

Leseprobe aus:
Karlheinz Stierle
Pariser Prismen

Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© © Carl Hanser Verlag München 2016

HANSER

Edition Akzente

Karlheinz Stierle

Pariser Prismen

Zeichen und Bilder der Stadt

Carl Hanser Verlag

À Paris, lumière du
monde civilisé.

1 2 3 4 5 20 19 18 17 16

ISBN 978-3-446-24921-9

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© Carl Hanser Verlag München 2016

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München

Motiv: Charles Meryon: *Le stryge*, 1853

© The Trustees of the British Museum

Satz: Angelika Kudella, Köln

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg

Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C014889

Inhalt

Einleitung	7
I. Geist und Stein. Paris oder der Wille zur Stadt	11
II. Die Stadt als »Ganzes der Erfahrbarkeit«	101
1. Hugo, Balzac und die Geburt des Stadtrromans im Paris der Juli-Monarchie	103
2. »Fourmillante cité, cité pleine de rêves«. Das Phantastische und die Stadt	178
3. Blickrausch. Zolas Paris und die Krise der Lesbarkeit	194
4. Unlesbare Spuren. Das Paris Georges Perecs	235
III. Die gezeichnete Stadt.	263
1. Baudelaires Theorie der Stadtzeichnung	265
2. Unschuld des Auges: Honoré Daumier.	285
3. Epiphanien der Leere: Giacomettis »Paris sans fin«	309
4. Der Zeichenstift als Menschenfreund: Sempés »Un peu de Paris«	335
5. Stadtzeichen und Stadtzeichnung.	350
Vertiefende Studien des Verfassers	363
Weiterführende Literaturhinweise	365
Abbildungsnachweis	366

Einleitung

Paris lebt in der farbigen Brechung seiner Selbsterkundungen. Aus ihnen ersteht die Physiognomie einer in ewiger Agilität sich fortentwerfenden und dennoch fest in sich gegründeten Stadt. Seit dem Mittelalter ist Paris die europäische Stadt, die das hellste Bewusstsein von sich selbst gewonnen hat. Doch sind es nicht die Philosophen, Soziologen, Historiker oder Urbanisten, die diesem Bewusstsein ihre Stimme geben, sondern die philosophisch gestimmten Stadtflaneure, die Liebhaber, Feuilletonisten, Essayisten, Literaten jeder Art, aber auch eine neue Spezies von Stadtzeichnern, deren Blick plötzlich auf das noch nie Wahrgenommene fällt. Es gibt keinen eigenen Diskurs der Paris-Erfahrung. Die Darstellung der Stadt kennt keine vorgängige diskursive Ordnung. Sie erfindet sich gleichsam immer wieder neu. Mögen andere Städte wie London, Berlin oder New York, Petersburg, Moskau, Wien oder Mailand eine eigene Stadtliteratur hervorgebracht haben, keine andere Stadt hat wie Paris über Jahrhunderte hinweg so beharrlich und intensiv das Projekt verfolgt, sich der eigenen Wirklichkeit zu vergewissern. Die Pariser Innovationen der Stadtdarstellung werden daher auch immer wieder zum Modell, an dem eine internationale Stadtliteratur sich orientiert.

Am Anfang dieser *Prismen*, die dem prismatischen Pariser Stadtbewusstsein folgen, steht der Versuch, die erstaunliche Triebkraft darzustellen, mit der Paris sich seit seinen mittelalterlichen Anfängen immer wieder neu entworfen hat, in dem unbedingten Willen, sich den großen Städten der Vorzeit an die Seite zu stellen. Paris ist das neue Jerusalem, das neue Athen, das neue Rom, aber auch das neue Babylon. In seiner Architektur wie in den Zeugnissen seines Selbstbewusstseins wird der Mythos der Stadt zur Gestalt.

Die große Stadt ist ein Spannungsfeld von Erscheinung und Verweisung. Alles Erscheinende verweist in ihr auf die Übermächtigkeit des Abwesenden und wird so zum Zeichen. Paris ist par excellence ein solcher Zeichenort und eine beständige Herausforderung, die Stadt in der unendlichen Vielfalt ihrer Erscheinungen und urbanen Zeichenwelten zu Bewusstsein zu bringen oder aber imaginär zu überschreiten.

Jede Paris-Darstellung ist auf andere Weise ein Prisma, in dem sich die Vielfältigkeit der großen Stadt im Leben ihrer Erscheinungen und Verweisungen bricht. Victor Hugo und Honoré de Balzac entdecken die Stadt als Ganzes der Erfahrbarkeit und machen den Roman zu dessen Medium. Ihr Roman verknüpft eine Vielzahl von Prismen zu einem imaginären Ganzen. *Notre-Dame de Paris* und *La Peau de chagrin* leiten zu Beginn der Juli-Monarchie die große Tradition des Stadtromans ein, in dem die Stadt, die zuvor nur als Kulisse gedient hatte, selbst zum Helden wird. Damit gewinnt aber auch die Lesbarkeit der Stadt eine neue Dimension.

Das Ganze der Stadt ist immer nur in zeichenhaft vermittelten Annäherungen erfahrbar. An ihrem Horizont steht aber eine Grenze der Erfahrbarkeit, wo die Lesbarkeit der Stadt zusammenbricht und das Unerklärliche, das radikal Fremde, das Unlesbare, sich zu Gestalten verdichtet. Dies begründet eine spezifische Phantastik der Stadt, die oszilliert zwischen subjektiver Erfahrung und objektiver Struktur, die dem Zufallsgenerator der Stadt entspringt. Der Einbruch des Phantastischen wird als eine eigene Dimension der Stadterfahrung dargestellt.

Die Auslöschung der Zeichen, die Entzeichnung der Stadt als farbige Präsenz, ist der Traum jenes malerischen Paris-Impressionismus, der sich im *Deuxième Empire* unter Napoléon III und nach dessen Ablösung durch die Dritte Republik triumphal entfaltet. Ihm antwortet Émile Zola, der literarische Impressionist, der die aktuelle Stadt als Blickrausch erfahrbar macht und der doch im Medium Sprache der Auslöschung der Zeichen Grenzen zu setzen sucht.

In Georges Perecs vielgestaltigem Werk ist Paris die Stadt der ausgelöschten Zeichen. Dem einsamen Ich auf der Suche nach seiner traumatisch verschlossenen Vergangenheit antwortet kein Zeichen, das sie, wie in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, als souvenir involontaire aufschließen könnte. So bleibt nur die melancholische Einsammlung sprachlos gewordener Bruchstücke, aus denen gleichwohl eine fremde, ungeahnte Wirklichkeit der Über-Nähe ersteht.

Paris hat nicht nur neue Formen der Stadtdarstellung hervorgebracht. Paris ist auch der Ort, wo die Stadtzeichnung zur ins Bild gesetzten Stadtphilosophie wird. Am Anfang des dritten Teils dieser Prismen steht der Versuch, Baudelaires ungeschriebene Theorie der Stadtzeichnung als avancierte Form moderner Stadtkunst zu rekonstruieren. Der Stadtzeichner folgt den Kraftlinien, wie sie ihm aus der wirklichen Stadt entgegneten und als Innervation seine Hand führen. Die Liniengewebe der drei Paris-Zeichner Daumier, Giacometti und Sempé können dies exemplarisch vor Augen führen. Ihren Abschluss findet diese Darstellung mit der Frage nach Affinität und Differenz von Stadtzeichen und Stadtzeichnung.

Dem Blick, der von außen auf die schönste aller europäischen Kapitalen fällt, begegnet ein Kaleidoskop vertrauter Bilder, die den Sinn des Städteliebhavers in ihren Bann ziehen. Dagegen sollen die *Pariser Prismen* Bruchstücke einer Archäologie des Stadtbewusstseins vorstellen, in dem die Stadt als endlose Oszillation zwischen Erscheinung und Verweisung sich in sich selbst spiegelt.

I.
Geist und Stein.
Paris
oder der Wille zur Stadt

Paradies und große Stadt sind zwei Urträume der Menschheit, denen immer neue Mythen entspringen.¹ In der Bibel sind die großen Städte Babel sowie Sodom und Gomorrha Orte menschlicher Vermessenheit und Verworfenheit, über die der Zorn Gottes kommt, während Jerusalem, die Stadt Davids, im Licht ihrer göttlichen Auserwähltheit erscheint. Jede große Stadt hat bewusst oder unbewusst Teil am Mythos der Stadt. Aber nur wenige Städte haben einen eigenen gestaltungsmächtigen Stadtmythos hervorgebracht. Unter ihnen steht Paris an erster Stelle.

Die große Stadt ist eine hoch verdichtete Zeichenwelt. Die in der natürlichen Welt vorfindlichen Materialien, Stein, Holz, Eisen, aber vor allem der von jeder natürlichen Gegebenheit gereinigte Raum an sich sind geeignet, eine Lebenswelt zu erschaffen, in der komplexe Zeichensysteme die städtische Wirklichkeit von Innen und Außen, von Mein und Dein, von materiellem und ideellem Austausch, von symmetrischer und asymmetrischer Kommunikation ordnen. In der Stadt verwandelt sich der physische in einen symbolischen Raum, in dem prinzipiell das Abwesende das Anwesende dominiert. So werden auch die Realdistanzen der Stadt zu symbolischen Distanzen und damit inkommensurabel. Die Stadt schafft diskontinuierliche Übergänge, die den Zeichensinn auf den Plan rufen. Als eine Semiosphäre weist die Stadt immer schon über sich hinaus. Sie ist ein Spielraum der Virtualität, in dem das Imaginäre seine Gestalten findet und alle menschliche Potentialität zu ihrer intensivsten Entäußerung kommt. Kein anderer Ort entfesselt alle menschlichen Kräfte und Vermögen so sehr wie

¹ Vgl. Dolf Sternberger, *Die Stadt als Urbild*, Frankfurt 1985, S. 14.

die große Stadt. Die Stadt ist ein imaginäres Fluidum, aus dem sie als Mythos ihrer selbst hervorgeht.

Es gibt Orte in der Stadt, wo ihre mythische Präsenz unmittelbar spürbar erscheint. Oft verbinden diese sich mit autoritativen Bauwerken, in denen sich der Wille zur Stadt über alle urbane Funktionalität hinaus unmittelbar auszusprechen scheint. Man könnte solche Fokalisierungen des Willens zur Stadt als Mythoarchitektur bezeichnen. Die Mythoarchitektur dient der Markierung städtischer Gegenwart, sie ruft als Stadtpalimpsest vergangene Gegenwarten der Stadt auf, sie greift in die Zukunft aus und sie schafft Amalgame, in denen die Zeiten der Stadt sich vereinigen. Die Mythoarchitektur ist aus den funktionalen Zusammenhängen der Stadt herausgehoben zu singulären Verdichtungen von Geist und Stein, die das ungreifbare Ganze der Stadt in der Dichte seiner Wirklichkeiten gegenwärtig halten.

Paris, wo der Mythos der Stadt erstmals als Stadt-Diskurs ausdrücklich wurde, ist in besonderer Weise auch ein Ort der Mythoarchitektur. In diesem Sinne ist die mittelalterliche Kathedrale Notre-Dame de Paris ein großes mythoarchitektonisches Zeichen, das Victor Hugo, der große Dichter der Mythoarchitektur, zu einer Ikone der Stadt gesteigert hat. Jedes Jahrhundert brachte in Paris neue Monumente der Mythoarchitektur hervor, die dem Willen zur Stadt ein neues Gesicht gaben und am Mythos der Stadt weiterbauten. Erst in Paris kommt die Vorstellung eines Mythos der Stadt zu seiner Ausdrücklichkeit. Paris scheint ein Ferment zu besitzen, das die Stadt von mythischer Gestalt zu mythischer Gestalt treibt.

Als 1876 der geistreiche Feuilletonist des Pariser Lebens Pierre Véron von einer »mythologie parisienne«² sprach, meinte er damit eine Galerie als antike Götter verkleideter Pariser Typen, ohne dabei schon an einen Mythos von Paris zu denken. Erst Louis Aragon entwirft im Vorwort seines 1926 erschienenen, in Teilen schon 1924 bis 1925 vorabgedruckten

2 Pierre Véron, *La mythologie parisienne*, Paris 1876.

surrealistischen Ideen-, Bilder- und Textbricolage *Le paysan de Paris* (Der Bauer von Paris) die Idee einer »mythologie moderne«, die nichts anderes sein will als ein Mythos des modernen, ephemeren, alltäglich-wunderbaren Paris mit seiner banal-surrealen Mitte, der schon dem Abbruch preisgegebenen Passage de l'Opéra, dem Monument der vergangenen Moderne des 19. Jahrhunderts.

Seit Aragons surrealistischer Paris-Phantasmagorie, der eine andere Paris-Phantasmagorie, Bretons *Nadja* (1928), korrespondiert, gewann die Idee einer Mythologie von Paris immer deutlichere Konturen. Der Aufsatz »Paris, mythe moderne« von Roger Caillois, 1937 erschienen³, nimmt die Vorstellung des Mythos von Paris als eines Mythos der Modernität auf und gibt ihr eine neue Wendung. Für Caillois ist es die Funktion des Mythos, ein kollektives Bewusstsein zu schaffen. Im 19. Jahrhundert verdichtete sich das kollektive Bewusstsein der Modernität, aus der in Paris ein Stadtmythos entspringt, der sich in literarischen Formen des kollektiven Imaginären, vor allem in der neuen Massenkultur und ihren Helden manifestiert, die antreten, um die Stadt zu erobern. Inspiriert von Aragon und Caillois, entwirft Walter Benjamin einen Mythos von Paris als »Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«⁴ und sucht in seinem nicht zu Ende gekommenen *Passagenwerk* das Paris des 19. Jahrhunderts als einen Mythos der Moderne in einem Gewebe lesbarer Symptome zu entziffern. In einer knappen Bemerkung erscheint Balzac hier als Mythograph dieser Welt: »Balzac hat die mythische Verfassung seiner Welt durch deren bestimmte topographische Umrisse gesichert. Paris ist der Boden seiner Mythologie (...).«⁵ Wenn seitdem die Vorstellung des Mythos der großen Stadt auf immer neue Städte der Alten

3 Roger Caillois, »Paris, mythe moderne«, in: ders., *Le mythe et l'homme*, Paris 1972.

4 Walter Benjamin, »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts«, (1935), in: *Gesammelte Schriften* V.1, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1982, S. 45–59.

5 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, in: *Gesammelte Schriften*, V.1, S. 134.

und der Neuen Welt übertragen wurde, so steht doch fest, dass sie in der Vorstellung eines Pariser Mythos der Modernität ihren Ursprung hat.

Als der Schriftsteller Michel Tournier zwei Wochen nach einem Attentat in der Nähe des Arc de Triomphe von der italienischen Zeitung *Corriere della Sera* interviewt wurde, sagte er: »Die Pariser glauben an Paris. Wenn ein Fremder in Paris sein Glück machen will, muss er sich dies mythologische Phantasma der Pariser Überlegenheit zu eigen machen.«⁶

Die Jahrhunderte bauen mit am Mythos von Paris und geben ihm die Gestalt eines mythischen Palimpsests. Der Glaube an seine Berufung, seine Außerordentlichkeit, seinen Mythos ist Paris eigen, seit die Stadt in den europäischen Gesichtskreis getreten ist, also spätestens seit dem 12. Jahrhundert. Schon das mittelalterliche Paris tritt zu sich selbst in ein Verhältnis, das sich als imaginäre Steigerung bezeichnen lässt. Der Wille zur Selbstaffirmation und Selbststeigerung der Stadt, die aus den drei Ansiedlungen der Cité, der Sorbonne auf dem linken Seine-Ufer und der Ville auf dem rechten Ufer durch die unter dem Kapetingerkönig Philippe Auguste entstandene Stadtmauer erst eigentlich zu einer Stadt zusammenwächst, bekundet sich eindrucksvoll in der von 1163 bis 1220 entstandenen Kathedrale Notre-Dame, die für Victor Hugo der eigentliche Mittelpunkt eines steingewordenen mittelalterlichen Mythos von Paris werden wird. Zur selben Zeit wie Notre-Dame entsteht aus dem 1253 von dem Domherrn Robert de Sorbon gegründeten theologischen Kolleg die Pariser Universität, die ihren Namen Sorbonne nach ihrem Stifter trägt und die zu einem glanzvollen Mittelpunkt des Studiums in Europa wird. Während der *translatio imperii*, der Übertragung der römischen Reichsidee auf das mittelalterliche Imperium Romanum deutscher Nation, ein fester kultureller und politischer Mittelpunkt versagt bleibt, wird Paris der europäische Mittelpunkt der *translatio studii*, des Ver-

6 *Corriere della Sera*, 18. August 1995.

mächtnisses antiker Kultur und Wissenschaft. Paris lernt sich als Mittelpunkt der modernen europäischen Welt zu begreifen, und es behauptet seinen Anspruch, indem es, anders als Rom, aus sich selbst immer wieder einen vorausgreifenden Mythos der Moderne entwirft. Der Wille zur Selbstmythisierung schafft die Identität der Stadt, aber auch die Dichte der Kohärenz, in der eine Moderne der Stadt aus der anderen hervorgeht.

Zwei Engländer, die beide in Paris studierten und unterrichteten, Johannes von Salisbury und Bartholomäus Anglicus, sind unter den ersten, die in ihrem hyperbolisch-rhetorischen Paris-Lob einen Mythos von Paris beschwören. Johann von Salisbury, Philosoph und früher Staatstheoretiker, studierte von 1136 bis 1148 in Frankreich und war von 1176 bis 1180 Bischof von Chartres. In seinen *Epistulae* gibt er ein enthusiastisches Bild von Paris, das er als Student kennenlernte:

Als ich dort die Fülle der Nahrungsmittel, die Fröhlichkeit des Volks, die Ehrerbietung, die man der Geistlichkeit entgegenbrachte, den Glanz und die Würde der ganzen Kirche, die vielfältigen Beschäftigungen derer sah, die der Philosophie hingegeben waren, war ich der Bewunderung voll, wie Jakob beim Anblick jener Leiter, die in den Himmel ragte und auf der die Engel auf und niedergingen. Unter dem Eindruck meiner fröhlichen Wanderung musste ich bekennen, dass wahrhaftig der Herr an diesem Ort weilt und ich ihn nicht erkannte. Mir kam jener Satz des Dichters in den Sinn: »Glücklich, wer an diesen Ort verbannt würde.«⁷

Und Bartholomaeus Anglicus, der wohl in Oxford studierte und von 1225 bis 1230 im Minoritenkloster in Paris lehrte, ehe er nach Magdeburg berufen wurde, preist in seiner im Mittel-

⁷ *The Letters of John of Salisbury*, vol. II: *The Late Letters* (1163–1180, ed. by W.J. Millor, S.J. and C. N. L. Brooke, Oxford 1979, S. 6). Alle Übersetzungen auch weiterhin vom Vf. Die der Übersetzung zugrunde gelegten Ausgaben sind jeweils ausgewiesen.

alter weitverbreiteten Enzyklopädie *De proprietatibus rerum* (Über die Eigenschaften der Dinge) Paris als den glanzvollen Mittelunkt des gegenwärtigen Europa:

Und obgleich Frankreich zahlreiche vornehme und weiterberühmte Städte besitzt, so gilt doch unter ihnen Paris zu Recht als die Erste. Denn wie einst die Stadt Athen, Mutter der freien Künste und der Gelehrsamkeit, Ernährerin der Philosophen und Quell aller Wissenschaften, Griechenland zierte, so hat Paris in unserer Zeit nicht nur Frankreich, sondern den übrigen Teil Europas in Wissenschaft und Gesittung erhoben. Als eine Mutter der Wissenschaften nimmt sie die aus allen Weltteilen Herbeieilenden auf, erfüllt alle ihre Bedürfnisse, herrscht in Frieden über jedermann und als Hüterin der Wahrheit beschenkt sie Wissende und Unwissende. Sie ist gesegnet an Reichtümern und Bauwerken, und wehrhaft genießt sie den Frieden. Die reine Luft und der Fluss sind den Philosophen höchst angenehm, die Schönheit ihrer Felder, Wiesen und Hügel erquickt die Augen der Studierenden, und Stadtviertel und Quartiere sind ganz nach ihrem Wunsch. Und nichtsdestoweniger vermag sie es auch, alle Übrigen, die dort hinkommen, aufzunehmen und zu erquickern. Unter allen Städten, die ihr in dieser Hinsicht vergleichbar sind, ist sie die vorzüglichste.⁸

Schon zuvor, gegen Ende des 12. Jahrhunderts, findet sich in dem satirisch-allegorischen Weltgedicht *De architrenio* (Vom Erzheuler) des Magisters an der Kathedralschule von Rouen Johannes de Hauvilla ein hyperbolisches Lob von Paris, das in die Vision eines Schlaraffenlands übergeht:

(...) eunti
Exoritur tandem locus: altera regia Phebi,

⁸ Bartholomaeus Anglicus, *Liber de proprietatibus rerum*, Argentoratum 1505, lib. XV. »De terre divisiones«, cap. LVII: De Francia.

Parisius, Cirrea viris, Crisea metallis,
Greca libris, Inda studiis, Romana poetis,
Attica philosophis, mundi rosa, balsamum orbis
(...)

Dem Umherirrenden wird endlich doch ein Ort zuteil: Paris, ein zweiter Palast des Phoebus, apollinisch an Bewohnern, chrysisch an reichem Metall, ein Griechenland in seinen Bibliotheken, ein Indien in seinen gelehrten Schulen, ein Rom den Dichtern, ein Attica den Philosophen, Rose der Welt, Balsam des Erdkreises (...)⁹

Einen kostbaren Einblick in das Stadtbewusstsein von Paris gibt uns in den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts Francesco Petrarca, der italienische, in Avignon lebende Dichter und Schriftsteller, Sekretär des Kardinals Francesco Colonna, der 1333 bei einer Bildungsreise, die ihn durch ganz Europa führt, Paris besucht und in brennender Neugier erforschen will, ob das Pariser Selbstverständnis ein Mythos, eine bloße Fabel sei oder eine eigene Legitimität beanspruchen könne. In einem Brief an Kardinal Colonna berichtet Petrarca am 21. Januar 1333 aus Aachen, der Kaiserstadt Karls »quem Magni cognomine equare Pompeio et Alexandro audent« (den sie es wagen, mit dem Beinamen der Große einem Pompeius oder Alexander gleichzusetzen), über seine Begegnung mit Paris, der Hauptstadt, die sich für die wahre Mitte der modernen zivilisierten Welt hält:

Die Stadt Paris, die Hauptstadt des Reichs, die behauptet, Julius Caesar sei ihr Gründer gewesen, betrat ich so erregt wie einst Apuleus beim Besuch der thessalischen Stadt Hypata. So verbrachte ich dort nicht wenig Zeit damit, be-

9 Johannes de Hauvilla, *Architrenius*, translated and edited by Winthrop Wetherbee, Cambridge Medieval Classics, Cambridge 1994, cap. 17: Quod Architrenius Parisius venit, S. 58.

gierig zu schauen und zu entdecken und mit größter Aufmerksamkeit zu prüfen, ob Wahrheit oder Fabel wäre, was ich von dieser Stadt gehört hatte, und wenn das Tageslicht nicht ausreichte, fügte ich die Nacht hinzu. Beim Umhergehen und eifrigen Betrachten scheint mir, dass ich zu einem beträchtlichen Teil gelernt habe, was sich der Wahrheit und was sich der Fabel verdankt. Es bedürfte einer langen Erzählung, für die hier nicht der Platz ist und die verschoben werden muss, bis du alles mündlich von mir erfahren wirst.¹⁰

Zweifellos tritt hier in der Perspektive des fremden Besuchers so etwas wie ein Mythos von Paris zutage, den Petrarca »fabula« nennt. Petrarca, der zu Beginn des Briefs die Überlegenheit römischer (oder italienischer) Kultur über die Kultur Griechenlands postuliert hatte, ist nicht bereit, die kulturelle Überlegenheit von Paris über das in Ruinen gefallene Rom anzuerkennen. Während Apuleus oder sein Ich-Erzähler in seinem Roman-Werk, den *Metamorphosen*, dem Zauber der thessalischen Stadt Hypata verfällt und in einen Esel verwandelt wird, will Petrarca dem Zauber von Paris standhalten und seinen »Mythos« (fabula) entlarven. Doch deutet seine Begier, Paris Tag und Nacht immer tiefer kennenzulernen, eine unwiderstehliche Faszination an. Es bedürfte einer langen Erzählung, um das Ergebnis seiner Erkundungen mitzuteilen, die der Brief nicht erlaubt. Darum will Petrarca dem Kardinal bei seiner Rückkehr alles mündlich erzählen. Leider beraubt uns Petrarca so einer Beschreibung von Paris, die ein erstes »tableau de Paris« im Sinne von Sébastien Merciers *Tableau de Paris* hätte sein können.

Dreißig Jahre später kehrt Petrarca noch einmal nach Paris zurück. In seinem an den Jugendfreund, den Bischof Guido

¹⁰ Ad Iohannem de Columna, *Familiarum liber primus* 4, in: Francesco Petrarca, *Le Familiari*, edizione critica per cura di Vittore Rossi, vol. primo, Firenze 1933, S. 25.

Sette, gerichteten Lebensrückblick (*Seniles* X,2) setzt er die Begegnung mit dem vom Krieg gezeichneten Paris dem Paris seiner ersten Begegnung entgegen, das jetzt in einem sehr viel positiveren Licht erscheint.

Wo ist jetzt jenes Paris, das, geringer als sein Ruhm, viel von seinem Ansehen den Lügen verdankt, dennoch aber ohne jeden Zweifel großartig war; wo sind die Kämpfe der Scholastiker, wo ist der Eifer des Studiums, wo der Reichtum der Bürger, wo die Fröhlichkeit aller? Jetzt hört man hier nicht mehr den Lärm der Disputationen, sondern Kriegslärm, nicht Berge von Büchern, sondern von Waffen gibt es hier, nicht von Syllogismen und Reden hallen die Mauern wider, vielmehr von den Schlägen der Rammböcke; der Lärm und die Fröhlichkeit der Umhergehenden ist verstummt.¹¹

Als Petrarca in einer späteren Polemik gegen Jean de Hesdin die Kultur Italiens gegen die Kultur Frankreichs ausspielt, kommt er noch einmal auf Paris zurück und verkehrt dabei das überschwängliche Lob Johannes de Hauvillas in Spott und Hohn:

Rose der Welt, sagte er, Balsam des Erdkreises: o übelriechender Balsam, o stinkende Rose. Von allen Städten, die ich kennenlernte, teils in Geschäften, teils von der Lust des Schauens und Umhergehens angezogen, sah ich keine, die mehr gestunken hätte, wenn ich Avignon ausnehme, das in diesem Elend den ersten Platz einnimmt.¹²

Drei Städte sind es, die Petrarca mit ihrem unerträglichen Gestank belästigen: Paris, Aachen, Avignon. Warum sollte ihr Gestank schlimmer sein als der anderer Städte? Für Petrarca

11 Pétrarque, *Rerum senilium* VIII–XI, édition critique d'Elvira Nota, Paris 2004, X,2, 34, S. 259.

12 *Opere latine* di Francesco Petrarca, a cura di Antonietta Bufano, Bd. 2, Torino 1987, S. 1224 f.

stehen alle drei Städte im Zeichen der *translatio*, die den Pesthauch des verwesenden Imperium Romanum an sich trägt.

Dagegen feiert Petrarca's Freund Richard de Bury, Kanzler Edwards III. von England und Bischof von Durham, in seinem 1345 abgeschlossenen *Philobiblon*, den Bekenntnissen eines leidenschaftlichen Bücherliebhabers und -sammlers, Paris als Paradies für alle, denen die Leidenschaft zum Buch gemeinsam ist:

O heiliger Gott aller Götter in Sion, was für ein mächtiger Wonnestrom erfreute unser Herz, wann immer wir Muße hatten, Paris, das Paradies der Welt, zu besuchen und dort zu flanieren, wo die Tage immer zu kurz schienen für die Größe unserer Liebe. Hier gibt es wundervolle Bibliotheken, aromatischer als Gewürzläden, hier gibt es prangende Gärten von Büchern aller Art, hier sind akademische Wiesen, zitternd vom Schritt der Scholaren, hier sind die Lustörter der Athener, die Wege der Peripatetiker, die Vorgebirge des Parnass und die Portale der Stoiker.¹³

Auch hier ist Paris, wie bei Johannes von Hauvilla, ein irdisches Paradies. Nicht zufällig ist Paris dem Paradies anagrammatisch eingeschrieben.

Die erste volkssprachige Bekundung eines hyperbolischen mythischen Selbstverständnisses der Stadt findet sich bei dem Pariser Dichter und Verwaltungsbeamten Eustache Deschamps, der um 1400 die einzigartigen, wahrhaft mythischen Vorzüge der Stadt preist, die alle ihm bekannten Städte übertrifft. Zwei Balladen zum Preis von Paris aus dem Jahr 1394 enden mit dem identischen Refrain »Riens ne se peut comparer à Paris« (Nichts ist Paris vergleichbar). Paris verdient vor allen Städten des Erdkreises, gegenwärtigen und vergangenen, die Krone der Schönheit, der Annehmlichkeiten, der Künste und

13 Richard de Bury, *Philobiblon*, text and translation of E. C. Thomas, edited with a foreword by Michael Maclagan, Oxford 1970.

der Wissenschaften. Es ist der Hort der Theologie, hat das angenehmste Klima, es war, ist und wird in alle Zukunft unvergleichlich sein:

A toy ne soit nulle autre comparee,
Babiloine ne s'i comparast mie,
Ne Romme aussi qui tant fut renomnee,
Ne Ninive, Florence ne Pavie,
Troie la grant dont tu es departie;
Ne cil que jamais seront.
A toy seule comparer ne pourront;
De tes grans biens es chacuns esbahis;
Plus en prent on et plus en demourront.
Riens ne se puet comparer a Paris.

Dir sei keine andere Stadt verglichen, / Babylon ist dir nicht gleich, / noch auch Rom, das solchen Ruhm besaß, / Ninifeh, Florenz und Pavia nicht / und auch nicht das große Troja, daraus du hervorgegangen bist, / noch alle Städte, die einst sein werden. / Einzig dir können sie sich nicht vergleichen; / deine großen Reichtümer lassen einen jeden erstaunen. / Je mehr davon genommen werden, desto mehr bleiben. / Nichts lässt sich Paris vergleichen.¹⁴

Von nun an reißen die Zeugnisse eines emphatischen Pariser Selbstbewusstseins, des Willens zur mythischen Selbstüberhöhung, nicht mehr ab. François Villon, der gebildete Pariser Stadtstreicher und Stadtphilosoph, mit dem sechsten Sinn für die poetischen Möglichkeiten seiner Sprache, feiert in seiner »Ballade des dames de Paris« (Ballade der Damen aus Paris) das unvergleichlich elegante Idiom der Pariserinnen. Vor seinen Augen ziehen all die schön sprechenden Italienerinnen, Grie-

14 »Autre balade« (CLXX), in: *Œuvres complètes* d'Eustache Deschamps, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, Bd. 1, Paris 1878, S. 303.

chinnen, Ägypterinnen und Engländerinnen vorüber, doch bleibt es bei dem Refrain, der jede Strophe beschließt: »Il n'est bon bec que de Paris« (Ein gutes Mundwerk gibt's nur in Paris).

Fortan erschafft jedes Jahrhundert sein neues Paris und eine neue Dimension des Mythos der Stadt. So wird der Stadtmythos schließlich Teil der Wirklichkeit der Stadt selbst. Die Stadt, seit ihren frühen Anfängen politischen Wechselfällen ausgesetzt, wird im 16. Jahrhundert Schauplatz blutiger Auseinandersetzungen um den rechten Glauben. Und dennoch kann dies den Mythos von Paris nicht zerstören, der jetzt eine neue Gestalt gewinnt. »Paris vaut bien une messe«, Paris ist eine Messe wert, soll Heinrich IV gesagt haben, als er zum katholischen Glauben übertrat, um den Bürgerkrieg in der Stadt zu vermeiden. Das Wohl der Stadt, die zum Herzen Frankreichs geworden ist, wiegt in den Augen des aus dem fernsten Süden Frankreichs, aus Navarra, gekommenen Königs mehr als der Glaube. Heinrich IV steht damit in einem tiefen Einverständnis mit dem ihm nahestehenden Michel de Montaigne, den er noch als König von Navarra mehrfach besucht hatte.

Es ist Montaigne, von dem im 16. Jahrhundert das Schönste zum Lob der unvergleichlichen Stadt gesagt wurde. Der Bürgermeister der großen südfranzösischen Stadt Bordeaux erfasst in einigen wenigen Sätzen, die sich dem Stadtbewusstsein von Paris unvergesslich eingepägt haben, den Gemeingeist der Stadt. In dem 1588 erschienenen 3. Teil seiner *Essais*, in dem Essai »De la vanité« (Über die Eitelkeit), wo Montaigne dem Spiel seiner Gedanken und Gedankenassoziationen freien Lauf lässt, heißt es von Paris:

Ich liebe es um seiner selbst willen und mehr in seiner einfachen Natürlichkeit als überladen mit fremdem Pomp. Ich liebe es zärtlich, auch noch mit seinem Warzen und Flecken. Ich bin nur Franzose um dieser großen Stadt willen: groß an Menschenzahl, groß in ihrer glücklichen politischen Verfasstheit, aber vor allem groß und unvergleichlich in der Vielfalt und Abwechslung ihrer Annehmlichkeiten, der

Ruhm Frankreichs und eine der edelsten Zierden der Welt. Gott halte unsere Zwietracht von ihr fern. Ganz und einig finde ich sie gegen jede äußere Gewalt gewappnet. Von allen Ratschlüssen halte ich den für den schlechtesten, der in ihr Unfrieden stiftet. Und meine Sorge gilt ihr ebenso wie allen anderen Teilen dieses Staats. Solange sie besteht, wird es mir an einer Zuflucht nicht mangeln, wo ich meine Glieder zur Ruhe betten kann, sie, die genügt, um in mir jegliche Sehnsucht nach einem anderen Zufluchtsort auszulöschen.¹⁵

Montaigne beschwört hier gleichsam den Mythos von Paris und seiner Einheit gegen die Gefahr der inneren Entzweiung und Selbstvernichtung im Glaubenskrieg.

Unter François Ier, der Frankreich von 1515 bis 1547 als König regierte, wendet Paris sich von seiner eigenen ›mittelalterlichen‹ Vergangenheit entschieden ab und öffnet sich dem Einfluss des von Italien kommenden Humanismus wie der neuen italienischen, aus antiken Erinnerungen gespeisten Architektur. Der Umbau des mittelalterlichen Louvre in ein herrscherliches Palais in italienischem Stil durch den Architekten Pierre Lescot (1540–47) ist ein Manifest dieser neuen Hinwendung nach Italien, aber zugleich der Beginn einer städtebaulichen Neuorientierung der Stadt, die sich fortan immer wieder als le nouveau Paris neu erfinden und dabei zugleich ihrem Mythos der Moderne treu bleiben wird, der schon dem mittelalterlichen Paris seinen Elan gibt. François Ier ist es auch, der, beraten von dem Humanisten Guillaume Budé, jene Institution eines weltoffenen Humanismus stiftet, die bis heute eine der großen Attraktionen des intellektuellen Paris geblieben ist, das Collège de France. Jean Daurat, Prinzipal des Collège de Coqueret und Professor am Collège de France, Humanist und bemerkenswerter lateinischer Dich-

15 Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris 2007, III, 9: »De la vanité«, S. 1017f.

ter, inspirierte die Gruppe der jungen Mitglieder der Dichtergemeinschaft, die sich selbst nach antikem Vorbild »Pleiade« nannte. Ihr programmatischer Wortführer und neben Ronsard ihr bedeutendster Dichter, Joachim Du Bellay, markierte in seiner 1549 erschienenen *Défense et illustration de la langue française* (Verteidigung und Ruhm der französischen Sprache) den Bruch mit der nationalen Dichtung des Mittelalters, suchte aber auch das Französische als Dichtersprache der Vorherrschaft des Italienischen zu entreißen. Mittelpunkt dieser Gruppe war Paris, dennoch liegt ihr eine Hinwendung zu Paris, die der eines Deschamps oder Villon vergleichbar wäre, gänzlich fern. Die französische Literatur des 16. Jahrhunderts ist noch nicht Paris-zentriert. Rabelais lebt in Lyon, Montaigne in Südfrankreich wie Marguerite de Navarre, Ronsard und Du Bellay kommen aus der Mitte Frankreichs. Montaignes große Eloge auf Paris bleibt durchaus singulär.

Aber auch Henri IV, vielleicht inspiriert von Montaigne, hat teil am großen, über die Jahrhunderte fortgehenden Mythos von Paris. Insbesondere führt er die großen Projekte fort, die im 16. Jahrhundert das Gesicht der Stadt verändert haben. Er lässt die große Galerie, die Catherine de Médici, Gemahlin Heinrichs II, der bei einem Turnier tragisch verunglückte, zwischen Louvre und ihrem eigenen neuerrichteten Palais hatte bauen lassen, um ein neues Stockwerk erweitern, und vor allem führt er den Bau des mächtigen, die beiden Seiten von Paris vereinigenden Pont Neuf, der schon 1578 begonnen worden war, zu Ende. Zehn Jahre nach Beginn kamen die Arbeiten am Bau der Brücke in den Wirren des Religionskriegs zum Erliegen. Montaigne, der in »De la vanité« (Über die Eitelkeit) so beredt davor warnte, die unvergleichliche Stadt durch religiöse Zwietracht zu zerstören, beklagt in seinem *Essai* »Des coches« (Über Kutschen) die Unterbrechung des Brückenbaus, den Königin Catherine mit ihren eigenen Mitteln subventioniert hatte: »Fortuna hat mir das große Missvergnügen bereitet, dass der schöne Bau des Pont Neuf in unserer großen Stadt unterbrochen wurde und mir so die Hoff-

nung geraubt, dass ich noch vor meinem Tod sehen könnte, wie sie in Gebrauch ist.«¹⁶

Fast scheint es, als hätte Henri IV, als er sich schließlich 1594 Paris unterworfen hatte, Montaignes Wunsch nach Vollendung der Brücke erfüllen wollen. 1598 wurde die Arbeit an der Brücke fortgesetzt, die 1606 zum Abschluss kam. Die mächtige Brücke, Inbild eines Paris »grande en félicité de son assiette«, aber zugleich auch Inbild eines neugefestigten Frankreich, blieb nach Henris Wunsch frei von Häusern, so dass der Blick ungehindert zum Louvre und zur Stadt gehen konnte. Maria Medici, Henris zweite Frau, die er 1600 geheiratet hatte, musste das mythische Potential der neuen Brücke erkannt haben, aber auch wie sehr sich Henri mit dem Bau dieser Brücke identifiziert hatte. Deshalb wohl kam ihr der Gedanke, auf der Brücke, gegenüber der neuen Place Dauphine, ein Reiterstandbild Henris IV, nach dem Vorbild des Reiterstandbilds ihres Onkels Ferdinand I, des Großherzogs der Toskana, errichten zu lassen, und zwar von demselben Giovanni di Bologna, der auch das Standbild des Herzogs geschaffen hatte. Noch unter der Arbeit stirbt Jean, und Henri IV wird 1610 von einem religiösen Fanatiker ermordet. Das Standbild, vollendet von Giovanni Meisterschüler Pietro Tacca, kommt schließlich 1614 in Paris an und wird am 23. August inauguriert. Der Pont Neuf und das prächtige Bronzestandbild Henris zu Pferd vereinigen sich zum Mythos eines glücklichen, festgefügt neuen Paris und eines neuen Frankreich. Die breite Brücke mit den Fußgängertrottoirs zu beiden Seiten wird zum beliebtesten, buntesten Platz von Paris, wo Welt, Halbwelt und Unterwelt, Gauner, Gaukler, Bürger und Bouquinisten zusammentreffen. Die Brücke und das Standbild Henris IV haben sich als einer der großen mythisch aufgeladenen Gedächtnisorte von Paris bis heute erhalten.

Unter Richelieu, dem unermüdlichen Diener einer absolutistisch-monarchistischen Staatsidee, und Louis XIV, in dem

16 *Essais* III, 6, S. 946.

diese sich erfüllt, wird Paris nicht nur zur Mitte Frankreichs, zu der alle Wege hinführen, von der alle Wege ausgehen, in Paris zentriert sich jetzt die Kultur und besonders die Literatur des ganzen Landes. Mit der Gründung der Académie française nach dem Vorbild der Florentiner Sprachakademie della Crusca legte Kardinal Richelieu, premier ministre Louis' XIII, den Grundstein für eine grundlegende Reform der französischen Sprache und für die große Literaturblüte des siècle classique unter Ludwig XIV. Er schuf damit zugleich einen wesentlichen Pfeiler französischer Kulturpolitik, die fortan unabdingbarer Teil der französischen Politik bleiben sollte. Das Französische wurde so nach dem Italienischen und Spanischen zur maßgeblichen Sprache im Europa des späten 17. und 18. Jahrhunderts. Maßgeblich für die auf der Beobachtung des usage, des Sprachgebrauchs, beruhende Erschaffung eines neuen Sprachstils war insbesondere das Akademiemitglied Vaugelas, dessen *Remarques sur la langue française* (Bemerkungen über die französische Sprache) von 1647 das Sprachideal der französischen Klassik, Einfachheit und Natürlichkeit, wesentlich beeinflusste.

Louis XIV, der Frankreich zum mächtigsten Staat Europas machte, war nicht nur ein Förderer der französischen Literatur, die jetzt eine einzigartige Hochblüte erreichte, unter ihm beseelt ein neuer Mythos von Paris auch die planerische Gestaltung der Stadt. Die Beseitigung der die Stadt umgebenden Befestigungsanlagen schafft Raum für die breiten Boulevards, die jetzt als baumbestandene Alleen entstehen. Louis lässt den Tuileriengarten fortsetzen in einen Baumgarten, der den mythischen Namen Champs-Élysées erhält und der in Verlängerung der Mittellinie des Louvre von einer Avenue durchzogen wird, die bis zu dem höchsten Punkt hinaufführt. Auch auf der anderen Seite der Seine lässt er mit dem Hôtel des Invalides und seinen Esplanades einen neuen städtebaulichen Akzent setzen. Obwohl der König es vorzog, mit Schloss und Park von Versailles einen eigenen Hofstaat außerhalb von Paris zu errichten, ist er es, der dem Mythos von Paris als einem

Mythos der Moderne die Grundlage seiner neuzeitlichen Entfaltung erst eigentlich geschaffen hat.

Der großen Literatur des siècle classique bleibt Paris als Sujet fremd. Die Stadt erscheint in satirischer Brechung wie in den Satiren Boileaus oder in Furetières *Le roman bourgeois*, der in Form eines Antiromans bürgerliche und kleinbürgerliche Lebensverhältnisse in Paris darstellt und satirisch beleuchtet. Dennoch gibt es ein Werk, dessen Bedeutung für die literarische Geschichte des Stadtbewusstseins von Paris bisher noch wenig gewürdigt ist und das einer neuen Darstellungsform des Stadtbewusstseins den Weg weist, La Bruyères *Les caractères ou les mœurs de ce siècle* (Charakterbilder oder Sitten dieses Jahrhunderts; 1687).

In der Einleitung zum ersten Teil des Werks, La Bruyères Übersetzung der *Caractères* von Theophrast, entwirft er in wenigen Strichen eine typologische Entgegensetzung zwischen dem antiken Athen als Inbild der gelungenen Stadt und dem gegenwärtigen Paris. Wie es Montaigne in seinem Essai »Des coches« (Über Kutschen) gelingt, in wenigen charakteristischen Momenten die strukturelle Differenz zwischen europäischer und indianischer Kultur herauszuarbeiten, so entwirft La Bruyère die Physiognomie der beiden Städte in der Differenz einer antiken Stadt und einer Stadt auf dem Gipfelpunkt gegenwärtiger Modernität. Dabei wird Athen zu einem positiven Mythos der Antike und Paris zu einem negativen Mythos der Moderne. Athen erscheint in La Bruyères hyperbolischer Perspektive als Ort einer Unmittelbarkeit aller menschlicher Verhältnisse. Athen ist frei, seine Bürger sind gleich. Sie gehen zu Fuß und besorgen ihre Erledigungen selbst. Sie sind frei vom Kampf der Distinktionen, sie begegnen sich im Freien, auf Plätzen, im Tempel, im Amphitheater inmitten der Stadt, wo sie auch zu politischer Beratung zusammenkommen. Ihre Lebensart ist einfach und volkstümlich, ungleich dem Leben in Paris. Athen ist die Stadt in ihrer Vollkommenheit:

Aber was für Menschen im Allgemeinen sind diese Athener und was für eine Stadt ist Athen! Was für Gesetze! Was für eine öffentliche Ordnung! Was für eine Vollendung in allen Wissenschaften und Künsten! Was für eine Urbanität in den Geschäften des Alltags wie in der Sprache!¹⁷

Dagegen erscheint Paris in der Perspektive einer zukünftigen Vergangenheit als ein Ort des bloßen Mangels:

Man wird reden hören von der Hauptstadt eines großen Königreichs, in der es keine öffentlichen Plätze, keine Bäder, keine Springbrunnen, keine Amphitheater, keine Galerien und Triumphbögen oder Spazierwege gab und die doch eine wunderbare Stadt war. (S. 11)

Das gegenwärtige Paris steht im Zeichen der Negation all dessen, was das alte Athen auszeichnet:

Man wird überliefern, dass das Volk in dieser Stadt nur erschien, um sie im Eilschritt zu durchqueren: keine Unterhaltung, keine Vertraulichkeit des Umgangs, dass dort alles unfreundlich und wie alarmiert war vom Lärm der Kutschen, denen es auszuweichen galt und die sich in der Mitte der Straße breitmachten als ob es gälte, bei einem Pferderennen den Preis davonzutragen. (A. a. O.)

La Bruyère bewundert »le simple et le naturel«, die Einfachheit und Natürlichkeit antiker Schreibart. Dennoch nimmt er sich in seinen eigenen *Caractères* diejenige Theophrasts nicht zum Vorbild. In einer Geste der Bescheidenheit will er sein eigenes Werk nur als Supplement verstehen, mit dem er jene zufriedenstellen möchte, die nur ihre eigenen Sitten betrachten

17 »Discours sur Théophraste«, in: La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec avec Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, texte établi, avec introduction, notes, relevé de variantes, glossaire et index par Robert Garapon, Paris 1962, S. 13.

wollen. Auch habe er ein zu geringes Talent, um ihn wirklich nachahmen zu können. Daher will er auch nur das darstellen, was Theophrast ausgelassen habe: die »vices de l'esprit«, die Verdorbenheiten des Geistes, die »replis du cœur«, die Hintergedanken des Herzens, und »tout l'intérieur de l'homme«, die ganze Innenwelt des Menschen (S. 15).

Was die Einleitung nur programmatisch benennt, entfalten La Bruyères *Caractères* selbst. Theophrasts Charaktere beschreiben den Menschen an sich, ohne dass dabei Athen selbst in den Blick käme. Dagegen haben La Bruyères Charaktere einen genauen Ort und eine genaue Zeit: das Paris im Jetzt seiner Modernität. Dies Paris bestimmt sich durch die Vermitteltheit aller Lebensverhältnisse. Paris steht im Zeichen der »mille choses extérieures« (der tausend äußerlichen Dinge; S. 15). Die einfache Größe der »premiers hommes«, der ersten Menschen, wie die Größe der Athener bedarf nicht der tausend Dinge, die nichts anderes sind als Supplemente eines dahingegangenen einfachen Lebens. Als Supplemente dienen sie einer Gesellschaft der Ungleichheit, in der Differenz, Distinktion als ewiger Unruhe eines symbolischen wie realen Kampfs aller gegen alle das Spannungsfeld zwischen Cour und Ville, Hof und Stadt, bestimmt. Einzig der beobachtende und moralisch urteilende Philosoph hat einen Ort à part, der ihn teilhaben lässt an der einfachen, interesselosen Erkenntnis der großen Philosophen Athens. Der neue Philosoph ist ein Stadtphilosoph, der die komplexe Welt der modernen Großstadt in kritischer Distanz erfasst und an dieser dennoch teilhat. Denn die *Caractères* La Bruyères, die der gegenwärtigen Stadtgesellschaft ihren Spiegel vorhalten, haben dennoch ästhetisch an ihr teil. Die Komplexität des Lebens in der Jetztzeit der Stadt unter dem Diktat einer unablässig sich wandelnden Mode spiegelt sich in der komplexen, beweglichen, vielgestaltigen Darstellungsform, in einer neuen, nicht mehr antiken Urbanität, der es gelingt, unpräzise Einfachheit des Stils und Komplexität der Wahrnehmung in sich zu vereinen. Das moralisch Negative der modernen Stadt Paris ver-

deckt nur eine verborgene Positivität. Die Komplexität der in sich vielfältig vermittelten, sich vielfältig entgegengesetzten Stadt schafft die Voraussetzung einer kreativen Unruhe, die der Urbanität von La Bruyères Darstellungsform ihre Signatur gibt und die seine Leser bis heute bezaubert.

La Bruyères Physiognomie des modernen Paris ist keine Perlenschnur der Sehenswürdigkeiten der Stadt, keine Beschreibung ihrer Bauwerke und Straßen, sondern eine Theorie der Stadt, deren Lebensform sich am weitesten von jener der premiers hommes wie der Bewohner Athens entfernt hat. In seinem Rückblick aus der Zukunft bemerkt La Bruyère, welcher Verlust es für die Kommenden wäre, wenn sie sich aus einem neuen Vorurteil gegen das Vergangene um die Lektüre der außerordentlichen Werke brächte, die jetzt entstehen und so zugleich um die »connaissance du plus beau règne dont jamais l'histoire ait été embellie« (Kenntnis des schönsten Regnums, das je die Geschichte geziert hat; S. 11). Sollte dies Ironie sein und nicht vielmehr La Bruyères Bekenntnis zur Urbanität einer Stadt, die nicht so sehr Gegenbild zu Athen ist als vielmehr seine Wiedererweckung in einer unvergleichlich komplexer gewordenen Welt?

Das moderne Paris, dessen neues mythisches Ferment sich der Stadtvision des siècle classique verdankt, gewinnt im 18. Jahrhundert unter den Königen Louis XV und Louis XVI immer entschiedener Gestalt. Louis XV ließ den Platz anlegen, der bis zur Französischen Revolution seinen Namen trug und aus dem die Place de la Concorde werden sollte. Unter ihm entsteht auch die École militaire mit dem großen vorgelagerten Champ de Mars, an dessen der Seine zugewandter Seite sich später der Eiffelturm erheben wird. Die Avenue des Champs-Élysées wird jetzt in geradliniger Verlängerung der Mitte des Louvre bis zum höchsten Gipfel der Anhöhe hinaufgeführt, wo ein Obelisk den Blick von der Stadt her an der Stelle abschloss, an der später der Arc de Triomphe den Blick begrenzen sollte.

Paris steht im Mittelpunkt des siècle des lumières, dessen

Licht auf die Stadt selbst zurückfällt. Die hellsten, geistreichsten, unerschrockensten, erfindungsreichsten Geister Frankreichs kommen hier zusammen und schaffen das geistige Klima, das den Ausbruch der Französischen Revolution und den Umsturz aller gesellschaftlichen Verhältnisse vorbereitete. La Bruyère hatte mit seinen *Caractères ou les Mœurs de ce siècle* eine neue Sehweise für das moderne Paris und damit zugleich den Anfang eines neuen Paris-Diskurses geschaffen. Montesquieus *Lettres persanes* (Persische Briefe), 1721, sechs Jahre nach dem Tod von Louis XIV, anonym erschienen¹⁸, stehen in ihren moralistisch gefärbten Bildern von Paris ganz auf dem Boden La Bruyères. Zwei Perser, Usbek und Redi, besuchen 1716 und 1717 Paris, das ihnen der neue Mittelpunkt Europas, des »Empire d'Europe« zu sein scheint (Brief 23, S. 50). Es scheint, als sei der Mythos von Paris schon in das ferne Persien vorgedrungen. Dies ist zumindest die geistreiche Fiktion des Parisers Montesquieu, die es erlaubt, das Nächste mit den erstaunten Augen der Fremden aus dem fernen Orient zu betrachten. Erscheint Paris ihnen zunächst nur in der Brechung rätselhafter, unlesbarer Symptome, so bezeugt der Fortgang ihrer Briefe eine immer tiefere Vertrautheit mit der Stadt, die sie mit einer immer mächtigeren Faszination in ihren Bann zieht. Das Paris, mit dem die beiden Perser konfrontiert sind, ist ein Paris der unerhörten Beschleunigung: Das Volk rennt, und wer es sich leisten kann, eilt mit seiner Kutsche von Ort zu Ort. Der schnelle Lebensrhythmus atemlos hastender Passanten korrespondiert dem schnellen Rhythmus sich überstürzender Moden, die ihrerseits den Rhythmus der beschleunigten Zeit sinnfällig machen. Der Lebensrhythmus der Stadt ist Ausdruck einer gesteigerten Lebensenergie, die sich in Arbeit und Genuss gleichermaßen investiert. Der Eigennutz, *intérêt*, ist mehr als jede politische Ordnung das Movens, das jeden Einzelnen in seiner Spezialität zu höchster Leistung

18 *Les lettres persanes*, in: *Œuvres complètes de Montesquieu*, publiées sous la direction de André Masson, Paris 1950, t. I, III, S. 3–346.

treibt, womit er sich zugleich die Ressourcen des eigenen Wohlergehens schafft. Es ist das von allen geteilte Verlangen nach den »mille choses superflues«, den tausend überflüssigen Dingen, das den Reichtum schafft und in Bewegung setzt und so die Gesellschaft der großen Stadt im Ganzen verfeinert. »Commerce« bedeutet im Französischen sowohl den wirtschaftlichen Austausch, die Zirkulation der Waren und der Werte, als auch den gesellschaftlichen Umgang. Die Stadt in ihrer Dynamik schafft eine Verfeinerung der Sitten, der Kommunikation und ihrer Sprache (Brief 105). Die große Stadt Paris ist der Ort einer glücklichen Vergesellschaftung, trotz aller Gebrechen und Absonderlichkeiten, die das fremde Auge wahrnimmt.

Der Geist der französischen Aufklärung, ihre Beweglichkeit, ihr Witz, ihre Eleganz, ihre heitere Urbanität ist der Geist von Paris. Selbst Rousseau, der strenge Citoyen de Genève, der für die Verderbtheit der Stadt die beredtesten Worte findet, ist ihrem Zauber verfallen. Diderots geistreich-charakterloser Neveu de Rameau ist die Verkörperung der Stadt selbst. Doch schon am Vorabend der Französischen Revolution, mit der Paris auf die menschheitsgeschichtliche Bühne tritt, wo aber die Dialektik der Aufklärung auch Befreiung und irrationale Gewalt in eine unheimliche Nähe zueinander bringt, erfährt Paris eine literarische Darstellung, wie sie noch nie zuvor einer anderen Stadt zuteilgeworden ist. Louis Sébastien Merciers *Tableau de Paris*, von 1782 bis 1786 in zwölf Bänden erschienen, ist das Werk eines passionierten Stadtbeobachters, der in Hunderten von Kapiteln Paris in einer zuvor unvorstellbaren Durchdringung aller seiner Aspekte, aller seiner Erscheinungsformen von der elendesten bis zur glänzendsten Wirklichkeit darstellt, ohne diese Darstellung noch thematisch oder in einer fortgehenden Erzählbewegung zu ordnen.

Mercier steht als Stadtphilosoph auf den Schultern Montesquieus, wie dieser auf den Schultern La Bruyères steht, des Ersten, der die Signatur des modernen Paris vor dem Hinter-

grund des antiken Athen zu erfassen suchte. Das Paris seiner Zeit steht im Zeichen der »mille choses superflues«, die als Supplemente an die Stelle einer verlorenen Größe des Menschen der Frühzeit und des einfachen Lebens in der Stadt Athen getreten waren. Zwar scheint La Bruyère auf den ersten Blick ein unerbittlicher Kritiker dieses Paris, doch reicht seine Beschreibung der sozialen Welt von Paris über seine Kritik hinaus und zeigt die Wesensdifferenz der beiden Städte, die sich der bloßen Kritik entzieht. So erweist sich bereits hier insbesondere in La Bruyères eigener Kunst der Darstellung, dass der gesteigerten Komplexität seiner Darstellungskunst ein Eigenrecht zukommt, das mit der supplementären Struktur der »mille choses superflues« in einem tiefen Einklang steht.

Ausdrücklicher als bei La Bruyère lässt Montesquieu in seinen *Lettres persanes* Usbek das Recht des Überflüssigen verteidigen, das die Bewohner von Paris zu höchster Erfindungskraft und Verfeinerung anspornt und in dem Arbeit und Genuss ihren Ausgleich finden. Paris ist, wie Rika schreibt (Brief 58, S. 117), die »mère de l'invention«, die Mutter der geistreichen, aber auch der trügerischen, jedoch immer tätigen Erfindung. Zwischen Schwindel, Mode und Genie sind die Übergänge fließend. Was Redi nur halbherzig bewundert, ist für Usbek (Brief 106) Gegenstand uneingeschränkter Anerkennung. Mehr als der Monarch gilt in der Stadt der Eigennutz und der ewige Kreislauf von Erzeugung und Befriedigung von Bedürfnissen, die über die nackte Notdurft hinausreichen. Keine andere Stadt hat eine solche Industrie des Überflüssigen entfaltet wie Paris und dadurch Freiheit, Wohlstand und Glück ihrer Bürger vermehrt.

Die Gedanken La Bruyères und Montesquieus werden bei Jean-Jacques Rousseau zu einer Theorie der prinzipiellen Ambiguität des Supplements als eigentlichem Ursprung der Kulturdynamik fortgeführt. Die Struktur des Supplements und das Anwachsen der kulturellen Bedürfnisse finden bei ihm in Paris ihren dramatischen Schauplatz. Freiheit und Abhängigkeit, Fortschritt und Ungleichheit sind in Rousseaus

Stadtphilosophie als Kulturphilosophie fatal ineinander verstrickt.¹⁹

Wenn Mercier mit Rousseau Paris kulturkritisch als die am weitesten vorgeschobene Position der kulturimmanenten Spannungen und Widersprüche begreift, so steht er dabei doch grundsätzlich auf dem Boden von Montesquieus Theorie der Stadt als einem Zirkulationssystem von Arbeit und Genuss zum Wohl und zum Vorteil aller, angetrieben vom *intérêt*, dem Eigennutz, der in der großen Stadt und deren modernem Inbild Paris die höchsten Leistungen von Industrie, Kunst und Geist hervortreibt.²⁰

19 Vgl. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* (1754) und Vf., »Ursprung und Supplement in Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*«, in: Roland Galle und Helmut Pfeiffer, *Aufklärung*, München 2007, S. 171–198.

20 Die Nähe von Montesquieus Gedanken zu Bernard de Mandevilles *Fable of the Bees or Private Vices Public Benefits* (1714) ist unverkennbar. Sollte Mandeville aus La Bruyères *Caractères*, die ihm sicher bekannt waren, dieselben Konsequenzen gezogen haben wie Montesquieu?