

ROBERT FAJEN

**Ein Salon im Untergrund.
Caylus' *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* und die
Erkundung der literarischen Peripherie im Zeitalter der
Aufklärung**

I.

1748 – im selben Jahr, in dem Voltaires *Zadig*, Diderots *Les bijoux indiscrets* und Montesquieus *Esprit des Lois* erscheinen – wird in Paris ein Buch veröffentlicht, das trotz (oder vielleicht wegen) seiner Ungewöhnlichkeit rasch in Vergessenheit geraten ist. Sein Titel klänge ernst und gewichtig, wäre da nicht das letzte Wort: *Mémoires de l'Académie des Colporteurs*. Indem zwei entgegengesetzte Pole des kulturellen Feldes zusammengefügt werden – kaum etwas ist Mitte des 18. Jahrhunderts würdiger als eine Akademie, kaum etwas anrühiger als die Welt der ambulanten Buchhändler –, entsteht ein komisch-grotesker Effekt, durch den das Werk schon auf den ersten Blick unverkennbar in die Tradition karnevallesker Gegenliteratur gerückt wird.

Auf dem Titelblatt des Bandes, das im handlichen Oktavformat gehalten ist und etwas mehr als dreihundert Seiten umfasst, wird als Verlag die *Imprimerie ordinaire* der Akademie angegeben. Mit anderen Worten, jede Druckwerkstatt der französischen Kapitale käme als Herstellerin in Betracht, keine könnte mit Sicherheit benannt werden. Auf der letzten Seite wiederum fehlt jeglicher Hinweis auf das königliche Privileg, den eine Pariser Publikation normalerweise führen müsste. In seiner äußeren Gestalt vollzieht das Buch damit eine Art von Mimikry: Wie in einer illegalen Veröffentlichung, die von Hausierern unter der Hand verkauft wird, sind alle Spuren, die auf eine identifizierbare Herkunft hindeuten könnten, verdunkelt; der Text scheint gleichsam aus der Schutzzone der ortlosen Anonymität hervorzutreten, in der die Kolporteurs gewöhnlich agieren. Doch das ironische Fiktionssignal des Titels zeigt unmissverständlich an, dass diese paratextuelle Obskurität tatsächlich das Resultat einer kalkulierten Inszenierung ist, die selbst in höchstem Maße transparent und selbstreflexiv erscheint. Schon auf der Schwelle des Textes wird durch die kunstvolle Ineinanderspiegelung von Thema und materieller

Form den Lesern und Leserinnen bedeutet, ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die äußeren Bedingungen der literarischen Kommunikation zu richten. Wer 1748 dieses Buch in die Hand nahm, nachdem er es womöglich bei einem realen Kolporteur gekauft hatte, der sah sich vom ersten Moment an zu einem Spiel eingeladen, das gewissermaßen den extremen Rand der Literatur betraf: ein Spiel der Beobachtung, in dem es, wie noch genauer gezeigt werden soll, um die Produktion und Zirkulation von Literatur ging, um ihre prekäre Materialität, ihren ambivalenten Status zwischen Macht und Subversion, ihren Warencharakter und nicht zuletzt um ihr offensichtliches Gemacht-Sein, ihre Serialität und ihre Klischeehaftigkeit.

Von wem aber ging dieses metaliterarische Spiel aus? Die Anonymität der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* war, wie oft in dieser Zeit, eine unvollkommene Täuschung. Ähnlich wie Voltaires *Zadig* wurde auch diese Publikation, die sich selbst als zwielichtig und dubios darstellte, von Gerüchten begleitet. Man wusste oder ahnte im Pariser *monde*, dass sich hinter der vorgeblichen Akademie nicht ein einzelner Autor verbarg, sondern eine Gruppe von Literaten, die der sogenannten *Société du Bout-du-Banc* angehörten: einem geselligen Zirkel, der sich seit den frühen vierziger Jahren regelmäßig in der Wohnung der ehemaligen Schauspielerin Jeanne-Françoise Quinault einfand.¹ Wie der skurrile Name des Kreises erkennen lässt (Mademoiselle Quinaults Haushalt war eher bescheiden, und dem letzten Gast blieb nur das Ende einer Sitzbank), handelte es sich hierbei um keinen eleganten Salon, in dem mondäne Beziehungen geknüpft und politische oder literarische Karrieren gefördert wurden. Bei Mademoiselle Quinault herrschte, wenn man den Quellen Glauben schenken darf, ein lebendiger, betont unpräntentöser und manchmal auch derber Umgangston (cf. Lilti 2005: 295; Hellegouarc'h 2004: 63-65). Der Salon der Schauspielerin führte damit eine Tradition der Soziabilität fort, die ihre äußere Distinktion und ihren inneren Zusammenhalt vor allem durch eine demonstrativ zur Schau gestellte Ungezwungenheit und Freimütigkeit erzeugte.

¹ Die deutlichste Spur dieses ungesicherten, mündlich tradierten Wissens findet sich in der umfangreichen Korrespondenz der Madame de Graffigny, die den Autoren der *Académie des Colporteurs* nahestand. Cf. Curtis 2000: 42-55. Zur *Société du Bout-du-Banc* cf. ausführlich Curtis 2000; Hellegouarc'h 2004; Lilti 2005: 295-297; Gougeaud-Arnaudeau 2010: 74-96.

Zu der kleinen Gesellschaft zählten Mitglieder des Hochadels wie der Herzog von Nivernais, schreibende Aristokraten und Aristokratinnen, darunter Madame de Graffigny und der Abbé de Voisenon, sowie eine Reihe von Schriftstellern aus dem Bürgertum oder Amtsadel, insbesondere Charles Pinot Duclos, Alexis Piron und Crébillon fils.² Die wichtigste Figur freilich, die den Kreis finanziell trug und intellektuell dominierte, war der langjährige Freund und zeitweilige Liebhaber der Hausherrin: Anne-Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus. Er war die treibende Kraft, die hinter der Publikation der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* stand.

Immer wieder verwandelte der Graf, der vieles gleichzeitig war – Edelmann, Kunstkritiker, Zeichner, Kupferstecher, Archäologe, Mitglied zweier königlicher Akademien³ –, den Salon seiner Freundin⁴ in eine Art von ‚Text-Werkstatt‘⁵ für kollektive Schreibexperimente. Der Ablauf eines solchen literarischen Divertissements ist vor einigen Jahren von Jacqueline Hellegouarc’h anhand der Briefe der Madame de Graffigny exemplarisch beschrieben worden (cf. Hellegouarc’h 2004): In der Regel gab Caylus sich selbst und den beteiligten Autoren und Autorinnen ein Thema vor, welches sich auf das gesamte Projekt oder aber auf einen einzelnen Text beziehen konnte; dabei wusste niemand außer ihm (und eventuell einigen wenigen Eingeweihten), wer genau zur ‚Werkstatt‘ gehörte. Schon während des Schreibens wurden die Manuskripte von Caylus und anderen gelesen und gelegentlich auch verworfen. Der Graf nahm sich selbst nicht aus; auch seine Texte durchliefen diesen Prozess

² Die Identifikation dieses ‚inneren Kreises‘ fällt nicht leicht, da die Zusammensetzung in den knapp zehn Jahren, in denen die Société du Bout-du-Banc bestand (etwa von 1741 bis 1750), naturgemäß schwankte. Die hier genannten Namen werden in der Korrespondenz der Madame de Graffigny besonders häufig genannt (cf. Curtis 2000: 45 f.; Hellegouarc’h 2004).

³ 1731 war er als ‚amateur honoraire‘ in die Académie royale de peinture et de sculpture, 1742 in die Académie des Inscriptions et Belles-Lettres aufgenommen worden (für das Zitat cf. Fumaroli 1995: 229; des Weiteren Rees 2006: 373-429; Gougeaud-Arnaudeau 2010: 97-112). Caylus’ Einfluss und Aktivitäten in den beiden Akademien sind kaum zu unterschätzen.

⁴ Bisweilen traf sich die kleine Gesellschaft auch bei Caylus; Mademoiselle Quinault scheint jedoch stets eine wichtige Rolle als weibliches Zentrum der Konversation gespielt zu haben. Cf. Curtis 2000: 45.

⁵ Der Begriff *atelier* wird tatsächlich von Madame de Graffigny gebraucht. Cf. Hellegouarc’h 2004: 63.

der Kritik und wurden nicht immer angenommen. Nach einer Endkorrektur ließ Caylus die Anthologien, die auf diese Weise entstanden waren, drucken; die Kosten trug er vermutlich größtenteils selbst. Zwischen 1741 und 1748 wurden mindestens acht solcher Sammlungen veröffentlicht.⁶ Das Geheimnis, wer jeweils welchen Text verfasst hatte, blieb indessen auch nach der Publikation gewahrt, und in vielen Fällen konnte das Inkognito, das die einzelnen Stücke umgab, bis heute nicht gelüftet werden.

Vor allem Caylus legte großen Wert auf diese Anonymität (cf. Hellegouarc'h 2006: 405-407). Wurde seine Autorschaft dennoch bekannt, zeigte er sich laut Madame de Graffigny der Meinung anderer gegenüber gleichgültig (cf. *ibid.*: 407). Diese zur Schau gestellte Indifferenz des Grafen ist ein deutliches Indiz dafür, dass nicht die Furcht vor der Zensur der Grund für die Namenlosigkeit der Anthologien war,⁷ sondern etwas ganz anderes, nämlich eine aristokratische Attitüde, der sich alle beteiligten Akteure – auch die bürgerlichen – unterwarfen. Caylus' Schreiben und Publizieren war von jenem Paradox geprägt, das Edoardo Costadura in seinem Buch *Der Edelmann am Schreibpult* beschrieben hat: Trotz seiner literarischen Tätigkeit sah der Graf sich keineswegs als Schriftsteller, der seine Stellung behaupten musste und auf die Öffentlichkeit der *République de lettres* angewiesen war; sein Rollenverständnis war vielmehr das des dilettierenden Amateurs, der sich, dem äußeren Anschein nach und der

⁶ Zwei Bände, die dem *genre poissard* zuzuordnen sind, wurden bereits vor der Bildung der Société du Bout-du-Banc publiziert, als Caylus, Duclos, Piron und andere in der Société du Caveau verkehrten: *Les Étrennes de la Saint-Jean* (1738) sowie *Les Écossaises ou les Œufs de Pâques* (1739). Die darauf folgenden Bände aus dem Umkreis der Société du Bout-du-Banc griffen zunächst v. a. die zeitgenössische Märchen- und Orient-Mode auf, um dann auch auf zeitgenössische Ereignisse Bezug zu nehmen: *Féeries nouvelles* (1741); *Contes orientaux, tirés de la Bibliothèque du roy de France* (1743); *Quelques aventures des bals de bois* (1745); *Recueil de ces Messieurs* (1745); *Cinq contes de fées dont trois n'ont pas encore paru et deux sont à la troisième édition* (1745); *Les Manteaux* (1746); *Les Fêtes roulantes et les regrets des petites rues* (1747); *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* (1748); *Le Pot-pourri, ouvrage nouveau de ces Dames et de ces Messieurs* (1748). – Alle Angaben nach Peeters 2004c und Hellegouarc'h 2006.

⁷ Caylus brauchte diese Form der Unterdrückung kaum zu fürchten, da er ein enger Freund des Grafen von Maurepas war, des mächtigen Ministers der Marine. Maurepas, der 1749 in Ungnade fiel, hatte sich Ende der dreißiger Jahre vermutlich selbst als Autor an der Publikation der *Étrennes de la Saint-Jean* und der *Écossaises* beteiligt (cf. Hellegouarc'h 2006: 410 f.).

Etymologie des Ausdrucks entsprechend, allein zum Zeitvertreib und um des Vergnügens willen der Literatur widmete (cf. Costadura 2006: 11 f.). Nur aus dieser Haltung heraus wird die besondere Textgestalt verständlich, die alle Publikationen der Société du Bout-du-Banc kennzeichnet. Die Bevorzugung kleiner Formen, der rasch hingeworfene, häufig improvisiert wirkende Stil, die Betonung der Kontingenz des Geschriebenen, die Verwendung parodistischer Verfahren sowie das Spiel mit dem Wissen der Leser – all diese Merkmale, die im Folgenden noch genauer dargestellt werden sollen, verweisen programmatisch auf den ungezwungenen und lässigen Konversations-Ton, der aus Mademoiselle Quinaults kleinem Salon ein freizügiges Theater aristokratischer *sprezzatura* machte.⁸ Mit ihren anonymisierten, unbestimmbaren Kollektivtexten bewegten sich Caylus und seine Mitstreiter dabei ganz bewusst am unteren Rand des Gattungssystems: Auf dem literarischen Feld konnten sie so eine Außenseiterposition einnehmen, die wenig Aufmerksamkeit auf sich zog, kein Prestige in der literarischen Öffentlichkeit versprach und gerade deshalb einen genauen Blick auf die Kräfteverhältnisse im Zentrum der kulturellen Produktion erlaubte:⁹ In den *Mémoires* wurde ebendiese Außenseiterposition in raffinierter Weise aufgegriffen und dadurch gespiegelt, dass der Paratext das Buch als illegales Produkt aus der Halbwelt der Hausierer inszenierte.

⁸ Der vorliegende Aufsatz führt, so gesehen, in fragmentarischer Weise die Geschichte der Zusammenhänge von Literatur und Konversation fort, die Gerhard Penzkofer in seinen maßgebenden Arbeiten zum heroisch-galanten Roman untersucht hat (cf. insbesondere Penzkofer 1997). Caylus und die Société du Bout-du-Banc nehmen insofern eine Gegenposition zur barocken Exklusivität ein, als sie die Möglichkeit kommunikativer Vollkommenheit von vornherein ausschließen und stattdessen, wie weiter unten gezeigt wird, eine ‚Poetik des Ephemereren‘ entwickeln.

⁹ Zur Theorie des literarischen Feldes cf. Bourdieu 1991 und 1992. Bekanntlich identifiziert Bourdieu das späte 19. Jahrhundert als Hauptphase der Verselbständigung des literarischen Feldes; das Zeitalter der Aufklärung erscheint in seiner Darstellung wie eine Art von ‚leerer‘ Übergangszeit zwischen dem „premier champ littéraire“ im 17. Jahrhundert (cf. Viala 1984: 13-176) und der von ihm betrachteten Periode. Diese Lücke zwischen Klassik und Moderne ist von der Forschung bisher nur unzureichend geschlossen worden.

II.

Das Thema der Kolporteurs war freilich nicht nur deshalb von Caylus und seinen Co-Autoren gewählt worden, weil es einen ungewöhnlichen Blick auf bestimmte Bereiche des literarischen Lebens ermöglichte. Die Leser und Leserinnen, die 1748 die *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* kauften, verbanden mit dem Titel des Bandes einen Skandal, der zwei Jahre zuvor seinen Anfang genommen hatte, wegen seines juristischen Nachspiels noch lange Gegenstand des Pariser Klatsches war und zuletzt als ‚Travenol-Affäre‘ Eingang in die Voltaire-Biographik fand.¹⁰ Für Frankreichs berühmtesten und umstrittensten Autor war 1746, nach zwei vergeblichen Versuchen, die Erfüllung eines alten Traumes in greifbare Nähe gerückt: die Aufnahme in die Académie Française. Voltaires Bemühungen, die vom Hof unterstützt wurden, riefen wie üblich die große Schar seiner Gegner und Neider auf den Plan, darunter auch den Lyriker und Librettisten Pierre-Charles Roy. Dieser brachte Anfang des Jahres eine Broschüre mit zwei älteren Texten in Umlauf, in denen er Voltaire als flatterhaften, der Akademie unwürdigen Heuchler denunzierte: die Verssatire *Triomphe poétique* (1736) sowie ein kurzes Pamphlet, den *Discours prononcé à la porte de l'Académie française par M. le directeur, à M**** (1743).¹¹ Beide Schriften konnten die erfolgreiche Wahl am 2. Mai 1746 nicht verhindern, trafen jedoch die ausgeprägte Eitelkeit des neuen *Immortel* anscheinend an ihrer empfindlichsten Stelle. Voltaire reagierte ebenso wütend wie unnachgiebig. Auf seine Anzeige hin führte die Pariser Polizei in den folgenden Monaten mehrere Razzien gegen die Buchhändler und Kolporteurs der Stadt durch; ja, der Zorn des späteren Streikers für Toleranz und Glaubensfreiheit ging so weit, dass er sich persönlich an mehreren Observationen, Durchsuchungen und Verhaftungen beteiligte. Unter den Verdächtigen befand sich auch ein Geiger der Pariser Oper namens Louis Travenol, der in seiner Wohnung eine größere Stückzahl von Roys Pamphleten und anderen gegen Voltaire gerichteten Broschüren aufbewahrte, die er offenbar zu verkaufen beabsichtigte. Da er rechtzeitig untergetaucht war, nahm die Polizei kurzerhand seinen vierundachtzigjährigen Vater fest, ein Vorgehen, das wohl nicht unüblich war, Voltaire aber dem Vorwurf aussetzte, aus verletzter Eigenliebe Un-

¹⁰ Alle im Folgenden referierten Daten nach Vaillot 1988: 246-273.

¹¹ Wieder abgedruckt in *Voltariana* 1749: 263-274.

schuldige zu verfolgen und ganze Familien zugrunde zu richten. Nach einigen Tagen wurde der alte Mann wieder freigelassen. Voltaire schien zunächst zu einer versöhnlichen Geste bereit, wechselte jedoch seine Ansicht, als Travenol sich in Bittbriefen, die er aus dem Versteck schrieb, in Widersprüche verstrickte. Der berühmte Autor erhob Klage gegen den Geiger und Kolporteur. Dieser sollte ihm eine Entschädigung von 6.000 Livres zahlen – eine Summe, die Travenol kaum hätte aufbringen können. Allerdings hatte Voltaire seine Rechnung ohne seine Gegner gemacht. Unterstützt von Louis Mannory, einem wohlhabenden Anwalt, der Voltaire wegen einer erlittenen Kränkung verabscheute, forderte Travenols Vater dieselbe Summe als Wiedergutmachung für das Leid, welches ihm zugefügt worden war. Der anschließende Prozess zog sich bis in den Sommer 1747 hin, ging durch mehrere Instanzen und endete damit, dass Voltaire der Gegenpartei 500 Livres Schadenersatz leisten musste, während Travenol zu einer Strafe von 300 Livres verurteilt wurde; alle Broschüren, die in seiner Wohnung beschlagnahmt worden waren, wurden auf Anordnung des Gerichts vernichtet. Voltaire hatte trotzdem nichts gewonnen, im Gegenteil: Zwei Jahre später brachte Travenol zusammen mit Mannory, Roy und anderen eine umfangreiche Sammlung von alten und neuen Pamphleten, Spottgedichten und Anklageschriften heraus, die abermals durch Kolporteurs in den Straßen von Paris verbreitet wurde. Gegen das gut fünfhundert Seiten dicke Werk mit dem Titel *Voltariana ou Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet* setzte sich der Geschmähte, der inzwischen am Hof in Ungnade gefallen war, nicht mehr zur Wehr – vielleicht, weil er begriffen hatte, dass der Lärm seiner Feinde seinen Ruhm in Wirklichkeit nur steigerte.

Die Veröffentlichung der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* wenige Monate nach dem endgültigen Urteilspruch war demnach als Kommentar der Société du Bout-du-Banc zur Travenol-Affäre zu verstehen. Dabei war klar, welche Partei Caylus und seine Co-Autoren ergriffen. Schon im Vorwort des Bandes, der im Titel eine parodistische Gegen-Institution zur Académie Française etabliert, wird die ungerechtfertigte Verfolgung der Kolporteurs angedeutet. Die versammelten Akten, heißt es hier, seien nichts anderes als „les plaintes présentées au Public par le Corps des Colporteurs“ (iii); es handle sich um eine Auswahl von Unglücksfällen, welche die „meilleures Plumes“ (iv) dieses Standes aufgezeichnet hätten, und man hoffe auf die Unterstützung der „gens du monde“ (v), die nicht selten feindselig gesonnen seien, manch-

mal aber auch Schutz und Hilfe böten.¹² Die im Folgenden wiedergegebenen Texte der angeblichen Kolporteurere fügen sich dann konsequent zu einem umfassenden „tableau de leurs misères“ (32) zusammen: Alle Ich-Erzähler (und auch die einzige Ich-Erzählerin), die in den *Mémoires* zu Wort kommen, haben schlechte Erfahrungen mit Polizei und Justiz gemacht; die meisten befinden sich gerade im Gefängnis, als sie ihre Geschichten niederschreiben (cf. 31 f.; 85; 103; 186-188); der Verfasser des letzten Textes, der Plakatkleber Simon Collat, muss sogar eine lebenslange Haft in der Bastille verbüßen (cf. 307-310).

Vergleicht man indes Caylus' Sammelband mit den ein Jahr später publizierten *Voltariana*, so fällt auf, dass die Klagen der Kolporteurere nichts von der Schärfe und Unmittelbarkeit der Travenol-Anthologie haben. Während Voltaire dort, wie der Titel bereits erkennen lässt, auf nahezu jeder Seite genannt, beschrieben und zitiert wird – unter anderem auch mit seiner Antrittsrede in der Académie Française¹³ –, spielt er in den *Mémoires* nur implizit eine Rolle. Lediglich die vorletzte Erzählung, *La Male-Bosse, nouvelle Nuit de Straparole*, die Alexis Piron zugeschrieben wird, nimmt den Verfolger der Kolporteurere direkter ins Visier; doch erscheint Voltaire in diesem Text, der zu den gelungensten der gesamten Sammlung zählt, als fiktionale Figur eines fiktiven Geschehens. Die folgende Zusammenfassung mag eine genauere Vorstellung von Piron's maliziöser Phantasie vermitteln:¹⁴ Ein berühmter Schriftsteller mit dem vielsagenden und zugleich anagrammatisch verschlüsselten Namen Mathieu Similor¹⁵ gerät an einem verregneten Abend nach dem Theaterbesuch in die Fänge einer alten Kupplerin und einer jungen Dirne namens Manon. Der Dichter zeigt freilich wenig Interesse an erotischen Vergnügungen; denn er ist „un de ces êtres pensans qui se piquent de haute phi-

¹² Alle Seitenangaben im Haupttext, die ohne weitere Angaben versehen sind, beziehen sich hier und im Folgenden auf die *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* (1748); das Vorwort ist mit römischen, der übrige Text mit arabischen Ziffern paginiert. Die Orthographie folgt dem Original, nur die Akzentsetzung ist der modernen Schreibweise angepasst.

¹³ Ihr folgt ein ebenso ausführlicher wie sarkastischer Kommentar (cf. *Voltariana* 1749: 274-292, 302-322).

¹⁴ Piron's *Malle-Bosse* ist auch abgedruckt in *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* 1994: 467-510. Zur Zuschreibung cf. Jacqueline Hellegouarc'h's Anmerkungen, *ibid.*: 470.

¹⁵ Der Name verweist nicht nur auf die Falschheit und Eitelkeit, die Voltaire laut Piron charakterisiert, sondern enthält in Kombination mit dem Vornamen auch die Buchstaben seines ursprünglichen Namens: mATHiEU similOR = AROUET.

losophie“ (190); sein größtes Vergnügen besteht dementsprechend darin, den beiden Frauen die eigene intellektuelle und moralische Überlegenheit vorzuführen, an der er keine Zweifel hat. Das Gespräch wird unterbrochen, als plötzlich Manons Bruder in der Tür steht. Similor erkennt in ihm einen Buckligen, der ihm tags zuvor eine Broschüre verkauft hat. Der unförmige Höcker des jungen Mannes erweist sich als großer Koffer, der, auf den Rücken geschnallt, als mobiles Versteck und Lager für allerlei illegale Publikationen dient. Der Dichter macht sich nun daran, die in der Kiste enthaltene Ware zu inspizieren. Die ersten Bücher, die ihm in die Hände fallen, sind zwei ältere Publikationen der Société du Bout-du-Banc, der *Recueil de ces Messieurs* (1745) und *Les Fêtes roulantes* (1747). Beide Werke finden natürlich keine Gnade vor Similor; sie sind in seinen Augen nichts weiter als „impertinences qui ne valent pas le papier à sucre qui les couvre“ (210). Die folgenden Schriften werden ähnlich abschätzig kommentiert, ganz besonders Roys Broschüre mit dem *Discours prononcé à la porte de l'Académie française*, deren Anblick den Dichter so sehr aufbringt, dass er sie kurzerhand ins Feuer wirft (cf. 221). Zuletzt zieht Similor eine ganz neue Publikation aus dem Koffer: ein *Nouveau supplément du Grand Dictionnaire historique de Moréri*, datiert auf das Jahr 1801. Der Schriftsteller ist entzückt von dieser Erfindung, die, wie er die anderen belehrt, einen „[b]eau cadre“ bilde, „à dire bien des vérités en face à des vivans supposés morts“ (226). Sein Lob schlägt jedoch in blanke Wut um, als er über sich selbst lesen muss, er sei ein „[é]crivain superficiel & fleuri“ (230) gewesen, der schon zu Lebzeiten in Vergessenheit geraten sei, weshalb man seine genauen Todesumstände nicht kenne (cf. 231 f.). Nach dieser Lektüre hat Similor nur noch einen Wunsch, nämlich die gesamte Auflage des fiktiven Lexikons zu vernichten; allerdings hindert ihn sein großer Geiz daran, die zweihundert Exemplare aufzukaufen. Er beschließt stattdessen, die Bücher dem Kolporteur zu entwenden. Scheinbar zum Scherz bindet er sich den Koffer auf den Rücken und führt der kleinen Gesellschaft seine Schauspielkünste als Buckliger vor. Doch genau in dem Moment, in dem er sich davonstehlen will, wird die Wohnung von der Polizei gestürmt, die auf der Suche nach einem buckligen Kolporteur ist. Similor kann sich aus der misslichen Lage nur dadurch befreien, dass er den Polizeioffizieren fünfzig Pistolen Bestechungsgeld zahlt. Es ist kein Zufall, dass die Summe

genauso hoch ist wie die Entschädigung, die Voltaire am Ende des Travenol-Prozesses aufbringen musste:¹⁶ Denn tatsächlich handelt es sich bei den Polizisten um verkleidete Kolporteurs, „qui avoient de justes sujets d'en vouloir à Similor“ (240): Alles, angefangen bei der Begegnung mit dem buckligen Kolporteur, war ein abgekartetes Spiel, um sich am Verfolger der Buchhändler zu rächen; der Dichter ist, wie er am Ende selbst erkennen muss, Opfer eines Streichs geworden, der nur deshalb gelingen konnte, weil seine Selbstverliebtheit und sein Dünkel ihn blind gemacht hatten.

Die Bezüge zwischen dieser imaginären Revanche und den realen Ereignissen der Travenol-Affäre sind unübersehbar, doch gerade die markierte Fiktionalität der Erzählung zeigt, dass Piron, anders als die Autoren der Spottgedichte und Pamphlete in den *Voltariana*, seinen Angriff auf einer übergeordneten Beobachterebene führt. Die Mystifikation der Kolporteurs in *La Male-Bosse* gleicht einem Theaterstück, in dem zwei diametral entgegengesetzte Zonen des literarischen Feldes aufeinanderprallen: sein innerstes Zentrum und seine äußerste Peripherie. Während Similor (und mit ihm Voltaire) sich selbst als bedeutenden Dichter-Philosophen inszeniert, als „le grand scrutateur du cœur humain“ (199), vermögen die Kolporteurs in den Büchern, die sie verkaufen, nur die Waren zu erkennen, mit denen sie ihren Lebensunterhalt verdienen. Der Schriftsteller liebt das sublime Register – und noch mehr die Bewunderung:

Aussi, vice, vertu, cœur, esprit, crime, innocence, vertueux, coupable, sont mes termes favoris, mes Écrits publics & familiers; ils sont sans cesse au bout de ma plume & sur le bord de mes lèvres; car, Mademoiselle [d.i. Manon], soit dit en passant, il est bon que vous sachiez que vous êtes ici avec quelqu'un que vous avez peut-être cent fois lu & admiré. (199 f.)

Den ambulanten Händlern sind solche Selbstdarstellungen fremd; sie interessiert allein die Frage, ob die Bücher der Dichter Abnehmer finden. So erinnert sich die Alte, die früher selbst als Kolporteurin tätig gewesen war, an einen dicken Abbé, welcher der „Père nourricier“ ihres Standes gewesen sei und sie mit bester Ware versorgt habe: „Dis donc, ma nièce,“ fragt sie Manon, „t'en souvient-il de ses *Lettres Philosophiques*, de son *Réservatif*, & de sa belle *Épître à Iranie*? Comme cela se vendoit bien!“

¹⁶ 1 Pistole entspricht 10 Livres. Cf. Vaillot 1988: vi.

(203 f.; Kursivierungen R. F.) Die Tante bringt hier freilich einiges durcheinander; ausgerechnet dem Abbé Desfontaines, dem wenige Jahre zuvor verstorbenen Intimfeind Voltaires, schreibt sie dessen Werke zu und verballhornt dabei auch noch ihre Titel.¹⁷ Manon korrigiert sie und deckt auf diese Weise die Doppelmoral des großen Autors auf; denn auch dieser bediente sich der Kolporteur, um all jene Texte bekannt zu machen, die die Zensur nicht passiert hätten:

Mon Dieu, ma chère Tante, [...] vous vous trompez, & lourdement, ces Livres-là nous venoient de toute autre main; nous n'en avons jamais vu ni connu l'Auteur, c'étoit un de ces Confidens qui nous les apportoit, & il s'en falloit tout que ce tiers-là ne fût ni si gros ni si gras que M. l'Abbé.¹⁸ (204)

In Pirons Darstellung erscheint die elitäre Rolle der ‚neuen‘, modernen Autoren, die die Ausdifferenzierung des literarischen Feldes mit sich bringt, gleichsam affiziert von der materiellen, auf Handel und Gewinn ausgerichteten Sphäre der Kolporteur. Das Zentrum der kulturellen Produktion steht nicht für sich allein. Es gibt keine autonome, hehre Kunst für die Ewigkeit, jede Mitte ist eng verflochten mit den vielfältigen, anonymen Zonen der Peripherie, von denen sie umgeben ist, auch wenn dies gern verdrängt und geleugnet wird. Umgekehrt werden die ambulanten Buchhändler, die weit unten in der gesellschaftlichen Hierarchie stehen, von Piron in einer Position der moralischen und narrativen Überlegenheit gezeigt, die den intellektuellen Führungsanspruch Voltaires, seine Kunst, die öffentliche Meinung zu beherrschen und zu formen (cf. Lepape 1994), als egoman, anmaßend und heuchlerisch entlarvt. So stehen sich – unabhängig vom fiktiven Triumph der Kolporteur – in *La Male-Bosse* bis zuletzt zwei Vorstellungen literarischer Kommunikation unversöhnlich gegenüber, die symptomatisch sind für den Umbruch im kulturellen System um 1748: Während auf der einen Seite Similor/Voltaire das Konzept einer ‚großen‘ Kunst repräsentiert, welche die

¹⁷ Cf. dazu auch den Kommentar von Jacqueline Hellegouarc'h in *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* (Hellegouarc'h 1994: 471).

¹⁸ Auf Voltaires Magerkeit wird in der Erzählung auch an anderer Stelle angespielt: Im fiktiven Artikel des *Dictionnaire historique* heißt es am Ende ironisch, Similor könnte, „par son trop d'embonpoint“, an einem Schlaganfall gestorben sein (*Mémoires de l'Académie des Colporteurs* 1748: 232).

Welt verändern möchte und die Zeiten überdauern soll,¹⁹ verkörpern die Kolporteurs auf der anderen Seite die Idee, dass die Literatur nur eine ‚kleine‘, ephemere Kunst sei, die sich dem Moment verdankt und auf diesen bezogen ist. In der Perspektive der ambulanten Buchhändler, die Piron in seiner Erzählung evoziert, sind literarische Werke nichts anderes als Waren, die hergestellt werden, deren Sinn darin liegt zu zirkulieren und deren Wesen es ist, sich allmählich zu verbrauchen, um Platz für andere Waren zu machen. Und weil diese Waren – diese Texte – Teil eines offenen und zumindest virtuell unabschließbaren Handels- und Kommunikationsflusses sind, sind sie, wie die Worte eines Gesprächs im Salon, in ihrer Form schnell, unvollkommen und vergänglich.

III.

Diese Poetik des Ephemerens²⁰, die Piron in *La Male-Bosse* andeutet, wird in den übrigen Texten der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* in immer neuen Variationen durchgespielt und entfaltet. Schon in der Einleitung des Bandes, der *Idée générale de la Société des Colporteurs, nécessaire à l'intelligence de cet Ouvrage*, die wahrscheinlich aus Caylus' Feder stammt, wird die Welt der Literatur als in ständiger Bewegung begriffen beschrieben. Sobald ein Buch die Druckerpresse verlassen habe, setze der Stand der Kolporteurs alles daran, es zu verbreiten:

[C]est alors qu'un intérêt général animant tout le Corps, un Ouvrage ne tient point du pied à terre, & qu'il se trouve pour ainsi dire enlevé dans la minute; tout le Corps travaillant avec ardeur pour le faire *aller*. (4, kursiv im Original)

Die ‚Akten‘ der Kolporteurs-Akademie sind als paradigmatische Bestandteile dieser dynamischen Sphäre modelliert. Sie stellen dementsprechend weniger die Lebenswirklichkeit der Buchhändler dar (auch wenn es eine Reihe von Realitätseffekten gibt, die ihren Alltag veranschaulichen²¹) als das System der Literatur um 1748, das in der Optik der

¹⁹ „[V]ous ne savez pas come moi, ce que c'est que d'avoir maille à partie avec la postérité“, erklärt Similor dem Colporteur (ibid: 212).

²⁰ Kris Peeters spricht im Zusammenhang mit Caylus' Sammeltexten von einer „esthétique de la simplicité, de la nature primitive, du trait peu élaboré“ (Peeters 2004a: 13).

²¹ Dazu zählt u.a. die Erwähnung von konkreten Orten, an denen Buchhändler anzutreffen sind: etwa die Place de la Sorbonne (*Mémoires de l'Académie des Colporteurs*

Société du Bout-du-Banc in erster Linie von repetitiven Textmechanismen und auf Gewinn ausgerichteten Marktgesetzen bestimmt wird. Zuspitzt formuliert: Die literarische Kommunikation repräsentiert sich selbst, das heißt ihr Funktionieren und ihre Gesetzmäßigkeiten. Für die Erzeugung dieser Selbstreflexivität nutzen Caylus und seine Co-Autoren vor allem ein – naheliegendes – Darstellungsmittel: die Parodie.²² Wie erfinderisch und virtuos in den *Mémoires* Verfahren der distanzierenden Nachahmung und Übertreibung, der polemischen Verformung und des ironischen Zitats eingesetzt werden, soll im Folgenden eine genauere Analyse der ersten und der letzten der neun ‚Abhandlungen‘ verdeutlichen.²³ Beide sind aller Wahrscheinlichkeit nach von Caylus selbst verfasst.²⁴

Der Titel des Textes, der den Band eröffnet, lautet *Voyages d'un Cul-de-jatte, colporteur*. Wie der grobe Ausdruck „Cul-de-jatte“ andeutet, ist der Ich-Erzähler, der hier seine Geschichte niederschreibt, ein beinloser Krüppel, der in einer Holzschale mit Hilfe zweier kurzer Krücken durch die Straßen von Paris rutscht. In seinem Fortbewegungsmittel hat er die Broschüren und Raubdrucke versteckt, mit denen er handelt. Cubas – so

1748: 13, 15, 18), die Charniers des Saint-Innocents, vor denen die öffentlichen Schreiber ihre Dienste anboten (ibid.: 139 f.) oder die Straßen rund um die Comédie-Française (Rue de Buci, Rue de Seine; ibid.: 189 f.). Zur historischen Perspektive cf. Darnton 1978 und Gersmann 1996.

²² Zur Verwendung parodistischer Verfahren in *Les Étrennes de la Saint-Jean* und anderen Sammelbänden der Société du Bout-du-Banc cf. auch Peeters 2004b. Die *Mémoires* werden hier allerdings nur kurz gestreift (cf. ibid.: 254 f.).

²³ Der Band enthält neben der einleitenden *Idee générale* die folgenden Texte: (1) *Voyages d'un Cul-de-jatte, Colporteur* (mit drei weiteren eingelegten Erzählungen: [1a] *Histoire du Sorcier Galichet*, [1b] *La Toilette, ou les Arrests du Destin*, [1c] *Podamir & Christine. Nouvelle Russe*); (2) *Histoire du sieur Boniface*; (3) *Histoire de Catherine Cuisson qui colportoit*; (4) *La Reine de Congo, Tragédie, donnée, autant qu'il a été possible, par Extrait, avec l'Histoire de l'Auteur par rapport à la piece*; (5) *Manuscrit perdu*; (6) *Lettre de Jean Loncuart à M. D. L. B.*; (7) *La Male-Bosse, nouvelle Nuit de Straparole*; (8) *Mémoire de Simon Collat, dit Placard, Maître Afficheur, Donneur d'Avis, & Juré-Crieur des choses perdues*.

²⁴ Madame de Graffigny berichtet von Gerüchten, dass Caylus der Autor der *Histoire de Catherine Cuisson qui colportoit* (also der vierten Geschichte) und vielleicht auch der *Voyages d'un Cul-de-jatte, Colporteur* (der ersten Geschichte) sei. Wie im Folgenden noch gezeigt wird, kann aber auch der letzte Text, *Mémoire de Simon Collat* mit großer Wahrscheinlichkeit dem Ideengeber des gesamten Werks zugeschrieben werden. Wer die anderen Autoren waren, bleibt unklar. Das Verhältnis zwischen Caylus und Mademoiselle Quinault hatte sich 1745 verschlechtert (cf. Curtis 2000: 50 f.).

sein Name – beginnt seinen Lebensbericht mit einem Lob des Reisens, welches sogleich alle Romane, die sich dieser Erzählfolie bedienen, herbeizitiert:

Rien n'est plus capable de former l'esprit que les Voyages, c'est une vérité reconnue de tous les tems, & les Voyages ont été toujours regardés comme une des parties les plus essentielles de l'éducation. (5)

Doch schon im nächsten Absatz wird dieser Topos, der sich platter wohl kaum formulieren lässt, demontiert. Für Cubas lässt sich nämlich die Reflexion, zu der das Reisen verhelfen sollte (und, nebenbei bemerkt, auch das Lesen), nur durch größtmögliche Langsamkeit erreichen:

Peut-être ai-je obligation à la nature de m'avoir mis hors d'état d'aller aussi vite que les autres. J'ai moins voyagé, c'est-à-dire que j'ai parcouru moins de païs; mais j'ose dire que j'ai vu plus de choses, puisque la lenteur de ma marche m'a donné le tems de voir tout ce qui se pouvoit voir dans les lieux où j'ai passé. (6)

So schreitet Cubas' Erzählung konsequent im Schneckengang voran. Mit zehn Jahren gelingt es ihm erstmals, die Place de la Sorbonne zu umrunden (cf. 13); als er etwas älter ist, beschließt er, ganz Paris zu bereisen (cf. 14), doch kommt er nur wenige Meter weit, bis in die rue Saint Jacques, wo er bei einem Drucker namens Viquette Unterschlupf findet (cf. 15). Von da an geschieht immer weniger; der erzählte Raum schrumpft auf die wenigen Quadratmeter der Druckwerkstatt zusammen; und mit geradezu beckettischer Redseligkeit berichtet Cubas umständlich vom Eheleben seines neuen Herrn, von vorübereilenden Abbés, die seine Dienste nutzen, um Liebesbriefe zu verschicken, und von den eigenen, vergeblichen Bemühungen, das Herz der Tochter des Druckers für sich zu gewinnen (cf. 15-28). Die Schilderung eines nächtlichen Missgeschicks bildet den einzigen Höhepunkt seiner Erzählung: Ninon, die verehrte Tochter Monsieur Viquettes, verwechselt Cubas, der in seiner Schale unter ihr Bett gekrochen ist, mit ihrem Nachtgeschirr; der kleine Krüppel wird mit der Nase gegen den Topf gestoßen, dessen Inhalt sich in den benachbarten Lagerraum ergießt und einen ganzen Stapel druckfrischer Papierbögen vernichtet. Cubas wird daraufhin auf die Straße gesetzt, beginnt als Kolporteur seinen Lebensunterhalt zu verdienen und endet im Gefängnis, weil eines der Bücher, mit denen er handelt, im Verdacht steht, jansenistisches Gedankengut zu verbreiten.

Cubas' Nicht-Reisen stellen nicht nur die extreme Mobilität der Protagonisten in den traditionellen Abenteuerromanen auf den Kopf; sie wirken auch wie eine besonders übertriebene Realisierung des pikaresken Erzählmodells, das selbst seit seinen Anfängen immer schon parodistische Züge aufweist. Die subjektive Froschperspektive des ‚halben Außenseiters‘ (cf. Guillén 1971) ist in Caylus' Text gewissermaßen übererfüllt: Vom Boden aus – also aus der vertikalen Nahperipherie – vermag der kleine Krüppel „mieux qu'un autre mille choses plaisantes“ (18) zu sehen. Die Handlungsarmut seiner Erzählung unterminiert aber auch die aktionsreiche Konkretion pikaresker Geschichten. Spätestens als Cubas in die Druckwerkstatt Monsieur Viquettes eingezogen ist, wird deutlich, dass der gesamte Text nicht – so wie etwa Lesages *Gil Blas de Santillane* – die Vielfalt der sozialen Welt enzyklopädisch abbilden will, sondern allein auf die Fülle der Bücher bezogen ist, die die große Stadt Paris hervorbringt. Die burleske Nachtopf-Episode wird in dieser Perspektive als ein derber metatextueller Kommentar lesbar, der dem Leser unmissverständlich die karnevaleske Dimension des gesamten Buches signalisiert: Was er in den *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* zu lesen bekommt ist – in drastischer Metonymie – nicht viel mehr als „heitere Materie“ (Bachtin 1998: 377).

Den Beleg für diese Trash-Ästhetik *avant la lettre* liefern die drei Texte, die Cubas bei seiner Verhaftung angeblich aus seiner Schale gerettet hat und die er im Folgenden abdrucken lässt: „[I]l y a quelque morceaux imparfaits“, gibt er gleich zu Beginn zu bedenken. Die ersten beiden Texte sind Zaubergeschichten, könnten aber unterschiedlicher nicht sein. In der *Histoire du Sorcier Galichet* (32-45) muss der Erzähler mit eigenen Augen mitansehen, wie seine Frau die Gestalt eines Lesepults annimmt, während die kleine Broschüre, aus der sie eben noch las, zu einem „gros infolio du Dictionnaire de Chomel“ (43) anschwillt. Das dicke Buch, das in Wahrheit der Liebhaber der Frau ist, springt auf das Pult und reitet auf ihm quer durch das Zimmer. Als der Erzähler diese extreme Form der Bibliophilie verhindern will, wird er von seinem Schwiegervater, dem bösen Hexer Galichet, eine Zeit lang in ein Klistier verwandelt. Kein Text könnte weiter von dieser Drastik entfernt sein als die folgende Geschichte: In *La Toilette, ou les Arrests du Destin* (47-54) wird die galante Verspieltheit des Rokoko auf die Spitze getrieben. Zwei befreundete Feen werden zu einem Ball eingeladen: Die eine – ihre Name ist Souveraine – will die andere, die Discrete heißt, noch ein bisschen

hübscher machen, als sie schon ist. Das Problem ist, dass ihre Freundin „toujours charmante“ erscheint, „indépendamment de tout agrément extérieur“ (50). Kann man die Perfektion perfektionieren? Der überlegenen Fee gelingt das Wunder, indem sie aus einem schlichten Haarband einen sich ständig wandelnden Naturschmuck zaubert.

Souveraine s'approche, le ruban semble s'agiter; trois fois elle le touche du bout du doigt, & trois fois le ruban prend les formes les plus agréables: tantôt il forme un papillon, tantôt une rose; sa couleur devient plus vive & plus brillante, il se place de lui-même dans tous les endroits qui lui sont favorables. (52)

Fast scheint es, als habe Caylus ein literarisches Äquivalent zu den süßlichsten Gemälden François Bouchers schaffen wollen. Der rhetorische Aufwand der Darstellung und die Künstlichkeit der erzählten Welt wirken freilich so übertrieben, dass sie ins Karikatureske umschlagen. So anmutig die Metamorphosen des Haarbandes auch sind – eine belanglosere Handlung lässt sich kaum vorstellen. Indem der Text sich selbst als ätherisches Nichts darbietet, wird die Exklusivität aristokratischer Verfeinerung, die die *contes de fées* der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts inszenieren, als ebenso klischeehafte wie bedeutungslose Geste bloßgestellt. Der Diskurs der Galanterie vermag nur ein lebloses Puppenspiel hervorzubringen. In eine ähnliche Richtung zielt auch die letzte Erzählung aus dem Fundus des verkrüppelten Kolporteurs. In *Podamir & Christine, Nouvelle Russe* (55-75) parodiert Caylus die empfindsame Liebesnovellistik. Ein russischer Höfling namens Podamir verliebt sich in eine schöne Hofdame, die Christine heißt. Das Gefühlschaos im Herzen des Protagonisten wird zunächst mit größter Ausführlichkeit beschrieben (cf. 61-63); als jedoch die Perspektive zur Geliebten wechselt, bricht der Text plötzlich ab (cf. 63). In einem kursiv gesetzten Kommentar wird erklärt, das russische Originalmanuskript aus dem 16. Jahrhundert, welches als Vorlage für die dargebotene Übersetzung diene, sei an verschiedenen Stellen von einem Papagei beschädigt worden, den Elisabeth I. nach Schottland geschickt hatte, um das Idiom der dort ansässigen Bergvölker zu erlernen (cf. 63 f.). Nach dieser merkwürdigen Erläuterung stellt der fiktive Übersetzer völlig zu Recht fest, der bisherige Text sei „passablement décousu, cruellement embrouillé, & ridiculement plat“ (65). Allerdings stellt die Fortsetzung der Liebesgeschichte, die als Resultat der Konjekturen des Übersetzers bezeichnet wird, keine wirkliche Verbesserung dar: Podamir wandelt sich zu einem blasierten Stutzer, der

bei anderen Frauen größere Erfolge hat. Er verlässt Russland, ohne dass dies Christine überhaupt auffiele. Mit ihm gelangt die Überheblichkeit nach Frankreich; gleichzeitig wird in Marseille als weitere Plage die Syphilis eingeschleppt, „& c’est de-là que l’un & l’autre à présent font presque tout le fonds de la Société“ (75). An dieser Stelle meldet sich der „Éditeur“ zu Wort und äußert den Verdacht, der zweite Teil sei nur ein missratener Versuch des Übersetzers, sich aus der Affäre zu ziehen, nachdem er bereits mit dem ersten Teil gescheitert war. Aber nicht nur die verwirrende Kompliziertheit der Gefühlsanalysen, die die Liebesnovellen seit Madame de Lafayette kennzeichnet, wird durch dieses lustvolle Scheitern des Erzählens verspottet, sondern auch die pseudo-philologische Rhetorik romanesker *histoires privées*: So gibt es angeblich eine gelehrte Diskussion über die Gründe, die Podamir zu seiner Abreise bewegten; an den Spekulationen über dieses bedeutende Ereignis seien „[b]ien des savans Critiques“ (70) beteiligt gewesen. Der Erzähler-Übersetzer verweist in diesem Zusammenhang auf einige „Mémoires du fameux Roublousky, troisième Evêque d’Archangel“ (id.), die er umständlich referiert, und führt zuletzt in einer Fußnote ein „Manuscrit de la Bibliothèque des Coptes de Petersbourg“ (73) an, welches eine weitere bedenkenswerte Version der Begebenheit enthalte. Nach einem tieferen Sinn braucht der Leser in diesem narrativen Coq-à-l’âne nicht zu suchen: Es genügt, wenn er sich bei diesem ‚Textspiel‘²⁵ amüsiert und gleichzeitig seinen Blick schärft für die klischeehaften Muster, die das System der Literatur um 1748 prägen.

IV.

Auch der letzte und längste Text der *Mémoires de l’Académie des Colporteurs* ist eine Gattungsparodie. Wie schon der Titel erkennen lässt, nimmt der *Mémoire de Simon Collat, dit Placard, Maître Afficheur, Donneur d’Avis, & Juré-Crieur des choses perdues* (241-319) das Konzept der Sammlung beim Wort. Die Form der Akademieabhandlung wird dabei so aufwändig und origi-

²⁵ Zu diesem Begriff cf. Iser 1993: 443-468. Caylus zieht dabei sämtliche Register; denn, wie die Analyse zeigte, werden in seinen Texten intertextuelle Konkurrenzen inszeniert (*agôn*), willkürlich semantische Zusammenhänge gestört (*alea*), Mechanismen der Illusionsbildung reflektiert (*mimikry*) und rezeptive Taumel-Effekte erzeugt (*ilinx*). Die lateinischen und griechischen Begriffe hat Iser aus Roger Caillois’ Spieltheorie übernommen.

nell realisiert, dass als Autor eigentlich nur Caylus selbst in Frage kommen kann, der sich seit 1731 mit großem Eifer an der Arbeit der Académie royale de peinture et de sculpture beteiligte und seit 1742 auch Mitglied der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres war.²⁶ Simon Collat berichtet in seiner Denkschrift von der Geschichte seiner Familie, die zugleich die Geschichte eines sehr besonderen Berufes ist: Seit den Anfängen der Menschheit machen die Collats, ihrem sprechenden Namen gemäß, nichts anderes, als Plakate zu kleben. Als Beleg wird zunächst eine historiographische Quelle zitiert, welche die gesamte Genealogie der Collats von der biblischen Urzeit bis zum 16. Jahrhundert ausbreitet. Die angeblichen Autoren des umfangreichen Dokuments, das sich im Familienarchiv der Collats befindet, sind vier der größten Humanisten Frankreichs: Guillaume Budé, Pierre Duchâtel, François Vatable und Henri Estienne. Was Caylus in diesem fast zwanzig Seiten langen Pastiche einer gelehrten Abhandlung aus der Zeit der Renaissance dann darbietet, ist ein wahres Feuerwerk witziger Ideen, geistreicher Verformungen und hellstichtiger Beobachtungen.

Der Stammvater der Collats, Caïn, war am Turmbau zu Babel beteiligt und erleichterte mit seinen Aushängen die Kommunikation unter den Arbeitern. Zwar konnte die Bildsprache der „Affiches hiéroglyphiques“, die Caïn hierfür entwickelte, die sprachliche Verwirrung nicht verhindern, doch lehrte sie, „sans passer par l’intervalles des sons, [...] l’art de se reconnoître toujours, & de converser encore ensemble sans se parler“ (246). Im weiteren Verlauf wird eine umfassende Pseudo-Geschichte der Plakatkunst erzählt, die quer durch die Epochen und die Kulturen geht. Unter anderem machte ein Collat am Mastbaum der *Argo* mit seinen Aushängen Medeas Warnungen publik (cf. 249 f.); ein anderer schlug überall im alten Rom die Zwölftafelgesetze an (cf. 258); ein dritter fertigte für die Armeen Konstantins des Großen die Fahnen mit dem Christusmonogramm (cf. 269). Auf die Collats gehen alle möglichen Erfindungen der Antike und des Mittelalters zurück, die mit der Materialität des Buches zusammenhängen: etwa das Codex-Format, die Lederbindung und die Unterteilung von Texten durch Initialen und Miniaturen (cf. 271-273).

Das Geschichtswerk der Humanisten wird anschließend durch Simons Familienchronik des späten 16. und 17. Jahrhunderts ergänzt. Man

²⁶ Cf. Fußnote 3 des vorliegenden Aufsatzes.

erfährt, dass die Collats während der Religionskriege und der Fronde im Auftrag diverser Parteien Bekanntmachungen plakatierten, dass sie zur Verbreitung der *Mazarinades* beitrugen und auch Almanache, Rätsel und Beerdigungsanzeigen herausgaben (cf. 282-296). Zur Kategorie des derben Schwanks gehört dagegen die Begebenheit, die dem fiktiven Autor eine lebenslange Einkerkung in der Bastille einbrachte (cf. 299-310). Für einen gehörnten jungen Mann hatte Simon einen kunstvollen Anschlag entworfen, mit der Überschrift „Chienne perdue“ (305, im Original kursiv und in Versalien) und einer Beschreibung der vermissten Ehefrau, deren Name in Form eines Akrostichons verraten wurde. Unglücklicherweise war der Geliebte der Gesuchten ein mächtiger Magistrat, der Simon verhaften und verurteilen ließ. In der Bastille versucht Simon dennoch sein großes Lebensprojekt weiterzuverfolgen, nämlich die Erstellung einer „liste générale & raisonnée de tout ce qui s'affichoit dans le Royaume, & même dans les Pays Étrangers“ (297). Als Anhang der Abhandlung sind einige merkwürdige „Affiches de Paris“ (311) wiedergegeben, darunter auch die Anzeige eines „Privilège Exclusif“ (315; im Original in Versalien). Darin wird ein neuartiges Klistier angepriesen, welches so lang und biegsam sei, dass man es auch von Zimmer zu Zimmer einsetzen könne. Ein solches Gerät verspreche, die Behandlung übermäßig schüchterner und empfindlicher Personen in entscheidender Weise zu erleichtern: „La canule, par un effet sympathique, va d'elle-même se placer avec un ménagement & une aménité très-consolante au lieu de sa destination“ (315 f.).

Solche Scherze, die auf den *esprit grivois* der Société du Bout-du-Banc hindeuten, sollten indes nicht dazu verleiten, Caylus' Text einfach als oberflächliche Spielerei abzutun. Denn bei genauerer Lektüre wird hinter der parodistischen Maske der Pseudo-Denkschrift eines Plakatklebers eine neuartige Seh- und Schreibweise erkennbar, die dem Leser oder der Leserin im wahrsten Sinne des Wortes die Augen öffnet. Mit seiner Geschichte der Aushänge und Bekanntmachungen lenkt Caylus die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt der literarischen Kommunikation, der gewöhnlich wenig Beachtung findet, weil er – so wie die Kolporteur – am Rande steht: gemeint ist die elementare Materialität der Zeichen, die aus dem Zusammenspiel von Papier, Typographie, Vignetten und Illustrationen entstehen. Ebendiese Materialität, die das Thema des Textes ist und von diesem zugleich performativ vorgeführt wird, lässt die Literatur als ein grundsätzlich flüchtiges, bruchstückhaftes und vorläufiges Medi-

um erscheinen. Nicht anders als die Plakate der Collats sind auch die literarischen Texte der Zeit unterworfen: So wie ein Aushang, der an eine Wand geheftet und irgendwann wieder von ihr losgelöst wird, so tritt auch das Werk der Dichter immer nur für eine begrenzte Dauer ins Bewusstsein der Leser.

Caylus hat diese Idee des ephemeren Charakters der Literatur – *seiner* Literatur – auf einer Seite der *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* in ein emblematisches Bild gefasst: Der Kupferstich, den er selbst angefertigt hat, zeigt einen Plakatkleber, der mit dem Rücken zum Betrachter auf einer Leiter steht (Abbildung 1). Mit der linken Hand stützt er sich an den Sprossen ab, mit der rechten klebt er eine Bekanntmachung an eine dunkle Mauer; zu seinen Füßen steht ein großer Eimer mit Leim und Pinsel. Auf dem großen Blatt ist der Titel der Publikation zu lesen – aber nur unvollkommen, denn mehrere Buchstaben sind durch die Hand und den Körper des Plakatklebers verdeckt, so dass der Betrachter den Text selbst vervollständigen muss. Der Aushang wirft noch Wellen, das Papier ist noch nicht glattgestrichen, der Leim noch nicht getrocknet. Nach getaner Arbeit wird der Plakatkleber von seiner Leiter steigen. Eine Weile wird das Plakat, wie jedes andere Plakat auch, hängenbleiben; dann wird der Leim sich lösen, es wird heruntergerissen oder überklebt und in jedem Fall vergessen werden.



Abbildung 1: Comte de Caylus, Plakatkleber. In: *Mémoires de l'Académie des Colporteurs* (1748: 157) (digitalisiert durch Google Books und Oxford Bodleian Libraries).

Bibliographie

- Bachtin, Michail (²1998): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* [1965]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1991): „Le champ littéraire.“ In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89 (September 1991), 3-46.
- (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Cinq contes de fées dont trois n'ont pas encore paru et deux sont à la troisième édition* (1745). [Paris:] Pissot.
- Contes orientaux, tirés de la Bibliothèque du roy de France* (1743). La Haye [Paris]: o. A.
- Costadura, Edoardo (2006): *Der Edelmann am Schreibpult. Zum Selbstverständnis aristokratischer Literaten zwischen Renaissance und Revolution (Castiglione, Montaigne und La Rochefoucauld, Retz, Chateaubriand, Alfieri)*. Tübingen: Niemeyer.
- Curtis, Judith (2000): „Mademoiselle Quinault and the Bout-du-Banc: a reappraisal.“ In: *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Vol. 8, 35-56.
- Darnton, Robert (1978): „The World of the Underground Booksellers in the Old Regime.“ In: Ernst Hinrichs, Eberhard Schmitt, Rudolf Vierhaus (Hg.): *Vom Ancien Régime zur Französischen Revolution. Forschungen und Perspektiven*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 439-478.
- Féeries nouvelles* (1741). La Haye [Paris]: o. A.
- Fumaroli, Marc (1995): „Le comte de Caylus et l'Académie des Inscriptions.“ In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Vol. 139, Vol. 1, 225-250.
- Gersmann, Gudrun (1996): „Le monde des colporteurs parisiens de livres prohibés 1750-1789.“ In: Roger Chartier, Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe (XVIIe-XIXe siècles)*. Paris: IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 37-47.
- Gougeaud-Arnaudeau, Simone (2010): *Le comte de Caylus (1692-1765), pour l'amour des arts*. Paris: L'Harmattan.
- Guillén, Claudio (1971): „Toward a Definition of the Picaresque [1962].“ In: Claudio Guillén: *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 71-106.

- Hellegouarc’h, Jacqueline (2004): „Un atelier littéraire au XVIII^e siècle: la société du Bout-du-Banc.“ In: *Revue d’Histoire littéraire de la France*. Vol. 104, 59-70.
- (2006): „Notes sur Caylus et l’écriture collective au XVIII^e siècle.“ In: *Revue d’Histoire littéraire de la France*. Vol. 106, 405-422.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* [1991]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lepape, Pierre (1994): *Voltaire le conquérant. Naissance des intellectuels au siècle des Lumières*. Paris: Seuil.
- Le Pot-pourri, ouvrage nouveau de ces Dames et de ces Messieurs* (1748). Amsterdam [Paris]: Aux dépens de la Compagnie.
- Les Écosseuses ou les Œufs de Pâques* (1739). Troyes: Oudot.
- Les Étrennes de la Saint-Jean* (1738). Troyes: Oudot.
- Les Fêtes roulantes et les regrets des petites rues* (1747): o. A.
- Les Manteaux* (1746). La Haye [Paris]: o. A.
- Lilti, Antoine (2005): *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard.
- Mémoires de l’Académie des Colporteurs* (1748). [Paris:] De l’Imprimerie ordinaire de l’Académie.
- Nouvelles françaises du XVIII^e siècle* (1994). Bd. 1: *De Voltaire à Voisenon*. Hg. von Jacqueline Hellegouarc’h. Paris: Librairie Générale Française.
- Peeters, Kris (2004a): „Introduction: Caylus, ou l’affectation de la simplicité.“ In: Nicholas Cronk, Kris Peeters (Hg.): *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Amsterdam, New York: Rodopi, 7-14.
- (2004b): „Contrefaçon contrefaite et parodie. *Les Étrennes de la Saint-Jean* et les recueils badins du Bout-du-Banc.“ In: Nicholas Cronk, Kris Peeters (Hg.): *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Amsterdam, New York: Rodopi, 244-261.
- (2004c): „Bibliographie critique du comte de Caylus.“ In: Nicholas Cronk, Kris Peeters (Hg.): *Le comte de Caylus. Les Arts et les Lettres*. Amsterdam, New York: Rodopi, 277-363.
- Penzkofer, Gerhard (1997): „Die Konversation als Symptom und Supplement: Thesen zum Verhältnis von Konversation und Roman in der französischen Barockliteratur.“ In: Wolfgang Adam (Hg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Wiesbaden: Harrassowitz, 427-438.
- Quelques aventures des bals de bois* (1745). [Paris:] Dindon.
- Recueil de ces Messieurs* (1745). Amsterdam: Westein.

Rees, Joachim (2006): *Die Kultur des Amateurs. Studien zu Leben und Werk von Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Vaillet, René (1988): *Avec Mme du Châtelet. 1734-1749 (Voltaire en son temps 2)*. Oxford: Voltaire Foundation/Taylor Institution.

Viala, Alain (1984): *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Voltariana ou Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet, Sr. de Voltaire, Gentilhomme ordinaire, Conseiller du Roi en ses Conseils, Historiographe de France &c. &c. &c. &c. &c., discutés et décidés pour sa réception à l'Académie Française (1749). Paris [Amsterdam] o. A.