

Hubertus Kohle

I.

Als spektakulärer Ausdruck einer Ingenieurbaukunst, die sich erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von der klassischen Architektur emanzipierte, leitete die 1889 in Paris fertiggestellte „Tour de 300 mètres“ den Schwanengesang des Historismus ein (Abb. 1). Errichtet von Gustave Eiffel, auf dessen Namen das eigentümliche Bauwerk sehr bald nach der Vollendung getauft wurde, schien in ihm ein Menschheitstraum realisiert, den schon die Zeitgenossen auf den mythischen Turm zu Babel zurückführten. Mit dem frühen 19. Jahrhundert war dieser Traum wieder aktuell geworden, in amerikanischen und englischen Projekten wurde er zu realisieren versucht. Nachdem der Traum vom Fliegen in Gestalt der Montgolfière wenig vorher in die Wirklichkeit umgesetzt worden war, scheiterte der Gedanke eines hohen Turms vorderhand aber an den mangelnden technischen Möglichkeiten und blieb in der Planungsphase stecken oder wurde früh aufgegeben. Erst als ein hal-

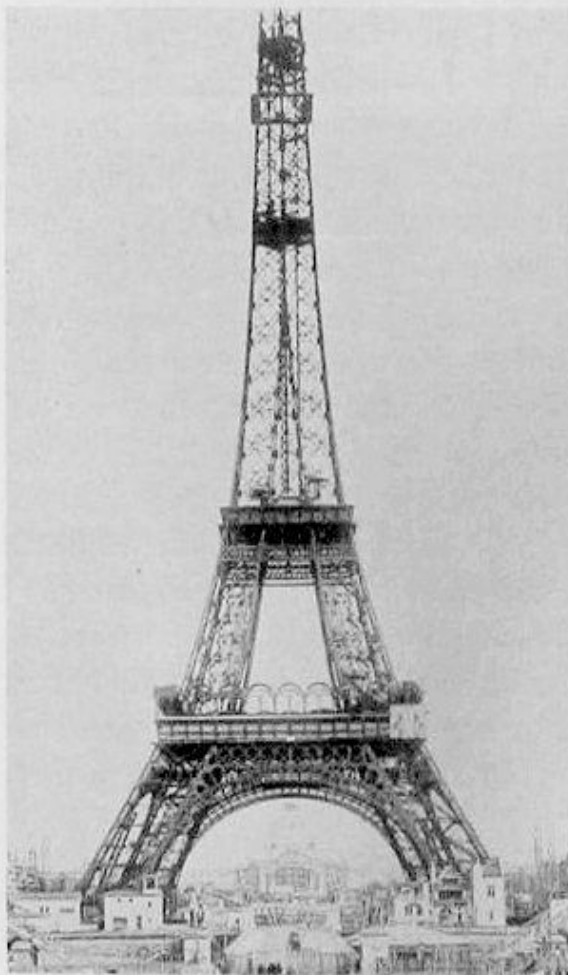


Abb. 1 Der Eiffelturm im Jahr 1889

bes Jahrhundert später wiederum ein Franzose seine langen Erfahrungen mit dem Baustoff Eisen aus dem Brückenbau einzubringen gewillt war, konnte die Idee in die Tat umgesetzt werden. Das Ergebnis beeindruckt bis heute, das Gebilde ist zum Wahrzeichen der Stadt Paris und darüber hinaus Frankreichs geworden.¹

Der Eiffelturm aber ist kein solitäres Produkt, sondern präzise zu situierender Teil einer umfassenden Planung, in der der französische Staat historische Erinnerungsleistung mit aktueller Wirtschaftsmacht zu verkoppeln trachtete. Schon als man sich 1884 dazu entschloss, die Weltausstellung wieder in Paris durchzuführen, um damit den eingespielten Elfjahresrhythmus einzuhalten – 1867 und 1878 hatte sie ebenfalls in Paris stattgefunden, davor zum ersten Mal 1855 –, wurde entschieden, das Ereignis gleichzeitig als 100-Jahr-Gedächtnis der französischen Revolution zu feiern.² Damit war der außergewöhnlichen Stellung Rechnung getragen, die die Revolution im mentalen Haushalt Frankreichs einnahm, wenn es auch die weltweite Akzeptanz des Ausstellungsprojektes nicht eben förderte. Die meisten anderen Staaten nämlich, vor allem solche, die sich weiterhin zum

monarchischen System bekannten, nahmen an ihr offiziell nicht teil.

¹ Vgl. Roland Barthes: *La Tour Eiffel*, Paris 1989 (zuerst 1964).

² Vgl. Brenda Nelms: *The Third Republic and the Centennial of 1789*, New York 1987.

Eine solche Ausstellung hatte schon von ihrem grundsätzlichen Charakter her eine Bedeutung, die sie für eine historische Kommemorativpraxis prädestinierte. Sie wurde von Édouard Lockroy, einige Zeit Innenminister der französischen Republik, Vorsitzender der Ausstellungskommission und begeistertster Befürworter des Turmbauprojekts, wortreich umschrieben:

„Une Exposition universelle est une totalisation: l'esprit humain arrête une minute son labeur et considère le chemin parcouru, comme un voyageur retourne la tête pour regarder la pente déjà gravie. C'est un moment de détente où la pensée se condense, où les forces se renouvellent. Les hommes admirent leurs conquêtes et se donnent la main. Un grand souffle de fraternité passe sur leurs fronts.“³

Die Weltausstellung mit ihrer Präsentation eines Querschnitts der gesamten menschlichen Produktivität stellt sich hier als ein in ihrem Kern rückblickendes Ereignis dar, in dem sich der Mensch seiner bis dahin realisierten materiellen Errungenschaften reflexiv versichert.⁴ Sie eignete sich somit ideal, um die Erinnerung an die französische Revolution und damit an ein historisches Geschehen zu zelebrieren, welches man als Ausgangspunkt dieser menschlichen Produktivitätsleistungen erkannte. „La Galerie des machines et la Tour Eiffel étaient en germe dans la Déclaration de l'homme“ heißt das bei Eugène-Melchior de Vogüé.⁵ Die großen Mechanisierungsfortschritte, die sich etwa bei der Nutzbarmachung von Elektrizität und Kommunikationstechnik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einstellten, erschienen somit auch als das Ergebnis einer Befreiung am Ende des 18. Jahrhunderts, in der sich Leistung gegen gesellschaftlichen Stand durchsetzte, die Zukunft sich öffnete und aus dem Schatten einer traditionalistisch orientierten Vergangenheit heraustrat. Für Eiffel selber symbolisierte der Turm das „Jahrhundert der Industrie und der Wissenschaft“, das seiner Meinung nach mit den großen Entdeckungen des späten 18. Jahrhunderts und der 1789er Revolution begann.⁶ Nicht umsonst entschied er, weithin sichtbar die Namen von 72 Wissenschaftlern an dessen Tragwerken anzubringen, die seit 1789 hervorragende Leistungen erbracht hatten. Sinnfällig wurde dieser Zusammenklang von revolutionärem Ereignis und industriell-wissenschaftlicher Errungenschaft dann auch bei einer Feierstunde, die Eiffel in seinem in der Spitze des Turms eingebauten Appartement anlässlich des Ausstellungsschlusses ausrichtete. In Anwesenheit Thomas Alva Edisons hob er den von dem Amerikaner erfundenen Phonographen mit einer Schallplatte aus der Taufe, die den versammelten Gästen die *Marseillaise* zu Gehör brachte.⁷ Und der alte Republikaner Jules Simon erklärte in seinem Beitrag zum *Guide officiel de la Tour Eiffel* visionär: „Auf der zweiten Etage und besonders auf der obersten Plattform entdeckt man eine nie von Menschengenossen erblickte Landschaft. Dort oben kann man gut über den Gang der Jahrhunderte philosophieren.“⁸ Lockroys „Reisender, der sich zurückwendet, um den Abhang in Augenschein zu nehmen, den er schon erklommen hat“, erscheint hier als der vom Eiffelturm auf die Stadtlandschaft Paris Herabblickende. Die Monumente der Vergangenheit, angefangen bei der nunmehr geradezu winzig erscheinenden mittelalterlichen Kirche Notre-Dame auf der Ile de la Cité,

³ Édouard Monod: L'Exposition universelle de 1889, 4 Bde., Paris 1890, Vorwort von Lockroy, Bd. 1, S. XXXI.

⁴ Deborah Silverman verweist darauf, dass die lineare Fortschrittsperspektive so etwas wie ein Grundmuster der Ausstellung ausmacht. Vgl. Deborah Silverman: The Paris Exhibition of 1889. Architecture and the Crisis of Individualism, in: *Oppositions*, Nr. 8 (1977), S. 71–91, hier S. 80.

⁵ Eugène-Melchior de Vogüé: Remarques sur l'Exposition du centenaire, Paris 1889, S. 6.

⁶ Henri Loyrette: Gustave Eiffel, Fribourg 1986, S. 114. Dazu auch die hervorragende Darstellung von Miriam Levin: When the Eiffel-Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution, Ausst.kat. Mount Holyoke College Art Museum 1989, S. 13.

⁷ Dominique Frémy: Quid de la Tour Eiffel, Paris 1989, S. 61.

⁸ Loyrette (wie Anm. 6), S. 172.

werden ihm auf diese Weise anschaulich zur Vorgeschichte seines eigenen Zeitalters, und der Höhenunterschied weist die Entwicklung geradezu sinnlich wahrnehmbar als ansteigend-aufgipfelnde aus.⁹ Es ist hier daran zu erinnern, dass der Eiffelturm gerne als neue Kirche gesehen wurde, als eine Kirche der innerweltlichen Vollendung, die die Jenseitsreligion hinter sich gelassen hatte und der laizistischen Erziehungspolitik der republikanischen Regierung der 1880er Jahre genau entsprach.¹⁰ Und außerdem kann man sich an dieser Stelle ein Projekt in Erinnerung rufen, das ebenfalls aus Anlass der Weltausstellung realisiert wurde und das eine unerschwellige Verwandtschaft zum Turmprojekt verrät. Alfred Stevens und Henri Gervex errichteten im Tuileriengarten einen Rundbau, in dem sie ihr Panorama „Histoire du siècle“ ausstellten. Mehrere hundert einzelne Personen repräsentierten darin in chronologischer Reihenfolge die Revolutionsepoche zwischen 1789 und 1889. So wie der Betrachter auf dem Eiffelturm im Rundblick seine Geschichte sinnlich erfährt, so vollzieht er in der Mitte des Panoramas stehend das letzte Jahrhundert nach. Victor Hugo, als Schöpfer der als Fortschrittsepos konzipierten „Légende des siècles“ auch ein prominenter Gewährsmann Lockroys in seiner Verteidigung des Turms, nimmt im Panorama die zentrale Rolle eines *praeceptor saeculi* ein.¹¹

Man sollte die feierliche Wortwahl Lockroys nicht als reine Festrednerattitüde abtun, denn sie entspricht präzise der republikanischen Gesellschafts- und Arbeitsidee, auf die Eiffel auch mit seinem Turm reagierte. Als ein Bauwerk ohne direkt greifbare Funktion und als Denkmal, das sich insofern von traditionelleren Denkmälern unterscheidet, als es nicht abbildend auf das zu Bedenkende verweist, sondern das Bedachte symbolisiert, fasste es in seiner spezifischen Struktur brennpunktartig zusammen, was in der Gemeinschaftsrhetorik von Lockroys Rede formuliert wurde. Dem Beleg dieser These soll ein Teil der folgenden Überlegungen gewidmet sein, ein zweiter der mehr oder weniger ausdrücklich demokratisch-egalitären Verfasstheit des Monumentes. Zunächst aber einiges zur Entstehungsgeschichte.

II.

Im Jahre 1884 wurde auch entschieden, dass aus Anlass der Ausstellung ein Monument entstehen sollte, welches die Welt noch nicht gesehen hatte, ohne dass zu diesem Zeitpunkt schon von einem Turm die Rede gewesen wäre. Erlöst vom Trauma der Niederlage im Krieg mit Preußen und aufgehoben in der seit einigen Jahren endgültig erreichten Sicherheit, mit dem republikanischen System eine dem Geist der französischen Nation entsprechende staatliche Organisationsform gefunden zu haben, demonstrierte man damit neu erlangtes Selbstbewusstsein. Der Vorschlag zum Bau eines exorbitant hohen Turms, der dann später zuweilen tatsächlich als Zeichen eines nach der Niederlage endgültig genesenen Frankreich apostrophiert werden konnte,¹² kam von zwei wichtigen Mitarbeitern eines Ingenieurbüros, das in den Jahrzehnten zuvor in der ganzen Welt vor allem durch den Bau von kühnen Brü-

⁹ Vgl. auch Barthes (wie Anm. 1), S. 20.

¹⁰ E.-M. de Vogüé inszeniert in seinen *Remarques sur l'Exposition du Centenaire* (wie Anm. 5) ein Gespräch zwischen altem und neuem Turm, in dem diese Prinzipien thematisiert werden (S. 24).

¹¹ Der Dichter hatte übrigens 1879 schon einmal ein Turmprojekt Eiffels emphatisch begrüßt und darin eine „spirale démesurée où l'humanité gravite dans cette ascension éternelle“ gesehen (Monod, wie Anm. 3, S. XXV). Zur absolut überragenden Rolle, die Victor Hugo für das republikanische Selbstbewusstsein der Zeit gespielt hat vgl. Avner Ben-Amos: *Les funérailles de Victor Hugo. Apotheose de l'événement spectacle*, in: Pierre Nora (Hg.): *Les Lieux de Mémoire*, Bd. 1 (La République), Paris 1984, S. 473 ff.

¹² Vgl. etwa den Discours de M. Jansen: *La Tour Eiffel* (Discours prononcé au 13e banquet de la conférence „Scientia“), in: *Revue scientifique*, 20. April 1889.

ckenkonstruktionen hervorgetreten war. Maurice Koechlin und Émile Nouguier verwandten in ihrem Entwurf ein Material, das sich aufgrund seiner spezifischen Belastbarkeit vor allem für Großbauwerke anbot, das Gusseisen. Nachdem sie ihren zunächst wenig interessierten Arbeitgeber Gustave Eiffel von der Idee überzeugen konnten, präsentierten sie diese der Auswahlkommission, die sich unter den insgesamt 700 eingelieferten Projekten – darunter eines, in dem eine überdimensionierte Guillotine visualisiert wurde – auf den Entwurf des Büros Eiffel einigte.

Für den hier thematischen Zusammenhang dürfte es kaum bedeutsam sein, die einzelnen Bauphasen zu rekonstruieren. Gewisse grundlegende Sachverhalte aber sollten erwähnt werden, da sie die Konzeption des Turms bestimmten und entscheidend auch für dessen Aufnahme in der Öffentlichkeit waren, die hier besonders interessieren soll. Mit dem Bau des Turms wurde im Frühjahr 1887 begonnen, so dass für die Durchführung insgesamt genau zwei Jahre blieben. Selbst wenn einem diese gewaltige Leistung auch heute noch großen Respekt abverlangt, so ist sie doch nichts anderes als das Ergebnis einer baugeschichtlichen Entwicklung, die im Grunde genommen bis auf die gotische Kathedrale zurückgeht. Schon hier hatte man mit einem Rationalisierungsprozess, der Normierung von Materialien und der Ausdifferenzierung von Arbeitsprozessen begonnen, der mit dem Eiffelturm gewissermaßen zur Vollendung getrieben wurde. Hatte sich schon bei der gotischen Kathedrale der Schwerpunkt der Aktivitäten von der Bauausführung auf die Bauplanung verlegt, so zeigte sich ein ähnliches Phänomen, hier allerdings zur Perfektion gebracht, beim Eiffelturm.¹³ Sage und schreibe 12.000 Zeichnungen wurden im Büro der Ingenieure angefertigt, mit denen diese die Durchführung der Ausführungsarbeiten bis auf das i-Tüpfelchen im Vorhinein festlegten. Damit ermöglichten sie die Verlagerung eines Großteils der Konstruktionsarbeiten auf den Hersteller der Gusseisenteile, eine in Eiffels eigenem Besitz befindliche Eisenfabrik am Nordrand der Stadt Paris, von wo sie auf den Bauplatz am Rande des Champ de Mars angeliefert wurden. Schon die Zeitgenossen registrierten, dass sich entsprechend am Bauplatz selbst der Betrieb in Grenzen hielt und nach einem relativ leicht zu durchschauenden Schema ablief.¹⁴ Resultat dieser äußerst durchrationalisierten Vorgehensweise war daneben eine immer wieder erzählte, tatsächlich erstaunliche Tatsache: Erst in einer Höhe von 58 Metern musste eine kleine Korrektur an den Eisenverstrebungen vorgenommen werden, weil das vorgefertigte Material fehlerhaft war. Von den ca. 250 Arbeitern, die hier im Grunde genommen nach der Idee der Fließbandproduktion arbeiteten, wurden die Streben mit insgesamt über eine Millionen Nieten aneinandergefügt, und erst in der erwähnten Höhe war eines der sieben Millionen vorgestanzten Nietlöcher so verrutscht, dass es nicht mehr mit dem dazugehörigen Teil verbunden werden konnte. Aber selbst in einem solchen Fall ging das Material umgehend zurück an die Fabrik, Bearbeitungen fanden am Bauplatz selbst überhaupt nicht statt. „Das Zielfeld dieser eisernen Bauteile (ist) nicht die einzelne Bauparzelle, sondern der Weltmarkt, nicht mehr die subjektive Wunschgestalt eines Einzelnen, sondern blanke Ökonomie.“¹⁵ Damit ist die Logik des Verfahrens benannt, die revolutionäre Konzeption dieser Architektur nicht nur in ihrer Phänomenologie, sondern

¹³ Auch von hier aus gesehen dürfte es kein Zufall sein, dass die Architekturtheorie dort, wo sie dem neuen Baustoff positiv gegenüber stand, häufig die Gotik als großes Vorbild hinstellte und die nachfolgende Renaissance als entwicklungsgeschichtlichen Rückschritt charakterisierte. Das gilt nicht nur für Viollet-le-Duc.

¹⁴ Vgl. etwa den *Matin*, 13. September 1887.

¹⁵ Georg Kohlmaier: Die Rolle des Eisens in der Architekturtheorie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Deutsches Nationalkomitee von ICOMOS der Bundesrepublik Deutschland (Hg.): Eisen-Architektur. Die Rolle des Eisens in der historischen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Hannover 1982, S. 1.

gleichsam auch in ihrem Wesen charakterisiert.¹⁶

In der grundsätzlichen Konzeption ist der Turm andererseits ja fast simpel zu nennen. Sechzehn vertikal versetzte, zu Vierergruppen zusammengefasste und bogenförmig angelegte, nach oben hin abgeflachte Hauptstreben, die ihre Herkunft aus dem Brückenbau nicht verhehlen können, werden über eine Horizontalkonstruktion, die die Hauptbesucherplattform aufnimmt, zusammengefügt. Oberhalb der zweiten, kleineren Plattform, vereinigen sie sich zu einem Pylon. Die Fundamentierung erfolgte in unsichtbaren, weil zum großen Teil unterirdisch angelegten, riesenhaften Steinkonstruktionen, die zudem mit hydraulischen

Pumpenanlagen versehen wurden, um eventuelle Verschiebungen des Turms aus dem Lot heraus ausgleichen zu können. Aufgrund der Flussnähe war diese Fundamentierung durchaus ein technisches Problem, musste man doch mit einer gewissen Haltlosigkeit des Bodens rechnen. Die bogenförmige Anlage der Streben aber wurde – ähnlich wie bei den Brücken – gewählt, um eine möglichst günstige Schubabfuhrung nach unten zu gewährleisten.

Auch bei noch so stabiler Ausführung wäre eine Konstruktion in traditioneller Steinbauweise bei der geplanten Höhe des Turms ganz unmöglich gewesen. Und zwar vor allem deswegen, weil die angreifenden Windkräfte bei der großen Oberfläche unweigerlich zum Umknicken des Gebildes geführt hätten. Vorschläge wie der von Jules Bourdais, der einen konventionellen Turmaufbau aus Stein vorsah, schieden wohl aus diesem Grund aus dem Wettbewerb aus (Abb. 2). Dagegen erlaubte die Eisenkonstruktion mit ihren versteifenden Verstrebrungen die Auflösung durchgangiger Flächen und damit die Reduktion der wirkenden Windkräfte, so dass selbst ein Orkan an der Spitze des Turms nur bis zu zwölf Zentimeter weiten Schwingungen führt, was bei der Flexibilität des Materials kein Problem ist.

Diese vollständige Auflösung des traditionellen Mauerverbandes machte aus dem Turm eine geradezu filigrane Struktur. Denn obwohl er mit 7000 Tonnen schwer zu sein scheint, hat man mit drei experi-

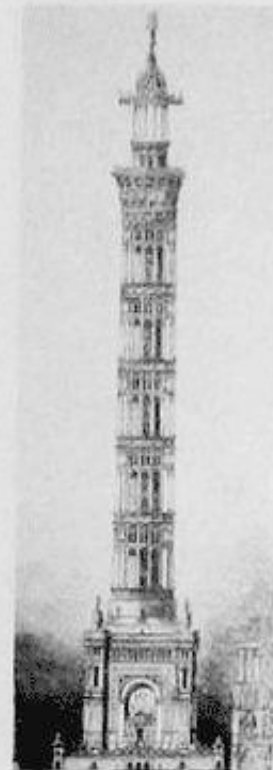


Abb. 2 Bourdais,
Projekt für eine
Tour Soleil

mentellen Berechnungen das Gegenteil bewiesen: Maßstabsgetreu und in den gleichen Proportionen auf ein Tausendstel seiner tatsächlichen Größe reduziert, würde der dann 30 Zentimeter hohe Turm nur noch ganze sieben Gramm wiegen. Noch beeindruckender ist womöglich die folgende Rechnung: Ein mit Luft gefüllter Zylinder von 300 Meter Höhe und einem Durchmesser, der demjenigen des Turms an seiner Basis entspricht, wäre gewichtiger als dieser selbst.¹⁷ Und das dritte Experiment klärt den Sachverhalt wohl endgültig: Wurde man die gesamte Menge des verbauten Eisens in eine Platte von der Grundfläche des Turms zusammenpressen, wäre diese Platte gerade einmal sechs Zentimeter dick.¹⁸ Der Anteil von Materie pro Volumeneinheit ist also extrem klein.

¹⁶ Zur hellsehtigen Rezeption in der zeitgenössischen Literatur vgl. Karlheinz Stierle: *Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: H. Pfeiffer u. a. (Hgg.): *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, S. 281ff.

¹⁷ Vgl. Frémy (wie Anm. 7), S. 28.

¹⁸ Christian Schädlich: *Der Baustoff Eisen als Grundlage für die Herausbildung qualitativ neuer Baukonstruktionen im 19. Jahrhundert*, in: R. Graefe (Hg.): *Zur Geschichte des Konstruierens*, Stuttgart 1989, S. 147.

III.

Die auf diese Weise entstandene bauliche Struktur ist somit höchst effektiv, sie spiegelt Produktionsstandards, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem in der Verkehrstechnik – vom Fahrrad- bis zum Eisenbahnbau – überall durchsetzten.¹⁹ Gerade diese Tatsache aber führte zur großen Beunruhigung bei einem Publikum, dessen Kriterien sich noch immer an einer akademisch-klassizistischen Kunstpraxis ausrichteten. Hans Straub, der bedeutendste Historiker der Ingenieurbaukunst nach Siegfried Giedion, hat den Unterschied sehr schön beschrieben, als er den individuellen Massencharakter des überkommenen Architekturgliedes gegenüber dem zweidimensionalen Auftreten des seriellen Industrieproduktes herausarbeitete. Setzt man das edle Kapitell einer klassischen Säulenordnung gegen die schnöde Eindimensionalität der Eisenstrebe, so wie sie beim Eiffelturm in tausendfacher Häufung vorkommt, so wird der Unterschied augenfällig.²⁰ Das Kapitell – so die Feststellung der Traditionalisten – ist Ergebnis eines künstlerischen Planungsprozesses, die Strebe aber ein nur wenig geformtes Stück Rohmaterial.²¹ Das Kapitell ist durchformte Materie, die Strebe Materie gewordene Funktion. Hier beim Eiffelturm zeigte die Ingenieurbaukunst mit ihrem radikalen Funktionalismus²² zum ersten Mal ihr wahres Gesicht und streifte die Maske antikisierend-historistischer Verkleidung ab, hinter der man die Eisenstruktur bis dahin praktisch immer verbarg. Bestes Beispiel dafür sind wohl die (Pariser) Bahnhöfe des 19. Jahrhunderts, in denen fast durchgehend eine repräsentative, nach den klassischen Regeln gestaltete Eingangshalle vor den ingenieurmäßig gestalteten Zweckbereich der Schienenhallen geschaltet war.²³ Hier, wo der reine Nutzcharakter des Bauwerkes im Vordergrund stand, konnte kein Protest aufkommen, an repräsentativer Stelle wie in dem symbolisch hochkonnotierten Zusammenhang der Weltausstellung aber wurde der Bau als Affront empfunden. Dies um so mehr, als er so unverfroren auf jeglichen *Nutzen* verzichtete, um damit eine Funktion abzustreifen, auf die man das Technische festzulegen bestrebt war.²⁴ Angesichts der Tatsache, dass eben dieses Technische natürlich vor allem im Bereich der Baukunst immer mehr Terrain gewann, kann man diese Abwehr nur als ein verzweifelter Rückzugsgefecht deuten.

Die Schar der Gegner, die sich schon vor Beginn des Baus Anfang 1887 an die Öffentlichkeit wandte und zwar vor allem deshalb, weil sie erfahren hatte, dass der Turm nicht wie eine ephemere Festarchitektur nach der Ausstellung wieder abgebaut werden, sondern auf

¹⁹ Joachim Krausse: Versuch, aufs Fahrrad zu kommen. Zur Technik und Ästhetik der Velo-Evolution, in: Zwischen Fahrrad und Fließband. Culture technique in Frankreich 1889–1937; Ausst. kat. Berlin 1986, S. 64.

²⁰ Hans Straub: Geschichte der Ingenieurbaukunst, Basel/Stuttgart³ 1975, S. 227.

²¹ Miriam Levin: Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France; Ann Arbor 1986, S. 133.

²² Gustave Eiffel: „Sind nicht die wahren Bedingungen der statischen Kräfte immer gleich den geheimen Bedingungen der Harmonie! Das erste Prinzip der architektonischen Ästhetik verlangt, daß wesentliche Züge eines Bauwerks durch völlige Anpassung an seine Funktion bestimmt werden.“ Zitiert nach Erich Schild: Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions. Form und Konstruktion im 19. Jahrhundert; Frankfurt/Wien 1967, S. 147.

²³ Ebd., S. 136. Bezeichnenderweise kritisierte Lockroy in seiner Apologie des Eiffelturms diese Praxis scharf und leitete daraus die Gewissheit ab, dass die demokratisch geprägte Moderne ihre eigene Architektursprache noch nicht gefunden habe. Vgl. Monod (wie Anm. 3), S. XXVI.

²⁴ Vgl. Françoise Gaillard: La Tour Eiffel ou les paradoxes de la modernité, in: *Revue des sciences humaines*, Nr. 218 (1990-2), S. 124f. Die entsprechende Argumentation prägt die ausführliche Propaganda der Zeitschrift *La Construction moderne*, die sich entgegen ihres Titels sehr konventionell-akademisch gibt. Vgl. etwa die Berichte in 1/1885–86 (S. 345, 383, 399, 427, 467f., 539f., 578); Bd. 2/1886–87 (S. 13, 61, 63, 118, 133f., 217, 219, 229); Bd. 3/1887–88 (S. 102).

Dauer stehen bleiben sollte,²⁵ rekrutierte sich vornehmlich aus einem akademisch-elitären Umfeld. Kaum hätte sie wohl auch Eiffels gewieftes Entgegenkommen beruhigen können, mit dem Aufwand eines Zehntels der Gesamtbaukosten von sieben Millionen Francs wäre der Turm in seine Einzelteile zerlegbar und an anderer Stelle wieder aufzubauen. Denn diese rein praktische Denkweise, welche das Kunstwerk den Notwendigkeiten des Tagesgeschehens unterstellte, passte nun ganz und gar nicht in den hehren Kunstbegriff der Traditionalisten. Hauptkritikpunkt war die riesenhafte, dabei wenig monumentale, also rein quantitative und nicht qualitative Größe, die das ganze, von so vielen historischen Kunstwerken geprägte Pariser Umfeld angeblich erschlagen würde. Neben dieser häufig als monströs charakterisierten Erscheinungsweise bemängelte man die ungrazile Skeletthaftigkeit des Turms, die Karkassenförmigkeit, die noch auf die Vollendung durch fullende Steinlagen warte, die schreiende rotbraune Farbigkeit,²⁶ die Tatsache, dass man sich vorkäme wie im Angesicht eines Fabrikschornsteins, kurz: den vollständigen Mangel an Schönheit und Stil.²⁷ Übrigens hat sich dieser Vorwurf lange gehalten: In einer auch im 20. Jahrhundert gerade in Frankreich weithin akademisch-klassizistisch orientierten offiziellen Kultur²⁸ konnte man sich erst im Jahre 1964 dazu durchringen, den Eiffelturm in das *Inventaire des monuments historiques* einzutragen.²⁹

Als Symbol einer industriellen Fertigungs- und Erscheinungsweise also regte der Turm die Gemüter der traditionalistischen Künstler zum Protest an, Industrie und Kunst hatten in ihren Augen strikt getrennt zu bleiben. Darin unterschieden sich die Klassizisten von den Romantikern überhaupt nicht. „D'industrie nous n'en voulons pas“ erklärte das Schuloberhaupt Ingres kategorisch, der bis weit über die Jahrhunderthälfte hinaus die absolute Vorbildhaftigkeit der Antike behauptete. „Qu'elle reste à sa place et ne vienne pas s'établir sur les marches de notre école.“³⁰ Ingres wandte sich damit insbesondere gegen den vor allem seit der französischen Revolution wirksamen staatlichen Druck, künstlerische und industrielle Arbeitskraft zur Produktverbesserung zusammenzuführen. „L'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie“,³¹ pflichtete ihm der Romantiker Charles Baudelaire mit einer gewissen Hellsichtigkeit bei. In der Dritten Republik nämlich wurde die angewandte auf Kosten der reinen Kunst verstärkt gefördert, Kunst veränderte damit radikal ihren bis dato prinzipiell idealistischen Charakter.³² Sollte man den Kernpunkt der republikanischen Kunstpolitik der 1880er Jahre formulieren, so würde man wohl hier ansetzen: Eine historische Periode, die zum ersten Mal die Masse der Arbeiter und Kleinbürger ins

²⁵ Henri Loyrette: La Tour Eiffel, in: Pierre Nora (Hg.): Les Lieux de Mémoire. Bd. 3, 3 (Les France – De l'Archive à l'Emblème), Paris (1992), S. 481.

²⁶ Zur Ideologie farbiger Architekturgestaltung im späten 19. Jahrhundert vgl. Ruth-Maria Ullrich: Les grands magasins. Pariser Ingenieurarchitektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Eisen-Architektur (wie Anm. 15), S. 81.

²⁷ Eine schöne Zusammenstellung der Urteile bei Armand Lanoux: La Tour Eiffel, Paris 1980.

²⁸ Vgl. Patricia Mainardi: The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic, Cambridge 1993, S. 4.

²⁹ Loyrette (wie Anm. 25), S. 475.

³⁰ Vgl. Charles Braibant: Histoire de la Tour Eiffel, Paris 1964, S. 19.

³¹ Charles Baudelaire: Salon de 1859, in: Oeuvres complètes, 17 Bde., Paris 1922–1953, Bd. 2 (1923), S. 270.

³² Zu den Voraussetzungen dieser säkularen Entwicklung im Zweiten Kaiserreich vgl. Karheinz Bärck: Kunst und Industrie bei Léon de Laborde und Gottfried Semper, in: Pfeiffer (wie Anm. 16), S. 241ff. und Georg Maag: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle, München 1986.

politische Kalkül einbezog, versuchte hier auch die Kunst zu verorten. Sozial nicht mehr primär auf die Oberklassen bezogen, hatte auch die Kunst ihre Rolle in der Lebensgestaltung der einfachen Leute zu spielen.³³ Darauf ist zurückzukommen.

Mit großem Aplomb kehrte die Industrie in Form des Eiffelturms ins Zentrum des Pariser Lebens zurück, nachdem man sie im Zweiten Kaiserreich im Zuge der Haussmannschen Planungen an den Rand der Stadt verdrängt hatte.³⁴ Zwar nicht als Produktionsanlage, aber doch wiederum als ein Monument, das seine „Produziertheit“ gegenüber der „Geschöpftheit“ in den Vordergrund rückte, das ausgewiesen war eher als das Ergebnis eines strengen Kalküls denn als Emanation künstlerischer Phantasie. „Produktion“ gegenüber „Schöpfung“ aber ist eine Kategorie, die man auf genannter Seite vor allem in einem Wortfeld der „Quantität“ und „Masse“ ansiedelt, von da aus ist der Schritt zum Begriff des „Demokratischen“ schnell getan. Und tatsächlich ist die kunstkritische Rede des 19. Jahrhunderts in ihren Grundfesten eigentlich immer auch eine politische – wenn auch vielleicht nicht in der häufig angenommenen Direktheit. François Coppée nannte den Turm einen „Yankeetraum“ und dichtete im Angesicht der auf den verschiedenen Plattformen verteilten Vergnügungsstätten: „Édifice de décadence / Sur quoi, tout à l'heure, on lira: 'Ici on boit, ici on danse.' / Qui sait sur l'air du Ça ira?“³⁵ Abneigung gegenüber dem Volksvergnügen verbindet sich hier mit der Angst vor dessen aufständischem Potential, das im revolutionären Lied zum Ausdruck kommt. Der Widerwille gegenüber dem gemeinen Volk sprach sich auch dort aus, wo Guy de Maupassant, von dem die Legende geht, er sei immer auf den Turm gestiegen, um ihn nicht sehen zu müssen, Hitze, Staub, Gestank und Massenbetrieb der Vergnügungsorte auf dem Turm bemäkelte. Über entsprechende Reaktionen könnte man noch Anderes berichten, das Pariser Oberklassenpublikum scheint sich zumindest teilweise dem Turm genauso wie der Massenveranstaltung Weltausstellung entzogen zu haben. Dazu hat sicherlich beigetragen, dass das Ganze mit der Erinnerung an eine gerade in diesen gesellschaftlichen Sphären noch immer umstrittene Revolution aufgeladen war.³⁶ Entscheidend dürfte die resignierte Feststellung Maupassants sein, der Turm bilde den „triomphe complet de la démocratie“, einer Regierungsform, die der Dichter dadurch charakterisiert sieht, dass in ihr das einzige gesellschaftliche Unterscheidungsmerkmal in der jeweiligen finanziellen Potenz läge.³⁷ Überhaupt fällt auf, dass bei den elitären Modernisierungskritikern Demokratisierung und die Macht des Geldes gerne kausal verknüpft werden. Auch Joris-Karl Huysmans, anfangs dem Projekt durchaus gewogen, spricht vom „clocher de la nouvelle église dans laquelle se célèbre ... le service divin de la haute Banque“³⁸. Er akzentuiert damit einen Aspekt, der später durchweg zu einer der schwersten Hypothesen für den demokratischen Gedanken werden sollte.

Die Rezeption des Turms in der breiten Öffentlichkeit scheint die Bedeutung gesellschaftspolitischer Grundmuster zu bestätigen. In der Masse war das Bauwerk ganz offensichtlich von Anfang an überaus beliebt, damit genau dort, wo die republikanische Kunstpo-

³³ Vgl. hierzu vor allem die Arbeit von Miriam Levin (wie Anm. 21).

³⁴ Loyrette (wie Anm. 25), S. 482.

³⁵ Lanoux (wie Anm. 27), S. 56.

³⁶ Vgl. Braibant (wie Anm. 30), S. 154. Charles Rearick: *Pleasures of the Belle Epoque. Entertainment and Festivity in Turn of the Century France*, New Haven 1985 (S. 4, 91, 100f, 111, 115, 134, 144ff.) verweist auf die Beunruhigung, die solche Massenveranstaltungen in konservativen Kreisen erzeugten.

³⁷ Lanoux (wie Anm. 27), S. 55. Vgl. Christian Asendorf: *Der Eiffelturm*, in: *Zwischen Fahrrad und Fließband* (wie Anm. 19), S. 112.

³⁸ Zit. nach Lanoux (wie Anm. 27), S. 51.

litik ansetzte

„Jamais monument excita davantage la curiosité et l'admiration publiques. Qui donc, dans les contrées inexplorées, dans les provinces les plus éloignées, dans les villages les moins connus, ignore le nom d'Eiffel et l'existence de sa Tour gigantesque?“³⁹

Die zeitgenössische Publizistik ist voll von Berichten über den großen Zustrom von Neugierigen, der schon auf der Baustelle herrschte, und die republikanische Presse ist dem Projekt gegenüber insgesamt positiver eingestellt als die Rechte. Eiffel selbst wendet sich mit Vorliebe unter Berufung auf diese Begeisterung im Volk gegen seine Kritiker.⁴⁰ Bei den Konservativen hingegen kamen Vorbehalte zum Tragen, die politisch-weltanschaulich begründet waren.⁴¹ Verständlich ist die Abneigung auf der Seite der Religiösen, die den allgemein verbreiteten, dabei häufig durchaus positiv gemeinten Vergleich mit dem biblischen Turmbau-Projekt zu Babel ins Negative wendeten. Vom „monument de vanité“ spricht der ultramontane *Univers*, mit verächtlicher Ironie sieht er bei der Einweihung des Turms Anfang April 1889 voraus, wie dieser in „la grande auberge et la grande salle de danse du monde“ verwandelt werde. Die ganze Weltausstellung galt bei den Kirchlichen als ein Unternehmen, in dem Frankreich „à l'Europe tout le superflu de la civilisation“ demonstriert habe.⁴² Ähnliches gilt für die royalistische *Gazette de France*, die Eiffel wie viele Gleichgesinnte Kungelei mit dem Ministerium unterstellte, ohne die sein Projekt sicherlich nicht realisiert worden wäre. Im Geiste Maupassants und Coppées verdammt sie mit dem Turm gleich die Moderne in toto. Das übergroße Bauwerk, die geplante Untergrundbahn, das eben von Edison erfundene Telefon: all das steht für die Seinsvergessenheit der Gegenwart, deren Treibhaus auch hier im Finanzimperium Amerika ausgemacht wird.⁴³ In Amerika auch sei der Ort, wo der Eiffelturm sicherlich mit großer Begeisterung begrüßt worden wäre, in einem Land, wo man stolz darauf sei, den größten Fluss, die größte Höhle und die höchsten Häuser zu besitzen.⁴⁴ Und auch wenn Henri Dac von der katholisch-konservativen, dabei mit monarchistischen Tendenzen versehenen *Monde* die Hasslichkeit des Turms auch noch zu einem Zeitpunkt heraushebt, an dem viele ehemalige Kritiker längst beigeschrieben haben, und wenn er wehmütig die Schönheit der Straßburger Kathedrale dagegen hält, so dürfte hier ein weltanschaulicher Grund mindestens mit einfließen.⁴⁵

Der konservativ-religiös motivierten Kritik an dem Projekt gesellte sich eine im engeren Sinne gesellschaftspolitische bei, die sich auf Seiten der alten Eliten fand, welche ihren kul-

³⁹ Henry Girard: *La Tour Eiffel de 300 mètres*, Paris 1890, S. 9. Vgl. auch den Bericht in *Le Temps*, 31. März 1889: „Le dimanche, des foules innombrables affluent de tous les points de la ville s'entassent aux alentours pour le contempler. Je sais bien que c'est précisément pour cela que quelques raffinés continueront à en parler avec une orgueilleuse horreur.“ Hier ist auch die Trennungslinie angedeutet, die zwischen Befürwortern und Kritikern verlief. Außerdem Richard Kaufmanns Bericht von 1889, in: *The Eiffel Tower. A Tour de Force*, Ausst.kat. New York/Paris 1988, S. 55f.

⁴⁰ Gustave Eiffel: *Conférence sur la Tour de 300 mètres*, in: ders.: *L'architecture métallique*, Paris 1996, S. 78f.

⁴¹ Genau das ist gemeint, wenn im *Constitutionnel* vom 15. Mai 1887 von einem Bauwerk die Rede ist „que regardent avec quelque dédain ceux que ne touche que la pure esthétique“.

⁴² *L'Univers*, 1., 2. und 8. April 1889. Vgl. auch Loyrette (wie Anm. 6): „Pour certains elle apparaît, en ces temps de républicanisme fervent ou contesté, au moment où l'on veut célébrer avec éclat le centenaire de la Révolution française, comme la victoire des loges maçonniques sur les partis cléricaux, 'une bonne mystification dirigée contre les curés, la revanche du vieil échec des maçons de Senaar': la science toute puissante élève la Babel que le Dieu de la Bible avait interdite.“ (S. 107)

⁴³ *Gazette de France*, 3. und 15. Februar 1887.

⁴⁴ Ebd., 24. Februar 1887.

⁴⁵ *Le Monde*, 26. April 1889.

turellen Führungsanspruch durch die Hinwendung der Republikaner zu den Massen bedroht sahen. Dass die Macher der Weltausstellung die Schau der Arbeiterklasse öffnen wollten, galt hier schon als Gefahr für die nationale Reputation.⁴⁶ Tatsächlich war darüber hinaus die Geschichte der Arbeitsverhältnisse zu einem zentralen Bestandteil der Ausstellung avanciert und der Eiffelturm selber als Emblem einer modernen Arbeitsanstrengung gefeiert worden.



Abb. 3 Plakat der Weltausstellung 1889

In einem Plakat figuriert Eiffel mit Maßwerkzeug, aber in Arbeiterkluft und symbolisiert damit die harmonische Verbindung von geistiger und körperlicher Anstrengung, ohne die ein solches Unternehmen in den Augen der republikanischen Ideologen nicht hätte vollendet werden können (Abb. 3). In den Festreden zur Vollendung des Baus wurde entsprechend immer wieder das kollektive Engagement von Baumeister und Bauausführenden unterstrichen.⁴⁷ Gerade auch in dieser Konnotationsvielfalt musste das Bauwerk an manchen Stellen auf Ablehnung stoßen. Ein gewisser Carle des Perrières – schon der Name ist Programm – verkörpert diese Sichtweise mit seinem morosen Kommentar im *Gaulois*. Angesichts der Masseninvasion auf dem Marsfeld bleibe dem Pariser nichts anderes übrig, als aufs Land zu flüchten.

„Et nous n'aurons qu'un souci, par la belle journée de printemps, tandis qu'un petit vent frais ride la surface de l'eau, une fois nos avirons bordés, une seule note troublante qui nous rappellera les ennuis du lendemain: c'est que, des bords les plus reculés de l'Oise, on peut voir la Tour Eiffel!“⁴⁸

Gemeint ist hier ganz offensichtlich der wohlhabende Pariser, evoziert wird der alteuropäische Traum des „vivre en noble homme“.⁴⁹ Dass der Eiffelturm von fast überall her zu sehen ist, war geradezu zum Topos geworden, bei des Perrières erhält diese Tatsache etwas Bedrohliches, es erinnert an die Vergänglichkeit des aristokratischen Traums und die Prosaik der gegenwärtigen Verhältnisse, die auch immer dort assoziiert war, wo man von Amerika sprach.⁵⁰

IV.

Die bauliche Struktur des Turms scheint dem Urteil Maupassants und seiner konservativen Publizistenkollegen zu entsprechen. In dem parataktisch angelegten Gebilde trägt eine Un-

⁴⁶ Die Behauptung wird zumindest von Lockroy aufgestellt. Vgl. Anm. 3, S. XVI.

⁴⁷ Vgl. etwa Fernand Xau: L'achèvement de la Tour Eiffel, in: *L'Echo de Paris*, 2. April 1889.

⁴⁸ Carle des Perrières: *Courrier de Paris*, in: *Le Gaulois*, 6. Mai 1889.

⁴⁹ Zur antistädtischen Grundhaltung der konservativen Legitimisten vgl. auch Robert Locke: *French Legitimists and the Politics of Moral Order in the Early Third Republic*, Princeton 1974.

⁵⁰ Vgl. auch die burleske Erzählung von Émile Bergerat: La victime de la Tour Eiffel, in: *Gil-Blas*, 24. März 1889. In ihr wird ein Pariser Schöngest von der Ansicht des Monumentes derartig belästigt, dass er schließlich Selbstmord begeht.

zahl von mehr oder weniger gleichförmigen Elementen – die Eisenstreben – zum Gesamterscheinungsbild bei, gleichzeitig ist das Gesamte in klassisch geschulten Augen nicht mehr als die Summe der Teile. Vollständig aufgegeben ist die strukturelle Hierarchisierung, die etwa in stärker und weniger stark betonten Elementen als Subordination von Zentrum und Peripherie zum Ausdruck kam.⁵¹

Die Parallelisierung von ästhetischer und gesellschaftlich/politischer Dimension kam vor allem – wie Patricia Mainardi zuletzt in ihrem Buch über das Ende des Salons in der frühen Dritten Republik ausgeführt hat – in dem Gegensatz von akademischer und offizieller Kunst zum Vorschein. Die akademische Auffassung pochte das gesamte 19. Jahrhundert hindurch auf dem aristokratisch-elitären Status einer bildenden Kunst, die ewigen Schönheitsnormen gehorchte und nicht im Kunstbetrieb verschlissen werden sollte. Die bildende Kunst aber, spätestens seit dem Niedergang der großen Auftraggeber in Kirche und Hof essentiell auf staatliche Unterstützung angewiesen, hatte sich einer zunehmenden Kommerzialisierung zu unterwerfen. Diese Kommerzialisierung erlebte in der Dritten Republik einen Höhepunkt und führte – ausgerechnet staatlicherseits mitbetrieben und unter demokratischen Vorzeichen – zur weitgehenden Entmachtung der Akademie. Die Akademie nämlich, die schon in den 1860er Jahren ihren Einfluss auf die *École des Beaux Arts* verloren hatte, also die eigentliche Ausbildungsstätte bildender Künstler, musste in den frühen 1880er Jahren auch noch ihre Organisationshoheit über den Salon als bedeutendste Kunstaustellungsinstitution aufgeben.⁵² Von den republikanischen Wortführern wurde diese Entwicklung als ein Sieg der Freiheit über die Despotie der vordemokratischen Institutionen bewertet. Charles Gounod aber, nicht durch Zufall einer der Hauptinitiatoren des Protestes gegen den Eiffelturm, hatte schon 1883 die Wahrheit der klassischen Kunst gegen eben diese Freiheit ausgespielt.⁵³ Und aus seiner Sicht stellte sich diese Freiheit ja tatsächlich als Sieg der schnöden Nachfrage über den ewigen Wert des Ästhetischen dar, ein Faktum im Übrigen, das eine simple Erklärung für die immer wieder beobachtete und beklagte Verschiebung des öffentlichen Interesses weg vom gravitativen Historienbild und hin zur leichten Kost der Genre- und Porträtmalerei bietet. Gefördert wurden entsprechend in der Dritten Republik vornehmlich gebrauchskünstlerische Bestrebungen etwa im Bereich des Kunsthandwerks, technologieträchtige und damit auch industriepolitisch erfolgversprechende Architektur wie im Falle des Eiffelturms,⁵⁴ oder öffentliche Wandmalereiprojekte, die sich allerdings in charakteristischer Weise von der Tradition unterschieden. Galten diese nämlich noch in der Mitte des Jahrhunderts als Möglichkeit, dem staunenden Publikum das strenge Erziehungsideal der klassischen Kunst vorzuführen, so wurden sie seit den 1870er Jahren in Theorie und Praxis zu Orten des schönen Scheins, der ästhetischen Fluchten, der individuellen Wunscherfüllung. Kurz: Sie näherten sich in ihrer Konzeption den sirenenhaften Versprechungen der Warenwelt, die im Pariser Kaufhaus der Jahrhundertwende ihren hervorragenden Entfaltungsort erhielt.⁵⁵ Charles Garnier, auch er einer der Initiatoren des Protestes gegen den Bau des Eiffelturms, kommentiert das in einem Artikel über „*Art et progrès*“ mit beißender Schärfe: die Kunst habe nur dann eine Chance, wenn sie sich vom Fortschrittswahn des

⁵¹ Vgl. Levin (wie Anm. 21), S. 44 und dies. (wie Anm. 6), S. 23.

⁵² Vgl. zur republikanischen Kunstpolitik auch Michael Orwicz: *Anti-academicism and State Power in the Early Third Republic*, in: *Art History*, Nr. 14 (1991), S. 571–585.

⁵³ Vgl. Mainardi (wie Anm. 28), S. 21.

⁵⁴ Ebd., S. 134.

⁵⁵ Marie Jeannine Aquilino: *Painted Promises. The Politics of Public Art in Late Nineteenth-Century France*, in: *Art Bulletin*, Nr. 75 (1993), S. 697ff.

Zeitgeistes – damit war sowohl die stark expandierende Industrie als auch die Kunstpolitik der republikanischen Regierung gemeint – abkoppelte und ihre einmal als wahr erkannten Werte pflegte. Alles andere führe zu Banalisierung und Verflachung.⁵⁶ Hinter dieser Argumentation steht der Versuch, auf eine säkulare Entwicklung zu reagieren, die seit dem 18. Jahrhundert zu einer verschärften Ausdifferenzierung von Kunst auf der einen, Wissenschaft und Technik auf der anderen Seite geführt hatte.⁵⁷ Da, wo letztere von einem Triumph zum nächsten voranstürmten, stagnierte die Kunst und geriet unter verstärkten Legitimationsbedarf. Die republikanischen Ideologen sahen die Chance darin, aus der Kunst ein Serviceunternehmen für die alltäglichen Verhältnisse zu machen, die Akademiker votierten für ein Kompensationsmodell, mit dem in den überkommenen Prinzipien nichts weniger als Wahrheit evoziert werden sollte. Die Avantgarde sollte wenig später einen dritten, weit radikaleren Weg beschreiten.

Wie gesagt: die Rezeption des Turms in der breiten Öffentlichkeit ist eine ganz andere, er wird zum sofortigen und universellen Erfolg, zum Anziehungspunkt gerade auch für die einfachen Leute aus der Provinz, die sich nichts sehnlicher wünschen, als einmal in ihrem Leben nach Paris zu kommen, um das Wunderwerk zu sehen. Gerade aber diese Schicht der Kleinproduzenten, die von Gambetta apostrophierten „nouvelles couches sociales“, standen im Zentrum des Interesses der republikanischen Regierung.⁵⁸ Sie sollten von der Notwendigkeit einer wissenschaftlich-technologisch orientierten Politik auf liberaler Grundlage und den Vorteilen der modernen Konsumwelt überzeugt werden.⁵⁹ Um das zu erreichen, betonte man auch im Bereich der bildenden Kunst deren Nützlichkeitsaspekte, und sei es, dass man – wie Jules Ferry – in ihr eine Kompensationsinstanz für den harten Alltag erblickte, eine Ganzheitssphäre, die der als notwendig erachteten Fragmentierung des Arbeitslebens entgegenstand.⁶⁰ Die eben genannten Schwerpunkte der republikanischen Kunstförderungs politik weisen genau in diese Richtung, weil sie den Gebrauchswert von Kunst gegenüber deren Kultwert in den Vordergrund stellen. Und auch der Eiffelturm ist zumindest insofern als nützlich anzusehen, als er schon im ersten Jahr seiner Existenz von insgesamt an die zwei Millionen Besuchern richtig gehend *genutzt* wurde. Hatte man sich dem gewöhnlichen Denkmal ehrfurchtsvoll zu nähern, so bot sich der Turm nicht nur als Gegenstand der Betrachtung, sondern auch als Ort an, von dem aus betrachtet wurde. Und darüber hinaus war es ja eine kleine Stadt in der Stadt mit einem vielfältigen Konsumangebot, das Restaurants, Verkaufsstellen und sogar eine eigene Zeitungsredaktion im Angebot hatte – *Le Figaro de la Tour Eiffel*, der während der Weltausstellung regelmäßig über die Ereignisse rund um den Turm berichtete.

In der Vereinigung von Kunst und Leben könnte man also einen wesentlichen Aspekt der Eiffelturmprogrammatik ausmachen.⁶¹ Vielleicht ist das eigentümliche Gebilde, das nun so gar nicht den Kriterien einer wie auch immer gearteten klassischen Architekturlehre gehorchen will, auch deswegen ein so beliebtes Motiv in den Augen der Avantgarde geworden. Auf dem Turm kamen die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten zusammen, die im öffentlichen Leben gewöhnlich strikt getrennt blieben. Zahlreich sind die Berichte darüber,

⁵⁶ Charles Garnier: Art et progrès, in: *La Construction moderne*, 29. Oktober 1887, S. 25ff.

⁵⁷ Vgl. hierzu Helmut Pfeiffer: Der soziale Nutzen der Kunst. Kunsttheoretische Aspekte der frühen Gesellschaftstheorie in Frankreich, München 1988.

⁵⁸ Vgl. J. Chastenet: *La République des républicains, 1879–1893*, Paris 1954, S. 106.

⁵⁹ Levin (wie Anm. 21), S. 1ff.

⁶⁰ Ebd., S. 63 und 105.

⁶¹ Vgl. Silverman (wie Anm. 4), S. 71.

wie mehrere tausend Personen gleichzeitig sich auf den verschiedenen Ebenen des Turms vergnügten, schauten und staunten. Auch von dieser Seite erfüllte das Bauwerk ein Anliegen der Republikaner, die sich eine Modernisierung der Gesellschaft nur dann vorstellen konnten, wenn sie getragen wurde von einer homogenen, durch Erziehung zu verwirklichenden Bürgergesellschaft.⁶² Hier zumindest schien es so, als hätte Gambetta Recht mit seiner Weigerung, von Klassen überhaupt nur zu sprechen, da es das Ziel einer republikanischen Regierung sein müsse, Trennungslinien zu verwischen und eine Gesellschaft freier und gleicher Staatsbürger zu schaffen.⁶³

Es schien so, denn natürlich eignete dem kollektiven Leben auf dem Eiffelturm ein utopisches Moment, das wir sonst aus dem Festwesen kennen. In der Tat konnte man den Turm als eine moderne, nutzbare Form der Festarchitektur begreifen. Hier wurde es möglich, große Massen zu faszinieren und sie gleichzeitig in den Bahnen bürgerlich-republikanischer Ideologie zu halten, die auf „ordre et progrès“ pochte.⁶⁴ Hier konnte man eine relativ große Freizügigkeit erreichen und damit vor allem an die ersten Feiern des Bastille-Tages in den frühen 1880er Jahren anschließen, dabei aber gleichzeitig eine Alternative bieten zu den Vergnügungsstätten der Pariser Peripherie, deren zuweilen anarchistischer Geist von der republikanischen Führungsschicht mit Unbehagen vermerkt wurde.⁶⁵ Hier schien angesichts einer stärker werdenden sozialistischen Propaganda für das „Recht auf Faulheit“⁶⁶ der allseits zufriedenstellende Erfolg disziplinierter Arbeitsleistung sinnfällig zu werden,⁶⁷ obwohl natürlich auch Eiffel mit mehreren für die termingerechte Fertigstellung des Turms bedrohlichen Streiks zu kämpfen hatte. Hier festigte sich zudem die stabilisierende Erinnerung an die französische Revolution, auch wenn diese Erinnerung weitgehend entpolitisiert schien und man von dem aus Anlass der Weltausstellung auf dem Champ de Mars wiederaufgebauten Bastille-Viertel zurecht von einer „amusement-Park Bastille“ gesprochen hat.⁶⁸

Anspruch und Wirklichkeit also deckten sich nicht, trotz allem scheint das Monument im Zeichen der schweren, vom populistischen General Boulanger ausgelösten politischen Krise seinen Zweck erfüllt zu haben. In ihrem eindrucklichen Buch über die Dritte Republik behaupten Jean-Pierre Azéma und Michel Winock zusammenfassend,

„que la bourgeoisie républicaine a moins dominé (par la force, par la répression, par tout l'appareil judiciaire et étatique), qu'elle n'a dirigé (par ses écoles, ses journaux, ses livres, ses discours, ses activités maçonniques)“⁶⁹

Mit noch mehr Nachdruck könnte man ihnen zustimmen, wenn sie auch noch die Kunst in die Liste dieser Anleitungsinstrumente aufgenommen und dabei vielleicht auch noch auf den Eiffelturm verwiesen hätten. Der Eiffelturm nämlich erweist sich bei genauerem Hinsehen

⁶² Vgl. Jean-Pierre Azéma/Michel Winock: *La IIIe République (1870–1940)*, Paris 1976, S. 161.

⁶³ Vgl. Claude Nicolet: *L'idée républicaine en France. Essai d'histoire critique*, Paris 1982, S. 208.

⁶⁴ Zur Bedeutung von Ordnung und Fortschritt im republikanischen Weltbild vgl. ebd., S. 164 und 190.

⁶⁵ Rearick (wie Anm. 36), vor allem S. 14, 19, 22f., 32, 43, 47, 62, 65, 72, 138. Ders.: *Festivals in Modern France. The Experience of the Third Republic*, in: *Journal of Contemporary History*, Nr. 12 (1977), S. 435ff.

⁶⁶ Rearick (wie Anm. 36), S. 32.

⁶⁷ Vgl. etwa die halboffiziellen *Merveilles de l'Exposition de 1889*, Paris o. J., S. 214: „Le public s'imaginait que les grandes hauteurs influenceraient le moral des ouvriers. Il n'en a rien été. Montant incessamment et régulièrement, avec la construction même, ces équipes disciplinées et entièrement dévouées à leur besogne n'ont éprouvé aucune défaillance sérieuse.“

⁶⁸ Rearick (wie Anm. 36), S. 120. Vgl. auch die *Merveilles* (wie Anm. 67), S. 160: „Des panoramas, des résurrections des scènes les plus émouvantes de l'histoire de la Bastille, notamment l'évasion de Latude, donneront la vie et l'animation au quartier du vieux Paris reconstruit par M. Colibert.“

⁶⁹ Vgl. Azéma/Winock (wie Anm. 62), S. 186.

als ein Medium, das auf höchst effektive, weit reichende und dabei völlig gewaltlose Weise das französische Volk auf modernistisch-republikanische Werte einschwor. Bis heute steht es für ein Viertel aller Franzosen symbolisch für Frankreich und damit wohl auch für dessen republikanische Verfasstheit.⁷⁰ Was hat dagegen Deutschland zu bieten, auf welches deutsche Monument klettern jährlich fünf Millionen Menschen (einige Franzosen sind sicherlich auch noch dabei), und für welchen Wert sollte dieses Monument stehen?