Zeitschrift: Ferrum : Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG

Herausgeber: Eisenbibliothek

Band: 66 (1994)

Artikel: Der Zöllner an der Grenze zwischen den Medien : Henri Rousseaus Vaudeville "Une visite à l'exposition de 1889"

Autor: Maag, Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-378297

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Zöllner an der Grenze zwischen den Medien: Henri Rousseaus Vaudeville «Une visite à l'exposition de 1889»*

Priv. Doz.
Dr. Georg Maag
Universität Stuttgart
Institut für Literaturwissenschaft
D-70049 Stuttgart

Während der Einfluss der «Expositions universelles» auf die musikalische Entwicklung Debussys und Ravels oder auch auf die architektonischen Phantasmagorien Ludwigs II. seit langem bekannt ist,[1] sie als «schöpferische Exponenten des Baubetriebs» und «Geburtsstellen der heutigen Reklame» bereits von S. Giedion gewürdigt wurden,[2] blieb ihre Bedeutung für die Literatur bis heute so gut wie unentdeckt. Man ist deshalb einigermassen überrascht, wenn man auf das Ausmass stösst, in dem sie auch die poetische Einbildungskraft ansprachen. Obwohl die im Zusammenhang verschiedener Weltausstellungen ausgeschriebenen halb literarischen, halb musikalischen Wettbewerbe noch auf eine ausführliche historische Analyse warten, lassen die bekannten Fakten bereits einige Rückschlüsse zu.[3] So forderte ein offizielles Dekret von 1867 die Komposition und Kreation «d'une ‹Cantate de l'Exposition› et d'un ‹Hymne à la paix› destinés à célébrer l'Exposition de 1867 qui en assure la réussite». Der aus 700 Mitgliedern bestehenden Jury, welcher auch Rossini, Verdi, Berlioz und Theodore de Banville angehörten, wurden insgesamt 936 Werke eingesandt. Prämiert wurden die Texte der Dichter Gustave Chouquet und François Coppée sowie die Partitur von Camille Saint-Saëns.

Bei der Weltausstellung von 1889 griff der literarisch ambitionierte Minister für Industrie und Handel, Lucien Dautresme, die Idee eines künstlerischen Wettbewerbs erneut auf. Die Gutachterkommission unter dem Vorsitz von Théodore de Banville, der 170 eingereichte Gedichte zur Auswahl vorlagen, verteilte den mit 3000 Francs dotierten ersten Preis an Gabriel Vicaire, den zweiten Preis an Claude Couturier. Stärkere Resonanz fand der Wettbewerb, den die französischen Zeitungen am 15. Oktober 1899 ankündigten, und der gleichfalls wieder eine «Cantate de l'Exposition» zum Gegenstand hatte: «Les paroles de cette cantate sont mises au concours; dès aujourd'hui, tous les poètes français peuvent y prendre part: l'œuvre ne devra pas dépasser soixante vers. Le prix unique de deux cents francs sera décerné à la valeur réelle et non à la valeur relative.» Sieger war der bretonische Chansonnier Théodore Borel, dessen Text aus 300 Einsendungen ausgewählt wurde.

Diese Fakten demonstrieren nicht nur die offiziellen Gattungspräferenzen und das auffällige Interesse der «Parnassiens» (bzw. ehemaliger Parnassiens) am ideologischen Überbau der Weltausstellungen. Sie sind hauptsächlich überraschend, weil sie Ernest Renans berühmte, 1855 formulierte These von der poetischen Infertilität der Weltausstellungen widerlegen,[4] dann aber – mit dem Wechsel von einer quantitativen zu einer qualitativen Ebene der Beweisführung – doch zuletzt bestätigen. Renan hatte ja keineswegs in Abrede stellen wollen, dass es von den Inszenierungen der bürgerlichen Industriegesellschaft inspirierte Gedichte gäbe. Was er in «La poésie de l'exposition» betonte, geht vielmehr aus dem Satz hervor: «Je me hâte de faire réparation aux poètes inconnus dont les vers ne sont pas venus jusqu'à moi, il me suffit qu'aucune de leurs œuvres n'ait été acceptée du public, et n'ait reçu cette consécration qui fait une partie essentielle d'un poème.»[5] Renans ästhetische Kriterien – «une strophe digne de mémoire» – haben auch die späteren Versuche auf diesem Gebiet offensichtlich nicht erfüllt! Ex negativo enthält die Kritik Ernest Renans allerdings bereits die mögliche (seinen Zeitgenossen mögliche) Antwort auf das, was sich ihm in seiner Perspektive als «Poesieschwund der Epoche» zu erkennen gibt. Die Entwicklung, die ich skizzieren möchte, stellt logisch, wenn auch nicht unbedingt chronologisch betrachtet, einen Dreischritt dar. Zunächst einmal war es möglich, bei durchaus gleichlautender Diagnose konträre Wertungen vorzunehmen. Einen solchen Weg schlug etwa der Journalist Du Pays bei seiner Apotheose des eine neue Ära einleitenden Industrialismus ein: «On comprend que d'autres aspirations sub-

Anmerkungen

* Der Text dieses Vortrags basiert auf meinen beiden Arbeiten: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen, Fink Verlag: München und: Die industriellen Ferien des 19. Jahrhunderts und das Problem ihrer literarischen Repräsentation, in: Götz Grossklaus/Eberhard Lämmert (Hrsg.): Literatur in einer industriellen Kultur. Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Bd.44, Klett-Cotta Verlag: Stuttgart 1989, S.204-238.

1 Debussy und Ravel kamen erstmals bei Gelegenheit der Weltausstellung von 1889 mit exotischer Musik, die im offiziellen Lehrplan des Conservatoire nicht vertreten war, in Berührung. Der maurische Pavillon im Park von Schloss Linderhof stand ursprünglich im orientalischen Viertel der Weltausstellung von 1867; vgl. Hippolyte Gautier: Les curiosités de l'exposition universelles de 1867, Paris 1867, S.52. Ludwig II., der unter dem falschen Namen Comte de Berg im Hôtel du Rhin, Place Vendôme, abgestiegen war, nutzte die Weltausstellung von 1867 zugleich zu einem Besuch von Versailles und Pierrefonds, wo Viollet-le-Duc gerade seine Restaurationsarbeiten durchführte.

limes (als die der Industrie; G.M.) perdent momentanément de leur attrait; que ce grand mouvement des intérêts matériels refoule la poésie.»[6] Dies ist die andere Variation der These vom Ende der Kunst: dass die Industrie als höchstes, nun aber nicht geistiges, sondern materielles Bedürfnis – der Kunst keinen Platz lässt. Nicht mit dem, dass der «Gedanke und die Reflexion (...) die schöne Kunst überflügelt» (Hegel) und höhere Bewusstseinsformen die Kunst als sinnliches Wissen des Absoluten abgelöst haben, sondern mit der Dominanz der industriellen Produktion und der darauf bezogenen Interessen wäre erklärt, warum die Gegenwart und ihre Verhältnisse – vom Horizont eines damaligen Betrachters aus gesehen – der Poesie abträglich sein müssen.

Nun, das Fortschrittsbewusstsein der Moderne brauchte in der Positivierung dieses «grand mouvement des intérêts matériels (qui) refoule la poésie» nur noch etwas weiterzugehen, um bei dem anzugelangen, was erfahrungsgeschichtlich eine Bruchstelle markiert: die ästhetische Besetzung der Industrie. Diese wird im Zeitalter der ersten Weltausstellungen von den faszinierten Zeugen ihrer Pionierleistungen als neue Kunst vereinnahmt und Poesie in solchem Kontext wieder identisch mit dem, was das Wort etymologisch bedeutet: ein Herstellen und Machen. Auf dem Gebiet der *inventio* überbietet das Werk der Technik, in welchem sich das produktive Vermögen der Menschheit geradezu versinnbildlicht, letztlich die Hervorbringungen klassischer Kunst.

Wenn der preussische Gesandte von Bunsen die Londoner Weltausstellung von 1851 in einem Brief an Max Müller als «das poetischste und weltgeschichtlichste Ereignis der Zeit»[7] charakterisiert, so verwendet er den Begriff der Poesie nicht im Sinne einer literarischen Form, sondern vielmehr als eine Metapher, die über die besondere Erfahrung der Weltausstellung hinaus auf den von Technik, Industrie und Wissenschaft geprägten Weltzustand insgesamt ausgedehnt werden kann. Ähnlich stellt der französische Berichterstatter Alexis de Valon auf seiner Fahrt zur «Great Exhibition» von 1851 fest: «La poésie de la nature est morte à tout jamais. (...) La poésie a changé de mobile, elle s'est déplacée; (...) réunir dans une pensée commune tous les peuples de la terre, faire un appel à leur génie, stimuler leurs efforts, les instruire les uns par les autres, confondre leurs intérêts, leur ouvrir un concours universel et préparer ainsi par cette fusion générale la solidarité future de toutes les races de la terre, n'est-ce pas là de la poésie? Oui, c'est la grande poésie de l'ère qui commence.»[8]

Auch hier erscheint es so, als habe sich die Poesie von der engeren Sphäre der Literatur, die ihre Inspiration noch aus der Natur als Nachahmungsmodell bezog, auf die ästhetisch erfahrbare industrielle Lebenswelt selbst verlagert. Wenn die Ära der Naturpoesie zu Ende ist, liegt es nun gewissermassen nur noch an der Literatur, den dritten Schritt zu vollziehen, nämlich den Abstand, der sie von der Industrie als der avanciertesten Kunst der Epoche trennt, aufzuholen. In welcher Weise dies geschieht, möchte ich hier unerörtert lassen[9] und mich stattdessen dem dreiaktigen Vaudeville «Une visite à l'exposition de 1889» von Henri Rousseau[10] zuwenden, um die literarische Rezeption der Weltausstellungen wenigstens an einem konkreten und darüber hinaus auch originellen Beispiel zu illustrieren. Zunächst eine kurze Zusammenfassung des Inhalts dieses Stückes:
Monsieur Lebozeck, ein Bauer aus der Bretagne, reist seiner Frau nach Paris voraus, um dort vor dem gemeinsamen Besuch der Weltausstellung erst einmal ein Quartier ausfindig zu machen. Das Hotel de Bretagne in der Nähe der Gare Montparnasse erscheint ihm da schon wegen seines Namens als eine vertrauenswürdige Adresse. Kaum aber lässt er sich, von der langen Eisenbahnreise erschöpft, zur Ruhe nieder, attakkiert ihn die Sünde in Person: in Person nämlich seiner zudringlichen Zimmernachbarin Georgette, gegen die er sich standhaft behauptet. Gleich am Morgen, beim Frühstück, schreibt er seiner Gattin einen Brief, in dem er sie unterrichtet, dass er ein Logis gefunden habe und dass sie nun nachkommen könne. Ihr Antwortbrief trifft ein, als Monsieur Lebozeck, der den Vormittag mit einem Besuch des Louvre verbracht hat, gerade beim Mittagessen sitzt. Die Gattin selbst trifft einen Tag später in Begleitung des jungen Dienstmädchens Mariette ein, das sie in weiser Voraussicht nicht allein im Haus zurücklassen wollte. Als ganz so weise entpuppt sich

2 Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton. Leipzig und Berlin 1918, S.36f.
3 Ich stütze mich hier auf einige Informationen, die – leider ohne Angabe der genauen Quelle – Ph. Bouin und Chr.-Ph. Chanut in ihrer «Histoire française des foires et des expositions universelles», Paris 1980, liefern.
4 Ernest Renan: La poésie de l'exposition. In: E.R., Oeuvres complètes. Hrsg. v. H. Psichari, Bd.2, S.239–251. Ausführlicheres zu Renan und der zeitgenössischen Reaktion auf seine provokante These in: Vf., Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen, a.a.O., Kap. II, 5, S.114–132.
5 E. Renan, a.a.O., S.239.
6 Vgl. L'Illustration vom 27. Juni 1857, S.403 (Hervorhebung von mir; G.M.).
7 Zit. nach Utz Haltern: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Münster 1971, S.349.
8 Le tour du monde à l'exposition de Londres. – In: Revue des deux mondes, 15. Juli 1851, S.196 (Hervorhebungen von mir; G.M.).
9 Dazu Hans Robert Jauss in seiner Einleitung zu dem Band: Helmut Pfeiffer/Hans Robert Jauss/Françoise Gaillard (Hrsg.): Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, München 1987, S.13f.
10 Henri Rousseau: Théâtre. Une visite à l'exposition de 1889. La vengeance d'une orpheline russe. Paris 1984. Die folgenden Ausführungen orientieren sich zumeist an dem anregenden Vorwort von Noël Arnaud zu dieser jüngsten Edition.

diese Entscheidung dann aber doch nicht, denn der Umstand, dass Mariette in ein und demselben Zimmer wie Madame und Monsieur (vor allem wie Monsieur) nächtigen muss, führt allerlei Komplikationen im Gefolge. Erst im dritten und letzten Akt des Vaudevilles kommt der Besuch der Weltausstellung zustande. Die drei Protagonisten durchjagen mit unglaublicher Geschwindigkeit den Champ de Mars, der natürlich dazu einlädt, Eiffels technischen Superlativ näher zu begutachten, den Trocadero, die Esplanade des Invalides, dann jedoch auch noch den Rest der Stadt. Hungrig und erschöpft, aber reicher um manche Erfahrung, kehren sie schliesslich zu ihrer Herberge zurück. – Das Stück, das die Einfalt der «gens de la province» aufs Korn nimmt, die zum ersten Mal die Welt der Grossstadt betreten, ist gespickt mit komischen Pointen: So halten die Protagonisten beispielsweise die auf der Weltausstellung zu sehenden Annamiten (von ihnen als «dinamites», «amarmites» bezeichnet) wegen ihrer Zöpfe für Frauen, verwechseln den Obelisken der Place de la Concorde mit der Bastille-Säule und glauben beim Anblick der Eglise de la Sainte-Madeleine, es gäbe die Chambre des Députés zweimal.

Dass Henri Rousseau über sein Hervortreten als Maler, Poet, Komponist, Musikant oder Organisator von Opern- und Operettenabenden hinaus sich auch als Theaterautor betätigte, war zu seinen Lebzeiten selbst den engsten Freunden verborgen geblieben. Die geheimgehaltene Seite seiner Produktivität wurde erst postum bekannt, wenngleich von der literarischen Öffentlichkeit vorerst nicht weiter zur Kenntnis genommen. Dabei befremdet das Schweigen des Douanier – wie N. Arnaud[11] hervorgehoben hat – um so mehr, als er sonst weniger zurückhaltend war und seine Überzeugung, ein Genie zu sein, ungeniert zu äussern pflegte. Auszüge aus «Une visité à l'exposition de 1889» wurden erstmals 1922 durch Robert Delaunay veröffentlicht. 1929, 1932 und 1933 liess dann Tristan Tzara in der Revue «Orbes» Auszüge aus dem Drama «La vengeance d'une orpheline russe» nachfolgen. Ein drittes Opus, die Komödie in zwei Akten und drei Tableaux «L'Etudiant en goguette», von Tristan Tzara als nicht innovativ genug beurteilt, harrt noch heute der Veröffentlichung.[12] Die Bedingungen für eine Rezeption des Theaters von Rousseau waren erst geschaffen, als Tzara 1947 in Genf den vollständigen Text des Vaudevilles und des Dramas zusammen mit einem wegweisenden Vorwort präsentierte, das Malerei und Theater Rousseaus vor einem gemeinsamen Horizont anzusiedeln versuchte. Dem dramatischen Oeuvre des Douanier liegt danach die gleiche Konzeption von Raum und Zeit zugrunde wie seinen Bildern; es setzt für Tzara im Prinzip die Technik des Films voraus: «Il faut voir dans cette anticipation (des Kinos; G.M.) une preuve supplémentaire que Rousseau participait avec toute la force de son être à l'esprit de son époque qui prévoyait la nécessité virtuelle de changer nos notions du temps en raison des facilités de déplacement et de la vitesse avec laquelle ils pouvaient s'effectuer.»[13] Die Vorwegnahme des Mediums Film in den tatsächlich ja zur Bühnenausführung bestimmten Werken resultiere dabei nicht aus der «recherche d'une technique nouvelle, mais plutôt de celle de l'explication de la réalite au moyen d'une synthèse théâtrale qui, à certains moments, transgresse le cadre des indications scéniques et les possibilités de la réaliser.»[14]

Schauen wir uns Rousseaus «Une visite à l'exposition de 1889» näher an. Schon der Titel fordert zu der Frage heraus, wie die einem kontinuierlichen Wechsel der Schauplätze verbundene Promenade durch eine Weltausstellung mit den Mitteln einer noch nicht elektrifizierten Bühne darzustellen war. Da Rousseau sie auch noch auf die grossen Boulevards der Metropole ausdehnt, entsteht – innerhalb ein und desselben Akts! – ein Maximum an räumlicher Zerstreuung. Hinzu kommt, dass er in seinen dramatischen Text, ähnlich wie in diverse seiner Bilder, Embleme des technischen Fortschritts einmontiert hat. So zeigt die Bühne zu Beginn des zweiten Akts eine Strassenbahn, mit der Lebozeck zum Jardin des Plantes fährt: an dieser Stelle wird – filmtechnisch gesprochen – ein «Schnitt» notwendig. Der «Chemin de fer Decauville», der zu den sensationellen Transportmitteln innerhalb des Weltausstellungsgeländes gehörte, eine Art Miniatureisenbahn, die Ermüdungserscheinungen verhindern sollte und dem Effekt nach eher die Gegenstände an den Besuchern als die

11 N. Arnaud (siehe Anm. 10), S.12.
12 «une pièce légère moins originale que les deux premières. Elle nous à paru ne pas apporter à notre éssai de dégager de sa légende l'ésprit du Douanier un élément d'information suffisament fondé», so Tristan Tzara: Le théâtre d'Henri Rousseau. In: T.T., Oeuvres complètes. Bd.4 (1947–1963). Paris 1980, S.355. Siehe auch Tristan Tzara: Le rôle du temps et de l'espace dans l'œuvre du Douanier Rousseau. In: Ebd., S.337-344. 13 Ebd., S.349.
14 Ebd. 15 N. Arnaud (siehe Anm. 10), S.18.

Besucher an den einzelnen Attraktionen vorbeirollen liess, müsste im dritten Akt zwar nur kurz, aber immerhin doch – und zwar in beweglicher Funktion – gezeigt werden. Die Nachbildung des Eiffelturms auf der Bühne wäre bei verkleinertem Massstab nicht unmöglich, aber es handelt sich zugleich darum, den mühevollen und zeitraubenden Aufstieg bzw. die Fahrt mit dem Aufzug bis zu seiner Spitze zu simulieren. An den Dialogen fällt auf, dass sie mit einer Fülle deskriptiver Elemente durchsetzt sind: Fortlaufend sind die umherspazierenden Protagonisten damit befasst, die Objekte ihrer Wahrnehmung eingehend zu beschreiben und zu kommentieren. Ihr dynamisches Blickfeld müsste dabei durch einen entsprechenden Dekor der Bühne anschaulich gemacht werden – durch einen beweglichen Dekor: «Le décor doit bouger, se transformer insensiblement, à mesure que les héros parlent et tandis qu'ils parlent.»[15] Dazu sei zwar, räumt N. Arnaud ein, die Überblendungstechnik des Films wesentlich geeigneter; im historischen Rahmen seiner Möglichkeiten habe Rousseau jedoch durchaus über ein Mittel verfügt, mit dem sich die Erfordernisse visueller Kontinuität einlösen liessen: das Pleorama, «à savoir un tableau mouvant qui se déroule devant le spectateur.»[16] Vor den an ihnen vorbeiziehenden Bildern der «Exposition universelle», der Boulevards und der monumental ausstaffierten Plätze von Paris hätten die Schauspieler also nur gleichsam auf der Stelle zu treten brauchen, um die Illusion einer wirklichen Promenade zu erzeugen!

Einem solchen Interpretationsversuch, der den Aspekt des technischen Avantgardismus zu forcieren droht, haftet zwar ein gravierender Mangel an: Tzara und in seiner Nachfolge auch N. Arnaud unterschätzen die semiotischen Potentiale selbst des einfachsten Bühnenapparats ebenso wie die Phantasie des Publikums, die sich gerade von Dingen stimulieren lässt, welche sich direkter Augenkontrolle entziehen. Vor allem dem Publikum vor – oder kurz nach – 1889, dem Rousseau sein Stück aller Wahrscheinlichkeit nach zugedacht hat, dürfte die Szenerie der Weltausstellung so plastisch gegenwärtig gewesen sein, dass diese nicht erst eigens auf einen beweglichen Bildstreifen gebannt zu werden brauchte. Dennoch wird man zugestehen müssen, dass N. Arnauds Vorstellung, der «Zöllner» hätte das Pleorama höchstpersönlich entworfen, ein besonderer Reiz innewohnt.

Der räumlichen Diffusion korrespondiert in Rousseaus Vaudeville ein zeitlicher Beschleunigungseffekt. Einige Szenen lesen sich geradezu wie eine futuristische Huldigung an die Schönheit der Geschwindigkeit. In diesem Zusammenhang verdient die Darstellung des Postverkehrs eine intensivere Betrachtung. Den Briefen, die Monsieur und Madame Lebozeck miteinander austauschen, eignet zunächst eine Besonderheit, die sich in ihrer vollen Tragweite freilich nur dem zu erkennen gibt, der – wie Tristan Tzara – das Manuskript vor Augen hat: «Dans le manuscrit de cette pièce, les lettres que le protagoniste reçoit sont toutes écrites comme de véritables lettres datées et suivies d'une signature paraphée. Instinctive, la vérité de ces lettres pour Rousseau n'est ni ébranlée ni troublée par la fiction du théâtre. On songe aux premiers collages cubistes de Picasso et de Braque où le problème de la réalité objective et de la réalité construite du tableau est également posé, quoique d'une manière plus théorique.»[17] Von Rousseau mithin als in den Rahmen der Fiktionswelt eingelassene Realitätspartikel intendiert, überraschen die Briefe, die glücklicherweise auch noch im gedruckten Text ein Datum tragen, ferner durch das allen realistischen Erwartungen widerstreitende Tempo ihrer Übermittlung. Lebozeck, der erst am Morgen seiner Gattin geschrieben hat, erhält deren Rückantwort bereits beim Mittagessen. Daher erscheint N. Arnauds Feststellung völlig plausibel: «Une lettre mise à la poste arrive aussitôt à son destinataire si loin qu'il soit. Même en 1889, ou en 1899, quand les postes françaises remportent les records de vitesse, une transmission aussi rapide et en fait immédiate n'était pas concevable.»[18]

Dennoch ist der Aufmerksamkeit seiner Interpretation etwas Wesentliches entgangen. Glücklicherweise, wie gesagt, tragen die Briefe auch in der publizierten Fassung ein Datum. Auf diese Art und mit Hilfe der übrigen temporalen Bestimmungen lässt sich die Organisation der Zeitachse dieses Textes ziemlich genau rekonstruieren: Lebozeck, der nach einer zweiundzwanzig Stunden

15 Ebd., S.15f. («On suppose que le Douanier se serait complu à peindre lui-même le long et haut ruban de toile»). Ausführliche Informationen über das in Europa zunächst wenig erfolgreiche Pleorama oder «Moving Panorama» bei Stephan Oettermann, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M. 1980; in Verbindung mit den Weltausstellungen von 1889 und 1900 speziell S.135ff.

17 T. Tzara: Le théâtre d'Henri Rousseau (siehe Anm. 12), S.350.

18 N. Arnaud (siehe Anm. 10), S.18.

19 H. Rousseau: Théâtre, S.85.

dauernden Bahnfahrt um «trois heures et demi du matin» in Paris eintrifft, schreibt seinen Brief noch am Tag der Ankunft, nämlich am 20. Juni 1889. Der beim Mittagessen übergebene Brief, in dem seine Gemahlin ankündigt, sie folge in zwei Tagen nach, datiert hingegen vom 22. Juni. Als Lebozeck ihn liest, ist – wie aus der Bemerkung hervorgeht: «Ma Zéphyrine arrive demain au soir» – bereits der 23. Juni. Mit anderen Worten: Rousseau hat die Geschehnisse des 21. und 22. Juni kurzerhand unterschlagen, sie fallen in die Pause zwischen den ersten beiden Akten, die so den einen Brief vom anderen objektiv durch einen grösseren Zeitraum trennt, als es dem Rezipienten, der nicht nachrechnet, subjektiv erscheint. Zwischen der Niederschrift des ersten Briefs (am Ende von Akt I) und der Lektüre des Antwortbriefs (am Beginn von Akt II), zwischen Frühstück und Mittagessen klafft in Wahrheit also eine Lücke von zwei Tagen.

Kurzum: in Rousseaus Vaudeville geht es durchaus mit rechten Dingen zu. Ich frage mich daher, ob der Eindruck einer extremen Beschleunigung der Kommunikation per Post auch bei einem Theaterzuschauer aufkommen würde. Eher scheint er mir das Resultat einer dem Theatertext unangemessenen Aneignungsform zu sein: der (schnellen) Lektüre, die nicht genötigt ist, zwischen den Akten die in der Praxis übliche Pause einzulegen. In der Tat täuscht der Text bei der blossen Sukzession in die räumliche Simultaneität vor. Ein krasses Beispiel für eine entsprechende Leserirritation bietet die folgende Passage, in der die Ankündigung eines Entschlusses (Lebozeck und sein Anhang wollen einen Blick in die Eglise de la Madeleine werfen) mehr oder weniger mit seiner Durchführung zusammenfällt.[19]

Lebozeck: Dépêchons-nous, cinq minutes seront assez.

Mariette: Maintenant qu'j'avons vu cette eglise j'n'avons pu qu'à suivre tout droit (...)

Die Lektüre vollzieht sich bei diesem Dialogausschnitt automatisch mit einem Tempo, das rasanter ist als jenes, welches die implizite Regieanweisung («cinq minutes seront assez») für die Aufführung des Stückes vorsieht.

Nehmen wir freilich an, dass sich der Zuschauer in einer ungünstigeren Position befindet als der Leser, dem immerhin noch die Chance offen steht, Nachrechnungen anzustellen, so hätte der «Zöllner» mit dem Zeitsprung zwischen dem ersten und zweiten Akt seines Vaudevilles einen doppelten Coup gelandet: Er hätte die in das Intervall der Theaterpause verlegte dramatisch uninteressante und folglich «leere Zeit» des 21. und 22. Juni 1889 übersprungen. Und er hätte zugleich die Illusion erzielt, auch die historische Zeit übersprungen zu haben, die von der suggerierten zauberhaften Geschwindigkeit der Post noch weit entfernt war! ■