

Anna Wegenschimmel

Eine Gegenwartssatire als (dystopische) Anti-Utopie?

J.J. Grandvilles *Un autre monde*



Wien 2014

Die vorliegende Arbeit entstand im Jahr 2014 im Rahmen des Seminars "Literarische Zukunftsbilder von Louis-Sébastien Mercier bis Michel Houellebecq" bei Dr. Matthias Hausmann am Institut für Romanistik der Universität Wien.

Inhaltsverzeichnis

<u>VORWORT</u>	<u>5</u>
<u>1. EINLEITUNG: PARAGONE, INHALT, REZEPTION, ERZÄHLSTRUKTUR</u>	<u>6</u>
<u>2. GESELLSCHAFTSKRITIK IN "UN AUTRE MONDE"</u>	<u>10</u>
<u>3. BEGRIFFSDEFINITION: DYSTOPIE, ANTI-UTOPIE, DYSTOPISCHE ANTI-UTOPIE</u>	<u>20</u>
<u>4. GRANDVILLE UND DIE UTOPIE</u>	<u>22</u>
4.1. „UN AUTRE MONDE“ ALS PROTOTYP DER DYSTOPISCHEN ANTI-UTOPIE (HAUSMANN)	23
4.2. „UN AUTRE MONDE“ ALS ANTI-UTOPIE (SIPE)	28
<u>5. EXKURS: TRANSFORMATIONEN, METAMORPHOSEN UND VISIONEN</u>	<u>33</u>
<u>6. FAZIT: DER SCHWELLENCHARAKTER DES WERKS</u>	<u>35</u>
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>36</u>
<u>ABBILDUNGSNACHWEIS</u>	<u>39</u>
<u>ABBILDUNGEN</u>	<u>40</u>

Vorwort

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, ein Werk, das irgendwo zwischen Literatur, Karikatur und Grafik angesiedelt werden kann, auf seinen utopischen Gehalt hin zu untersuchen. *Un autre monde* beschreibt eine Welt voller Eigenheiten und Unzulänglichkeiten, die – mit ihren offensichtlichen Parallelen zu unserer Welt – als Gesellschaftssatire verstanden werden wollen. Das vermag auch nicht weiter zu verwundern, ist ihr Autor Jean Ignace Isidore Gérard – alias J.J. Grandville – doch berühmt für seine Karikaturen, die er als entschiedener Gegner der Julimonarchie und König Louis-Philippes für die oppositionellen Zeitschriften *La Caricature* und *Le Charivari* anfertigte.¹ Mit den Septembargesetzen im Jahr 1835 muss er seine Karriere als politischer Karikaturist jedoch gezwungenermaßen aufgeben; danach arbeitet der gelernte Miniaturenmalers als Illustrator (unverfänglicher) Bücher und wird unter anderen La Fontaines Fabeln, Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* oder Daniel Defoes *Robinson Crusoe* illustrieren.

Wären sowohl seine politischen Karikaturen als auch seine bildlichen Umsetzungen dieser bekannten Werke eine ausführliche Beschäftigung wert, soll es hier ausschließlich um sein Werk *Un autre monde* gehen – genauer gesagt um die darin enthaltenen utopischen Elemente, die in der Forschungsliteratur zwar sehr häufig erwähnt, aber bislang nur selten ausformuliert und zu Ende gedacht wurden. In diesem Sinne soll, nach einer allgemeinen Einführung auf inhaltlicher und struktureller Ebene, die enorm vielschichtige gesellschaftssatirische Ebene des Werks in verschiedenen Kategorien aufgeschlüsselt werden. Auf diesem Fundament soll im Weiteren sein utopischer Gehalt diskutiert werden: Dazu beschäftige ich mich zuerst mit der Gattungsfrage allgemein, um dann *Un autre monde* einordnen zu können, wobei zwei bereits bestehende Theorien zu diesem Thema aus dem 21. Jahrhundert vorgestellt und analysiert werden sollen. Im Gefolge dieser Betrachtungen soll schlussendlich ein Klassifizierungsversuch gewagt werden.

¹ Zu Grandvilles politischer Karriere vgl. Klaus Schrenk, J.J. Grandville – ein französischer Künstler im Spiegel der Julimonarchie, in: Neyer; Schrenk (Hg.) 2000, S. 23-34. Generell zu satirischem Journalismus während der Juli-Monarchie in Frankreich vgl. Jung; Rütten; Schneider (Hg.) 1991, S. 17-223.

1. Einleitung: Paragone, Inhalt, Rezeption, Erzählstruktur

Im Jahr 1843-44 erscheint J.J. Grandvilles wohl berühmteste Publikation *Un autre monde* beim Pariser Verleger H. Fournier. Es handelt sich um ein Werk, bei dem bemerkenswerter Weise die 188 Illustrationen Grandvilles die Grundlage für den Text Taxile Delords bildeten, mit dem sie erst nachträglich versehen wurden, weswegen Grandville auch allgemein als alleiniger Autor angegeben wird. Diese enge Verflechtung von Bild und Text wird in der Rahmenhandlung der Geschichte im Sinne von Horazens *ut pictura poesis*- Problem aufgegriffen, wenn sich *Crayon* und *Plume* streiten. *Crayon* fordert seine Unabhängigkeit und ist nur dann gewillt, mit *Plume* weiter zusammenzuarbeiten, wenn diese sich absolut unterordnet und den Text nach seinen Bildern schreibt:

*Tu attendras mon retour pour écrire sous ma dictée les grandes choses que nous n'aurons pas vues ensemble. [...] Tu coordonneras les matériaux que j'aurai recueillis dans mes excursions.*²

Die Feder sagt diesen Bedingungen zu und somit macht sich der Kreidestift auf, um ein neues Universum zu entdecken, das in den folgenden 34 Kapiteln³ beschrieben wird. Im Epilog treten die beiden ein weiteres Mal auf: Während der Stift ganz zufrieden mit seiner Schöpfung zu sein scheint, meint die Feder, er hätte sein Ziel verfehlt, weil bloße Imagination nun einmal nicht ausreiche.⁴ Es kommt erneut zu Streit, den alleine Herr *Canif*, das Federmesser, zu schlichten im Stande ist, indem er betont, dass beide gleichermaßen am eventuellen Scheitern des Werkes beteiligt seien. (Er lässt sie aber ohnehin beide schwören, dass *Un autre monde* ein *chef d'œuvre* sei.⁵) Interessant im Zusammenhang des ewigen Streites zwischen Literatur und Malerei und deren Verhältnis im Kontext eines illustrierten Buches ist, zusammen mit der soeben beschriebenen Geschichte, vor allen Dingen die letzte Illustration des Epilogs (Abb. 1). Zu sehen sind in großen Lettern die Initialen von Grandville, wobei *Crayon*, also die Metapher der Illustration, erhobenen Hauptes auf dem G steht, während *Plume* als Metapher der Literatur von unten zu ihm aufblickt. Gleichzeitig hebt sie einen Vorhang und enthüllt darunter den Namen Taxile Delords, der in kleinen Lettern im Schatten des großen G hier zum ersten und letzten Mal in Erscheinung tritt.⁶ Diese Illustration spricht damit Klartext in Bezug auf die von Grandville gewünschte Hierarchie –

² Grandville 1844, S. 6.

³ In der deutschen Ausgabe sind es nur 33 Kapitel, weil das Kapitel „Les Marquises“, das im Original dem 23. Kapitel entspricht, fehlt.

⁴ Vgl. Grandville 1844, S. 289.

⁵ Vgl. Grandville 1844, S. 291.

⁶ Grandvilles Initialen hingegen tauchen immer wieder auf; sei es ganz offensichtlich auf einem großen Schlüssel, der Freiheit symbolisiert (S. 1), oder auch etwas versteckt auf einem Dokument, das wie zufällig neben Stift und Feder zu liegen scheint (S. 7) oder als Mund eines Gesichtes in einer Wolke, die die drei Neugötter rahmt (S. 12). Diese mehr oder weniger offensichtlichen Hinweise auf seine eigene Person lassen den Leser oder die Leserin gemeinsam mit den zahlreichen Bildsignaturen (die nicht immer auf die Initialen beschränkt sein müssen) nie den Autor des vorliegenden Werkes vergessen.

sie lässt keine Zweifel offen. Die Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild wird im Zuge dieser Arbeit immer wieder eine Rolle spielen, um nicht aus den Augen zu verlieren, dass es sich keineswegs um ein homogenes Werk aus nur einer Feder handelt.

Die Rahmenhandlung von der Emanzipation des Stiftes, der sich auf den Weg macht, eine neue Welt zu erkunden, bildet die Basis für ein Sammelsurium von großteils fantastischen Geschichten. Protagonist ist Dr. Puff, der völlig verarmt, in alte Lumpen gekleidet beschließt, einen neuen Glauben zu gründen und sich selbst in einen Neu-Gott zu transformieren. Er ernennt seine beiden Mit-Neu-Götter Krackq und Hahbllle und die drei teilen Erde, Ozean und Himmel unter sich auf, um die neue Welt besser ergründen zu können. Auch ohne den begleitenden Text lässt sich anhand der Illustration, die die drei Freunde vorstellt (Abb. 2), ausmachen, welchem Neu-Gott welches Reich zuteil wird: Hahbllle blickt nach oben und wird demnach den Himmel erkunden. Krackqs Nase und seine müde wirkenden Augen deuten nach unten – er wird sich dem Ozean widmen. Und Puff in der Mitte (der inkonsequenter Weise zwei Abbildungen zuvor im Rahmen seiner Vorstellung noch weitaus weniger dicklich dargestellt wurde) sieht dem Betrachter oder der Betrachterin direkt in die Augen, also geradeaus, weil er auf der Erde bleiben wird. Die drei bereisen nun die *andere Welt*, die eigentlich vielmehr aus vielen kleinen *anderen Welten* zu bestehen scheint, die auf dem ersten Blick keine Verbindungen zueinander aufweisen. Sie begegnen unzähligen fantastischen Wesen, bei denen es sich häufig – typisch für Grandvilles gesamtes Œuvre – um personifizierte Tiere, Pflanzen oder Dinge handelt, die Hüte tragen, in den Zoo gehen, sich streiten oder eine Revolte organisieren. Ebenso zu seinem Markenzeichen wurden Mensch-Tier oder Tier-Tier-Kreuzungen, wie besonders in den Kapiteln *Une après-midi au jardin des plantes* zu erkennen ist. So findet sich dort etwa ein Bär mit einem Schlangenkopf, ein Käfer mit Giraffenhals oder ein Hund mit einem Schildkrötenpanzer. Bei dieser Schilderung des Zoos ist vor allem die Illustration *Le Perchoir* (Abb. 3) zu erwähnen, die eine Familie zeigt, die verschiedene Tierarten in einem Gehege betrachtet. Die Familienmitglieder selbst unterscheiden sich dabei in der Kreativität ihrer Kreuzung paradoxerweise nämlich keineswegs von den Tieren, die sie bestaunen.⁷ Sie selbst könnten ebenso gut in diesem Gehege leben und so scheint es dem reinen Zufall geschuldet, dass sie die Bestauner und nicht die Bestaunten sind.

So reisen also Puff, Hahbllle und Krackq in ihrer jeweiligen Domäne umher und schicken sich gegenseitig Flaschenpost und Briefe, um miteinander in Kontakt zu bleiben. Oftmals werden sie von den Bewohnern der jeweiligen Welt nicht wahrgenommen oder abgestoßen, weil sie

⁷ Auffällig ist, dass diesen Besuch im Zoo ausgerechnet Krackq unternimmt, dem eigentlich der Ozean vorbehalten ist. Die wenigsten dieser Tiere – und natürlich auch nicht die Menschen – können aber unter Wasser leben. Die Frage drängt sich auf, wofür die anfängliche Teilung in Wasser, Erde und Luft denn vorgenommen wurde, wenn sie dann viele kleine Ungereimtheiten zu verantworten hat.

(physiologisch) nicht zu ihnen passen. Puff ist aus verschiedensten Gründen sehr unzufrieden mit den Lebewesen und verkündet in einer dramatischen Rede am Ende des Werkes, dass es Zeit sei, diesem Leben ein Ende zu setzen und die Welt und ihre Kreaturen in einer Sintflut zu ertränken. Sie lassen ähnlich wie in der Bibel eine Arche bauen, um einen Neuanfang für alle Lebewesen zu gewährleisten – die drei Götter selbst besteigen jene jedoch nicht, sondern erdrücken sich gegenseitig in einer letzten freundschaftlichen Umarmung.

Grandvilles traumartiges Assoziieren, die Metamorphosen und fantastischen Transformationen, die so viele der Illustrationen in *Un autre monde* prägen, regten zwar die spätere Kunst des Surrealismus an (wie später noch zu sehen sein wird), viele seiner Zeitgenossen lehnten sie hingegen ab. Bis zu seiner Rehabilitation durch die Bildende Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Grandville eher negativ rezipiert⁸ und als verwirrter Geist abgetan (der tatsächlich 1847, nach mehreren schweren Schicksalsschlägen, bei denen er drei Kinder, seine erste und seine zweite Ehefrau verlor, im Alter von 44 Jahren im Irrenhaus verstarb). Berühmtestes Beispiel dafür ist Charles Baudelaire, der in seinen *Curiosités Esthétiques* Folgendes über den Karikaturisten schreibt:

Grandville est un esprit maladivement littéraire, toujours en quête de moyens bâtards pour faire entrer sa pensée dans le domaine des arts plastiques [...]. Un philosophe ou un médecin aurait à faire une bien belle étude psychologique et physiologique sur Grandville. [...] Cet homme, avec un courage surhumain, a passé sa vie à refaire la création. Il la prenait dans ses mains, la tordait, la rarrangeait, l'expliquait, la commentait; et la nature se transformait en apocalypse. [...] Grandville est très-comique; mais il est souvent un comique sans le savoir.⁹

Der literarische Geist, der die Domäne der Bildenden Kunst zu betreten sucht, äußert sich zuvorderst in den zahlreichen Wortspielen, die Grandville verbildlicht. Stellvertretend für viele andere sei hier die Illustration (Abb. 4) genannt, auf der Venus auf einer Opernbühne zu sehen ist. Buchstäblich wird gezeigt, dass *tous les yeux se tournèrent de son côté*,¹⁰ wenn das Publikum auf riesige Augen beschränkt wird, die sich der Venus zuwenden. Zusätzlich wird das Wort *tournèrent* verstärkt, indem im Hintergrund wie Fratzen aussehende Windhosen in ihre Richtung wehen und so die Bewegung andeuten. Generell verschwimmen in *Un autre monde* des Öfteren die Grenzen zwischen Text und Bild durch die in großer Zahl eingefügten Zeitungsartikel, Visitenkarten etc., die zwar als Bild eingefügt zu sein scheinen, aber in nicht unwesentlichem Ausmaß textliche Information transportieren.

⁸ Genauer zur Rezeption von *Un autre monde* und Grandville im Allgemeinen siehe beispielsweise Bayer-Klötzer 1980, Kaenel 2005, S. 299-320 und allen voran Renonciat 1985.

⁹ Baudelaire 1923, S. 420-22. Ganz genau mit Baudelaires Schreiben setzt sich Michele Hannoosh in ihrem Werk "Baudelaire and caricature" auseinander. Die Passage über Grandville ist zu finden in Hannoosh 1954, S. 158-172. Wie Hannoosh (S. 161), macht übrigens auch Münz 1954, S. 135 darauf aufmerksam, dass Baudelaire interessanter Weise genau diese „Kraft der Halluzination“ bei anderen Künstlern lobt, die er bei Grandville so verdammt.

¹⁰ Grandville 1844, S. 101.

Was die Erzählstruktur des Werkes betrifft, so ist sie nicht ohne Weiteres zu entschlüsseln, weil man schnell über Unstimmigkeiten stolpert. Auf den ersten Blick scheint einleuchtend, dass ein auktorialer Erzähler sowohl die Rahmenhandlung von der Fehde zwischen Stift und Feder, als auch die Binnenerzählung von Puff und seinen Freunden wiedergibt – er berichtet vom Stift, der selbst wiederum von der Entdeckung der *anderen Welt* durch die drei Götter erzählt. Er tritt als solcher mehrere Male auf extra-diegetischer Ebene in den Vordergrund, wenn er etwa eine rhetorische Frage an den Leser stellt (*Les trois dieux coulaient donc des jours heureux? Gardez-vous de le croire.*¹¹) oder als Einleitung eines Kapitels schreibt, dass es sich hierbei um das 27. Kapitel *de ce livre mémorable*¹² handle.¹³ Dies alles spricht für einen auktorialen Erzähler, der die Geschichten von Puff und Co. wiedergibt.

Entgegen dieser logisch einfachen Erklärung spricht jedoch die Tatsache, dass Puff immer wieder in Ich-Form spricht, wie unter anderem der allererste Satz der Binnenhandlung zeigt: *Je m'appelle Puff: ce nom en dit assez.*¹⁴ Es hat also von Anfang an den Anschein, als würde er uns die Geschichte der anderen Welt erzählen. Auch diese Theorie ist jedoch nicht haltbar, ist das Werk doch voll von Verweisen auf Puff in dritter Person; Ganz zu schweigen von der Schilderung seines Todes, die ein logisches Problem darstellt.

Wenn man nicht einfach von einer Ungenauigkeit seitens Grandville und Delord ausgehen möchte, könnte man auf eine eher komplizierte, aber logisch haltbare Erzählstruktur schließen: Als Puff beschließt, mit seinen zwei *co-dieux* die andere Welt zu erkunden, hat er die Idee, Dokumente des Erlebten zu sammeln, um daraus ein Buch zu machen (*Nous réunirons les documents que chacun de nous aura recueillis, et nous vendrons le tout à un libraire excentrique.*¹⁵). So wäre es denkbar, dass der auktoriale Erzähler zumindest Teile dieser Dokumente (die natürlich in Ich-Form verfasst sind) besaß und in seine Erzählung direkt übernommen hat. Als handle sich die Binnenhandlung um eine Kompilation aus den Dokumenten der drei Freunde einerseits und der Schilderung eines allwissenden Erzählers andererseits. Dabei wären die Übergänge zwischen diesen beiden Komponenten fließend und weder typographisch noch inhaltlich für die Leserschaft erkennbar. Der Wechsel zwischen Puff, der in erster Person Singular spricht, und Puff, auf den in dritter Person Singular verwiesen wird, wäre somit aber erklärbar.

¹¹ Grandville 1844, S. 289.

¹² Grandville 1844, S. 241.

¹³ Tatsächlich ist es allerdings das 32. Kapitel, was umso mehr auffällt, als es direkt darüber in der Kapitelüberschrift auch so vermerkt ist. Es dürfte sich hier einfach um eine Ungenauigkeit handeln.

¹⁴ Grandville 1844, S. 9.

¹⁵ Grandville 1844, S. 14.

2. Gesellschaftskritik in "Un autre monde"

In der Binnenerzählung, im Zuge welcher die *andere Welt* erkundet wird, wird sich in zahlreichen Bezügen über die Gesellschaft in ihren sozialen und politischen Dimensionen allgemein und der des 19. Jahrhunderts im Besonderen mokiert, indem sowohl in Bild als auch Text Probleme überzeichnet herausgearbeitet werden. Einige Punkte, die mir von besonderer Wichtigkeit erscheinen, sollen im Folgenden genauer beschrieben werden, wobei der Versuch einer Gruppierung unternommen wurde.

1.) In mehreren Kapiteln wird auf die Eitelkeit des Menschen angespielt, die sich in ihrer oberflächlichen Denkweise äußert. Grandville stellt die Bevölkerung seiner Welt als Ersatzgesellschaft dar, in der nur mehr Luxus und Äußerlichkeiten, nicht jedoch die Person dahinter von Bedeutung sind. In *Un Voyage d'Avril* reist Puff in eine Stadt, die offensichtlich die Hauptstadt eines gewissen Territoriums ist, ohne selbst herausfinden zu können, um welche es sich handelt. Am auffälligsten in dieser Stadt ist die darin lebende Gesellschaft, in deren Kutschen an Stelle vollständiger Menschen – rein auf Äußerlichkeiten sich reduzierend – bloße Perücken und Hüte auf Holzköpfen spazieren fahren (Abb. 5). Um den Luxus zur Schau zu stellen ist die Person selbst nicht mehr von Nöten, wie der zugehörige Text verrät:

Il paraît que dans ce pays la mode est de se faire représenter dans les promenades publiques par des Sosies en plâtre, en bois ou en cire. On fait de l'élégance en éflogie. Robes, coiffures, écharpes, diamants, tout ce qui résume la beauté, le luxe ou la réputation de la personne, est au rendez-vous; elle seule est absente. On ne pouvait trouver un moyen plus ingénieux de poser sans fatigue. À quoi bon du reste la personne?¹⁶

In ebendiesem Kapitel geht Puff in ein Restaurant, um zu essen und Zeitung zu lesen. Das einzige Magazin, das ihm der Kellner anbieten kann, ist ein Modejournal, in dem von der momentanen politischen Querelle um die bürgerliche Kleiderfreiheit berichtet wird.

Auch in Puffs Rede vor der Sintflut – seiner Abrechnung mit der bestehenden Welt – wird die Obsession Mode thematisiert und zwar anhand ihrer einzelnen personellen Konstituenten – den Zulieferern wie Schneider, Schuhmacher, Korsettmacher etc., denen jeder Mensch sich fügen müsse: *Personne aujourd'hui qui ne soit plus ou moins leur victime.¹⁷* In der dazugehörigen Abbildung (Abb. 6) sind geplagte Männer und Frauen zu sehen, an denen herumgezerrt und -gezogen wird, in der Absicht ihre Kleidung möglichst eng zu schnüren. An der Mode wird in *Un autre monde* also einerseits die repräsentative Seite à la *Kleider machen Leute* (*Dis-moi qui t'habille, et je te dirai qui tu es.¹⁸*), und andererseits der Zwang, den sie ausübt, ihre mitunter schmerzhafteste Seite hervorgehoben. Dergestalt wird die übertrieben

¹⁶ Grandville 1844, S. 70.

¹⁷ Grandville 1844, S. 282.

¹⁸ Grandville 1844, S. 282.

große Rolle, die die Gesellschaft ihr eingesteht, durch die überspitzte Darstellung ihrer Absurdität entlarvt.

Die übertriebene Eitelkeit des Menschen äußert sich auch in der Illustration *Les Poissons d'Avril* (Abb. 7), zu Deutsch *Aprilscherz*. Fische angeln an einem Wasserfall nach Menschen, als Köder verwenden sie *croix d'honneur*, *épaulettes* und *bourses d'or*,¹⁹ die auf dem Bild allerdings nur schwer als solche zu erkennen sind. Eindeutiger zu sehen sind eine Goldmedaille, ein Orden und ein Pokal. Text und Bild widersprechen sich hier demnach – allerdings ohne Folgen, da die Idee des eitlen Menschen, der sich seines Erfolges nur mittels Schulterpolster oder Orden sicher sein kann, ident bleibt.

2.) Das Bild von den Fischen, in dem ohne Zweifel auch die Gier nach dem Materiellen mitschwingt, bildet den Übergang zur nächsten immer wieder aufkommenden Thematik in *Un autre monde*: dem Kapitalismus und seinen Auswirkungen. Genau genommen steht die gesamte Geschichte von Anfang an unter einem kapitalistischen Stern, wenn man so will, was aus der vorhin bereits zitierten Passage hervorgeht:

*Chers co-néo-dieux, [...] partageons-nous l'univers: tirons au sort qui de nous aura le ciel, la mer ou la terre. Nous réunirons les documents que chacun de nous aura recueillis, et nous vendrons le tout à un librairie excentrique.*²⁰

Die drei Götter sind demnach mit ihrem Projekt einzig und allein darauf aus, einen Gewinn zu erzielen, wie auch Kaenel zusammenfassend schreibt: *L'objet du livre est en définitive le livre même en tant qu'objet.*²¹ Besonders Puff wird während seiner Odyssee immer wieder versuchen, aus den verschiedensten Dingen Profit zu ziehen, wenn er beispielsweise ein mit Dampf betriebenes Konzert ausrichtet oder einen Kostümverleih eröffnet.

Auch die Medien unterliegen in *Un autre monde* dem kapitalistischen Prinzip, worauf Puff selbst, wiederum in seiner Rede im letzten Kapitel *La fin de l'un et de l'autre monde*, aufmerksam macht. Eine darin enthaltene Zeichnung (Abb. 8) zeigt eine Pumpe – von einer anonymen Hand betätigt – die *prospectus*, *revues*, *illustrations* und *spécimens* auf die Straße schleudert und zwar in einer Anzahl und Wucht, die so groß ist, dass die Leute zu kämpfen haben, nicht in ihnen zu versinken. Es handelt sich um eine Allegorie des Massendrucks, den Grandville hier unmissverständlich als etwas Ungünstiges, für die Menschen Bedrohliches karikiert. Kurz danach kommt Puff auch auf die Verleger zu sprechen, die sich gegenseitig unterbieten, um Käufer zu werben – ganz nach dem (bei Grandville ins Lächerliche gezogenen) Motto:

¹⁹ Grandville 1844, S. 67.

²⁰ Grandville 1844, S. 14.

²¹ Kaenel 2005, S. 363.

*Si la vente va bien, on arrive à la gloire. Le plus grand homme est celui qui trouve le plus d'acheteurs, d'autres diraient le plus de dupes.*²²

Werbung als grundlegendes Instrument des Kapitalismus wird besonders in den Figuren *Madame Annonce* und ihrer Tochter *Mademoiselle Réclame* persifliert. Letztere wird in der Geschichte einen hohen Stellenwert einnehmen, da Puff sie (vermittels des offensichtlich erfolgreichen Kundenfanges von Seiten ihrer Mutter) sogar heiraten wird. Unwillkürlich fragt man sich als Leserin, was es für das Werk bedeuten mag, wenn der Protagonist die Reklame ehelicht. Man vermutet eine Spitze auf die Konsumation von nicht notwendigen Dingen oder Dienstleistungen. Eine solche Spitze kann jedoch nicht ausreichend belegt werden kann, weil die beiden Damen in Text und Bild nur wenig charakterisiert werden – weder positiv, noch negativ. Schon Walter Benjamin macht auf den Zwiespalt aufmerksam, der in Grandvilles Kunst herrscht, nämlich jenen zwischen Utopie und Zynismus, wenn er *tote Objekte* als *Spezialitäten* darstellt, um das Absurde, das ihnen anhaftet, herauszustreichen.²³ Benjamin sieht in der Art, wie die Reklame ihre Produkte präsentiert, eine Verwandtschaft zu der Art, wie Grandville die Welt präsentiert: *Unter Grandvilles Stift verwandelt sich die gesamte Natur in Spezialitäten.*

3.) In der Hochphase der Industrialisierung entstanden, nimmt es kaum wunder, dass der allgemein herrschende Fortschrittswahn auch in *Un autre monde* angesprochen wird. In ihrer Dissertation über die französische Karikatur von 1830-1848 geht Bayer-Klötzer sogar so weit, zu schreiben, dass das Kapitel mit der Schilderung des *Concert à la vapeur* (Abb. 9), bei dem dampfbetriebene Maschinen musizieren, der *Mittelpunkt dieses grotesken Spektakels* sei.²⁴ Auch wenn mir das ein wenig zu hoch gegriffen scheint, ist die Einbindung von technischen Errungenschaften in dieses Œuvre tatsächlich nicht zu leugnen. So nennt Puff in der Aufzählung seiner Mitgift etwa *une locomotive aérienne* und *un chemin de fer portatif*;²⁵ Hahbille reist in einem Heißluftballon in den Himmel,²⁶ der Hampelmann, der seine Liebes- und Leidensgeschichte erzählt, besitzt eine *lanterne magique*²⁷ und die Duchesse d'Alézan *a inventé une machine à double pression pour faire maigrir les grooms*.²⁸ Die allermeisten Neuerungen sind dabei aber lediglich dem Text – und nicht den Illustrationen – zu entnehmen, wie das bei den soeben genannten Beispielen zur Gänze der Fall ist. Lediglich vereinzelt finden sie sich auch im Bild wieder, wie etwa in der bereits erwähnten Prospectus-Maschine, der dampfbetriebenen Arche, die vor der Sintflut retten soll sowie in der

²² Grandville 1844, S. 279.

²³ Vgl. Benjamin 1961, S. 191.

²⁴ Vgl. Bayer-Klötzer 1980, S. 84.

²⁵ Grandville 1844, S. 223.

²⁶ Vgl. Grandville 1844, S. 29.

²⁷ Grandville 1844, S. 104.

²⁸ Grandville 1844, S. 71.

Dampfkonzert-Abbildung, die alle zweifelsohne auf die fortschreitende Industrialisierung rekurrieren. Während die Arche aber beispielsweise zur Rettung des Menschen dienen soll und somit als etwas Positives, Hilfreiches dargestellt wird, ist die Metapher Prospectus-Maschine als aggressiver, um sich schleudernder Automat eine physische Bedrohung für den Menschen. Das Dampfkonzert – um noch einmal darauf zurückzukommen – ist differenzierter zu betrachten. Es soll dem Text zufolge Puff Geld einbringen – ihm also nutzen. Dem Bild ist eine Bühne mit einem davorliegendem Orchestergraben zu entnehmen, in dem Instrumente wie Schlagzeug, Kontrabass, Tuba und Posaune zu erkennen sind. Es sind wohlgemerkt keine automatisierten, selbstklingenden Instrumente, sondern herkömmliche Instrumente, die von dampfbetriebenen Figuren, deren Hals ein Rohr darstellt, aus dem Dampf in Form von Gesichtern austritt, gespielt werden. Dieser Unterschied ist nicht unwesentlich, da damit die Ersetzung des Menschen durch einen Automaten oder eine Maschine evoziert wird. Was hier nicht als per se negativ dargestellt wird (solange es Puff Geld einbringt), schlägt mit einer bald darauffolgenden Illustration in sein Gegenteil um, wenn ein Unfall dargestellt wird, den ein Instrument verursacht hat (Abb. 10) – aus dem Mittel zur Verbesserung der eigenen finanziellen Lage wird also eine physische Bedrohung durch außer Kontrolle geratene Technik. In der Zeitschrift *Le Galoubet*, die übrigens *tous les jours et toutes les heures depuis sept heures du matin jusqu'à minuit*²⁹ erscheint, wird wie folgt darüber berichtet:

*Un accident a marqué la fin de ce concert. Dans le feu d'artifice en ré, au moment où la fugue se termine smorzando par une mélodie douce et rêveuse, un ophicléide, trop chargé d'harmonie, a éclaté subitement comme une bombe lançant des noires, des blanches, des grupetti de notes aiguës, de croches, de doubles croches ; des nuages de fumée musicale et des flammes de mélodie se sont répandus dans l'atmosphère. Plusieurs dilettanti ont eu les oreilles déchirées, d'autres ont été blessés par les éclats de la clé de fa et de la clé de sol.*³⁰

Bild und Text ergänzen sich in diesem Fall widerspruchlos; beide sagen aus, dass Technik nicht unfehlbar ist und mitunter zu einer Gefahr für den Menschen werden kann. Wichtig in diesem Zusammenhang scheint mir noch zu erwähnen, dass sowohl das Orchester als auch die Prospectus-Maschine von einer anonymen, aber doch menschlichen Hand betätigt beziehungsweise angekurbelt werden. Dadurch scheint eine Verbindung zu der Tatsache sichergestellt, dass sämtliches Übel, das die Technik potentiell über den Menschen zu bringen imstande ist, er sich im Grunde selbst zuzuschreiben hat.

Neben diesen (dampfbetriebenen) Maschinen werden auch technische Neuerungen angesprochen und abgebildet, die der Wissenschaft dienen – etwa um das Weltall zu erforschen. Ferngläser, Teleskope und Winkelmesser werden in einer Illustration im Kapitel *Une Éclipse conjugale* in personifizierter Form als Voyeure dargestellt (Abb. 11), die von der

²⁹ Grandville 1844, S. 22.

³⁰ Grandville 1844, S. 23.

Erde aus die äußerst seltene Umarmung des Ex-Ehepaars *Soleil* und *Lune* beobachten – Paris ist als Mittelpunkt der Erde dargestellt. Die mythische Erklärung der Sonnenfinsternis erinnert an Ovids Metamorphosen und ist als solche übrigens weitaus nicht die einzige: Ähnlich wird auch der Regen,³¹ der Orkan³² oder der Immortellenkranz als Emblem des Genius³³ erklärt.

Auffällig ist jedoch andererseits auch, dass in vielen Fällen bei Elementen, bei denen es sich anbieten würde, die fortschreitende Industrialisierung entsprechend dem Zeitgeist in Form von verschiedensten Maschinen darzustellen, scheinbar bewusst darauf verzichtet wurde. In dem Kapitel *Locomotions aériennes* versucht Puff mit verschiedensten Mitteln, dem lang gehegten Wunsch des Menschen, fliegen zu können, endlich nachzukommen, stellt dabei aber weder den relativ rezent erfundenen Ballon, noch eine andere hochtechnisierte, beispielsweise dampfbetriebene Gerätschaft, sondern unter anderem Puff als weiteren Ikarus mit Federn als Flügel dar.³⁴ Auch die zu dieser Zeit wohl alles dominierende Eisenbahn wird in keiner einzigen Illustration dargestellt und die Kommunikation zwischen den Freunden passiert in Briefform oder Flaschenpost und nicht etwa durch die jüngste bahnbrechende Erfindung Telegrafie. So bleibt zumindest festzuhalten, dass Grandville der fortschreitend sich entwickelnden Technik einen nicht ganz so großen Stellenwert in *Un autre monde* einräumen will, wie Delord das tut, der etwa die Eisenbahn oder den Ballon sehr wohl (selbst ohne einen visuellen Input Grandvilles) in die Geschichte einbettet.

4.) Ein viel größeres Anliegen war es Grandville offensichtlich, die Schönen Künste in sein Werk zu integrieren, wobei er immer wieder deren Verkümmern zu betrauern scheint. Sämtliche Teilbereiche werden thematisiert – Musik, Literatur, die Darstellende und die Bildende Kunst:

Die Musik ist automatisiert, wofür ein weiteres Mal das Dampfkonzert als Beispiel genannt sei.

*Les instruments mus par la vapeur produisent des effets d'une justesse surprenante ; les grands compositeurs de l'époque ont enfin trouvé des interprètes à la hauteur de leurs mélodies. Dans ce siècle de progrès, la machine est un homme perfectionné.*³⁵

Durch die überspitzte Formulierung und das Wissen um den Unfall, den das Konzert verursacht hat, wird klar, dass es sich bei dieser übertrieben positiven Darstellung nur um Satire handeln kann.

³¹ Vgl. Grandville 1844, S. 146.

³² Vgl. Grandville 1844, S. 144.

³³ Vgl. Grandville 1844, S. 128.

³⁴ Werner Spies legt sehr eindrucksvoll nahe, dass viele dieser Darstellungen auf Grandvilles Lektüre des „Magasin pittoresque“ beruhen, indem er darin beschriebenen technischen Neuerungen in Verbindung mit Grandvilles Illustrationen bringt. Vgl. Spies 1988.

³⁵ Grandville 1844, S. 22.

Über die Literatur sagt Puff Folgendes:

*On écrit à la mécanique. La littérature sort toute faite d'un dévidoir, comme une étoffe de soie ou de coton. Le roman et le feuilleton se débitent dans les officines littéraires comme la galette sur le comptoir du pâtissier.*³⁶

Darunter sind zwei Männer zu sehen (Abb. 12): Der eine in Manier eines Schriftstellers, der den Feuilleton buchstäblich am *fließenden Band* schreibt, der andere in Manier eines Bäckers, der die beschriftete Rolle in verkaufsgerechte Stücke schneidet. Links im Bild wäre ein Gefäß mit der Aufschrift *Esprit* vorhanden, sein Inhalt ist aber leider am Boden versiegt. Wettlaufer sieht darin ein Wortspiel zwischen *le style macaronique* und *macaroni*:

*In [this] image of the commodification of literature, Grandville reveals the transformation of art into a commercial product through a verbal pun on „le style macaronique“ as the contemporary „feuilleton“ appearing in the mass-produced press becomes pasta or „macaroni“, reeled off and sold in chunks for ready consumption.*³⁷

Damit kritisiert Grandville unverkennbar das Niveau der zeitgenössischen Schriftstellerei und seine Kommerzialisierung – deutlicher wird dies in dem kurz darauffolgenden Zitat von Puff:

*[S]i nous n'avions pas rédigé notre livre, la littérature du siècle n'aurait pas un seul monument à offrir à l'admiration de la postérité, s'il est vrai que la postérité admire quelque chose.*³⁸

Noch deutlicher fällt die Kritik übrigens in der deutschen Übersetzung von einem Schriftsteller mit dem Pseudonym *Plinius dem Jüngsten* aus dem Jahr 1847 aus, wenn er das lesende Publikum mit einer Herde Schafe vergleicht und dann schreibt: *[D]enn heutzutage ist ja jedes Schaaf [sic!], das sonst nur zu der großen Publicums-Gemeinde-Heerde [sic!] gehörte, selbst ein Schriftsteller.*³⁹

Auch die Darstellende Kunst bleibt nicht unerwähnt. Dem Ballett ist mit *Le Royaume des Marionnettes* ein ganzes Kapitel gewidmet – die Marionetten hängen dabei an keinen Seilen mehr, sondern sind im wahrsten Sinne des Wortes *Automaten*. In einem Traum kommt Krackq an der *École théâtrale* vorbei: Eine Illustration (Abb. 13) zeigt La Fontaine (attribuiert durch den Wolf und das Lamm), Äsop (attribuiert durch die Ameise), Molière (attribuiert durch sein neben sich am Boden liegendes Werk *Tartuffe*) und andere bekannte Schriftsteller (die für mich nicht mehr eindeutig zuordenbar sind), die von einem Stück des *Polichinelle*, also einem Kasperltheater, „lernen“, das durch eine schriftliche Verlautbarung an der rechten Seite als *THEATRE GREC* ausgewiesen ist. Hier wird die Institution „Theater“ als Ganzes aufs Korn genommen – bestimmt aber funktioniert die simple Analogie, das Theater der Griechen entspräche einem Kasperltheater, nicht. Viel mehr macht sich das Bild wohl

³⁶ Grandville 1844, S. 272.

³⁷ Wettlaufer 2014, S. 465.

³⁸ Grandville 1844, S. 273.

³⁹ Grandville 1979, S. 294f.

über die großen Schriftsteller lustig, die Kasperl- nicht von qualitativ hochwertigem Theater unterscheiden können und schlichtweg alles als Vorlage verwenden.

In seiner Abrechnung mit der Welt kommt Puff ebenfalls auf das Theater zu sprechen und betrauert, dass die Komödie dem Drama weichen musste – *La gaieté est morte!*⁴⁰ Die Devise *Castigat Ridendo Mores* sei von den Vorhängen der antiken Theater gelöscht worden,⁴¹ wodurch er impliziert, dass das zeitgenössische Theater es nicht mehr als seine Aufgabe sehe, *Sitten zu korrigieren*, also den Menschen zu ändern. *Castigat Ridendo Mores* wird allgemein auch als Leitspruch der Satire gesehen und ist somit selbst-reflexiv auf das Werk *Un autre monde* anwendbar, wenn man es auf einer extra-diegetischen Ebene liest. Einen sehr plausiblen Ansatz zur Dechiffrierung der dazu abgebildeten Illustration,⁴² die eine negroide Rübe in dramatischer Pose zeigt (Abb. 14), liefert Wettlaufer, wenn sie in dem Gesicht der Rübe das von Alexandre Dumas erkennt⁴³ und darauf hinweist, dass das französische Wort für Rübe *navet* figurativ auch für *Flop* verwendet wird und hinzufügt:

*[A]s the mixe-race author is conflated with his production, the reader synthesizes the concept of a theatrical flop in a way that relies on the dialectic between word and images, where neither alone could generate the same complex meaning.*⁴⁴

So kann diese Karikatur des romantischen Dramas nur funktionieren, wenn eine automatische Verquickung der Person Dumas' mit der Institution des Theaters erstens und dem Wort *navet* als *Flop* und dem Bild einer *navet* als Rübe zweitens bewerkstelligt wird: Dumas als Rübe meint seine Stücke als Flop.

Im Bereich der Bildenden Kunst mokiert sich Grandville in vielschichtigen Bezügen vor allem über die Salonausstellungen und die akademische Lehre, die Natur- oder Antikennachahmung als Ideal propagiert.⁴⁵ Gaehtgens schreibt dazu:

*Die Bilder, die der Text erläuternd begleitet, sind nur scheinbar phantastische Produkte der Imagination des Zeichners. In Wahrheit karikieren sie Zustände der beruflichen Situation des Künstlers, nehmen kunsttheoretische Auseinandersetzungen und die gesellschaftliche Rolle der Kunst in den 1830er und 1840er Jahren aufs Korn.*⁴⁶

Das scheinbar geistlose Imitieren als Devise der akademischen Ausbildung wird etwa in zwei Zeichnungen parodiert, welche die Künstler als Affen darstellen. Mit dieser Spitze auf die Malerei, deren einziges Ziel das buchstäbliche Nach"äffen" der sichtbaren Welt sei, will Grandville, Wettlaufer zufolge, für die in der Hierarchie sehr weit unten gelegene Karikatur eintreten, die die Geschehnisse der Welt kommentiert und die Gesellschaft dadurch zu

⁴⁰ Grandville 1844, S. 273.

⁴¹ Vgl. Grandville 1844, S. 273.

⁴² Delords Text geht nicht auf diese Illustration ein, bietet also keine Interpretation oder Hilfestellung.

⁴³ Basierend vermutlich auf Annie Renonciats Zusatz in der Bildunterschrift: „Charge d'Alexandre Dumas“. Vgl. Renonciat 1985, S. 233.

⁴⁴ Vgl. Wettlaufer 2014, S. 466.

⁴⁵ Genauer und differenzierter ist dieses Thema in Gaehtgens 2007, S. 89-94 nachzulesen.

⁴⁶ Gaehtgens 2007, S. 92f.

verändern sucht.⁴⁷ Gaehtgens ist ähnlicher Meinung, wenn er schreibt, dass Grandville mit diesen Karikaturen ganz offensichtlich die *Ausbildung der Künstler an der École des Beaux-Arts aufs Korn nimmt*.⁴⁸ In einer Illustration, die vier malende Affen bei der Arbeit in einem Atelier zeigt (Abb. 15), differenziert Gaehtgens sogar verschiedene Kunststile, indem er in ihnen einen Klassizisten, einen Realisten, einen Historienmaler und einen Orientalisten ausmacht, wodurch er der Kritik konkrete Züge verleiht.⁴⁹ Das *blind copying* der Alten Meister wird in der Zeichnung (Abb. 16) visualisiert, die einen Affen mit verbundenen Augen zeigt, der auf einem Bock mit dem Gesicht Raphaels sitzt und auf einer Leinwand die Konturen eines Fußes nachzeichnet, der offensichtlich aus der Hand des Meisters stammt. Hinter ihm sitzt aufgereiht auf dem Schwanz (*queue*) eine Schlange (*queue*) von Schülern und macht es ihm gleich.⁵⁰

Der Kritik an den Pariser Salonausstellungen wird in *Le Louvre des Marionettes* (Abb. 17) Ausdruck verliehen, wenn die kleinsten Bilder ganz oben – und damit praktisch unbetrachtbar – hängen oder mit den personifizierten Lupen, Augen, Monokel und Brillen der *selbsternannte Kenner*⁵¹ persifliert wird, dessen Einfluss auf den Künstler und seinen Erfolg viel zu groß erscheint.⁵² Der beigegefügte Text enthält – wie in den tatsächlichen Salonausstellungen auch – Informationen über die Künstler und ihre Werke und ist als solcher als Karikatur der Salonkritiken zu verstehen. Da auch Baudelaire in den 1840er und 50er Jahren mehrere Salonkritiken geschrieben hat, könnte Münz durchaus Recht damit behalten, einen Zusammenhang zwischen der Persiflage Grandvilles und den bereits erwähnten negativen Äußerungen Baudelaires über den Künstler zu vermuten:

*Baudelaire mag als ernster Kritiker der Ausstellungen des Salons [...] sich durch eine Zeichnung wie diese [Le Louvre des Marionettes] getroffen gefühlt haben.*⁵³

5.) Im vorletzten Kapitel *La meilleure forme du gouvernement*, in dem Krackq sein politisches Modell vorstellt, das seinem erklärten Ziel, alle Menschen glücklich zu machen, gerecht werden soll, finden sich wenig überraschend Spitzen auf bestimmte bestehende politische Systeme. In der allegorischen Abbildung der konstitutionellen Monarchie etwa (Abb. 18) sehen wir einen tauben und blinden Puff dargestellt als Herme – sein Unterkörper hat die Form eines Pfeilers. Er wird von einer den Fortschritt personifizierenden dampfbetriebenen Person einerseits und von einem alten, grauen Hummer, dem Rückschritt, andererseits in zwei Richtungen gezogen. Er bleibt jedoch standhaft und bewegt sich keinen Zentimeter – die konstitutionelle Monarchie als ewiger status quo. Dem entspricht das statisch auf seinen

⁴⁷ Vgl. Wettlaufer 2014, S. 486.

⁴⁸ Gaehtgens 2007, S. 89.

⁴⁹ Vgl. Gaehtgens 2007, S. 89.

⁵⁰ Vgl. Wettlaufer 2014, S. 482f.

⁵¹ Gaehtgens 2007, S. 91.

⁵² Vgl. Gaehtgens 2007, S. 91.

⁵³ Münz 1954, S. 137.

Schultern lastende politische Räderwerk, das *la pondération exacte de tous les pouvoirs*⁵⁴ symbolisiert.

Aber auch die tendenziell egalisierende Demokratie kommt nicht gut weg, wenn ihre Struktur mit dem Bett des Prokrustes verglichen wird und es weiter heißt:

*Le bonheur n'est point dans le suffrage universel. Sur cent individus réunis, il y a à peine un homme d'intelligence. Les nonante-neuf [sic!] restant ne sont que des variétés du genre cruche.*⁵⁵

Außerdem werden politische Themen wie der Kolonialismus, die Zensur und sogar eine Revolution, die von einer Distel angeführt und gegen die Repression ausübenden Menschen gerichtet ist, angesprochen. Bei einem Besuch auf einer Insel, deren Bewohner physiognomisch entweder extrem groß (*Les Grands*) oder extrem klein (*Les Petits*) sind, wird Puff – als mittelgroßer Mensch – sowohl von der vornehmen Aristokratie in Gestalt der *Grands*, als auch von den Arbeitern in der Gestalt der *Petits* schief angesehen oder ausgelacht, eine gerechte Mitte scheint zu fehlen.

*Singulier pays, où l'on ne voit que hauteur et abaissement! Les grands sont orgueilleux et les petits impolis : c'est donc ici comme partout!*⁵⁶

Er findet für diese Insel bezeichnenderweise den Namen: *Île de la société*.

Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, der Versuch einer Gruppierung soll als solcher lediglich auf die vielschichtige Natur des Werkes aufmerksam machen. Nicht näher ausgeführte Punkte wären etwa die medizinischen Neuerungen der Phrenologie und der Homöopathie, die sehr eigenwillige Stellung der Frau und der Heirat sowie die große Diskrepanz zwischen Sein und Schein beziehungsweise die Verkleidungs- und Verstellungslust der Menschen in *Un autre monde*.

Grandville hat seine Umwelt aufs Genaueste beobachtet und in Holzschnitten und Lithographien festgehalten. Er entsagt dabei oftmals dem Realismus, chiffriert seine Bildsprache mittels Metamorphosen oder Transformationen und versetzt sie mit zahlreichen fantastischen Elementen, die von einer Imaginationskraft höchsten Grades zeugen. Ganz offensichtlich weiß Grandville um die enigmatische Wirkung seiner Bilder, denn im vorletzten Stich der Publikation (Abb. 19) zeichnet er einen großköpfigen Mann, der gegen einen Obelisk voll von Bildrätseln anläuft. Eine Notiz nach dem Inhaltsverzeichnis verrät: *A-croix mois A mi-lecteur neuf fées pàque homme sept imbécile qui se casse la tête pour me deviner*. Laut vorgelesen ergibt sich ein gut gemeinter Rat an den Leser, erst gar nicht zu

⁵⁴ Grandville 1844, S. 254f.

⁵⁵ Grandville 1844, S. 256.

⁵⁶ Grandville 1844, S. 159.

versuchen seine Bilderrätsel zu dechiffrieren.⁵⁷ Man könnte das auch so verstehen, dass Grandville überhaupt nicht beansprucht, Bilderrätsel formuliert zu haben (und bloß der ihm selbst bewusste Anschein diese Rechtfertigung nötig macht), sondern vielmehr lediglich die Realität in einer nicht-realistischen Manier festzuhalten suchte. Gaehtgens:

*[D]ie andre ist in Wahrheit ein Spiegelbild unserer Welt. Der Künstler erfand keine traumhaften Phantasien ohne Sinn und Verstand. Vielmehr schuf er mit Hilfe seiner Imagination eine Bildsprache, mit deren Hilfe die Gegenwart in ihrer wahren Gestalt erkannt werden soll.*⁵⁸

Delords Rolle in diesem Unterfangen ist umstritten. De Chapeaurouge beispielsweise stellt in diesem Zusammenhang die reichlich willkürliche These auf, *Taxile Delord* sei lediglich ein Pseudonym Grandvilles, der in Wirklichkeit selbst für Text und Bild verantwortlich sei.⁵⁹ Es ist jedoch bekannt, dass es sich bei Delord um einen Schriftsteller und Journalisten handelt, der Chefredakteur der Zeitschrift *Le Charivari* war und immer wieder (unter anderem auch in *Les Fleurs animées*) mit Grandville zusammenarbeitete, wobei die beiden immer *freundschaftlich verbunden* blieben, wie Gaehtgens schreibt.⁶⁰ In *Un autre monde* agiert er anonym und hält sich gemäß der Paragone, welche die Feder und der Stift ausfechten, im Hintergrund.

Über das Verhältnis der beiden Komponenten gibt es sehr divergierende Meinungen: während Sipe etwa meint, der Text würde dem Bild unbeholfen hinterherhinken,⁶¹ bezeichnet Hausmann die Beziehung als *organische Verbindungen von Zeichnungen und Text*.⁶² Leider sind uns keine Quellen dazu überliefert, wie groß Delords Einfluss auf den Werdegang der Erzählung war, beziehungsweise wie viel Informationen und Inputs Grandville ihm über seine Darstellungen lieferte. Bestimmt jedoch war es eine Zusammenarbeit, bei der Grandville die Hauptrolle übernahm. Ungeachtet dessen, wie genau die Vorgaben des Künstlers an Delord waren, ist anzunehmen, dass Grandville mit dem Endprodukt bestens vertraut und auch einverstanden war. Ganz ähnlich sieht das auch Spies, wenn er von einer *Rückübersetzung* durch Delord spricht und weiter schreibt:

*Dies führt selbstverständlich – auch wenn Grandville Taxile Delord Hilfestellung leistet – zu Brüchen zwischen den Intentionen des Zeichners Grandville und den Textassoziationen eines Fremden. Ganz offensichtlich hatte Grandville diese Wirkung [...], beruhend auf dem wechselseitigem Mißverständnis zwischen zwei Sprachebenen, einkalkuliert.*⁶³

⁵⁷ Grandville 1844, S. 296: „Ah! crois moi, ami lecteur, ne fais pas comme cet imbécile qui se casse la tête pour me deviner.“

⁵⁸ Gaehtgens 2007, S. 89.

⁵⁹ Vgl. Chapeaurouge 1970, S. 175.

⁶⁰ Vgl. Gaehtgens 2007, S. 83.

⁶¹ Sipe 2010, S. 204: „Delord’s loosely conceived plot scrambles awkwardly along behind the artist’s vagabond pencil which outpaces it in its quest not simply to explore the world but to recreate it in the image of change.“

⁶² Hausmann 2009, S. 193.

⁶³ Spies 1988, S. 294.

Auch wenn ich also immer wieder auf Unstimmigkeiten oder Gemeinsamkeiten zwischen Bild und Text aufmerksam gemacht habe, um den Umstand der Doppel-Autorenschaft nicht zu negieren, halte ich es dennoch für legitim und auch sinnvoll, das Werk als Einheit aufzufassen und es als solche für die folgende Analyse in literatur- und nicht kunsttheoretischem Kontext heranzuziehen.

3. Begriffsdefinition: Dystopie, Anti-Utopie, dystopische Anti-Utopie

Um *Un autre monde* als (k)eine Anti-Utopie oder Dystopie ausweisen zu können, bedarf es einer Definition, anhand der die einzelnen Kriterien abgehandelt werden können. Das stellt sich allerdings als große Hürde heraus, zumal es keine allgemein gültige Definition gibt. Einen Vorschlag bietet Hausmann, aufbauend auf jenem von Raymond Trousson:

*[Anti-Utopie ist eine] mittels einer literarischen Erzählung erfolgende Beschreibung einer Gesellschaft, die nach bestimmten politischen, wirtschaftlichen und ethischen Prinzipien organisiert ist, und dabei die Komplexität der sozialen Wirklichkeit abbildet, wobei sich diese Gesellschaft als eine in der Zukunft situierte Höllenwelt erweist, die vor unreflektierten Fortschrittshoffnungen sowie vor bestimmten, aus Sicht des Autors bedrohlichen, Tendenzen der zeitgenössischen Gegenwart warnen und den Leser so zum Handeln auffordern soll.*⁶⁴

Vor allem in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft werden Gattungsbegriffe wie *Dystopie*, *negative Utopie* oder *Mätopie* häufig synonym mit *Anti-Utopie* verwendet, so auch bei Hausmann oder in den Definitionen, die dem Brockhaus⁶⁵ oder dem Metzler Literatur-Lexikon⁶⁶ zu entnehmen sind. Besinnt man sich jedoch der Etymologie der zwei gängigsten Genrebezeichnungen *Anti-Utopie* und *Dystopie*, sind damit verschiedene Dinge gemeint: die *Anti-Utopie* richtet sich *gegen* utopistisches Gedankengut und die *Dystopie* steht in Zusammenhang mit der Idee eines *schlechten Ortes*. So spricht sich auch beispielsweise Seyferth gegen das undifferenzierte Verwenden von *Dystopie* und *Anti-Utopie* als Synonyme aus:

Die utopischen Hoffnungen und Pläne - also die Veränderungswillen in der Gesellschaft - wurden aufgegriffen durch die Beschreibung von Utopieverwirklichungs-Alpträumen. Das wird üblicherweise als „Anti-Utopie“ oder „Dystopie“ bezeichnet, so als ob diese Begriffe synonym wären. Dabei beschreiben die zwei Begriffe zwei unterschiedliche

⁶⁴ Hausmann 2009, S. 24.

⁶⁵ Brockhaus 2014, Titel: Antiutopie (Literatur): „Bezeichnung für die literarische Gestaltung einer nicht funktionierenden beziehungsweise scheiternden Utopie (auch negative Utopie, Dystopie), besonders in Form von Endzeitvisionen.“ Der einzige Unterschied dazu ist im Schlagwort „Dystopie“ der Zusatz, dass dieser Begriff häufiger in der englischsprachigen Utopieforschung verwendet wird.

⁶⁶ Burdorf; Fasbender; Moeninghoff 2007³, S. 796: „Zugleich bildet sich im 19. Jh. aus der Skepsis gegenüber den Folgen der Industrialisierung und einer beschleunigten Modernisierung eine negative Form des utopischen Romans heraus: die „Anti-Utopie“ (auch als „Dystopie“ oder „Mätopie“ bezeichnet). [... Sie macht] oft drastisch auf die fatalen Folgen einer rücksichtslosen Technisierung aller Lebensbereiche aufmerksam.“

Phänomene: Den Angriff auf die Veränderungswillen und die Beschreibung des häßlichen, kranken Ortes (Dys-Topia). Diese beiden Phänomene treten häufig gemeinsam auf, aber nicht immer.⁶⁷

Als ausführlichere Definition des Begriffs *Anti-Utopie* schreibt er etwas später:

Da sich Sozialkritik nicht immer im Klartext äußern kann, wird oft auf Gleichnisse, Übertreibungen oder andere verschleiernde und den Autor schützende Stilmittel zurückgegriffen. Das macht es schwer, die Anti-Utopie von der Sozialkritik zu trennen. Es gibt hier wie so oft keine scharfen Trennlinien. Eigentlich greift die Anti-Utopie nicht das an, was die Leute tun, sondern das, was sie tun wollen. Daher wollen wir die Anti-Utopie als das verstehen, was Veränderungswillen angreift – auch wenn die Veränderungswillen schon ein Stück zurückliegen und bereits (teilweise) zur Verwirklichung gekommen sind.⁶⁸

Parallelen zu der Definition von Seyferth mit seiner Unterscheidung zwischen *Anti-Utopie* und *Dystopie* lassen sich zudem in der von Sargent, dem Gründer der Zeitschrift *Utopian Studies*, erkennen:

Dystopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.

Anti-utopia: a nonexistent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia.⁶⁹

Im Zuge seiner Erläuterung, warum er den Begriff *Anti-Utopie* allen anderen Genrebezeichnungen wie *Dystopie*, *Kakatopie* oder *Gegenutopie* vorzieht,⁷⁰ zeigt sich, dass Hausmann in seiner Auffassung des Begriffes *Anti-Utopie* vielmehr die beiden genannten Aspekte – sowohl *anti-* als auch *dys-* – vereint sieht:

Gerade in ihrer Anfangszeit richtet sich die Anti-Utopie entschieden gegen positive Utopien, und diese Frontstellung gegen positive Utopien und den Optimismus, den sie verbreiten, läßt sich durch den Terminus der „Anti-Utopie“, besonders auch in dieser Schreibung, die der Schreibung „Antiutopie“ vorgezogen wird, am besten transportieren.

Wenn hier die Bedeutung der Vorsilbe *anti-* erklärt wurde, so ist es gleich im Anschluss das, was eigentlich die Vorsilbe *dys-* beinhaltet:

Zudem drückt dieser Terminus als bewußte Negierung des Wortes „Utopie“ zugleich aus, daß es sich bei der beschriebenen Welt um eine negative handelt, womit sich dieser Begriff am besten für das zu beschreibende Phänomen eignet.⁷¹

⁶⁷ Seyferth 2008, S. 40.

⁶⁸ Seyferth 2008, S. 42.

⁶⁹ Sargent 1994, S. 9.

⁷⁰ Er verweist dabei auf die Argumentation, die Stephan Meyer in seinem berühmten Werk *Die anti-utopische Tradition* vorlegt: „Es scheint, daß der Terminus „Anti-Utopie“ am geeignetsten ist, daß [sic!] Phänomen der literarisch verkleideten Utopiekritik zu beschreiben. Mit der Schreibweise „Anti-Utopie“, beide Worte groß und mit einem Trennungsstrich, anstelle etwa „Antiutopie“, soll die starke einerseits Abhängigkeit der Untergattung innerhalb der literarischen Gattung „Utopie“, andererseits ihr eigenständiges, wenngleich ambivalentes Verhältnis zur „Utopie“ zum Ausdruck gebracht werden.“ Meyer 2001, S. 31.

⁷¹ Hausmann 2009, S. 24.

Hausmanns Definition beinhaltet die Idee einer *Höllenwelt* – was nach oben erklärter Auffassung Teil einer Definition von *Dystopie*, nicht jedoch *Anti-Utopie* wäre. Da aber, wie gezeigt wurde, *Anti-Utopie* auch unabhängig von der *Dystopie* denkbar ist,⁷² ist es nicht mehr zulässig, Hausmanns Definition als eine der *Anti-Utopie*, sondern vielmehr als eine der *dystopischen Anti-Utopie* zu lesen. (Als ebensolche definiert Seyferth übrigens die drei Klassiker dieses Genres: Samjatin's *Wir*, Huxleys *Brave New World* und Orwells *1984*.⁷³) Der anti-utopische Aspekt wiederum – den Hausmann ja offensichtlich ebenfalls im Sinn hatte – kommt in seiner eingangs zitierten Definition jedoch etwas kurz beziehungsweise wird durch die *unreflektierten Fortschrittshoffnungen* sowie die *bestimmten, aus Sicht des Autors bedrohlichen, Tendenzen der zeitgenössischen Gegenwart* lediglich alludiert. Eine präzisierete Definition könnte demnach wie folgt lauten:

Eine *dystopische Anti-Utopie* ist eine mittels einer literarischen Erzählung erfolgende Beschreibung einer (nach bestimmten politischen, wirtschaftlichen und ethischen Prinzipien organisierten und dabei die Komplexität der sozialen Wirklichkeit abbildenden) Gesellschaft und wendet sich gegen herrschende utopistische Vorstellungen, indem sie diese Gesellschaft als eine in der Zukunft situierte für den Protagonisten physisch oder psychisch bedrohliche Welt⁷⁴ darstellt, deren negative Wahrnehmung auf den Folgen von unreflektierten Fortschrittshoffnungen sowie bestimmten (aus Sicht des Autors oder der Autorin bedrohlichen) Tendenzen der zeitgenössischen Gegenwart beruht und deren Schilderung von den Lesenden somit als Warnung und Aufruf zum Handeln verstanden werden soll.

4. Grandville und die Utopie

Immer wieder haben Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen auf den utopischen Charakter verwiesen, den *Un autre monde* innehat. Einer der ersten, wenn nicht der allererste, ist Walter Benjamin, der es in seinem ab 1927 entstandenen *Passagen-Werk* als *graphische Utopie*⁷⁵ bezeichnet. Gut 30 Jahre später stellt Ernst Bloch in seinem berühmten Werk *Das Prinzip Hoffnung* den Bezug zur *Schwarzen Utopie* her⁷⁶ und 1976 schreibt Schlichting im

⁷² Vgl. dazu Seyferth 2008, S. 40f: „Diese beiden Phänomene treten häufig gemeinsam auf, aber nicht immer. Zwar ist kaum eine Dystopie (d.h. eine literarische Utopie, deren Utopia als Schreckensbild gezeichnet ist) vorstellbar, die nicht zumindest implizit erkennen läßt, welche utopischen Wünsche der Grund für die beschriebenen Übel sind, aber es ist durchaus möglich (und kommt sogar recht häufig vor), daß utopische Wünsche kritisiert werden, ohne auf schauderhafte Gesellschaftsbeschreibungen zurückzugreifen.“

⁷³ Vgl. Seyferth 2008, S. 41.

⁷⁴ Der Begriff *Höllenwelt* wurde aus stilistischen Gründen ebenfalls verändert, weil er für eine allgemein gültige Definition zu schwammig ist und der christlichen Terminologie entstammt, die in diesem Zusammenhang unpassend ist.

⁷⁵ Benjamin 1961, S. 192.

⁷⁶ Vgl. Bloch 1959, S. 504.

Vorwort zu seinem Bildband: *Politisch konzipiert ist Grandvilles Phantastik in einem utopisch ausgreifenden Sinn von Anfang an.*⁷⁷ Im Verlauf des 20. Jahrhunderts, so scheint es, liegt der Gedanke, *Un autre monde* als Utopie zu klassifizieren, schon in der Luft; es bleibt allerdings der Forschung des 21. Jahrhunderts vorbehalten, der Frage genauer nachzugehen: So geschehen bei Hausmann im Jahr 2009 und bei Sipe im Jahr 2013. Im Folgenden sollen beide Ansätze nachvollzogen und diskutiert werden.

4.1. „Un autre monde“ als Prototyp der dystopischen Anti-Utopie (Hausmann)

In seiner Dissertation *Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhunderts* stilisiert Hausmann Emile Souvestres *Le monde, tel qu'il sera* aus dem Jahr 1846 zum ersten wahren Werk dieses Genres (beruhend auf seiner oben besprochenen Definition).⁷⁸ Im Zuge dessen bezeichnet er neben den Werken von Antoine Rey-Dussueil und Charles Nodier Grandvilles *Un autre monde* als *Vorläufer* desselben.

Er skizziert Grandville und dessen Werk auf fünfzehn Seiten,⁷⁹ entfaltet die Erzählung chronologisch und kommt dabei zur Untermauerung seiner These etwa auf Grandvilles *Frontstellung gegen den Fortschritt und technische Neuerungen* zu sprechen – als Beispiel nennt er den Unfall beim Dampfkonzert und den beschriebenen Umstand, dass der Mensch zunehmend durch die Maschine ersetzt wird. Kritik an der *Gier der Zeitgenossen* wird mit den nach Menschen angelnden Fischen und die Kritik an der Kolonisierung mit dem Kapitel *Îles Marquises* belegt. Außerdem macht Hausmann auf die *böse Persiflage auf Fourier und dessen Vorstellungen* sowie auf die *harsche Kritik an den utopischen Sozialisten* generell aufmerksam, die mit dem ersten und vorletzten Kapitel das gesamte Werk gleichsam umklammere. So sieht Hausmann also die Technik-, Gesellschafts- und Gegenwartskritik als erste Anzeichen dafür, *Un autre monde* als Vorläufer des Genres der – gemäß der adaptierten Definition so zu bezeichnenden – dystopischen Anti-Utopie zu sehen. Generell sähen *alle drei selbsternannten Götter die Gegenwart in höchstem Maße negativ* und Grandvilles *Pessimismus* würde *das gesamte Buch* durchziehen – was sich auch darin äußere, dass er seinen Helden Puff beschließen lässt, die Welt durch eine Sintflut zu vernichten. Als weiteres Argument führt er die Tatsache auf, dass *die Helden immer Außenseiter bleiben* und sich das Werk somit *in die Tradition anti-utopischer Texte im Gefolge Swifts oder Prévosts* einreihe.⁸⁰ Am deutlichsten wird dies in der Schilderung der *Île de la société*, deren Bewohner Puff wie erwähnt nicht akzeptieren, weil er zu klein für die Großen und zu groß für die Kleinen ist. Vorläufer für die *erste echte Anti-Utopie* sei Grandville des Weiteren in der Verschränkung von Text und Bild,

⁷⁷ Schlichting 1976, o.A.

⁷⁸ Vgl. Hausmann 2009, S. 209-299.

⁷⁹ In der folgenden Analyse beziehe ich mich, wenn nicht anders angegeben auf Hausmann 2009, S. 191-206.

⁸⁰ Genau genommen ist das so nicht richtig, weil sich Krackq im Kapitel „Une journée à Rhéculanum“, in dem er das Altertum bereist, sogar sehr wohl und willkommen fühlt.

die zwar kein Kriterium in seiner Definition darstellt, der sich aber speziell Souvestre ebenfalls bedienen wird.

Nun lässt sich logischerweise die Umkehrfrage stellen: Wenn *Un autre monde* so viele dystopisch anti-utopische Aspekte in sich trägt, warum betrachtet Hausmann Souvestre und nicht Grandville als ersten der Gattung? Was fehlt dem Werk?

Emile Souvestre nimmt in „Le monde tel qu’il sera“ nicht nur die Kritik an der „perfectibilité“ und der Juli-Monarchie auf, sondern verwendet dabei auch viele Elemente, die Rey-Dussueil, Nodier und Grandville vor ihm eingeführt haben, wie etwa die körperliche Versetzung des Helden in die Zukunft [Nodier], die Ergänzung des Textes durch Illustrationen und Einlassungen im Druckbild oder den Spott auf utopische Sozialisten und liberale Politiker. Indem Souvestre diese Kombination noch um die Warnfunktion vor einer drohenden Zukunft ergänzt, die den drei hier behandelten Autoren noch fehlt, baut er auf deren Vorlagen die erste echte Anti-Utopie auf.⁸¹

Es fehlen Grandville demnach der Zukunftsaspekt und eine Warnung vor ebenjener, die Hausmann in seiner Definition ja als Kriterien anführt. Tatsächlich lassen sich aber auch diesbezüglich Elemente in *Un autre monde* finden:

Das Versetzen des Protagonisten in die Zukunft ist zwar kein Teil der Erzählung, wie es bei späteren dystopischen Anti-Utopien der Fall sein wird; dennoch spielt die Handlung genau genommen in der nahen Zukunft, wie ein kleines Detail aus dem Kapitel über das Dampfkonzert verrät. Die Ausgabe der Zeitschrift *Le Gaboulet*, die über das Konzert und den Unfall berichtet, ist nämlich mit dem *1^{er} Avril 1850*⁸² datiert. Wenn wir also annehmen, dass dieser Zeitungsbericht nicht erst Jahre zu spät veröffentlicht wurde (was auch Grandvilles Ziel einer Kritik am Massenjournalismus auf jeder Ebene widersprechen würde und außerdem durch den Hinweis, dass die Zeitschrift täglich und stündlich erscheint, quasi ausgeschlossen wird), intendiert der Autor hier eindeutig, seine Geschichte in das Jahr 1850 zu versetzen. Auch ist auf den gewählten Tag und das Monat hinzuweisen: der 1. April als mit dem Scherz assoziierter Tag deutet wohl ein weiteres Mal auf die Absurdität des Dampfkonzertes hin und wird als solcher noch einmal in der bereits besprochenen Illustration *Les Poissons d’Avril* aufgegriffen. Weiters sticht in zwei Illustrationen die Jahreszahl 1943 – also genau hundert Jahre nach dem Entstehen des Werkes – ins Auge: Zum ersten in der Illustration des als Monster dargestellten Kunstrichters, der auf den Künstlern und ihren Gemälden herumtrampelt (auf der Rückseite eines dieser Gemälde steht die Zahl in riesigen Lettern einer Datierung gleich), zum zweiten in einer Abbildung aus dem Kapitel *Une Journée à Rheculanum*, auf der eine Wahlurne dargestellt ist, hinter der an einer Säule der Leitspruch des antiken Rom *S.P.Q.R.* als Inschrift mit dem Zusatz *1943* prangt. (Das gesamte Kapitel, in dem Krackq in die Antike reist, beschreibt außerdem die Möglichkeit einer Zeitreise – wenn auch in die Vergangenheit und nicht in die Zukunft.) Grandville transportiert

⁸¹ Hausmann 2009, S. 209.

⁸² Vgl. Grandville 1844, S. 22.

also klar die Idee einer in der Zukunft spielenden Handlung, wenn auch auf einem Nebengleis, was überdies auch in der allegorischen Abbildung der Mode (Abb. 20) deutlich wird, die auf ihrem Rad Kopfbedeckungen für die Jahre 1875, 1900, 1989 oder 1992 anzubieten hat.

Abgesehen von diesen bildlichen Verweisen referiert auch Delord im Text immer wieder auf die Zukunft. So beispielsweise wenn Krackq seinen Freund Puff aus dem „Schlaf“ der Ehe erweckt und dieser, wieder zur Besinnung kommend, sein Ziel *les lois de l'avenir* zu formulieren, wieder aufzunehmen gedenkt.⁸³ Auch Bayer-Klötzer scheint diese Komponente von *Un autre monde* erkannt zu haben, wenn sie das Werk als *groteske Zukunftsvision*⁸⁴ bezeichnet. Ebenso Bloch, der schreibt:

*Witzblätter ziehen seit hundert Jahren Stoff daraus, wie der Mensch in hundert Jahren aussehen wird. [...]Bedeutend hierfür ist ein Grotesk-Bilderbuch mit Text aus dem neunzehnten Jahrhundert auf der romantisch-technischen Kippe: Grandvilles „Un autre monde“.*⁸⁵

Neben dem Zukunftsaspekt spricht Hausmann dem Werk außerdem noch den warnenden Charakter ab, wie aus dem vorhin Zitierten hervorgeht, wobei sich diese beiden Faktoren bedingen, beziehungsweise ergänzen, wie er in seiner Einleitung erörtert:

*Die Vorläufer der Anti-Utopie zeichnen sich vornehmlich dadurch aus, daß sie ihre fiktiven Gesellschaften noch örtlich situieren, während für echte Anti-Utopien eine zeitliche Situierung ein Ausschlußkriterium ist. Die Anti-Utopie hat als primären Wesenszug, den Leser vor Tendenzen der eigenen Gegenwart zu warnen, und dies ist nur durch die Zeitform sinnvoll möglich, bei der die als bedrohlich beschriebene fiktive Welt anscheinend zwangsläufig auf den Leser zukommt.*⁸⁶

Dennoch lässt sich in *Un autre monde*, selbst wenn der Zukunftsaspekt lediglich angedeutet wird, meines Erachtens doch auch ein warnender Charakter erkennen. So ist es beispielsweise ganz offenkundig zumindest tendenziell als Warnung zu verstehen, dass Grandville die ganze Erzählung hindurch die Marotten seiner Zeitgenossen herausstreicht und deren Welt dann in alt-testamentarischer Manier in einer Naturkatastrophe ertränkt *pour punir le genre humain*.⁸⁷ Auch durch die überspitzte Darstellung ebenjener Marotten tätigt Grandville einen Warnruf an seine Zeitgenossen. Ich denke hierbei wiederum an die Darstellung der angelnden Fische oder der Kutschen, die Kopfbedeckungen durch die Straßen fahren. Schließlich ist das keine realistische Darstellung seiner Gegenwart, sondern vielmehr die Mahnung: Achtung liebe Mitmenschen, so werden wir einmal enden, sollten wir unsere Ansichten nicht überdenken! So stellt auch Münz fest, dass Grandville *oft das Bild einer verkehrten Welt gibt, um dadurch zu belehren*⁸⁸ und macht an einer anderen Stelle auf den

⁸³ Grandville 1844, S. 252.

⁸⁴ Bayer-Klötzer 1980, S. 88.

⁸⁵ Bloch 1959, S. 503.

⁸⁶ Hausmann 2009, S. 19.

⁸⁷ Grandville 1844, S. 285.

⁸⁸ Münz 1954, S. 136.

nicht unerheblichen Fakt aufmerksam, dass der Künstler das Karikieren und Belehren auf einer nicht-verletzenden Ebene vollzieht:

War diese Art von Metamorphose vom Menschen zum Tier zutiefst verletzend, solange im politischen Kampf der Einzelne angegriffen wurde,⁸⁹ so schuf sie später, wenn nicht mehr Einzelne, sondern Menschentypen bloßgestellt waren, die Möglichkeit, sich über diese lustig zu machen, ohne zu verletzen.⁹⁰

Vor allem aber der Anfang von Puffs Rede, die er am Ende der Erzählung an seine *co-dieux* richtet, spielt eine große Rolle für die Wahrnehmung des Werks als eine gutgemeinte Warnung vor kommender Gefahr mit dem Aufruf zum Überdenken der eigenen Sitten und Werte. Einige Ausschnitte seien hier stellvertretend zitiert:

N'entendez-vous pas de toutes parts comme de sourds craquements? L'édifice social menace ruine ; le vieux monde va s'écrouler.

[...]

Ignorants du sort qui les attend, les hommes vivent dans l'insouciance et le péché. Gare l'instant du réveil ! il sera terrible.

[...]

La morale a déserté la vie privée et la vie politique. [...] La pensée n'est plus qu'une machine. Les hommes ne sont plus que des automates. On écrit à la mécanique. La littérature sort toute faite d'un dévidoir, comme une étoffe de soie ou de coton.⁹¹

Die alte Welt würde einstürzen und das Aufwachen der Menschheit schrecklich werden. Interessant hierbei ist vor allem die Frage Puffs, ob sich die Neugötter auch wirklich nichts vorzuwerfen hätten und somit wirklich unschuldig am Verfall der Welt seien.⁹² Er fügt hinzu: *Quand je dis nous tous, je veux parler, bien entendu, de moi Puff, de toi, cher capitaine, et de toi aussi, ô Hahblle.* Mit diesem Stilmittel, bei dem er betont, dass er mit der Rüge seine beiden Freunde und sich selbst meint, in Wahrheit die Frage aber vielmehr dem Leser und der Leserin zu stellen scheint, wird der Warncharakter nochmals verstärkt, weil es impliziert, dass jeder und jede selbst für das Schicksal der Welt verantwortlich ist. Im Zuge dieses Vorwurfes geht Puff allerdings gleichzeitig wieder in Richtung einer Beschwichtigung, wenn er darauf hinweist: *Mais le passé est passé. Ne revons pas sur les faits accomplis.* Unwillkürlich möchte man als Leser oder Leserin hinzufügen: *Sondern konzentrieren wir uns lieber auf die Zukunft und handeln ab sofort mit größerer Nachhaltigkeit.*

Mit diesem Plädoyer für das Vorhandensein der Aspekte Zukunft und Warnung in *Un autre monde* hat es nun vielleicht den Anschein, ich wollte dementieren, dass *Le monde tel qu'il sera* das erste *echte* Werk der Gattung sei und stattdessen Grandvilles Werk zu ebenjenem

⁸⁹ Louis-Philippe, der sogenannte *Roi Citoyen*, der während der Julimonarchie regierte, wurde von Grandville und seinen Karikaturisten-Kollegen meist als Birne personifiziert, weil die Physiognomie seines Kopfes an die Form einer solchen erinnerte.

⁹⁰ Münz 1954, S. 135.

⁹¹ Grandville 1844, S. 270-272.

⁹² Vgl. Grandville 1844, S. 270.

ernennen. Dem ist aber nicht so. Tatsächlich unterstreiche ich Hausmanns Ansicht, dass *Un autre monde* ein Prototyp des Genres ist und zwar aus folgenden Gründen:

Grandville und Delord denken die Warnung und die Zukunft vor einem schrecklichen Ende lediglich an, formulieren sie jedoch nicht zur Gänze aus – sie gehen sozusagen schwanger mit diesen Ideen, ohne den letzten konsequenten Schritt zu tun. Es ließe sich auch einwenden, dass in *Un autre monde* der erforderliche Grundgestus fehle, weil statt *einer* Gesellschaft, die mit Hausmanns Worten *nach bestimmten politischen, wirtschaftlichen und ethischen Prinzipien organisiert ist*, viele verschiedene Strukturen vorgestellt werden. Aber auch dieser Aspekt findet sich in angedachter Form in dem Werk wieder, wenn man sich besinnt, dass durch die Gegenwartssatire annähernd alle notwendigen Prinzipien angesprochen werden – auf die Eitelkeit der Menschen, ihre Gier nach Materialität, den aufstrebenden Kapitalismus, die Schönen Künste, die Politik und die Medizin wurde eingegangen. Wenn also nicht *eine* Gesellschaft dargestellt ist, so ergeben sich doch in Summe die wichtigsten Punkte, die eine Gesellschaft konstituieren. Auch Sipe deutet darauf hin, dass der Titel im Singular keineswegs eine Fehlbenennung sei (und eigentlich *D'autres mondes* lauten müsse, wie das des Öfteren deklariert wurde), sondern es werde der Zeit, in der Grandville und seine Zeitgenossen lebten, lediglich ein Spiegel vorgehalten:

*For, in spite of the litany of alternative worlds on display, the book's singular title is not a misnomer. Ultimately, it is about the transformation of one world, which is our own.*⁹³

Bei alledem darf aber nicht unbeachtet bleiben, dass hier nie die Rede vom gesamten Werk, sondern lediglich von einigen Passagen daraus ist. Seine Metamorphosen, Transformationen, Träume und sonstigen fantastischen Elemente, die insgesamt einen sehr großen und wichtigen Teil ausmachen, bleiben bis auf einige wenige Ausnahmen in dieser Untersuchung auf utopische Elemente außen vor. So möchte ich unbedingt betont wissen, dass sich die Vorläuferrolle nicht zuletzt auch daraus ergibt, dass das Werk nicht in seiner Gesamtheit unter einen utopischen Stern gestellt werden kann.

Außerdem soll an dieser Stelle gesagt sein, dass der dystopische Charakter in *Un autre monde*, also die Beschreibung einer *für den Protagonisten bedrohlichen Welt* fast gänzlich inexistent ist (wenn man von so Einzelfällen wie dem Unfall oder der Prospectus-Maschine absieht). So schreibt das auch Porter in einer etwas überspritzten Formulierung:

*„Un autre monde“ is no dystopia [...], because the dupes are unaware of their victimization, and the monsters are complacent, whereas dystopias are scary.*⁹⁴

Am ehesten eine düstere Stimmung verbreitend gibt sich da noch die nun bereits sehr häufig angesprochene Rede Puffs, indem sie mit sprachlichen Bildern einer einstürzenden Welt oder

⁹³ Sipe 2013, S. 106.

⁹⁴ Porter 2014, S. 3.

der Sintflut arbeitet. Die davor mehr oder weniger explizit angesprochenen Kritikpunkte an der Gesellschaft werden ja wie erwähnt auf einer heiteren, karikierenden Ebene verhandelt. Ist *Un autre monde* demnach vielleicht eine schlichte Anti-Utopie – ohne dem dystopischen Element?

4.2. „Un autre monde“ als Anti-Utopie (Sipe)

Sipe beschäftigt sich ebenfalls eingehend mit Grandvilles Werk und der Frage nach dessen utopischem Gehalt. In dem Essay *Suspending the Referent, Upending the World in J.J. Grandville's „Un autre monde“* charakterisiert er das Werk als *one of the most nuanced and thorough treatments of the relationship between utopian social-political activity and utopian art*.⁹⁵ In vierzig Seiten erörtert er unter anderem das Verhältnis von Text und Bild, die Kritik Baudelaires und Benjamins, das Element der Transformationen und ihre Bedeutung oder die in *Les fleurs animées* aufgeworfenen utopischen Ideen.⁹⁶ Immer wieder stellt er die Beziehung von *Un autre monde* und generell Grandville zur Utopie in den Mittelpunkt und untersucht ebenjene.

In *Un autre monde* lassen sich viele Anspielungen auf die zeitgenössischen Utopisten erkennen, wie auch schon einige Wissenschaftler vor Sipe bemerkten.⁹⁷ Ein eindeutiges, weil namentlich genanntes Beispiel lässt sich etwa zu Beginn der Geschichte finden, wenn Puff beschließt, sich zu verwandeln und überlegt, welches Metier wohl am lukrativsten wäre. Er kommt zu dem Schluss, dass es wohl am meisten einbrächte, dem Beispiel *des Saints-Simonistes, des Fouriéristes et autres socialistes*⁹⁸ zu folgen und eine neue Religion zu gründen, zu deren Gott er sich transformieren will. Während in dieser Stelle aber die Sozialisten als gesamte Gruppe aufgegriffen werden, untersucht Sipe in seinem Aufsatz hauptsächlich die kritische Bezugnahme Grandvilles und Delords auf einen bestimmten Utopisten, nämlich den französischen Frühsozialisten Charles Fourier, Autor der 1829 erschienenen Abhandlung *Le nouveau monde industriel et sociétaire*. Fourier postuliert bedingungsloses Grundeinkommen, die Emanzipation der Frau und Anti-Kapitalismus – und ist als solcher in vielen Punkten Vorreiter für Marx und Engels. Fourier teilt Männer und Frauen in 810 Kategorien, die verschiedenen Passionen entsprechen; eine Gesellschaft von 1620 Menschen, die als perfekt ausgeglichene Einheit in *Phalanstères* zusammen arbeiten und wohnen sollen, würde zu kosmischem Gleichgewicht und Harmonie führen. Die Leidenschaft ist seiner Theorie zufolge also einer der wichtigsten Faktoren für das Gemeinwohl und darf in keinsten Weise

⁹⁵ Sipe 2013, S. 92.

⁹⁶ Sipe 2013, S. 109: „Grandville is not simply content to evoke the utopian's ideas; many of his images act like pictographs of Fourierist doctrine.“

⁹⁷ Hausmann wurde schon besprochen, ein weiteres Beispiel sei hier zitiert: Schlichting 1976, o.A: „Nicht die Programmatik des frühen Liberalismus, eher der utopische Sozialismus eines Fourier hat bei der Ausbildung dieser Phantastik Pate gestanden.“

⁹⁸ Grandville 1844, S. 10.

unterdrückt werden. Während Hausmann Grandvilles Auseinandersetzung mit Fourier lediglich erwähnt, beschreibt Sipe diese Verbindung sehr ausführlich; einige wenige Beispiele seiner Beschäftigung seien im Folgenden erörtert:

Besonders das vorletzte Kapitel *La meilleure forme du gouvernement*, in dem Krackq – selbst zu einem *true utopian*⁹⁹ geworden – sein Modell vorstellt, das zum Glück aller Menschen führen soll, ist voller Anspielungen auf Fourier, wie neben Sipe¹⁰⁰ auch Hausmann¹⁰¹ festgestellt hat. Als Beispiel sei hier lediglich das von Krackq vorgeschlagene neue Axiom *Les crimes sont abolis, il n'y a plus que des passions*¹⁰² genannt, das in riesigen Lettern am Justizpalast angebracht werden soll und unverkennbar an Fouriers hohen Stellenwert der individuellen Leidenschaften erinnert. Übrigens deutet auch Bloch den Leitspruch in diese Richtung und nennt die Passage einen *aufgebäumte[n] Spott utopischen Unsinn*s.¹⁰³

Interessanter ist allerdings Sipes Auslegung dreier Illustrationen, die ihm zufolge eine Art *triptych of Fourierist cosmogony*¹⁰⁴ ergeben würden, die der Utopist in seiner *Théorie des quatre mouvements* dargelegt hat. *Eclipse conjugale* (wiederum Abb. 11) – die Umarmung von Sonne und Mond – nehme auf Fouriers Idee Bezug, dass Himmelskörper genau wie der Mensch lebendige Wesen seien, die soziale Interaktionen und Geschlechtsverkehr haben, wodurch *new plant and animal species* entstehen würden. Eindeutiger, weil explizit, ist die Anspielung auf den Frühsozialisten in der Illustration *Système de Fourier* (Abb. 21). Fouriers neue Weltordnung werde hier gerade in der Transformation von der alten in die neue Ordnung befindlich gezeigt. Der Mensch voller Harmonie würde das Eis der Pole zum Schmelzen bringen, wodurch der Ozean zu Limonade werde, was Grandville mit den Zitronen im Vordergrund andeutet. Toxische Gase, die die Zivilisation seit Ewigkeiten aussendet, würden den alten Mond (rechts im Bild) töten, mehrere neue (links) sind aber in Begriff ihn zu ersetzen, im Hintergrund leuchtet eine Frau als Nordlicht mit strahlendem Haar. Die dritte und letzte Phase von *Fourier's cosmic reshuffling* sei in dem Stich *Pérégrinations d'une comète* (Abb. 22) dargestellt. Kurz zusammengefasst zeige die Illustration – ganz im Sinne Fouriers – die Ankunft eines neuen, riesigen und fruchtbaren Kometen, der einen neuen Planeten zwischen der Sonne und Jupiter erschaffen solle. Wieder ist der Übergang, die Transformation dargestellt: nicht der neue Planet, sondern die Ankunft des Kometen.¹⁰⁵

⁹⁹ Sipe 2013, S. 124.

¹⁰⁰ Vgl. Sipe 2013, S. 123-129.

¹⁰¹ Hausmann 2009, S. 201f: „Das gesamte Kapitel ist eine böse Persiflage auf Fourier und dessen Vorstellungen [...]. Krackqs Monolog ist ein einziger Spott auf Fourier.“

¹⁰² Grandville 1844, S. 258.

¹⁰³ Bloch 1959, S. 504.

¹⁰⁴ Zur Beschreibung ebendieses beziehe ich mich im Folgenden auf Sipe 2013, S. 110-115.

¹⁰⁵ Wie so oft in der Sekundärliteratur, die *Un autre monde* behandelt, gibt es auch hier zu dieser Illustration verschiedene Interpretationen. Spies sieht in *Pérégrinations d'une comète* ganz anders als Sipe beispielsweise einen Verweis auf das Kometenjahr 1843. Vgl. Spies 1988, S. 283.

Sipe nennt noch weitere Parallelen zwischen *Un autre monde* und Fouriers Lehre – ich möchte es aber hierbei belassen und stattdessen auf eine Aussage von Sipe zu sprechen kommen, die für diese Arbeit von äußerster Relevanz ist, indem sie seinen Kerngedanken prägnant zusammenfasst:

*Grandville's book is less a utopian parody than it is a parody of the utopianisms of the day. In other words, its parody targets the creative processes of the utopian imagination and not merely the conventions of existing society.*¹⁰⁶

Diese Klassifizierung als *parody of the utopianisms* lässt umgehend an die bereits zitierten Definitionen einer Anti-Utopie von Sargent und Seyferth denken:

*[...] a criticism of utopianism or of some particular eutopia*¹⁰⁷

und:

*[...] die Anti-Utopie [greift] nicht das an, was die Leute tun, sondern das, was sie tun wollen.*¹⁰⁸

Auch wenn Sipe den Genrebegriff der *Anti-Utopie* in Zusammenhang mit *Un autre monde* nicht explizit nennt, scheint er doch genau das im Kopf zu haben, wie auch in seiner Argumentation zu erkennen ist. Könnte man demnach das Werk Grandvilles als *anti-utopisch* bezeichnen? Tatsächlich sprechen einige Gegebenheiten für eine derartige Klassifizierung. So lassen sich auf drei Ebenen (im wörtlichen Sinne) anti-utopische Elemente feststellen: Erstens *gegen Utopisten*, zweitens *gegen utopistisches Gedankengut* und drittens *gegen utopische Literatur*. Ersteres meint die Persiflagen auf Fourier, Saint-Simon und die anderen Sozialisten, wenn man sie als solche anerkennt. Zweiteres meint die satirische Darstellung von Ideen, die im 19. Jahrhundert populär waren, wie etwa die Phrenologie, mit der *utopian designers believed [to possess] a Rosetta stone to the veiled analogies that bound everything together*.¹⁰⁹ Weitere utopische Ideen, die in *Un autre monde* aufgegriffen werden, sind beispielsweise ganz allgemein gesprochen der Fortschrittsglaube oder die latent stets spürbare Suche der Menschen nach einem Heilszustand wie sie sich in Ruhm- und Repräsentationssucht äußert. Die dritte Ebene, welche die Kritik an der literarischen Gattung der Utopie meint, wurde noch nicht besprochen, was an dieser Stelle nachgeholt werden soll. An einer Stelle im Prolog sagt der Stift zur Feder:

*Tu rédigeras les impressions d'un voyage que tu n'auras pas accompli; c'est un procédé, dit-on, fort à la mode dans la haute littérature.*¹¹⁰

Nach Hausmann handelt es sich hier um eine *dezidierte Spitze*¹¹¹ gegen utopisches Schreiben, das zu der Zeit in Mode gewesen zu sein scheint. Sipe hingegen sieht in diesem Zitat das

¹⁰⁶ Sipe 2013, S. 93.

¹⁰⁷ Sargent 1994, S. 9.

¹⁰⁸ Seyferth 2008, S. 42.

¹⁰⁹ Sipe 2013, S. 107.

¹¹⁰ Grandville 1844, S. 6.

Geständnis, dass es sich bei dem ganzen Unternehmen der drei Götter lediglich um einen Betrug handelt, da die beschriebene Reise tatsächlich nie unternommen wurde, und lediglich als Werbetrick fungiere:

[T]he adoption of the voyage of discovery is a cheap marketing ploy to draw the attention of a bourgeois audience to whom they seek to sell the story of their adventures.¹¹²

Diese Deutung mag einleuchten, wenn man – wie Sipe – das Zitat Puff zuschreibt, der seine Komplizen damit in sein Vorhaben einweiht. Tatsächlich stammt der Satz aber wie erwähnt von dem Stift und richtet sich an die Feder. Die Auslegung Sipes ist aber immer noch gültig, wenn man sie dahingehend ummünzt, dass der Werbegag nicht die potentielle Leserschaft des Manuskriptes, das die drei Neo-Götter zum Zweck der Geldbeschaffung veröffentlichen wollen, sondern den Leser oder die Leserin von *Un autre monde* anwerben soll. Sipe liest aus dem *à la mode de la haute littérature* also, dass sich die bourgeoise Gesellschaft (*haute*) für das Werk interessieren soll, während Hausmann den Fokus seiner Interpretation mehr auf das *à la mode* legt und somit eine Kritik an der zeitgenössischen *haute littérature*, nämlich den *voyages imaginaires*, darin erkennt. So finden sich zwei Positionen: Hausmann, der eine Spitze auf literarisches Schreiben und Sipe, der in *Un autre monde* selbst eine Utopie sieht, womit dementsprechend Grandville und Delord selbst aus Profitstreben auf eben jenen Zug, den zu kritisieren Hausmann ihnen zuschreibt, aufspringen würden:

„Un autre monde“ is itself a commoditized utopia. Thus Grandville and Delord’s preoccupation with the estrangement and renewal of the world becomes a self-reflexive critique of their project’s own profit motive. This ambiguous position casts doubt on the possibility of real social transformation and asks if „Un autre monde’s“ utopian farce is not simply seeking to benefit from the wide-spread desire for change.¹¹³

Genauer betrachtet, lassen sich diese scheinbar konträren Ideen aber durchaus vereinen, wenn man *Un autre monde* als Ganzes als Satire von sämtlichen Werken mit utopischem Inhalt versteht. Dadurch ergibt sich das Paradox, dass Grandville und Delord mit dieser Persiflage (für die sie nun mal das Medium Buch verwenden) ebenfalls nach Profit streben. Sie entschärfen das Paradox jedoch dadurch, dass sie, wie Sipe sagte, in diversen *selbst-reflexiven* Zitaten darauf aufmerksam machen.¹¹⁴

Gegen eine solche Theorie spricht allerdings ein weiteres Mal die Tatsache, dass die in diesem Sinne anti-utopischen Elemente einen verhältnismäßig kleinen Teil des Gesamtinhaltes ausmachen und bei Sipes Beschäftigung daher vieles Andere außen vor bleibt. Trotz der

¹¹¹ Hausmann 2009, S. 194.

¹¹² Sipe 2013, S. 100.

¹¹³ Sipe 2013, S. 102.

¹¹⁴ Neben dem soeben besprochenen Zitat soll folgendes genannt sein: „Nous réunirons les documents que chacun de nous aura recueillis, et nous vendrons le tout à un libraire excentrique.“ Grandville 1844, S. 14.

Vielschichtigkeit der enthaltenen anti-utopischen Elemente wäre es demnach meines Erachtens unpräzise, *Un autre monde* als Werk der Gattung *Anti-Utopie* zu bezeichnen. Ein anderer bemerkenswerter Einwand kommt von Sipe selbst, wenn er den Spott oder die Kritik an Fourier nicht automatisch als solche annimmt, sondern reflektiert, ob die Beschäftigung nicht auch vielmehr einer Würdigung gleichkäme und eigentlich die Leute persiflieren würde, die meinen, Fourier wörtlich lesen zu sollen:

*I wonder if Grandville's insistence on the universal absurdity of Fourier's proposals is perhaps less a criticism than an attempt to reclaim the utopian's baroque sense of curiosity and playfulness from those who insisted on reading him literally.*¹¹⁵

Demnach würde Grandville die Satire auf eine völlig andere Ebene heben. Wenn er Fouriers Ideen als lächerlich darstellt, kritisiert er nicht den Utopisten und dessen Gedanken selbst, sondern vielmehr jene Leute, die Fouriers Ideen nicht richtig zu deuten wissen – ich denke hier unter anderem an den zu Limonade gewordenen Ozean, den Grandville wortwörtlich in seine Abbildung übernimmt. Ich belasse es bei der Feststellung, dass es mir, oberflächlich betrachtet, nicht sehr einleuchtend erscheint, dass Grandville hier nicht nur *nicht gegen*, sondern indirekt sogar *für* Fourier plädiert, weil er diese Intention (um auch als solche verstanden werden zu können) genauer ausformulieren hätte müssen einerseits und andererseits, weil sich, wie wir gesehen haben, auch andere Elemente finden lassen, die im wahrsten Sinne des Wortes *anti-utopisch* anmuten. Des Weiteren gehe ich davon aus, dass in *Un autre monde* beinahe alle behandelten Themen mit einem Augenzwinkern zu verstehen sind – ausgerechnet den Anspielungen auf Fourier dann einen ernststen Kern zuzuschreiben (und bloß etwaige Missinterpretationen seiner Ideen aufs Korn zu nehmen), wäre nicht nur inkonsequent, sondern auch äußerst unlogisch.

Es bleibt also unbestritten, dass Grandville und Delord sich mit den Utopien ihrer Zeit auseinandergesetzt und besonders die Ideen von Charles Fourier in ihr Werk integriert haben. Wie Sipe schreibt:

*[...] it is impossible not to recognize the important and obviously informed treatment that Grandville makes of Fourierist doctrine in his art.*¹¹⁶

Damit bleibt jedoch die Frage zu klären, worum es sich bei *Un autre monde* nun tatsächlich handelt – zumal bisher lediglich festgestellt wurde, dass es sich um *keine* voll ausgebildete dystopische Anti-Utopie (Hausmann) und um *keine* reine Anti-Utopie (Sipe) handelt.

¹¹⁵ Sipe 2013, S. 128f.

¹¹⁶ Sipe 2013, S. 96.

5. Exkurs: Transformationen, Metamorphosen und Visionen

Grandvilles und Delords Werk ist zweifelsohne voll von Elementen, die auch in den späteren Klassikern des Genres der dystopischen Anti-Utopie zu finden sind. Ein wesentlicher Punkt ist dabei die mehr oder weniger subtile Gegenwartskritik, die *Un autre monde* zu einer satirischen Betrachtung der Gesellschaft im Allgemeinen und der des 19. Jahrhunderts im Speziellen macht. Dies ist wohl Zeugnis davon, dass Grandville auch nach den einschränkenden „Septembargesetzen“ der Juli-Monarchie im Jahr 1835 keineswegs seinen kritischen Geist abgelegt hat, sondern bloß das Medium dafür von der Karikatur in die Buchillustration verlegte. Mit dem Medium hat sich gezwungenermaßen auch der Gegenstand der Kritik geändert: war es bis 1835 noch der König Louis-Philippe, der immer wieder in Form einer Birne karikiert wurde, werden in *Un autre monde* neben der Gesellschaft allgemein unter anderem die Ideen Charles Fouriers aufs Korn genommen, wie Sipe ausführlich beschrieben hat.

Sowohl bei Hausmann als auch bei Sipe bleiben aber wichtige Illustrationen gänzlich unbesprochen auf der Strecke – all die fantastischen Wesen und visionsartigen Geschichten, die sich rund um *die andere Welt* ranken, bilden jedoch einen wesentlichen Bestandteil, wie man bereits dem (äußerst ausführlichem) Untertitel entnehmen kann:

Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, peregrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, metamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apotheoses et autres choses.

An jeder einzelnen *-ion*, *-ie* und *-ose* könnte Genaueres erläutert werden. Ich möchte nur auf die *metamorphoses* näher eingehen, weil sie einen wichtigen Teil von Grandvilles Œuvre bilden. *Les métamorphoses du sommeil* (Abb. 23) etwa zeigt wie sich eine Spule zuerst in eine Vase, dann in eine Frau und schließlich in Rauch transformiert. Der Text verrät, dass es sich um eine ekstatische Vision Hahblles handelt, die hier visualisiert wird, bei der sich seine Geliebte Gertrude in Luft auflöst. Vor Freud hat sich Grandville also bereits mit dem Unbewussten, Traumhaften beschäftigt¹¹⁷ und wird nicht zuletzt deswegen ein wichtiger Bezugspunkt für die Surrealisten werden.¹¹⁸ Auch in der Illustration *Apocalypse du Ballet* (Abb. 24) finden sich mehrere Ebenen von Metamorphosen: Formale Transformation oder *Metonymien*, wenn sich die Balletttänzerin beispielsweise ein weiteres Mal allmählich in eine

¹¹⁷ Besonders ausführlich geschieht das in seinen beiden letzten Zeichnungen, die das „Magasin pittoresque“ nur wenige Monate vor Grandvilles Tod im Jahr 1847 veröffentlicht. Es handelt sich um die zwei Traumzeichnungen „Promenade dans le ciel“ und „Crime et expiation“, die der Künstler selbst in Briefen kommentiert. Eine sehr detaillierte Beschreibung und Analyse dessen findet sich beispielsweise in Münz 1954, S. 144-154.

¹¹⁸ Parallelen zog beispielsweise Clive Getty, Kunstprofessor an der Universität Miami, in seinem Artikel „Max Ernst and J.J. Grandville“ (Getty 2008) oder die deutsche Kunsthistorikerin Stefanie Heraeus in ihrem Werk „Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts“ (Heraeus 1998, S. 28-31 und 104-107).

Spule verwandelt, und inhaltliche Assoziation oder *Synekdochen*, wenn Grandville das Publikum auf riesige Paare von Händen oder die Tänzerin auf ihre Beine (und damit auf das im entsprechenden Moment Wesentliche) reduziert.¹¹⁹ Dieses traumhafte Assoziieren, das von vielen seiner Zeitgenossen und noch bis ins 20. Jahrhundert hinein als verrückt und psychisch krank abgewertet wurde,¹²⁰ war in Wahrheit seiner Zeit weit voraus. So sieht das auch Spies, wenn er in seinem Artikel *Der verzweifelte Systematiker* aus dem Jahr 1988 herausarbeitet, dass sowohl Grandvilles Technik (Holzstich), als auch seine Bildauffassung und seine Inhalte in höchstem Grade modern seien – nicht zuletzt durch das Wechselspiel von Text und Illustration.¹²¹ Er würde sich die neuesten Techniken wie etwa das Mikroskop zu Nutze machen und mit dem neuen *instrumentale[n] Sehen, das die direkte Naturbeobachtung überschreitet*,¹²² äußerst moderne und innovative Ideen der Darstellung entwickeln.

*Grandville geht von Kenntnissen aus, die er der reproduzierten Welt entnimmt, einer Welt, die dank der umfassenden Reproduktionstechniken immer kompletter vermittelt wird. [...] Von all den Zeichnern des neunzehnten Jahrhunderts ist Grandville sicherlich derjenige, der am umfassendsten auf dieses visuelle Wissen reagiert. [...] Die Gleichsetzung von Menschen, Tieren, Pflanzen, Maschinen, technischen Diagrammen bleibt auf Grandville beschränkt.*¹²³

Eben jenes *Sehen, das die direkte Naturbeobachtung überschreitet*, lässt sich im Falle Grandvilles jedoch nicht nur vom Einfluss zeitgenössischer Technik her begreifen, sondern in seiner Ausrichtung auf das, was hinter der Fassade der offenkundigen Realität liegt, auch aus der romantischen Tradition heraus verstehen – wonach er neben all seiner Modernität auch Kind seiner Zeit ist. Bayer-Klötzer macht ebenfalls auf den Umstand aufmerksam, dass Grandville *innerhalb der romantischen Tradition gesehen werden*¹²⁴ müsse, welcher im Übrigen auch seine Metamorphosen entspringen würden.¹²⁵ Als Beispiel nennt sie an einer anderen Stelle die Welt aus der Vogelperspektive (wie Hahbille sie während seiner Reise in den Himmel sieht), die dem *typisch romantische[n] Wunsch nach einem Überblick, nach Überschaubarkeit [entspricht], welche in der Literatur in dem häufig wiederkehrenden Motiv des Ausblicks von einem Berg oder aber von einem Ballon aus, deutlich gemacht wird*.¹²⁶ Ludwig Münz geht sogar noch weiter, wenn er Grandville als *echte[n] Romantiker*¹²⁷ bezeichnet.

¹¹⁹ Vgl. Wettlaufer 2014, S. 465: „[...] in the image of the Romantic ballerina, the artist can convey her objectification both through metonymies, in the images of a spinning top, and through synecdoches, where the dancers are reduced to disembodied legs.“

¹²⁰ Baudelaire's Kritik in diese Richtung wurde bereits zitiert. Jules Champfleury ist sogar noch direkter, wenn er in seinem Werk „Histoire de la Caricature moderne“ aus dem Jahr 1865 von Grandville als „un esprit malade“ spricht. Champfleury 1885, S. 294.

¹²¹ Vgl. Spies 1988, S. 291.

¹²² Spies 1988, S. 290.

¹²³ Spies 1988, S. 293.

¹²⁴ Bayer-Klötzer 1980, S. 216 (Fn. 182).

¹²⁵ Vgl. Bayer-Klötzer 1980, S. 223 (Fn. 222).

¹²⁶ Bayer-Klötzer 1980, S. 227 (Fn. 246). Die Feststellung Bayer-Klötzers ist die Antwort auf Hans Sedlmayrs Theorie, dass Grandvilles Vogelperspektive die Menschheit herabsetzen, verkleinern und damit entwerten solle. (Vgl. Sedlmayr 1983, S. 121)

¹²⁷ Münz 1954, S. 142.

6. Fazit: Der Schwellencharakter des Werks

Der Versuch einer Klassifizierung des enorm vielschichtigen Hauptwerks von Grandville ist also kein einfaches Unterfangen. Festzuhalten ist, dass ihm eine Vorreiterrolle zuteil wird – und zwar sowohl in seinen surrealistischen als auch in seinen anti-utopischen Tendenzen. Man könnte *Un autre monde* als Schwellenwerk zwischen Romantik und Moderne bezeichnen, oder wie Bloch es nennt: *ein Grotesk-Bilderbuch [...] auf der romantisch-technischen Kippe*.¹²⁸

Un autre monde ist damit – um es mit einem seit Homi Babha in den Kulturwissenschaften überaus populären Begriff zu sagen – ein *Hybrid*, das sich aus einer bemerkenswert großen Vielzahl von Bestandteilen aller Art zusammensetzt: in den erwähnten Aspekt der Verschmelzung von romantischer Tradition und naturwissenschaftlichem Fortschritt, tritt die satirische Verarbeitung der zeitgenössischen historischen, politischen und sozialen Verhältnisse ein. Obendrein geschieht die künstlerische Realisierung in einer Symbiose von Text und Bild, die zu allem Überfluss der Zusammenarbeit zweier Individuen, Grandville und Delord, entstammt. All diese Elemente – zu denen auch die zweifellos vorhandenen anti-utopischen gehören – hängen funktional voneinander ab: die Anti-Utopie etwa ist in der Kritik Fouriers untrennbar mit der satirischen Zeitkritik verbunden. So kommt es, dass eine eindeutige Einordnung des Werkes in ein Genre schwer fällt, beziehungsweise sich nicht halten lässt und der Aspekt *Vorläufer der dystopischen Anti-Utopie* bildlich gesprochen als eine Stimme unter zahlreichen anderen im Konzert *Un autre monde* erscheint.

¹²⁸ Bloch 1959, S. 503.

Bibliographie

Baudelaire 1923

Charles Baudelaire, Œuvres complètes de Charles Baudelaire. Curiosités esthétiques [1868], Paris: Conard, 1923.

Bayer-Klötzer 1980

Eva Bayer-Klötzer, Die Tendenzen der französischen Karikatur. Die gesellschaftspolitischen Probleme der Julimonarchie im Spiegel der Karikatur, Diss. München, 1980.

Benjamin 1961

Walter Benjamin, Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts [Teil des Passagenwerks, das ab 1927 entstand], in: Siegfried Unseld (Hg.), Walter Benjamin. Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1961, S. 185-200.

Bloch 1959

Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.

Brockhaus 2014

Die Brockhaus Enzyklopädie Online, Gütersloh/München: F.A. Brockhaus / wissensmedia in der inmediaONE GmbH [27.08.2014].

Burdorf; Fasbender; Moeninghoff (Hg.) 2007³

Dieter Burdorf; Christoph Fasbender; Burkhard Moeninghoff (Hg.), Metzler Lexikon Literatur, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007³.

Champfleury 1885

Champfleury 1885, Histoire de la Caricature moderne [1865], Paris: E. Dentu, 1885.

Chapeaurouge 1970

Donat de Chapeaurouge, Grandvilles Wirkung auf deutsche Künstler um 1850, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (1970), Band 24, S. 175-182.

Gaetgens 2007

Thomas Gaetgens, Absurde Bildwelt und Gesellschaftskritik in J.J. Grandvilles *Un autre monde*, in: Caroline Zöhl (Hg.), Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König, Turnhout: Brepols, 2007, S. 81-96.

Getty 2008

Clive Getty, Max Ernst and J.J. Grandville, in: Laurinda Dixon (Hg.), Twenty-First-Century Perspectives on Nineteenth-Century Art. Essays in Honor of Gabriel P. Weisberg, Newark: Delaware Press, 2008, S. 116-123.

Grandville 1844

Grandville, Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, peregrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsycoses, apotheoses et autres choses, Paris: H. Fournier, 1844.

Grandville 1979

Grandville, Eine andere Welt. Von Plinius dem Jüngsten [1847 ins Deutsche übersetzt], Zürich: Diogenes, 1979.

Hannoosh 1992

Michele Hannoosh, Baudelaire and caricature. From the comic to an art of modernity. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1992.

Hausmann 2009

Mathias Hausmann, Die Ausbildung der Anti-Utopie im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Von Charles Nodier über Emile Souvestre und Jules Verne zu Albert Robida, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2009.

Heraeus 1998

Stefanie Heraeus, Traumvorstellung und Bildidee. Surreale Strategien in der französischen Graphik des 19. Jahrhunderts, Berlin: Reimer, 1998.

Jung; Rütten; Schneider (Hg.) 1991

Ruth Jung; Raimund Rütten; Gerhard Schneider (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?, Marburg: Jonas Verlag, 1991.

Kaenel 2005

Philippe Kaenel, Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré, Genève: Droz, 2005.

Meyer 2001

Stephan Meyer, Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.

Münz 1954

Ludwig Münz, Über die Bildsprache von Jean Ignace Isidore Gérard dit Grandville (1803-1847), in: Alte und Neue Kunst (1954), Band 3, S. 133-154.

Neyer; Schrenk (Hg.) 2000

Hans Neyer; Klaus Schrenk (Hg.), J.J. Grandville. Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.

Porter 2014

Laurence Porter, [Review von Sipe 2013], in: H-France Review (2014), Band 14, Nummer 63, S. 1-5.

Renonciat 1985

Annie Renonciat, La vie et l'œuvre de J.J. Grandville, Paris: ACR Édition, 1985.

Sargent 1994

Lyman Tower Sargent, The Three Faces of Utopianism Revisited, in: Utopian Studies. Journal of the Society for Utopian Studies (1994), Band 5, S. 1-37.

Schlichting 1976

Hans Schlichting, Die Phantasien des Grandville. Druckgraphik 1829 – 1847, Darmstadt: Melzer, 1976.

Sedlmayr 1983

Hans Sedlmayr, Der Unsinn der Welt (Grandville), in: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg: Müller, 1983, S. 137-139.

Sello (Hg.) 1969

Gottfried Sello (Hg.), Grandville. Das Gesamte Werk, Band 2/2, München: Rogner und Bernhard, 1969.

Seyferth 2008

Peter Seyferth, Utopie, Anarchismus und Science Fiction. Ursula K. Le Guins Werke von 1962 bis 2002, Münster: LIT Verlag, 2008.

Sipe 2010

Daniel Sipe, Parody and Paratext in J.J. Grandville's Un Autre Monde, in: Neohelicon (2010), Band 37, S. 203-216.

Sipe 2013

Daniel Sipe, Text, Image, and the Problem with Perfection in Nineteenth-Century France. Utopia and Its Afterlives, Farnham: Ashgate, 2013.

Spies 1988

Werner Spies, Der verzweifelte Systematiker. Hinweis auf Grandvilles Beschäftigung mit der reproduzierten Welt, in: Christian Beutler (Hg.), Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München: Prestel, 1988, S. 281-297.

Wettlaufer 2014

Alexandra Wettlaufer, From metaphor to metamorphosis. Visual/verbal wordplay and the aesthetics of modernity in Grandville's caricature, in: Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry (2014), Band 29, Nummer 4, S. 456-486.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Grandville 1844, S. 292 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 2:** Grandville 1844, S. 12 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 3:** Grandville 1844, S. 115: *Le Perchoir* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 4:** Grandville 1844, S. 102 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 5:** Grandville 1844, S. 68: *Voitures-Fauteuils et Voitures-Glochers* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 6:** Grandville 1844, S. 259 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 7:** Grandville 1844, S. 67: *Les poissons d'avril* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 8:** Grandville 1844, S. 277 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 9:** Grandville 1844, S. 17: *Concert a la vapeur* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 10:** Grandville 1844, S. 24 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 11:** Grandville 1844, S. 94 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 12:** Grandville 1844, S. 272 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 13:** Grandville 1844, S. 217: *École théâtrale. Les grands-maîtres de la scène* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 14:** Grandville 1844, S. 275 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 15:** Grandville 1844, S. 77 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 16:** Grandville 1844, S. 78 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 17:** Grandville 1844, S. 85: *Le Louvre des marionettes* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 18:** Grandville 1844, S. 254 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 19:** Grandville 1844, S. 290 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 20:** Grandville 1844, S. 281: *La Mode* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 21:** Grandville 1844, S. 265: *Système de Fourier* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 22:** Grandville 1844, S. 95: *Pérégrinations d'une comète* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 23:** Grandville 1844, S. 243 (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Abb. 24:** Grandville 1844, S. 53: *Apocalypse du Ballet* (Photo: © Heidelberg, Universitätsbibliothek)
- Titelblatt:** Detail aus Abb. 2.

Abbildungen

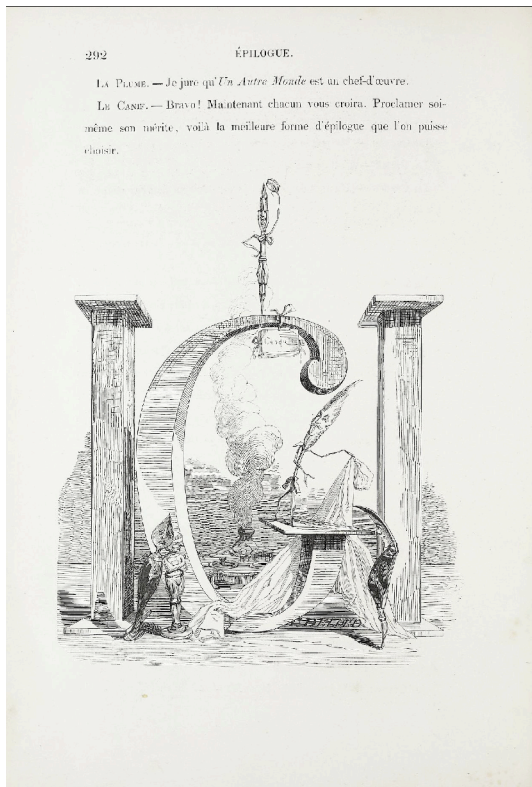


Abb. 1

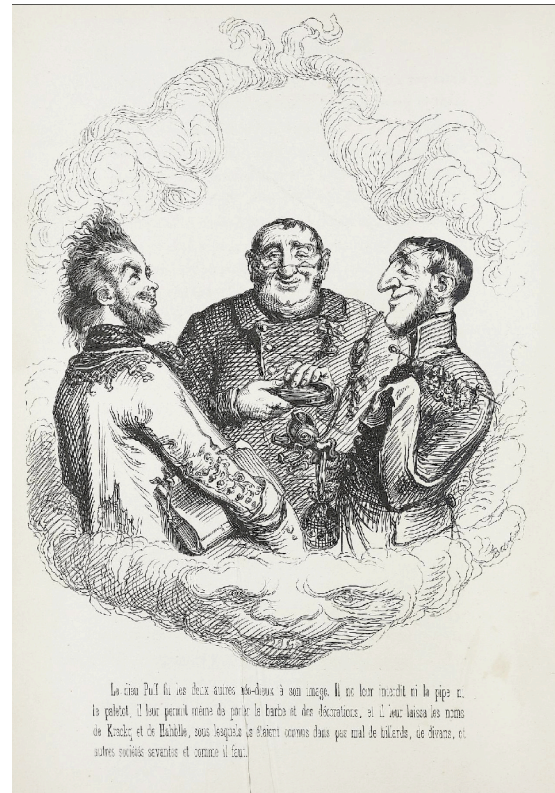


Abb. 2

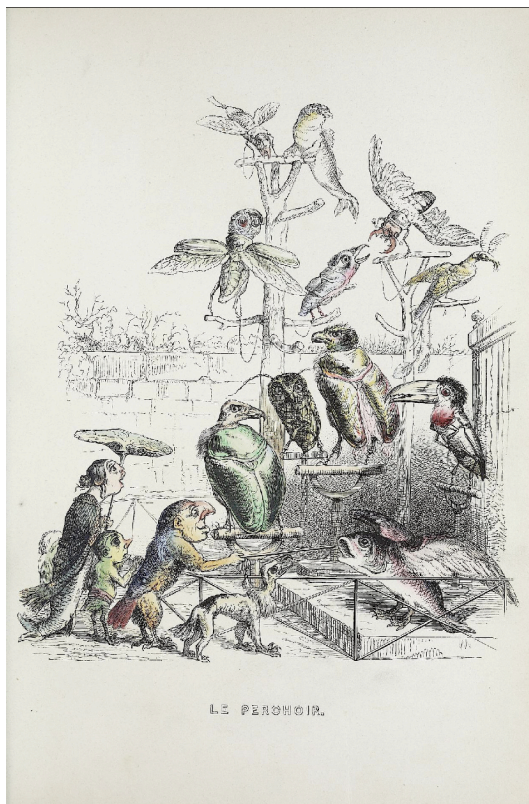


Abb. 3

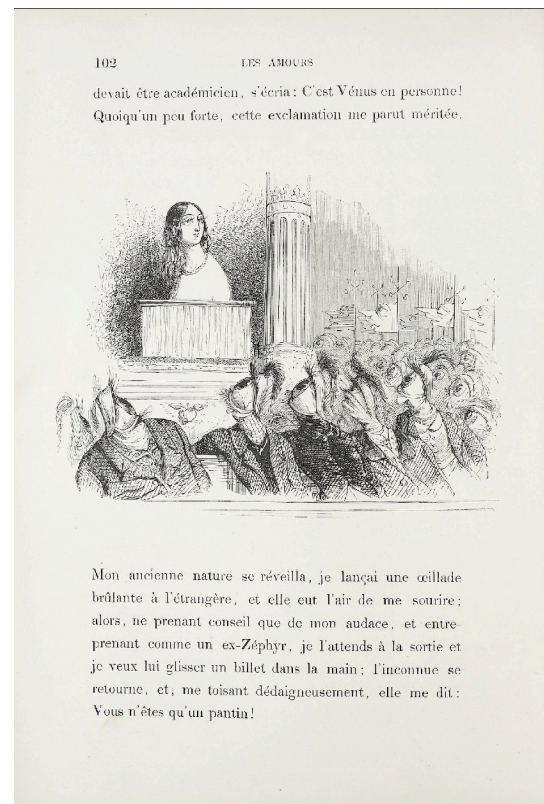


Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

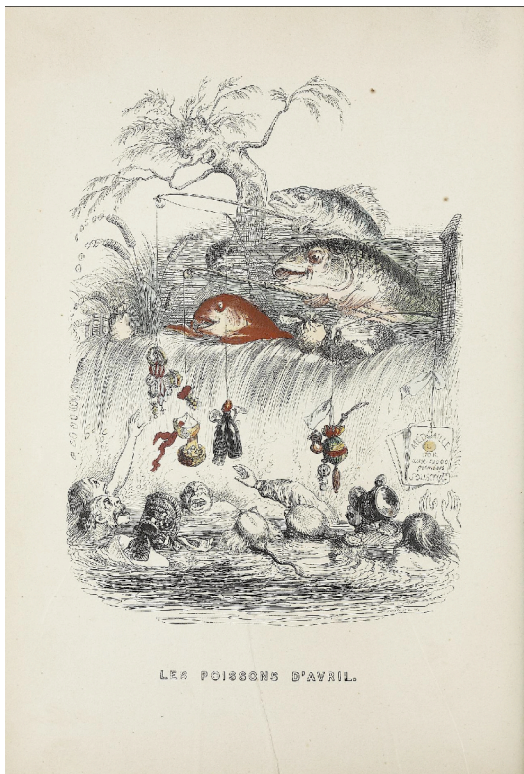


Abb. 7

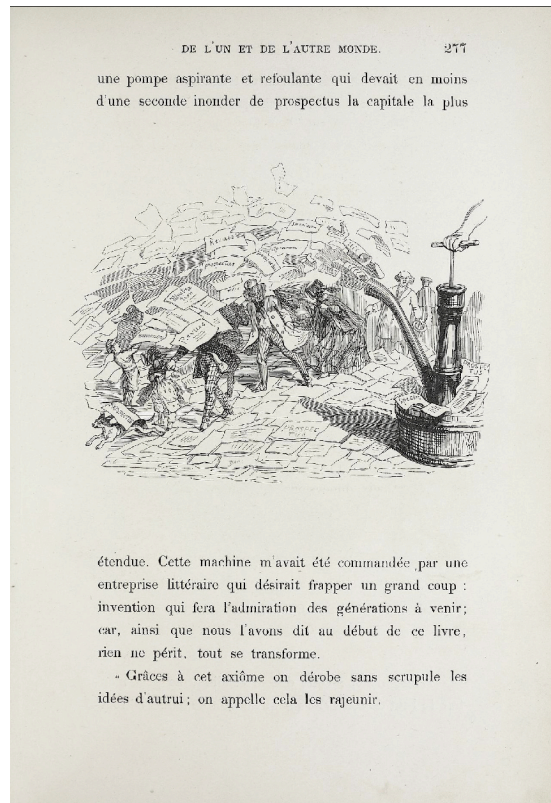


Abb. 8



Abb. 9

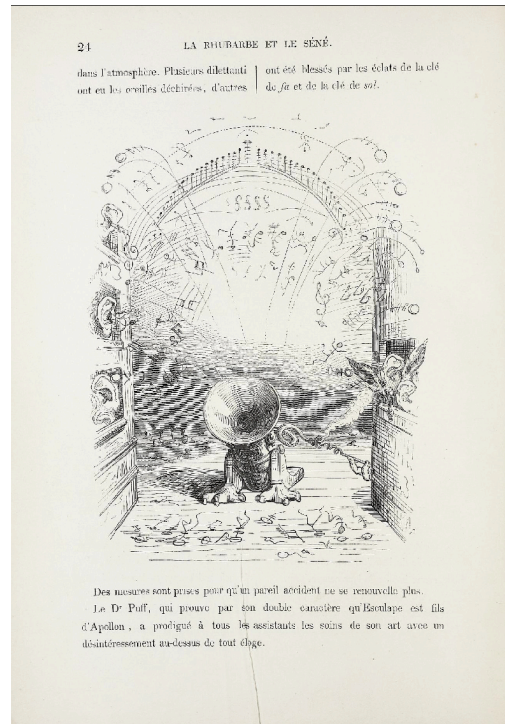


Abb. 10

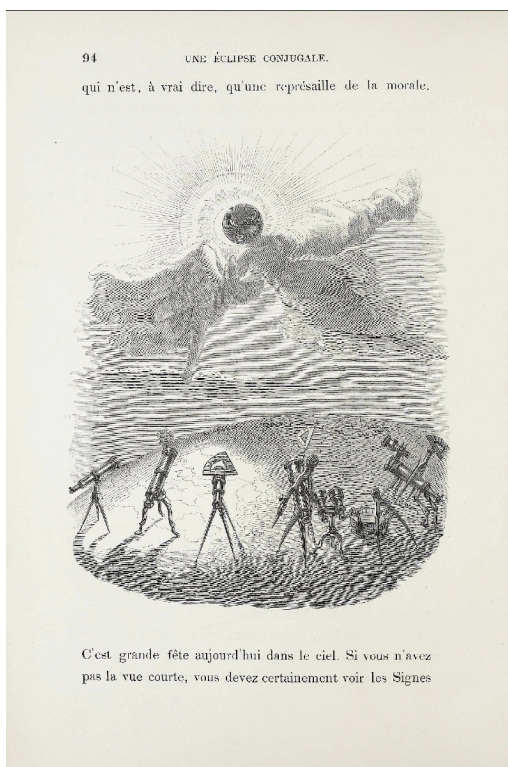


Abb. 11

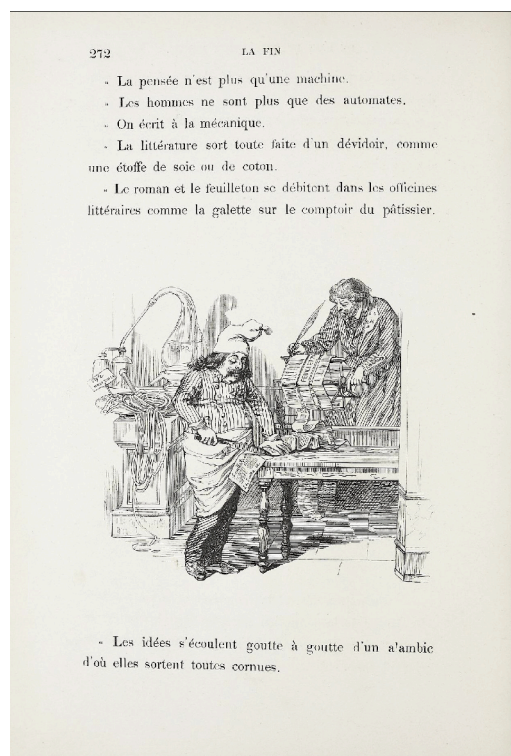


Abb. 12

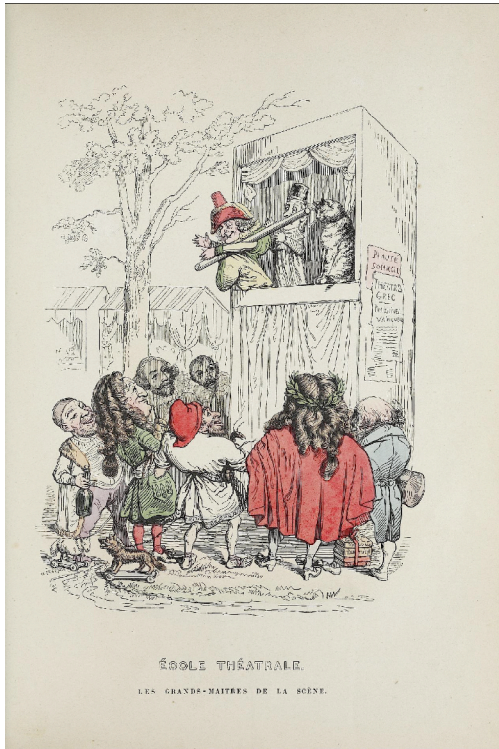


Abb. 13

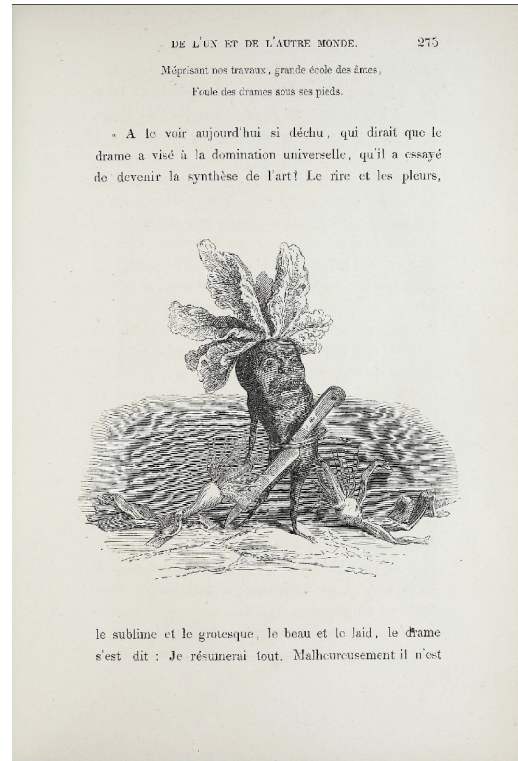


Abb. 14

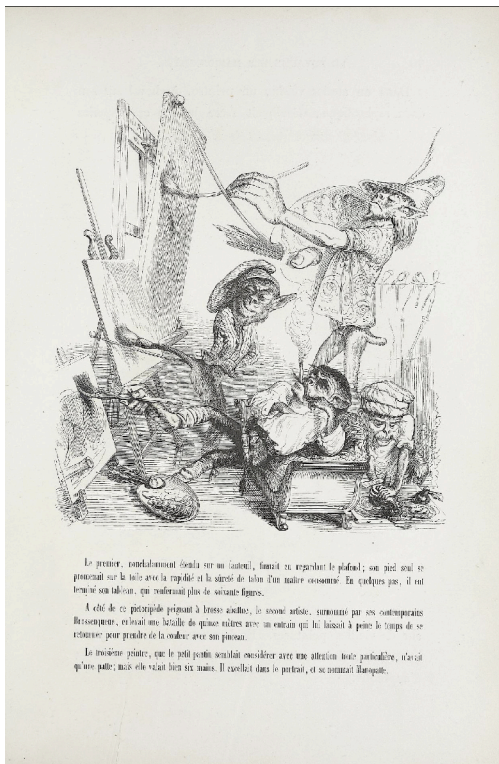


Abb. 15

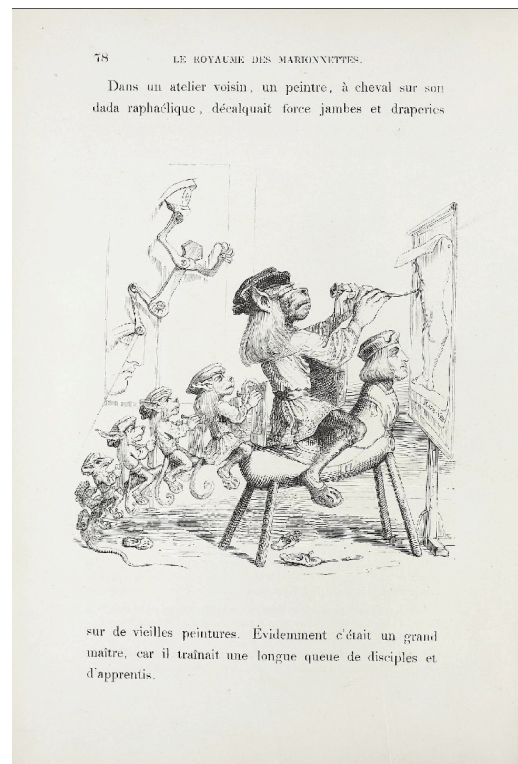


Abb. 16



Abb. 17

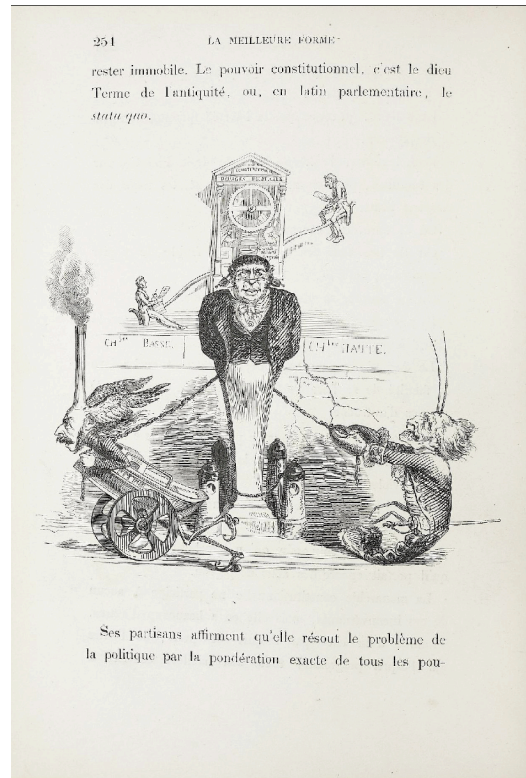


Abb. 18



Abb. 19

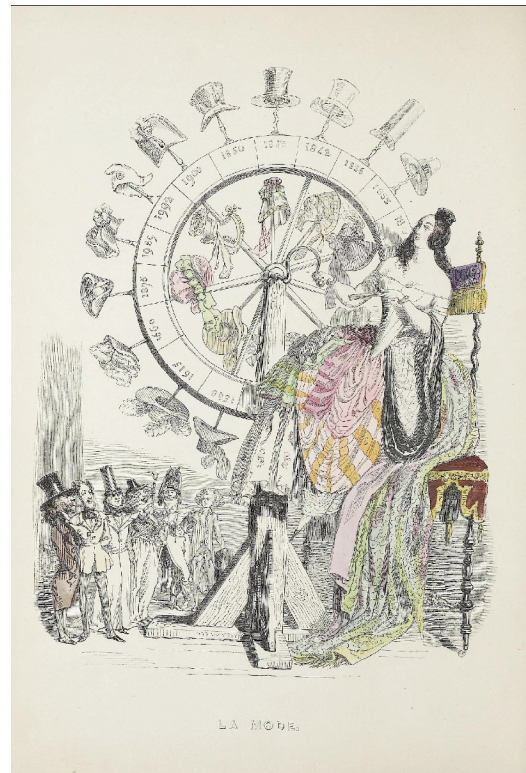


Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23

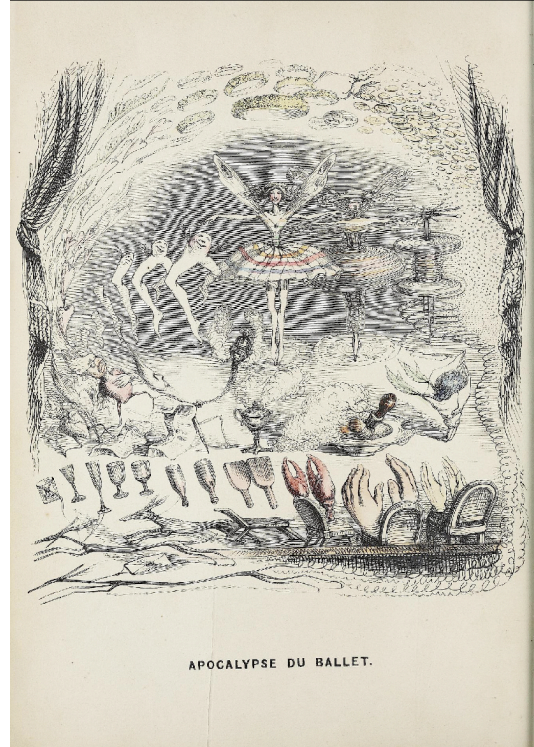


Abb. 24