

3 Paris

3.1 Einleitung: Stadtgestaltung zwischen Regimewechsel, Industrieller Revolution und Nationalstaat

Keine Epoche der Pariser – und der französischen – Geschichte hat einen so raschen, häufigen und zeitweise gewalttätigen Wechsel der Regime erlebt wie das ›lange‹ 19. Jahrhundert: Nach der Großen Revolution, die den Absolutismus beseitigt, und der 1. Republik (ab 1792) schwang sich 1804 Napoleon (I.) zum Kaiser der Franzosen auf, musste jedoch 1814 der Restauration der beiden Bourbonenkönige weichen. Von der Revolution 1830 hinweggefegt etablierte sich jetzt die konstitutionelle Monarchie des Bürgerkönigs Louis Philippe, sie endete in der Februarrevolution 1848 und brachte die 2. Republik hervor, die allerdings bereits 1851 durch den Staatsstreich des Neffen Napoleons (Louis Napoleon) beseitigt wurde. Nur ein Jahr später wurde er, bestätigt durch ein überwältigendes Plebiszit, als Napoleon III. ›Kaiser der Franzosen durch die Gnade Gottes und den Willen der Nation‹. Dieses 2. Kaiserreich währte bis 1870 und wich nach der Niederlage im deutsch-französischen Krieg und dem Kommune-Aufstand der 3. Republik (ab 1870) (vgl. Haupt 2014: 256ff; Tacke 2014: 314ff).

Eng verbunden und gegenseitig bedingt mit diesem Wechsel der Regime sind die säkularen, ökonomischen und sozialen Umwälzungen der Industriellen Revolution: Sie führen wie in den anderen europäischen Staaten zu einem fundamentalen Wandel von Wirtschaft und Gesellschaft und bringen neue soziale Schichten/Klassen hervor, die sich politisch wirksam artikulieren: In Frankreich stehen sich – grob gerastert – eine republikanisch-laizistisch orientierte Bourgeoisie und eine (allerdings hart unterdrückte) Arbeiterschaft konservativen (monarchistisch-katholisch orientierten) Kräften gegenüber. Sie alle verbindet – trotz aller Gegensätze und Schattierungen – das mit der Revolution von 1789 aufkommende Nationalgefühl, das in der Idee des Nationalstaats größten Einfluss auf Politik und Gesellschaft ausübt.

Diese herrschaftlichen Wechsellagen und sozialen und ökonomischen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts schlagen sich in der räumlichen Gestaltung, im Aus-

bau von Paris und in seinen architektonischen Ensembles nieder. Die folgenden Punkte skizzieren thesenartig die allgemeinen Entwicklungslinien:

1. Die relativ kurze Dauer einzelner Regime führt zu betonter Kontinuität: Tradition wird als Legitimation eingesetzt, d.h. der Rückgriff auf ›klassische‹ Ausdrucksformen suggeriert politische Stabilität und Permanenz. Im gesamten Zeitraum dominiert deshalb bei öffentlichen Bauten und Monumenten in Paris der Klassizismus bzw. Neo-Klassizismus (Madeleine-Kirche/Ruhmestempel, Palais Bourbon-Fassade, Gare d'Orsay). Neue Stilformen, wie Art Nouveau, werden weitgehend als ›unfranzösisch‹, als der nationalen Tradition fremd abgelehnt (außer: Metro-Eingänge) (vgl. Sutcliffe 1993: 117ff; Van Zanten 1992: 87ff).

2. Der kurzen Dauer geschuldet ist auch die Tatsache, dass vielfach vorhandene Monumente/Gebäude/Plätze durch geringfügige Veränderungen/Umwidmungen/Namensänderungen Botschaften neuen Inhalts transportieren: Das Panthéon, ursprünglich eine Kirche, wird im Zeitraum dreimal säkularisiert (1791/1831/1885: ›aux grandes hommes‹ der Nation) und erhält politisch unterschiedlich gefärbte Giebelfelder; die nach der Zerstörung des Reiterstandbilds Ludwigs XIV. auf der Place Vendôme errichtete Säule (Colonne de la Grande Armée) wechselt mehrfach die Napoleon-Figur (römischer Imperator/Petit Caporal) (vgl. Van Zanten 1992: 105ff).

3. Dreh-und Angelpunkt der Stadtgestaltung im 19. Jahrhundert ist das 2. Kaiserreich: Napoleon III. und sein Präfekt Haussmann sind Schöpfer des ›Neuen Paris‹, sie betreiben den radikalen Umbau des noch weitgehend mittelalterlichen Zentrums, bedienen sich dabei früherer Planungen, ihre Projekte dominieren noch den Ausbau in der 3. Republik. Paris soll – als Schaufenster der Nation – neues Rom und damit europäische Hauptstadt werden: Die monumentale Repräsentation symbolisiert den imperialen Machtanspruch des 2. Kaiserreichs. Vorbild ist die spätabolutistische Stadtgestaltung, gewendet zum Neo-Klassizismus im gigantischen Maßstab: Symmetrie/Axialität/gerade Straßenführung mit Perspektive auf Monumente/Plätze, realisiert durch brutalste ›percées‹ und ›Ausweidungen‹ (Ile de la Cité) (vgl. Jordan 1996; Sutcliffe 1993: 83ff).

4. Die ›feudale‹ Dominanz in der zentralen Stadtgestaltung wird im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die (seit ca. 1840 beginnende) Industrialisierung und die sie tragende Bourgeoisie zunehmend verdrängt: (Kopf-)Bahnhöfe und Eisenbahnlinien prägen neben den Boulevards das Kommunikationsnetz und ermöglichen die rasche und kapitalheuckende Zirkulation von Menschen und Gütern (vgl. Harvey 2006: 107ff; Lavedan 1975: 451). Der Eiffelturm und die verschiedenen Weltausstellungsbauten symbolisieren den nationalen Aufschwung und den industriell-technischen Fortschritt, die Garnier-Oper, Boulevards, Luxushotels und Kaufhäuser sind Orte bourgeoiser Repräsentation und Bedürfnisse. Zugleich werden die ›classes dangereuses‹ und Industrieanlagen aus dem Zentrum in die (östlichen) Außenbezirke verdrängt.

5. Symbolische Geographie: Im Laufe des Jahrhunderts, begleitet von einem rasanten Bevölkerungswachstum, bildet sich immer stärker eine Ost-West-Polarisierung heraus, deren Grenze die Nord-Süd-Achse von Boulevard Sébastopol/Saint Michel bildet (vgl. Agulhon 1992). Im Osten befinden sich die populären Viertel der Arbeiterschaft, der republikanisch-demokratisch gesinnten Intellektuellen und der Geschäftswelt, nur hier gab es 1848 Barrikaden. Der Westen ist dominiert von einer z.T. royalistisch-imperial orientierten, dem jeweiligen Regime und Militär gegenüber loyalen Bourgeoisie: In der »Blutigen Woche« (Mai 1871) wird der Kommune-Aufstand von Westen aufgerollt. Dieser sozialen Differenzierung entspricht die Platzierung symbolisch bedeutender und stets national gefärbter Monumente im Ostteil: Juli-Säule auf der Place de la Bastille (Liberté, Grab der Revolutionsopfer 1830/48), Panthéon (»große Männer«: Voltaire bis Jean Moulin), Republikstatuen (Place de la République, Place de la Nation), Mur des Fédérés (Père Lachaise) – und im Westteil: Invalides (Grab Napoleons), Arc de Triomphe und Vendôme-Säule (Glorifizierung Napoleons und der französische Armee).

6. Die konkrete Ausgestaltung architektonischer Ensembles, öffentlicher Gebäude/Monumente und ganzer Quartiere wird außer von den jeweiligen Auftraggebern auch beeinflusst durch die führenden Architekten, ihre Schulen (École des Beaux Arts: Neo-Klassizismus als vorherrschendes Paradigma) und die städtische Bauadministration: Schlichte und schmucklose Fassadenvorgaben sind kostengünstig, bilden eine Folie/Rahmung der offiziellen Monumentalbauten (Oper, Place de l'Étoile) und erzeugen gigantische Fluchtlinien, moderne Stahlkonstruktionen werden durch klassizistische, aus Stein errichtete Fassaden kaschiert (Gare de l'Est/du Nord/d'Orsay).

Die Stadtgestaltung von Paris im 19. Jahrhundert ist fundamental geprägt von der »Haussmannisierung«, die der Metropole bis heute ihren Stempel als Schaufenster der Nation aufdrückt; dieser Bedeutung entsprechend konzentrieren sich Forschung und Literatur auf das 2. Kaiserreich. Die geplante Untersuchung geht allerdings davon aus, dass für die Fragestellung nach den architektonisch-urbanistischen Botschaften und Bedeutungszuschreibungen gerade der Wechsel der Regime und – als Folge der Industriellen Revolution – der wachsende Einfluss neuer politisch, sozial und ökonomisch einflussreicher Kräfte auf die Stadtgestaltung aufgrund ihrer unterschiedlichen Intentionen besonders aufschlussreich sein können. Denn im 19. Jahrhundert findet eine deutliche Auffächerung der politisch wirksamen Kräfte statt, wie sie weiter oben bereits angesprochen wurde. Sie kämpfen – mit unterschiedlichem Erfolg – um ihren Platz in der Stadt, ihren sichtbaren Anteil im Schaufenster der Nation und damit um den Einfluss auf die Stadtgestaltung, indem sie bestimmten räumlichen Anordnungen und architektonischen Ensembles ihre Botschaften einschreiben. Diese Arrangements lassen sich als »räumliche Texte« lesen – sowohl von der Seite des Spacing und der damit verbundenen Inten-

tionen als auch von Seiten der Syntheseleistung im Sinne einer Rezeptions- und Akzeptanzanalyse. Zur Untersuchung dieses Ansatzes sollen folgenden Fragen bearbeitet werden:

- Welche Kontinuitäten architektonischer und räumlicher Arrangements werden in der Stadtgestaltung sichtbar, welche Brüche und Transformationen in den eingeschriebenen Botschaften lassen sich erkennen?
- Wie manifestieren sich architektonisch und räumlich die unterschiedlichen/kontrastiven politischen, nationalen und sozioökonomischen Einflüsse des Jahrhunderts?
- Welcher Formen und Ausdrucksmittel bedienen sich die verschiedenen politischen und sozialen Kräfte bei der Vermittlung ihrer Botschaften?
- Gibt es bevorzugte Orte oder Räume in der Stadt, die von bestimmten politischen bzw. sozialen Kräften favorisiert werden, welche Ursachen haben diese Präferenzen?
- Wie sieht die Rezeption und Akzeptanz der Einwohner und Besucher von Paris im Hinblick auf die Um- und Neugestaltung der Stadt aus?

Die Auswahl der untersuchten Ensembles zielt darauf ab, exemplarisch die kontrastiven Botschaften und die mit ihnen verbundenen politischen und sozialen Kräfte im 19. Jahrhundert vorzustellen. Als Beispiele werden dazu zwei Kontrastpaare herangezogen: Auf der vorrangig politischen Ebene die gegensätzlichen Ensembles von Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées und Place de la Bastille/Julisäule und auf der vorrangig sozialen Ebene die Ensembles der Opéra Garnier und der Sühnekirche Sacré-Coeur auf dem Montmartre-Hügel.

1. Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées : Symbolort nationaler Größe und imperialer Macht

Die Place de l'Étoile (heute Place Charles de Gaulle) mit dem Strahlenkranz von 12 Straßen und dem monumentalen Arc als Glorifizierung Napoleons I. und seiner Armee erscheinen als nationales Symbol der Größe Frankreichs und seines imperialen Anspruchs. Das Ensemble von Arc und Champs-Élysées ist bis heute maßgebliche zeremonielle Paradedstraße (14. Juli, 1885 Begräbnis Victor Hugo, 1944 de Gaulle, 1940 Hitler...); die Lage im Westen der Stadt entspricht der symbolischen Geographie (s.o.). Dieses Ensemble repräsentiert wohl am besten die Funktion des Schaufensters der Nation. Zwischen der Place de l'Étoile und der Place de la Bastille verläuft die traditionelle Hauptachse der Stadt, die zusammen mit der Nord-Südachse (Boulevard Sébastopol/St. Michel) Cardo und Decumanus evokiert und damit den Bezug zum Vorbild Rom herstellt; genau in der Mitte liegt der

Louvre, immer noch symbolisches Machtzentrum, das Napoleon III. deshalb auch vollendete.

2. Place de la Bastille/Julisäule : Symbolort der Revolution

Die Place de la Bastille in unmittelbarer Nähe zu den traditionellen Arbeitervierteln symbolisiert das revolutionäre, republikanische Frankreich : Der Platz an der Stelle des absolutistischen Staatsgefängnisses, mit dessen Zerstörung die Große Revolution begann, wurde von Napoleon I. mit einem neutralisierenden Elefantenbrunnen (ursprünglich war dieser für den Étoile geplant und der Arc an der Bastille!) ausgestattet. 1840 ließ Louis Philippe an seiner Stelle die Juli/Freiheitssäule in Erinnerung an die Juli-Revolution errichten, in deren Sockel liegen rund 700 Opfer der 1830/1848-Revolutionen. Bis heute sind Platz und Säule Sammelpunkt republikanisch/demokratisch/revolutionärer Demonstrationen; von der um embellissement bemühten Stadtgestaltung im 19. Jahrhundert wurde der Platz allerdings – im Vergleich zum Étoile – gänzlich vernachlässigt.

3. Opéra Garnier: Symbolort des bourgeoisen Luxus und Vergnügens

Die von Garnier 1862-1875 errichtete Oper ist das wichtigste/kostspieligste Bauwerk des 2. Kaiserreichs, sie bildet den Mittelpunkt des ›Neuen Paris‹ und liegt im Zentrum des Amüsier- und Luxusbetriebs (exklusive Geschäfte, Banken, Clubs und Hotels). Die klassizistisch-neo-barocke Fassade mit einer Säulen-Kolossalordnung erinnert an vorrevolutionäre Bauten/Zeiten der absolutistischen Monarchie, das berühmte überdimensionierte Treppenhaus (Sinnbild der autoritär-demokratischen Politik, da Zugang für ›alle‹) und die prachtvollste/goldstrotzende Innenausstattung bedienen das bourgeoise Repräsentationsbedürfnis – das gesamte Gebäude symbolisiert das bürgerliche Selbstbewusstsein und den Geist der Belle Époque (ca. 1870-1914). Die modernste Konstruktionstechnik (Eisen/Stahl) wird verkleidet mit klassischen Baumaterialien (Kalkstein), die schlichten/einheitlichen Fassaden der umgebenden Häuserfluchten heben das solitäre Bauwerk hervor, das am Ende des Boulevard de l'Opéra (vormals Boulevard Napoléon !) liegt und so zum prachtvollen Fluchtpunkt zwischen Louvre und Oper wird.

4. Sacré-Coeur: Symbolort der monarchistisch-katholischen Reaktion

Nach der Niederlage im deutsch-französischen Krieg, dem Ende des 2. Kaiserreichs und dem Aufstand der Kommune war Frankreich tief gespalten. Die konservativen Kräfte, die in den Provinzen und im (national-gallikanischen) Katholizismus eine breite Basis besaßen, sahen die Ursache für diese Situation in der politisch-ökonomischen Entwicklung seit der Großen Revolution. Die

militärische Niederlage verstanden sie als Strafe Gottes, eine Rettung Frankreichs war nur durch Sühne für die moralischen Verfehlungen (Paris als Zentrum der kapitalistisch-sündig-gottlosen Welt) möglich. Mit der alles überragenden weißen (=makellos-reinen) Kirche Sacré-Cœur wurde unter Führung des Pariser Erzbischofs ein nationales Sühnedenkmal errichtet, das Paris real und symbolisch dominierte: » Gallia poenitens » (Inscription im Inneren). Die Herz-Jesu-Verehrung der Kirche geht auf das 17. Jahrhundert zurück, bereits Ludwig XIV. sollte mit ihr Frankreichs Rettung erbitten und Ludwig XVI./Marie Antoinette erhofften durch sie Trost vor der Hinrichtung: Sacré-Cœur symbolisiert das monarchistisch-katholische Frankreich. Als Wallfahrtsort konzipiert führt der aus der Ebene ansteigende Prozessionsweg vom »sündigen« Viertel der Theater und Vergnügungsstätten (Moulin Rouge) hinauf zum Ort der bußfertigen Reue.

Abb.37: Plan von Paris (1892) Die vier untersuchten Ensembles: Étoile/Champs-Élysées, Bastille, Opéra/Boulevard de l'Opéra, Sacré-Cœur und wichtige Bezugspunkte



<https://www.laboiteverte.fr/historique-des-plans-de-paris/>

3.2 Place de l'Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées : Symbolort nationaler Größe und imperialer Macht

Ein Aufschrei ging durch Frankreich, als am 1. Dezember 2018 Demonstranten der gilets jaunes von den Champs-Élysées aus auf den Arc de Triomphe zustürmten,

Abb. 38: Das beschädigte Antlitz der Marianne



Süddeutsche Zeitung, 4.12.2018

den Bogen mit Parolen besprühten, ins Innere vordrangen und u.a. das Antlitz der Frauengestalt im Abguss der *Marseillaise* beschädigten – jener Allegorie des Genius der Freiheit aus dem berühmtesten Hochrelief des Bauwerks (vgl. *Le Monde*, 4.12.2018; *Süddeutsche Zeitung*, 4.12.2018). Dass der Triumphbogen Napoleons I. zum Ziel wütender Bürger wurde, zeigt einmal mehr, welche Bedeutung diesem Bauwerk zugemessen wird: Es ist *das* Symbol nationaler Größe und (militärisch-staatlicher) Macht Frankreichs – und deshalb zuweilen Hassobjekt, meist jedoch bevorzugter Ort patriotischer Verehrung. Seit seiner Entstehung haben die wechselnden Regime Frankreichs daher auch versucht, die Deutungshoheit über dieses Bauwerk zu gewinnen, es für ihre Botschaften als »instrument de propaganda« (Rouge-Ducos 2008: 335) in Dienst zu nehmen.

3.2.1 Die Wahl des Ortes

Bereits im Ancien Régime galt die »butte de Chaillot«, die Anhöhe im Westen der Stadt, als idealer Platz eines dynastischen Monuments. Denn mit der Anlage einer Promenade in perspektivischer Fortsetzung der Zentralallee der Tuileriengärten hatte der königliche Gartenarchitekt André Le Nôtre seit 1667 eine grandio-

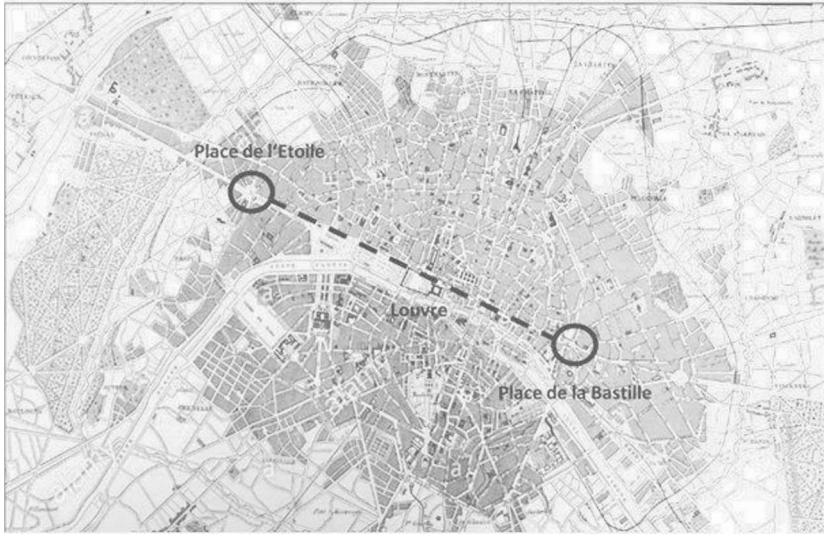
se Schauachse vom königlichen Schloss bis zu jener Anhöhe geschaffen, die nach Plänen des 18. Jahrhunderts von einem weiteren Schloss oder einem riesigen Elefantenbrunnen mit einer Statue Ludwigs XV. gekrönt sein sollte. Dieses Ensemble ist der Ursprung der (seit 1789 so bezeichneten) Avenue des Champs-Élysées und der Place de l'Étoile, der heutigen Place Charles de Gaulle (vgl. Rouge-Ducos 2008: 23ff). Die rund 2 km lange, prachtvolle Perspektive war es dann auch, die Napoleon schließlich davon überzeugte, den Triumphbogen nicht etwa auf der Place de la Bastille, sondern an ihrem aktuellen Ort errichten zu lassen. Denn erst die enorme Distanz und das – trotz Abflachung der Anhöhe 1768/74 um fünf Meter – leicht ansteigende Gelände erzeugten jene imperiale Ausstrahlung, mit der das gigantische Monument einem Solitär gleich auf den Betrachter wirkt. Die 70 Meter breite Prachtstraße der Champs-Élysées stellte zudem eine Sichtverbindung zwischen Triumphbogen und Tuilerenschloss her (Ansicht bei Benevolo 1983: 846), die den Zusammenhang vom kaiserlichen Bewohner der Residenz und militärischem Ruhm als Fundament der *grande nation* evozierte. In östlicher – allerdings leicht verschwenkter (vgl. Seidl 1997: 138f) – Verlängerung dieser Achse, die allerdings erst durch die Abrissmaßnahmen Haussmanns geöffnet wurde, liegt der Louvre, bis zum Bau von Versailles das traditionelle Herrschaftszentrum der französischen Monarchie. So symbolisiert die gesamte Achse gleichsam das politische Programm Napoleons, indem sie den Ort dynastischer Herrschaftstradition mit dem steingewordenen Anspruch eines neuen Imperiums auf der Basis militärischer Erfolge topographisch verknüpft.

Napoleons Innenminister de Champagny, der schon früh den heutigen Standort des Triumphbogens gegen alle Alternativen favorisierte, hatte in einem Bericht an den Kaiser die symbolische Bedeutung dieses Ensembles überzeugend dargelegt:

Dieser Platz gehört in gewisser Weise zu den schönsten in Paris, da er an einer Promenade, den Champs-Élysées, anschließt. Ein Triumphbogen würde auf die majestätischste und malerischste Weise den herrlichen Ausblick bekrönen, den man vom kaiserlichen Schloss aus, den Tuilerien, hat [...] Man muss sich aber klar machen, dass dieser Bogen [...] für diesen Platz beinahe kolossale Ausmaße erfordern würde, [...] denn Monumente dieser Art wirken besonders auf große Entfernungen [...] Ferner, wenn man den Palast Eurer Majestät als das Zentrum von Paris ansieht, sowie Paris als das Zentrum des Reiches, so würde das Monument vom Mittelpunkt der Hauptstadt aus gesehen werden. (zit.n. Gaethgens 1974: 32).

In den 1830er Jahren entstand dann mit der Anlage der Place de la Concorde und der Errichtung des Luxor-Obelisken das Ensemble eines von zwei Plätzen begrenzten Boulevards – ein Modell, das wie ein Vorgriff auf die Stadtgestaltung Haussmanns wirkt, zumal die Fluchtlinien jeweils in einem eindrucksvollen Herrschaftsmonument enden. 1836 wurde das Geschenk des ägyptischen Vizekönigs in Anwesen-

Abb. 39: Der Kernbereich der historischen Achse: Place de l'Étoile – Louvre; die Verlängerung zur Place de la Bastille verläuft nicht ganz so gradlinig, setzt aber den Louvre als traditionellen Herrschaftssitz ins Zentrum



<https://www.alamy.de/19-jahrhundert-karte-von-paris-mit-dem-fluss-seine-dargestellt-datiert-1880-image225044274.html>

heit Louis Philippes errichtet – ein politisch neutrales, weder für Royalisten noch für Republikaner anstößiges Monument, das zugleich den französischen Orientanspruch signalisierte. Der für die Platzanlage verantwortliche Architekt Hittorff ergänzte den Obelisken durch zwei Brunnen, die – wie der Name des Platzes – die nationale Einheit beschwören sollten, indem acht Statuen französischer Städte und ein das Pariser Stadtwappen symbolisierender Schiffsrumpf sie umgaben. Die Place de l'Étoile am anderen Ende des Ensembles erhielt unter Napoleon III. ebenfalls eine völlige Neugestaltung: Jetzt entstand die namensgebende Struktur der zwölf vom Platz ausgehenden Straßen, in den jeweiligen Zwischenräumen ließ Hittorff zwölf Stadtpalais mit identischen Fassaden errichten (Abb. 40).

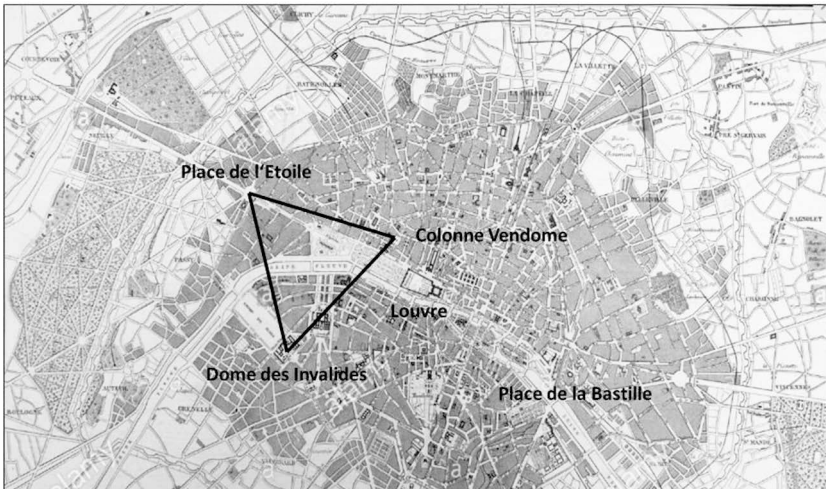
Mit 240 Metern Durchmesser ist der Platz einer der größten und prächtigsten von Paris, die meist nach ehemaligen Militärs benannten Straßen betonen die ursprüngliche Bedeutung des im Zentrum errichteten Triumphbogens. Mit der Vendôme-Säule und dem Invalidenkomplex, der Grabstätte Napoleons, zusammen bilden diese drei Bauensembles ein »triangle national-militaire-impérial« (Agulhon 1992: 883), das den Charakter des Westens von Paris bestimmt – im Gegensatz zum »republikanischen« Osten mit dem Panthéon und der Place de la Bastille.

Abb. 40 : Vue de la Place de l'Étoile, projetée d'après un dessin de M. Wibiaille, architecte 1857



www.futura-sciences.com

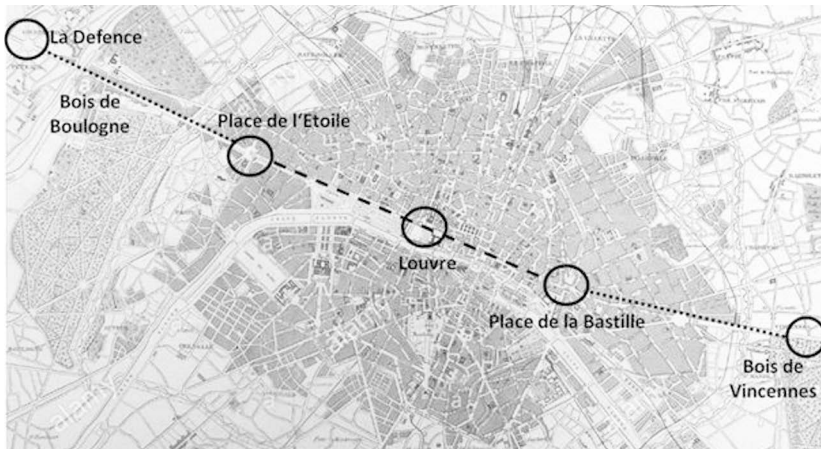
Abb. 41: Das »national-militärisch-imperiale Dreieck« im Westen von Paris Zentrum



<https://www.alamy.de/19-jahrhundert-karte-von-paris-mit-dem-fluss-seine-dargestellt-datiert-1880-image225044274.html>

Das Ensemble der beiden Plätze und der sie verbindenden Prachtstraße sind darüber hinaus Teil der großen historischen Achse vom Louvre in westliche Richtung, die heute durch die Ausdehnung bis La Défense eine grandiose Erweiterung und Perspektive gefunden hat (vgl. Karte bei Köngeter 1931: 63; Van Zanten 1992: 98). Vom Louvre in östlicher Richtung setzte sich diese Achse – freilich nicht ganz so gradlinig – fort bis zur Place de la Bastille und weiter über die Place du Trône (heute Place de la Nation) bis nach Vincennes, wo sich seit dem Mittelalter eine königliche Residenz befand. Seit dem 19. Jahrhundert bildet dieses Ensemble um die Champs-Élysées denn auch den Schauplatz bedeutender gesellschaftlicher und politischer Ereignisse – vom bombastischen Trauerzug anlässlich der Rückkehr Napoleons (15. Dezember 1840) über die von de Gaulle angeführte Siegesparade nach der Befreiung von Paris (26. August 1944) bis zur Schlussetappe der Tour de France (seit 1975). Der Élysée-Palast, seit 1873 offizieller Sitz des französischen Staatspräsidenten, die anlässlich der Weltausstellung 1900 errichteten Ausstellungshallen des Grand und Petit Palais, luxuriöse Geschäfte und Restaurants, Repräsentanzen großer Banken und Handelsgesellschaften unterstreichen die zentrale Bedeutung des Ensembles bis heute – obwohl die Exklusivität in den letzten Jahren durchaus gelitten hat (vgl. Karte bei Pozzo di Borgo 1997: 38).

Abb. 42: Die erweiterte historische Achse: La Défense/Bois de Boulogne – Place de l'Étoile – Louvre – Place de la Bastille – Vincennes; an den jeweiligen Endpunkten lagen königliche Schlösser



<https://www.alamy.de/19-jahrhundert-karte-von-paris-mit-dem-fluss-seine-dargestellt-datiert-1880-image225044274.html>

3.2.2 Die wechselvolle Baugeschichte

Mit der Entscheidung Napoleons am 9. Mai 1806 für die Platzierung des Triumphbogens an seinem heutigen Standort beginnt eine äußerst komplexe Baugeschichte, die erst 1836, also 15 Jahre nach dem Tod des Kaisers, mit der feierlichen Einweihung ihre Vollendung findet. Zwar bleibt die ursprüngliche Vorstellung des Kaisers einer auf Distanz wirkenden Triumphalarchitektur, geprägt von seiner Vorliebe für »simplicité et des grandes masses« (Rouge-Ducos 2008: 92), im Kern erhalten. Aber die wechselnden Regime (Bourbonen, Louis Philippe) und die unterschiedlichen Architekten und beratenden Kommissionen mit ihren z.T. kontroversen stilistischen Intentionen führten zwischenzeitlich immer wieder zu massiven Streitigkeiten und zu zahllosen Alternativvorschlägen, die die äußere Gestalt und die intendierten Botschaften dieses so prominenten Monuments betrafen. Dieses »größte und bedeutendste Bauwerk des Kaisers« (Gaethgens 1974: 12) war zudem Bestandteil eines umfassenden Plans für die Ausgestaltung von Paris zur schönsten Stadt der Welt – ein Plan, mit dem Napoleon nicht nur seinen imperialen Machtanspruch demonstrieren, sondern auch seine bourbonischen Vorgänger, allen voran Ludwig XIV., übertrumpfen wollte (vgl. Pinon 1999: 142). In den wenigen Jahren seiner Herrschaft gelang davon manches, wie die Vendôme-Säule, der Carrousel-Triumphbogen (Vorbild für Nashs Marble Arch) und die antikisierende Vorderfront des Palais-Bourbon, anderes wurde begonnen, wie die Madeleine und die Rue Rivoli, oder auch nie realisiert, wie der Plan für einen gigantischen Kaiser-Palast auf den Chaillsthügel (vgl. Sutcliffe 1993: 68ff).

Die rasante, fast überstürzte Bautätigkeit kennzeichnet auch den Beginn des Triumphbogens: Zwei Tage nach der Platz-Entscheidung (11. Mai 1806) wurden die Architekten Jean-François-Thérèse Chalgrin, der bereits im Ancien Régime tätig war und schon 1800/1801 ein ähnliches Projekt vorgestellt hatte, und Jean-Arnaud Raymond ohne das übliche Ausschreibungsverfahren mit dem Bau beauftragt. Bereits zwei Monate später fand am Geburtstag des Kaisers (15. August) die Grundsteinlegung statt – ohne dass es präzise Entwurfspläne gegeben hätte! Erst im März 1809 gab es dann endgültige Pläne. Auf der Grundlage dieser Entwürfe ließ Chalgrin, von 1808 bis zu seinem Tod 1811 allein verantwortlicher Architekt, für die Hochzeit Napoleons mit Marie-Louise von Habsburg (April 1810) ein originalgetreues Provisorium herstellen. Zu diesem Zeitpunkt waren die für die gewaltigen Massen des geplanten Monuments notwendigen Fundamente allerdings erst so weit gediehen, dass sie das Niveau des umliegenden Erdbodens erreicht hatten. In kürzester Zeit errichteten 500 Arbeiter aus Holzbalken und bemalten Leinwand ein rund 45 Meter hohes Modell. Es entsprach – mit wenigen Abweichungen – dem Triumphbogen, wie er bei der Einweihung 1836 aussah (vgl. Muratori-Philip 2007: 5f; Rouge-Ducos 2008: 95ff).

Dass den Entwürfen des kaiserlichen Triumphbogens römische Vorbilder zu Grunde lagen, entsprach dem imperialen Anspruch seines Auftraggebers, der allerdings die traditionellen Dimensionen sprengte, indem er – auch wegen der beabsichtigten Fernwirkung – die drei- bis vierfache Größe im Vergleich zu den antiken Bögen anordnete. In zwei weiteren Aspekten entschied der Kaiser ebenfalls über die künftige Gestaltung: So gab es bei den antiken Vorbildern Bauwerke mit einem, vor allem aber mit drei Bögen, wobei der mittlere und größere allein dem Imperator vorbehalten war. Die Entscheidung für einen einzigen Bogen – entgegen der vorherrschenden römischen und von Napoleon favorisierten Tradition – basierte nach längeren Diskussionen im Wesentlichen auf dem Argument, dass ein einziger Bogen dem revolutionären Geist der Gleichheit und Einigkeit entspräche. Die zweite Entscheidung fand ebenfalls in Auseinandersetzung mit den antiken Vorbildern statt, deren Bögen von vorgelagerten oder auch freistehenden Säulen flankiert waren. Auch hier entschied sich Napoleon nach Beratung mit seinem Hofbaumeister Fontaine gegen das klassische Vorbild, denn die Wirkung der schlichten Größe des Bogens würden vorgelagerte Säulen nur beeinträchtigen, die zudem aus der prospektiven Entfernung kaum sichtbar wären (vgl. Gaethgens 1974: 40f, Rouge-Ducos 2008: 81ff). Eine weitere Abweichung von klassischen Vorbildern sind die niedrigeren Bögen an den beiden Schmalseiten des Bauwerks, sie sind vor allem dem Kreuzungscharakter des Standortes geschuldet. Das geplante Skulpturen- und Reliefprogramm mit Darstellungen zu militärischen Siegen, innenpolitischen Erfolgen (Gesetzgebung, Handel, Industrie, Wissenschaft etc.) und der imperialen Ausdehnung des Kaiserreichs stand in gewissem Gegensatz zu der Botschaft des einzigen Bogens – es gelangte in der Spätphase des Kaiserreichs auch nicht mehr zur Ausführung, zumal die Arbeiten nach dem Russlandfeldzug 1812 stockten und das Bauwerk insgesamt nur eine Höhe von ungefähr 6 Metern erreicht hatte (vgl. Rouge-Ducos 2008: 111ff).

Mit der Rückkehr der Bourbonen im Jahre 1814 blieb der begonnene Bogen zunächst als Ruine stehen, die Zeiten imperialer Triumphe schienen der Vergangenheit anzugehören – ebenso wie der den Bourbonen verhasste, von der Revolution emporgetragene Usurpator. Während der Architekt Bernard Poyet den Abriss vorschlug, sahen andere Pläne auf der Anhöhe einen Wasserturm vor oder eine Statue Ludwigs IX., des Heiligen. Doch 1823 wendete sich das Blatt: Am 9. Oktober beauftragte Ludwig XVIII. den Architekten Jean-Nicolas Huyot mit der Fertigstellung des Triumphbogens – allerdings mit einem veränderten Bildprogramm. Wenige Wochen zuvor hatte nämlich Louis-Antoine de Bourbon, Herzog von Angoulême und Neffe Ludwigs XVIII. mit seiner Pyrenäen-Armee in der Schlacht von Trocadero die spanischen Revolutionäre besiegt und König Ferdinand VII. befreit. Damit errang die innenpolitisch geschwächte Bourbonendynastie einen militärischen Sieg, den sie zugleich nutzte, indem sie das an die Revolutionskriege erinnernde Monument umwidmete zu einem Triumphbogen zu Ehren des Siegers über die

Revolution. Die historische Parallele ist unübersehbar: So wie die Bourbonen nur durch die Unterstützung der europäischen absolutistischen Mächte wiederum auf den Thron gelangt waren, hatte nun die wiedererstandene französische Monarchie dem spanischen König zur Rückkehr verholfen. Der Triumphbogen wurde so zu einem »contre-mémoire napoléonienne« (Rouge-Ducos 2008: 124).

Entgegen dem expliziten Auftrag, den Bogen mit einem veränderten Skulpturenprogramm des bourbonischen Sieges, ansonsten aber entsprechend den ursprünglichen Entwürfen Chalgrins fertigzustellen, versuchte Huyot – als Anhänger klassischer Vorbilder –, das Bauwerk wiederum mit vorgelagerten Säulen auszustatten. Das führte zwischenzeitlich (1825-1828) zu seiner Entlassung, Kommissionsaufträgen und alternativen Entwürfen. Bei der erneuten Berufung Huyots war der große Bogen geschlossen und die Arbeiten an Gesims und Attika begannen, die napoleonischen Bienenembleme wurden durch die bourbonische Lilie ersetzt, das Bildprogramm feierte den siegreichen Spanienfeldzug und verherrlichte die bourbonische Monarchie. Die Attika sollte von einer Figurenreihe der französischen Städte gekrönt werden – ähnlich der späteren Statuenreihe im Monumento Vittorio Emanuele in Rom.

Die Julirevolution 1830 beendete abrupt dieses ikonographische Spanien-Programm, zwei Jahre später wurde Huyot aus politischen Gründen, aber auch weil ihm finanzielle Unregelmäßigkeiten vorgeworfen wurden, entlassen, an seine Stelle trat Guillaume-Abel Blouet, der den Bogen bis 1836 vollendete. Treibende Kraft war dabei der Arbeits- und dann Innenminister Adolphe Thiers: Er ließ 1833 von der Kammer die notwendige Finanzierung bewilligen, beauftragte mit dem neuen Programm insgesamt 22 Bildhauer und betonte so den volksnahen Charakter des nationalen Bauwerks. Alle Reliefs und Frieze glorifizieren – wie in den ursprünglichen Entwürfen – die ersten Jahre der Revolution, das Kaiserreich mit Napoleon und die siegreichen Feldzüge; sie verkünden damit die politische Ideologie der Julimonarchie unter dem Bürgerkönig Louis Philippe, der republikanische Forderungen mit der konstitutionellen Monarchie versöhnen musste. Wie schwierig eine solche Politik war, zeigte sich nicht erst in der Revolution 1848, sondern bereits bei der feierlichen Einweihung des Triumphbogens am 28. Juli 1836, dem Jahrestag der »Trois Glorieuses« (der Revolution 1830). An dieser Feier nahm der Monarch nicht teil, weil er Attentatsversuche befürchtete (vgl. Rouge-Ducos 2008: 191ff).

3.2.3 Imperiales Monument – republikanische Annäherung

Betrachtet man den Arc de Triomphe als Beispiel einer »neuen Ikonographie der Macht«, die im Rückgriff auf traditionelle Formen aktuelle Repräsentationsbedürfnisse eines imperialen Herrschers erfüllte, dann stellt sich die Frage, wie dieses Monument im Laufe seiner Geschichte nicht nur bedeutender Bestandteil des

nationalen Erbes, sondern zu einem zentralen republikanischen Symbol werden konnte, dessen sich ganz unterschiedliche politische Strömungen immer wieder zu bemächtigen suchten (vgl. Rouge-Ducos 2008: 15ff).

Napoleon selbst dachte zu Beginn seines unvergleichlichen Aufstiegs keineswegs an die triumphale Selbstdarstellung späterer Jahre. Als er, damals noch Erster Konsul der Republik, nach der siegreichen Schlacht von Marengo im Juni 1800 nach Paris zurückkehren wollte, schrieb er seinem Bruder und Innenminister Lucien Bonaparte: »J'arriverai à Paris à l'improviste. Mon intention est de n'avoir ni arcs de triomphe ni aucune espèce de cérémonie [...] Je ne connais pas d'autre triomphe que la satisfaction publique.« Als Kaiser hatte sich diese Einstellung dann schnell geändert, denn nun sollten insgesamt vier Triumphbögen die Hauptstadt schmücken: »Les hommes ne sont grands que par les monuments qu'ils laissent.« (zit.n. Gaethgens 1974: 11). Mit dem bereits erwähnten Bauprogramm, zu dem die Bögen gehörten, setzte Napoleon diese Maxime ins Werk. Neben der Glorifizierung seiner Herrschaft sollten damit auch langfristige Maßnahmen der Arbeitsbeschaffung verbunden sein, denn erst der soziale Friede im Inneren ermöglichte eine erfolgreiche Kriegsführung (vgl. Gaethgens 1974: 54f; Rouge-Ducos 2008: 56f).

Welche Bedeutung gerade Triumphbögen für die politische Propaganda besitzten konnten, hatte der zeitgenössische Architekturtheoretiker Jean-Nicolas-Louis Durand in seinem 1802/05 erschienenen Lehrbuch beschrieben: »Der Triumphbogen ist ein Monument, dessen Teile die Seele des Betrachters erheben, erwärmen sollen, indem er ihm das Bild einer gloriosen Tat in Erinnerung ruft.« (zit.n. Gaethgens 1974: 52). Um solche Empfindungen hervorzurufen, waren die enorme Dimension, die Schlichtheit und die reine Masse des Bauwerks in den Augen Napoleons entscheidend – ganz im Sinne des utopischen Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée, zu dessen Schülern Durand und auch Chalgrin, der erste Architekt des Triumphbogens, gehörten. Denn diese Kolossalarchitektur sollte in ihrer Monumentalität die auf Ewigkeit angelegte Herrschaft und damit die Größe ihres Erbauers selbst evozieren (vgl. Rouge-Ducos 2008: 100ff). War die Dimension des Bogens von Baubeginn an kaum umstritten, so tobte um das plastische Programm aufgrund der wechselnden Regime ein jahrzehntelanger erbitterter Streit – bis unter der Julimonarchie Louis Philippes auf Initiative seines Innenministers Thiers das endgültige Programm in Auftrag gegeben wurde. Innerhalb von drei Jahren (1833-36) entstand so ein umfangreiches Ensemble von hauptsächlich vier Hochreliefs mit allegorischen Figuren, sechs kleineren Reliefs mit konkreten historischen Szenen und einem umlaufenden Figurenfries (vgl. Lentz 2017: 236f).

Vier Hochreliefs: Die beiden Reliefs im unteren Bereich der Pfeiler der Ostseite, also der prominenten Schauseite zu den Champs-Élysées, demonstrieren die vom Bürgerkönig intendierten Botschaften am deutlichsten. Auf der rechten Seite neben dem großen Bogen befindet sich das von François Rude geschaffene Relief *Der Aufbruch der Freiwilligen* oder *Die Marseillaise*, auf der linken Seite *Der Triumph Na-*

poles von Jean-Pierre Cortot. Das erste Relief bezieht sich auf ein entscheidendes Moment der Französischen Revolution, als die Gesetzgebende Nationalversammlung 1792 die Aushebung von 200.000 Männern angeordnet hatte, um die feindlichen Truppen der Preußen und Österreicher abzuwehren. Im revolutionären Überschwang dieser Situation erklang, von den Marseiller Freiwilligen gesungen, das 1795 zur Nationalhymne erhobene Kampflied: Über den im Aufbruch begriffenen Kriegern ruft der Genius der Freiheit zum Kampf auf, dem gallischen Hahn folgend. In Valmy und Jemappes errangen kurz darauf diese Revolutionsheere ihre ersten Siege – an beiden Schlachten hatte Louis Philippe teilgenommen.

Abb. 43 und 44: J.P. Cortot, *Der Triumph Napoleons* und F. Rude, *Der Aufbruch der Freiwilligen/Die Marseillaise*



https://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Pierre_Cortothttps://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Marseillaise_by_François_Rude,_Arc_de_Triomphe

Die Marseillaise glorifiziert so die in der Massenkonskription aufscheinende und in der Julimonarchie jedoch durchaus brüchige Einheit der Nation. Sie verknüpft darüber hinaus jene revolutionären Ereignisse von 1792 mit der Julirevolution 1830 – eine Verbindung, die die konstitutionelle Monarchie des Bürgerkönigs gegenüber der republikanischen Opposition legitimieren sollte (vgl. Fernandès u. a. 2005: 29f; Rouge-Ducos 2008: 202ff, 346f).

Das zweite Relief, *Der Triumph Napoleons*, stellt den Kaiser in antiker Tracht auf dem Höhepunkt seiner Macht im Jahre 1810 dar, von einer Viktoria bekrönt, mit der Rechten eine eroberte Stadt schützend, während Clio die ruhmreichen Taten auf einer Tafel verewigt. Über ihm schwebt – ein Pendant zum Genius Rudes – eine

geflügelte Allegorie des guten Leumunds mit einer imperialen Adlerstandarte (vgl. Fernandès u.a. 2005: 31; Muratori-Philip 2007: 22). Das Erbe der Revolution und der Ruhm Napoleons bildeten die entscheidende Legitimationsbasis der Julimonarchie – in der der Stadt und der königlichen Residenz zugewandten Schauseite des Triumphbogens hat Louis Philippe dies manifestiert.

Weniger spektakulär dagegen sind die beiden Pendants, die großen Reliefs im unteren Bereich der Pfeiler an der Westseite des Triumphbogens, die der auf die Stadt zuschreitende Besucher erblickt: *Der Widerstand* von Antoine Etex repräsentiert die Situation im Jahr 1814, als Frankreich unter Opfern gegen die österreich-russische Invasion aufbegehrte – eine Glorifizierung dieser Ereignisse und zugleich eine Mahnung, dass, ähnlich der Bedrohung von 1792, nur die innere Einheit die Nation gegen äußere Feinde schützen könne (vgl. Muratori-Philip 2007: 25; Rouge-Ducos 2008: 220). *Der Frieden* von Antoine Etex thematisiert die Situation Frankreichs nach dem Pariser Vertrag (1815): Im Schutz der Göttin Minerva steckt ein Krieger das Schwert in die Scheide und alle friedlichen Tätigkeiten – Landwirtschaft und Familie sind stellvertretend dargestellt – können wieder aufgenommen werden.

Diese vier auf dem riesigen Triumphbogen vor allem ins Auge fallenden Hochreliefs mit einer Größe von jeweils fast zwölf Metern umfassen die heroische Epoche zwischen 1792 und 1815, sie konkretisieren als Allegorien mit historischem Bezug für den Betrachter in symbolischen Bildern die Huldigung von Revolution, siegreichen Kriegen und Napoleon, die der Bogen selbst lediglich in abstrakter Form vermitteln kann und als deren Erbe und Sachwalter sich der Bürgerkönig hier präsentiert. Diese Reliefs sind im Übrigen die einzigen im klassisch-antiken Stil und suggerieren so eine überzeitliche Erhöhung.

Sechs kleinere Reliefs: Sie befinden sich im oberen Bereich der Pfeiler auf den jeweils zwei Front- und Schmalseiten. Im Gegensatz zu den vier allegorischen Darstellungen der Hochreliefs zeigen sie konkrete historische Ereignisse. Sie sind für den Betrachter wegen der Höhe wesentlich schwieriger zu lesen und thematisieren mit einer Ausnahme entscheidende Schlachten der napoleonischen Kriegszüge. Dabei sind zahlreiche Akteure – alle in zeitgenössischer Kleidung – entweder durch ihre naturgetreue Darstellung oder durch ihre Taten identifizierbar: Eine Hommage an die Nation und ihre patriotischen Kriegshelden, allen voran Napoleon. Auf der Ostseite, also zu den Champs-Élysées, sieht man *Das Begräbnis von General Marceau*, der mit 27 Jahren in der Schlacht von Altenkirchen fiel. Dieses im Kontext der übrigen Reliefs erstaunliche Sujet geht auf Louis Philippe persönlich zurück, der das junge Revolutionsoffer würdigen wollte. Daneben befindet sich *Die Schlacht von Aboukir* in Erinnerung an Napoleons grandiosen Überraschungscoup von 1799 gegen Mustapha Pascha – ein Sieg, der den Weg zum Staatsstreich vom 18. Brumaire (9. November 1799) ebnete und den Ersten Konsul zum Alleinherrscher machte. Auf der Westseite sieht man *Die Überquerung der Brücke von Arcole*,

die den angeblich legendären Handstreich Napoleons während des Italienfeldzugs 1796 festhält – eine Legende, die den tatsächlichen Sieger, General Augereau, in den Hintergrund treten lässt. *Die Einnahme von Alexandria* schildert die Eroberung General Klebers 1798 während der ägyptischen Expedition, die insgesamt zwar ein militärischer Fehlschlag war, aber in der Reihe der kleineren Reliefs erstaunlicher Weise gleich zweimal auftaucht: Diese Expedition hatte erheblich zum Ruhm Napoleons beigetragen und die imperialen Ansprüche gegenüber England demonstriert. An den beiden Schmalseiten ist im Norden mit *Der Schlacht von Austerlitz* Napoleons wohl glänzendster militärischer Erfolg am 2. Dezember 1805, genau ein Jahr nach der Kaiserkrönung, festgehalten. An der südlichen Schmalseite erinnert die *Schlacht von Jemmapes* an die Teilnahme des späteren Königs Louis Philippe (vgl. Fernandès 2005: 35ff; Muratori-Philip 2007: 26ff).

Umlaufender Figurenfries: Über diesen sechs Reliefs verläuft am Hauptgesims um das gesamte Bauwerk herum ein Figurenfries: *Der Aufbruch* und *Die Rückkehr der Heere*. Er zeigt neben den verschiedenen Waffengattungen die Rückkehr der siegreichen Armeen aus Italien und Ägypten; um den Altar des Vaterlandes versammelt sind 40 große Persönlichkeiten der Revolution und des Kaiserreichs namentlich dargestellt, darunter neben dem Duc de Chartres, dem späteren Louis Philippe auch moderate Politiker der frühen Revolutionsphase, wie beispielsweise Mirabeau, der – als Adliger! – Vertreter des Dritten Standes war und in enger Verbindung zu Ludwig XVI. stand – wiederum ein Zeichen, in welcher politischen Tradition der Bürgerkönig gesehen werden wollte.

Darüber hinaus sind an den Innenseiten des Bogens (allerdings erst nach 1836) 128 (siegreiche) Schlachtenorte nach Himmelsrichtungen geordnet und die Namen von 660 Generälen, Admirälen und weiteren Militärs eingraviert – bereits ein Zeitgenosse sprach deshalb von einem »Panthéon de la France guerrière« (zit.n. Rouge-Ducos 2008: 229; vgl. Fernandès 2005: 44ff; Lentz 2017: 237; Muratori-Philip 2007: 36ff).

Die zahlreichen Akteure auf den Reliefs und den Friesen lassen bereits erkennen, dass der Triumphbogen neben der fundamentalen und vorrangigen Huldigung Napoleons als eine weitere Botschaft die Würdigung der Nation als eines Volkes in Waffen vermittelt. Diese vorsichtige »Republikanisierung« mit militärischer Einfärbung entspricht durchaus den Intentionen Louis Philippes, sie lässt sich darüber hinaus für das 19. Jahrhundert deutlich an den unterschiedlichen, aber nie zu einem endgültigen Resultat gelangenden Plänen einer Bekrönung des Bogens ablesen. Eine 1838 angefertigte Allegorie des siegreichen Frankreichs mit der Verfassung im Arm wird allerdings 1840 anlässlich der feierlichen Rückkehr der Asche Napoleons gegen eine Figur des Kaisers ausgetauscht. Im Revolutionsjahr 1848 sollte dann eine – nie realisierte – Freiheitsstatue den Bogen krönen und erst 1885 wird für kurze Zeit ein weiteres Gipsmodell mit einer Allegorie der Republik, deren Triumphwagen Anarchie und Despotismus zermalmt, erstellt. Nach

Abb. 45 : Duc de Chartres, der spätere Louis Philippe



Rouge-Ducos 2008 : 227

dem 1. Weltkrieg belegt die Inschrift zur Erinnerung an die Ausrufung der Republik (4. September 1870) am Boden des Triumphbogens die republikanische Aneignung – dies gilt ebenso für die Errichtung des Grabmals des unbekannten Soldaten als Friedensmahnmal (vgl. Fernandès 2005: 14f; Rouge-Ducos 2008: 235ff, 265f, 263, 295f) So nähert sich das ursprünglich vor allem Napoleon und seinen siegreichen Armeen gewidmete Monument im Laufe eines Jahrhunderts einem republikanischen Symbol an. Seine Bedeutung wird durch herausragende nationale Ereignisse wie etwa den Trauerzug Victor Hugos 1885 und die Siegesfeiern nach den beiden Weltkriegen noch erhöht, aber auch ganz weltliche Ereignisse wie die Feiern zur französischen Fußball-Weltmeisterschaft 1998 und zahlreiche politische Demonstrationen des gesamten politischen Spektrums popularisieren den Triumphbogen weiterhin (vgl. Lentz 2017: 238f, 244f). Und auch seine Bedeutung unter urbanistischen Gesichtspunkten ist seit der Errichtung ungebrochen: Im Zusammenhang mit den Champs-Élysées und der Place de la Concorde bildet der Arc de Triomphe den einzigartigen und unverwechselbaren Fluchtpunkt eines Ensembles, das bis heute seine machtvolle Ausstrahlung bewahrt. Die Fortsetzung der Fluchtlinie bis La Défense und die Wiederholung des Bogens in der Grande Arche unterstreichen diese Tradition für die Hauptstadt der grande nation. Das gesamte, etwa 8 km lange Ensemble wird damit zum gewichtigen Element des Schaufensters der Nation.

Abb. 46: Nach der Befreiung von Paris marschiert de Gaulle am 26. August 1944 mit u.a. A. Parodi, G. Bidault, General Leclerc vom Arc de Triomphe die Champs-Élysées hinunter



Robert Doisneau; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Liberation_of_Paris,_25_-_26_August_1944_HU66477.jpg

3.3 Place de la Bastille/Julisäule : Symbolort der Revolution

Am 16. Juli 1789, nur zwei Tage nach dem Sturm auf das Staatsgefängnis, erhielt Pierre-Francois Palloy (vgl. Blais 2004: 24ff; Lüsebrink & Reichardt 1990: 135ff), einer der größten Bauunternehmer von Paris, den Auftrag des Stadtreiments zum Abbruch der Bastille – ein Vorhaben, das bereits seit einigen Jahren diskutiert wurde, da Nützlichkeit und Kosten in eklatantem Missverhältnis zueinander standen: Die aufgebrachte Volksmenge, die vor allem Pulver gesucht hatte für die bereits eroberten Waffen aus dem Hôtel des Invalides, befreite lediglich sieben, noch dazu keineswegs politische Gefangene. Dennoch galt – und gilt – die Bastille aufgrund ihrer langen Geschichte, der insgesamt rund 6000 Gefangenen seit den Tagen Richelieus und einiger berühmter Insassen (Bassompierre, de Sade, Voltaire etc.) als Symbol des absolutistischen Despotismus, ihre Zerstörung als Sieg über das An-

cien Régime und Beginn einer neuen Epoche in der französischen und der europäischen Geschichte. Wenige Orte in Paris sind deshalb so geschichtsträchtig und symbolgeladen wie die Place de la Bastille – und kaum ein Platz spiegelt so deutlich die ambivalente Revolutionsrezeption der wechselnden politischen Kräfte im Frankreich des ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert wider. »La place de la Bastille est une caisse de résonance pour les orientations divergentes de la France en construction« (Bocher 2012 : 182).

3.3.1 Französische Revolution : Von der Place royale zur Place de la Liberté

Noch während der zweijährigen Abbrucharbeiten, an denen zeitweise bis zu 500 Arbeiter beschäftigt waren, begann eine lebhafte Diskussion darüber, wie das nunmehr freie Areal angemessen gestaltet werden könnte. Die unterschiedlichen Vorschläge, die nicht mehr dem Monarchen, sondern der neugewählten Nationalversammlung (Constituante) und der Pariser Stadtregerung (Commune) vorgelegt wurden, folgten dabei dem Rhythmus der fortschreitenden Revolution. So zeichneten sich die ersten Pläne (bis 1791) dadurch aus, dass sie auf einer neu zu schaffenden Place royale ein symbolisches Bauwerk, z.T. unter Einschluss verbliebener Reste der Bastille, errichten wollten, das die Einheit von König und Volk und den Sieg über den Despotismus repräsentierte (vgl. Bocher 2012: 182ff; Lüsebrink&Reichardt 1990: 185ff). Mehrere Vorschläge, die auch im Rahmen eines Ideenwettbewerbs im Palais Royal öffentlich ausgestellt waren, sahen dabei sogar die zentrale Errichtung einer Säule vor, die von der Figur Ludwigs XVI. gekrönt war – Pläne wie sie ganz ähnlich Linguet und Corbet bereits vor 1789 vorgestellt hatten. Damit entsprachen diese von den neuen politischen Institutionen getragenen und öffentlich diskutierten Ideen der ersten Phase der Revolution, während der der König – mehr oder weniger genötigt – am 17. Juli 1789 vor dem Pariser Rathaus die Trikolore angelegt hatte. Er trug damit die Farben der künftigen Nationalfahne, die sich aus dem Rot und Blau der Stadt Paris und dem Weiß der Bourbonenlilie zusammensetzt.

Mit dem in Varennes gescheiterten Fluchtversuch des Königs (21. Juni 1791), seiner fortgesetzten Vetopolitik und der Kriegserklärung an Österreich (20.4.1792) häuften sich die Anzeichen, dass Ludwig XVI. nicht mehr als »roi bienfaiteur et libérateur« (Bocher 2012: 186) gesehen werden konnte – die jetzt entstehenden Pläne für die Platzgestaltung spiegelten diesen Wandel: Am 16. Juni 1792 wählte die Gesetzgebende Nationalversammlung (Legislative) unter verschiedenen Vorschlägen den Entwurf Palloys aus. Er sah keinen Königsplatz mehr vor, sondern eine Place de la Liberté, in deren Mitte auf einem felsartigen Fundament aus Steinen der Bastille sich eine Nachbildung des Gefängnisses erhob, die wiederum als Basis einer Siegessäule diente, gekrönt von einer Freiheitsstatue. In ihrer Rechten hielt sie eine Lanze mit einer phrygischen Mütze, dem revolutionären Erkennungszeichen der

Jakobiner. Bei der Grundsteinlegung am 14. Juli 1792 fügte Palloy unter anderem die Erklärung der Menschenrechte und ein Exemplar der Verfassung von 1791 hinzu. Für die Zeitgenossen enthielt dieses Ensemble zeitgenössischer Ikonographie eine klare Botschaft: Die über den Despotismus triumphierende Natur war das Fundament der Freiheit, die durch Verfassung und Menschenrechte gesichert und durch die revolutionäre Macht geschützt wurde.

Doch die Radikalisierung der Revolution, markiert durch den Sturm auf die Tuileries, die Absetzung und Hinrichtung des Königs (21. Januar 1793) und die Ausrufung der Republik (22. September 1792), verhinderte den Weiterbau von Platz und Freiheitssäule. Der neugewählte Nationalkonvent (Convention nationale) ließ das Exemplar der nun überholten Verfassung der konstitutionellen Monarchie entfernen und – nach dem erneuten Revolutionsschub (Sturz der Gironde) – anstelle des Palloyprojekts die aus Gips geformte Fontaine de la Régénération errichten (Abb. 47). An dieser 15 Meter hohen Isisstatue, aus deren Brüste Wasser floss, feierten die Vertreter des Konvents am Jahrestag des Tuileriensturms (10. August 1793) das Fest der kurz zuvor proklamierten Einheit und Unteilbarkeit der Republik. Gemeinsam tranken Konventsmitglieder und Abgesandte der Departements das Wasser aus dem Brunnen – ein symbolischer Akt der nationalen Erneuerung, der angesichts der krisengeschüttelten Lage die republikanische Kampfbereitschaft verkünden sollte. Nach dem Sieg der Thermidorianer und unter dem Direktorium (1794–1799) verfiel der Brunnen, bis er 1802 abgerissen wurde (vgl. *Histoires de Paris*). Durch den raschen Wandel der politischen Entwicklungen während der Revolutionsjahre hatte ein dauerhafter Konsens über eine Platzgestaltung des nationalen Gedenkorts keine Chance.

Abb. 47: Die Fontaine de la Régénération 1793



www.histoires-de-paris.fr/fontaine-de-la-regeneration

3.3.2 Napoleon I.: Vom Triumphbogen zum Elefantenbrunnen

Erst Napoleon Bonaparte, seit 2. Dezember 1804 Kaiser der Franzosen, fand im Rahmen seiner Pläne, die Paris in ein neues Rom verwandeln sollten, eine neue Funktion und entsprechende Gestaltung für den historischen Platz und die auf ihn zuführenden Straßen (vgl. Blais 2004: 28, 38f; Rouge-Ducos 2008: 55ff; Gaethgens 1974: 21ff). So plante er mehrere Triumphbögen, von denen einer auf der zu einem großen Rundplatz umgestalteten Place de la Bastille den Fluchtpunkt der vom Louvre nach Osten führenden Prachtstraße bilden sollte. Die am 18. Februar 1806 angeordnete Platzierung des Triumphbogens zu Ehren der Grande Armée enthielt außer dem urbanistischen Aspekt allerdings noch weitere Beweggründe Napoleons: So war der östliche Zugang zur Stadt der traditionelle Einzugsort der siegreichen Armeen und bereits Ludwig XIV., mit dem sich der Kaiser zunehmend verglich, hatte auf der Place du Trône einen ähnlichen, aber nie vollendeten Bogen und eine gleichfalls nicht realisierte Prachtstraße von Vincennes ausgehend geplant – Napoleon würde nun Bogen und voie triomphale vollenden. Indem der Kaiser den Ausgangspunkt der Revolution, als deren Bewahrer und Vollender er sich verstand, mit seinem imperialen Triumphbogen besetzte, negierte er die Sansculottentradition und verwies zugleich auf sein machtvollendes Genie, Frankreich nach den revolutionären Wirren wieder zu neuer Stärke geführt zu haben.

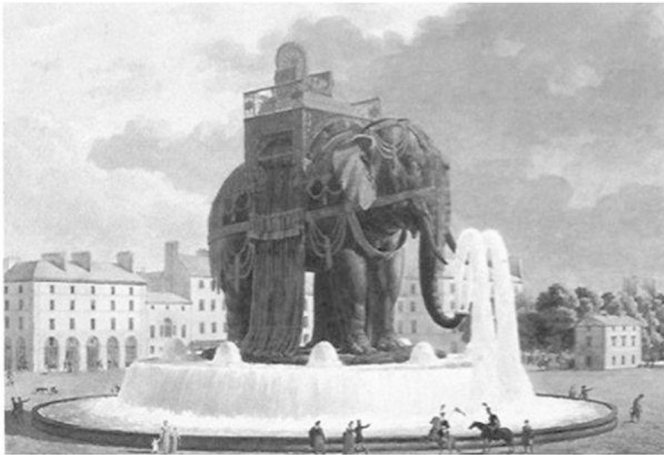
Doch die stadtplanerischen und propagandistischen Motive waren schon nach weiteren drei Monaten überholt: Napoleons Innenminister Champagny, der den späteren und endgültigen Standort, die Place de l'Étoile, favorisierte, überzeugte den Kaiser, dass die Place de la Bastille für einen Triumphbogen ungeeignet sei, da er weder eine angemessene Perspektive noch eine würdige Größe für das monumentale Bauwerk bieten würde. Napoleon reagierte umgehend am 9. Mai 1806:

[...] après toutes les difficultés qu'il y a à placer l'Arc de triomphe sur la place de la Bastille, je consens qu'il soit placé du côté de la grille de Chaillot, à l'Étoile, sauf à remplacer l'Arc de triomphe sur la place de la Bastille par une belle fontaine [...]» (zit.n. Rouge-Ducos 2008: 74).

Zwei Jahre später, am Tag der Kaiserkrönung (2. Dezember), wurde nach Plänen des Architekten Alavoine der Grundstein gelegt für einen monumentalen, ca. 20 Meter hohen Elefanten, der aus der Bronze der in den napoleonischen Kriegen eroberten Kanonen gegossen werden sollte und aus dessen Rüssel sich das Wasser in den umgebenden Brunnen ergießen würde (vgl. Beauhaire et al. 2014: 16ff; Bocher 2012: 192f; Gaethgens 1974: 25ff; Reader 2011: 42f).

Erstaunt eine solche Brunnenform zunächst, war der Elefant nach Napoleons Ägyptenkampagne als Allegorie für Weisheit und Stärke durchaus präsent, zumal

Abb. 48: Jean Antoine Alavoine, *Elefantenprojekt*, Aquarell 19. Jh. Musée du Louvre



www.colonne-de-juillet.fr/Explorer/Histoire-de-la-place-de-la-Bastille

bereits 1758 F. Ribart, im Rückgriff auf eine bis in die Antike zurückreichende Bildsprache, zu Ehren Ludwigs XV. eine solche Monumentalskulptur am Ort der späteren Place de l'Étoile vorgeschlagen hatte. Auch die Assoziation mit den großen Feldherren Alexander und Hannibal hatte Napoleon wohl überzeugt, dass der neue Gestaltungsvorschlag der Place de la Bastille – allein schon durch die schiere Größe – durchaus eine angemessene Präsentation seiner imperialen Macht darstellte, die zugleich den revolutionären Nimbus des Platzes entschärfte. Doch auch dieser Plan scheiterte: Lediglich ein aus Holz und Gips gefertigtes Modell in Originalgröße fristete bis 1846 am Ort der heutigen Oper ein zunehmend desolates Dasein, in Erinnerung vor allem durch Victor Hugo, der den Elefanten zur Wohnstätte Gavroches erhob, des revolutionären Straßenjungen in *Les Misérables*. Der allmählich zerfallende, von Ratten heimgesuchten Torso symbolisiert nicht nur den Niedergang der imperialen Ambitionen Napoleons, sondern verweist zugleich auf die Verdrängung und künftige Vernachlässigung des Platzes als revolutionärer Gedenkort, der – im populären Osten der Stadt gelegen – im Gegensatz zum Aufschwung und Ausbau der westlichen Viertel von Paris nie eine umfassende Gestaltung erfahren hat. Die begonnenen Fundamentarbeiten waren nach Napoleons Sturz sofort eingestellt worden. Die zurückgekehrten Bourbonen suchten die Erinnerung an die Revolution und den – in ihren Augen – Usurpator zu tilgen, indem sie zunächst den revolutionsgeprägten Ort in Place Saint-Antoine umbenannten, das Elefantenmodell seinem Schicksal überließen und schließlich als neuen Mittelpunkt des

Platzes unter anderem eine Allegorie der Stadt Paris oder ein Standbild Ludwig XVIII. vorschlugen (vgl. Blais 2004: 45). Mit der erneuten Revolution 1830 waren auch diese Pläne hinfällig.

3.3.3 Julimonarchie: La Colonne de Juillet

Als Karl X. in konsequenter Fortsetzung seiner reaktionären Politik mit den Julordonnanzen die Abgeordnetenversammlung auflösen und die Pressefreiheit weiter einschränken wollte, entlud sich die explosive Stimmung in den ›Trois Glorieuses‹, den drei revolutionären Tagen (27. bis 29. Juli 1830), die die Bourbonenherrschaft endgültig hinwegfegte. Die im Zuge der Industrialisierung entstehende Arbeiterschaft, zusammen mit Handwerkern und Studenten, hatte bei drückender Julihitze in den Barrikadenkämpfen und mit der Erstürmung der Tuilerien die Voraussetzung dafür geschaffen, dass das liberale Bürgertum die von ihr aus innen- und außenpolitischen Gründen favorisierte konstitutionelle Monarchie etablieren konnte. Von Adolphe Thiers protegiert ernannte die Kammer am 9. August den Herzog von Orleans zum König der Franzosen – und nicht mehr König von Frankreich! Die prekäre Installation des »Bürgerkönigs« verweist auf die schwierige Position des neuen Herrschers, der zwischen den republikanisch-revolutionären und royalistisch-konservativen Kräften vermitteln musste – ein Balanceakt, der mit der Februar-Revolution 1848 scheiterte. Gleich zu Beginn seiner Herrschaft musste Louis Philippe deshalb zur Stabilisierung der Herrschaft Zeichen seiner volkstümlichen und zugleich das »juste milieu« befriedenden Politik setzen: So überreichte er der neu aufgestellten Nationalgarde in einem Festakt auf dem Marsfeld Trikoloren mit der Aufschrift »Liberté, Égalité, Ordre public – 27, 28, 29 juillet 1830«. Die Wiedereinführung der von Karl X. aufgelösten Nationalgarde, die 1789 zum Schutz der Bürger geschaffen worden war, und die zu einem Ordnungsruf abgewandelte Revolutionsparole waren deutliche ordnungspolitische Signale. Die Wahl des Ortes (Marsfeld), wo zum Jahrestag des Sturms auf die Bastille 1790 das große Fest der Föderierten stattgefunden hatte, verwies auf die Tradition, in der Louis Philippe gesehen werden wollte (vgl. von Münchhausen 2007: 111f).

Ebenfalls im ersten Jahr seiner Herrschaft verpflichtete sich der Bürgerkönig per Gesetz zur Errichtung eines Monuments für die Opfer der ›Trois Glorieuses‹, dessen Platzierung rasch entschieden war – so wie es die Pairskammer formulierte: »La place de la Bastille nous a paru l'emplacement le plus convenable pour l'érection d'un monument, comme destiné à rappeler les deux mémorables époques du triomphe de la liberté française, 1789 et 1830.« (zit.n. La Colonne de Juillet). Die Zeitgenossen – selbst die Mitglieder des konservativen Oberhauses – sahen also die Revolution, der Louis Philippe seinen Aufstieg verdankte, im Zusammenhang mit der ersten großen Umwälzung. Doch – so wird sich zeigen – das erst 1840 fertiggestellte Monument des Bürgerkönigs lässt eine deutliche Distanzierung von

einer allzu engen Verbindung beider Revolutionen erkennen und betont vor allem den Aspekt der Freiheit. Am 27. Juli 1831, dem ersten Jahrestag der ›Trois Glorieuses‹, legte der Monarch den Grundstein für die Julisäule im Rundbassin der noch existierenden Reste des Elefantenmonuments (vgl. Blais 2004: 44ff; Bocher 2012: 194f; Lüsebrink&Reichardt 1990: 239ff; Reader 2011: 44f). Das für den Festakt provisorisch hergestellte Sieges-Denkmal, das in zeitgenössischen Radierungen überliefert ist, zeigte allerdings noch beide Revolutionen in direktem Zusammenhang: Über einer Reliefdarstellung des Bastillesturms erschien in großen Lettern die Zahl 1830 und das Wort ›Liberté‹, gekrönt von kriegerischen Trophäen – ein Hinweis auf die noch revolutionsgewogenen Anfangsjahre der Julimonarchie. Die Bauarbeiten an der eigentlichen Säule verzögerten sich mehrere Jahre, sodass sie erst zum zehnten Jahrestag, am 28. Juli 1840, mit großem Pomp eingeweiht werden konnte. Die Überreste von 504 Opfern der Julirevolution wurden in feierlicher Zeremonie in die Gewölbe unter dem Säulengrundament überführt, begleitet von den Klängen der von Berlioz selbst dirigierten ›Symphonie funèbre et triomphale‹, deren letzte Worte (›Changez nobles guerriers tous vos lauriers pour des palmes immortelles‹; zit.n. Reader 2011: 45) eine eher antirevolutionäre Färbung erkennen lassen. Dass sich die politische Situation geändert hatte, lässt sich auch daran erkennen, dass Louis Philippe an dieser Festlichkeit nicht teilnahm – verschiedentlich hatte es bereits Attentate auf den Monarchen gegeben.

Die von dem bereits für das Elefantenmonument verantwortlichen Architekten Jean-Antoine Alavoine entworfene und von seinem Nachfolger Joseph-Louis Duc fertiggestellte Säule manifestiert die politisch schwierige Balance der Julimonarchie und ihres Königs. Victor Hugo beschrieb sie denn auch als »le monument manqué d'une révolution avortée« (zit.n. Reader 2011: 44). Mit der Wahl des Ortes stellte sich Louis Philippe zwar in die revolutionäre Tradition, zugleich aber vermied er – im Gegensatz zu dem genannten Provisorium – jeden Bezug zu dem Volksaufstand 1789, denn die Säule ist ganz dem Andenken an die Opfer der ›Trois Glorieuses‹ gewidmet, deren Namen auf dem Säulenschaft eingraviert sind: »À la gloire des citoyens français qui s'armèrent et combattirent pour la défense des libertés publiques dans les mémorables journées des 27, 28 29 juillet 1830.« (zit.n. Colonne de Juillet) heißt es auf der Widmungstafel des Sockels, dasselbe Datum erscheint in großen Lettern nochmals auf der Rückseite. Die Revolution von 1830 war also – so die Botschaft – das Werk der (seit 1789 als *citoyen* angesprochenen) loyalen Staatsbürger, ihr Ziel die bürgerlichen Freiheiten, keinesfalls weitergehende politische oder soziale Veränderungen. Die Statue auf der Spitze der Säule unterstreicht diese Fokussierung auf die Freiheit.

Verglichen mit der 1792 von der Legislative befürworteten weiblichen Figur mit Lanze und phrygischer Mütze stellt sie ein »gezügelmtes« Revolutionssymbol dar: Die von Auguste Dumont geschaffene Skulptur ›Genie der Freiheit‹, eine etwa vier Meter hohe vergoldete Bronzefigur, hält in der Rechten eine (Freiheits-)Fackel und

Abb. 49: Auguste Dumont, *Genie der Freiheit*



https://fr.wikipedia.org/wiki/Colonne_de_Juillet

in der Linken zerbrochene Ketten. Diese männliche Freiheitsfigur ist zudem ungewöhnlich angesichts der geläufigen ikonographischen Tradition, wie sie etwa das bekannte Gemälde von Eugène Delacroix (»Le 28 juillet 1830: la Liberté guidant le peuple«) zeigt.

Ein weibliches Symbol hätte möglicherweise eine allzu große Revolutionsnähe und Republikassoziation evozieren können. Neben weiteren gängigen Symbolen wie den Löwen als Sinnbild der Stärke und dem gallischen Hahn, der seit 1789 als Feldzeichen und Nationalembem die bourbonische Lilie ersetzte, fällt die häufige Darstellung der »Croix de Juillet« auf, ein Verdienstkreuz, das Louis Philippe in Erinnerung an die »Trois Glorieuses« verlieh und mit dem ein Treuegelöbnis auf den Monarchen verbunden war. Schließlich ist zu den Botschaften des Monuments noch zu erwähnen, dass die Gestaltung der Säule der korinthischen Ordnung folgt,

Abb. 50: Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk



https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Freiheit_f%C3%BChrt_das_Volk#/media/Datei:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Libert%C3%A9_guidant_le_peuple.jpg

einer Form, die im Absolutismus vorrangig königliche Bauten schmückte – wie man an den berühmten Kolonnaden an der Ostseite des Louvre sehen kann. Fasst man die unterschiedlichen Einzelbeobachtungen zusammen, dann erweist sich die Julisäule als eine aus Stein und Bronze gebaute Botschaft der konstitutionellen Monarchie, die sich mit der revolutionären Tradition der Bastille arrangiert und den schwierigen Versuch unternimmt, die unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Strömungen in einem Monument zu vereinigen, das zu Ehren ihres (revolutionären!) Ursprungs errichtet wurde.

3.3.4 2. Republik und 2. Kaiserreich: Zwischen Gedenkort und Verdrängung

War die Julimonarchie durch eine Revolution entstanden, so endete sie mit einem erneuten Aufstand im Februar 1848. Die wachsende Enttäuschung des Bürgertums über die Abkehr des von ihnen gestützten Bürgerkönigs vom Liberalismus, die durch Agrar- und Wirtschaftskrise hart getroffene Arbeiterschaft, Skandale und Korruption in den höchsten Kreisen hatten zum Sturz des Monarchen geführt. Die Place de la Bastille und die Julisäule als Gedenkort der Revolution waren Zeugen dieses Umsturzes: Am 26. Februar wurde hier die 2. Republik proklamiert und we-

nige Tage später geleitete eine unüberschaubare Volksmenge 196 Opfer der Kämpfe von der Madeleine zur Place de la Bastille, wo sie in den Gewölben der Säule neben den Toten der Julirevolution von 1830 beigesetzt wurden. In der gleichen Zeit zerrte die Volksmenge den Thron des Bürgerkönigs aus den Tuileries, um ihn am Fuß der Julisäule zu verbrennen (vgl. Blais 2004: 49f; Stern 1848/1985: 174).

Abb.51: Verbrennung des Throns des Bürgerkönigs am 24./27. Februar 1848 (Gallica)



In der neu gewählten Verfassungsgebenden Nationalversammlung dominierten die Konservativen, die mit der Auflösung der Nationalwerkstätten den blutig niedergeschlagenen Aufstand vom 22. bis 26. Juni auslösten. Wenige Monate später (10. Dezember 1848) wurde Louis Napoleon, der Neffe Napoleon I., mit großer Mehrheit zum Präsidenten gewählt, doch schon drei Jahre später, am 2. Dezember 1851, dem Jahrestag des Siegs von Austerlitz und der Kaiserkrönung Napoleons I., beseitigte er in einem lange vorbereiteten Staatsstreich die Republik. Im folgenden Jahr ließ er sich zum Kaiser der Franzosen ausrufen, gestützt auf ein Plebiszit von rund 7,8 Mio Ja- zu ca. 250.000 Nein-Stimmen.

Der plebiszitäre Charakter des erneuerten Kaisertums verlangte fortwährend innen- und außenpolitische Erfolge – ein gewichtiges Argument für den Umbau von Paris zur imperialen Hauptstadt. In dieser Planung Haussmanns und des Kaisers hatte die Place de la Bastille allerdings keinen Platz, die latente Revolutionsgefahr und alle Erinnerungen an frühere Volksaufstände galt es zu verdrängen: Im Gegensatz zur Place de l'Étoile, in deren Mitte der Triumphbogen des ersten Kaisers stand und die jetzt durch einen Strahlenkranz von 12 Straßen ein imperiales

Gepräge erhielt, blieb die Place de la Bastille unverändert, als östlicher Zugang zur Stadt nachgerade vernachlässigt. Lediglich zwei der neuen Prachtstraßen mündeten auf dem Platz, ohne seine Gestaltung zu berühren: So entstand mit dem Boulevard Richard Lenoir, der den Canal du Martin überdeckte, eine auch strategisch wichtige Verbindung für die Beherrschung des traditionell unruhigen Faubourg Saint Antoine. Auf der gegenüberliegenden Platzseite mündet der Boulevard Henri IV, dessen Planung zu einem Konflikt zwischen Haussmann und seinem Auftraggeber geführt hatte. Um das vom Präfekten fast obsessiv favorisierte Fluchtliniendesign – hier das zwischen Pantheon und Julisäule – zu realisieren, musste der Pont Sully, die Seinequerung, diagonal und nicht im rechten Winkel über den Fluss führen, ein Vorschlag, den der Kaiser anfangs missbilligte (vgl. Jordan 1996: 208, 214f, 222; Pinkney 1958: 29). Die Place de la Bastille blieb damit im 2. Kaiserreich vor allem ein staubiger Verkehrsknotenpunkt, die 1859 errichtete Gare de la Bastille an der Ostseite unterstrich diese Funktion. Erst während der Kommune rückte der Platz wieder in den Blick: So versuchten Anhänger der Kommune – neben der verhassten Vendôme-Säule – vergeblich die Julisäule zu zerstören, indem sie ein Boot, beladen mit Explosiv- und Brennmaterial, in den unter der Säule verlaufenden Canal du Martin lenkten. Während der ›Semaine sanglante‹ (22.-29. Mai 1871) kämpften sich die Truppen der Regierung Adolphe Thiers von Westen kommend gegen die aufständischen Zentren im Osten der Stadt vor. An der Place de la Bastille, dem Zugang zu den populären Vierteln und damit zugleich der Trennlinie zwischen bürgerlichen und volkstümlichen Quartieren (Marais und Faubourg Saint Antoine), schlug ihnen an den Barrikaden besonders heftiger Widerstand entgegen (vgl. Blais 2004: 52f, 63).

3.3.5 3. und 5. Republik: Symbolischer Wallfahrtsort und nationaler Bedeutungsverlust

Seit den Tagen der 3. Republik ist es vergleichsweise ruhig geworden um die Place de la Bastille: »les gouvernements républicains aimeraient oublier l'une de leurs origines« (Blais 2004: 54). Da an diesem Platz mit der Julisäule bereits ein Erinnerungsmonument errichtet worden war, konnte die Stadt zu Ehren der in den 1880er Jahren zunehmend gefestigten Republik Statuen dort errichten lassen, wo keine allzu große Nähe zu den revolutionären Ursprüngen des republikanischen Frankreichs bestand – 1883 auf der Place du Château d'Eau, die kurz zuvor zur Place de la République geworden war, und 1889 – zunächst als Gipskulptur – auf der Place de la Nation (vgl. Rausch 2006: 356ff; Reader 2011: 76): Diese räumliche Distanz entspricht der (anfänglichen und stets partiellen) politischen Reserve der 3. Republik gegenüber allzu revolutionären Ideen. Die stärkste Veränderung erfuhr die Place de la Bastille durch den Bau der Opéra Bastille, eine klare Botschaft Mitterrands, des ersten sozialistischen Präsidenten der 5. Republik, mit dem er ein volkstüm-

liches Gegengewicht zur bourgeoisen Opéra Garnier schaffen und zugleich seine durchaus funktionalisierte Verbundenheit mit der revolutionären Tradition nach den Jahren der konservativen Präsidenten akzentuieren wollte – allerdings ist es eine »opéra qui tourne le dos à la place« (Blais 2004: 92).

Abb. 52: Die Julisäule und die Opéra Bastille



https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:P1160484_Paris_IV-XI-XII_place-de-la-Bastille_rwk.jpg

Die feierliche Eröffnung fand am 13. Juli 1989, am Vorabend des Bicentenaire statt. Im Gegensatz zu diesem Bekenntnis zur historischen Bedeutung des Platzes kann man jedoch eine allmähliche Entfernung, wenn nicht sogar Entfremdung vom Ursprungsort der Revolution auf der nationalen Ebene konstatieren – ein Zeichen für die ambivalente und nach wie vor umstrittene Deutung des Beginns des modernen Frankreichs: Als sich die 3. Republik nach langen Kontroversen 1880 dazu durchgerungen hatte, den 14. Juli zum Nationalfeiertag zu erheben, fanden die zentralen Feierlichkeiten ausgerechnet auf dem Hippodrome de Longchamp im großbürgerlichen 16. Arrondissement statt und seit der Siegesfeier 1919 bildet die Prachtstraße der Champs-Élysées den Rahmen für die Militärparade – fern vom Ausgangspunkt der Revolution und fern von allzu revolutionären Assoziationen (vgl. Nationalfeiertag [Frankreich]). Die Vichy-Regierung, unterstützt von der traditionell eher royalistisch-antirepublikanischen katholischen Kirche, reduzierte während der Okkupation alle Zeremonien. Gleichwohl ist die Place de la Bastille bis heute symbolischer Wallfahrtsort aller oppositionellen und linken Manifestationen als wahrer Gedenkort der Revolution. Die bis heute amorphe Platzgestaltung, die als Verkehrsknotenpunkt durch die Kreuzung dreier Metro- und mehrerer Buslini-

en geprägt ist, belegt einmal mehr den sozio-topographischen Ost-West-Gegensatz von Paris (vgl. Agulhon 1992) und zugleich die gouvernementale Revolutionsdistanz: Die Place de la Bastille fand in keinem der wechselnden Regime seit der Revolution die städteplanerische Aufmerksamkeit, wie sie vielen anderen Plätzen und Straßenzüge – vor allem unter Napoleon III. und Haussmann – zuteil wurde. Die kontinuierlichen Bemühungen um embellissement von Paris – sei es unter monarchischen, imperialen oder republikanischen Vorzeichen – hatten keine Realisierungschancen für die Place de la Bastille. Zum (offiziellen) Schaufenster der Nation scheint der Platz nicht beizutragen – trotz seines symbolischen Gewichts. An das Staatsgefängnis des Ancien Régime erinnern lediglich eine Plakette und die im Straßenpflaster eingelassenen Umrisse der Bastille.

3.4 Die Opéra Garnier: Symbolort des bourgeoisien Luxus und Vergnügens

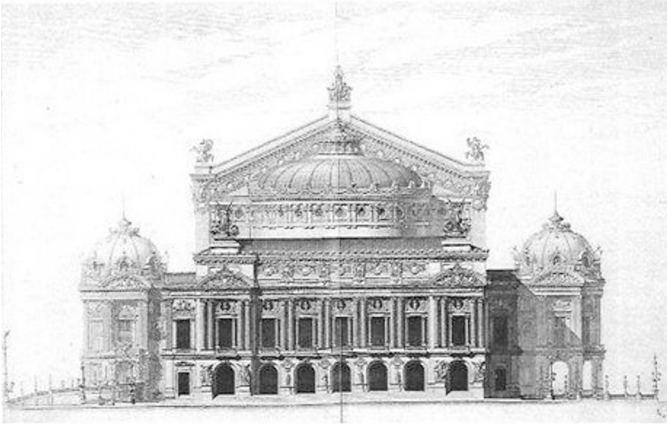
Am Abend des 14. Januar 1858 verübte der italienische Nationalist Felice Orsini am Eingang der Salle Lepeletier ein Bombenattentat auf Napoleon III.; während das Kaiserpaar unverletzt blieb, starben acht Menschen und über 150 wurden verletzt (vgl. Hülk 2019: 168ff). Dieser Anschlag veranlasste den Präfekten Haussmann nun endlich den lange geplanten Bau eines neuen Opernhauses ins Werk zu setzen, das sowohl den Repräsentationswünschen der Epoche als auch den kaiserlichen Sicherheitsbedürfnissen entsprach:

Au Paris agrandi, aéré, assaini, transformé avec la plus clair prévoyance des besoins sociaux et en même temps avec magnificence par le gouvernement impérial [...] il fallait une salle d'opéra digne de la grandeur, du luxe et des arts du Paris nouveau

schrrieb der Journalist Ernest Chesneau anlässlich der Eröffnung der Oper am 5. Januar 1875 (zit.n. Mead 1991: 4). Die Oper ist in der Tat das kostspieligste, größte und wichtigste Bauwerk im Rahmen der imperialen Neugestaltung von Paris unter dem Präfekten Haussmann. Sie ist der prachtvolle, goldstrotzende Mittelpunkt des ›Neuen Paris‹, Zentrum eines Viertels von Vergnügens, Luxus und Kommerz, das das bürgerliche Selbstbewusstsein der Epoche und den Geist der (nachfolgenden) Belle Époque spiegelt (vgl. Jordan 1996: 226f; Mead 1991: 57; Van Zanten 1992: 11ff). Sie ist »une sorte de cathédrale mondaine de la civilisation«, wie Th. Gautier bereits 1863 schrieb (zit.n. Fontaine 2018: 66), und damit ein Widerpart zu Sacré-Coeur, der von der katholischen Reaktion nach dem Ende des Kaiserreichs errichteten Sühnekirche auf dem Montmartre. Diese Kirche sollte nach den zeitweiligen Plänen ihres Initiators sogar an die Stelle der Oper treten, die ein »Monument des

Lasters und der Gottlosigkeit« sei (zit.n. Harvey 2006: 332; Dauss 2007: 245; s. auch den Abschnitt zu Sacré-Coeur).

Abb. 53: Gesamtansicht der neuen Oper



Garnier, 1880, Bd.1, Tafeln 1 u. 2

3.4.1 Die Wahl des Ortes: Das neue Zentrum von Paris

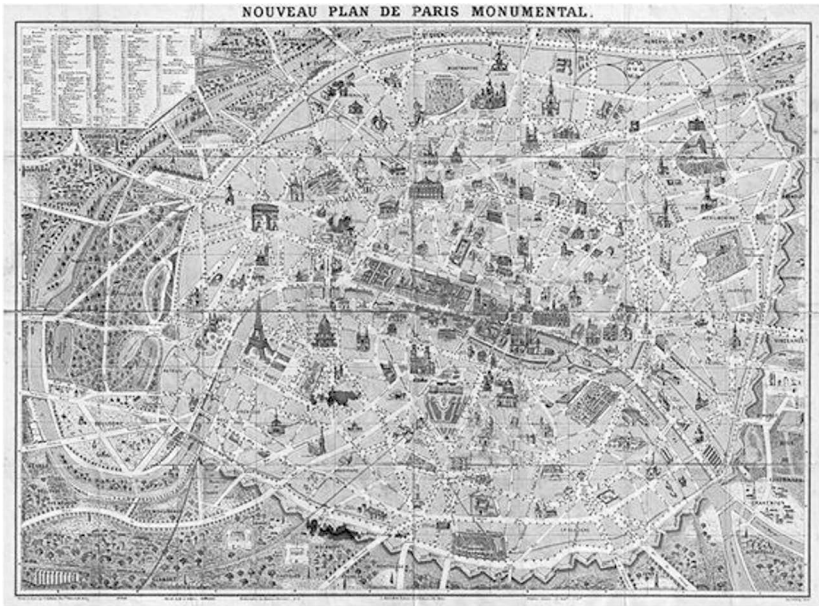
Der grundstürzende Umbau des Quartiers um die neu zu errichtende Oper bildete »Haussmanns wichtigstes Einzelprojekt«, in dem »sich alle Elemente seines Stadtbildes« versammelten (Jordan 1996: 224). Diese Elemente sollen als Rahmenbedingung zur Erinnerung stichwortartig vorgestellt werden: Ohne (sieht man von dem legendären, quellenmäßig ungesicherten Plan Napoleons III. ab) einen Gesamtplan, jedoch in drei aufeinanderfolgenden Transformationsschritten (3 réseaux) entstanden hier und im gesamten Paris durch den Abriss von rund 20.000 und den (Um-)Bau von über 40.000 Häusern zahlreiche neue Straßen, Straßenerweiterungen und -durchbrüche (vgl. Jordan 1996: 311). Sie führten – wie vielfach beschrieben – zur Beseitigung der berüchtigten, von den Choleraepidemien 1832 und 1849 heimgesuchten Elendsquartiere, sorgten für eine raschere Zirkulation von Waren und Menschen samt Anschluss an die entstehenden Kopfbahnhöfe und die für die Lebensmittelversorgung zentralen Hallen, ermöglichten die Anlage verschiedener Parks, verbesserten die hygienischen Verhältnisse dank Wasserversorgung und Kanalisation und konnten schließlich auch zu einer rascheren Truppenbewegung in der notorisch revolutionären Stadt genutzt werden (vgl. Pinon 1999: 190ff; Hall 1995: 41ff; Van Zanten 1992: 198ff). Waren damit durchaus Saint-Simonistische Ideen realisiert und Interessen der kapitalistisch orientierten Bourgeoisie erfüllt,

ging es dabei aber stets auch um die Ausgestaltung der Hauptstadt zur imperialen Metropole, sodass Axialität und gerade Straßenführung mit Fluchtpunkten auf imposante Bauwerke zu einer dem Klassizismus geschuldeten geradezu obsessiven Maxime Haussmanns wurden (vgl. Benjamin 1982: 57) – wie die erst nach 1870 fertiggestellte Avenue de l'Opéra zwischen Louvre und Oper zeigt. Bereits vor dem 2. Kaiserreich gab es einschlägige Planungen und Ansätze zur Sanierung und zum Ausbau von Paris, aber erst die kaiserlichen Ambitionen in Verbindung mit dem tatkräftigen Präfekten führten zur Realisierung der hochfliegenden Pläne eines neuen Rom als Zentrum Europas (vgl. Jordan 1996: 26ff). Die exorbitanten Ausgaben für die notwendigen Enteignungen und Bauvorhaben finanzierte Haussmann vor dem Hintergrund mäßiger städtischer Einnahmen (v.a. der *octroi*, der Pariser Stadtzoll) durch ein System von Anleihen, staatlichen Subventionen und zunehmend fragwürdigen Wechselgeschäften, das schließlich im Januar 1870 – wie ein Menetekel vor dem Zusammenbruch des 2. Kaiserreichs – zu seinem Sturz führte: Der Schuldendienst der Stadt Paris fraß 1870 44 % des jährlichen Haushaltsbudgets (vgl. Jordan 1996: 256). Das juristische Instrumentarium zum großflächigen Umbau stellten vor allem zwei Gesetze von 1841 und 1852 bereit: So konnten bei Feststellung der *utilité publique* Grundstücke enteignet werden und nach dem Gesetz von 1852 betraf das sogar ganze Parzellen bei hygienebedingtem Sanierungsbedarf (vgl. Hall 1997: 72ff; Pinon 1999: 195ff; Van Zanten 1992: 19ff).

Seit den 1840er Jahren wurde in Paris der Neubau eines Opernhauses diskutiert, das zugleich für die (imperiale) Hauptstadt und die bourgeoisen sowie auch die aristokratischen Repräsentationsbedürfnisse als angemessen erachtet wurde. Denn die 1821 – neben einer Reihe kleinerer Theater und Spielstätten – nur innerhalb eines Jahres errichtete Salle Lepeletier galt als unzureichendes Provisorium. Im dicht bebauten Paris war allerdings für ein derart großes Bauwerk nur schwer ein geeignetes und repräsentatives Areal zu finden. Bereits 1846 legte der Architekt Charles Rohault de Fleury eine Liste mit neun möglichen Alternativen vor, darunter so verschiedene Orte wie die Champs-Élysées, die Place Vendôme und die Place de la Concorde, aber auch schon den endgültigen und vom Präfekten Haussmann favorisierten Standort nördlich des Boulevard des Capucines (vgl. Girveau 2010: 107). Alle Vorschläge charakterisiert nicht zufällig die Nähe zu den Boulevards des rechten Seineufers, die nach der Umwandlung der ehemaligen Befestigungsanlagen unter Ludwig XIV. im 18. Jahrhundert zur bevorzugten Flanier- und Promenadenmeile der wohlhabenden Pariser geworden waren. Hier siedelten sich mondäne Cafés, elegante Hotels und Vergnügungsetablissemments an, deren Besucher auch aus den neuen, im 19. Jahrhundert entstehenden Vierteln der nord-westlichen Ausdehnung von Paris Richtung Parc Monceau kamen. Hier plante Haussmann denn auch das Zentrum des ›Neuen Paris‹ mit der neuen Oper als Herzstück.

Die Begründung der Entscheidungskommission vom 8. Juni 1860 für den von ihm vorgeschlagenen Standort spiegelt diesen Sachverhalt: »[...] le project placant

Abb. 54: Das Opernviertel im Zentrum der Stadt, im Dreieck Tuileries/Louvre-Gare Saint Lazare-Börse 1890



<https://www.geographicus.com/P/AntiqueMap/Paris-guilmin-1890>

l'Opéra au centre de Paris, dans le Quartier le plus riche, le plus vivant, et près de Boulevard, présente sous ce rapport, les meilleures conditions« (zit.n. Mead 1991 : 57). Für »beste Konditionen« sprach der von Haussmann favorisierte Bauplatz auch, weil er wegen des unsicheren Untergrunds am ehemaligen Befestigungsgürtel relativ günstig erworben werden konnte. Neben den genannten Argumenten für die Platzwahl waren noch weitere Motive bedeutsam. So lag die neue Oper in der Nähe der Tuileries, der Residenz Napoleons III., nahe der vornehmen Plätze Vendôme und Concorde sowie in Reichweite zum Louvre, zu dem die geplante Avenue Napoléon (nachmals Avenue de l'Opéra) eine prachtvolle Sichtachse herstellen sollte, die zugleich die herrschaftliche Nähe suggerierte (vgl. ebda.: 54ff). Die Zentralität des Viertels wurde darüber hinaus durch die Nähe zum verkehrsreichsten Kopfbahnhof, der Gare Saint Lazare, hervorgehoben und erhielt einen zusätzlichen Schub durch die Eingemeindung der bisherigen Vorstädte zum 1.1.1860. Mit der Wahl des Ortes befriedigte Haussmann also nicht nur die Bedürfnisse der tonangebenden Gesellschaftsschichten und Aspekte der Stadtplanung, sondern auch politische Ambitionen – verstand sich der auf fortwährende Zustimmung angewiesene

Herrscher des plebiszitären Kaisertums doch als dem Fortschritt und der Moderne zugewandter Regent und Förderer der Künste und Wissenschaften.

3.4.2 Komplexe Planung und langwierige Baugeschichte

Die geplante Konstruktion der neuen Oper, lang erwartet, diskutiert und von höchster gesellschaftlicher Bedeutung, evozierte beträchtliche Emotionen, die sich in zahlreichen Alternativentwürfen und theoretischen Erörterungen niederschlugen. Ihre Realisierung war darüber hinaus durch bürokratische Komplexität und Zuständigkeitsfragen erschwert: Napoleon III., der Stadtrat von Paris, verschiedene Ministerien und Kommissionen (wie der Conseil des Bâtiments Civils), die Deputiertenkammer (entscheidend für die Finanzierung) beeinflussten das *Procedere*. Und schließlich führte die Größe des gigantischen Vorhabens selbst, die Unterbrechung durch Krieg, Kommune und Regimewechsel (1870/71) zu einer mehr als fünfzehnjährigen Bauzeit.

Bereits zwei Monate nach dem Attentatsversuch erwirkte Haussmann im März 1858 auf der Grundlage eines provisorischen Planungsentwurfs von Rohault de Fleury in einem Vertrag zwischen der Stadt und dem Staat Finanzmittel zum Erwerb des künftigen vom Präfekten favorisierten Bauplatzes. Angesichts der Vielzahl von Gegenentwürfen und streitbaren Publikationen brachte erst das Votum der Kommission vom 8. Juni 1860 die von Haussmann erwünschte Entscheidung, die der Stadtrat von Paris billigte und die durch Napoleons III. Dekret der *utilité publique* vom 29. September 1860 endgültig abgesichert wurde. Rohault de Fleury, der weitere und sehr konkrete Entwürfe in Abstimmung mit Haussmann ausgearbeitet hatte, betrachtete sich als aussichtsreicher Bewerber für die Auftragserteilung des künftigen Opernbaus. Doch es kam ganz anders, denn das Kaiserpaar favorisierte den bekannten Architekten und Restaurator historischer Ensembles Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, der in Anbetracht der Bedeutung des Bauwerks selbstbewusst für einen öffentlichen Wettbewerb eintrat. Napoleon III., stets um ein liberales Image bemüht, und der neue Staatsminister Graf Walewski griffen diesen Gedanken auf: Am 29. Dezember 1860 erschien im *Moniteur Universel* die entsprechende Ausschreibung. Innerhalb nur eines Monats – so war die knappe Frist – wurden 171 Ideenskizzen eingereicht, ein Beleg für die öffentliche Bedeutung, die dem Bauvorhaben zugemessen wurde. Erst in einem zweiten Wettbewerb der Finalisten des ersten entschied sich die Kommission überraschend für den jungen, noch weithin unbekannten Charles Garnier, der allerdings 1848 mit dem begehrten *Prix de Rome* ausgezeichnet worden war. Nachdem Walewski ihn umgehend zum verantwortlichen Architekten der Oper ernannt hatte, entwickelte Garnier mit seinem Arbeitsstab in mehreren Schritten unter der Aufsicht des Conseil des Bâtiments Civils den endgültigen, von der Ursprungskonzeption abweichenden Plan

für die Oper, sodass am 21. Juli 1862 der Grundstein gelegt werden konnte (vgl. Mead 1991: 54ff, 135ff).

Abb. 55 : Der künftige Bauplatz : Georges-Eugène Haussmann, Plan de l'Emplacement Projeté et de ses abords, 14. April 1860 (AN): Die dunkel-grauen Flächen sind abzureißende Bauten



Van Zanten 1995: 60

Da der künftige Bauplatz dicht besiedelt war, hatten bereits die Enteignung und der Abriss der vorhandenen Häuser begonnen (Abb. 55). Bei der Ausschachtung der Baugrube stellte sich heraus, dass ein eiszeitlicher unterirdischer Seitenarm der Seine umfangreiche und kostenträchtige Abdichtungsarbeiten notwendig machte – der Ursprung der Legende vom unterirdischen See und dem Phantom der Oper und zugleich der Beginn fortlaufender Diskussion um die Finanzierung.

Nach drei Jahren Bauzeit waren die Außenwände und die 16 Säulen der Fasadefront errichtet, am 15. August 1867 – dem Geburtstag Napoleons I.! – fand anlässlich der Weltausstellung die feierliche Enthüllung der Fassade statt. Im folgenden Jahr sorgte die eiserne Dachkonstruktion für den Schutz des Bauwerks, das insgesamt den Eindruck eines massiven Steingebäudes hinterließ, obwohl Garnier aus Gründen der bei Opernhäusern notorischen Brandgefahr und aus technischer Notwendigkeit im Kern eine moderne, allerdings kaschierte Eisenkonstruktion für das Bauwerks gewählt hatte. Garnier, moderner Technik aufgeschlossen, war selbst davon überzeugt, dass künstlerisch wertvolle und ästhetisch befriedigende Bauwerke nur aus Stein erstellt werden konnten und folgte damit der vorherrschenden Auffassung der Zeit von Architektur. Denn Eisen war der Stoff von Nutzbauten wie Fabriken und Bahnhöfe, Inbegriff von Industrie und Fortschritt. Noble Gebäude hingegen, mit denen Zivilisation und Kultur assoziiert wurden, mussten dem Zeitgeist entsprechend aus Stein erbaut werden (vgl. Fontaine 2018: 164f; Mead 1991: 156).

Während der Belagerung von Paris im deutsch-französischen Krieg 1870/71 und in der Zeit des Aufstands der Kommune ruhte die Baustelle, zeitweise diente das unfertige Gebäude als Krankenhaus, Warenlager und Kaserne. Die 3. Republik unter Präsident Thiers haderte zunächst mit dem Symbolbau des 2. Kaiserreichs: So wurde – unter Protest von Garnier – der Pavillon de l'Empereur, der aus Sicherheitsgründen separat gestaltete Zugang für den Kaiser samt Aufenthaltsräumen in eine Bibliothek umgewandelt und die imperialen Symbole (z.B. Adler) entfernt bzw. nicht vollendet. Doch nach der Einweihung am 5. Januar 1875 urteilte Albert de Lasalle in *Le Monde Illustré*:

La France peut donc être fière du spectacle qu'elle a donné mardi à l'Europe, et qui est aussi un triomphe pour notre chère ville de Paris. Une telle fête chez un peuple qui mourait de la famine il y a quatre ans, c'est plus qu'une consolation pour son orgueil, c'est le commencement de renaissance. (zit. n. Mead 1991: 194)

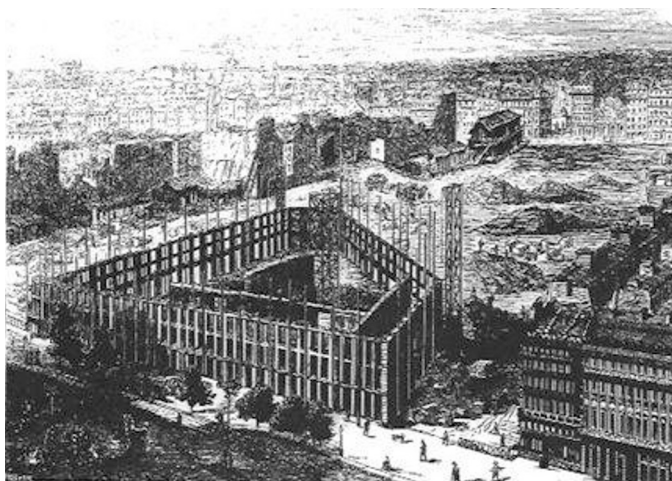
In der Tat hatte sich die Republik mit der Wahl des royalistisch gesinnten Präsidenten MacMahon und seiner Politik des ›ordre moral‹ (einer konservativ-klerikalen Politik) rasch mit der neuen Oper ausgesöhnt, hatte – trotz der 5 Mrd. Franc Kriegsschädigung an das deutsche Kaiserreich – die jährlichen Finanzmittel zur Fertigstellung bereitgestellt und sah in dem repräsentativen Bauwerk ein Zeichen nationaler Wiedergeburt (vgl. Mead 1991: 142ff).

Denn wenn sich die Staatsform auch geändert hatte, so waren die tonangebenden und politisch dominierenden Gesellschaftsschichten dieselben geblieben: Zur feierlichen Eröffnung waren neben dem Staatspräsidenten Marschall MacMahon der spanische König Alfons XII. und dessen Mutter Isabelle sowie ›tout Paris‹, d.h. die Aristokratie und die reiche Bourgeoisie erschienen. Dem Schöpfer des Bauwerks, dem aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Charles Garnier, bot der zuständige Minister der schönen Künste zur Einweihungszeremonie – gegen die Bezahlung von 120 Franc! – eine zweitrangige Loge an; immerhin hatte der Präsident ihn mit dem von Napoleon I. gestifteten Orden der Ehrenlegion ausgezeichnet (vgl. Girveau 2010: 235).

Das gesamte Viertel um die künftige Oper war bereits seit den 1850er Jahren im Umbruch: Bereits in diesen Jahren hatten u.a. die Gebrüder Pereire in spekulativer Absicht umfangreiche, noch sehr günstige Grundstückskäufe getätigt, gegenüber dem künftigen Opernhaus ließen sie das luxuriöse Hotel de la Paix errichten, das innerhalb der Rekordzeit von 14 Monaten, noch vor Baubeginn der Oper, fertiggestellt wurde (Abb. 56). Zahlreiche Häuserblocks, ganze Straßenfluchten entstanden in unmittelbarer Umgebung des prestigeträchtigen Bauwerks, sie beherbergten vornehme Clubs, luxuriöse Geschäfte, Versicherungen und elegante Kaufhäuser, waren also ganz auf das wohlhabende Publikum des Viertels ausgerichtet.

Die Oper, das kostspieligste Bauwerk der Epoche, verschlang 36 Mio Franc und hatte (bis 1869) durch Unfälle zehn Tote und über 300 Verletzte zu beklagen (vgl.

Abb. 56 : Bau des Hotels de la Paix : Le Monde illustré, 31 août 1861



Girveau 2010 : 110

Abb. 57: Grande Coupole der Credit Lyonnais, erbaut 1879-83 von William Bowens van der Boijen



http://paris1900.lartnouveau.com/paris02/le_credit_lyonnais

Mead 1991: 163, 197). Während die Oper ein Staatsauftrag war, finanzierten private Investoren die umgebenden Straßen und deren Gebäude. Sie unterlagen dabei strengen Bauvorschriften, sodass einheitliche und zugleich zurückhaltende Fassadenfronten der Häuserblocks mit exakten Fluchtlinien entstanden, die das neo-barock-klassizistische Zentrum der Oper umso stärker betonten. In der Ausgestaltung des Inneren der Häuser waren die Bauherren allerdings frei – eine von ihnen extensiv genutzte Möglichkeit, um den Wünschen der interessierten Klientel entgegenzukommen. So entfalteten sich hinter oft bescheidenen Fassaden im Inneren und in den Innenhöfen Luxus und Eleganz von ungeahnter Pracht, wie sie beispielsweise der exklusivste Treffpunkt von Paris, der Jockey Club, und die Niederlassung der *Crédit Lyonnais* boten. Denn das Zentrum des ›Neuen Paris‹ war zu einer der attraktivsten Adressen der Stadt geworden, wo sich – wie bereits erwähnt – gehobener Kommerz und elegantes Vergnügen trafen. Die Folgen waren exorbitant steigende Bodenpreise und Mieten, sodass sich die Immobilien zu wahren Goldgruben für die Investoren entwickelten (vgl. Jordan 1996: 227, Van Zanten 1992: 10ff).

Abb. 58: Planung der Avenue de l'Empereur/l'Opéra 1868-78



L'avenue de l'Opéra et les expropriations que son percement a entraîné : Pinon 1999 : 203

Um die künftige Oper waren vier Straßen geplant, die das Bauwerk rautenförmig umschließen sollten: Es erschien damit äußerst eingengt zwischen den umliegenden Häuserblöcken. Umso wichtiger war es deshalb, eine großzügige Annäherung zu gestalten, die der dem Gebäude zugedachten Bedeutung entsprach. Diese repräsentative Perspektive wurde durch die Erweiterung des Platzes vor der Oper und die Planung einer direkt auf die Opernfassade zulaufenden Straße geschaffen. Die Avenue Napoléon (heute Avenue de l'Opéra) ist ein Musterbeispiel der rücksichtslosen Baumaßnahmen Haussmanns, denn sie stellte eine symboli-

sche und axial verlaufende Verbindung zwischen dem Louvre und der neuen Oper dadurch her, dass sie mitten durch ein dicht bebautes Quartier geschnitten wurde (Abb. 58). Der 1868 begonnene Ausbau der zunächst 22, dann 30 Meter breiten Prachtstraße wurde allerdings erst 1878 vollendet, eine Verzögerung, die Krieg, Regimewechsel und der Abtragung der *butte des Moulin* geschuldet war (vgl. Steinhauser 1969: 48f; Van Zanten 1992: 26).

3.4.3 Der Gang durch die Oper: ein imperiales und bourgeois Monument

Napoleon III. hatte sich den Weg zur Kaiserwürde durch einen Staatsstreich, zwei erfolgreiche Volksabstimmungen (1851, 1852) und die anfänglich brutale Unterdrückung jeglicher Opposition gebahnt, sein plebiszitäres Regime war deshalb in der Folge auf rasche und spektakuläre Erfolge angewiesen. Innenpolitisch gehörte dazu in erster Linie die Umgestaltung von Paris zur imperialen Metropole und – in diesem Rahmen – die Errichtung der neuen Oper, initiiert vom Kaiser als repräsentativer Schauplatz des 2. Kaiserreichs und der Selbstdarstellung der tonangebenden Gesellschaftsschichten von Aristokratie und Bourgeoisie.

Die Fassade: Es ist deshalb kein Zufall, dass die Fassade der Oper als Schauseite vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Anhängern der Klassik und der Romantik zum meist diskutierten Teil des gesamten Bauwerks wurde, das neben hymnischen Elogen auch harsche Kritik hervorrief: »Mon Dieu. Que c'est lourd!« stöhnte der beamtete Bauingenieur C.A. Oppermann anlässlich der Enthüllung der Fassade 1867 und ein Journalist schrieb gar: »C'est la toilette de la poissarde [Marktweib] qui ferait son entrée dans le monde!« (zit.n. Bresler 1995: 135 und Fontaine 2018: 42), während Zola über den »bâtard opulent« spöttelte (zit.n. Hülk 2019: 230). Auch heute noch wirkt die Fassade ausgesprochen wichtig und überladen, ist aber als zeitgenössischer Ausdruck der Initiatoren und ihrer Botschaften zu lesen.

Insgesamt gliedert sich die Fassade horizontal in drei Zonen: Den massiven Sockel, die großzügige Kolonnaden-Galerie und die ausladende Attika (vgl. Fontaine 2018: 42ff; Steinhauser 1969: 143ff). Darüber erhebt sich – noch einmal überragt vom 60 m hohen Bühnengiebel – die Dachkonstruktion, deren Gestalt an eine Krone erinnert, wie sie ähnlich zwischenzeitlich als Abschluss des Arc de Triomphe geplant war. Dieser Verweis auf Napoleon I., dessen populäre und zustimmungsfördernde Tradition sein Neffe gezielt nutzte, findet sich noch an anderer, prominenter Stelle der Fassade – in der Attika (Abb. 59): So liest man dort in den fünf Medaillons jeweils den vergoldeten Buchstaben N (Napoleon) und in den Zwischenräumen vier Mal das E (Empereur), letzteres besonders hervorgehoben durch die Platzierung über den Doppelsäulen der Loggia, unterlegt mit der antiken Kaiserfarbe Porphyry und überragt von der imperialen Krone – alles natürlich auf Napoleon III. bezogen.

Den propagandistischen Schlussstein bildet folgerichtig die feierliche Enthüllung der Fassade am 15. August 1867, dem Tag der Geburt Napoleons I.

Abb. 59: Die Fassade Napoleons III.: N und E, Ausschnitt der Fassade: Doppelsäulen der Loggia und Attika mit Kaiseremblem



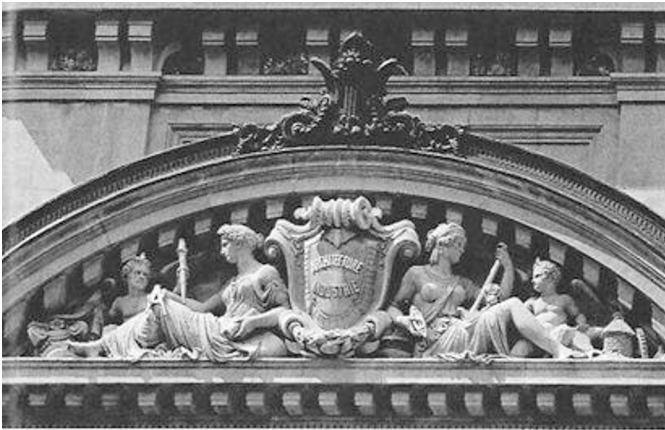
Fontaine 2018: 39

Die aktuelle Form der Attika geht auf eine Intervention des Kaisers zurück, der – im Gegensatz zu Garniers leichterer Version einer Balustrade – eine massive Ausgestaltung mit fortlaufenden Basreliefs und einer (allerdings nie ausgeführten) imperialen Quadriga anordnete. Dieser Eingriff Napoleons III. belegt einmal mehr sein intensives Interesse an der neuen Oper, denn er ließ, da Zeichnungen ihm nicht genügten, ein maßstabgetreues Modell anfertigen und überzeugte sich vom Fortgang der Arbeiten durch den Besuch der Baustelle. Die Erhöhung der Attika geschah allerdings auch, weil die bereits erstellten Gebäude der Umgebung – allen voran das Grand Hôtel de la Paix – die Fassade des jetzt erst errichteten Opernhauses zu überragen drohten und damit zu befürchten war, dass die zuge dachte Dominanz der Oper verloren ging (vgl. Girveau 2010: 235; Mead 1991: 150f).

Die Fassadengestaltung evoziert aber nicht nur die kaiserliche Tradition, die Napoleon III. funktionalisierte, sie nimmt auch die königliche der Bourbonen auf,

denn die Säulenordnung der Loggia steht in direktem Bezug zur Perraultschen Gestaltung der Ostfassade des Louvre unter Ludwig XIV. um 1670. Wie dort verwendet Garnier korinthische Doppelsäulen, eine Ordnung, die nach der klassischen Architektenlehre herrschaftlichen Bauwerken vorbehalten war. Darüber hinaus finden sich an verschiedenen Partien der Oper, konzentriert am Pavillon de l'Empereur, weitere klassische Herrschaftssymbole wie Adler und Krone.

Abb. 60: Die Allegorien von Architektur und Industrie im Giebelfeld des linken Risalits



Fontaine 2018: 39

Die gesamte Fassade schmücken Skulpturen der in der Oper vertretenen Kunstgattungen (wie etwa Gesang, Musik) und Büsten bedeutender Komponisten, darunter Mozart an zentraler Stelle. Sie sollen zusammen mit der Polychromie der unterschiedlichen Marmorapplikationen von dem festlichen Hochamt künden, das die Besucher im Inneren erleben werden: »L'opéra est non seulement le temple du plaisir, c'est aussi et surtout le temple de l'art [...]« bekennt Garnier selbst (zit.n. Steinhauser 1969: 159). Drei 7,5 m hohe Skulpturen jeweils auf den beiden Eckrisaliten (vergoldete Harmonie und Poesie) bzw. auf dem Giebel des Bühnenhauses, an der höchsten Stelle des Operngebäudes (Apoll erhebt eine Leier) krönen das Bauwerk. Bewegt sich der Skulpturenschmuck damit im traditionell-klassischen Rahmen antiker Allegorien, sprengt die Ausgestaltung im westlichen Risalit diesen Rahmen. Dort schmücken zwei weibliche Figuren, gekennzeichnet durch Beschriftung und Attribute als »Architektur« und »Industrie« das Giebelfeld: Zirkel, Spindel und Hammer erinnern daran, dass das Baugewerbe, die Textil- und Eisenindustrie die Grundlage des Reichtums mancher Opernbesucher darstellten. Ebendiese Besucher skandalisierten allerdings eine andere Skulptur in der So-

ckelzone (»La Danse«), die durch einen Tintenanschlag beschädigt wurde, da sie offenbar den bourgeoisien Moralvorstellungen »too fleshy and erotic« (Mead 199: 190) war. Napoleon III. selbst setzte sich für die Entfernung der Figurengruppe ein, nur der Fall des 2. Kaiserreichs bewahrte sie davor (vgl. Hülk 2019: 310f; Mead 1991: 188ff).

*Abb. 61 : La Danse – Skandal-Skulptur
von Jean-Baptiste Carpeaux, 1869, er-
neuert 1964*



Fontaine 2018 : 77

Das Treppenhaus: Hatten die Besucher das Vestibül durchschritten, eröffnete sich ihnen, wie ein Zeitgenosse hymnisch pries, »un rêve de mille et une nuit réalisé« – das berühmte Treppenhaus oder passender le grand escalier (vgl. Fontaine 2018: 126ff; Steinhauser 1969: 120ff, das Zitat nach Steinhauser 106).

Denn der deutsche Ausdruck birgt eine viel zu nüchterne Assoziation für diese von riesigen Kandelabern erleuchtete, von Gold und farbigem Marmor glänzende Halle von 30 m Höhe, höher als der Zuschauerraum oder gar das Foyer. Dieses prachtvoll stucküberladene Herzstück der Oper war gesellschaftlicher Mittelpunkt von Sehen und Gesehen-Werden, wurde zur Bühne vor der Bühne und diente so der Selbstdarstellung von »tout Paris«. Die aus weißem Marmor errichtete Treppe unterstützt durch ihre Form diese Funktion, indem sie zunächst in großer Breite zu einem geräumigen Absatz führt und sich dann nach rechts und links verzweigt. So boten sich, zusammen mit den umlaufenden Balustraden, zahlreiche Gelegenheiten der Begegnung und gegenseitigen Be(ob)achtung. Und noch eine

Abb. 62: Große Freitreppe, Stich von Riquois und Sulpis



Garnier, 1880, Bd.2, Tafel 8

weitere Funktion erfüllte das Treppenhaus, die sichtbare Sozialdistinktion der Eliten im Sinne der »autoritär-demokratischen Politik des Bonapartismus« (Jordan 1996: 230): Alle Besucher gingen zunächst gemeinsam die große Treppe hinauf; während dann die Besitzer der teuersten Billets mit wenigen Schritten ihre Plätze erreichten, mussten alle anderen, je nach Kartenpreisen, weiter hinaufsteigen. Über dem riesigen Treppenhaus wölben sich vier großflächige Gemälde (je 15x5 Meter), die bis auf eines wiederum der klassischen Bildtradition der Künste (Apoll, Minerva, Orpheus) folgen. Auf dem vierten sieht man dagegen eine allegorische Darstellung der gewappneten Stadt Paris, die ein Modell der neuen Oper aus den Händen von Architektur, Malerei und Bildhauerei empfängt. Diese eher republikanisch anmutende und im Kontext ungewöhnliche Szene entstand allerdings erst 1874.

Der Zuschauerraum: Hatten die Besucher das Treppenhaus durchschritten traten sie in den hufeisenförmigen, ganz in Rot und Gold ausgeschlagenen Zuschauerraum, der mit 2156 Plätzen als größter Saal der Epoche galt (vgl. Fontaine 2018: 160ff). Auch hier war neben dem Bühnengeschehen die gesellschaftliche Selbstdarstellung entscheidend: Die über das Halbrund von 180° hinausgehende Hufeisenform garantierte beste Sicht auf den gesamten Zuschauerraum, schränkte aber von manchen Plätzen den Blick auf die Bühne erheblich ein. Darüber hinaus besa-

ßen die besseren Logen der Abonnenten hinter den eigentlichen Zuschauerplätzen kleine, persönlich eingerichtete Salons, in denen ganz intim Besucher empfangen werden konnten. Denn gerade für die Damen der höheren Gesellschaft galt es als unschicklich sich im Foyer aufzuhalten. Am linken westlichen Hufeisenende, direkt neben der Bühne schloss sich die Kaiserloge an, war also nicht mittig platziert, weil so ein direkter Zugang vom Pavillon de l'Empereur über die herrschaftlichen Privaträume sicherstellte, dass ein Attentatsversuch wie an der Salle Le Peletier sich nicht wiederholen konnte. Die weitausladende und pompös mit herrschaftlichen Symbolen geschmückte Doppelrampe an der Westseite des Operngebäudes sorgte im Übrigen dafür, dass der Kaiser, auf den im Laufe seiner Regentschaft insgesamt acht Anschläge verübt wurden, mit seiner Kutsche direkt in den Pavillon einfahren konnte. Als Pendant entstand auf der Ostseite der Oper ein exklusiver Zugang für die Abonnenten, die Privilegierten der Pariser Gesellschaft, für die der Opernbesuch als obligates Statussymbol galt.

Das Große Foyer schließlich entfaltet noch einmal die überbordende Pracht des klassizistisch-barocken Stils von Garnier, der die gesamte Oper charakterisiert (vgl. Fontaine 2018: 224ff). Als Vorbild und durchaus beabsichtigte Assoziation ist hier der berühmte Spiegelsaal von Versailles zu nennen: Die großzügige Dimension, die Spiegel und Lüster, die Promenadenfunktion und die Gliederung in drei ineinander übergehende Räume – alles weckt Erinnerungen an die Residenz Ludwigs XIV. Die riesigen – insgesamt 370 qm! – Deckengemälde zeigen hier allerdings, anders als in Versailles, die bereits bekannten Motive der klassischen Götterwelt und Allegorien der darstellenden Künste in einer Überfülle, die einen Kritiker zu der Frage provozierte: »Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?« (Fontaine 2018: 236) Zeichnet sich hier eine gewisse Distanzierung zum vorherrschenden Geschmack des Opernpublikums in der Belle Époque ab, so galten die 1871/74 entstandenen farbenfrohen und vitalen Darstellungen auch als Symbol der nationalen Erneuerung nach den gerade erlittenen Katastrophen. Dazu passt auch, dass der Darstellung der Muse Kalliope ein Zitat Virgils beigegeben ist (»O passi graviora, dabit deus his quoque finem« – Oh erlittene Leiden, denen ein Gott auch ein Ende bereiten wird) und Paul Baudry, der Maler der Deckengemälde, dieser wohl einzigen politisch-aktuellen Anspielung ursprünglich hatte hinzufügen wollen »Alsace« – als Mahnung für die verlorene Provinz (vgl. Fontaine 2018: 247). Aus ganz anderer Richtung kam die Kritik an der Darstellung des Traums der Heiligen Cecilie, der Patronin der Kirchenmusik, der Sänger und Musiker, die neben David und Saul im antiken Götterhimmel der Oper das einzige christliche Motiv ist. Darüber empörte sich ein katholischer Geistlicher, der sich gegen die Vereinnahmung der Heiligen in diesem Tempel vermuteter Ausschweifung verwahrte – eine Argumentation, die an die Motive für den Bau der Sühnekirche Sacré-Coeur erinnert.

Als Charles Garnier sein Opernprojekt Napoleon III. in den Tuileries vorstellte, fragte ihn indigniert die Kaiserin Eugénie, die Viollet-le-Duc favorisierte, was für

Abb. 63 : Le Grand Foyer



Fontaine 2018 : 226

ein Stil das sei. Worauf Garnier entrüstet entgegnete : »C'est du Napoléon III! Et vous vous plaignez!« Ob sich diese oft erzählte Szene tatsächlich so abgespielt hat, ist unsicher, denn erst 40 Jahre später schilderte Garniers Witwe Louise sie in den biographischen Notizen (Fontaine 2018: 38). Gleichwohl trifft sie einen entscheidenden Punkt, da Garnier ganz unterschiedliche Elemente herrschaftlicher Architektur aus Renaissance, Klassik und Barock übernimmt und damit den Anspruch Napoleons III. erfüllt ein repräsentatives Monument zu schaffen, das als Ausdruck seines auf – angebliche – Kontinuität gegründeten Regimes verstanden werden sollte (vgl. Sutcliffe 1993: 99). Die Oper wird so zum Bestandteil des populistischen Bauprogramms des Kaisers, das zum einen eine moderne Saint-Simonistisch orientierte Politik mit Krankenhäusern, Schulen, Markthallen, Sanierungsmaßnahmen etc. zur sozialen Befriedung verfolgt, zum anderen aber eine imperiale Metropole mit repräsentativen Bauwerken plant, die über die systemstabilisierende

Funktion hinaus Bourgeoisie und Aristokratie zufrieden stellt (vgl. Steinhauser 1969: 158f). Denn in einer Epoche des Aufschwungs von Industrie und Kommerz kommt der Oper ein besonderer gesellschaftlicher Stellenwert zu, die nicht nur als außeralltägliche Gegenwelt eines sublimen Vergnügens erscheint, sondern auch als Schauplatz der privilegierten Schichten und ihrer Selbstdarstellung dient. Kritische Stimmen, wie sie in der Zeitschrift *Le Gaulois* 1874 zu lesen waren, sahen in der Oper denn auch »une bonbonnière pour la richesse et l'aristocratie de Paris«, eine zutreffende Beschreibung – zumindest was das Publikum anging (zit.n. Steinhauser 1969: 105). Schärfste Kritik kam darüber hinaus von der katholischen Reaktion, die mit dem Bau von Sacré-Coeur auf dem Montmartre-Hügel ein weit hin sichtbares Zeichen gegen das angeblich in Sünde und Gottlosigkeit gefallene Frankreich setzen wollte: Der Initiator dieser Sühnekirche plante zeitweilig sogar sie an die Stelle der Oper zu setzen, dieses in seinen Augen »skandalöse Monument der Extravaganz, Unanständigkeit und des schlechten Geschmacks« (zit.n. Harvey 2006: 332; Dauss 2007: 245).

3.5 Sacré-Coeur: Symbolort der monarchistisch-katholischen Reaktion

3.5.1 Die Genese eines katholischen Gelübdes zur Rettung Frankreichs

Alexandre Legentil, im 2. Kaiserreich reich gewordener Tuchhändler aus Paris, floh im Herbst 1870 mit seiner Familie vor den herannahenden preußischen Truppen nach Poitiers (vgl. Jonas 2000: 153ff). Verlustreiche Schlachten mit zahllosen Opfern, Furcht vor der Okkupation, panische Flucht aus dem bedrohten Paris – wie viele seiner gläubigen Landsleute verstand der streng katholische Legentil, unterstützt von seinem Schwager Hubert Rohault de Fleury, diese Katastrophen des deutsch-französischen Kriegs als unausweichliche Folge kollektiver moralischer Verfehlungen der französischen Nation. Sie erforderten zwingend bußfertige Sühneaktionen. Getragen von dieser verbreiteten opferbereiten Hingabe entschloss sich Legentil, beraten von seinem jesuitischen Beichtvater, zu dem Gelübde eine Herz-Jesu-Kirche in Paris erbauen zu lassen, wenn seine Heimatstadt von den Feinden verschont bleiben würde. Die tatkräftige Unterstützung Legentils durch den Bischof von Poitiers führte dazu, das Gelübde als voeu national auf ganz Frankreich auszudehnen und in der endgültigen Fassung im Januar 1871 in millionenfacher Auflage zu verbreiten:

Angesichts des Unglücks, das Frankreich tief betrübt und des vielleicht noch größeren drohenden Unglücks; angesichts des gottlosen Attentats, begangen in Rom gegen die Rechte der Kirche und den Heiligen Stuhl und die geheiligte Person des

Stellvertreters Jesu Christi; demütigen wir uns vor Gott und – verbunden in unserer Liebe zur Kirche und unserem Vaterland – gestehen ein, dass wir schuldig wurden und zu Recht bestraft worden sind. Und um Abbitte zu leisten von unseren Sünden und von der unendlichen Barmherzigkeit des Heiligen Herzens Unseres Herrn Jesus Christus Vergebung unserer Verfehlungen zu erlangen wie auch den außerordentlichen Beistand, der allein den Papst aus seiner Gefangenschaft befreien kann, und um dem Unglück Frankreichs ein Ende zu machen, geloben wir zur Errichtung einer heiligen Stätte, geweiht dem Heiligen Herz Jesu, beizutragen. (zit.n. Benoist 1988b: 200; Übersetzung: U.H.)

Dieser Text enthält im Kern den historischen Begründungsrahmen und die grundlegenden Vorstellungen, die zum Bau der Pariser Sacré-Coeur-Kirche und der ihr zugedachten Bedeutung als Schlüsselsymbol der Gegenrevolution geführt haben. Er spiegelt das katholische Narrativ des moralischen Niedergangs Frankreichs wider, das hier mit knappen Stichworten zusammengefasst sei: Es beginnt mit der Französischen Revolution, der Gottlosigkeit und dem Königsmord, thematisiert dann die Modernisierung durch die Industrialisierung und die damit verbundene Säkularisierung, die Materialismus und Dekadenz des 2. Kaiserreichs hervorbrachten. Schließlich versagte Frankreich im Rahmen der italienischen Einigung dem Papst 1860/70 die traditionelle Unterstützung, was zum Verlust des Kirchenstaats und der säkularen Herrschaft über Rom führte. Diese Erzählung gipfelt in der Deutung der aktuellen Katastrophen von deutsch-französischem Krieg und Kommune im *année terrible* (Juni 1870 bis Mai 1871) als Ausdruck göttlicher Strafen für das Fehlverhalten des sündenbeladenen, unmoralischen und laizistischen Frankreichs, das nur durch opferbereite Buße erlöst und letztlich zur intendierten christlichen Monarchie zurückgeführt werden kann (vgl. Jonas 1995; Jonas 2000: 148ff).

Diese zu Sühne und Opfer bereite Haltung findet sich ausgeprägt in der Tradition der Herz-Jesu-Verehrung, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts – im Rahmen einer Hinwendung zu empfindsameren Formen der Religionspraxis (z.B. Marienverehrung in Lourdes) – enormen Aufschwung erfuhr (vgl. Fouilloux 2017: 300; Jonas 2000: 159ff; Schlager 201: 92ff). Sie geht zurück auf die Herz-Jesu-Visionen der Salesianerin Marguerite-Marie Alacoque des Klosters in Paray-le-Monial in den Jahren 1673/75, die u.a. die Aufforderungen zur Verbreitung der Herz-Jesu-Devotion und zur Sühne für die unzureichende Verehrung Gottes enthielten – Aufforderungen, in die die Nonne ganz Frankreich einbeziehen wollte mit einem allerdings ohne Resonanz gebliebenem Brief an Ludwig XIV. Mit der Herz-Jesu-Weihe der Marseiller Diözese während der glimpflich verlaufenen Pestepidemie 1720/22 festigte und verbreitete sich der Ruf dieser Devotionsform als Schutzschirm. Im Vendée-Aufstand (1793) der königstreuen Katholiken gegen die Revolution erfuhr sie dann ihre antirevolutionär-monarchistische Ausformung: Die Aufständischen hatten an ihren Jacken das Herz-Jesu-Emblem befestigt. In

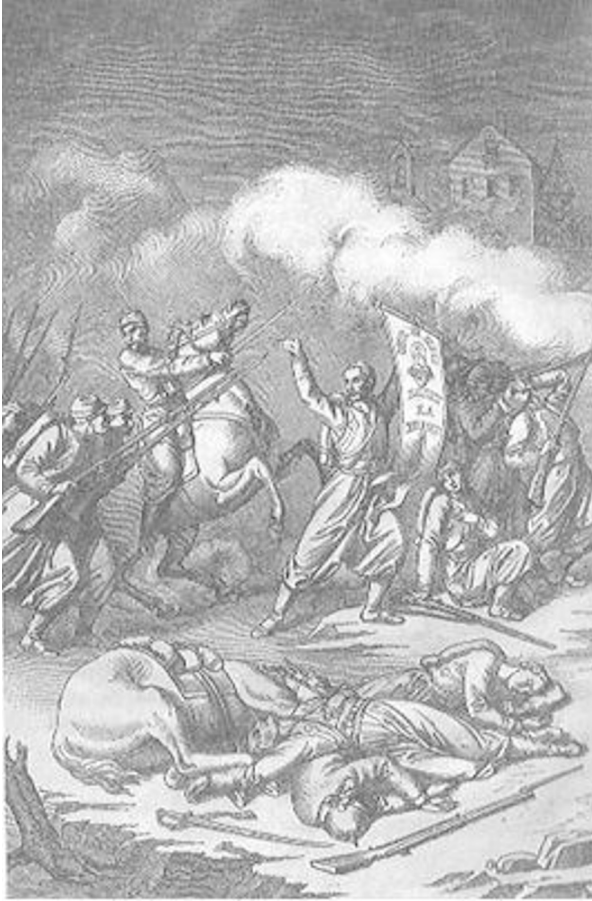
Abb. 64 : Katholische Propaganda 1 : »Sacratissimo Cordi Jesu, Gallia poenitens ac devota« (Messager du Sacré-Coeur 39, Jan. 1881)



Jonas 2000 : 199

dieser Tradition stand auch die angebliche Herz-Jesu-Weihe Ludwigs XVI. und Marie-Antoinettes (1792), um aus der Gefangenschaft befreit zu werden. Und wiederum in der Vendée-Tradition standen, mit dem gleichen Emblem und dem gleichen Geist ausgestattet, die sog. *zouaves pontifiques*, Freiwillige, benannt nach den ursprünglich aus der Kabylei stammenden, als besonders tapfer geltenden Kämpfern. Sie waren auf den Hilferuf des Papstes in den 1860er Jahren zur Verteidigung des Kirchenstaates nach Italien geeilt. Ihr Anführer, Athanase de Charette, war der Enkel eines berühmten Vendée-Generals. Nach der Eroberung Roms durch italienische Truppen kehrten sie nach Frankreich zurück und warfen sich in einem taktisch sinnlosen Angriff unter der Führung des monarchistischen Generals de Sonis den preussischen Truppen bei Loigny (2. Dezember 1870) entgegen. Die Attacke endete in einem schrecklichen Blutbad für die Angreifer, aber fortan galten die Gefallenen als Märtyrer, als Blutopfer, die – in einer rituellen Reinigung – für Frankreich und den katholischen Glauben ihr Leben gegeben

Abb. 65: Katholische Propaganda 2: Die zouaves pontifiques mit dem Herz-Jesu-Banner in der Schlacht von Loigny (Messager du Sacré-Coeur 40, Juli 1881)



Jonas 2000: 166

hatten (Abb. 65). In diesem aktualisierten Traditionszusammenhang – 1864 hatte Pius IX. Marguerite-Maria Alacoque seliggesprochen und den Herz-Jesu-Kult auf die gesamte Kirche ausgedehnt – entfaltete der voeu national durchschlagende Wirkung: Mit einem Brief vom 18. Januar 1872 an Legentil übernahm der Pariser Erzbischof Guibert das Vorhaben, eine »église votive monumentale pour réparer les fautes de la France vaincue« zu errichten (zit.n. Fouilloux 2017: 302) – eine Entscheidung, die dem Erzbischof nach dem Aufstand der Kommune und seiner

blutigen Niederschlagung in der ›semaine sanglante‹ (21.-28. Mai 1871) umso dringlicher erscheinen musste, da in dieser Woche über 20.000 Kommunarden starben und sein Vorgänger als Geisel erschossen worden war (vgl. Jonas 2000: 176; Harvey 2006: 330; von Münchhausen 2015: 347ff).

3.5.2 Die Wahl des Ortes: christliche Tradition und symbolische Dominanz

Die butte Montmartre stand nicht von vornherein als Platz für die Errichtung der Sacré-Coeur-Kirche fest, auch über den Trocadero/Chaillot-Hügel, einen Platz in der rue de Belleville und sogar über die Kirche Sainte Geneviève wurden diskutiert. Legentil selbst schlug vor, die unfertige Opéra Garnier abzureißen, dieses – in seinen Augen – Symbol des dekadenten und verachteten 2. Kaiserreichs. Ausschlaggebend für die Wahl des vom Erzbischof favorisierten Montmartre-Hügels war natürlich die durchaus auch symbolisch zu verstehende absolute Dominanz dieser höchsten Erhebung im Pariser Stadtraum, gleichsam als Schutz und Mahnung vor neuerlichem Fehlverhalten:

Dieses Gotteshaus errichtet als ein allgemeiner Akt der Reue und der Heilung [...] wird mitten unter uns stehen als Protest gegen andere Monumente und Werke der Kunst, die zur Verherrlichung von Verderbtheit und Gottlosigkeit errichtet wurden.« (zit.n. Harvey 2006: 332; Übersetzung: U.H.)

schrrieb Guibert an Legentil und Rohault de Fleury mit einem klaren Seitenhieb auf säkulare Bauwerke wie die Oper, die in der Ära Haussmann entstanden waren. Sacré-Coeur ist zudem das markanteste Beispiel des allgemeinen Rechristianisierungsprogramms des Erzbischofs, zu dem der Bau neuer Pfarrkirchen und soziale Einrichtungen in der explosionsartig angewachsenen Hauptstadt gehörte. Für den Montmartre-Hügel sprachen über die einzigartige Sichtbarkeit hinaus noch weitere Gründe: So wird der Name – in einer allerdings umstrittenen Etymologie – als *mont des martyrs* gelesen, als Ort des Martyrium des Heiligen Dionysius (St. Denis), des ersten Bischofs von Paris, und seiner Gefährten. An ihrem Hinrichtungsort gründeten die Benediktiner ein Kloster, das in der Revolution abgerissen wurde. Darüber hinaus – für den Erzbischof ein gewichtiges Argument – hatte 1534 auf dem Montmartre-Hügel Ignatius von Loyola den Jesuitenorden gegründet. Und schließlich – am 18. März 1871 waren dort im Kampf um die Herausgabe der Kanonen an die Regierung Thiers zwei Generäle von den Kommunarden erschossen worden. So verbinden sich auf dem Montmartre-Hügel aktuelle und historische Heilsgeschichte zu einem Ort von höchster Symbolkraft. Das zunächst wenig bebaute Gebiet mit Weinbergen und Mühlen um den Montmartre-Hügel war erst 1860 im Rahmen der Stadterweiterung als 18. Arrondissement eingemeindet worden. Zuvor lag es also außerhalb der Pariser Zollgrenze, war deshalb ein viel besuchter Ort für günstigen (Alkohol-)Konsum und niedrige Grundstückspreise –

eine Nachbarschaft zunehmender Kontraste, denn rasch stieg die Einwohnerzahl, und aus dem ländlichen Ambiente erwuchs ein buntes Gemisch aus Arbeitermilieu mit ›roter‹ Tradition, aus Bohème und Amusement (vgl. Dauss 2007: 237ff; Jonas 2000: 182ff; Fouilloux 2017: 302).

3.5.3 40 Jahre Baugeschichte – ein nationales Monument?

Die Wahlen zur Assemblée Nationale im Februar 1871 hatten zu einer klaren, der Provinz geschuldeten monarchistischen Mehrheit mit deutlich restaurativen Absichten geführt. Im Gegensatz dazu war Paris überwiegend republikanisch gesinnt – ein Gegensatz, der neben den massiven sozialen Konflikten eine der Ursachen für den Aufstand der Kommune war. Als dann 1873 der erkonservativ-royalistisch gesinnte MacMahon Thiers im Präsidentenamt ablöste, begannen mit der Regierung de Broglies die Jahre der sog. *ordre moral*, jener Phase bis 1877, die bestimmt war von einer antirepublikanisch-klerikal ausgerichteten Politik. In dieser Zeit war es kein Problem, im Parlament am 24. Juli 1873 mit 393:164 Stimmen die *utilité publique* für das künftige Baugelände von Sacré-Coeur zu dekretieren und damit Guibert zu ermöglichen, die notwendigen Enteignungen bzw. Grundstücksankäufe vornehmen zu lassen (vgl. Pelletier 2019: 114f).

Abb. 66: Ein heidnischer Bau? Sacré-Coeur: Ansicht von Süden mit der Zugangsrampe



https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_du_Sacr -Coeur

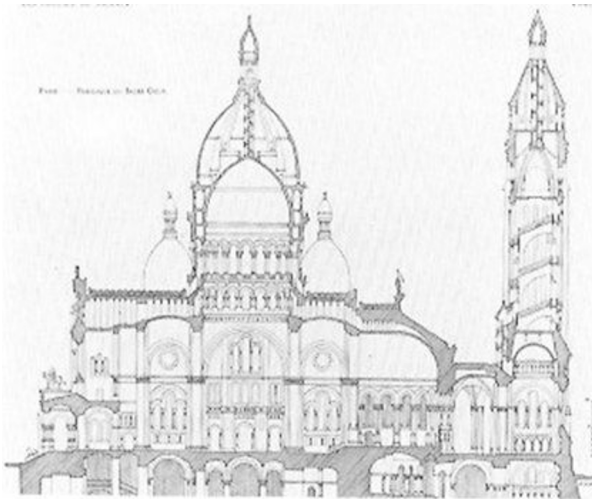
In der Nationalversammlung hatte es dennoch heftige Debatten gegeben: Während monarchistische Abgeordnete der Provinz die Sühnekirche u. a. als gebotene Antwort auf den Aufstand der Kommune erklärten, sah ein radikaler Republikaner, Abgeordneter aus Paris, den Bau von Sacré-Coeur als Triumph der Kirche über die Revolution. Im folgenden Jahr fand dann ein öffentlicher Wettbewerb statt, zu dem 78 Projekte eingereicht wurden und aus dem Paul Abadie als Sieger hervorging. Sein Entwurf löste anfangs einen Sturm der Entrüstung aus, der in dem Vorwurf gipfelte, es handele sich um eine Moschee mit einem Minarett, einen gänzlich heidnischen Bau. Der für Nordfrankreich ungewöhnliche romano-byzantinische Stil des Entwurfs widersprach den patriotisch gefärbten Vorstellungen, die einzig die Gotik, weil angeblich genuin katholisch und französisch, als passend für das nationale Bauwerk ansahen.

Doch Abadie, der viele Jahre Diözesanarchitekt in Südwestfrankreich gewesen war und u. a. die vorbildgebende Kathedrale St. Front in Périgueux im vergleichbaren Stil restauriert hatte, konnte auf andere stilverwandte Beispiele im Midi verweisen, allen voran auf die Mitte des 19. Jahrhunderts von Vaudoyer errichtete Kathedrale Notre Dame de la Major in Marseille. Dieser Stil zeigt eine Nähe zu frühchristlichen Kirchen (Hagia Sophia in Konstantinopel, die Kathedrale in Rusafah, Nordsyrien) und damit zu den Ursprüngen des Christentums, knüpft also an eine Epoche an, in der die Christenheit noch nicht von Schisma und Konfessionalisierung zerrissen war, sondern geschlossen unter der Vorherrschaft Roms stand. Die französische Kirche, die sich seit Chlodwigs Taufe (496) immer als bevorrechtigte *«filie aînée»*, als älteste Tochter Roms verstand, konnte angesichts der als säkulare Bedrohung empfundenen Lage den Entwurf von Abadie als markanten Ausdruck dieser Tradition sehen. Ein wesentlich banaleres Argument sprach zudem gegen ein gotisches Bauwerk: Der knapp bemessene Platz auf der Spitze des Montmartre-Hügels von ca. 90 auf 50 Meter ließ keine große gotische Konstruktion mit einem typischen Längsschiff und anschließendem Chor zu. Außerdem versprach der von mehreren Kuppeln gekrönte Bau mit seiner kompakten Silhouette eine eindrucksvolle Fernwirkung.

Die feierliche Grundsteinlegung am 16. Juni 1875 fand unter Leitung Guiberts in Anwesenheit zahlreicher Bischöfe, von über 200 Parlamentsabgeordneten, dem päpstlichen Nuntius und einer Abteilung der *zouaves pontifiques* unter Führung ihres Generals de Charette statt. Das Arrangement dieser Feier repräsentierte damit die klerikal-monarchistische Atmosphäre der sog. *ordre moral*, d. h. der rechtskonservativen Regierungskoalition: In katholischen Kreisen wurde die Feier denn auch als Begräbnis der Prinzipien von 1789 interpretiert – eine Assoziation, die der antirepublikanische Erzbischof allerdings offiziell ablehnte. Die ersten Bauarbeiten am Fundament stießen schnell auf ungeahnte Schwierigkeiten, da der Untergrund durch den intensiven unterirdischen Gipsabbau völlig untauglich war. Während der nächsten beiden Jahre wurden mit hohen Kosten 83 gemauerte Pfei-

ler von über 30 Metern Länge in den unsicheren Grund versenkt, erst dann begann der eigentliche Kirchenbau: 1881 konnten in der St.-Martins-Kapelle, zehn Jahre später im fertiggestellten Innenraum die ersten Messen gefeiert werden, 1900 erhob sich die mächtige Zentralkuppel und bis 1914 war der Campanile, der Glockenturm, errichtet. Die für August 1914 geplante feierliche Einweihung fand – wegen des 1. Weltkriegs – erst 1919 statt und das große, die byzantinische Bautradition aufgreifende Mosaik im Chorraum entstand zwischen 1921 und 1923. Die Terrassen und die prächtige Rampe, auf der Pilger und Besucher emporsteigen, folgten in den 1930er Jahren. Während der langen Baugeschichte wechselten sich nach dem Tod Abadies 1884 vier weitere Architekten ab, eine Tatsache, die zu einer Reihe von baulichen Veränderungen führte, deren augenscheinlichste die deutliche Erhöhung der Zentralkuppel und die Angleichung des Campanile an dieses Niveau war (vgl. Benoist 1988b: 200 ff; Dauss 2007: 308ff; Fouilloux 2017: 303ff; Harvey 2006: 333ff; Jonas 2000: 185ff; van der Meer 1988: 252f).

Abb. 67: Längsschnitt von M. Despres: Die doppelschalige Zentralkuppel, umgeben von den 4 Neben-Kuppeln, dem Portalvorbau mit den Reiterstatuen, dem erhöhten Chorraum, der Krypta und dem Campanile



Laroche 1988c: 245

3.5.4 Der Streit um Sacré-Coeur – Katholizismus versus Laizismus

Während der gesamten Bauzeit – und darüber hinaus – gab es immer wieder Vorstöße, das gesamte Vorhaben zu verhindern: Der Streit um Sacré-Coeur spiegelt wie in einem Brennglas die Auseinandersetzung der tief gespaltenen 3. Republik zwischen katholischem Kampf um Rechristianisierung und republikanisch-laizistischer Politik. Mit dem republikanischen Umschwung Ende der 1870er Jahre wurde die Assemblée Nationale zum Schauplatz wiederholter Anträge. Sie zielten darauf ab, den Bau einzustellen, die *utilité publique* für die Sühnekirche aufzuheben oder sogar den Abriss zu fordern. Der Abgeordnete Georges Clemenceau beispielsweise, zeitweise Bürgermeister des Montmartre-Arrondissements, erreichte mit 261:199 Stimmen 1882 die Aufhebung der *utilité publique*, deren Umsetzung allerdings an Geschäftsordnungsfragen scheiterte, zwei weitere Versuche 1891 und 1897 waren ebenfalls erfolglos. Der radikale Republikaner Clemenceau sah die aufklärerischen und revolutionären Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Gefahr, während Erzbischof Guibert von einem wahren Friedenstempel sprach.

Aber auch außerhalb des Parlaments tobte der Streit um den Kirchenbau: So plante der Pariser Stadtrat, direkt vor der Kirche Sacré-Coeur auf städtischem Grund eine ähnliche Freiheitsstatue zu errichten, wie sie Frankreich den USA als Geschenk übergeben hatte. Nachdem dieser Plan gescheitert war, wurde ein anderer 1905 realisiert: In Anwesenheit von 25.000 Menschen wurde – wiederum direkt vor der Kirche – ein Denkmal für den Chevalier de la Barre eingeweiht (vgl. Rausch 2006: 558f). Der junge Freidenker, bekannt durch Voltaires vehemente Verteidigung, war 1766 als Opfer eines religiös motivierten Justizmordes gefoltert, enthauptet und verbrannt worden. Auch um dieses Denkmal gab es Streit: 1926 platzierte man es auf der Place Nadar abseits der Kirche, 1941 ließ die Vichy-Regierung es – wie viele andere Metallstatuen – einschmelzen und erst 2001 sorgte eine Barre-Gesellschaft für eine erneute Aufstellung auf dem seitlichen Platz (vgl. Montmartre, la statue du chevalier de La Barre). Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das Viertel um Montmartre zum Zentrum des kommerziellen Amusements (z.B. Moulin Rouge) und Treffpunkt der Pariser Bohème (z.B. Kabarett Chat Noir) entwickelt – ganz im Kontrast zum Geist der Sühnekirche: Das unmittelbare Nebeneinander von frommen Pilgern, weltlichen Freuden zugewandten Besuchern, Freigeistern und überzeugten Atheisten führte zu manchen Friktionen. So war es nicht erstaunlich, dass Sacré-Coeur zur Zielscheibe scharfer Kritik wurde. Emile Zola etwa stilisierte in einem seiner Romane einen ehemaligen Priester zum Bombenleger gegen das verhasste Bauwerk. Zeichner und Grafiker wie Théophile-Alexandre Steinlen oder Eugène Ogé schufen beißende Anklagen. Das republikanische Journal *La Lanterne* beispielsweise erschien 1902 mit einem von Ogé geschaffenen Titelblatt: Ein Priester in Gestalt eines Vampirs be-

Abb.68 : Eugène Ogé, *Voilà l'ennemi*

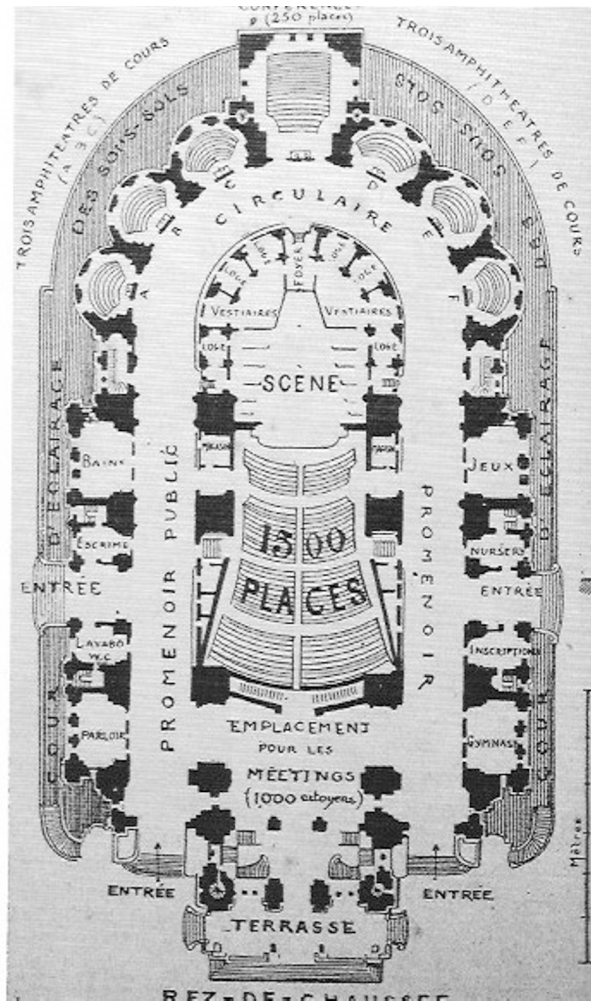


<https://high.org/collections/la-lanterne-journal-republicain-anti-clerical-voila-lennemi>

herrscht Sacré-Coeur; der Text: »Le cléricalisme voilà l'ennemi« entstammt einer Rede Gambettas vom 4. Mai 1877 in der Deputiertenkammer (Abb. 68). Gustave Téry entwickelte einen Plan zum Umbau der Kirche in ein Volkshaus mit großem Theater (Abb. 69) (vgl. Fouilloux 2017: 306f; Harvey 2006: 337; Jonas 2001: 111ff.; Pelletier 2019: 117).

Doch auch auf katholischer Seite fand eine intensive Mobilisierung statt, für deren traditionelle Form der Wallfahrt Sacré-Coeur als typische Pilgerkirche mit einem weiträumigen Umgang und zahlreichen Kapellen im Chor und in der Krypta konzipiert war. In dieser katholischen Massenbewegung spiegeln sich die national-

Abb. 69: *Les Cordicoles*



Téry 1902: 333

religiösen Intentionen des voeu national wider. Zahllose Pilger aus ganz Frankreich strömten – außer nach Lourdes – zu diesem Zentrum neuzeitlicher Wallfahrt, im Refrain ihrer Lieder hieß es: »Gott, rette Rom und Frankreich im Namen des Herzen Jesu!« (zit.n.: Jonas 2000: 219; Übersetzung: U.H.). Unter gleicher Anrufung forderten sie aus einem Pilgerzug heraus einen König und schwenkten dazu weiße Tücher, die Farbe der Bourbonen. Mit den Pilgern kamen die Spenden, bis zum

1. Weltkrieg insgesamt rund 40 Mio. Franc, organisiert nach modernsten Methoden des fund-raising: Gläubige konnten je nach Vermögen größere oder kleinere Steine mit ihren Initialen stiften, konnten Zettel mit Gebeten in Säulenzwischenräume versenken. Auf besonderen Sparkarten (*carte de Sacré-Coeur*) vermerkten Gläubige ihre regelmäßigen Spendenbeiträge und das monatliche *Bulletin de l'oeuvre du voeu national au Sacré-Coeur de Jésus* informierte das katholische Frankreich über die Pariser Bauentwicklung, die Geschichte der Herz-Jesu-Bewegung und ähnliche Themen. Als der Eiffelturm, dieser in manchen katholischen Augen neue Turmbau zu Babel, der wachsenden Kirche am Himmel über Paris Konkurrenz machte, war diese für drei Jahre nachts von einem leuchtenden Kreuz gekrönt (vgl. Jonas 2000: 204ff; Jonas 2001: 102ff).

Unter dem wachsenden republikanischen Einfluss vollzog die Nationalversammlung 1905 die Trennung von Kirche und Staat, was u.a. dazu führte, dass nach der Revolution 1789 erworbene bzw. erbaute Kirchen den jeweiligen Kommunen übereignet wurden, Sacré-Coeur also in städtischen Besitz unter Zusicherung der katholischen Kultausübung übergang. Der Abriss des nahezu vollendeten Bauwerks stand nun nicht mehr zur Debatte – ganz abgesehen von den enormen Kosten einer Entschädigung. Dieses Arrangement spiegelt eine Entwicklung, in deren Verlauf die Wogen der Empörung sich langsam glätteten. Dazu trug auch die moderate Haltung Papst Leos XIII. bei, der den Herz-Jesu-Kult öffnete für Versöhnung und soziale Gerechtigkeit. Die Vorstellung von der Errettung Frankreichs durch die Herz-Jesu-Verehrung lebte allerdings auch weiterhin fort: So weihte Kardinal Suhard, Erzbischof von Paris, am 1. Juni 1940 Frankreich den Herzen Jesu und Marias, mitten im ›Blitzkrieg‹ der deutschen Wehrmacht gegen Frankreich und in Anwesenheit des französischen Präsidenten Albert Lebrun und zahlreicher, keineswegs alles gläubiger Minister. Nach dem 2. Weltkrieg flammte immer wieder der Protest gegen das in den Augen radikaler Liberaler anstößige Monument auf: So erinnerte Ernest Pignon 1971 zur 100jährigen Wiederkehr des Kommuneaufstands mit einer Foto-Installation auf den Treppen von Sacré-Coeur an die Massaker an den Kommunarden (Loyer 1992: 450), eine Bombenexplosion beschädigte 1976 eine der Kuppeln der Kirche und die Besetzung der Kirche durch verfolgte linke Demonstranten wurde durch polizeiliche Räumung beendet. Im 21. Jahrhundert ist die Sühnekirche zwar nach wie vor Ziel der Pilger, doch überwiegend zur touristischen Fotokulisse mit bester Aussicht auf die Stadt geworden (vgl. Fouilloux 2017: 308f; Jonas 2000: 223, 235f; Harvey 2006: 338f; Basilique du Sacré-Coeur de Montmartre).

3.5.5 Ein Gang durch Sacré-Coeur – Herz-Jesu-Devotion und Nationalmonument

Ob neugieriger Tourist oder frommer Pilger, wer zur Kirche Sacré-Coeur gelangen will, muss steil hinaufsteigen, aus dem sündhaft-profanen Vergnügungsviertel so legendärer Etablissements wie dem Moulin Rouge empor zum geweiht-heiligen Gipfel mit der im makellosen Weiß erstrahlenden Sühnekirche. Die axial zur Kirche angelegte prachtvolle Treppen-Terrassen-Architektur unterstreicht diese symbolträchtige Annäherung an das ganz auf Fernwirkung angelegte Bauwerk (Abb. 66). So folgt die Anlage nicht der bei Kirchenbauten üblichen Ostwest-Orientierung, sondern ist in Nordsüd-Richtung erbaut, sodass sich die Schauseite der Stadt zuwendet und der Blick aus dem Zentrum auf die Komposition von Zentral- und Nebenkuppeln fällt (vgl. Dauss 2007: 272, 291; Laroche 1988b: 212). Die visuelle Dominanz von Sacré-Coeur wird aufgrund ihrer kompakten Silhouette und der gleißenden Erscheinung kaum geschmälert durch den zeitgleich zur Weltausstellung 1889 errichteten und fast doppelt so hohen Eiffelturm. Beide Bauwerke stehen sich kontrastiv gegenüber: säkulares Monument von Stolz und Fortschritt – rückwärts-gewandtes Denkmal nationalreligiöser Sühne und Reue (vgl. Andia 1995: 19f; Jonas 2000: 198f; Laroche 1988a: 189).

Auf dem engen Vorplatz überwältigt den Besucher der massive Baukörper mit einer Kuppelhöhe von 84 Metern, der Blick geht auf die beiden Reiterstatuen am rechten und linken Rand des Portalvorbaus. Ursprünglich sollten hier Skulpturen St. Martins und des Heiligen Georg stehen, sie wurden aber ersetzt durch den Heiligen Ludwig und die Nationalheilige Jeanne d'Arc. Zusammen mit der im zentralen Giebfeld aufgestellten Herz-Jesu-Gestalt verkünden sie die Botschaft einer »Nationalhistorie als Heilsgeschichte«, des Ideals der christlichen Monarchie, wie sie die Initiatoren des *vœu national* und weite Kreise des katholischen Frankreichs erträumten (Zitat: Dauss 2007: 252; vgl. Laroche 1988c: 231). Im Eingangsbereich steht eine Skulptur Marguerite Marie Alacoques, der Initiatorin der französischen Herz-Jesu-Bewegung, begleitet von einem Textauszug des Briefs, der die Aufforderung für die Errichtung eines Ortes der Verehrung für das erniedrigte Herz-Jesu enthält (vgl. Harvey 2006: 313). Dieser Aufforderung folgt Sacré-Coeur mit ihren charakteristischen Zügen einer Wallfahrtskirche: Außer der Höhenlage sind dies vor allem der weiträumige Chorumgang und die zahlreichen Kapellen, die – nach dem Grundprinzip eines kreuzförmigen Zentralbaus – angeordnet sind um das Schiff mit der zentralen Kuppel und dem ungefähr gleich großen Chor mit Altar. Betritt man die Kirche ist der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem blendenden Weiß des Äußeren und dem gedämpften Licht im Inneren auffällig. Die Eigenart des für den Bau verwendeten Travertinsteins aus den Steinbrüchen bei Château Landon (nahe Fontainebleau), der sonst in Paris nur noch für den Arc de Triomphe verwendet wurde, führt aufgrund chemischer Prozesse dazu, dass die strahlende Helligkeit

sich stets erneuert (vgl. Dauss 2007: 272; Jonas 2000: 226). Aus dem schlichten und halbdunklen Schiff tritt man in den von Kerzen und dem bunten Mosaik erhellten Altarraum – eine manichäische Konzeption der Religion der Sünde: Für den gläubigen Pilger symbolisiert dieser Wechsel den Übergang von der Sphäre der leidenden Kirche in Finsternis und Unglück hinauf zur Erlösung verheißenden Feier der Eucharistie (vgl. Loyer 1992: 471).

Von den Kapellen in der Krypta fallen wegen ihrer politischen Stoßrichtung zwei besonders ins Auge: Die Kapelle des *Jésus Enseignant* verweist auf den Kampf der katholischen Kirche um den Einfluss auf das Erziehungswesen im laizistischen Frankreich. So hielt Rohault de Fleury, einer der Initiatoren des *vœu national*, »die törichte Erfindung eines Schulunterrichts ohne Gott« für eine der Hauptsünden Frankreichs. Und eine zweite Kapelle war *Jésus-Ouvrier* geweiht, zu deren Errichtung katholische Arbeiter beitrugen – eine Tatsache, die Legentil begrüßte, weil er dies als ihren Protest bewertete gegen die »grässliche Gottlosigkeit, in die ein Großteil der arbeitenden Klasse gerade fällt«. Die wachsende Arbeiterbewegung musste Legentil, selbst führendes Mitglied in der *Société de Saint-Vincent-de-Paul*, einer Organisation der katholischen Sozialbewegung, als besondere Bedrohung seines christlichen Engagements sehen (zit.n. Harvey 2006: 236; Übersetzung: U.H.).

Abb. 70: Triumph des Sacré-Coeur: Das Mosaik im halbrunden Chor nimmt die Stilelemente der romano-byzantinischen Architektur auf



<https://www.fotocommunity.de/photo/deckengemaelde-in-der-basilika-sacre-coeur>

Abb. 71: Initiatoren und Gegner von Sacré-Coeur



www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/ephemera/basilique-du-sacre-coeur

»L'idéologie qui sous-tend le Voeu national est ici exposée sans ambages [Umschweife]« – erst hier, im großen Mosaik des Chorraums, wird also die Botschaft des »militantisme politico-religieux« entfaltet (zit.n. Laroche 1988c: 248). Das zwischen 1921 und 1923 entstandene riesige Mosaik in der byzantinischen Tradition erzählt in Bildern die Geschichte vom Sacré-Coeur (Abb. 70). Die zentrale, an byzantinische Pantokrator-Darstellungen erinnernde Figur des segnenden Jesus mit dem dargebotenen Herz wird zur Rechten und Linken flankiert von zwei übereinander angeordneten Sphären, die obere, himmlische ist bevölkert von den Heiligen der katholischen Kirche. In der unteren, irdischen finden sich zur Linken französische Heilige und Päpste, zur Rechten werden historische Schlüsselszenen geboten; sie sind für die intendierten Botschaften von besonderer Bedeutung. Auf dem ersten Bild weiht der über einem Pestopfer kniende Bischof von Marseille seine Stadt dem Herzen Jesu, im zweiten Bild nimmt – Opfer der Revolution! – Ludwig XVI. mit seiner Familie diese Weihe für ganz Frankreich vor; erst im dritten Bild folgen die Initiatoren und Unterstützer von Sacré-Coeur: Erzbischof Guibert präsentiert ein Modell der Sühnekirche, der kniende Legentil ist begleitet von Rohault de Fleury, der den Text des voeu national in Händen hält. Neben ihm steht Emile Keller, monarchistischer Deputierter, der als Berichterstatter das Sacré-Coeur-Projekt in der Assemblée Nationale vertrat. An seiner Seite stehen mit gezogenen Säbeln die

Generäle de Sonis und Charette, Anführer der zouaves pontifiques und der blutigen Attacke von Loigny.

Auf der linken, kirchlichen Seite stehen neben dem der Moderne aufgeschlossenen Papst Leo XIII., der die Herz-Jesu-Verehrung förderte, Papst Clemens XIII., antiaufklärerischer Jesuitenförderer, der die Diderot-Enzyklopädie auf den Index setzte, und Pius IX., der das Unfehlbarkeitsdogma verkündete. Ganz am rechten Rand des Mosaiks fällt eine Figur durch ihre abweisende Haltung auf: Sie verharrt nicht in Adorationshaltung, steht abgewandt von der zentralen Christusgestalt, lehnt mit gekreuzten Armen und übereinandergeschlagenen Beinen nachgerade lässig an einer Säule, ist gekleidet mit einer phrygischen Mütze und gestreiften Hosen – unschwer zu deuten, dass es sich um einen Sansculotten handelt (vgl. Jonas 2000: 224ff; Laroche1988c: 248). Diese Figur repräsentiert nicht nur die Französische Revolution, sie verkörpert all das, was der französische Katholizismus des 19. Jahrhunderts ablehnte und als säkulare Entwicklung der Nation mit der Herz-Jesu-Bewegung bekämpfte.

Das Mosaik in seiner Gesamtheit deutet die Geschichte der ›fille aînée‹ als eine Historie, die abgesichert, gerechtfertigt und gestützt wird durch die lange Tradition der Heiligen der katholischen Kirche, es wird damit zum Abbild der Glaubensinhalte dieser Kirche und ihrer Botschaften: »Sacré-Coeur is the key monument of modern French Catholicism.« (Jonas 2000: 229). Das am unteren Rand des Mosaiks verlaufende Spruchband enthält dazu die Kernaussage: Sacratissimo cordi Jesu Gallia poenitens et devota et gratia (Dem allerheiligsten Herzen Jesu das büßende, reuige Frankreich, treu ergeben und dankbar), die zum Ausgangspunkt des strahlenden Monuments am Pariser Himmel wurde.

3.6 Paris – Schaufenster der Nation im Widerstreit politischer Deutungshoheit

Als Ernest Renan 1882 an der Sorbonne in seinem berühmten Vortrag der Frage nachging »Qu'est-ce qu'une nation?«, da hatten sich die Wogen im Streit um die nationale Selbstvergewisserung Frankreichs zwar nicht gelegt (vgl. François/Schulze 1998: 17). Aber nach den wiederholten Regimewechseln von Revolution und Republik, von (konstitutioneller) Monarchie und (Premier/Second) Empire im Laufe des 19. Jahrhunderts war doch eine gewisse politische Stabilisierung eingetreten, die sich auch auf die Ausformung des nationalen Selbstverständnisses auswirkte: Die 3. Republik hatte sich mit der Verabschiedung der Verfassungsgesetze (1875), dem republikanischen Wahlsieg (1877) und dem Rücktritt des erzkonservativ-royalistischen Präsidenten MacMahon (1879) gegen die monarchistischen Bestrebungen der Anfangsjahre durchgesetzt. Im darauffolgenden Jahr (1880) verabschiedete die republikanische Abgeordnetenkammer mehrere Gesetze, mit denen sie die bis

heute gültigen Nationalsymbole dekretierte: Der 14. Juli wurde Nationalfeiertag, die Marseillaise Nationalhymne und die Trikolore Nationalflagge. Damit war ein (symbolischer) Schlusspunkt gesetzt unter eine politische Debatte, die das gesamte 19. Jahrhundert bestimmte, nämlich die Auseinandersetzung um das Verhältnis der jeweiligen Regime und der sie tragenden politischen und sozialen Kräfte zur Französischen Revolution. Grob gesprochen standen sich dabei zwei nationale Narrative gegenüber: Republikaner und Liberale verstanden sich als Erben der Revolution und bezogen ihre nationale Identifikation ganz wesentlich auf den mit ihr einhergehenden Veränderungen, Monarchisten und Katholiken als Vertreter der *ordre moral* dagegen lehnten die revolutionären Prinzipien ab. Nach 1880 dominierte die republikanisch gefärbte Form des modernen Nationalismus auch weiterhin das politische Geschehen der 3. Republik, erfuhr allerdings in den Jahren ihrer schwersten Krisen vor dem 1. Weltkrieg (Boulanger-Krise, Dreyfus-Affäre) eine durchaus antirepublikanisch-autoritäre und antisemitische Komponente.

Für die Frage nach der Ausgestaltung von Paris als Schaufenster der Nation ist diese politische Spaltung in gegensätzliche Lager von erheblicher Bedeutung, denn sie prägte vor dem Hintergrund der wechselnden Regime mit – um im Bild zu bleiben – ihren Exponaten in unterschiedlicher Weise die Hauptstadt, um so den jeweils nationalen Deutungsanspruch zu manifestieren. Im Gegensatz zu den beiden anderen untersuchten Kapitalen London und Rom, deren Entwicklung nicht durch Regimewechsel gekennzeichnet war, ist deshalb – so die These – für Paris anzunehmen, dass hier in stärkerem Umfang widersprüchliche und kontrastive Gestaltungsintentionen zu erkennen sind, deren Botschaften sich in konkreten Bauwerken und Ensembles eingeschrieben haben.

Aber zurück zu Renan: Neben den Elementen wie Sprache, Religion, Territorium etc. gehören für ihn zur Beschreibung einer Nation »der gemeinsame Besitz eines reichen Erbes an Erinnerungen« und »das gegenwärtige Einvernehmen, der Wunsch, zusammenzuleben« (zit.n. François/Schulze 1998: 17). Die Funktion des Erinnerungsschatzes ist die Einigung nach innen und die Abgrenzung nach außen. Zu diesen identitätsstiftenden Erinnerungen der Nation zählen in Frankreich beispielsweise die Taufe Chlodwigs (496), vorrangig als Gründungs- und Legitimationsmythos monarchistisch-katholischer Kreise, aber auch – nach der Niederlage 1870 – im liberal-republikanischen Milieu als Schlachtensieger gegen die Alemannen. Der Gestalt der Jeanne d'Arc als Retterin Frankreichs gegen die englische Invasion (1429) können sich ebenfalls beide Lager des 19. Jahrhunderts bedienen, indem sie la pucelle als einfaches Bauernmädchen aus dem Volk oder als von Gott inspirierte Jungfrau stilisieren. Diese ambivalente Aneignung historischer Narrative gilt in ganz besonderem Maße für die Französische Revolution als epochenstrukturierendes Ereignis des 19. Jahrhunderts: So bezogen sich Liberale und Republikaner vorrangig auf die Anfangsphase mit Ballhauschwur und Bastillesturm, während

monarchistisch-klerikale Vertreter die Hinrichtung der Königsfamilie und die so genannte Schreckensherrschaft 1793/94 (*terreur*) hervorhoben (vgl. Trom 1998: 129ff).

Schauen wir jetzt auf die vier exemplarisch untersuchten Ensembles in ihrer Bedeutung für die Ausgestaltung von Paris als Schaufenster der Nation, dann fällt der Blick zunächst auf die **Place de la Bastille**, da dieses Beispiel wie ein Seismograph die Gestaltungsintentionen unterschiedlicher Regime im Laufe des 19. Jahrhunderts erkennen lässt und damit auch ihr Verhältnis zur Revolution als Ursprung der modernen französischen Nation. Die symbolische Bedeutung des Platzes erforderte – als Leerstelle nach dem Abbruch des Staatsgefängnisses – geradezu zwingend eine Neugestaltung. Deren Botschaften folgten denn auch dem Rhythmus der Revolution und der folgenden Regime: Anfangs (1791), vor der Flucht des Königs, bestand sogar der (nicht ausgeführte) Plan für eine Place royale mit einer Statue Ludwigs XVI., die rasch (1792) dem Bau einer Place de la Liberté samt Freiheitsstatue wich und im Jahr darauf von einer Fontaine de la Régénération ersetzt wurde, als Krieg und Aufstände die nationale Einheit und Erneuerung bedrohten. Erst Napoleon nahm sich wieder der Platzgestaltung an: In seinem Plan, Paris zum neuen Rom auszubauen, besaß die historische Achse (d.h. die vom Louvre in westliche und östliche Richtung ausgehenden Straßenzüge) als Bestandteil des symbolischen Straßenkreuzes von Cardo und Decumanus zentrale Bedeutung (vgl. weiter unten). Auf der am östlichen Straßenzug gelegenen Place de la Bastille, am ehemaligen Stadtrand, plante er zunächst dem römischen Vorbild folgend einen Triumphbogen, der dann aber auf der Place de l'Étoile realisiert und durch einen riesigen Elefantenbrunnen am Platz des ehemaligen Staatsgefängnisses ersetzt wurde. Mit der schieren Größe dieses Machtsymbols präsentierte der Kaiser zwar seinen imperialen Anspruch, demonstrierte aber zugleich das von ihm bereits 1799 verkündete Ende der Revolution. In der Phase der Restauration (1814-1830) suchten die zurückgekehrten Bourbonenkönige, die Erinnerung an die Revolution zu verdrängen, indem sie den Bastilleort nun Place Saint Antoine taufen und dort eine Statue Ludwig XVIII. planten.

Der ›Bürgerkönig‹ Louis Philippe (1830-1848) verdankte seine Herrschaft der Julirevolution. Diese prekäre Konstruktion einer Monarchie revolutionären Ursprungs spiegelt sich in der Gestaltung der Place de la Bastille wider, auf der der König ein Monument für die Opfer der Revolution von 1830 errichten ließ: Diese Julisäule blendet die Revolution von 1789, in der ein König hingerichtet wurde, völlig aus und bezieht sich nur auf die Erhebung, der Louis Philippe seine Herrschaft verdankte. Die Gipffigur auf der Säule stellt eine kettenbrechende Freiheit in einer Version dar, die ganz ohne die revolutionären Attribute wie der phrygischen Mütze auskommt: Am Ort des revolutionären Ursprungs Frankreichs wird also einer »gezügelmten« Revolution gehuldigt, die – entsprechend der ersten Phase – über die Freiheit hinaus keine regimesprengenden Forderungen stellte. Die Intention Napoleons III. und seines Präfekten Haussmann Paris zum imperialen

Schaufenster der Nation auszubauen, ließ die Place de la Bastille – im Gegensatz zu vielen anderen Plätzen – bezeichnenderweise gänzlich unberücksichtigt und unverändert. Gleiches gilt für die 3. Republik, die zwei andere Plätze mit Monumenten der Republik ausstattete. Erst Mitterand, der erste sozialistische Präsident der 5. Republik, wertete den Platz mit dem Bau der Volksoper auf.

Das zweite untersuchte Ensemble (**Étoile/Arc de Triomphe/Champs-Élysées**) stellt dagegen seit seiner Entstehung bis in unsere Tage ein Kernelement des Schaufensters der Nation dar. Zugleich ist dieses Ensemble das westliche Ende des Decumanus, der geradlinig verlaufenden Hauptstraße, die in römischen Städten Nord- und Südhälfte trennte und die seit dem Mittelalter in Paris die königlichen Jagdschlösser und -reviere am östlichen und westlichen Stadtrand mit der Louvre-Residenz verband: Diese historische Ost-Westachse zwischen Bois de Vincennes und Bois de Boulogne mit den Zwischenstationen Bastille/Louvre/Étoile verbindet damit die symbolträchtigen Plätze Bastille und Étoile zu einer – freilich kontrastiven – historischen und gestalterischen Einheit. Angetrieben von der Idee, Paris zur prachtvollsten Stadt der Welt auszubauen, führten die Planungen Napoleons I. und stärker noch die tatsächlichen Ausführungen unter Napoleon III. zu einer Ausgestaltung der Hauptstadt, die in Frankreich mit den Begriffen »imperial« und mit den entsprechenden Regimen als (Premier/Second) Empire bezeichnet werden. In der Erhebung Napoleons I. zum Kaiser der Franzosen drückt sich allerdings v.a. der Anspruch auf dynastische Absicherung, die angestrebte Vormachtstellung in Europa und die Gleichstellung mit dem habsburgischen Kaiser und dem russischen Zaren aus. Das Second Empire Napoleons III. erhebt – nach dem 1815-Rückschlag für Frankreich – erneut diesen Anspruch. Dagegen entsteht das französische (zweite) Kolonialreich im Wesentlichen erst nach 1870, also nach dem Ende des Second Empire. Die genannten Begriffe beziehen sich daher bis in die 1870er Jahre eher auf die innerfranzösische Herrschaft und auf Frankreichs Stellung in Europa – jeweils mit dem Anspruch römisches Erbe anzutreten (vgl. Fisch 2002: 72ff).

Die 70 m breite, fast 2 km lange Prachtavenue der Champs-Élysées wird im Westen begrenzt vom Arc de Triomphe und dem sternförmigen Place de l'Étoile (heute Place Charles de Gaulle), im Osten von der Place de la Concorde mit dem Obelisken und in der Verlängerung vom Tuilerienschloss (bis 1871) und dem Louvre. Damit gilt dieses Ensemble als *das* klassische Modell einer repräsentativen Prachtstraße: Anfang und Ende bilden bedeutsame Bauwerke und Monumente; rechts und links liegen der Präsidentenpalast und die Ausstellungshallen der Weltausstellung (Grand/Petit Palais), im Straßenverlauf reihen sich Luxusgeschäfte, exklusive Restaurants, Repräsentanzen weltbedeutender Firmen aneinander. Als Teil der historischen Achse genießt die Avenue den Nimbus ehrwürdiger Kontinuität, ist zugleich aber Musterbeispiel des 19. Jahrhunderts einer zukunftsweisenden Stadt-

gestaltung, die nicht mehr vorrangig Plätze, sondern Straßen als Inbegriff moderner Mobilität präferiert.

Bis heute sind die Champs-Élysées daher repräsentativster Ort großer nationaler Ereignisse von der Siegesparade de Gaulles 1944 über die Militärparade am 14. Juli bis zur Schlussetappe der Tour de France. Allerdings ist die ursprüngliche Exklusivität dem populär-touristischen Ansturm mit allen kommerziellen Folgen gewichen. Die axiale Verlängerung bis La Defense mit der gigantischen Wiederholung des Bogenmotivs unterstreicht die weltläufige Atmosphäre der französischen Metropole.

Der Arc de Triomphe, erbaut am ehemaligen westlichen Stadtausgang und erst 1836 vollendet, symbolisiert in seiner gigantischen Monumentalität die durch die Revolution errungene nationale Größe und militärisch-staatliche Macht. Napoleons I. Intention, mit dem Verweis auf das römische Vorbild ein neues Empire zu errichten und Paris zum neuen Rom zu verwandeln, finden hier ihren Stein gewordenen Ausdruck. Die Platzierung auf dem erhöhten Fluchtpunkt der butte de Chaillot schafft eine Perspektive, die das Monument aus der Distanz einem Solitär gleich erscheinen lässt. Haussmann hat diese axiale Perspektive beinahe obsessiv in seinem Stadtbau übernommen, indem er bedeutende Straßen immer auf Monumente oder repräsentative Bauwerken hin ausrichtete – ein Charakteristikum, das ganz wesentlich zum Flair von Paris als Schaufenster der Nation beitrug. Erweitert man die Perspektive unter Rückgriff auf die o.g. Ost-Westachse und nimmt zur Place de l'Étoile und den Champs-Élysées auch die im Osten gelegene Place de la Bastille in den Blick, wird stadtgestalterisch ein Widerspruch deutlich, der die historischen Ereignisse symbolisch auf den Kopf stellt: So betont das nationale Symbol des Arc de Triomphe zwar die Bedeutung der Revolution, befindet sich aber weit entfernt vom Ort des tatsächlichen historischen Ursprungs, der Place de la Bastille. Das um die Place de l'Étoile angesiedelte großbürgerliche Milieu war keineswegs das revolutionäre Subjekt Frankreichs, das vielmehr im Umkreis der Place de la Bastille unter Arbeitern und Handwerkern in den östlichen Stadtbezirken zu finden war. Auch hier erweist sich die symbolische Geographie von Paris: bourgeois Westen – proletarischer Osten (vgl. Agulhon 1992).

Eine Hauptstadt ohne prestigeprächtige Nationaloper ist (nicht nur) im Europa des 19. Jahrhunderts undenkbar. Das dritte Ensemble, die **Opéra Garnier**, ist dafür ein exemplarischer Beleg: Entstanden im Kontext der imperialen Neugestaltung von Paris während des Second Empire, aber erst 1875 eingeweiht, war sie das kostspieligste und wichtigste Bauwerk im luxuriösen Zentrum des ›Neuen Paris‹. Haussmann platzierte es im epochebestimmenden Spannungsfeld zwischen den herrschaftlichen Bauten von Louvre/Tuilerien, mobilitätsfördernder Gare Saint-Lazare und kapitalistischer Börse. Hier, im neuen Mittelpunkt von Vergnügen, Luxus und Kommerz, siedelten sich vornehme Clubs, prestigeträchtige Bankfilialen, teure Geschäfte und Hotels an. Sie befriedigten die weltlichen Bedürfnisse einer Elite

von Bourgeoisie und Aristokratie, die in der zentral gelegenen Oper das sublimen Vergnügen einer außeralltäglichen Gegenwelt genossen. Mit der Avenue de l'Opéra (ursprünglich Avenue Napoléon) zwischen Oper und Louvre, die wiederum dem Haussmannschen Straßenkonzept von Axialität und Perspektivität genügt, waren Oper und traditionelles Herrschaftszentrum symbolisch miteinander verbunden.

Garniers Bauwerk, dessen klassizistisch-barocker Mischstil auch zeitgenössische Kritik auf sich zog, strahlt unverkennbar die Intentionen seines Auftraggebers aus, der sich einen eigenen, gegen Attentate gesicherten Zugang mit dem Pavillon de l'Empereur errichten ließ. So erinnert die Dachform an eine Krone, die Säulenordnung der Loggia nimmt Bezug auf die unter Ludwig XIV. entstandene Ostfront des Louvre und der Spiegelsaal von Versailles gilt als Vorbild des prächtigen Grand Foyer. Sieht man diese architektonischen Anleihen zusammen mit den die Attika zierenden Buchstaben N (Napoléon) und E (Empereur) und die Enthüllung der Fassade am 15. August 1867, dem Geburtstag Napoleons I., können keine Zweifel aufkommen, in welcher Tradition Napoleon III. gesehen werden wollte. Die äußere Pracht setzt sich im Inneren fort: Dort funktionierte das berühmte Treppenhaus als Ort der Selbstdarstellung privilegierter Besucher, wie dies ebenso der auf dieses Bedürfnis speziell konstruierte Zuschauerraum tat.

Nach dem Sturz des Second Empire sah die 3. Republik unter dem monarchistischen Einfluss der ersten Jahre keine Probleme das imperiale Schaustück zu vollenden, schließlich hatten sich die dominierenden gesellschaftlichen Schichten nicht verändert. Und die feierliche Eröffnung 1875 in Anwesenheit von Bourgeoisie und gekrönten Häuptern galt – nach militärischer Niederlage und Kommune – als Symbol der nationalen Wiedergeburt.

Im vierten Ensemble, der Wallfahrtskirche **Sacré-Coeur** auf dem Montmartre-Hügel, manifestiert sich das anfangs genannte nationale Narrativ der monarchistisch-katholischen Kräfte. Für sie ist die Katastrophe von 1870/71 Folge der moralischen Verfehlungen der Nation, die zu Säkularisierung, Entchristlichung und allgemeiner Dekadenz spätestens seit der königsmordenden und antichristlichen Französischen Revolution geführt hat. Dass Heilung nur von bußfertiger Reue zu erhoffen sei, veranlasste den frommen Laien Alexandre Legentil während der Belagerung von Paris im Herbst 1870 zu einem Gelübde in der Tradition der Herz-Jesu-Devotion aufzurufen, das rasch zum voeu national wurde mit dem Ziel, eine Sacré-Coeur-Kirche als Sühnekirche in der Hauptstadt zu errichten. Ein geeigneter Ort dafür war mit dem von christlicher Tradition geprägten Montmartre-Hügel bald gefunden, nachdem zeitweilig der Plan bestand, sie anstelle der unfertigen Oper zu errichten – in den Augen Legentils ein Symbol des dekadenten und verachteten Second Empire. Gegen die Baupläne richtete sich von Anfang an bis in unsere Tage scharfer Protest: Liberal-republikanische Kräfte versuchten den Bau insgesamt zu verhindern oder doch zumindest durch Gegenaktionen zu stören, um so das Schaufenster der Nation frei zu halten von – ihrer Meinung nach – reaktio-

nären Symbolen. Doch das Schlüsselsymbol der Gegenrevolution entstand gegen allen Widerstand auf der höchsten Erhebung innerhalb der Stadt, weithin sichtbar, in makellos strahlendem Weiß, von symbolischer Dominanz – und es gehört zweifellos zum Schaufenster der Nation.

Der Anstieg zur Wallfahrtskirche über die weitausladenden Rampen glückte für den bußfertigen Pilger einer Prozession aus der sündigen Niederung des bekannten Vergnügungsviertels um Moulin Rouge zum heilsverheißenden Gipfel der Sühnekirche. Ihr romano-byzantinische Stil des Architekten Abadie führte zunächst zu heftigen Protesten, da für dieses von der gesamten katholischen Nation durch Spenden ermöglichte Bauwerk nur der angeblich einzig genuin französische Stil der Gotik angemessen gewesen wäre. Vor Eintritt in die Kirche erblickt der Pilger zwei Reiterskulpturen auf dem Portalvorbau: Ludwig der Heilige und Jeanne d'Arc, zusammen mit der im Giebfeld aufgestellten Herz-Jesu-Figur signalisieren sie das Ideal der christlichen Monarchie, den erwünschten Gleichklang von National- und Heilsgeschichte. In der Kirche zieht das riesige, erst 1921/23 entstandene Mosaik alle Blicke auf sich. Es erzählt die Geschichte von Sacré-Coeur, umgeben von den Heiligen der Kirche. Am Mosaikrand und abgewandt vom christlichen Geschehen steht ein Sansculotte mit abweisend-verschränkten Armen: Symbol der Revolution und aller Ideen, gegen die Sacré-Coeur errichtet wurde.

Im Gegensatz zu den beiden ersten Ensembles, der Place de la Bastille und der Place de l'Étoile, lässt sich *zwischen* den beiden anderen Orten, Opéra Garnier und Sacré-Coeur keine axiale Straßenverbindung herstellen. Eine solche Achse konnte auch nicht gewollt oder gar geplant werden – zu gegensätzlich waren Ideologie und Wertvorstellungen beider Ensembles als das eine symbolische Verbindung möglich gewesen wäre. Gleichwohl lässt sich für beide Ensembles *jeweils einzeln* das Prinzip der axialen Verbindung erkennen: Von der Oper über die Avenue de l'Opéra zum Louvre wird symbolisch der Bezug Herrschaft – aristokratisch-bourgeoise Elite hergestellt. Und die ansteigende Rampe vom kommerziellen Vergnügungsviertel zur Sühnekirche weist den Weg zu Buße und erhofftem Heil.

Schon in der Französischen Revolution war Paris Schaufenster der Nation, stand gar im Zentrum des europäischen Interesses. Napoleon I. suchte seiner Hauptstadt die imperiale Ausstattung zu geben, die dann vom Bürgerkönig fortgesetzt und unter Napoleon III. und Haussmann in vollem Umfang realisiert wurde. Die 3. Republik setzte diese Politik fort. In diesem historischen Kontext sind die hier untersuchten Ensembles oder Schaustücke einzuordnen: Die Place de la Bastille als Symbolort der Revolution blieb ein »Aschenputtel« im Stadtbild, umso strahlender leuchten die imperialen Ensembles der Macht um Arc de Triomphe und Champs-Élysées und die Opéra Garnier als Ort der Selbstdarstellung der bourgeois-aristokratischen Gesellschaft des Second Empire. Abgehoben in makellosem Weiß dominiert Sacré-Coeur, das Symbol katholisch-monarchistischer Reaktion, die sündhaft-laizistische Stadt. Es ist kein Zufall, dass alle Ensembles –

außer der Place de la Bastille – im Westteil der Hauptstadt liegen: Die symbolische Geographie verweist auf die Osthälfte als Ort der Unruhen und Aufstände im Milieu der Arbeiterviertel, wohingegen das national-militärisch-imperiale Dreieck von Vendôme-Säule, Place de l'Étoile/Arc de Triomphe, Dôme des Invalides den Westteil beherrscht.