

Dem Wesen nach weit zurück lag damals schon das Neue und die Höhe der ausgeprägten Kunst der „Macchiaioli“, wie sie uns in dem Werk Giovanni Fattoris offenbar wird. Von seiner führenden Rolle sagt Lankheit in seinem Essay abschließend: „Daß uns seine Werke beglücken, macht ihn zu einem großen Künstler. Heute — 150 Jahre nach seiner Geburt — sollte ihm ein Platz unter den Großen des Jahrhunderts sicher sein“.

Fritz Novotny

CHARLES MERYON, PARIS UM 1850, ZEICHNUNGEN, RADIERUNGEN,
PHOTOGRAPHIEN

Zur Ausstellung in Frankfurt und Hamburg
(Mit 1 Abbildung)

Charles Meryons Folge „Eaux-Fortes sur Paris“ hat das Städtelsche Kunstinstitut in Frankfurt eine Ausstellung gewidmet (23. 10. 1975—4. 1. 1976), die anschließend von der Hamburger Kunsthalle übernommen wurde (30. 1. 1976—14. 3. 1976). Idee, Konzeption und Bearbeitung der Ausstellung sind Margret Stuffmann zu verdanken, die ein wissenschaftlich überzeugendes Konzept auch anschaulich zu machen verstand.

Meryons Radierungen zeigen die historische Problematik einer subjektiv gewordenen Kunst in einer besonderen Brechung. Der Zerfall des Künstlers mit seiner Zeit wird in der Ausstellung an einem scheinbar landläufigen Thema demonstriert: Das vertraute Bild von Paris, wie es seit Jahrhunderten in Veduten, Illustrationsfolgen und kartographischen Werken überliefert ist, verkehrt sich in sein Gegenteil. Es wird unheimlich. „Die Wirkung des Unheimlichen, weil Unbestimmten, mit dem die Romantik oft arbeitet, ist bei Meryon durch eine täuschende Präzision verfremdet“ (vgl. Kat. S. 21). Meryons Radierungen haben die Schärfe eines Traumbildes, das die ephemere Erscheinung des Vertrauten gerade durch eine gleichmäßig präzise Zeichnung in die Ferne entrückt. Die scheinbare Objektivität der topographisch exakten Fixierung ist bei Meryon ein Mittel für die Evokation des Vergangenen im noch oder schon nicht mehr Gegenwärtigen: Sein Interesse gilt vor allem dem mittelalterlichen Paris, das den Planungen Haussmanns damals zunehmend zum Opfer fiel. Und insofern ist Meryons Folge auch eine Epiphanie des Andenkens. Gleichzeitig jedoch beschwört er im Gefolge Victor Hugos das mittelalterliche Paris als Gegenbild zum napoleonischen „Paris dans sa splendeur“. Und dieses mehrdeutig lesbare Bild vom anderen Paris, dem Paris der „Erniedrigten und Beleidigten“, nimmt zugleich verschlüsselte Botschaften auf, die noch in der extremen Brechung des Subjektiven auf Politisches im Gewande des Moralischen an-

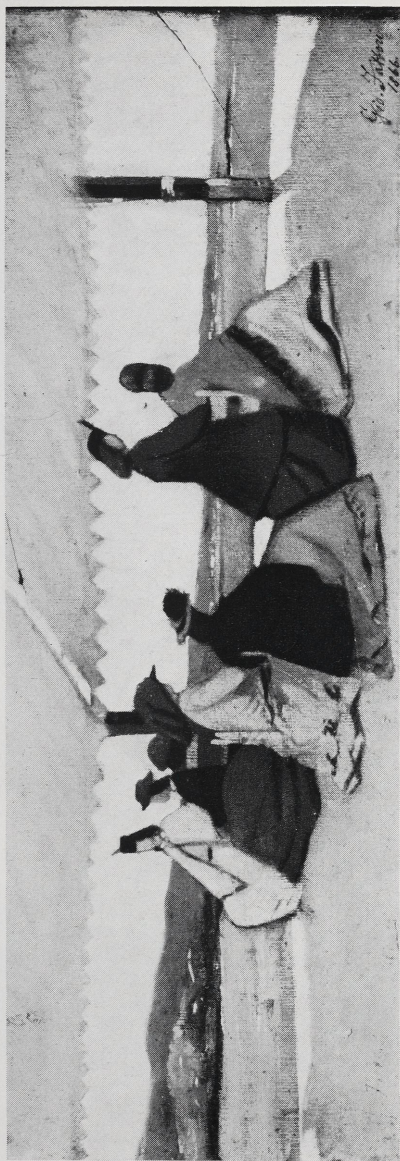


Abb. 1 Giovanni Fattori: „La rotonda di Palmieri“, 1866. Florenz, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

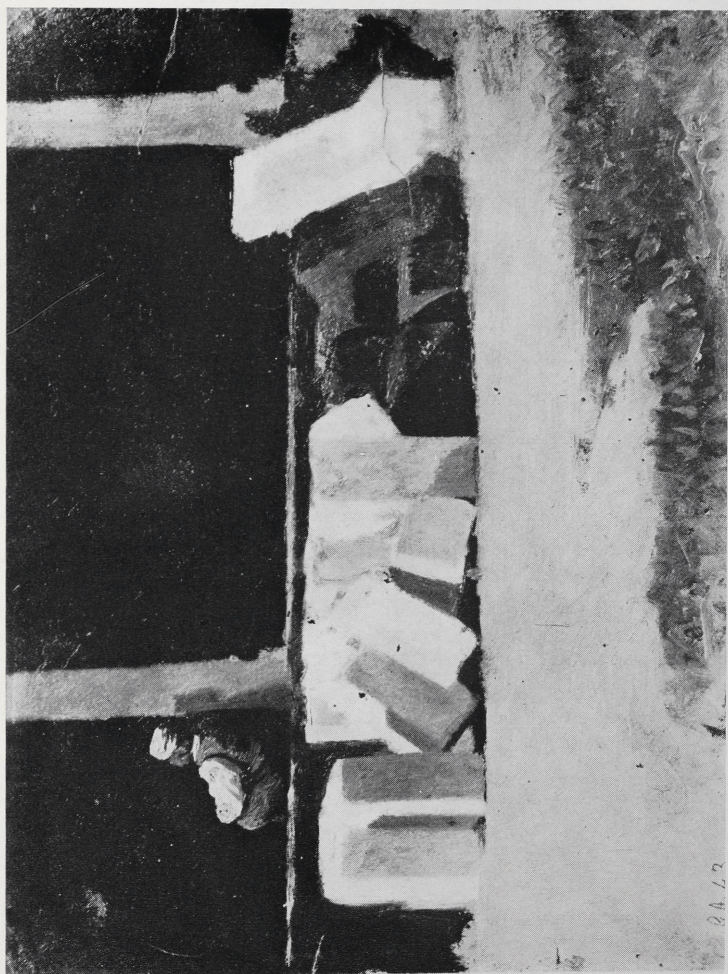


Abb. 2 Giuseppe Abbati: „Chiostrò“. Florenz, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

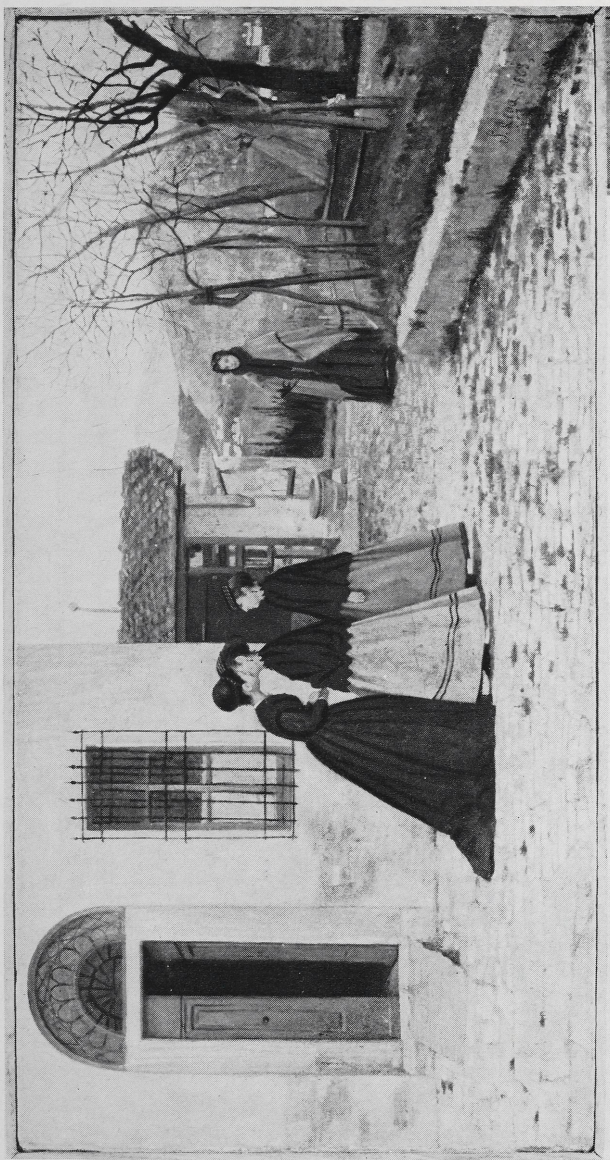


Abb. 3 Silvestro Lega: „La visita“, 1868. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

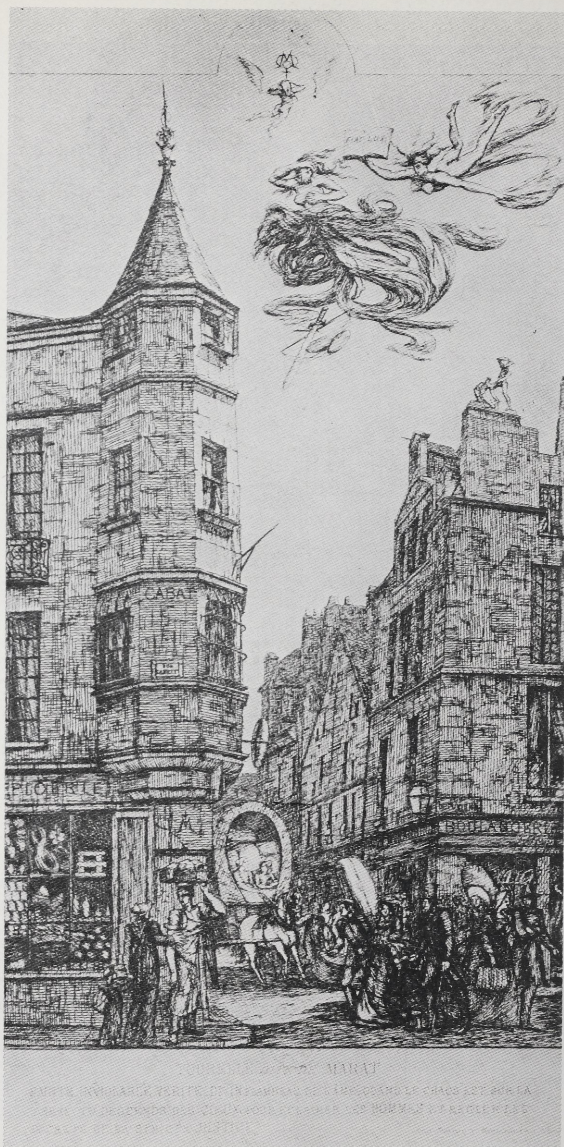


Abb. 4 Charles Meryon: „Tourelle dite de Marat“, Rue de l'Ecole de Médecine. Radierung 1861 (6. Zustand). Paris, Bibliothèque Nationale

spielen: Meryon war ein Parteigänger der Revolution von 1848 und fühlte sich persönlich von Napoleon III. verfolgt (vgl. Kat. S. 9). Letzteres war keineswegs, wie in der Literatur meist behauptet wird, nur paranoisch, denn Napoleons beispiellos repressive Innenpolitik setzte damals jeden politisch anders Denkenden polizeistaatlichen Maßnahmen aus. Verschlüsselte Hinweise oppositioneller Art waren deshalb an der Tagesordnung; sie waren ein probates Mittel, die Zensur zu umgehen.

In der Ausstellung und ihrem gründlichen Katalog hat man Meryons Paris-Bild durch eine systematische Auffächerung in seine verschiedenen Facetten historisch zu bestimmen gesucht. Biographische und zeitgeschichtliche Faktoren wurden dabei ebenso berücksichtigt wie die Tradition der Pariser Stadtbilder seit Callot und der Bezug Meryons zum literarischen Paris-Mythos, den Norbert Miller in seinem Katalogbeitrag darstellt. Wurde bei Miller die metaphorische Ebene in Meryons Radierungen angesprochen, so in der glänzenden Konfrontation mit Paris-Photographien von Henri Le Secq die dokumentarische. Der Katalogbeitrag von Eugenia Parry Janis über „Meryon und die Photographen von Paris“ war dann freilich weniger eine Erklärung als ein anekdotisches Feuilleton. Meryons synthetisches Arbeitsverfahren wurde schließlich durch die Einbeziehung vorbereiteter Zeichnungen und die Gegenüberstellung verschiedener Radierungs-Zustände anschaulich demonstriert. Das reichhaltige, exemplarisch um Meryon versammelte Material war in der Ausstellung zu Gruppen formiert, die, in ihrer Anordnung genau überlegt, sowohl vergleichendes Sehen als auch historisches Verständnis schulten.

Die Beschränkung auf Meryons Paris-Folge unterscheidet die Frankfurter und Hamburger Ausstellung von den vorangehenden Meryon-Ausstellungen im Pariser Musée de la Marine (1968) und der Yale University Art Gallery (1974). Beide Ausstellungen betonten jeweils einen anderen Aspekt des Oeuvres: In Paris wurde besonders Meryons Beziehung zur Marine vorgeführt, während man in Yale die drucktechnischen Zustände und den graphischen Stil untersuchte. Die Ausstellung der Paris-Folge akzentuierte demgegenüber die historische Problematik. Die monographische Behandlung eines Themas ermöglichte dabei die Berücksichtigung höchst unterschiedlicher Gesichtspunkte, die das bisherige Meryon-Bild wissenschaftlich bereichern und vertiefen.

Die besondere Aufmerksamkeit Margret Stoffmanns galt Meryons Medium, der Radierung. Und sie wurde sowohl im Zusammenhang ihrer historischen Entwicklung als auch in ihrer Eignung für Meryons subjektives Paris-Bild untersucht. Die Radierung hatte damals einen exklusiveren Rang inne als Holzstich und Lithographie, die zu gängigen Medien einer marktorientierten Popularisierung von Kunst geworden waren. Gustave Doré, der „industrialisierte Romantiker“ (Konrad Farner), war der erfolgreichste Exponent dieser kommerzialisierten Kunst, der sich Meryon bewußt verwei-

gerte: „Heute ist die Kunst käuflich und folglich so gut wie nichts wert“ (vgl. Kat. S. 10). Marx hat das im Kommunistischen Manifest auf den historischen Begriff gebracht: Ihm zufolge hat die Bourgeoisie auch „den Poeten, den Mann der Wissenschaft in ihre bezahlten Lohndiener verwandelt“. Wer sich dem Standard der Bourgeoisie entzog, wurde notwendig zum Außenseiter. Baudelaires sarkastische Äußerung „Wieviel gibt man im Leihhaus auf eine Lyra“ bezeichnet programmatisch das fragwürdig gewordene Verhältnis des Künstlers zur bürgerlichen Gesellschaft. Baudelaire versucht dem bürgerlichen Zweckdenken und den kommerziellen Verwertungsstrategien durch seine provokative Kultivierung des Aristokratischen zu entgehen. Sein Plädoyer für die Radierung — „c'est un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchanter d'autres personnes que les hommes de lettres et les artistes...“ (vgl. C. Baudelaire, *Peintres et Aquafortistes* [Version antérieure], in: *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, S. 1150) — ist für diesen Zusammenhang bezeichnend. Die Verwendung der Radierung ist damit auch ein Indiz für die Außenseiterrolle Meryons. Sie wird bestätigt durch die Tatsache, daß seine Paris-Folge ohne Auftrag entstand.

In Meryons Paris-Bild verbindet sich Chimärisches einer exakten Vermessung des Topographischen. Die Rationalität einer abstrakt konstruierten, gelegentlich dem optischen System der Kamera angeglichenen Bildordnung dient paradoxerweise dem Ausdruck des Subjektiven: Die Wahl „extrem anmutender Bildformate“, die gleichsam randlosen, oft eng gefaßten Ausschnitte und die Wahl exzentrischer Standpunkte sind dafür ebenso bezeichnend wie die Verdichtung im Motivischen. Die bedrückende Wirkung wird gesteigert durch die „künstliche Beleuchtung einer Szenerie, die sie kalt und scharf gliedert oder in tiefe Schatten versinken läßt“ (vgl. Kat. S. 21). Die ätzende Schärfe der graphischen Struktur, die noch das entfernteste Detail präzise erfaßt, verleiht dem Paris-Bild Meryons seinen totstarrten Charakter. Was Benjamin über Baudelaire gesagt hat, gilt auch für Meryon: „Diese Stadt, die in steter Bewegung begriffen ist, erstarrt. Sie wird spröde wie Glas, aber auch wie Glas durchsichtig — nämlich auf ihre Bedeutung hin“ (vgl. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt a. M. 1969, S. 89).

Und in diesem Zusammenhang spielt die ambivalente Interpretation des mittelalterlichen Paris aus aktuellem Anlaß eine Hauptrolle. Anders als etwa bei Doré, der gleichzeitig der Apologet des neuen Paris ist, ist gotische Architektur bei Meryon kein stimmungsvoller Dekor für romantisch restaurative Phantasien, wie sie die bourbonisch-katholische Reaktion im Gefolge Chateaubriands kultiviert hatte. Meryon steht in der Tradition eines anderen Gotikverständnisses, dessen Exponenten Victor Hugo und Viollet-le-Duc sind. Für beide ist die gotische Architektur Inbegriff des Nationalen und Ausdruck des „peuple en travail“ (V. Hugo). Ludovic Vitet hatte die Gotik

schon 1831 ähnlich wie gleichzeitig Victor Hugo als Zeichen für „l'émancipation de la liberté“ interpretiert und Viollet-le-Duc folgt ihm, wenn er schreibt: „On ne doit pas oublier que l'architecture française s'était constituée au milieu du peuple conquis en face de ses conquérants, elle prenait ses inspirations dans le sein de cette fraction indigène, la plus nombreuse de la nation; elle était tombée aux mains des laïques sitôt après les premières tentatives d'émancipation, elle n'était ni théocratique ni féodale“ (vgl. G.-E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e siècle au XVI^e siècle, Bd. 1, 1854, S. 153). Viollet-le-Duc steht damit im Gegensatz zu Montalembert, der die Gotik noch 1861 als „manifestation la plus importante de l'église“ beschrieb. Montalemberts Auffassung ließ sich mit dem Regime Napoleons III. verbinden, nicht aber die Victor Hugos und Viollet-le-Ducs. Meryon, der die Republik im Gefolge Rousseaus als Inkarnation der Tugend beschwor (vgl. Kat. S. 9), konnte deshalb das mittelalterliche Paris auch als Ausdruck seiner heimlichen Opposition zum usurpierten Regime Napoleons III. darstellen. Die unter Haussmanns Ägide neu entstehende Kaiserstadt, deren imperialer Anspruch im Rückgriff auf absolutistische Vorbilder sich ausspricht, ist für Meryon ein neues Babylon. Seine Zeichen sind, wie schon bei Rousseau, Luxus und Dekadenz (vgl. Meryons-Gedicht zu R 4 und die Unterschrift zu R 7, Kat. S. 83/84). Meryon denkt weniger politisch als moralisch, und entsprechend erscheinen auf seinen Radierungen immer wieder allegorische Hinweise auf Wahrheit und Gerechtigkeit, Chaos und Verderbnis (vgl. Kat. R 4, R 18/7, R 18/11, R 22/6, R 26/1, R 26/6). Das Politische ist bei Meryon im abstrakten Gegensatz von Gut und Böse aufgehoben, in den immer auch Biographisches eingeht. Das gotische Paris ist freilich nicht nur ein positives historisches Gegenbild zum imperialen Paris Napoleons, sondern, in seinem aktuellen Zustand, auch Ausdruck der sozialen Misere. Meryon stellt zugleich die „quartiers sombres“ und „rues malsaines“ dar, die, als elende Wohnquartiere des Proletariats, auch von Louis Blanc kritisiert werden. Beide Ebenen gilt es zu unterscheiden, auch wo sie sich verschränken. Das mittelalterliche Paris als historisches Zeugnis einer freien Äußerung des Volkes erscheint bei Meryon vor allem in der Darstellung großer Monumente. Margret Stufmann weist darauf anlässlich der „Abside de Notre-Dame de Paris“ hin (vgl. Kat. S. 91, R 20).

Gegen das Paris des Second Empire, das von seinen Apologeten als das neue Rom gefeiert wird, sind Meryons Vorstellungen von Gericht und Untergang gerichtet. Und hier ist die subjektive Aneignung tradierter ikonographischer Motive besonders charakteristisch. Ein gleichsam emblematisch gefaßter Ausdruck dafür ist die „Ancienne Porte du Palais de Justice“ (vgl. Kat. S. 82/83, R 4), die, im Zeichen des Teufels und im düsteren Strahlenkranz der über Paris untergehenden Sonne, auf die vom Bösen bedrohte Gerechtigkeit anspielt. Die vergleichsweise häufige Darstellung des Palais

de Justice erhält vor diesem Hintergrund einen symbolischen Charakter (vgl. Kat. R 9, R 12, R 18). „Das Gute“ und „die Gerechtigkeit“ inkarnierten sich für Meryon allein in der Republik, die, durch die Revolution von 1848 erkämpft, von Napoleon III. verraten worden war (vgl. Kat. S. 9). Die Darstellung des „Ministère de la Marine“ erinnert daran verschlüsselt: Der sechste Zustand zeigt auf dem Boden ein riesiges Schwert, das Margret Stoffmanns Interpretation des Blattes als einer Darstellung der Revolution von 1848 zusätzlich stützt (vgl. Kat. S. 94/95, R 26/6).

In der „Tourelle Rue de l'École de Médecine“ (Abb. 4) verschränkt sich programmatisch Allegorisches und Historisches mit Biographischem (vgl. Kat. S 92/93, R 22). Die Anspielung auf Marat, der nach der Legende in der Tourelle ermordert worden sein soll, meint hier wohl stellvertretend das der Revolution von 1848 zugefügte Unrecht, was durch die Allegorien der verfolgten Gerechtigkeit und der Wahrheit bekräftigt wird. Marat spielt damit — und das in ausdrücklichem Gegensatz zur staatsoffiziellen Marat-Ikonographie (vgl. Gabriele Sprigath, Paul Baudrys „Charlotte Corday“ im Pariser Salon von 1861 — Ein Beitrag zur Realismus-Debatte um 1860, in: Städel-Jahrbuch, N. F. Bd. 5, 1975, S. 201—226) — die Rolle eines Märtyrers, mit dem sich Meryon ebenso wie mit Christus (vgl. Kat. S. 10) identifiziert: Sein Monogramm erscheint über einem Genius mit ausgerissenen Flügeln und über dem Zeichen des Kreuzes. Welche Brisanz solche verschlüsselten Anspielungen damals hatten, zeigt sich in der veröffentlichten Version des Blattes, die auf alles Allegorische verzichtet (vgl. Kat. S. 93).

Ein charakteristisches Motiv Meryons sind, in der privaten Fassung der „Tourelle“, auch die athletischen Gestalten auf dem Dach eines Hauses, die den Topos der heroischen Nacktheit aufnehmen und damit einen ausdrücklichen Gegensatz zur figuralen Szenerie der Straße bilden. Ob sie, ähnlich wie der Athlet bei Baudelaire, als Stellvertreter des Volkes aufgefaßt werden können, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Aber sie blicken hier nicht, wie auf einem anderen Blatt Meryons (vgl. Kat. R. 12/7) und wie die Blinden in Baudelaires vergleichbarem Gedicht „Les Aveugles“, in einen Himmel, der keine Hoffnung verspricht, sondern auf das „Fiat Lux“ der Wahrheit. Der Himmel ist für Meryon, auch in seinen Gedichten, das letzte, trügerische Bild der Hoffnung: Der Ballon „Speranza“ über dem „Pont-au-Change“ ist kein aufsteigender, sondern, wie die lockeren Schnüre zeigen, ein sinkender (vgl. Kat. R 18/2).

Die Katastrophe ist im Paris-Bild Meryons fast immer präsent. Die kleinen, lemurenartigen Figuren, die, der Stadt und ihren Häusermassen entfremdet, sich ziellos und wie in Panik bewegen, sich gestikulierend und gleichsam konspirativ vor Plakaten versammeln (vgl. Kat. R 14/3, R 23/4), sind ein Bild der anonymen „masses ambulantes“ (V. Hugo) und ihrer unterdrückten Unruhe. In der düsteren Enge der „Rue des Chantres“ (vgl. Kat. R 23/4) verkehrt sich solcherart eine scheinbar alltägliche Figurenstaffage

in ihr Gegenteil: Die Szene wird bedeutungsvoll auch durch das Emblem läutender Glocken und den hell beleuchteten Vierungsturm von Notre-Dame, dem nicht christliche, sondern mythologische Figuren, darunter Atlas (oder Herkules?), assoziiert sind. Der auffällige Kontrast der verschieden beleuchteten Partien ist hier sicher auch als inhaltliche Aussage aufzufassen, die sich freilich einer eindeutigen Bestimmung entzieht.

Meryons Radierungen sind kein Rebus, sondern, wie Margret Stuffmann betont, mehrdeutig lesbar. Und deshalb ist auch ein Blatt wie „Le Collège Henri IV“ in seiner ersten Fassung (vgl. Kat. R 24/1) nicht eindeutig zu entschlüsseln. Die hier gezeigte Eröffnung einer archetypischen Dimension durch die irritierende Konfrontation von Stadt und Meer könnte, neben der biographischen Beziehung Meryons zum Meer, gleichwohl durch einen literarischen Topos mitbegründet sein. Paris wird immer wieder im Bild des Ozeans beschrieben: „C'est la mer orageuse, hurlante, aux flots fourmentés, aux reflets variés, diapres, bigarrés, qui clapote, tempête, mugit au milieu de l'océan immobile de monuments et d'édifices, vagues pétrifiées“ (vgl. E. Texier, *Tableau de Paris*, Bd. 1, Paris 1852). Bei Meryon wird die Metapher gleichsam auseinandergelegt, wobei der Einbruch des Elementaren in die Stadt durch die von Neptun angeführte Flotte zugleich mythologisch überhöht wird. Die im Metaphorischen gewährte Beziehung von Vergleichbarem bricht bei Meryon allerdings auseinander: Stadt und Natur sind einander entfremdet; sie sind beziehungslos geworden. Ähnliches gilt für die allegorischen Figuren in ihrem Verhältnis zur topographischen Szenerie. Der Montagecharakter mancher Radierungen Meryons ist dafür bezeichnend. Für ein Blatt wie „Le Collège Henri IV“ könnte die Einbeziehung der zeitgenössischen Meeresmetaphorik — bei Victor Hugo und Auguste Barbier ist der Ozean auch ein Bild für die elementare Macht der Menge (vgl. W. Benjamin, *op. cit.*, S. 64; ferner A. Barbier, Paris, in: *Le Diable à Paris*, Bd. 1, Paris 1868, S. 61—63) — gleichwohl für die inhaltliche Präzisierung, auch im Hinblick auf die unterscheidenden Merkmale, hilfreich sein.

Die Verbindung verschiedener Realitätsebenen und die allegorische Überhöhung unterscheiden Meryons Paris-Bild von dem der „photographes archéologues“, die, das Dokumentarische jeweils charakteristisch interpretierend, dieselben Ansichten von Paris aufnehmen. Hier wie dort aber geht es auch um das alte Motiv der Vergänglichkeit. Geschichte wird im Bild ihrer Monumente als „abgestorbene Erfahrung“ (W. Benjamin) der Überlieferung überantwortet: Die dem Abbruch preisgegebene „Pompe Notre-Dame“ stellt Meryon in gedrängter Perspektive und in größensteigernder Untersicht dar: Er setzt ihr ein Denkmal (vgl. Kat. R 15/7) und hält in der vignettenartigen Darstellung „La Petite Pompe“ zugleich ihre „Leidensgeschichte“ in grotesker Stilisierung fest (vgl. Kat. R 16). Initialen, Rahmung und Kelche sind hier ebenso wie die im Gedicht beschworene Verwandlung von Wasser in Wein säkularisierte christliche Symbole, wobei die Delphine

vielleicht auch ihre alte Bedeutung als Symbol der Unsterblichkeit behalten haben. Freilich hat alles wieder nur anspielenden Charakter.

Es ist eine gleichsam archäologische Spurensicherung, die nicht nur Paris, sondern auch die eigene Existenz im Bild des Gewesenen festhält: Das Titelblatt zu Meryons Folge ist, im Anschluß an E. Blérys „Album de six pièces gravées sur nature près de Dampierre“ (vgl. Kat. S. 16/17; Meryon hat die Paris-Folge möglicherweise als Gegenstück zu Blérys Landschaften konzipiert und damit das damals aktuelle Thema des Stadt-Land-Gegensatzes aufgegriffen) und nach Piranesis Beispiel ein verwitterter und geborstener Stein, der epitaphähnlichen Charakter hat und mit seinen Versteinerungsspuren von Muschel und Schnecke weit in die Zeit zurückweist. Gleiches gilt für Meryons eigenes Bildnis. Und damit wird im Bild der Gegenwart ihre Hinfälligkeit beschworen. Benjamin hat auch Meryon mit der Baudelaire'schen Kategorie der Moderne, deren wesentliches Merkmal ihre Hinfälligkeit ist, zu fassen gesucht: „Von Meryon handelnd, huldigt er“ (Baudelaire) „der Moderne; er huldigt aber dem antiken Gesicht in ihm. Denn auch bei Meryon tritt die Form dieser Überblendung, die Allegorie, unverkennbar auf“ (vgl. W. Benjamin, op. cit., S. 95). Meryons innerlich gewordenes Bild von Paris steht im Zeichen der Mnemosyne, die sich der Gegenwart nur noch in der Projektionsform ihrer Vergangenheit bemächtigen kann. Die Moderne insgesamt ist auf dieser Ebene, mit Meryons Morgue-Gedicht (vgl. Kat. S. 90) zu sprechen, eine „Hôtellerie de la Mort“. Und hier liegt der Unterschied zur topischen Vorstellung vom bestehenden Stadtbild als zukünftiger Ruine, wie sie etwa Doré in „London a Pilgrimage“ (1872) zeichnet. Meryon artikuliert zuletzt die Erfahrung einer tiefen Entfremdung, deren radikalstes Bild später in den toten und leeren Plätzen Giorgio de Chiricos erscheint.

Hier hat auch die charakteristische Unschärfe zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem ihren historischen Ort. Sie faßt mittelbar den Zerfall der Gesellschaft in private einzelne, für die es keine verbindliche Symbolsprache mehr gibt. Die einst einen objektiven Sinngehalt verbürgenden Allegorien werden ins Subjektive gekehrt, wobei Meryon gleichsam ein Verschworener der Allegorie ist, der in ihrem Bild verschlüsselt die unter Napoleon verfolgte Wahrheit ausspricht.

Der seit der Romantik zu beobachtende Bruch zwischen einer sich zunehmend subjektivierenden Kunst und einer Gesellschaft, in der, wie Marx gezeigt hat, die Dinge als Waren zu Trägern gesellschaftlicher Eigenschaften werden und das Verhältnis der Personen sich versachlicht, hat in Meryon einen seiner Exponenten. Subjektive Erfahrung, die sich, wie bei Meryon, dieser gesellschaftlichen Wirklichkeit verweigert, kann sich objektiv nicht mehr vermitteln. Bresdin, Redon oder Grandville zeigen, daß es sich hier um die Variante einer generellen historischen Problematik handelt. Für Meryon ist, um Adornos Wort über den bürgerlichen Intellektuellen zu

paraphrasieren, „unverbrüchliche Einsamkeit die einzige Gestalt, in der er Solidarität etwa noch zu bewähren vermag“. Aber daran zerbricht Meryon zuletzt. Seine psychische Krankheit ist deshalb nicht nur individualpsychologisch zu erklären, sondern im Zusammenhang einer objektiven historischen Konstellation zu verstehen: Der zunehmende Realitätsverlust, der mit einer fast zwanghaft anmutenden Genauigkeit in der Aufzeichnung noch des geringfügigsten Details kompensiert wird, ist die extreme Zuspitzung der Außenseiterrolle Meryons. Sie bestimmt auch den anschaulichen Charakter seiner Radierungen, in die solche Fremdheit, ins Bedrohliche gesteigert, eingegangen ist.

Die Republik hat Meryon in seinem Wappen der Stadt Paris (vgl. Kat. S. 83, R 6) beschworen, das mit der antinapoleonisch gemeinten Devise „Fluctuat Nec Mergitur“ 1867 als Titelblatt des „Paris-Guide“ figuriert. Dem Genius des Künstlers ist das Schlußblatt der „Eaux-Fortes sur Paris“ gewidmet (vgl. Kat. R 21): Hier erscheint Molières Grabmal vom Père Lachaise in einer an Revolutionsarchitektur gemahnenden Monumentalisierung, umkränzt vom Ruhmeslorbeer und umstrahlt von einer dunklen Gloriole; das Piedestal zeigt schwarze Flecken, auf einem anderen Blatt sind sie rot eingetragen. Meryon könnte damit vielleicht eine Blutspur gemeint haben, die auf sein eigenes, in die Geschichte projiziertes Leid als Künstler anspielt. Zur Darstellung von Molières Grabmal könnte er schließlich dadurch ange-regt worden sein, daß Molières Sterbehaus 1841 abgerissen und an seiner Stelle 1844 die Fontaine Molière (Architekt: L.-J.-T. Visconti, Bildhauer: Seurre aîné) errichtet wurde. Damit würde sich ein weiteres Mal die eigene Biographie mit einem dem Abbruch überantworteten Denkmal ver-schränkt haben, was hier freilich nur vermutet wird.

Meryons Paris-Folge insgesamt steht im Zeichen einer saturnischen Melancholie, die im Bild von Paris die vergängliche Zeit dem Andenken über-liefert. Die Geometrie, die früher ein Attribut der Melancholie war, ist dabei, ähnlich wie später bei de Chirico, zu einem Mittel ihrer Darstellung geworden. Und das unterscheidet Meryon von Hogarth' Schlußblatt zu sei-nem graphischen Werk, auf dem Saturn, von entsprechenden Attributen umgeben, „The Worlds End“ anzeigt (vgl. Kat. S. 75, D 55). Was hier noch im Rahmen einer traditionellen Allegorie als verbindliche Aussage erscheint, geht bei Meryon in die subjektiv verschlüsselte Darstellung von Paris ein. Die Ikonographie ist dabei weniger im Motivischen als im anschaulichen Charakter verankert, auch wenn Meryon noch die Form der Allegorie und des Emblems verwendet. In dieser subjektiven Aneignung einst verbindlicher Allegorie zeigt sich Meryon der Tradition verpflichtet; in der Akzentuie-rung des anschaulichen Charakters als Bedeutungsträger aber ist er ein Moderner. Die charakteristischen Brüche in Meryons Radierungen bezeich-nen damit auch eine historische Zwischenposition.

Monika Steinhauser