

Die Apotheose des Eisens und der Eisenkonstruktion

Der Eiffelturm in Deutschland

Hubertus Kohle

Der Turm auf der Weltausstellung 1889

Der überragende Stellenwert, den Gustave Eiffels Turm in der Geschichte der Eisenarchitektur des neunzehnten Jahrhunderts einnimmt, ist häufig beschrieben worden. Bekannt ist auch, wie sehr das eigentümliche Bauwerk auf die Avantgarde-Künstler gewirkt hat (Abb. 1). Weniger ausführlich hat man die Rezeption des Turmes in der breiten Öffentlichkeit diskutiert. Das gilt umso mehr für die Wahrnehmung außerhalb Frankreichs. Ich möchte mich daher in diesem kurzem Beitrag der Rezeption des Eiffelturms in Deutschland widmen und damit einen Fall von »Künstlerischem Austausch« diskutieren, für den der Name Thomas Gaetgens in besonderer Weise steht. Beschränken will ich mich dabei auf die unmittelbar zeitgenössische Wahrnehmung, in der der Turm einmal als »Apotheose des Eisens und der Eisenkonstruktion« apostrophiert wurde.¹

Diese fand in einem politischen Umfeld statt, das man nur als schwierig bezeichnen kann. Allgemein waren die Beziehungen zwischen den beiden Ländern nach dem Deutsch-Französischen Krieg weiterhin gespannt, die Elsaß-Lothringen-Frage blieb auf der Tagesordnung und hatte sich nach der Schnaebelé-Affäre des Jahres 1887 beinahe zu einem Flächenbrand ausgeweitet. Auch der eigentliche Grund für den Bau des Turmes hatte Anlaß zu Auseinandersetzungen gegeben. Der Plan der französischen Regierung, die Weltausstellung des Jahres 1889, für deren architektonische Krönung der Eiffelturm vorgesehen war, gleichzeitig als Hundertjahr-Feier der Französischen Revolution zu gestalten, war auf Widerspruch in den europäischen Monarchien und insbesondere bei den Deutschen gestoßen: Wurde das Ereignis von den meisten europäischen Mächten offiziell gemieden, so ging Deutschland noch weiter. Hier nämlich verzichteten auch die meisten pri-

vatwirtschaftlichen Unternehmen auf eine Beteiligung, während andernorts deren Präsenz trotz offizieller Ablehnung teilweise ausdrücklich gefördert wurde.²

In diesem Umfeld mußte jeder Kommentar zur Weltausstellung und zum Eiffelturm eine mindestens implizit politische Färbung bekommen. Dies um so mehr, als der Turm von den Organisatoren selbst als ein Ausweis der industriellen und wissenschaftlichen Potenz Frankreichs verstanden und zudem zu einem Symbol republikanischer Verfaßtheit stilisiert worden war. Er stand für Fortschritt und Innerweltlichkeit und diente als Herold einer neuen Zeit, in der der Mensch sein Schicksal in die eigene Hand nahm. Gesellschaftspolitisch repräsentierte er zudem eine historische Phase, in der die Massenkultur gegenüber der traditionellen Elitenkultur die Oberhand gewann.³ Daneben und damit vermittelt spielt für die Rezeption aber selbstverständlich auch die eigenwillige Ästhetik des Turmes eine Rolle, eine Ästhetik, die allgemein umstritten war und in Frankreich zur berühmt-berüchtigten *Protestation des artistes* geführt hatte, mit der sich eine Reihe von renommierten französischen Künstlern angewidert gegen die fabrikmäßige Erscheinungsweise einer im innerstädtischen Kontext noch immer ungewohnten Eisenarchitektur gewendet hatten.

Der Turm, die Ausstellung und Deutschland: Ambivalenz der Impressionen

Die deutsche Berichterstattung scheint insgesamt eher spärlich, bei der kurz beschriebenen Ausgangskonstellation ist auch kaum etwas anderes zu erwarten. Einige Journalisten nutzten die Gelegenheit, in der angespannten Situation auf Ausgleich zu drängen. Bei allen Unkenrufen zu Beginn, die Franzosen wollten mit der Ausstellung ihre Revanchepläne verhüllen, habe sich das Unternehmen letztlich doch als Fest des Friedens und der Völkerverständigung erwiesen, bei dem auch die Deutschen gut daran getan hätten, mehr Präsenz zu zeigen.⁴ Auch seien die Verhältnisse in Paris sehr viel weniger anarchisch, als einem das eine gewisse Meinung in Deutschland immer zu suggerieren versuche.⁵ In dieser Abwiegelungsstrategie spielt auch der Eiffelturm selbst eine Rolle. Der Blick von den Höhen des Turmes – so ein katholischer Kommentator, der sich dem polarisieren-

den Preußen zu widersetzen scheint – müsse jeden davon überzeugen, daß die kleinlichen Streitereien der Gegenwart im Angesicht des großen Gotteswerkes ganz und gar deplaziert seien.⁶

Andere Vertreter der bürgerlichen Presse binden ihre Kommentare in allgemeine Reiseeindrücke ein. Ganz unverkennbar herrscht bei aller Bewunderung für französische Lebensart und das Talent der Pariser, Ereignissen wie dem einer Weltausstellung »blendendes Gepräge und wirksamen Zauber« zu geben⁷, ein gewisses Unwohlsein vor, wie beim Betreten einer wenn nicht feindlichen, dann doch abweisenden Region⁸. »Meister in der Kunst des Scheins« zu sein, den »Blick für das Effektvolle, Elegante, Einschmeichelnde« zu besitzen⁹, dürfte zwar als Kompliment gemeint sein, gleichzeitig aber wird hiermit ein Topos verwandt, der das deutsche Frankreichbild fast durchgängig bestimmt: Im suggerierten Gegensatz von Schein und Sein nehmen die Franzosen mit der Oberfläche Vorlieb, dem Leser bleibt es überlassen, den Tiefgang mit dem Wesen des Deutschen zu konnotieren.

Die Ambivalenz der Impressionen wird zum Grundtenor, sie konkretisierte sich im Angesicht der Weltausstellung zu einem Gemisch aus Faszination und Schrecken vor den Errungenschaften einer radikalisierten Moderne, die im Eiffelturm ihren vorläufigen Höhepunkt erfuhr.

»Stahlmeißel, die im Stande sind, das Urgebirge zu durchbohren«, erblickt A. Hausrath von der *Deutschen Rundschau* auf der Ausstellung und charakterisiert damit emphatisch die Maschinenungeheur, die speziell in der Galerie des Machines ausgestellt worden waren.¹⁰ Symbol des Sieges der Technik ist ihm der Eiffelturm, mit dem »Zeit und Raum überwunden« sei, was jedermann erfahren könne, wenn er sich mit einem der Aufzüge in Windeseile nach oben tragen lasse. Wenn Hausrath wie viele andere hier auf die mythische Parallele des Babel-Turmes zurückgreift, so schwingt in der Begeisterung auch Bedenken gegenüber dem Ansinnen mit, die göttlichen Mächte herauszufordern. Im kalten Wind der Moderne sucht Hausrath Ausgleich in der Kunst, die sich in einer großen Rückschau auf die letzten hundert Jahre auf der Ausstellung präsentiert. Aber auch hier hat sich vieles verändert, das Häßliche und Gekleckste habe sich häufig gegen stimmungsvolle Idealität durchgesetzt, die Prosa auch hier ihren Sieg über die Poesie hinweggetragen; zu ergänzen wäre: wie im Eiffelturm selber.

Geradezu schulmäßig in ihrer Verschränkung von gesellschafts-politischen und ästhetischen Aspekten ist die Kritik, die Eugen von Jagow in seinem Bericht *Von der Pariser Ausstellung* liefert.¹¹ In seiner Grundeinstellung fügt er sich in die konziliante, dabei gleichzeitig skeptische Wahrnehmung der Weltausstellung ein. Vor allem diene diese dazu, »die öffentliche Aufmerksamkeit von allerlei Übelständen abzulenken«.¹² Die Bemerkung ist ganz offensichtlich auf die politische Großwetterlage gemünzt, in der die noch am Anfang der 1880er Jahre vorherrschende Begeisterung für das republikanische System unter dem Eindruck diverser Skandale geschwunden war und den General Boulanger nahe an die Macht gebracht hatte. Aus der durchaus nicht unbegründeten Sicht von Jagows spielt der Eiffelturm in dieser Ablenkungsstrategie naheliegenderweise eine herausragende Rolle. Er habe die Aufgabe, so von Jagow in einem weiteren Bericht, »das große Publikum anzulocken und zu blenden.«¹³ Seine Reaktion ähnelt in ihrer Zwiespältigkeit sehr derjenigen der einem traditionellen Kunstbegriff anhängenden Franzosen, die sich zur *Protestation* zusammengeschlossen hatten. Zwar gesteht er zu, daß der Turm in keiner Weise dem Schornstein ähnlich sehe, den die protestierenden Künstler – und im übrigen auch deutsche Kommentatoren¹⁴ – 1887 mit Schrecken an die Wand gemalt hatten, als sie noch kein Bild des realen Bauwerks vor Augen hatten. Ja er streicht sogar den ätherischen Charakter einer transparenten Architektur heraus, die dann auch die auf Grenzüberschreitung zielenden Avantgardisten so faszinieren sollte. Aber auch er, der die Transparenz gleichzeitig als unarchitektonisch geißelt und damit letztlich nur die Verwirrung vor dem Neuen anzeigt¹⁵, bemißt das Bauwerk an einem überkommenen Ideal von Schönheit und Würde und läßt es letztlich daran scheitern. Seine schiere Höhe, die diejenige des Kölner Doms fast um das Doppelte über- rage, imponiert ihm, an künstlerischer Größe und Erhabenheit aber sei ihm das alte Kirchengebäude bei weitem überlegen. Einen mathematischen Plan, ja, den will er ihm zugestehen, aber eben keinen künstlerischen.¹⁶ »Rein Stoffliches« flößt ihm wenig Respekt ein¹⁷, damit ist eine ähnliche Dichotomie aufgemacht, die um das »Geistige« zu ergänzen wäre. Verständlich wird damit seine Schlußfolgerung, bei dem Turm handele es sich mehr um einen Triumph der Wissenschaft als der Kunst¹⁸, in einer insgesamt kunstfeindlichen Zeit sei er Symbol der Moderne.

Gerade die Gegenüberstellung von quantitativer und qualitativer Größe entspricht einer geläufigen Strategie, mit der sich Vertreter eines elitären Kunstbegriffs gegen die Massenkultur zur Wehr zu setzen versuchten, die sich in dieser Zeit zu einer »Kulturindustrie« zu formieren beginnt. Wenn von Jagow die schreiende Farbigkeit des Turmes zu einem Schachzug der Erbauer erklärt, das breite Publikum einzunehmen, so bestätigt sich diese These.

Den Triumph der reinen Quantität zu konstatieren und ihn gleichzeitig als Sieg der Masse gegenüber dem hehren Individuum zu charakterisieren: Das war eine Strategie, die durchaus auch von den konservativen französischen Kritikern verfolgt wurde.¹⁹ Sie ist Teil einer Auseinandersetzung mit der Demokratie, die seit Alexis de Tocqueville als Amerikakritik geradezu topischen Charakter bekommen hat. So wird man auch eine Bemerkung Paul Doberts verstehen müssen, die hier abschließend zitiert sei: »Der Eiffelturm – was ist er anders als ein Lockmittel für die amerikanischen und asiatischen Völkerschaften.«²⁰ Nur noch Sensationelles für den Wegwerfgeschmack scheint hier übrig geblieben, wenigstens unterschwellig schwingt die Angst vor den außereuropäischen »Horden« mit, die die alten Kulturen des Abendlandes schon mehrfach bedroht hatten.

¹⁹ Eugen von Jagow: *Von der Pariser Ausstellung*, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 4/1889, S. 415–416.

²⁰ Siehe hierzu Brenda Nelson: *The Third Republic and the Centennial of 1789*, New York 1987, vor allem S. 50ff.

¹ Zu den symbolischen Konnotationen vor allem die glänzende Darstellung von Miriam Levin: *When the Eiffel-Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution*, Ausstellungskatalog Mount Holyoke College Art Museum 1989. Für das ideologische Umfeld auch dies.: *Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France*, Ann Arbor 1986.

⁴ Peter Taren: *Von der Pariser Weltausstellung*, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben* 35/1889, S. 374. Siehe auch Paul Dobert: *Paris und die Pariser Weltausstellung*, in: *Moderne Kunst. Illustrierte Zeitschrift*, Berlin 3/1889.

¹ A. Hausrath: *1789 und 1889. Betrachtungen über die Pariser Weltausstellung*, in: *Deutsche Rundschau* 61/1889, S. 467f.

⁶ Hermann Kuhn: *Aus dem modernen Babylon. Pariser Bilder*, Köln o. J., S. 50f.

⁷ Eugen von Jagow: *Stiefzüge durch die Pariser Ausstellung, durch Stadt und über Land*, in: *Vom Fels zum Meer* 2/1889, Sp. 714.

⁸ Siehe etwa C.S.: *Ein Ausflug nach Paris*, in: *Über Land und Meer*, S. 325ff. Deutlich anders akzentuiert ist die Rezeption in der linken Presse. *Der wahre Jakob*

preist durchweg französische Fortschrittlichkeit und entschiedenen Republikanismus, der Eiffelturm wird in ihm zum Symbol von Freiheit und Arbeiterschutz [Nr. 54, 70, 79 und 88 (1888)].

⁹ Dobert 1889 (wie Anm. 4).

¹⁰ Hausrath 1889 (wie Anm. 5), vor allem S. 464ff.

¹¹ Von Jagow 1889 (wie Anm. 1), S. 415f.

¹² Ibid., S. 415.

¹³ Jagow 1889 (wie Anm. 7), Sp. 702

¹⁴ Der Berichterstatter der *Kunst für Alle* 3/1887, S. 79 spricht von »Monstrositäten«.

¹⁵ Jagow 1889 (wie Anm. 7), Sp. 697.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Id.: *Der Eiffelturm*, in: *Universum. Illustrierte Zeitschrift für die Deutsche Familie*, 5/1889, S. 601.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Siehe hierzu meinen Aufsatz: *Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal*, erscheint in: *Frankreich 1889–1914*, Stuttgart 2000.

²⁰ Vgl. Dobert 1889 (wie Anm. 4).