

Zeitschrift:	Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber:	Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band:	39 (1996)
Heft:	3
Artikel:	Literatur in Bildern : hommage à Rodolphe Töpffer
Autor:	Kaiser, Martin
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-388616

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: 17.02.2026

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

MARTIN KAISER
LITERATUR IN BILDERN
Hommage à Rodolphe Töpffer

«*Es funkelt alles von Talent und Geist!*»
Goethe zu Eckermann

«*In den carrikirten Romanen sind bewunderungswürdig die mannigfaltigen Motive die er aus wenigen Figuren herauszulocken weiß; er beschämt den allertüchtigsten Combinationsverständigen, und es ist ihm zu seinem angebornem, heitern, immer zur Hand bereiten Talente Glück zu wünschen.*»
Goethe an Soret

Rodolphe Töpffer, der «Erfinder» der Bildergeschichte, ist auch der erste Klassiker dieser neuen Form der Literatur. Die mehr visuell als verbal erzählten Geschichten des

Genfers haben nationale und sprachliche Grenzen mühelos überschritten. Der Vater der Comic Strips ist einer der international bekanntesten Autoren der Suisse romande¹. Er wird, wenn man Lessings Unterscheidung auf die Gegenwart anwenden darf, weniger gelobt und erhoben als der berühmtere Rousseau, aber fleißiger – und mit größerem Lustgewinn? – gelesen. Töpfers graphische Romane leben vom Bild, das Wort hat dienende Funktion und ist deshalb auch ein Teil des gerahmten Bildes (des «panels»)². Die Vorläufer, mit denen Töpffer selbst seine «petits livres» vergleicht, sind Hogarths graphische Zyklen.

RODOLPHE TÖPFFER

- | | | |
|------|--|---|
| 1799 | * 31. Januar in Genf, Sohn des Malers Wolfgang Adam Töpffer. | « <i>Histoire de Mr. Crépin</i> » und « <i>Histoire de Mr. Vieux Bois</i> » (auch: « <i>Les amours de Mr. V. B.</i> »). |
| 1824 | Töpffer gründet ein eigenes Pensionat. Für den privaten Gebrauch verfaßt er in den folgenden Jahren komische Bildergeschichten und illustrierte Beschreibungen von Schulreisen. | 1840 « <i>Monsieur Pencil</i> » und « <i>Le Docteur Festus</i> ». |
| 1830 | Im Dezember und Januar 1831 studiert Goethe die ihm durch Frédéric Soret überbrachten Skizzenhefte, darunter zwei mit den «Abenteuern» des « <i>Docteur Festus</i> » und des « <i>Mr. Cryptogame</i> ». Er röhmt die gezeichneten « <i>Romane</i> ». | 1841 « <i>Nouvelles genevoises</i> » mit Illustrationen des Autors. |
| 1833 | Töpffer publiziert die erste von sieben komischen Bildergeschichten, die « <i>Histoire de Mr. Jabot</i> ». Alle Bildergeschichten werden im autographischen Verfahren (einer Variante der Lithographie) produziert. | 1844 Das umfangreiche Sammelwerk (60 Lieferungen) der « <i>Voyages en zigzag</i> » mit den Illustrationen des Autors (im Holzschnitt) wird in Paris publiziert. |
| 1837 | Zwei weitere Alben erscheinen: | 1845 « <i>Essai de physiognomonie</i> .» Der letzte Bildroman: « <i>Histoire d'Albert</i> .» |
| | | 1846 † 8. Juni in Genf. |
| | | 1854 Postum erscheinen in Paris die « <i>Nouveaux Voyages en zigzag</i> .» |
| | | 1996 Anlässlich von Töpfers 150. Todestag zahlreiche Veranstaltungen und Veröffentlichungen; große Gedenkausstellung in Genf und Zürich. |



William Hogarth

Szenen und Figuren aus diesen und anderen Bilderzählungen (zum Beispiel aus Rowlandsons «Dr. Syntax») hat er gelegentlich paraphrasiert, doch sind diese Paraphrasen so eindeutig in seine eigenen Erzählungen integriert, daß ihr Ursprung und Umfang weitgehend unbekannt geblieben sind. Töpffer ist ein Erzähler *sui generis*. «Er scheint mir ganz auf eigenen Füßen zu stehen und so durchaus originell zu sein, wie mir je ein Talent vorgekommen» (Goethe zu Eckermann). Seine Unabhängigkeit beweist Töpffer auch darin, daß er sich im Bereich der «Literatur in Bildern» (*littérature en estampes*) mit der Rolle des komischen Autors begnügt. Den ernsthaften großen Roman in Bildern überläßt er dem Genie der Zukunft, seine Bilderbücher sollen «ces petits livres» sein und bleiben. Ihr Inhalt sind die «choses folles», die er auch in der politischsten und bösartigsten Erzählung (*Histoire d'Albert*) nicht respektvoller behandeln will als sie es verdienen. Töpffer schreibt für «sein» Publikum («Va, petit livre, et choisis ton monde»), also auch für

die Jugend, aber eben nicht «jugendfrei», wie die Geschichte des Monsieur Cryptogame beweist, die erst durch die Bearbeiter zum Kinderbuch umgeformt worden ist. In Anlehnung an eine Figur William Hogarts definiert er sich als Spielmann³, der die Tollheiten der Akteure mit seiner Musik begleitet.

Die Ansprüche der Ultraseriösen wehrt er ab: «Aux choses folles, qui ne rit pas, baille; qui ne se livre pas, resiste; qui rai-sonne, se méprend, et qui veut rester grave, en est maître.» Doch wie seine großen Vorgänger Swift und Hogarth ist Töpffer als komischer Autor immer auch aktiver Bürger und Moralist. Kritisches Engagement ist die Voraussetzung für den Themen- und Ideenreichtum seiner graphischen Erzählungen. Gewisse Formen seiner Erzählkunst hat er gerade in der Auseinandersetzung mit den über das Private hinausgehenden gesellschaftlichen Themen entwickelt. Im folgenden Beitrag wird ein Versuch gemacht, dies nicht umfassend aber exemplarisch zu verdeutlichen.

Töpffers böse Buben (Mr. Crépin)

L'histoire abonde en folies qui, au moyen de la représentation directe, acquièrent un degré de réalité suffisant pour que rire s'en suive.

Töpffer über Töpffer (Mr. Jabot)

Die komischen Abenteuer der närrischen Erwachsenen sind das zentrale Thema von Töpfers Bildergeschichten. Kinder erscheinen nur als Randfiguren. In Wort und Bild erzählt der Autor von Spießbürgern aller Art, von Gelehrten und Bauern, Bürokraten und Soldaten, Künstlern und Mönchen, Räubern und Polizisten, von zielbewußten jungen Frauen, besorgten Müttern und liebesbedürftigen Witwen. Seine Vorliebe gilt aber dem Narren männlichen Geschlechts, besonders dem exzentrischen Privatmann, der Zeit und Geld genug hat, um seinen Spleen auszuleben⁴. Zu diesem Kreis gehören die Titelfiguren der Bildergeschichten «Mr. Jabot», «Mr. Vieux Bois», «Monsieur Pencil», «Docteur Festus» und «Monsieur Cryptogame»⁵. Eine Ausnahme ist der drollige, aber trotz einer gewissen Beschränktheit unbeirrbar normale «Mr. Crépin», ein

Biedermann mit gesundem Menschenverstand – «assez bonhomme, doué de quelque sens⁶», dessen Exzentrik höchstens darin besteht, daß er ratloser Vater von elf Buben ist, die ihm das Leben schwer machen. Die «*histoire véritable de Monsieur Crépin*»

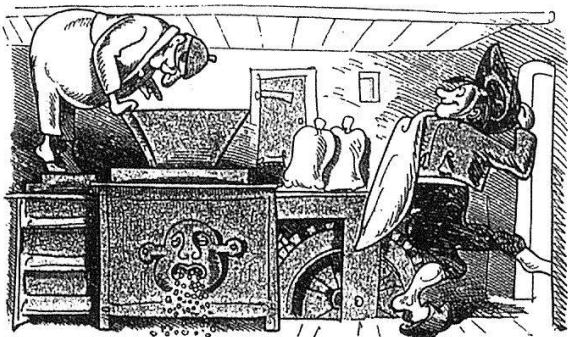
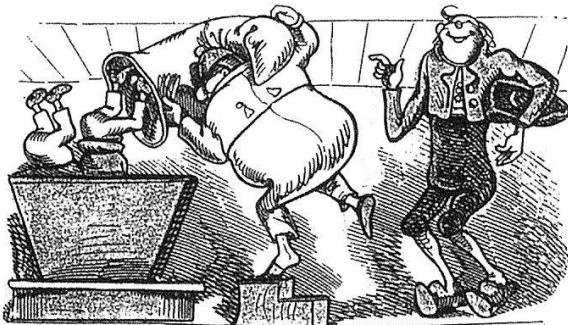


(1837) wird so zu einer Geschichte über Kinder und Erziehung und, da es eine komische Erzählung ist, zu einer «wahrhaftigen» Geschichte über falsche Erziehung und ungebogene Kinder. Das Interesse des Erzählers für die bösen Buben und ihre Streiche ist aber nie absolut, sondern immer der pädagogischen Thematik untergeordnet.⁷

Die elf Söhne des Mr. Crépin sind eine Haus- und Landplage, aber keine Bösewichter wie Max und Moritz. Trotz mancher Enttäuschungen spricht der Vater nicht ohne Grund vom «naturel bien né» seiner Kinder. Der zweite Teil der Geschichte hat



daher ein anderes Gefälle und einen anderen Ausgang als Wilhelm Buschs «Bubengeschichte in sieben Streichen» («Max und Moritz»). Während dort mit dem «Fünften Streich» die Peripetie einsetzt und die Handlung vom mörderischen Abenteuer in der



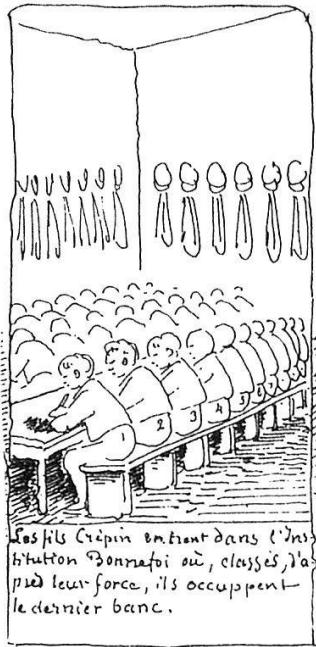
Wilhelm Busch



Thomas Rowlandson: Dr. Syntax

Backstube zur endgültigen Vernichtung der Bösewichter fortschreitet, endet Mr. Crépins Geschichte mit einem wohlvorbereiteten Happy End. Das Schlußbild zeigt die bösen Buben von einst als gesittete und erfolgreiche junge Gentlemen. Bei einem Diner im Haus Crépin erheben sie das Glas auf Mr. Bonnefoi («Treuhertz»), den wahren Päd-





agogen. Es ist leicht zu erkennen, daß der Autor mit dieser Figur sich selbst ins Spiel gebracht hat. Die Anstrengungen und der Erfolg des Mr. Bonnefoi sind auch eine Spiegelung von Töpfers eigenen Bemühungen und Erfolgen. Wie gut er mit noch größeren Scharen von Buben umgehen konnte, hat er in seinen berühmten Reisebüchern («Voyages en zigzag», «Nouveaux voyages en zigzag») ohne Aufdringlichkeit aber überzeugend dargestellt. Anders als Wilhelm Busch will Töpffer nicht eine verlorene Kindheit beschwören⁸, sondern aktuelle Zustände darstellen. Der komische Charakter der Bildergeschichte erlaubt es allerdings nicht, das Wirken des guten Pädagogen zu zeigen, so daß Töpffer nur gerade den Anfang der «wahren» Erziehung ins Bild bringen kann: Im Institut «Bonnefoi» sitzen die jungen Crépins in der letzten Reihe und sind, da ihre Erziehung von vorn anfangen muß, mit den Anfangszahlen numeriert.

Die am Hosenboden sichtbar angebrachten Nummern 1 bis 4, die vom Leser ad libitum (das heißt bis 11) prolongiert werden dürfen, sind das letzte komische Motiv im Bild der Elf⁹. Die bösen Buben verschwinden von der Bühne der Bildergeschichte und sind nur noch in den Briefen des Schulleiters an die Eltern gegenwärtig. Wenn die Söhne des Mr. Crépin im Schlußbild noch einmal persönlich in Erscheinung treten, ist vom Aussehen der früheren Horde keine Spur geblieben. Wie der «industrious prentice» in Hogarths Bildergeschichte¹⁰ feiern sie ihren beruflichen Erfolg mit einem Galadiner. Von den vielen komischen Figuren der Vergangenheit, die Töpffer mit den «permanenten Zeichen¹¹» («signes permanentes») physiognomisch als solche kennzeichnet, sind nur noch die Eltern Crépin übriggeblieben. Der Autor ist zu den komischen Erwachsenen zurückgekehrt, die in seinem Narrentheater die Rollen der Protagonisten übernehmen.

Die Geschichte des Mr. Crépin und seiner Söhne beginnt mit der Heimkehr des Vaters: «De retour de son voyage, Mr. Crépin éprouve le plaisir de serrer sa famille dans ses bras.» Durch den Widerspruch zwischen Text und Bild wird – wie in der

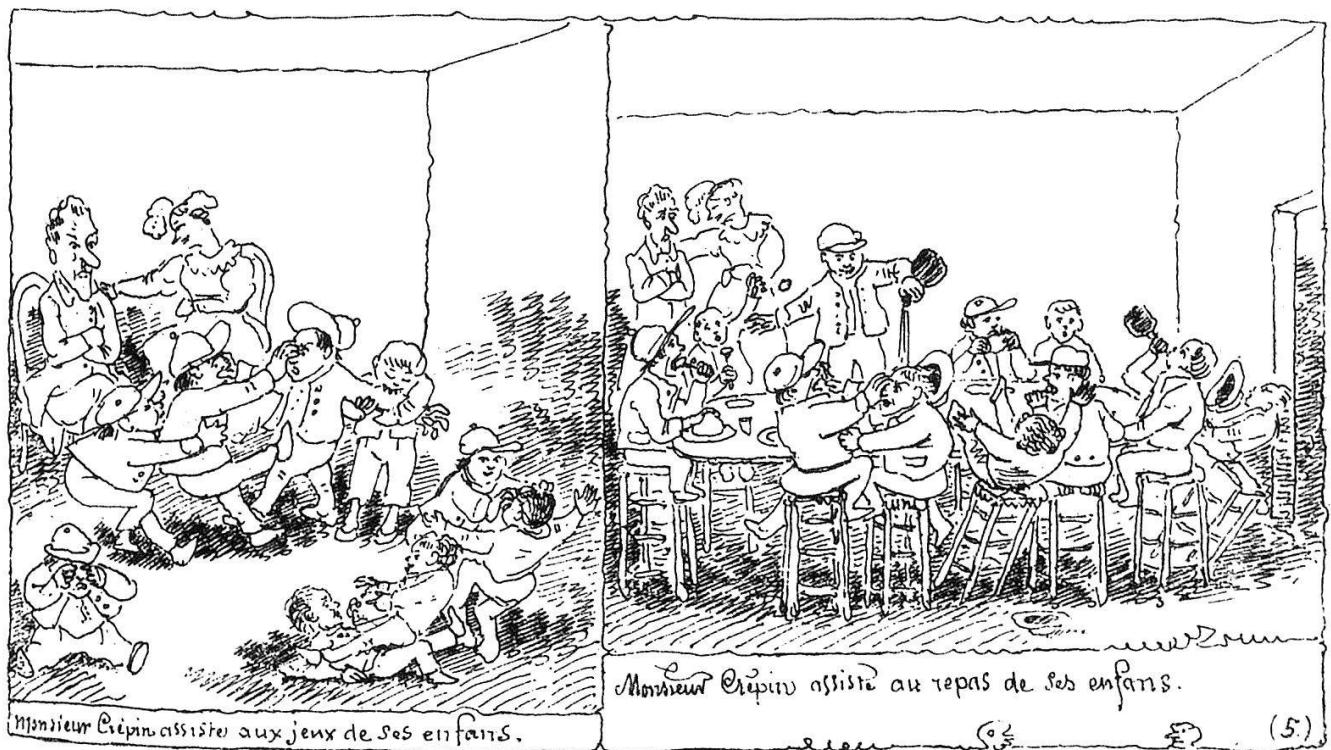




Karikatur – die komische Wirkung der visuellen Erzählung gesteigert, denn das Vergnügen («le plaisir») kann der Vater nur leidend überstehen. Sein auf dem ersten Bild noch lächelndes Gesicht verzieht sich schmerzlich, wenn die Begrüßung in eine gutgemeinte aber stürmische Escalade über-

geht. Das erste Erlebnis ist symptomatisch für die folgenden.

Innerhalb von vierundzwanzig Stunden wird der Heimkehrer Zeuge der von einem unfähigen Hauslehrer und der gutgläubigen Mutter tolerierten Verwilderung seiner lebhaften Sprößlinge. In fünf Bildern zeigt





William Hogarth

der Erzähler, was die Elf in kürzester Zeit unter den Augen des Vaters anstellen. Ein bewußt nüchterner Text kommentiert die visuelle Erzählung, die in turbulenten Szenen schwelgt. Erste Szene: «Mr. Crépin assiste aux jeux de ses enfants.» Die «Spiele» bestehen aus Fußtritten, Beißen, Zerren, Stoßen, Geschrei und Geheul. In der zweiten Szene («Mr. Crépin assiste au repas de ses enfants») werden die im Spielzimmer herrschenden Manieren an den Tisch verlagert: die Buben essen mit beiden Händen,

trinken aus der Flasche, leeren die Karaffe auf den Tisch, raufen und sind damit beschäftigt, einander vom Stuhl zu stoßen. Töpfers Kinder-Orgie ist eine Variante von Hogarths Trinkgesellschaft («A Midnight Modern Conversation¹²»), das Benehmen der jungen Wilden ist den Exzessen der alkoholisierten Erwachsenen täuschend ähnlich¹³.

Die außer Rand und Band geratene Aktivität der unermüdlichen Crépins steigert sich beim Abendspaziergang («Monsieur Crépin assiste à la promenade du soir») und wird dabei für Mensch und Tier¹⁴ gefährlich. Ruhe gibt es auch später nicht, der von einem erschöpften Vater kommentarlos beobachtete Gang ins Bett («Monsieur Crépin assiste à la couchée») wird mit einer Stuhl- und Kissenschlacht eingeleitet, die so eindrücklich ausfällt, daß Mr. Crépin die Szene im Geist wiederholt und die ganze Nacht kein Auge zudrückt. Kein Wunder, daß der Kampf aller gegen alle am anderen Morgen mit einer Wasserschlacht fortgesetzt wird. Das Unbehagen des zwischen Empörung und Resignation schwankenden Vaters wird noch gesteigert durch die Belehrungen des Hauslehrers, der ständig mit



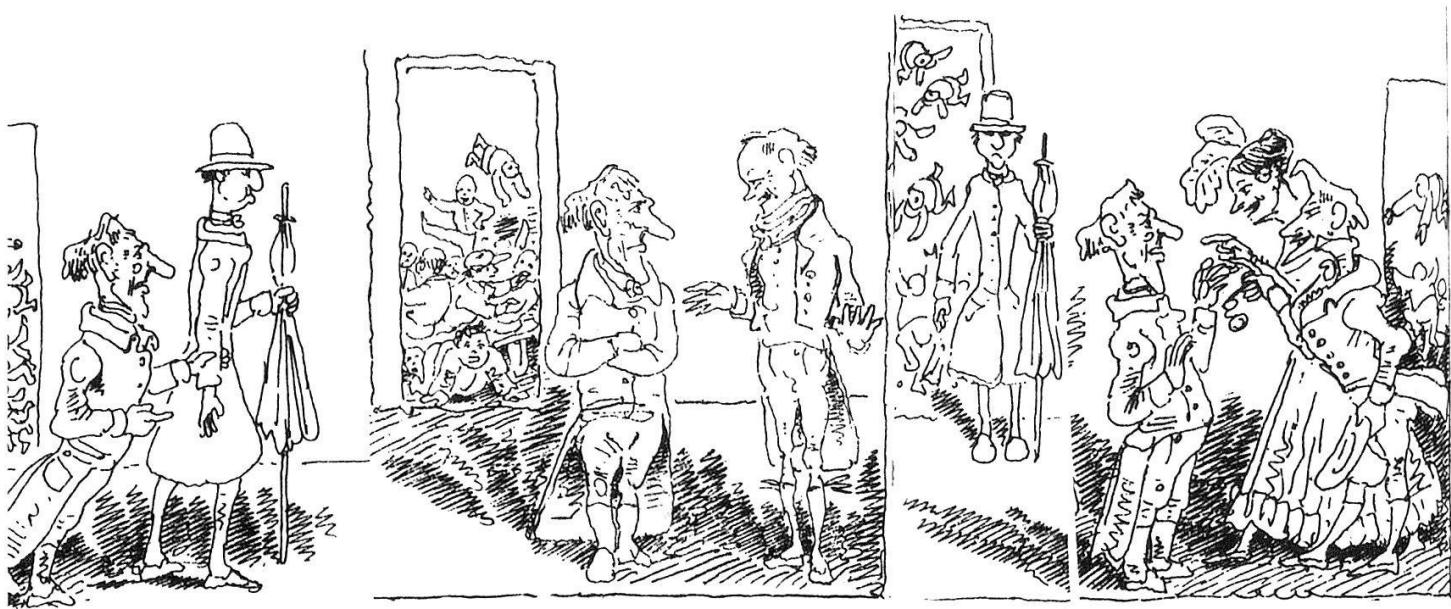


dem Finger herumfuchtelt, um die Vorzüge seines «Systems» zu unterstreichen.

Die Haupteigenschaft der Buben ist eine unbändige Vitalität und Dynamik. Ihre Unzertrennlichkeit sind nicht geplant, sondern entstehen spontan und können daher auch nicht, wie in Buschs «Max und Moritz» in einer Folge von wohlvorbereiteten «Streichen» erzählt werden. Töpffer hat das Darstellungsproblem so gelöst, daß er in epischem Stil¹⁵ die Aktionen der Kinder mit den Etappen

des Tagesablaufs verbindet: «jeux des enfants» – «repas des enfants» – «promenade du soir» – «la couchée» und – am frühen Morgen des folgenden Tages («de grand matin») – «les soins de propreté». Da sich die wilden Ausbrüche und Raufereien aber nicht auf diese Höhepunkte beschränken, sondern ein Kontinuum bilden, ergänzt Töpffer die Darstellung der erwachsenen Protagonisten (Vater, Mutter und Hauslehrer) mit Hintergrundbildern, die in einem





Türausschnitt die tobende Schar zeigen. Die Zweiteilung der Bühne ermöglicht nicht nur die ständige Anwesenheit derjenigen Gruppe, die für die Handlungen und Gespräche der Vordergrundfiguren bestimmend ist, sondern erlaubt auch dem Erzähler, den für die komische Wirkung entscheidenden Widerspruch zwischen Ideologie und Wirklichkeit ohne Worte lesbar zu machen. Die Ironie der Situation besteht ja darin, daß im Vordergrund Gespräche über Erziehung stattfinden, die im Hintergrund ad absurdum geführt werden.

In den aus wiederholbaren Motiven aufgebauten Szenen des Hintergrunds¹⁶ zeigt der Erzähler eine auffallende Vorliebe für Figuren, die durch die Luft fliegen und so den Türausschnitt fast bis zur oberen Be-

grenzung ausfüllen. Was zu sehen ist, wäre in Wirklichkeit eher eine Zirkusnummer oder ein Spiel auf dem Trampolin. Töpffer «übertreibt», weil er den explosiven Bewegungsdrang der jungen Crépins zum Ausdruck bringen will. Wie in den meisten Bildergeschichten sprengt das Spiel der Figuren die Grenzen des Möglichen. Nicht Korrektheit sondern Deutlichkeit ist das oberste Gebot der Erzählung in der Bildergeschichte, die Töpffer im «Essai de physiognomonie» so beschreibt: «Une série de croquis, où la correction ne compte pas pour rien et où, au contraire la clarté de l'idée, coursivement, élémentairement exprimée, compte pour tout.» Die – oft einem Flug gleichenden – Luftsprünge der Buben sind kein naturalistisches Detail im Bild einer Rauferei, sie bezeichnen aber genau, was der Erzähler ausdrücken will: der Luftsprung ist – in Töpfers Terminologie – ein «Symbol», das auf naturalistische Korrektheit keine Rücksicht nehmen muß. Wenn bei dem von den Kindern als Umarmung gedachten Ansturm auf die Mutter, der wiederum die Form einer Escalade¹⁷ annimmt, ein Teilnehmer sozusagen von der Leiter fällt, wird das sofort verschmerzt und bleibt folgenlos. Von der bekannten Unverletzbarkeit des Comic-Helden profitieren auch Töpfers wilde Buben: Sie werden von ihren Geschwistern oder von einem stör-



rischen Esel durch die Luft geschleudert, stürzen vom Baum oder – im harmlosesten Fall – vom Stuhl, werden ins Wasser getaucht oder fallen ins Feuer und bleiben immer unverletzt, durch die Protektion des Erzählers vor schlimmen Folgen bewahrt¹⁸.

Alle Auftritte zeigen die Kinder als bewegte, lärmende Masse. Töpffer will das kollektive Verhalten darstellen und vernachlässigt bewußt die individuellen Besonderheiten. Die Titelfigur (Mr. Crépin) ist Vater einer elfköpfigen Bubenschar von gleichem Alter und gleichem Aussehen¹⁹. Diese Fiktion widerspricht so sehr der Normalität, daß sich der Autor nicht sofort dafür entschieden hat. Im ersten Entwurf²⁰ besteht die Familie Crépin noch aus Mädchen und Buben. Die Mädchen werden erst in der von Töpffer für die Publikation autographierten Ausgabe weggelassen, aber auch hier zeigt das erste Bild (die Begrüßung des Vaters) noch eine natürliche Altersabstufung: an und auf dem geplagten Vater die älteren Buben, vor dem Vater eine Dreiergruppe von Kleineren, die noch Röckchen tragen, und in den Armen der Mutter und des Kindermädchen zwei Wickelkinder. Das reizende Familienbild bleibt folgenlos, denn die innerfamiliäre Abstufung wird sofort wieder aufgegeben, weil die Erzählung auf das anarchische aber einheitliche Verhalten der Gruppe ausgerichtet ist. Die Fiktion einer Horde von elf gleichgekleideten und gleichaussehenden Brüdern wird konsequent aufrechterhalten. Die vorübergehende Spaltung und Aufteilung in zwei Gruppen aus jüngeren und älteren Buben («les Crépin cadets» und «les Crépin ainés») ist die Folge einer kurzfristigen Aufteilung der Kinder auf zwei Hauslehrer, die sich in der visuellen Erzählung nur dadurch bemerkbar macht, daß statt einer Gruppe von häuslichen Rowdies zwei auftreten²¹.

Töpfers Interesse gilt dem Kollektiv, den wilden Auftritten dieser nie stillstehenden Horde, deren Bewegungsmuster von Szene zu Szene wechselt. Wie auf die Bühne geschossen erscheinen die jungen Crépins



Skizzenbuch

beim ersten Auftritt. Dann hängen sie wie die Hunde des Aktäon traubenartig an dem sichtlich leidenden Vater. In der nächsten Szene produzieren sie sich in ringförmiger Anordnung als Kette von Raufbolden, die dort gerissen ist, wo die Besiegten aus dem Kampf bereits ausgeschieden sind. Mit den Schauplätzen wechselt die Struktur der Horde, die sich beim Spaziergang im Freien in kleinere Einheiten auflöst und im Schlafzimmer in einer kontinuierlichen Zickzacklinie kissenbewaffnet entfaltet. Die Kissenschlacht wird in einem verkleinerten Duplikat als Alptraum des Vaters wiederholt.

Den komischen Aspekt einer Anarchie im Schlafzimmer hat Töpffer auch in Bildern seiner «Voyages en zigzag» ausgewertet. In ihnen läßt er gelegentlich durch-





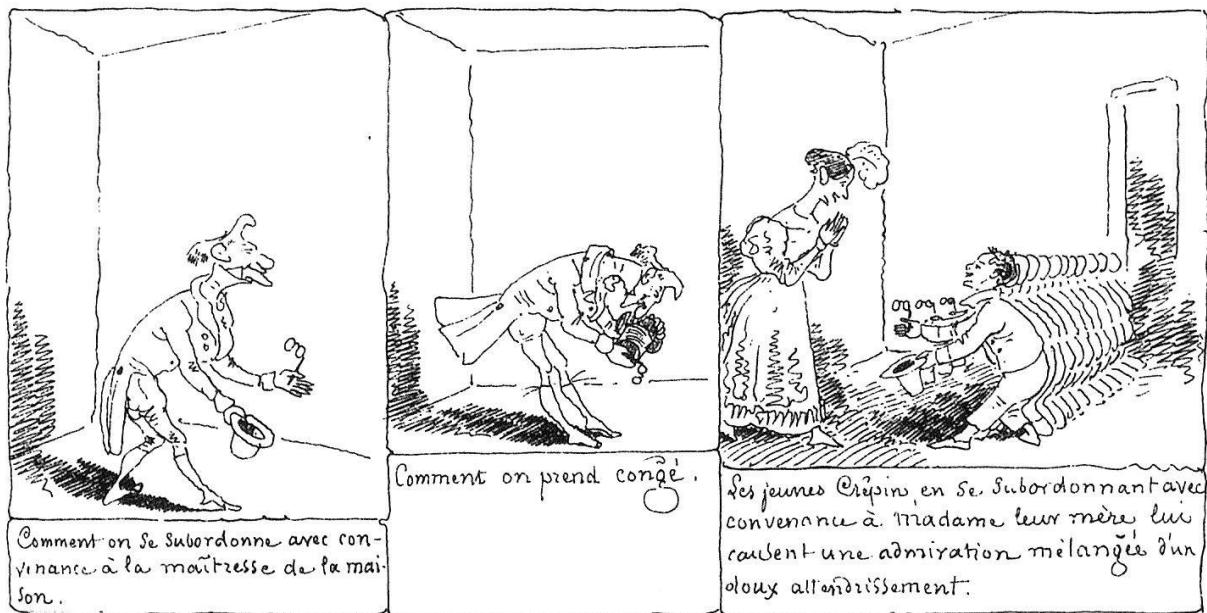
blicken, daß seine Bilderromane auch im Leben ihre Entsprechung finden. So vergleicht er in den «Voyages en zigzag» einen Abendspaziergang seiner Wandergruppe in Glarus mit dem der Familie Crépin und ersetzt die übliche Illustration durch ein ad-

hoc verändertes visuelles Zitat aus der Bildergeschichte. Die Verfremdung durch das Bild-Zitat wird allerdings überflüssig, wenn das in der Zeichnung bewahrte Erlebnis ebenso «bühnenreif» ist wie die Erfindung. So zeigt zum Beispiel die Illustration einer Herbergsszene (in den «Nouveaux voyages en zigzag»), wie die Suche nach einem Schlüssel wilde Aktionen auslöst, deren Dynamik den Unternehmungen der erfundenen Figuren in nichts nachsteht.

Mit dem Auftreten und «Sieg» des letzten Hauslehrers – Mr. Fadet – verschwinden vorübergehend die wilden Szenen aus der Geschichte des Mr. Crépin. Gleichzeitig verstärkt sich der kollektive Aspekt der Bubengruppe. Aus dem wilden wird ein – jedenfalls äußerlich – zahmes Kollektiv, das durch eine auf die sogenannte «urbanité française» ausgerichtete Pädagogik als ein Muster von Einförmigkeit in Erscheinung treten kann. Mr. Fadet ist im Gegensatz zu den andern Hauslehrern ein eleganter Mann mit guten Manieren, die er auf ausdrücklichen Wunsch Mr. Crépins den Buben beibringen soll. Seine Erziehungsmethode hat Erfolg, denn die jungen Wilden finden Gefallen an dem neuen Spiel, das Rüpel in

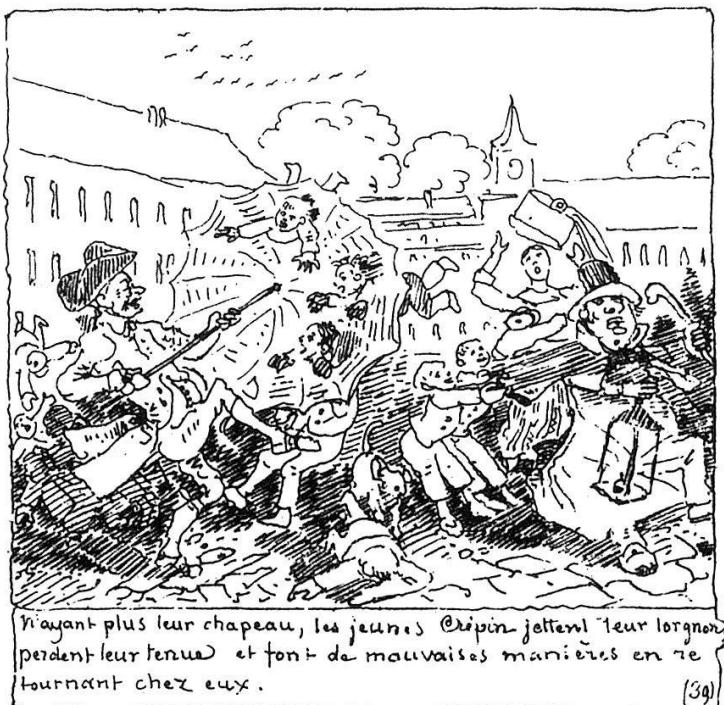


Salonlöwen verwandeln soll. Die Mützen verschwinden, Hüte und Lorgnons treten an ihre Stelle. Bald beherrschen die Jungen die «règles de l'urbanité française» so gut, daß sie diese mit der Präzision eines Balletts vorführen können. Die Mutter ist – wie immer – begeistert, der Vater skeptisch. Seine Reaktionen zeigen, daß das Wunder der Dressur nicht nur Gutes verheißt. Bald tritt die hinter dem eleganten Benehmen versteckte Impertinenz offen zutage²², denn die Phase der «urbanité française» endet mit einer zwar formvollendeten aber dreisten Provokation der Behörde in Gestalt des Feldhüters, der die Elf beim kollektiven





Diebstahl in einem fremden Weinberg überrascht hat²³. Nach dem Verlust der vom Feldhüter «aufgespießten» Hüte werden mit den Lorgnons auch die neuen Manieren abgeworfen. In der Schlußszene ist die alte Wildheit wieder ausgebrochen und wird auf öffentlichem Platz zum öffentlichen Ärgernis²⁴.



Das Dressurwunder kann keine Dauer haben, weil Töpffer als erfahrener Pädagoge den Erfolg einer nur äußerlichen Erziehung weder für möglich noch für wünschenswert hält. Für ihn kann die echte Erziehung erst nach dem Scheitern der Dressur beginnen, doch als komischer Autor ist er weit davon entfernt, den schmalen Weg der richtigen Pädagogik auch ins Bild zu setzen. Töpffer versteht sich nicht als Moralist vom Format eines Hogarth. Seine «kleinen Bücher» («petits livres») sollen höchstens «Verkehrtheiten aufs Korn nehmen» («s'attaquer à des travers»). Diesem Selbstverständnis entsprechend bleibt er auch im «Mr. Créménier» der Autor einer komischen Geschichte, ein pictor stultitiae, kein praeceptor sapientiae, obwohl sein «Talent für graphische Nachahmung» («talent d'imitation graphique») durchaus «mit einer gewissen moralischen Einstellung verbunden» ist («uni à quelque élévation morale²⁵»). Ebenso wie Busch («Plisch und Plum²⁶») ist er fasziniert von der Aufgabe, die Resultate der Dressur graphisch zu formulieren.

In fünf Szenen zeigt Töpffer synchron aus- und vorgeführte Massenbewegungen.

Unterstützt durch die Uniformität von Kleidung und Ausrüstung (Hüte, Lorgnons und Visitenkarten) wird von der aus elf Burschen bestehenden Gruppe konformes Verhalten perfekt in Szene gesetzt. Wie im ersten Teil der Geschichte gilt das Interesse des Erzählers dem Kollektiv. Was der neu-modische Hauslehrer demonstriert, wird von einem spielfreudigen Ensemble sozusagen nachgetanzt²⁷. Graphischer Ausdruck der Konformität ist vor allem die Abbreviatur, die durch schablonenartige Wiederholung von Umrißteilen Einheit in der Vielheit garantiert²⁸. Sie erfaßt außer den Figuren samt Hüten und Lorgnons in ironischer Amplifikation auch die Stühle, die das Spiel der Figuren mitmachen müssen. Als mitspielendes Kollektiv gewinnen die Objekte ein eigenes Leben, das sie zwar nicht (wie in der Allegorie) als Personen, aber als Figuren in die Handlung einbezieht. Vielleicht hat sich Töpffer auch hier an seinem großen Vorbild Hogarth orientiert, der in seiner surrealistischen «Battle of the Pictures» das Eigenleben der als konformes Kollektiv auftretenden Objekte – es sind die en masse aufmarschierten Kopien alter Meister – mit Hilfe der Abbreviatur szenisch zum Ausdruck gebracht hat. Hogarths Phalanx aus

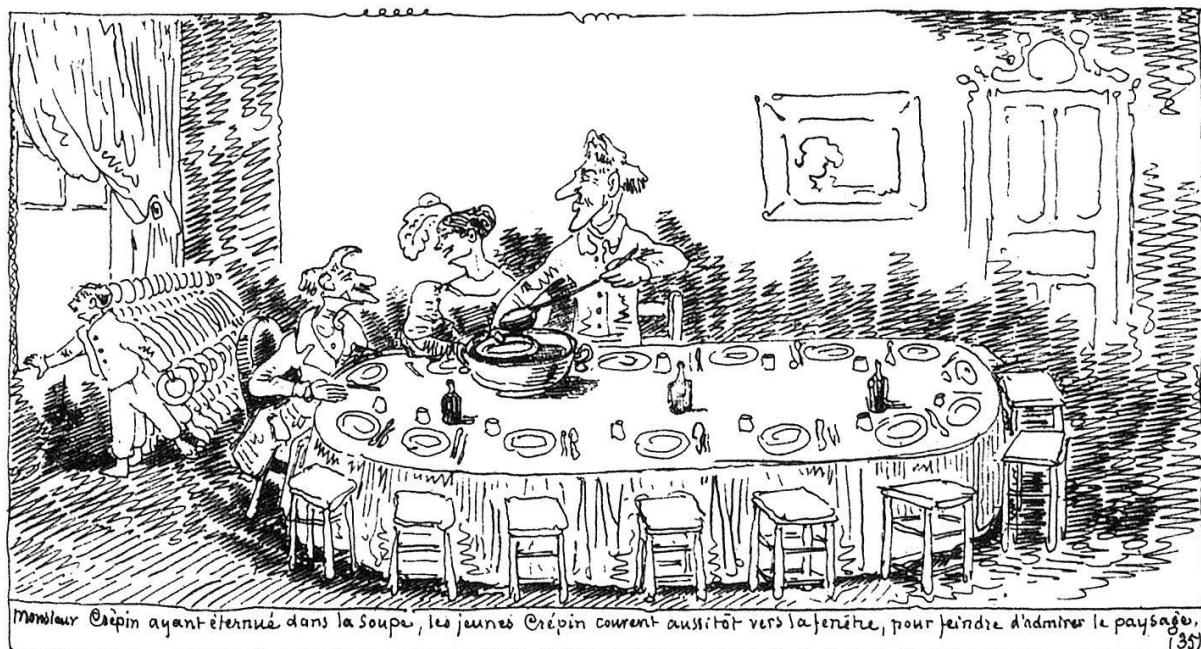
Bildern wird in Töpfers friedlicherer Szene zum Corps de Ballet aus Stühlen, die mit ihren vier kurzen Beinen den Spreizschritt der Menschen imitieren²⁹.

De re publica

«Ce n'est jamais sans éprouver un vif sentiment d'aise et de bonheur qu'en touchant à la terre de Suisse il dépose le lourd fardeau d'hypocrisie, et recouvre, avec la liberté d'allure, la liberté plus précieuse encore d'être droit, franc, ouvert avec des autorités qui ne sont plus dès lors que les agents désintéressés d'une loi souveraine.»

Töpffer über Töpffer

Töpfers Bildergeschichten sind insofern typisch schweizerisch, als sie öffentliche Zustände ebenso thematisieren wie private Schicksale. Das Leben des Einzelnen ist bei ihm nie so vom öffentlichen Leben abgeschottet wie zum Beispiel in Wilhelm Buschs Knopp-Trilogie³⁰. Das gesellschaftliche Interesse ist für Töpffer selbstverständlich und führt zu Konsequenzen in den grafischen Ausdrucksformen. Töpffer interessiert sich auch als Künstler für die Masse und ihr Verhalten. Er zeigt sie in der Stadt



und auf dem Land, auf der Straße und im Haus, in der Schule und in der Armee, im Ballsaal und im Lazarett, im Hörsaal, im Büro, in der Fabrik, im Theater, im Kloster und im Parlament, in gelehrten und in parteipolitischen Versammlungen, beim

Flanieren oder beim Protestieren, beim Exerzieren oder im Barrikadenkampf, beim Zechen und Raufen ebenso wie im Gottesdienst. Töpffers Kunst besteht darin, daß er öffentliche Zustände als Teil des privaten Lebens darstellt³¹, oft komisch und kritisch,



aber nie abstrakt denunziatorisch. Polizeistaatlicher Absolutismus und liquidationsüchtiger Anarchismus, religiöser Fanatismus und blinde Wissenschaftsgläubigkeit, Bürokratismus und Radikalismus³² sind bei ihm keine anonymen Mächte, sondern werden in Menschen und ihrem Verhalten sichtbar gemacht.

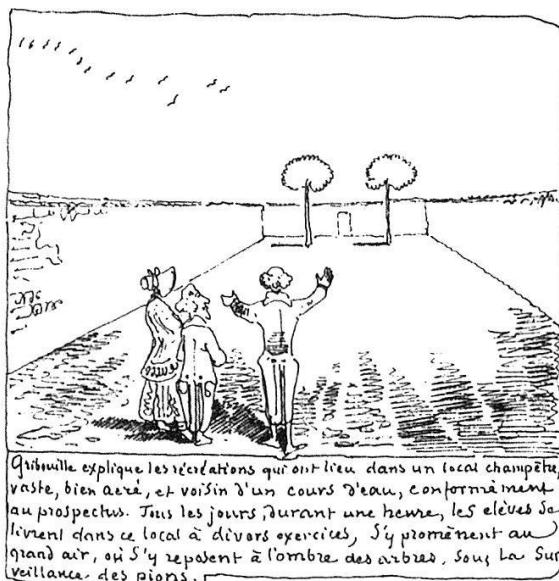
In den Bildern des öffentlichen Lebens zeigt Töpffer Harmloses und Unheimliches, Friedliches und Gewalttägliches, Reales und Erfundenes. Im «Mr. Jabot», der ersten und am ehesten auf den privaten Bereich beschränkten Bildergeschichte, führt er den Leser in den Ballsaal und entfaltet das Bild der bewegten Masse am Thema einer «galopade». Die Tanzenden erscheinen als wirbelnde Spirale in einer bewußt skizzenhaften Darstellung, die das Prestissimo der Bewegungen zum Ausdruck bringt. Für den wiederholten Zusammenstoß zwischen dieser von Tour zu Tour ihr Tempo steigernden Menschenschlange und dem täppischen Mr. Jabot hat sich Töpffer die tollsten Situationen ausgedacht, die nur in einer visuellen Erzählung realisiert werden können. Jabot bringt die «galopade» erfolgreich zu Fall, wird beim zweiten Zusammenstoß aber sozusagen an die Wand genagelt, beim dritten Mal so mitgerissen, als wäre er an der Spirale befestigt, und zuletzt durch



Selbstporträt, um 1844

die Luft in eine Schachpartie geschleudert: die Schlange aus flotten jungen Leuten hat den aufdringlichen Parvenu wie ein lästiges Insekt mit Schwung abgeschüttelt.

Im «Mr. Crépin» ist die Kritik der modischen Phrenologie³³ für Töpffer ein willkommener Anlaß, Massenszenen vor Gericht und im Hörsaal zu erfinden, die er in den folgenden Bildergeschichten weiterentwickelt. In den für ihn bezeichnenden Breitwandbildern erreicht er eine Ausgewogenheit von Figur(en) und Raum, die seinen virtuosen Nachahmern – zum Bei-



spiel Gustave Doré und Adolf Schrötter³⁴ – versagt geblieben ist. Die Dominanz der pädagogischen Thematik in dieser Bildergeschichte hat zur Folge, daß öffentliche Zustände vor allem in der Kritik der Bildungsinstitute berührt werden. Die Suche nach einem passenden Internat für ihre unbeherrschbaren Kinder führt die Eltern Crémipin in eine Reihe von Bildungsfabriken, deren Vorzüge nur auf dem Papier der Schulprospekte existieren. Der Gegensatz von Anspruch und Wirklichkeit wird mit einem traditionellen Stilmittel der Karikatur als Widerspruch zwischen Wort und Bild dargestellt. Die Kritik der Bilder demaskiert die im Text referierten Tiraden. Hochtrabende pädagogische Schlagworte verlieren durch das niederschmetternde Aussehen der Institute jede Glaubwürdigkeit. Im Institut Grimbouille wird gemäß Prospekt und nach den Angaben des Direktors darauf geachtet,

dass sich die Schüler in einer ländlichen Umgebung erholen und im Schatten der Bäume ausruhen können («les élèves s'y reposent à l'ombre des arbres»). Die ländliche Gegend ist ein von hohen Mauern umgebener Pausenhof, dessen tristes Aussehen von zwei mageren Bäumchen nicht verbessert wird. Der eher abstrakte Vorzug der «Institution Parpaillozzi» besteht darin, «es anders als die andern zu machen» («faire autrement qu'ailleurs») und wird in der visuellen Erzählung indirekt kritisiert (in der Figur des geschniegelten Direktors). Die Berufung auf Pestalozzi (alias «Parpaillozzi») war à la mode, aber für Mr. Crémipin und den Autor keine ausreichende Legitimation. Töpffer beendet die Revue der Bildungsanstalten mit einem Blick ins Institut Bonnefoi, der zeigt, dass auch hier aller Anfang schwer ist. Die nichts beschönigende Offenheit, die Mr. Bonnefoi auszeichnet – «la méthode est de faire comme on peut et pour le mieux» –, entspricht Töppfers eigener Haltung. In einer seiner schönsten Allegorien zeigt er, wie die in den Ferien schlafenden Kerkermeister («le latin, le grec, l'algèbre, la rhétorique et consorts») die heimgekehrten Scholaren grinsend ins dunkle Klassenzimmer abführen. Die traurigen jungen Burschen sind Töppfers Reisegefährten, der wiedereröffnete Hades ist die Schule³⁵.

Die Geschichte des «Monsieur Pencil», die recht idyllisch in der schönen Natur beginnt («Monsieur Pencil, qui est artiste, dessine la belle nature»), bis ein «kleiner Zephyr» öffentliche Unruhen, nationalistische und revolutionäre Demonstrationen, Repression und Militärwillkür provoziert, enthält eine Fülle von Bildern aus dem öffentlichen Leben, die außerhalb der komischen Literatur ihren Ursprung haben und aus der zeitgenössischen Publizistik in Töppfers Erzählung abgewandert sind. Dazu gehört auch eine Straßenszene, in der die lebhafte Masse der protestierenden Zivilisten mit der starren Linie der Nationalgarde konfrontiert wird. Der Umriß und das gefällte Bajonett des Flügelmanns wer-





Eugène Delacroix: *Der Bürger* (Ausschnitt)

den in der einfachsten graphischen Form durch multiplizierte Striche nach hinten fortgesetzt. Der vorderste Nationalgardist mit Brille und Bauchansatz ist offensichtlich ein in die Uniform gesteckter Bürger, der nur in der Anonymität eines bewaffneten Korps zur Abschreckung taugt. Das Gegenstück zu diesem Staatsschützer ist der Bürger als Revolutionär in der «*Histoire d'Albert*», Töpfers spätester und «politischster» Bildergeschichte (1845). Die Figur des bewaffneten Bürgers ist Zitat aus einer Ikone der Julirevolution (Delacroix: «*La Liberté guidant le peuple*» 1831), der Bürger Albert ist aber kein Mitspieler in einer glorreichen Revolution, sondern Teilnehmer an einem mißglückten Putsch in einem belanglosen Seitensträßchen³⁶.

Töpffer ist kein Reaktionär oder Konservativer der ersten Stunde. Die Julirevolution ist für ihn ein Zeichen der Hoffnung geblieben: «L'ère de 1830, reprenant son éclat passagèrement éclipsé, pourra devenir l'ère de l'affranchissement définitif de la nation française» (1836). Als überzeugter Republikaner wünscht er, daß «les

triomphes de la grande semaine» ebenso populär werden wie die militärischen Triumphe des Kaiserreichs. Töpfers Abneigung gegen professionelle Revoluzzer und radikale Rhetorik wird nur noch von seinem Abscheu vor Kriegstreiberei und den säbelrasselnden Aktionen der Großmächte übertroffen. In der Geschichte des Künstlers Pencil, die sich unvermerkt zu einer Chronik der «europäischen Angelegenheiten» («affaires de l'Europe») ausweitet, verursacht eine falsche Information des Außenministers eine Kriegspsychose, die zur Mobilisation führt. Ein großformatiges Bild zeigt die Mobilisierung des Landsturms. Als ungeschickte Zivilisten und Individualisten erscheinen die Landbewohner im Vordergrund, als multiplizierbare Schablonen in der Tiefe des Bildes, wo sie zuletzt nur noch als exerzierende Strichmännchen sichtbar sind. Töpffer lässt die militärische Dressur auch bei den Hunden³⁷ triumphieren, die er in einer Schablonenreihe dem Landsturm gegenüberstellt. Das Bild ist eine Huldigung an William Hogarth, dessen satirische Darstellung des Auszugs von 1745 («*The*



L'on fait une levée en masse et l'on mobilise les gardes nationales.

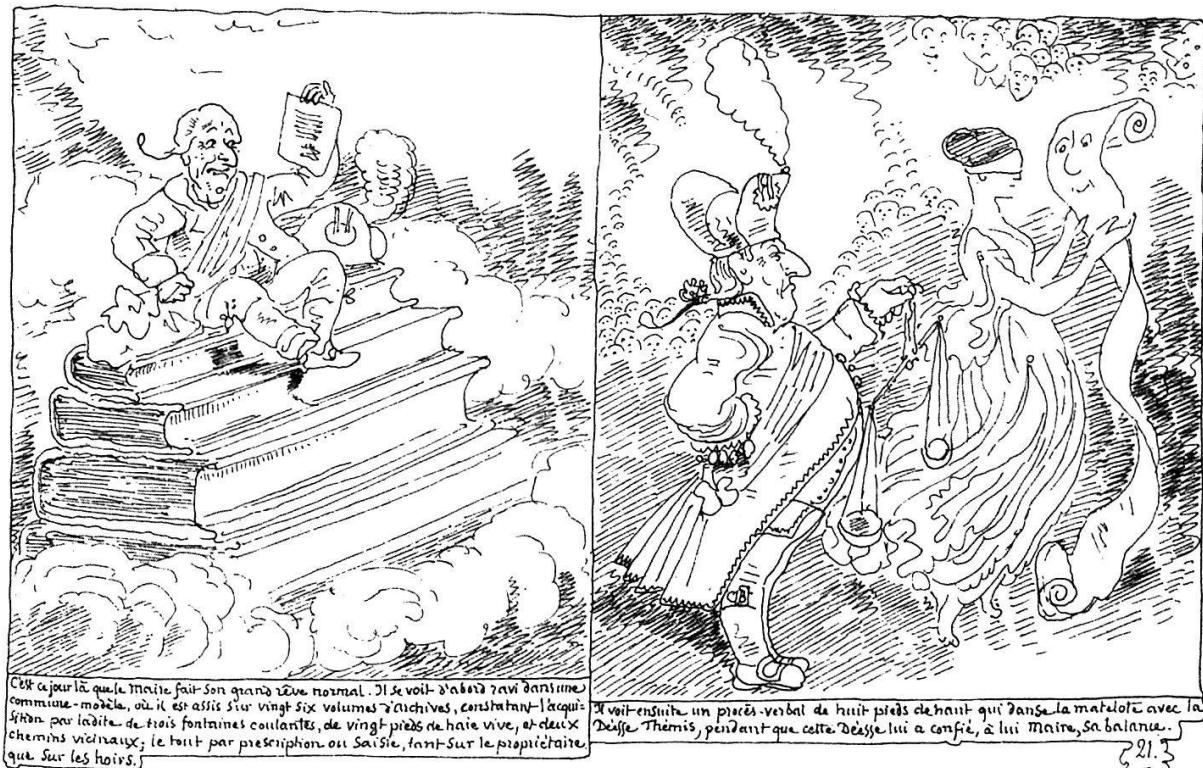
William Hogarth: *The March of Finchley*



March to Finchley») thematisch und formal Vorbild für Töpfers «levée en masse» wurde. Der weiträumige Aufbau der Szene, die Rhythmisierung der Massenformationen und einzelne Figuren (besonders der großartige Trommler) sind bei Hogarth vorgebildet.

Als konservativer aber überzeugter Demokrat und Patriot hat Töpffer Anmaßungen der eigenen und der fremden Behörden immer mit Mißtrauen betrachtet und entsprechend kommentiert. Was den Bürger von Genf interessierte, war weniger das Gehabe der Großen³⁸ als der Absolutismus der vielen kleinen Beamten. In seinen Reiseberichten und Bildergeschichten hat er diese Form der alltäglichen Repression angeprangert. Für die Geschichte des von politischen Ambitionen völlig unberührten «Docteur Festus» (1840) erfindet er in der Figur des «Maire» das Muster eines Bürokraten. Die Krankheit dieses Beamten besteht darin, daß er nur in einer mit Akten, Polizisten und Untertanen angefüllten Welt existieren kann. Vor seinem endgültigen Fall und der Selbstzerstörung sonnt sich

der Beherrscher von Brinvigiers im Licht einer selbstgeschaffenen Apotheose, dem «grand rêve normal», einem wahnsinnigen Traum von absoluter Beamtenmacht, an dem nichts normal ist außer seinem regelmäßigen Auftreten. Töpffer hat den für die Handlung belanglosen und im Manuskript fehlenden Traum erst in die publizierte Ausgabe eingefügt. Das vierteilige Traumbild parodiert barocke Allegorien. Die himmlischen Szenen, mit denen einst absolutistische Regenten weltliche oder geistliche Macht verherrlichten, verklären hier den auf Akten und Wolken thronenden Bürokraten. Die Heerscharen von Engelsköpfchen, die einst Heilige und Herrscher umschwebten, werden (im zweiten Traumbild) zu gauffenden Untertanengesichtern, die den zum Herrgott erhobenen Staatsbeamten in seiner Apotheose bewundern dürfen. Themis hat dem neuen Herakles ihre Waage anvertraut und tanzt mit dem Verzeichnis seiner Taten (einem Protokoll von acht Fuß Länge) die Matelote. Im dritten Traum sind dreihundert uniformierte Amtsdiener actionsbereit angetreten: «Il





voit ensuite trois cents huissiers en robe courte, qui chantent les cinq codes sur l'air de Marlborough.» Da das Bild die Zahlenangabe des Textes nicht darstellen kann, wird die Figur des Vordermanns so multipliziert, daß außer Nacken, Schultern und Beinen auch Hut, Pfauenfeder, Perücke und Uniformrock in Strichen bis an den Bildrand fortgesetzt werden. Nur das aus einer gerichtlichen Verfügung gebildete Jabot bleibt singulär und muß für alle Büttel genügen, die mit Gesang zum Kampf im Dienste der Obrigkeit angetreten sind. Die Abreviatur erlaubt es, das Bild dieser Massenformation relativ klein zu halten, denn es ist nur die Vorstufe zum Höhepunkt⁴⁰ des «grand rêve», der im vierten Traumgesicht erreicht wird. In dieser letzten und größten Traumszene, die ikonographisch die Tradition des Visionsbilds wiederaufnimmt, ist der mit «dreitausendfünfhundertundvier Gesetzesentwürfen» angefüllte und von «zweiundsechzig Schreibern» bekleckte Kochtopf das Zentrum eines Schlaraffenlandes der Bürokratie. Wie eine riesige Staumauer erhebt sich aus den Wolken die «Grande Marmite», die von insektenförmigen Schrei-

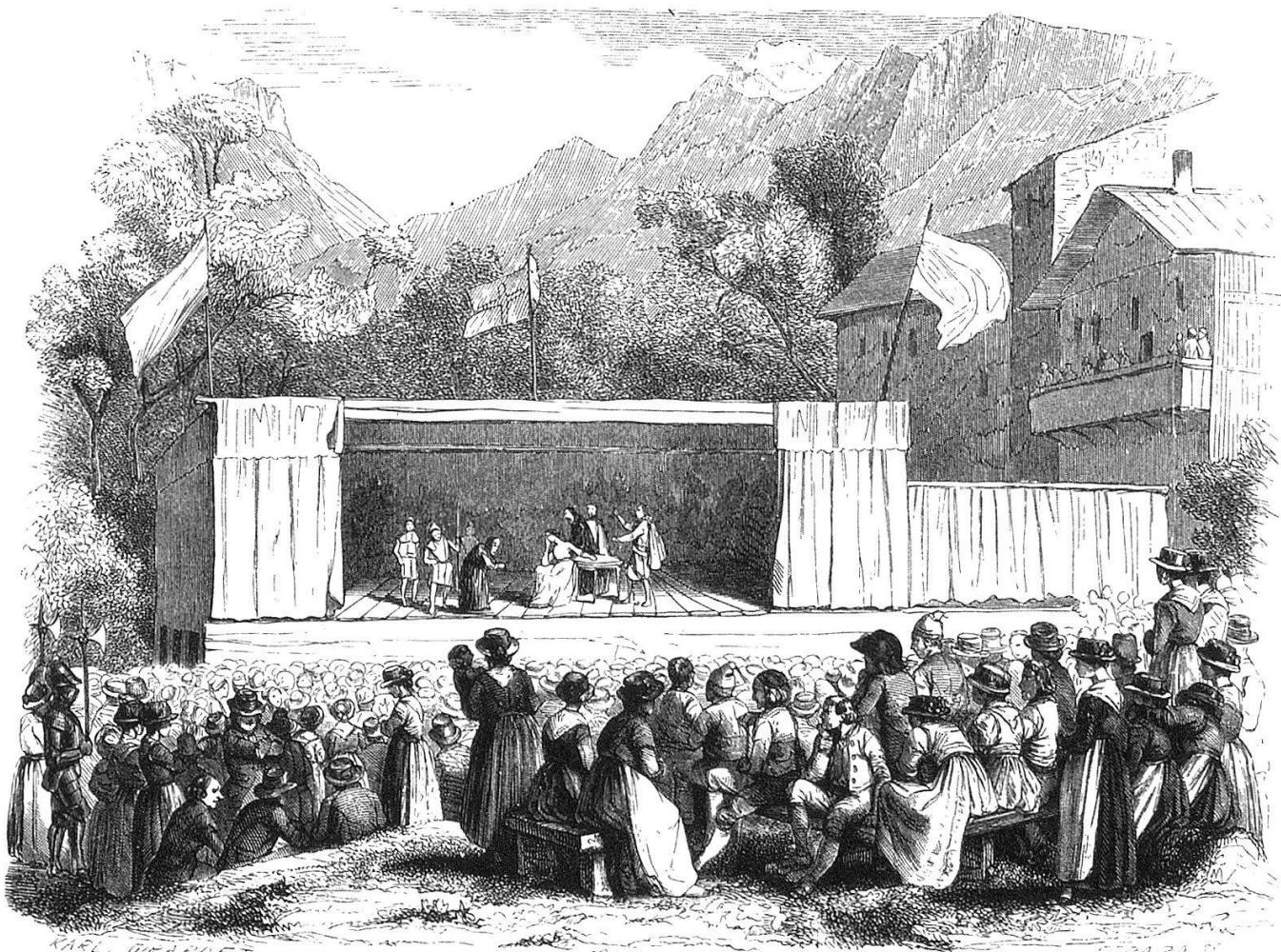
berlingen bestiegen und beleckt wird. Die erhobenen Arme des Visionärs entsprechen einem bekannten Gestus des Verzückungsbildes, doch die Parodie läßt es offen, ob der Ekstatiker in den Himmel oder in die Hölle blickt.

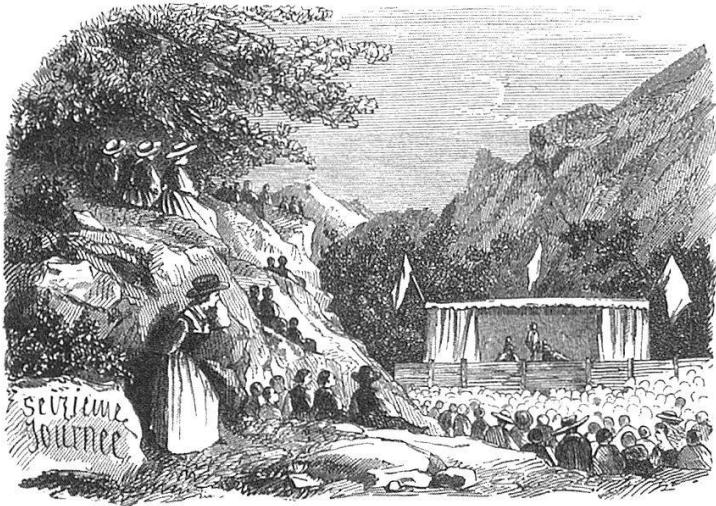
Wer nach diesem Blick in die Hexenküche eines Bürokraten das Verlangen hat, die freie Luft wiederzugewinnen, kann sich aus den «Nouveaux voyages en zigzag⁴¹» die Szene auswählen, in der am Simplon die Heimkehrer aus Italien auf Schweizer Boden «ihre» Berge begrüßen. Empfangen werden sie von einem schlichten Grenzbeamten, dessen Erscheinen Töpffer mit einer für den Leser aus der Gegenwart beinahe unglaublichen Apostrophe feiert: «Bon gendarme de Gondo, sorte de pâtre en uniforme qui suffis, à toi tout seul, pour garder la frontière du Simplon, rien que ton accoutrement bonhomme, rien que ta figure honnête, au sortir des repaires d'où je sors, tout sinistres de défiance, tout souillés de police, tout formidables d'arbitraire, m'est douce, rassurante à voir, et c'est avec un fier amour de ma belle patrie que je salue en toi, si humble, mais si loyal, si peu formidable,

mais si heureusement dispensé de l'être, le digne représentant de la neutre liberté des Cantons!» Das aktuelle Erlebnis bürgerlicher Freiheit ist die Grundlage eines Patriotismus⁴², der nicht durch Beschwörung einer glorreichen Vergangenheit angeheizt werden muß: Der für die Reisebücher selbstverständliche Blick auf die großen Nachbarn begünstigt das Lob der Heimat. Beim Vergleich der Paßstraßen am Simplon und am Gotthard («Voyages en zigzag») läßt Töpffer auf die geographischen Angaben einen politisch getönten Schluß folgen, dessen ungewöhnliches Pathos nur den republikanisch gesinnten Lesern verständlich und willkommen sein kann: «C'est Bonaparte qui a ouvert la route du Simplon. C'est le petit canton d'Uri qui a ouvert celle du Saint-Gothard. Passez donc par le Saint-Gothard, vous qui aimez à voir les mer-



veilles qu'enfante la liberté; c'est par elle seule que le zèle et les efforts d'une peuplade de montagnards ont pu accomplir ce que Bonaparte lui-même n'a pas fait sans attirer les regards et l'admiration de





l’Europe entière.» In einem eigenen Kapitel seiner «Reise um den Mont Blanc» («Nouveaux voyages en zigzag») – «où, comme en prévision de sa fin prochaine, il a rassemblé le plus de souvenirs, de résultats d’observation ou d’expérience» (Sainte-Beuve) – hat Töpffer die Laienspiele von Stalden (Wallis) als Beispiel für die demokratische Kultur der alten Kantone ausführlich beschrieben. Die Aufführung einer dramatisierten Novelle Christoph von Schmids (Rosa von Tannenburg) mit den Bergen als natürlicher Kulisse vor einem Publikum aus allen Schichten⁴³ hat ihn dermaßen beeindruckt, daß er die Spiele als Gegenstück zum antiken Theater und Erneuerung des mittelalterlichen Mysteriendramas feiert. Der Text wird ergänzt durch das visuelle Referat der Illustrationen, in denen nicht nur die Bühnenfiguren, sondern auch das Publikum gezeigt werden, denn in diesem «Schauspiel» – Töpffer benutzt mit Vorliebe das deutsche Wort – ist die Rolle der Zuschauer ebenso bedeutend wie die der Akteure. Hier erlebte der Besucher aus Genf die Bühne als Theater der Nation und moralische Anstalt. Das Zusammenwirken von verbaler und visueller Kommunikation in einem auf moralische Wirkung angelegten volkstümlichen Kunstwerk, das er sich von einer künstigen Literatur in Bildern erträumte, war im Staldener Schauspiel verwirklicht.

Il est certain que le genre est susceptible de donner des livres, des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelque égards mieux qu’un autre, et je regrette que vos habiles et féconds artistes, Gavarni, par exemple, ou Daumier, ne l’aient pas tenté.»

Töpffer (an Sainte-Beuve)

*O Muse! Reiche mir den Stift, den Faber
In Nürnberg fabrizieren muß!
Noch einmal sattle mir den harten Traber,
Den alten Stecken-Pegasus!»*

Wilhelm Busch (Schnurrdiburr)

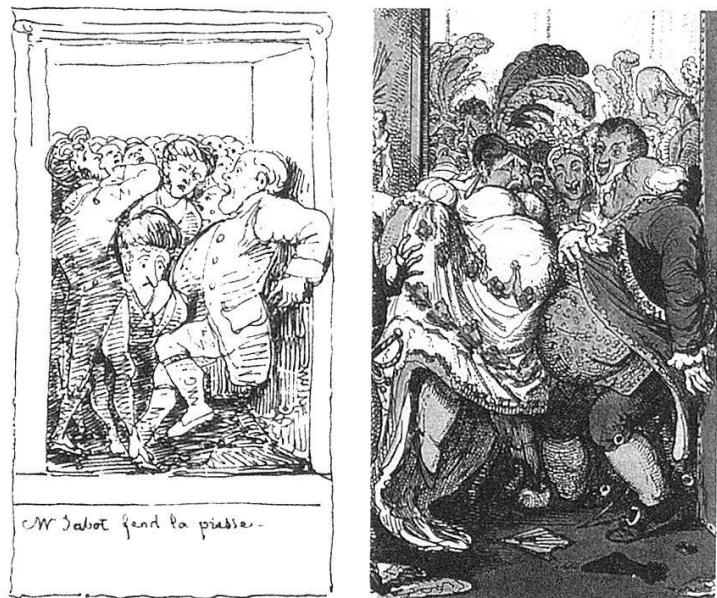
Töpfers Bildergeschichten sind eine Lektüre für jede Nation und für jedes Alter. Sie haben den alten Goethe⁴⁴ ebenso entzückt wie die Pensionäre in Genf⁴⁵, für die sie zunächst gezeichnet und geschrieben wurden. Die «petits livres» sind die Ouvertüre einer neuen Form von Geschichten, die als Comics die Welt erobern. «Prima la pittura, dopo le parole» ist das unbestrittene Grundgesetz dieser mehr gezeichneten als geschriebenen Geschichten⁴⁶. Töpffer wußte um die Schwierigkeit einer Definition für seine neuartigen «kleinen Bücher». In einer Anzeige des «Mr. Jabot» («Annonce de l’histoire de Mr. Jabot» 1837) nennt er das Werk «une sorte de roman», «un livre d’une nature mixte», das er antithetisch zu beschreiben versucht: «Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien.» Als ein Mixtum compositum entziehe sich das Buch einer Analyse: «Sa forme mixte est la cause qu’il échappe à l’analyse.» Bei dieser Feststellung ist Töpffer aber nicht stehengeblieben. Durch die «Analyse» von Publikationen, die nicht mit derselben Vorsicht propagiert werden mußten wie der neuartige «Mr. Jabot», hatte er bereits eine Formulierung gefunden, die für das Verständnis seiner eigenen Bildergeschichten bedeutsam werden sollte. Die Einheit von Bild und Erzählung in den Produkten der

«imaginerie populaire» hatte ihn bestimmt, diese populäre Form gedruckter Geschichten als «littérature en estampes» zu bezeichnen («Reflexions à propos d'un programme» 1836). Die «Reflexions» waren als Erläuterung eines Programms gedacht, durch das die Publikation von populären moralischen Bildergeschichten gefördert werden sollte. Töpfers eigene «Comics», die weder moralisch noch stilistisch den Forderungen des Programms entsprachen, sprengten den selbstgesetzten Rahmen und blieben deshalb unerwähnt. An jene Einschränkung war Töpffer nicht mehr gebunden, als er im «Essai de Physiognomonie» (1845) auf die Existenz einer visuell erzählenden Literatur hinwies. «L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la littérature en estampes.» («Man kann Geschichten schreiben in Kapiteln, Zeilen, Worten: das ist Literatur im eigentlichen Sinn. Man kann Geschichten schreiben in graphischer Darstellung und in fortlaufenden Szenen: das ist Literatur in Bildern.») Ein Teil dieser alternativen Literatur, «dont la critique ne s'occupe pas et dont les doctes se doutent peu», waren seine eigenen «petits livres», auf deren Qualitäten er nicht nur mit Worten, sondern auch durch die Bildzitate hinwies. Diese «petits livres⁴⁷» – und nicht seine im eigentlichen Sinn literarischen Werke – sollten seine «großen Bücher» werden. Töpfers graphische Geschichten⁴⁸ sind Meisterwerke der Literatur in Bildern⁴⁹ und als solche ein lebendiger Teil der Weltliteratur.

ANMERKUNGEN

¹ «Genève y a perdu un peintre, mais le monde y a gagné un créateur original, le génial inventeur d'un nouveau mode d'expression» (Thierry Groensteen).

² Eine mit Töpfers Methode vergleichbare Integration des Textes im Gesamtbild zeigen



George Cruikshank

Gillrays Radierungen. Wie weit ein Vergleich zwischen den beiden innovativen Meistern der Graphik, die auch in ihrer politischen Einstellung miteinander verwandt sind, legitim ist, wird zu prüfen sein. Ganz im Geiste und in der Manier Gillrays ist Cruikshanks erfolgreiches Blatt «Inconveniences of a Crowded Drawing Room» (1818) geschaffen, das Töpffer im M. Jabot («M. Jabot fend la presse, Blatt 24) paraphrasiert.

³ Hogarth hat den Spielmann mit der Fiedel im vierten Blatt seiner «Four Prints of an Election» («Chairing the Members») eingeführt. «Es ist der Volksphilosoph, der sich vor Lachen über die Komödie ringsherum ausschütten möchte. Wie der Anzengrubersche Steinklopferhansl steht er als Zuschauer neben den Ereignissen» (Jarno Jessen). Auch der Erzähler steht neben und über den Ereignissen und «macht die Musik dazu».

⁴ Töpffer «nimmt für jedes seiner Hefte ein Subjekt vor, irgendeinen Narren, ein Individuum, das so oder anders zum Objekte komischer Schicksale bestimmt ist» (Friedrich Theodor Vischer).

⁵ Von Töpfers «Mr. Jabot» bis zu Crumbs «Mr. Natural» ist die Verwendung von «redenden» Personennamen als Serien- oder Buchtitel ein typisches Merkmal der Comic-Literatur.

⁶ Töpffer im «Essai de Physiognomonie». Hier befaßt er sich auch mit dem «Typus Crépin» («le type Crépin») und weist darauf hin, daß aus dem visuellen Konzept der Figur ihre Geschichte abgeleitet wurde. «Ce qui nous donna un jour l'idée de faire toute l'histoire d'un Monsieur Crépin ce fut d'avoir trouvé d'un bond de plume tout à fait hasardé la figure ci-contre.» Vorbild für den Typ Crépin könnte Rowlandsons «Dr. Syntax» gewesen sein, die physiognomische Verwandtschaft ist jedenfalls bemerkenswert.

⁷ «Ci derrière commence l'histoire véritable de Monsieur Crépin, et comme quoi il n'éléva pas ses onze fils sans bien des vicissitudes...» (aus dem Vorwort zum «Mr. Crépin»).

⁸ «Die Mischung von lieber Kindheitserinnerung und unheimlicher Bedrohung, von «poème de l'enfance» und Zerstörung der Kindheit durch die Mühle der Erwachsenen sind der eigentliche Kern von «Max und Moritz» (Walter Pape, Das literarische Kinderbuch, 343). Die niederschmetternden Metamorphosen der (bzw. des) bösen Buben in Buschs «Warn Geschichten» (Der Eispeter, Diogenes und die bösen Buben von Korinth, Max und Moritz) vertreten ein anderes Kerygma als die Verwandlungen, mit denen Mr. Crépin und Papa Fittig zu guter Letzt belohnt werden.

⁹ Beschriftung als Element der komischen (visuellen) Erzählung kann auch aus Ziffern bestehen. So hat Heinrich Hoffmann die Szenen des Suppenkaspars numeriert, um den stufenweisen aber raschen Zerfall dieser Figur drastisch zu markieren. Beide Formen der Beschriftung (mit

William Hogarth



Albert est placé par Simon de Nantua
chez un fabricant de bougies, et il
fait un bon con-
mencement.

Buchstaben und mit Ziffern) werden im Struwwel-peter-Manuskript von 1858 und in den folgenden Buchausgaben für diese Geschichte verwendet. Richard Seewald, als komischer Erzähler immer noch ein großer Unbekannter, hat drei Formen der Beschriftung (durch Buchstaben, Ziffern und durch Signete) in den Illustrationen zur «Schnupftabacksdose» (von Hans Bötticher, alias Ringelnatz) und in andern komischen Erzählungen («Für kleine Wesen», «Des Kaisers neue Kleider») virtuos eingesetzt.

¹⁰ Die Stufenleiter des Erfolgs ist bei Töpffer natürlich kleiner als bei Hogarth, der seinen Lehrbuben zum Lord-Mayor von London promoviert. Die drastische Schwarzweißmalerei in Hogarths «doppeltem Schauspiel von Faulheit und Laster und von Arbeit und Ehrlichkeit» (R.T.) konnte und wollte Töpffer nicht fortführen, obwohl er Hogarth bewunderte als einen «moraliste admirable, profond, pratique et populaire», den er mit Shakespeare vergleicht: «Nous osons dire qu'il y a entre Hogarth et Shakespeare une grande conformité de génie.» Hogarths Geschichte der beiden Lehrlinge («Industry and Idleness») hat Töpffer bereits in frühester Jugend kennengelernt: «Dans ma première enfance, l'Histoire du bon et du mauvais apprenti passa sous mes yeux, et d'ineffaçables impressions sont restées dès lors gravées dans mon cœur.» Wenn in der «Histoire d'Albert» der gescheiterte junge Mann auf den Rat des «Simon de Nantua» noch einmal von vorne beginnt und als Lehrling in einer Kerzenfabrik auf der untersten Stufe seines neuen Berufs gezeigt wird, benutzt Töpffer Hogarths Darstellung als Vorlage für seine Variante.

¹¹ Töpffer unterscheidet (im «Essai de Physiognomonie») zwischen permanenten und nicht permanenten Zeichen. Die «permanenten Zeichen» sind Ausdruck von Charakter und Intelligenz, die «nicht permanenten Zeichen» von Affekten. Töpfers «Essai de Physiognomonie» ist eigentlich ein Essay über physiognomisches Zeichnen. Er ist als Erzähler an der Physiognomik interessiert, ihn interessieren «the practical physiognomics needed for a picture story» (E. H. Gombrich). Der «Essai de Physiognomonie» ist abgedruckt in «Töpffer, L'invention de la bande dessinée», Paris 1994, 185 ff. Der erste Teil dieser attraktiven Publikation enthält die ausgezeichneten Beiträge von Thierry Groensteen und Benoît Peeters, der zweite Teil eine willkommene Sammlung von Dokumenten, in denen die entscheidenden Äußerungen Töpfers über visuelles Erzählen in Bildergeschichten zusammengestellt sind. Die von Karl Riha angeregte zweisprachige Ausgabe des «Essai» (Übersetzung von W. und D. Drost) mit dem faksimilierten Originaltext ist vergriffen.

¹² Ernst Schurs geistvolles und immer noch lesenswertes Buch über Töpfers Bildergeschichten («Rudolph Töpffer», 1912) enthält auch ein

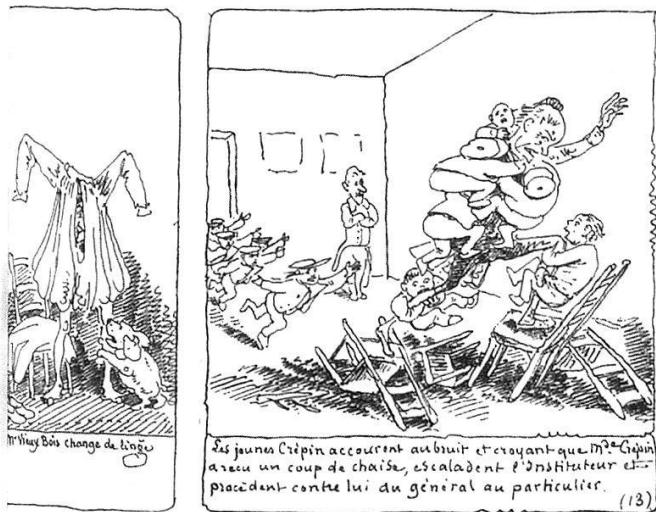
Kapitel über «Töpffer und Hogarth». Schur macht den Versuch einer Synkrisis der beiden Bilderzähler, ohne aber auf die Bedeutung Hogarths als Vorbild für Töpffer einzugehen. Die Spuren von Hogarths Graphik in Töpfers Werken sind erst noch zu entdecken. Einige Hinweise enthält dieser Beitrag.

¹³ Der Zecher mit erhobenem Arm, der Betrunke, der den Wein verschüttet, die umkippenden bzw. umgekippten Stühle sind in verwandelter Gestalt auf Töpfers Bild gegenwärtig.

¹⁴ Die Mißhandlung des Hundes ist eine gemilderte Variante von Hogarths Darstellung («First stage of cruelty»).

¹⁵ Töpffer «erzählt in Bildern, mit der Ruhe und Sachlichkeit des vollendeten Epikers. Da nun aber seine Personen so wild aufgeregt sich gebärden, bringen sie selbst in die Gelassenheit des Schildernden jene steigende Note, die im Einzelnen etwas Dramatisches hat» (Ernst Schur).

¹⁶ Der Rekurs auf typische Situationen ist ein episches Stilmittel, das Töpffer für die Bildergeschichte auswertet. Als einprägsames Pausenzeichen verwendet er zum Beispiel die illustrierte Wendung «Mr. Vieux Bois change de linge».



¹⁷ Die «escalade» als Begrüßung: Blatt 4 (Mr. Crédit), Blatt 14 (Madame Crédit) und Blatt 29 (Fadet). Im «Mr. Cryptogame»: Zeichnung Nr. 199. Im «Mr. Cryptogame» werden auch die Raufereien und die Kissenschlacht wiederholt, das Interesse des Erzählers gilt aber nicht dem pädagogischen Problem. Die «escalade» als Angriff: Mr. Crédit, Blatt 13 («Les jeunes Crédit accourent au bruit et croyant que Mme. Crédit a reçu un coup de chaise, escaladent l'Instituteur et procèdent contre lui du général au particulier.»).

¹⁸ «Die Personen sind ordentlich auch dem Leibe nach unzerstörbar; hundertmal müßten sie zu Staub zermalmt, zu Brei zerquetscht sein, sich zu Tode geschnauft, in Schweiß aufgelöst

haben, wären sie nicht komische Götter, unsterbliche Wesen auf dem Olymp der Narrheit» (F.T. Vischer über Töpfers Comic-Figuren).

¹⁹ In seiner fragmentarischen «Histoire de Mr. Fluet et de ses quinze filles» hat Töpffer bereits in der Begrüßungsszene den kollektiven Aspekt der Kinderschar durch die Abbreviatur betont.



Die Linie der in gleicher Kleidung und mit identischer Frisur zum Empfang «angetretenen» Mädchen wird durch Wiederholung der Umrisse nach hinten verlängert. Im «Mr. Crédit» hat Töpffer dieses Stilmittel erst später eingesetzt und so die erste Szene dramatischer inszenieren können. Die Wahl eines Bubenkollektivs war auch eine Entscheidung für größeren Realismus in der komischen Erzählung. Aus eher unverbindlichem Federspiel wird ein Buch («un livre»), das dem Anspruch aller großen komischen Werke – ridentem dicere verum – gerecht wird.

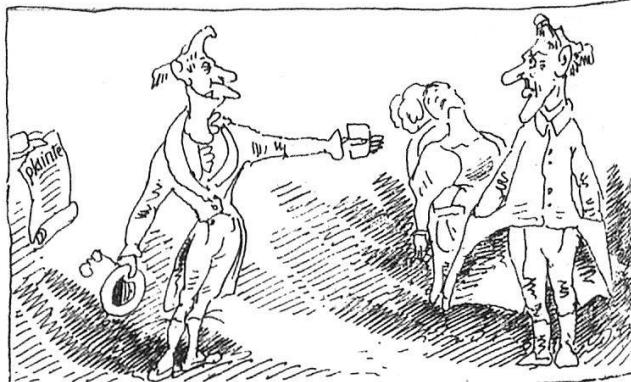
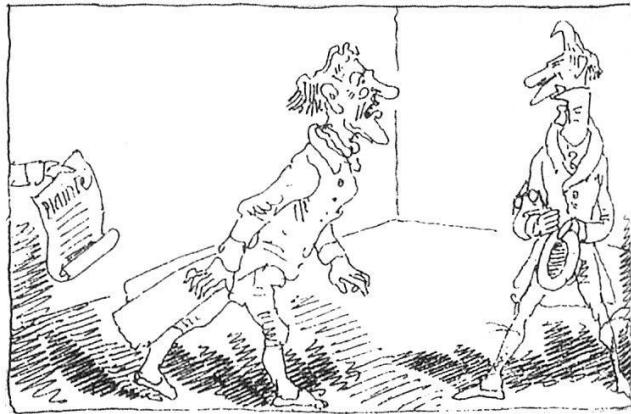
²⁰ Das Manuskript ist leicht zugänglich in der Ausgabe des Reclam Verlags (Rodolphe Töpffer, Histoire de Monsieur Crédit, ed. Helmut Keil, 1994, mit gedrucktem Text).

²¹ Die eine Gruppe verwandelt die Küche mit





Les Cœurs aimes mettant tout le salon en nombres fractionnaires, maladroits et aigus avec délices qu'ils enterreront tous à l'école polytechnique.



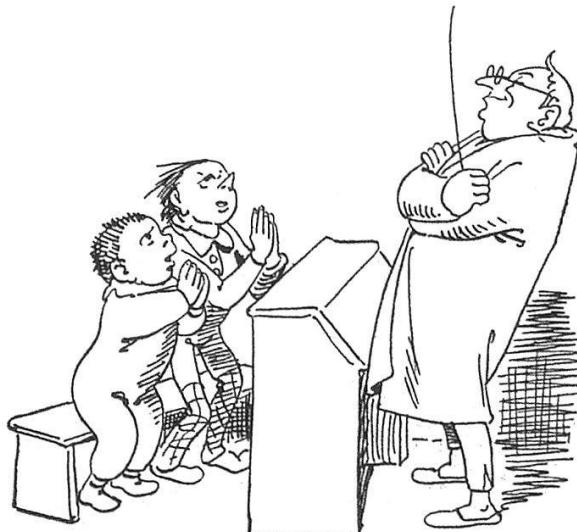


fordernd ausgestreckten Arm des Feldhüters (N.v.en z.) entspricht im «Mr. Crêpin» der ebenfalls ausgestreckte Arm des Polizisten mit der durch Beschriftung («PLAINTE») gekennzeichneten Klageschrift, die samt dem Arm in einer Folge von drei Szenen sichtbar bleibt. Die vorausgehende Pantomime im Weinberg zeigt nicht nur die einstudierten Bewegungen der jungen Crêpins («retourner seulement le buste, pour lorgner ce que demande cet individu» und auf dem zweiten Bild des Diptychons «se borner à lui présenter avec calme leur carte d'adresse»), sondern einen dramatischen Ablauf in den Bewegungen des Feldhüters: Aufforderung zur Kapitulation (mit gezoomtem Säbel) – Attacke – siegreicher Abzug mit den Trophäen. Der paramilitärische Aspekt der Aktion wird durch das Figurenbild verstärkt, denn der uniformierte und bewaffnete Feldhüter ist ein alter Soldat mit Holzbein.

²⁴ Im Manuskript hat Töpffer die Szene ganzseitig dargestellt und so Platz für eine Aufteilung in drei Einzelszenen (Nachtwächter – Wasserträgerin – Bürger) gewonnen, die er ohne Hintergrund als reines Figurenspiel darstellt. In der autographierten Ausgabe hat er die Aktionen auf knappem Raum zusammengedrängt und die tolle Erfindung des mit «Luftspringern» besetzten und rotierenden Schirms in den Vordergrund gerückt.

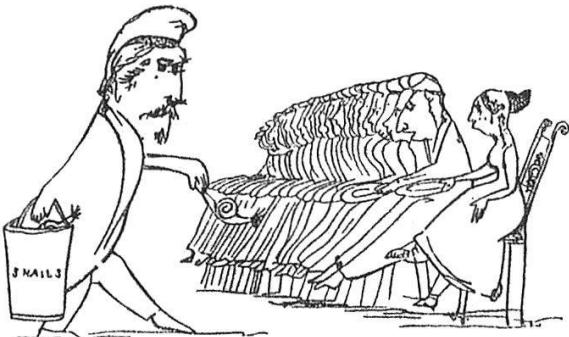
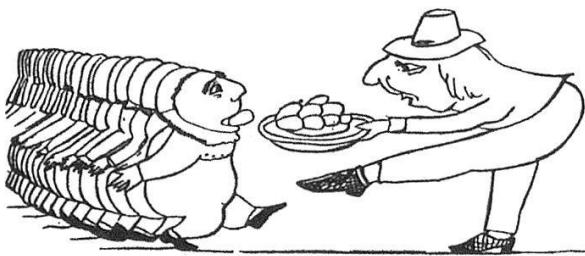
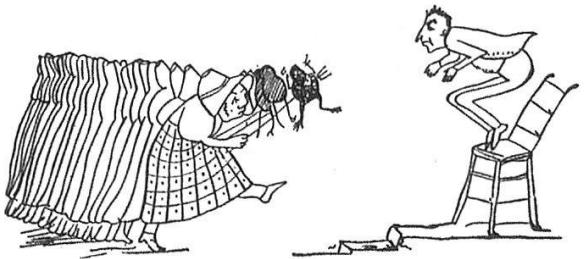
²⁵ Töpffer über Töpffer im «Essai de Physiognomonie». Der komische Autor ist – wie Aristophanes und Erasmus – immer auch Narr unter Narren. Nur als Spielmann hat er das Recht, an einer vielleicht auch lehrreichen Geschichte beteiligt zu sein. Was Töpffer nicht gut mit Worten sagen konnte, hat er im Bild formuliert: Er beendet die Geschichte des «Mr. Cryptogame» mit der Figur des Spielmanns, der den lärmenden Kindern und den «späteren» Hochzeitern noch aufspielen muß, ehe er im Schlußbild seine Form der Belohnung findet. Das Bild ist eine Sphragis, ein chiffriertes Selbstporträt des komischen Autors. Die Figur des Spielmanns, der als Entertainer in die Handlung einbezogen und als Philosoph aus dem Volke eine Maske des Autors ist, hat Töpffer von Hogarth übernommen. Vgl. Anm. 3.

²⁶ In Buschs ironisch-distanziert erzählter Geschichte ist die erfolgreiche Dressur, der die materielle Belohnung auf dem Fuße folgt, das Ende der Geschichte. «Die sichtbar gelungene Erziehung hätte durchaus in einem Kinderbuch ihren Platz, wenn sie nicht durch die Bokelmann nachahmenden Kinder sofort wieder ironisiert und wörtlich als bloße Dressur entlarvt würde» (Walter Pape). Bei Busch ist der schon ältere Magister Bokelmann = Baculus/Klopstock der erfolgreiche Erzie-



Wilhelm Busch

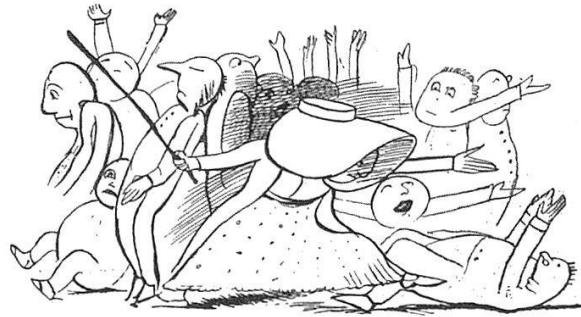
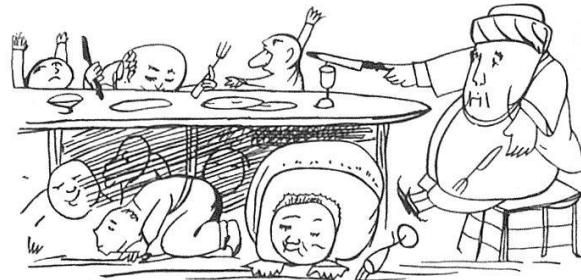
her, bei Töpffer der noch jugendliche Mr. Bonnefoi = Treuherz/Redlich. «Bokelmanns Manier» (W.B.) ist die Methode der sogenannten guten alten Schule, die Busch nicht leichten Herzens so rechtfertigt: «Ist Leidenschaft das Wesen der Welt, so werden Schläge wohl mehr wirken als Worte.» Mr. Bonnefoi hat keine Zauberrute; frisches Betragen, zerschlagene Scheiben und Töpfe («Mr. Crêpin reçoit de Mr. Bonnefoi une note pour trois cent florins de vitres et pots cassés!») und unaufhörliches Schwatzen («babil intarissable») gehören zu seinem Schulalltag. Nur «les soins, les lumières et la patience» (R.T.) des jungen Lehrers führen zum Erfolg.



Edward Lear: *Book of Nonsense*

²⁷ Von den Bildern des «Mr. Crépin» inspiriert sind drei der seltenen Kinderszenen in Edward Lear's *«Book of Nonsense»* (1846). Zwei davon zeigen Fütterungen, ein von Lear bevorzugtes *Nonsense*-Thema, das hier mit einem Kinderkollektiv durchgespielt wird. Aus den elf Crépins sind im «Old Man of Apulia» zwanzig Buben geworden, in der kinderreichen Familie der «Old Person of

Sparta» sogar fünfundzwanzig, die stehend oder sitzend mit der Präzision eines Balletts auf die Bewegungen des Vortänzers (des pater familias) reagieren. Einheitliches Aussehen und Auftreten wird wie bei Töpffer durch die Uniformierung (Kinderkleid bzw. «spartanisches» Kostüm) und die Abbreviatur garantiert. Im Gegensatz zu diesem Triumph der Dressur zeigt das dritte Limerickbild («Old Man of the East») eine turbulente Tisch-



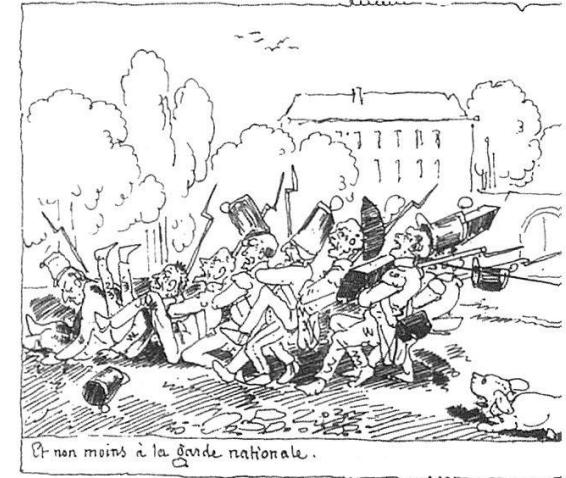
Edward Lear

szene, in der sich die lieben Kleinen noch schlimmer verhalten als die jungen Crépins vor der Verwandlung. Die Lust am *Nonsense* ist Töpffer und Lear gemeinsam. Die herrliche Szene, in der Mr. Vieux Bois mit seinem Balken ein Kontingent der Nationalgarde umlegt, hat Lear übernommen und durch Personen- und Szenenwechsel verfremdet. Seine impulsive «Lady of Stroud» legt die überraschten Männer mit Fußtritten und Stockhieben reihenweise flach; die Zahl der be- und getroffenen Personen hat Lear wieder gesteigert.

²⁸ Der technische Nutzen dieser Abbreviatur für Massenszenen ist vom jungen Doré sofort begriffen worden. In seiner *«Histoire de la Sainte Russie»* verwendet er sie zum Beispiel in der Darstellung von Truppenkontingenten. Kritische Bedeutung gewinnt sie, wenn er den Zaren zeigt, der umgeben ist von einem Meer devoter Untertanen, deren Umriss auf die Rückenlinie reduziert ist. Der denunziatorische Charakter von Dorés nicht rein erfreulichem Comic-Pamphlet entspricht allerdings einer viel rabiateren Technik der Publikums eroberung als sie Töpffer erwünscht und gewohnt war («*Va, petit livre, et choisis ton monde*»). Ein echter Erbe Töpfers ist Saul Steinberg, der diese Abbreviatur für seine amerikanischen Paraden



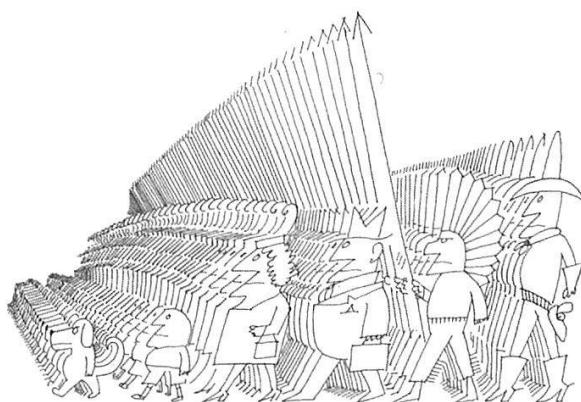
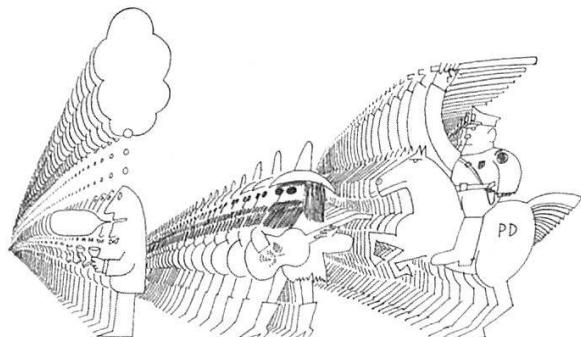
qui cause du désagrement aux bourgeois.



Et non moins à la grande nationale.

verwendet, in denen die Mythen und Rituale einer demokratischen Massengesellschaft zelebriert werden. Steinberg dürfte den Bildergeschichten Töpfers bereits als rumänischer Gymnasiast, spätestens aber als Student und Karikaturist in Mai-land begegnet sein. In seinen Bildern verbindet er europäische Tradition mit der Erfahrung des amerikanischen öffentlichen Lebens. Die um die Achse Genf–Paris–London kreisenden Szenen des Schweizers werden hier abgelöst vom Panorama einer neuen Welt, die der Einwanderer aus Europa für New York und den Rest der Welt in Bilder übersetzt.

Saul Steinberg

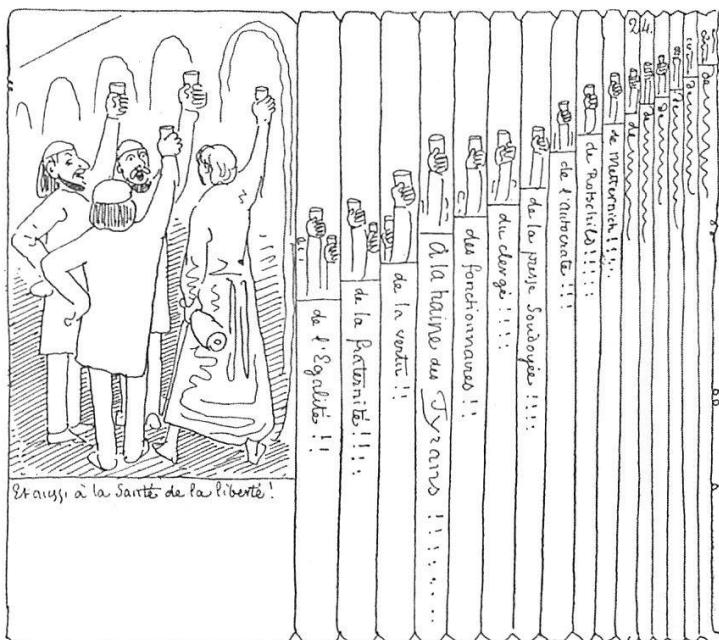


²⁹ Der aufrechte Stand ist eine Eigenschaft des Figurenbilds, die den Stühlen sozusagen angeboren ist und das Mitspielen begünstigt. Zu den Gegenständen, die «Krischan mit der Piepe» (Wilhelm Busch) im Nikotinrausch aufrecht durch die Stube walzen sieht, gehört natürlich auch ein Stuhl. Max Linder, ein Meister des visuellen Erzählens, lässt in einer Filmsequenz die Stühle tanzen und verwandelt die sogenannten Requisiten in Mitspieler. Über den Zusammenhang zwischen aufrechter Haltung und Figurenfunktion vgl. meinen Aufsatz über Tierfiguren (*Librarium II/III* 1991).

³⁰ «So mußte manches verkümmern und im Witz des Behagens, im Familienhaften untergehen, was in einer anderen Zeit zur Satire großen Stils sich hätte auswachsen können» (Ernst Schur über Busch).

³¹ Auch die Natur ist nur Kulisse der Handlung, doch Töpffer erfindet gern naturnahe Schauplätze (zum Beispiel Szenen am Fluß oder im Wald) und verwöhnt den Leser mit großformatigen oder intimen Landschaftsskizzen. Sooft er freie Hand hat, lässt er die Landschaft «zu Bild kommen»; in der Parodie einer bukolischen Idylle («Mr. Vieux Bois») zeichnet er im sensiblen Stil des Rokoko Hintergrundlandschaften in Skizzen, die man nicht gegen Originale aus der Geßnerzeit tauschen möchte.

³² Die Radikalen werden als unmittelbare Gegner besonders beachtet. In den Grenzen einer satirischen Illustration bleibt das Bild der von kläffenden Hündchen eingerahmten Radikalen aus Aigle («Nouveaux voyages en zigzag»), «qui festonnent sur le pavé, en défiant les tyrans et chantant la patrie à plein gosier, signe de courage, de civisme, mais surtout de vin blanc.» Die Möglichkeiten des Comic-strips demonstriert Töpffer in der Weinkellerszene der «Histoire d'Albert», in der mit dem Alkoholpegel auch der Radikalismus steigt. Aus schmalen Bildstreifen (panels), die in zunehmender Verkürzung nach oben ansteigen,



wird eine visuelle Klimax aufgebaut. Mit Recht hat Töpffer die großartige Sequenz im «Essai de Physiognomonie» wiederholt, um die Leistungsfähigkeit einer «graphischen Hyperbel» zu demonstrieren. Töpfers Experimente mit der Bildstreifenkumulierung sind in den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts von Bernard Krigstein wiederaufgenommen worden, als er die statische Form der kommerziellen Comics aufzubrechen versuchte.

³³ Auffallend ist in den Abschnitten über «Mr. Craniose» und die Phrenologie die Zunahme des Textteils, der gelegentlich ganze «panels» für sich beansprucht. Töpffer überschreitet hier die Grenzen der Bildergeschichte und hat deshalb auch die Kritik der Phrenologie in anderem Rahmen (unter anderem im «Essai de Physiognomie») fortgesetzt. Seine entschiedene Abneigung beruht auch darauf, daß er die Phrenologie als Schmutzkonkurrenz der physiognomischen Me-

thode verstanden hat. In der Erzählung lässt er den Phrenologen Craniose ebenso wie die beiden Hauslehrer Bonichon und Fadet sterben. Mit misslungenen Existzenzen kann Töpffer als Erzähler gnadenlos verfahren. Im «Mr. Pencil» wird ein ganzes Regiment zügelloser Soldaten kurzerhand entränkt, dasselbe Geschick widerfährt im «Docteur Festus» einer zur Selbstverwaltung unfähigen Gemeinde. «Pudique envers les choses du sexe, Töpffer n'observe aucun tabou s'agissant de l'évocation de la mort: en témoignent la fin de Craniose, celle d'Apogée, ou encore celle d'Elvire dans M. Cryptogame» (Thierry Groensteen). Schwarzer Humor war für Töpffer ein Sicherheitsventil. Wenn ihn der Humor verlässt, zum Beispiel in Teilen der «Histoire d'Albert» und in gewissen Exkursen seiner «Voyages», wird er bitter und ungerecht.

34 «Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur constituerenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Mayn» (1849). Der «Piepmeyer» ist eine auf den Kopf gestellte Töpfferiade: Die Geschichte einer Figur von öffentlichem Charakter wird zur Privatchronik.



Adolf Schrödter

³⁵ In einer anderen allegorischen Vignette schleppt der Schulmeister Polyphem die entlaufenen Burschen in seine Höhle zurück, gefolgt von der ausgepoerten «Bourse commune» der Reisegenossen. Das dunkle Loch des Höhleneingangs ist deutlich beschriftet (CLASSE). Selbst dann, wenn die Weisheit persönlich in der Gestalt Mentors den weitgereisten Telemach in die Schulstube zurückführt («La Sagesse sous la figure de Mentor reconduit Télémaque en classe au retour de



LA SACERDOTE SAIS LA FIGURE DE MENTEUR RECONDUIT TÉLÉMATURE EN CLASSE AU RETOUR DE SES VOYAGES

ses voyages»), hat der Eingang ein düsteres Aussehen (Schlußvignette der «Voyages en zigzag»). Töpfers Inventionen bewahren auch in den heute unterschätzten Holzstichen ihren Reiz.

³⁶ Die Abwertung der Putschisten wird weitgehend dem Text überlassen, der die Aufgabe übernimmt, das «Revolutionchen» zu diskriminieren und auf den Widerspruch zwischen großen Schlagworten und kleinen Taten hinzuweisen. Töpffer polemisiert nicht eigentlich gegen die Revolution, sondern gegen ideologische Rhetorik. Töpfers nüchterne Abneigung gegen ästhetischen und politischen Jargon hat Adelbert von Bornstedt zu vehementen Attacken gegen die

«Genfer Kritik» veranlaßt, in denen der «Liliput-Autor», «Diminutiv-Schriftsteller», «Winkelautor» und «ton- und taktlose Professor der schönen Literatur Töpfer» (wie er den Namen mit konstanter Bosheit orthographisch regermanisierend schreibt) als Zielscheibe dienen muß («Basreliefs», Frankfurt am Main 1837). Über Töpfers verständliche (aber private) Reaktion auf den «preußischen Kläffer» vgl. Marie Alamir-Paillard («Rodolphe Töpffer critique d'art etc.» in «Töpffer», Genf 1996, 67ff.) 114f. Man sollte sich dadurch nicht abhalten lassen, zu lesen, was beide Autoren – der sogenannte Diminutiv-Schriftsteller und der vielseitig interessierte «sieur Bas Relief» – über «ihr» Genf zu sagen haben. Der Vorwurf der lautstarken Besserwisserei wird allerdings an dem Herrn aus Preußen hängenbleiben.

³⁷ Töpfers Hunde verdienen eine eigene Darstellung. Als Spiegelbild menschlicher Zustände und Verhaltensformen ist der Diener seines (oder seiner) Herrn in jeder Bildergeschichte präsent, ein zuverlässiger Indikator für das Ausmaß der *stultitia hominum*.

³⁸ Ohne Respekt vor Herrschern von Gottesgnaden zeichnet Töpffer ein Bild des Königspaares von «Vireloup» («Docteur Festus»). Nachdem eine Kommission von sechs Perückenträgern aus der Rechnung einer Wäscherin eine weitverzweigte Verschwörung herausgelesen hat, fallen die Majestäten in Ohnmacht. Die Ära Metternich ist in der kleinen Erzählung aufs schönste verewigt.



44

³⁹ Die «Reisen und Abenteuer des Doktor Festus» wurden 1840 publiziert, die Geschichte ist aber noch vor der Julirevolution entstanden: Datum des Manuskripts 14.Juli (!) 1829 (nach der Skira-Ausgabe wieder publiziert in der Edition Georg, Genève 1962, mit einer kompetenten Einführung von Manuela Maschietto).

⁴⁰ «Die unterschiedlichen Breiten der einzelnen Bildkästchen könnte man als Tempi bezeichnen, mit deren Hilfe sich Beschleunigungen und Verlangsamungen, Akzentsetzungen und Gewichtungen von Vorgängen erzielen lassen» (Karl Riha im Nachwort zur Insel-Ausgabe der «Komischen Bilderromane»). In der «Orchestrierung» der visuellen Erzählung durch Wechsel des Bildformats ist Samivel ein eigenständiger und ideenreicher Nachfolger Töpfers. Seine Bildergeschichten über die komischen Helden Samovar und Baculot («Parade des diplodocus» 1933, «Les blageurs de Bagdad» 1935 und «Bonshommes de neige» 1948) sind dem deutschen Publikum leider unbekannt geblieben.

⁴¹ Über Töpfers «Voyages» vgl. Philippe Kaenels ausgezeichneten Beitrag («Les voyages illustrés») im Sammelband «Töpffer», Genf 1996. Über die Holzstiche der Pariser Ausgaben vgl. Kaenel, a.a.O. 219 ff. «En conclusion, Töpffer ne fut aucunement ‹trahi› par les dessinateurs, les graveurs et les imprimeurs de l'édition parisienne. Ses croquis furent ‹traduits› pour répondre à des exigences – techniques, esthétiques et commerciales – spécifiques.» Für die Beurteilung hilfreich und manchem Töpfferianer vertraut ist die Ausgabe der Reise um den Mont-Blanc durch den Lausanner Buchclub (Le livre du mois), Lausanne 1969.

⁴² Vgl. Philippe Kaenel, a.a.O. 243 f. («Le réflexe patriotique et conservateur»). Im Zeitalter der Türme von Brüssel wird auch der Europa-freund Verständnis für Töpfers (Genfer und) Schweizer Patriotismus haben, der dem seines Basler Kompatrioten Jacob Burckhardt in vielem verwandt ist.

⁴³ Mit der zweiten ganzseitigen Illustration – «Représentation dramatique à Stalden (le théâtre)» – lässt sich in der Reiseliteratur dieses Jahrhunderts wohl nur vergleichen die prächtige Darstellung von Bühne, Schauspiel und Publikum in «the best of times» von Ludwig Bemelmans (Pantomime einer französischen Touristengruppe vor einheimischem und fremdem Publikum im besetzten Vorarlberg 1946).

⁴⁴ «Das Heft, welches in leichten Federzeichnungen die ‹Abenteuer des Doktor Festus› enthielt, machte vollkommen den Eindruck eines komischen Romans und gefiel Goethen ganz besonders. ‹Es ist wirklich zu toll›, rief er von Zeit zu Zeit, indem er ein Blatt nach dem andern umwendete; ‹es funkelt alles von Talent und Geist!›» (Eckermann, Gespräche mit Goethe.)



⁴⁵ Eine besondere Art intensiver Lektüre hat Töpffer auch kennengelernt und gibt deshalb – ungern aber notgedrungen – Anweisungen, in denen er seine Manuskripte dem Schutz der Pensionäre und anderer Leser empfiehlt: «Les bonnes âmes sont priées de vouloir bien tourner les pages par en haut, évitant de les froisser et salir du pouce...» «L'auteur est très honteux de recommander ces précautions...»

⁴⁶ Wieviele Worte es braucht, wenn Meisterwerke der visuellen Erzählung beschrieben werden sollen, zeigt Lichtenbergs ausführliche – aber unendlich lesenswerte – Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche. Von der Macht (puissance) der Bilder handelt Töpffer im ersten Kapitel des «Essai»: «Un, deux volumes écrits par Richardson lui-même, équivaudraient difficilement, pour dire avec autant de puissance les mêmes choses, à ces dix ou douze planches d'Hogarth qui, sous le titre de ‹Un mariage à la mode›, nous font assister à la triste destinée et la misérable fin d'un dissipateur.»

⁴⁷ Ein besonderer Vorzug von Töpfers Panels, der wenig Beachtung findet und in den simplifizierten Ausgaben wegfällt, besteht darin, daß er nicht nur die Formate variiert, sondern auch die Rahmung, die nicht mit dem Lineal gezogen, sondern mit der freien Hand ausgeführt wird. Der handgemachte Charakter der Umrisslinien wird nicht nur durch eine bewußt lockere Linien-

führung, sondern auch durch «freie» oder erzählungsbezogene Spielereien betont. So wird zum Beispiel im Bild des von Mäusen heimgesuchten Mr. Vieux Bois nicht nur der komische Held, sondern auch das Blatt (panel) angeknabbert, was Töpffer ganz einfach durch eine ins Blatt führende gezackte Umrißlinie erreicht (Blatt 21). Der Vergleich mit dem Skizzenbuch zeigt, daß und wie Töpffer für die autographierte Ausgabe der Rahmung besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.

⁴⁸ 1996 sind bereits zwei Ausgaben von Bildergeschichten erschienen. In den Editions du Seuil sechs Bildergeschichten im Albumformat (3 volumina) mit Einführungen von Thierry Groensteen, in den Editions Slatkine eine Ausgabe der sieben Bildergeschichten mit einer Einleitung von François Caradec.

⁴⁹ Die dialektische Verbindung von zwei Gegensätzen (*littérature-estampes*) in einem Begriff entspricht einer Methode, die Töpffer bereits

in der Beschreibung seines «Mr. Jabot» anwendet. Die Beschreibungen und Definitionen sind Annäherungen, Versuche, eine zum Teil gegebene, zum Teil postulierte neue Form theoretisch – das heißt verbal – zu erfassen. Die sonderbar anmutende Ausschreibung eines Wettbewerbs zur Förderung der Publikation populärer Bildergeschichten zeigt, daß Töpffer die endgültige Bestätigung der neuen Gattung von der Praxis und nicht von der Theorie erwartete. Daß die praktische Bestätigung durch den Erfolg seiner eigenen Bildergeschichten gegeben (und eingrenzt) war, dürfte dem Autor des «Essai de physiognomonie» bewußt gewesen sein. Zur Genese des Begriffs vgl. Annie Renonciat, «Un théoricien de la littérature en estampes», in «Töpffer», Genf 1996, 259 ff.

Alle Vorlagen zu den Abbildungen stammen aus der Sammlung des Verfassers.

