

**MERYONS „EAUX-FORTES SUR PARIS“ - PROBLEME DER
VERSTÄNDIGUNG IM SECOND EMPIRE**

Anlässlich der Ausstellung *Charles Meryon, Paris um 1850; Zeichnungen, Radierungen, Photographien*. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M. (23.10.75 - 4.1.76) und Hamburger Kunsthalle, Hamburg (30.1. - 14.3.76).

Eine Ausstellung von 137 durchweg kleinformatigen Radierungen und Zeichnungen kann ausgesprochen monoton oder spezialkennerisch wirken. Beides hat Margret Stuffmann, die ihre Tätigkeit als Leiterin der grafischen Sammlung des Städtischen Kunstinstituts seit jeher dazu genutzt hat, die Eigenart grafischer Medien einem breiteren Publikum zu vermitteln, durch eine höchst sorgfältige und bei aller Subtilität sehr unterschiedene inhaltliche und didaktische Konzeption vermieden. Zum einen setzt sie damit frühere Ausstellungen über Bresdin und Redon fort, mit deren Œuvre Meryons hochgradig verschlüsselte, in den Prozeß der entstehenden Moderne vielfältig verwickelte Metaphern in der Tat verwandt sind – ein Hinweis auf die Gemeinsamkeit künstlerischer Probleme bei aller stilistischen Divergenz¹. Zum andern knüpft sie an eine 1974/75 in drei Großstädten der USA gezeigte Meryon-Ausstellung an, die nach der materialreichen, von Meryon als Seemann ausgehenden Präsentation im Pariser Musée de la Marine (1968/69) eine Neuentdeckung seiner künstlerischen Qualitäten bedeutete². Frau Stuffmann, die schon vor der amerikanischen Ausstellung archivalische Forschungen über Meryon in Paris, London, Chicago und Toledo /USA betrieben und neben Zeichnungen und zeitgenössischem Fotomaterial (hiervon wurden 20 Abzüge und – außer Katalog – zwei Originalreproduktionen von 1853 gezeigt) eine Fülle unveröffentlichter Briefe beigebracht hat, ließ in der Frankfurter Ausstellung Meryons Individualität und seine Position im Paris der Jahrhundertmitte gleichermaßen zur Geltung kommen, womit ein bloß formales wie ein nur von äußeren Fakten getragenes Verständnis von vornherein abgewehrt wurde. Die räumliche Einteilung ließ im Städel eine überschaubare Gliederung des Materials nach Sachgruppen zu (Photographien, Stadtbeschreibungen, Meryons Radierungen, seine Handzeichnungen, Vorstufen und Umkreis, Radiertechnik); das Gliederungsprinzip wurde durch farblich unterschiedliche Stellflächen unterstrichen. Eine derartige Konzeption ist geradezu ein Lehrstück dafür, daß es trotz der gegenwärtig so antagonistisch zugespitzten Situation in der Kunstwissenschaft noch Möglichkeiten gibt, die Erwartungen unterschiedlicher Zielgruppen zu erfüllen³.

Daß dies weitgehend gelungen ist, bezeugt auch das positive Presseecho⁴, das sich weder aus Meryons (teilweise mißverständener) Aktualität im „Denkmalpflegejahr“ 1975 noch auch aus der suggestiven (kaum je exakt definierten) Unheimlichkeit seiner Blätter allein erklären läßt. Die übersichtliche Art der Zusammenstellung und das vorzüglich ausgewählte Vergleichsmaterial (u.a. illustrierte Parisbeschreibungen wie das „Souvenir du Vieux Paris etc.“ von 1835 (D 22) oder das „Paris qui s'en va et qui vient“ von 1859 (D 32), präsurrealistische Motive wie Bracquemonds „Le haut d'un battant de porte“ (D 67) oder, leider außer Katalog, Grandvilles „Deux rêves“ im „Magazin pittoresque“ von 1847, S. 212f.), erlaubten ein umfassendes Verständnis des Stoffs, das durch Einblicke in historische und technische Voraussetzungen Meryons bei Callot (D 39), Zeeman (D 42ff.) oder Piranesi (D 53f.) vervollständigt wurde.

Allerdings war nur der kunstgeschichtlich geübte Besucher in der Lage, allen sugge-

rierten Querverbindungen zu folgen, bzw. diese selbständig herzustellen. Die Absicht, den Besucher im Rahmen einer „argumentierenden“⁵ Ausstellung zu eigenen Beobachtungen zu motivieren, hätte durch Handzettel mit Kurzzangaben über die einzelnen Sachgruppen – für den Großteil der Besucher die einzige potentielle Informationsmöglichkeit⁶ – erleichtert werden können. Das Fehlen solcher Hilfsmittel fiel bei der Hamburger Version um so mehr ins Gewicht, als hier mit der Liquidierung der Sachgruppen auch die Schrifttafeln ante portas verbannt wurden. Es dürfte jedoch wichtig sein, bei einem so brillanten Radierer wie Meryon (der z.B. Millet bei seinen Radierversuchen half⁷) *innerhalb* der Ausstellung und unmittelbar vor Vergleichsbeispielen zu erfahren: „... Angesichts der hohen Auftragemöglichkeit der Lithografie galt die viel Sorgfalt verlangende und nur begrenzt wiederholbare Radierung als ein elitäres Medium. Es wurde vorwiegend für Illustrationen, d.h. Bereiche literarischer Phantasie benutzt, und die Künstler der Schule von Barbizon radierten häufig ihre Landschaftsdarstellungen.“ Eine solche Schrifttafel hätte unter dem Aspekt der Medienkonkurrenz freilich auch die Photographie einbeziehen dürfen (vgl. Kat. S. 18); dann wäre die Frage in aller Schärfe hervorgetreten, warum die Radierung (als ein nicht nur elitäres, sondern zugleich auch oppositionelles, weil der Gleichsetzung von Kaiserreich und Modernität widersprechendes Medium) sich trotz der genannten aufgestärkten Konkurrenz hielt und sogar in der Commune eingesetzt wurde⁸. Einige Erklärungen zu sozialen und politischen Zeitumständen hätten die konzeptionelle Ausgewogenheit in der Darstellung individueller und gesellschaftlicher Faktoren unterstützen können; immerhin wurde dies in einem bemerkenswerten Vortrag von Gilbert Ziebura (Universität Konstanz)⁹ wenigstens punktuell im Rahmen der Frankfurter Ausstellung geleistet. In dieser selbst kommen – wie scheinbar bei Meryon – die Menschen, die um 1850 lebten, zu kurz; allenfalls konnte sich der Kunsthistoriker durch die Erinnerung an die Berliner Ausstellung „Kunst der bürgerlichen Revolution“ (1972) helfen, die allerdings durch eine größere Gruppe gestaltet worden war. Mit mehr Arbeitskräften hätte man in Frankfurt vor allem die Ursachen und Auswirkungen der Stadtplanung unter Napoleon III., die Meryons Werk unmittelbar angehen, visualisieren können¹⁰. Und dies war notwendig, denn: bekommt man Meryons Straßenschluchten in der Cité von Paris (Abb. 1) für sich allein zu sehen, so kann man kaum begreifen, was es mit einem Regime auf sich hatte, das sich symbolhaft in einer Oper darstellen wollte¹¹, in Verkehrs- und militärgerechten Straßenachsen die sinnfällige Bestätigung seiner Autorität suchte¹² und infolge fiebriger Bauspekulation eine „ceinture rouge“ aus Elendsquartieren um die Hauptstadt zog. Durch eine solche Demonstration wäre Meryons moralisierende Gegenposition vollends deutlich geworden. Überhaupt wird didaktisch noch zu wenig mit dem Mittel des konfrontierenden – anstelle des bloß herleitenden – Vergleichs gearbeitet. Hinsichtlich der Hängung wäre zu überlegen, ob (bei vergleichbarem Material) das Sachgruppenprinzip – zweifellos ein Fortschritt gegenüber linearer Aufreihung – nicht doch an *einer* Stelle zugunsten einer exemplarischen Darstellung der Genese eines Blattes einschließlich der zugehörigen Zeichnungen und einer Erläuterung des Begriffs „Zustand“ durchbrochen werden sollte; dies hätte sich im Falle Meryons bei dem Blatt „Pont-au-Change“ (Abb. 3) angeboten (R 18; zwölf Zustände, dazu Z 23-25).

Bei den Zeichnungen erwies sich die Einteilung nach Sachgruppen als ausgezeichnet. Denn als Einzelstücke sind Meryons Entwürfe nur selten fertige Kunstwerke oder als Skizzen grafisch bedeutsam wie Delacroix', Ingres' oder Millets Zeichnungen; werden sie dagegen in größerer Zahl zusammengehängt, so kommt die trocken konstruktive Nüchternheit des einzelnen Strichs und Blattaufbaus erst voll zur Geltung – eine Nüchternheit, die der herkömmlichen Auffassung von Meryon als einem „Ro-

mantiker" – heute ohnehin kein brauchbarer Terminus mehr – energisch widerspricht. Die Aufreihung dieser Blätter an einer Wand rückt auch das collage-ähnliche Verfahren erst ins Blickfeld; Meryon schnitt sich seine Ansichten zurecht, verkürzte und verdichtete die perspektivische Abfolge seiner Gegenstände und erreichte so in seinen Radierungen – parallel zur gleichzeitigen Photographie, aber wohl unabhängig von ihr¹³ – die Suggestion einer überfallartigen Bedrängnis. An diesem Beispiel zeigt sich, wie allein durch gekonnte Hängung wissenschaftliche Auffassungen korrigiert werden können. – Die einzige Zeichnung Meryons, die sich in einem deutschen Museum, in der Bremer Kunsthalle, befindet¹⁴ wurde leider nicht einbezogen, wohl dagegen die schon in Toledo (dort Kat. 67 m. Abb.) gezeigte Bleistiftzeichnung aus Newhaven mit dem Chorhaupt von Notre-Dame (Z 27), ein Blatt, das mit punktueller statt flächiger Schattengebung und lockerer Strichführung einen durch gelbliche Lavierung noch unterstrichenen pittoresken Gesamteffekt erzielt, der aus Meryons Werk herausfällt; hier sind Zweifel an der Zuschreibung angebracht.

Wie in die Ausstellung selbst, ist auch in den Katalog außergewöhnlich viel interpretatorische Arbeit eingegangen. Zwar ist er sehr aufwendig gedruckt (einer etwas spielerisch anmutenden, kaum je unmittelbar auf den Text bezogenen Einfügung von Quellenauszügen wurden viele Spalten an Zwischenraum geopfert) und teilweise etwas unübersichtlich angeordnet (Aufspaltung der Kategorie „D“); die Qualität der Abbildungen genügt Meryons kleinteiliger Struktur nur teilweise; manche Details lassen sich nur im Toledaner, andere nur im Frankfurter Katalog erkennen (vgl. bes. „Pont-au-Change“ und „Collège Henri IV“)¹⁵. Aber während im amerikanischen Katalog Meryons Œuvre – ohne einen anderen Gesichtspunkt als den der Entwicklung von der Vorzeichnung zur Radierung – einfach aneinandergereiht und die vorhandene Literatur nur referiert wird, bringt der Frankfurter Katalog eine Vielzahl neuer Erkenntnisse, sowohl über Meryons Bruch mit der Pariser Vedutentradition, wie über die Eigenart seiner Zeichnungs- und Radierweise (drei Beiträge von Stuffmann), über die französische Paris-Literatur des 19. Jhs. (von Norbert Miller) und über Meryons Verhältnis zur photographischen Stadtvedute (von Eugenia Parry Janis, die eine umfassende Arbeit über den Photographen Le Secq vorbereitet, in ihrem Beitrag allerdings essayistisch bleibt).

Grundlage für Meryon war das neue Interesse am Mittelalter „als der Epoche großer französischer Vergangenheit“ (Kat. S. 15), in der Michelet und Hugo trotz aller Düsternis die in der Gegenwart verlorene „unité du peuple“¹⁶ erkannten, die es in die Zukunft hinüberzuretten galt; auch die grotesken Züge des Spätmittelalters¹⁷ von Hugo als Zeichen ursprünglicher Lebendigkeit der Monotonie der Gegenwart entgegengehalten, wurden als Instrument einer neuen, für die gegenwärtige Realität zu nutzenden Wirkungsästhetik verstanden. Bei allem Zwiespalt gegenüber dem „dunklen“ Mittelalter wird dieses doch *auch* gegen die moralische und materielle Verelendung der modernen Großstadt angerufen, wobei Hugo ein stärker gesellschaftlich orientiertes Bewußtsein entwickelt als Meryon; während Hugo praktische, über Viollet-le-Duc sogar hinausweisende Vorschläge¹⁸ zur Erhaltung und Pflege von Denkmälern und Stadträumen macht und sich physisch der Einengung in Paris durch das (von ihm wohlgelittene) Exil entzieht, um von dort aus für den Ausbau der Menschenrechte einzutreten, verzweifelt Meryon an der moralischen und materiellen Sanierung der Großstadt und bleibt doch in ihr als einem „asile funèbre“ (vgl. Kat. S. 90) gefangen¹⁹. Trotz der (vom späteren Michelet eingestandenen) Aporie dieser Mittelalter-Begeisterung ist deren ursprünglich utopischer Charakter um die Jahrhundertmitte in Frankreich noch wirksam und erhält im Zweiten Kaiserreich sogar eine besondere Spitze, da sie die Geschichtsfeindlichkeit der bonapartistischen Usurpatoren deutlich macht und deren vorwiegend technizistischen Begriff von Mo-

dernität die historisch weiterführenden Interessen einer von Atmosphäre und Leben erfüllten Stadtstruktur entgegengesetzt, in der die funktionalen Trennwände hochkapitalistischer Konkurrenz überwunden sind.

Diese metaphorische Anrufung des Mittelalters ist jedoch nur die eine Seite der Sache. In einem Brief vom 20.5.1849 an seinen Freund Foley (vgl. Kat. S. 10) äußert Meryon, das Gute und das Böse liege zumeist beieinander – so auch hier. Die Kehrseite des „guten“ (?) Mittelalters – (in Gestalt des Ritters vor dem Erker in der „Rue de la Tixéranderie“ (Kat. S. 113), des (neu-)gotischen, durch die Glocken als hilfreich ausgewiesenen Dachreiters von Notre-Dame (Abb. 1), der Tour Saint-Jacques, bei Hugo Symbol der Rebellion gegen die kirchliche Hierarchie²⁰ (Abb. 4)) – ist die finstere mittelalterliche Autorität, verkörpert in der „Ancienne Porte du Palais de Justice“, deren Türme – im abendlichen Gegenlicht von gesteigerter Düsternis – sich mit einem schwarzen Dämon und seinem Spruchband „PARIS“ zu einem wahren Höllenstadttor vereinen (R 4, Abb. Kat. S. 104, vgl. Dantes „Hölle“ III, 1-12), oder auch symbolisiert in „Le Stryge“, dem Fabelwesen, das sich vampirgleich von der Substanz der Stadt nährt und in ihr nach Beute lechzt (Abb. 4).

Von diesem doppeldeutigen Standpunkt her mußte sich Meryon in der Auswahl wie in der Charakterisierung seiner Gegenstände von der eindeutig lobpreisenden Klassizität oder der anekdotenhaften Heimlichkeit anderer Parisansichten (Texier, Daubigny; Kat. S. 16) notwendig unterscheiden. In diesem Unterschied kommt auch sein zwiespältiges Verhältnis zur Moderne zum Ausdruck: Einerseits „modern“, subjektiv, von vorgegebenen Normen politisch und ästhetisch sich lösend, die Gegenstände collagenhaft zusammenschiebend (Abb. 1, 2, 4, 5, ferner Kat. S. 102, 120, 124!); andererseits an eine bis zur Trockenheit detailgetreue Wiedergabe der von Verfall und Abriß bedrohten Cité so streng gebunden, daß der Vorschlag (Kat. S. 76) einer von Baudelaire mit Gedichten zu versehenen Edition der „Eaux-fortes sur Paris“ sich an Meryons Pedanterie zerschlug (nicht, wie Kat. S. 26 behauptet, an einer angeblichen Unvereinbarkeit von Dichtung und bildender Kunst). Und gerade an neuralgischen Punkten dieses vergehenden Paris hängt er; sozial längst dysfunktional gewordenen Einrichtungen wie der Pompe Notre-Dame (R 15; Kat. S. 115) oder dem Leichenschauhaus (Abb. 2) vertraut er die Emotionen an, die er in der Begegnung mit anderen Menschen nicht austauschen kann. In der „Pauvre Pompe“ und dem „Asile funèbre“ sieht er – einmal von christlichen, einmal von platonischen Vorstellungen ausgehend – sich selbst; in den Gebäuden nimmt er seine eigene Leidensgeschichte vorweg. Zu einem Versuch, sich innerhalb des modernen Lebens zu verwirklichen, dieses subjektivierend sich anzueignen, wie Baudelaire gefordert hatte²¹, kommt es nicht. Daher dreifache Ausweglosigkeit: Erkenntnis des Zerfalls der alten, nicht mehr „heilen“ Welt, Ablehnung der Ausdrucksformen der offiziellen Moderne, aber auch Weigerung, sich deren Mittel mit anderen Zielen zu bedienen, also Modernität zugunsten einer Humanisierung der Wirklichkeit einzusetzen wie Daumier oder später Steinlen; dies lag völlig außerhalb der technischen Möglichkeiten und des gedanklichen Spektrums von Meryon. Aber diese Aporie führte erstens zu einer überscharfen, im Ergebnis kritischen Bestandsaufnahme der Großstadtsituation nach 1850 und ihrer Kommunikationsprobleme und zweitens zu dem Versuch, wenigstens fiktiv der schlechten Wirklichkeit zu entinnen: Künstlerisch realisiert sich Meryons evasive Fantasie in der gesteigerten Verwendung einer versteckten Symbolik mit weit vorausweisenden präsurrealistischen Elementen, die im Ansatz zu einem neuen Wirklichkeitsverständnis führen.

Daher dürfen in diesen Auflösungserscheinungen wohl kaum „Anzeichen einer zunehmenden geistigen und künstlerischen Krise“ (Kat. S. 20) gesehen werden: Dieses Argument bewegt sich – wohl unbewußt – in den alten Bahnen eines affirmativen

Positivismus, dem alles Neue, Ungewohnte, dem Verständnis zunächst unzugängliche als verstiegen, überzogen, ja als verrückt galt (weshalb auch Blake und Daumier als „mad“ bzw. „fou“ bezeichnet wurden)²². Da dieses Verdikt auch Künstler traf, die nicht oder nicht erkennbar geisteskrank waren, dürfte es primär als Projektion einer nicht verarbeiteten gesellschaftlichen Umbruchsituation auf bestimmte Individuen – Künstler vor allem – zu verstehen sein, von denen sich Teile des Bürgertums zeitweilig die allgemeine Erneuerung erhofften²³. Bei Meryon, dessen Krankheitsbild eindeutig paranoische Züge aufwies²⁴, wurde die Schablone ungewohnt = unsinnig erst recht verwendet. In einem immer wieder als Beleg herangezogenen Brief von Dr. Gachet werden einzelne Sätze Meryons zitiert, deren teils allogische, teils nur elliptische und unzusammenhängende Struktur von Gachet und seither von der kunstgeschichtlichen Forschung unreflektiert als hinreichender Ausweis mentaler Verwirrung betrachtet wurden. Von da aus fiel es nicht schwer, auch die Verrückung der Gegenstände von ihrem gewohnten Bildort als getreue Widerspiegelung der Geisteskrankheit anzusehen (Kat. S. 88, 94). Aber: Meryons Satzstruktur hat bei Baudelaire oder Rimbaud ihre Parallelen, und seine ungewohnte Organisation des Bildfeldes zeigt zunächst einmal nur, daß alle Objekte frei verfügbar, austauschbar werden (was der realen Situation auf dem Höhepunkt einer durch den Tauschwertaspekt geprägten Gesellschaft nicht gerade widerspricht). Daher wird auch von psychiatrischer Seite die These heute verworfen, daß Meryons „Verrücktheit“ sich in der Verrückung seiner Objektwelt unmittelbar spiegele²⁵.

Diese Einsicht läßt sich durch den Blick auf Hugos Skizzen bekräftigen. Hugo, dessen Bedeutung als Zeichner seine ideografische Funktion für Meryon noch übertrifft, ist ihm in dieser Hinsicht schon 1837 mit Blättern wie „La Tour Saint-Jacques“ vorausgegangen²⁶: Er rückt den Turm mitten hinaus aufs Land, veranschaulicht damit die Isolation des Gegenstandes und macht ihn in seiner Loslösung von allem Kontext neu verfügbar²⁷. Durch diese Verrückung entsteht allerdings noch kein neuer Kommunikationszusammenhang, vielmehr nehmen die Verständigungsschwierigkeiten zu; Hugos Wahlspruch „solitaire, solidaire“ zeigt das ganze Dilemma dieses Wunsches nach Verständigung bei zunehmender Isolation²⁸. Ähnlich steht es mit der Einführung von Gegenständen, die über ihre reallogische Präsenz symbolhaft hinausweisen (Ballons, Wale, Luftschiffe, Vögel). Sie sind bei Meryon, da sie mehrere Bedeutungen mit einander widersprechendem Kausalnexus amalgamieren, kaum eindeutig zu entziffern, so daß von einem verbindlichen ikonografischen Code (dem eine eindeutige Empfängergruppe entspräche) keine Rede mehr sein kann. Auch in dieser Hinsicht also kündigt sich ein Zerfall an Verständigungsmöglichkeiten an. Und so stellt sich das Kommunikationsproblem, die Hinfälligkeit früherer Interaktionsmodi als ein Grundproblem der Zeit um 1850 heraus, das Meryon allenfalls verschärft zum Ausdruck brachte, weil er gleichzeitig so hartnäckig an der reallogischen Faktizität der Dinge festhielt (und damit Baudelaire zur Verzweiflung brachte)²⁹ – wiederum ein zeitbedingter, z.B. auch in Poes Verbindung von Mathematiker und Poet³⁰ faßbarer, Konflikt zwischen erweiterten Wahrnehmungsmöglichkeiten und positivistischer Realitätsfixierung.

Freilich geriet Meryon unter dem Zweiten Kaiserreich auch persönlich in einer Produktionskrise. Aber deren künstlerische Folgen scheinen mir weniger in einer neuen Bildfeldstruktur oder in präsurealistischen Elementen als vielmehr in einer Art Auszehrung ablesbar zu sein, z.B. in der leblos trockenen Aneinanderreihung von Häusern in dem nach einer Vorlage des 17. Jhs. radierten Blatt „Partie de la Cité“ (R 31, Kat. S. 96) oder in dem von In der Beeck (s. Anm. 25) „Deviation“ genannten Ausweichen vor dem zentralen Gegenstand, z.B. in „La Petite Pompe“ (R 16, Kat. S. 114), wo das kalligrafisch höchst sorgfältig ausgeführte Wortkunstwerk



*Abbildung 1 (links):
Meryon, Rue des Chan-
tres, 5. Zustand, 1862,
Yale University Art Gal-
lery, Newhaven.*

*Abbildung 2 (rechts):
Meryon, La Morgue, 2.
Zustand, 1854, Bibliothèque
Nationale, Paris.*



zeichnerisch in ausgesprochen karger Weise umrahmt wird, obwohl auf dieser "Dornenkrone" bedeutungsmäßig der Nachdruck liegt.

Das erwähnte Zusammentreffen unterschiedlicher Reflexions- und Argumentationsebenen in ein und demselben Blatt führt auffallend häufig dazu, daß der gestisch oder mimisch gemeinte Partner verfehlt wird. In der „Rue des Chantres“ (Abb. 1) ist im Vordergrund ein Streit zwischen Handwerksburschen und Matrosen dargestellt, den zwei Polizisten zu schlichten versuchen, ferner eine Brotträgerin, ein Kohlenträger, zwei junge Damen, die sich nach Männern umsehen, an jeder der drei Häuserfronten drei Zuschauer (etliche verunklärt), endlich vier allegorische Gestalten, die auf den Schornsteinen umherzuwandeln scheinen. Der Interaktionszusammenhang ist trotz dieser reichen Figurenbesetzung aufgegeben. Der Zuschauer an der Mauer links blickt empor zu einer Frau oben rechts; diese aber wendet sich der

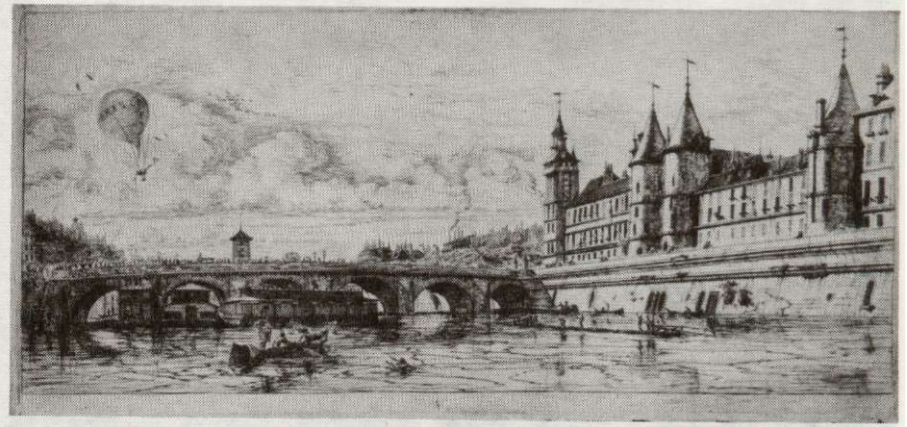


Abbildung 3: Meryon, *Pont-au-Change*, 2. Zustand, 1854, Fogg Art Mus., Harvard University.

anderen Seite zu; nichts ist getan, um die Beziehung auch nur andeutungsweise sinnfälliger zu machen. Gleiches gilt für die anderen Figurenpaare. Der Sinnzusammenhang zwischen den Matrosen und einem Plakat, das Marineaushebungen anzeigt, wird optisch ebensowenig eingelöst wie die gedankliche Verbindung zwischen dem Kohlenmann und dem plakatierten Hinweis auf den Import dieser Ware aus Belgien; isoliert bleibt auch der Aushang mit den damals durch die Eisenbahngesellschaften geförderten „Bains de mer“. Und die vier Statuen, aus ihrem Rapport als Apostel³¹ am Fuß des Turmes gelöst und in einander widerstreitende Allegorien verwandelt, (zuvorderst wohl die Last in Gestalt des Atlas, dann die Harmonie, verkörpert durch Apoll (?)), werden nicht in eine neue optische Relation zu den übrigen Bildfigurationen gesetzt. Das Thema „Stadt als Ort gestörter Kommunikation“ wird also gerade durch die in unverhältnismäßig kleinem Maßstab gegebenen, kaum mehr als Handlungsträger identifizierbaren Gestalten und ihre gestörte Interaktion adäquat umgesetzt. Hier wie in „La Morgue“ (Abb. 2) fungiert die teils düstere, teils grell beleuchtete Architektur als Handlungsträger (zur Rolle des gleichbleibenden Scheinwerferlichtes für die Ablösung des traditionell anekdotischen Stimmungsbildes vgl. Stufmann, Kat. S. 21). Die Nüchternheit dieser Architektur und ihre kastenförmige Anordnung, aus der es kein Entrinnen gibt – in der sich festungsartig emportürmenden „Rue des Chantres“ ist der Ausblick in die Seitengassen versperrt; in der die Akteure hinterfangenden Mietshauskulisse der „Morgue“ ist die Mitte des Blattes geradezu symbolhaft mit einer verschlossenen Tür besetzt – geht in der Dichte der Fixierung vorgefundener Verhältnisse noch über die gleichzeitig entstehenden „Tatort“-Aufnahmen hinaus³²; sie zeigt exemplarisch die Ohnmacht des Einzelnen an. In „Le Pont-au-Change“ (Abb. 3) wendet sich die ertrinkende Person³³ dem Rettungsboot zu; aber die Mannschaft schaut zu den Ballonfahrern empor, die soeben Ballast ablassen um steigen zu können. Auch hier also eine offenkundige Störung der Interaktion. Der Ballon, von Napoleon III. als Symbol des Fortschritts zur Bestätigung seines Systems genutzt³⁴, wird hier zum Zeichen trügerischer Hoffnung: Deutlich verbindet sich Hugos auf die Verließe der Pariser Justiz gemünztes Dante-Zitat („lasciate ogni speranza voi ch'entrate“)³⁵ mit dieser und der oben (R 4; Kat. S. 104) erwähnten Darstellung des Justizpalastes. Offen bleibt, ob auch der Leichen-

zug auf der Brücke im Sinne Hugos auf die Justiz anspielt oder aber auf den geplanten Abriß des Pont-au-change (1858-61), womit wieder der Untergang von Architektur mit dem menschlichen Tode gleichgesetzt würde.

Die unterschiedlichen Reflexionsebenen, die der gesamten Konzeption Meryons zugrundeliegen, werden exemplarisch deutlich in einer Auseinandersetzung mit Baudelaire über den 9. Zustand des Blattes, in dem der Himmel mit Vögeln bevölkert ist (R 18¹¹; Kat. S. 121). Als Baudelaire, ganz positivistisch argumentierend, Meryon darauf hinwies, daß so viele Adler an einem Pariser Himmel unwahrscheinlich seien, erwiderte dieser, es stehe selbst in den Regierungsblättern, daß die Bonapartisten Adler steigen ließen, um aus dem Vogelflug Schlüsse zu ziehen³⁶. Auf die vorgeschlagene Ebene der optischen Wahrnehmung läßt er sich also gar nicht ein, zitiert vielmehr (offensichtlich eine Schutzbehauptung, denn es sind keine Adler, sondern unheilbringende Raben sowie Enten dargestellt) eine „authentische“ Schriftquelle. Aber es sind nicht nur die Rollen zwischen Schriftsteller und Radierer vertauscht – vor allem funktioniert die Verständigung darüber, welche Sprachebene benutzt und welche Bedeutung dem gewählten Gegenstand zukommen soll, nicht mehr. Öffnete sich die Kluft schon innerhalb der Künstlerkreise, um wieviel mehr mußten sich dann zwischen Künstler und Abnehmer Verständnisschwierigkeiten ergeben; kein Wunder, daß sich die „Eaux-fortes sur Paris“ besonders schlecht verkauften.

Meryons versteckt antibonapartistische Haltung (vgl. Kat. S. 9) äußert sich schon vor der Beschimpfung des Kaisers (1856) und in viel tieferem Sinne in der Gesamtkonzeption dieser Blätter, nicht nur, weil in ihnen der imperialen Fassade Armenviertel und Hinterhöfe entgegengesetzt werden, sondern vor allem, weil sie in der Großstadt den gleichen Verfallsprozeß konstatieren wie in der Natur. Dies impliziert bereits die Übertragung des 1850 von Meryon für seinen Lehrer Bléry erfundenen³⁷ Deckblatts der „Six pièces gravées sur nature“ (Kat. S. 17) auf die „Eaux-fortes sur Paris“ (R 1; Kat. S. 97). Dadurch bekommt der Verfallsgedanke erst seine Virulenz, denn den Verfall der als unmoralisch angesehenen Großstadt (Babylon-Topos)³⁸ zu behaupten und ihn dem natürlichen Zerfallsprozeß gleichzusetzen, war wenigstens seit der Französischen Revolution eine die Ewigkeit herrscherlicher Bauten unterschwellig bedrohende Vorstellung. Das Deckblatt setzt Paris mit einer Versteinerung, d.h. einem naturgeschichtlich längst untergegangenen Lebewesen gleich. Damit unterscheidet es sich in zweifacher Hinsicht von Piranesis Titelblatt zu „Il Campo Marzio“ (D 53; Abb. Kat. S. 81). Dort ist der Stein sorgfältig zubeihauen und ornamentiert, der Name des Künstlers in der Art einer antiken Inschrift eingemeißelt: Für die Darstellung (das eigene Werk) wird der gleiche Rang wie für das Dargestellte (die Antike) beansprucht. Meryon dagegen bezieht seinen Namen, auch typografisch, in den naturgeschichtlichen Zerfallsprozeß mit ein. Bei Piranesi wird ferner eine vergangene Architektur in den ihr gemäßen Schriftzügen und Ornamenten vorgestellt; bei Meryon wird die eigene Zeit in eine (vorgeschichtliche) Vergangenheit entrückt, wird das Deckblatt zum archäologischen Zufallsfund einer fernen Zukunft erklärt, in der man vielleicht einmal einen Hinweis auf das alte Paris in Form einer Versteinerung auf früherem Meeresgrunde wiederfinden mag.

1853 gelingt Meryon in „Le Stryge“ (Abb. 4) eine anschauliche Analyse seiner persönlichen und der großstädtischen Situation. Die Wirkung des Blattes hat ihre Ursache zunächst in einer – damals nicht einmal fotografisch erreichbaren – perspektivischen Hervorhebung und Kontraktion der Antipoden Turm und Stryge über einer im wörtlichen Sinne bodenlosen Ansicht von Paris, zu der optisch der Zutritt durch ein wahres Verhau von Schloten und Dächern verwehrt ist. Um zu erfahren, was über die bloße Stadtansicht hinaus gemeint ist, bedarf es einer Interpretation der „Hauptfigur“. Offenbar setzt sich der Künstler mit dem versteinerten Fabelwesen



Abbildung 4: Meryon, *Le Stryge*, 4. Zustand, 1853, British Museum, London.

gleich. Solche Identifikationen kommen mehrfach bei ihm vor³⁹; sie berühren sich mit Hugos Roman „Notre-Dame de Paris“, dessen Hauptfiguren an entscheidenden Stellen zu Stein erstarren⁴⁰. Diese Verwandlungsfähigkeit vorausgesetzt, zeigt Meryons Blatt zugleich die Beobachterposition des Künstlers als „hibou spectateur“ (Kat. S. 28) außerhalb und hoch über der Stadt, wie sie Baudelaire (Kat. S. 25) und Zeichner wie J. David⁴¹ vor ihm eingenommen und beschrieben haben. Aber Meryon erfüllt diese Vorstellung mit Schrecken und trifft damit die Situation des

Künstlers als „outsider“, „déclassé“ und „bohémien“⁴². Nun lässt sich diese, angesichts des autobiografischen Blattes mit dem Affen (vgl. Anm. 39) nicht von der Hand zu weisende Deutung scheinbar kaum mit dem „nach Nahrung lechzenden Vampir“ vereinen. In der Tat stoßen hier zwei Sinnschichten unvermittelt aufeinander: Der die Stadt aussaugende, unersättliche Vampir („quaerens quem devoret“; Kat. S. 28) verkörpert als Monster zweifellos auch die Bedrohung des Stadtgefüges durch Napoleon III., der (wie schon Napoleon I.) wegen seines Blutvergießens „le monstre“ genannt wurde: vor allem dürfte das Blatt anspielen auf die damals akute Bedrohung der beim Volk beliebten Tour Saint-Jacques, die den napoleonischen Straßenplänen 1853 fast zum Opfer gefallen wäre, wegen des wachsenden Widerstandes aber schließlich nur versetzt wurde⁴³. Im Gefolge des Vampirs tauchen folgerichtig die Unglück verheißenden Raben auf, die durch das Hinausragen der Flügel über die Grenzen des Bildfeldes als bedrohlich nahe geschildert werden⁴⁴.

Wie „Le Stryge“ ist auch das „Collège Henri IV“ von 1864 sowohl ein autobiografisches wie ein zeitgeschichtliches Dokument über die Großstadt (R 24; Abb. Kat. S. 128, 129). Das im 19. Jh. geläufige Bild von der Stadt als Meer⁴⁵ wird hier, als sei dies ein Stück Realität und nicht eine literarische Metapher, anschaulich hergestellt, indem beide Bereiche auf dem Blatt (Zustand 1-7) unmittelbar aneinanderstoßen (Ausschnitt Abb. 5). Aber wie in „Le Stryge“ kommt es auch hier nicht zu einer Überbrückung der Gegensätze oder zu einer beide Bereiche verbindenden Handlung; vielmehr ist trotz des Zusammenrückens alles getan, um die Unvereinbarkeit von wilder Natur und städtischer Zivilisation zu behaupten. Erstens werden mehrfach die Proportionen gewechselt, zweitens nehmen die Dargestellten jeweils nur innerhalb ihrer Teilfelder aufeinander Bezug. Bei näherem Zusehen differenzieren sich die beiden Bereiche weiter (1.) in die Darstellung körperlicher, geistiger und

Abbildung 5: Meryon, Collège Henri IV, 4. Zustand, 1864, Bibliothèque Nationale, Paris (Ausschnitt)



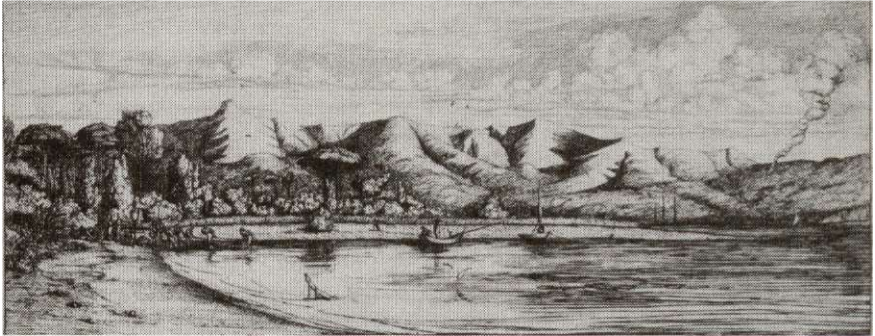


Abbildung 6: Meryon, *Presqu'île de Banks, Pointe des Charbonniers, 4. Zustand, 1863*, Davison Art Center, Wesleyan University.

sittlicher Erziehung (mit Genoveva (?) als „générosité“), (2.) in den Schulbereich mit der übrigen, ausgedörrten Stadt (in der die Bäume wie Riffe an die Häuser heranwachsen), (3.) in eine Weltlandschaft (mit Eisenbahnbrücke) und (4.) in das Seestück mit Neptun und Amphitrite sowie Wilden, die auf polynesischen Auslegerbooten und Walen heranrücken⁴⁶. In allen Bereichen vermengen sich reale Beobachtung und freie Erfindung⁴⁷, und dieser formalen Kontamination entspricht die inhaltliche Vieldeutigkeit. Zwar wirkt die Stadt ausgezehrt und tot, der Ansturm vom Meer her bedrohlich wie ein Jüngstes Gericht (Strahlenkranz über Amphitrite), aber dieses kann zugleich Erlösung bringen, das Meer für Freiheit stehen, der Wal – als Anti-Wal – sogar für soziale Veränderung bürgen⁴⁸. Die Stadt wiederum ist zugleich der Ort, wo die *Liebe zur ehrenhaften Gemeinschaft* („amor communis honesti“) ohne Ansehen der Person gedeihen soll (so die Inschrift). Es ist nicht auszuschließen, daß damit noch einmal auf die bei Meryon moralisch begründeten republikanischen Ideen angespielt wird, zumal das Blatt durch Mitwirkung von de Salicis, einem „représentant du peuple“ von 1848, und Foley, gleichfalls Parteigänger der Revolution, entstand; im „Ministère de la Marine“ (1865) werden die (in diesen Jahren neu erwachten) Hoffnungen, „que l'immense majorité soutiendra la République afin de la mettre dans les meilleurs conditions pour féconder les germes de la Société actuelle“⁴⁹ mit dem Rückgriff auf einen Stich von 1848 (vgl. Kat. S. 95) sogar bildhaft evoziert, wenn auch in fast surrealistisch verkleideter Form. Aber die Kernaussage des Blattes „Collège Henri IV“ zielt nicht so sehr auf einen aktuellen politischen Bezugspunkt als vielmehr auf das tiefere gesellschaftliche Problem von Verfall und Regeneration. Weder der wilden Natur noch der städtischen Zivilisation wird erkennbar der Vorzug gegeben; beide scheinen von Gefahren durchsetzt⁵⁰.

In dieser Weise Großstadt und wilde Natur als Äquivalente zu sehen, sie als austauschbar gegeneinander zu setzen, berührt sich mit verschiedenen Tendenzen in der zeitgenössischen Literatur. Sue arbeitet gleich zu Beginn der „Geheimnisse von Paris“ mit dem Schock einer Gleichsetzung von Unterwelt und Urwald; hier wie dort herrschen kannibalische Sitten⁵¹. Noch einen Schritt weiter geht Poe, wenn er die alte Babylon-Metapher von der Großstadt auf eine wilde Insel in der Südsee überträgt⁵².

Will man die zeitgenössische Beurteilung von Paris erfassen, muß man also zugleich ihr Pendant, die Wildnis, einbeziehen. Bei diesem Thema vermengen sich zur Jahrhundertmitte zwei Auffassungen. Einmal wird in der Wildnis, in der exotischen Ferne, die Möglichkeit der physischen und emotionalen Erneuerung gesehen – der unverbrauchte Wilde als Verkörperung des Genies⁵³; der Topos „Wildnis“ fungiert in diesem Sinne als gesellschaftliche Utopie. Andererseits werden die Unmenschlichkeit barbarischer Sitten, die Gefährlichkeit oder Trostlosigkeit wilder Gegenden erkannt und der Verwilderung der Städte gleichgesetzt; in dieser Denkfigur wird der Städter auf sich selbst zurückgeworfen, er darf von außen keine Lösung erwarten. Beide im Grunde kulturpessimistischen Aussagen dringen bei Meryon durch: die Verehrung des edlen Wilden ebenso wie die Gleichsetzung der tristen Pariser Gemäuer mit den dürren Gestaden (der „terre aride“) ferner Länder⁵⁴.

In der Tat kann etwa die 1863 entstandene Radierung „Presqu'île de Banks“ (Abb. 6) in mehrfacher Hinsicht mit Stadtansichten wie „La Morgue“ (Abb. 2) verglichen werden: Beide Male hintereinandergestaffelte Kulissen in der Form grell beleuchteter kahler Wände, die die Lebenswelt der Betroffenen ringsum einschließen, hier wie dort Proportionsminderung der Gestalten, Geringschätzung menschlicher Tätigkeit (da ja Meryon Maßstab = Wert setzt⁵⁵); auf beiden Blättern trotz der Handlung ein unbelebter Gesamtzuschnitt, der auf die Dominanz vorgefundener Lebensbedingungen verweist. Nach diesem notwendigen Schritt über die Stadt hinaus abschließend ein Blick auf Meryons Wirkungsgeschichte. An einem bisher unbekanntem Beispiel (Abb. 9) sei gezeigt, daß Meryons versteckt politische Anspielungen in einer ersten Phase der Rezeption durchaus noch verstanden, ja in den Vordergrund des Verständnisses gerückt wurden. 1854 entstanden die „Armes symboliques de la ville de Paris“ (Abb. 8) unter Verwendung einer Komposition bei Kugelman (D 29; Abb. Kat. S. 83) und eines gotischen Schiffsreliefs am Hause des Jacques Coeur in Bourges (Z 1; Abb. Kat. S. 45). Eine andere, 1851-54 datierte Fassung (Abb. 7) mit dem Spruchband „Fluctuât nec mergitur“ (das Schiff schwankt, aber es geht nicht unter) ist schlechthin als Gegenstück zu dem dämonisierten Parisbild der „Ancienne Porte du Palais de Justice“ (R 4) mit ihrem finsternen Spruchband konzipiert. Diese Fassung wagte Meryon aus Angst vor der Zensur nicht zu veröffentlichen: Er sah in Wahlspruch und Wappenschild jene republikanische Grundhaltung der Stadt verkörpert, die das Zweite Kaiserreich zwar erschüttern, aber nicht zerstören könne (vgl. Kat. S. 83). Daher ist in dieser Fassung die Mauerkrone – ohne Tore – als uneinnehmbare, offenbar auf Kanonenkugeln ruhende, Festung gebildet, die einem Eindringling erbitterten Widerstand zu leisten vermag. Das Schiff hält mit vollem Segel und ganzer Ruderkraft geradewegs auf den Betrachter zu – im Vergleich zu früheren Darstellungen auch psychologisch ein offenkundiger Akt der Aggression. Meryon hat damit den offenen Gegensatz zwischen Stadt und Staat im Zweiten Kaiserreich⁵⁶ auf eine knappe, aber heraldisch wirksame Formel gebracht; erst 1863, als Napoleon III. mit einer gelockerten Kunstpolitik experimentierte, gab Meryon seine Zustimmung zur Veröffentlichung des in Abb. 7 wiedergegebenen Entwurfs in der – damals oppositionellen – Gazette des Beaux-Arts.

Das hier neu vorzustellende Blatt (Abb. 9), A. Martial Potémonts Radierung „Paris incendié“ aus dem Zyklus „Paris en 1871“⁵⁷, versucht die beiden Entwürfe Meryons zu verbinden: Paris wehrt sich (geschlossene Mauerkrone), und abermals segelt das Schiff vor dem Wind; doch es kommt nicht auf uns zu, und die Mauerkrone ist ihres aggressiven Charakters (Türme, Kanonen) beraubt; die Fleurs-de-lys scheinen in sie einzudringen. Folgerichtig gewinnt das Band größeres Gewicht: der Spruch soll die Widerstandskraft und damit die Zukunft der Stadt verbürgen. Mar-

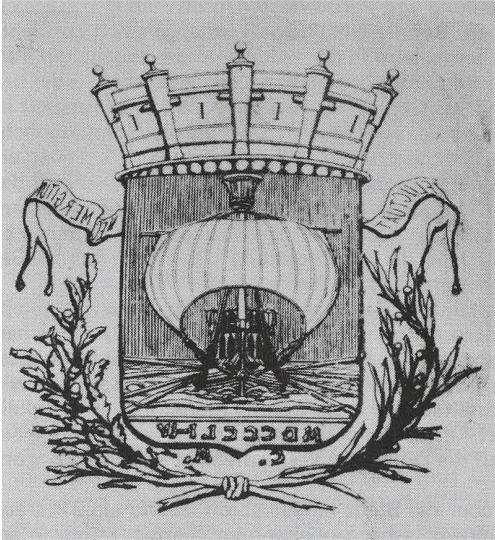


Abbildung 7:
Meryon, Fluctuât nec mergitur,
 einziger Zustand, 1854, Museum
 of Art, Toledo /Ohio. (hier
 seitenverkehrt abgebildet)

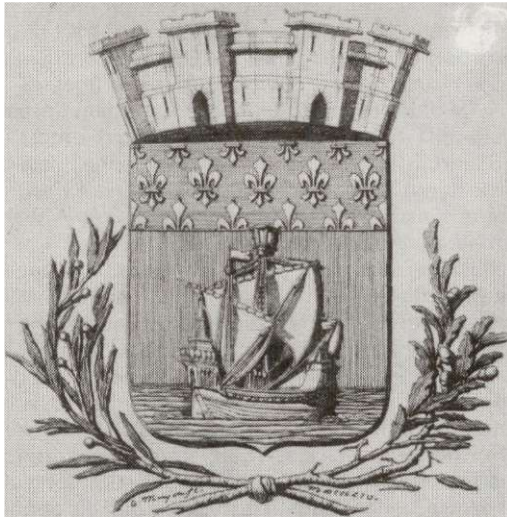
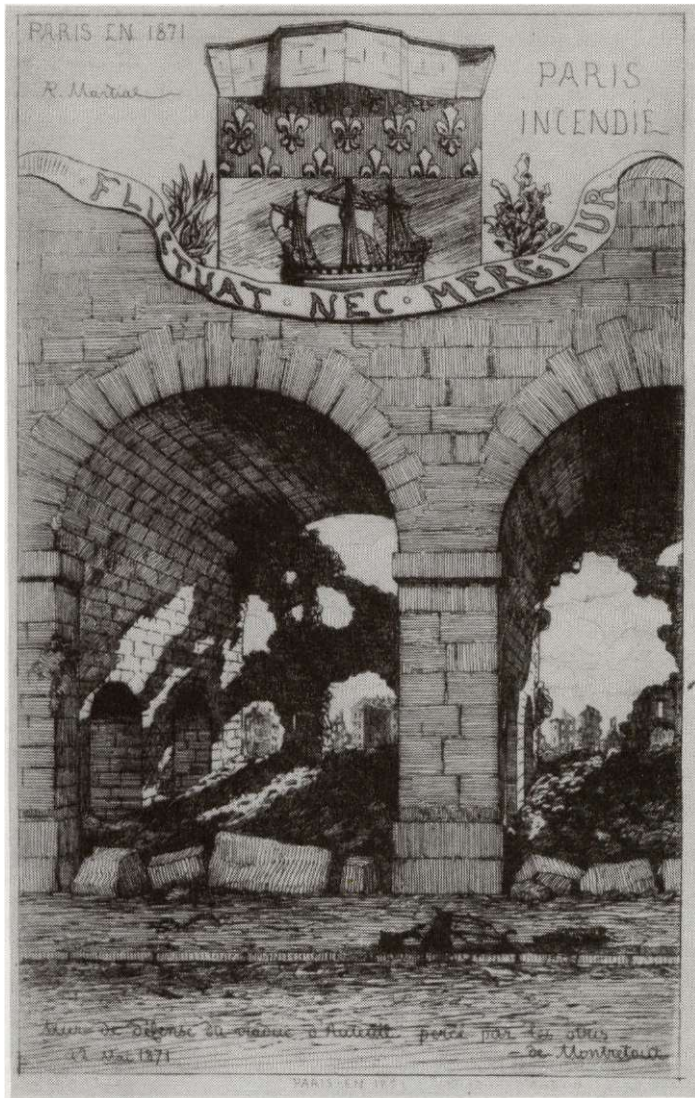


Abbildung 8:
Meryon, Armes symboliques de
la ville de Paris, 3. Zustand,
 1854, Bibliotheque Nationale,
 Paris.

tial setzt die reale Situation – Niederlage der Commune und Hoffnung auf Regeneration – genau ins Verhältnis; durch das Wappen wird die Ruinenlandschaft darunter, der von den Versailler Truppen durchschossene Verteidigungswall mit dem Blick ins zerstörte Stadttinnere, mit einer weiterführenden Perspektive verknüpft.

Abbildung 9:
 Martial
 Potémont Paris
 incendié,
 einziger
 Zustand, 1871,
 Privatbesitz,
 Hamburg.



Daß Martial Meryon in dieser Weise aufnehmen konnte, erklärt sich auch daraus, daß er schon in den 50er Jahren, teilweise zur gleichen Zeit, ja am selben Ort wie Meryon gearbeitet hat (Kat. S. 18; vgl. D 35) und seine hintergründigen Absichten kannte. Spätere Pariser Stecher haben Meryon nur noch zitiert, A. Lepère z.B. „Le Stryge“ und „Pont-Neuf“, H. Fitton die „Rue Pirouette“; dabei wurde er nicht selten verharmlost⁵⁸. Das weiterführende amerikanische Interesse an Meryons positivistischer Akribie und surreal anmutender Überformung der Wirklichkeit blieb im Grunde bis zu den jüngsten Ausstellungen verschüttet; endgültig wurde Meryon erst

durch die Frankfurter Konzeption von dem Odium simpler Vedutenstecherei befreit. Damit kann nun sowohl seine produktive Einseitigkeit⁵⁹ neu begriffen als auch die sozialpsychologische Problematik des Bürgertums im 19. Jh. über den monografischen Zusammenhang hinaus exakter verstanden werden⁶⁰.

Anmerkungen

1. Folgerichtig plant Frau Stuffmann, den Ausstellungszyklus mit Victor Hugo oder James Ensor weiterzuführen. – Zu dem in einer einseitig stilorientierten Kunstgeschichtsschreibung lange ignorierten Phänomen inhaltlicher Gemeinsamkeit bei stilistischer Verschiedenheit (und umgekehrt) vgl. u.a. W. Hofmann, Es gibt keine Kunst, sondern nur Künste, in: FAZ vom 25.1.75 und, spezieller, A. Boime, An Unpublished Petition exemplifying the Oneness of the Community of 19th Century French Artists, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 345-353.
2. Der von J. D. Burke besorgte Ausst.-Kat. Charles Meryon, Prints and Drawings, Toledo Museum of Art, Yale University Art Gallery, St. Louis Art Museum 1974/75 (Preis rd. DM 20,-) ist (vor allem in der Qualität der Reproduktionen) durch den Frankfurter Katalog (Preis DM 25,-; in Hamburg DM 20,-) keinesfalls überholt.
3. In Hamburg wurde diese Untergliederung samt der Zuordnung der Schrifftafeln leider wieder aufgelöst und damit das gesamte didaktische Konzept verworfen, ohne daß eine Alternative sichtbar geworden wäre.
4. Vgl. u.a. E. Beaucamp in: Frankfurter Allg. Zeitung v. 29.10.75 (die Ausstellung hier als vorbildliche Darstellung und Aufklärung des „Falles“ M., dieser selbst als Vertreter einer krisenhaften Generation mit restaurativen Neigungen interpretiert), L. Glozer in: Süddt. Zeitung v. 31.10./1.11.75 (Hervorhebung der guten Dokumentation und der Parallelität zwischen M. und der Fotografie), Chr. Spatz in: Frankfurter Rundschau v. 3.11.75 (mit Hinweis auf die „verfremdende“, von der klassischen Vedute abweichenden Technik), G. Sello in: Die Zeit v. 7.11.75 (mit Betonung der Modernität und heutigen Aktualität Meryons), A. Haase in: Rheinische Post v. 22.11.75 (M. als „Ausnahme“ zwischen Tradition und Fortschritt seiner Zeit), R. Krämer-Badoni in: Die Welt v. 28.11.75 (vorwiegend biographisches Interesse an M.).
In den Presseberichten wird vielfach angenommen, Meryons Werk bestehe ausschließlich aus den „Eaux-fortes sur Paris“. Dieses Mißverständnis resultiert daraus, daß in der Ausstellung der Hinweis auf Meryons Tätigkeit als Porträtist und Radierer von Südseeansichten fehlte – zwei Bereichen, die mit Meryons Interpretation der Großstadt zwar nicht gegenständiglich, aber formal und inhaltlich eng zusammenhängen. Es hätte der sinnvollen Beschränkung auf die Paris-Serie nicht geschadet, wenn ein Bildnis (z.B. das des A. Guéraud) und ein Blatt mit exotischer Dekoration (z.B. das Deckblatt zu „Voyage à la Nouvelle Zélande“) gezeigt worden wäre. Der methodische Ansatz wäre dadurch nur noch klarer geworden.
5. Vgl. G. Langemeyer, Erfahrungen mit argumentierenden Ausstellungen im Landesmuseum Münster, in: Das Museum: Lernort contra Musentempel, Gießen 1976, S. 121-134.
6. Zugleich eine (viel zu wenig genutzte) Möglichkeit der Zusammenarbeit zwischen einem Universitätsseminar und dem veranstaltenden Museum; mit dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle ist eine solche Kooperation inzwischen vereinbart worden.
7. Vgl. E. Moreau-Nélaton, Millet raconté par lui-même, 3 Bde., Paris 1921, Bd. 2, S. 100/101.
8. Dies ist angesichts der ungünstigen Relation zwischen Arbeitsaufwand und Verkaufspreis bemerkenswert; Meryon z.B. arbeitete bei einer täglichen Arbeitszeit von 6-8 Stunden manchmal anderthalb Monate an einer einzigen Radierung (Kat. S. 94); der Preis für den 22 (davon 12 nummerierte) Blätter umfassenden Pariszklus betrug nur 25-30 Fr. (nach heutigem Wert etwa 280 Fr.). Ein Lithograf wie Daumier zeichnete im Durchschnitt zwei Druckvorlagen pro Woche; für eine Vorlage erhielt er in der Regel den immer noch mäßigen Preis von 50 Fr. (vgl. G.J. Dech, Die Herstellung von Freiheit durch Druck, in: Ausst.-Kat. Honoré Daumier usw., NGBK Berlin 1974, S. 158). – Nähere Angaben zu Meryons Preisen ersichtlich aus: The Art Institute of

Chicago (Hrsg.), *A Catalogue of Etchings and Drawings by Charles Meryon in the Howard Mansfield Collection*, Chicago 1911, S. 11; E. Dacier, *Charles Meryon (1821 -1868)*, Paris 1913, S. 25. Vgl. auch Baudelaires Klage: „Ce Meryon ne sait pas se conduire; il ne sait rien de la vie. Il ne sait pas vendre; il ne sait pas trouver un éditeur. Son oeuvre est très facilement vendable“ (zit. nach G. Geffroy, *Charles Meryon*, Paris 1926, S. 129).

9. Vortrag am 11.12.75 im Städel; vgl. auch G. Ziebur und H.-G. Haupt (Hrsg.), *Wirtschaft und Gesellschaft in Frankreich seit 1789 = Neue Wissenschaftliche Bibliothek 76*, Gütersloh 1975.

10. Vgl. dazu u.a. J.M. Chapman, *The Life and Times of Baron Haussmann*, Paris in the Second Empire, London 1957 und H. Saalman, *Paris Transformed*, New York 1971.

11. Vgl. zusammenfassend M. Steinhauser, *Glanz und Elend des Second Empire*. Charles Garniers Pariser Oper, in: *FAZ* v. 17.1.76.

12. Chapman (s. Anm. 10), S. 61 (unverkennbare Vorstufe zur Stadtplanung Berlins im 3. Reich).

13. Ergebnis einer Untersuchung von E. Kaufhold, Hamburg.

14. Vgl. Kat. S. 43; nähere Angaben in: *Ausst.-Kat. Handzeichnungen französischer Meister des 19. Jahrhunderts von Delacroix bis Maillol*, Kunsthalle Bremen 1969, Nr. 196.

15. Auch ist zu bedauern, daß bei der zahlreich zitierten Literatur (Balzac, Baudelaire usw.) auf Quellennachweise verzichtet wird, wodurch die Auffindung einer Stelle im Urtext unnötig erschwert wird.

16. Zur Hochschätzung des Volkes, seiner „chaleur vitale“ usw. vgl. J. Michelet, *Le Peuple*, Bruxelles/Leipzig 1846, S. XXVIII, 122, 133ff., 181ff.; ders. *L'Etudiant* (Mskr. 1848/49), Neuausg. Paris 1970, S. 62; ferner W. Alff, *Michelets Ideen = Kölner romanistische Arbeiten N.F.H. 30*, Genf u. Paris 1966, S. 16 (ebd. S. 17 zur späteren Abkehr vom Mittelalter). In seiner „Histoire de France“ forderte Michelet die „résurrection du passé“ als Modell einer Einigung des Volkes, die er im Mittelalter verwirklicht sah. Zu entsprechenden Äußerungen Hugos und Viollet-le-Ducs vgl. N. Pevsner, *Ruskin and Viollet-le-Duc, Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, London 1969, S. 20; 30; vgl. auch Kat. S. 91 zu R 20, sowie P.A. Ward, *The Political Evolution of Victor Hugo's Gothic Vision*, in: *Modern Language Quarterly* 34, 1973, S. 272-282 und A.E. Carter, *J.K. Huysmans and the Middle Ages*, in: *Medieval Studies in honor of Robert White Linker*, Madrid 1973, S. 17-53. Selbst bei Huysmans (1906!) kann die Rezeption der Gotik noch eine Rückwendung „to the divine socialism, to the religious and political unity of the Middle Ages“ verbürgen; „... 'C'est un retour à la fiance résolue du Moyen Age; c'est aussi la fusion des classes, confondues en une unique dilection, en un unique espoir' ...“ (zit. nach Carter ebd. S. 50). – Die politische Instrumentalisierung der Gotik war in Frankreich wenigstens seit Abbé Grégoire eingeführt und von Madame de Stael und R. de Chateaubriand (u.a. in: *Génie du Christianisme*, Paris 1802, Buch 5, Kap. 8, pass.) um die Dimension des Volkstümlichen erweitert worden. Freilich konnte diese Wertschätzung der Gotik, sobald sie sich von den oben angeführten Prämissen löste, auch herrscherlicher Repräsentation dienen; vgl. L. Grodecki, *La restauration du château de Pierrefonds*, in: *Les monuments historiques de la France*, Bd. 11, 1965, S. 77-84, wo für die 1860er Jahre allerdings *nur* dieser zweite Aspekt, die „folie romantique“ des Kaisers und deren Gegensatz zum „romantisme ‚révolutionnaire‘ de 1830“ hervorgehoben wird (ebd. 77, 79).

17. Vgl. z.B. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, dt. Ausg. = Goldmanns Klassiker 511, München o.J., S. 45, 57; J.-B. Barrère, *Dessins de Victor Hugo. Victor Hugo's Interest in the Grotesque in his Poetry and Drawings*, in: U. Finke (Hrsg.), *French 19th Century Painting and Literature*, Manchester Univ. Press 1972, S. 258-279.

18. Vgl. J. Malliol, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris 1962, S. 520-525, bes. 524.

19. Der Katalogtext gibt nur das deutsche Wort „Totenherberge“. Erst das französische „asile funèbre“ macht deutlich, daß es sich hier – wie schon bei Defoe (vgl. V. Klotz, *Die erzählte Stadt*. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, München 1969, S. 52f.) um eine negative Gegenfigur zu Hugos rettenden Kathedralen als „lieux d'asile“ handelt

und daß dem Leichenschauhaus als Typus ex negativo derselbe Rang verliehen wird wie Notre-Dame. Diese „Aufwertung“ der Morgue hängt sicherlich (so auch Stoffmann, mdl.) mit dem damals aktuellen Problem der Begräbnisnot zusammen: Gerade 1853/54 wollte Haussmann einer weiteren Verseuchung des Grundwassers durch die Errichtung einer außerhalb von Paris gelegenen Nekropole wehren; vgl. Chapman (s. Anm. 10), S. 127-130.

20. Hugo (s. Anm. 17), S. 139.

21. Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in: *Curiosités esthétiques*, hrsg. v. J. Cain, Paris 1968, S. 131-133.

22. Vgl. Ausst.-Kat. William Blake. Kunst um 1800, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1975, S. 63, 76 und Ausst.-Kat. Dessins de Victor Hugo, *Maison de Victor Hugo*, Paris 1971/72, S. 18; den Hinweis auf die Beurteilung Daumiers als „fou“ verdanke ich Jean Adhémar, Paris. – In den gleichen Zusammenhang gehören Flauberts „*Mémoires d'un fou*“ (1838).

23. Vgl. u.a. M.Z. Shroder, *Icarus. The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge/Mass. 1961, S. 42, 47f., 60, 71 -75.

24. F. Panse, *Persönlichkeit, Werk und Psychose Charles Meryons*, in: *Archiv f. Psychiatrie und Zeitschr. f. Neurologie* 187, 1951, S. 205-30. – Zu Unrecht zieht indessen A. Bouvenne, *Notes et souvenirs sur Charles Meryon etc.*, Paris 1883, S. 28 einen Brief v. 22.8.1867 als Beweis für Meryons Geisteskrankheit heran.

25. Hinweis von Dr. Manfred in der Beeck, Schleswig, im Rahmen eines Gesprächs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg am 18.2.76.

26. Ausst.-Kat. Hugo (s. Anm. 22), fig. 12. Vgl. auch R. Corneille/G. Herscher, *Der Zeichner Victor Hugo*, dt. Ausg. Wiesbaden 1964, fig. 25.

27. Für Frankreich war diese Freistellung des Gegenstands und die Austauschbarkeit seiner Verwendung noch ein Novum; erst 1869 erhob Lautréamont programmatisch die Forderung nach einem Aufbau der ästhetischen Wirklichkeit aus inkohärenten Einzelteilen. Auch geht es nicht darum, ob Inkohärenzen dieser Art „früher schon“ vorgekommen sind – es geht vielmehr um den konkreten Prozeß in der Mitte des 19. Jhs., in dem diese Möglichkeiten des Umgangs mit der Wirklichkeit bewußt ergriffen und als ein für alle Gattungen der bildenden Kunst konstitutives Verfahren erkannt wurden.

28. Vgl. Shroder (s. Anm. 23), S. 79; G. Zieburra (s. Anm. 8) hob in seinem Vortrag den Zerfall der bürgerlichen Schichten um 1850 besonders hervor.

29. Brief Baudelaire v. 16.2.1860; vgl. G. Geffroy, *Charles Meryon*, Paris 1926, S. 128.

30. E.A. Poe, *Der gestohlene Brief* (1854), dt. rororo Klassiker 53, Hamburg 1959, S. 77.

31. Die 12 Bronzefiguren, darunter Viollet-le-Duc als Thomas, auf den Strebepfeilern der „flèche“ stammen von Geoffroy Dechaume und wurden, wie der Turm selbst, 1859 vollendet. Der alte Turm war vor 1830 wegen Baufälligkeit abgetragen worden; es handelt sich also um eine Rekonstruktion. Zur Baugeschichte vgl. G. Viollet-le-Duc, *La flèche de Notre-Dame de Paris*, in: *Les monuments historiques de la France* 11, 1965, S. 43-50. Meryon weicht nicht nur in der Wiedergabe der Statuen vom authentischen Befund ab, sondern verwandelt auch den Kirchturmshahn in einen Seehund.

32. Vgl. v.a. die Straßenaufnahmen Ch. Marvilles (Kat. P 18 und P 19). – Zum Begriff der „Tatort“-Fotografie vgl. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Ges. Schriften Bd. I, 2, Frankfurt/M. 1974, S. 485.

33. Offenbar ist eine weibliche Person dargestellt, was übrigens einer Identifikation mit Meryon nicht im Wege stehen muß, da er auch in seinem Namenszeichen das Venussymbol – Kreuz unter Kreis – führte. Daß wirklich eine ertrinkende Person gemeint ist, wird durch Realindizien nahegelegt: abgesehen davon, daß man in der Seine wegen Seuchengefahr ohnehin nicht mehr frei umherschwimmen durfte (was durch die Badeanstalt noch optisch betont wird), ist hier ausdrücklich eine Rettungsaktion geschildert, die nur durch die Beobachtung des Ballons unterbrochen wird. Auch entspricht die Bewegung (Emporwerfen der Arme usw.) der Beschreibung

des Ertrinkungstodes bei E.A. Poe, Das Geheimnis von Marie Rogets Tod, in: Geschichten des Grauens = Heine-Buch 871, Bd. 2, München 4. Aufl. 1975, S. 199; Poes Erzählungen waren Meryon wohlbekannt. In der zeitgenössischen Literatur fungiert die Seine generell als Schauplatz des Ertrinkungstodes; Meryon selbst hatte das Thema bereits in „La Morgue“ und in den Versen zu „Le Singe de Notre-Dame“ aufgegriffen. – Eine andere Deutung Kat. S. 88.

34. Affirmative Verwendung u.a. in le Constitutionnel v. 11.8.1851 (abgeb. bei R. de Livois, Histoire de la Presse française, 2 Bde., Lausanne 1965, Bd. 1, S. 247). – Zu Ehren von Napoleons Geburtstag am 15.8.1852 ließ Louis Bonaparte einen Ballon mit leuchtendem N steigen (Stich von Best, Hotelin u. Cie. nach Prévost; Foto BN 68 C 34960). Vgl. ferner Ausst.-Kat. Charles Meryon, Officier de la Marine, peintre-graveur 1821-1868, Musée de la Marine, Paris 1968/69, Nr. 627-630. Zum Ballon als Vehikel progressiver Kritik an bonapartistischem Fortschrittsglauben vgl. zuletzt B.R. Collins, Manet's ‚Rue Mosnier decked with Flags‘ and the Flaneur Concept, in: Burl. Mag. 872, 1975, S. 709-714 (hier auch Daumier und Baudelaire als Kritiker angeführt).

35. Hugo, Notre-Dame (s. Anm. 17), S. 271.

36. Vgl. Geffroy (s. Anm. 29), S. 126/127.

37. Abb. Kat. S. 17. Im Text zu D 64 (Kat. S. 79) wird das Blatt mit Recht als Arbeit Meryons bezeichnet. Damit ist nicht nur die Ausführung, sondern auch die Erfindung gemeint; die übrigen, gefällig konventionellen Blätter Blérys weichen in jeder Hinsicht von der ostentativen Spröde dieses Titelblatts ab. Daß Bléry seinem Schüler die Gestaltung des Titelblatts seiner eigenen Serie überließ, ist ganz ungewöhnlich und zeigt, wie sehr er ihn bereits 1850 schätzte.

38. Wie A.M. Holcomb, Le stryge de Notre-Dame: Some Aspects of Meryon's Symbolism, in: Art Journal 31, 1971/72, S. 151-157, nachgewiesen hat, kommen hier mehrere Traditionsstränge zusammen; keineswegs wird Paris erst bei Meryon zum Sündenbabel (so Kat. S. 10), der die Situation allerdings besonders anschaulich beschrieben hat: „Il y a, dans les grands centres de civilisation, d'immenses trous à fumier où les vices croissent à foison ...“ (Brief v. 20.5.1849 an den Vater; zitiert nach Geffroy (s. Anm. 29), S. 39).

39. Vgl. Meryons Lithografie „Le Singe de Notre-Dame“ mit dem zugehörigen, auf die eigene Person bezogenen Sonett (Holcomb (s. Anm. 38), fig. 3) oder die Bezeichnung „grotesque visage“ unter dem von Bracquemond vorskizzierten Selbstbildnis Meryons von 1854 (R 2; Abb. Kat. S. 99). Gegenüber Baudelaire äußerte Meryon, er sei oft mit einem Affen verwechselt worden (Brief Baudelaires an Poulet-Malassis vom 8.1.1860; vgl. L. Delteil, Charles Meryon = Le peintre-graveur illustré Bd. 2, Paris 1907, Vorwort, o.S. – Zur Identifikation von Subjekt und Sujet im 19. Jh. vgl. allgemein Shroder (s. Anm. 23), S. 185, 231; vgl. auch Ch. Baudelaire, L'art romantique, in der in Anm. 43 gen. Ausg. S. 119, Kap. 5: „Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même ...“. Noch deutlicher J. Michelet, Le Peuple (s. Anm. 16), S. I: „Ce livre est plus qu'un livre, c'est moi-même“.

40. Vgl. Hugo, Notre-Dame (s. Anm. 17), S. 112, 113, 114, 179, 201, 210, 273, 295, 298, 320.

41. Jules David, Dessinateur à la fenêtre, Holzstich zur Illustration von L. Lurine, Les rues de Paris, Bd. 1, Paris 1844; Abb. in: P. Grate, Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré = Figura 12, Stockholm 1959, S. 191.

42. Vgl. Shroder (s. Anm. 23), S. 40/41; H. Kreuzer, Die Boheme, Stuttgart 2. Aufl. 1971, S. 46-51, 61-63.

43. Vgl. Chapman (s. Anm. 10), S. 77-80. Haussmanns „cynical brutality“ (Innenminister Persigny, zit. nach Chapman, S. 57) wird in neueren Darstellungen vielfach beschönigt. Meryons ganze Aporie wird deutlich, wenn er schreibt, das im alten Paris nistende Böse sei nur durch Zerstörung der gesamten Stadt, also durch Haussmanns Mittel, auszutreiben: „Le méchant animal / Origine du Mal / A choisi domicile / en notre bonne ville / Ce cas vraiment est grave / Et tristement je grave / que pour l'exorciser / Il faudrait la ... raser“ (zit. nach Kat. S. 83). – Vgl. dazu Baudelaire, La Destruction: „Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon / ... / Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu / ... / Et jette dans mes yeux pleins de confusion / Des Vêtements souillés, des blessures ouvertes / Et l'appareil sanglant de la Destruction!“ (Œuvres complètes, Paris

- 1922ff., hier: *Les fleurs du mal*, Nr. 120, S. 196). – Auch die „éternelle luxure“ hat Meryon durchaus zeitbezogen verstanden; u.a. verbindet er in seiner Radierung „La loi lunaire“ 1856 die Worte „paresse“ und „luxure“ in diesem Sinne (vgl. *Ausst.-Kat. Toledo* (s. Anm. 2), S. 109, 110).
44. Eine ähnliche „Grenzüberschreitung“ in gleicher motorischer Absicht zeigt Bracquemonds Radierung „Les hirondelles“; auch dort wird durch die ungewöhnliche Nähe zugleich eine bedrängende psychologische Wirkung erzielt (*Loys Delteil, Complément du manuel de l'amateur d'estampes des XIXe et XXe siècles*, 2 Teile, Paris o.J., T. 1, pl. CCLXXXII).
45. U.a. bei E. Texier, *Tableau de Paris*, Paris 1852, Einleitung („... cet océan d'individus ... aux éternelles tempêtes, aux innombrables courants ...“), ferner bei Balzac („Paris ist ein wahrer Ozean“ (Kat. S. 29)), Baudelaire, Hugo und vielen anderen: „Baudelaire, Meryon, le Victor Hugo de l'exil - trois hallucinés, trois surréalistes qui unissent ... la ville à l'océan, l'océan à la ville ...“ (Cl. Pichois, zit. im *Pariser Ausst.-Kat.* (s. Anm. 34), bei Nr. 563). Vgl. auch Klotz (s. Anm. 19), S. 98-102, 492 u. G. Ecke, Charles Meryon, Leipzig 1924, S. 7. Eine Besonderheit ist bei Meryon die Charakterisierung der Stadt im Bild der stürmischen See als „Océan dur, amer“ (Gedicht zu R 18, Kat. S. 88). – Courbet spricht 1871 von der „idée ... de faire Paris à vol d'oiseau avec des ciels comme je ferais des marines“ und plant, „ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'océan ...“ darzustellen (zit. nach P. Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*, 2 Bde. Genf 1948/50, hier Bd. 2, S. 142 und Bd. 1, S. 278). Courbets Projekt, Paris als Meereslandschaft darzustellen, knüpft der Sache nach an Meryon an; da beide Künstler lange nebeneinander wohnten, sind auch persönliche Begegnungen nicht auszuschließen.
46. Vgl. Darstellungen solcher Boote bei William Hodges 1774, Abb. in Faltblatt 058 des Museums für Völkerkunde, Abt. Südsee, der Staatlichen Museen Berlin/W. (vgl. auch ebd. Blatt 059-063); Hinweis von M. Schnell u. H.-P. Baacke, Berlin.
47. Dies gilt vor allem auch für den Schulbereich und die Ausbildungsszenen im Vordergrund. Insgesamt sehr verwandt ist Chodowieckis „Colonie“ (Illustration zu Ziegenhagens Verhältnislehre von 1792), beschrieben bei W. Engelmann, Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche, Leipzig 1857, Nr. 664 (L. Kaemmerer, Chodowiecki, Bielefeld/Leipzig 1897, Abb. 117); Hinweis von Chr. Klamt, Berlin. – Im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Impériale, wo Meryon nach älteren Vorlagen zu arbeiten pflegte, dürften ihm Engelmanns Publikation (damals eine wichtige Neuerscheinung) und der Stich selbst zugänglich gewesen sein.
48. Belege für die im 19. Jh. ubiquitäre Gleichsetzung von Freiheit und Meer u.a. bei M.-A. Tippetts, *Les marines des peintres vues par les littérateurs de Diderot aux Goncourt*, Paris 1966, pass, und Titus Heydenreich, *Tadel und Lob der Schifffahrt*, Berlin 1970, bes. S. 247-304 (mit Interpretation von Baudelaires „Homme libre, toujours tu chériras la mer“). Im Rahmen seiner Sozialutopien erdachte sich Fourier einen Anti-Hai, einen Anti-Walfisch als „freundlich-paradiesische Wesen ...“ (zit. nach Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (1938-1947) Gesamtausg. Bd. 5, Frankfurt a.M. 1959, S. 549; Hinweis von J. Hartau, Hamburg). Da Meryons „Loi Solaire“ und „Loi lunaire“ die Kenntnis sozialutopischer Texte verraten und der Künstler über seinen Freund Foley zu Comte Verbindung aufnehmen konnte (vgl. *Pariser Ausst.-Kat.* (s. Anm. 34), Nr. 175), ist ein bewußter Rückgriff auf Fourier nicht auszuschließen; bekanntlich waren alle in der 48er Revolution engagierten französischen Künstler vorübergehend Anhänger Fouriers.
49. Brief Meryons an Foley v. 29.4.1848; Paris, BN, Est. Yb³ 1673 Rés. - Vgl. auch die Inschrift: Au REPU(BLICAIN) in: „Partie de la Cité vers la fin du 17e siècle“, 1861 (R 31).
50. Auch die Baumkrone, die auf dem Dach des College wie eine Riesenechse einherzukriechen scheint, verstärkt diesen Eindruck. Diese Erfindung Meryons berührt sich mit Hugos Vorstellung von der Stadt als einer Riesenschildkröte (vgl. Klotz (s. Anm. 19) S. 94-98); vgl. auch das Fantasie-Krokodil rechts oben auf Nanteuils Titelblatt zu Victor Hugos „Bug-Jargal“ (D 56; Abb. Kat. S. 74).
51. E. Sue, *Les mystères de Paris*, Ausg. in 6 Bänden, Paris 1843, Bd. 1, S. 6: Der Leser „pénétrera dans des régions horribles, inconnues; des types hideux, effrayants, fourmilleront dans ces

cloaques impurs comme les reptils dans les marais ... Tout le monde a lu ces admirables pages dans lesquelles Cooper ... a retracé les moeurs féroces des sauvages ... seulement les barbares dont nous parlons sont au milieu de nous ..." Vgl. dazu auch N. Miller /K. Riha, Eugène Sue und die Wildnis der Städte, Nachwort zur dt. Ausgabe, 2 Bde., München 2. Aufl. 1974, Bd. 2, S. 665-685. – In ähnlicher Weise setzte Baudelaire Urwald und Großstadt einander gleich; vgl. Zitat und Kommentar bei W. Benjamin, Das Paris des Second Empire bei Baudelaire, Ges. Schriften (s. Anm. 32), Bd. I, 2, S. 541 /42.

52. „Der Ort war sonderbar wild und zerklüftet und erinnerte mich an die Beschreibungen, welche uns die Reisenden von der zerstörten Stadt Babylon überbracht haben. Von den Fels-trümmern, die nach Norden zu eine riesige, zum Himmel aufsteigende Schranke bildeten, war der Boden nach jeder Richtung hin mit ungeheuren Blöcken und Schuttmassen übersät, die die Überreste irgendeines gigantischen Bauwerkes zu sein schienen ..." (E.A. Poe, Der Bericht des A.G. Pym aus Nantucket, Kap. XXI; zit. nach der in Anm. 33 gen. Ausg., Bd. 2, S. 167).

53. Champfleury zufolge steht der Wilde dem Genie nahe wegen seiner „audace“ und „ignorance“: „The savage and the genius were similar in that they broke all rules“ (S. Meltzoff, The Revival of the Le Nain's, in: Art Bull. 24, 1942, S. 283). Darin kann sich auch ein oppositionelles politisches Element kundtun; denn die Regeln, über die sich Genie und Wilder hinwegsetzen, sind nicht nur Regeln der Kunst, sondern Verhaltensregeln überhaupt; wer sich – wie Hugo – selbst zum Genie erklärt, beansprucht damit zugleich, als Herrscher über der Gesellschaft zu stehen (vgl. Shroder (s. Anm. 28), S. 42, 62, 75). Nicht zufällig zeichnen sich Meryons Bildnisse wilder Häuptlinge durch „geniale“ Züge aus (vgl. Pariser Ausst.-Kat. (s. Anm. 34), Nr. 783 a und 799 m. Abb.). Die Bewunderung für den genialen Wilden geht auch aus Meryons Gedicht „Le Pilote de Tonga“ deutlich hervor; vgl. Ausst.-Kat. Toledo (s. Anm. 2), Nr. 92.

54. „Les plages battues par les flots me sont toujours chères; la seule terre me paraît aride“ (Pariser Ausst.-Kat. (s. Anm. 34) bei Nr. 416). Dieses Urteil Meryons macht auch den anschaulichen Charakter seiner Südseeradiierungen aus. Trotz der von ihm gerühmten Fruchtbarkeit von Akaroa bemerkt er denn auch bald die Eintönigkeit des Landes: „La colonie est bien triste, très pauvre, très peu intéressante par elle-même“ (ebd., bei Nr. 48. m. Abb. einer sehr kahlen gebirgigen Landschaft).

55. So Meryon in einem Brief, in dem er die Größenunterschiede der „générosité“ und den anderen Figuren der Radierung „Collège Henri IV“ beschreibt; vgl. Ausst.-Kat. Toledo, S. 82.

56. Der Antagonismus zwischen Stadt und Staat unter Napoleon III. verschärfte sich durch die zunehmenden Stimmengewinne der Pariser Sozialisten; allen Ernstes stellten sich die Bonapartisten vor, Paris durch eine Art „Morgenthau-Plan“ befrieden zu können (vgl. Th. Zeldin, The Political System of Napoleon III., London 1958, S. 76).

57. Pl. 244: 155 mm. Radierung, braune Tinte mit Plattenton auf weißem Papier, 1871. Die Inschrift in der Höhe des Straßenpflasters lautet: Mur de défense du Viaduc d'Auteuil percé par les obus (= Granaten) de Monreour 22 Mai 1871.

58. Vgl. Delteil (s. Anm. 44), Bd. 2, pl. DLXIII (Stryge), pl. DLXVI (Pont-Neuf), pl. DCXXXII (Rue Pirouette); Hinweis von R. Büdeler, Berlin. Die Reduktion auf ein beschaulich-braves Bild des Mittelalters zeigt noch deutlicher A. Meaulles Holzstich nach Meryons „Le Stryge“; Pariser Ausst.-Kat. (s. Anm. 34), Nr. 614 (wo die kahlen Fronten im Vordergrund durch Fachwerkhäuser ersetzt sind). Eine Weiterführung der surrealistischen Tendenzen des Blattes dagegen bei F. Buhot, Les Esprits des villes mortes (Delteil, Bd. 2, pl. CDLXXIX).

59. Vgl. E.A. Poe, Eleonora, zit. nach der in Anm. 33 gen. Ausg., Bd. 1, S. 113: „Ich stamme aus einem Geschlecht, das durch kraftvolle Phantasie und heiße Leidenschaftlichkeit ausgezeichnet ist. Die Menschen haben mich einen Wahnsinnigen genannt; aber es ist noch die Frage, ob der Wahnsinn nicht die höchste Stufe der Geistigkeit bedeutet, ob nicht vieles Glorreiche und alles Tiefe seinen Ursprung in einer Krankhaftigkeit des Gedankens, in dem besonderen Wesen eines Zustandes hat, der auf Kosten des allgemeinen Verstandes aufs äußerste, und zwar einseitig erregt ist ...“

60. Dies zugleich als Plädoyer für eine notwendige methodische Ausweitung. Zumindest für die Erforschung der Kunst des 19. und 20. Jhs. dürfte gelten, daß weiterführende, postidealistische

Ansätze wohl nur dann Anschluß an den Diskussionsstand anderer Fächer gewinnen können, wenn sie die andernorts seit Jahren geführte Auseinandersetzung über historisch-materialistische Theorie und Sozialpsychologie einschließlich der Erörterung von Wahrnehmungs- und Verhaltensproblemen (z.B. ausgehend von Kris, Lorenzer, Mitscherlich, Negt, Richter oder M. Schneider) aufgreifen.