

Mikropolitik in Bildern. Merciers *Tableau de Paris*

von
Ethel Matala de Mazza

Der Singular im Titel von Louis-Sébastien Merciers *Tableau de Paris* täuscht. Das Bild, das die kurzen Prosaskizzen zusammensetzen, ist ein disparates Bild von Paris, ein Bild aus einer Vielzahl kleiner *tableaux*, bei denen es auf eines mehr oder weniger gar nicht ankommt. Auf Vollständigkeit hatte es ihr Verfasser ohnehin nicht abgesehen. Das Bild sei »lückenhaft«, bemerkt Mercier im Vorwort des *Tableau de Paris*.

Längst nicht alles, was darin hätte gesagt werden können, wurde gesagt, und längst nicht alles erwähnt, was des Erwähnens wert gewesen wäre. Doch schließlich können sich nur Verrückte und Böswillige erlauben, schlechthin alles, was sie wissen und vernommen haben, zu Papier zu bringen.¹

Nachdem die Miniaturen anfangs als lose Folge in dem Salonblättchen *Journal des Dames* gedruckt worden waren, kam die erste Buchausgabe 1781 in zwei Bänden heraus. Neue und kontinuierlich erweiterte Ausgaben lieferte Mercier – von Haus aus eigentlich Theaterautor – auf Anfrage, beflügelt durch den reißenden Absatz und den anhaltenden Erfolg. Als 1788 der zwölfte und letzte Band erschien – mit ihm wuchs das *Tableau de Paris* auf 1049 Kleinbilder an –, war es bis zum Sturm auf die Bastille nicht mehr weit. Ein Jahr später lag der alte Staat in Trümmern, und dass der Gewaltstreik als überfälliger Anschlag erschien, als Angriff der Gegenwart auf einen evidenten Anachronismus, lag nicht zuletzt an der Agonie des repräsentativen Régimes,² das schon seit geraumer Zeit nicht mehr imstande war, die Ordnung der Bilder unter Kontrolle zu halten. Über das Selbstbild des alten Staats hatten sich längst andere Bilder hinweggesetzt. Die Norm der politischen und sozialen Hierarchien war ästhetisch entmachtet worden.

Das Ende des Ancien Régime fing mit dem Zusammenbruch seines Darstellungsmonopols an, und die empfindlichsten Stöße versetzten ihm nicht einmal die Massen pornographischer »Enthüllungsbilder«, die im Vorfeld der Revolution von Marie-Antoinette und ihren angeblichen Liebhabern zirkulierten.³ Die größten Schläge versetzten ihm Bilderbogen wie das *Tableau de Paris*, die sich, statt beim Körper des Königs zu verweilen und seine Perversionen zu sezieren, ganz von ihm abwandten und in die Fülle nie geschilderter Kleinigkeiten vertieften, um abseits des Hofes zu erkunden, wo es politisch im Argen lag. Auf's Kleine sollte das Leserauge geheftet

werden, damit ihm aufging, wo epochale Veränderungen ansetzen mussten.

Erste Adresse solcher Forderungen waren im Fall Merciers die französischen Theaterbühnen – allen voran die *Comédie Française*, der er in einem Manifest nahe legte, die Tragödien und Komödien klassischen Typs vom Spielplan abzusetzen. Wie er meinte, war das Theater besser mit solchen Autoren bedient, die das »Interesse des Augenblicks« im Sinn hatten und keine Scheu hegten, auch das »geringste Detail unseres Privatlebens«⁴ vor versammeltem Publikum auszubreiten. Wenn das überkommene Gattungsgefüge mit seinen ehernen Gesetzen derartige Detailaufnahmen nicht zuließ, so musste es eben gesprengt werden, um Platz dafür zu schaffen.

Wegweisend für das Programm dieses neuen Theaters hatte Diderot seine Ästhetik am Paradigma des »Gemäldes«⁵ – *tableau* – ausgerichtet. Dieses Gemälde galt es nach Merciers *Nouvel Essai sur L'Art Dramatique* »nützlich zu machen«.⁶ Das *tableau vivant* der szenisch gebotenen Einblicke in private – der öffentlichen Wahrnehmung entzogene – Räume sollte der »wahren Moral« ebenso Vorschub leisten wie der »gesunden Politik«.⁷

Dass das neue Theater seine Bühne am Ende nicht auf den Brettern fand, die dem alten Régime die Welt bedeuteten – die *Comédie Française* beantwortete das Manifest 1773 mit einem Hausverbot gegen den Autor und erwirkte sogar eine Lettre de Cachet –, war für Mercier kränkend, der Sache nach aber konsequent. Das *Tableau de Paris*, das die Forderungen des *Nouvel Essai* kurz darauf in der Prosa geschriebener Bildminiaturen einlöst, ist beides: neuer Schauplatz und Schauplatz neuer Bilder, die in dem Sinne *tableaux vivants* sein wollen, wie sie den lebenden Körper vom *Medium der Darstellung* zum *Objekt der Beobachtung* erheben. An die Stelle der lebendigen Vorführung tritt eine Vorführung des Lebens, das als Serie alltäglicher Szenen Revue passiert und ablesen lässt, unter welchen Milieubedingungen dieses Leben gedeiht und verdirbt. Gerade weil das Gros der Bevölkerung, wie Mercier am Beispiel der Hauptstadt Paris zeigt, sein Leben beständig aufs Spiel setzen muss, um es in geregelten Bahnen zu führen – Wohnen, Arbeiten, Außer-Haus-Gehen, Sich-Versorgen –, können die Kleinigkeiten des sozialen Miteinanders nicht ernst genug genommen werden. Die Bedeutung, die das *Tableau* ihnen verleiht, ist die von Einsatzpunkten möglicher Interventionen, die auf Risikovermeidung

abzielen und das Leben in der Metropole verbessern sollen.

Dieses Interesse erklärt zugleich, warum sich das *Tableau de Paris* nur bedingt in die Reihe jener anderen *tableaux* fügt, die Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* beschreibt. Gemeinsam ist diesen *tableaux* – die in Foucaults Synopse tabellenförmige Klassifikationsraster ebenso umfassen wie gebaute Räume mit hierarchisch angeordneten Zellen –, dass sie an die Stelle amorpher Kontinua diskrete Einheiten treten lassen und den erfassten Dingen damit nicht nur einen Platz, sondern auch einen Stellenwert zuweisen, der ihren Rang im Verhältnis zu anderen Dingen bestimmt. »Die erste große Operation der Disziplin«, so Foucault, »ist also die Errichtung von ›lebenden Tableaus‹, die aus den unübersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten machen«. Im 18. Jahrhundert ist das *Tableau* ubiquitär. Es bewährt sich als »Machttechnik« wie als »Wissensverfahren« und setzt Aufteilung und Analyse, Kontrolle und Verständnis ineins, wenn es die »Organisation des Vielfältigen« übernimmt, »das überschaut und gemeistert, dem eine ›Ordnung‹ verliehen werden muß«.⁸

Merciers *Tableau de Paris* dagegen leistet diese »Organisation des Vielfältigen« nur, sofern es im Akt des Beobachtens gerade nicht *feststellen*, sondern notieren will, was für die Zukunft *passé* sein soll. Gezeichnet wird ein vorläufiges Bild von Paris. Das *Tableau de Paris* ordnet, indem es die Arbeit an der Korrektur dieses Bildes beschleunigt und Zustände ins Bild rückt, die durch die Abbildung in ihrer Beharrlichkeit aufgestört werden sollen, um mit der Zeit – wenn es nach Mercier geht, in allernächster Zeit – aus dem Bild, das Paris bietet, zu verschwinden.

Dass Mercier in seinem Vorwort unterstreicht, er habe »weder Inventar noch Katalog« verfasst, ist dafür in mehr als einer Hinsicht Programm. Natürlich möchte Mercier die Leserinnen des *Journal des Dames*, denen die *tableaux* als erstes unterbreitet wurden, auch weiterhin unterhalten und nicht langweilen. Vor allem aber zielt sein Plan, das »lebendige Paris« zu schildern und »nicht seine Bauten, Tempel, Monumente, seine Sehenswürdigkeiten«, auf den König. Ihm soll die Gebietshoheit streitig gemacht werden. Demonstrativ legt sich über die symbolische Topographie, die Paris als Kapitale und Sitz des monarchischen Staatsoberhaupts definiert, ein Text, der dem starren Stein die Elastizität der fragmentarischen Darstellung entgegensetzt, um sich für die »flüchtigen Nuancen« und »petites coutumes« offen zu halten, die allein Aufschluss geben über die »loix particulieres« des sozialen Lebens. Diese *loix* haben, wie Mercier betont, »auf eigene Weise Gesetzeskraft«. Als Regeln, die selbst dem Wandel unterliegen und justiert werden von den Routinen und Widrigkeiten des Alltags, sind sie ungeschriebene Gesetze, die, wie Mercier sagt, »ewig unvereinbar bleiben mit dem wirklichen Gesetz«, ohne deshalb weniger wirksam zu sein.

Paradoxerweise soll die schriftliche Erfassung dieser ungeschriebenen Gesetze nichts fixieren, sondern – gerade umgekehrt – ihre Geltung *verkürzen* und so allererst möglich machen, dass sie außer Kraft gesetzt werden können. Nur wenn der Raum ihrer Herrschaft nicht sich selbst überlassen bleibt, ist sichergestellt, dass die »wirklichen« Gesetze sich gegenüber den »loix particulieres« auch *de facto* Recht zu verschaffen vermögen und nicht einfach Makulatur werden.

Der Raum der Herrschaft dieser besonderen Gesetze aber ist der Verkehrsraum der Metropole, und wie die *tableaux* zeigen, handelt es sich dabei um einen uneinheitlichen Raum, der einerseits durch ein Zuviel an Einteilungen, Schwellen und Schranken strukturiert ist, während er andererseits zu wenig Hürden vorsieht, um geordnete Verhältnisse zu gewährleisten. Nicht umsonst kreist ein beträchtlicher Teil der Szenen um Unfälle und Beinahe-Zusammenstöße. Die Risiken solchen Aneinandergeratens erwachsen nicht allein aus der schieren Masse von Menschen, die auf den Pariser Straßen zu Fuß, per Pferd oder mit dem Wagen unterwegs ist. Als eigentliche Verkehrshindernisse erweisen sich die sozialen Schranken, die etwa in einem Mehr oder Weniger an Rücksichtnahme zum Tragen kommen und Anlass chaotischer Verwerfungen sind. Viele der von Mercier entzifferten »loix particulieres« sind Gesetze vorprogrammierter Kollisionen.

»Vorsicht da, die Wagen!« beginnt zum Beispiel das *tableau* mit dem Titel »Gare! Gare!« – »Aus dem Weg! Aus dem Weg!« –, um dann eine typische Situation zu schildern.

An mir vorbei jagen in einer Karosse der dunkelgekleidete Arzt, in einem Kabriolett der Tanzmeister, ihm folgt im wendigen Einacher der Leiter der Fechtschule, während der Prinz sechsspännig und im gestreckten Galopp daherprescht, als wäre er auf einer Landpartie. [...] Ein paar junge Leute zu Pferd haben es eilig, auf die Wälle zu gelangen, und schimpfen, weil sie trotz allen Drängelns im Gewimmel steckenbleiben. Die Wagen wie die Berittenen verursachen eine Vielzahl von Unfällen, die aber der Polizei absolut gleichgültig zu sein scheinen.

Die kurze Glosse gipfelt in einer empörten Beschreibung des Unglücks, das Jean-Jacques Rousseau im Jahr 1776 gestieß. Wie Mercier berichtet, wurde Rousseau

auf dem Wege nach Menil Montant von einer riesigen, der Equipage ihres Herrn vorauslaufenden Dänischen Dogge umgestoßen. Der Eigentümer des Vehikels würdigte den Philosophen keines Blickes; hilflos blieb dieser liegen, bis sich seiner ein paar Bauern annahmen und ihn, zerschlagen und schwer leidend, wie er war, nach Hause brachten.¹⁰

Für Mercier ist das Leid des misshandelten Philosophen Anlass, auf überfällige infrastrukturelle Straßenbaumaßnahmen zu drängen – etwa auf die Einrichtung von Gehsteigen, die den Fußgän-

gern ein gefahrloses Passieren der Straße ermöglichen. Dass diese Empfehlung die Forderung einschließt, Schwellen und Schranken insgesamt zu minimieren, um den öffentlichen Raum anders aufzuteilen – aufzuteilen nach Gesichtspunkten der Transparenz und Übersichtlichkeit – zeigt das *tableau* »Torwege«, das die Misere der Fußgänger um Einiges drastischer ausmalt.

Damit sie der Lärm der Karossen weniger störe, lassen Personen von Rang, wenn sie erkranken, vor ihren Torwegen und in der näheren Umgebung Mist auslegen. Dieses angemäße Privileg verwandelt die Straßen schon beim kleinsten Regen in scheußliche Kloaken und zwingt in einem halben Tag wohl hunderttausend Menschen, durch schwarzen, flüssigen, stinkenden Dung zu waten, in dem man bis zum Knöchel einsinkt. Auch macht die Manier, ganze Straßen mit Stroh zu bedecken, die Wagen gefährlicher noch als ohnehin, da man sie nicht mehr hört.

Um einem kranken oder benommenen Kopf etwelches Geratter zu ersparen, gefährdet man das Leben von dreißigtausend Leuten aus dem Fußvolk, auf das zwar – so ist es nun einmal – die Kavallerie verachtungsvoll herniederblickt, das aber dennoch nicht dazu bestimmt ist, seinen Geist unter den gedämpften Rädern einer Equipage auszuhauchen, nur weil der Herr Marquis an einem Fieberschube oder an Verdauungsstörungen leidet. Sokrates ging zu Fuß, Horaz ging zu Fuß, Jean-Jacques Rousseau ging zu Fuß. Daß ein Jourdain unserer Tage [...] ein englisches Kariolett und eine Toreinfahrt sein eigen nennt, nun gut, man nimmt es hin. [...] Aber daß er uns nicht auch noch im Morast zerquetsche, denn wer sich seiner Beine zu bedienen weiß oder beim Gehen ein bißchen vor sich hintäuscht, begeht deswegen noch lange kein Verbrechen, das durch Räderung zu sühnen wäre!¹¹

Merciers Paris, das zeigen bereits die beiden zitierten Beispiele, ist eine Metropole, die der Physis des Sozialen zusetzt. Es ist eine schwitzende, stinkende Stadt, eine Kloake mit schlecht durchlüfteten Wohnungen, unübersichtlichen Straßen, Gassen, Passwegen, die das Leben in der Stadt zu einem täglichen Überlebenskampf machen und einem molekularem Bürgerkrieg preisgeben, den fahrende, berittene und gehende Menschen untereinander austragen, ohne dass die staatlichen Ordnungsmächte eingreifen oder ihn als Politikum überhaupt wahrnehmen.

Indem das *Tableau* diese Sphäre latenter und manifester Konflikte in kleinen und kleinsten Bildern ausmisst, appelliert es seinerseits ausdrücklich an Befriedungen, die über rechtliche Regelungen, über Ge- und Verbote hinausreichen. Mit der Sorge um das Leben der Vielen hat das, was Mercier zur öffentlichen Sache erklärt, sich nicht nur personell gegenüber der Instanz des Königs verselbständigt. Es entfernt sich auch in der Sache von der Ökonomie persönlicher Investitionen und Verdienste, um Kontur anzunehmen als Revers mikropolitische Eingriffe: als Objekt von

Vorkehrungen und sozialer Prophylaxe, von fortlaufenden Korrekturen und infrastrukturellen Optimierungen. Jedes der Details, die Merciers *tableaux* belichten, offenbart sich als Teil eines dichten Geflechts von Wechselwirkungen und Konditionierungen. Keines davon ist zu geringfügig, um nicht als Datum Auskunft zu geben über die Voraussetzungen seines Zustandekommens und die Angelpunkte effizienter Interventionen.

Was im *Nouvel Essai sur L'Art Dramatique* als Entmachtung der Tragödie begann, mündet damit im *Tableau* in die Poetologie einer mikrologisch verfahrenen Literatur, die aus dem Kaleidoskop der Gewöhnlichkeiten die »loix particulieres« sozialer Interaktion herausliest. Nicht im Drama, sondern in der Prosa eines kleinen, jede Kleinigkeit für bedeutsam erachtenden Genres wird einer politischen Zukunft der Weg gebahnt, in der die Kunst des Regierens darin bestehen wird, individuelle Bewegungsfreiheiten zu vergrößern und Schadensrisiken weitestgehend zu mindern. Wie Mercier in seinem Vorwort schreibt, hofft er auf den Beifall »moderner Administrateure«, denen die Lektüre seines *Tableau* ein Ansporn sein könnte, »Eifer und Genie«¹² an die Behebung von Missständen zu setzen und das Bild von Paris kontinuierlich zu seinem Vorteil zu verändern.

Das historische Vorbild einer solchen Administration konnte Mercier in der Pariser Polizei finden, die sich, wie Michel Foucault gezeigt hat, als einer der ersten ausgebauten Apparate auf das »unendlich Kleine der politischen Gewalt« verlegte und die »oberflächlichsten und flüchtigsten Erscheinungen des Gesellschaftskörpers« einer »infinitesimalen Kontrolle« unterwarf: »den Staub der Ereignisse, der Handlungen, der Verhaltensweisen, der Meinungen – alles, was passiert.«¹³ »[I]ch wüßte kein Buch zu schreiben, das in jedem Verstande neuer, moralischer, lehrreicher, interessanter, sonderbarer seyn würde, als ein Buch über Paris«, hatte Mercier bereits in seinem *Nouvel Essai* vermerkt und ergänzt: »Dem Polizeyleutnant käme es zu, die Materialien dazu herzugeben, und einem Manne von Genie, sie in Ordnung zu bringen.«¹⁴

Allein im ersten Band des *Tableau de Paris* sind fünf Stücke dem umfänglichen Stab der Polizei mit seiner Führungsspitze, seinen Beamten, Kundschaftern und Kollaborateuren gewidmet. Im siebten Band kommt ein weiteres über den Datenaustausch zwischen der Pariser Zentrale und den umliegenden Orten hinzu. Band acht enthält ein ausführliches Porträt Marc-René d'Argenson, des Ministers und *lieutenant général de police de la ville de Paris* unter Ludwig XIV. Gemeinsam umkreisen die *tableaux* die Institutionalisierung eines polizeilichen Blicks, der sich in die Unübersichtlichkeiten des alltäglichen Lebens vertieft. Dabei arbeiten sie unentwegt daran, dieses Auge zu schärfen – auch, indem sie es aufmerksam machen auf die ständischen Opportunismen, die den Blick der wachhabenden Beamten gelegentlich trüben.

Es gehört zur Ironie der Geschichte des *Tableau de Paris*, dass es seinen Verfasser zunächst selbst dazu zwang, sich dem Zugriff der Polizei zu entziehen. Alarmiert durch die Verfolgung anderer Autoren, ließ Mercier sein Werk vorsorglich anonym erscheinen. Auch der Verleger im schweizerischen Neuchâtel sah sich vor. Als Druckort gab er, um alle Spuren zu verwischen, Amsterdam an. Genutzt haben diese Maßnahmen wenig. Die Pariser Polizei kam dem Verleger trotzdem auf die Schliche und drohte ihm mit einem Verfahren, das Mercier schließlich abwenden konnte, indem er sich selbst den Behörden stellte und sein Inkognito lüftete. Was ihm danach blieb, war die Flucht in die Schweiz und ein vierjähriges Exil, in dem die weiteren Bände des *Tableau de Paris* ohne direkte Anschauung, auf der Basis aufgezeichneter Notizen, verfasst werden mussten.

Der Blick, den die *tableaux* aus der Ferne der Schweiz auf Paris gerichtet halten, profitiert von der kontinuierlichen Bücherproduktion insofern auf doppelte Weise. Die Bände machen vergangene Beobachtungen publik; und überdies geben sie eine andauernde Wachsamkeit vor, die die faktische Abwesenheit des Beobachters überspielt. Indem die Schrift die Differenz zwischen Auge und Blick, Person und Funktion unsichtbar macht, gewährt sie dem Autor dasselbe Privileg, das Benthams Panopticon den Aufsehern gestattete: das Privileg, auch unter den Bedingungen des Fortseins Präsenz zu zeigen. Das Prinzip der polizeilichen Überwachung, dem Mercier mit seinem *Tableau de Paris* das Wort redet, wird damit gleichermaßen bestärkt und unterlaufen. In seinen Bildern triumphiert es nicht zuletzt dadurch, dass es ihm die Freiheit lässt, den polizeilichen Gegenspielern auszuweichen und die minutiöse Beobachtung, zu der er sie anhält, im Fall der eigenen Person zu vereiteln.

¹ Louis Sébastien Mercier: *Mein Bild von Paris* [1782-1788]. Mit dreiundvierzig Wiedergaben nach zeitgenössischen Kupferstichen, übertragen und mit einem Nachwort hg. v. Jean Villain, Leipzig 1976, S. 14.

² Damit greife ich eine Formel auf, die Jacques Rancière geprägt hat: Vgl. ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2006, bes. S. 37ff.

³ Vgl. dazu die einschlägige Studie von Chantal Thomas: *La Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris 1989.

⁴ Louis-Sébastien Mercier: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* [1773]. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche, übers. v. Heinrich Leopold Wagner, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776 mit einem Nachwort von Peter Pfaff, Heidelberg 1967, S. 200 u. 135.

⁵ Vgl. zu Diderots Konzeption des *tableau* insgesamt den ausführlichen Kommentar von Peter Szondi: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister, mit einem Anhang über Molière* von Wolfgang Fietkau, Frankfurt/M. 1973, S. 100-117. Zur paradigmatischen Bedeutung der Malerei Jean-Baptiste Greuzes, deren Genreszenen selbst wiederum nach dramatischen Gesichtspunkten konzipiert sind, vgl. Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley Los Angeles London 1980.

⁶ Mercier: *Neuer Versuch* (Anm. 4), S. 1.

⁷ Vgl. Louis Sébastien Mercier: *Épître dédicatoire*, in: ders.: *Mon bonnet de nuit, suivi de Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique*, édition établie sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris 1999, S. 1129-1139 (hier S. 1130). – Der Widmungsbrief Merciers an seinen Bruder ist in der deutschen Fassung nicht übersetzt.

⁸ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main 1976, 190. – Engere Nähe zu dem naturwissenschaftlichen Konzept des *Tableau* betont Annette Graczyk in ihrer Studie *Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft*, München 2004, S. 117-158.

⁹ Mercier: *Mein Bild von Paris* (Anm. 1), S. 13f.

¹⁰ Ebd., S. 38f.

¹¹ Ebd., S. 219f.

¹² Ebd., S. 16.

¹³ Foucault: *Überwachen und Strafen* (Anm. 8), S. 274.

¹⁴ Mercier: *Neuer Versuch* (Anm. 4), S. 241.