *Spirite*. In: *Théo*, Bd. IV, S. 21f.

Wenngleich die Einrichtung der hübschen Witwe auf den ersten Blick für die eines Künstlers gehalten werden könnte, bemerkt der Künstler Guy de Malivert ziemlich bald, der Salon sei nichts als leere Nachahmung. Womöglich ist ihr gesamtes Interieur das Werk eines Innenarchitekten oder gar die nach einer Mode-Zeitung inspirierte Kopie einer Künstler-Einrichtung. In *Balzac collectionneur*¹⁰⁹ erzählt Paul Jarry, daß Honoré de Balzac, dessen Neu-Anschaffungen in der Zeitung *Le Messenger* regelmäßig beschrieben wurden, diese Sammelwut von Antiquitäten als erster geprägt haben soll:

Il est incontestable que Balzac si souvent regardé comme un précurseur, le fut dans le goût des antiquités d'une façon toute spéciale. Si l'on voit aujourd'hui, dans les boudoirs de nos élégantes, les notes vives et chatoyantes de ces bibelots d'émail, de nacre ou de vernis-Martin, ou dans les salons ces meubles et ces fauteuils d'un autre âge, n'est-ce pas un peu à Balzac qu'on le doit?¹¹⁰

Auch wenn das Sammeln von Antiquitäten sich, so Edmond de Goncourt¹¹¹, bald zur Leidenschaft einer ganzen Nation auswachsen sollte, scheint diese 'bricàbracomanie', die Liebe zum Gerümpel, zunächst von Künstlern ausgegangen zu sein. Der Bourgeois habe lediglich den Künstler nachgeahmt, woraus eine richtige Mode entstanden sei. Die Anschaffung von Raritäten dürfte der zahlungskräftigen Bourgeoisie unter Louis-Philippe auch nicht weiter schwergefallen sein. Der sich zunehmend in seine Hotels und Schlösser zurückziehende, inzwischen ruinierte und verschuldete Adel sah sich in der Tat gezwungen, alte Familienstücke zu verkaufen. Eine Auktion jagte die andere. Der Traum von M. Jourdain, dem „Bourgeois gentilhomme“, wurde endlich wahr, der Bourgeois konnte ungestört Adel spielen. Die Sammelwut soll so weit gegangen sein, daß sogar die intimsten Toilettengegenstände Marie Duplessis', der berühmten „Kameliendame“ – zwar keiner Adligen, dafür einer Kurtisane – nach ihrem Tod zu hohen Preisen versteigert wurden.¹¹²

Bei aller Ähnlichkeit zwischen dem Interieur eines Bourgeois und dem eines Künstlers besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied: der emotionale Bezug ihres Bewohners. Nicht von ungefähr verleiht Edmond de Goncourt der 1881 erschienenen Beschreibung seiner eigenen Wohnung, – einem siebenhundertseitigen Werk! – den vielsagenden Titel *La maison d'un artiste*. Im Gegensatz zum Künstler – in Gautiers Erzählungen treten nur Künstler, zudem adlige, auf – hat der Bourgeois keinerlei Bezug zu den ihn umgebenden Gegenständen. Allein von Geltungssucht getrieben dient ihm seine kostbare Einrichtung lediglich als Folie, als repräsentativer Hintergrund. Voller Verachtung bemerkt Guy de Malivert, der Held aus *Spirite*, etwas später, Mme de Ymbercourt besäße die seltensten und exotischsten Pflanzen, ohne überhaupt ihre Namen zu kennen, woraus er entsetzt

¹⁰⁹ Jarry, Paul: *Balzac collectionneur*. In: *Cénacle et vieux logis parisiens*. Paris 1929.

¹¹⁰ Ebd., S. 159.

¹¹¹ Goncourt, Edmond de: *La maison d'un artiste*. Paris 1881, Bd. I, S. 2.

¹¹² Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt a. Main 1994, S. 105.

darauf schließen muß, der Gärtner habe sie bestimmt dahingestellt. Die lieblos aufgestellten Ausstellungsstücke dienen der Dame lediglich als Kulisse, sie werden zu bloßen Repräsentationselementen funktionalisiert. Gerade der Museumscharakter der einzeln zur Schau gestellten Kostbarkeiten weist ihre Einrichtung als bürgerlich und banal aus. In seiner *Voyage en Italie* äußert sich Gautier vehement gegen die seit Haussmann übliche Freilegung von Denkmälern, die sie als tote Museumstücke erstarren läßt:

La piazza del Duomo, [in Milan], assez irrégulière dans sa forme, est bordée de maisons dont il est d'usage de dire du mal; pas de guide du voyageur qui ne demande qu'elles soient rasées pour en faire une grande place symétrique dans le goût de Rivoli. Nous ne sommes pas de cet avis. Ces maisons, avec leurs piliers massifs, leurs bannes couleur de safran, faisant face à des bâtisses sans ordre et d'inégales hauteurs, forment un très-bon repoussoir pour la cathédrale. Les édifices perdent souvent plus qu'ils ne gagnent à être désobstrués. On a pu s'en convaincre avec plusieurs monuments gothiques auxquels les échoppes et les masures qui s'étaient agglutinées ne nuisaient pas comme on avait pu le croire; ce n'est pas, d'ailleurs, le cas du Dôme, qui est parfaitement isolé; mais nous pensons que rien n'est plus favorable à un palais, à une église, et à tout édifice régulier que d'être entouré de constructions incohérentes qui en font ressortir la noble ordonnance.¹¹³

Ähnlich der kunstvoll aufgestellten Exponate von Mme d'Ymbercourt werden freigeschaufelte Monumente aus der Geschichte, aus ihrem Lebenszusammenhang herausgerissen. Ihr gesamtes Arrangement vermißt ganz und gar den „bric-à-brac“ oder Sammeluriums-Charakter des berühmten Hôtel Balzac, eines wahren Kuriositätenkabinetts, in dem der staunende Gautier bei seinem Besuch sofort die überwuchernde Behausung der *Cousins Pons* erkannte. Balzac soll nicht nur die unterschiedlichsten und unpassendsten Gegenstände – bis hin zum Nachtopf von Mme de Pompadour gesammelt haben – was ihm oft den Vorwurf eines schlechten Geschmacks eintrug. Seine Wohnung war so vollgestopft, die einzelnen Gegenstände so wenig exponiert, daß sofort erkennbar war, daß der Künstler diese Einrichtungselemente eigens und sorgfältig ausgesucht hatte. Gerade im Unzusammengehörigen sieht Gautier den persönlichen Zugang Balzacs zu seinen Sammelstücken. Darin liegt der Unterschied zum bürgerlichen Salon, in dem die Gegenstände zu Arrangements gruppiert werden, in denen das Einzelstück seine Individualität zugunsten einer kulissenhaften Gesamtwirkung verliert. Die „tausend Details“, die Gautier in seiner Beschreibung auffallen, verraten nicht nur den Geschmack des Künstlers, sie offenbaren zugleich seine Persönlichkeit.¹¹⁴

¹¹³ Gautier, Théophile: *Italia. Voyage en Italie. présenté et annoté par Marie- Hélène Girard*. Paris 1997, S. 61.

¹¹⁴ „Il [Balzac] occupait une petite maison mystérieuse qui avait abrité les fantaisies du fastueux financier [Baujeon]. Du dehors, on apercevait au-dessus du mur une sorte de coupole repoussée par le plafond cintré d'un boudoir et la peinture fraîche des volets fermés. Quand on pénétrait dans ce réduit...on y découvrait mille détails de luxe et de confort en contradiction avec la pauvreté qu'il affectait...; une salle à manger revêtue de vieux chêne, avec une table, une cheminée, des buffets, des crédences et des chaises en bois sculpté,...un salon de damas bouton d'or, à portes, à corniches, à plinthes et embrasures d'ébène.“
Gautier, Théophile: Zit. nach: Jarry, Paul: *Le dernier logis de Balzac*. Paris 1924, S. 39.

In Gautiers phantastischen Geschichten sind die Accessoires zwar kostbar, sie werden jedoch nie als Museumsstücke behandelt: Obwohl die Helden um ihren Wert wissen, benutzen sie ihre abgenutzten oder eingestaubten Gegenstände mit der größten Selbstverständlichkeit. So essen die Haschischesser aus *Le Club des Hachichins* munter vom Geschirr des Bernard de Palissy und trinken ohne Bedenken aus venezianischen Gläsern. Die Gegenstände aus denen sich das Phantastische in Gautiers frühen Erzählungen entwickelt, sind – trotz ihres hohen Kunstcharakters – stets Nutzgegenstände. Davon zeugen allein einige Überschriften: *La cafetière*, *La pipe d’opium*¹¹⁵, *Le pied de la momie*, ein Mumienfuß zwar, der jedoch auf profane Weise als Buchstütze verwendet wird. Ähnliches ist ebenfalls im Spätwerk zu verzeichnen. In *Emaux et Camées* finden sich Gedichte mit äußerst kuriosen Themen: In *A une robe rose*¹¹⁶ und *La montre*¹¹⁷ tut sich die Banalität und Alltäglich der beschriebenen Gegenstände besonders hervor. In *Etude de mains*¹¹⁸ wird sogar, ähnlich wie im *Mumienfuß*, die ausgestopfte Hand des namhaften Mörders Lacenaire – die nebenbei bemerkt Gautier gehört haben soll – beschrieben. Obwohl diese Kostbarkeiten in Gautiers Erzählungen zum Alltag der Figuren gehören, d.h. durch die Banalität ihrer Funktion an Originalität und Bedeutung eingebüßt haben dürften, wird auf ihre Fremdartigkeit am Anfang einer jeden Erzählung mit besonderem Nachdruck hingewiesen. Anders als Gautier von Hoffmanns Erzählanfängen behauptet, sind Gautiers eigene Interieurs, mit denen seine Erzählungen einsetzen, nie „normal“, es entsteht auch nie ein einheitlicher Raumeindruck, im Gegenteil, Räumlichkeiten und Gegenstände werden äußerst detailliert beschrieben, so detailliert, daß sie für den Leser unvorstellbar würden, griffe Gautier auf Stereotype von Räumen zurückgriffe, die dem zeitgenössischen Leser jederzeit aufrufbar waren. Die Verunsicherung geht daher nie so weit, daß sie eine Verbildlichung für den Leser unmöglich macht. In *La pipe d’opium* fängt der Erzähler wie folgt an:

L’autre jour, je trouvais mon ami Alphonse Karr assis sur son divan, avec une bougie allumée, quoiqu’il fit grand jour, et tenant à la main un tuyau de bois de cerisier muni d’un champignon de porcelaine sur lequel il faisait dégoutter une espèce de pâte brune assez semblable à de la cire à cacheter; cette pâte flambait et grésillait dans la cheminée du champignon, et il aspirait par une petite embouchure d’ambre jaune la fumée qui se répandait ensuite dans la chambre avec une vague odeur de parfum oriental.¹¹⁹

Gautiers Beschreibungskunst wird oft als besonders plastisch gelobt. Das trifft jedoch nur bedingt zu. Trotz der vielen Details, die kunstwissenschaftliche Kenntnisse voraussetzen scheinen, steht jedes einzelne von ihnen dem zeitgenössischen Leser als *pars pro toto*. Die Aufzählung also dient dazu, dem Leser einen durchaus vorstellbaren Raum als

¹¹⁵ *Le pied de la momie*. In: Théo, Bd. IV, S. 397-414.

¹¹⁶ Théo, Bd. V, S. 87-89.

¹¹⁷ Théo, Bd. V, S. 143-5.

¹¹⁸ Théo, Bd. V, S. 15-18.

¹¹⁹ *La Pipe d’Opium*. In: Théo, Bd. IV, S. 415.

fremdartig und fragmentiert erscheinen zu lassen. Unmittelbar visuelle Wahrnehmung wird ersetzt durch mittelbare. Malraux' Äußerung über Balzac, je länger dieser ein Gesicht beschreibe, desto weniger könne man es sich vorstellen, trifft auch auf Gautier zu und auch nicht zu. Die äußerst detaillierten Beschreibungen der nah herangeholten Gegenstände lassen einen fremdartigen Eindruck bei der Verbildlichung entstehen. Der Leser wird geradezu gezwungen, die disparaten Elemente seiner Beschreibung durch einen Denkkakt zusammenzuführen, sie künstlich zu einem Ganzen, zu einem Bild zusammenzusetzen. So erspart uns der akribische Erzähler kein einziges Material in seiner mosaikartigen Beschreibung der Opiumpfeife: Das „Rohr“ ist aus „Kirschholz“ und das Mundstück aus „Bernstein“. In seiner scheinbar laienhaften, trivialen und zugleich sehr technischen Manier baut er besagte Pfeife regelrecht auseinander. Der „Apparat“ wird in „Rohr“, „Pilz“ und „Öffnung“ zerlegt. Daß es sich um eine sehr wertvolle Pfeife handelt – in seiner Reise nach *Constantinople*¹²⁰ erklärt er, die feinsten Pfeifen seien aus Kirschholz und Bernstein – verschweigt er dem Leser, der ihren Wert allenfalls ihrem Platz entnehmen kann: Nachdem die beiden munter gepafft haben, wird der Apparat – einem Gemälde gleich – „an den Nagel gehängt“¹²¹. In *Le château du souvenir* wird das von fern erblickte Schloß auf ähnliche Weise demontiert. Statt sich einer Vision hinzugeben, seziiert Gautier das Schloß mittels äußerst technischer, architektonischer Begriffe:

Enfin au bout de la clairière,
Je découvre du vieux manoir
Les tourelles en poivrière
Et les hauts toits en éteignoir¹²²

Anstelle einer einheitlichen Eingangsbeschreibung, eines Eindrucks von Normalität, besitzen die sich in Details auflösenden Gegenstände und Interieurs von vornherein etwas Fremdes. Nicht ohne Grund werden sämtliche Figuren aufgrund ihrer überscharfen Wahrnehmung angesichts der pseudo-realistischen Beschreibungswut des Erzählers von einer unbestimmten Angst ergriffen. Nachdem der Künstler sein Zimmer betreten hat, heißt es in *La Cafetière*:

je sentis, en y [das Zimmer] entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau. En effet, l'on aurait pu se croire au temps de la Régence, à voir les dessus de porte de Boucher, représentant les quatre Saisons, les meubles surchargés d'ornements de rocaille du plus mauvais goût, et les trumeaux des glaces sculptés lourdement.

Rien n'était dérangé. La toilette couverte de boîtes à peignes, de houppes à poudrer, paraissait avoir servi la veille. Deux ou trois robes de couleurs changeantes, un éventail semé de paillettes d'argent, jonchaient le parquet bien ciré, et, à mon grand étonnement, une tabatière d'écaille ouverte sur la cheminée était pleine de tabac encore frais.

¹²⁰ Constantinople. In: *Théo*, Bd. VII, S. 5-364

¹²¹ La Pipe d'opium. In: *Théo*, Bd. IV, 415f.

¹²² *Théo*, Bd. V, S. 175.

Je ne remarquai ces choses qu'après que le domestique, déposant son bougeoir sur la table de nuit, m'eut souhaité un bon somme, et, je l'avoue, je commençai à trembler comme la feuille.¹²³

Obwohl sich noch nichts Außergewöhnliches ereignet hat, wird der Held bereits beim Betreten seiner Schlafstätte von einem unerklärlichen Schauer erfüllt. Seine Angst scheint allein von der seltsamen Rokoko-Einrichtung seines Zimmers zu rühren. In anderen Erzählungen wie *Omphale*, *Le Pied de la momie*, *Le Club des Hachichins* ist ähnliches zu beobachten. Bevor die phantastischen Träume überhaupt angefangen haben, versetzt die erste Bestandsaufnahme, die erste Wahrnehmung des Raumes sämtliche Figuren in Angst. Die böse Vorahnung entsteht allerdings nicht beim sofortigen Betreten des Zimmers, sondern erst, nachdem der Schauplatz sorgfältigst unter die Lupe genommen wurde. Der stets zerlegende Blick auf harmlose Räume und Gegenstände läßt tatsächlich Magisches erwarten. Überhaupt nehmen die im Zentrum der Geschichten stehenden Künstler ihre Umwelt stets argwöhnisch wahr und zeichnen sich allesamt durch einen äußerst verunsicherten, ängstlichen Blick auf die Dinge aus. Obwohl Gautier oft vorgehalten wurde, es gelänge ihm nicht Angst auszulösen, – böse Zungen behaupten sogar, er habe sich nicht einmal selbst vor seinen phantastischen Geschichten gefürchtet, während doch Hoffmann angeblich nachts aufwachte aus Angst vor seinen eigenen Fiktionen – glaube ich nicht, daß es überhaupt in seiner Intention lag. Nichts liegt ihm ferner, als Hoffmann zu imitieren. Immer wieder betont er, die Franzosen seien viel zu aufgeklärt, um sich zu ängstigen. Den Deutschen – ob nun Arnim, Goethe oder Hoffmann – sei eine gewisse Naivität eigen, zu der die Franzosen nicht mehr fähig seien. „Was sollte der Teufel schon in Paris zu suchen haben?“¹²⁴ fragt er, verfühle Mephistopheles tatsächlich auf diesen unglücklichen Gedanken, so käme er gewiß nicht ungeschoren davon, Teufel einer ganz anderen Art wüßten ihn auszunehmen. Man würde ihn zweifelsohne ausrauben, ins Gefängnis stecken oder zum Kauf irgendwelcher Aktien überreden.

Allein der Künstler ist einer anderen Wahrnehmung, einer naiven Wahrnehmung fähig. Nicht ohne Grund sind sämtliche Künstlerfiguren in Gautiers phantastischen Erzählungen ausgesprochen ängstlich. Ausschließlich der Künstler lebt in einer Möglichkeitswelt. Indem er im Banalen die Möglichkeit des Phantastischen erblickt, verkompliziert und verfeinert er eine allzu vergrößerte und vereinfachte Wirklichkeit. Die Angst wird von Gautier zum Erkennungsmerkmal des Künstlers erhoben. Bewußt stilisiert sich der Erzähler in *Emaux et Camées* als frierendes Mimöschchen. Ähnlich Hoffmann, der – so will es das Gerücht – während des Bombardements von Dresden behaglich im Wirtshaus saß, hebt der gewollt unheldische Gautier an: „Der Autor folgenden Buches ist ein kränklicher junger Mann, der schnell friert, und sein Leben im engen Kreis von zwei drei Freun-

¹²³ La Cafetière. In: Théo, Bd. VII, S. 249.

¹²⁴ Les contes d'Hoffmann. In: Théo, Bd VIII, S.44.

den und ungefähr gleich vieler Katzen verbringt und die Revolutionen erst wahrnimmt, wenn Schüsse seine Fensterscheiben zerschlagen.“¹²⁵.

Bewußt wird der Grusel als ästhetischer Genuß gesucht. In seinen Früherzählungen begeben sich sämtliche Figuren nach den überwundenen Strapazen einer mühsamen Reise ziemlich bald ins lauschige Bett. Meist unter einem Berg von Decken bis zu den Augen eingemummelt, wo sie am liebsten die wohlige Wärme einer schnurrenden Katze genießen würden, harren sie den nächtlichen Traumvorstellungen entgegen. Seine Künstlerfiguren sind samt und sonders von einer solch übertriebenen Schreckhaftigkeit, daß nur die Lauschigkeit und Geborgenheit der eigenen vier Wände sie vor den Bedrohungen einer feindlichen Welt zu schützen vermag. Ihre Angst ist Resultat ihrer Wahrnehmung, die so scharf ist, daß sie in einer Art Verschiebung der gewohnten Wahrnehmungshierarchie die banalen Hausgeräte unheimlich werden läßt. Als trügen sie die vergrößernde Linse des Meisters Floh im Auge, nehmen die Figuren die unmerklichen Details überdimensioniert wahr. Um ein solch überentwickeltes Sinnesorgan hätte sie Raphael, der arme Teufel aus Balzacs *La peau de chagrin* ¹²⁶mit Sicherheit beneidet:

La vie de Raphael dépendait d'un pacte encore inviolé qu' il avait fait lui-même, il s'était promis de ne jamais regarder attentivement aucune femme et pour se mettre à l'abri d'une tentation, il portait un lorgnon dont le verre microscopique, artistement disposé, détruisait l'harmonie des plus beaux traits, en leur donnant un hideux aspect.¹²⁷

Anders als Raffael benötigen die Künstler bei Gautier keinen solchen Vergrößerungsapparat: ihr Auge funktioniert ohne Sehhilfe bereits wie eine karikierende Linse. Das mikroskopartige Auge der Künstlerfiguren gleicht einem bis zur Unkenntlichkeit vergrößernden Sinnesorgan, ihre Wahrnehmung ist von Anfang an eine phantastische. Der zweite Schritt Hoffmannscher Erzählkunst, die Verunsicherung des Lesers durch die Heraushebung des unauffälligen Details, wird von Gautier als Ausgangspunkt genommen.

Die Verunsicherung, das Schwanken der Wahrnehmung bildet tatsächlich den Ausgangspunkt der meisten Früherzählungen Gautiers, die allesamt einem bestimmten Schema unterliegen. Sieht man von den später entstandenen und vom Magnetismus und Seelenwanderungstheorien stark beeinflussten Erzählungen wie *Avatar*¹²⁸, *Spirite* ¹²⁹und *Jettura* ¹³⁰ab, so gehorchen seine frühen phantastischen Erzählungen alle einem ähnlichen Erzählmuster. Sowohl in der neuerdings Gautier zugeschriebenen Erzählung *Cauchemar*

¹²⁵ Théo, Bd V, S. 71.

¹²⁶ Balzac, Honoré de: *La comédie humaine*. 14 Bde. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris 1976, Bd. X, S. 7-295.

¹²⁷ Balzac: *La peau de chagrin*. In: *La comédie humaine*. 14 Bde. Avec, pour ce volume la collaboration de T. Bodin, P. Citron, M. Frageaud, H. Gauthier, R. Guise, M. Youanc. Paris 1976, Bd. X, S. 24.

¹²⁸ *Avatar*. In: Théo, Bd. IV, S. 1-135.

¹²⁹ *Spirite*. In: Théo, Bd. IV, S. 1-235.

¹³⁰ *Jettura*. In: Théo, Bd. IV, S. 137-270.

*d'un mangeur*¹³¹, wie auch in *La Cafetière*, *Omphale*, *La Pipe d'Opium* und *Le Club des Hachichins* werden die Träume durch pseudo-realistische Beschreibungssequenzen eingeleitet. Bei Nacht und Nebel begibt sich der Erzähler an den meist unwegsamen und verfallenen Schauplatz des Phantastischen, ißt, zieht sich rasch um, legt sich ins Bett und schläft, oder tut zumindest so. Dabei wird, als handle es sich um ein heiliges Ritual, immer die strengste Schweigepflicht beachtet. In *Le Pied de momie* bleibt er zwar zu Hause, mußte sich aber zuvor in die unheimliche Höhle eines nicht minder unheimlichen Antiquitätenhändlers begeben, um den Mumienfuß zu besorgen. Trotz ihrer übertriebenen Schreckhaftigkeit suchen die Figuren geradezu den Zustand der Angst. Die Angst wird zum ästhetischen Genußmittel, sie ist Suche nach neuen Reizen. Für die Erlangung nimmt der Künstler jede Anstrengung, die er sonst verabscheut, bereitwillig auf sich. Wozu in einer kalten Dezembarnacht sein gemütliches Heim verlassen, wenn man seinen schwächtigen, apathischen Körper am Kaminfeuer wärmen könnte? Es ist umso erstaunlicher, als – der an sich doch unermüdlich reisende – Gautier die Meinung der Orientalen geteilt haben soll, man müsse schon Hund oder Franzose sein, um sich auf der Straße herumzutreiben, wenn man behaglich daheim sitzen könnte.

In der ersten, unveröffentlichten Fassung von *La Cafetière* wollte der Autor die mühselige und qualvolle Reise der drei Freunde auf das Schloß eines entfernten Verwandten nicht nur auf zwei Tage ausdehnen, er ließ sie zu allem Überdruß ein Jagdgebiet überqueren, und dies selbstverständlich im September, bei Eröffnung der Jagdsaison. Obwohl die tapferen Reisefreunde völlig erschöpft auf dem Schloß eintreffen, zögern sie nicht, mit der eines Kunstführers würdigen Akribie das Schloß aus der Zeit Ludwig des XIII. sofort zu beschreiben:

C'était une espèce de château composé de plusieurs corps de logis bâtis à différentes époques, selon que l'accroissement de la famille l'avait exigé. Les parties les plus anciennes de la construction ne paraissaient pas cependant remonter plus haut que la fin du règne Louis XIII. Une multitude de fenêtres de toutes les formes et de toutes les grandeurs perçait inégalement les murailles lézardées et moisies par le bas, à force d'humidité. A chaque angle des toits, dont l'ardoise avait depuis longtemps perdu son lustre, pirouettaient, avec un son aigre et criard, de grandes girouettes rongées de rouille. La cour était pleine d'herbes, et le lierre croissait entre les fentes des murs et le perron tout couvert de mousse. [...] Il nous conduisit tous les trois dans une cuisine qui sentait le moyen-âge à faire plaisir. Le plafond était rayé de solives de chêne noircies par le fumée. Les fenêtres étroites et longues avec des vitrages de plomb ne laissaient passer qu'un jour mystérieux et vague digne d'un intérieur de Rembrandt. [...] ¹³²

Der Ich-Erzähler suggeriert hier einen allerersten Eindruck, der zugleich in ungewöhnlicher Weise überaus detailgenau ist. Sicherlich der größeren Wahrscheinlichkeit wegen

¹³¹ Gautier, Théophile: *Cauchemar d'un mangeur*. In: Whyte, Peter. *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*. University of Durham 1996, S. 9f.

¹³² Gautier, Théophile: *La cafetière*. In: *La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*. Edition présentée, établie et annotée par Jean Gaudon. Paris 1981, S. 470-472.

hat Gautier in der späteren Fassung die ausgedehnte Beschreibung des Hauses und seiner Zimmer aus der Geschichte entfernt und sich allein auf das Gemach des Erzählers beschränkt. Der Eindruck einer unmittelbar aus der ersten Begegnung mit der neuen Umwelt hervorgehenden Angst wird in der neuen Fassung glaubwürdiger. An der ursprünglichen Fassung zeigt sich aber – wenn auch in übertriebener Form – die Bedeutung, die die Gleichzeitigkeit eines schockartigen ersten Eindrucks und die detailgenaue kunst-sinnige Erfassung des Gegenstandes für Gautier haben.

Wenn Gautier seine schreckhaften Künstler an ihnen fremde, zumal bizarre Orte schickt, forciert er bewußt ihre Wahrnehmung, die unmittelbar mit den anschließenden Träumen zusammenhängt, ja direkt in sie hineinwirkt. Man könnte überhaupt den Eindruck gewinnen, diese bewußte Steigerung der Wahrnehmung ziele einzig auf die Träume hin, als sei sie eine Art Ritual, welches den Kult des Traumes eröffne.

Die Träume finden nicht nur an örtlich entrückten, fremden und daher wahrnehmungssteigernden Orten statt, die Wahrnehmung der Figuren wird meist durch die Einnahme von Drogen zusätzlich noch künstlich geschärft. In den wenigsten Erzählungen wird nüchtern ins Bett gegangen. Abgesehen von *La pipe d'opium* und *Le club des hachichins*, wo der Erzähler sich im kompletten Vollrausch befindet, gesteht er auch in den übrigen Erzählungen meist ein, er habe mehr als nötig getrunken. In *La Pipe d'opium*, einer höchst sonderbaren Erzählung, in der die am Vormittag gerauchte Pfeife ihre Wirkung erst im Traum zu entfalten scheint, erfahren wir sogar, er habe nicht nur dem Opium gefrönt, sondern zu allem Überfluß noch reichlich Wein nachgegossen. Hat der Erzähler keine Drogen zu sich genommen, so hat er meist so viel Kaffee getrunken und so übermäßig gegessen, daß seine Wahrnehmung ebenfalls beeinträchtigt wird. In *Cauchemar d'un mangeur* hat der Freund des Erzählers, ein Bonvivant, einst bei einem Bauern der derbsten Sorte im Périgord eingeladen, so viel Fleisch gegessen, daß er Lammbraten, Hasenpasteten und Kapaune im Traum auf seinem Bauch hat reiten sehen, während eine ganze Kette von rachsüchtigen Blutwürsten versuchte, ihn zu würgen und ein Löffel ihm auf der Nase herumtanzte. Der Einfluß von Drogen dient einer Verstärkung der bereits übergenaue Wahrnehmung des Künstlers. In einem posthumen Aufsatz über Baudelaire setzt Gautier die Funktion der Droge mit der der Karikatur gleich:

Il [Baudelaire] spécifie parfaitement bien le caractère propre des hallucinations du haschich, qui ne crée rien, mais développe seulement la disposition particulière de l'individu en l'exagérant jusqu'à la dernière puissance. Ce que l'on voit, c'est soi-même agrandi, sensibilisé, excité démesurément, hors du temps et de l'espace, dont la notion disparaît, dans un milieu d'abord réel, mais qui bientôt se déforme, s'accroît, s'exagère et où chaque détail, d'une intensité extrême, prend une importance surnaturelle, mais aisément compréhensible

par le mangeur de haschich, qui devine des correspondances mystérieuses entre ces images souvent disparates¹³³

Gautiers Beschreibung der verzerrenden, karikierenden Auswirkung von Haschisch auf die Wahrnehmung ist nichts anderes als die exakte Wiederholung der bei Hoffmann beobachteten Technik der Karikatur. In einem früheren, unveröffentlichten Artikel über Hoffmann hatte Gautier die berauschende Wirkung von dessen Erzählungen auf die Wahrnehmung des Lesers hervorgehoben – dort berichtete er, er sei nach seiner Hoffmann-Lektüre so verkatert gewesen, daß er seinen Rausch mehrere Tage lang habe ausschlafen müssen.¹³⁴ Wenn die Droge in ihrer Wirkung karikaturhaft ist, so scheint umgekehrt die Karikatur drogenartige Auswirkungen hervorzurufen. Hoffmann führt nicht nur Karikaturen vor, die der Leser nach Beendigung seiner Lektüre wieder vergißt, seine Erzählungen üben eine so unmittelbare und nachhaltige Wirkung auf die Wahrnehmung des Lesers aus, daß ihm die ungestörte Wiederaufnahme seiner gewohnten Tätigkeit beinahe unmöglich gemacht wird. Als werde ihm durch Einnahme Hoffmannscher Erzählungen eine vergrößernde Linse auf die Pupille gesetzt, nimmt der trunkene Leser seine Umwelt fortan karikierend wahr. So wird der Leser von Hoffmann zum Karikaturisten, zur Wahrnehmung des Künstlers erzogen.

Eine ähnlich wahrnehmungssteigernde, karikierende Funktion hat auch das Kerzenlicht, eine fratzenerzeugende Beleuchtung, die zur Sichtbarmachung hell-dunkler Kontraste und zur näheren Konturierung der Gegenstände in Gautiers Erzählungen eingesetzt wird. Wie in der bei Hoffmann beobachteten Technik der Karikatur geht das Phantastische auch hier vom zugleich fragmentierten und scharf umrissenen, durch das Kerzenlicht überplastisch und übermateriell erscheinenden Gegenstand aus. (Von daher rührt auch Gautiers Vorliebe für die Nachtstücke Rembrandts oder des holländischen Genremalers Godfried Schalcken) So werden sämtliche Träume vom Kerzenlicht eingeleitet. Als harren die Figuren einer imaginären Theatervorstellung entgegen, in der sie allerdings Zuschauer und Akteur zugleich sind, zünden sämtliche Figuren ihre Kerze an, nachdem sie sich zuvor verkleidet ins Bett gelegt haben. Die sich dann entfaltende Liebesgeschichte zwischen dem träumenden Erzähler und dem zuvor, im Zustand des Wachens mit faszinierter Übergenauigkeit betrachteten Gegenstand wird ebenfalls vom Licht beendet: Mit dem morgendlichen Gesang einer Lerche, Shakespearescher Verkünderin der Morgendämmerung, bricht aller nächtlicher Zauber ab.

¹³³ Gautier, Théophile. Zit. nach Whyte, Peter: Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux. University of Durham 1996, S. 44.

¹³⁴ „Après un volume d’Hoffmann, je suis comme si j’avais bu dix bouteilles de Champagne, il me semble qu’une roue de moulin a pris la place ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne; l’horizon danse devant mes yeux, et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours.“
Gautier, Théophile. Zit. nach: Spoelberch de Lovenjoul, Charles: Histoire des oeuvres de Théophile Gautier. 2 Bde. Paris 1887, Bd. I, S. 13.

Nicht ohne Grund bläst der Erzähler aus *Omphale* seine Kerze ausgerechnet in dem Augenblick aus, wo das Portrait die Augen zu bewegen beginnt, und seine Furcht am größten ist. Dem routinierten Erzähler ist die Macht seiner Kerzenbeleuchtung, eine Welt sichtbar zu machen, die ihm in völliger Dunkelheit verborgen bliebe, durchaus vertraut. In dieser Nacht träumt er auch nicht.

Obwohl in dieser Nacht sich nichts Außergewöhnliches ereignet, ist das Phantastische schon eingeleitet worden. Das Portrait hat sich vor seinen Augen verwandelt – und dies bereits in der Realität, bevor der Traum begonnen hat. Gemäß der bei Hoffmann vorgefundenen Technik finden die Verwandlungen in Gautiers Erzählungen ebenfalls in der Realität statt.

Ist das Phantastische in der Realität verankert, so stellt sich allerdings die Frage nach der Notwendigkeit des Traums. Nicht nur, daß Gautier offensichtlich eine zweite Realitätsebene zur Beschreibung imaginärer Traumwelten braucht, die Trennung zwischen Traum und Realität ist immer genau markiert.

Obwohl Gautier sich der bei Hoffmann beobachteten Technik der Karikatur zur Einleitung des Phantastischen bedient, sieht er darin lediglich ein Mittel zur Verunsicherung der Wahrnehmung, das über die Zerstörung der gewohnten Realität nicht hinausgeht. Weniger an der Realität als an der Beschreibung exquisiter Traumwelten interessiert, dient ihm die Karikatur – ein für ihn immer noch ex negativo verstandener Begriff zur Zerstörung der Realität – ausschließlich als Sprungbrett in imaginäre Kunstwelten.

An Hoffmann hatten Gautier nur die Übergangsmomente interessiert. Die Doppelbödigkeit der Realität, die in den Hoffmannschen Geschichten permanent besteht, dient dort aber nicht der Initiation in eine zweite, den Gesetzen des Traumes gehorchende Welt. Die Verwandlungen – etwa im *Goldenen Topf* – sind hier eingeflochten in eine Welt, deren Zweideutigkeit von Anfang an behauptet wurde, sie dienen nicht der Eröffnung einer ganz der Wahrnehmung eines Subjekts anheimgegebenen Welt. Dies aber ist Gautiers eigentliches Ziel.¹³⁵

Durch den verzerrenden Blick der Figuren werden die Gegenstände hier zwar bereits in der Realität derart entfremdet, daß sie zweckenthaben und ästhetisiert erscheinen, das freie Spiel der Imagination entfaltet sich aber erst in den Träumen. – Obwohl sie durch die exotisierende Wahrnehmung des Künstlers stark mystifiziert werden, bleiben die Gegenstände in der Realität Nutzgegenstände. Allem magischen Zauber zum Trotz ist den Figuren die Funktion der Objekte immer noch so weit bewußt, daß sie sie auch zweckmäßig benutzen. – Erst im Traum verdichten sich die in der Realität erahnten Korrespondenzen zwischen den disparaten Details zu Traumbildern. Erst im Traum kann das, was im Gegenstand bereits als Verwandlungsmöglichkeit angelegt ist, sich im Bilde verleben-

¹³⁵ Überraschenderweise geht Gautier nirgendwo auf Hoffmanns Erzählung *Don Juan* ein, in der das Verhältnis von Realität und subjektiver Traumwelt allerdings dem der Gautierschen Erzählungen sehr ähnlich ist.

digen. Erst dort wird das gängige – und in der Realität bereits stark erschütterte – Wertesystem zu einer vollkommen zweckfreien, subjektiven und allein dem Träumenden verständlichen Bedeutungsdimension, umgedeutet.

Die bei der minutiösen Beobachtung der Gegenstände ausgelösten Erinnerungen, Assoziationen und Emotionen des Künstlers sind seiner vom Nützlichkeitsdenken befreiten Imagination gänzlich überlassen. Mit kindlicher Freude ergötzt sich sein verzaubertes Auge an den rasch aufeinanderfolgenden Bildern der im Traum erschauten Pantomime – und erst der Traum kann ihm diese Bilder liefern. Ohne Unterlaß läßt seine Phantasie zum Greifen nahe Bilder vergangener, exotischer Welten aufsteigen, die zwischen archäologischer, historischer Wahrheit und vollkommener Erfindung schweben. Zwar offenbaren die lebendigen Gegenstände im Traum ihre Seele, und lassen Vergangenes und Vergessenes wiederaufstehen, das Innenleben des Künstlers mischt sich jedoch auf eigenartige Weise mit dem Erschauten. Meist erkennt der Träumende die verstorbene Geliebte im Gegenstand. Anders als Champfleury, der die Gegenstände gewissermaßen wie archäologische Fundstücke behandelt, ist Gautier weniger an der historisch getreuen Rekonstruktion vergangener Welten als an der Erfindung eines Zwischenreiches zwischen objektiver Wirklichkeit und vollkommener Subjektivität interessiert. Jenseits ihrer gewohnten Funktion, bar jeder Nützlichkeit erscheinen dem Schlafenden nun die geliebten Gegenstände, in deren Formen sich sein selbständig gewordenen Auge nunmehr verliert. Die gewohnte Bedeutungsskala tritt im Bewußtsein des Schlafenden so weit in den Hintergrund, daß die Gegenstände als solche verschwinden, oder besser gesagt für ihn als solche nicht mehr erkennbar sind. Erst beim Erwachen wird dem Erzähler aus *La Cafetière* nachträglich bewußt, seine nächtliche Geliebte sei nichts als eine Kaffeekanne gewesen. Die materielle Herkunft besagter Angela tritt im Traum nicht nur zurück, über seine Leidenschaft vergißt der Verliebte, daß sie nichts als ein Stück Porzellan ist.

Obwohl die Gegenstände vom Schlafenden so vollkommen umgewertet werden, daß er jede Erinnerung an ihre ursprüngliche Bedeutung im Traum verliert, bleiben sie für den Leser in ihrer ursprünglichen Materialität und Funktionalität stets deutlich als Folie erkennbar. Was Wunder, wenn Angelas Teint ihrem nächtlichen Liebhaber „marmorweiß“ erscheint, das Frauenzimmer ist schließlich eine porzellanene Kaffeekanne. Selbstverständlich besitzt sie wunderbare blaue Augen, chinesische Kaffeeservice sind bekanntlich mit blauen Ornamenten verziert. Daß das putzige Ding allmählich anfängt sich zu erkälten, ist nicht weiter erstaunlich, stand sie doch am Anfang des Traumes im Kamin, um den – mittlerweile kalten – Kaffee für die nächtliche Gesellschaft zu erwärmen. Auch sind die Wolken, aus denen der eifrige Opiumraucher ein schmuckes Mädchen meißelt, höchstwahrscheinlich nichts anderes als der Pfeifenrauch, in den er sich mit Hilfe von Freund Alphonse Karr, der wie ein wahrer Ofen vor sich hindampft, einhüllt.

Anders als der Träumende verläßt der Leser nie die materielle Wirklichkeit, stets schweben ihm die zwei Ebenen einer ungeteilten Wirklichkeit gleichzeitig vor Augen.

Indem der Reiz, den die Gegenstände in der Realität auf den Erzähler ausgeübt haben, erst durch die Träume erkennbar wird, erweist sich der Traum als direktes Produkt der Wahrnehmung des Künstlers. Wären dem Erzähler aus *La Cafetière* die blauen Ornamente der reichverzierten Kaffeekanne in der Realität nicht aufgefallen, hätte ihn die blauäugige Angela mit hoher Wahrscheinlichkeit im Traum nicht heimgesucht, womöglich hätte er gar nicht geträumt. Nicht umsonst beschwert sich der Erzähler aus *Mademoiselle de Maupin* über die Unselbständigkeit seiner Phantasie, die ohne äußere Nahrung keine neuen Traumbilder zu erschaffen vermag. Wie abgedroschen und langweilig seien doch seine Träume ohne den äußeren Reiz bizarrer Gegenstände:

Je m'endors, et mon imagination, n'étant pas excitée par des objets nouveaux, ne me fournit que des songes usés et rebattus, aussi monotones que ma vie réelle¹³⁶

Die materielle Wirklichkeit oder besser gesagt der in der Realität intensiv wahrgenommene Gegenstand bildet den Ausgangspunkt und die Folie für die phantastischen Träume. Nicht ohne Grund haben sämtliche Figuren die seltsame Angewohnheit in Kuriositätenkabinetten zu nächtigen: Die bizarre Umgebung, in der die Protagonisten einschlafen, wirkt sich unmittelbar auf ihre Träume aus. Was nicht heißen soll, die Träume seien die unbewußte Verarbeitung einer in der Realität nebenbei registrierten Umgebung. Sie sind – ganz im Gegenteil – das Produkt einer bewußt potenzierten Wahrnehmung, das Ergebnis einer bewußt auf den Traum ausgerichteten Wahrnehmung. Auch hier träfe de Quinceys Ausspruch zu: Ein Schweinehändler, käme er in den Genuß einer im Rokoko-Stil eingerichteten Schlafstätte, würde höchstwahrscheinlich nicht von zierlichen Ballett-Tänzerinnen, sondern einzig und allein von grunzenden Schweinen träumen. Denn die phantastischen Träume hängen nicht nur stark mit der überreizten Wahrnehmung des Künstlers zusammen, sie gehen direkt aus ihr hervor.

Gautiers zum Gemeinplatz gewordene Formel des „l'Art pour l'Art“ ist also nicht in dem Sinne zu verstehen, daß der Traum ein höheres, ungetrübtes Reich der Phantasie offenbart, eine rein ästhetische Welt, die losgelöst von Wirklichkeit und Wahrnehmung besteht. Die phantastischen Träume bilden vielmehr die materielle Wirklichkeit „wie in einem Spiegel“ ab. Obwohl die Phantasie der Materie entfliehen könnte, schwebt sie in keinem höheren, immateriellen Reich. Die Träumenden werden nicht etwa in ferne wunderbare Gefilde entführt, sie sehen sich in ihrer gewohnten Umgebung wieder. Am auffälligsten läßt sich die Verdoppelung der Wirklichkeit in *La pipe d'opium* beobachten. Der Erzähler berichtet, er habe sich im Traum bei seinem Freund Alphonse Karr, den er an jenem Morgen besucht habe, wiedergesehen. Alphonse saß wie an besagtem Morgen „mit seiner Pfeife und seiner angezündeten Kerze auf seinem Sofa aus gelbem Lampas“¹³⁷. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem beide Reisegefährten „den berausenden Rauch

¹³⁶ Mademoiselle de Maupin. In: Théo, Bd. V, S. 27.

¹³⁷ La Pipe d'opium. In: Théo, Bd. IV, S.417.

langsam einzuatmen“ beginnen, scheint der Traum den Tagesablauf des Erzählers exakt zu wiederholen, zumindest behauptet er das:

Jusque-là mon rêve se tenait dans les plus exactes limites du monde habitable, et répétait, comme un miroir, les actions de ma journée¹³⁸

Zwar bildet der Traum die Wirklichkeit ab, jedoch „wie in einem Spiegel“, d.h. seitenverkehrt. In „La Pipe d’opium“ wird im Vorbericht zwar erzählt, der Opiumraucher habe seinen Freund Alphonse Karr am besagten Morgen mit „seiner Pfeife“ in der Hand angetroffen, er ergänzt jedoch sofort „obwohl es helligster Tag“ war. Im Traum, der die Wirklichkeit „wie in einem Spiegel“ abbildet, erfahren wir, der Erzähler habe sich in einer Art Verdoppelung „wie an jenem Morgen in der Realität“ wiedergesehen, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied:

Enfin, le sommeil longtemps imploré ensabla mes prunelles de sa poussière d’or, mes yeux devinrent chauds et lourds, je m’endormis.

Après une ou deux heures complètement immobiles et noires, j’eus un rêve.

-Le voici:

Je me retrouvai chez mon ami Alphonse Karr,- comme le matin, dans la réalité; il était assis sur son divan de lampas jaune, avec sa pipe et sa bougie allumée; seulement le soleil ne faisait pas voltiger sur les murs, comme des papillons aux milles couleurs, les reflets bleus, verts et rouges des vitraux.

Je pris la pipe de ses mains, ainsi que je l’avais fait quelques heures auparavant, et je me mis à aspirer lentement la fumée enivrante.

Une mollesse pleine de béatitude ne tarda pas à s’emparer de moi, et je sentis le même étourdissement que j’avais éprouvé en fumant la vraie pipe.¹³⁹

Davon abgesehen, daß der Erzähler unmöglich wissen kann, wie lange er im angeblichen Zustand dumpfer Traumlosigkeit verharrt hat, steht fest: Die blauen, grünen und roten Lichtreflexe der bunten, vermutlich marokkanischen Fensterscheiben seines Freundes können gar nicht wie Schmetterlinge wie in der Realität an den Wänden entlanghüpfen. Durch eine kaum merkliche Zeitverschiebung ist aus dem „helligsten Tag“ im Traum Nacht geworden. Das Sonnenlicht, welches sich in der Wirklichkeit an den Wänden spiegelt, ist im Traum unmerklich durch einen Kerzenschein ersetzt worden. (Es wird ausdrücklich gesagt, daß Alphonse Karr im Traum immer noch seine Kerze in der Hand hält). Das natürliche Sonnenlicht, welches in der Wirklichkeit von oben einfiel, hat sich mithin in ein fratzenerzeugendes Licht, das von unten her scheint verwandelt. Die heitere Vormittagsstimmung hat sich mithin in ein Tableau im Stiles des von Gautier hochgeschätzten Malers Schalcken verwandelt. So nimmt es nicht Wunder, wenn der Opiumraucher zu seiner Überraschung feststellt, die Decke habe auf einmal die Farbe gewechselt. Die schwarze Decke mit den goldenen Leisten, – nebenbei bemerkt ein Re-

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 416f.

quisit aus Arnims *Isabella von Ägypten* – läßt sich unschwer aus den veränderten Lichtverhältnissen erklären.

Der anonyme Erzähler aus *Le Club des hachichins* schläft zwar nicht ein, dafür geht er durch einen Spiegel. Nachdem er die Schwelle überschritten hat, findet er sich in seltsamer Gesellschaft wieder, die spiegelverkehrt zum bürgerlichen Usus den Kaffee vor dem Essen einnimmt. Ähnlich wie in Lewis Carrolls *Alice hinter den Spiegeln* vermag auch dieser Spiegel nichts zu zaubern, was nicht schon existieren würde, dafür invertiert er die Dinge.

Doch wie bei Carroll ist auch hier der Traum nicht selbstbezogenes Spiel einer kindlichen Künstlerphantasie, sondern wirkt wieder zurück auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit, die seine Voraussetzung bildete. In einer Art unmittelbar an den Traum anschließenden Nachbericht muß sich der Erzähler aus *La Cafetière*, der die ganze Nacht Menuette getanzt hat, von seinen Freunden, den italienischen Namen nach ebenfalls bildende Künstler, folgende spöttische Bemerkung bei seinem Erwachen gefallen lassen:

Lorsque je repris connaissance, j'étais dans mon lit; Arrigo Cohic et Pedrino Borgnioli se tenaient debout à mon chevet.

Aussitôt que j'eus ouvert les yeux, Arrigo s'écria:

-Ah! ce n'est pas dommage! voilà bientôt une heure que je te frotte les tempes d'eau de Cologne. Que diable as-tu fait cette nuit? Ce matin, voyant que tu ne descendais pas, je suis entré dans ta chambre, et je t'ai trouvé tout du long étendu par terre, en habit à la française, serrant dans tes bras un morceau de porcelaine brisée, comme si c'eût été une jeune et jolie fille.¹⁴⁰

Offensichtlich sind die beiden Künstlerfreunde in der Lage, der Position des erwachenden Erzählers mit der größten Selbstverständlichkeit seinen Traum zu entnehmen. Ohne mit der Wimper zu zucken rekonstruieren die beiden den Traum beim Anblick des umarmten Porzellanstückes, in dem sie sofort die Möglichkeit eines hübschen Mädchens erkennen. Als der Erzähler nach seinem Erwachen in einer Art dessin automatique die Tänzerin seiner Träume, die die Kaffeekanne war, zu skizzieren anfängt, erkennt der Wirt seine zwei Jahre zuvor an einer Lungenentzündung verstorbene Schwester Angela. „In diesem Moment verstand ich“, ruft der Erzähler daraufhin voller Entsetzen aus, „daß es kein Glück mehr für mich auf Erden gab!“¹⁴¹ An den letzten, die Erzählung abschließenden, verzweifelten Worten zeigt sich, daß der Traum in die Wirklichkeit des Erzählers nachhallt, mehr noch, sein gesamtes Leben verändert. Obwohl die künstliche Steigerung der Wahrnehmung als bewußte Vorbereitung auf den Traum erscheint, als Eröffnung des Traumkultes aufgefasst werden könnte, stellt der Traum keinen Endzweck dar. Die durch den Traum angereicherte, gesteigerte Wirklichkeit erscheint dem Erwachten fortan in einem neuen Licht.

¹⁴⁰ La cafetière. In: Théo, Bd. VII, S.259.

¹⁴¹ Ebd., S. 261.

Indem sie dem Künstler verdeckte Zusammenhänge zeigen, dienen die Träume der Legitimierung seines Kunstanspruchs, seines besonderen Zugangs zu den Gegenständen. In einer Zeit, wo Kunst zum Kunsthandwerk verkommt, wo der Künstler sich vom Bourgeois kaum noch unterscheidet und sich in seiner Funktion zum Ausgestalter des bourgeoisen Alltags degradiert sieht, sieht sich Gautier gezwungen, die außergewöhnliche Stellung des Künstlers neu zu definieren. Die „hohe Kunst“ ist dem Bourgeois in die Hände gefallen, der Künstler zieht sich als Gegenreaktion in den Bereich der niederen Künste, in die Pantomime, zur Karikatur zurück. Gerade hier zeigt sich, was den Künstler ausmacht: das Individuelle aus dem Anonymen und Abgedroschenen herauszuspüren. Das Schöne wird zum subjektiven Wahrnehmungserlebnis des Künstlers. In seinen Erzählungen erbringt Gautier den Beweis.

Obwohl er die Skizze, das im Typischen verborgene Fremde, zum Sprungbrett in das Reich der Phantasie und notwendigen Übergang zu einer zweiten Wirklichkeit erhebt, erkennt Gautier in der Karikatur zwar ein ästhetisches Mittel zur Hervorbringung neuer, sich im Traum zusammenfügender Zusammenhänge, weniger an der Champfleury'schen Abbildung der Wirklichkeit als an der Erzeugung von Kunst interessiert, weigert er sich jedoch, darin eine eigenständige Kunstform zu sehen. Ihre ästhetische Aufwertung wird die Karikatur erst durch Baudelaire erfahren.

III. Champfleury

Achtzehn Jahre! Achtzehn lange Jahre mühsamer Recherchen habe er gebraucht, um seine fünfbandige *Histoire de la caricature*¹⁴² zu schreiben, beklagt sich Champfleury im letzten Band – der *Histoire de la caricature sous la Réforme et sous la Ligue*¹⁴³. Daß er dort den möglichen Verdacht eines Plagiats ausräumen muß, ist nur allzu verständlich. Tatsächlich wollte es das Schicksal, daß 1867, kurz vor Erscheinen des zweiten Bandes seines Lebenswerks, eine andere, diesmal aus England stammende Geschichte der Karikatur ins Französische übersetzt wurde. Die *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*¹⁴⁴ des Engländers Thomas Wright, einem –wie es in der französischen préface anerkennend heißt – namhaften Archäologen, Historikers und Kritikers, hätte für den französischen Gelehrten tatsächlich eine Bedrohung darstellen können. Einiger Berührungspunkte zum Trotz, bemerkt Champfleury aufatmend, sei der Schwerpunkt seines englischen Konkurrenten ein ganz anderer, untersuche dieser doch die wechselseitigen Beziehungen zwischen grotesker Literatur und bildender Kunst. Das in der Zeit wachsende Interesse für die Karikatur bringt Champfleury ebenfalls dazu, sich in wissenschaftlicher Manier von Malcolms *The historic alsketch of the art of caricaturing*¹⁴⁵, von Flögels *Geschichte des Grotesk-Komischen*¹⁴⁶ und schließlich vom *Musée de la caricature*¹⁴⁷ abgrenzen zu müssen.

Doch schloß sich Champfleury keiner Mode an, die Karikatur war für ihn keine Zufallsbegegnung. Lange vor der Verfassung seiner ausgedehnten *Geschichte der Karikatur* befaßte er sich bereits mit der Karikatur: Bis zu *Les excentriques*¹⁴⁸ (1852), einer Schilderung sonderbarer Persönlichkeiten, läßt sich seine Beschäftigung mit der Karikatur zurückverfolgen. Auch wird ihn dieses nie versiegende Interesse ein Leben lang

¹⁴² Champfleury: *Histoire de la caricature moderne*. Paris 1865.
Histoire de la caricature antique. Paris 1867.
Histoire de la caricature au moyen-âge et sous la Renaissance. Paris 1870.
Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration. Paris 1874.
Histoire de la caricature sous la Réforme et sous la Ligue. – Louis XIII à Louis XVI –. Paris 1880.

¹⁴³ Champfleury: *Histoire de la caricature sous la réforme et sous la Ligue*. Paris 1880.

¹⁴⁴ Wright, Thomas: *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. traduite par Octave Sachot. Précédée d'une notice par Amédée Pichot. Paris 1867.

¹⁴⁵ Malcolm: *The historic alsketch of art of caricaturing*. Londres 1813.

¹⁴⁶ Flögel's *Geschichte des Grotesk-Komischen*, revue par F. Ebeling. Leipzig 1862.

¹⁴⁷ *Musée de la Caricature ou Recueil des Caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le XIV e. siècle jusqu'à nos jours, pour servir de complément à toutes les collections de Mémoires, calquées et gravées à l'eau-forte sur les épreuves originales du temps, d'après les manuscrits et gravures de la Bibliothèque royale, du cabinet de M. Constant Leber et des différentes collections d'amateur*, par E. Jaime, avec un texte historique et descriptif, par MM. Brazier, Brucker, Capo de Feuillile, Charles Nodier, E. Jaime, Jules Janin, Léon Gozlan, Léon Halévy, Louis Reybaud, Michel Masson, Ourry, Paulin Paris, Philarète Chasles, Rolle. 2 vol. Paris 1838.

¹⁴⁸ Champfleury: *Les excentriques*. Genève 1967.

begleiten. Auf die *Histoire de la caricature* wird er einige Jahre später *Le musée secret de la caricature* (1888)¹⁴⁹ folgen lassen, einen hauptsächlich der erotischen Karikatur in der Türkei und Japan gewidmeten Zusatzband. Von seiner unermüdlichen, ein Leben lang anhaltenden Beschäftigung mit der Karikatur zeugt sein Vorwort zu John Grand-Carterets *Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*¹⁵⁰ verfasste. Seine spät erschienene *Histoire de la caricature* ist daher nicht etwa als Spätwerk, sondern durchaus als Fortsetzung eines immer dagewesenen Interesses anzusehen.

Die Anfänge des Projektes einer umfassenden Darstellung der Karikatur verschiedener Völker und Zeiten gehen auf einen gemeinsamen Plan Champfleury und seines damaligen Freundes Charles Baudelaires zurück. Wie Champfleury, der Verfechter der absoluten Objektivität in der Kunst allerdings auf den Gedanken verfallen konnte, seine Geschichte der Karikatur ausgerechnet mit dem Apologeten des tragischen Subjekts schreiben zu wollen, mag zunächst schleierhaft erscheinen. Zumindest ist Champfleury bis an sein Lebensende der Meinung geblieben, Baudelaires Auffassung des Komischen geteilt zu haben. Schon bald jedoch wurde das ursprüngliche Vorhaben fallen gelassen. Zu entgegengesetzt muß Baudelaire die Kunstauffassung seines Freundes erschienen sein. Seinen eigenen grundlegenden Aufsatz zur Karikatur *De l'essence du rire* muß man wohl weniger als Ergänzung zu Champfleury's *Histoire de la caricature* oder „Aufteilung der Arbeit“¹⁵¹ zwischen den beiden lesen, denn als vehemente Widerlegung und eindeutige Reaktion Baudelaires auf das Werk seines Freundes. Obwohl Baudelaires Aufsatz einige Jahre vor Champfleury's Werk erscheint, lassen viele darin geäußerte Ideen die Auseinandersetzung mit dem Freund erkennen.

Bereits wenn Baudelaire seinen Aufsatz mit der Notwendigkeit einer „Aufteilung der Arbeit“ zwischen Archäologen und Ästhetiker anheben läßt, stellt dies eine entschiedene Widerlegung des „archäologischen“ Ansatzes Champfleury's dar. Frappierend oft greift er Beispiele auf, die auch Champfleury zur Unterlegung seiner Kunstauffassung heranzieht und wertet sie vollkommen um. Dieser Rückgriff auf dieselben Gegenstände ist umso erstaunlicher, als Baudelaire eine strikte Trennung vornimmt zwischen den ephemeren, und daher in den Bereich der Archäologie fallenden Karikaturen und jenen, die das Element des Schönen und Ewigen enthalten, d.h. einen dem Ästhetiker würdigen Gegenstand bieten. Offenbar hat Champfleury's Herabwürdigung ästhetischer Gegenstände zu historischen Quellen Baudelaire zu einer ästhetischen Rückeroberung derselben angeregt. Eindeutig kündigt Charles Baudelaire sein Interesse an der Karikatur eingangs als ein ästhetisches an. Wenn er auch von der Berechtigung einer historischen, archäologischen Herangehensweise überzeugt sei, gelte seine Aufmerksamkeit einzig dem Schönen:

¹⁴⁹ Champfleury: *Le Musée secret de la caricature*. Paris 1888.

¹⁵⁰ Grand-Carteret, John; Champfleury: *Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse*. Paris 1885.

¹⁵¹ Baudelaire, Bd II, S. 1345.

Ceci est donc purement un article de philosophe et d'artiste. Sans doute une histoire générale de la caricature dans ses rapports avec tous les faits politiques et religieux, graves ou frivoles, relatifs à l'esprit national ou à la mode, qui ont agité l'humanité, est une oeuvre glorieuse et importante. Le travail est encore à faire, car les essais publiés jusqu'à présent ne sont guère que matériaux; mais j'ai pensé qu'il fallait diviser le travail. Il est clair qu'un ouvrage sur la caricature, ainsi compris, est une histoire de faits, une immense galerie anecdotique. Dans la caricature, bien plus que dans les autres branches de l'art, il existe deux sortes d'oeuvres précieuses et recommandables à des titres différents et presque contraires. Celles-ci ne valent que par le fait qu'elles représentent. Elles ont droit sans doute à l'attention de l'historien, de l'archéologue et même du philosophe; elles doivent prendre leur rang dans les archives nationales, dans les registres biographiques de la pensée humaine. Comme les feuilles volantes du journalisme, elles disparaissent emportées par le souffle incessant qui en amène de nouvelles; mais les autres, et ce sont dont je veux spécialement m'occuper, contiennent un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommandent à l'attention des artistes.¹⁵²

Andererseits läßt Champfleury unmißverständlich verlauten, daß er sich im Unterschied zu Baudelaire durchaus als Archäologe begreift. In seiner *Histoire de la caricature au moyen-âge* geht er auf den Unterschied zwischen Ästhetiker und Archäologe näher ein:

L'art, tel que l'étudient les archéologues, n'a rien à voir avec le contrôle des esthéticiens. Les manifestations du Beau sont étudiées, mais avec la même balance qui pèse le laid. L'archéologue n'enseigne pas, il constate. La sérénité, la pureté des lignes dans les oeuvres d'art lui semblent sans doute préférables à l'expression du baroque et du grotesque; il n'en recueille pas moins précieusement ces formes grimacantes qui lui donnent peut-être une idée plus exacte et plus vive des moeurs, des coutumes et des usages du passé qu'un pur et noble contour.¹⁵³

Objektiv, jenseits der klassischen ästhetischen Kategorien des Schönen und Häßlichen, gibt Champfleury an, vorzugehen. Gleich dem einzig an der historischen „Wahrheit“ interessierten Archäologen gräbt auch er, der „Wahrheitsuchende“ im Dunkeln belassene, längst verschüttete, der Vergessenheit anheimgefallene Gegenstände aus und fördert sie ans Tageslicht. Die heraufgeholt, von ihm jenseits jeder Systematik, wie mir scheint willkürlich ausgewählten und als „Karikaturen“ bezeichneten Gegenstände werden dann als Fundstücke oder Zeugnisse der Vergangenheit behandelt. Sich jeden persönlichen Kommentars enthaltend, so sachlich wie möglich, läßt er über fünf Bände die ihm vor Augen liegenden Karikaturen in chronologischer Reihenfolge Revue passieren. In keinem Augenblick scheut er sich, große Meisterwerke an künstlerisch wertlose Tagesblätter zu

¹⁵² De l'essence du rire. In: Baudelaire, Bd. II, S. 525f.

¹⁵³ Champfleury: *Histoire la caricature au moyen-âge*. Paris 1870, S. X. Auf den ersten Blick mag die *Histoire de la caricature* an Théophile Gautiers Rehabilitationschrift, *Les grotesques* erinnern. Auch Gautier gräbt von der Klassik im Dunkeln gelassene Werke aus. Doch zum einen wendet er sich mit Scalion de Virbluneau, Théophile de Viau, Saint-Amant etc. Autoren zu, die sich weniger durch skizzenhaft-spontanes Erzählen als durch einen manieristischen überschäumenden Formwillen auszeichnen, zum anderen geht es ihm weniger um die Aufdeckung einer „wahren Wirklichkeit“ als um die Erweiterung der Wahrnehmung.

reihen. In seiner buntscheckigen, mit Baudelaire zu sprechen „anekdotischen Galerie“, wird jeder Gegenstand gleichrangig behandelt. Er begreift sich als Historiker und damit als berechtigt, in einem Daumier nichts als eine historische Quelle zu sehen: „Wer die Zeit Louis-Phillipes kennenlernen will, sollte das Werk Daumiers einsehen.“¹⁵⁴ Ebenso wenig scheut Champfleury davor zurück, die Werke eines Balzac, Monnier und Daumier als Zeugenaussagen zu bezeichnen:

L'avenir ne consulte pas toujours les historiens proprement dits. Un cri de Balzac, une scène d'Henry Monnier, les feuilles éparses d'un Daumier sont des notes importantes qui entrent dans le dossier d'un règne: ce sont les dépositions de ce dernier témoin que j'ai consultées patiemment [...]¹⁵⁵

Wertfrei, ohne Rücksicht auf die künstlerische Qualität der Karikaturen, – er weigert sich konsequent, auf die künstlerische Ausführung des Dargestellten einzugehen – fern aller Klassifizierung, beschreibt er alles was ihm je an Karikaturen unter das Auge gekommen ist. Merkwürdigerweise aber beschäftigt sich der behauptetermaßen vorurteilsfreie Historiker Champfleury einzig mit dem „Häßlichen“ und verbannt das „Schöne“ aus seinem Werk. Obwohl er vorgibt, lediglich an der Rekonstruktion der historischen „Wahrheit“ interessiert zu sein und jede ästhetische Klassifizierung von sich weist, bedient er sich eben dieser klassischen Kategorien zur Ermittlung der Wahrheit. Erstaunlich dabei ist nur, daß er ausgerechnet die Abweichung vom Schönen, das Abnorme oder Häßliche, zum geeigneten Werkzeug erklärt, besagte „objektive Wahrheit“ zu entlarven, galt das „Schöne“ bislang doch als Ausdruck der Wahrheit und das Häßliche als deren Negation.

Die Einladung Victor Hugos an Champfleury in seine Wohnung an der Place Royale, die von den wohlmeinenden Worten „Sie haben über die Leidenden nachgedacht, ich auch...“¹⁵⁶ begleitet wurde, sollte über einen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden nicht hinwegtäuschen. Während es Hugo um die Erschließung neuer Gegenstände für Kunst geht, um ihre ästhetische Aufwertung durch das Pathos geformter Kunstsprache, ist es gerade dieses künstlerische Mittel, das Champfleury ablehnt. Das Schöne ist für Champfleury weniger an das Sujet gebunden, als ein von außen an dieses herangetragenes ästhetisches Kalkül. Wenn Champfleury also vom Häßlichen spricht, so meint er damit in erster Linie das spontan Eingefangene, noch nicht von akademischen Konstruktionsprinzipien Überformte. Indem er die Karikatur zum Ausdruck der unmittelbaren, unverfälschten Wirklichkeit erklärt, wertet Champfleury das Schöne zur Reflexion auf das unmittelbar Wahrgenommene, auf das vom klassischen Standpunkt aus Häßliche, ja zur Verzerrung des Häßlichen ab. Ist jede Art von ästhetischer Überformung Lüge, so scheint jedes Kunstwerk für Champfleury in seinen skizzenhaften Anfängen „wahr“ zu sein. So die Geschichte jenes Landschaftsmalers, eines entfernten Verwandten „Frenho-

¹⁵⁴ Champfleury: Histoire de la caricature moderne. Paris 1865, S. 10.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Hugo, Victor. Zit. nach Bouvier, Emile: La bataille réaliste. Genève 1973, S. 15.

fers“, der sich weigerte, seine schnell entstandenen und daher „wahren“ Skizzen als fertige Produkte anzusehen und sie durch nachträgliche Aufbesserungen aufs Fürchterlichste verunstaltete:

J'étais entré un jour dans l'atelier d'un paysagiste qui n'a qu'un talent faux et médiocre: si cet artiste avait eu de la docilité et de la soumission, je me chargeais d'en faire un grand peintre en une heure. Toutes ses études d'après nature, accrochées au mur, étaient excellentes; mais quand il rentrait dans l'atelier, assis à son chevalet, l'étude fixée près de sa toile, il perdait la tête. Il voulait arranger la nature, retrancher un bouquet d'arbres, mettre une prairie à la place, enlever une montagne qui coupait un horizon, changer la physionomie des nuages, leur donner des formes vagues quand ils étaient précis; il avait copié la nature le matin, quand le soleil est faible encore, et il donnait à son tableau la lumière d'une chaude après-midi, quelquefois la tranquillité du soir. Il idéalisait à sa manière, et beaucoup de gens admiraient cette nature mélancolique et fausse qui n'avait aucune signification aux yeux de ceux qui fréquentent les champs, qui savent que les herbes, les feuilles, les arbres, subissent des altérations particulières à chaque heure de la journée; que l'atmosphère change les formes des objets, comme le vent qui se joue dans un tremble en fait briller tout à coup les feuilles miroitantes.

Si cet homme avait reproduit la nature dans ses tableaux, telle qu'il la reproduisait dans ses esquisses, il eût pu devenir un peintre. ¹⁵⁷

Champfleury, dem hier wahrscheinlich die Freiluftbilder eines Corot vorschweben, wirft dem Künstler im wesentlichen vor, daß er nicht in der Gegenwart arbeite. Anstatt die ihm vor Augen liegende Natur unmittelbar auf der Leinwand festzuhalten, kehre er in sein Atelier zurück, „arrangiere“ und „idealisiere“ dort das Gesehene nachträglich. Ein für Champfleury fataler Fehler. Er, der die „Lebendigkeit“ und Unmittelbarkeit der Karikatur im Zusammenfallen von Beobachten und Skizzieren begründet sieht, muß ein Bild als falsch und verzerrt ablehnen, das aus der Erinnerung, jenem subjektiven und entstellenden Filter, entstanden ist. Die Skizze steht also über dem im Atelier ausgearbeiteten Werk.

Diese radikale Umdrehung der klassischen Gattungsskala hängt nicht zuletzt mit Champfleury's Verständnis von Karikatur zusammen. Wie schon angedeutet, setzt er die Karikatur mit der „spontanen“ und daher besonders „ehrlichen“ Skizze gleich. Daher kann das Häßliche allein Auskunft über das historisch-Authentische geben. Gerade im Karikaturhaften eröffnet sich der Blick auf die wahre Geschichte.

[...] il est bon de répondre à un honorable membre de l'Université, ému de l'attentat contre le Beau que je commettais à ses yeux en étudiant l'art satirique chez les anciens [...], il disait: 'Sans contester à l'art gothique le mérite de son architecture, convient-il d'admirer autant qu'on l'a fait des bas-reliefs grotesques?' [...]

Personne n'a jamais „admiré“ démesurément les bas-reliefs des cathédrales. Il sagit d'en scruter le sens et d'ajouter quelques pages utiles à l'histoire des siècles antérieurs. ¹⁵⁸

¹⁵⁷ Champfleury: Le réalisme. Genève 1967, S. 91f.

Hinter diesem Versuch, die „inoffizielle Geschichtsschreibung“ aufzuwerten scheint Champfleury den stillen unausgesprochenen Wunsch zu hegen, mit seiner *Geschichte der Karikatur* endlich mit der Lüge aufzuräumen, und die Menschheitsgeschichte „so wie sie wirklich war“, von ihren Anfängen bis zur Gegenwart schlicht und ergreifend neu zu schreiben:

La caricature tient un rang très bas dans l'histoire, peu d'écrivains s'étant préoccupés de ses manifestations; mais aujourd'hui que l'érudit ne se contente plus des documents historiques officiels, et qu'il étudie par les monuments figurés tout ce qui peut éclairer les événements et les hommes, la caricature sort de sa bassesse et reprend le rôle puissant qu'elle fut chargée de jouer de tout temps. ¹⁵⁹

Obwohl er eine Geschichte „der“ Karikatur ankündigt, schreibt er vielmehr eine Geschichte durch die Karikatur, d.h. er rekonstruiert die Vergangenheit anhand von Karikaturen. „Je mehr“, schreibt er, „je mehr ich anhand von Volksbildern in die Vergangenheit eindringe, desto eher fühle ich mich in die ruhigen Regionen versetzt, wo die Geschichte ihren unparteiischen Urteilspruch über die Taten der Könige und Prinzen ausspricht.“¹⁶⁰ Über die Karikatur und ihre historische Entwicklung erfahren wir in seiner Darstellung nichts. Ebenso wenig haben wir es mit einer Erörterung historischer Zusammenhänge zu tun, die durch Bilder illustriert würde. Wir blicken stattdessen in ein seltsames Kompendium, wohl eine Art Kartei der „Wahrheit“, in der Karikaturen von der Antike bis zur Gegenwart ohne ersichtlichen Plan chronologisch aufgelistet sind. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine Sammlung von Illustrationen – derer gibt es in der *Histoire* sehr wenige – sondern um eine merkwürdige Aneinanderreihung von Karikaturbeschreibungen. Man sollte hier vielleicht eher von Inhaltsangaben oder Wiedergaben historischer Fakten als von Beschreibungen im eigentlichen Sinne sprechen, trennt Champfleury doch „Form“ und „Inhalt“ rigoros voneinander. Gemäß seinem Vorhaben, frei von jeder ästhetischen Einschränkung als unvoreingenommener wahrheitssuchender Archäologe vorzugehen, klammert er bewußt den künstlerischen Aspekt, die äußere ästhetische „Form“ der Karikaturen aus. „Das Materielle der Kunst interessiert mich kaum, und es kümmert mich nicht, wie das Gefühl, das der Künstler von Bewegung, Schatten und Licht hatte, in Strichen und energischen Schraffuren ausgedrückt wurde.“¹⁶¹ Tatsächlich stellen seine Beschreibungen den Versuch dar, den von der Form losgelösten Inhalt des Dargestellten, mit anderen Worten das rein Faktische, die den Karikaturen innewohnende Geschichte zu erfassen. Folgende, von mir beinahe zufällig ausgewählte Karikatur soll eine Kostprobe Champfleury'scher Beschreibungskunst abgeben:

„Il existe au musée de Naples une fresque représentant les jeux des enfants.

¹⁵⁸ Champfleury: *Histoire de la caricature au moyen-âge*. Paris 1870, S.VIII.

¹⁵⁹ Champfleury: *Histoire de la caricature moderne*. Paris 1865, S. VII.

¹⁶⁰ Champfleury: *Histoire de la caricature sous la réforme et la ligue*. Paris 1880, S. 122.

¹⁶¹ Champfleury: *Histoire de la caricature moderne*. Paris 1865, S. 135.

Trois petits Amours sont entrés dans un appartement et figurent l'enfance curieuse, cherchant dans les coins des maisons quelque objet de forme nouvelle pour le faire servir à un jeu.

Une porte est ouverte; un enfant arrive de la chambre voisine, tenant à la main un masque comique derrière lequel il cache sa mine éveillée.

Ses deux compagnons poussent des éclats de joie, et l'un des Amours se renverse sur un banc avec des émois d'hilarité considérable!¹⁶²

Champfleury beschreibt die Karikaturen im Stile einer sachlichen Inhaltsangabe, die mehr an eine Regieanweisung oder gar an seine eigenen Pantomimen erinnert. Die zum Teil bedeutenden Kunstwerke werden nicht etwa als subjektive Produkte eines Künstlers, sondern als objektive, zur Rekonstruktion der historischen Wahrheit herangezogene Zeitdokumente, als lesbare Fundstücke behandelt. In derselben den Künstler negierenden Weise verfährt er auch, wenn er behauptet, *Werther* sei nicht von Goethe erschaffen worden. Der deutsche „Realist“, so heißt es in *Le réalisme*, habe lediglich Leidenschaften zu klassifizieren gewußt und sei daher nichts als das „kluge Werkzeug“ seiner Zeit gewesen. Obwohl ein solches Urteil in Bezug auf ein Werk aus Goethes subjektivistischer Sturm-und-Drang Phase fragwürdig erscheinen mag, ist es von Champfleury durchaus als Lob gemeint, begreift er doch den idealen Künstler als neutrales Medium der Wirklichkeit. Die spontanste Äußerung ist immer die authentischste.

Nicht anders verfährt Champfleury, wenn er *La rue Transnonain* von Honoré Daumier beschreibt:

Chacun se souvient de ce terrible drame. Le mot *Transnonain* en est resté sinistre. L'insurrection partait souvent de rues du quartier Saint-Martin habitées par des ouvriers. Un jour d'émeute, les soldats, massacrés dans ce dédale de ruelles, s'élancèrent furieux, grisés par la poudre, dans les maisons de la rue Transnonain et le massacre commença des faibles et des forts, des coupables et des innocents, des femmes et des enfants.

Les historiens ont décrit cette scène cruelle dans ses horribles détails. Daumier y a vu un entresol bas, en désordre, un lit fouillé par les baionnettes, un sinistre traversin pendant hors du lit et, à terre, morts, une femme, un enfant, un vieillard, un ouvrier à la chemise ensanglantée.¹⁶³

Mit dem Gestus des ungerührten Chronisten zählt Champfleury die makabren Details der Daumierschen Zeichnung. Bewußt enthält er sich jeden Ausdrucks von Anteilnahme, so als wolle er nicht durch seine Beschreibung Wirkung erzeugen, sondern die Dinge selbst sprechen lassen. Ganz anders Baudelaires Beschreibung desselben Blattes:

A propos du lamentable massacre de la rue Transnonain, Daumier se montra vraiment grand artiste; le dessin est devenu assez rare, car il fut saisi et détruit. Ce n'est pas précisément de la caricature, c'est de l'histoire, de la triviale et terrible réalité.- Dans une chambre pauvre et triste, la chambre traditionnelle du prolétaire, aux meubles banals et indispensables, le corps

¹⁶² Champfleury: *Histoire de la caricature antique*. Paris 1867, S. 13f.

¹⁶³ Champfleury: *Histoire de la caricature moderne*. Paris 1865, S.58.

d'un ouvrier nu, en chemise et en bonnet de coton, gît sur le dos, tout de son long, les jambes et les bras écartés. Il y a eu sans doute dans la chambre une grande lutte et un grand tapage, car les chaises sont renversées, ainsi que la table de nuit et le pot de chambre. Sous le poids de son cadavre, le père écrase entre son dos et le carreau le cadavre de son petit enfant. Dans cette mansarde froide il n'y a rien que le silence et la mort.¹⁶⁴

Daß Baudelaire und Champfleury sich unter dem gemeinsamen Begriff der Karikatur etwas anderes, gegensätzliches verstehen, wird hier besonders greifbar. Baudelaire, der sich in seinen Salonbeschreibungen so gut wie nie beim Inhalt des Dargestellten aufhält, sondern stets bei der emotionalen Wirkung, die ein Bild auf ihn ausgeübt hat, verweilt, beschreibt hier gegen seine Gewohnheit das Sujet des Blattes, und dies ziemlich ausführlich. Anders als Champfleury, der in Daumiers Blatt nichts als einen Kellerraum, ein Bett, ein zerwühltes Kopfkissen, eine tote Frau, ein Kind, einen alten Mann und einen blutüberströmten Arbeiter sieht, erzählt Baudelaire eine ganze Geschichte. Anstelle der protokollartigen Wiedergabe seines Freundes, einer Aneinanderreihung benannter Gegenstände, stellt Baudelaire Beziehungen zwischen diesen Gegenständen her: Auf grausame Weise, nach einem heftigen Kampf, hat eine Familie, der auf Nutzgegenstände reduzierten Wohnungseinrichtung nach wohl ärmere Leute, den Tod gefunden. Während Champfleury eine dramatische Handlungszuspitzung geradezu vermeidet, baut Baudelaire in seine ergreifende Erzählung dramatische Details, ein Element von Zeitlichkeit ein. Was bei Champfleury „ein toter Arbeiter“ und „ein totes Kind“ sind, wird bei Baudelaire zu dem kleinen Kind, welches von der Leiche des eigenen Vaters erdrückt, zu Tode kam. Indem er wiederum bestimmte Details ausläßt, und allein Vater und Sohn in den Mittelpunkt seiner Erzählung rückt, steigert Baudelaire die tragische Wirkung seiner Erzählung um ein weiteres. Bewußt läßt er die links und rechts von der mittleren Gruppe liegenden – und von Champfleury durchaus erwähnten – Figuren außer Acht. In seiner Schilderung folgt Baudelaire Daumiers Komposition und konzentriert seine Beschreibung auf die durch einen Lichtkegel dramatisch akzentuierte Gruppe in der Bildmitte, wohingegen Champfleury das Kompositorische in der Zeichnung bewußt ignoriert.

Obwohl Baudelaire die Karikatur zur höchsten, der Moderne einzig angemessenen Form der Kunst erhebt und das Blatt in den höchsten Tönen lobt – es heißt, Daumier habe sich hier als sehr großer Künstler erwiesen – weigert er sich in *La rue transnonain* eine Karikatur zu sehen. Daumiers Zeichnung sei keine Karikatur im eigentlichen Sinne, schreibt er, sie sei vielmehr Geschichte, ja triviale und grausame Realität. Es ist umso erstaunlicher, als er Daumier in *Quelques caricaturistes français* zum größten Karikaturisten seiner Zeit erklärt. Die merkwürdige Verquickung von Realität und Kunst erklärt sich aus Baudelaires abschließender Bemerkung zu *La rue Transnonain*: „In dieser Mansarde“, heißt es, „herrscht nichts als Stille und Tod“. Anders als Champfleury, der sich bei der Benennung des Sichtbaren aufhält und bewußt die Ebene des Abstrakten aus-

¹⁶⁴ Quelques caricaturistes français. In: Baudelaire, Bd. II, S. 552.

spart, entdeckt Baudelaire jenseits der Darstellung des Sichtbaren, eine andere, abstrakte Ebene: Jenseits der dargestellten Realität, jenseits des Bildes, sei es Daumier gelungen, Stille und Tod zu zeigen. Der Künstler hat das Unerhörte erreicht: Gleich einem Transportmittel hat er das Sichtbare zu nutzen gewußt. Er hat gewußt, die Darstellung unmittelbarer Realität, das Sujet des Bildes, als Sprungbrett ins Metaphysische einzusetzen. Für Baudelaire liegt die Kunst, das eigentliche Mysterium dieses Blattes jenseits des Sichtbaren, außerhalb des Bildes. Anders als er, schließt Champfleury alles Metaphysische aus seiner notizenhaften Beschreibung aus. Mehr noch! Als ergäbe die Summe der Details schon von selbst eine Geschichte, als sprächen die einzeln benannten Gegenstände gewissermaßen aus sich, verzichtet er auf jede Art von Verknüpfung, auf jede Art eines ihm verhaßten, weil subjektiv gefärbten „Kommentars“. Im Vertrauen darauf, daß die Summe der Details bereits den Zusammenhang ergibt, verbannt er aus seiner Auflistung jede Form von subjektivem, erdichtetem Zusammenhang. In der losen Aneinanderreihung „rationaler Fakten“, in der Ablehnung jeden „die Bedeutung verdunkelnden Kommentars“¹⁶⁵, sieht er gerade die Möglichkeit, den ursprünglichen, unverfälschten und „wahren“ Zusammenhang zu erfassen. Jede Form von konstruiertem Zusammenhang ist für Champfleury symbolistische Verfälschung:

Le besoin d'expliquer [...] a favorisé le développement d'un symbolisme à outrance, toujours aux aguets, en quête d'interprétation à toute prise. J'ai essayé de protester contre ces tendances. Notre époque a soif de faits rationnels plus que de phrases. S'entêter dans le symbolisme, c'est se refuser à voir, comme ces figures de cathédrales qui se bouchent les yeux, semblent craindre la réalité, la lumière.¹⁶⁶

„Der beste Kommentar“, fügt Champfleury hinzu, „sei immer noch die Beschreibung selber“¹⁶⁷. Vehement wendet er sich gegen jene „Phrasendrescher“ („fiseurs de descriptions“), die anstatt die Realität sichtbar zu machen, sie in ihren endlosen, nebulösen Beschreibungen nur verstellen. Im Kommentieren, im Aufstellen von Zusammenhängen, und letztendlich im Erzählen überhaupt, sieht Champfleury nichts als eine subjektive und daher irreführende Interpretation der Dinge, die die Realität nicht im Geringsten trifft, sondern lediglich verzerrt. Überhaupt verleitet der subjektive Betrachterblick zur Erfindung von ausgehöhlten, nichtsaussagenden, nur sich selbst meinenden Symbolen. Ein Musterbeispiel dafür liefere der äußerst mitteilsame Lichtenberg, der in seinem überlangen Kommentar zu Hogarths Stichen es so weit brächte, in einem Besenstiel, ja in einem winzigen Streichholz, ein Symbol zu entdecken¹⁶⁸. „Man müßte ihnen

¹⁶⁵ Champfleury: *Histoire de la caricature antique*. Paris 1867, S.1.

¹⁶⁶ Champfleury: *Histoire de la caricature au moyen-âge*. Paris 1870, S. 260.

¹⁶⁷ Ebd., S. 219.

¹⁶⁸ „Aussi est-il curieux de voir un humoriste allemand à demi philosophe, Lichtenberg, aux prises avec Hogarth. Chaque planche du caricaturiste anglais devient un microcosme et demande un volume de commentaires; dans une allumette comme dans un manche à balai l'Allemand découvre un symbole.“

Champfleury: *Histoire de la caricature antique*. Paris 1867, S. 204.

[den Berufskommentatoren] den Todesstoß versetzen, der Welt endlich zeigen, welche Rauchschwaden ihre Imagination benebeln und sich dabei auf den Boden der Realität stützen, den einzigen, der niemals schwanken wird“.¹⁶⁹ Von der Lesbarkeit und dem informativen Gehalt von Gegenständen überzeugt, wertet Champfleury die Information zugunsten der Interpretation auf. In seinem unerschütterlichen Glauben an die Existenz einer jenseits der subjektiven Wahrnehmung liegenden objektiven Wahrheit, fordert er vom Künstler nichts anderes, als seine Abwesenheit im Kunstwerk. Mit Stendhal verkündet er: „Ich habe keinen eigenen Stil, aber ich glaube an alles, was ich schreibe“.¹⁷⁰ Er, das „Sprachrohr“ der Wirklichkeit, ihr getreuer „Übersetzer“ ist der festen Überzeugung, seiner Leserschaft allein die reine und „wahre Wirklichkeit“ unter vollkommenem Ausschluß seiner Person zu zeigen. Jede Form von Stil wird von Champfleury immer schon mit Lüge gleichgesetzt. Verwunderlich erscheint daher seine Beschäftigung mit Exzentrikern. Die „Exzentriker“, denen Champfleury einen ganzen Band gewidmet hat (*Les Excentriques* 1852), die ihn in *Le réalisme* zu erneut Male beschäftigen werden, bilden aufgrund ihres Sonderstatus' eine Ausnahme. Um zu verstehen, warum ausgerechnet die Werke von Exzentrikern trotz ihres hohen Maßes an Subjektivität Wahres offenbaren, muß an dieser Stelle weiter ausgeholt werden. Was sind Exzentriker?

Wahnsinnige, denen der Bezug zur Außenwelt abhanden gekommen ist, komische Figuren im Stile vom Onkel Toby, bei denen sich eine Marotte, wohl eine Art fixer Idee festgesetzt hat, von der sie abzubringen verlorene Mühe wäre. Im eigenen Kosmos, im engen Korsett immer wiederkehrender Gedanken eingeschlossen, erhebt der Sonderling sein Steckenpferd zum absoluten Welterklärungsmuster. Ob Da Gama Machado, Lamiral, Lucas, Jean Journet, Berbiguier, Sardat, Cambriel, Carnevale oder Jupille, wir haben es in *Les excentriques* – wieder mal – mit einer Galerie besessener Menschen zu tun, die ihren Zwangsgedanken zum höheren Prinzip, ja zum unbestrittenen Zusammenhang der Dinge erklären. Meist von einem missionarischen Eifer ergriffen, durchqueren diese Fanatiker ganz Frankreich in der Hoffnung ihre Mitmenschen zu bekehren. In seinem bunten Panoptikum zieht Champfleury einen Querschnitt durch alle erdenklichen Kuriositäten und Ausgeburten seiner Epoche: Vom Fouriéristen, Kommunisten bis hin zum eingefleischten Vegetarier finden sich in diesem karteiartig angelegten Buch alle Abnormalitäten der Zeit versammelt: Ein Vorläufer seiner *Geschichte der Karikatur*, sind diese Gestalten doch wie die Karikatur unmittelbares Produkt ihrer Zeit und ihrer Welt. Ob sie nun die Existenz des Steins der Weisen, des quadratischen Zirkels oder neckischer Irrlichter zu demonstrieren versuchen, zeichnen sich diese erkrankten Gemüter allesamt durch einen unerschütterlichen Glauben an ihre Sache aus. Lächerkeit und Spott nicht scheuend, bleiben die „ehrlichen“ Gestalten ihrem Grundsatz bis zum bitteren Ende treu. So der Fouriérist Jean Journet, der während der Premiere von *Robert le diable* den Zu-

¹⁶⁹ Champfleury: *Histoire de la caricature au moyen-âge*. Paris 1870, S. 252.

¹⁷⁰ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 13.

schauerraum mit unzähligen Exemplaren von *Schreie und Seufzer*, der eigens herausgegebenen Fouriéristen-Broschüre überschüttete. Auch die polizeiliche Festnahme des Urhebers dieses unverhofften Regens nützte nichts. Entschlossener denn je machte sich der Störenfried erneut ans Werk. Casimir Delavigne, der berühmte Dramatiker sollte kurz darauf sein nächstes Opfer sein. Drei Mal pro Woche klingelte der Unermüdliche penetra- rant und beharrlich bei ihm sturm. Seine Hartnäckigkeit wurde schließlich belohnt, der Belästigung überdrüssig, ließ ihn Delavigne schließlich ein:

'Je suis l'Apôtre.' M. Casimir Delavigne s'incline. 'L'apôtre Jean Journet. -Monsieur, veuillez entrer. -Avez vous lu la brochure que je vous ai fait remettre? -Non, Monsieur. -Qu'en avez-vous fait, où est-elle?' demande Jean avec son accent impératif.

M. Casimir Delavigne avait dans le caractère un peu de cette timidité qui s'est glissée dans ses oeuvres hônnetes; toutes ces questions brèves le troublèrent. 'Je m'en vais chercher,' dit-il, et il trouva Cris et Soupirs dans le panier affecté aux papiers de rebut. 'Ah! s'écrie l'apôtre, voilà donc le cas que vous faites de mes brochures!...'171

Auch wenn er die Welt nach einem äußerst subjektiven, willkürlichen Ordnungssystem einteilt und aufgrund seines eingeschränkten Gesichtsskreises außerstande ist, die Wirklichkeit in ihrer Totalität zu erfassen, ist der Exzentriker – ähnlich dem Karikaturisten – „ehrlich“ („sincère“) und „natürlich“ („naturel“). Nicht zuletzt sein Hang zur Peinlichkeit und öffentlichen Blamage zeugt von seinem authentischen Wesen. Sich über den allgemeinen Konsens hinwegsetzend, jenseits des normativen Verhaltens, verfolgt er sein Ziel. Seinen Umgang mit der Wirklichkeit nennt Champfleury daher einen unverfälschten und unmittelbaren. Ebenso seine Schreibweise. Zwar kommt der Leser nicht umhin, das stark subjektive Werk eines Exzentrikers als dessen Produkt zu identifizieren, dies liegt jedoch weniger an seinem „Stil“ als an der eingeschränkten Auswahl seines Sujets. Dieser Unterschied ist für Champfleury von zentraler Bedeutung. In *Le Réalisme* heißt es:

Si vous voyez reparaître dans différents ouvrages certaines figures qui ont des airs de parenté, soyez certain que l'auteur est caché sous ces figures homogènes qu'on pourrait croire sorties d'un cerveau peu fertile en types, et qui ne sont en réalité que le moi dont ne peut débarasser le créateur, malgré qu'il fasse.¹⁷²

Die ungewollte Subjektivität des Exzentrikers zeigt sich allein in der äußerst eingeeinten Auswahl des Stoffes. Von einer fixen Idee besessen, vermag er nur Teilbereiche der Wirklichkeit wahrzunehmen. Die immerwiederkehrenden Motive entlarven unschwer den hinter ihnen stehenden Verfasser. So zum Beispiel E.T.A. Hoffmann, den Champfleury zur Gattung der Exzentriker zählt:

Les personnages d'Hoffmann sont dans les mêmes conditions de ressemblance: ils ont tous le même père; ce qui n'exclut pas l'originalité des types. Mais il est évident qu'Hoffmann avec ses étudiants, ses conseillers grotesques, ses docteurs ridicules, ses étranges caricatu-

¹⁷¹ Champfleury: *Les Excentriques*. Genève 1967, S. 88.

¹⁷² Champfleury. *Le réalisme*. Genève 1967, S. 40.

res, ses mandragores et ses êtres bizarres, eût pu difficilement tirer autre chose de sa cervelle.¹⁷³

Wenn er E.T.A.Hoffmann – verspätet – vor dem Vorwurf der geistigen Verwirrung in Schutz nimmt, so schlägt er ihn doch zum Typus der in sich befangenen „Selbst-Beobachter“ („observateur de soi“) zu, die, anders als die weltoffenen „Schöpfer“ („créateur“), allein einige wenige, der eigenen sonderbaren Persönlichkeit entnommene Typen erfinden, oder besser gesagt, beobachten können. Anders als „Schöpfer“ vom Schlage Shakespeares, die die Wirklichkeit in ihrer Totalität zu erfassen vermögen und daher imstande sind, immer wieder neue Charaktere zu erfinden, konzentriert der Exzentiker seine Aufmerksamkeit lediglich auf einige, ihm am Herzen liegende Gegenstände. Als den Widerschein seiner Selbst in der wahrgenommenen Realität, als seinen Schatten, ja eigentlich als Hoffmann selbst, begreift Champfleury dessen Geistererscheinungen.

Aussi compte-t-on plus souvent deux sortes d'opérateurs dont la méthode diffère essentiellement, qui comptent d'abord les créateurs et en seconde ligne les observateurs. Les créateurs sont représentés le plus directement par Shakspeare, et les observateurs par l'abbé Prévost. Le beau livre de Manon Lescaut, qui n'est qu'un hasard de génie dans la vie de ce romancier aux gages des librairies, n'est dû justement qu'à une observation de soi-même.¹⁷⁴

Konsequent bezeichnet Champfleury *Manon Lescaut* als Zufallstreffer, als den einzigen Roman, den der Abbé Prévost schreiben konnte. Denn in *Manon* ebenso wie in Hoffmanns Erzählungen sieht er nichts als eine Autobiographie, als einen authentischen, „ehrlichen“ Bericht, ja eine Art objektiver Zeugenaussage über sich selbst. „Für mich“, heißt es in *Contes posthumes d'Hoffmann*, „sind Hoffmanns Erzählungen nichts eine lange Autobiographie, die eine Maske trägt, eine Art ‚Bekenntnisse‘, genauso real wie die von Jean-Jacques, weniger eitel, ehrlicher noch.“¹⁷⁵ So erklärt sich auch Champfleury's Angewohnheit, die besonders prägnanten Figuren Hoffmanns als „Sprachrohr“ des Autors auslegen, ja in ihnen prinzipiell Hoffmann selbst entdecken zu wollen, während es gerade bei diesem Autor schwerfällt, einen möglichen Standpunkt an einer Figur festzumachen. Selbverständlich stecke in der Haut des Hundes Berganza niemand anderes als Hoffmann, der, im Todeskampf begriffen, sich ein letztes Mal gegen die unfairen Attaken Scotts aufbäume. Überhaupt deutet Champfleury Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*¹⁷⁶, der er auch seine Definition des Exzentrikers entnimmt, als eine einzige Verteidigungsschrift ihres Schöpfers gegen den Vorwurf des Wahnsinns.

'Sous un certain rapport, chaque esprit, quelque peu original, est prévenu de folie, et plus il manifeste de penchants excentriques en cherchant à colorer sa pâle existence matérielle du

¹⁷³ Champfleury: *Contes posthumes d'Hoffmann*. Paris 1856, S. 124.

¹⁷⁴ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 42f.

¹⁷⁵ Champfleury: *Contes posthumes*. Paris 1856, S. 22.

¹⁷⁶ Hoffmann. Bd. I, S. 79-141.

reflet de ses visions intérieures, plus il s'attire de soupçons défavorables. Tout homme qui sacrifie à une idée élevée et exceptionnelle, qu'a pu seule engendrer une inspiration sublime et surhumaine, -son repos, son bien-être et même sa vie,- sera inévitablement taxé de démente par ceux dont toutes les prétentions, toute l'intelligence et la moralité se bornent à perfectionner l'art de manger, de boire, et à n'avoir point de dettes.'

Ces quelques lignes d'Hoffmann sur l'excentricité furent pour moi une illumination. Depuis lors je me suis défié des accusations de folie que l'on jette si gratuitement à la tête du premier venu.

Où est la route qui sépare la raison de la l'excentricité, l'excentricité de la folie?

Il savait bien ce qu'il faisait, le grand Hoffmann, en se cachant sous la peau du chien Berganza; il prenait lui-même sa défense avant de mourir. Walter Scott, cet antiquaire froid, n'attaquait-il pas d'une façon inepte les oeuvres du poète, que son imagination protestante ne pouvait pas comprendre? Et, de nos jours, Hoffmann n'est-il pas traité par ses admirateurs de romancier fantastique, tandis que ce fantastique n'est autre que de la réalité la plus réelle?¹⁷⁷

Champfleury kehrt das gängige Verständnis vom Wahnsinn vollkommen um. Zwar glaubt auch er nach wie vor, Hoffmann könne keine Zusammenhänge erkennen und reihe deshalb eine Einzelbeobachtung an die nächste. Darin unterscheidet sich Champfleury wenig von seinen Zeitgenossen. Gerade in der Zusammenhanglosigkeit aber offenbart sich für Champfleury Hoffmanns Bezug zur Realität. In seiner Abneigung gegen jede Form von „Interpretation“ erklärt Champfleury alles Zusammenhängende, wie alles Konstruierte und Reflektierte überhaupt, zum subjektiven Ausdruck der Wahrnehmung eines Einzelnen, zur Verzerrung und Entstellung der Realität. „Manche Gelehrte“, schreibt er, „denen, die Details des Lebens fremd sind, sind darauf angewiesen, die Kommentare in sich selbst zu suchen, mögen sie der Realität auch noch so entfernt sein.“¹⁷⁸ Davon ausgehend, daß die Realität nichts als eine Summe von Details sei, erklärt er die Zusammensetzung prägnanter Details, die Karikatur, zur einzig angemessen, weil objektiven Form der Realitätswiedergabe.

Anders als Emile Bouvier, der in *La bataille réaliste*¹⁷⁹ eine klare Trennung zwischen Champfleurys Früh- und Spätwerk zieht und das Schaffen des Realisten in zwei Phasen einteilt: eine frühe, dem Exentriker und der Karikatur¹⁸⁰ gewidmete und eine späte,

¹⁷⁷ Champfleury: *Les excentriques*. Genève 1967, S. 164f.

¹⁷⁸ Champfleury: *Histoire de la caricature antique*. Paris 1867, S. 60.

¹⁷⁹ Bouvier, Emile: *La bataille réaliste*. Préface de G. Lanson. Genève 1973.

¹⁸⁰ Champfleurys Beschäftigung mit der der Karikatur scheint für Bouvier eine Art Rückfall in die frühe, „exzentrische“ Phase darzustellen: „En résumé, de 1844 à 1848, Champfleury hésite entre deux directions : deux tendances résumant son activité littéraire. L'une, la première en date, le porterait vers une littérature imaginative et humoristique. Elle se manifeste dans la fantaisie de certaines oeuvres, l'emploi du fantastique et du burlesque, la curiosité des effets macabres, le goût du 'caractère' et de sa déformation caricaturale, le grotesque ; par la recherche des situations comiques et l'ironie du ton, par le laisser-aller de certains morceaux et leur air de causerie improvisée ; elle exprime enfin en un style qui court souvent après l'esprit et affectionne les contrastes violents.

realistische – verstehe ich die Karikatur als Methode Champfleury's zur Realitätsermittlung, als realistisches Verfahren. Nichts liegt ihm ferner als die „Reproduktion einer totalen Wirklichkeit“.¹⁸¹ Allein in der Karikatur, in der Reduktion sieht er die Möglichkeit einer Sichtbarmachung der Wirklichkeit.

Nicht von Ungefähr rehabilitiert er den Wahnsinnigen und erhebt ihn zum Exzentriker, mehr noch zum natürlichen Menschen. Der Exzentriker ist ihm daher Vorform des idealen Menschen, des Karikaturisten. Obwohl der Exzentriker die Wirklichkeit aus seinem objektiven Standpunkt heraus erklärt und sich ebenfalls ein „falsches“ Bild macht, ist sein Blick auf die Welt für Champfleury authentisch. Denn in allem findet er nur sich selbst wieder, er konstruiert keine Objektivität, er ist selbst unreflektierter Bestandteil der Wirklichkeit. Daher ist er – selbst Karikatur – dem Karikaturisten sehr nahe, der die Spontanität des Exzentrikers auf die ganze Welt auszuweiten vermag.

Champfleury liest Hoffmanns Erzählungen als Autobiographie. Ein Zeichen dafür, daß er von der besonderen „Ehrlichkeit“ ihres Autors, d.h. von dem unkonstruierten Wesen seines Werkes überzeugt ist. „Hoffmann“, zitiert Champfleury dessen Freund Funck, „Hoffmann ist ein besonderes Produkt und zugleich wichtiger Akteur der modernen Geschichte gewesen[...] daher ist er der Spiegel dieser Zeit, deren Bild er widerspiegelt, zumindest in einigen ihrer wichtigsten Züge lebendiger und ergreifender als abstrakte Reflexion und allgemeine Beschreibungen es tun können.“¹⁸²

Tatsächlich geht Champfleury davon aus, eine Autobiographie sei immer „ehrlich“, weil sie keiner Komposition unterläge. Nicht umsonst wird er gerade diejenigen Werke Hoffmanns, in denen die Komposition am kompliziertesten erscheint, wo das Spiel mit verschiedenen Erzähl- und Wahrnehmungsebenen am offenkundigsten ist, als „falsch“ zurückweisen. In Bezug auf die *Elixiere des Teufels*¹⁸³ wird er bemerken, in diesem mediokren Roman seien allein die einzelnen Karikaturen gelungen.¹⁸⁴

Aus diesem Glauben an die Richtigkeit und Objektivität der Einzelbeobachtung erklärt sich auch Champfleury's Hang zum Zitieren. Mit der größten Selbstverständlichkeit reißt

Tous ces procédés relèvent du romantisme finissant de Th. Gautier, de J. Janin et de G. de Nerval. Une conception domine ces oeuvres : l'art est le moyen de donner du piquant et de l'intérêt à la banalité de l'existence : s'il ne peut l'embellir, il se résout à la railler. La seconde tendance, dont le lent effort amène au jour des oeuvres nouvelles, c'est la tendance réaliste. Reproduction exacte de tous les aspects de la réalité, impersonnalité de l'écrivain, sympathie universelle, ou plutôt absence de parti pris sur tous les sujets, désir de vérité et de simplicité, scrupules quasi scientifiques à l'égard de toute déformation et même de tout effort imaginaire.“

Bouvier, Emile: La bataille réaliste. Genève 1873, S. 160f.

¹⁸¹ Ebd., S. 161.

¹⁸² Champfleury: Contes posthumes d'Hoffmann. Paris 1856, S.43.

¹⁸³ Hoffmann. Bd. III, S. 5-292.

¹⁸⁴ Bezeichnenderweise widmet Champfleury seine Aufmerksamkeit fast ausschließlich den Charakterzeichnungen Hoffmanns. Nicht von Ungefähr hält er sich nicht an die gängige französische Übersetzung von *Rat Krespel*. Die bewußte Beibehaltung des deutschen Titels in *Conseiller Krespel*, den man in Frankreich allgemein in *Le violon de Crémone* umtaufte zeugt von diesem ausschließlichen Interesse an den Figurenportraits.

er immer wieder einzelne Satzketten, treffende Einzelbeobachtungen, aus ihrem Kontext und verwendet sie für seine Zwecke. Ohne Bedenken reiht er in seiner collageartigen Préface zu *Le Réalisme* aus dem Zusammenhang gelöste Äußerungen von George Sand an Blaise Pascal, Constable, Théophile Gautier, Diderot, Dumarsais, Sainte-Beuve, Gozzi, Madame du Deffant, Sterne, Stendhal, Henri Blaze etc. Wie in der *Geschichte der Karikatur* verzichtet er auch hier auf die Interpretation der Fundstücke. Als fügten sich die gesammelten Zitate von allein zu einem Ganzen, vermeidet er bewußt jede Art von Zusammenhangstiftung. Daß hier ausgerechnet Zitate aus Jean-Pauls und Sternes Werken herangezogen werden, um die generelle Falschheit und Verlogenheit von Wortspielen zu demonstrieren, ist nur unter der Voraussetzung nachvollziehbar, daß die unmittelbare Einzelbeobachtung, unabhängig vom Argumentationszusammenhang in dem sie steht, für Champfleury immer wahr ist.

'Des phrases ronflantes et des oppositions de mots peuvent remplir la cavité ordinaire de la mémoire de sentiments vifs capables d'aider un individu à *briller* dans ses écrits ou la conversation. Mais tout cela manque de la vraie splendeur du savoir, du temperato usu, tandis que le bon sens et la raison exprimés plus simplement agissent sur nous comme un altérant, lentement mais sûrement.' (Sterne, *Koran*)¹⁸⁵ [...]

'l'art simple, l'art qui consiste à rendre des idées sans 'les faire danser sur la phrase', comme le disait Jean-Paul Richter, l'art qui se fait modeste, l'art qui dédaigne de vains ornements de style, l'art qui creuse et qui cherche la nature (...)'¹⁸⁶

Was Wunder, daß Champfleury, dem die Sprache ohnehin schon zu zweideutig ist, der Metaphern, Vergleiche und überhaupt jede Form von Sprachspielerei verabscheut, die Lyrik und das Versedrechseln als rein subjektives, die „wahre Wirklichkeit“ verdeckendes Konstrukt, empfindet. Gegen weinerliche Jeremiassen vom Schlage *Renés* und *Obermans* hat er nur Spott übrig. In einer melancholischen Helden zugeeigneten Ballade in Prosa schreibt er:

'- N'êtes-vous pas poitrine? - Et vous-même, mon bon monsieur? - Moi, j'en vends! -Moi, j'en mange!' car 'le poitrine trouvé représente généralement 300 vers, 75 francs à 25 centimes le vers'¹⁸⁷

Diese Abneigung gegen die Lyrik sollte jedoch nicht überbewertet werden. Nicht etwa die lyrische Form als Ausdruck eines romantischen Subjekts ruft sein Mißfallen hervor – allein seine Vorliebe für Exzentriker zeugt vom Gegenteil – ja im Grunde sind ihm alle poetischen Formen gleichgültig, seine Ablehnung richtet sich lediglich gegen den potenzierten Sprachausdruck, gegen eine Sprache, die er als selbstbezüglich und lügenhaft empfindet. Champfleury, der in der Sprache nichts als ein beliebiges Werkzeug zur Rea-

¹⁸⁵ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 12.

¹⁸⁶ Ebd., S. 189.

¹⁸⁷ Champfleury: Zit. nach Bouvier, Emile: *La bataille réaliste*. Genève 1973. S. 40.

litätserkenntnis sieht, sträubt sich gegen eine sich hervordrängende Sprache, gegen eine Sprache, die nichts als Selbstzweck ist. Er träumt von einer Sprache, die nicht auffällt, zugunsten des Gegenstandes vollkommen verschwindet, und sich letztendlich aufhebt.

Barbey d'Aureville, der „Zufallsliterat“, der „Dandy“ liefert jedenfalls das exakte Beispiel dessen, wie Sprache nicht aussehen sollte. Als sollte an Barbey's Roman *Une vieille maîtresse*¹⁸⁸ ein Exempel statuiert werden, demontiert Champfleury in *Le Réalisme* das „falsche“, „unnatürliche“ und darüber hinaus „schädliche“ Werk eines ebenso schädlichen Schöpfers aufs Pedantischste – und dies über fünfzig Seiten. Jede Metapher wird unter die Lupe genommen, jeder Orthographiefehler korrigiert, jeder Neologismus hinterfragt. An der „aristokratischen Feder“ – die in einem späteren, nicht minder giftigen Artikel über Champfleury noch zurückschlagen wird¹⁸⁹ – bleibt kein gutes Haar hängen. Jede Zeile, ja jedes Wort wird als Lüge entlarvt. Im wesentlichen tadelt Champfleury Barbey's sich verselbständigende, affektierte und „gedrechselte“ Sprache, ein „ungesundes Durcheinander“ unter dem die Wirklichkeit kaum noch hervorschimmert:

Malheureusement, l'image ne vient jamais exacte dans son cerveau; on dirait qu'il ne voit pas, qu'il n'a jamais regardé le côté matériel des objets qu'il emploie dans ses comparaisons. Exemple:

'Vellini frappa du fouet la crinière des deux chevaux de tête qui, sous le vent de flamme de cette caresse mordante, bondirent, se cabrèrent et, s'encapuchonnant dans les rênes tendues, frémirent d'être si bien contenus' (T.I., p.185)

Un coup de fouet qui devient une caresse mordante, des rênes qui forment un capuchon à un cheval, semblent le dernier degré de la myopie. Un aveugle emploierait des comparaisons plus justes, car il se donnerait la peine de palper les rênes, et il reconnaîtrait au toucher que ce sont des bandes de cuir longues et étroites qui ne peuvent encapuchonner quoi que ce soit.

M. d'Aureville, se dit un admirateur violent de M. de Maistre, dont, par parenthèse, il a donné une mauvaise étude dans ses Prophètes du passé. Avant tout, M. de Maistre est un écrivain; il doit sa vitalité actuelle à sa forme positive, brutale et nette. Comment se fait-il que M. d'Aureville qui admire le fond de l'auteur des Soirées de Saint-Pétersbourg, n'ait pas fait attention à sa forme? Il aurait vu que l'image, chez M. de Maistre, est simple, concise, et va droit au but, sans les terribles incidences dont j'ai déjà trop parlé. [...] Que dit Yago dans Othello? 'Mes idées tiennent au cerveau comme de la glu sur du drap; je ne puis les arracher sans emporter la pièce.' Mais quand je redoublerai mes citations, je désespère d'apprendre ce que c'est que l'Image, sa force et sa puissance, à un de ces esprits faux.[...] ¹⁹⁰

Daß ein „Peitschenhieb“ zur „beißenden Liebkosung“ werden kann, will dem wohl etwas prüden Empiristen Champfleury schon nicht einleuchten. Vielleicht würde er die „Lieb-

¹⁸⁸ Barbey d'Aureville, Jules-Amédée: *Une vieille maîtresse*. In: *Oeuvres complètes*. 7 Bde. Genève 1979. S. 5-304.

¹⁸⁹ Barbey d'Aureville, Jules-Amédée: *Champfleury; Desnoireterres*. In: *XIX siècle. Les oeuvres et les hommes. Voyageurs et romanciers*. Bd. 24. Paris 1908.

¹⁹⁰ Champfleury: *Une vieille maîtresse. Lettres à M. Louis Veuillot*. In: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 303f.

kosungen“ durchgehen lassen, gäbe es da nicht, darüber kann er sich nicht genug echauffieren, „Riemen“, die den Pferden eine Art „Haube“ bilden sollen. Die aus ihrem Kontext herausgerissene Metapher wörtlich nehmend, führt er sie ad absurdum. Selbst ein Blinder, befühlte er lederne Riemen, würde sogleich merken, daß sie keine Kapuze bilden, geschweige denn irgendetwas einhüllen können. Die Sprache, die Champfleury lediglich als unsichtbares Werkzeug zur Realitätserkenntnis verstanden haben will, werde von Barbey derart in den Vordergrund gestellt, daß sie, anstatt den Blick auf die Realität freizugeben, ihre Erkenntnis geradezu verhindere. Überhaupt lechze der „dekadente“, „gegangene“ Barbey ausschließlich nach Effekten. Davon zeuge die Sonderbarkeit seiner Metaphern und seiner Sprache überhaupt, über deren Enschlüsselung der Leser den realen Gegenstand vergesse, ja sich gar nicht erst vorstellen könne. „Er trinke“, umschreibt Champfleury die seltene Kunst Barbey auf überaus sinnliche Weise, „Er trinke Milch mit einer Gabel“¹⁹¹ – gegen die Drastik und Anschaulichkeit eines solchen Vergleichs würde zugegebenermaßen nicht einmal Shakespeare ankommen. Ähnlich dem überspannten Pétrus Borel – dem namhaften Dandy und Autor von *Madame Putiphar*, dessen Erkennungsmerkmal darin bestand, Wein aus einem Totenschädel zu trinken – sei Barbey einzig an der – wohlbemerkt leeren – Wirkung auf den Leser, an Effekthascherei, interessiert. Was Champfleury ihm nicht verzeihen kann, ist seine sich allein aus der Sprache konstituierende fiktionale Welt, der phantastische Zusammenhang, der durch Paradoxa, Metaphern und Sprachbilder jenseits der beschriebenen Wirklichkeit evoziert wird. Während Barbey Wirkung durch einen atmosphärischen Gesamtzusammenhang in der Sprache anstrebt, propagiert Champfleury den „style naturel“, eine einfache Sprache, die keinen Zusammenhang konstruiert, sondern den Dingen entspricht, ja hinter ihnen zurücktritt. Entschieden und nicht ohne Hohn widerspricht ihm Barbey.

Champfleury, dessen unübertroffene „Plattheit“ Barbey kaum ertragen kann – es heißt, seine Werke zeichneten sich durch „Ideenarmut“, einen „platten Stil“ und „blutleere“ Geschichten ohne jede Spur von „Imagination“ aus¹⁹² – Champfleury habe kurzerhand nicht begriffen, daß Wirkung im Gegenstand nicht begründet, ihm nicht inhärent, sei. Sie enströme weniger dem Gegenstand, als der „invention“ ihres Schöpfers. Barbey definiert die Wirkung als das Produkt einer künstlerischen Komposition:

Une des raisons probantes du génie d'Hoffmann que nous donne Champfleury dans cette introduction, est l'effet produit par les Contes fantastiques sur la mémoire des enfants:

'Celui de mes lecteurs qui est assez jeune -dit-il- 'pour avoir lu Hoffmann étant enfant, doit avoir dans une des cases de son cerveau quelques personnages bizarres, quelque souvenir de maisons 'étranges', et, pour élever son idée à la majesté d'un axiome et glacer l'objection, qu'il ne glacera pas, il ajoute carrément: 'Tout ce qui s'oublie n'est pas né viable,' ce qui peut très bien être une fausseté, si ce n'est pas une simplicité, ce que les Anglais appellent

¹⁹¹ Ebd., S. 303.

¹⁹² Barbey d'Aureville, J.: Champfleury; Desnoireterres. In: In: XIX. siècle. Les oeuvres et les hommes. Voyageurs et romanciers. Bd. 24. Paris 1908. S.20f.

un truism. M. Champfleury dit encore: 'On n'oublie pas les Contes de Perrault: donc les Contes de Perrault sont une grande oeuvre.' La conclusion n'est pas légitime. Les Contes de Perrault sont une grande oeuvre parce qu'il y a réellement de l'invention, malgré le style, dans cette ouvrage, et que le vers du poète est vrai:

Perrault, tout plat qu'il est, pétille de génie.¹⁹³

Obwohl auch Barbey – wenn auch im pejorativen Sinne – von der Schlichtheit von Perraults Stil überzeugt ist, sieht er dessen eigentliche Qualität in seiner phantastischen Schöpferkraft. Ganz anders Champfleury, dem es allein um die Wahrnehmungsfähigkeit des Autors geht, dessen Erfindungsgabe er negiert. Allein der Gegenstand, niemals der Autor, soll zu Worte kommen. Vom Letzteren erwartet er lediglich, daß er für die ungehinderte, freie Entfaltung des Gegenstandes Sorge trage. Überhaupt müssen sich Schriftsteller endlich bescheiden, und ihre Aufgabe als die eines „Souffleurs“ begreifen, anstatt sich dort auf ungebetene Weise einzumischen, wo sie Gegenstände doch nur zeigen sollen. Die Sprache, ein notwendiges Übel, muß Champfleury wohl in Kauf nehmen, jedoch einzig unter der Bedingung, daß sie möglichst nicht auffalle. Gleich einem unsichtbaren Korsett soll sie dem Gegenstand – worunter er nichts anderes versteht, als dessen Inhalt, dessen Bedeutung – eine Stütze bilden. „Erasmus“ erinnert sich Champfleury in seinem Feldzug gegen den „degenerierten“ Barbey, „erteilte seinen Kindern den weisen Rat, die Anatomie eines Satzes aufzustellen und seine einzelnen Gliedmaßen auseinanderzunehmen, um dessen tatsächliche Funktionen zu überprüfen“¹⁹⁴. Champfleury glaubt besagten wohlgemeinten Rat Barbey nicht länger vorenthalten zu dürfen:

Vous plairait-il, monsieur, [Barbey], de faire un peu d'anatomie pédante et d'enfoncer le scalpel dans ces incidentes?

'C'était une de ces jambes tournées pour faire vibrer,' (première incidence – dans les folles danses de l'amour), 'le carillon de tous les grelots de Fantaisie,' (seconde incidente – et autour desquelles l'imagination émoustillée s'enroule, frétille et se tord), (troisième incidente greffée sur la seconde – en montant plus haut), (quatrième incidente issue de la troisième génération – comme un pampre de flammes monte autour d'un thyrses).

A coup sûr Erasme eût conseillé de jeter au feu deux ou trois de ces belles incidentes, s'attachant seulement à l'harmonie de la phrase.“¹⁹⁵

Champfleurys tiefe Verankerung in der Aufklärung ist an dieser Stelle unübersehbar. Sich auf die harmonische, wohlproportionierte Natur berufend, wirft er Barbey nichts anderes als sein unnatürliches, barockes Wesen vor. Zu einer „unnatürlichen“ Sprache, die ihrem Schöpfer viel Schweiß abgepreßt haben müsse, geselle sich ein ebenso „unnatürlicher“ Inhalt. Welche Mutter würde schon ihre Tochter an einen alten Wüstling verheiraten

¹⁹³ Barbey d'Aurévilly, Jules Amédée: Hoffmann. In: XIX. siècle. Les oeuvres et les hommes. Littérature étrangère. Bd. XII. 1890. S. 196f.

¹⁹⁴ Champfleury: Le réalisme. Genève 1967. S.298.

¹⁹⁵ Champfleury: Une vieille maîtresse. In: Le réalisme. Genève 1967, S.298.

wollen, dessen Lüsternheit allgemein bekannt ist. Davon abgesehen, daß Champfleury's Kritik etwas ungerecht ist, mißt er die Marquise de Flers, eine Dame des galanten Zeitalters, doch an bürgerlichen Tugendbegriffen, wirkt ihre Handlungsweise im Roman keineswegs unnatürlich. Sich der Gewagtheit des Experiments bewußt, ihre Enkelin an einen ehemaligen Schürzenjäger zu verhehelichen, prüft die wohlbedachte alte Dame in einer langen, trauten Unterredung Herz und Gesinnung ihres künftigen Schwiegersohns. Nichtsdestoweniger: Barbey sei nichts als eine lasterhafte Hofschranze und ein Feierabendschriftsteller, der die Literatur zu seiner Zerstreung mißbrauche, empört sich Champfleury. Man glaubt, einen auferstandenen Diderot vor Augen zu haben. Bezeichnenderweise stellt Champfleury seinem Werk über den Realismus ein Motto von Blaise Pascal voran.

Quand on voit le style naturel, on est tout étonné et ravi. ¹⁹⁶

Wenngleich das aus dem Zusammenhang herausgenommene Zitat für Champfleury immer objektiv und daher von seinem Schöpfer unabhängig ist, fällt doch der Rückgriff auf aufklärerisches Gedankengut ins Auge. Wie die Moralisten Diderot und Voltaire, auf die er sich immer wieder beziehen wird, glaubt Champfleury an eine angeborene, noch unverstellte Natur. (Der Karikaturist wird sich noch als Prototyp der unberührten, ursprünglichen und naiven Natur erweisen.)

Ebenso geht er von der Idee einer in der Natur des Menschen verankerten Vernunft aus. Am Beispiel der Pantomimen Champfleury's wird sich zeigen, daß die Vernunft die Grundlage des wahren Zusammenhangs bildet, der sich wie von selbst aus den Dingen ergibt.

Anstatt auf die helle Stimme der Natur und der Vernunft zu hören und Klares hervorzubringen, habe Barbey, um sein aufgesetztes, manieriertes Werk zu produzieren, „sich Leid antun müssen“, ja er habe gegen seine Natur gearbeitet. Davon zeuge das äußerst ausgearbeitete, gequälte Wesen seines Romans, der anders als die „ehrliche“, „einfache“ und „spontane“ Karikatur aus lauter „Repentirs“, aus Übermalungen bestünde. Die Reflexion, die Überarbeitung und Konstruktion eines Zusammenhangs verstößt für Champfleury letztendlich gegen die Regeln der natürlichen Vernunft.

Nicht zuletzt in *Masques, rêves et cauchemars*, einem Kapitel aus dem *Musée secret de la caricature* findet sich Champfleury's Glaube an die Verlogenheit und Unnatürlichkeit der Reflexion wieder. Obwohl er von der tiefen „Ehrlichkeit“ der Japaner überzeugt ist – ein schlichtes Volk, welches sich allein von seiner frohgemuten Natur leiten ließe, und daher Natürliches hervorbringe – und in Hokou-Sai einen großen Karikaturisten sieht, stößt er auch bei ihnen auf verzerrte, barocke Figuren, die er als abstoßend zurückweist. Staunend betrachtet er „diese eher bizarr als grotesk, eher ausgearbeitet als natürlich zu

¹⁹⁶ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 23.

nennenden Figuren¹⁹⁷ und überlegt sich „welchem Ekel vor der Welt wohl eine solche Zurschaustellung von Grimassen und menschlicher Verzerrung“¹⁹⁸ entspringen könne. In der Unmöglichkeit, sämtliche Japaner zu Exzentrikern zu erklären, dennoch nach wie vor von ihrer Ehrlichkeit überzeugt, stellt sich Champfleury allen Ernstes die Frage, ob nicht etwa das Trinken ihm unbekannter Liköre für die unnatürlichen Ausgeburten verantwortlich sei und die Japaner von ihrer wahren Natur abbringe:

Quelle liqueur boivent les Japonais? Plus d'une fois, cette question dut se présenter à l'esprit des curieux en regardant quelques-unes des images enfantées par l'imagination des peintres du Nippon: un élément si bizarre entre dans la composition de certains de ces caprices, qu'il faut les classer plutôt dans la famille des cauchemars que dans celle des rêves.

Les liqueurs alcoolisées sont-elles capables de donner naissance à de telles teratographies?

Il faudrait la stupéfiante fumée de l'opium et sa prise de possession de système nerveux, pour permettre plus tard à la main de reproduire ces troubles qui ont pénétré jusqu'à la moelle du sujet intoxiqué; mais l'usage de l'opium est inconnu au Japon.¹⁹⁹

Man kann sich über Champfleurys Argumentationsweise nicht genug wundern. Er, der Scott einst als „kühlen Antiquar“ als engstirnige protestantische Krämerseele verschrie, er, der E.T.A. Hoffmann vor dessen Vorwurf des Irrsinns und des Alkoholismus doch in Schutz nahm, bedient sich hier exakt der Scott'schen Argumente. Wie der schottische Dichter führt Champfleury hier das Verzerrte auf physiologische Ursachen zurück und erklärt das Bizarre aus einer ungesunden Lebensführung. Daß Rauchen und Trinken fatale Folgen habe, ja nur Häßliches hervorbringe, darin sind sich beide einig. Anders als Scott, der das Verzerrte mit dem Zusammenhanglosen gleichsetzt, führt Champfleury das Deformierte auf ein ungebührliches Hervortreten des Zusammenhängenden, des Konstruierten zurück. Gerade in der Sichtbarmachung der Form, im Spielerischen und Sprachkünstlerischen, sieht er die Lüge.

Tatsächlich setzt Champfleury dem „erzählten“ Gegenstand den „lebendigen“ entgegen. Obwohl er zugegebenermaßen Hoffmanns *Undine* noch nicht gehört habe, gibt er in *Les Contes posthumes d'Hoffmann*, einem Hoffmann gewidmeten Werk zu, spüre er instinktiv, Adolf Bernhard Marx – der Musiktheoretiker und Herausgeber der *Berliner allgemeinen Musikalischen Zeitung* – die Oper richtig beurteilt habe. Voller Zustimmung zitiert ihn Champfleury:

Si Mozart avait entendu une autre langue que celle de la musique, comment aurait-il pu faire la Flûte enchantée et ses autres opéras ? Et d'ailleurs était-il capable de parler un autre langage que celui de la musique ? Il n'en fut pas ainsi pour Hoffmann. Il est impossible de ne pas séparer dans ses ouvrages ce qui lui est apparu musicalement de ce qu'il s'est efforcé de traduire en langue musicale.

¹⁹⁷ Champfleury: *Le Musée secret de la caricature*. Paris 1888. S. 225.

¹⁹⁸ Ebd. S. 228.

¹⁹⁹ Ebd. S. 223.

Ainsi, je peux faire une différence dans l'Ondine entre toutes les scènes de fantômes et les autres scènes; ces premières prouvent que le compositeur a pris un point extérieur de départ (celui de l'homme frappé de terreur par les fantômes, de frayeur, etc.), et ce sentiment répondait aussi parfaitement à l'organisation d'Hoffmann pour la musique, qu'à son amour particulier pour le fantastique. Ces scènes sont toutes admirables ; je ne les lis jamais dans la partition, je ne les exécute jamais sur le piano sans qu'elles me fassent frissonner ; si, au contraire, j'entends l'Ondine et les autres oeuvres [...], dans les autres personnages, alors ce ne sont pas ces personnages qui parlent, mais bien plutôt Hoffmann qui raconte leurs impressions.[...]

La plupart des oeuvres d'art, on peut le dire sans injustice, ne sont pas autre chose qu'un rapport pareil ou une description, une copie. Mais que contraste d'un être vivant qui a été vivifié par l'art et qui est organisé en lui-même. L'Iphigénie, de Gluck, l'Oedipe, de Sacchini, Sila, de Haendel, Saül, Anna et Juan, de Mozart, ne sont pas des peintures de ces personnes, elles ne leur ressemblent pas, elles sont ces personnes mêmes.²⁰⁰

Mit der größten Selbstverständlichkeit übernimmt Champfleury diese Musikanalyse Marx' und überträgt sie auf die literarischen Zeugnisse Hoffmanns. Daß es sich dabei um Musik handelt, stört ihn offensichtlich nicht weiter. Das Medium, im Grunde ein irrelevantes Transportmittel, hält er für so geringfügig, daß er auch hier allein an der Materialität des Gegenstandes interessiert ist. Von der Musik, für die Romantiker noch Ausdruck eines höheren immateriellen Geisterreiches, fordert der Realist dasselbe wie von der Literatur: ihre Unsichtbarkeit und die besondere Plastizität des Gegenstandes. Den Gegenstand selber und nicht etwa seine „interpretierte“, erzählte „Kopie“, wolle er „sehen“. Tatsächlich unterliegt Champfleury der Vorstellung, der Künstler – ob Komponist, Dichter oder Maler spielt dabei keine Rolle – vermöge die Realität „lebendig“ einzufangen. Von der Überführbarkeit von realen Gegenständen in materielle Bilder überzeugt, begreift er die Aufgabe des Schrifstellers als die eines neutralen Übersetzers, eine Art „Sprachrohr“, dessen Funktion sich im objektiven Zeigen von Gegenständen, ja im Aufrufen von Bildern, erschöpft. Champfleury, der das Wort als eine Art Taste versteht, die kaum angeschlagen, ein Bild im Kopf des Lesers evoziert, ja unmittelbar auf sein Auge einwirkt, sucht nach einer Sprache, der man ihre Sprachlichkeit nicht ansieht, nach einer Sprache, die weniger gelesen als gesehen wird. Schlagartig, jenseits des Verstandes soll der Leser von der Wahrheit des Wiedererkannten überwältigt werden. Wie beim Anblick von *L'enterrement à Ornans*, dem Skandalbild Courbets, soll er über die Figuren eines Romans ausrufen können: „Der da, der ist echt, den habe ich schon mal gesehen!“²⁰¹. Eben im Wiedererkennungseffekt sieht er die seltene Kunst Hoffmanns, dessen Figuren stets den Eindruck erwecken, man sei ihnen schon einmal begegnet. Offenbar sind es allein die Figurenporträts, die ihn an den ausufernden Erzählepen seiner Zeit Gefallen finden lassen.

²⁰⁰ Marx., Adolphe. Zit. nach Champfleury. In: Contes posthumes d'Hoffmann. Paris 1856, S. 120-122.

²⁰¹ Champfleury: Le réalisme. Genève 1967, S. 281.

Tous ceux qui ont lu Eugénie Grandet se rappellent perpétuellement le père Grandet, une des meilleures figures de la Comédie humaine. Il en est de même de *Quasimodo*, il en est de même de Rodin du *Juif errant*. Certes, je ne pense à établir aucune sorte de comparaison entre MM. de Balzac, Victor Hugo et Eugène Sue; cependant ces trois romanciers ont cette rare et belle faculté, par des moyens tout différents, de savoir fixer, comme à coup de marteau, une figure dans le cerveau de leurs lecteurs. Est-ce à la description qu'ils doivent cette faculté? Je ne le crois pas; je veux pas le savoir; je n'ai pas les livres sous la main, et les aurais-je, je ne les ouvrerais pas. A l'heure qu'il est, je suis dans la situation d'un lecteur de cabinet de lecture, ignorant du procédé de l'art, je suis un enfant qui a l'imagination plus vivement frappée que celle d'un homme, et je me souviens avoir lu Eugénie Grandet, Notre-Dame de Paris, le Juif errant; les personnages me resteront perpétuellement dans la mémoire, je les vois aussi nettement qu'en peinture [...] ²⁰²

Der Roman, dem damit jede reflexive Dimension abgesprochen wird, sieht sich so in eine rein visuelle Kunst, in eine Art Guckkasten verwandelt. Tatsächlich fordert er von der Literatur nichts anderes, als daß sie sich die Mittel der bildenden Kunst aneigne. An der bloßen Wiedererkennbarkeit von Gegenständen interessiert, erwartet er von der Sprache, daß sie Konturen erfasse, ja sich eigentlich wie eine Umrißzeichnung verhalte. Er, ein Romancier, postuliert nicht nur die Überlegenheit der Zeichnung gegenüber der Sprache, er setzt die Karikatur, womit er die Skizze meint, an die Stelle der Narration. Erst in den Erzählungen E.T.A. Hoffmanns – man sollte vielleicht eher von Bilderabfolgen sprechen – sieht er jene skizzenhafte Sprache verwirklicht:

La caricature, l'art du dessin, qu'Hoffmann, du reste, pratiqua avec beaucoup plus de modération que l'art musical, servit cependant d'avantage au conteur. Par la vivacité du croquis, Hoffmann apprit à décrire un personnage en une phrase, quelquefois en un mot comme avec un coup de crayon. Au lieu de ces interminables descriptions de physionomies, d'habits, etc., qui mettaient si justement Stendhal en fureur, on voit circuler dans les *Contes fantastiques* des quantités de personnages grotesques qui ne s'oublent jamais. ²⁰³

Anstatt sich in ellenlangen Beschreibungen zu ergehen, skizzierte Hoffmann seine Figuren in einem einzigen kühnen Strich, lobt Champfleury die Technik Hoffmanns. Fest und sicher wüßte der Erzähler seine Feder stets zu führen. In einem Guß wüßte er den lebendigen Menschen zu erfassen. Umso größer die Enttäuschung beim Anblick seiner gezeichneten Karikaturen: „Sein Pinselstrich“, beklagt Champfleury, „weist nicht die mindeste Verwandtschaft mit seiner Schreibfeder auf“. ²⁰⁴ An das „spröde“ und „säuberliche“ Werk eines kleinkarierten Beamten erinnert ihn das zögerliche Gekraksel, an das Produkt eines Unter-Abteilungsleiters, der seine Pfründe im Ministerium zu sinnlosen Chargen seines Vorgesetzten nutze, steigert sich Champfleury in Rage. Ganz anders seine „Karikaturen in Prosa“, mäßigt sich der eifrige Balzac-Leser, dessen Tirade gegen das Beamtentum von einem gründlichen Studium des Romans *Les employés* zeugt. Ohne zu zö-

²⁰² Ebd., S.101f.

²⁰³ Champfleury: *Contes posthumes d'Hoffmann*. Paris 1856, S. 27.

²⁰⁴ Ebd., S. 86f.

gern, allein von seiner Intuition geleitet, fange er dort in einigen schnellen und sicheren Strichen den lebendigen Menschen ein. In dieser Hinsicht weise er, schließt sich Champfleury Gautier an, große Ähnlichkeiten mit dem spanischen Karikaturisten Goya auf. Für einen unsäglichen Irrtum hält er den Vergleich mit Jacques Callot, einem „kaltblütigen“, „herzlosen“ und durch und durch „rationalen“ „Handwerker“. Von Improvisation und Spontanität ist bei dem lothringischen Kupferstecher nicht das Leisesteste zu spüren, versucht Champfleury die allenfalls „fleißig“ ausgeführten Zeichnungen des zu Unrecht bewunderten Callot ins rechte Licht zu rücken:

Pourquoi Hoffmann n'a-t-il pas connu les oeuvres de Goya, au lieu des dessins froids de Callot, qui ont tant agi sur le conteur ? Car il s'est trompé en intitulant *Fantaisies* une série de contes à la manière de *Callot* Jamais le graveur Lorrain n'a été à la hauteur du romancier, qui voyait des idées sérieuses sous un burin glacial²⁰⁵ [...]

'Pourquoi ne puis-je me rassasier de tes ouvrages bizarres et fantastiques, ô maître sublime !' est un mot d'Hoffmann qui m'est resté dans l'esprit. Chaque nouvelle étude des ouvrages de Callot me renforçait dans l'idée qu'il n'était qu'un travailleur raisonnable, d'une imagination médiocre. [...] Pour moi, je crois qu'une émotion ne peut-être déterminée dans le public que par un homme ému. Un artiste qui ne s'amuse pas le premier de son oeuvre court grand risque de laisser le public froid. Qu'est-ce qu'un livre, un tableau, une oeuvre musicale, sinon la vibration d'une âme qui ressent vivement et par là détermine les mêmes sensations dans le public ? Callot manquait de ces vibrations. [...] Au risque de choquer les esprits cramponnés à la tradition [...] j'avoue que cette fameuse 'Tentation' me laisse absolument froid, et qu'elle me semble le contraire du fantastique. [...] une sécheresse qui fait comprendre l'opinion sensée de Mariette : 'Callot était né pour être l'inventeur des minuscules productions qui, dans un très petit espace représentassent de grands sujets.'²⁰⁶

Diese für die Zeit ungewöhnliche Kritik am populären Kupferstecher Jacques Callot, dem „Michel-Angelo des Burlesken“ wie ihn Victor Hugo einst nannte, den Gautier, Arsène Houssaye und nicht zuletzt von Charles Baudelaire bewunderten – man denke an das Sonnet *Bohémiens en voyage*²⁰⁷ – richtet sich vor allem gegen den erzählerischen, literarischen Charakter seiner Stiche. Als zu ausgearbeitet empfindet Champfleury das einzelne Detail, zu mikroskopisch die Figürchen. Wie Buchstaben nimmt er die kleinen verschnörkelten Kerlchen wahr, zu deren Entzifferung man zugegebenermaßen ein Vergrößerungsglas braucht. Entschieden weigert sich der Realist, eine Lesebrille aufzusetzen. Entgegen dessen Vorstellung von Karikatur fordern die arabeskenartigen Zeichnungen Callots die ganze Aufmerksamkeit und Konzentration des angestregten Betrachters. Die schockartige und brutale Wirkung, den für Champfleury so wichtigen Moment des unbewußten Wiedererkennens einer überwältigenden Wahrheit, des emotionalen Begreifens, kann es bei einer solchen Detailfülle nicht geben. Als erstarrt und tot

²⁰⁵ Champfleury: *Contes posthumes*. S. 16.

²⁰⁶ Champfleury: *Histoire de la caricature sous la Réforme et sous la Ligue*. Paris 1880, S. 206-212.

²⁰⁷ Baudelaire, Bd. I, S.18.

empfindet er die allein auf den Intellekt wirkenden Miniaturgestalten, in denen E.T.A. Hoffmann das Leben entdecken will. In seiner Vorrede zu seinen *Fantasie- und Nachtstücken* huldigt er dem Kupferstecher:

'Schaue ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an', so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor.

Kein Meister hat wie callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das einzelne als einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreicht.²⁰⁸

Als einen geradezu phantastischen Vorgang beschreibt Hoffmann das Betrachten Callotscher Stiche. Gleichwohl die Figürchen ein Ganzes bilden und auf den ersten Blick einen Gesamtkörper ergeben, offenbart sich dem suchenden Auge des aufmerksamen Betrachters bei näherem Hinsehen ein ungeahntes, mikroskopisches Reich. In tausend possierliche Männlein verwandelt sich der zusammenhängende Organismus unter der magischen Kraft seines vergrößernden Auges. Anders als Champfleury, der das „Lebendige“ als unmittelbares, aggressives Prinzip begreift – alles Lebendige springe, heißt es immer wieder, dem Betrachter ins Auge – entdeckt Hoffmann das „Lebendige“ gerade im Verborgenen und Kaum-Sichtbaren.

Die Wirkung einer Zeichnung für rational zu erklären, heißt für Champfleury zugleich ihren Entstehungsprozeß als einen rationalen zu kritisieren und den Künstler mit anderen Worten eines intellektuellen, mittelbaren Bezugs zur Realität zu bezichtigen – gehören Wirkung und Entstehung einer Skizze für den französischen Realisten doch aufs Engste zusammen. Es wird sich zeigen, daß Champfleury, der das Gelesene gewissermaßen als reales Erlebnis begreift, die Wirkung, die der reale Gegenstand auf den Karikaturisten ausgeübt hat, wiederum mit der Wirkung gleichsetzt, die die Karikatur auf den Leser hat.

Die unmittelbar überwältigende Wirkung der Karikatur auf ihre ebenso unmittelbare und schockartige Entstehung zurückführend, läßt Champfleury im Umkehrschluß von der eisigen Wirkung der Stiche Jacques Callots auf das grüblerische Wesen ihres durchgeistigten Schöpfers rückschließen. Als „fleißig“, „geduldig“ und „vernünftig“ bezeichnet er den Kupferstecher und seine Arbeit. Beharrlich habe Callot Tag für Tag die Werke alter flämischer Meister studiert und die dort entliehenen Details wie einzelne Buchstaben mühsam zu Sätzen zusammengeführt. Ähnliche Argumente wird Charles Baudelaire gegen Henri Monnier, den Erfinder des biedereren „Monsieur Prudhomme“ vorbringen. Auch er wird von der Wirkung der Karikatur auf die Arbeit des Künstlers und seinen Umgang mit der Realität zurückschließen. Wieviele Tassen Kaffee hat der „kühle“, „detailversessene“ Monnier nicht hinunterkippen, wieviele Dominopartien – schnöde Beschäftigung eines jeden Philisters, wie sich in Balzacs Romanen nachlesen läßt – nicht spielen müssen,

²⁰⁸ Hoffmann, Bd. I, S. 12.

um diesen einzigen Typen zu gebären, wird sich Baudelaire noch fragen. Anstatt den Gegenstand in einem Guß zu erfassen, habe der analytische Monnier eine Fülle von Details kleinkrämerisch aneinandergereiht. Als zu sichtbar empfindet er das einzeln festgehaltene Detail, zu zusammengesetzt die Summe der Details. Einen Gesamteindruck kann er aus der Fleißarbeit des übereifrigen „Bourgeois“ nicht gewinnen. Als Nicht-Kunst empfindet er die äußerst säuberlich und akribisch ausgeführten Zeichnungen Monniers, die anders als die groben und nervösen Pinselstriche Daumiers, den Betrachter kalt lassen. Eine Nachwirkung, – für Baudelaire wesentliches Merkmal der Karikatur und der Kunst überhaupt – üben die mosaikartigen Puzzle auf ihn nicht aus:

Au lieu de saisir entièrement et d'emblée tout l'ensemble d'une figure ou d'un sujet, Henri Monnier procédait par un lent et successif examen des détails. Il n'a jamais connu le grand art.²⁰⁹

Während Baudelaire jedoch diesen Überschuß an Rationalität auf eine peinliche Realitätsbeobachtung und mangelnde Imaginationskraft zurückführt, ist für Champfleury das allzu rationale Wesen der Callotschen Stiche – wie alles Rationale überhaupt – eben auf eine mangelnde Beobachtungsgabe und die notgedrungene Erfindung falscher Zusammenhänge, d.h. ein Übermaß an Invention zurückzuführen.

Merkwürdig, daß Champfleury, der das Penible bei Callot verdammt, für das Detailversessene bei Monnier kein Auge zu haben scheint. Im Unterschied zu Baudelaire scheint für ihn Monnier, den er bewundert, nicht rational zu verfahren. Anders als Hogarth, den Champfleury aus ähnlichen Gründen wie Callot ablehnt, greift Monnier Einzelfiguren, Einzelsituationen auf, sein Zeichenstil mag dabei auch noch so detailliert sein: Das Einzelne spricht für sich. Da wo Hogarth komplexe Bedeutungszusammenhänge konstruiert, läßt sich eine Zeichnung Monniers mit einem Blick erfassen. Der technischen Ausführung, die bei Baudelaire die größte Bedeutung erlangen wird, ist Champfleury dabei gleichgültig.

Vom schnellen und spontanen Festhalten des flüchtigen Augenblicks will Champfleury bei Callot nichts spüren. Um ein Haar würde er ihn zum Schlage der ihm verhaßten Philosophen zählen, die in Ermangelung eines direkten Bezugs zur empirischen Wirklichkeit, sie mit ihren verstiegenen Gedankenkonstrukten vernebeln. Ein Karikaturist ist der kopflastige Callot für Champfleury jedenfalls nicht. Er ist sogar so ziemlich das Gegenteil davon. „Verlangen Sie nie von einem japanischen Maler eine vertiefte Analyse seines Werkes“, erklärt er in seinem *Geheimen Museum der Karikatur*, „ebensowenig wie irgendwelche kompositorischen Überarbeitungen. Dieses glückliche Volk überläßt den Abendländern die linearen Quälereien, die Ausradierungen und Überarbeitungen. Seine Zeichnung, die hat es mehr in der Hand als im Kopf.“²¹⁰ Die Idee des emotionalen,

²⁰⁹ Quelques caricaturistes français. In: Baudelaire, Bd. II, S. 557.

²¹⁰ Champfleury: Musée secret de la caricature. Paris 1888, S.213f.

spontanen Zugangs geht für Champfleury immer einher mit der Vorstellung eines kontemplativen Moments. Der Produktionsakt, für Baudelaire ein extastischer Vorgang, ist für ihn quasi inexistent.

Als unbewußten und unreflektierten Vorgang definiert er die Karikatur. Ohne zu denken, in einer Art schlafwandlerischen Zustands übertrage der Karikaturist, ein im Grunde passives Medium, das Gesehene unmittelbar in eine Zeichnung. Mehr noch, das Gesehene springe ihm dabei regelrecht in die Feder. „Ich habe viele Märchen und Novellen geschrieben“, brüstet sich Champfleury, „ohne zu wissen, was ich tat“.²¹¹ Der Vorgang ginge so schnell vonstatten, daß der Karikaturist, ein ohnehin besonders unreflektiertes, „naives“ Gemüt, keine Zeit habe, sich in die Zeichnung einzubringen und die Wirklichkeit durch eine falsche und subjektive Interpretation zu verfälschen. Denn an sein Hirn – jene fatale Brutstätte verquaster subjektiver und daher unnatürlicher Gedanken, von der Barbey allzu großen Gebrauch machte – gelange das Gesehene gar nicht erst. Fast zeitgleich fielen die Augenblicke des Beobachtens und Zeichnens zusammen. Weshalb die Skizze ein besonders neutrales und objektives Werkzeug der Realitätserkenntnis sei.

Et cependant que j'aïlle demander à Daumier le sens caché du *Ventre législatif*, une de ses plus admirables compositions, il vous dira 'La Chambre des députés était ainsi.- Mais quel était votre but ?.- Rendre une assemblée politique telle que je l'ai vue.-Vous n'aviez pas une idée, une intention satirique ?- J'ai vu des hommes qui discutaient [...] et je les ai dessinés le plus réellement qu'il m'a été possible.'

Jamais homme embarbouillé de nuageuse philosophie ne comprendra cette naive spontanéité du crayon qui obéit autant à la main qu'à l'esprit.²¹²

Daumier nach seinen Beweggründen, nach der „Idee“, der er bei einer Zeichnung gefolgt sei, zu fragen, wäre vergebene Mühe. Denn gedacht habe er dabei nicht. Ohne sein Zutun, fast mechanisch, sei die Zeichnung entstanden. „Ich habe Männer im Gespräch gesehen, ich habe sie so real wie es nur ging wiedergegeben.“ läßt Champfleury den kindlichen Karikaturisten in einer betont einfachen Sprache auf eine solche Frage antworten. Daß Daumier jedoch diesen Gegenstand und keinen anderen gezeichnet hat, d.h. von persönlichen Interessen geleitet, eine subjektive Auswahl des Sujets getroffen hat, erkennt Champfleury nur am Rande. Das Sujet sei dem Karikaturisten ins Auge gesprungen („frappé“), fügt er hinzu. Der Versuch, die Objektivität des Karikaturisten bei der Wahl des Stoffes durch das Verlegen der Anziehungskraft in den Gegenstand, zu behaupten, kann Champfleury über einen unlöslichen Widerspruch jedoch nicht hinweghelfen. Geht der Reiz vom Gegenstand aus, so drängt sich nach wie vor die Frage nach seiner Besonderheit, nach dem Grund seiner Auszeichnung vor allen anderen auf. Unbeirrt fährt er in seiner Argumentationsweise fort: Auch Breughel habe bei *Les gras et les maigres* nicht nachgedacht. „Die Konzeption [des Gemäldes] [sei] so einfach wie bei al-

²¹¹ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S.6.

²¹² Champfleury: *Histoire de la caricature antique*. Paris 1867, S. 204.

len Geniewerken“²¹³, spricht er dem Bild bewußt jede allegorische Dimension ab. Eine solche Behauptung in Bezug auf den Inbegriff eines allegorischen Bildes ist nur nachvollziehbar, wenn man berücksichtigt, daß Champfleury stets vom Rezeptionsvorgang auf den Gehalt zurückschließt. Breughels einfache Komposition läßt sich auf einen Blick erfassen und kann daher – so Champfleury – nicht auf einem abstrakten Konzept beruhen.

Champfleurys leicht mißverständliche Äußerung. „Die Reproduktion der Natur durch den Menschen, [sei] nie Reproduktion, nie Imitation, sondern immer nur Interpretation“²¹⁴ ist nur scheinbar ein Zugeständnis an die Subjektivität des Künstlers. Zwar geht er so weit, zu behaupten, der Künstler sei stets vom eigenen „Temperament“ geleitet, weshalb er immer nur den „Eindruck“, den er von der Natur empfangt, wiedergibt. Diese scheinbar einlenkenden Worte haben mit der Baudelairschen Wirkungsästhetik jedoch nicht das Geringste zu tun. Nichts liegt ihm ferner als die Vorstellung einer subjektiven, emotional gefärbten Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit. Allein im intuitiven Aufspüren zugeschütteter, jedoch in der Natur angelegter Zusammenhänge erschöpft sich die vermeintlich subjektive Leistung des Künstlers, ein im Grunde äußerst objektiver Vorgang. Zwischen dem für Champfleury in den Gegenständen objektiv angelegten Reiz, der ihnen innewohnenden Wahrheit und dem Künstlersubjekt liegt die Intuition als vermittelnde Instanz. Indem er auf seine Intuition, ein dem Denken vorausweisendes Gefühl für Wahre, eine Art Stimme der Natur, hört, erkennt der Karikaturist den Moment, der die Wahrheit verrät. Eben darin, im Ausschalten der trügerischen Reflexion, im Verlaß auf die Intuition, sieht Champfleury das „Objektive“ der Karikatur, eine Art Methode zur Selbstobjektivierung des Künstlers.

Der Zeitfaktor spielt bei diesem Übertragungsvorgang keine Rolle. Daß gegenüber der raschen Entstehungszeit einer Skizze die Niederschrift eines Romans bedeutend mehr Zeit in Anspruch nimmt, ist unerheblich. Der entscheidende Moment der Entstehung des Kunstwerks liegt in der intuitiven Wahrnehmung, die technische Ausführung ist ihm gleichgültig. Indem er die imaginative Leistung des Schriftstellers auf das Erfassen eines einzigen, wahrheitsträchtigen Augenblicks reduziert, aus dem die poetische Form, die Anordnung der einzelnen Momente sich von allein ergibt, räumt Champfleury mögliche Unterschiede zwischen bildendem Künstler und Romancier aus. Als die Arbeit eines Stenographen, der Gespräche gewissermaßen mitschneidet, begreift er die Aufgabe des Schriftstellers, als Pendant zur Skizze seine im Augenblick des Mithörens oder Beobachtens maschinell entstehenden Notizen.

Im Vorwort zu *Les Excentriques* erläutert er noch einmal seine induktiv-intuitive Methode. Mit den physiologischen Studien eines Swedenborg vertraut und soliden Kenntnissen der menschlichen Typologie ausgerüstet, solle der Schriftsteller den aufgespürten

²¹³ Champfleury: Ebd., S. 150.

²¹⁴ Champfleury: *Le Realisme*. S. 92.

Exzentriker erst beobachten, ihm nachfolgen, Auskünfte bei seinen Nachbarn einholen, seine Wohnung nach Möglichkeit besichtigen und sich all seiner Gewohnheiten vergewissern. Erst nach Beendigung dieser Maßnahmen solle er mit ihm in Kontakt treten, das Gespräch mit ihm suchen, um ihn dann einer Art Verhör zu unterziehen, indessen er seine Aussagen gleichzeitig mitstenographiert. Man trage die Notizen zusammen, schon sei die Geschichte fertig. Diese Methode, deren getreue Anwendung Champfleury in *Des Veters Eckfenster*²¹⁵ noch mit Freude wiedererkennen wird, erinnert an die eines Detektivs. Wie ein Auguste Dupin geht er zunächst induktiv, Fakten sammelnd vor bis er in einem entscheidenden intuitiven Moment den wahren Zusammenhang erkennt. In der unmittelbaren Konfrontation erscheint die Realität unübersichtlich und verworren, im intuitiv-rationalen Moment der Auffindung der richtigen Kombination treten die einfachen Zusammenhänge ans Licht.

Während Champfleury in der Reduktion die Möglichkeit einer Sichtbarmachung des wahren Zusammenhangs sieht, glaubt der von ihm immer wieder attackierte Barbey d'Aurévilly nicht an einen solchen in der Natur der Dinge liegenden Zusammenhang. Das Werk Champfleurys und Hoffmanns erscheint ihm daher zusammenhanglos, im negativen Sinne „karikaturhaft“.

Champfleury tient à Hoffmann, non par l'invention, mais par le procédé littéraire, par cette profusion du détail qui fut l'illusion de Heine lui-même et lui fit croire que le fantastique impuissant était puissant dans la réalité. Hoffmann, le caricaturiste en littérature, espèce de Hogarth incertain dont la main tremblait tout en appuyant sur le trait, a surchargé ses personnages de détails mesquins, inutiles ou vulgaires, et cette manie de sa pensée ne nous a jamais plus frappé que dans quelques-uns des Contes posthumes. Les Suites d'une queue de cochon (on n'est pas responsable du titre qu'on est obligé de citer), les Suites d'une queue de cochon, à part le décousu d'intelligence et le délire sans gaieté de ce cauchemar qui veut être gai, et la Fenêtre du coin de mon cousin, sont des exemples de cette manière de peindre détaillée, sans finesse et sans choix, et qui, par la vulgarité du dessin et de la couleur, arrive souvent jusqu'à la platitude.²¹⁶

Daß Barbey, der große Bewunderer des englischen Schauerromans und extremer, übersteigerter Wirkungen überhaupt, für die behäbige, gemütliche und philiströse Welt Hoffmanns wenig übrig hat, war zu erwarten. Daß er seine „Karikaturen“ als platt und grob, die gesammelten Details als kleinkrämerisch, überflüssig, wahllos und gar ordinär bezeichnet, ist erstaunlicher. Daß der zugegebenermaßen etwas derb geratene Titel des improvisierten Scherzes, *Die Folgen eines Sauschwanzes* ebenso wie die darin enthaltene Geschichte eines Mädchens, welches mit besagtem Gegenstand ausgestattet einen Bamberger Weinkeller besucht, auf dessen Tischen sie allerlei frivole Tänze aufführt, nicht dazu angetan waren, den exquisiten Geschmack des Dandys zu befriedigen und ihn dazu

²¹⁵ Hoffmann. Bd.IV, S. 595-622.

²¹⁶ Barbey D'Aurévilly, Jules-Amédée: Hoffmann. In: In: XIX. siècle. Les oeuvres et les hommes. Littérature étrangère. Bd. XII, 1890, S. 194f.

brachte, sämtliche Erzählungen Hoffmanns als „ordinär“ zu verunglimpfen, ist stark anzunehmen. Wie dem auch sei, greift Barbey – und dies im Jahre 1890 – auf die inzwischen doch etwas eingestaubte Kritik Walter Scotts zurück. Die alten Argumente wieder hervorkramend, tadelt er Hoffmann als einen Kranken, unlogischen Geist, einen „lallenden Säufer“, wobei auch der mittlerweile von Baudelaire übersetzte Edgar Allan Poe von dieser Kritik nicht verschont bleibt.²¹⁷ Ob Poe oder Hoffmann, steigert sich Barbey, beide war letztendlich „zwei Chinesen desselben Opiums“. Sollte Champfleury von dieser Kritik Kenntnis gehabt haben, so dürfte ihn vor allem der Vorwurf der Wahllosigkeit nicht wenig verärgert haben. Er, der die Realität doch als trügerisch, weil zu detailreich, empfindet, er, der allein in der Reduktion, in der sorgfältigen Auswahl einiger weniger essenzieller Details, gerade die Möglichkeit einer Sichtbarmachung der wahren Wirklichkeit und ihrer verborgenen, zugeschütteten Zusammenhänge erblickt, dürfte sich von Barbey ganz und gar mißverstanden gefühlt haben.

Gerade die Wahllosigkeit und sinnlose Anhäufung nichtssagender, überflüssiger Detail bildet Champfleurys Hauptkritikpunkt an Gérard de Nervals Feuilleton-Serie der *Nuits d'octobre*. In *Grandes figures d'hier et aujourd'hui*²¹⁸ schreibt er über die *Oktobernächte*:

Quand l'opinion publique commença à se prononcer sur l'avenir de quelques jeunes gens qui faisaient une percée dans les lettres et les arts, Gérard s'écria : 'Le réalisme a du bon.' Dans son volume intitulé: La Bohême galante, composé de divers morceaux de littérature, il en est un, Les nuits d'octobre, embrassant Paris, Pantin, Meaux, petites villes que Gérard affectionnait. Le chapitre premier a pour sous-titre: Le réalisme.

'Qu'ils sont heureux, les Anglais, dit Gérard, de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque! A Paris, on nous demanderait que cela fût semé d'anecdotes et d'histoires sentimentales, - se terminant soit par une mort, soit par un mariage. L'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu. En effet, le roman rendra-il jamais l'effet des combinaisons bizarres de la vie? Vous inventez l'homme, ne sachant pas l'observer. Quels sont les romans préférables aux histoires comiques, ou tragiques d'un journal de tribunaux?

'Cicéron critiquait un orateur prolix qui, ayant à dire que son client s'était embarqué, s'exprimait ainsi:

'Il se lève, - il s'habille, - il ouvre sa porte, - il met le pied hors du seuil, - il suit à droite la voie Flaminia, - pour gagner la place des Thermes,' etc., etc.

'On se demande si ce voyageur arrivera jamais au port, - mais déjà il vous intéresse, et, loin de trouver l'avocat prolix, j'aurais exigé le portrait du client, la description de sa maison et

²¹⁷ Als eine Randglosse zu Barbey's Behauptung, Poe sei gestorben wie er gelebt habe, betrunken und einsam, bemerkt Baudelaire: „Mais Auréville *est un ivrogne*“ [Marginalia. Articles de Veillot et de Barbey d'Auréville, *Le Réveil*, 15 mai 1858.] in: Baudelaire. Bd. II, S. 339.

²¹⁸ Champfleury: *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet. Genève 1968.

la physionomie des rues, j'aurais voulu connaître même l'heure du jour et le temps qu'il faisait. – Mais Cicéron était l'orateur de convention, et l'autre n'était pas assez l'orateur vrai.'

Gérard se crut sauvé par les tendances nouvelles d'un art que la critique appelait le réalisme; le réalisme ne pouvait lui tendre la perche. Les petits morceaux humoristiques, d'un style sobre, que Gérard a appelés : Mes prisons, Les nuits d'octobre, Promenades et souvenirs, ne suffirent pas à montrer un homme. On les lit, parce qu'ils sortent de la plume d'un écrivain qui a donné le Voyage en Orient, mais ils ne sauraient satisfaire les partisans de la réalité. Leur brièveté a quelque chose de fatigant. Ce sont des articles de journal ou de revue. Il y manque un drame quelconque. Le réalisme (puisque le mot est tout-à-fait consacré) n'a éloigné jusqu'ici que les inventions romanesques et le trop beau langage d'auteur. Pour parler de l'Angleterre où Gérard se place, il se trompait en disant que 'l'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu.' Dickens et Thackeray mêlent fortement l'élément romanesque à la réalité. Le beau livre de Jane Eyre tient à la fois des mémoires autobiographiques et du mélodrame. En Allemagne, le remarquable roman de Freytag, Doit et avoir, indique une intelligence positive, mais qui est en même temps créatrice. L'observation pure serait d'une platitude absolue, et on aurait raison de la traiter de daguerréotype, comme on l'a fait souvent. Mais l'induction et l'intuition se vendent-elles avec les produits chimiques qu'achète le photographe?²¹⁹

Verwunderlich nimmt sich diese Einschätzung der *Oktobernächte* aus. Sich abermals jeden Kommentars enthaltend, zitiert der Verfechter der Objektivität zunächst einen längeren, mit dem zündenden Titel *Le réalisme* überschriebenen Passus. In diesem, den eigentlichen Beschreibungen seiner Nachtwanderungen durch Paris und Umgegend vorangestellten Vorwort, lobt Gérard, sich hauptsächlich auf Charles Dickens stützend, die Engländer als wahre Realisten, ihre Werke als Zeugnisse einer „absoluten Wahrheit“. In England verstehe man sich auf Menschenbeobachtung. Überhaupt verzichteten die Engländer auf romanhafte Ausschmückungen, indessen jeder französische Roman mit einer Schlußkatastrophe enden müsse. An Gerichtsprotokolle, einzig angemessene Form der Realitätswiedergabe und ihrer verzwickten Kombinationen, fühlt er sich beim Lesen englischer Romane sogar erinnert. Als realistisch empfindet er akribische Berichterstattungen in der Art von: „Er steht auf, zieht sich an, macht seine Tür auf, setzt einen Fuß auf die Türschwelle etc...“. „Ob dieser Reisende je zum Hafen gelangen wird, ist zweifelhaft, aber schon interessiert er Sie“, gibt Gérard seinen Enthusiasmus über ausschweifende, jeden Schritt minutiös zerlegende Erzählweisen kund. Wohingegen kurz angebundene, zweckgerichtete Redner im Stile des Cicero als konventionelle Redner moniert werden.

Daß solche zweifelhaften, äußerst fragwürdigen Aussagen über den englischen Roman nicht beim Wort genommen werden können, daß Gérard einen offensichtlich sehr eigentümlichen, einen im Grunde dramatischen Begriff vom „Romanhaften“ hat, sei hier nur am Rande erwähnt. Zumindest überträgt Champfleury den vorgefundenen Realismus-Begriff Nervals auf die gesamten *Oktobernächte* und erblickt in ihnen seine getreue Anwendung. Tatsächlich begreift Champfleury die scheinbar nur locker miteinander ver-

²¹⁹ Ebd., S. 220-222.

knüpften Stadtbeschreibungen als eine Art Reportage. Als langweilig und ermüdend wie die Realität selbst empfindet er das Gerichtsprotokoll, als sinnlos und überflüssig die Summe wahllos gesammelter Details. Anders als ein E.T.A. Hoffmann habe Gérard, so viel steht für Champfleury fest, nichtssagende Einzelbeobachtungen ohne Sinn und Verstand aneinandergereiht. Daß es sich hierbei um empirische Beobachtungen handelt, zweifelt er allerdings nicht an. Denn Gérard habe – das rechnet er ihm hoch an – auf die „allzuschöne Autorensprache“ verzichtet. Die häufige Verwendung des Argot, der Pariser Gaunersprache, dürfte Champfleury in seiner Vorstellung unmittelbar mit stenographierter Gespräche nicht wenig bestärkt haben. Die stete Überlagerung von Fiktion und Wirklichkeit, das Ineinanderverschwimmen von realen und erträumten, von beobachteten und erinnerten Bildern scheint dem Realisten wiederum ebensowenig wie die mythologische überhöhte Sprache Nervals aufzufallen. Man sollte hier vielleicht eher von bewußter Ausblendung sprechen, gilt Champfleury's Interesse, und dies insbesondere im Falle eines Exzentrikers – einer Menschengattung, zu der er Gérard ausdrücklich zählt – weniger dem Realitätsgehalt des Stoffes, als der Technik, mit der das zwar an sich irreal, für den Sonderling selbst jedoch unmittelbar, und daher real erfahrene Sujet, wiedergegeben wird. Die Überblendung von Realität und Traum interessiert ihn nicht. Allein das daguerreotypische Verfahren Gérards, die lockere Verbindung der Einzelbeobachtungen, steht im Mittelpunkt seiner Überlegungen. Der Autor der *Oktobernächte* habe die Realität in all ihrem verwirrenden Detailreichtum lediglich abphotographiert. Als platt quittiert Champfleury das Ergebnis, als Scheitern sein müßiges Beginnen. Anstatt die wahre Realität zu zeigen, ihre Zusammenhänge durch die Auswahl einiger lesbarer Details zu offenbaren, sei Gérard in einem Ozean von Details ertrunken. Eine Freilegung verborgener Zusammenhänge kann Champfleury einfach nicht erkennen. Eine logische Notwendigkeit gibt es dort nicht. Allein in der Karikatur, in der verdeutlichenden Abkürzung einer als zugeschüttet empfundenen Realität, sieht er die Aufgabe realistischer Kunst. „Es fehlt irgend ein Drama“, tadelt er die Augenblicksbeobachtungen seines Freundes, dem es tatsächlich um eine Art Enthierarchisierung des Erzählens, um ein Nebeneinander gleichermaßen unmittelbar empfundener Augenblicke, zu gehen scheint. Anders als Champfleury, der die dramatische Struktur als übergeordneten Sinn, als eine Art essenzielle Form des Erzählens begreift, lehnt Gérard de Nerval offensichtlich das Dramatische, als allzu zweckgerichtete, die Augenblickswahrnehmung verhindernde Form ab. Gerade im Verzicht auf „romanhafte“ Ausschmückungen, wie die notwendige „Hochzeit“ oder den „Tod“ des Helden am Ende eines jeden Romans, sieht Gérard de Nerval den englischen Realismus gegründet. Das Romanhafte mit dem Dramatischen gleichsetzend – gelten Tod und Hochzeit gemeinhin als typische Schlüsse der Komödie und Tragödie – lehnt er im Grunde jede Art von zielgerichteter Handlung als konventionell ab. Daß er sich dabei ausgerechnet auf die doch von Höhepunkt zu Höhepunkt eilenden englischen Romane, namentlich die Charles Dickens' beruft, hängt nicht zuletzt mit einer neuauftretenden

Gattung, mit dem Feuilleton zusammen.²²⁰ Wie im Gerichtsprotokoll, in dem jedes Detail einen möglichen Hinweis auf das Verbrechen enthalten könnte und sich aufgrund des ungewissen Endes einer möglichen Gewichtung entzieht, kann der Feuilletonist, die neue Folge seines Fortsetzungsromans Tag für Tag aufs Neue erfindend, unmöglich auf eine Katastrophe hinschreiben. Daß ein in weite Ferne gerückter Schluß wiederum der glühenden Ausmalung der einzelnen Schritte förderlich sein muß, kann man sich unschwer vorstellen. Bedenkt man, mit welcher Ungeduld die Leserschaft dem Erscheinen neuer Folgen der Feuilleton-Serien Dickens' und Eugène Sues entgegenbebten, – es heißt, manche minder bemittelte Leser mieteten zu diesem Anlaß die Zeitung für eine halbe Stunde – so wird deutlich, wie spannungsreich die einzelnen Episoden sein mußten.

Das Paradox, daß Champfleury einerseits großstädtische Sujets aufsucht, die bunte Vielfalt des modernen Lebens mitstenographieren will und andererseits nach Reduktion und Einfachheit strebt, läßt sich nur auflösen, wenn man sich vor Augen führt, daß er im dramatischen Prinzip – unabhängig von der Gattung – eine urtümliche Form der Poesie sieht, eine dem – durchaus im Rousseauistischen Sinne zu verstehende – Naturzustand entsprechende Struktur.

Wie Rousseau im Volkslied die Stimme der Natur selbst sah, hat auch Champfleury aber auch seine besondere Freude an den Volksliedern eines Pierre Dupont, Gustave Vavasseur, und Darciers²²¹. In der betonten „Einfachheit“ der volkstümlichen „Chansons populaires“, in ihrem rohen und ungehobelten Charakter, will er ein Zeichen besonderer „Ehrlichkeit“ und „Natürlichkeit“ entdecken. 1861 wird er ihnen schließlich einen eigenen Band widmen, die *Chansons populaires de la France*²²². Ein ähnliches Interesse hat er an der Dorfgeschichte, der „Poesie in Hausschuhen“, wie er sie nennt. An den rustikalen Werken Hebels, Auerbachs und nicht zuletzt Gotthelfs – den er allerdings später noch als verlogenen Pfarrer demaskieren wird²²³ – lobt er ebenfalls die ungeschlachte Natürlichkeit. Tatsächlich sieht Champfleury in der Abwesenheit jeglichen Personalstils den einzig gültigen Ausdruck der unmittelbar erfaßten Natur. Qualitätsunterschiede können somit von vornherein keine Rolle spielen. Es erscheint ihm nicht im Geringsten abwegig, die Homerische Eintracht von Welt und Sprache in den Werken seines Freundes Max Büchon wiedererstehen zu sehen.

M.Büchon [...] appelle un chat un chat, une chèvre une chèvre, et même, le dirai-je? un cochon un cochon...Oui, un cochon ! tout simplement et tout crûment, comme dans Homère, comme à Salins, comme partout ! Mais M. Büchon ne se contente pas d'aborder de front les mots, il peint de faces les choses [...] ²²⁴

²²⁰ Dazu Miller, Norbert: Schwebendes Erzählen. In: Nerval, Gerard de: Werke in 3 Bden. Hrsg. v. N. Miller und F. Kemp, München 1986-1989, Bd. 2, S. 503-548.

²²¹ Dazu Bouvier, Emile: La poésie et le roman villageois. In: La bataille réaliste. Genève 1973.

²²² Champfleury: Chansons populaires de la France. Paris 1861.

²²³ Champfleury lehnt moralisierende Tendenzen als wirklichkeitsverstellende Ideologien ab.

²²⁴ Champfleury: Zitiert nach Bouvier, Emile: La bataille réaliste. Genève 1973, S. 196.

Champfleury sieht in der äußerst reduzierten Sprache eines Max Büchon, im Verzicht auf Adjektive, in der Beschränkung auf mehr benennende als beschreibende Worte, im Grundwort also, seine Forderung nach einer unmittelbar wirkenden Sprache verwirklicht. Eine ähnliche deiktisch benennende Sprache scheint er in Hoffmann vorzufinden, wie sich in seiner eigenen Übersetzung der *Abenteuer der Silvester-Nacht* zeigt.²²⁵

'En ce moment une sottie figure aux jambes d'araignée; avec des yeux de crapaud à fleur de tête, passa en chancelant et riant bêtement, s'écria d'une voix aigre et glapissante: 'Où diantre s'est donc fourrée ma femme!'

ces trois lignes détachées brusquement conservent-elles leur vivacité ? Au milieu du conte, à travers cette scène d'amour dans un boudoir, ce terrible mari aux *yeux de crapaud*, aux *jambes d'araignée*, fait presque frissonner. Jamais on ne rencontrera de mari plus affreusement étrange. On le voit par la citation, il n'y a rien là de fantastique (kursiv), tout est dans la manière de décrire les physionomies, les objets.“²²⁶

Entschieden weigert sich Champfleury, in der „tölpische[n], spinnenbeineinichte[n] Figur mit herausstechenden Froschaugen“²²⁷, – einer kurz auftretenden, äußerst komischen Erscheinung – eine phantastische Gestalt zu sehen. „Alles liegt in der Art und Weise, wie Hoffmann Mensch und Gegenstand beschreibt“, fügt er lakonisch hinzu. Kein Gegenstand ist in Champfleurys Augen an sich phantastisch. Allein in der Sprache, und der von ihr erzeugten Atmosphäre, in der Behauptung des Zusammenhangs liegt das Phantastische. Hoffmann aber setze lediglich zwei Fakten, zwei ganz und gar nicht phantastische Elemente nebeneinander: die Froschaugen und die Spinnenbeine. Nichts unterscheidet für Champfleury die Vorgehensweise Hoffmanns von der eines Max Büchon. Beide beschränken sich auf die Benennung elementarer Details und enthalten sich jeder atmosphärischen Überhöhung durch die Sprache. Daß die ausgewählten Details allerdings nicht beliebig, sondern geradezu aussagekräftig sind, steht für Champfleury außer Frage. Offenbar verbindet Max Büchon und Hoffmann eine ursprüngliche Naivität des Blickes, die sie instinktiv nach den richtigen Details greifen läßt. Der Karikaturist als „Naiver“ ist der in die Gesellschaft versetzte Naturmensch, in der er zwangsläufig zum Außenseiter wird.

Im Zusammenhang mit Hoffmanns Notizen, ebenfalls einer Sammlung aneinanderge-reihter Einzelbeobachtungen schreibt er:

Voici donc quelques idées qui s'élançaient gaiement à la suite de Jacob Snellpfeffers ! „(Parenthèse: -Ici peut-être employée la description d'une promenade à travers un jardin. -Bouderie, -berceau de verdure, -buisson d'épines, etc., etc. Par exemple: Berceau de jasmin pour les amants, -auteurs pleins d'idéal, etc., etc. - Snellpfeffers ne pourrait-il pas être divisé en cahiers, au lieu d'être en chapitres?)“ Tel est le prologue du conte conçu entre ces deux parenthèses. Je ne sais si l'enthousiasme m'égaré, mais ces quelques notes sont pleines de fraîcheur pour moi; Je lis le prologue du conte comme s'il était écrit. Lavater prétendait

²²⁵ Wie am Anfang des Kapitels bemerkt, verwirft er die Komposition der *Elixiere des Teufels* und übersetzt folgerichtig auch nur einzelne Szenen daraus.

²²⁶ Champfleury: *Contes posthumes d'Hoffmann*. Paris 1856, S. 28.

²²⁷ Hoffmann, Bd. I, S. 260.

qu'en retrouvant les petite ossements d'un squelette, il était certain de retrouver les vices ou les vertus de celui qui avait appartenu à ce petit os, j'en dis autant de ces notes [...]²²⁸

Wie Lavater glaubt auch Champfleury an die Lesbarkeit des einzelnen Details. Von seinem Gefühl für das Wahre, von seiner Intuition geleitet, habe Hoffmann, ein neuer Balzac, allein die essenziellen, informationsträchtigen Details festgehalten. Objektiv, ohne zu denken, habe er auf den ersten Blick die „Hautoberfläche“ zu durchdringen, das Innere der Figur zu erfassen gewußt. An eine Röntgenaufnahme erinnert das Ganze. „Ein homme d'esprit, so wie ich ihn verstehe“, schreibt er, „ist mit einer derart entwickelten Intuition ausgestattet, daß ihm die Tür eines verschlossenen Hauses so viel über dessen Inneres verrät, wie wenn er es beträte.“²²⁹. Ähnliches wird er im Zusammenhang mit Henry Monnier behaupten, der, ein Menschenfreund, sich nie damit zufriedengäbe, die Menschen auf hämische Weise rein äußerlich zu verzerren. In seinen Karikaturen sei die äußere Deformation immer zugleich Abbild einer inneren Verunstaltung:

[...] C'est ce regard projeté sur les passions intérieures, traduites extérieurement par la déformation des traits [...]²³⁰

Nicht von ungefähr wird Champfleury immer wieder die besondere Menschlichkeit, das ausgesprochen gute Herz des Karikaturisten nachdrücklich betonen. Durchschauen und nicht verspotten solle er die Natur. Das Wissen, daß „Tugend und Laster das Gesicht des Menschen wie der Regen einen Seidenhut verzerren“²³¹, solle ihn auf keinen Fall dazu verleiten, selber Regen zu spielen. Die Karikatur – darin unterscheide sie sich von der „Charge“ – mache lediglich eine nach außen getragene innere Verunstaltung, bzw. das Wesen des Karikierten sichtbar.

Si le masque n'est pas visible sous l'exagération des lignes, le caricaturiste peut exercer son métier rue Saint-Jacques et y tirer parti de ses grimaces comme un pître à la porte d'une brique de foire; si, à l'aide du physique, accusé par des lignes grossies et d'ample tournure, il ne fait pas voir le moral de l'individu représenté, qu'est-ce autre chose qu'un bas crayonneur, devant l'oeuvre duquel tout esprit sérieux détournera ses regards?

Le comique ne doit sa puissance qu'à une étude profonde de l'être humain, de ses passions, et l'ouvrier assez peu perspicace pour ne pas lire dans l'intérieur de l'homme comment les vices, l'amour de l'argent, la grossière sensualité ont déformé certaines parties du visage, peut entrer en qualité de commis dans un magasin de nouveautés.²³²

Wenngleich er jede Art von rein äußerlicher Deformation des Menschen als sinnlos und boshaft ablehnt, muß Champfleury im Falle Leonardos jedoch eine Ausnahme machen. Ohne Umschweife gibt er zu, von seinem untrüglichen Gefühl für die Wahrheit dieses

²²⁸ Champfleury: Contes posthumes. d'Hoffmann. Paris 1856. S. 79.

²²⁹ Champfleury: Le musée secret de la caricature. Paris 1888, S. 170.

²³⁰ Champfleury: Henry Monnier, sa vie, son oeuvre. Paris 1879, S.20.

²³¹ Champfleury: Les excentriques. Genève 1967, S. 4.

²³² Champfleury: Histoire de la caricature sous la Réforme et la Ligue. Paris 1880, S. 117f.

eine Mal verlassen worden zu sein. Nicht allein, daß er – entgegen seiner Gewohnheit – auf einen Kommentar rekurriert habe, sein Verständnis der Skizzen sei ganz und gar davon erschüttert gewesen. „Beim Anblick der Zeichnungen [...] Leonardos“, gesteht er seine Fehleinschätzung ein, „denkt man, er habe seine besondere Freude an der bewußten Verhäßlichung des Menschen gehabt“.²³³ Selbst er habe sich des Eindrucks einer gewissen Häme zunächst nicht erwehren können. Allein die nachträgliche Kenntnisnahme der hehren wissenschaftlichen Zwecke des Meisters hätten das trügliche, wenngleich berechtigte, Gefühl berichtigt, der Meister habe sich von Schadenfreude leiten lassen. Daß Leonardo „über das Ziel hinausgeschossen“ habe, und die Natur bewußt, d.h. nachträglich verzerrt habe, das habe Champfleury allerdings sofort gesehen. Dem Grauen sei nämlich eine natürliche Grenze gesetzt. Nie hätte Leonardo solche Scheußlichkeiten in der Natur beobachten können. Zweifelsohne sind die Mißgeburten auf eine Überarbeitung des Gesehenen, auf eine reflexive Arbeit, zurückzuführen:

On sait, dit Gerli, que Léonard, voyant une tête bizarre, una testa caricata correale dietro, ne l'abandonnait pas jusqu'à ce qu'il en eût pris un croquis; qu'ensuite il la caricaturait pour mieux avoir présent à l'esprit de quels traits résultait la caricature.²³⁴

Höchstwahrscheinlich würde er Leonardos nachträgliche Korrekturen am spontan Festgehaltenen als verfälschende Idealisierungen im Häßlichen, als leeres Spiel mit der Form und sinnlose Überzeichnungen ablehnen, dienten sie dem Meister nicht zur Erkenntnis naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten. Allein der löbliche Zweck dieser als Karikaturen zwar wertlosen, als Studien jedoch hoch aufschlußreichen und sinnvollen Zeichnungen, stimmt Champfleury in seinem Urteil um. „Mit Leonardo“, führt er weiter aus, „ist es etwas anderes. Er war ein Physiognomist der Gattung derer, die unmerkliche Berührungspunkte von Apoll bis hin zum Frosch suchten: der Meister beschäftigte sich zugleich mit denjenigen Punkten, die Mensch und Tier voneinander unterscheiden, und denen die sie vereinen.“²³⁵

Seine Groteskköpfe sind daher keineswegs als sinnlose Verspottung der Natur, sondern als durchaus ernsthafte Erforschung möglicher Unterschiede und Berührungspunkte zwischen Mensch und Tier, als gattungsübergreifende Studien im Stile Lavaters zu verstehen. Karikaturen sind es im eigentlichen Sinne nicht. Sie sind sogar das Gegenteil dessen, was Champfleury sich unter Karikatur vorstellt. Mit der medizinischen Zerlegung des Menschen in seine Einzelbestandteile, mit Beobachtung und Analyse überhaupt, hat die Karikatur nichts zu tun. Als höhnisch und hoffärtig empfindet er die rein äußerliche Sezierung des Menschen. Als sinnlos betrachtet er die äußere Verstümmelung des menschlichen Antlitzes. Denn einer Realitätserkenntnis, der Sichtbarmachung einer Wahrheit kann ein derartiges, allein die Hautoberfläche verzerrendes Unternehmen un-

²³³ Ebd., S. 105.

²³⁴ Ebd., S. 110.

²³⁵ Ebd., S. 118f.

möglich dienen. Ganz anders der Karikaturist, blindes Werkzeug der Wahrheit. Schnell, intuitiv, beinahe mit geschlossenen Augen macht er die „Muskeln unter der Haut“ sichtbar. Zwar geht die von ihm getroffene Auswahl einiger markanter Details ebenfalls mit der Zerstörung vertrauter Zusammenhänge, mit einer Dekomposition einher, die Summe typischer Details macht jedoch einen neuen, wahren Zusammenhang der Dinge sichtbar.

Daß er die medizinischen Laborexperimente des „neugierigen“ und „analytischen“ Leonardo gelten läßt, heißt lange nicht, er empfehle solche Sezierarbeiten zur Nachahmung weiter. Als verwerflich sieht er jeden Versuch an, die allein durch einen wissenschaftlichen Erkenntnisdrang geheiligten Entwürfe des Meisters nachzuäffen. Als niederträchtig und lügenhaft empfindet er das entstellende Portrait der verunstalteten Margaret von Tyrol, der Maultasch. Die monströse, auf die anatomischen Studien Leonardos zurückgehende Darstellung der affenartigen Gräfin erregt seinen ganzen Abscheu. Selbst eine Prostituierte könne unmöglich wie ein Orang-Utan aussehen, negiert Champfleury diese Abscheulichkeit. Zwar habe die Maultasch ein liderliches Leben geführt, doch dies begründe lange nicht diese Visage. Eines ähnlichen Verdachtsmoments kann er sich selbst bei den Zeichnungen des ehrwürdigen Meisters nicht erwehren. Manchmal käme es ihm so vor, als habe Leonardo die Natur doch übertreffen, als habe er kreieren wollen. Daß Leonardo sein Monstrositätenkabinett jedoch nie zur Schau gestellt, seine Zeichnungen in einem dunklen Winkel seines Ateliers aufbewahrt hat, dürfte Champfleury jedenfalls mit dem Meister versöhnt haben.

Daß es E.T.A.Hoffmann bei der blitzartig auftretenden Figur mit Froschaugen und Spinnenbeinen keineswegs darum geht, verborgene Wesenszüge zu offenbaren, interessiert Champfleury offensichtlich nicht. Als läse er einen Balzacschen Roman begreift er die aufgezählten Details als eine Art in der Figur angelegte Exposition, als Vorboten einer sich noch aufrollenden Katastrophe – dabei ganz außer Acht lassend, daß die kurz aufscheinende Gestalt nicht die geringste Auswirkung auf den weiteren Gang der Handlung hat. Von der dramatischen Notwendigkeit Balzacscher Figurenbeschreibungen ist hier nichts zu spüren. Als sprächen die Details aus sich, als läge allem bereits eine zusammenhängende Geschichte zugrunde, deutet Champfleury Attribute zu Charakterzügen, Beiläufiges zu Wesentlichem um. Zum Beleg seiner Überzeugung, daß allen Phänomenen der Wirklichkeit ein dramatischer Zusammenhang zugrunde liegt, bemüht er in *Le Réalisme* Diderot zum Zeugen herbei. Der Realist Diderot, heißt es dort, habe die in der Natur angelegten Dramen, Komödien, Erzählungen und Novellen gesehen.

Voilà ce qu'on appelle imagination, quand la nature (mais il faut être soumis, humble et docile vis-à-vis d'elle) vous offre à chaque instant des drames, des comédies, des contes, des nouvelles qui demandent une belle intelligence pour être mis en action, mais qui frappent l'esprit du lecteur par l'accent de Réalité qui en est le coeur.²³⁶

²³⁶ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 98.

Als seien poetische Formen gewissermaßen Naturformen, fördert der Karikaturist je nach Auswahl der Details die eine oder andere Gattung zutage. Im Herausgreifen wahrheits-trächtiger Details, im Aufspüren und Freilegen verborgener Dramen besteht seine imagi-native Leistung. „Hundert anderen Schriftstellern wäre dieses Sujet gar nicht erst aufge-fallen“²³⁷, heißt es im Zusammenhang mit Diderots Kurzgeschichte, *Ceci n'est pas un conte*²³⁸, „Wer weiß, ob die traurige Leidenschaft einer ergebene Frau sie überhaupt gerührt hätte [...] Wieviele Menschen leben inmitten alltäglicher Dramen, ohne es wis-sen?“²³⁹, „und dennoch hat Diderot nichts erfunden, nicht imaginiert. Er war nur der intelligente Kopist einer unglücklichen Leidenschaft, die sich vor ihm abspielte.“²⁴⁰ Auf den ersten Blick, allein von seinem Gefühl geleitet, habe Diderot ganze Zusammenhänge intuitiv erspürt. „Die Künstler“, schreibt Champfleury, „sind vom Gefühl ergriffen und kümmern sich weder um die Form noch um den Gehalt eines Werks. Sie spüren diese und verlangen nicht mehr als das.“²⁴¹ Haarsträubende Erfindungen im Stile Dumas', in dessen Romanen, – Champfleury kann sich nicht genug darüber echauffieren – längst ins Jenseits beförderte Figuren urplötzlich wieder auftauchen, habe der Karikaturist ebenso-wenig nötig wie die Erfindung künstlicher Zusammenhänge überhaupt. Während ausge-dehnte epische Formen für Champfleury künstliche Konstruktionen sind, liegen dramati-sche oder novellenhafte Kurzformen der Wirklichkeit offenbar zugrunde. So braucht kaum erwähnt zu werden, daß er für verwickelte und wendungsreiche Romane im Stile von Anne Radcliffes *Der Italiäner* oder Lewis' *Der Mönch* – ein durch und durch „über-schätzer Roman“ nichts übrig hat. Seine Abneigung gegen Alexandre Dumas, Eugène Sues, wie gegen Feuilletonisten überhaupt läßt sich ebenfalls unschwer aus seiner Able-hung gegen konstruierte Zusammenhänge ableiten²⁴². Der Roman soll für Champfleury nichts als eine „ausgeführte Erzählung“ sein²⁴³.

Daß er dennoch einen modernen Epiker wie Balzac nicht ablehnt, liegt daran, daß er dessen Romane genau als solche auf Überlänge ausgedehnte Erzählungen liest. In den Charakterzeichnung sieht Champfleury immer schon den Keim des kommenden Dramas angelegt, das in der zweiten Hälfte jeweils nur noch aufgerollt und zur Katastrophe ge-führt werden muß.

²³⁷ Ebd. S. 96.

²³⁸ Diderot, Denis: *Ceci n'est pas un conte*. In: *Oeuvres complètes*. 20 Bde. Nendeln/Liechtenstein 1966. Bd 5, S. 309-333.

²³⁹ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 95.

²⁴⁰ Ebd., S. 94.

²⁴¹ Ebd., S. 185.

²⁴² Wie bereits erwähnt, richtet sich seine Kritik dabei ausschließlich gegen die komplexen Handlungskonstruktionen des Feuilletonromans. An den typisierten, prägnant gezeichneten Cha-raktern Eugène Sues findet er durchaus Gefallen. Natürlich bringt gerade die Form des Feuille-tons mit ihren unüberschaubaren Handlungssträngen und ihrer Vielzahl an Figuren die Notwendigkeit klar markierter, überzeichneter Charaktere von eindeutigem Wiedererkennungswert mit sich.

²⁴³ Ebd., S. 112.

Nicht von Ungefähr wird sich Champfleury im Vorwort zu *Chien-caillou*²⁴⁴ – der äußerst knappen, auf zwanzig Seiten zusammengedrängten Geschichte des Kupferstechers Rodolphe Bresdin – vom Feuilleton abgrenzen und ihm dort die Kurzgeschichte entgensetzen. Ob *Le juif errant, Fils du diable* oder *Les oiseaux de proie*, solche Blätter lägen zu Recht auf dem Müllhaufen, gibt er seinen Abscheu gegen das Feuilleton unmißverständlich kund. Ebenso unmißverständlich, seine Anspielung auf Denis Diderots Kurzerzählung *Ceci n'est pas un conte*, ist *Chien-caillou* doch ebenfalls der Untertitel *Ceci n'est pas un conte* beigegeben. Wenn Champfleury auf Diderot zurückgreift, so ist dies jedenfalls kein Zufall. Die auf das Wesentliche verknappte, überflüssige Details und coups de théâtre ausklammernde Geschichte von Mlle de La Chaux und Gardeil, dürfte Champfleury an seine eigene Realismustheorie erinnert haben. Der Realist, dem es weniger um das Abbilden, als um die Reduktion einer in ihrem Wesen erfassten Wirklichkeit geht, scheint in Diderot einen Seelenverwandten zu erblicken. Nicht nur, daß der gemeinhin als Vorläufer der Kurzgeschichte geltende Moraliste seine Erzählungen durch äußerste Straffung der Handlung auf wesentliche charakterische Ereignisse reduziert, die Realität bildet stets den Ausgangspunkt seiner Geschichten. So könnten –nebenbei bemerkt – Charles Baudelaires Bemühungen für die Aufnahme von *Est-il bon, est-il méchant*²⁴⁵, einer posthum erschienen Komödie Diderots, ins Repertoire des Théâtre français von einem ähnlichen Interesse an der äußerst komprimierten Form herrühren. Wenngleich Champfleury auf die von theoretischen Gesprächen eingerahmten „Drames bourgeois“ nirgends näher eingeht – *Le père de famille*²⁴⁶ und *Le fils naturel*²⁴⁷ werden lediglich erwähnt – dürften Diderots dramaturgische Überlegungen großen Eindruck auf Champfleury hinterlassen haben. So wird z.B. im Vorgespräch zum *fils naturel* – der Geschichte einer Familie, die den seltsamen Brauch einführt, das ihr widerfahrene Drama zur Erinnerung an das erlittene Leid einmal im Jahr im eigenen Salon nachzuspielen – das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion problematisiert. Ähnlich Champfleury vertritt auch Diderot dort die Ansicht, die Realität ließe sich am besten in ihrer verdeutlichenden Abbeviatur und zugespitzten Pointierung zeigen: Obwohl das real erlebte Familiendrama ganze fünfzehn Tage gedauert habe, vertritt Dorval, einer der Hauptbeteiligten und Regisseur des nachgestellten Dramas, die Meinung, die Zeit müsse auf 24 Stunden gebracht werden. Gleiches gilt für die Handlung. Erst die Vereinheitlichung und vereinfachende

²⁴⁴ Champfleury: *Chien-Caillou*. Fantaisies d'hiver. Texte présenté et annoté par Bernard Leuilliot. Paris 1988.

²⁴⁵ Diderot, Denis: *Est-il bon, est-il méchant*. In: *Oeuvres complètes*. 29 Bde. Nendeln/Liechtenstein 1966, Bd. 8, S. 135-244.
Bereits Champfleury hatte sich vor ihm vergebens für das Stück eingesetzt.

²⁴⁶ Diderot, Denis: *Le père de famille*. In: *Oeuvres complètes*. 29 Bde. Nendeln/Liechtenstein 1966, Bd. 7, S. 169-208.

²⁴⁷ Diderot, Denis: *Le fils naturel, ou les épreuves de a vertu*. In: *Oeuvres complètes*. 29 Bde. Nendeln/Liechtenstein 1966, Bd. 7, S. 3-134.

Reduzierung des Geschehens auf wesentliche Ereignisse lasse die Realität und ihre Zusammenhänge durchlässig werden.

Nicht von Ungefähr hört der anonyme Zuhörer aus *Ceci n'est pas un conte* aller Unterbrechungen zum Trotz die ihm nacherzählte Geschichte der Mlle de la Chaux begierig an, obwohl sie ihm aus eigenem Augenschein bereits bekannt ist, ja er sogar zum Teil darin verwickelt wurde. Die auf Wesentliches eingeschrumpfte Handlung läßt einen folgerichtigen, in der Realität nicht zu erkennenden, Ablauf, eine Art Grundidee, sichtbar werden. Ohne Erklärungen, einer „natürlichen“ Logik gehorchend, verketteten sich die naheliegenden Ereignisse zu einem zusammenhängenden Ganzen. Die gespannte Aufmerksamkeit, welche der Geschichte der Mlle de la Chaux entgegenbracht wird, ist daher weniger in der Realität selbst, als in deren karikierender Wiedergabe, begründet. Daraus erklärt sich der seltsame, eines Onkel Toby würdigen Einfall, zwar keine Schlachten dafür aber realerlebtes nachzuspielen. Erst die dramatische Verkürzung läßt das ihnen unmittelbar widerfahrene Drama zur sinnvollen, lehrhaften Erfahrung werden. Anders als Gérard de Nerval verkürzt Diderot die vorgefundene Realität auf einen dramatischen Grundgedanken. An eine kurze dramatische Szene fühlt sich Champfleury bei der Lektüre von *Ceci n'est pas un conte* erinnert:

Or je mets les amis et contemporains de Diderot en présence de Mademoiselle de la Chaux, et j'affirme que ni Grimm, ni Jean-Jacques, ni Voltaire n'eussent été capables de rendre cette histoire aussi dramatiquement que l'a fait Diderot en quelques pages.²⁴⁸

Wenn Champfleury seinen eigenen Pantomimen rührselige, an aufklärerische Dramen anklingende Titel im Stile von *Les trois filles de Cassandre* oder *Madame Polichinelle ou Les souffrances d'une âme en peine*²⁴⁹ beilegt, so ist dies als durchaus expliziter Zurückgriff auf Diderots „bürgerliches Drama“, zu verstehen. „Ich wollte im Mimischen das verwirklichen, was Diderot in der Komödie erreicht hatte, d.h. die bürgerliche Pantomime“²⁵⁰, berichtet er in seinen *Souvenirs des Funambules*. Tatsächlich wird Champfleury, Haßobjekt aller Mimen und Theaterdirektoren, den eigentümlichen Versuch unternehmen, ausgerechnet die niedrig angesehene, größtenteils stumme Pantomime unter Berufung auf „das genre sérieux“ zu reformieren, ja sie in den Rang der hohen Komödie zu erheben. Daß seine drastischen Reformpläne – die Verbannung des Phantastischen, die Einführung der aristotelischen Einheiten, und das massive Eingreifen in das Spiel der eine große Improvisationsfreiheit gewohnten Schauspieler – nicht dazu angetan waren, auf Beifall zu stoßen und von den Artisten nur mit dem größten Widerwillen aufgenommen wurden, ist nicht weiter erstaunlich, hatte sich doch die bunte „pantomime-féerique“ schon längst etabliert. „Das Wort Pantomime“, heißt es in *Le*

²⁴⁸ Champfleury: *Le réalisme*. Genève 1967, S. 95.

²⁴⁹ Vgl. Péricaud.

²⁵⁰ Champfleury: *Souvenirs des Funambules*. Genève 1971, S.6.

Messenger des Théâtres, „gilt längst als Equivalent des Wortes Feerie.“²⁵¹ So nimmt es nicht Wunder, wenn Louis Péricaud, ein Zeitgenosse, berichtet: „Sobald Champfleury im kleinen Theater erschien, verzogen die Künstler das Gesicht. Dieser so voreilige, so gril-lenhafte Autor war aufgrund seiner Wunderlichkeit nicht beliebt. Mit ihm, keine Feen, keine Genien, keine Räuber, keine Höhlen. Dafür bizarre Ereignisse, neue Zwischenfälle, eine merkwürdig exzentrische Form, die die routinierten Insassen von M. Billion [dem Theaterdirektor der Funambules] aus der Bahn warf.“²⁵² Die Veränderungen waren in der Tat keine geringen. Neben der Verbannung von Feen, Gnomen und lustigen Geistern wurde Pierrot als allererstes in einen bürgerlichen Anzug hineingezwängt. Seines weißen luftigen Gewandes beraubt, sah er sich mal als Soldaten, mal als Leichenbestatter, mal als Bäcker oder Schuhmacher zurechtgeputzt. Auch mußte er noch größere Verluste einstecken. Von seiner romantischen Aura und unbestimmten, geheimnisumrankten Herkunft blieb nichts übrig. Zum Weltbürger aufgestiegen, wurde der ehemalige Träumer mit Hilfe Debureaus zum Erlernen eines Berufes gezwungen – eine Maßnahme, von der weder Arlequin noch Polichinelle verschont wurden. In der Tat kam der Mime, unter dessen Maske die Figur des Pierrot erst zum Helden wurde, Champfleurys Bestrebungen nicht wenig entgegen. Erst Debureau verwandelte die ehemals phantastische Figur des Pierrot in eine komische Gestalt. Die Geister verhöhrend, verprügelte der nun übermütig gewordene Pierrot die übernatürlichen Erscheinungen mit Arlequins Zauberstab, dessen magische Kraft indessen mächtig eingeschrumpft war. Mit Debureau habe die „realistische Pantomime“ eingesetzt, lobt Champfleury den Erfinder des närrischen Pierrot:

La seconde école de pantomime date déjà du temps de Debureau père, qui le premier quitta le costume de Pierrot pour entrer dans les habits de soldat, de croque-mort, de savetier etc. C'est la pantomime-réaliste. En général elle est courte ; l'action s'attache à reproduire des scènes populaires. J'appartiens corps et âme à cette école que j'ai fixée, développée et rendue propre à rendre des effets de comédie sérieuse dont on s'était jusqu'alors gardé d'approcher. Je ne dis pas j'ai raison, je dis ce qui est.²⁵³

Über die Einbindung der Figuren in eine bürgerliche Gesellschaftsordnung und die radikale Entzauberung der Bühne hinaus, rühmt sich Champfleury, ein neuer Gottsched, die Dauer der Pantomime erheblich gekürzt, ihr einen straffen Bau verliehen zu haben. Auch wird er, über die Zeitraffung hinaus, den mühsamen Versuch unternehmen, die klassischen Einheiten der Handlung und des Raumes wiederzubeleben. Daß einer, der erst in Stücke zerkleinert wurde, im nächsten Bild die Bühne frisch und munter betritt und womöglich noch einen kecken Tanz aufführt, dafür hat er kein Verständnis. Ähnliches gilt für das Bühnenbild. Mit Ensetzen sieht dieser „Aristoteles der Pantomime“ – so nennt er sich selbst – zu, wie Columbus in einem deutschen goldenen gothischen Ge-

²⁵¹ *Le Messenger des théâtres*: Zit. nach Bouvier, Emile: *La bataille réaliste*. Genève 1973, S. 155.

²⁵² Péricaud, S. 336-337.

²⁵³ Champfleury: *Souvenirs des Funambules*. Genève 1971, S. 86.

wölbe gezeigt wird. Unlogische Zusammenhänge und widersinnige Handlungsabläufe sind ihm wie alles Irrationale überhaupt ein Greuel:

La troisième forme est la pantomie féerique, avec changements à vue, trappes, trucs, effets d'eau naturelle, etc. Les fées et les enchanteurs sont les maîtres dans ces sortes d'ouvrages. Tout s'y passe avec un incroyable mépris de toutes les règles. La famille de Cassandre, Colombine, Arlequin, Polichinelle, entre, sort, se jette par les fenêtres, est coupée par morceaux, revient à la vie, se marie sous la protection de la fée sans qu'il soit possible de reconnaître l'idée qui a pu présider à l'entassement de tous ces faits. [...] les pantomimes féeriques ne ressemblent guère au *Songe d'or*: elles en ont les défauts, c'est à dire le décousu, le manque de logique, des mélanges insensés de costumes traditionnels et de costumes mythologiques.²⁵⁴

Ganz gleich, ob es sich um Literatur, bildende Kunst oder Theater handelt, Champfleury's Forderung an die Kunst bleibt dieselbe. Allein im Realismus, in der Freilegung der Realität und ihrer verdeckten Zusammenhänge sieht er ihre Aufgabe. Von der Pantomime, einer theatralischen Form der Karikatur, verlangt er – wie von jeder anderen Kunstform auch – die Aufdeckung einer als sinnvoll und geordnet verstandenen Realität. In der Aufklärung tief verankert, glaubt Champfleury an eine natürliche Harmonie und vernünftige Ordnung der Dinge, deren Sichtbarmachung der Kunst zufiele. Nicht von ungefähr werden seine überaus geradelinig verlaufenden, einer strengen Kausalität unterliegenden Pantomimen von seinen Zeitgenossen als allzu rational, er selbst als Philosoph beschimpft. „Der Philosoph und der Moralist haben den Dichter abgelöst“ wird Gautier über *Pierrot marquis* schreiben und ihren Schöpfer einen „Luther der Pantomime“²⁵⁵, und „analytischen“, „rationalen Geist“²⁵⁶ nennen. In seinem Drang nach unmittelbarer Wirkung und sofortiger Erkennung dargestellter Zusammenhänge wird Champfleury tatsächlich den Versuch unternehmen, lückenlose Kausalzusammenhänge auf die Bühne zu bringen. So wird im ersten Tableau von *Pierrot Marquis* der schlafende Pierrot in der Nähe einer Mühle gezeigt. „M. Champfleury gibt der allegorischen Blässe des Pierrot eine ganz und gar physische Erklärung“, kommentiert der entsetzte Gautier die Entzauberung der ehemaligen Mondgestalt. Selbst Polichinelles doppelter Buckel kommt um das „anatomische Skalpel“ des Realisten nicht herum, werden doch zwei unter seinem Gewand versteckte Geldsäcke für die berühmten Höcker verantwortlich gemacht. Daß die Aufnötigung solcher naheliegender Schlußfolgerungen ihre Wirkung verfehlten, und das Publikum hinter dem dargestellten Zusammenhang eine philosophische Absicht vermutete, damit hatte Champfleury nicht gerechnet: „Die moderne Philosophie hat im Üb-

²⁵⁴ Ebd., S. 86f.

²⁵⁵ Gautier, Théophile zitiert nach ebd., S. 99.

²⁵⁶ Ebd. S. 103.

rigen nichts Klareres als diese Pantomime in sieben Bildern gebracht“²⁵⁷, wird Gérard de Nerval über Champfleury's frühe Pantomime *Pierrot pendu*²⁵⁸ bemerken.

Auch von Seiten des Theaterbetriebes gab es Einwände, denn gerade die philosophische Einfachheit seiner Pantomime benötigte einen ungewöhnlich großen finanziellen Aufwand. Zu einem Streit mit M. Billion, dem Theaterdirektor der „Funambules“, kommt es, als dieser die aufwendigen Bühnenbilder des Realisten als unnötige Geldverschwendung empfindet. Champfleury, der ohnehin keine einzige Probe der *drei Töchter von Cassandre* ohne heftige Kopfschmerzattacken überstand, weigerten sich doch die Schauspielerinnen allesamt weiß übermalt zu werden, versuchte vergeblich den auf die Erhaltung seines kleinen Theaters bedachten Geschäftsmann die kostspielige Anschaffung eines Hirsches verständlich zu machen. Wenn dem verärgerten Champfleury abwechselnd eine Eidechse, ein Bär, ein zerflicktes Affenfell und zu guter Letzt ein Esel als Ersatz für besagten Hirsch angeboten wurden, so lag es nicht zuletzt an einer genauen Einschätzung des Publikumsgeschmacks. M. Billion war sich über die Schaulust eines Publikums bewußt, welches sich mehr für bengalisches Feuer, Falltüren und bunte Theatereffekte als für irgendwelche Inhalte begeisterte und dem die Natur dessen, was es zu sehen bekam, im Grunde gleich war. Nach langem Feilschen willigte der erschöpfte Champfleury in den Vorschlag ein, einen Esel im Schlußbild der *drei Töchter von Cassandre* anstatt eines Hirsches zu zeigen. Abgesehen von der theaterreifen Komik folgender Unterredung zwischen Autor und Theaterdirektor, läßt diese Szene in einige Widersprüche der Poetik Champfleury's blicken:

4 mars 1849.- Le directeur est venu aujourd'hui à la répétition, comme on allait terminer. C'était le dernier tableau qui représente une forêt. Un cerf passait au fond, Pierrot luttait avec lui, le renversait et finissait par lui arracher son bois. De ce bois de cerf il faisait une couronne et la posait tranquillement sur la tête d'un certain capitaine, son rival heureux.

„Le directeur fronca le sourcil et demanda l'explication de tous ces gestes, car, aux répétitions, on se sert pas encore des accessoires.

„- Pierrot tue le cerf, lui dis-je.

„- Quel cerf? demanda-t-il.

„- Vous savez...je vous ai lu la pièce, un cerf passe au fond du théâtre.

„- Un cerf! s'écria-t-il, je ne comprends pas votre cerf.

„-Le cerf est l'image du mariage ; ne vous rappelez vous pas que dans tous les vaudevilles on fait des cornes au-dessus de la tête du mari ?

„- Bah! bah! dit-il, c'est vieux, je ne ceux de cerf. Trouvez un autre dénoûment pour demain.

- „Je cherchai inutilement un autre dénoûment.

- „- Eh bien! me dit le directeur le lendemain, comment terminons-nous la pièce?

²⁵⁷ Gérard de Nerval zitiert nach ebd., S. 17.

²⁵⁸ Champfleury, Gautier, Nodier anonymes. Pantomimes. Paris 1995, S. 39-51.

- „- Je ne sais, lui dis-je, ce que vous avez contre le cerf.
- „- Encore le cerf ! dit-il.

Et il appela son chef d'accessoires.

- „- Quels animaux avez-vous en magasin? dit-il.
- „- Monsieur, nous avons un lézard.
- „- Il y a un lézard, me dit le directeur.
- „- Comment, un lézard ! m'écriai-je.
- „- Un grand lézard, reprit le chef des accessoires.
- „- Mais un lézard n'a pas de cornes, dis-je. Puisque Pierrot met sur la tête du capitaine, qui se marie, un bois de cerf, ce n'est pas un lézard que nous pourrions dépouiller d'un bois de cerf.
- „- Nous avons aussi une peau de singe, dit le machiniste, mais elle a besoin d'être raccommodée.
- „Si je ne m'étais retenu, j'aurais battu l'homme aux accessoires, qui ne s'inquiétait guère de la pièce, mais qui répondait seulement à la demande de son directeur: Quels animaux avez-vous?
- „- Vous oubliez l'ours, dit le régisseur, qui complotait également contre moi.
- „- Qu'est-ce que je peux faire de votre ours? m'écriai-je furieux.
- „-Il y a longtemps qu'on ne s'est servi de l'âne, dit malicieusement le Pierrot.
- „- Oui, oui, me dit le directeur enthousiasmé, je vous donne l'âne.“²⁵⁹

„Der Hirsch ist das Bild der Ehe“ gibt Champfleury auf die Frage des Theaterdirektors nach der dringenden Notwendigkeit des gehörnten Tiers zur Antwort. Ausgerechnet er, der Symbole aus der Kunst ausräumen will, der in der stumme Pantomime eine Art primitive Kunst sieht, in der Zeichen und Bezeichnetes noch eins sind, ausgerechnet Champfleury, setzt einenen Hirsch bzw. dessen Hörner als Symbol des Ehebruchs ein. Im Gegensatz zur manieristischen Symbolik eines Barbey sieht Champfleury in diesem sprichwörtlichen Bild offenbar so etwas wie eine volkstümliche Symbolik, die eine Art naiven Zustand repräsentiert, in dem Zeichen und Bezeichnetes noch unmittelbar miteinander verbunden ist. Dem Zuschauer seiner Pantomimen soll beigebracht werden, stets auf Naheliegendes zu vertrauen und seiner kindlichen Intuition, ja im Grunde seinen Vorurteilen zu folgen. Hier gibt es nur stereotype Symbole und keine unnötigen, den Verstand beanspruchenden, Verkomplizierungen. So schlicht wie es nur geht, gleitet die auf Wesentliches verknappte Handlung dahin.

Mit „Was soll das?“²⁶⁰ wurde die Geschichte der dreifachen Ehe von Cassandres Töchtern von Seiten der Schauspieler quittiert. Doch war der einmütige Ausruf der Schau-

²⁵⁹ Champfleury: Souvenirs des Funambules. Genève 1971, S. 208-210.

²⁶⁰ Péricaud, S. 337.

spieler weniger Ausdruck ihres Unverständnisses als ihres unverhohlenen Mißfallens am spröden Stoff der Pantomime. In einer Art Parabel werden uns dort drei Ehen vorgestellt, zwei natürliche, alle Beteiligten zufriedenstellende, und eine unnatürliche, allein Ärger und Zwietracht einbringende Verbindung. Pierrot, der ewige Leidtragende hat wieder mal das schlechte Los gezogen. Anders als seine Kumpane, Polichinelle und Arlequin, hat der Faulpelz, allein von der Mitgift seiner Braut gelockt, Madame Pierrot, eine äußerst quirlige, von der Lektüre schlechter Ritterromane erhitzte Person, geheiratet. Durch – mir nicht ganz begreifliche – „Mittel, die die Chimie zuläßt, die Moral jedoch verpönt“, entschließt sich Pierrot seine Gattin in der ersten Liebesnacht weiß zu über-tünchen, was ihm eine Tracht wohlverdienter Prügel einbringt. Nach verschiedenen ge-scheiterten Versuchen, seinen Freunden die Frauen abspentig zu machen, gelangt der unglücklich Verheiratete schließlich in den Wald, wo eine Hexe ihm feierlich ankündigt, daß die Ehe seine Sache nicht sei, denn Geld allein habe noch niemanden glücklich ge-macht. Die Sentenz zeitigt die erwünschte Wirkung: Pierrot, einsichtig geworden, bietet seiner Gattin eine hübsche Summe Geld als Entschädigung für das erlittene Leid an. Fröhliche Tänze und muntere Lieder beschließen das höchst lehrreiche Stück.

Über *Pierrot marquis*, ein ähnliches Lehrstück, in dem die vorgeführte Sentenz aller-dings um den Ruhm erweitert wird, bemerkt der Journalist Edouard Thierry: „Weder Gold noch Größe können uns glücklich machen. Das hat La Fontaine gesagt: M. Champfleury hat die Sentenz in Bewegung gebracht.“²⁶¹ „Eine zeitlang“ – wird Champfleury auf solche und ähnliche Kritiken reagieren – „Eine Zeit lang wurde der Ver-such unternommen, mich zu ärgern, indem mein Theater die literarische Pantomime ge-nannt wurde. Wenn man darunter die Pantomime eines Literaten verstand, sehe ich darin nichts Unangehmes. Nur, man gab zu verstehen, daß philosophische Ideen, mystische Ideen, alle meine Stücke beherrschten und die Handlung ersetzten. Diese Anschuldigung [...] sind ungerecht“²⁶²

Indem er die Pantomime zum Vehikel von Ideen erhob, literarisierte Champfleury diese theatralische Form der Karikatur und sah sich als Philosophen beschimpft, er, der ein Leben lang gegen philosophische Gedankensysteme gekämpft hatte, er der die Karikatur als Befreiung alles Literarischen ansah.

²⁶¹ Thierry, Edouard. Zit. nach: Champfleury: Souvenirs des Funambules. Genève 1971, S. 91.

²⁶² Ebd., S. 84

„Il [Champfleury] mit dans la pantomime un soupçon de philosophie [...] Le bon public comprit-il bien la pensée de Champfleury et les symboles cachés sous l'action de *Pierrot, valet de la mort* ? S'agit-il le sens de cette manière de mxthe qui proclamait la victoire future de l'esprit sur la matière?“, schreibt der Zeitgenosse Paul Ginisty.

Ginisty, Paul: La Féerie. Paris 1892, S. 161.

IV. Charles Baudelaire

Ainsi devant ce Louvre une image qui m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d'un désir sans trêve! Et puis à vous [...]“²⁶³

(Charles Baudelaire)

„Dieser Baudelaire ist merkwürdig. Verstehe einer diese Manie in einem Land auszuharren, in dem man leidet? Ich“, gibt Théophile Gautier sein Unverständnis über den ausgedehnten Aufenthalt seines Freundes im verhassten Belgien kund, „ich, als ich nach Spanien, nach Venedig und nach Konstantinopel gefahren bin, wußte, daß es mir dort gefallen würde, und daß ich nach meiner Rückkehr ein schönes Buch schreiben würde. Er, Baudelaire, bleibt in Brüssel, wo er sich langweilt, nur um sagen zu können, daß er sich gelangweilt hat!“²⁶⁴ Wie einer, der sich zu *Pauvre Belgique*, einem wahren Meisterwerk der Gehäßigkeit, hinreißen läßt, in eben diesem „armen Belgien“ ausharren kann, und dies gleich mehrere Jahre, ist in der Tat unbegreiflich. Massive Schulden und zunehmende Schwierigkeiten, seine Werke zu veröffentlichen, mögen den Dichter anfänglich zu dieser Reise bewogen haben, doch war das zweijährige Exil ein selbstaufgelegtes, er hätte jeder Zeit zurückkehren können. Gleich einem Verbannten wird er, ein neuer *Ovid bei den Skythen*, bis zum herannahenden Tod fern der Heimat, im ungeliebten Belgien verweilen. Mit fast kindlicher Sturheit überhört der Leidende die Bitten seiner Freunde. Selbst die vereinten Kräfte von Gautier, Asselineau, Manet und Sainte-Beuve vermögen ihn nicht, zu einer Rückkehr umzustimmen. In völliger Isolation, in einem Land, das er verachtet, wird er die letzten Jahre seines Lebens verkümmern.

So schmerzhaft die Erfahrung der völligen Vereinsamung in der Fremde gewesen sein mag, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, der Dichter habe an der ästhetischen Pose des Ausgestoßenen Gefallen gefunden. Ob er sich mit Edgar Allan Poe oder Charles Robert Maturins John Melmoth beschäftigt, immer wieder steht der Exilierte, der Paria, ja der Gefallene, im Zentrum seines Interesses. „Man denke nur an Melmoth, dieses bewundernswürdige Sinnbild“ heißt es in *Das Gedicht vom Haschisch*, „sein fürchterliches Leiden besteht in dem Mißverhältnis zwischen seinen wunderbaren Fähigkeiten, die er im Augenblick durch einen Teufelspakt erworben hat, und der Umgebung, in der er, als ein Geschöpf Gottes zu leben verdammt ist.“²⁶⁵ Als „den Deklassierten, ausgestoßen aus seiner menschlichen Heimat und des Höheren nicht teilhaftig“²⁶⁶ bezeichnet er ferner die Figur des Melmoth, jenes neuen Adam, dessen unstillbare Neugierde nach

²⁶³ Le cygne. In: Baudelaire. Bd. I, Paris, S. 86.

²⁶⁴ Théo zitiert nach Senninger, Claude-Marie: Baudelaire par Théophile Gautier. Paris 1986, S. 40.

²⁶⁵ CB, Bd. 6, S. 98.

²⁶⁶ C.B.: Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst. In: Kemp, Bd. I, S. 294-5.

göttlichem Wissen mit der grausamen Einsicht in die eigene Verworfenheit teuer erkaufte wurde. „Meine große Sünde“ ließ Maturin seinem im Sterben begriffenen Melmoth sagen, „meine große Sünde war die der Gefallenen Engel. Hochmut und Vergöttlichung des Intellekts. Es ist dies die erste der Todsünden, – eine zügellose Gier, nach jenem Wissen, das uns verboten! Jetzt zahl’ ich mit meinem Leben dafür.“²⁶⁷

Durch das nämliche übermenschliche Wissen, welches ihn Gott unendlich genähert, erlangt der fortan entfremdete, seinen Mitmenschen in der Erkenntnisfähigkeit überlegene Melmoth zugleich die grausame Einsicht – und darin besteht für Baudelaire seine Tragik – in die Unmöglichkeit, Gott gleich zu sein. In der doppelten Erkenntnis seiner Überlegenheit dem Rest der Menschheit gegenüber, der er nun nicht mehr angehört, einerseits, und der eigenen Kreatürlichkeit dem Wort gegenüber andererseits, wird dieser Halbgott sein Dasein in den schlimmsten Qualen zwischen Himmel und Erde fristen müssen. Sich der Vergeblichkeit seines Strebens bewußt, bleibt dem Verzweifelten nichts als peinvoller Zynismus übrig und jenes markerschütternde, von Baudelaire an den Anfang der Zivilisationsgeschichte gesetzte Lachen. Nicht ohne Grund wird sich der Dichter immer wieder mit der Figur des Melmoth beschäftigen und selbst im lustigen Don Quichotte eine abgewandelte Form des düsteren Engländers erblicken.

Ähnlich Daumier, in dessen Karikatur die Figur des Don Quichotte eine tragische, noch nie gekannte Dimension erhält, erkennt Baudelaire in der kauzigen Gestalt jene erhabene Schwäche, die dem seiner Entfremdung bewußten Menschen oder – so Baudelaire – „homo duplex“²⁶⁸ eigen ist. Immer wieder wird er auf die Unangemessenheit bzw. auf die Einsicht in die Unangemessenheit zwischen Streben und Realität, zwischen Sehnsucht und einer als fremd empfundenen Umgebung zurückkommen. Deshalb verachtet Baudelaire auch Scotts Manier, seine Figuren mit Kostümen auszustatten, die den Menschen als integrierten Teil seiner Umwelt erscheinen lassen. Sogar die für die Zeit außergewöhnliche Beachtung, die er Constantin Guys’ anonymen Zeichnungen²⁶⁹ entgegenbringt, jenen rasch dahingeworfenen, zum Teil mitten in den Wirren des Krim-Krieges entstandenen Blättern, scheint von einem ähnlichen Interesse am deplazierten, aus seiner natürlichen Umgebung ausgestoßenen Menschen zu rühren. „Eine der Kompositionen, die sich meinem Geist am nachhaltigsten eingeprägt haben“, betont er die kräftige Wirkung, eine Nachwirkung fast, der Zeichnungen des Kriegsberichterstatters, „ist die *Weihe eines Friedhofgeländes in Skutari durch den Bischof von Gibraltar*. Der malerische Charakter des Schauspiels, der auf dem Kontrast zwischen der orientalischen Umgebung und den abendländischen Haltungen und Uniformen der Teilnehmer beruht, ist auf eine packende, suggestive, zum Träumen verführende Weise wiedergegeben. Die Soldaten

²⁶⁷ Maturin, C.R.: Melmoth der Wanderer. In der Übersetzung von Friedrich Polakovics. Frankfurt am Main u. Leipzig 1991, S. 897.

²⁶⁸ La Double vie par Charles Asselinau. In: Baudelaire, Bd.II, S. 87.

²⁶⁹ Dazu Constantin Guys. Fou de dessin, grand reporter. 1802-1892. Préfaces de Claude Pichois et Pierre Salinger, Paris 1988.

und Offiziere zeigen das unverwechselbare resolute und diskrete Gehaben von Gentle-
men, wie sie es bis ans Ende der Welt, bis in die Garnisonen der Kapkolonie und die indi-
schen Niederlassungen zur Schau tragen.²⁷⁰ „Hier“, heißt es an einer anderen Stelle,
„hier sehen wir die *Kurden in Skutari*, höchst seltsame Truppen, deren Anblick an eine
Invasion von Barbarenhorden denken läßt; und hier die nicht weniger fremdartigen Ba-
schi-Bosuks mit ihren europäischen, ungarischen oder polnischen Offizieren, deren dan-
dyhaftes Aussehen in bizarrerem Gegensatz zum abenteuerlich orientalischen Charakter
ihrer Mannschaft steht.“²⁷¹ Über *Achmet Pascha, kommandierender General in Kalafat,*
vor seiner Hütte stehend mit seinem Stab, läßt sich zwei europäische Offiziere vorstellen
bemerkt er: „Trotz des beträchtlichen Umfangs seines türkischen Wanstes trägt Achmet
Pascha in Gesicht und Haltung das aristokratisch stolze Gebaren zur Schau, das den
Herrscherrassen häufig zu eigen ist.“²⁷²

Es ist auffällig, daß Baudelaire – anders als man es von einem französischem Dichter
aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wie etwa Théophile Gautier erwarten würde – weder
den historischen Ereignissen noch dem exotischen, pittoresken Charakter der Zeichnun-
gen, dem Lokalkolorit, Beachtung schenkt. So klammert er in der *Weihe eines Fried-*
hofgeländes in Skutari durch den Bischof von Gibraltar die im Hintergrund doch stark
angedeuteten Moscheen und Minarette ebenso wie den aufgrund seiner seltsamen Anlage
ins Auge springenden Friedhof aus seiner Beschreibung aus. Ähnliches gilt für das Blatt,
welches Achmet Pascha zeigt: Die provisorisch aufgebauten Zelte und Strohhütten, das
deutlich zu erkennende Feuer interessieren ihn genauso wenig wie die politischen Hinter-
gründe und der eigentliche Inhalt der Zeichnung. Daß es sich um stets größere Men-
schenversammlungen handelt – äußerst selten, allenfalls in den Modezeichnungen finden
sich bei Constantin Guys Darstellungen einzelner Menschen – erfährt man ebenfalls nicht.
Ähnlich wie in seinen eigenen Gedichten greift der Dichter meist einen einzelnen Men-
schen aus der Menge heraus, sondert ihn ab und fokussiert seine ganze Aufmerksamkeit
auf ihn. Anders als Champfleury geht es ihm dabei jedoch nicht etwa um physiognomi-
sche Eigenheiten. Für grimassierende Mienenspiele und ausgeprägte Gesichtszüge hat er
wenig Sinn. Allein das Zusammenspiel oder besser gesagt der Kontrast zwischen dem
Einzelnen und einer nicht recht zu ihm passenden Umgebung steht im Mittelpunkt seiner
Betrachtungen. Entgegen der klassizistischen Kunstauffassung, die den statuarischen, in
einer Pose erstarrten Menschen feiert, scheint er gerade das Spannungsverhältnis zwi-
schen dem Einzelnen und seiner Umwelt zu würdigen. An Landschaften ebenso wenig
wie am Menschen an sich interessiert, richtet er auch hier seine Aufmerksamkeit auf den
Widerstreit zwischen dem Menschen und seiner Außenwelt. Insbesondere die seltsame
Würde der Figuren und ihr stolzes Gebaren scheinen ihn zu faszinieren. Dies umso mehr,

270 Der Maler des modernen Lebens. In: C.B., Bd.V, S. 233.

271 Ebd.

272 Ebd., S. 234.

als sie sich in ihre Umgebung nicht recht einfügen wollen, ja eigentlich keinen rechten Grund zu einem derartig selbstbewußten Auftreten haben. Befremdend, geradezu komisch, nehmen sich diese Engländer mit ihren Gentlemen-Allüren mitten in der Wüste aus; seltsam diese aus ihrer Erlahmung erwachten Dandys, die sich zu Pferd so wacker schlagen; ungewohnt der entschlossene, aristokratische, leicht verächtliche Blick, mit dem Achmet Pascha seine europäischen Besucher mißt. So ungewohnt in der Tat, daß *The Illustrated London News*, die Londoner Zeitung, in der Guys' Zeichnungen erschienen, sich bemüßigt fühlte, in die Bildkomposition einzugreifen und aus der leichten Anhöhe, von der herab der osmanische Befehlshaber auf seine europäischen Gäste blickt, eine Niederung zu machen, auf daß das Gleichgewicht der Kräfte zwischen Engländern und Türken wiederhergestellt wurde. Diese Korrektur wurde nebenbei bemerkt von vielen anderen begleitet. So erhielt z.B. der einst so erhaben wirkende Achmet einen gemüthlichen Gesichtsausdruck, aus dem zwei kleine Augen leicht unterwürfig und behäbig dreinschauen.

Daß Baudelaire, dem die von Sentimentalität triefenden Zeichnungen eines Charlets, der den französischen Soldaten in immer neuen Varianten verherrlichte, zuwider sind, daß Baudelaire also selbstverständlich die Originalskizzen Guys' im Sinne hat und nicht etwa deren überarbeitete, druckreife Fassung, braucht kaum erwähnt zu werden. Als überheblich und selbstgerecht empfindet er die sich in Selbstzufriedenheit wiegenden Figuren Charlets, denen ähnlich dem Monnierschen *Monsieur Prudhomme* jede Sehnsucht fernliegt. Denn gerade das seltsam sehnsüchtige, der Natur trotzen- de Wesen der Figuren ist es, was ihn an den Guyschen Zeichnungen fasziniert. Wenn er das emporgerockte Haupt des Soldaten in *Myself at Inkermann* besonders hervorhebt, so nur deshalb, weil der arme Teufel nicht den geringsten Grund zu dieser Haltung hat und nach einer solchen Niederlage den beschämten Blick auf den Boden heften müßte, – eine Ansicht, die *The Illustrated London News* zur Korrektur bewogen haben musste, so daß der Soldat in der überarbeiteten Fassung in niedergeschlagener Haltung und gesenkten Kopfes dasteht.

„Wer aber ist dieser Reiter mit weißem Schnurrbart und einer lebhaft gezeichneten Physiognomie, der erhobenen Hauptes aussieht, als atme er die schreckliche Poesie des Schlachtfeldes ein, während sein Pferd, am Boden schnuppernd, sich einen Weg sucht zwischen den übereinandergehäuften Leichen, die in seltsamen Stellungen, die Beine in der Luft, mit verzerrten Gesichtern, daliegen?“²⁷³ Baudelaire steigert die Drastik des Kontrastes zwischen der merkwürdig erhabenen Körperhaltung des Soldaten und der katastrophalen Realität. Abermals will es einem scheinen, als bereite ihm allein die Trotz bietende, aufbegehrende Haltung der Figur, ihr stolzes Gebaren angesichts ihrer verzweifelteren Lage, besonderes Vergnügen. Nicht von ungefähr wird er Millets ländliche,

²⁷³ Ebd., S. 233f.

in Harmonie getauchte Idyllen als abscheuerregend, seine Bauern als unreflektierte, lächerliche Pedanten zurückweisen:

M. Millet cherche particulièrement le style; il ne s'en cache pas, il en fait montre et gloire. Mais une partie du ridicule que j'attribuais aux élèves de M. Ingres s'attache à lui. Le style lui porte malheur. Ses paysans sont des pédants qui ont d'eux-mêmes une trop haute opinion. Ils étalent une manière d'abrutissement sombre et fatal, qui me donne envie de les hair. Qu'ils moissonnent, qu'ils sèment, qu'ils fassent paître des vaches, qu'ils tondent des animaux, ils ont toujours l'air de dire: „Pauvres déshérités de ce monde, c'est pourtant nous qui le fécondons! Nous accomplissons une mission, nous exerçons un sacerdoce!“ Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet. M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaélesque.²⁷⁴

„Arme Enterbte dieser Welt, sind dennoch wir es, denen sie ihre Fruchtbarkeit verdankt! Wir erfüllen eine Mission, wir üben ein priesterliches Amt aus!“²⁷⁵ Diese ironischen Worte legt Baudelaire den in stiller Andacht versunkenen, ihrem Tagewerk gleich einem heiligen Ritual nachgehenden Bauern Millets überraschend in den Mund. Daß der dumpfe Blick dieser den Gesichtsausdruck ihrer weidenden Kuh stark erwiderten Bäuerin, der suggerierte Einklang zwischen Mensch und Natur und die gedämpfte, paradiesisch anmutende Stimmung nicht dazu angetan sind, dem allein an dramatischen, spannungsreichen Kompositionen interessierten Dichter zu gefallen, ist nur allzu verständlich. Von Aufbegehren und Sehnsucht kann bei dieser einfältigen Magd nicht die Rede sein. In ihre Umgebung vollkommen eingebettet, nimmt sie sich im Grunde als Teil der Landschaft aus.

Und doch will es einem scheinen, als rühre Baudelaires Mißfallen weniger von der Eintracht zwischen der Bäuerin und ihrer Umgebung her als eben von ihrem Wissen um diese Eintracht. „In all ihrer monotonen Häßlichkeit erheben alle diese kleinen Parias einen philosophischen, melancholischen und raffaelesken Anspruch.“ Er unterstellt den an sich doch recht stumpfsinnig wirkenden Figuren mir nicht ganz begreifliche philosophische Ansprüche. Inwiefern die in sich gekehrten, man möchte fast sagen, vegetativen Existenzen überhaupt denken, will beim Anblick der Bilder nicht sogleich einleuchten. Von den Grübelfalten der Reflexion sind diese leerblickenden Gesichter jedenfalls nicht zerfurcht. Ebenso wenig einleuchtend ist der Vorwurf des kleinen Pariatums. Die von ihrer Umgebung durchtränkte, sich in ihr auflösende Kuhmagd hat wenig von einer Ausgestoßenen. Indem er den Bauern jedoch ein gewisses Erkenntnispotential zuschreibt, entlarvt er ihren unmittelbaren, unreflektierten Zugang zur Natur als Pose und wertet die paradiesische Harmonie des Bildes als schlechte Inszenierung ab. Als „Pedanten, die eine allzu hohe Meinung von sich haben“ bezeichnet er das gesamte Personal. Als hochfahrend und selbstgerecht empfindet er die sich zu Unrecht als Teil der Natur begreifenden

²⁷⁴ Salon de 1859. In: Baudelaire, Bd II, S. 661.

²⁷⁵ Ebd. In: C.B., Bd. V, S. 188.

Bauerntölpel, als Attitüde das Wissen um die vermeintliche Angemessenheit ihres Tuns. Dieses Urteil ist umso seltsamer, als er die nicht ganz bescheiden auftretenden Figuren Constantin Guys eben aufgrund ihres anmaßenden Verhaltens zu schätzen scheint. Ebenso verwunderlich sind der priesterliche Tonfall und der ethische Vorwurf der Überheblichkeit, und dies bei einem Dichter, der sich ein Leben lang für eine scharfe Trennung von Moral und Ästhetik einsetzen wird.

Indem Baudelaire den Figuren eigene Gedanken unterlegt und die ästhetische Bildgrenze überschreitet, vermischt er jedoch bewußt Ethik und Ästhetik und verwandelt ein ästhetisches Urteil auf betont laienhafte Manier in einen ethischen Vorbehalt – eine, wie sich noch zeigen wird, nicht unwesentliche Eigenart Baudelaires.

Durch eine merkwürdige Umkehrung der von Fielding festgelegten Definition des Komischen – in seinem Vorwort zu *Joseph Andrew*²⁷⁶ erhebt der englische Autor die Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Streben und Realität zur höheren Form der Komik – bezeichnet Baudelaire diese sich in ihre Umwelt einfügenden Bauern als „lächerlich“, wohingegen die dandyhaften, die Realität offenkundig verkennenden Figuren Constantin Guys mit den Attributen des Erhabenen versehen werden. Zwar werden die Guyschen Figuren anders als bei Fielding nicht etwa von parvenuhafter Geltungssucht getrieben, – schmutzige Kerle, die aus einer sechspännigen Kutsche steigen, gibt es bei Guys nicht – aller Immaterialität ihres Strebens zum Trotz ist ihre Wirkung jedoch eine nicht minder lächerliche. Was sollen diese Gentlemen-Allüren mitten in der Wüste? Dieser herausfordernde Blick angesichts der erlittenen Schmach? Diese dandyhaften Posen auf einem Schlachtfeld? Obwohl die rebellischen, sich der Natur vergebens widersetzen- den Figuren nicht frei von Komik sind, scheinen sie – und darin besteht zugleich ihre Größe – um die eigene Unangemessenheit zwischen sich und ihrer Umgebung zu wissen. Das unterstellt ihnen jedenfalls Baudelaire. „Trotz des beträchtlichen Umfangs seines türkischen Wanstes“, heißt es über Achmet Pascha, „trägt Achmet Pascha in Gesicht und Haltung das aristokratische stolze Gebaren zur Schau, das den Herrschenrassen häufig zu eigen ist“. Von der Seltsamkeit des Kontrastes einmal abgesehen – inwiefern ein kugel- runder Bauch der Würde eines Blickes im Wege stehen sollte, will mir nicht ganz ein- leuchten –, will es einem scheinen, als unterstelle der Dichter der Figur abermals seine eigenen Gedanken. Der Eindruck, Achmet Pascha sei sich der eigenen Unterlegenheit bewußt, besser gesagt, seine Überlegenheit entstehe aus der bewußten Verkennung der eigenen Lächerlichkeit, wird nicht zuletzt durch die stark identifikatorische Qualität der Beobachtung suggeriert. Immer wieder überkommt einen das schwer zu bestimmende Gefühl, der Dichter übertrage seine eigenen Empfindungen in die Figuren und behandle sie als Projektionsfläche seiner selbst.

²⁷⁶ Fielding, Henry: Preface of *Joseph Andrew*. In: *The Works of Henry Fielding*. 12 Bde., London 1903, Bd I, S. XXIX.-XXXVIII.

Ob er sich Millets oder Constantin Guys Bildern zuwendet, immer wieder steht das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt im Mittelpunkt seines Interesses. Insbesondere die Körperhaltung der Figuren, ihr Blick und Gebaren scheint ihn besonders zu beschäftigen. In diesem Sinne ist auch der „raffaleske Anspruch“ der Bauern zu verstehen. Als eitles, unzeitgemäßes Getue empfindet er die antiken Posen der in sich ruhenden Figuren Millets, ihre klassische Körperhaltung als lächerliche Nachahmung eines längst vergangenen, dem modernen Menschen nur noch als Sehnsucht vertrauten Harmonie-Gefühls. Nicht von ungefähr bezeichnet er Constantin Guys als „Maler des modernen Lebens“. In den gereckten Körpern und den in weite Ferne strebenden Blicken der aufrecht stehenden Figuren erkennt er jene Willensanspannung wieder, jene Kraftanstrengung, die dem modernen, sich seiner Umwelt widersetzenden Menschen eigen ist. Nicht ohne Grund wird er Daumier vor allen anderen Karikaturisten seiner Zeit auszeichnen und ihn mit Constantin Guys in Verbindung bringen. Nicht nur die Willensanspannung der von Energieströmen²⁷⁷ durchflossenen Figuren und ihre die Umwelt negierende Haltung fällt ihm bei beiden auf, es wird sich noch zeigen, daß er auch in der Technik große Ähnlichkeiten feststellt. Von einem ähnlichen Interesse am protestierenden, seine Umwelt bewußt verkennenden Menschen scheint auch seine Faszination für *Madame Bovary* auszugehen. Als „modern“ empfindet er die Geschichte der aufbegehrenden, sich ihrem trostlosen Schicksal mit Leibeskräften entgegenstimmenden Heldin, als heroisch ihr energisches, entschlossenes Wesen angesichts der Unentrinnbarkeit ihrer verzweifelten Existenz. „In ihren Adern“, hebt er die Unnachgiebigkeit ihres Strebens hervor, fließe „männliches Blut“ und „so [sei] Madame Bovary durch das, was ihr an Kraft, an Ehrgeiz und an der Fähigkeit zum Traum in so hohem Maße zu eigen ist, dennoch ein Mann geblieben.“²⁷⁸ An die zum Kampf gerüstete Pallas Athene will ihn die mythologisch überhöhte Heroin erinnern. „Diese Frau“, lobt er die ungebrochene Willenskraft der unbeugsamen und herrischen Emma weiter, sei „in Wahrheit sehr erhaben unter ihresgleichen, in ihrem dürftigen Milieu und angesichts ihres engen Horizonts“²⁷⁹ Der ironische Unterton, mit dem er die Größe der Figur anpreist, ist nicht zu überhören. Und doch liegt Baudelaire nichts ferner als die Absicht, sich über Emma zu erheben und sie zu verspotten. Ganz im Gegenteil. Mit beinahe identifikatorischem Einfühlungsvermögen, als seien Elend und Größe untrennbar miteinander verknüpft, beschreibt er ihre Erhabenheit als „bemitleidenswert“.

Mühelos ließe sich hier Gautiers Bemerkung zum Gedicht *Les petites Vieilles*²⁸⁰ anführen, „nichts [sei] so lächerlich und rührend zugleich als diese Venus aus dem Père-

²⁷⁷ Dazu Hoffmann, Werner: Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung, Bd.2, Wien 1956, S 147-181.

²⁷⁸ *Madame Bovary* von Gustave Flaubert. In: C.B., Bd V, S. 71.

²⁷⁹ Ebd., S. 73.

²⁸⁰ Baudelaire, Bd. I, S. 89.

Lachaise²⁸¹ und auf Emma übertragen. Zurecht weist Gautier auf das stete Mitgefühl, das Baudelaire – weniger am Bösen als am Elend interessiert – für seine Figuren entwickelt. Nie, hebt er hervor, behandle er sie mit verächtlicher Überlegenheit:

il aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le réel de l'ennui moderne à travers les sinuosités de cet immense madrépore de Paris, de le surprendre dans ses angoisses, ses misères, ses protestations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs [...] et à ce spectacle qui l'attire et le repousse, il gagne une incurable mélancholie, car il ne se juge pas meilleur que les autres, et il souffre de voir la pure voûte des cieux et les chastes étoiles voilées par d'immondes vapeurs.²⁸²

Wie schon bei den dandyhaften Figuren Constantin Guys will es einem scheinen, als offenbare Emma gerade in der Erkenntnis ihrer Entfremdung, in der bitteren Einsicht der Unangemessenheit ihres Strebens mit der Realität, jenen lächerlichen Heroismus, jene bewußte Nicht-Anerkennung der Realität, die Baudelaire anderenorts als „Heroismus des modernen Lebens“ bezeichnet. Nicht ohne Grund bezeichnet er Emma als „Dandy“:

Goût immodéré de la séduction, de la domination et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme de costume, des parfums et de la pommade, – le tout se résumant en deux mots: dandysme, amour exclusif de la domination.²⁸³

Anders als Barbey D'Aurevilly – dem bei der Behauptung, daß eine kleine Provinzlerin und Bürgersfrau der höchst erlesenen Gattung der Dandys angehöre, die Haare zu Berge gestanden haben müssten –, anders als Barbey also, der den Dandy als direkten Fortsetzer der alten Aristokratie begreift, ist das Dandyhafte für Baudelaire weder einer Gesellschaftsschicht vorbehalten, noch manifestiert es sich in einem bestimmten, äußeren Verhalten. Zwar stimmen sie in ihrer Vorstellung vom Dandy als einem geistig überlegenen, in stoischer Selbstbeherrschung verharrenden Ausnahmemenschen überein, mit den oberflächlichen Herrscherposen und zur Schau getragenen Attitüden „Beau Brummels“ haben die Existenzkämpfe Emma Bovarys jedoch wenig zu tun. Nicht von ungefähr beschränkt Barbey seine mystifizierende Biografie des Beau Brummels auf dessen glänzende Jugendjahre:

Quand on meurt de faim, on sort des affectations d'une société quelconque, on rentre dans la vie humaine on cesse d'être dandy.²⁸⁴

Für die späteren Phantasmagorien des vereinsamten und wahnsinnig gewordenen Beau, die im Stile von „Dinner for one“ inszenierten Abendessen mit imaginären Gästen und hoffmanesken Gesprächen mit Phantomen seiner Phantasie, hat Barbey wenig Sinn. Das Dandytum, eine soziale, im Grunde allein auf Schein beruhende, gesellschaftliche Form,

281 Gautier, Théophile zit. nach Senninger, Claude-Marie: Baudelaire par Gautier. Paris 1986, S. 142.

282 Ebd., S. 127f.

283 Madame Bovary par Gustave Flaubert. Baudelaire, Bd II, S. 82

284 Barbey D'Aurevilly, Jules-Amédée: Du dandysme et de George Brummel. Paris 1997, S. 108.

schließt menschliches Elend und Daseinskämpfe aus. Darin besteht der wesentliche Unterschied zwischen beiden Autoren.

Ist das Dandytum für Barbey noch ein abgeschirmter, aus der Trivialität herausgehobener Zustand – es heißt Beau Brummel habe sich lediglich die Mühe gegeben, geboren zu werden, um zu dem zu werden, was er ist –, so wird es bei Baudelaire zum Produkt eben dieser Trivialität. Das Streben Emmas, sich aus dem herauszuheben, was sie ist, ihre in den Freitod mündende Verweigerung der Realität, erwächst gerade aus dem schmerzhaften Bewußtsein einer Diskrepanz zwischen sich und der Außenwelt. So besteht ihre Größe weniger in einem angeborenen Zustand als in einer aus der Desillusion erwachsenen Sehnsucht nach einer Überwindung der Natur. Immer wieder wird Baudelaire die mit dem Sündenfall einsetzende Erfahrung der Entfremdung, der dem modernen Menschen bewußt gewordene Bruch zwischen Ideal und Realität, zwischen dem Immateriellen und dem Materiellen, zur notwendigen Grundlage erklären, aus der allein jenes sowohl ethische als auch ästhetische Streben nach dem Höheren und schließlich auch die Kunst erwachsen kann. Anders als Barbey, der in weiser Voraussicht darauf bedacht ist, den Dandy aus dem lächerlichen Personal der Sittenkömodie im Stile Ethereges, Cibbers, Congreves und Vanbrugh's auszuklammern – der allein aufs soziale Verhalten reduzierte Beau Brummel könnte in der Tat leicht als stutzenhafter Modenarr, seine nach Außen getragene Kälte als falsche Attitüde entlarvt werden – anders als Barbey also erfährt der Baudelairesche Dandy eine existenzielle, ja eine metaphysische Dimension: Es ist ein im Grunde sehr weit gefaßter anthropologischer Begriff zur Kennzeichnung des modernen Menschen.

Mais ce qu'il faudrait dire, hélas, et il nous en coûte de l'avouer, c'est qu'il n'y a plus dans la société française ni croyance, ni but, ni distinction; en présence des petits événements et des petits hommes qui s'agitent à la surface, comment s'élever jusqu'à l'enthousiasme, comment sentir quelque fièvre? Et que peut devenir l'artiste là où il manque de héros?²⁸⁵

Diese Kritik Charles Blancs, eines Zeitgenossen Baudelaires und Verfassers einer *Histoire des peintres et des écoles*, an der eigenen Zeit als einer ausgesprochen unheroischen gehört zu den üblichen Vorwürfen, Klischees fast, mit denen in der Mitte des 19. Jahrhunderts die eigene Gegenwart gekennzeichnet wurde. Die Zeit großer heldischer Taten sei vorbei, bedauert der Verfasser, und mit ihr jegliche Begeisterungsfähigkeit. Interessant dabei ist jedoch seine Schlußfolgerung: In Ermangelung erhabener Sujets könne sich eine moderne Kunst gar nicht erst entwickeln. Mit der größten Selbstverständlichkeit wird hier das unheldische Wesen des modernen Menschen für die Unmöglichkeit einer Erneuerung der Kunst verantwortlich gemacht, womit der Rückgriff auf die darstellungswürdige Antike nahegelegt wird. Zwar dient diese negative Bewertung und Anprangerung der eigenen Gegenwart als Legitimation klassizistischer, sich am antiken

²⁸⁵ Blanc, Charles: *Histoire des peintres et des écoles*. Ecole française. 3 vol. Paris 1865, Bd. I, S. 45f.

Heldentum orientierender Kunst, indem Blanc dem modernen Menschen jedoch ein eigenes – wenngleich unheroisches – Wesen zuspricht, reflektiert der Verfasser den Bruch zwischen klassischen Formen und moderner Gegenwart mit.

Die Forderung Baudelaires nach einer neuen, zeitgemäßen Kunst, seine Weigerung, Modernes in Klassisches einzukleiden, wird hier bereits angedeutet, wenn auch gegen die Möglichkeit moderner Kunst überhaupt gerichtet. In seiner Bemühung, die Karikatur zur neuen, zeitgemäßen Form zu erklären, wird Baudelaire ähnlich wie Blanc argumentieren. Bei seinem Versuch, der Moderne eine eigene, angemessene Kunstform zuzusprechen, setzt Baudelaire beim Wesen des modernen Menschen an, dessen Heroismus er neu zu bestimmen versucht:

Beaucoup de gens attribueront la décadence de la peinture à la décadence des moeurs. Ce préjugé d'atelier, qui a circulé dans le public, est une mauvaise excuse des artistes. Car ils étaient intéressés à représenter sans cesse le passé; la tâche est plus facile, et la paresse y trouvait son compte. Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite. Qu'est-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. [...] Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. [...] Pour rentrer dans la question principale et essentielle, qui est de savoir si nous possédons une beauté particulière, inhérente à des passions nouvelles, je remarque que la plupart des artistes qui ont abordé les sujets modernes se sont contentés des sujets publics et officiels, de nos victoires et de notre héroïsme politique. Encore les font-ils en rechignant, et parce qu'ils sont commandés par le gouvernement qui les paye. Cependant il y a des sujets privés, qui sont bien autrement héroïques.²⁸⁶

In dieser Aufwertung des modernen Menschen und der Rehabilitierung der eigenen Gegenwart bemüht sich Baudelaire um eine Neudefinition des Heroismus. Daß der moderne Mensch mit den antiken Helden nur noch wenig gemein habe, will er nicht bestreiten. Das gravitatisch majestätische Gebaren antiker Heroen, ihre herrische Körperhaltung und ihre „ernsthaften Bewegungen“ war noch direkter Ausdruck eines kriegerisch ausgerichteten Lebens. Mit der Verweigerungsgeste und negierenden Haltung des betont gebieterisch und aggressiv auftretenden Dandys, jenes „letzten Schimmers des Heroismus in den Zeiten des Verfalls“²⁸⁷, haben die gelösten und ungezwungenen Posen antiker Athleten wenig zu tun. Zwar zeichnet sich auch der Dandy durch eine überschüssige „vitale Kraft“ und einen ausgeprägten Drang nach Selbstbehauptung aus, doch wo der antike, ausgewogene Körper das Ideal verkörperte, vermag die übertrieben angespannte, verrenkte Körperhaltung des Dandys lediglich ein Streben danach auszudrücken. (Man denke nur

²⁸⁶ Salon de 1846. In: Baudelaire, Bd. II, S. 493-495.

²⁸⁷ Le peintre de la vie moderne. In: Baudelaire, Bd. II, S. 711.

an *Das letzte Bad*, das von Baudelaire vielbewunderte Blatt Daumiers; die säulenhaft erstarrte Haltung des Selbstmörders grenzt fast ans Übernatürliche).

Vereinigten sich in der Antike, einem für Baudelaire noch paradiesischen Zustand, Ideal und Realität, so läßt sich in der Moderne das Ideal nicht mehr in der Realität befriedigen. Der Versuch, das Ewig-Schöne darzustellen, wird sich als höchst albernes Unterfangen erweisen. „Schönheit und Kraft sind nicht mehr die typischen Kriterien des Menschen unserer Zeit. Antinous wäre heute lächerlich.“²⁸⁸ In diesem Punkt wird sich Gautier mit Baudelaire gegen eine Kunst verbünden, die ihre Aufgabe immer noch in der Darstellung raffaelesker Schönheit sieht. Als unangemessen und anmaßend wird Baudelaire die heroisierenden und mythologisch überhöhten Soldatendarstellungen Charlets ablehnen, ungewohnt aggressiv seine Giftpfeile – in *Quelques caricaturistes francais* – gegen den patriotischen Maler schießen – und dies über zwei Seiten –, um schließlich das Fazit zu schließen, Charlet sei überhaupt kein Karikaturist, weshalb er eigentlich keine Beachtung verdiene.

Daß der vorgetäuschte Einklang des Soldaten mit einer zur Natur erhobenen Nation seinem Begriff von Karikatur ebenso wenig entspricht wie die Milletschen Darstellungen selbstzufriedener Bauern, wird sich als zwingend erweisen. Weniger zwingend, ja geradezu überzogen ist die aggressive Reaktion Baudelaire auf jede Form selbstgerechten Verhaltens. Wie schon bei Millets idyllischen Bauerndarstellungen will einem auch hier scheinen, als käme der Anblick zufriedener Selbstbewußtheit, das Wissen des Soldaten um die Richtigkeit seines Tuns, für Baudelaire einer persönlichen Beleidigung gleich:

Man hat viel Aufhebens von Charlets Straßenjungen gemacht, diesen herzigen Englein, die so hübsche Soldaten abgeben werden, die die alten Militärs so gern haben und die mit Holzsäbeln Krieg spielen. Immer rund und frisch wie ein Borsdorfer Apfel, offenherzig, hellen Blickes und der Natur zulächelnd.²⁸⁹

Die Antike wird von Baudelaire zur paradiesischen Vorzeit verklärt. Der mit dem Sündenfall einsetzende Bruch zwischen Sehnsucht und Realität, zwischen Streben nach dem Göttlichen und Einsicht in die eigene Kreatürlichkeit, war für Baudelaire in der Antike noch nicht vollzogen. Tatsächlich nimmt Baudelaire eine strikte, man möchte fast sagen, eine anthropologische Trennung zwischen dem antiken und dem modernen Menschen vor. In seinem Essay, *Vom Wesen des Lachens*, einer eigenartigen Mischung aus theologischen, philosophischen und ästhetischen Überlegungen, läßt er die Antike als eine Art Vorgeschichte des modernen Lebens erscheinen, dessen Genealogie mit dem Sündenfall einsetzt. Als wiederhole sich in der Geschichte Christi, in der tragischen Zerrissenheit seiner halbgöttlichen, halb menschlichen Existenz, das Schicksal Adam und Evas, werden Sündenfall und anbrechendes Christentum von Baudelaire kurzerhand gleichgesetzt.

²⁸⁸ Gautier, Théophile: *De la mode*. Paris 1993, S. 19.

²⁸⁹ Einige französische Karikaturisten. In: C.B., Bd. I, S. 310.

[...] le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne [...] Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux.²⁹⁰

In Anlehnung an Henry Fieldings Definition des Komischen erklärt Baudelaire die Diskrepanz zwischen Schein und Sein, zwischen Streben und Realität zur Quelle des Lächerlichen, womit er den Sündenfall zur ersten modernen Komödie, die Geschichte der Zivilisation zur Geschichte der Komik erklärt. In seinem Vorwort zu *Joseph Andrew* hatte Fielding bereits 1742 die „Affektation“ oder der Wunsch, mehr zu scheinen, als man ist, zum Ursprung des Gesellschaftskomischen erhoben. „Das Mißgeschick und Elend des Lebens oder natürliche Gebrechen können nun allein durch Affektation zu Gegenständen des Spottes werden. Um das Gemüt dessen muß es übel stehen, der in Häßlichkeit, Schwachheit oder Armut an sich etwas Lächerliches erblicken kann, und ich will nicht glauben, daß es einen Menschen auf der Welt gibt, für den es ein lächerliches Bild ist, wenn er einen schmutzigen Kerl auf einem Karren durch die Straßen fahren sieht; aber wenn er dieselbe Gestalt aus seiner sechspännigen Kutsche steigen oder mit dem Hute unter dem Arm aus seiner Sänfte springen sähe, würde er in ein Gelächter ausbrechen, und das mit Recht.“²⁹¹

Indem er die Überheblichkeit zum Ursprung der Reflexion erklärt, läßt Baudelaire die bei Fielding vorgefundene Definition des Komischen jedoch einen grundsätzlichen Wandel erfahren. War die „affectation“ für Fielding noch lasterhaftes, im Grunde künstlich aufgepflanztes Produkt der Gesellschaft, die es durch Verlachen zu beseitigen galt, so wird sie von Baudelaire zum Wesen des modernen, reflektierenden Menschen, zum konstitutiven Element der von ihm erzeugten Gesellschaft und schließlich seiner Kunst aufgewertet. Indem Adam und Eva ihrem eitlen und überheblichen Drang, Gott an Erkenntnisfähigkeit gleich zu sein, nachgeben und in den Apfel der Erkenntnis beißen, erwacht in ihnen das Bewußtsein ihrer Unvollkommenheit. Göttliche Allwissenheit haben sie zwar nicht erlangt, ihr göttlicher Anteil, eine Art Halbwissen, reicht indessen, den vollzogenen Bruch, den Abstand zu sich selbst zu erkennen. Allzu deutlich werden sie ihrer eigenen Niedrigkeit Gott gegenüber gewahr und ihrer eigenen Überlegenheit den Tieren gegenüber, denen sie an Erkenntniskraft überlegen sind. Mit dem Bewußtsein ihrer Entfremdung erwacht in ihnen die Erkenntnis ihrer Lächerlichkeit. Solange sie mit sich eins und unwissend waren, war ihnen die Komik fremd. Doch im Augenblick, da sie sich der Unangemessenheit und Vergeblichkeit ihres Strebens nach Gott angesichts ihrer Kreatürlichkeit bewußt geworden sind, entdecken diese Ahnherren des modernen Menschen das

²⁹⁰ De l'essence du rire. In: Baudelaire, Bd II, S. 528-532.

²⁹¹ Fielding, Henry: *Joseph Andrews* Abenteuer. In der Übersetzung von Rudolf Schaller. Berlin 1955, S. 13.

Komische und fangen an zu lachen. Noch erkennt ihr erwachtes Bewußtsein wenige Motive des Komischen. Im Laufe der Zivilisation wird sich die Bewußtseinsstufe des Menschen jedoch vervollkommen, seine Subjektivität und damit Gespaltenheit wird wachsen und mit ihr der Grad der Komik zunehmen. „Da das Komische Anzeichen der Überlegenheit oder des Glaubens an die eigene Überlegenheit ist,“ – führt Baudelaire aus – „so darf man wohl mutmaßen, daß die Völker, ehe sie den von gewissen mystischen Propheten vorausgesagten höchsten Grad der Läuterung erreicht haben, die Motive des Komischen im gleichen Umfang zunehmen sehen werden, wie ihre Überlegenheit wächst.“²⁹²

Indem er die Komik zum subjektiven Erzeugnis eines gespaltenen Bewußtseins erklärt und der Komik ihre objektive Dimension beraubt, läßt Baudelaire die Geschichte der Komik als Geschichte der Subjektivität erscheinen. Der Individuationsprozeß des Menschen, seine zunehmende Subjektivität und wachsende Selbsterkenntnis wird ihn bald in den ernsthaftesten Dingen einen Riß entdecken lassen. So waren „die Masken, die Bronzefigurinen, die muskelprotzenden Herkulesse, die kleinen Priapusse mit ihrer weit herausgekrümmten Zunge, den spitzen Ohren, ganz Kleinhirn und Phallus, – oder jene mächtigen Phallusse, auf denen die weißen Töchter des Romulus sich in aller Unschuld im Reitsitz schaukeln, jene mit Glöckchen und Flügeln ausgestatteten ungeschlachten Zeugungswerkzeuge [...] durchaus ernste Dinge“. „Venus, Pan, Herkules waren keine Gestalten, über die man lachte. Nachdem Jesus gekommen war, lachte man über sie. [...] Die indischen und chinesischen Götzen wissen nicht, daß sie lächerlich sind; in uns Christen liegt ihre Komik.“²⁹³

Nicht ohne Grund unternimmt Baudelaire – wie vor ihm schon Champfleury – den Versuch, die Geschichte des modernen Menschen, die Entwicklungsgeschichte seiner Bewußtwerdung, an der Geschichte des Komischen zu rekonstruieren. Indem er die Komik zur direkten Folge menschlicher Selbsterkenntnis, zu ihrer unmittelbaren Wirkung erklärt, erhebt er komische Formen zu Reflexen menschlicher Bewußtwerdung, zu Fundstücken seiner Subjektivität, anhand derer sich die Geschichte des modernen Wesens herleiten läßt. Doch anders als Champfleury, dessen sechsbändige *Geschichte der Karikatur* weniger ein Prozeß als eine Art zeitloses Kompendium aneinandergereicher Karikaturen darstellt, bemüht sich Baudelaire im *Wesen des Lachens* um die Rekonstruktion einer Entwicklungsgeschichte der Komik²⁹⁴. Davon ausgehend, daß jede Zeit einen ihr adäquaten komischen Ausdruck besitzt, entwirft er dort in einem – dem biblischen Tonfall nach womöglich an die christliche Dreizeitalerlehre angelehnten – Dreierschritt eine Art Teleologie, die von der „Bedeutungskomik“ über die „grausame Komik“ bis hin zur „absoluten Komik“ hinaufreicht. Daß die drei von ihm aufgestellten

²⁹² Vom Wesen des Lachens. In: C.B., Bd. I, S. 293.

²⁹³ Ebd., S. 293f.

²⁹⁴ Wie bereits erwähnt hatten Champfleury und Baudelaire den Plan gefasst, an der *Histoire* gemeinsam zu arbeiten. Das Vorhaben wurde jedoch alsbald fallengelassen.

Gattungen an keine konkreten historischen Epochen gebunden und zum Teil Ausdruck nationaler Eigenarten sind, scheint nicht zuletzt mit dem übergreifenden Geschichtsdenken des Autors zusammenzuhängen, dem es – anders als Champfleury – weniger um die archäologische Rekonstruktion realer, historischer Fakten, als um den Entwurf einer Geschichtsphilosophie geht. Es ist eine Art teleologisches Modell, dessen Vollendung die absolute Komik bildet. Diese drei verschiedenen Bewußtseinsstufen bezeichnen zugleich die unterschiedlichen, auseinander hervorgehenden Gattungen einer Kunsthierarchie. Indem er diese drei Formen des Komischen als ästhetischen Ausdruck unterschiedlicher Erkenntnisstufen auffaßt, spricht Baudelaire dem modernen Menschen nicht nur eine adäquate Kunstform zu, die absolute Komik wird zwangsläufig zur höchsten Kunstform erhoben.

Die Erkenntnis der eigenen Lächerlichkeit und deren gleichzeitige Verneinung, das Wissen um die Vergänglichkeit des eigenen Strebens und der gleichzeitige, trotzige Versuch, dieses Streben durch einen Kraftakt zu behaupten, wird sich noch als moderner Wesenszug, die absolute Komik als ihr zeitgemäßer, adäquater Ausdruck herausstellen. In ihrem Streben nach einer Überwindung der Natur wird sich die absolute Komik als ästhetische Entsprechung eines ethischen Verlangens, ja als sein unmittelbarer Ausdruck darstellen.

Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque une création. Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature.²⁹⁵

Das Komische, nimmt Baudelaire eine Wertung vor, sei eine Nachahmung, wohingegen das Groteske oder die absolute Komik eine Schöpfung sei. Der mimetische Charakter dieser einfachen, im Laufe des Textes noch als Bedeutungskomik bezeichneten Form der Komik scheint für ihren niederen Rang innerhalb der von ihm aufgestellten Kunstskala verantwortlich zu sein. Obwohl Molière als einer ihrer Hauptvertreter ausgegeben wird, wird die Bedeutungskomik nicht etwa an seinen Komödien veranschaulicht, als sei ihm daran gelegen, den rein äußeren, abbildenden Charakter dieser niederen Kunstform zu demonstrieren, zieht Baudelaire die allerbanalste Straßenszene zu ihrer Illustration heran:

Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressort? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit. Il est certain que si l'on

²⁹⁵ De l'essence du rire. In: Baudelaire. Bd. II, S. 535.

veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un orgueil inconscient.²⁹⁶

Ob der Lachkrampf vom Anblick eines stürzenden Kerls ausgeht oder von einem Molièreschen Narren ausgelöst wird, ist im Grunde egal. Das Grundmuster, der vorgeführte Anblick eines die Realität verkennenden Narren, bleibt dasselbe. Die Diskrepanz zwischen Streben und Realität wird einem unbeteiligten, sich überlegen wägnenden Zuschauer am Beispiel eines Träumers gezeigt, auf dessen Kosten er sich amüsiert. Wie schon Champfleury schließt auch Baudelaire von der Wirkung eines Kunstwerkes auf das Distanzverhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand zurück, wobei das Lachen ihm als geeignetes Mittel zur Ermittlung des Schöpfungsvorgangs erscheint. „Es gibt nur eine Beglaubigung des Grotesken: das Lachen, und zwar das sofortige Lachen; angesichts der [Bedeutungs-] Komik ist es nicht verboten, erst hinterher zu lachen; das schmälert ihren Wert nicht und hängt lediglich von der Geschwindigkeit des Begreifens ab.“²⁹⁷ So gilt ihm das allein von der Ratio angeregte und daher mittelbare und zeitversetzte Lachen, das von der Bedeutungskomik ausgeht, als eindeutiger Beweis für die ebenso rationale und distanzierte Haltung des Künstlers zu seinem Sujet. „Frankreich“, bestätigt er den kühlen, analytischen Blick französischer Komödienschreiber auf ihren Gegenstand, sei „das Land der klaren Gedanken und Beweisführungen“²⁹⁸, weshalb dort ausschließlich Bedeutungskomik anzutreffen sei. Das unbeteiligte und konstatierende Auge des distanziert beobachtenden Nachahmers, seine selbstgerechte, sich zurücklehrende Haltung angesichts des Gegenstandes seines Spottes, springt direkt auf das Publikum über. Im unbeteiligten Hohngelächter des Zuschauers wiederholt sich der Schöpfungsvorgang des Künstlers, sein vermeintlich objektiver Blick auf den Gegenstand seines Hohns. So entspricht das Auseinanderfallen von geistiger Verarbeitung der vorgeführten Komik und körperlicher Reaktion, der zeitliche Abstand zwischen dem Augenblick des Wahrnehmens und dem des Lachens, exakt dem dargestellten Mißverhältnis zwischen geistigem Streben und kreatürlicher Realität.

Die absolute Komik wird sich ebenfalls am Lachen überprüfen lassen. Ihr ruckartiges, spontanes Gelächter, das zeitliche Zusammenfallen von rationalem Erfassen und körperlicher Erschütterung, wird sich umgekehrt für das sowohl rationale als auch kreatürliche Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk verbürgen. Anders als die Bedeutungskomik, die, indem sie dem Zuschauer immer neue Gegenstände des Hohns zuführt, den Zuschauer immer mehr seiner Außenwelt entfremdet, wird sich diese hohe Form der Komik als einheitsstiftend erweisen.

So ruft der überlegene, göttlich eingenommene Standpunkt Molières, – indem er den Narren aus der Gesellschaft ausschließt, vertreibt er ihn, wie einst Adam und Eva aus

²⁹⁶ Ebd., Bd. II, S. 530f.

²⁹⁷ Vom Wesen des Lachens. In: C.B., Bd. I, S. 296.

²⁹⁸ Ebd., S. 298.

dem Paradies vertrieben wurden – nichts als anmaßende Selbstgefälligkeit beim Zuschauer hervor. „*Ich* stürze nicht; *ich* gehe aufrecht; mein Fuß ist fest und sicher. *Ich* würde nicht die Dummheit begehen, nicht zu sehen, wo ein Trottoir aufhört, oder einen Pflasterstein, der im Wege liegt, nicht zu bemerken.“²⁹⁹ Daß auch ich, schaute ich wie dieser Hans-Guck-in-die-Luft träumend zum Himmel empor, von meinem stolpernden Körper an die Unangemessenheit meiner Sehnsüchte angesichts meiner Kreatürlichkeit auf brutale Weise erinnert werden könnte, solche erkenntnisreichen Momente in die eigene Lächerlichkeit werden von der Bedeutungskomik ausgeschlossen. Zwar will diese Form von Komik von der Reflexion erfasst werden, über das Verlachen eines vermeintlich komischen Menschen verkennt der Zuschauer aber, daß „das Komische vorzüglich in dem Lacher, dem Betrachter liegt“³⁰⁰ und er über nichts anderes als die eigene Gespaltenheit lacht.

In diesem Sinne läßt sich die Kritik gegen die sogenannten „Physiologen des Lachens“ verstehen: „Das Lachen“, schlägt Baudelaire die arroganten Pedanten mit ihren eigenen Waffen, „das Lachen, sagen sie, entspricht der Überlegenheit. Es würde mich nicht wundern, wenn der Physiologe, als er diese Entdeckung machte, im Gedanken an seine eigene Überlegenheit in Lachen ausgebrochen sein soll. Der Satz hätte nämlich lauten müssen: Das Lachen entstpringt der Vorstellung der eigenen Überlegenheit. Eine satanische Idee, wenn es je eine gab! Hoffart und Aberwitz!“³⁰¹ Indem sie ihre eigene Überlegenheit behaupten, verkennen die unreflektierten Physiologen ihre eigene Niedrigkeit angesichts Gottes, womit sie – wie schon Adam und Eva oder die Zuschauer einer Verlachkomödie – selbst zum Gegenstand des Spottes werden. Ähnlich der Milletschen Kuhmagd – geeignete Zuschauerin einer Verlachkomödie – glauben auch sie, in völliger Verkennung ihrer eigenen Lächerlichkeit, noch Teil der göttlichen Natur zu sein. Doch ihr Lachen, eindeutiger Beweis eines vollzogenen Bruchs, entlarvt ihre Virginie-Allüren als aufgesetzte Maske. Denn das Lachen ist der ungebrochenen Heldin von Bernadin de Saint-Pierre wie dem antiken Menschen fremd.

Baudelaire erhebt das Lachen zum Stigmata des modernen, zerrissenen Menschen, wobei er die kindliche Freude, eine Art animalisches Vergnügen, ausklammert: „Es bedarf hier fürs erste einer genauen Unterscheidung zwischen Freude und Lachen. Die Freude lebt aus sich selbst, aber sie äußert sich auf unterschiedliche Weise. Manchmal ist sie fast unsichtbar; ein andermal vergießt sie Tränen. Das Lachen ist nur ein Ausdruck, ein Symptom, eine Diagnose. Symptom wovon? Das ist die Frage. Die Freude ist *einheitlich*. Das Lachen ist der Ausdruck einer doppelten oder widersprüchlichen Empfindung.“³⁰² Die betonte Bescheidenheit Baudelaire's, die stete Hervorhebung seiner eigenen Lächerlichkeit und auffällig demütige Haltung Virginie gegenüber – es heißt, er wolle sich „keiner-

299 Ebd., S. 290f.

300 Ebd., S. 304.

301 Ebd., S. 290.

302 Ebd., S. 294.

lei geistige Überlegenheit über eine Virginie anmaßen³⁰³ – soll ihn nicht zuletzt vor dem Vorwurf der Anmaßung schützen.

Es ist diese distanzierte Nachahmung menschlicher Lächerlichkeit, die rationale Entlarvung und gefühllose Denunzierung vergeblicher Träume, die der Bedeutungskomik einen niederen Rang innerhalb der Hierarchie des Komischen einnehmen läßt. Der Schöpfer von absoluter Komik wird sich zwar ebenfalls als scharfer Menschenbeobachter, seine Haltung zur Welt als eine distanzierte, herausstellen, sein unmittelbares, instinktives Mitgefühl für das Leiden seiner Mitmenschen, eine kreatürliche Identifikation fast, wird diese höhere Form der Komik jedoch als Gemisch von rationaler Distanz und erfahrener Nähe erscheinen lassen.

Ein Vertreter der absoluten Komik ist für Baudelaire E. T. A. Hoffmann. Da ihm aber das Mißverhältnis zwischen Streben und Realität nicht entgeht – auch Hoffmann besitzt einen ausgesprochenen Sinn für das Lächerliche im Menschen – ist er zwar nicht frei von Anteilen an Bedeutungskomik, durch seine persönliche Anteilnahme, ein körperliches Miterleben, erfährt die menschliche Lächerlichkeit jedoch eine nie gesehene Größe. Weniger an der Verhäßlichung des Menschen und Bloßlegung moderner Lächerlichkeit als um die Erfassung eines aus der Lächerlichkeit hervorgehenden Heroismus interessiert, wird sich die Karikatur als Mittel zur Aufwertung des modernen Menschen erweisen.

Obwohl Flaubert eine Sonderposition in der Geschichte des Komischen einnimmt, – einer Kategorie des Komischen wird „Madame Bovary“ jedenfalls nicht zugeordnet –, scheint die Faszination Baudelaires für die Geschichte der Emma Bovary von der seltenen Wirkung des Werkes auszugehen, einer einzigartigen, durch die erlebte Rede erzeugten Mischung aus Nähe und Distanz. Dieses Interesse für „Madame Bovary“, wie es in Baudelaires Aufsatz „Madame Bovary von Gustave Flaubert“ zum Ausdruck kommt, ist umso überraschender, als dem Leser eine lächerliche, die Realität verkennende Närrin nach Art der Bedeutungskomik vorgeführt wird. Die Sehnsüchte eines „Bourgeois gentilhomme“ unterscheiden sich nicht großartig von denen einer Emma Bovary. Als Bürger dem Adel angehören zu wollen ist ebenso lächerlich wie der Wunsch, als Provinzlerin zur Romanheldin avancieren zu wollen. Mit ihren Grande Dame-Allüren würde sich Emma Bovary in einer Komödie Molières oder einer englischen Sittenkomödie nicht übel ausnehmen. Schnell hätte man dort ihre romantischen Träume als falschen Schein, ihre Sehnsüchte als angenommene Maske entlarvt. Doch ihre Lächerlichkeit will Baudelaire gar nicht erst in Frage stellen. „Man sagt, Madame Bovary sei lächerlich. In der Tat, da hält sie eine Art Herrn – soll ich so weit gehen, ihn einen Landedelmann zu nennen? –, der Jagdwesten und kontrastreiche Kleidungsstücke trägt, für einen Helden von Walter Scott! Und dann verliebt sie sich in einen kleinen Notariatsangestellten (der sich nicht einmal darauf versteht, für seine Geliebte eine gefährliche Tat zu begehen), und zuletzt jagt die Erschöpfte, die seltsame Pasiphae, die es in den engen Pferch eines Dorfes ver-

³⁰³ Ebd., S. 289.

schlagen hat, dem Ideal durch die Kneipen und Gastschenken der Präfektur nach: – Was macht's? Sagen wir, gestehen wir es nur, sie ist ein Cäsar in Carpentras; sie jagt dem Ideal nach!“³⁰⁴

Daß das Grundmuster einer solchen Geschichte einen guten Stoff für eine Molièresche Verlachkomödie abgeben könnte und im Grunde Bedeutungskomik ist, gibt Baudelaire offen zu. Über Hoffmanns *Die Königsbraut* ³⁰⁵, die auf ihre Essenz reduzierte, weil von allem Erzählerischen entschlackte Geschichte der Emma Bovary, bemerkt er, Hoffmann habe in diesem Märchen „Bedeutungskomik mit dem absolut Komischen allerhöchstens Grades“³⁰⁶ gemischt. Den Bruch zwischen Streben und Realität erkennen Flaubert und Hoffmann ebenso wie Molière. Das Ännchen, diese einfach geratene Bovary, steht dem „Bourgeois Gentilhomme“ an Lächerlichkeit nicht nach. Wie gerne würde auch sie, „die arme Träumerin“, in die vornehme Hofgesellschaft aufgenommen werden. Doch ihre Träume übersteigen die ihres Artgenossen. Mit einem Adelstitel will sich die Gärtnerin nicht zufrieden geben. Herrschen will sie und zwar über den gesamten Gemüse-Garten. Doch Karottenkönigin wird man nicht einfach so. Wie groß ist daher ihre Freude, als der vermeintliche Karottenkönig, *Daucus Carota*, um ihre Hand anhält. Daß das Ganze nur Lug und Trug war, entdeckt ihr der Papa noch rechtzeitig. Mit Entsetzen muß die eitle Gärtnerin feststellen, daß *Daucus* nichts als ein Hochstapler, sein Hofstaat nichts als ein tiefer Pfuhl voller Gewürmer gewesen ist.

„Dans le conte intitulé: *Daucus Carota, Le Roi des Carottes*, et par quelques traducteurs *La Fiancée du roi*, quand la grande troupe des carottes arrive dans la cour de la ferme où demeure la fiancée, rien n'est plus beau à voir. Tous ces petits personnages d'un rouge écarlate comme un régiment anglais, avec un vaste plumet vert sur la tête comme les chasseurs de carosse, exécutent des cabrioles et des voltiges merveilleuses sur de petits chevaux. Tout cela se meut avec une agilité surprenante. [...]

La malheureuse jeune fille, entichée de rêves de grandeur, est fascinée par ce déploiement de forces militaires. Mais qu'une armée en parade est différente d'une armée dans ses casernes, fourbissant ses armes, astiquant son fournement, ou pis encore, ronflant ignoblement sur ses lits de camp puants et sales! Voilà le revers de médaille; car tout ceci n'était que sortilège, appareil de séduction. Son père, homme prudent et bien instruit dans la sorcellerie veut lui monter l'envers de toutes ces splendeurs. Ainsi, à l'heure où les légumes dorment d'un sommeil brutal, ne soupçonnant pas qu'ils peuvent être surpris par l'oeil d'un espion. le père entrouvre une des tentes de cette magnifique armée; et alors la pauvre rêveuse voit cette masse de soldats rouges et verts dans leur épouvantable désahabillé, nageant et dormant dans la fange terreuse d'où elle est sortie. Toute cette splendeur en bonnet de nuit n'est plus qu'un marécage infect.³⁰⁷

³⁰⁴ Madame Bovary von Gustave Flaubert. In: C.B., Bd. V, S. 74.

³⁰⁵ Hoffmann, Bd. II, S.945-995.

³⁰⁶ Vom Wesen des Lachens. In: C.B., Bd. I, S. 303.

³⁰⁷ De l'essence du rire. In: Baudelaire, Bd. II, S. 541f.

Obwohl die Beschreibung den Anschein erweckt, Baudelaire habe zur Veranschaulichung der absoluten Komik eine beliebige Szene aus der *Königsbraut* herausgegriffen und sie nacherzählt, werden hier zwei unterschiedliche, miteinander kontrastierende Passagen gegenübergestellt: Der prunkvolle Einzug der Karotten und die Entdeckung der katastrophalen Realität. Für die dazwischen eingeschobenen Gedichte des ehemaligen Liebhabers Amandus von Nebelstern und die ominösen Prophezeiungen des Papa hat Baudelaire ebensowenig Interesse wie für den eingefügten Zweikampf zwischen Radieschenherzog und Karottenkönig. Die Zwischenereignisse werden ausgeklammert. Als enthielten die Szenen der Verblendung und Desillusion Ännchens den Kern der Geschichte, reduziert Baudelaire das Märchen auf das Mißverhältnis zwischen Traum und Realität und läßt somit den Eindruck entstehen, Hoffmann habe die Quintessenz eines komplexen Romans herausdestilliert und das Grundprinzip der Bovary-Geschichte in zwei Strichen erfasst. Diese bewußte Zuspitzung der Geschichte, ihre übertriebene Vereinfachung, ist umso überraschender, als sie den Anschein erweckt, Hoffmann habe die Diskrepanz zwischen Streben und Realität mit besonderer Schärfe entlarvt und daher extreme Bedeutungskomik erzeugt.

Zwar legt Flaubert das Mißverhältnis zwischen den Sehnsüchten seiner Heldin und der katastrophalen Realität auf perfide Art bloß, doch anders als Molière, der sich auf die Darstellung der lächerlichen Seite im Menschen beschränkt, erweitert sie Flaubert um das Heroische. Emma Bovary, lobt Baudelaire die erhabene Größe dieser Artgenossin Ännchens von Zabeltaus, sei „entfernt vom bloßen Tier und so nah am idealen Mann“³⁰⁸. Wie der Bourgeois gentilhomme verkennt auch sie die Realität, doch diese Verkennung – und darin besteht ihre Größe – ist eine sehr bewußte. Das will uns jedenfalls Baudelaire suggerieren. Von der Identifikation eines Autors mit seinen Figuren selbstverständlich ausgehend, überträgt Baudelaire auch hier das Reflexionspotential Flauberts auf seine Heldin und verleiht ihr auf diese Weise jenen aus dem Bewußtsein der eigenen Lächerlichkeit hervorgegangenen Heroismus, wobei ihm das berühmte Wort „Madame Bovary, das bin ich“ sehr entgegengekommen sein muß.

Anders als der Bourgeois gentilhomme, dessen Lächerlichkeit weniger in der Verkennung seiner Umwelt als in einer Fehleinschätzung seiner selbst besteht – den Adel für einen erstrebenswerten, dem Bürgerstand überlegenen Rang innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie anzusehen, ist nicht außergewöhnlich –, zeichnet sich Emmas Lächerlichkeit durch eine Nicht-Beachtung ihrer trostlosen Umgebung ab. „Man sagt, Madame Bovary sei lächerlich“, hatte Baudelaire – wie schon einmal zitiert – die dandyhafte Protesthaltung der Heldin hervorgehoben: „In der Tat da hält sie eine Art Herrn – soll ich so weit gehen, ihn einen Landedelmann zu nennen? –, der Jagdwesten und kontrastreiche Kleidungsstücke trägt, für einen Helden von Walter Scott!“³⁰⁹ Mit der törichten Verblen-

³⁰⁸ Madame Bovary von Gustave Flaubert. In: C.B., Bd. V, S 73.

³⁰⁹ Ebd., S. 74.

derung des Bourgeois gentilhomme hat diese Nicht-Akzeptanz der Realität, eine bis zur Realitätsverweigerung gesteigerte Verneinung, wenig zu tun. Es ist die Einsicht in ihre schreckliche Lage, das Wissen um die Unangemessenheit und Vergeblichkeit ihrer Träume angesichts ihrer fragwürdigen Umgebung, die Emma die übermenschliche Willenskraft aufbringen läßt, sich über die Realität hinwegzusetzen. Bewußt überhebt sich die Heldin über ihre eigene Lächerlichkeit. Mit beinahe triebhafter Energie leugnet dieser weibliche Don Quichotte die Unvereinbarkeit ihrer Sehnsüchte mit der katastrophalen Realität, der sie eine Traumwelt entgegenhält.

Als heroisch empfindet Baudelaire den existenziellen, beinahe animalischen Überlebenskampf der Heldin, der die Illusion zum letzten Rettungsanker geworden ist. „Meinen Mut sollt ihr mir lassen“³¹⁰ soll der Mörder Pierre-Joseph Poulmann, eine Art Lacenaire-Figur, ausgerufen habe, als der berühmte Henker Sanson ihn auf dem Weg zum Schaffott dazu anhielt, den Worten des Abbé Montès Gehör zu schenken, auf daß sein Gewissen sich Erleichterung verschaffe. „Wie erhaben“, bricht Baudelaire in Ekstase aus vor der unbeugsamen, bis zuletzt aufbegehrenden Haltung des „Byronesken“ Helden. Doch seine Größe besteht weniger in übermenschlicher Unverwundbarkeit, als in einem aus der Not hervorgegangenen Willen zur Selbsttäuschung.

„Um seinen Geniestreich zu vollenden, blieb dem Verfasser nur eines zu tun: sich (so weit wie möglich) seines Geschlechtes zu entäußern und sich zur Frau zu machen“³¹¹ So hatte Baudelaire dem Verfasser von *Madame Bovary* das Prinzip der eigenen Dichtung unterstellt. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, der schmerzliche Charakter seiner eigenen Lyrik hinge mit ihrer stark subjektiven, identifikatorischen Qualität zusammen. Ob im *L'Albatros*³¹², in *Les petites Vieilles* oder in *Le Cygne*, stets überkommt einen das Gefühl, den Figuren sei das Bewußtsein ihrer eigenen Lächerlichkeit mitgegeben worden. „Wissen Sie, warum ich Poe so geduldig übersetzt habe?“, soll Baudelaire zu Sainte-Beuve gesagt haben: „Es ist, weil er mir ähnelte.“³¹³ In diesem Sinne läßt sich auch Baudelaires höchst eigenwilliger Umgang mit Zitaten verstehen. Gibt er wie im *Wesen des Lachens* vor, die Maxime „Der Weise lacht nur zitternd“ von Bossuet übernommen zu haben, so handelt es sich tatsächlich um ein selbsterdachtes Zitat, wohingegen er E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* anscheinend so verinnerlicht hat, daß er es für überflüssig hält, die Quelle seines Prosagedichtes *Le mauvais vitrier*³¹⁴ anzugeben.

³¹⁰ Der Salon 1846. In: C.B., Bd. I, S. 283.

³¹¹ *Madame Bovary* von Gustave Flaubert. In: C.B., Bd. V, S. 70.

³¹² Baudelaire, Bd. I, S. 9f.

³¹³ Baudelaire, Bd. II, S. 1204.

³¹⁴ Baudelaire. Bd. I. S. 285. Tatsächlich scheint mir das rosafarbene Glas, nach dem sich der Erzähler im *schlechten Glaser* sehnt nichts anderes zu sein, als jenes die Sehkraft entzündende „sköne Glas“, welches der ominöse Coppelius an Nathanael verkauft und von dem behauptet wird: „Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, so scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.“

Vgl. Hoffmann. Bd. I. S. 351.

Selbst im aufgebahrten Toten aus Hogarths *Vier Stufen der Grausamkeit*, einem entseelten und leblosen Leichnam, scheint sich der Dichter wiederzufinden. „Das drückt einem das Herz ab“ leitet er die Beschreibung „eines [der] merwürdigsten Blätter“ Hogarths ein, „jenes, das uns einen platten, steifen Leichnam zeigt, der seiner Länge nach auf dem Seziertisch liegt. Vermittels einer Winde oder sonst einer an der Decke befestigten mechanischen Vorrichtung werden dem toten Wüstling die Eingeweide aus dem Leib gespult. Dieser Tote ist gräßlich [...]“³¹⁵ Indem er eine einzelne Sequenz aus dem Zyklus, aus ihrem erzählerischen, bzw. allegorischen Zusammenhang herausgreift und sich allein auf den Toten konzentriert, dreht Baudelaire den moralisierenden Gestus Hogarths um und verleiht dem Bild eine menschliche Tragik. Obwohl das Opfer, ein bereits lebloser Körper, der Menschheit schon nicht mehr angehört, wird uns der unerträgliche Eindruck suggeriert, der Wüstling sei sich des Peinvollen seiner Lage bewusst.

Dieses Mitgefühl ist umso überraschender, als der Anblick des doch am lebendigen Leibe kleingehackte John Bull aus der englischen Pantomime keinerlei emotionale Reaktionen bei Baudelaire aufkommen läßt. Im Gegenteil. Das grauenvolle Schicksal des polternden und trampelnden Wüstlings – ein Vielfraß, ein Dieb und ein Lüstling –, dem infolge einer Missetat der Kopf abgehackt wird, scheint ihm eine geradezu gierige und animalische Freude zu bereiten. „Der Kopf löste sich vom Nacken“, – so will sich Baudelaire ausschließlich an die Szene der Guillotine, eine einzige Metzgerei, erinnern –, „ein dicker weiß und roter Kopf, und rollte polternd vor den Souffleurkasten, wobei das blutige Rund des Halses, der durchschnittene Wirbelknochen und alle Einzelheiten eines frisch zum Verkauf zurechtgeschlagenen Fleischstückes zu sehen waren. Als bald aber, von unwiderstehlicher Diebslust getrieben, richtet der verkürzte Rumpf sich wieder auf, erschnappte siegreich den eigenen Kopf, wie einen Schinken oder eine Flasche Wein, und stopfte ihn, sehr viel gewitzter als der große Saint-Denis, in seine Tasche!“³¹⁶

Die zunehmend derber werdende Sprache Baudelaires, ein brutaler, aggressiver, sich an das Geschaute angleichender Tonfall, zeugt jedoch auch hier von der unmittelbaren Wirkung der Pantomime, mehr noch von der vollkommenen Verschmelzung des Dichters mit dem John Bull. Als sei das Publikum mit dem Bühnengeschehen identisch, wird das Lachen des Publikums von dem des John Bull auch nicht unterschieden. „Das war wirklich ein Rausch des Lachens, etwas Schrecklichliches und Unwiderstehliches“³¹⁷ beschreibt Baudelaire das erschallende Gelächter als Gemeinschaftserlebnis. Ebenso distanzlos das Verhältnis des Künstlers zu seiner Pantomime, ja so distanzlos, daß Baudelaire nicht einmal eine Künstlerpersönlichkeit hinter dem anonymen Produkt vermutet. Als erschöpfe sich die Pantomime in der Vorführung realer Gegenstände, berichtet er von der dort erfahrenen Vitalität wie von einem sinnlichen Erlebnis, das von der gleichsam krea-

³¹⁵ Einige ausländische Karikaturisten. In: C.B. Bd. I. S. 329f.

³¹⁶ Vom Wesen des Lachens. In: C.B. Bd. I. S. 300f.

³¹⁷ Ebd.

türlichen Nähe im Gemeinschaftserlebnis der Grausamkeit ausgeht. Denn mit Kunst haben die in der Gegenwart entstehenden Bewegungen wenig zu tun. Die Reflexion wird sich noch als wichtige Voraussetzung des Produktionsaktes herausstellen.

Doch da, wo der Anblick menschlichen Leidens ein emotionales Mitgefühl hervorruft, löst der animalische, triebgesteuerte John Bull eine Art triebhafter und instinktiver Identifikation aus. Die bei Hogarth noch vorhandene Wesensverbindung zum Toten, einem dem eigenen Wesen immer noch nahestehenden Geschöpf, hat sich hier aufgelöst. Die tierhafte Erscheinung des Clowns erinnert nicht nur an einen Bullen, auch sein sinnloses Verhalten, eine Art körperliches Abreagieren, weist wenig menschliche Züge auf. Geradezu absurd kommt einem die Guillotine-Szene vor, in der der diebische Clown die Hinrichtung instinktiv zum Anlass eines neuen Verbrechens – er stibitzt seinen eigenen Kopf – nimmt. Die ausgedehnte Beschreibung dieser Szene, die fast ausschließliche Reduzierung der Pantomime auf die vorgeführte Metzgerei und bewußte Ausblendung jeglichen Kausalzusammenhangs, erweckt den Anschein, der Dichter habe sich allein an der Absurdität der Pantomime, am ziellosen Treiben der stark entmenslichten, zu Kreaturen reduzierten Figuren ergötzt. An die blutige Szene will sich Théophile Gautier in seiner Theaterrezension jedenfalls nicht erinnern. Daß dem John Bull der Kopf abgetrennt und wieder angeschraubt wurde, hat er zwar beiläufig registriert, von Guillotinen und rollenden Köpfen weiß er allerdings nichts mehr. Weniger vom Treiben der englischen Clowns als von ihren phantastischen Kostümen fasziniert, bemerkt er lakonisch, dem John Bull sei während einer schwierigen Zahnoperation der Kopf einfachheitshalber gleich mitamputiert worden.³¹⁸

plus loin ce malencontreux garçon veut se faire arracher une dent, l'opérateur lui coupe la tête afin d'extraire plus commodément la canine, et le clown habitué à fourrer dans ses grègues tout ce qu'il rencontre, ressaisit machinalement sa tête et l'introduit très vite dans sa poche. On finit par la lui recoller fort atististiquement.³¹⁹

Die Abstraktion vom Menschlichen wird sich ebenfalls als wesentliches Merkmal der absoluten Komik erweisen. „Es gibt einen Fall“, hebt Baudelaire den abstrakten Charakter der absoluten Komik hervor, „der noch vertrackter ist. Wenn der Mensch in Gelächter ausbricht, ein unverhohlenes, heftiges Gelächter angesichts solcher Dinge, die kein Anzeichen der Schwäche oder des Unglücks bei seinesgleichen sind. Man errät un schwer, daß ich das Lachen meine, wie [die absolute Komik] es aulöst. Die Fabelwesen, die nach den Gesetzen des gesunden Menschenverstandes keinerlei Berechtigung haben, erregen oft zu einer närrischen, übertriebenen Lustigkeit, so daß wir aus dem Biegen und Krümen gar nicht mehr herauskommen. [...] In diesem Falle, möchte ich sagen, ist das

³¹⁸ Nach Angabe von Claude Pichois handelt es sich höchstwahrscheinlich um dieselbe Pantomime, die Baudelaire *im Wesen des Lachens* beschreibt. Daß die beiden Freunde im Sommer 1842 *Arlequin, pantomime anglaise en trois actes et onze tableaux* im Théâtre des Variétés gemein ansahen, wäre weiterhin vorstellbar.

³¹⁹ Gautier, Théophile: *Arlequin (Harlequin)*, pantomime anglaise. In: *La Presse*, 14. August 1842.

Lachen der Ausdruck einer Vorstellung der Überlegenheit, nicht des Menschen über den Menschen, sondern des Menschen über die Natur.³²⁰

Ob dem Zuschauer ein zerstörungswütiges, rindartiges Zwitterwesen namens John Bull oder eine Schar tänzelnder Karotten vorgeführt wird, der Effekt ist derselbe. Die stark typisierten, schwer einzuordnenden Kreaturen lösen ein unreflektiertes, sinnliches Vergnügen beim erstaunten Publikum aus. Umso überraschender die deutliche Unterscheidung zwischen der englischen, von Baudelaire als „grausam“ bezeichneten Form der Komik (sie wird zwischen Bedeutungskomik und absoluter Komik eingestuft) und der absoluten Komik.

Zwar löst der Anblick absurder Wesen ein hier wie dort irrationales, unmittelbares Gelächter aus. Doch während die grausame Komik sich in Sinnlosigkeit erschöpft, verbirgt sich hinter der vorgeführten Absurdität der absoluten Komik ein allgemein-menschliches, rational erfahrbares Prinzip. Wie das Trampeln des englischen Clowns ruft auch das Treiben der Carotten eine unkontrollierte körperliche Reaktion beim Zuschauer hervor, die gleichzeitige Erkenntnis eines allgemeinen Prinzips wird die absolute Komik jedoch als Gemisch von kreatürlicher Nähe und rationaler Distanz, als Synthese von grausamer Komik und Bedeutungskomik erscheinen lassen.

Indem er Hoffmanns Märchen auf die Konfrontation zweier Welten (Traum und Desillusion, geistiges Streben und kreatürliche Realität) reduziert und allein die klischeehafte Komposition der Geschichte, ihren skizzenhaften Aufbau hervorhebt, läßt Baudelaire den Eindruck entstehen, die „Königsbraut“ sei nichts als der erste impulsive Auswurf einer existenziellen Erfahrung. Die skizzenhafte, abstrakte Komposition des Märchens wird eine doppelte, sowohl geistige als körperliche Reaktion des Betrachters hervorrufen. Aus dieser Verbindung von Reflexion und körperlicher Teilhabe, von Rationalität und Unschuld, wird E.T.A Hoffmanns Dualismus, seine „doppelte Natur“³²¹ und „Fähigkeit er selbst und zugleich ein anderer zu sein“³²² sowie seine den bildenden Künsten entnommene Technik³²³ zur Hervorbringung absolut komischer Wirkung zu verstehen sein. Ihr doppeltes – sowohl objektives, naives als auch reflexives, subjektives – Wesen wird die Karikatur noch als adäquates Mittel zur Erzeugung absoluter Komik erweisen. Wenn gleich allein der Titel des Aufsatzes – *Vom Wesen des Lachens und allgemein vom Komischen in der bildenden Kunst* – eine direkte Verbindung zu den bildenden Künsten vermuten läßt, und Hoffmann nirgends explizit als Karikaturist bezeichnet wird, weist ihn gleichwohl seine „doppelte Natur“, sein sowohl reflexives als auch unschuldiges Wesen als Karikaturisten aus:

320 Vom Wesen des Lachens. In: C.B., Bd. I, S. 295f.

321 Vom Wesen des Lachens. In: Baudelaire, Bd II, S. 543.

322 Ebd.

323 In diesem Sinne wird der Titel seines Aufsatzes – „Vom Wesen des Lachens und allgemein vom Komischen in der bildenden Kunst“ – zu verstehen sein, der nach Angabe von Claude Pichois ursprünglich „De la caricature“ heißen sollte.

Et pour en revenir à mes primitives définitions et m'exprimer plus clairement, je dis que quand Hoffmann engendre le comique absolu, il est bien vrai qu'il le sait; mais il sait aussi que l'essence de ce comique est de paraître s'ignorer lui-même et de développer chez le spectateur, ou plutôt chez le lecteur, la joie de sa propre supériorité et la joie de la supériorité de l'homme sur la nature. Les artistes créent le comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à condition d'ignorer sa nature; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.³²⁴

Obwohl sein ausgeprochener Sinn für das Lächerliche seiner Mitmenschen und allgemeiner für das Lächerliche der Schöpfung ihn als reflektierenden, modernen Mensch erscheinen läßt, besitzt Hoffmann die seltene Gabe, mit dem Gegenstand des Komischen gleichsam zu verschmelzen. „Hinzuzufügen ist, daß dem absolut Komischen die Besonderheit eignet, kein Bewußtsein von sich zu haben.“³²⁵ Doch die Verbindung von bewußter Distanzierung und körperlicher Teilhabe, von Wissen und Unwissen setzt ein doppeltes, Abstand und Nähe als zwei unterschiedliche Momente vereinigendes, Verfahren voraus.

Die Lächerlichkeit seiner Mitmenschen, ihre Träume und Sehnsüchte, entgeht auch dem Karikaturisten Constantin Guys nicht. Baudelaire sagt von ihm: „Wenn eine Mode, ein Kleiderschnitt sich leicht geändert hat, wenn die geknüpften Halsmaschen die Tüllschleifen und Schmachlocken verdrängt haben, wenn das Häubchen breiter geworden und der Harrknoten um einen Zoll abgesunken ist, wenn der Gürtel hinaufgerückt und der Rock noch umfangreicher wurde, so darf man versichert sein, daß sein Adlerblick dies schon aus weiter Ferne erspäht hat.“³²⁶ Constantins scharfe Beobachtungsgabe, sein Feinsinn für unmerkliche Veränderungen innerhalb der Mode ist nicht zufällig. Wie in keinem anderen Bereich zeigt sich die Lächerlichkeit des modernen Menschen, das Mißverhältnis zwischen dem, was er ist, und dem, was er gerne wäre, so deutlich wie in der Mode. Zwar verschönern die meist outrierten und der Lächerlichkeit schnell anheimfallenden Formen den menschlichen Körper ebenso wenig wie die Schminke es mit dem menschlichen Antlitz tut, doch im Versuch, seine Kreatürlichkeit zu bedecken, mehr noch zu vernichten, offenbart der Mensch die Sehnsucht nach dem, was er gerne wäre. Vehement wird sich Baudelaire für den berühmten schwarzen Anzug seiner Zeitgenossen einsetzen und ihn vor dem Vorwurf der Häßlichkeit in Schutz nehmen, erkennt er im uniformierten Traueranzug doch den Ausdruck einer Sehnsucht nach Gleichheit³²⁷. „Ist

³²⁴ Vom Wesen des Lachens. In: Baudelaire, II., S. 543.

³²⁵ Vom Wesen des Lachens. In: C.B., Bd. I, S. 304.

³²⁶ Der Maler des modernen Lebens. In: C.B., Bd. V, S. 223.

³²⁷ Obwohl Gautier sich gemeinsam mit Baudelaire für den schwarzen Anzug einsetzt, so doch unter einem ganz anderen Vorzeichen. Allein an der Behauptung des Individuellen im Anonymen interessiert, bietet ihm die Uniform abermals die Möglichkeit, die Subtilität seines Künstlerblicks zu demonstrieren: „Notre costume est-il d'ailleurs si laid qu'on le prétend? N'a-t-il pas sa signification, peu comprise des artistes, tout imbus d'idées antiques? [...] Cependant rien n'est plus facile à distinguer dans l'uniformité apparente que la gondole du patricien de la gondole du bourgeois“

er [der moderne Frack] nicht das notwendige Kleidungsstück für unsere leidende Epoche, die auch noch auf ihren schwarzen, hageren Schultern das Symbol einer ewigen Trauer trägt? Und wohlgemerkt, der schwarze Frack und der Gehrock haben nicht nur ihre politische Schönheit, als ein Ausdruck der allgemeinen Gleichheit, sondern auch ihre poetische Schönheit, als Ausdruck der öffentlichen Gemütsverfassung.“³²⁸

Denn mehr als die alltägliche, funktionale, sich um den Körper schmiegende Kleidung bietet vor allem der feierliche, offizielle Putz einen Einblick in die Lächerlichkeit des Menschen, offenbaren die künstlichen, outrierten und eigenwilligen Formen, die der festlichen Mode eigen sind, die Divergenz zwischen idealem Selbstbild und ungenügender Kreatürlichkeit auf besonders drastische Weise. So gilt auch Constantin Guys Vorliebe jenen Sujets, „in denen die Pracht des Lebens in den Hauptstädten der zivilisierten Welt sich entfaltet, der Glanz des militärischen, des eleganten, des galanten Lebens.“³²⁹

Als unzeitgemäß empfindet Baudelaire die paradiesisch antike Nacktheit, als Leugnung des Sündenfalls die Bejahung des menschlichen Körpers, setzt doch die Geschichte der Mode mit der beschämenden Entdeckung der eigenen Kreatürlichkeit ein. In *De la mode* wird sich Théophile Gautier zusammen mit dem Freund für die „zweite Haut“ des modernen Menschen einsetzen und die Skulptur als anachronistisch verwerfen:

Pourquoi l'art du vêtement est-il abandonné tout entier au caprice des tailleurs et des couturières, dans une civilisation où l'habit est d'une grande importance, puisque, par suite des idées morales et du climat, le nu n'y paraît jamais? Le vêtement à l'époque moderne, est devenu pour l'homme une sorte de peau dont il ne se sépare sous aucun prétexte et qui lui adhère comme le pelage de l'animal, à ce point que la forme réelle du corps est de nos jours tout à fait tombée en oubli. [...] Le nu, qui était *naturel* sous le divin climat de Grèce, dans la jeunesse de l'humanité, lorsque la poésie et les arts s'épanouissaient comme les fleurs d'un printemps intellectuel, a fait Phidias, Lysippe, Cléomène, Zeuxis, Polygnote, comme plus tard il a produit Michel-Ange et les merveilleux artistes de la Renaissance (sous le nom de nu nous comprenons la draperie, son complément obligé, comme l'harmonie est le complément de la mélodie); mais déjà le nu n'était plus qu'une convention, l'habit était la visible forme de l'homme.³³⁰

Gautier, Théophile: *De la mode*. Grenoble 1993, S. 17-22.

Sehr aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist der Aufsatz von Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Dort bemerkt er: „Die jungen Leute aus der Zeit um 1840 [...] leben in einer Welt, deren Gesetze nur den Eingeweihten zugänglich sind. [...] Feinheiten der „Machart“ zeigen jetzt, wie „vornehm“ ein Mann oder eine Frau ist. Die Art, wie ein Mantel geknöpft wird, ist entscheidend; auf die Stoffqualität kommt es an, wenn der Stoff selbst in Farbe und Tönung gedämpft ist. Auch das Schuhleder gewinnt Zeichencharakter. Das Binden der Krawatte wird zu einer vertrackten Ausdrucksleistung; der Krawattenknoten zeigt an, ob jemand „Kinderstube“ hat oder nicht, die Krawatte als solche besagt gar nichts. [...] Bei alledem kommt es auf die Subtilität der Selbstkennzeichnung an. Wer von sich behauptet, ein Gentleman zu sein, ist schon deshalb ganz sicher keiner.“

Sennett, Richard: In: *Die Listen der Mode*. Hrsg. v. Silvia Bovenschen, Frankfurt a. Main 1986, S. 326.

³²⁸ Der Salon 1846. In: C.B., Bd. I, S. 280.

³²⁹ Der Maler des modernen Lebens. In: C.B., Bd V, S. 239.

³³⁰ Gautier, Théophile: *De la mode*. Paris 1993, S. 11-16.

Wie Baudelaire erklärt auch Gautier das Nackte zum adäquaten Ausdruck des antiken, ungespaltenen Menschen, wohingegen die Mode, der verzweifelte Versuch, Selbstbild und Realität zu vereinen, zum unerläßlichen Attribut des modernen, nach Einheit vergeblich strebenden Wesens erhoben wird. Als lächerliche Nachäffung und unangemessene Simulierung antiken Lebensgefühls empfindet Baudelaire die erdfarbenen Naturgewänder der gleicham unbekleideten, statuarisch in sich ruhenden Bauern Millets, als Negierung des modernen Wesens ihre leicht gekrümmte, fötale Körperhaltung. Von der Willenskraft des gereckten, über sich hinausstrebenden Menschen ist bei den vegetativen Existenzen nichts zu spüren. Fremd ist ihnen die Kluft zwischen idealem Selbstbild und kreatürlicher Realität, fremd der Trieb nach Schönheit. Willenlos, als verkörpert sie das Ewig-Schöne, verharren die andächtigen Bauern in stiller Gelöstheit. „In ihrer monotonen Häßlichkeit erheben all diese kleinen Parias einen philosophischen, melancholischen und raffaelesken Anspruch.“³³¹ Als absurden Anachronismus empfindet er die Behauptung raffaelesker Schönheit, als Leugnung des Sündenfalls. Denn Schönheit kann er den in sich ruhenden Bauern nicht abgewinnen. Geradezu häßlich kommt ihm die Zurschaustellung ihrer vermeintlichen Eintracht vor. Als eine einzige Plattitute empfindet er die zur Anschauung gebrachte Schönheit. Durch eine bewußte Verquickung von ästhetischen Bedenken und ethischen Vorbehalten erklärt er die klassische Pose der Figuren, ihre Stille und Ausgewogenheit, zur häßlichen, weil lügenhaften, dem dynamisch strebenden Wesen des modernen Wesens unangemessenen Haltung. Indem er das ethische Verlangen des modernen Menschen nach einer Vereinigung von Ideal und Kreatürlichkeit als unerfüllbares, sein Streben nach dem Schönen, zum Ausdruck moderner Schönheit erhebt, wendet sich Baudelaire vom klassischen Schönheitsbegriff ab und postuliert eine neue, dem disharmonischen Wesen des modernen Menschen, seiner dualistischen Natur angemessene Kunstform. (Nicht von ungefähr wird Baudelaires Aufmerksamkeit stets dem Außenseiter gelten, dessen Sehnsucht nach Schönheit doch am ausgeprägtesten ist.)

Zwar offenbaren Modezeichnungen die doppelte Natur des um Schönheit ringenden Menschen, ihren ästhetischen Reiz gewinnen die historisch wertvollen Dokumente allerdings erst im Laufe der Zeit. „Ein erstaunlicher Mensch war dieser Carle Vernet“, leitet Baudelaire seinen Artikel über *Einige französische Karikaturisten* – eine Art Kurzgeschichte der französischen Karikatur – ein: „Sein Werk ist eine Welt, eine Comédie humaine im Kleinen; denn die Darstellungen aus dem Alltag, die Skizzen der Menge und der Straße, die Karikaturen sind oft des Lebens getreuerster Spiegel. Oft sogar tritt bei den Karikaturen,³³² ebenso wie bei den Modestichen, das Karikaturhafte umso stärker hervor, je mehr sie aus der Mode gekommen sind.“³³³

³³¹ Der Salon 1859. In: C.B., Bd. V, S. 188.

³³² Es geht hierbei nicht um den ästhetischen Begriff, sondern um Zeichnungen in Tagesblättern.

³³³ *Einige französische Karikaturisten*. In: C.B., Bd. I, S. 306.

Nicht ohne Grund läßt Baudelaire seine Geschichte der französischen Karikatur mit den Modestichen Carle Vernets anheben, entdeckt er doch darin eine Art Vorform der Karikatur. Doch Karikaturen sind die Zeichnungen im eigentlichen Sinne nicht. Als er die outrierten Austaffierungen seiner Zeitgenossen, ihre steife und schlacksige Körperhaltung, festhielt, lag dem getreuen und im Grunde naiven Beobachter nichts ferner, als die Lächerlichkeit seiner Mitmenschen zu entlarven. „So überrascht und verletzt die steife, schlacksige Haltung der Gestalten jener Zeit uns auf wunderliche Weise; dennoch ist diese ganze Gesellschaft keineswegs mit Vorsatz so wunderlich, wie man gemeinhin annimmt. Das war die Mode, so war der Mensch damals: die Männer glichen denen auf Gemälden; die Gesellschaft hatte die Kunst zum Vorbild genommen.“³³⁴ Erst der zeitliche Abstand machte die Absurdität der inzwischen überwundenen Mode, die Hinfälligkeit ihres Anspruchs auf Ewigkeit sichtbar und entlarvte mithin die zur Anschauung gebrachte Schönheit als lächerliches Streben nach dem Schönen. So war es die zeitliche Entfernung, die die Modezeichnungen Carle Vernets, im Grunde wertlose Blätter, zu Karikaturen, zum allgemein-menschlichen Ausdruck ewigen Strebens, ja zur Kunst aufwertete, und den ästhetischen Anspruch des Modezeichners auf Ewigkeit ironischerweise erfüllte. Anders als der Modezeichner, ein im Grunde naiver, weil allzu sehr in seiner Zeit verankerter, distanzloser Beobachter, zeichnet sich der Karikaturist durch sein reflexives Wesen aus.

Die Lächerlichkeit ihrer Mitmenschen, das Mißverhältnis zwischen Streben und Realität, reflektieren Constantin Guys und E.T.A. Hoffmann bewußt mit, setzt die Komik doch einen reflektierenden Betrachter voraus. Denn das Lächerliche, so hatte Baudelaire das Komische zum subjektiven Produkt des modernen, reflektierenden Menschen erhoben, läge nicht im Gegenstand der Komik, sondern im reflektierenden Betrachter. Affen seien durchaus ernsthafte Gegenstände. Wenn ihre Gebärden uns zum Lachen reizen, dann doch nur, weil wir uns in ihnen wiedererkennen, weil wir ihre menschenähnlichen Attitüden als leere Pose entlarven und ihnen unterstellen, mehr scheinen zu wollen, als sie eigentlich sind.

Obwohl die Skizze, die Geschwindigkeit der Ausführung zur Modezeichnung wie auch zur Karikatur gehört – wie der Modezeichner ist auch der Karikaturist einem Wettlauf mit der Zeit ausgesetzt, verändern sich die Sehnsüchte seiner Zeitgenossen so rasch wie ihre Mode – ist der zeitliche Abstand wesentlicher Bestandteil seiner Technik. Anders als Champfleury, der das Karikieren als unbewußten Akt eines naiven Künstlers begreift, fallen die Augenblicke der Beobachtung und des Zeichnens für ihn doch zusammen –, erhebt Baudelaire die Beobachtung zum bewußten Akt des zerrissenen Menschen und nimmt daher eine scharfe Trennung zwischen dem Sehen und der körperlichen Ausführung vor.

³³⁴ Ebd.

Il est une condition qui ajoute beaucoup À la force vitale de cette traduction légendaire de la vie extérieure. Je veux parler de la méthode de dessiner der M.G. Il dessine de mémoire, et non d'après le modèle, sauf dans le cas (la guerre de Crimée, par exemple) où il y a nécessité urgente de prendre des notes immédiates, précipitées, et d'arrêter les lignes principales d'un sujet. En fait tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après nature. Si l'on nous objecte les admirables croquis de Raphael, de Watteau et de beaucoup d'autres, nous dirons que ce sont LÀ des notes très minutieuses, il est vrai, mais de pures notes. Quand un véritable artiste en est venu à l'exécution définitive de son oeuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours. Il arrive même que des hommes tels que Daumier et M.G., accoutumés dès longtemps à exercer leur mémoire et à la remplir d'images, trouvent devant le modèle et la multiplicité de détails qu'il comporte leur faculté principale comme toulée et comme paralysée.³³⁵

Anders als Champfleury, der die Unmittelbarkeit zum Postulat Daumierscher Technik und allgemeiner zum wesentlichen Merkmal der Karikatur erhob, erklärt Baudelaire die Erinnerung zum unabdingbaren Bestandteil des Schöpfungsvorgangs. Der hohe Kunstcharakter der Karikaturen Constantin Guys, ihre allgemein-menschliche, fast abstrakte Qualität, wird sich noch als direkte Folge dieses bewußt eingenommenen Abstands erweisen. Wenngleich er seine Mitmenschen mit einem kaum noch rationalen, fast kindlichen Enthusiasmus wahrnimmt, und das Beobachten einem triebhaften Verlangen nahekommen scheint – man fühlt sich bei der Beschreibung der gewaltigen Erscheinung an eine Art gierigen Ogers erinnert, der Formen und Farben mit erstaunlicher Raschheit in sich verschlingt und sogleich verdaut, ein Eindruck, der nicht zuletzt von der zunehmend derb und sinnlich werdenden Sprache suggeriert wird – ist auch Constantin Guys wenig daran gelegen, das Geschaute unmittelbar einzufangen. Wie Eugène Delacroix harrt auch er der Nacht entgegen, das Verspeiste zu Papier zu bringen.

Doch dann geschieht das Unerwartete. Ganz plötzlich bricht das Gesehene aus ihm hervor. Gewaltsam, mit einer kaum zu fassenden Geschwindigkeit, werden die sich aggressiv aufdrängenden Bilder des Tages aufs Papier gebannt. Man sollte vielleicht eher von Eindrücken sprechen, denn Bilder sind es im eigentlichen Sinne nicht. Einen Inhalt lassen die entstehenden Blätter jedenfalls nur schwer erahnen. Ungegenständlich, fast abstrakt nehmen sich die vielen Striche und Linien aus. „M.G.“, lobt Baudelaire die seltene Technik, „beginnt mit leicht angedeuteten Bleistiftstrichen, die nur die Stelle angeben, die die Gegenstände im Raum einnehmen sollen. Lavierungen deuten sodann die Staffelung des Raumes an, unbestimmte, leicht getönte Flächen zunächst, die im Verlauf der Arbeit jedoch wieder vorgenommen und nach und nach mit intensiveren Farben angereichert werden. Im letzten Augenblick werden die Gegenstände endgültig mit der Tuschfeder umrissen. Ohne die Blätter gesehen zu haben, könnte man sich die überraschenden Wirkungen nicht vorstellen, die er mittels eines so einfachen und fast primitiven Verfahrens erzielen kann. Es hat den unvergleichlichen Vorteil, daß jede Zeichnung,

³³⁵ Der Maler des modernen Lebens. In: Baudelaire, Bd. II, S. 698.

gleichviel in welchem Zustand der Ausführung, als genügend erscheint. Man mag das eine Skizze nennen, wenn man will, jedoch eine vollkommene Skizze.³³⁶ Deshalb wird Baudelaire immer wieder auf den skizzenhaften Charakter eines guten Gemäldes hinweisen und das fertige Produkt als eine Serie übereinandergelagerter Schichten definieren. Als unzeitgemäß empfindet er die erzählerische, sukzessive Malweise eines Horace Vernet, dessen Historienbilder „in gewissen Partien durchaus vollendet, während andere nur durch einen schwarzen Umriß oder eine leere Stelle angedeutet“ sind.³³⁷ Indem er die einzelnen Figuren für sich erfasst und sie wie Statuen, unabhängig von ihrer Umgebung, an einen beliebigen Ort stellt, verkennt Vernet das für Baudelaire grundlegende Wesen des modernen Menschen, der, ohne Umfeld nicht denkbar, ein Gegenwicht zu gewaltig entgegengewirkenden Kräften zu bilden trachtet, dessen dynamische und angespannte Körperhaltung sich allein aus einem Ungenügen an seiner Umwelt begründet. Ganz anders Constantin Guys, der am Inhalt wenig interessiert die widerstrebenden Kräfte im Raum, ihr Spannungsverhältnis vor allem festzuhalten weiß.

In seiner *Histoire de la caricature moderne* gibt Champfleury folgende Anekdote zum Besten:

[...] il a bientôt quinze ans que je trouvais en compagnie d'un poète un peu taquin qui adressait un singulier compliment à l'inventeur de Monsieur Prudhomme.

- Monsieur, dit le poète en saluant le caricaturiste à qui on le présentait, il y a longtemps que je désire vous faire compliment de vos excellents dictionnaires.
- Dictionnaire! S'écria Henry Monnier étonné. [...]
- Vous vous méprenez sans doute, monsieur, reprit-il, je m'appelle Henry Monnier.
- Je le sais, continua le poète en s'inclinant, et c'est pourquoi je me permets de vous complimenter sur vos utiles dictionnaires.

Un moment je crus que le comédien perdrait son flegme habituel; mais avec une habileté académique qu'eût enviée M. Villemain lui-même, le poète expliqua que les Scènes populaires n'étaient pas de l'art. Il manquait à la plupart de ces sténographies un reflet de la personnalité du créateur; tout était traité sans idéalisation par menus détails, jamais par masse, et par là les types restaient à l'état de croquis d'après nature.³³⁸

Diese Kritik Baudelaires in Lob umdeutend, plaudert Champfleury das seltsame Gespräch aus, welches sich fünfzehn Jahre zuvor zwischen Henry Monnier und einem „neckisch“ aufgelegten Dichter entworfen hatte. Daß der Schelm kein anderer als Baudelaire, das vermeintliche Kompliment eine unbarmherzige Kritik war, braucht kaum hervorgehoben zu werden. „Er ist genau das Gegenstück des Mannes, von dem soeben die Rede war“, wird Baudelaire den ihm verhassten Henri Monnier von Daumier abgrenzen: „Statt eine Gestalt oder einen Stoff als Ganzes vollständig auf einen Schlag zu erfassen,

³³⁶ Der Maler des modernen Lebens. In: C. B., Bd. V, S. 231.

³³⁷ Der Salon 1859. In: C.B., Bd V, S. 147.

³³⁸ Champfleury: *Histoire de la caricature moderne*. Paris 1865, S. 243f.

bediente Henri Monnier sich des Verfahrens einer langsamen, stückweisen Untersuchung der Einzelheiten. Die große Kunst ist ihm immer unbekannt geblieben. Monsieur Prudhomme, dieser Typus von erschreckender Lebensnähe, auch Monsieur Prudhomme ist nicht groß ersonnen worden. Henri Monnier hat ihn studiert, den lebendigen, den wirklichen Prudhomme; Tag für Tag hat er ihn studiert, sehr lange Zeit hindurch. Wie viele Tassen Kaffee Henri Monnier hat trinken, wie viele Partien Domino er hat spielen müssen, um dieses erstaunliche Resultat zu erzielen, weiß ich nicht. Nachdem er ihn studiert hatte, hat er ihn übertragen; ich irre mich, er hat ihn durchgepaust. Auf den ersten Blick wirkt das Produkt fast außerordentlich; aber als der ganze Monsieur Prudhomme gesagt war, blieb Henri Monnier weiter nichts mehr zu sagen. Mehrere seiner scènes populaires sind gewiß recht hübsch; andernfalls müßte man den grausamen und überraschenden Zauber der Daguerrotypie leugnen; doch Monnier ist unfähig, etwas zu erschaffen, zu idealisieren, anzuordnen.“³³⁹

In dieser Kritik wird Monnier nicht nur als satter Bourgeois verumglimpft, ihm wird – was im Grunde dasselbe meint – jeder Anspruch auf Kunst abgesprochen. Daß „Monsieur Prudhomme“ seinen geduldigen Erzeuger viel Schweiß gekostet habe, will er gerne einräumen, doch mit Kunst haben die fleißigen Studien, eine Art Notizen wohl, nichts zu tun. Denn mehr als eine anatomische Studie kann er in der minutiös gezeichneten, mit peinlicher Sorgfalt umrissenen Figur des „Monsieur Prudhomme“ nicht entdecken. Als eine Leonardeske Sammlung von Gesichtswarzen sieht er die mit akribischer Genauigkeit erfasste Figur an, ja als das pedantische „Werk eines Gelehrten, [eines] Geometers [oder] eines Lehrers der Naturgeschichte“. Weit davon entfernt, den wissenschaftlichen Wert medizinischer Studien abzustreiten, weigert er sich, einen ästhetischen Reiz darin zu sehen. „Alle Künstler“, heißt es in *De quelques caricaturistes étrangers*, „alle Künstler kennen Leonardos Karikaturen. Echte Porträts, von abstoßender, kalter Häßlichkeit, ermangeln diese Karikaturen nicht der Grausamkeit, aber es fehlt ihnen an Komik; keine Unbekümmertheit, keine Zwanglosigkeit; der große Künstler war nicht in vergnüglicher Laune, als er sie zeichnete; sie sind das Werk des Gelehrten, des Geometers, des Lehrers der Naturgeschichte. Er vergaß nicht, die kleinste Warze, das unscheinbarste Härchen festzuhalten. Vielleicht lag es überhaupt nicht in seiner Absicht, Karikaturen zu liefern. Er hielt in seiner Umgebung Ausschau nach außergewöhnlichen Vertretern des Häßlichen, und die hat er abkonterfeit.“³⁴⁰

Sieht man von dem hohen ästhetischen Wert, den er Leonardos sonstigen Werken zuspricht – es heißt, er sei ein großer Künstler – läßt sich diese Äußerung mühelos auf Henri Monnier übertragen. Nicht nur, daß er die Realität rein äußerlich wiedergibt, ihre „Haut“ in all ihrem Detailreichtum seziert, anstatt ihr die „Eingeweide“ zu entreißen, auch ihm geht die für Baudelaire so wichtige „Unbekümmertheit“ und „Zwanglosigkeit“

³³⁹ Einige französische Karikaturisten. In: C.B., Bd. I, S. 321f.

³⁴⁰ Ebd. S. 336.

ab, die den großen Künstler auszeichnet. „Die Idee bricht aus ihm hervor“, grenzt er Daumiers „Zwanglosigkeit“ vom analytischen Geist eines Monnier ab.

Anders als Henri Monnier, der populäre Schöpfer des Monsieur Prudhomme, der – weniger am existenziellen Spannungsverhältnis des modernen Menschen, an seinem disharmonischen, auseinanderstrebenden Wesen, als an der oberflächlichen Reproduktion des äußeren Menschen interessiert – seine mühsame und langwierige Fleißarbeit gerne von erholsamen Dominopartien unterbricht, fühlt man sich bei Beschreibung des Schöpfungsaktes Constantin Guys’ an einen aggressiven, der Raserei nahen Gewaltakt erinnert: „[...] ein Feuer, eine Trunkenheit des Stiftes, des Pinsels, die fast einer Raserei gleichkommen. Das ist die Angst, nicht rasch genug zu sein, das Phantom entwischen zu lassen, bevor das Wesentliche herausgeholt und ergriffen wurde.“³⁴¹ Mit geradezu animalischer Freude, einem gewalttätigen, kaum zu unterdrückenden Zerstörungstrieb läßt der ungestüme Barbar seine Linien gleich Peitschenhieben auf die Leinwand knallen, als wollte er sie zerreißen³⁴². Das Karikieren ist ein triebhafter, grausamer Schöpfungsakt: „Und wenn nun alle anderen schlafen, sitzt er [Constantin Guys] über seinen Tisch gebeugt, denselben Blick auf das Papier gerichtet, den er soeben auf die Dinge geheftet hielt; er hantiert mit Bleistift, Feder, Pinsel, läßt das Malwasser bis zur Decke spritzen, wischt die Feder an seinem Hemd ab, eilig, heftig, aktiv, als fürchte er, die Bilder könnten ihm entwischen, einsam, doch wie mit sich selbst im Streit liegend und sich selbst anfeuernd.“³⁴³

Als versuchte sich die angestaunte Spannung des Tages mit aller Gewalt eine Bahn zu brechen, explodiert der Künstler in tausend unkoordinierte, sinnlose Bewegungen. Rein physisch wirkt sich die aufgenommene Spannung seiner Mitmenschen auf den Künstler aus, der in einer Art körperlichem Malen den erfahrenen Widerstreit unmittelbar nachzuerleben scheint. Pirouettenartig, ja beinahe hoffmannesk nimmt sich der Akt des Karikierens aus. Mit rationaler Überlegenheit hat der Schaffensvorgang, ein vitaler Energieentladungsvorgang, nur noch wenig zu tun. Unbewußt, in einer Art energetischem Akt, wird die aus ihm hervorbrechende Schöpferkraft, eine Art Urkraft wohl, auf die Leinwand gebannt. Als sei der Akt des Karikierens Teil der Karikatur, als sei die Energie des Künstlers in der Komposition enthalten, überträgt sich seine Kraft unmittelbar auf den Betrachter. Deshalb hatte Baudelaire auch das Lachen als Zusammenstoß zweier widersprüchlichen Empfindungen definiert: „So ist das Kinderlachen sogar in seinem körperlichen Ausdruck, als Form, völlig verschieden von dem Lachen des Menschen, der

³⁴¹ Der Maler vom modernen Leben. In: C.B., Bd. V, S. 231.

³⁴² „M.G. est vieux. Jean-Jacques commença, dit-on, à écrire à quarante-deux ans. Ce fut peut-être vers cet âge que M.G., obsédé par toutes les images qui remplissaient son cerveau, eut l’audace de jeter sur une feuille blanche de l’encre et des couleurs. Pour la vérité, il dessinait comme un barbare, comme un enfant [...]“
Vom Wesen des Lachens. In: Baudelaire. Bd. II, S. 688.

³⁴³ Ebd. S. 224.

[...] eine Karikatur betrachtet³⁴⁴ Aggressiv und animalisch nimmt sich die Reaktion des Betrachters aus, der in einer Art Erwidern des Schöpfungsvorgang die auf ihn übergegangene Kraft des Künstlers durch Lachkrämpfe freisetzt.

Obwohl das sowohl ethische als auch ästhetische Verlangen nach einer Vereinigung von Geist und Körper allein im zerrissenen Menschen erwachsen kann, scheint der Schaffensdrang des Karikaturisten einem äußerst kreatürlichen, ja einem natürlichen Trieb zu gehorchen. „Wenn M.G. erwachend die Augen aufschlägt“, hebt Baudelaire Constantin Guys überschäumende Freude an der Natur, seine Verbundenheit mit ihren Formen und Farben hervor, „und sieht, wie das pralle Sonnenlicht seine Fensterscheiben bestürmt, überkommt ihn Reue und Bedauern: ‚Welch ein gebieterischer Befehl! Welche Fanfare des Lichtes! Licht überall, schon seit mehreren Stunden! Licht, das ich verschlafen habe! Wie viele lichterhelle Dinge hätte ich sehen können, die ich nicht gesehen habe!‘ Schon ist er unterwegs! Und er sieht das strömende Leben in schimmernder Majestät vorüberziehen.“³⁴⁵

Immer wieder wird Baudelaire auf die sich im Schöpfungakt entfesselnde „force vitale“, auf die Lebenskraft des Karikaturisten, auf seine tiefe Verbundenheit mit der Natur eingehen und seine übersteigerte, ekstatische Wahrnehmung und schließlich seinen Schaffensdrang darauf zurückführen. Die Karikatur ist ein gewalttätiger Akt: Sie bringt aus dieser Urkraft, die für Baudelaire eine naturhafte ist, jene Paradoxie hervor, den Menschen zugleich als lächerlichen und erhabenen darzustellen: Lächerlich, insofern er das Ideal seiner Sehnsucht nie erreichen kann, erhaben insofern, als ihm diese Unmöglichkeit je schon schon bewußt ist und gerade damit dieser Sehnsucht ihre Größe verleiht. Im Betrachter nun aber löst diese paradoxe Kunstform, die sich einem Gewaltakt verdankt, für einen Moment ein Gefühl der Einheit hervor: Indem er in der Karikatur seiner condition humaine aus erhabener Sehnsucht und lächerlicher Vergeblichkeit in einer Weise inne wird, bei der sich die Reflexion physiognomisch entlädt, Denken körperlich, die Bewußtseinszerissenheit im Lachen konkret wird, sind Geist und Körper auf paradoxe Weise für einen Moment eins.

So überträgt sich die Gewalt des Produktionsakts in die Rezeption: Als sei die Kraft des Künstlers, seine Spannung in der Komposition enthalten, wird sich der Betrachter in Lachkrämpfen krümmen, durch das Allgemein-Menschliche der Darstellung sich aber zugleich wiedererkennen. Es ist die zweifache Wirkung, diese Zusammenführung von Körper und Geist, die der Karikatur eine Vorrangstellung innerhalb der neuen, von Baudelaire aufgestellten Kunsthierarchie verleihen wird. „Das absolut Komische“, hatte er den im Augenblick des Lachens wiederhergestellten Einklang zwischen Sehnsucht und Realität hervorgehoben, „das absolut Komische hingegen, weil es der Natur viel näher

³⁴⁴ Ebd. S. 294.

³⁴⁵ Der Maler des modernen Lebens. In: C.B., Bd. V, S. 223.

kommt, stellt sich als eines dar, das intuitiv erfaßt werden will.“³⁴⁶ Dem durch die Karikatur ausgelösten Lachen, führt er weiter aus, hafte „etwas Tiefes, Axiomatisches an [...], das dem unschuldigen Leben und der reinen Freude sehr viel näher steht als das Lachen über die Komik unserer Sittenschilderungen.“³⁴⁷ Indem sie den modernen Riß zwischen Sehnsucht und Realität, zwischen Geist und Körper kurzzeitig aufhebt und zur momentanen Wiederherstellung des paradiesischen Zustands führt, wird die Karikatur adäquater Ausdruck moderner Zerrissenheit und zugleich moderner Schönheit. Die überzeitliche klassische Schönheit wird zur augenblickshaften Empfindung des Betrachters. Als in den Objekten verankerte Eigenschaft gibt Baudelaire die Schönheit auf, als ästhetische Erfahrung des Betrachters einer Karikatur gewinnt er sie wieder, weshalb die Karikatur für ihn in diesem gewandelten Sinne erneut die Spitze der Gattungshierarchie einzunehmen vermag.

³⁴⁶ Vom Wesen des Lachens. In: C.B., Bd. I, S. 296.

³⁴⁷ Ebd.

Literaturverzeichnis: **Primärliteratur**

- Auberge (L') des Adrets. Robert Macaire. Texte établi et présenté par Catherine Coeuré. Grenoble. o.J.
- Balzac, Honoré de: La comédie humaine. 14 Bde. Edition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris 1976.
- Barbey d'Aurévilly, Jules Amédée: XIX siècle. Les oeuvres et les hommes. 26 Bde. Paris 1890-1909.
- Barbey d'Aurévilly, Jules Amédée: Oeuvres complètes. 7 Bde. Genève 1979.
- Barbey d'Aurévilly: Jules amédée: Du Dandysme et de George Brummel. Préface de Frédéric Schiffter. Paris 1997.
- Baudelaire, Charles: Oeuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. 2 Bde. Paris 1976.
- Baudelaire, Charles : Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden. Hrsg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost. Bd. II. München 1983.
- Baudelaire, Charles: Galerie espagnole. In: Le Courrier Français, 2. Feb. 1838.
- Baudelaire, Charles: Les contes de Champfleury. In: Le Corsaire-Satan, 18 Jan. 1848.
- Blanc, Charles: Histoire des peintres et des écoles. Ecole française. 3 vol. Paris 1865.
- Champfleury: Histoire de la caricature moderne. Paris 1865.
- Champfleury: Histoire de la caricature antique. Paris 1867.
- Champfleury: Histoire de la caricature au moyen-âge et sous la Renaissance. Paris 1870.
- Champfleury: Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration. Paris 1874.
- Champfleury: Histoire de la caricature sous la Réforme et sous la Ligue. -Louis XIII à Louis XVI-. Paris 1880.
- Champfleury: Le musée secret de la caricature. Paris 1888.
- Champfleury: Henry Monnier. Paris 1889.
- Champfleury: Histoire de l'imagerie populaire. Paris 1869.
- Champfleury: Souvenirs des Funambules. Paris 1859.
- Champfleury: Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui. Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet. Genève 1968.
- Champfleury: Chansons populaires de la France. Paris 1861.
- Champfleury: Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver. Texte présenté et annoté par Bernard Leuilliot. Paris 1988.
- Champfleury: Les vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art, 1825-1840; 150 vignettes. Paris 1932.

- Champfleury: Souvenirs et portraits de jeunesse. Genève 1970.
- Champfleury: Les excentriques. Genève 1967.
- Champfleury: Lettres à Théophile Gautier sur la pantomime anglaise. In: *Messenger des théâtres et des arts*, 5, 8, 12 Okt. 1848.
- Champfleury: Nouvelles études sur l'art romantique. Le drame amoureux de Célestin Nanteuil. Paris 1887.
- Champfleury: Les bourgeois de Molinchart. Paris 1878.
- Champfleury: Les souffrances du professeur Delteil. Paris 1870.
- Champfleury: Les aventures de Mlle Mariette. Paris o.J.
- Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire. Textes choisis et présentés par Geneviève et Jean Lacambre. Accompagnés de L'amitié de Baudelaire et de Champfleury. Par Claude Pichois. Paris 1990.
- Champfleury, Nodier et anonymes. Pantomimes, Paris 1995.
- Diderot, Denis: Oeuvres complètes. Nendeln/Liechtenstein 1966.
- Fielding, Henry: *The Works of Henry Fielding*. 12 Bde. London 1903.
- Flögel, Karl Friedrich: *Geschichte des Grotesk-Komischen*, revue par F. Ebeling. Leipzig 1862.
- Funck (Kunz, Carl Friedrich): Quelques traits caractéristiques d'Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann. Contes et nouvelles réunis par Henri Parisot et précédés de Souvenirs sur Hoffmann par Funck. Bd.I. Paris 1942. S. 9-19.
- Hoffmann, E.T.A.: Oeuvres. traduites de l'allemand par M. Loève-Weimars et précédés d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott. Paris 1842.
- Gautier, Théophile: Oeuvres complètes. 11 Bde. Genève 1978.
- Gautier, Théophile: Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans. Bd. I-VI. Genève 1968.
- Gautier, Théophile: La morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques. Edition présentée, établie et annotée par Jean Gaudon. Paris 1981.
- Gautier, Théophile: Italia. Voyage en Italie. présenté et annoté par Marie- Hélène Girard. Paris 1997.
- Gautier, Théophile: De la mode. Paris 1993.
- Gautier, Théophile: Shakespeare aux Funambules. In: *L'Echo*, 27 Sept. 1846.
- Gautier, Théophile: Collection de tableaux espagnols. In: *La Presse*, 24 Sept. 1837.
- Gautier, Théophile: Les caprices de Goya. In: *La Presse*, 5. Juli 1838.
- Gautier, Théophile: Une journée à Londres. In: *La Revue des deux mondes*, 15 April 1842.
- Gautier, Théophile: Pochades, zigzags et paradoxes. In: *La Presse* 10, 19 Dez. 1843.
- Gautier, Théophile: Du Beau dans l'art. In: *La Revue des deux mondes*, 1. Sept. 1847.

- Gautier, Théophile: Harlequin et Hudibras, pantomime anglaise. In: La Presse, 2. Aug. 1853.
- Gautier, Théophile: *Arlequin (Harlequin)*, pantomime anglaise. In: La Presse, 14. Août. 1842.
- Gautier, Théophile: Collection de tableaux espagnols. In: La Presse, 23 Sept 1837.
- Gautier, Théophile: Pochades, paradoxes et fantaisies.-Puchero. In: La Presse, 19 Dez. 1843.
- Gautier, Théophile: Collection de tableaux espagnols. In: La Presse, 23. Sept. 1837.
- Gautier, Théophile: Peintures de la chambre des députés-salle du Trône. In: La Presse, 26. Aug. 1836.
- Gautier, Théophile: Salon de 1844. In: La Presse, 28. März 1844.
- Gautier, Théophile: Topographie du salon. In: La Presse, 8 März 1837.
- Ginisty, Paul: La Féerie. Paris 1892.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. v. Karl Richter.
- Goya. In: Le magasin pittoresque, n. 41, 1834.
- Goncourt, Edmond de: La maison d'un artiste. 2. Bde. Paris 1881.
- Grand-Carteret, John: Les moeurs et la caricature en France. Paris 1888.
- Grand-Carteret, John: Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse. Paris 1885.
- [Hitzig, Julius Eduard]: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Hrsg. v. dem Verfasser des Lebens-Abrisses Friedrich Ludwig Zacharias Werners. 2 Teile. Berlin 1823.
- Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke der Winkler Ausgabe (Meine Numerierung, St.S.):
- I. Fantasie- und Nachtstücke. Mit einem Nachwort von Walter Müller-seidel, Anmerkungen von Wolfgang Kron. München 1976.
 - II. Die Serapions-Brüder. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München 1976.
 - III. Die Elixiere des Teufels/Lebens-Ansichten des Katers Murr. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel, Anmerkungen von Wolfgang Kron. München 1976.
 - IV. Späte Werke. Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wulf Segebrecht. München 1965.
 - V. Schriften zur Musik/Nachlese. Nachwort und Anmerkungen von Friedrich Schnapp. München 1963.
- Janin, Jules: Histoire du théâtre à quatre sous. Bruxelles 1836.
- Janin, Jules: La mort de Debureau. In: Le journal des débats, 6 Juli 1846.
- Jarry, Paul: Le dernier logis de Balzac. Paris 1929.
- Jarry, Paul: Le cénacle des paradis artificiels. in: Cénacles et vieux logis parisiens. Paris 1929.

- Kunz, Carl Friedrich: *Aus dem Leben zweier Dichter: Ernst Theodor Wilhelm Hoffmanns' und Friedrich Gottlob Wetzels'*. Leipzig 1836.
- .Loève -Veimars: *La vie de E.T.A. Hoffmann*. In: *Oeuvres de E.T.A. Hoffmann traduites de l'allemand par M. Loève-Veimars et précédées d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott*. Paris 1842. Bd. I. S.25-97.
- Malcolm, J.: *The historic als sketch of art of caricaturing*. Londres 1813.
- Musée de la Caricature ou Recueil des Caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le XIV e. siècle jusqu'à nos lours, pour servir de complément à toutes les collections de Mémoires, calquées et gravées À l'eau-forte sur les épreuves originales du temps, d'après les manuscrits et gravures de la Bibliothèque royale, du cabinet de M. Constant Leber et des différentes collections d'amateur, par E. Jaime, avec un texte historique et descriptif, par MM. Brazier, Brucker, Capo de Feuillile, Charles Nodier, E. Jaime, Jules Janin, Léon Gozlan, Léon Halévy, Louis Reybaud, Michel Masson, Ourry, Paulin Paris, Philarète Chasles, Rolle. 2 vol. Paris 1838.
- Ouverture publique des nouveaux musées du Louvre. In: *Le temps*, 6 Jan. 1838.
- Maturin, C.R.: *Melmoth der Wanderer*. Aus dem Englischen von Friedrich Polakovics. Mit einem Nachwort von Dieter Sturm. Frankfurt a. Main, Leipzig 1991.
- Péridaud, Louis: *Le théâtre des Funambules. Ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes depuis sa fondation, jusqu'à sa démolition*. Paris 1897.
- Sand, George: *Debureau*. In: *Le Constitutionnel*, 8 Feb. 1846.
- Sand, Maurice: *Masques et Bouffons*. 2 Bde. Paris 1860.
- Séverin: *Souvenirs d'un pierrot*. Introduction et notes par Gustave Fréjaville. Paris 1929.
- Scott, Walter: *On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Work of Ernest Theodore William Hoffmann*. In: *The Foreign Quaterley Review*. Bd. I. (1827). S.60-98.
- Scott, Walter: *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*. In: *Oeuvres de E.T.A. Hoffmann traduites de l'allemand par M. Loève-Veimars et précédées d'une notice historique sur Hoffmann par Walter Scott*. Hrsg. v. Renduel. Paris 1843. Bd. I. S. 7-23.
- Scott, Walter: *The Waverley Novels*. 25 Bde. Edinburgh 1876-77.
- Wright, Thomas: *Histoire de la caricature et du grotesque littéraire*, Paris 1867.
- Vitu: *Baudelaire aux Funambules*. In: *L'Echo*, 27 Sept. 1846.

Sekundärliteratur

- Anger, Hyppolyte: *Physiologie du théâtre*. Paris 1839.
- Baudelaire et Asselineau. *Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois*. Paris 1953.
- Art in Paris. 1845-1862. *Salons and exhibitions reviewed by Charles Baudelaire*. Hrsg. J. Mayne. London 1965.
- Armstrong Mc Lees, A.: *Baudelaire's „Argot Plastique“*. Poetic Caricature and Modernism. University of Georgia Press 1989.
- Asselineau, C.: *Baudelaire, sa vie et son oeuvre*. Paris 1868.
- Buck, August: *Baudelaire und das Problem des Dandysmus*. In: *Archiv für Kulturgeschichte*. Hrsg. v. Walter Goetz, Herbert Grundmann und Fritz Wagner. 36. Bd. Heft 2. Münster/Köln 1954. S. 231-249.
- Bouvier, Emile: *La bataille réaliste (1844-1857)*. Champfleury-La Bohème- Courbet- Max Büchon- Dupont-Matthieu- Le cénacle réaliste. Genève 1973.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.
- Busch, Werner: *Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40, 1977, S. 227-244.
- Carofiglio, Vito: *Théorie du rire et anthropologie comparée du comique chez Stendhal et Baudelaire*. In: *Stendhal et le romantisme. Actes du XV. congrès international stendahlien*, Mayence 1982, S. 279-285.
- Castex, Pierre Georges: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris 1951.
- Catex, Pierre-Georges: *Walter Scott contre Hoffmann. Les épisodes d'une rivalité littéraire en France*. In: *Mélanges d'histoire littéraire. Offerts à Daniel Mornet*. Paris 1951. S. 169-176.
- Chadefaux, M.C.: *Le salon caricatural de 1846 et les autres salons caricaturaux*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, März 1968, S. 161-176.
- Constantin Guys. *Fou de dessin. Grand reporter. 1802-1892*. Paris 1988.
- Crépet, E.J.: *Baudelaire*. Paris 1928.
- Demoris, R.: *Hiérarchie et dualisme dans la critique picturale de Baudelaire*. In: *Nottingham French Studies*, 1969, S. 69-82.
- Drost, W.: *De la critique d'art baudelairienne*. In: *Actes du colloque de Nice*, Paris 1968, S. 79-88.
- Du Camp, Maxime: *Théophile Gautier*. Paris 1890.
- Gilman, M.: *Le cosmopolisme de Baudelaire et de l'Espagne*. In: *Revue de littérature comparée*, Jan.-März. 1936, S. 91-97.

- Guinard, P.: Baudelaire, le musée espagnol et Goya. In: *Revue de la France*. April-Juni 1967. S. 310-28.
- Hera, Janine: *Der verzauberte Palast*. Aus der Geschichte der Pantomime. Berlin 1981.
- Herding, Klaus: *Realismus als Widerspruch*. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei. Frankfurt a. Main 1978.
- Hannoosh, Michele: *Baudelaire and caricature. From the comic to an Art of Modernity*. Sylvania 1992.
- Hofman, Werner: Baudelaire et la caricature. In: *Preuves* 207, Mai 1968, S. 38-43.
- Hofmann, Werner: Zu Daumiers graphischer Gestaltungsweise. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlung in Wien*. Bd. 52, Wien 1956, S. 147-181.
- Hofmann, Werner: Bemerkungen zur Karikatur. In: *Merkur*, n. 68, Jahrgang 1953, S. 949-957.
- Houssaye, Arsène: *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*. Paris 1885.
- Kelley, D.: Delacroix, Ingres et Poe: Valeurs picturales et valeurs littéraires dans l'oeuvre critique de Baudelaire. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, July-Aug. 1971, S. 604-14.
- Köhler, I.: *Baudelaire et Hoffmann*. Uppsala: Acta Universatis Psaliensis, *Studia Romanica Upsaliensia* 27.
- Kracauer, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Frankfurt a. Main 1994.
- Lloyd, R.: *Baudelaire et Hoffmann: affinités et influences*, Cambridge University Press 1979.
- Mauron. C.: Le rire Baudelairien. In: *Europe* 456, Apr.-Mai 1967, S. 54-61.
- McIntosh, M.: Baudelaire's Caricature Essays. In: *Modern Language Notes*, 1956, S. 503-7.
- Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen. In: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie*. Festschrift für Wilhelm Emrich. Hrsg. v. Arntzen u. Balzer. Berlin 1965. S. 357-372.
- Miller, Norbert: Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik. In: *Kleist-Jahrbuch*. 1980. S. 107-147.
- Miller, Norbert: Schwebendes Erzählen. In: *Nerval, Gerard de: Werke in 3 Bden*. Hrsg. v. N. Miller und F. Kemp. München 1986-1989. Bd. 2. S. 503-548.
- Oehler, Dolf: Le caractère double de l'héroïsme et du beau moderne. In: *Etudes Baudelairiennes VIII.*, S. 187-216.
- Oesterle, Günter: Karikatur als Vorschule von Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire. In: *Ästhetische Moderne in Europa*. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hrsg. v. Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1998. S. 259-286.
- Pichois, C.: La date de l'essai de Baudelaire sur le rire et les caricaturistes. In: *Les lettres romanes*, 1965, S. 203-16.

- Pommier, Jean: Baudelaire et Hoffmann. In: *Mélanges de philosophie, d'histoire et de littérature offerts à Joseph Viavens*. Paris 1934, S. 459-477.
- Prévost, Jean: Ce que Baudelaire doit à Goya. In: *Formes et couleurs*. Nr. 5. Paris 1943. S.128-142.
- Raynaud, Ernest: Baudelaire et Gautier. In: *Mercure de France*, 16 Aug. 1917.S. 97-123.
- Rémy, Tristan: Jean-gaspard Debureau. Préface de Jean-Louis Barrault. Paris 1954.
- Refort, L: *La caricature littéraire*. Paris 1932.
- Spoelberch de Lovenjoul, Charles: *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier*. 2 Bde. Paris 1887.
- Rollins, Y.: *Baudelaire et le grotesque*. Washington 1978.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. In: *Die Listen der Mode*. Hrsg. v. Bovenschen, Silvia. Frankfurt a. Main 1986. S. 309-352.
- Senninger, C. M.: *Baudelaire par Théophile Gautier*. Paris 1986.
- Stoll, André [Hrsg.]: *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und Wilde in der Karikatur Honoré Daumiers*. Hamburg 1985.
- Teichmann, Elizabeth: *La fortune d'Hoffmann en France*. Genève 1961.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Voisin, Marcel: *L'insolite quotidien dans l'oeuvre en prose de Théophile Gautier*. In: *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n. 32, 1980, S. 163-178.
- Whyte, Peter: *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*. University of Durham 1996.