

Thomas Flum, Freiburg

Émile Zola und das neue Paris

Zwischen 1870 und 1893 erschien Émile Zolas Romanzyklus *Les Rougon-Macquart – Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second empire*. In zwanzig Romanen schildert der Autor das Schicksal einer Familie im Zweiten Kaiserreich. Die Erzählung beginnt mit dem Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, der Napoléon III. an die Macht brachte (*La Fortune des Rougon*), und endet in den Jahren zwischen 1872 und 1874 mit einem Rückblick (*Le docteur Pascal*). An zwanzig Jahre Kaiserreich schließen sich somit zwanzig Jahre der literarischen Verarbeitung durch Zola an. Die architektonische Neugestaltung der Stadt Paris durch Baron Haussmann ist dabei ein regelmäßig wiederkehrendes Thema. In der wissenschaftlichen Kommentierung liegt der Schwerpunkt auf soziologischen, ökonomischen oder literarischen Aspekten.¹ Literaturwissenschaftliche Beiträge zeichnen sich zudem häufig durch ein metaphorisches Verständnis der Architektur aus.² Der vorliegende Aufsatz befasst sich hingegen mit dem architekturgeschichtlichen und -theoretischen Kontext der Romane *La Curée* (Die Beute), *Le ventre de Paris* (Der Bauch von Paris) und *Au Bonheur des Dames* (Das Paradies der Damen).

1 Pierre Pinon, *Atlas du Paris haussmannien. La ville en héritage du Second Empire à nos jours*, Paris 2002; Michel Carmona, *Haussmann*, Paris 2001; Jean Des Cars, *Haussmann. La gloire du second empire*, Paris 2001; David P. Jordan, *Transforming Paris. The Life and Labors of Baron Haussmann*, New York 1995; Margret Kampmeyer-Käding, *Paris unter dem Zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Guidenliteratur und populärer Graphik*, Marburg 1990. Grundsätzlich mit (französischer) Literatur und Architektur befassen sich: Élise Huguency-Léger, „Littérature et architecture: construction, mémoire et imaginaires“, in: *Études littéraires*, 42/2011, S. 7–12; Pierre Hyppolite (Hrsg.), *Littérature et architecture. Lieux et objets d’une rencontre*, *Revue des Sciences Humaines*, 300 (2010) (zwölf Beiträge); Antoine Leygonie, „Architecture et Littérature: phénoménologie d’une rencontre“, in: Ebd., S. 149–161; Laurence Richer (Hrsg.), *Littérature et architecture*, Actes de la Journée d’Études du 18 juin 2003, Lyon 2004; Madeleine Bertaud (Hrsg.), *Architectes et architecture dans la littérature française*, Actes du colloque international, 23–25 octobre 1997, Paris 1999.

2 Olivier Lumbroso, *Zola – La plume et le compas. La construction de l’espace dans „Les Rougon-Macquart“ d’Émile Zola* (Romantisme et modernités 78), Paris 2004; Philippe Hamon, „Texte, architecture, récit“, in: Ders. (Hrsg.), *Littérature & architecture* [... à l’occasion d’un colloque qui s’est tenu à Rennes les 12 et 13 mai 1986], Rennes 1988, S. 5–13; Stefan Max, *Les métamorphoses de la grande ville dans „Les Rougon-Macquart“*, Paris 1966, S. 43–86.

I *La Curée* – Die Beute (1871)

La Curée ist 1871 erschienen. Im Mittelpunkt stehen die Grundstückspekulationen, die die Neubaupläne Napoleons III. und George-Eugène Haussmanns ausgelöst haben. Die Handlung beginnt im Jahr 1861, wobei die Chronologie der Erzählung nicht immer mit den historischen Begebenheiten übereinstimmt.³ Der Leser erhält einen Einblick in das Milieu der Neureichen, der *Parvenus*, die ihr Vermögen mit betrügerischer Immobilien-Spekulation erlangt haben, und in das zugehörige Ambiente.⁴ Zola erläutert das System des Betrugs, das im Wesentlichen darauf basiert, vorab von den geplanten Straßendurchbrüchen zu erfahren: die Spekulanten erwerben auffällige Häuser in entsprechender Lage und treiben deren Preis über Strohmannen in die Höhe. Sobald die Stadt die Immobilien ankauft, streichen sie hohe Gewinne ein.⁵ Zugleich wird beschrieben, welche Art von Wohnhäusern sich die neureiche Gesellschaft errichten lässt. Zola konzentriert sich dabei weniger auf strukturelle Merkmale wie Grund- und Aufrisse, die für eine architekturgeschichtliche Betrachtungsweise grundlegend wären, sondern hebt konsequent die bildhaften und dekorativen Elemente der Bauten hervor. Gleich im ersten Kapitel, das mit einem Vorgriff beginnt, wird das *Hôtel* des betrügerischen Spekulanten Saccard, der Hauptperson des Romans, vorgestellt. Eine Kalesche fährt in den Hof, worauf die Beschreibung der reich gegliederten und mit plastischem Schmuck überladenen Architektur folgt. Nach einem kurzen Überblick heißt es:

C'était un étalage, une profusion, un écrasement de richesses. L'hôtel disparaissait sous les sculptures. Autour des fenêtres, le long des corniches, couraient des enroulements de rameaux de fleurs; [...] A mesure que l'œil montait, l'hôtel fleurissait davantage. Autour du toit, régnait une balustrade sur laquelle étaient posées, de distance en distance, des urnes où des flammes de pierre flambaient. Et là, entre les yeux-de-bœuf des mansardes, qui s'ouvraient dans un fouillis incroyable de fruits et de feuillages, s'épanouissaient les pièces capitales de cette décoration étonnante, les frontons des pavillons, au milieu desquels reparaissaient les grandes femmes nues, jouant avec des pommes, prenant des poses, parmi des poignées de joncs. Le toit, chargé de ces ornements, surmonté encore de galeries de

3 Vgl. z.B. Max, *Métamorphoses*, S. 45–48.

4 Vgl. Émile Zola, *La Curée* (Collection folio classique), Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 2011, Kommentar S. 353f.; Jean-Claude Cassaing, „*Les Parvenus* d'Émile Zola, un manuscrit inédit“, in: *Les Cahiers naturalistes*, 52/1978, S. 135–165; Roddey Reid, „Perverse Commerce, Familial Pathology and National Decline in *La Curée*“, in: ders., *Families in Jeopardy. Regulating the Social Body in France, 1750–1910*, Stanford 1993, S. 240–277.

5 Dieses ruinöse System führte unter anderem dazu, dass der für die Finanzierung der Bauarbeiten eingerichtete Fonds 1867 zusammenbrach. Einen parodistischen Kommentar lieferte: Jules Ferry, *Les Comptes fantastiques d'Haussmann*, Paris 1868.

plomb découpées, de deux paratonnerres et de quatre énormes cheminées symétriques, sculptées comme le reste, semblait être le bouquet de ce feu d'artifice architectural.⁶

Der Dekor scheint sich unaufhaltsam, pflanzenartig zu vermehren. Der erstaunlichen Vielfalt wird nur eine längere Aufzählung gerecht, wobei alles auf die Maßlosigkeit des architektonischen Entwurfs verweist. Selbst die nackten weiblichen Figuren scheinen zu posieren. Das abschließende Urteil fällt vernichtend aus: „C'était une réduction du nouveau Louvre, un des échantillons les plus caractéristiques du style Napoléon III, ce bâtard opulent de tous les styles.“⁷ Für Zola ist der dekadente *Parvenu* somit an seinem schlechten Geschmack zu erkennen, an einem opulenten, von dekorativem Überfluss gekennzeichneten Baustil. Kritisiert wird die typisch späthistoristische Manier, in der nach Ansicht vieler Zeitgenossen zu vieles und Unpassendes miteinander vermengt wird und es an Originalität mangelt. Zu den Beispielen dieses Stils zählen neben dem Louvre (Abb. 1) die Opéra Garnier, der neue Justizpalast und viele *Hôtels* im Viertel um den Parc Monceau, wo sich auch das Anwesen Saccards in Zolas Roman befindet. Mit dem *Hôtel Menier* hat sich hier ein Gebäude erhalten, das dem von Zola beschriebenen ähnelt (Abb. 2). Es stammt aus den Jahren 1872–74 und liegt in der Avenue van Dyck, die den Park mit der Place d'Étoile verbindet. Auch diese Straße ist im Rahmen der Neugestaltung von Paris zwischen 1848 und 1857 entstanden.⁸

Kritik an dieser Art von Architektur war verbreitet. Gottfried Semper, der sich intensiv mit Stilfragen befasste und dem Werk Haussmanns nicht grundsätzlich ablehnend gegenüberstand, äußerte sich bereits 1869 unmissverständlich zur Pariser Architektur des Zweiten Kaiserreichs:

Waren wir nicht alle Zeugen, wie Louis Napoleon mit Beihülfe seines getreuen Seinepräfekten Haus[s]mann die alte erinnerungsvolle Hauptstadt Frankreichs von Grund aus umstürzte, um sie nach neuem Plane wieder aufzubauen, und solcherweise, mit der Vergangenheit Frankreichs abschließend, dessen Zukunft an seinen Namen und an seine Dynastie zu fesseln? [...] Ob er seinen dynastischen Absichten wirklich damit diene, darüber kann die Zukunft allein Aufschluss gewähren, aber es ist schon heute erlaubt daran zu zweifeln, ob seine Milliarden verschlingenden Bauunternehmungen die Architektur als solche auch nur um einen einzigen Schritt gefördert haben, – da von einer neuen und eigenen Richtung dieser Kunst während jener Umsturzeit und infolge derselben nichts wahrzunehmen ist und bei aller Neuerungssucht, die sie verraten, gänzlicher Mangel an Originalität, an befruchtenden neuen Motiven sie kennzeichnet. [...] Die Plattheiten und nüchternen Ziereien der Neogriechen, die falsche kokette Romantik der Neogoten und andere erstrebte Neuerungen gleichen Gehalts haben sich an Ort und Stelle in kürzester Zeit überlebt, finden

⁶ Zola, *La Curée*, S. 52f.

⁷ Ebd., S. 53.

⁸ Pierre Pinon, *Atlas du Paris haussmannien*, S. 169 u. 201.

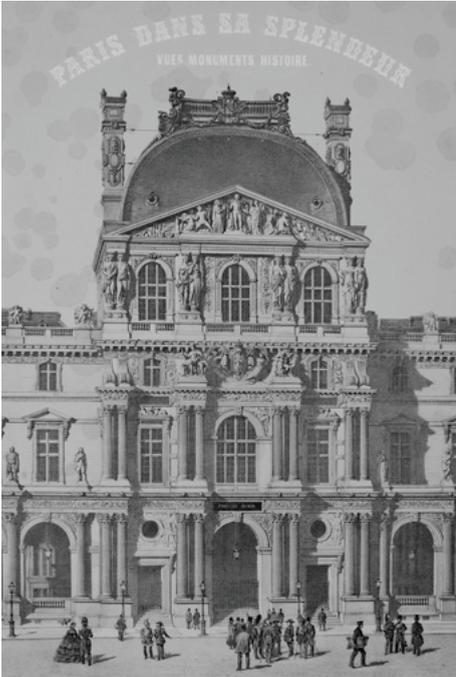


Abb. 1: Louvre, Pavillon Denon, Westfassade, in: *Paris dans sa splendeur*, 1866.



Abb. 2: Hôtel Émile Menier, 1872–74, 5 Avenue van Dyck, Parc Monceau.

nur noch unter Fremden nachahmende Bewunderer. Das neue Opernhaus mit seiner prahlerischen Ausstattung, wofür schon 30 oder gar 40 Millionen verausgabt wurden, der nicht minder verwerfliche neue Justizpalast mit seinem gespreizten, manierirten und lügnerischen Façadenbau – sie sind schon lange dem Charivari verfallen. Keine Vorbilder, sondern Künstlern und Laien als Schreckbilder bezeichnet, wie nicht zu bauen ist.⁹

Dieser Einschätzung folgt auch der Erzähler in Zolas Roman. Wenn er darüber hinaus vom Baustil auf die Moral der Bewohner schließt, in der dekorativen Fülle der Architektur ein Symptom für die Verkommenheit des *Parvenus* sieht, bedient er Vorstellungen, die in der Architekturtheorie eine lange Tradition haben. Schon bei Alberti ist zu lesen, dass die Schönheit dem schönen Körper angeboren sei und ihn durchdringe, „der Schmuck (*ornamentum*) aber mehr die Natur erdichteten Scheines und äußerer Zutat habe, als innerlicher Art sei“ (De re aed. VI, 2).¹⁰ Zwischen dem Baukörper, der eigentlichen Substanz, und dem Ornament, einer beliebigen Zutat, ist demnach zu unterscheiden. Architektonische Schmuckformen können daher einen heuchlerischen Charakter haben und dem Bauwerk schaden. Unter den Zeitgenossen Zolas ist es insbesondere der Architekt und Restaurator Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, der architektonische Strukturen nach ihrem Wahrheitsgehalt befragt und es ablehnt, Formen der Vergangenheit einfach nur zu imitieren. Vielmehr geht es ihm darum, den Geist eines historischen Baustils zu erfassen und diesen auf die eigene Zeit zu übertragen. So sieht er in den konstruktiven Vorteilen der gotischen Architektur ein wahres Prinzip (*principe vrai*) walten, das den modernen Anforderungen an Bauten besser entspricht als das Architektursystem der Griechen, das statisch und strukturell nicht geeignet ist und folglich unwahre Architektur hervorbringt.¹¹ Den Eklektizismus seiner Zeit geißelt er, weil er nicht vernunftgemäß sei, keine Eigengesetzlichkeit habe, die sich aus den Bauaufgaben, der lokalen Bautradition und dem Material ergebe: „L'éclecticisme est un mal; car, dans ce cas, il exclut nécessairement le style.“¹² Keinen Stil zu haben, das war es auch, was die Kaiserin dem jungen und weitgehend unerfahrenen Architekten Garnier nach Begutachtung der Pläne für die neue Pariser Oper vorwarf. Dieser

⁹ Gottfried Semper, „Über Baustile“, in: Ders., *Kleine Schriften*, Hans Semper/Manfred Semper (Hrsg.), Mittenwald 1979, S. 398f.

¹⁰ Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, Max Theuer (Hrsg.), Wien/Leipzig 1912, S. 294.

¹¹ „L'Art ne consiste pas dans telle ou telle forme, mais dans un principe, dans une méthode logique“, zit. nach: Louis Hautecoeur, *L'architecture française. De la Renaissance à nos jours*, Paris 1941, S. 84.

¹² Zit. nach: Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1986 [1985], S. 324.

antwortete bekanntlich, dass es sich um den neuen „Stil Napoléons III.“ handle, womit er diese Bezeichnung gleichsam einführte.¹³

Die Suche nach dem richtigen Stil bestimmte die architekturtheoretische Debatte des 19. Jahrhunderts von Anfang an.¹⁴ In den 1860er Jahren erlebte diese Diskussion einen neuen Höhepunkt, als es um die Reformierung der Ausbildung der Architekten an der *École des Beaux-Arts* ging. In dieser weltweit angesehenen Institution stritten sich Klassizisten und Neogotiker über Methoden und Schwerpunkte des künftigen Lehrkonzepts, wobei die 1863 von Viollet-le-Duc maßgeblich propagierten Neuerungen (unter anderem die stärkere Unabhängigkeit der *École* bei der Auswahl des Lehrpersonals sowie die Ausweitung des Lehrprogramms auf die gotische Baukunst Frankreichs) kurze Zeit später wieder durch traditionelle, klassizistisch orientierte Elemente ersetzt wurden. Entscheidend war jedoch, dass dieser Streit nicht hinter verschlossenen Türen, sondern öffentlich ausgetragen wurde. Die Stellungnahmen der Kontrahenten waren in renommierten Fachzeitschriften wie den *Annales archéologiques* oder der *Gazette des Beaux-Arts* nachzulesen.¹⁵ Dem an bildender Kunst lebhaft interessierten Zola kann dies nicht entgangen sein, und es ist anzunehmen, dass die Kritik am Stil Napoleons III., wie sie in *La Curée* zum Ausdruck gebracht wird, diese aktuellen architekturtheoretischen Debatten reflektiert.

Wie sehr die Architektur und ihre Bewohner in diesem Roman als Einheit betrachtet werden, zeigt der Vergleich mit dem alten Paris, das keinesfalls als Idylle geschildert wird. Das Elternhaus von Saccards junger Gattin Renée befindet sich auf der Ile-Saint-Louis, die aufgrund ihrer abseitigen Lage von Umbauten durch Haussmann verschont geblieben ist. Renées Vater, Monsieur Béraud du Châtel, wird als stattlicher Sechzigjähriger beschrieben:

Le dernier représentant d'une ancienne famille bourgeoise, dont les titres remontaient plus que de certaines familles nobles. Un de ses ancêtres était le compagnon d'Étienne Marcel. En 93, son père mourait sur l'échafaud, après avoir salué la République de tous ses enthousiasmes de bourgeois de Paris, dans les veines duquel coulait le sang révolutionnaire de la cité. Lui-même était un de ces républicains de Sparte, rêvant un gouvernement d'entière justice et de sage liberté.¹⁶

Er repräsentiert die alte Bourgeoisie, deren Vorfahren sich bis in die ruhmreiche Zeit Karls V. zurückverfolgen lassen und maßgeblich zum Gelingen der Revolution

¹³ Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Le guide du patrimoine: Paris*, Paris 1995, S. 366.

¹⁴ Vgl. v.a. Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1984 [1828].

¹⁵ Richard A. Moore, „Academic Dessin Theory in France after the Reorganization of 1863“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 36/1977, S. 145–150.

¹⁶ Zola, *La Curée*, S. 103.

beigetragen haben, ihre Ideale aber von den *Parvenus* verraten sehen. Auch die Beschreibung der Architektur bringt den tiefen Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Paris deutlich zum Ausdruck. Das nur dreistöckige Gebäude aus dem 17. Jahrhundert wird als dunkel, eng und feucht beschrieben, das Viertel als still und verschlafen. An der Wohnstätte der alten Bourgeoisie lässt sich erkennen, dass ihre Zeit vorüber ist: „Là, au fond de cette cour fraîche et muette comme un puits, éclairée d'un jour blanc d'hiver, on se serait cru à mille lieues de ce nouveau Paris où flambaient toutes les chaudes jouissances, dans le vacarme des millions.“¹⁷

Die Architektur und ihre Bewohner erscheinen in *La Curée* insofern wesensverwandt, als sie vergleichbare Eigenschaften und – vor allem – Defizite aufweisen. Der Begriff des *nouveau Paris*, wie er im letzten Zitat anklingt, wurde seit der Weltausstellung von 1855 sowohl von den Befürwortern als auch von den Kritikern verwendet, um die tiefgreifenden baulichen und gesellschaftlichen Veränderungen mit einem Schlagwort zu bezeichnen.¹⁸ Bei Zola stehen sich die Vertreter der alten und neuen Zeit unversöhnlich gegenüber, die Architektur versinnbildlicht diesen Gegensatz.

II *Le Ventre de Paris* – *Der Bauch von Paris* (1873)

In *Le ventre de Paris*, 1873 erschienen, spielt ein Großteil der Handlung in der neuen Glas-Eisenarchitektur der Hallen von Victor Baltard (Abb. 3).

Dieses legendäre Bauwerk erhält hier ein literarisches Denkmal. Ging es in *La Curée* um das Milieu der *Parvenus*, stehen nun die sogenannten *Honnêtes gens* im Mittelpunkt. So bezeichnete sich das kleine und mittlere Bürgertum gerne selbst in Abgrenzung zu den Neureichen. Zola entlarvt dieses Selbstverständnis im Laufe seines Romans, der mit den Worten schließt: „Quels gredins que les honnêtes gens“ – Was sind sie doch für Schurken, die anständigen Leute.¹⁹

Zu Beginn der Erzählung, im September 1858, waren erst sechs der zehn neuen Pavillons, aus denen sich die Hallen zusammensetzten, fertiggestellt. Auch in diesem Roman findet sich die entscheidende, Aussehen und Charakter des Bauwerks bestimmende Beschreibung im ersten Kapitel. Geschildert wird der erste Eindruck des jungen Florent, der nach längerer Abwesenheit am frühen Morgen in Paris eintrifft:

¹⁷ Ebd., S. 125.

¹⁸ Kampmeyer-Käding, *Paris*, S. 23–30.

¹⁹ Émile Zola, *Le Ventre de Paris* (Collection folio classique), Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 2011, S. 424.



Abb. 3: Les Halles.

Mais ce qui le surprenait, c'était, aux deux bords de la rue, de gigantesques pavillons, dont les toits superposés lui semblaient grandir, s'étendre, se perdre, au fond d'un poudroïement de lueurs. Il rêvait, l'esprit affaibli, à une suite de palais, énormes et réguliers, d'une légèreté de cristal, allumant sur leurs façades les mille raies de flamme de persiennes continues et sans fin. Entre les arêtes fines des piliers, ces minces barres jaunes mettaient des échelles de lumière, qui montaient jusqu'à la ligne sombre des premiers toits, qui gravissaient l'entassement des toits supérieurs, posant dans leur carrure les grandes carcasses à jour de salles immenses, où traînaient, sous le jaunissement du gaz, un pêle-mêle de formes grises, effacées et dormantes. Il tourna la tête, fâché d'ignorer où il était, inquiété par cette vision colossale et fragile ; et, comme il levait les yeux, il aperçut le cadran lumineux de Saint-Eustache, avec la masse grise de l'église. Cela l'étonna profondément. Il était à la pointe Saint-Eustache.²⁰

Erneut geht es nicht darum, Architektur sachlich zu beschreiben. Grund- und Aufrisse spielen auch hier keine Rolle. Im Gegensatz zu *La Curée* werden jedoch das Erstaunen, das Befremden und die Orientierungslosigkeit betont, die die Hallen bei dem Neuankömmling auslösen. Wenig später ist von einem *forêt de fonte* die Rede, der diesen Eindruck verstärkt.²¹ Es werden keine architektonischen Details aufgezählt oder gar einer Wertung unterzogen, wie dies bei den

²⁰ Ebd., S. 39.

²¹ Ebd., S. 61.

Wohnhäusern der Neureichen im vorigen Roman der Fall war. Auch erscheint die Architektur nicht als Sinnbild der unter ihrem Dach wirkenden Personen. Der Erzähler hebt vielmehr das ästhetische Erlebnis hervor, den von Raumwirkung und Licht bestimmten Charakter der Hallen.

Die Pariser Hallen von Victor Baltard sind architekturgeschichtlich gleichermaßen von Bedeutung für die Kaiserzeit wie die Prachtbauten im sogenannten „Stil Napoleons III.“ oder „Beaux-Arts-Stil“, wie er in Anlehnung an die *École des Beaux-Arts* genannt wurde.²² In ihrer konsequenten Reduktion auf die Materialien Eisen und Glas bilden sie einen Gegenpol zu Garniers neuer Oper. Ihre Funktionalität orientiert sich unter anderem an der Empfangshalle des neuen Pariser Bahnhofs Saint-Lazare. Baltards ursprünglicher Entwurf aus dem Jahr 1844 sah einen massiven Steinbau mit Glasdach vor, dem jedoch der Spott der Pariser Bevölkerung und das Entsetzen des Kaisers entgegenstand. Allein dem diplomatischen Geschick und der Protektion Haussmanns hatte es Baltard zu verdanken, dass er (anonym) einen neuen Entwurf liefern durfte, der dann zur Ausführung gelangte.²³ Die strenge Vorgabe des Kaisers („ce sont de vastes parapluies, qu'il me faut, rien de plus“) belegt, dass dieser eher den Industriebauten als den traditionellen Erzeugnissen der Beaux-Arts-Schüler zugeneigt war.

Auch wenn die Hallen in diesem Roman keine soziale Gruppierung repräsentieren, ist ihr Baustil von Bedeutung. Der Autor verweist auf die Nachbarschaft zur Kirche Saint-Eustache aus dem 16. Jahrhundert, deren Gestalt noch weitgehend den gotischen Kathedralen verpflichtet ist. Ob Zola wusste, dass Saint-Eustache 1844 von Victor Baltard restauriert worden war, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Es war jedoch allgemein bekannt, dass die gotische Architektur von vielen Zeitgenossen – allen voran von Viollet-le-Duc – als der nationale Baustil schlechthin angesehen wurde. Ästhetisch und funktional galt er als vorbildlich. Gerade die Gliederbauweise und die großen Fensterflächen schienen Bestrebungen der eigenen Zeit vorwegzunehmen. Die Gegenüberstellung der beiden Bauten in Zolas Roman ruft diesen Zusammenhang unwillkürlich in Erinnerung. Erneut stehen sich damit Bauwerke des alten und des neuen Paris gegenüber, handelte es sich in *La Curée* um die privaten *Hôtels*, sind es nun zwei öffentliche Bauten.

²² Vgl. Richard Chafee, „The Teaching of Architecture at the *École des Beaux-Arts*“, in: Arthur Drexler (Hrsg.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, New York 1977, S. 61–109; Joseph Rykwert, „The *École des Beaux-Arts* and the classical tradition“, in: Robin Middleton (Hrsg.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Cambridge, Mass. 1982, S. 8–17; Jörn Garleff, *Die École des Beaux-Arts in Paris. Ein gebautes Architekturtraktat des 19. Jahrhunderts*, Tübingen [u.a.] 2003.

²³ Michel Carmona, *Haussmann*, Paris 2000, S. 296–299.

Der Bezug zur gotischen Architektur klingt auch an anderer Stelle an. Émile Zola selbst gibt in seinen Aufzeichnungen den Hinweis auf Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*, indem er beabsichtigte, aus der Figur des Marjolin den „Quasimodo der Hallen“ zu machen.²⁴ Architekturgeschichtlich liegt der Vergleich nahe, denn wie die Hallen in der Mitte des 19. Jahrhunderts war Notre-Dame ein vorbildliches, stilprägendes Bauwerk des 13. Jahrhunderts. Nicht zu vergleichen sind hingegen die architekturtheoretischen Positionen der beiden Autoren. Während sich Hugo intensiv mit der Geschichte und dem Wesen der gotischen Baukunst befasst und in seinem Roman theoretisch und denkmalpflegerisch Stellung bezieht, lässt sich Zola auf keinen vergleichbaren Diskurs ein. Die Architektur bleibt hier Staffage.

Dass auch die offene, vermeintlich funktionale Skelettbauweise der Hallen nicht alle Probleme der Vergangenheit löst, ist den Passagen über die Geruchsentwicklung in den verschiedenen Jahreszeiten zu entnehmen. Denn obwohl die Pavillons sehr hoch waren und man die Dächer zur besseren Belüftung teilweise öffnen konnte, durchdrang die Hallen für Fisch und Fleisch in den Sommermonaten ein Gestank der Verwesung. Um dem Geruch zu entfliehen, zieht sich Florent in Zolas Roman daher immer wieder in den kühleren Keller zurück.²⁵ Jede massivere architektonische Form hätte diese Unannehmlichkeiten wohl verstärkt. Im Gegensatz zum modernen Kaufhaus, das im folgenden Abschnitt behandelt wird, erscheint die neue Architektur jedoch nicht als Ideallösung eines architektonischen Problems.

Die Hallen werden vom Erzähler des Romans vor allem in ihrer Funktion, ihren Farben und Gerüchen wahrgenommen. Sie haben die Nahrung für das neue Paris bereitzuhalten, eine Aufgabe, der die alten Holzbauten nicht mehr gerecht wurden. Schon im Titel des Romans vergleicht Zola die Hallen daher mit einem Bauch. Die Architektur wird – untypisch – zu etwas Organischem stilisiert, das sich rhythmisch bewegt. Im Text wird dies anschaulich mit dem pulsierenden Leben und der Allgegenwart von Lebensmitteln evoziert. In den Aufzeichnungen des Autors heißt es: „L'idée générale est: le ventre [...], le ventre de l'humanité [...]; la bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies. [...] Les Halles jettent à Paris la nourriture à la pelle, pour que la bête reste tranquille dans sa cage.“²⁶ Am Ende ist dann sogar vom „triomphe du ventre“ die Rede.²⁷

²⁴ „Il y demeurera, n'en sortira jamais, en sera le génie familial.“ Zitiert nach Zola, *Le Ventre*, 2002, Anm. 13, S. 461.

²⁵ Vgl. Zola, *Le Ventre*, S. 200.

²⁶ Ebd., S. 12 und 16 (Kommentar).

²⁷ Ebd., S. 424.

III *Au Bonheur des Dames – Das Paradies der Damen (1883)*

In *Au Bonheur des Dames* stehen die neuen Kaufhäuser der sogenannten ersten und zweiten Generation im Mittelpunkt, für die vor allem die noch heute existierenden Häuser *Le Bon Marché* und *Le Printemps* das Vorbild abgeben.²⁸ Der Autor verfolgt drei inhaltliche Stränge: Im Vordergrund steht die Liebesgeschichte zwischen der armen Verkäuferin (Denise Baudut) und dem Besitzer des Kaufhauses (Octave Mouret), der irritiert erkennen muss, dass die Geliebte sich nichts aus seinem Geld macht. Die Liebe triumphiert über Intrigen. Daneben wird der ökonomische Wandel geschildert, der mit der Einführung des modernen Warenhauses einhergeht. Der alteingesessene Einzelhandel in den umliegenden Straßen und Vierteln kommt allmählich zum Erliegen. Ein monumentales, allegorisches Skulpturenpaar über dem Haupteingang des neuen Kaufhauses, das eine Allianz von *Commerce* und *Industrie* zeigt, symbolisiert die Grundlagen der neuen ökonomischen Macht.²⁹ Schließlich widmet sich Zola den Veränderungen der Architektur, die das wirtschaftliche Wachstum veranschaulichen. Beschreibungen des alten und des neuen Kaufhauses (Kapitel 1 und 14) rahmen die Handlung. Geschildert wird der Übergang vom nur großen, letztendlich aber noch unausgereiften ersten Kaufhaus zur perfekten „Verkaufsmaschine“ aus Stein, Eisen und Glas, die ein ganzes Viertel einnimmt.

Die Beschreibung eines Kaufhauses der ersten Generation vermittelt dem Leser zu Beginn des Romans etwas von dem Erstaunen, das diese Bauten durch ihre Dimension und das Überangebot an Waren hervorgerufen haben. Es handelt sich jedoch um kein Meisterwerk, das durch architektonischen Glanz oder Finesse besticht:

[...] un magasin de nouveautés dont les étagères éclataient en notes vives, dans la douce et pâle journée d'octobre. [...] ce magasin rencontré brusquement, cette maison énorme pour elle, lui gonflait le cœur, la retenait, émue, intéressée, oublieuse du reste. [...] C'était un développement qui lui semblait sans fin, dans la fuite de la perspective, avec les étagères du rez-de-chaussée et les glaces sans tain de l'entresol, derrière lesquelles on voyait toute la vie intérieure des comptoirs. [...] C'était un déballage géant de foire, le magasin semblait crever et jeter son trop-plein à la rue.³⁰

28 Émile Zola, *Au Bonheur des Dames* (Collection folio classique), Henri Mitterrand (Hrsg.), Paris 2010, S. 9–12 (Kommentar). Zu Émile Zola und dem modernen Kaufhaus vgl.: Véronique Cnockaert, *Au Bonheur des Dames d'Émile Zola*, Kommentar, Paris 2007; Michèle Sacquin/Marie Michelet (Hrsg.), *Le cahier Zola et autour d'une œuvre: Au Bonheur des Dames*, Paris 2002; Jean Des Cars/Pierre Pinon, *Paris Haussmann*. „Le Pari d'Haussmann“, Paris 1991, S. 169–173; Michael B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869–1920*, Princeton 1981.

29 Vgl. Zola, *Au Bonheur*, S. 280.

30 Ebd., S. 29–31.

Diesem stil- und gesichtslosen Bauwerk, dessen formale Gestalt sich beinahe zufällig aus den verfügbaren Grundstücken und angekauften Immobilien ergibt, steht das prachtvolle, neu errichtete Kaufhaus der zweiten Generation im letzten Kapitel des Romans gegenüber:

C'était, dans sa fraîcheur gaie, un vaste développement d'architecture polychrome, rehaussée d'or, annonçant le vacarme et l'éclat du commerce intérieur, accrochant les yeux comme un gigantesque étalage qui aurait flambé des couleurs les plus vives. [...] la porte centrale, d'une hauteur d'arc de triomphe, décorée elle aussi d'une profusion de mosaïques, de faïences, de terres cuites, surmontée d'un groupe allégorique dont l'or neuf rayonnait, [...] Le palais était construit, le temple élevé à la folie dépensière de la mode.³¹

Die subtile Steigerung der architektonischen Vergleiche versinnbildlicht den Aufstieg des Kaufhauses: Mit dem Triumphbogen spielt Zola auf den wirtschaftlichen Siegeszug an, der Palast steht für gesellschaftliche Dominanz, der Tempel schließlich verweist auf eine Überhöhung ins Religiöse. Auch baulich hat das neue Kaufhaus das Viertel erobert, in dem es sich befindet, und markiert die Grenzen durch eine geschlossene Blockrandbebauung: „[...] les quatre façades filaient le long des quatre rues, sans une lacune, dans leur isolement superbe.“ (Abb. 4)

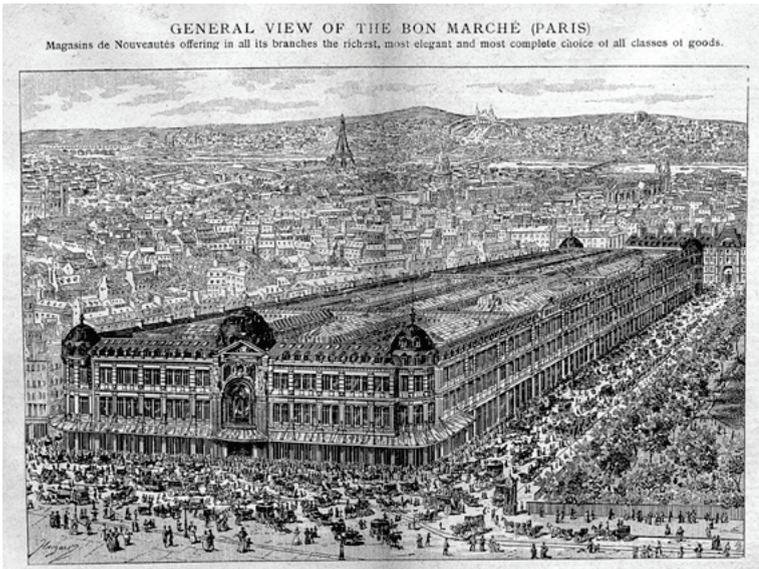


Abb. 4: Souvenir of the Bon Marché, Paris 1896, S. 12f.

³¹ Ebd., S. 449f.

Zola attestiert der Architektur sogar den Charakter eines *Parvenu*, in seinen Eigenschaften dem gierigen Immobilienspekulanten Saccard aus *La Curée* ähnlich:

On eût dit que le colosse, après ses agrandissements successifs, pris de honte et de répugnance pour le quartier noir, où il était né modestement, et qu'il avait plus tard égorgé, venait de lui tourner le dos, laissant la boue des rues étroites sur ses derrières, présentant sa face de parvenu à la voie tapageuse et ensoleillée du nouveau Paris.³²

Diese Art der Personalisierung von Architektur findet sich in keinem der zuvor untersuchten Romane. Das Kaufhaus bildet damit nicht mehr allein den baulichen Rahmen der Handlung, sondern tritt nahezu als Akteur auf. In jedem Falle ist es als monumentales Sinnbild der prosperierenden, neureichen Pariser Bevölkerung zu verstehen.

Typologisch handelt es sich bei den großen Kaufhäusern der Kaiserzeit um Bauten, die architektonische Elemente älterer Typen verbinden. Während die steinerne Hülle in Aufbau und Gliederung häufig an den urbanen Wohn- und Palastbau erinnert, kommen im Inneren die Vorzüge der unverkleideten Eisen- und Glaskonstruktionen zum Tragen, wie sie von Ausstellungsbauten, den Pariser Hallen oder Bahnhöfen her bekannt waren (Abb. 5).



Abb. 5: Louis-Charles Boileau, *Bon Marché*, Erweiterungsbau, Haupttreppe, 1872–74.

32 Ebd.

Der prächtige Beaux-Arts-Stil mondäner bürgerlicher Fassaden aus *La Curée* und die lichte Eisen-Glas-Konstruktion der Hallen aus *Le Ventre* finden hier zusammen. In Zolas *Au Bonheur des Dames* ist die Situation jedoch schwieriger. Während die Handlung in den 1860er Jahren spielt, berücksichtigt Zola in dem 1883 erschienenen Roman bekanntlich den neuesten Stand der Entwicklung, wie zum Beispiel die farbige Gestaltung der Fassaden. Der Roman endet im Jahr 1869 mit der Eröffnung des Kaufhauses *Les Quatre Saisons*, die beschriebene Architektur weist jedoch Merkmale auf, wie sie erst um 1880 zu finden waren.³³ Dieser Anachronismus, den Zola in Kauf nahm, belegt erneut, dass es dem Autor nicht darum ging, Baugeschichte zu schreiben. Die Verwandlung des Kaufhauses vom monumentalen Zweckbau zur verführerischen Attraktion ist sein Thema. Diese Tendenz hatte sich in den 1870er Jahren fortgesetzt, so dass Zola hier eine Möglichkeit sah, den Kontrast zwischen der alten und der neuen Kaufhausarchitektur noch zu steigern.

Ein wichtiges gestalterisches Element der Kaufhäuser – in der Wirklichkeit wie im Roman – waren Skulpturen. Im 9. Kapitel wird von der Eröffnung des erneuerten und erweiterten Kaufhauses *Au Bonheur* berichtet. Über dem Portal geben sich zwei monumentale Allegorien der *Industrie* und des *Handels* (*Commerce*) die Hand.³⁴ Das gleiche Figurenpaar schmückte wahrscheinlich das Kaufhaus *Bon Marché*, wie ältere Abbildungen vermuten lassen.³⁵ *Industrie* und *Commerce* als allegorisches Figurenpaar waren im späten 19. Jahrhundert geläufig, wie ihre Aufstellung vor dem Hauptgebäude der Pariser Weltausstellung von 1889 belegt. Dort flankierten die sieben Meter hohen Allegorien aus Bronze den Haupteingang.³⁶ Während der *Handel* hier in traditioneller Weise als Götterbote Merkur erschien, präsentierte sich die *Industrie* als Neuschöpfung, deren Attribute auf die moderne Schwerindustrie verweisen und nur noch entfernt an die klassische *Industria* (den Fleiß) erinnern. In der französischen Bearbeitung von Cesare Ripas *Iconologia* aus dem Jahr 1766 waren sowohl *Commerce* als auch *Industrie* ent-

33 Vgl. Jeanne Gaillard, „Vorwort“, in: Zola, *Au Bonheur*, 1980, S. 10–12.

34 Vgl. Zola, *Au Bonheur*, S. 280.

35 Vgl. den Kupferstich des Eingangs zur Rue de Sèvres in der *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (1873), reproduziert in: Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Le guide du patrimoine: Paris*, Paris 1995, S. 137. Noch heute sind an der Fassade des Pariser *Printemps* Allegorien der vier Jahreszeiten zu sehen. Es war im Übrigen das *Printemps*, das das Vorbild für Zolas Kaufhaus *Les Quatre Saisons* abgegeben hat und dessen allegorische Figuren dem Pseudonym offenbar zugrunde liegen.

36 Vgl. die Abbildung in: *Paris – Belle Époque: 1880–1914*, Ausst.-Kat., Villa Hügel, Essen 1994, S. 195.

halten.³⁷ Bereits in dieser Ausgabe wird „le lucre“, der Gewinn, als vorrangiges Ziel der *Industrie* genannt, die hier auf einer Seilwinde sitzend dargestellt ist. Dieses Verständnis kommt jenem des späten 19. Jahrhunderts bereits nahe.

Sowohl für das alte als auch das neue Kaufhaus gilt, dass Zola es explizit mit der gotischen Kathedrale vergleicht, womit er zugleich andeutet, dass auch hier einem Gott gehuldigt wird.³⁸ Der Eingang des Kaufhauses gleiche dem einer Kirche („Cette porte, haute et profonde, comme une porche d’église [...]“), das Gebäude insgesamt wird als „cathédrale du commerce moderne“ bezeichnet, ein Konsumtempel, mit Mittelschiff, Seitenschiffen und Emporen.³⁹ Der Vergleich mit Sakralarchitektur beinhaltet nicht nur eine Kritik an der ungehörlichen Wertschätzung, die dem neuen Gebäude entgegengebracht wird, sondern unterstreicht zugleich dessen gesellschaftlichen Rang.

Diese Überhöhung ins Religiöse erfährt eine Steigerung in jenen Zeilen, die die Eröffnung des Kaufhauses mit der Ausstellung *Le blanc* schildern. Das Innere präsentiert sich den Besuchern mit weißem Dekor und weißen Waren, die Farbsymbolik mit Weiß als Farbe der Unschuld wird gezielt *ad absurdum* geführt:

Ce qui arrêtait ces dames, c’était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc. [...] On retrouvait le blanc des vitrines du dehors, mais avivé, colossal, brûlant d’un bout à l’autre de l’énorme vaisseau, avec la flambée blanche d’un incendie en plein feu. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc, un astre blanc dont le rayonnement fixe aveuglait d’abord, sans qu’on pût distinguer les détails, au milieu de cette blancheur unique.⁴⁰

So verwandelt sich die Architektur in *Au Bonheur des Dames* in ein perfektes, ebenso effizientes wie gefühlloses Gebilde, das den Menschen im goldglänzenden oder weißunschuldigen Gewand eines Kultbaus entgegentritt.

IV Fazit

In den besprochenen Romanen werden gezielt architektonische Neuerungen der Kaiserzeit aufgegriffen. Im Mittelpunkt stehen das großbürgerliche Wohnhaus im Beaux-Arts-Stil (*La Curée*), die funktionale Eisenarchitektur der Hallen (*Le Ventre*)

³⁷ Jean-Baptiste Boudard, *Iconologie: Vienna, 1766* (The Renaissance and the Gods), New York 1976, Nr. 97 u. 118.

³⁸ Vgl. Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-siècle French Culture*, Albany 2001, S. 86f.

³⁹ Zola, *Au Bonheur*, S. 107, S. 280f., S. 456.

⁴⁰ Ebd., S. 456.

und das mondäne Kaufhaus (*Au Bonheur*). Es rücken damit jene Bauten oder Bautypen ins Zentrum, die die Epoche architekturgeschichtlich geprägt haben. Zugleich wird aber deutlich, dass es Zola nicht darum ging, Baugeschichte zu schreiben. Weder zielen seine Beschreibung und Analysen darauf ab, die Werke sachlich oder möglichst vollständig zu erfassen, noch ist er um historische Präzision bemüht – ein Vorwurf, der ihm auch hinsichtlich anderer historischer Angaben gemacht wurde. Der Romancier erlaubt sich demgegenüber einen flexiblen Zugriff auf die Architektur, die mal symbolhaft zu verstehen ist (*La Curée*), ein anderes Mal lediglich als Staffage dient (*Le Ventre*), die aber auch im Vordergrund stehen und einen Roman prägen kann (*Au Bonheur*). Diese, den Belangen der Erzählung untergeordnete Betrachtungsweise der Architektur, unterscheidet sich beispielsweise deutlich von den architekturtheoretischen Passagen in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris*. Dort unterbrechen die Gedanken zur gotischen Architektur die Handlung nicht nur, sie können sogar unabhängig vom Roman als selbständige Teile bestehen. Dies ist bei Zola nicht der Fall. So geschieht es, dass selbst Meilensteine der modernen Architektur, wie zum Beispiel der Glas-Eisenbau, nur sehr einseitig beleuchtet werden. Zwar beschreibt Zola deren neuartige Wirkung treffend (Licht-Paläste), ihm ist aber nicht daran gelegen, ihre architekturgeschichtliche Bedeutung – nach Jahrhunderten, die vom Steinbau dominiert waren – zu ergründen. Ähnliches gilt für den urbanistischen Wandel unter Haussmann, der sich nicht auf sozio-ökonomische Aspekte reduzieren lässt und nicht nur der Bereicherung einiger Skrupelloser diente, sondern auch pragmatische – zum Beispiel hygienische und verkehrstechnische – Gründe hatte. Im Übrigen konnte Zola darauf vertrauen, dass die Wirkung seiner Architekturbeschreibungen über den Text hinausging, denn der Boulevard Haussmann, die Hallen, *Bon Marché* und *Printemps* sind Bauten und Ensembles, die jedem Pariser (und vielen Fremden) aus eigener Anschauung vertraut sind.