

HERMANN H. WETZEL

KARIKATUR UND MODERNE POESIE

I. Die Radikalisierung des metaphorischen Verfahrens in der modernen Poesie

Die Radikalisierung und das Ausschöpfen der dem metaphorischen Prozeß innenwohnenden Möglichkeiten kann als eine der zentralen Neuerungen der modernen Poesie angesehen werden, wie sie sich in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte. Sie besteht zum einen darin, den metaphorischen Prozess zu komprimieren und seine Spannung zu steigern, zum anderen in der Erhöhung seiner Komplexität. Die in der Romantik beliebte Eins-zu-eins-Vergleichsstruktur des Gedichts, bei der ein bekanntes Tenor-System (z.B. "Dichter") ausdrücklich auf ein ebenfalls bekanntes und in sich kohärentes Vehikel-System (z.B. "Albatros") bezogen wird (Baudelaire: "Le poète est semblable au prince des nuées"), ohne daß bei der reziproken Selektion¹ der relevanten Vergleichspunkte die kategoriale Trennung zwischen den beiden Systemen aufgegeben würde, wird ersetzt durch ein zunehmend komprimiertes Verfahren. In einem ersten Schritt 'uneigentlicher' Redeweise werden die 'normalen' semantischen Kategorien (z.B. menschlich versus tierisch) im Gegensatz zum Vergleich aufgehoben, werden Tenor und Vehikel als identisch (A. Rimbaud: "Or moi, bateau perdu": *metaphora in praesentia*, wenn man das Ich auf den Dichter bezieht), schließlich das Vehikel gar absolut gesetzt ("Le Bateau ivre"). Zusätzlich werden die analogen Bezüge zwischen Tenor und Vehikel immer weniger konventionell, immer kühner, bis sie schließlich in einem letzten Schritt zersplittert, fragmentiert und dann zu einem aus verschiedensten Bildbereichen zusammengesetzten neuen Vehikel-System (1:n+1), einem "komplexen Modell" zusammengeschweißt werden.² Die alternativen Modelle von Wirklichkeit, wie sie in modernen poetischen Texten erscheinen, werden dadurch für den an die gesellschaftlich anerkannten Diskurse und poetischen Modelle gewöhnten Leser immer undurchsichtiger, hermetischer, zumal teilweise heterogene Bildbereiche sekundärer Modelle von Wirklichkeit als Vehikel dienen: Intertextuelle Verweise auf vorgängige, 'Wirklichkeit' bereits modellhaft verarbeitende Texte wie andere Gedichte, ikonographische Muster etc. Ein bekannter, aber oft gar nicht mehr eindeutig als Te-

1 Zum Tenor- und Vehikel-System, zur "reziproken Selektion" etc. vgl. M. Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste" [1969], in: M. Riffaterre, *La production du texte* (Paris 1979), S. 217-234; P. Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris 1975).

2 Vgl. zur Entwicklung der "komplexen Modelle" bei A. Rimbaud: H.H. Wetzel, *Rimbauds Dichtung* (Stuttgart 1985).

nor identifizierbarer Diskurs über einen Wirklichkeitsausschnitt wird durch ein Konglomerat von Trümmern aus anderen Modellen 'dieser' Wirklichkeit repräsentiert.

Als Beispiel mag der Anfang eines Textes wie A. Rimbauds "Illumination" *Villes*³ dienen, in dem der Tenor zwar noch freundlicherweise im Titel erscheint, das neue A. Rimbaudsche Modell der modernen Großstadt aber als ein heteroklitisches Amalgam aus Fragmenten der (ehemals, d.h. im geltenden *sens commun*, ko-härenten) Bildbereiche Stadt, Gebirge, antike sowie moderne Mythen und Sozialutopien erscheint.

Villes

Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. Des corporations de chanteurs géants accourent dans des vêtements et des oriflammes éclatants comme la lumière des cimes. Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaresses séraphiques évoluent parmi les avalanches. [...]

Die übliche Wirkung der Metapher, nämlich daß durch eine 'falsche' Prädi-kation eine verfestigte Wortbedeutung und Weltdeutung in Frage gestellt, ein geltender Diskurs in seinem Geltungsanspruch relativiert und kritisiert und neue Denkperspektiven eröffnet werden, erfährt durch die Fragmentierung des Vehikelsystems eine wesentliche quantitative und qualitative Steigerung. Diese Fragmentierung⁴ ist (noch in der Glanzzeit des Positivismus um 1870!) bereits Ausdruck einer ganz modernen erkenntnistheoretischen Position, die die Erkenntnis der Wirklichkeit, wenn überhaupt, dann im Dissens und in der Differenz zwischen den etablierten Diskursen ansiedelt.

II. Karikatur und Poesie im 19. Jahrhundert in Frankreich

Die eben in groben Zügen geschilderte Entwicklung der metaphorischen Struktur poetischer Texte weist Ähnlichkeiten mit dem Bauprinzip der Karikatur

3 Alle Texte A. Rimbauds werden nach folgender Ausgabe zitiert: A. Rimbaud, *Oeuvres complètes*, A. Adam, hg. (Paris 1972).

4 Vgl. A. Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud* (Neuchâtel 1985).

auf. Der im folgenden untersuchte Zusammenhang zwischen Karikatur und Poesie bezieht sich also nicht auf Inhaltliches (und damit auf die französische Tradition karikierender Poesie seit Villon, ja seit dem Mittelalter, obwohl die folgenden Ausführungen von einem auch inhaltlich bestimmten Beispiel, A. Rimbauds *Chant de guerre parisien*, ausgehen), sondern auf sprachliche und zeichnerische Textbildungsverfahren. Die These lautet: Die massive Gewöhnung des Auges und des Kopfes an das Lesen von Karikaturen hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts insofern Auswirkungen auf die Dichtung, als durch die mentale Übung im bildlichen Bereich zweifellos auch als genuin sprachlich anzusehende Verfahren in der oben bereits angedeuteten Weise radikalisiert und kompliziert wurden.

Zunächst ein paar äußerliche Phänomene, die für einen Zusammenhang von Karikatur und moderner Poesie sprechen:

- Beide, Karikatur und Poesie, erleben im Frankreich des 19. Jahrhunderts einen vorher nicht bekannten Aufschwung. Es sieht so aus, als habe die durch die Erfindung der billigen Lithographie (1798) und der Schnelldruckpresse (1814) ermöglichte massenhafte Verbreitung der Karikatur⁵ zur Zeit der anfänglich relativ liberalen Julimonarchie das Publikum eine bestimmte Seh- und Lektüre-Weise gelehrt oder zumindest eine bereits vorhandene trainiert.⁶ Diese durch die fast tägliche⁷ Interpretation von Karikaturen geübte Sehweise radikalisierte bestimmte Verfahren, die gleichzeitig als authentisch bildnerisch (z.B. in der Groteskmalerei) und als literarisch angesehen werden können (z.B. die Kontamination von Menschlichem und Tierischem in der Fabel).

- Allgemein bekannt ist das Interesse Baudelaires für die Karikatur und besonders für Daumier, wenn auch die geplante Geschichte der Karikatur von ihm nur in Teilen verwirklicht wurde.⁸

Weniger bekannt sind A. Rimbauds poetische Karikaturen⁹ der frühen Phase, die sein Vorbild V. Hugo an Aggressivität weit übertreffen (*Les Assis, A la musi-*

5 Ich nenne nur die beiden wichtigsten Blätter. *La Caricature* (4.11.1830 - 27.8.1835; 251 Ausgaben mit 524 großformatigen, teils kolorierten beigelegten Lithographien) und *Le Charivari* (1.12.1832 - 1893; Karikaturen in den Textteil eingedruckt, weitgehender Verzicht auf scharfe politische Angriffe, Gesellschaftssatire).

6 Die Karikatur nahm als Blickfang oft die gesamte Fläche des Titelblatts unter der Kopfleiste ein oder war als separates Blatt beigelegt.

7 *La Caricature* brachte etwa zwei Mal pro Woche eine neue Lithographie, *Le Charivari* täglich.

8 Erst nach Baudelaires Tod veröffentlicht Champfleury seine Geschichte der Karikatur. Baudelaires Vorarbeiten wurden in den *Curiosités esthétiques* publiziert. (vgl. Anm. 12)

9 Von A. Rimbaud sind eine ganze Reihe selbst gezeichneter Karikaturen überliefert. Es wäre in diesem Zusammenhang auch interessant, das Verhältnis A. Rimbauds zu der von ihm ja selbst praktizierten (z.B. "Réunion publique" vom 23. 9. 70), der Karikatur nahestehenden journalistischen Schreibweise der Zeit genauer zu untersuchen: seine Begeisterung für Vallès und Vermersch ist belegt (Brief vom 17. 4. 70).

que, *Rages de Césars*, *Les pauvres à l'église*), darunter solche, die gleichzeitig literarische bzw. Bild-Vorlagen parodieren (*Le coeur volé*, *Mes petites amoureuses*, *Chant de guerre parisien*; *Vénus anadyomène*, *L'éclatante victoire de Saarbruck*, das im Untertitel auf einen populären Propagandadruck für Napoleon III. hinweist).

III. Die Struktur der Karikatur

Um die oben aufgestellte These über einen Zusammenhang zwischen der Entwicklung bestimmter Verfahren der modernen Poesie und der Karikatur zu untermauern, soll zunächst einmal das der Karikatur zugrundeliegende bildnerische Verfahren analysiert werden. Gehen wir von einer Lexikondefinition aus: "1. Dessein, peinture qui, par le trait, le choix des détails, accentue ou révèle certains aspects (ridicules, déplaisants). [...] 2. Description comique ou satirique, par l'accentuation de certains traits (ridicules, déplaisants). [...]"¹⁰ Die zwei wichtigsten Elemente dieser Definition, die Betonung und Übertreibung einzelner Züge und die damit verbundene Komik tauchen in fast allen Definitionsversuchen auf.

Das erste Element hat eine wichtige, häufig nicht erkannte Voraussetzung: Bevor man feststellen kann, daß ein Zug besonders betont oder gar verzerrt ist, muß eine erkennbare Ähnlichkeit mit einem repräsentierten Modell bestehen. Bloßes Verzerren ohne Ähnlichkeit mit einem bekannten Vorbild wäre lediglich falsch bzw. unkenntlich. Dem trägt die Definition des Begriffs "caricare" durch Filippo Baldinucci in seinem *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681) Rechnung: "un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerno, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente, che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati."¹¹ Nach dieser Definition besteht der springende Punkt der Karikatur in der Entdeckung einer Ähnlichkeit in der Unähnlichkeit oder, wie Gombrich es nennt, in der "Entdeckung der Gleichheit in der Ungleichheit".

Auch das zweite Element der Karikatur-Definition, ihre Komik, bedarf der

10 *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* par Paul Robert (Paris 1967). Ähnlich die *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 9, 1970: "Karikatur [von ital. caricare >überladen, >übertragen<] eine als Spott- oder Zerrbild verstandene Darstellung, die menschliche Eigenschaften oder Handlungen übertrieben wiedergibt und dem allgemeinen Gespött preisgeben will. Darüber hinaus werden überlebte gesellschaftliche Kräfte zum Gegenstand der K., die schließlich in der politischen K. mit direkter Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, Ereignissen und Persönlichkeiten gipfelt."

11 Filippo Baldinucci. *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno* (Firenze 1681; Repr. 1985), S. 29.

Präzisierung. Obwohl Baudelaire seine Theorie der Karikatur in eine Theorie des Komischen eingebettet hat, bescheinigte er gerade ihren besten Vertretern, Goya und Daumier, einen "bemerkenswerten Ernst"¹²: Daumier habe aus der Karikatur "un art sérieux"¹³ gemacht. Mit Bezug auf das berühmte Werk Daumiers *Rue Transnonain 15 avril 1834* stellt er fest: "Ce n'est pas précisément de la caricature, c'est de l'histoire, de la triviale et terrible réalité".¹⁴ Daß einem bei der genaueren Betrachtung einer Karikatur das Lachen häufig vergeht bzw. gar nicht erst aufkommt, ist eine häufige Erfahrung. Das Verzerren bestimmter Züge eines erkennbaren Modells scheint also zwar immer eine Wirkung, wenn auch nicht immer eine komische Wirkung zu haben.

Vielleicht kommen wir dem Problem der Komik näher, wenn wir uns überlegen, was denn die beiden Definitionselemente Verzerrung und Komik wesensmäßig miteinander zu tun haben, denn darüber gibt die Feststellung der bloßen Ähnlichkeit in der Unähnlichkeit noch keinen Aufschluß.

Auch in der Definition Baldinuccis fehlt noch eine entscheidende Komponente. Die bloße Übertreibung eines Zuges - vorläufig "semantisch leer" genannt - allein genügt nicht. Denn um zu einer Rezeption mit komischer Wirkung anzuregen, müßte sie semantisch gefüllt sein, da Komik im allgemeinen vom Konflikt zweier "Matrizen"¹⁵ und den Wertssystemen des Rezipienten abhängt.

Einen entscheidenden Schritt weiter in diese Richtung geht die Definition William Hogarths in der Beschriftung des Stiches *The Bench*, nach der die Karikatur auf einem "komischen Vergleich" beruhe.¹⁶ Das hieße, daß das Wesen der Karikatur in einer zweifachen Ähnlichkeitsrelation begründet ist. Die karikierende Zeichnung gleicht dem eigentlich Gemeinten (Tenor), sei es nun ein Sachverhalt oder eine Person, und sie verzerrt dieses Abbild nicht nur (semantisch leer), sondern sie gleicht gleichzeitig und zusätzlich noch etwas anderem Wieder-

12 Ch. Baudelaire, "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", in: Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Cl. Pichois, hg., Bd. II (Paris 1976), S. 525-543. "Quelques caricaturistes français", ebda. S. 544-563. Hier S. 551.

13 Ebda. S. 556.

14 Ebda. S. 552. Nicht umsonst stammt die erste Geschichte der Karikatur von Champfleury, dem Theoretiker des Realismus.

15 A. Koestler spricht in *The Act of Creation* (New York 1964), S. 35, im Zusammenhang mit dem Witz von "the clash of two mutually incompatible codes or associative contexts", wobei die Inkompatibilität durch das "Ensemble der im Augenblick erlaubten Denk-, Verhaltens-, Sprach-Möglichkeiten" definiert wird. (Zitiert nach H. Hörmann, "Semantische Anomalie, Metapher und Witz", *Folia linguistica* 5. (1971), S. 310-330; hier S. 325 f.) Nach Bergson und Freud spielen dabei vor allem gesellschaftliche und sexuelle Tabus eine entscheidende Rolle. Fallen diese Tabus weg, so fehlt auch die aufgestaute psychische Energie, die im Lachen abgeführt werden könnte.

16 Nach E.H. Gombrich, *Kunst und Illusion* (Stuttgart 1978), S. 383.

Erkennbarem¹⁷ (Vehikel), das normalerweise, d.h. in unserer üblichen lebensweltlichen Ordnung nichts mit dem eigentlich Gemeinten (Tenor) zu tun hat. Die Wirkung der Karikatur beruht auf dem, was man im sprachlichen Bereich 'semantische Anomalie' nennt. Eine derartige sprachliche Inkompatibilität bildet die Grundlage sowohl der Metapher als auch des Witzes. Der entscheidende Rezeptionsimpuls liegt bei der Bild-Anomalie wie bei der Metapher (nicht so beim ausdrücklichen Vergleich, der ja keine semantische Anomalie aufweist) im Aufforderungscharakter der Anomalie an den Leser/Betrachter, den 'semantischen Hiat' selbst zu überbrücken und nach dem *tertium comparationis* zwischen dem "Bildempfänger" (Tenor) und dem "Bildspender" (Vehikel) zu suchen. Mit Karikatur bezeichnet man wie mit dem Begriff Metapher nicht nur eine der beiden Komponenten (etwa das Vehikel), sondern die Interaktion zwischen Tenor und Vehikel, das Verschmelzen der ihnen beiden zugehörigen "Bildfelder".¹⁸ Eine solche Interaktion zwischen einer traditionellen, allen vertrauten Art der Repräsentation und einer neuen, völlig 'abwegigen' hat, neben einem eventuell komischen, ein sprach- und erkenntnikritisches Potential, da sie übliche Darstellungen von Wirklichkeit (seien sie nun bildlich oder sprachlich) in Frage stellt, gemäß dem Diktum Aragons über das poetische Bild: "chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'Univers".¹⁹ Die Komik der Darstellung ist häufig nur der erste augenfälligste Anlaß zur deautomatisierten Rezeption, die in Analyse, Reflexion und ernste Kritik einmündet.

Nehmen wir zur Verdeutlichung der These von der doppelten Vergleichsstruktur das Paradebeispiel aus der Geschichte der Karikatur, die Metamorphose des Bürgerkönigs Louis-Philippe in eine Birne (Abb.1):²⁰

17 Diese Behauptung rief in der Diskussion heftigen Widerspruch hervor. Negiert man jedoch diese Ähnlichkeitsrelation mit einem wiedererkennbaren Vehikel, so muß man auch Hogarts Definition ("komischer Vergleich") ablehnen. Vermutlich bleibt es für den Betrachter weitgehend unbewußt und unreflektiert, warum er etwas als komisch empfindet. Analysierte er seine Reaktion, so fände er viele Karikaturen weniger komisch als geschmacklos. So die verbreitete Art, überdimensionierte Köpfe auf zwergenhalfte Körper zu setzen, die die Karikierten mit einem Wasserkopf und einer Mißgeburt in Bezug setzen. Die komische Wirkung der Verzerrung von Gesichtszügen, und dafür bietet Lavaters Physiognomik reichliches Anschauungsmaterial, beruht auf der Ähnlichkeit mit tierischen Physiognomien (die flache Stirn und das vorstehende Kinn erinnert an Affen, die platte Nase mit großen Öffnungen an den Rüssel eines Schweines, bestimmte Haartrachten an die Hörner eines Stieres oder den Bart einer Ziege etc.) Markenzeichen berühmter Zeichner wie Loriots Knollen-Nasen oder die eingerollten Rüssel-Nasen Altans wirken ebenfalls nur in Erinnerung an die zitierten Bildbereiche und die mit ihnen verbundenen moralischen und intellektuellen Eigenschaften.

18 Diese Terminologie stammt von H. Weinrich, "Semantik der Metapher", *Folia linguistica* 1 (1967), S. 3-17.

19 L. Aragon, *Le paysan de Paris* (Paris 1953), (Folio 219), S. 82.

20 Alle Abbildungen aus: *La Caricature, Bildsatire in Frankreich 1830-1835 aus der Sammlung von Kritter* (Göttingen 1980).

W^e 183^e, Journal n^o 57 Croquées faites à l'industrie le 16 Nov. 1831
(Cour d'Assises)

Si, pour reformer le monarque dans une caricature, vous n'attendez pas qu'il soit désigné autrement que par la ressemblance, vous tomberez dans l'absurde... Goûtez ces croquis informes, auxquels j'aurais tant été à la peine pour me diffuser.



Puis condamner pour et autres
qui ressemblent au second...

Et enfin, si vous êtes convaincus,
vous ne pourrez absolument cette poire
qui ressemble aux croquins précédents.

Ceini, pour une poire, pour une brioche, et pour toutes les têtes grotesques dans lesquelles le hasard ou la malice aura placé cette forte ressemblance, vous pourrez infliger à l'autre Cing ans de prison et cinq mille francs d'amende.

Carroux, messieurs, quel est la une singulière liberté de la presse???

(Prise du journal la caricature) Ch. Philippon

Abb. 1: Ch. Philippon, Birnenskizzen (La Caricature 56 vom 24.11.1831)

Louis-Philippe erscheint am Ende der zeichnerisch dokumentierten Verwandlung nicht wie am Anfang porträtiert als Privatperson, sozusagen in seiner standesamtlichen Identität (mit Hilfe einer Art Paßbild) noch in seiner öffentlichen als 'König der Franzosen' mit Hilfe eines realistischen Porträts geschmückt mit den Insignien königlicher Macht (semantisch normal, deswegen aber nicht unbedingt 'richtig', da ihn offensichtlich nicht alle Franzosen in dieser Eigenschaft anerkennen), sondern als 'Birne' (semantisch anomali, deswegen aber nicht unbedingt 'falsch'!). Die Züge des Bürgerkönigs werden bezeichnenderweise nicht wahllos, d.h. semantisch leer, verzerrt, sondern konstruieren eine neue, zusätzliche Ähnlichkeit mit einem ganz bestimmten Gegenstand. (Und zwar nicht notwendig auf der Basis von bereits im zugrundeliegenden 'Vorbild' vorhandener Ähnlichkeiten. Der Karikaturist und Gründer der satirischen Zeitung *La Caricature*, Philipon, hätte es zweifellos geschafft, Louis-Philippes Gesicht bzw. Gestalt in verschiedenste Früchte, Tiere o.ä. zu verwandeln.) Die weitgehend willkürlich konstruierte äußerliche Identität der Form²¹ suggeriert dann eine Analogie der 'inneren', moralischen und geistigen Qualitäten der Birne mit denjenigen Louis-Philippes, deren Vergleichspunkt im Französischen am ehesten denjenigen unseres Schimpfworts 'Pflaume' (dumm, leicht matschig) entspricht.

Die zeichnerische Kontamination macht eine sprachliche augenfällig, die in der Mehrdeutigkeit des Wortes 'poire' begründet liegt. Während 'poire' im entsprechenden Kontext der Umgangssprache (se sucer la poire = s'embrasser) kaum noch als Metapher empfunden wird, führt die notwendig konkrete Ausgestaltung des Bildes dazu, daß der Betrachter den Bildbereich des Vehikels bewußter und in seinem gesamten Umfang, nicht nur reduziert auf das *tertium comparationis*, wahrnimmt und damit auch das komische Differenzpotential wieder aktiviert. Das zeichnerische Verfahren der Karikatur ähnelt demjenigen, mit dem man sogenannte tote sprachliche Metaphern wieder verlebendigt, indem man das Vehikel konkretisiert und damit deautomatisiert: Statt "Zieh deine Birne ein!" etwa "Zieh deine Mostbirne (oder deine Gute Luise) ein!".

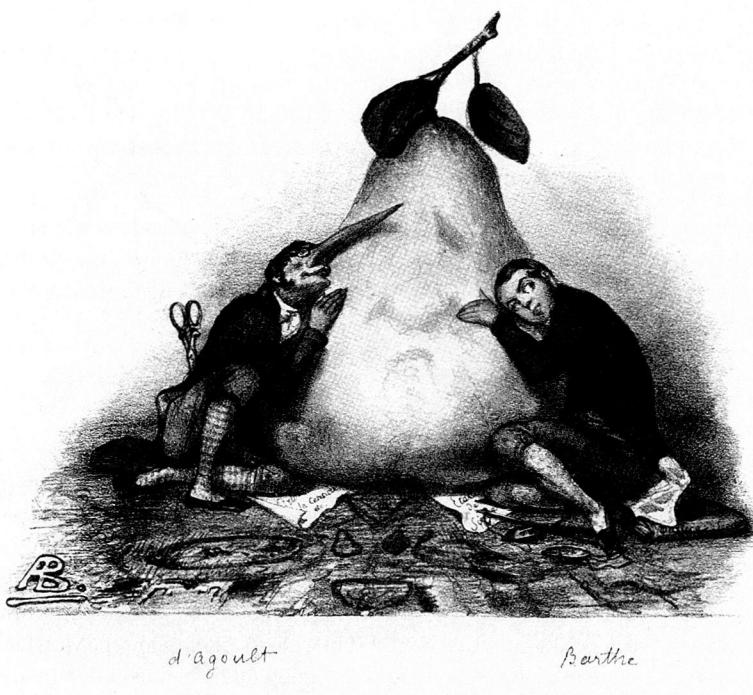
Für die komische Verbildlichung eignen sich besonders gut Homonymien (Homophonien), seien diese nun wie die 'poire' aus der Lexikalisierung einer ursprünglichen Metapher entstanden, die in einem für den Witz²² typischen Verfahren wieder 'wörtlich' genommen wird, oder seien sie aus verschiedenen sprachli-

21 Man kann sogar in Analogie zur surrealistischen Metapherntheorie vermuten, daß die Wirkung umso größer ist, je ungewohnter die zueinander in Beziehung gesetzten Elemente sind. Allerdings muß dem Leser der Karikatur irgendein Anhaltspunkt für die Analogiebildung geliefert werden. Dies geschieht meist mit Hilfe der Legende. Falls ihm dieser Anhaltspunkt fehlt, kann die Karikatur für ihn unverständlich bleiben, wie dies häufig mit Karikaturen aus einem fremden Kulturbereich geschieht.

22 S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905). Studienausgabe Bd. IV. *Psychologische Schriften*. (Frankfurt 1970), S. 9-219, hier bes. S. 32 ff.

chen Wurzeln entstanden, deren verschiedene Signifikate man trotz des lautlichen, manchmal auch zusätzlich noch graphisch identischen oder fast identischen Signifikanten normalerweise nicht auf die Idee käme, miteinander in Verbindung zu bringen.

In *La Caricature* finden sich dafür zahlreiche Beispiele:



Lith. de Blaquelot, chez Charles Bertier R^eg

On a obtenu deux Assemblées

Abb. 2: A. Bouquet, *Les favoris de la poire* (*La Caricature* 124 vom 21.3.1833)

Das Blatt *Les favoris de la poire* (Abb. 2), eine virtuose bildliche Verschränkung in Wirklichkeit so unvereinbarer Bildbereiche wie 'Louis-Philippes Lieblinge ('favoris') und der 'Backenbart ('favoris') einer Birne' (die schon bekannte Metapher 'Birne' metonymisch für den Kopf Louis-Philippe), deren Analogie im schmeichelnerischen Anschmiegen liegt, zeigt, welches komische und kritische Potential in der bildnerischen Ausgestaltung und der dadurch intensivierten Lektüre liegt.

Der Name des Staatsanwalts an der Cour Royale, Jean-Charles Persil, ist nicht nur homonym mit dem (zu) naheliegenden 'persil'= 'Petersilie',²³ sondern auch mit der Wortverbindung 'Père scie' ('Vater Säge'). Die Homonymie ist eine im sprachlichen Material begründete, sozusagen 'natürliche', dadurch besonders 'kühne' Form der Metapher.²⁴ Die Lautgleichheit suggeriert die Identität des Namensträgers mit einer Säge; die Analogie besteht in der Schärfe und zerstörerischen Wirkung der beiden, da der ursprünglich liberale Anwalt zu einem der unerbittlichsten 'Absäger' der aufmüpfigen Presse wurde. In der Bild-Karikatur wird die lautliche Identität in eine lediglich partielle bildliche umgesetzt, indem die Nase des Porträts zu einem Sägezahn umgeformt wird, der durch die auffallend ähnliche Wiederaufnahme als Fallbeil im Wappen an Schärfe und Gefährlichkeit gewinnt (Abb. 3) oder indem sie gar zu einem ganzen Fuchsschwanz (Abb. 4) verlängert wird.

Halten wir fest: Polysemie (vor allem als Folge einer abgestorbenen Metapher oder einer Homonymie) ist eine Sonderform der Metapher, die in ihrer auf einen einzigen Zeichenkörper komprimierten Form eine enge strukturelle Verwandtschaft mit der Karikatur aufweist.

IV. Karikatur und Homonymie

Wenn A. Rimbaud die Sinnschöpfungsmöglichkeiten sprachlicher Zweideutigkeiten in seinen frühen Gedichten, vor allem denjenigen aus dem Umkreis der sog. *Lettres du Voyant*, ausschlachtet, so spielt neben den in den umstürzlerischen Zeiten des deutsch-französischen Krieges und der Kommune von Paris florierenden politischen Karikaturen auch der Schülerjargon eine entscheidende Rolle. Die Tabuisierungen des sexuellen Bereiches führten zu einer wahren Meisterschaft des 'eindeutig' Zweideutig-Redens, denen die deutende Phantasie der Interpreten in nichts nachsteht.²⁵ Während es sich bei dieser Art der Überlistung moralischer Zensur um eine im Argot (und in entsprechenden Lexika fixierte) konventionalisierte Metaphorik handelt, die sich auf obszöne Analogien der Form, des Handelns etc. stützt und deren 'Witz' lediglich im straflosen und mehr oder weniger

23 Eine Identifizierung, die vielleicht komisch wäre, aber nicht kritisch, da sich das *tertium comparationis* lediglich auf Nebensächlichkeiten beziehen könnte, wie Haarwuchs etc.

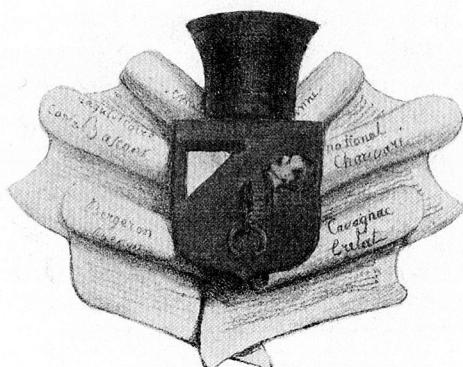
24 M. Foucault, *Raymond Roussel* (Paris 1963), S. 22: "L'identité des mots [...] est elle-même une expérience à double versant: elle révèle dans le mot le lieu d'une rencontre imprévue entre les figures du monde les plus éloignées (il est la distance abolie, le point de choc des êtres, la différence ramassée sur elle-même en une forme unique, dueille, ambiguë, minotaure)."

25 Ich verweise nur auf die Arbeiten von A. Fongaro und R. Faurisson, vor allem aber, da hier auch der poetologische, soziale und politische Aspekt dieses Redens mit in die Interpretation einbezogen wird, auf St. Murphy. *Le Premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion* (Lyon 1990).



PÈRE-SCIE.

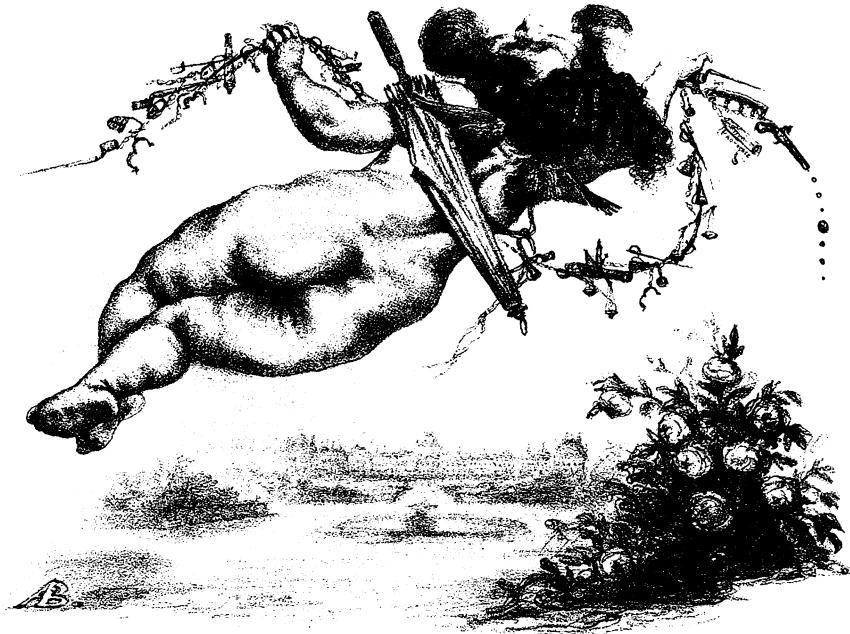
Persil



M. A. Duguet, rue Saint-Denis 127.

On a l'appris dans l'ordre que le vendeur de

Abb. 3: H.Daumier, Persil (*La Caricature* 127 vom 11. 4. 1833)



L'amour et l'idole des Français

L'amour et l'idole des Français

On s'abonne chez l'auteur, galeries n° 122

Abb. 4: A. Bouquet, *L'amour et l'idole des Français* (*La Caricature* 122 vom 7.3.1833)

phantasievollen Umgehen der Zensur liegt, nützt A. Rimbaud in einem eindeutig politischen Gedicht wie *Chant de guerre parisien* Homonyme und Homophonien dazu aus, um nicht konventionalisierte, neue und kühne Analogien und ein Nach- und Umdenken beim Leser zu erzwingen:

Chant de guerre parisien

Le printemps est évident, car
Du cœur des Propriétés vertes.
Le vol de Thiers et de Picard
Tient ses splendeurs grandes ouvertes

O Mai! quels déliirants culs-nus!
Sèvres, Meudon, Bagneux, Asnières,
Ecoutez donc les bienvenus
Semer les choses printanières!

Ils ont schako, sabre et tam-tam,
Non la vieille boîte à bougies
Et des yolets qui n'ont jam, jam ...
Fendent le lac aux eaux rougées!

Plus que jamais nous bambochons
Quand arrivent sur nos tanières
Crouler les jaunes cabochons
Dans des aubes particulières!

Thiers et Picard sont des Eros,
Des enleveurs d'héliotropes.
Au pétrole ils font des Corots:
Voici hennetonner leurs tropes ...

Ils sont familiers du Grand Truc !...
Et couché dans les glaïeuls, Favre
Fait son cillement aqueduc
Et ses reniflement à poivre!

La grand'ville a le pavé chaud,
Malgré vos douches de pétrole.
Et décidément, il nous faut
Vous secouer dans votre rôle ...

Et les Ruraux qui se prélassent
Dans de longs accroupissements,
Entendent des rameaux qui cassent
Parmi les rouges froissements!

Sowohl die Darstellung verschiedener Politiker als Vögel wie auch der trängenreiche J. Favre sind in der zeitgenössischen Karikatur mehrfach belegt.²⁶ Mit

26 Vgl. *Die politische Lithographie im Kampf um die Pariser Kommune*, A. Bork u.a., hg. (Stuttgart 1976), bes. S. 40 ff.

Hilfe einiger Zeilen aus dem vorliegenden Gedicht soll gezeigt werden, wie A. Rimbaud von der üblichen, einen Tenor mit einem Vehikel kombinierenden Metapher (in praesentia) "Le vol de Thiers et de Picard", über eine absolute Metapher (in absentia) "quels délirants culs-nus", zu einem Modell der beiden inkriminierten Politiker ("Thiers et Picard sont des Eros") gelangt, das komplexer ist, als es eine einzige Analogie mit Vögeln (oder sonstigem 'Geflügel') erlaubte. Während in einer Karikatur die beiden Bildbereiche 'Politik' und 'Vogelwelt' untrennbar zu einem einzigen Zeichen vermischt werden (ein Vogel mit einem mehr oder weniger, je nach Virtuosität des Karikaturisten, an einen bestimmten Menschen erinnernden Vogel-Kopf), bleiben Tenor und Vehikel üblicherweise in der sprachlichen Metapher als zwei verschiedene Zeichen säuberlich getrennt, es sei denn, der Dichter findet ein Homonym oder eine Homophonie, die wie in einer idealen Karikatur Tenor und Vehikel im Hinblick auf den Zeichenkörper unterscheidbar machen. Doch trotz des Reichtums der französischen Sprache an Homonymen geben sich die entsprechenden Zeicheninhalte in den seltensten Fällen zu einer sinnvollen semantischen Interaktion her. Die intensive Steigerung von homophonen Bildverschränkungen in *Chant de guerre parisien*²⁷ und die durch sie in Gang gebrachte semantische Interaktion der Bildbereiche (Tenor: Bürgerkrieg zwischen der geflohenen Regierung in Versailles und der Kommune von Paris; Vehikel: idyllisches Frühlingserwachen), die die beiden sich widersprechenden Perspektiven auf die gleichen Phänomene kritisch relativiert, legt die Annahme eines Einflusses der politischen Karikatur nahe.

Das Homonym "vol" (Diebstahl und Vogelflug) vereint in sich die beiden sonst unvereinbaren Bildbereiche. Nicht genug damit, daß die beiden Politiker Thiers (Ministerpräsident) und Picard (Innenminister) durch die Kombination mit verschiedenen Vehikeln (bei säuberlicher Trennung der Zeichenkörper) als Vögel (bzw. geflügelte Wesen) ausgewiesen werden: "vol", "délirants culs-nus" (ein Phantasie-Schimpfwort, das sich in seiner Wortbildung an Vogel- und Schmetterlingsnamen anlehnt), "Eros". A. Rimbaud wählt den zweiten Politikernamen so aus und kombiniert ihn so mit dem ersten zu einem einzigen Lautbild, daß sich die beiden Politikernamen als durch pejorativen Suffixwechsel entstandene Vogelnamen lesen lassen: *'thiers[e]' (der Schlußlaut des Namens wird in der Verbindung mit 'et' gesprochen) statt 'tiercelet' (Falke), 'picard' statt 'pic' (Specht). Die Politiker werden nicht allein durch zweigliedrige Metaphern, durch eine 'falsche' Prädikation zu Vögeln gemacht, sondern die Namen sind 'richtige' Vogelnamen, analog einer karikierenden Metamorphose, die für Vögel und Politiker einziges Zeichen schafft. Um der Gefahr vorzubeugen, daß der Vorgang trotz

27 Vgl. hierzu H.H. Wetzel (1985), S. 85-96 und inzwischen auch S. Murphy, "Chant de guerre parisien: essai d'archéologie symbolique", *Parade sauvage*. Bulletin no. 7 (1991).

der zahlreichen weiteren Polysemien²⁸ nicht erkannt wird, bereitet A. Rimbaud den Leser durch die Wiederholung dieses Namenspaars auf diese karikaturistische Bildverschränkung vor. Was oberflächlich gesehen aussieht, wie das frühlingshafte Liebeswerben der Protagonisten Thiers und Picard um ihr Volk, wird entlarvt als ein brutaler Eroberungskrieg, mit dem die reaktionäre Zentralregierung die sozialistische Kommune niederzuschlagen versucht. Wie die Bild-Karikatur arbeitet A. Rimbaud mit einer systematischen Überlagerung von Tenor und Vehikel, deren Identifizierung ohne die Überschrift und die erste Zeile kaum möglich wäre, so vollständig sind sie zu einem einzigen Zeichen geworden. Daß A. Rimbaud dieses Gedicht trotz seiner erst knapp siebzehn Jahre nicht bloß als raffinierten Scherz aufgefaßt hat, dafür spricht der Ernst der politischen Situation, der im begleitenden Brief (15.5.71 an Demeny) ausdrücklich betont wird, und die Tatsache, daß dieses Gedicht als Beispiel für die neue "objektive" Poesie in das poetologische Credo des Briefes eingegangen ist.

Vor A. Rimbaud, und ich würde hinzufügen, bevor die Karikatur dieses Verfahren popularisiert hat, wurde es nur punktuell angewendet und wohl auch nicht in seiner ganzen Tragweite durchschaut. Als Beispiel mag das von A. Rimbaud in *Chant de guerre parisien* parodierte Gedicht von Coppée dienen, in dem die Homonyme "grêle" (für 'zart' und gleichzeitig '(Kugel)hagel') und "fontes" (für 'Schneeschmelze' und 'Pistolenhalfter') zwar miteinander reimen, aber nicht verschmolzen werden.²⁹ Der identische Reim bleibt bloße virtuose Zierat, ohne semantische Anomalie und daher auch ohne kritischen Effekt. Das Zusammenziehen in einen einzigen (zweideutigen) Begriff wird vom Vorbild der Karikatur be-

28 'Propriétés vertes" für die Aufmarschbasis der Grundbesitzerpartei in Versailles und gleichzeitig für die Frühlingswiesen; "splendeurs" explodierende Granaten und gleichzeitig strahlendes Frühlingsblitzen; verschiedene angebliche Volksbelustigungen entpuppen sich gleichzeitig als Kriegshandlungen. Vgl. Ann. 27.

29 F. Coppée, *Chant de guerre circassien*, aus den *Poèmes divers* (Paris 1866):

Du Volga sur leurs bidets grêles,
Les durs Baskirs vont arriver.
Avril est la saison des grêles,
Et les balles vont le prouver.

Les neiges ont fini leur fontes,
Les champs sont verts d'épis nouveaux;
Mettons les pistolets aux fontes
Et les harnais d'or aux chevaux.

[...]

günstigt, in der die heterogenen, inkompatiblen Elemente immer gleichzeitig präsent sind und sich räumlich überlagern.

A. Rimbaud hat die diesem Verfahren innnewohnenden kritischen Möglichkeiten zweifellos erkannt, sonst hätte er es nicht, ausgehend von einzelnen Wörtern, auf das ganze Gedicht ausweiten und systematisch anwenden können. Doch er geht noch einen Schritt weiter, indem er über die Bildverschränkung 'Frühlingserwachen' mit 'Bürgerkrieg' hinaus in den einen Tenor gleich mehrere Vehikel in Gestalt eines einzigen Zeichens einarbeitet, ein Verfahren, das wieder zuerst an der Karikatur beobachtet werden soll.

V. Die Entstehung komplexer Modelle aus der Parodie

Eine genauere Analyse der, thematisch mit A. Rimbauds Gedicht verwandten Karikatur von A. Bouquet³⁰, *L'amour et l'idole des Français* zeigt, daß sich die Lithographie aus folgenden Komponenten zusammensetzt, die obwohl heteroklit, zu einer Zeichen-Einheit verschmolzen sind:

1a) Der Bildempfänger Louis-Philippe ist im Bild 'eigentlich' gar nicht unmittelbar vorhanden, so wie im vorher erwähnten Porträt der Staatsanwalt Persil. In der Graphik wird er metonymisch vertreten durch das Requisit des Regenschirms und als pars pro toto durch den in lächerlicher Verkürzung senkrecht von oben gezeichneten Kopf, von dem fast nur Louis-Philippes perückenähnlicher Haarschopf und die Nase zu sehen ist. Die metonymische Ersetzung des Bildempfängers hat eine komische Wirkung dadurch, daß das repräsentative, kohärente Bild staatlicher Macht und Autorität ersetzt wird durch grotesk vereinzelte Elemente (Nase, Perücke, Regenschirm), die in lächerlichem Kontrast zu zeitgemäßen Symbolen staatlicher Macht stehen: der Regenschirm statt eines Szepters (zur Reminiszenz an Amors Köcher s.u.), die Nase statt eines ehrfurchtgebietenden Gesichts, die Perücke statt des kompletten Herrscherporträts und gleichzeitig als Indiz für alte, überlebte Monarchenherrlichkeit.

1b) Zur Darstellung dieser Herrlichkeit wird das traditionelle ikonographische Schema der Apotheose ("l'idole") gewählt, das über dem Ort der Verherrlichung (hier über den Tuilerien, dem Königspalast in Paris) die schwebende Gestalt des vergöttlichten Herrschers zeigt (vgl. A. Rimbauds "vol" und "splendeurs"). Die schwebende vergöttlichte Person ist aber nicht Louis-Philippe in eigener Person (s. 1a und 2a) und auch nicht von vorne (s. 2b) (diese beiden

30 Es geht nicht darum, eine Quelle A. Rimbauds nachzuweisen, obwohl die Übereinstimmungen zwischen der 1833 entstandenen Karikatur Louis-Philippes und dem gegen die Versailler Regierung gerichteten Gedicht frappierend sind, sondern es geht um die strukturelle Ähnlichkeit.

Abweichungen vom ikonographischen Modell allein schon hätten für den komischen Effekt einer Karikatur genügt), sondern zusätzlich kontaminiert mit zwei weiteren, mit dem Bildempfänger und unter sich selbst nochmals semantisch unvereinbaren Personen-Modellen als Bildspender:

2a) Louis-Philippe wird in eins gesetzt bzw. gezeichnet mit dem Liebesgott Amor ("L'amour"; vgl. A. Rimbauds "Eros"), zu dem die in lächerlichem Kontrast zum massigen Körper (vgl. 2c) stehenden Stummelflügelchen und der über die Schulter geworfene, mit dem Regenschirm (vgl. 1) kontaminierte Köcher gehören. Die traditionellen, halb kriegerischen Attribute Pfeil und Bogen sind durch eine auf den ersten (trägerischen) Blick friedlichere, aus der Putti-Ikonographie übernommene Blumengirlande ersetzt, die sich allerdings auf den zweiten Blick aus Bajonetten, Handschellen, Ketten, Schlössern, Degen, Pistolen, Kanonen, Kugeln, aus dem Gleichgewicht gekommenen Waagen (der Justitia) und königlichen Erlassen ("protocole") zusammensetzt (vgl. A. Rimbauds "choses printanières"). Das bedeutet, daß die ursprüngliche Metaphorik (Liebe wird mit kriegerischer Eroberung verglichen) wörtlich genommen wird: der angebliche (nur in übertragener Bedeutung zu nehmende) Liebes-Eroberer entpuppt sich wie später in *Chant de guerre parisien* als (wörtlich zu nehmender) militärischer Eroberer.

2b) dem von einem imposanten, an die 'Birne' erinnernden Allerwertesten beherrschten Rückenakt einer bereits etwas aus der Form geratenen, überreifen (vgl. die verschiedenen 'Birnen') Schönen in plump kokett verführerischer Haltung.

Ohne eine bestimmte Vorlage zu parodieren, verwendet Bouquet Bildstrukturen und Bildfragmente aus verschiedenen Modellen (Herrscherapotheose, Amor, Venus, Louis-Philippe) als frei verfügbare Bausteine eines neuen Bildes, das die 'Vorlagen' in ihrer Gesamtheit und mit ihrer ganzen, ihnen jeweils eigenen ideo-logischen Fracht miteinander agieren läßt und deren semantische Inkompatibilität zur Kritik des Tenors benutzt wird. Die Diversifizierung der Bildspender (zu denen man auch noch die Herrscherapotheose rechnen könnte, da es sich wie bei Amor um ein ikonographisches Zitat handelt, das nicht unbedingt zum Tenor gehört, wenn es auch traditionell näher liegt) bringt den Vorteil, daß die Karikatur nicht bei einer bloßen Beschimpfung stehen bleibt von der Art 'Louis Philippe ist ein neuer Blaubart, der die französische Republik ermordet'.³¹ Bouquet (und mit ihm der aufmerksame 'Leser') kritisiert gleichzeitig die Selbstdarstellung und die Verführungsmechanismen des Regimes und entlarvt sie.

31 Karikatur von Grandville und Forest *Barbe bleue, blanche et rouge* in: *La Caricature* 127 vom 11. 4. 1833.

A. Rimbaud wählt ein analoges Verfahren, indem er in das Tenor-Vehikel-System von *Chant de guerre parisien* noch weitere Vehikel-Komponenten einbaut. Ich führe nur einen besonders spektakulären Fall auf, der gleich drei Quasi-Homonymien zu einer virtuosen Bildverschränkung benutzt.

"Thiers et Picard sont des Eros" gehört zum Vehikel-System des Frühlingserwachens und erinnert an Bouquets oben analysierte Karikatur. Das folgende "enleveurs d'héliotropes" zitiert zusätzlich, wenn auch leicht verfremdet (Sonnen-Blumen- statt Sonnen-Feuer-Dieb) den Prometheus-Mythos (Héros statt "Eros"), wobei die beiden Politiker durch die in den folgenden Zeilen indirekt erwähnten Brandbomben zu Anti-Prometheen werden, die mit ihrem Feuer Zerstörung statt Zivilisation bringen. Als Drittes enthält das Wort auch gleich noch A. Rimbauds Urteil über die beiden: Zéros, 'Nullen'.

Insgesamt läßt sich beobachten, daß die Bildverschränkungen zwar zunächst durch den starken Kontrast der verwendeten Kontext-Matrizen eine komische Wirkung erzielen, daß diese aber schon bald durch einen Ernst abgelöst wird, der sich aus dem kritisierten Gegenstand und der Treffsicherheit der Kritik ergibt. Diese Transformation des komischen Impulses in einen kritischen gilt auch für den parodistischen Anteil des Gedichtes *Chant de guerre parisien*. Wie schon erwähnt, parodiert es nämlich auch noch einen Text von F. Coppée. Doch ist der Zielpunkt nicht so sehr die Verspottung dieses speziellen Gedichts - dazu ist es zu wenig bekannt - als die ernste Auseinandersetzung mit dem Gebrauch der poetischen Verfahren und der Poesie durch die L'art-pour-l'art - Anhänger des Parnasse überhaupt. Mit diesem Ernst reiht sich A. Rimbaud in eine Karikaturtradition ein, die von Goya bis Daumier reicht und bei der frühere ikonographische Vorlagen als frei verfügbare Bauelemente mit dem ganzen Reichtum ihres eigenen Kontextes in ein Bild eingefügt werden. In diesem Sinne etwa wird Daumiers *Rue Transnonain* von A. Stoll³² analysiert. Hier mischen sich Fragmente aus verschiedenen Modellen: 1) Die 'Wirklichkeit' der Rue Transnonain, ein Massaker der Regierungstruppen an der Zivilbevölkerung; 2) die *Beweinung Christi* von P.P. Rubens; 3) Elemente eines Blattes aus Goyas *Estragos de la Guerra*. Trotz der extremen Heterogenität der verwendeten Baumaterialien tritt die komische Wirkung völlig zurück, so daß Baudelaire mit Recht von der Karikatur als einem "art sérieux" spricht.

Das von der Karikatur abgeschaute Verfahren, die verschiedensten, auf den ersten Blick völlig unvereinbaren Modelle miteinander zu komplexen Modellen zu verschweißen und so vielschichtige Sachverhalte darzustellen, wird von A.

32 A. Stoll, "Die Barbarei der Moderne. Zur ästhetischen Figuration des Grauens durch Goya und Daumier, in: A. Stoll, hg., *Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und «Wilde» in der Karikatur Honoré Daumiers* (Hamburg 1985), S. 27-51, bes. S. 40 ff.

Rimbaud in den *Illuminations* vervollkommenet.³³ Die Dunkelheit und semantische Inkompatibilität dieser Texte geht weit über das hinaus, was die auf politische Wirkung hin angelegte Karikatur sich leisten konnte.

VI. Die Karikatur als Vorstufe zur modernen Malerei und Dichtung

Angesichts dieser komplexen Modellbildung und der damit eingeübten Sehweise ordnet Gombrich die Karikatur mit vollem Recht (und vielleicht noch nicht mal entschieden genug) in die Entwicklung der modernen Malerei allgemein ein und sieht in diesem "Experiment" die Erfindung von etwas Neuem, weg von der bloßen Naturnachahmung, hin zur Abstraktion und zum Experimentieren mit Schemata.

Denn in und durch Daumier emanzipierte sich das physiognomische Experiment vom humoristischen Genre. Schon Baudelaire erkannte sehr bald, daß Daumiers Anwälte, Richter oder Faune alles eher als humoristisch sind. Sie sind gleichsam Masken, die die menschlichen Leidenschaften verkörpern und dabei zutiefst in die Geheimnisse des Ausdrucks eingedrungen sind, durchaus selbständige Schöpfungen von oft geradezu unheimlicher Intensität. Ohne dieses Niederreißen der Schranken, die bis dahin die hohe Kunst von der Karikatur geschieden hatten, hätte um die Jahrhundertwende weder ein Munch seine unendlich tragischen, schmerzverzerrten Physiognomien schaffen können noch auch der Belgier Ensor jene unheimlich ausdrucksvollen Masken, die auf die deutschen Expressionisten eine so starke Wirkung übten".³⁴

Die Entwicklungslinien von moderner Dichtung und Karikatur fallen auch nicht zufällig zusammen. Beide entwickeln sich aus einer eindeutigen Oppositionshaltung gegenüber dem sich etablierenden Bürgertum und seinen ideologischen Diskursen heraus und aus der modernen Erkenntnis, daß im Gegensatz zu den positivistischen Überzeugungen die Realität nicht unmittelbar zugänglich ist. Neues oder auch nur eine neue Sicht auf Menschen und Dinge kann nur mit Hilfe der Zerstörung und Neukombination von bereits bekannten Wirklichkeitsmodellen erfolgen.

Die politische Zensur war insofern ein mächtiger Motor für die Entwicklung solcher 'diabolischer' Verfahren, als sie eine direkte Kennzeichnung und direkte Kritik vermeiden mußte.³⁵ Die offiziell geltenden Wirklichkeitsmodelle mußten vordergründig aufrechterhalten werden, wurden aber durch Überlagerung mit an-

33 Vgl. *Après le Déluge*; vgl. dazu Verf. in: H. Stenzel, H. Thoma, hg., *Die französische Lyrik des 19.Jh.s* (München 1987), S. 200-218.

34 Gombrich (1978), S. 388/89.

35 Zuletzt durfte z.B. Louis-Philippe auf Karikaturen gar nicht mehr von vorne gezeigt werden!

deren von innen her zersetzt. In der direkten Kritik, für die sich ohnehin die diskursive Rede besser eignet, wäre nur eine Weltanschauung durch eine andere, ebenso im *sens commun* verankerte, ersetzt worden. Dadurch daß dem Leser/Betrachter ein komplexes und anspielungsreiches Modell-Wirrwarr vorgesetzt wird, wird er gezwungen, selbst die Deutung aus der Interaktion der verschiedenen Modelle zu finden. Während in der politischen und sozialkritischen Karikatur dieser Prozeß möglichst auf eine eindeutige Lösung gelenkt wird, entwickelt die moderne Poesie (ähnlich wie früher in der bildenden Kunst schon Goya) das Verfahren zu einem völlig freien Zusammenspiel der Modellelemente weiter.