

Mimesis, Mimikry, Simulatio

Festschrift für Erwin Rotermond

SONDERDRUCK

Musik/Gesellschaft/Geschichte

Band 6

Hrsg.: Hanns-Werner Heister

Mimesis, Mimikry, Simulatio

*Tarnung und Aufdeckung in den Künsten
vom 16. bis zum 21. Jahrhundert*

Festschrift für Erwin Rotermond

herausgegeben von
Hanns-Werner Heister und Bernhard Spies

WEIDLER Buchverlag Berlin

Titelbild:

Gerd Wulff: *Ohne Titel*, 2012, Gouache auf Papier. 21 x 21 cm

1. Auflage 2013

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2013

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 978-3-89693-598-4

www.weidler-verlag.de

Inhalt

Erwin Rotermund zum achtzigsten Geburtstag – Präludium

Hanns-Werner Heister, Bernhard Spies 9

Strategien verdeckender Schreibweisen

GÜNTER OESTERLE

Mystifikation und Camouflage nach 1800. Ein Essay 13

HEIDRUN EHRKE-ROTERMUND

Verdeckte Kritik am „Führermythos“. Rudolf Pechels

Buchbesprechung *Julian Apostata* (1940) 27

WILLIAM J. DODD

Gegen völkische Sprachdiskurse resistent: Der Sprachkritiker

Gerhard Storz 47

JOHN KLAPPER

„[...] um aus dem Vergangenen Gesetz und Maß des Gegenwärtigen
herüberzuholen“: Zur Einordnung von Stefan Andres’

geschichtlicher Prosa im Dritten Reich 61

SONJA NEUMANN

Die „elementare“ Moderne. Orff zwischen Konservatismus,

Primitivismus und Nazismus 75

Überlagerung – Verdunkelung

FRANK BÖHME

Vom Rauschen verdeckt. Gedanken zur auditiven Verschleierung 95

BEATRIX MÜLLER-KAMPEL

Reproduktion als Prinzip der Figuration. Im Figurenkabinett des

Kasperlgrafen Franz von Pocci 111

HALVOR GOTSCH

„Du bist Orplid, mein Land!“ Deklamation oder Gesang –

Hugo Wolfs Vertonung des Mörike-Gedichts 127

Tarnung – Verfremdung

BEATRICE NICKEL

Fabelhafte Tarnung: Zu den Strategien indirekter Kritik bei

Jean de La Fontaine 147

YVONNE WOLF	
Verdeckt, versteckt, verdunkelt – Deutungsprobleme bei Heimito von Doderers Erzählung „Unter schwarzen Sternen“	163
ULRICH BLOMANN	
„nicht darüber reden“. Das Strawinsky-Kapitel in Adornos <i>Philosophie der neuen Musik</i> – Strategien des Kalten Kriegs	191
HENNING MÜLLER	
„Theaterkritik als Maske“. Kalter Krieg um das Theater 1947	205
CZESŁAW KAROLA	
Politische <i>faits accomplis</i> im Konjunktiv? Nachdenken über ,ungeschehene Geschichte‘ in der deutschen und polnischen Literatur	217
GUNTHER NICKEL	
Peter Hacks’ Parabolien.....	229
Simulatio – Dissimulatio – Travestie	
URSULA KELLNER	
Geschnitten – beschnitten – verschnitten. Grüne Skulpturen: Gartenkunst oder Trend?	241
HANNS-WERNER HEISTER	
„Caro nome“ oder Gualtier Maldé, Triboletto, Blanche ... Einiges zu Täuschungen, Namen und Tarnnamen in Verdis <i>Rigoletto</i>	263
LUTZ WINCKLER	
Willy Ronis – Place de la Bastille ... <i>absolument vide comme le mot, mais impressionnante et memorable</i>	287
MARTIN THRUN	
Nie wieder Krieg! Ein Marschlied in und fern seiner Zeit: Hans Jürgen von der Wenses Grotteske für Klavier <i>Ich hatt einen Kameraden</i> (1919).....	311
SIGFRID GAUCH	
Camouflage oder Erwin Rotermund als Romanfigur. Verdeckte Schreibweisen, ‚Intertextualität‘ genannte Plagiate und die Wahrheit über einen ‚letzten Satz‘ in der ‚Väterliteratur‘. Ein Werkstattbericht	327

Satire

ANABELLA WEISMANN

Pieter Bruegels *Kampf der Sparpötte und Geldtruhen*. Eine als Schlachtenbild-Parodie getarnte Politsatire im moralisierenden Gewand der Kupferstichreproduktion einer fiktiven Tapiserie345

CARSTEN JAKOBI

Voltaire nachahmen, Voltaire überbieten. Narrative Techniken der satirischen Desillusionierung in Johann Carl Wezels Roman *Belphegor*367

MONICA TEMPIAN

Die griechischen Göttinnen haben das Wort – ‚im Traum, im Traum versteht sich‘: Satire und Travestie in Heinrich Heines Traum von der Göttinger Bibliothek385

DIETER MAYER

„Und Gott sei Dank: nichts war dir heilig, du frecher Hund“. Anmerkungen zu den Parodien Kurt Tucholskys395

JOST HERMAND

Lediglich harmlose Blödeleien? Brechts *Schweyk*419

Parodie

BERNHARD SPIES

Was kann die Parodie? Überlegungen zu ihrem ästhetischen Potenzial433

ANDREAS SOLBACH

Entdeckte Verstellung als ironische Intertextualität: Johann Christian Günthers Kirchhof-Erzählung.....451

WOLFGANG DÜSING

Parodistische Verneigung vor einem Klassiker. Zu Thomas Manns Goethe-Roman *Lotte in Weimar*467

CHRISTINE WALDSCHMIDT

„Simulatio“ als Wert des dichterischen Ausdrucks bei Robert Gernhardt und Paul Celan.....483

Authentizität und Maske

HELMUT PEITSCH

Die Stimme oder das Gesicht der Toten: Letzte Briefe
hingerichteter Widerstandskämpfer503

BERNHARD RUSAM

Bauer zu Nathal. Die gescheiterte (?) Musikerkarriere des
Oberösterreichers Thomas Bernhard519

HILMAR HEISTER

Behind every mask another mask – J.M. Coetzee im Spiegel seiner
autobiographischen Fiktionen.....535

Autorinnen und Autoren.....545

Lutz Winckler

Willy Ronis – Place de la Bastille *...absolument vide comme le mot, mais impressionnante et mémorable*¹

Es gibt eine Fotografie von Willy Ronis, die ‚Place de la Bastille‘ heißt (vgl. Abb. 1).² Sie zeigt ein junges Paar eng aneinandergeschmiegt, das von der Aussichtskanzel der *Colonne de Juillet* der Place de la Bastille auf Paris blickt. Es ist früher Morgen; die Frau, deren Gesicht dem Betrachter ab- und der Stadt zugewandt ist, blickt in die aufgehende Sonne, während der Mann, dessen Profil sich in einer Halbdrehung abzeichnet, sich der Frau zuneigt. Der Photograph stellt das Paar vor ein Paris-Panorama. Es handelt sich um eine Traumlandschaft im Benjaminschen Sinn: Die aus dem Häusermeer hervorragenden Türme und Kuppeln, die rue St. Antoine, die als Schneise die grauen Gebäudemassen durchteilt, der verdeckte Lauf der Seine als die verborgene Struktur der Stadtlandschaft bilden das Archiv des im Stein und im Buch aufbewahrten Pariser Kollektivgedächtnisses.

Das Pariser Stadt-Panorama hat eine ins 19. Jahrhundert reichende literarische Tradition.³ In ihrem Verlauf entwickeln Schriftsteller wie Balzac und Victor Hugo, Flaubert und Maupassant, Jules Romains, André Breton, Louis Aragon ein widersprüchliches Bildarsenal, das seinen topografischen Orientierungspunkt mit der Kathedrale Notre-Dame, dem Friedhof Père Lachaise, der Seine, den Zeitungshäusern und Vergnügungspalästen der Belle Epoque, der Place du Panthéon und dem Hôtel des Grands Hommes oder in Montmartre wählt. In ihm artikuliert sich eine Erfahrung, die zwischen Verweigerung und Begehren, Verzauberung und Schrecken, zwischen Mythos und Erinnerung oszilliert und die typisch ist für die sozialen und psychischen Erschütterungen, die den Prozess der Moderne und die darin einbeschlossene Geschichte ihrer Subjekte begleiten. Das Faszinosum Stadt liefert den Akteuren dieses Prozesses das explosive Material für ihre Erinnerung und ihre heroischen Taten, für die Alltagserfahrung und ihre Deutung, für ihre Imagination und ihre kollektiven Träume.

Das Stadtpanorama als Archiv bildet den auktorialen Hintergrund, vor dem sich die eigentliche Geschichte des Fotos entfaltet. Sie wird übermittelt durch das im linken Bildvordergrund abgebildete Paar, das seine ei-

1 Verlainé 1999, S. 144.

2 Ronis 1991.

3 Wolfzettel 1977, S. 353-376.

gene Perspektive und seine eigene Sprache hat und das als Motiv sein eigenes Zeichenarsenal entfaltet. Der Photograph steht mit seinem, im Kameraauge fokussierten Blick ‚über‘ den abgebildeten Personen, er ist ihr Schöpfer, er inszeniert ihre Blicke, Gesten und Gespräche, erfindet ihre Symbolik und unterliegt zugleich der von ihm ins Werk gesetzten Eigenlogik seiner Geschöpfe. Er bleibt stummer Zeuge des Gesprächs, verfügt nicht über deren Stadtblick und überlässt das Bild dem Urteil des Betrachters, der das letzte Wort – das immer nur ein vorläufig letztes sein kann – behält. Anders formuliert: Durch die Verdopplung der Perspektive erscheint der Panoramablick der Kamera eigentümlich gebrochen – die mythologische Meistererzählung, die die Kenner der Parisliteratur vielleicht erwartet haben, bleibt aus, statt ‚des‘ Mythos von Paris erscheint ein vielfach gebrochener, in einzelne Mytheme zerfallener Mythos, der vom Betrachter rekonstruiert - und d.h. erinnert, wahrgenommen, erzählt und schließlich, in der Form der Bricolage und der Zitat-Montage, spielerisch zusammengesetzt werden muss.



Abb. 1: In: Willy Ronis. *Mon Paris*. Préface de Henri Raczymow. Paris 1991 (deuxième édition revue et corrigée), S. 168 (Février 1957. Sur le balcon de la colonne de Juillet, place de la Bastille). Auf der Postkarte (NOUVELLESIMAGES.S.A. et Willy Ronis – Rapho1984) u.d. Titel: Willy Ronis, Place de la Bastille. Paris 1957

Roland Barthes hat dem Panoramablick die Fähigkeit zugeschrieben, die Zeichen der Stadt zu entziffern;⁴ lesbar werden die Zeichen aber nur, wenn sich das Bild in Text verwandelt. Diese Übersetzungsarbeit ist von Ronis im Motiv des Gesprächs eigens thematisiert. Der Ort, der Titel der Fotografie und ihre Bildsymbolik schreiben dem Gespräch eine Deutung ein, die über das Liebesgespräch, für das es eine bis in die dreißiger Jahre zurückreichende Tradition in der Paris-Fotografie gibt,⁵ hinausweist. Das Gespräch rekapituliert das Gedächtnis des Ortes, die panoramatische Perspektive als bildlicher Wahrnehmungsrahmen übernimmt die Rolle des erinnerungsgeschichtlichen Kommentars. Ihm verdankt die Fotografie ihre Eigenschaft als „anschauliches Historienbild“.⁶ Sein Text erschließt sich durch die Aufschlüsselung und Entzifferung des topografischen und ikonografischen Kontextes. Dieser Aufschlüsselung wende ich mich im Folgenden zu.

Topografie: Zur Geschichte und Symbolik der ‚Bastoché‘

Das zwischen der rue de la Roquette und der rue du Faubourg St. Antoine, im Nordosten an die place de la Bastille anschließende Viertel bildete bis in die Nachkriegszeit ein unübersehbares, für den Außenstehenden nicht leicht überschaubares Netz von Straßen und Innenhöfen, von abgewohnten und abbruchreifen Häusern, von Handwerkerateliers und kleinen Geschäften – Bäckereien und Schlachtereien, Lebensmittel-, Fisch- und Gemüsehandlungen, von billigen Unterkünften, Stundenhotels und Bordellen, von verrauchten Bistros und den glitzernden Tempeln der Bal Musette in der rue de Lappe mit sprechenden Namen wie *A la boule rouge*, *Au vrai du vrai*, *Bal Bousca*, *Aux barreaux verts*, *Aux trois Colonnes*, *Maison Dulpuech*, *Maison Noygues*, *Maison Souliès* und der von Mythen umrankten *Maison Charbonnel*.⁷ Bewohnt war das Viertel zwischen dem Boulevard Beaumarchais, der rue de la Roquette und der rue du Faubourg

4 Barthes 1964, S. 38ff. Barthes spricht im Zusammenhang mit der „Entzifferung“ (ebd., S. 43) von einer „spontanen Anamnese“ (ebd., S. 44), die im Panoramablick die geschichtliche Dimension des Stadtraums erfahrbar macht.

5 Robert Doisneau hat immer wieder Paare auf Pariser Straßen und Plätzen aufgenommen; sein bekanntestes zeigt ein sich umarmendes und küssendes Paar vor dem Hôtel de Ville: *Le baiser de l’hôtel de ville* (erschienen am 12. Juni 1950 in ‚Life‘). Vgl. dazu André Gunthert, *Speakingofpictures. Le baiser de l’hôtel de ville*. <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/12/19/591> (06.09.2012).

6 Barthes (1985), 2003, S. 35. Dem „studium“ als Form der kulturgeschichtlichen Aufschlüsselung stellt Barthes das „punctum“ als diskontinuierliche, an die spezifische Zeiterfahrung der Fotografie gebundene Form der Wahrnehmung und Deutung gegenüber (ebd., S. 33ff., 105ff.).

7 Dubois 1997. Zur Soziografie des Viertels vom 19. Jahrhundert bis 1914 vgl. 1. Teil, IV (Bastille et Bastoché, S. 61-76); V (Ethnies et tribus parisiennes, S. 77-94, dort S. 82ff. über Casque d’or); VI (Le temps de l’accordéon, S. 95-126).

St. Antoine im 19. Jahrhundert von nach Paris eingewanderten Auvergnaten, ihnen folgten immer neue Wellen von Immigranten: Italiener, Polen, sephardische und askenasische Juden an der Wende zum 20. Jahrhundert. Es war ein ‚kosmopolitisches‘, arbeitsames und unruhiges, delinquentes und explosives Milieu, das seine eigene Sprache entwickelte, das Argot – von Francis Carco in seinen Milieuromanen zum Stilmittel entwickelt, in der jede Gruppe sich an den ihr eigenen Redewendungen, am Akzent wiedererkannte und in der alle miteinander kommunizierten. Hier musste jeder erst die Sprache des Viertels und der Großstadt erlernen, so wie jeder hier die Gesetze des Handwerks, der Revolte, des Vergnügens oder des Verbrechens lernen musste. In diesem Milieu wuchsen Gestalten wie Joseph Pleigneur, der ‚König der Apachen‘ auf, der unter dem Namen ‚Manda‘ zum Mythos wurde und zum Mittelpunkt einer dramatischen Liebes- und Gaunergeschichte, die ihn zusammen mit Amélie Hélie, genannt nach ihren wildwachsenden blonden Haaren ‚Casque d’or‘, auf die Bälle, in die Winkel und Straßen des Viertels führt – bis zur blutigen Konfrontation zwischen Manda und Francois Dominique Leca, dem ehemaligen Geliebten Amélie Hélies, ein Konflikt, der vor dem Gericht und mit der Verurteilung der beiden männlichen Protagonisten zur Deportation nach Guyana (und nicht, wie im Film von Jacques Becker, unter der Guillotine) endet. Alle drei Protagonisten sind Vorbild für viele ähnliche, anonym bleibende Schicksale: von jungen, in die Prostitution getriebenen Frauen, die mit ein wenig Glück zur Geliebten des Zuhälters aufsteigen konnten, von kleinen und großen voyous und ihren jugendlichen Begleiterinnen, die an den Rändern der Gesellschaft leben, die ihre Leidenschaft im Alkohol ertränken, in spontan ausbrechenden Schlägereien und Messerstechereien ausagieren oder mit der Geliebten eines Abends, einer Nacht, im vom Akkordeon zu immer wilderem Musette- und Java-Rhythmus angetriebenen Tanz ausleben.

In den Wohnungen und Straßen, in den Ateliers und Läden, vor allem auf den Bällen treffen sich die Bewohner des Viertels mit den Neugierigen und Vergnügungssüchtigen aus ganz Paris. Die Musette ist das Ergebnis eines erbittert ausgetragenen Konflikts zwischen auvergnatischen Cabretisten und italienischen Akkordeonisten und deren unterschiedlichen Musiktraditionen, der mit dem Sieg des Akkordeons endete. Die abendlichen Bälle führten nicht nur die Geschlechter zusammen, Menschen unterschiedlicher Herkunft und Geschichte, sie förderten vor allem auch den Zusammenschluss kommunitaristischen Lebens mit seinen spezifischen Traditionen und Mentalitäten mit dem Großstadtleben, seiner die Sinne beschleunigenden ‚Nervosität‘, und seiner Freiheit wie Fremdheit vermit-

telnden Anonymität.⁸ Aus dieser Begegnung resultiert das spezifisch ‚Pariserische‘ der Musette– sie wird für die zumeist aus ländlichen Gegenden und Gemeinden stammenden Zuwanderer zur Schule des städtischen Lebens. Die Cafés sind Orte der kulturellen Verschmelzung – sie können gleichzeitig auch zu politischen Treffpunkten und informellen, politischen Versammlungsorten werden. Dorthin schicken die politisch organisierten Arbeiter ihre ‚Späher‘, oft selbst Angehörige der Einwanderer-Generation, aus, die im Fest, das aus alten Bindungen löst und neue schafft, den Alltag unterbricht und auf ihn vorbereitet, neue Mitglieder zu gewinnen suchen. Etwa gleichzeitig entdecken bürgerliche und aristokratische Habitués, junge Intellektuelle wie André Malraux auf der Suche nach dem Abweichenden und Subversiven, das sich vornehmlich an den Rändern der Gesellschaft findet, das Quartier und machen es zum Ziel ihrer nächtlichen Streifzüge.

Jacques Valdour, Autor von *De la Popinqu' à Ménilmuch* (1924) und *Le Faubourg* (1925), einem von Xenophobie nicht freien Ortskenner und Flaneur, verdanken wir eine Momentaufnahme aus den 20er Jahren, die die vielfach sich durchkreuzenden, einander widersprechenden und sich verstärkenden Züge des Viertels und der nächtlichen Bälle festhält – hier in der freien Wiedergabe nach Claude Dubois:

An Werktagen trifft man hier [...] Verkäufer von Eingepökelttem aus der Auvergne, Alteisen- und Schrotthändler, Metallgießer, Fabrikanten von Theken und Ladentresen aus Zink, von Küchenherden, von Tischler- und Schmiedewerkzeugen, Spiegelfabrikanten – einen Möbellackierer in der Passage Thié- ré. In der rue de Lappe zählt Valdour fünf Händler von Eingesalzenem und Holzschuhen: die sorgfältig aufgestapelten, bis an die Decke reichenden Holzschuhe und -pantoffeln nehmen jeweils den halben Raum und das halbe Schaufenster ein [...] während die andere Hälfte mit Stapeln von Schinken und gesalzenem Schweinefleisch vollgestellt ist [...]. Von den zehn Ballsälen der rue de Lappe sind drei modernisiert, allen voran der größte, der Bousca- Bal: die Wände frisch gemalt, die Decken übersät mit elektrischen Lampen, die den ganzen Raum hell ausstrahlen, mit Leder bezogene Sitzmöbel ... Die anderen haben ihr einfaches Aussehen bewahrt, der Hinweis ‚Familienball‘ soll offenbar zwielichtige Gäste abhalten. Von überall her dringen die gequetschten Töne der Akkordeons, begleitet von Gitarrenklängen [...] Junge

8 Simmel 1993, S. 192-204. Simmel spricht von der ‚Steigerung des Nervenlebens‘ (192) als Spezifikum der modernen Großstadterfahrung. – Auf den Aspekt der Hybridität des Pariser Großstadtlebens und die integrative Rolle der Musik, der Bälle und der Demonstrationen verweist Blanc-Chalard 1999, S. 77-90: ‚La société parisienne dans laquelle ces étrangers commençaient leur entrée se retrouvait plus que jamais dans les bals de fin de semaine [...] Tout en demeurant le haut lieu de la délinquance de l'époque, les bals ponctuaient toutes les formes de sociabilité. On s'y retrouvait entre mal-lotis dans les goguettes de banlieue, entre militants à la conquêtes des milieux populaires, entre originaires de telle province ou de tel pays. Les mélanges entre toutes ces formes exprimaient une fois de plus la perméabilité de l'espace social parisien.‘ (S. 84)

Männer mit Mützen, bisweilen auch mit Hüten, ihre Begleiterinnen mit im Nacken kurzgeschnittenen Haaren drehen sich ohne Pause im Kreis [...] Aber Paris hat sich verändert, in diesen verrückten Jahren – ‚Bousca‘ ist das schönste und bekannteste Tanzlokal mit seinen, den Raum durchziehenden, im Wechsel weiß und rot strahlenden Lampenketten, seinen an der Decke angebrachten Lichtrosetten, seinem großen Tanzsaal. Wenn sich auch dort die Kavaliere ohne Weste und Kragen, mit offener Jacke über dem zerknitterten Hemd, mit um den Hals geschlungenem Schal und nach hinten geschobener Mütze einfinden, sind die Tänzer hier äußerlich noch am wenigsten vernachlässigt, die jungen Frauen am besten gekleidet. Unter ihnen finden sich aber immer häufiger auch Frauen mit gepuderten Wangen und rotgefärbten Lippen, die einen mit Hut, einen Pelz über den bloßen Schultern, die anderen ohne Kopfbedeckung, halbnackt unter dem leichten Kleid: die gute Gesellschaft und die Halbwelt haben inzwischen den alten Musette-Tempel des Père Bouscatel für sich entdeckt ... Die enge Berührung der Körper beim Tanz, der in den Rhythmus fallende Schritt, die Drehungen und Verrenkungen der Tanzenden, und die so erzeugte, durch den Alkohol noch verstärkte Erregung führen dazu, dass die Paare alles vergessen, was nicht mit der Betäubung durch den Augenblick zu tun hat.⁹

Für Zeitgenossen, so den jungen unbekanntem Kriminalreporter Simenon, stellte das Viertel eine Fundgrube von Anekdoten, Intrigen und Dramen dar, von ‚wirklichen‘, heroischen Alltagsgeschichten, die konkurrieren können mit den Meistererzählungen der Geschichte – den Aufständen und Barrikaden, den politischen Défilés und Massendemonstrationen.

Topographie: Zur Geschichte und Symbolik der Bastille

*L’histoire de ce faubourg est l’histoire de Paris – écrite à coups de fusil*¹⁰

Das Bastilleviertel war als Viertel der Handwerker und der kleinen Leute, der Vergnügungssüchtigen und der voyous nicht nur die Heimat der Musette, sondern galt zugleich als das „foyer rouge“¹¹ von Paris. Ein Streik der Arbeiter einer im Faubourg St. Antoine gelegenen Spiegel- und Tapetenfabrik im Frühsommer 1789 kündigt die große Revolution an, die im Juli zur Erstürmung der Bastille führen wird. Im nachfolgenden Jahr fand hier zwischen dem 18. und 20. Juli, auf den Trümmern der inzwischen bis auf die Grundmauern abgetragenen Bastille, als populäres Pendant zur offiziellen, auf dem Marsfeld begangenen, ‚Fête de la Fédération‘ das erste große Volksfest zur Erinnerung an den Sieg und zu Ehren der ‚Helden der Bastille‘ statt:

9 Dubois 1997, S. 170-171.

10 Delvan 1865, S. 190.

11 Hazan 2002, S. 159. Dort auch der Hinweis (S. 157) auf Alfred Delvan, *Histoire anecdotique des barrières de Paris. Avec des eaux fortes par Emile Thérout*. Paris 1865.

‚Ici l’on danse, et l’on dansera toujours‘ [...] war auf großen Schildern zu lesen, die Palloy [der mit dem Abbruch der Bastille beauftragte Unternehmer und Organisator des Fests L.W.] am Eingang zum Festgelände anbringen ließ. Auf einem Tanzboden, der von Bastillesteinen getragen wurde, spielte ein von Palloy engagiertes Orchester nach alten volkstümlichen Melodien (wie ‚Vive Henry‘ oder ‚Il pleut, il pleut bergère‘) und zu neuen, patriotischen Texten zum Tanze auf. Lauben mit Girlanden und Lampions umgaben die weitläufige Tanzfläche sowie die aufgestellten Holzbänke und -tische. Limonaden-, Wein- und Bratwurstverkäufer gaben der patriotischen Feier, der sich die Pariser Stadtverwaltung zunächst widersetzt hatte, das Gepräge eines Volksfestes, bei dem vor allem der Wein in Strömen floss. Nebenan verdienten Palloys Bauarbeiter sich ein Trinkgeld durch ‚Führungen‘ in einem unterirdischen Kerker der Bastille, den sie nachgebaut und als Grusel- und Folterkammer hergerichtet hatten.¹²

Es ist kein Zufall, dass an dieser Stelle 1840/41 schließlich die bereits 1792 von der Nationalversammlung geplante Freiheitssäule errichtet wird. Die *Colonne de Juillet* wird schnell zum republikanischen Wallfahrtsort. Eine Volksmenge feiert hier am 23. Februar 1848 die Entlassung der ungeliebten Regierung Guizot; vier Tage später, nach dem Erfolg der Revolution, zieht die vorläufige provisorische Regierung hierher, um die Republik zu proklamieren; am 4. März werden dort feierlich die Toten der Februarkämpfe an der Seite der Opfer der Julirevolution 1830 bestattet. Im Juni desselben Jahres werden der Platz und das Viertel St. Antoine zum Ort erbitterter Auseinandersetzungen der Nationalgarde mit den Insurgenten der zweiten Revolution. Die Garde-Mobile, die sich aus der Masse der Bau- und Wanderarbeiter rekrutiert, die sich auf der anderen Seite, hinter den Barrikaden verschanzt hat, richtet ein Blutbad unter den Besiegten an: Häuser, ganze Viertel wurden nach Aufständischen durchsucht. Wer nicht in den Häusern oder auf der Straße getötet wurde, starb „bei Massenhinrichtungen in den Steinbrüchen von Montmartre, der Butte-Chaumont oder auf den Friedhöfen“.¹³

Die Angehörigen der Sieger brechen in Kutschen zu einer Art Ruinentourismus in den unbekanntem Osten von Paris auf. Die von Alexander Dumas herausgegebene Zeitung *Le Mois* notiert unter dem Datum des 13. Juli 1848:

Zwischen den ehemaligen Orten des erbitterten Kampfes hat sich ein wirkliches Longchamps eingerichtet: Frauen der guten Gesellschaft fahren in offenen Kutschen im Schrittempo und in langen Schlangen die Boulevards entlang und zeigen mit ihren behandschuhten Fingern auf die Einschläge und Mauerrisse, die die Gewehr- und Kanonenkugeln in den Häusern hinterlassen haben [...] In der rue St. Antoine sind die Spuren, die der Kampf hinterlassen

12 Lüsebrink 1990, S. 143.

13 Willms 1988, S. 325. Ausführlich zum Juni-Aufstand auch Hazan 2002, S. 339ff.

hat, allgegenwärtig. Die erste und zweite Etage des kleinen Café Momus an der Ecke zur rue Cloche-Perce sind durch die zehn bis fünfzehn von der Place Bodoyer her abgefeuerten Kanonenkugeln fast gänzlich zerstört. Gegenüber ist ein gusseisernes Abflussrohr vom Dach zum Bürgersteig von unzähligen Kugeln durchlöchert. Bis hierher sind die Aufständischen vorgedrungen, fünfhundert Schritte weiter und sie hätten das Hôtel de Ville eingenommen. Die gesamte linke Häuserfront der rue du Faubourg St. Antoine ist von Kanonenkugeln gezeichnet. Man geht bis zur Mitte des Faubourgs und kehrt dann am Kanal und, nach Überquerung einer Drehbrücke, über die rue d'Angoulême in die Stadt zurück, wo man die Kutschen wieder besteigt. Dann folgt man erneut den Boulevards, die sich mit ihren behelmteten und bewaffneten Soldaten, den Angehörigen der Garde Mobile und Linientruppen in ein Feldlager verwandelt haben – und erreicht schließlich wieder die Place de la Bastille, wo die Menge so dicht ist, dass die Wachen die Fußgänger auf die Trottoirs befehlen und sie, ebenso wie die in langer Reihe anfahrenen Kutschen, zum Verlassen des Platzes drängen.¹⁴

Das alles war freilich nur ein Vorspiel dessen, was sich 1871 abspielen sollte. Zunächst sammelten sich hier im März die Anhänger der Commune: Mitglieder der Nationalgarde, Freiwillige aller Altersstufen, Männer und Frauen, die ihre Unterstützung öffentlich zeigen wollten, strömten aus allen Vierteln der Stadt auf die Place de la Bastille.

Erster März 1871. Seit heute morgen haben die Sieger die Champs-Élysées besetzt. Aus den Fenstern hängen schwarze Fahnen. Die Statuen der Place de la Concorde sind von unbekannter Hand mit einem Trauerflor umhüllt worden [...] Mit untergeschränkten Armen folgen wir dem Boulevard stadteinwärts. Ein Bataillon zieht vorbei; das Musikcorps an der Spitze spielt die ‚Marseillaise‘. Hinter dem Kommandanten trägt ein Sergent-Major einen großen Kranz mit der Aufschrift: ‚Die Republik oder der Tod! Das 210e Bataillon.‘

-Wohin marschierst ihr?

-Zur Bastille!

Auf zur Bastille. Unterwegs auf der rue de Rivoli überall begeisterte Zurufe:

-Es lebe die Republik!

-Es lebe die Commune.

Auf unserm Weg immer neue Bataillone. Mit jeder Straßeneinmündung verlängert sich der Zug, der bald Regimentstärke erreicht. Passanten – Männer, Frauen, Kinder – schließen sich an, drängen sich zwischen die Soldaten.

In der rue St. Antoine klatschen die Zuschauer auf den Türschwellen Beifall.

Vor uns erhebt sich die Säule, das goldfarbene Genie mit roten Bändern geschmückt.

Der Platz ist schwarz von Menschen. Seit dem 24. Februar leert er sich nicht mehr – jeden Tag das gleiche ununterbrochene Défilé [...] Es gelingt uns, die Menge zu durchqueren. Das Bataillon, dem wir gefolgt sind, ist am Fuß der

14 Zit.n. Bidou1937, S. 308.

Säule angelangt. Überall Kränze aus Strohblumen, der gesamte Bronzesockel ist damit vollgestellt.

Der Kommandant besteigt den Sockel.

-Citoyens, ruft er mit weithallender Stimme. Schwören wir, die Republik bis zum Tod zu verteidigen... Die Menge antwortet mit dumpfem, zustimmendem Grollen. Die Menschen fassen sich an den Händen, aus den aufgerissenen Mündern ein erregter Schrei. Soweit der Blick reicht Mützen, die in der Luft geschwenkt werden, blitzende Bajonette, im Wind schlagende Fahnen. Frauen heben ihre Kinder über die Köpfe, damit sie das eindrucksvolle Schauspiel niemals vergessen.

Neben mir bricht ein großer Nationalgardist in Tränen aus...¹⁵

Nach dem Zeugnis eines Anhängers und Mitkämpfers der kühle Bericht der auf der Gegenseite, der von Thiers angeführten und in Versailles residierenden provisorischen Regierung stehenden Brüder Edmond und Jules de Goncourt:

Donnerstag, den 20. April

Die Place de la Bastille ruhig und leer. Hoch oben auf der Säule hält das Genie die rote Fahne. An ihren Füßen ein Stand aus altem Eisen; Händler verkaufen pommes frites und café au lait.

Am Eingang zur rue St. Antoine die Andeutung von Barrikaden alten Stils. Ohne Unterbrechung treffen ermüdete Angehörige der Garde Nationale ein, ziehen andere Kompagnien ab, ihren Proviant in Taschentücher gewickelt, die sie an den Bajonetten befestigen – Kompagnien, die aus alten Männern mit weißen Haaren und jungen Burschen, die an Kinder erinnern, bestehen. Einer von ihnen trägt ein langes Gewehr, sein kindliches Gesicht veranlasst die Passanten, für einen kurzen Moment – in einer Bewegung des Mitleids befangen – innezuhalten.¹⁶

Manche dieser Kindersoldaten und eine noch größere Zahl derjenigen, die im März die Commune begeistert akklamiert hatten, werden sich unter den zwischen 25-30.000 Opfern der in und unmittelbar nach der Semaine sanglante einsetzenden und von unvorstellbarer Grausamkeit begleiteten Racheorgie der Sieger befunden haben.

Überall in der Stadt, in den Gefängnissen und Kasernen, in den Steinbrüchen, Parks und Festungsgräben wurden wahllos Menschen zusammengetrieben und in Massenhinrichtungen liquidiert ... Es genügte, ein Uniformteil oder Armeestiefel zu tragen, geschwärtzte Hände zu haben oder gar nur eine trotzig Miene zur Schau zu stellen, um in den Augen der Sieger sein Leben verwirkt zu haben. Im Jardin du Luxembourg beispielsweise standen solche Unglücklichen Schlange, bis die Reihe an sie kam; ebenso war es im Parc Monceau, im Bois de Boulogne.¹⁷

15 Vuillaume 2011, S. 131f. (cahier III).

16 de Goncourt o.J., S. 213.

17 Willms 1988, S. 440.

Die Brüder Goncourt berichten von den nicht enden wollenden Gewehrsalven, mit denen am 28. Mai die in der Lobeau-Kaserne, hinter dem ausgebrannten Hôtel de Ville, zusammengepferchten Gefangenen exekutiert werden. Fassungslos schildern sie die blutbespritzten Bajonette des wie in einer Art Trance aus dem Tor hervortretenden Exekutionspelotons.¹⁸

Diese „Orgie eines ungeheuerlichen Klassenhasses“¹⁹ steht zugleich am Ursprung des Mythos der Commune, der in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts durch den Front populäre Massenwirkung erhält. Die Evokation des Mythos verbindet sich mit zwei Orten: der Mauer der Erschossenen auf dem Friedhof Père Lachaise und der Place de la Bastille. Die beiden großen, im Kollektivgedächtnis der französischen Linken aufbewahrten Massendemonstrationen, haben diese beiden Orte zum Ziel: der 65. Jahrestag der Kommune wird 1935 auf dem Père Lachaise begangen, durch dessen Alleen nichtabreißende Menschenzüge zur Mauer der Erschossenen ziehen. Am 14. Juli 1936 feiert eine unübersehbare, in mehreren Marschsäulen sich organisierende Menschenmenge von Anhängern der sozialistischen und kommunistischen Partei, aber auch der bürgerlichen Radikalen, von Mitgliedern der Gewerkschaften, der Liga für Menschenrechte, von Pazifisten, Antifaschisten und Frauenrechtlerinnen, Männer, Frauen und Kinder den Sieg der Volksfront auf der Place de la Bastille. Willy Ronis hat hier als junger, mit der Volksfront sympathisierender Fotograf eine seiner ersten Reportagen gemacht. Nach den eindrucksvollen Aufnahmen der großen Streiks vom Juni 1936 entstand eine Serie von Fotografien, die die festlich gestimmten Menschen auf dem Weg durch die rue St. Antoine, die Boulevards Henri IV und Diderot zur Place de la Bastille zeigen.²⁰ Ein deutscher Emigrant und Pariskenner, der Kunsthistoriker und Kunstsammler Wilhelm Uhde, hat das Ereignis aus seiner Sicht geschildert:

Der weite, von gleichmäßigen Häuserfassaden eingerahmte Platz, in fernen Zeiten das gesellschaftliche Zentrum der Stadt, die sogenannte Place Royale, lag völlig vereinsamt, mitten im Lichte, im Winkel der beiden großen Straßen, die in wenigen Schritten zur Place de la Bastille führten. Hier, an der geheiligten Stelle, an der vor nahezu eineinhalb Jahrhunderten der große Kampf um die Menschenrechte begann, erwartete die neue Regierung die zur Volksfront zusammengeschlossene Menge. Sie kam, in zwei Strömen. Wir fühlten in Ergriffenheit schweigend ihr Nahen auf beiden Straßen, hörten immer deutlicher Musik, Lieder, Rufe, jubelnde Stimmen, bis wir auf dem Bug eines Schiffes uns befanden, das mitten hinein in das brausende Meer der Begeisterung fuhr. Wir stiegen dann hinunter, blickten bald auf die eine, bald auf die

18 de Goncourt o.J., S. 260.

19 Willms 1988, S. 443.

20 Ronis 1996. Dort die Photographien aus den besetzten Fabriken S. 31-53, No. 18-39 und zum 14. Juli 1936 S. 53-75, No. 40-58.

andere Straße und sahen die beiden ruhigen Ströme langsam dahinziehen; fünf Stunden lang sahen wir sie so ziehen, ein nicht in nationalen, sondern menschlichen Ideen geeintes Volk. Keine demonstrative Geste, kein herausforderndes Wort, aber ein heiliges Feuer, eine große Haltung, ein Wissen um die Bedeutung der Stunde wurden sichtbar. Dieses war kein Akt der Propaganda, nicht der Triumph eines politischen Programms oder einer Partei, es war das Bekenntnis zu politisch deutbaren menschlichen Werten von französischer Färbung, aber europäischer Geltung.²¹

Die in Bewegung geratenen Massen wurden freilich schon vor dem Krieg in die Fabriken und Ateliers, aus denen sie ausgezogen waren, zurückgedrängt. Die auf die Niederlage folgende Okkupation verurteilte sie vollends zum Stillhalten. Es blieb Ernst Jünger vorbehalten, dem Schweigen der Besiegten die Absage der Sieger an den in der französischen Revolution begründeten Freiheits- und Fortschrittsgedanken entgegenzuhalten:

Auf heimlichen Wegen zur Stadt zurück. Der Flügelgeist der Bastille mit seiner Fackel und den Gliedern der gesprengten Kette, die er in Händen hält, erweckt in mir bei jedem neuen Anblick stärker die Empfindung von höchst gefährlicher, weithin wirkender Macht. Der Eindruck großer Geschwindigkeit und großer Ruhe ist in ihm vereint. Man sieht den Genius des Fortschritts hoch erhoben, in dem schon der Triumph zukünftiger Brände lebt. So wie sich Pöbel- und Händlergeist zu seiner Stiftung einten, ist furienhaftes Wesen mit Merkurs Scharfsinn in ihm gepaart. Das ist kein Sinnbild mehr; es ist ein echtes Götzenbild und von der furchtbar starken Witterung umgeben, die solche erzenen Säulen von altersher umstrahlt.²²

Die Anspielung auf den „Pöbel- und Händlergeist“ als Paten und Urheber der Revolution stammt aus dem antidemokratischen Arsenal der ‚Ideen von 1914‘. Deren antisemitisches Substrat musste Jünger vertraut sein, auch wenn es in seiner Beschreibung der Kälte, wie sie sich in der Gewalt der modernen Klassen- und Bürgerkriege manifestiert, keine Rolle spielt. Jüngers Bild des Genies der Bastille als ‚Götzenbild‘ hat Verdeckungscharakter. Drei Tage bevor Ernst Jünger seine Eintragung ins Tagebuch vornahm, wurden am 16. und 17. Juli die in Paris lebenden Juden ‚ausländischer Herkunft‘, darunter auch viele der zwischen der rue de la Roquette, der rue du Faubourg St. Antoine und im Marais heimisch gewordenen jüdischen Textilarbeiter, Schneider, Lederhandwerker und Händler

21 Uhde 1938, S. 286f.

22 Jünger 1995, S. 349 (Eintragung vom 19. Juli 1942). Der vorangegangene Hinweis auf die Verhaftung und Deportation der Pariser Juden (vgl. die Eintragung vom 18. Juli 1942 (ebd., S. 348) notiert die mit Jüngers Offizierethos verbundene Verpflichtung „Schutz zu gewähren wo es irgend gehe“ (ebd.), bleibt aber ohne Konsequenz für das ideologische Dispositiv der Eintragung vom 19. Juli 1942. – Zur Tradition des antisemitischen Diskurses in Frankreich (‚Freimaurer‘ und ‚jüdisches Finanzkapital‘ als Totengräber Frankreichs) vgl. Amalvi 1997, S. 409f.

zusammen mit ihren Familien in das Vélodrom d' Hiver und von dort in die Abschiebelager nach Auschwitz verschleppt.²³

Ebenfalls 1942, zur Wiederkehr des 14. Juli,

warfen Flugzeuge über dem ganzen Land Flugblätter eines Aufrufs ab, den zuvor der Londoner Rundfunk gesendet hatte: ‚Franzosen, der 14. Juli bietet allen die Möglichkeit, ihre Gefühle kundzutun, so lange euer Wille noch nicht durchsetzbar ist. – Es ist das Fest des Vaterlandes, das Fest der Freiheit. – In dieser Stunde, in welcher das Vaterland verkauft und die Freiheit mit Füßen getreten wird, werdet ihr es mit mehr Eifer feiern denn je. – Möge sich das Französische Volk an diesem Jahrestag seines ersten Sieges zu voller Größe erheben [...] Demonstriert alle am 14. Juli. Das ist nationale Pflicht. Es lebe Frankreich!‘²⁴

Die Gleichsetzung der Vichy-Regierung mit dem Ancien Regime, die Erhebung der von den Deutschen erschossenen Geiseln und politischen Gefangenen in den Rang von Freiheitsopfern und -helden gegenüber der ‚Despotie‘ verschafft dem Mythos der Bastille seinen Platz im Ideenhimmel des französischen Widerstands. Der Ort wird zum zentralen Element des Kollektivgedächtnisses der Befreiung und der Nachkriegszeit. Obwohl beide, der Ort und sein Gedächtnis, immer wieder totgesagt worden sind – zuletzt von Patrick Cabanel in einem Essay mit dem sprechenden Titel *D'un tombeau l'autre*,²⁵ hat der Ort seine Symbolkraft für die französische Linke behalten: so beim großen Fest zum Wahlsieg François Mitterands im Mai 1981, als ‚haut lieu‘ des Protests gegen den Front National anlässlich der Präsidentschaftswahlen im April/Mai 2002, so im Mai 2012 zur Feier des Wahlsiegs des Sozialisten François Hollande.

Ikongraphie: zur Bildsymbolik des Paares

Das ‚studium‘ – die Analyse des kulturgeschichtlichen Kontextes – umfasst mehr als die Topographie, es bezieht auch die Ikongraphie der dargestellten Personen und Gegenstände mit ein. Hier soll vor allem dem Bild des Paares und dem Symbolcharakter der abgebildeten Frau nachgegangen werden. Das Motiv des ‚Liebespaares in Paris‘ war in der zeitgenössischen Fotografie weit verbreitet.²⁶ Neu ist der Standpunkt, den Ronis wählt: nicht ‚unten‘, in der Stadt – vor einer Metrostation, wie bei Doisneau, in flüchtiger Umarmung auf den Straßen und Plätzen von Paris, sondern ‚oben‘, dem Alltag entrückt, auf der Balustrade der Freiheits-

23 Die rafle du vel d'hiver am 16. Und 17. Juli erfasste 12.884 in Paris lebende Juden, darunter 4.051 Kinder, die über Drancy in die Vernichtungslager deportiert wurden. Klarsfeld 2001, S. 95ff., loc.cit. S. 130.

24 Lüsebrink 1990, S. 256.

25 Cabanel 2002, S. 62-74.

26 Barthes 1964, S. 38ff.

säule. Der Panoramablick weist dem Paar eine zentrale Rolle in der Ursprungsgeschichte des Ortes ‚zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang‘ zu, den die Fotografie erzählt. Es ist diese Geschichte, die den Personen eine symbolische Qualität verleiht, weil sie ihre Herkunft aus dem Kollektivgedächtnis herschreibt.

Maurice Agulhon hat die Symbol-Geschichte der *Marianne* von ihren revolutionären Ursprüngen bis in die Gegenwart verfolgt und dargestellt, wie sich in ihrem Bild die verschiedenen Phasen und Deutungen der Revolution eingetragen haben, die revolutionären Strömungen und Gruppen jeweils ihre eigene Bildsprache entwickelt haben.²⁷ *Marianne* mit oder ohne phrygische Mütze, gezähmte *Mariannen* des juste milieu, Eigentum und Recht schützend, die Poissarde des antibürgerlichen Aufruhrs mit aufgelösten Haaren und entblößten Brüsten, barfüßig, so wie Delacroix sie gemalt und Heine sie beschrieben hat, die kriegerische, zornige *Marianne* der Kriege gegen Preußen und Deutschland. *Marianne* stehend, sitzend, thronend oder in Bewegung, vorwärtsstürmend – die mit den Jahrzehnten und Jahrhunderten wechselnde Symbolik steht im Zusammenhang mit den Zeitläuften, den dominanten gesellschaftlichen Träger- und Adressatengruppen, ihren ästhetischen Maßstäben, ihrem sozialen Status, ihren politischen Interessen. In den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts deutete sich eine Entdramatisierung des Mariannendiskurses, eine Entallegorisierung der Bildsprache an: Liberales Bürgertum und Arbeiterbewegung, die Gemeinden und die staatlichen Behörden, die politische Klasse, die staatliche Münze und die Post einigten sich auf *Marianne* als Bildzeichen der von allen akzeptierten Republik. Begleitet wurde die Befriedung des symbolischen Konflikts oben durch eine Familiarisierung der Figur von unten. Es genügte offenbar nicht mehr, dass wie bisher Mariannenstatuen die zentralen Plätze der Städte und Dörfer zierten, Mariannenbüsten in die Sitzungssäle der Gemeinden einzogen, das Volk wurde eingeladen, sich in corpore mit der *Marianne* und ihrer Tradition zu identifizieren. Offenbar bereits ab Ende der zwanziger Jahre fanden als Krönung der Stadt-, Quartier- und Dorffeste Wahlen zur *Marianne* statt, an denen sich vor allem die jungen Frauen beteiligten. Die Erwählte wurde, wie die Madonnen in den katholischen Ländern, im Triumphzug durch die Straßen geführt. In Paris posierten die in den einzelnen Arrondissements gekürten *Mariannen* auf Gruppenfotos, die in der Presse veröffentlicht wurden. Eines der bekanntesten Fotos von Willy Ronis aus der Serie vom 14. Juli 1936 zeigt ein siebenjähriges Mädchen mit phrygischer Mütze auf den Schul-

27 Agulhon 1989 und ders. 2001.

tern eines Arbeiters, es hebt den rechten Arm über den Kopf, die Hand zur Faust geballt (vgl. Abb. 2).²⁸



Abb. 2: *A nous la vie! 1936-1958. Photographies de Willy Ronis. Texte de Didier Daeninckx. Paris 1996, S. 63 no. 46 (Le 14 juillet 1936. Rue du Faubourg –Saint-Antoine)*

Ein damals populäres Chanson feiert die Vorstadtmidinetten, junge Angestellte und Arbeiterinnen, als neue Internationale der Mariannen (vgl. Abb. 3):

Les Mariannes de Paris

1er couplet: Aux jours de fêt' sur les grands Boul'vard de Paris

On voit comme un bouquet de coqu'licots fleuris

Mieux que des reines,
les citoyennes.

Voyez en elles les mariannes de Paris.

Républicains, ralliez-vous d'un coeur ardent

Au bonnet rouge qu'elles coiffent crânement!

En leur honneur,

Chantons en chœur,


Pour exalter les bienfaits de la Liberté!

28 Ronis 1996, S. 63, Abbildung no. 46. – Vgl. dazu auch die autobiografischen Hinweise in Ronis 2003, S. 44-49, hier S. 46.

**LES MARIANNES
de PARIS**

Lancée par DENALAIR, à l'Opéra
le 14 Juillet 1928

Chantée par Lona DILVA & HENRIES
à l'Empire au Bal Tabarin



Cliché du Petit Journal

Miss Irène ARNOLD
Marianne des Etats-Unis

MISTINGUETT
Marraine des Mariannes

M^{lle} Marguerite DUPRESNE
Marianne de Paris

Paroles de MISTINGUETT & R. PHILIPPON

Musique de CAMILLE de RHYNAL

Editions Musicales H. VETTEL

Abb. 3: Programmzettel zu Les Mariannes de Paris. Text Mistinguett und Philippon. Musik Camille de Rhyal. In: Maurice Agulhon, *Les Métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*. Paris 2001, S. 75

1er chœur des mariannes
Les mariannes, les mariann's de Paris
Sont des charmantes petites ouvrières.
On les voit aux fêtes populaires

Où tous les coeurs républicains sont réunis.
 C'est la France en elle qu'on honore
 Sous leur écharpe tricolore.
 A tous nos carrefours
 Dans tous nos faubourgs,
 Elle nous ont souri
 Les mariannes de Paris

2e couplet: Pour que la Paix unisse les peuples travailleurs.
 Les mariannes internationales sont des soeurs,
 Toutes charmantes,
 Elles nous enchantent
 Et leur sourire est un adroit ambassadeur.
 Toutes réunies sous la même branche d'olivier
 Elles échangent le baiser d'éternelle amitié.
 Pour le Progrès,
 Vive la Paix!
 Peuples chantez
 Dans un élan de fraternité.

2e chœur: Oui c'est nous les mariannes de Paris.
 Nous sommes de simples petites ouvrières
 On nous voit aux fêtes populaires
 Où tous les coeurs républicains sont réunis
 Etc. (suit comme ci-dessus)²⁹

Dieser Entwicklung bereitet die anti-republikanische Vichy-Regierung zunächst ein Ende: Die *Mariannen* verschwinden von Briefmarken und Münzen, die Statuen werden eingeschmolzen, die Büsten auf die Dachböden oder in die Keller der Rathäuser verbannt. So erstaunt es nicht, dass die Résistance sich des Symbols annimmt und der Kampf der Ätherwellen, der Widerstandsnetze um befreite Zonen zugleich als symbolischer Kampf um die *Marianne* geführt wird: Mitglieder der Résistance verstecken *Mariannen*-Statuen, die verbannten Münzen der dritten Republik, die *Marianne* auf der Vorderseite, werden als Broschen getragen – nach der Libération beeilt sich die neue Regierung Briefmarken und Münzen mit heroisch-vorwärtsblickender *Marianne* in Umlauf zu bringen.³⁰

In den 50er Jahren setzt eine Vermarktung des Bildsymbols ein: Die illustrierte Presse, allen voran *Paris-Match*, druckt auf dem farbigen Cover ihrer Ausgaben unbekanntes junge Frauen als *Mariannen* ab. Von hier

29 Zit. In: Agulhon 2001, S. 79. Der Text des Liedes stammt von Mistinguett und Philippon, die Musik hat Camille de Rhynal geschrieben. Der zur Uraufführung in der Pariser Oper am 14. Juli 1928 ausgegebene Programmzettel zeigt auf seiner Vorderseite Mistinguett, an ihrer Seite die Mariannen der USA und von Paris und mehrere Reihen junger Frauen, vermutlich die Choristinnen, alle mit der phrygischen Mütze (vgl. Abbildung 3. In: ebd., S. 75, zur Bild- und Texterklärung S. 78).

30 Ebd., S. 107-124, insbes. die Abbildungen no. 23-25, S. 114/5.

aus ist nur ein kurzer Schritt, bis das Starwesen sich des Symbols annimmt: Brigitte Bardot, Mireille Mathieu werden zu weiblich-symbolischen Doppelwesen der Nation ernannt.³¹

Ronis' Foto hat Teil an dieser Bildgeschichte und der Legende ihrer Auslegung. Seine *Marianne* zeigt eine Frau aus dem Volk, gekleidet in ein enggeschnittenes, die kräftigen Schultern und energisch gewinkelten Arme unterstreichendes Kostüm, das sie als Angehörige der kleinen, arbeitsamen, tanz- und festsüchtigen Leute des dichtbesiedelten, nordöstlich der Bastille gelegenen Viertels zwischen der rue de la Roquette und der rue du Faubourg St. Antoine ausweist – eine Zuschneiderin aus einem der hier überall verstreuten kleinen Ateliers oder eine junge Stenotypistin mit bürgerlichen Aufstiegshoffnungen. In den unscheinbaren Details, dem Schnitt des Kostüms, der Intimität der Körperhaltung des Paares ist alles Widerständige der Bildsprache versammelt. Die Popularisierung, ursprünglich als Verstärkung der Symbolik der *Marianne* gedacht, führt bis an die Grenze seines Verschwindens, zeigt den Weg auf für einen subjektiven Eigensinn, dem Alltagsglück wie der ironischen Durchquerung des Mythos verpflichteten Deutung. Dass Ronis hier den Weg seines an der frühen holländischen Malerei geschulten Alltagsrealismus³² nicht weitergeht, hängt mit der auch für ihn bestimmenden politischen Tradition des Mariannendiskurses, seiner Indienstnahme durch die Volksfront und die Resistance zusammen. Die symbolische Rekodierung nimmt bei ihm die spezifische Form der Nachkriegserfahrung an; sie ist bestimmt durch das Einfrieren der emphatischen Hoffnungen auf politischen und sozialen Neuanfang. Ronis' Antwort ist ein am Alltag orientierter Erinnerungsdiskurs, der das mythische Potential des Ortes und die Symbolik der *Marianne* wachhält. Ronis unterstreicht diese erinnerungsgeschichtliche Perspektive, wenn er die Stadt zwar vollkommen leer, aber doch im Sonnenaufgang zeigt.

Mehr als hundert Jahre vor Willy Ronis hat Heinrich Heine Paris mit der aufgehenden Sonne verglichen und vorgeschlagen, die Stadt Paris solle sich alljährlich zum Julifest „auf dem Bastillenplatz ... vermählen mit der Sonne, dem großen, flammenden Glückstern ihrer Freiheit“.³³ Eine Textspur, die den Schlüssel zu einem letzten Aspekt der Bildsymbolik verleiht: Heine bezieht sich auf Eugène Delacroix' im Salon von 1831 ausgestelltes Monumentalbild *Die Freiheit führt das Volk*, das er den Lesern der Augsburgerischen Allgemeinen Zeitung vorstellt. Das Bild zeigt

31 Ebd., S. 185-204, insbes. die Abbildungen no. 48-51, S. 192/93.

32 Ronis 1996, S. 45: „ma révélation picturale fut l'école hollandaise et son traitement de la vie quotidienne“. Ronis spricht hier von seinen Erfahrungen, die er als junger Mann bei seinen Besuchen im Louvre gemacht hat.

33 Heine 1981, S. 42.

eine vorwärtsstürmende *Marianne*, mit aufgelösten Haaren und entblößter Brust, die Skandal erregte, weil sie das bürgerliche Publikum an die ‚Poissarden‘ der ersten französischen Revolution erinnerte. Delacroix‘ ‚Freiheit‘ ist umgeben von männlichen Akteuren und von Toten. Der Bekannteste von ihnen, Gavroche, in *Les Misérables* von Victor Hugo als Inbegriff jugendlicher Selbstlosigkeit und Revolte, wie sie nur bei den marginalisierten Angehörigen der ‚classes dangereuses‘ anzutreffen ist, dargestellt und zum literarischen Vorbild alles auch außerliterarisch Pariserisch-Ursprünglichen geworden, ist auf dem Foto von Ronis erwachsen geworden und tritt als Apache und als ‚Mecano‘ an die Seite einer ihrerseits ins Volk zurücktretenden *Marianne*.

So überlagern sich in der Symbolik des Paares und der historischen Zeichensprache des Ortes revolutionärer und alltäglicher Bildhorizont, die Symbolgeschichte von ‚Bastille‘ und ‚Bastoché‘. Eine letzte Frage indes bleibt zu stellen: Wozu wird die Geschichte erzählt? Handelt es sich um ein Erinnerungsbild oder um ein aus der Erinnerung gegebenes Versprechen auf die Zukunft? Es scheint, als sei im Bild ein Rätsel versiegelt, auf dessen Auflösung die Bildersprache selbst drängt. Die Vielstimmigkeit und Mehrschichtigkeit, die sich aus der Verdopplung der Perspektive ergibt, die Dialektik von Männlichem und Weiblichem, wie sie in der Rollenverteilung von Sprechen, Zuhören und Sehen, zwischen Mann und Frau angedeutet ist, das Ineinanderverwobensein von Mythos und Alltag in der Symbolgeschichte der *Marianne* – alle diese einer magistralen Deutung sich widersetzenden Momente werden in eine vieldeutige Selbständigkeit entlassen, bleiben aber der beherrschenden Perspektive des Kameraauges untergeordnet. Das Kameraauge, auf die Ost-West-Perspektive als magistrale Pariser Raum- und Zeitachse eingestellt, fordert als „Gottesauge“ (Michel de Certeau)³⁴ die Entschlüsselung des Rätsels in *seinem* Sinn ein: Indem es den Pariser Stadtkosmos, eingespannt zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang zeigt, hebt es die Frage nach der Bedeutung der Zeichen auf die Ebene des Mythos und seines Verhältnisses zum geschichtlichen Gedächtnis in der Wahrnehmung des erlebten und virtuellen, des realen und imaginären Bildes der Stadt Paris.

34 Vgl. dazu die für diesen Beitrag zentralen Überlegungen Michel de Certeaus zum Panoramablick, der als ‚Sonnen- und Gottesauge‘ die Welt von ‚oben‘, als Struktur und als Mythos lesbar macht und dem die Alltagserfahrung, wie sie im Gang ‚unten‘ in der Stadt entsteht, entgegengesetzt wird (de Certeau 1990, S. 139ff.). Der Panoramablick, heißt es hier, ähnlich wie schon bei Roland Barthes (vgl. Anm. 3), „stellt Distanz her“, „verwandelt die Welt vor den Augen in einen Text“, „erlaubt [die Welt] zu lesen in der Art eines Sonnenauges, eines Gottesblicks“ (S. 140). Während Roland Barthes die anamnetische Funktion des Panoramablicks hervorhebt, betont de Certeau die mythische Funktion.

Gedächtnis versus Mythos

Die horizontale Bildachse von Delacroix' Gemälde bildet eine Barrikade. Die Barrikade gilt in der Tat als zentraler Mythos der ville révolutionnaire im 19. Jahrhundert: als Kampfansage und strategisches Bollwerk für die Angreifer, als Alptraum für die Gegner, als Grab für die Opfer – und darüber hinaus als Signum des Zeit- und Raumbruchs, der die Revolution schlechthin bedeutet.³⁵ Victor Hugo hat in *Les Misérables* eine Beschreibung der Barrikade auf dem Platz der Bastille an der Öffnung zur rue St. Antoine gegeben, die über die historische Referenz auf die Junirevolution 1848 hinaus grundsätzliche Bedeutung beansprucht:

Die Barrikade von Saint-Antoine war ungeheuerlich. Drei Stockwerke hoch und siebenhundert Fuß lang versperrte sie von einer Ecke zur anderen die breite Zufahrt zur Vorstadt ... Schluchtenreich, zerklüftet, gezackt, zerhackt, als Zinne ein riesiger Riss, gestützt durch Haufen, die selber Bollwerke waren, hier und da Vorsprünge bildend, fest verbunden mit zwei großen Vorgebirgen aus Vorstadthäusern, ragte sie auf wie ein zyklonischer Damm in der Tiefe des fürchterlichen Platzes, der bereits den 14. Juli erlebt hatte [...] Etwas von Kloake war in dieser Schanze und etwas Majestätisches in diesem Gewirr. In einem Durcheinander voller Verzweiflung gab es hier Dachsparren zu sehen, mit Tapete beklebte Mansardenwände, Fensterrahmen, die mit allen ihren Glasscheiben im Schutt steckten und auf die Kanonen warteten, abgebrochene Kamine, Schränke, Tische, Bänke, ein lärmendes Drunter und Drüber und die tausend armseligen Dinge, die selbst der Bettler achtlos wegwirft, die Wut und zugleich Nichts in sich schließen. Es war, als sei dies der Trödel eines Volkes, Trödel aus Holz, Eisen, Bronze und Stein, als hätte ihn die Vorstadt Saint-Antoine mit einem Riesenbesen vor die Tür gefegt und so aus ihrem Elend ihre Barrikade errichtet [...] Über ihr flatterte eine große rote Fahne im Wind. Befehle wurden gebrüllt, Lieder zum Angriff gesungen, Trommelwirbel waren zu hören, das Schluchzen der Frauen und das teuflische Gelächter der Hungerleider. Die Barrikade war maßlos und lebendig; wie ein Tier, das elektrische Schläge austeilt, sprühte sie Blitze. Der Geist der Revolution bedeckte den Gipfel mit seiner Wolke, und die Stimme des Volkes, die der

35 Zur Geschichte und Bildsymbolik der Barrikade im 19. Jahrhundert vgl. die Hinweise bei Hazan 2002, S. 303ff. Hazan bezieht sich auf die Beiträge des Sammelbands von Alain Corbin 1997. Vgl. dort insbs. den einleitenden Überblick von Alain Corbin über Geschichte, Zeit, Orte, Akteure, Morphologie, Symbolik, Gedächtnis und Erinnerung der Barrikade, S. 7-30, sowie den Beitrag von Marie-Claude Genet-Delacroix, Labarricade: donner un corps à l'histoire (1830-1848 – 1871), S. 113-124 zum Bild von Delacroix, La Liberté guidant le peuple, und Bildern von Edouard Manet und Ernest Meissonier. Der Beitrag von Thomas Bouchet, La barricade des Misérables, S. 125-135, bezieht sich nicht auf die barrikade Saint-Antoine, enthält aber einige grundsätzliche Überlegungen zur literarischen Konzeption der Barrikade in Hugos Roman.

Stimme Gottes gleicht, grollte auf ihm. Eine seltsame Erhabenheit lag über dem riesigen Schuttberg. Es war ein Müllhaufen und der Sinai.³⁶

Man spürt das große Tempo des Textes, das auf Dramatisierung der Geschichte zielt, immer wieder unterbrochen von Haltepunkten auktorialer Reflexion – ein syntaktisch nahezu mühelos ausgehaltener Spannungsbogen zwischen metaphorischer Rückkehr zum Ursprung (*le tohu-bohu*) und Sprung in die Zukunft. Dazu ein ständiger Umschlag der Bildersprache in historische Beschreibung, Rückverwandlung der Begriffe in Metaphern, der Mythen in Allegorien. Es herrscht Gleichzeitigkeit von Wahrnehmung, Emotion und Traum, das Zitat wird zum Beweisstück im Kampf – die *Carmagnole* zum Argument im Bürgerkrieg, den die Armen im ‚Geist der Revolution‘ der vom Bürgertum stillgestellten Revolution erklären. Das Paradoxon – die Barrikade als Schutthaufen und als Sinai – wird zur bestimmenden Stilfigur. In *einem* Bild: Der zusammengekehrte Müll, die aufgegipfelte Trümmerhalde, aus der die Habseligkeiten des Alltags hervorragen – Möbelstücke, Topfscherben, Knöpfe *und* zugleich ein aus Trümmern neu errichteter Sinai als herbeigesehnter Ort der neuen Gesetzestafeln einer egalitären, kommunitaristischen Welt. Die alles zerstörende und alles erschaffende ‚Wut‘ als elementare Kraft. Es handelt sich um nichts weniger als um eine semantische Verschlüsselung des Rätsels der permanenten Bewegung und Revolution, dessen Auflösung sich der Autor des Romans, anders als der Citoyen Hugo, verweigert. Das Paradoxon wird so zur immer neuen Bildquelle für die in die Vergangenheit zurückverweisende Erinnerung und die in die Zukunft vorausgreifende soziale Phantasie: In der zentralen Metapher der Barrikade erscheint die Stadt als in ihre Bestandteile zerlegt, als Ruine und zugleich als aus ihren Elementen neu zusammengesetzte Utopie, als Gegenbild zur in Trümmer gelegten Bastille.

Ich schlage vor, die Dialektik von Erinnerung und Mythos nicht zugunsten einer Seite aufzulösen, sondern als wechselseitig sich kommentierenden Zusammenhang zu begreifen, der in der Form des Paradoxons funktioniert. Präfiguriert ist diese Deutung in der den Bildvordergrund einnehmenden und zugleich als Rahmen fungierenden Arabeske, dem ins Geländer der Balustrade eingewobenen Lilienornament des französischen Königshauses. Die der Arabeske zugeschriebene Fähigkeit, in spielerischer Verfügung über die Geschichte, „aktuelle Anspielung und die phan-

36 Hugo 1986, S. 7-9. Der Originaltext in: Hugo 1951, S. 1219-1221. Dort auch der Ausdruck ‚tohu-bohu‘ (S. 1219), der mit ‚Abgrund‘ in der deutschen Fassung (S. 7) nicht angemessen übersetzt ist. Das von Ronis aufgenommene Stadtpanorama enthält weitere mögliche Bildzitate aus Romanen Victor Hugos: das Marais als Schauplatz des vierten Buchs der *Misérables*; die Türme von Notre-Dame und des Pariser Rathauses, an dem sich früher die Place de Grève befand, als Handlungsorte von Notre-Dame de Paris.

tastische Kombinatorik verschiedener Zeiten und Räume zu verbinden³⁷ weist dem Paradoxon seinen geschichtsphilosophischen Platz zu.

Das gilt für den Ort: die *Colonne de Juillet* ist ein Grab. Der ursprüngliche Plan sah vor, auf den Ruinen der Bastille ein riesiges Grabmal mit den Symbolen des Despotismus – Schlangen, Eidechsen und Ratten – zu errichten.³⁸ Napoleon ließ stattdessen einen 24 Meter hohen gipsernen Elefanten aufstellen, dessen Bronzeguss unterblieb und der schließlich, von wirklichen Ratten zerfressen, der Säule weichen wird. Deren Gruft birgt nicht nur die Toten der Julirevolution von 1830 und der Februarrevolution von 1848, sondern erinnert – ohne dass eine offizielle Tafel darauf hinweist – an die Toten, die ihnen nachfolgten: die Toten des Juniaufstandes 1848, die erschossenen oder nach Guyana verschleppten Kommunarden, die von den deutschen Besatzern erschossenen Geiseln und Widerstandskämpfer, die deportierten polnischen, spanischen, deutschen und französischen Juden. Und die Säule *ist* zugleich Freiheitssäule: Stimmungsbarometer des Volkszorns und Hoffnungssignal einer besseren Gesellschaft.

Als Grab und Hoffnungsfanal in der Mitte von Paris bezeugt der Ort die Wiederkehr des Gleichen im Andern. Was für den Ort gilt, trifft auch für die im Panoramablick ausgebreitete Stadt zu: Die von Ronis gewählte Perspektive stellt sie in den kosmischen Zeithorizont zwischen Morgen und Abend, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. In dem so geschaffenen ‚Zwischenraum‘ scheint die Stadt Paris zwischen Licht und Schatten eigentümlich leer auf. Ihre Straßen sind verlassen, Türme und Kuppeln strecken sich in den weit entfernten Himmel, die von Dunstschleiern umzogenen Häuser haben das Aussehen von Ruinen – eine vorläufige, morgendliche Leere, die die Menschenmassen anzieht und die in ruhiger Erwartung des täglich Neuen und des Immergleichen sich vom Ursprung der Zeiten hin zum Ende wölbt. Die Stadt ist leer und still – von einer Stille, die das Schweigen der Toten und Abwesenden bedeutet und die zugleich eine Pause anzeigt zwischen dem Kampfeslärm der Gewehrkugeln und Kanoneneinschläge, zwischen den Gesängen der Demonstranten am 14. Juli, dem Scharren der vielen tausend Absätze, die sich zur wirbelnden Drehung der Musette von den Steinen des Platzes, dem Asphalt der angrenzenden Straßen abstoßen – zwischen anbrechendem Tag und den Geräuschen und Bewegungen des Alltags.

Das Génie der Bastille ist anwesend abwesend, unsichtbar und doch – sichtbar; an seine Stelle hat der Photograph das Paar gestellt. Der nach links, leicht einwärts gewandte Blick der Frau lässt an den rückwärts, nach links gewendeten Blick des Engels der Geschichte von Walter Ben-

37 Oesterle 2000, S. 272-286, hier S. 283.

38 Lüsebrink 1990, S. 186.

jamin denken: Der ‚Sturm‘, der seine Flügel anhebt und der Körperbewegung des Engels ihre Richtung vorgibt, weht vom Paradies her, und die geschichtliche Landschaft der aus dem Paradies vertriebenen Menschheit, auf die der Engel blickt, ist eine Trümmerlandschaft.³⁹ Benjamin wusste, es geht der Katastrophe zu. Auch die Fotografie erzählt die Geschichte eines Anfangs und eines Endes, aber sie erzählt sie anders. Der Blick des Fotografen geht aus von der von der Morgensonne beleuchteten Stadt, wie sie sich im abgewendeten Blick der Frau zeigt; aber das Kameraauge richtet schließlich sich dort ein, wo die Sonne im Abend stehen wird: im Westen. Erinnerung und Leben, Zukunft und Vergangenheit halten sich die Waage.

Im Augenblick der Aufnahme erscheint die regenerative Zeit der mythischen Erzählung angehalten. Willy Ronis Fotografie ist ein Erinnerungsbild. Die ‚Marianne‘ hat die phrygische Mütze abgelegt – sie blickt nicht mehr, wie das kleine Mädchen auf der Fotografie vom 14. Juli 1936, mitten aus der Menge heraus den Betrachter herausfordernd an, sie steht abgewendet vom Betrachter und schaut sinnend von oben auf die Stadt. Anders als in der Fotografie von 1936, die Geschichte als eine erlebte Abfolge von Ereignissen wahrnimmt, die von der französischen Revolution hin zum erfüllten Augenblick in der historischen Gegenwart führt, wird die Geschichte hier in die Distanz gerückt, aufgelöst in ein dargestelltes und erzähltes Nebeneinander und Gegeneinander einzelner Geschichten. Ihre Antagonismen und Widersprüche erscheinen als das ins Bild gesetzte Paradox der Geschichte, wie sie der Erinnerung sich darbietet. Die „Stilllegung der Zeit“⁴⁰ im Bild teilt die Fotografie mit der Arabeske, die die Geschichte ins Muster des Lineaments verwandelt. Als Rahmen kommentiert sie spielerisch und melancholisch das Zeichennetz, das Ronis über der Stadt aufgespannt hat und das mit den aus den Straßen hinausragenden Türmen von St. Paul und Notre Dame, dem Hôtel de Ville und dem Tour St. Jacques, dem Dôme des Invalides und dem Eiffelturm auf andere, reale und fiktive, hier nicht rekonstruierte Geschichten von Paris hinausweist.

Literatur

Agulhon, Maurice: *Marianne au Pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*. Paris 1989.

Agulhon, Maurice: *Les métamorphoses de Marianne. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1914 à nos jours*. Paris 2001.

39 Benjamin 1972, S. 697f.

40 Barthes 2003, S. 101. Das an einem ‚Detail‘ festzumachende Punktum, hier die Arabeske, löst die diskontinuierliche „Gegenerinnerung“ (S. 102) zum kultur-historischen Kontext aus, wie er durch das ‚Studium‘ erschlossen wird.

- Amalvi, Christian: „Le 14 juillet. Du Dies irae à jour de fête“. In: *Les lieux de mémoire*. S.l.d. de Pierre Nora. Bd. 1, Paris 1997, S. 383-423.
- Barthes Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M. (1985) 2003.
- Barthes Roland: *La Tour Eiffel. Photographies d'André Martin*. Lausanne 1964.
- Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“. In: W.B., *Ges. Schriften. Bd. I.2*. Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972, S. 691-704.
- Bidou, Henri: *Paris*. Paris 1937.
- Blanc-Chalard, Marie-Claude: „Les trios temps du bal-musette ou la place des étrangers (1880-1960)“. In: *Paris le Peuple*. S. 1. d. de Jean-Louis Robert et Danielle Tartakowsky. Paris 1999, S. 77-90.
- Cabanel, Patrik: „D'un tombeau l' autre.“ In: *Les Temps Modernes* 57 No. 617, décembre 2001-janvier/février 2002, S. 62-74.
- Certeau, Michel de: *L' invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris 1990.
- Corbin, Alain/Jean-Marc Mayeur s.l.d.de: *La Barricade. Actes du colloque organisé les 17, 18 et 19 mai 1995 par Le centre de recherches en Histoire du XIXe siècle et la Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*. Paris 1997.
- Delvan, Alfred: *Histoire anecdotique des barrières de Paris*. Avec des eaux fortes par Emile Théroud. Paris 1865, S. 190.
- Dubois, Claude: *La Bastoche. Bal-Musette, plaisir et crime 1750-1939*. Paris 1997.
- Goncourt, Edmond et Jules de: *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Tome 4 (1870-1871). Paris o.J.
- Hazan, Eric: *L' invention de Paris*. Paris 2002.
- Heine, Heinrich: „Französische Maler“. In: H.H. *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*. Hrsg. Klaus Briegleb. Bd. 5 *Schriften 1831-1837*. Hrsg. Karl Pörnbacher. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981, S. 27-87.
- Hugo, Victor: *Les Misérables*. Edition établie et annotée par Maurice Allem. Paris 1951 (Bibliothèque de la pléiade). Deutsche Ausgabe: Victor Hugo, *Die Elenden I-V*. Zürich 1986.
- Jünger, Ernst: *Strahlungen. Das erste Pariser Tagebuch*. München 1995.
- Klarsfeld, Serge: *Vichy-Auschwitz. La Solution finale de la question juive en France*. Paris 2001 (dt. Ausgabe: S.K., *Vichy-Auschwitz. ‚Die Endlösung der Judenfrage‘ in Frankreich*. Übersetzung und Vorwort von Ahlrich Meyer. Darmstadt 2007.)
- Lüsebrink, Hans-Jürgen und Rolf Reichardt: *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*. Frankfurt a.M. 1990.
- Oesterle, Günter: „Arabesque“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel. Bd. 1 Stuttgart/Weimar 2000, S. 272-286.
- Ronis, Willy: *Mon Paris*. Préface de Henri Raczymow. Paris 1991 (zweite überarbeitete Aufl.).
- Ronis, Willy: *A nous la vie! 1936-1958. Photographies des Willy Ronis. Texte de Didier Daeninckx*. Paris 1996.

- Ronis, Willy: „*La photo, c'est le risqué perpétuel de ratage*“. In: *Le monde de l'éducation*, juillet-août 2003, S. 44-49.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben (1903)“. In: G.S., *Das Individuum und die Freiheit*. Frankfurt a.M. 1993, S. 192-204.
- Uhde, Wilhelm: *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse*. Zürich 1938.
- Verlaine, Paul: *Les mémoires d'un veuf (1886)*. Paris 1999.
- Vuillaume, Maxime: *Mes Cahiers Rouges. Souvenirs de la Commune*. Edition intégrale inédite. Texte présenté, établi et annoté par Maxime Jourdan. Paris 2011.
- Willms, Johannes: *Paris. Hauptstadt Europas 1789-1914*. München 1988.
- Wolfzettel, Friedrich: „Funktionswandel eines Motivs: Der Blick auf Paris“. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1977 H. 3, S. 353-376.