

Ulrike Vedder

Eine enzyklopädische Literatur der Dinge – Emile Zolas Warenhausroman *Au Bonheur des Dames*

Abstract: Emile Zola's novel „Au Bonheur des Dames“ abounds with excessive enumeration and description of clothes. The overwhelming arrangement of these clothes in the department store does not only irresistibly attract female customers but also draws the reader's attention to a poetics of encyclopaedic writing. Thus, the novel opens up spaces that are filled with goods, systematically organising them in various stores and exhibitions. In view of the novel's detailed depiction of architecture, economics and customer traffic, the paper argues that Zola asks for a conjunction between the novel and encyclopaedic discourse.

Keywords: Emile Zola, things, department store, exhibition.

Prof. Dr. Ulrike Vedder: Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin,
Unter den Linden 6, 10099 Berlin, Deutschland, E-Mail: ulrike.vedder@hu-berlin.de

Für Carlo Barck

Als Emile Zola seinen Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* plant, die Geschichte einer fünf Generationen umfassenden Familie im Zweiten Kaiserreich, sieht er zunächst zehn Bände vor. Doch während des Schreibprozesses wuchert sein Projekt einer *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* – so der Untertitel des Zyklus – und umfasst schließlich zwanzig Bände, die in über zwanzig Jahren erscheinen (1871–1893) und verschiedene Zweige und Generationen der Familie auf zwanzig unterschiedlichen Feldern situieren: Industrie, Kirche, Landwirtschaft, Börse, Wissenschaft, Kunst, Handel... Dabei verfährt die Romanserie in mehrfacher Hinsicht enzyklopädisch:¹ nicht nur, insofern sie dem Anspruch auf ein umfassendes Erzählen aller relevanten Lebensbereiche

¹ Ich folge der Unterscheidung in enzyklopädistische und enzyklopädische Literatur bei Wietölter/Berndt/Kammer, die unter enzyklopädistischer Literatur erzählende Texte fassen, die dezidiert die Aufgabe der Enzyklopädien teilen, nämlich „namens definierter Weltmodelle und daraus abgeleiteter methodischer Vorkehrungen [...] systematische, topische und/oder alphabetische Formate favorisieren“, während enzyklopädische Literatur „durch alle möglichen Ska-

geschuldet ist, sondern auch, indem sie das zeitgenössische Wissen möglichst vollständig versammelt und darüber hinaus in einigen der Romane explizit Räume und Medien entwirft, die der Fülle der Phänomene mit einer mehr oder wenigen systematischen Erfassung und Benennung beizukommen versuchen. Sie praktiziert also eine ganze Reihe von „operativen Techniken, die es den enzyklopädischen Literaturen erlauben, [...] als Zeugnisse eines noch in seinen selbstreferentiellen Subversionsschleifen erkennbaren Ordnungswillens unter Verhältnissen zu gedeihen, die ihrerseits nur bedingt zu ordnen“ sind (Wiethölter/Berndt/Kammer 2005, 9).

So nimmt der abschließende zwanzigste Roman, der Wissenschaftlerroman *Le Docteur Pascal*, die genealogische Organisation der Familiengeschichte auf und diskutiert verschiedene Varianten vererbungsbiologischer Systematisierungen. Dazu dient dem Docteur Pascal ein ausgedehntes Aktensystem, das die relevanten Daten sämtlicher Familienmitglieder versammelt, unter variablen Gesichtspunkten ordnet und so recherchierbar – und erzählbar – macht. Diese Arbeitsweise des Protagonisten ähnelt der des Autors, hat doch Emile Zola zu jedem seiner Romane umfangreiche Dossiers angelegt, in denen er seine sachbezogenen Recherchen zum jeweils anstehenden Milieu bzw. Wissensgebiet in Form von Listen und Skizzen versammelte, einschließlich der jeweiligen Begrifflichkeit, nach Sachgebieten geordnet und in zahlreiche ‚Unterlemmata‘ verzweigt. Dieses Verfahren ist als ein ethnographisches bezeichnet worden,² soll hier aber als Zolas Enzyklopädismus interessieren, mit dem er nicht zuletzt auf eine Verwissenschaftlichung des Romans zielt, die sich auf der Höhe der zeitgenössischen Epistemologie bewege: „une littérature de notre âge scientifique“, so die berühmte Formulierung in Zolas Essay *Le Roman expérimental* (Zola 1879, 39). Demnach sei Literatur nunmehr als Wissenschaft vom Menschen zu verstehen – eine positive Wissenschaft mit beobachtenden und experimentellen Methoden –, so wie auch die Medizin den Weg von einer Kunst zu einer Wissenschaft genommen habe. Der im Essay unternommenen Zuspitzung von Literatur als bloßem „Versuchsprotokoll“³ widersprechen allerdings sowohl die starke Autorfunktion in Zolas Œuvre als auch der Unterhaltungscharakter seiner sehr erfolgreichen Romane, die stets zunächst als Fortsetzungen in Publikumszeitschriften erschienen.⁴

lierungen hindurch“ das Phänomen des Enzyklopädischen aufnimmt (Wiethölter/Berndt/Kammer 2005, 8).

² Vgl. diese Akzentuierung schon im Untertitel *Une ethnographie inédite de la France* durch den Herausgeber der Dossiers (Zola 1986).

³ „simplement le procès-verbal de l'expérience“ (Zola 1879, 30).

⁴ Vgl. zu dieser Ambivalenz sowie zur Wissensorganisation in *Le Docteur Pascal* und *L'Argent*: Vedder 2008a.

Solche Ansprüche, Realisierungen und Effekte des Zolaschen literarischen Enzyklopädismus sollen im Folgenden anhand eines Romans verfolgt werden, dessen Sujet die genannte Spannung zwischen Fülle und Systematik im Horizont eines enzyklopädischen Schreibens in besonderer Weise zur Darstellung bringt: am Roman *Au Bonheur des Dames* (dt. *Das Paradies der Damen*) mit seiner überbordenden Warenwelt. In diesem Roman, der 1883 als elfter Band des Zyklus erschien, müssen die Dinge, Daten, Bezüge, Wirklichkeiten kategorisiert, gebändigt und als eigene Welt, nicht als Chaos, präsentiert werden – eine synchrone Organisation der Fülle, die das Warenhaus seinem historischen Parallelprojekt, der Weltausstellung, annähert.⁵

Lesbarkeit, Unlesbarkeit: Stoffe und Farben

Für die am Romanbeginn gerade aus der Provinz eingetroffene Protagonistin, die 20jährige Denise, ist das Pariser „Modewarenhaus“ (5) ein gigantisches Wunder, das plötzlich vor ihr liegt: eine Welt, die von außen in ihrer Größe, über mehrere Straßenblocks sich erstreckend, auf dem Niveau der Passanten gar nicht erfasst werden kann (vgl. Abb. 1). Ein Überblick ist auch deshalb unmöglich, weil jeder Blick der Passanten und v. a. Passantinnen auf das Warenhaus zugleich einer in es hinein ist. Es erscheint transparent und permeabel: „eine riesige Schaustellung [...], der Laden schien zu bersten und auf die Straße zu schütten, was er nicht mehr fassen konnte“ (7).

Ein verlockender Eingang, behängt mit Stoffen und Preisschildern, macht „aus Vorübergehenden Kundinnen“ (7), und die Schaufenster sind Ausstellung und Bühne zugleich, wo Kunst und Magie, Stofflichkeit und Begrifflichkeit, Material und Offenbarung zur Darstellung kommen. Eine allegorische Sicht auf die Waren und das Kaufhaus wird von Anfang an vorgegeben, wenn es in geradezu aufdringlicher Weise gleich zu Beginn des Romans heißt:

An der nach dem Place Gaillon zu gelegenen stumpfen Ecke reichte die hohe, von oben bis unten verglaste Eingangstür zwischen verschlungenen, reich vergoldeten Ornamenten bis zum Zwischenstock. Zwei allegorische Figuren, zwei lächelnde Frauen, entrollten, den nackten Busen vorgestreckt, das Firmenschild ‚Paradies der Damen‘. (6)

⁵ Zitiert wird nach der deutschen Übersetzung von Hilda Westphal (Zola 1883/2012). Die Zitate werden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.



„Das Pariser Kaufhaus ‚Le Bon Marché‘ 1887“; Abbildungsnachweis:
<http://archhistdaily.files.wordpress.com/2012/07/bon-marche-1887.jpg>

Und auch die Verschränkungen von Sakralisierung, Ökonomisierung und Erotisierung werden sogleich deutlich gemacht, wenn ein weiterer Blick in die Schaufensterstrecke der Damenkonfektion sowohl eine „dem Kult weiblicher Anmut errichtete Kapelle“ zu sehen gibt als auch Schaufensterpuppen ohne Kopf, die in besonderer Weise arrangiert sind: „Spiegel zu beiden Seiten des Schaufensters reflektierten und vervielfachten sie ins Endlose in einem wohlberechneten Spiel, bevölkerten die Straße mit diesen schönen verkäuflichen Frauen, die an Stelle eines Kopfes in fetten Zahlen ihren Preis trugen.“ (9) Entsprechend hingerissen und zur ökonomischen wie erotischen Hingabe bereit sind die Betrachterinnen und Betrachter, bis hin zum Kind, dessen Entzücken die überwältigende Verführungskraft der Wareninszenierung nochmals beglaubigt.⁶

Doch trotz solch ausformulierter Deutungsangebote und Ordnungsschemata, die die Lesbarkeit der Waren und ihrer Inszenierung statuieren, nehmen die Dinge, vor allem die Stoffe, im Roman immer wieder überhand und geraten aus

⁶ So heißt es über Pépé, Denises fünfjährigen Bruder: Er „schmiegte sich dichter an sie, als sei er, durch die schönen Damen im Schaufenster verwirrt und entzückt, von einem unruhigen Bedürfnis nach Liebkosungen ergriffen.“ (10)

dem Modus der lesbaren Allegorie in den der zur Unlesbarkeit tendierenden Aufzählung: eine Praxis der Benennung, die das Benannte zunehmend unbegreiflich werden lässt. So werden – immer noch im ersten Schaufensterparcours am Romananfang – zwar die Ordnungs- als Dekorationsprinzipien geschildert, wenn etwa von der „flimmernden“ Farbskala oder vom „Regenbogen“-Arrangement die Rede ist. Aber die Stoffe und Farben gehen ineinander über, scheinen ihre Substanz in Schlaufen und Falten zu verlieren, während sie zugleich verlebendigt werden und sich die Grenzen zwischen Stoff und Körper verwischen:

Eine Ausstellung von Seide, Atlas und Samt entfaltete hier in einer sanften und flimmernden Skala die köstlichsten Blumenfarben: zuoberst die Samte von tiefem Schwarz, vom Weiß geronnener Milch; weiter unten die Atlasstoffe, die rosenfarbenen, die blauen, schillernd in den Brüchen, immer lichter werdend bis zur Blässe äußerster Zartheit; noch weiter unten die Seiden, ein wahrer Regenbogen, zu Schlaufen aufgebunden, in Falten gelegt wie um eine sich biegende Taille, lebendig geworden unter den geschickten Händen der Kommis; und zwischen den einzelnen Motiven, zwischen den einzelnen Farbmelodien der Auslage zog sich als diskrete Begleitung ein leichter bauschiger Streifen cremegelben Foulards hin. (8)

Was in den Schaufenstern durch die Kunst der Dekorateure zusammengehalten wird, löst sich in der erzählerischen Beschreibung des Gesamtbildes in eine schier berstende Fülle auf, die wiederum durch eine erzählerische Tendenz zu Listen und Verzeichnissen gebändigt werden soll. Was hier im ersten Schaufensterparcours beginnt, wird im letzten Kapitel des Romans, das eine Weißwarenausstellung im Warenhaus schildert, in einem absoluten Exzess von Weiß enden. Der effektvolle Werbecoup des Kaufhausbesitzers Octave Mouret ist zugleich unübertroffene Ausstellungskunst: „das ist ein Teil der Modernität, die der Roman feiert – der Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst hat sich längst nivelliert.“ (Lehnert 2012, 567) Zur Einweihung des umgebauten und vergrößerten Kaufhauses stellt jede Abteilung ihre weißen Waren aus, die, ein „Kult des Weiß“ (512), das Warenhaus zunächst sakral zu überhöhen scheinen und sich untereinander nicht differenzieren lassen: „eine Schwelgerei in Weiß, ein weißes Gestirn, dessen stetiges Strahlen zunächst blendete, so dass man in diesem unvergleichlichen Weiß keine Einzelheiten unterscheiden konnte.“ (511) Dann aber wird deutlich, dass diese Waren – Stoffe vor allem – nicht über sich hinausweisen, sondern ganz in ihrer Weiße aufgehen und auf nichts verweisen als auf sich selbst, auf ihre Unterscheidung und ihre Bezeichnung:

Die Weißwaren zogen vorüber: das Weiß der Baumwolle, Madapolam, geköppter Barchent, Piqué, Kattun; das Weiß der duftigen Gewebe, Nainsook, Musselin, Tarlatan; dann folgten die Leinenstoffe, [...] starkes Leinen, feines Leinen, Leinen in allen Breiten, weiß oder naturfarben, aus reinem Flachs, auf der Wiese gebleicht; dann fing es wieder von vorn an, Abteilungen für jede Wäscheart folgten einander, Haushaltswäsche, Tischwäsche, Bedientenwäsche, eine ununterbrochene Lawine von Weiß, Betttücher, Kopfkissenbezüge, unzählige

Sorten von Servietten, Tischtüchern, Schürzen und Geschirrtüchern. [...] Nachdem sie [Denise] den Deckenrayon durchschritten hatte, einen mit weißen Bannern beflaggten Saal, kam sie endlich in die Taschentücherabteilung, deren kunstvolle Dekoration die Menge vor Wonne vergehen ließ: da sah man nichts als weiße Säulen, weiße Pyramiden, weiße Schlösser, eine vielgestaltige, ausschließlich aus weißen Taschentüchern errichtete Architektur, Taschentücher aus Linon, aus Cambrai-Batist, irischem Leinen, chinesischer Seide, mit Initialen, mit Federstickerei, Spitzenbesatz, Hohlsäumen und eingewebten Zierrändern (530f.).

Während seiner Recherchen hat Zola in den Pariser Warenhäusern seine Beobachtungen in einem Dossier festgehalten, das sowohl die Benennungsfreude als auch das hier erworbene enzyklopädische Wissen vor allem aus der Welt der Stoffe zeigt. Dabei folgen zahlreiche Einträge dem Muster, dass auf den Oberbegriff (Lemma) die systematische Beschreibung der ausdifferenzierten Erscheinungsweisen folgt. Die Lemmata lauten beispielsweise: Soie, Dentelles, Mouchoirs, Les fleurs, Parfumerie, Mercerie, Confection, Tournure et corset, Lingerie, Bonneterie, Ganterie, Lainages, Draps (Zola: *Carnets d'enquête* 193–196). Als ein Eintrag zu einem solchen Lemma sei hier „Mouchoirs“, also „Taschentücher“ zitiert, dessen Verarbeitung zur oben geschilderten Weißwarenausstellung deutlich ist:

Mouchoirs. Toiles pour dames, pour hommes, mouchoirs d'Irlande, mouchoirs batiste de Cambrai. Linon (batiste claire). A vignettes variées, ourlets à jours, chiffrés, brodés au plumetis, vignettes tissées, batiste de Valenciennes, vignettes imprimées, mouchoirs en soie de Chine; crème, petites fleurs, bande écossaise, toile blanche de Courtrai, batiste d'Ecosse. (Zola 1986, 194.)⁷

Das Besondere sowohl am Warenhaus wie auch an Zolas Warenhausroman ist aber gegenüber solchen bloßen Aufzählungen, dass die hier listenhaft erfassten Dinge dort auf eine Weise verräumlicht werden, dass die Fülle begehbar wird – eine Verräumlichung, die an dem oben zitierten Gang durch die Ausstellung aus der Perspektive der Protagonistin Denise zu sehen ist und nun genauer betrachtet sei.

⁷ Neben den Stoffen werden vor allem die Farben sorgfältig verzeichnet, deren Nuancenreichtum so poetisch wie akribisch aufgefächert wird. So enthält der Roman „für die Farbe ‚blau‘ die Nuancen *bleuâtre*, *bleu marine*, *bleu Danube*, *bleu tendre*, *gris-bleu*, *bleu céleste*, *bleu limpide*, *bleu pâle*, für [...] ‚grau‘ [...] *gris ardoise*, *gris rouillé*, *gris rousse*, *gris fer*, *gris-bleu*, *gris-jaune*, *gris clair*. Die Farbe ‚grün‘ wird nuanciert zu *verdâtre*, *vert tendre*, *vert bouteille*, *vert olive*, *vert clair*, *vert Nil*, *vert de mer*. Für den Farbwert ‚rot‘ findet man *rouge vif*, *sang de boeuf*, *rouge sang de flanelle*, *vermillon*, *pourpre*, *roux*, die Farbe ‚rosa‘ ist u.a. *rose pâle*, *rose tendre*, *rose vif*, *rose de mai*, *réséda*; ‚gelb‘ wird als *jaunâtre*, *jaune d'or*, *jaune tendre*, *jaune clair* visualisiert, und auch die Farbe ‚weiß‘ wird noch weiter nuanciert, zu *blanc crème*, *blanc laiteux*, *blanc de lait caillé*, *blancheur rousse* [...], *pâle* und *blême*“ (Loewe 1995, 402).

Enzyklopädische Räume und Welten

Die Architektur der neuen Warenhäuser in Paris, die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entstehen, nimmt die filigranen Eisen-Glas-Konstruktionen des Londoner *Crystal Palace* von Joseph Paxton auf (konstruiert für die erste Weltausstellung 1851) und ermöglicht damit eine optische Durchlässigkeit zwischen Außen und Innen. Denn die Außenwände können dank der Bautechnik mit großen Schaufenstern ausgestattet werden, so dass Waren und Kundinnen von außen zu sehen sind. Vor allem aber kann mit Hilfe von Fenstern, Glaskuppeln, Lichthöfen, elektrischen Kronleuchtern und Spiegeln eine entweder gleißend-überwältigende oder subtil-verführerische Lichtinszenierung zwischen Tageshelligkeit von außen und künstlichem Licht im Inneren zur Geltung kommen. Dementsprechend heißt es in Zolas Roman: „alles übrige bestand aus Spiegelglas in eisernen Fassungen, nichts als Glasscheiben, die die Tiefen der Galerien und Hallen dem vollen, von der Straße hereindringenden Tageslicht aufzutun schienen“ – ein Licht, in dem die Waren zu ‚glühen‘ beginnen (502). Die gläsernen Wände erscheinen als eine Membran, das Warenhaus selbst als ein Körper, dessen Energie sich auf Waren und Kundschaft überträgt.

Die Durchlässigkeit von außen und innen hat aber noch weitere Effekte. So ermöglichen die gläsernen Wände und Kuppeln einen Blick, der tendenziell ins Unendliche geht und auf diese Weise der Überhöhung der warengefüllten Räume und ihrer Aneignung durch die Kundinnen zuarbeitet. Unterstützt wird dies durch die Kühnheit einer Architektur, der die Überwindung der Schwerkraft und die umfassende Eroberung des Raums zugetraut wird:

Weit wie eine Bahnhofshalle war diese Galerie, umgeben von den Balustraden der beiden Stockwerke, durchschnitten von freitragenden Treppen, überspannt von schwebenden Brücken. Die doppelarmigen eisernen Treppen zeigten kühne Kurven, schufen vermehrt Podeste; die über die Leere geworfenen eisernen Brücken zogen sich in großer Höhe schnurgerade dahin; und all dieses Eisen bildete unter dem weißen Licht der Glasdächer eine schwerelose Architektur, ein dem Tageslicht Zugang gewährendes Spitzengewebe, die moderne Verwirklichung eines Traumschlusses, eines Babel, das Etagen aufeinander türmte, Raum für große Säle schuf und bis ins Unendliche Ausblick auf andere Etagen und andere Säle auftrat. (321)

Elemente aus Sakral- und Industriebauten sowie aus utopisch-blasphemischen Bauten kennzeichnen das Kaufhaus als Kathedrale, als Maschine, als Turm zu Babel, mithin als ein auf die Eroberung von Raum, Zeit und Welt, ja von Unendlichkeit zielendes Projekt.

Doch zugleich ist der Blick nicht auf ein unbestimmtes Unendliches gerichtet, sondern auf „eine unendliche Folge von Reizen und Waren“, erscheint doch der Raum mit Hilfe von Licht- und Spiegeleffekten vergrößert, „um dem Publikum

Unendlichkeit, d. h. die Unerschöpflichkeit des Warenangebots vorzugaukeln“ (Asendorf 1984, 71) – und zwar eines Warenangebots, das wiederum auf die Durchlässigkeit von außen und innen verweist, denn es findet sich, aus der ganzen Welt kommend, im Inneren des Kaufhauses versammelt. Konsequenterweise tritt der Besitzer Mouret als Herrscher nicht nur über den Innenraum seines Warenhauses auf, in dem sich „sein [...] Frauenvolk“ (549) aufhält, sondern auch über den Außenraum. Dieser Außenraum ist zunächst der des umgebenden Quartiers, das von Mouret komplett verändert wird, indem er zugunsten der Erweiterung seines Warenhauses alteingesessene Geschäftshäuser niederreißen sowie alte Strukturen und Lebenswelten zerstören lässt, die Umgebung also ‚kolonisiert‘. Darüber hinaus verweist dies auf einen größer dimensionierten Außenraum, nämlich auf die Welt, deren Produkte Mouret unter seinem Dach versammelt und seiner Kundenschaft als Objekte der Schau- und Kauflust zugänglich macht.

Einerseits also arbeitet Zolas Enzyklopädismus hier an einer Systematisierung der Dinge als Darstellung von Welt und Weltwissen – qua Benennung und Aufzählung, Anordnung und Inventarisierung –, die sowohl „die Welt als Warenhaus“ (Lehnert 2012, 563) wie auch das Warenhaus als Welt kenntlich macht. Damit ist die „umfassende Absorption der Außenwelt in einem vollständig durchgerechneten Innenraum“ angesprochen, die Peter Sloterdijk in seinen Überlegungen zum Londoner Kristallpalast, dem Ort der ersten Weltausstellung, als Grundlage eines „integralen, erlebnisorientierten, populären Kapitalismus“ begreift (Sloterdijk 2005, 275). Dies gilt auch für das Zolasche Warenhaus, für das sich in Analogie zu Sloterdijks Deutung des Kristallpalastes „die Idee eines Gehäuses“ in Anschlag bringen lässt, „das geräumig genug wäre, um es vielleicht nie mehr verlassen zu müssen.“ (Ebd.)

Andererseits übernimmt Zolas *Paradies der Damen* keineswegs nur die Inventarisierung, Systematisierung und Enzyklopädisierung der Welt der Dinge, sondern inszeniert ihre Fetischisierung, ihre Verführungskraft, ihre zerstreute Massenhaftigkeit, die sowohl im Warenhaus wie in der Weltausstellung dafür sorgt, dass der Mensch – als Besucher und Konsument – nicht Herr über die Warenwelten ist. So sind Kaufhaus- wie auch Weltausstellungsbesuche mit Erfahrungen der Zerstreuung und Entfremdung verbunden, weil die überdimensionierte Fülle der Exponate die Betrachter zu berauschen oder zu lähmen droht. Vor allem im Warenhaus mit seinem verschlungenen Wegenetz herrscht eine kalkulierte Umwegigkeit, die die überwältigten Kundinnen durch möglichst viele Abteilungen des Labyrinths führt. Der damit induzierte Realitätsverlust gründet aber nicht nur in der Massenhaftigkeit und Zerstretheit der Exponate, sondern auch im Synkretismus der künstlich arrangierten Wirklichkeit als „Kompositwelt“, die „sich vom Kunstwerk die kompositorische Gebärde, von der Wirklichkeit die handgreifliche Dreidimensionalität leiht“ (Hofmann 1960, 152).

Synchronie und Masse

Die synchrone Präsentation der Realien der Welt ist das gemeinsame Projekt von Weltausstellung und Warenhaus ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Beide stehen nicht nur in einem historischen Entstehungszusammenhang, sondern auch in einem systematischen Kontext, geht es doch beiden um eine Präsenz der Realien in Form von Waren in einem ‚zyklopädischen Raum‘, wo diese nicht nur versammelt und benannt, sondern auch mit hohem inszenatorischen Aufwand ästhetisiert und fetischisiert werden: Walter Benjamin hat die Weltausstellungen als „Wallfahrtstätten zum Fetisch Ware“ (Benjamin 1982, 50) bezeichnet. Somit lassen sich parallel zum desorientierenden Zerstreuungsphänomen vereinheitlichende Rahmungen beobachten, die beispielsweise durch die Wahrnehmung aller Exponate als Ware erfolgen. Der Warencharakter greift im Kaufhaus sogar auf die Verkäuferinnen über: „Denise et les autres vendeuses de sa classe sont toujours les proies du regard masculin, à cause de leur statut socio-économique inférieur. Elles aussi sont des objets qu'on peut acheter.“ (Nelson 1996, 27f.) Und auch die Kundinnen sind in die omniprésente Warenförmigkeit einbezogen: nicht nur als Subjekte ihrer Kaufkraft, sondern auch als Objekte ihrer eigenen unvermeidlichen Skopophilie,⁸ wenn sie sich beispielsweise in den Schaufensterpuppen spiegeln, die die Damenkonfektion präsentieren und die anstelle der Köpfe Preisschilder tragen, so dass die Kundinnen, die ihren Blick nicht abwenden können, ihre eigenen Gesichter auf sie projizieren.

Indem die Weltausstellung eine systematische Katalogisierung und Bewertung industrieller Produkte und damit kapitalistischer Leistungsfähigkeit unternimmt, betreibt sie, wie auch das Warenhaus, eine „Epiphanie des Werts“ (Sloterdijk 1990, 199): Der Wert fungiert als Inbegriff einer Darstellung (und Darstellbarkeit) der Welt. Darüber hinaus sind Ästhetisierung und Verwertbarkeit der Waren miteinander verbunden, was wiederum die ästhetische Erfahrung in Warenhaus und Weltausstellung beeinflusst, wenn etwa in der „museal abgedichteten Atmosphäre“ der Weltausstellung die präsentierten Maschinen nicht im industriellen Produktionsprozess, sondern in einem „illusionären Schein“ gezeigt werden, „mit dem das Bürgertum die aus der Industrialisierung entstandene Problematik verdrängte“ (Maag 1982, 137f.). Indem Warenhaus und Weltausstellung die Welt in Form einer Präsentation von Ware und Wert erfassen und ordnen, zeigen sie sich als miteinander verknüpft, zumal beide Institutionen zu erkennen

⁸ Donald Preziosi spricht ganz grundsätzlich von der Fähigkeit musealer Objekte, „an inevitable scopophilia“ bei den Betrachter/innen hervorzurufen (Preziosi 1994, 144).

geben, dass „die Kapitalisierung und die Inventarisierung der Welt weitgehend parallele Prozesse sind“ (Sloterdijk 1990, 200).

Diese Prozesse zielen zugleich auf die Synchronisierung der Welt: nicht nur, indem die Waren in ihrer synchronen Präsenz arrangiert werden, sondern auch, weil die Synchronisierung der Märkte auf den Austausch mit dem Gleichzeitigen, ohne Blick zurück, setzt – so wie auch in Zolas Roman der geschichtslose *self made man* Octave Mouret dieses Erfolgsmodell repräsentiert. Das Prinzip einer Synchronisierung der Märkte und damit auch einer auf Synchronie zielenden Steuerung der Warenmassen greift auf die Menschenmassen über, die Warenhaus und Weltausstellung besuchen und dabei ‚kanalisiert‘ werden. Auch davon berichtet Zolas Roman, wobei sein Erzähler den Warenmassen den Vorzug vor der massenhaft auftretenden Kundschaft gibt, ja das Leben sogar der Waren- und Geldmasse zuschreibt. So spricht er vom „Gewirbel der Menge“, die „inmitten der schimmernden Pracht der Stoffe verworren und farblos“ wirke und „nur noch menschlicher Staub“ sei (322f.), auch wenn sie es ist, die die Geldmassen ‚hereinspült‘: „Die Million bedeckte den Schreibtisch, zerdrückte die Papiere, [...] und das Gold, das Silber und das Kupfer rannen aus den Säcken, sprengten die Geldkatzen und bildeten einen großen Haufen, den Haufen der Bruttoeinnahme, so wie sie aus den Händen der Kundschaft gekommen war, noch warm und lebensvoll.“ (554) Auch die erste Weltausstellung 1851 in London ist ein enormer kommerzieller Erfolg, der sich nicht zuletzt einer neuen Massenregie verdankt: Neben der hohen publizistischen Anteilnahme und den verbilligten Sonderzügen der britischen Eisenbahnen wirken hier auch die von Thomas Cook erstmals organisierten Gruppenreisen.

Die Kanalisierung der Massen generiert im Warenhaus ganz neue Typen, die in ihren Geschlechtercodierungen sowohl Zolas Roman als auch die zeitgenössischen Konsumkulturen, Wissens- und Genderdiskurse entscheidend prägen:⁹ die Kundin, die von Schaulust und Kaufrausch befallen ist; die Verkäuferin, deren Sexualität als „Verkaufsargument“ fungiert (Schößler 2009, 279); das Modell bzw. die Schaufensterpuppe, die zwischen Verlebendigung und Mortifizierung changieren; die Pariserin, deren modischer Habitus per Katalog und effizientem Versandsystem auch die Provinz erfasst;¹⁰ die Kleptomanin, die im Zusammenspiel unterschiedlicher Wissenschaften ‚erfunden‘ und pathologisiert wird. Diese Typen generieren ihrerseits wieder neues wissenschaftliches Wissen und kulturelle Diskurse: „Nationalökonomie, Medizin, Kriminologie und Geschlechterdiskurs

⁹ So wie überhaupt das Warenhaus ein idealer Ort ist, um die Klassen- und Geschlechterverhältnisse im neunzehnten Jahrhundert zu beobachten (vgl. Nelson 1996, 19).

¹⁰ Vgl. exemplarisch *Madame Bovary*, die die Leere ihres Provinzlebens mit Hilfe von Magazinen und Katalogen sowie teuren Bestellungen zu bekämpfen sucht.

arbeiten eng zusammen, um den weiblichen Kaufrausch ebenso zu beschwören wie zu kontrollieren.“ (Schöblier 2009, 277f.) Mit diesem Wissen arbeitet wiederum das Warenhaus, wovon Zolas Roman anhand der „Spitzenabteilung“ unverblümt erzählt: „Die große Weißwarenausstellung feierte hier ihren Triumph mit ihren zartesten und kostspieligsten weißen Dingen. Dies war die grausamste Versuchung, der Wahnwitz der Begierde, die alle Frauen zerrüttete.“ (540)

Roman und Enzyklopädie

Die synchrone Erfassung der Welt ist auch eine statistische, die schon bei der ersten Weltausstellung zum Zuge kommt: Die Exponate werden registriert und katalogisiert, die ganze Ausstellung erfährt eine detaillierte statistische Auswertung. Das entfaltet sogar institutionelle Wirkung mit der baldigen Gründung des Internationalen Kongresses für Statistik, der zuerst 1853 und dann anlässlich der Weltausstellung in Paris 1855 zusammentritt (vgl. Kretschmer 1999, 54). Ein solcher statistisch-inventarischer Zugriff provoziert auch Fragen an die Literatur und ihre Möglichkeiten der Wissens- und Welterfassung. So hat Karlheinz Barck in seinen weitreichenden Überlegungen zu literarisch-imaginären Enzyklopädien den Roman *Bouvard et Pécuchet* von Gustave Flaubert angeführt und dessen Protagonisten – mit Flaubert – als „Kopisten einer ‚Art Enzyklopädie als Farce‘“¹¹ bezeichnet. Diese Kopisten Bouvard und Pécuchet sind zugleich Kommentatoren ihres eigenen Tuns wie auch des Mediums, in dem sie auftreten, nämlich der Literatur und ihres enzyklopädischen Potentials. So urteilt Pécuchet über den Autor Honoré de Balzac, dessen Romanserie *La Comédie humaine* (1842) – wie auch Emile Zolas Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* – dem Programm einer umfassend katalogisierten Gesellschaft folgt:

Er hat einen Roman über die Chemie geschrieben, einen anderen über das Bankwesen, einen weiteren über Druckmaschinen [...]. Zu guter Letzt werden wir noch Romane über alle möglichen Berufe und Provinzen bekommen, sogar über alle möglichen Städte und die Stockwerke jedes Hauses und jedes erdenklichen Individuums, nur wird das dann keine Literatur mehr sein, sondern Statistik oder Ethnographie. (Flaubert 1881/2003, 178)

„Statistik“ und „Ethnographie“ bezeichnen hier, in der Figurenrede des so meinungsstarken wie überforderten Kopisten Pécuchet, zwei Wissensfelder, die der

¹¹ Barck bezieht sich auf einen Brief Flauberts an Edma Roger des Genettes vom 18.8.1872, in dem es über diesen Roman heißt: „C’est l’histoire de ces deux bonshommes qui copient une espèce d’encyclopédie en farce.“ (Barck 2012, 198)

„Literatur“ entgegengesetzt seien. In unserem Kontext eines literarischen Einsatzes des Warenhauses und der in ihm versammelten Realien für die Frage des enzyklopädischen Schreibens jedoch markieren „Statistik“ (als ein Charakteristikum der Wissensorganisation bei Weltausstellungen) und „Ethnographie“ (als eine Lesart der Zolaschen Recherchen) eine mehrfache Herausforderung: eine Herausforderung an die im neunzehnten Jahrhundert neu vorzunehmende Verhältnisbestimmung zwischen wissenschaftlichem und literarischem Wissen, an dessen enzyklopädische Thesaurierung – und nicht zuletzt an die zu entwickelnden adäquaten literarischen Schreibweisen.

Dabei erinnert Pécuchets Urteil nicht zufällig an Friedrich Hebbels abfällige Kritik, die dieser an der Benennungsfreude und den Begriffsordnungen in Adalbert Stifters großem Roman *Der Nachsommer* (1857) geübt hat. In seiner 1858 erschienenen Rezension schreibt Hebbel: „Zuerst begnügte er sich, uns die Familien der Blumen aufzuzählen, die auf seinen Lieblingsplätzen gedeihen; dann wurden uns die Exemplare vorgerechnet, und jetzt erhalten wir das Register der Staubfäden. [...] Ein Inventar ist ebenso interessant“. Eine solche Schreibweise wird von Hebbel als unlesbar abqualifiziert: „Was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet“ (zit. nach Roedl 1965, 150; vgl. auch Vedder 2008b). Was Hebbel hier ablehnt, was aber in der literarischen Moderne sich durchsetzen wird, ist das Ausstellen des Benennens und Aufschreibens, das Zeigen des Zeigens. Denn mit Balzac, Stifter, Flaubert und Zola ist – wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung – „ein neuer Begriff von Literatur“ zu entwickeln, der statistisch-inventarisches sowie ethnographisches Schreiben in sich aufnimmt und damit auf eine „Konjunktion von Enzyklopädie und Roman“ zielt (Barck 2012, 198). Für Zolas Roman lässt sich festhalten, dass er zwar u. a. eine so kolportagehaft wie zielgerichtet erzählte Liebesgeschichte umfasst, dass aber in ihm zugleich eine nichtlineare enzyklopädische Literatur wirksam ist: Sie arbeitet beispielsweise an der hochdifferenzierten Benennung und Systematik von Stoffen oder Farben und ist generell durch einen Ordnungswillen gegenüber der Welt und ihren Realien wie überhaupt durch eine literarische Epistemologie der Dinge gekennzeichnet.

Roman und Enzyklopädismus sind im neunzehnten Jahrhundert auf programmatische Weise aufeinander bezogen. ‚Roman‘ steht dabei für eine Literatur, die eine ganze Welt erschreibt und zu einem Narrativ verbindet, ‚Enzyklopädismus‘ für eine Wissenschaft, die das Wissen der ganzen Welt zu erfassen, zu systematisieren und darzustellen trachtet. Beide sind gleichermaßen mit zwei Kardinalproblemen konfrontiert: zum einen mit der ungeheuren Stofffülle, zum anderen mit den zunehmend vielfältigen Verfahrensweisen ihrer Bewältigung. Angesichts des unabsehbaren Wissenszuwachses kann der Anspruch auf eine umfassende Dar-

stellung und Durchdringung des Wissens um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts definitiv nicht mehr eingelöst werden. Und auch die Pluralisierung der methodischen Zugänge deutet darauf hin, dass die Unabschließbarkeit des enzyklopädischen Unterfangens struktureller Natur ist. Was neben dem lustvollen Eintauchen in Sach- und Wissensgebiete zudem übrig bleibt, ist die methodische Selbstreflexion auf die Bedingungen des eigenen Ansatzes, sei er nun wissenschaftlich oder künstlerisch.¹² Der Roman als ästhetisches Experiment kann insofern die eigenen Schreibweisen zum produktiven Thema seiner Gestaltung machen und mit dem enzyklopädischen Anspruch auf kritische, ironische oder melancholische Weise in Beziehung setzen – ein Mehr gegenüber dem Ernst wissenschaftlicher Projekte. Aber vielleicht mag es auch eine Fröhliche Wissenschaft der Enzyklopädistik geben, die von der Literatur lernt, indem sie aus der selbstreflexiven Distanz des Romans eine disziplinäre Tugend des Wissens gewinnt.

Zitierte Literatur

- Asendorf, Christoph. Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Gießen: Anabas, 1984.
- Barck, Karlheinz. „Imaginäre Enzyklopädien. Beobachtungen am Rande.“ Ränder der Enzyklopädie. Hg. von Christine Blättler und Erik Porath. Berlin: Merve, 2012. 185–222.
- Benjamin, Walter. „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts.“ Ders. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. V.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982.
- Flaubert, Gustave. Bouvard und Pécuchet (Bouvard et Pécuchet, 1881). Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2003.
- Grassi, Ernesto. Die zweite Aufklärung: Enzyklopädie heute. Hamburg: Rowohlt, 1958.
- Hofmann, Werner. Das Irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München: Prestel, 1960.
- Kretschmer, Winfried. Geschichte der Weltausstellungen. Frankfurt a. M.: Campus, 1999.
- Lehnert, Gertrud. „Nachwort.“ Emile Zola: Das Paradies der Damen. Übers. von Hilda Westphal. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012. 558–572.
- Loewe, Siegfried. „Übersetzung und Gleichgewicht impressionistischer Nuancen: Abtönungspartikeln und Adjektivierung (Emile Zola: Au bonheur des dames).“ Erlebte Rede

12 Ernesto Grassi hat schon vor über einem halben Jahrhundert daran erinnert, dass es nicht bloß um Wissen oder Wissensbestände geht, sondern um Bildung im Sinne aktiver, produktiver Prozesse – eine Bildung, die in ihrer sich wandelnden geschichtlichen Stellung jeweils neu zu erarbeiten ist: „Jede Auffassung des Begriffs Bildung und damit jede Definition des Begriffs Enzyklopädie setzen [...] eine bestimmte Auffassung vom Menschen voraus. [...] Jede Zeit hat ihre eigene Auffassung von Bildung, und jede Enzyklopädie – das Wort stammt aus dem Griechischen (*enkyklios paideia*) und bedeutet Einheit der Bildung (nicht: des Wissens) – muß deshalb auf ihrem eigenen Weg zur Bildung führen.“ (Grassi 1958, 24)

- und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Hg. von Dorothea Kullmann. Göttingen: Wallstein, 1995. 393–409.
- Maag, Georg. Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchrone Analyse einer Epochenschwelle. Konstanz, 1982.
- Nelson, Brian. „Désir et consommation dans *Au Bonheur des Dames*.“ *Les Cahiers Naturalistes* 70 (1996): 19–34.
- Preziosi, Donald. „Modernity Again: The Museum as *Trompe l’oeil*.“ *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*. Hg. von Peter Brunette, David Wills. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 141–150.
- Roedel, Urban. Adalbert Stifter in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt, 1965.
- Schößler, Franziska. „Kaufrausch und Kleptomanie: *Au Bonheur des Dames* von Emile Zola.“ Dies. *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Th. Fontane, H. Mann, Th. Mann, A. Schnitzler und E. Zola*. Bielefeld: Aisthesis, 2009. 274–299.
- Sloterdijk, Peter. „Weltmuseum und Weltausstellung. Absolut museal.“ *Jahresring. Jahrbuch für moderne Kunst* 37 (1990): 183–202.
- *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- Vedder, Ulrike. „Aktien und Akten. Zolas Übertragungen im Feld von Wissenschaft und Roman.“ „Interesse für bedingtes Wissen“. *Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*. Hg. von Caroline Welsh und Stefan Willer. München: Fink, 2008a. 207–224.
- „Inventare, Akten, Literatur. Zur Kulturtechnik des Erbens bei Stifter und Raabe.“ *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*. Hg. von Uwe Wirth. Berlin: Kadmos, 2008b. 179–204.
- Wiethölter, Waltraud, Frauke Bernd, Stephan Kammer. „Zum Doppelleben der Enzyklopädik. Eine historisch-systematische Skizze“, in: *Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen*. Hg. von dens. Heidelberg: Winter, 2005. 1–51.
- Zola, Emile. „*Le Roman expérimental*“ (1879). Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 32. Genf: Cercle du bibliophile, o.J. 25–60.
- *Das Paradies der Damen (Au Bonheur des Dames, 1883)*. Übers. von Hilda Westphal. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.
- *Carnets d’enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*. Hg. von Henri Mitterand. Paris: Plon, 1986.