

**Zeitschrift:** Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am  
Departement Architektur der ETH Zürich

**Herausgeber:** Departement Architektur der ETH Zürich

**Band:** - (2002)

**Heft:** 9

**Artikel:** Umsturz der Politik und Umbau der Stadt : Paris unter Napoleon I

**Autor:** Erben, Dietrich

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-919244>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 17.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

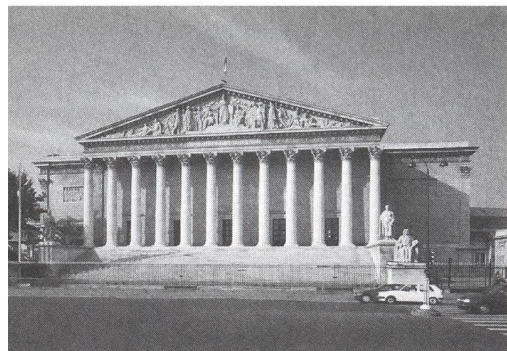
## Umsturz der Politik und Umbau der Stadt: Paris unter Napoleon I.

Dietrich Erben

Nach der Verbannung Napoleons im Jahr 1815 war es opportun, dessen Leistung als Bauherr zu verleugnen oder zu diskreditieren. Selbst ein verhöhelter Respekt vor der architektonischen Verwandlung von Paris liess sich mit dem Bekenntnis zur Restauration der Monarchie nur schwer vereinbaren. Ludwig Börne beobachtet dieses Dilemma 1827 amüsiert in den *„Schilderungen aus Paris“*: „Man muß sehr lachen, wenn man der drolligen Verlegenheit einiger französischer Schriftsteller begegnet, welche Beschreibungen von Paris zum Gebrauche der Fremden verfaßt haben. Viele Bauwerke, in neuerer Zeit entstanden, erregen und verdienen die Bewunderung aller; aber wie davon sprechen? Napoleon hat sie geschaffen. Um dieser stechenden Wahrheit auszuweichen, sieht man jene armen Herren sich wie Raupen krümmen.“ Sofern man – laut Börne – nicht einfach in den „schönsten Stilmustern für schreibende Höflinge“ behauptete, dass Napoleons Bauprojekte schon von den absolutistischen Königen geplant gewesen seien, attestierte man ihm völlig unbeirrt vom Widerspruch zu diesem Plagiatsvorwurf blosse diktatorische Eitelkeit, denn er habe, in Vorahnung des Untergangs, seine Unsterblichkeit durch Denkmäler befördern wollen und sich dabei auch die Baukünstler zu Sklaven gemacht.

Die Ablehnung der Politik Napoleons galt auch der Baupolitik des früheren Konsuls und Kaisers. In der Epoche nach dem Wiener Kongress von 1815, deren Namen auf die im Jahr darauf erschienene Schrift des Berner Aristokraten Carl Ludwig von Haller mit dem Titel *„Restauration der Staatswissenschaft“* zurückgeht, wurden die von Napoleon in Paris errichteten Bauten und Monumente als skandalöse Überreste einer historischen Fehlentwicklung bewertet. In einer solchen Verurteilung dokumentiert sich die Wahrnehmung der Stadt als eines Monuments der Revolution, dem unter Napoleon Gestalt verliehen worden war. Diese Einschätzung verweist, jenseits der polemischen Zuspitzung, auf die schlichte Tatsache, dass die Semantik der Pariser Stadtgestalt des frühen 19. Jahrhunderts aus dem epochalen politischen Umbruch nach der Französischen Revolution hervorgegangen ist – und sich dieser Zäsur in wesentlichen Akzenten bis heute noch verdankt. Ihr ist, auf eine staatsrechtliche Formel gebracht, der Wandel von der Monarchie des Ancien Régime zum neuzeitlichen Verfassungsstaat einbeschrieben. In der Pariser Stadtgestalt der Jahre um 1800 bilden sich die neuen konstitutionellen Bedingungen von Volkssouveränität und ideeller Partizipation der *nation* am politischen Geschehen ab. Erstmals durchdrangen sich im Massstab einer europäischen Hauptstadt politischer Systemwechsel mit urbanistischer Umgestaltung.

Nach der Französischen Revolution des Jahres 1789 gelangte in zahlreichen utopischen Projekten und ephemeren Monumenten zwar auch das revolutionäre Programm, vor allem aber die Radikalisierung der Revolution zum Ausdruck. Im Zuge der Abschaffung von Königtum und Kirchenherrschaft wurde



Paris, Palais Bourbon, Fassade zur Seine nach dem Entwurf von Bernard Poyet, 1806

nicht nur ein beträchtliches destruktives Potential entfesselt, allmählich begann sich auch eine Neudefinition des Pariser Stadtraumes durch die Umwidmung von Gebäuden zu entfalten. Darüber hinaus ist es allerdings zur Verwirklichung grösserer Bauvorhaben in Paris nicht gekommen. Der Zerstörung von monarchischen, adeligen und kirchlichen Denkmälern stand die systematische Requirierung von Königs- und Adelsbauten für die neuen republikanischen Institutionen gegenüber. So war die Ständeversammlung zunächst in das Schloss von Versailles einberufen worden, musste dann aber auf die Tenuishalle ausweichen. An den sogenannten Ballhauschwur, der dort im Juni 1789 vom Dritten Stand als Selbstverpflichtung auf eine zukünftige Verfassung gegeben wurde, sollte ein nicht über den Entwurf hinaus gediehenes Historiengemälde von Jacques-Louis David erinnern. Es war als monumentales Wandbild für die Legislative vorgesehen, die nun in Paris kurzzeitig die Reithalle des Königs bezogen hatte und dann in der Oper des Tuileriengartens tagte, dort seit 1791 die erste Konstitution ausarbeitete und sich vier Jahre später im Palais Bourbon, der späteren Assemblée Nationale, niederliess. Die Verlagerung der legislativen und exekutiven Gewalten von Versailles nach Paris spiegelte sich nicht nur in der Wahl der Versammlungsorte, sie betraf gleichzeitig die revolutionäre Umwidmung des gesamten, das Stadtzentrum beherrschenden Residenzbezirks von Louvre und Tuilerienpalast. Während die Residenzfunktion der 1882 abgebrochenen Tuilerien in einem symbolischen Akt der Negation preisgegeben wurde, indem man dort Ludwig XVI. bis zu seiner Hinrichtung im Januar 1793 unter Arrest stellte und danach den Bau für fast ein Jahrzehnt leerstehen liess, wurde das Palais du Louvre schon 1793 als öffentliches Museum zugänglich gemacht.

Neben diesen Umwidmungen blieben umfassendere urbanistische Projekte der Revolution nur Vermächtnis und erst langfristig wirksame Herausforderung. So nahm der bereits 1793 von der neu eingerichteten Baukommission vorgelegte *Plan des Artistes* das Grundelement der weiträumigen Durchbrüche von Boulevards vorweg, die erst ein halbes Jahrhundert später von Haussmann realisiert werden sollten. Im unmittelbaren Anschluss an die revolutionären Umbrüche waren allerdings bereits unter Napoleon Bonaparte, der nach dem Staatsstreich von 1799 zum Konsul ernannt wurde und sich 1804 zum Kaiser proklamierte, urbanistische Ideen zur Umsetzung gelangt, die zur Zeit der Revolution erdacht worden waren. Im Bereich der Stadtmeliorisation handelte es sich dabei um Brückenbauten, Kanalisationen und die Errichtung von Quaianlagen zur Regulierung der Seine, die allesamt den Planungen der Republik wie der renommierten Ingenieurbaukunst des Ancien Régime verpflichtet waren. Die monumentale Umgestaltung der ehemaligen Königshauptstadt lässt sich anschaulich auf drei Ebenen nachvollziehen: Napoleon vollendete die Politik der Umwidmung bestehender Bauten, verfolgte gezielt die Errichtung von Denkmälern auf den Hauptplätzen von Paris und begann prägend in die Stadtgestalt durch die Anlage neuer Strassen einzugreifen. Für das Verständnis der Stadtgestalt sind dabei die Situierung der Bauten und Monumente in der Stadt und ihre repräsentative Funktion im Institutionengefüge des Verfassungsstaates ebenso bedeutsam wie die Wahl der architektonischen Mittel.

Die Strategie der Umwidmung wird beispielhaft beim Palais Bourbon und beim Louvre greifbar. Das Palais Bourbon war im frühen 18. Jahrhundert als Stadtpalast für ein Mitglied der Königsfamilie entstanden. Durch seine gestaffelten Torbauten und den Ehrenhof war es ursprünglich nach Süden auf das ebenso moderne wie exklusive Adelsquartier von Grenelle orientiert gewesen, während sich zum Seinequai ein schmaler Garten erstreckte. Nach der Enteignung im Jahr 1792 wurde das Palais zum Sitz der Legislative umgebaut. Erst ab 1806 wurde dann aber der heute bestehende, mächtige Fassadenblock mit einer zur Seine gerichteten Tempelfront erbaut. Durch die monumental gesteierte Fassade wurde nicht nur sinnfällig die Abwendung des Baus von seiner Zugehörigkeit zum Adelsquartier vollzogen, der Peristyl antwortet ausserdem



als Pendant auf den Ehrentempel der Madeleine, der in der Form eines antiken Peripteros zur gleichen Zeit auf der gegenüberliegenden Seite der Seine entstand. Die Idee der achsialen Anbindung von Monumentalbauten über eine Seinebrücke hinweg nimmt ein entsprechendes, aus dem 17. Jahrhundert stammendes Projekt einer Brückenverbindung zwischen Louvre und Collège des Quatre Nations auf, das erst 1803 mit dem als moderne Eisenkonstruktion ausgeführten Pont des Arts verwirklicht wurde. Der Neubau des Fassadentrakts am Palais Bourbon, der die Drehung des Baus und dessen Ausrichtung auf den Regierungsbezirk zur Folge hatte, signalisiert zudem die öffentliche Aufwertung des im Palais tätigen *Corps législatif*. Die Tempelfront erscheint regelrecht als eine architektonische Würdigung der sicherlich bedeutendsten politischen Leistung dieser gesetzgebenden Körperschaft in der Regierungszeit Napoleons, der 1804 abgeschlossenen Kodifikation und Vereinheitlichung des Zivilrechts im *Code civil des Français*.

Der Louvre hatte neben Versailles seinen Rang als ein ideelles und funktionales Zentrum der Monarchie bis zu deren Ende bewahrt. Bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte es immer wieder Überlegungen gegeben, Teile der im Louvre aufbewahrten königlichen Kunstsammlung zugänglich zu machen, doch für entsprechende Umbaumaßnahmen fehlte letztlich der politische Wille. Während die Residenz noch im Jahr der Hinrichtung des Königs 1793 für das Publikum geöffnet wurde, unterblieben zunächst die geforderten Umbauten der Appartements zu Ausstellungsräumen und die Erweiterung um Flügelbauten. Diese Massnahmen wurden erst nach der Jahrhundertwende verwirklicht, als Pierre-François-Léonard Fontaine zum Regierungsarchitekten und Vivant Denon zum Museumsdirektor ernannt wurden. Funktion, Anspruch und Kapazitäten des Musée Napoléon hatten sich bis zu diesem Zeitpunkt immens ausgeweitet. Nach der Revolution hatte noch die triumphale Überführung der Königsresidenz in den Besitz der bürgerlichen Öffentlichkeit und die Aneignung des ehemals königlichen Kunstbesitzes als Zeugnis nationaler Vergangenheit im Zentrum gestanden. Im Zuge der Kriege Frankreichs gegen die Koalition der europäischen Monarchien und im Verlauf der napoleonischen Eroberungen gewann die Präsentation von Kunst eine über dieses Programm, aber auch über Europa hinausreichende Dimension. Die französische Expansion mobilisierte durch Enteignungen und Plünderungen einen gewaltigen Kunstbesitz, der im Louvre eine neue, vorübergehende Heimstatt fand. Die Konfiskationen begannen in den Niederlanden und weitete sich dann von Italien bis nach Ägypten aus. Mit revolutionärer Euphorie wurde dieser Beutezug als Befreiung der Kunst aus den Händen von Tyrannen gefeiert und als Akt der Übergabe an die Nation als der von jeher rechtmässigen Besitzerin deklariert. Selbst als sich der propagandistische Akzent des Museums zusehends auf die Selbstdarstellung des Empire als eines expansiven Machtstaates verlagerte, hatte die europäische Öffentlichkeit vor dem Ziel, ein Weltmuseum einzurichten, Respekt. In die Stimmen der Empörung mischte sich immer wieder skeptisches Wohlwollen. So stand Goethe aus dieser ambivalenten Haltung heraus das Zusammentreffen von Geschichtsverlust und Zukunftsvision deutlich genug vor Augen, wenn er in den „Propyläen“ von 1798 die Kunstkonfiskationen als *Akt des Abreißens* beklagte, aber zugleich Hoffnungen in *jenen neuen Kunstkörper, der sich in Paris bilden wird*, setzte. Er sah das Pariser Museum als eine Herausforderung für die anderen Nationen Europas, *mit einem wahren weltbürgerlichen Sinne (...) die mannigfaltigen Kunstschatze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte*.

Eine der Bedingungen für das *neue historische Sehen* – wie es Schinkel gelegentlich nennt – war neben der Präsentation der Werke nach Epochen und Schulen die architektonische Anpassung der Sammlungsräume. Als die ent-



Hubert Robert, *La Grande Galerie du Louvre*,  
Gemälde 1796

scheidende bauliche Massnahme erweist sich dabei die Öffnung der Gewölbe durch verglaste Oberlichter. Hatte diese Form der Deckengestaltung ihren Ursprung im Schlossbau, wie etwa in der Gesandtentreppe von Versailles, über der eine flache Glaswölbung ausgespannt war, so wurde sie nun gegen den Residenzbau gewendet. Die Oberlichter raubten den Appartement- und Galerieräumen nicht nur die für die Fürstenverherrlichung in formaler wie ikonographischer Hinsicht bedeutungsvollen Deckenspiegel, durch die Beleuchtung von oben wurden zudem die ausgestellten Kunstwerke aus dem Ensemble höfischer Repräsentation isoliert. Der neue Raumtypus objektivierte die Wahrnehmung von Kunstwerken, die aus dem Zusammenhang der Raumausstattung in die Autonomie musealer Präsentation entlassen wurden. Weit über die Funktion des Museums als eines Ortes kosmopolitischer Bildung hinaus, versinnbildlichte die Institution aber auch die doppelte Emanzipation des neuen Staatswesens. Sie bezeugte sowohl den Sieg über die Monarchie im eigenen Land als auch die Suprematie über die Kriegsgegner im Ausland.

Dieser doppelte Anspruch ist auch bei weiteren Museumsprojekten in Paris zu erkennen. Nach den Wellen des Bildersturms wuchs erst allmählich der Wunsch nach der Bewahrung kirchlicher und adeliger Denkmäler. Unter der Leitung von Alexandre Lenoir gelangten Hauptmonumente der französischen Renaissance im aufgelassenen Klostergarten der Petits Augustins zu einer Aufstellung, die sich suggestiv an die Ausstattungsdisposition von Sakralbauten anlehnte und diese zugleich in den Dienst einer empfindsamen Vergangenheitsschau überführte. Auch die von Napoleon betriebenen Projekte für die Umwidmung der Invalides waren vom Willen zur Säkularisierung bei einer gleichzeitigen Bewahrung religiöser Andachtsformen geprägt. Die Soldatenkirche mit dem Invalidendom und dem angeschlossenen Veteranenhospiz bildete als Stiftung Ludwigs XIV. im Südwesten von Paris einen kirchlichen Gegenpol zur Königsresidenz im Louvre. Unmittelbar nach dem 18. Brumaire des Jahres 1799 fasste Napoleon den Plan, die Anlage in eine Art Weihstätte der Armee umzuwandeln. Während geplant war, in den Kirchenbauten die eroberten Standarten aufzuhängen und Ehrenstatuen von Kriegshelden aufzustellen, sollten weitere Räume des Hospizes ein militärgeschichtliches Museum aufnehmen. Für die Esplanade des Invalides war die Umgestaltung in einen Soldatenfriedhof der Gefallenen vorgesehen, der als *Elysée guerrière* in der Form eines bewaldeten Gräberparks geplant war.

Beim Vorhaben des für die Armee umgewidmeten Denkmalensembles deutet sich, wie schon beim Umbau des Louvre zum Museum, ein politischer Konflikt an, der für die Herrschaft Napoleons vom Konsulat bis zum Kaisertum insgesamt kennzeichnend ist. Er lässt sich als Konfrontation zwischen konstitutionellen und autoritären Elementen seiner Regierung benennen. So wird einerseits durch die Adressierung der ehemaligen Königsbauten an die *nation* oder die Armee, als eines einzelnen Kollektivs der Gesellschaft, noch die Idee der Volkssouveränität wach gehalten, andererseits ist in den Bauten die Rolle Napoleons als Oberbefehlshaber der Armee und als Autokrat glorifiziert, der sich immer unverhohlener in eine imperiale Nachfolge stellte.

Für diesen Grundmechanismus der napoleonischen Staatsrepräsentation stellt die Siegestsäule auf der Place Vendôme ein weiteres Beispiel vor Augen. Hier ist auch nochmals der Anspruch auf die Okkupation eines ehemals monarchisch besetzten Stadtraumes für das neue Regime formuliert. Der Platz, in dessen Zentrum ursprünglich ein Reiterdenkmal Ludwigs XIV. gestanden hatte, war 1699 unter dem Namen Place Louis-le-Grand eingeweiht worden. Bereits der Denkmalsturz des Jahres 1792 machte die Platzmitte frei für die Errichtung der *Colonne de la grande armée*, die bis 1810 als monumentale Reliefsäule mit einer bekrönenden Napoleonstatue geschaffen wurde. Die Bronze wurde aus eingeschmolzenen, bei der Schlacht von Austerlitz eroberten Kanonen gewonnen. So erinnert bereits die materielle Substanz der Säule an den siegreichen Feldzug des Jahres 1805, der in zahlreichen Begebenhei-



ten auch auf dem gewundenen Relieffries des Säulenschaftes dargestellt ist. Zum Vorgängermonument setzt sich die Säule formal und programmatisch mit dem Gestus der Überbietung ins Verhältnis. Die letztlich ebenso auf antike Vorbilder zurückgehende Reiterstatue des Königs ist dem ungleich monumentaleren Typus der antiken Triumphsäule gewichen, deren Dimensionen nicht mehr primär auf den Platz, sondern auf die Fernsicht der ihn durchdringenden Strassenachse abgestimmt sind. An die Stelle der Einzelperson des ehemals ausschliesslich gewürdigten Monarchen ist die Armee getreten, der das ursprünglich ebenfalls in antikem Habitus dargestellte Standbild Napoleons an die Spitze gestellt ist. Hatte schliesslich die von Jules Hardouin-Mansart entworfene Randbebauung der ehemaligen Place Royale Behörden und Adelssitze aufgenommen, die wie der Hofstaat das Denkmal des Monarchen einrahmten, so beherbergten die Umfassungsbauten später Familien des Bürgertums und wurden auf die Funktion einer vornehmen, aber vergangenen Zeiten angehörenden Architekturkulisse reduziert.

Die Vendôme-Säule ist konzeptionell und zeitlich Teil einer Trias von Siegesmonumenten, der auch zwei Triumphbogen zugehören. Die Bogen markierten auf der Place du Carrousel vor dem ehemaligen Tuilerienpalast das neu akquirierte politische Zentrum der Stadt und auf der Place de l'Étoile das Ende einer langen, das gesamte damalige Stadtgebiet durchmessenden Ost-West-Achse. Beide Monumente gehen zwar auf einen einzigen Beschluss Napoleons im Februar 1806, nach den Siegen gegen die Dritte Koalition, zurück, sie folgen aber hinsichtlich Standort, Funktion und architektonischer Gestalt höchst unterschiedlichen Prämissen. Der Entwurf des Arc du Carrousel stammt von den Hofarchitekten Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine. Die Entwurfsidee lässt sich nur aus den Bezügen des Bogens zum 1882 abgetragenen Tuilerienpalast verstehen, der von Napoleon 1800 als offizieller Sitz der Regierung und des Hofes bestimmt wurde. Die dreiteilige Toröffnung, die vorgestellten Vollsäulen und die Verteilung der Skulpturen am unteren Fassadenabschnitt sowie am hohen Attikageschoss zitieren römisch-antike Vorbilder. Als Torbau nimmt die Architekturgestalt des Bogens gleichzeitig Bezug auf den reich dekorierten Mittelrisalit der Palastfassade. Gleiches gilt für die Proportionen und die Wahl unterschiedlicher, erlesener Marmorsorten. Die Übernahme eines antikisierenden Formengutes, das ebenso in der Antike selbst wie auch in der Redaction der Renaissance an der benachbarten Palastfassade vorzufinden war, folgt dem Gedanken einer historistischen Aneignung. Es fügt sich in dieses Prinzip, wenn auf dem Bogen die antike, aus Venedig geraubte Quadriga von San Marco aufgestellt wurde. Man sollte freilich bei allem Triumphalismus nicht vergessen, dass der Bogen als eine von Soldaten bewachte Barriere mit seitlichen Eisengittern zunächst einmal dem Schutzbedürfnis Napoleons diene. Seit einem Sprengstoffanschlag auf den damaligen Konsul in einer dem Palast benachbarten Strasse war seine Furcht keineswegs unbegründet.

Gegenüber dem Pendant im Residenzbezirk folgt der Arc de l'Étoile in vieler Hinsicht der Grundidee monumentaler Steigerung. Mit dem Bau wurde der Architekt Jean-François-Thérèse Chalgrin beauftragt, der vier Jahre nach der Grundsteinlegung starb. Bis zum Sturz Napoleons waren von dem Monument nur die seitlichen Pylonen errichtet, nach einer wechselvollen Baugeschichte gelangte es erst 1836 zur Vollendung. Der Bogen markiert in der Verlängerung der Champs-Élysées auf der Erhebung von Neuilly den westlichen Zugang zur Stadt. Er trat an die Stelle des von Ledoux errichteten, in der Revolution unverzüglich demolierten Zollhauses. Somit wurde ein Symbol des monarchischen Dirigismus durch ein Ehrenmal der Armee substituiert. Mit seinen kolossalen Ausmassen tritt der Triumphbogen in offene Konkurrenz zu einem Massstab von Solitärbauten, der innerhalb von Paris bislang nur von den – seinerzeit oftmals erst freigestellten – Kirchenbauten vorgegeben war. Victor Hugo beschreibt 1837 in einem Hymnus auf den Arc de l'Étoile die Vision

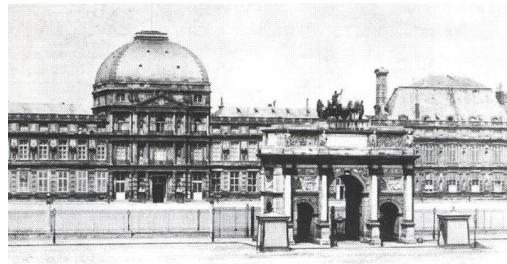


Paris, Place Vendôme mit barocker Randbebauung (ab 1685) und Siegessäule (1806-10)

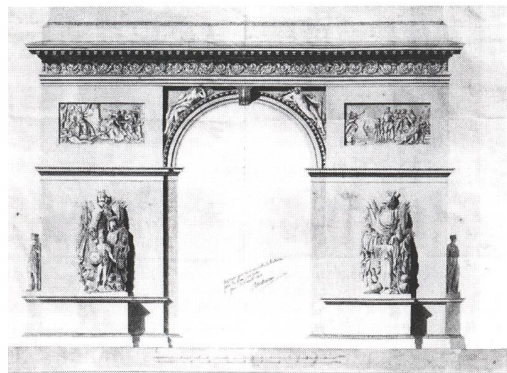


Paris, Arc du Carrousel nach dem Entwurf von Ch. Percier und P.-F.-L. Fontaine (1806-10)





Paris, Arc du Carrousel und Tuilerienpalast.  
Fotografie von 1871



J.-F.-T. Chalgrin, Entwurf für den Arc de l'Étoile  
in Paris. Planung ab 1806, Vollendung 1836

des untergegangenen Paris, aus dessen Trümmern nur Notre-Dame und die Vendôme-Säule zusammen mit dem Triumphbogen herausragen. Die Steigerung der Dimensionen ging einher mit der Beschränkung in der Materialwahl und einer lapidaren Vereinfachung der Disposition. Die immense Höherstreckung und die alleinige Verwendung von Haustein bedingten schliesslich auch den Verzicht auf eine Säulenordnung zugunsten einer Reliefassemblage von Trophäen. Bereits Fontaine forderte, dass die *principale beauté* des Entwurfes im Reduktionismus der Fassadengestalt und in der schieren *grandeur* zu liegen habe. Sowohl im Entwurf selbst als auch im Plädoyer Fontaines artikuliert sich ein überaus deutlicher Rückbezug auf ephemere Festaufbauten und utopische Architekturprojekte der Revolutionszeit.

Der Arc de l'Étoile und der Arc du Carrousel bezeichnen aus dieser Sicht unterschiedliche, aber gleichzeitig entwickelte Formen des Rekurses auf die unmittelbare nationale Vergangenheit. Während sich im Bogen vor dem Tuilerienpalast der offensichtliche Rückbezug auf die Baukunst des Königtums in einer gleichsam archäologisch gemilderten Form abbildet, ist im Triumphbogen auf der Place de l'Étoile die Erinnerung an die erhabenen Utopien der Revolution aufgehoben.

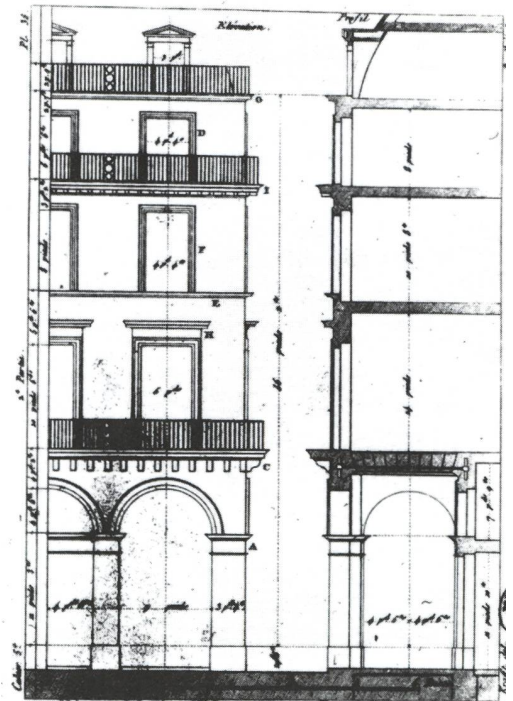
Solche vielfältigen historischen Rekursformen zeigen sich nicht nur bei den Akzentsetzungen, die unter Napoleon durch Umwidmungen und die Errichtung von Denkmälern verwirklicht wurden, sondern auch beim bedeutendsten städtebaulichen Unternehmen jener Jahre, der Rue de Rivoli. Den Anstoss für die urbanistische Bereinigung des im Norden an die Tuileries angrenzenden Stadtquartiers gab das erwähnte Attentat auf Napoleon. Die Benennung der Strasse geht auf die am Gardasee gelegene gleichnamige Ortschaft zurück, in deren Nähe Napoleon seinen ersten Sieg als General erfochten hatte. Der Auftrag für den Bebauungsplan des Strassenzuges, der einer schon im 17. Jahrhundert gehegten Idee gemäss, den Westteil mit den östlichen Stadtteilen entlang des Residenzbezirks von Tuileries und Louvre verbindet, wurde im Frühjahr 1802 den damaligen *architectes du gouvernement*, Percier und Fontaine, erteilt. Fontaine nennt in seinem Arbeitsjournal die *façades uniformes*, die *décoration uniforme* und die *portiques publics en avant des habitations* als wesentliche Merkmale des Entwurfs. So bezieht sich die Entwurfsidee der Uniformität nicht nur auf die unerbittlich eingehaltene Reihung gleicher Fassadeneinheiten, sondern auch auf die ebenso rigorose Beschränkung der Schmuckformen auf Rahmenprofile an Arkaden und Fenstern. Flache, von Konsolen unterfangene Balkone akzentuieren die Geschosseinteilung und sondern zugleich die beiden – ihrerseits durch ein Gesims voneinander abgesetzten – Vollgeschosse von der Arkadenzone und vom Mezzanin. Am ungewöhnlich kurvierten Mansarddach wiederholen Gauben und Kamine das serielle Reihemotiv.

Anregungen und Vorbilder für die Rue de Rivoli scheinen die Architekten weniger der Pariser Architektur – etwa den Places Royales, dem Palais Royal oder der Rue de Colonne – als der venezianischen Bautradition zu verdanken, mit der Percier und Fontaine durch ihre mehrfachen Italienaufenthalte vertraut waren. Seriell errichtete Pfeilerarkaden, die als Erschliessungswege in der anonymen Architektur der *sottoportici* in Venedig ubiquitär sind, fanden ihre prominenteste Verwirklichung in den Prokuratien an der Piazza San Marco. Insbesondere die ab 1582 errichteten Procuratie Nuove zeichnen sich durch eine radikale Vereinheitlichung der Fassadenabschnitte aus, die unter Verzicht auf jede Hierarchisierung durch Risalite die einzelnen Prokuratorenwohnungen verbargen. Gleichzeitig mit dem Ausbau der Rue de Rivoli wurde nach der Besetzung Venedigs durch Napoleon 1806 die Schmalseite der Piazza mit der sogenannten Ala Napoleonica geschlossen. Eine unmittelbare Reminiszenz an die Bautradition des Veneto ist zudem durch die kurvierte Dachform des Pariser Strassenzuges gegeben, die an Palladios Palazzo Comunale in Vicenza vorgeprägt ist. Es bleibt zu erwägen, ob die frühe historistische Rezeption



venezianischer Renaissanceformen in der Situation des Konsulats auch politische Implikationen besitzt, galt doch gerade das Venedig des 15. und 16. Jahrhunderts als Modell des republikanischen Staatswesens. So wird in den 1799 edierten, viel gelesenen Italien-Briefen von Charles de Brosses nochmals – bei allem Spott über die vermeintlich abgewirtschaftete Seerepublik der Gegenwart – das Bild von Venedig als eines historischen Musterfalls für eine nach aussen machtvoll agierende und im Inneren klug verwaltete Republik evoziert. Ein Blick auf die möglichen venezianischen Anregungen vermag ein Verständnis der Rue de Rivoli als einer gebauten Umsetzung des republikanischen Ideals der *égalité* zu bekräftigen. Das Prinzip beschränkte sich hier freilich auf die elitäre Gleichheit innerhalb des Bürgertums. Das Identifikationsangebot der Architektur für das Bürgertum deutet sich in einer Bemerkung von Stendhal an, der 1828 notierte, man flaniere nun an der Rue de Rivoli, während man zu Zeiten der Revolution noch unter den Arkaden des Palais Royal spazieren gegangen sei. Der Appell an die *bourgeoise égalité* zeigt sich auch darin, dass das Bürgertum an die Rue de Rivoli nicht nur durch die privilegierte Aussicht auf den Tuileriengarten gelockt werden sollte, sondern auch mit Steuererleichterung und dem Versprechen, dass die Ladenzeile im Erdgeschoss für das Luxusgewerbe reserviert bleibe.

Die Französische Revolution hatte nach 1789 durch die Enteignung von Adels- und Kirchenbesitz und durch Kampagnen des Bildersturms in der Pariser Stadtgestalt Leerstellen geschaffen, die erstmals unter der Regierung Napoleons wieder geschlossen wurden. Zweifellos gewann die Herrschaft Napoleons allmählich usurpatorisch-autoritäre Züge, die in monarchische Repräsentationsformen eingekleidet wurden und sich in der Baupolitik am deutlichsten in den Projekt gebliebenen Planungen für die Erweiterung des Louvre und für einen Palast auf dem Hügel von Chaillot niederschlugen. Gleichzeitig blieb Napoleons Regierung weiterhin aus der Verfassung legitimiert und auf den Ausgleich divergierender, monarchisch und progressiv gesinnter Gesellschaftsinteressen angewiesen. Dies gilt gerade für das Konsulat und die frühen Jahre des Empire, in denen fast alle Bauvorhaben in Paris auf den Weg gebracht wurden. So bildet sich in dem unter Napoleon vollzogenen Umbau von Paris die höchst komplizierte Legitimationsbasis aus Konstitution, Herrschaftskonsens und Autokratie ab. Diesem Fundament des politischen Systems wurde eine urbanistische Gestalt verliehen, die nicht auf die radikale Tilgung der Erinnerung an die monarchische Vergangenheit zielt, wie sie noch die Frühzeit der Revolution gekennzeichnet hatte, sondern auf die wirkungsvolle Umdeutung der architektonischen Hinterlassenschaft des Ancien Régime. Der vorhandenen Textur der Stadt wurde durch Umwidmungen und neue Monumente ein den aktuellen konstitutionellen Gegebenheiten angepasstes, semantisches Muster aufgeprägt. Mit einem vergleichsweise sparsamen Einsatz der Mittel wurde bei der Umformung von Paris eine schwierige, bis heute augenfällige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aufgenommen. Die Gratwanderung zwischen Bewahrung und Überwindung der nationalen Geschichte bestimmte, nicht nur in Frankreich, das historische und künstlerische Geschehen bis in die Moderne.



Percier und Fontaine, Fassadenentwurf für die Rue de Rivoli in Paris, 1802