

“*pour étaler au-dehors le faste intérieur [...]*”: Räumliche und inhaltliche Übergänge im französischen Roman des 19. Jahrhunderts

Sabine Frommel

Die Beziehungen zwischen außen und innen, die allmählichen Übergänge von Landschaften, Gärten, Stadtvierteln, Straßen oder Wegen in Bauten und Wohnungen bilden im französischen Roman des 19. Jahrhunderts wesentliche Mechanismen der narrativen Strategie. Als räumlicher Kunst kommt der Architektur hier eine besondere Rolle zu, wobei ihre Darstellung von knappen Andeutungen bis hin zu detaillierten Beschreibungen von Formen, Materialien und Techniken reicht. Sie erfüllt heterogene Funktionen, die gebunden sind an Denkmalpflege und deren Ideologien, an Stadtanierungen, an das Interesse für neue Bautechniken bis hin zur Gesellschaftskritik. Details von Türen, Fenstern, Treppen oder Gauben können eine bestimmte historische Epoche evozieren und die Erzählung in einen deutlichen topographischen Zusammenhang stellen. Gleichzeitig werfen Alterungs- und Abnutzungsprozesse Licht auf den wirtschaftlichen und moralischen Stand der Bewohner und in metonymischem Sinn auf ihre Eigenheiten. Balzac gibt deutlich zu verstehen, dass diese Einzelheiten Kommunikationsorgane

bilden, durch die Neuigkeiten erfahren und verbreitet werden:

*A Paris, où les pavés ont des oreilles, où les portes ont une langue, où les barreaux des fenêtres ont des yeux, rien n'est plus dangereux que de causer devant les portecochères.*¹

Abgesehen von ihrer Rolle als Träger von Bedeutung, widmen sich die wichtigsten Romanciers dieser Zeit, allen voran Stendhal, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Gustave Flaubert und Émile Zola, den Beschreibungen aus historischem Interesse oder auch aus purer Lust am architektonischen Detail.² So sind die räumlichen Übergänge nicht immer identisch mit denen, die sich im Schicksal der Figuren vollziehen, und können auf die Darstellung von Bauten und deren Beziehungen beschränkt bleiben und so als Bühne für die Handelnden fungieren.

Es geht bei diesem Beitrag nicht um eine literaturwissenschaftliche Studie, sondern um Beobachtungen eines Architekturhistorikers. Er will zeigen, in welcher Art Bauten ausgewählt und dargestellt werden und welche Funktion ihnen der Schriftsteller

zubilligt.³ Es handelt sich um das Wechselspiel von den festen Grenzen, wie sie durch ein Bauwerk als physische Realität entstehen, und die Durchlässigkeit durch Öffnungen, an denen sich der Übergang vom öffentlichen zum sakralen oder privaten Bereich vollzieht. Seit den architektonischen Urformen sind diese ‚Zwischenräume‘ und Nahtstellen Orte besonderen Erlebens – erinnert sei der Eintritt in die Cella eines griechischen Tempels oder in eine frühchristliche Basilika über Stufen, Pronaos oder Narthex. Vitruv überliefert, dass sich in der Antike der Zugang zu einem Wohnhaus durch Atrium und Vestibulum vollzog, in denen sich öffentliche und private Belange durchdrangen. Hat sich die Typologie und Form solcher Räume im Lauf der Jahrhunderte verändert, so sind ihre Funktionen stets an Zeremoniell, Gewohnheit oder an die Erwartung von Ereignissen gebunden, wie sie die Literatur fruchtbar gemacht hat. Angesichts der Fülle derartiger Zeugnisse muss sich der Aufsatz auf einige Beispiele solcher Übergänge beschränken, wie sie von den Hauptvertretern des französischen Romans angewandt und als Stilmittel eingesetzt wurden.⁴

Fenster und Balkone als verheißungsvolle Orte der Liebe

Blickkontakte sind bekanntlich die ersten Boten verliebten Ansinnens. In der *Maison du chat-qui-pelote* (1829) von Balzac beobachtet der Maler Théodore de Sommerieux mit Ungeduld von der gegenüberliegenden Straßenseite aus ein Haus aus dem 16. Jahrhundert an der Rue Saint-Denis in Paris. Details der gotischen Fassade lassen die Eigenarten der Bewohner ahnen und kündigen dramatische Verstrickungen an:

*En ce moment, une main blanche et délicate fit remonter vers l'imposte la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage [...]. La figure d'une jeune fille [...] se montra [...]. Aucune expression de contrainte n'altérait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël: c'était la même grâce, la même tranquillité de ses vierges devenues proverbiales. Il existait un charmant contraste produit par la jeunesse des joues de cette figure [...] et par la vieillesse de cette fenêtre massive aux contours grossiers, dont l'appui était noir.*⁵

Der Kontrast zwischen den grobschlächtigen Baugliedern der notdürftig ausgebesserten Holzfassade und der jugendlichen Frische der Bewohnerin kündigt Dissonanzen an, wobei der Vergleich mit Raffaels Madonnen auf eine gefährliche Scheinwelt hindeutet, in die die junge Frau hineingezogen wird.

In der *Chartreuse de Parme* (1839) von Stendhal findet der Kontakt zwischen Fabrice del Dongo und Clélia Conti, der die Handlung in eine völlig neue Richtung lenken wird, durch das Fenster seiner Gefängniszelle in der Tour Farnèse in Parma statt. Von dort aus nimmt er in etwa vierundzwanzig Fuß Entfernung (etwa acht Meter) die Wohnräume der Tochter des Generals wahr. Mit einem eisernen Gegenstand gelingt es ihm mühsam, in der das Fenster verbarrikadierenden Holzverbretterung Fugen aufzubrechen. Nun begegnen sich ihre Blicke und enthüllen unzweideutig die Tiefe ihrer Zuneigung:

[...] il la regarda d'un air gai, et elle vit ses yeux qui la saluaient. Elle ne put soutenir cette épreuve inattendue, elle se retourna rapidement vers ses oiseaux et se mit à les soigner; mais elle tremblait au point qu'elle versait l'eau qu'elle leur distribuait,

*et Fabrice pouvait voir parfaitement son émotion; elle ne put supporter cette situation, et prit le parti de se sauver en courant. Ce moment fut le plus beau de la vie de Fabrice, sans aucune comparaison.*⁶

Später sollte er dank ihrer Hilfe mittels eines Seils aus selbigem Fenster entfliehen und freiwillig in die Zelle zurückkehren, sobald er Clélia aus den Augen verloren hatte.

In *Le rêve* (1888) macht Émile Zola einen zur Kathedrale von Beaumont gerichteten Balkon an der Rückfassade eines Hauses aus dem 15. Jahrhunderts zum Hauptgegenstand bei der Annäherung von zwei Geliebten. Lange bevor Félicien dort zu Angélique heraufzusteigen wagt, bewunderte diese von dort aus die düsteren Massen des mittelalterlichen Baus und lässt sich vom farbigen Zauber der Glasfenster faszinieren, der die Gläubige hinreißt:⁷

*Maintenant que les jours croissaient, Angélique, le matin et le soir, restait longuement accoudée au balcon, côté à côté avec sa grande amie la cathédrale.*⁸

Zunächst beunruhigt sie ein im Garten herumirrender Schatten und erst allmählich entsteht Gewissheit, dass ein Liebender ihre Nähe sucht. Zola widmet dem Balkon eine genaue Beschreibung, die sowohl die Umbauten betreffen, die sein Aussehen wenig vorteilhaft verändert haben, als auch den Blick von dort auf die Rückfassade des Hauses mit den veralteten Vordächern, Balken, Konsolen und den Fußschwellen des Daches. Diese stützt sich auf einen Grundriss, den ihm der Architekt Frantz Jourdain lieferte und der ihm auch bei der Terminologie behilflich war.⁹ Benannte Baudetails erlauben es Félicien, das erste Stockwerk mühelos zu erreichen und der erwartungsvollen Angélique zu begegnen:

Cela lui parut naturel, lorsque Félicien arriva, enjambant la balustrade du balcon.

*Sur le ciel blanc, sa taille haute se détachait. Il n'entra pas, il resta dans le cadre lumineux de la fenêtre. [...] Il s'était hissé d'abord sur l'auvent de la porte; puis, de là, grimpant le long de la console, dont le pied s'appuyait au bandeau du rez-de-chaussée, il avait sans peine atteint le balcon.*¹⁰

Der Schriftsteller kostet den Vorgang voll aus, lässt den Ankommenden im Rahmen des beleuchteten Fensters erscheinen und verlangsamt so geschickt den Rhythmus der Handlung.

Ankommen und Eintreten

Bei Honoré de Balzac kann eine Landschaft schon von weitem die Gegenwart eines geliebten Wesens heraufbeschwören, wie etwa in der *Lys dans la vallée*, wo Hügel, schlangenförmige Windungen des Flusses das Herrenhaus ahnen lassen, dessen Fensterscheiben und Schieferdach unter der Mittagssonne aufleuchten und dem Ankommenden entgegenstrahlen.¹¹ So tritt die tugendhafte Protagonistin auf die Bühne. Einen ähnlichen Kunstgriff verwendete Gustave Flaubert in der *Éducation sentimentale*, in der Frédéric übrigens wieder über einen Balkon die Nähe der Madame Arnoux spürt:

*Il passait des heures à regarder, du haut de son balcon [...]. La tour Saint-Jacques, l'Hôtel de Ville, Saint-Gervais, Saint-Louis, Saint-Paul se levaient en face, parmi les toits confondus, – et le génie de la colonne de Juillet resplendissait à l'orient comme une large étoile d'or, tandis qu'à l'autre extrémité le dôme des Tuileries arrondissait, sur le ciel, sa lourde masse bleue. C'était par derrière, de ce côté-là, que devait être la maison de Mme Arnoux.*¹²

War für Balzac dieser Ort sehr präzise und trat ihm mittels der ihm so vertrauten

Landschaft der Touraine die Angebetete entgegen, so nähert sich Flaubert diesem geheimnisvollen Ort, indem er sich an der Pariser Silhouette entlang tastet.

Geschickt führt Balzac in einer Art von dramatischem *Parcours* den Leser allmählich von außen nach innen, wobei Fenstern und Türen eine besondere Rolle zukommt, ja letztere durch materielle Besonderheiten, Insignien und Spuren von Benutzung schon deutliche Merkmale der sich ankündigenden Verstrickungen aufzeigen. Türen können zum Eintreten einladen, sie können aber auch in dunklen Nischen versteckt liegen und den Besucher, dem ein Verhängnis sozusagen schon entgegenströmt, eher zögern lassen. So etwa die Eingangstür des Hauses des Monsieur Grandet, das schon von Weitem in Melancholie gehüllt scheint:

*[...] vous apercevez un renforcement assez sobre, au centre duquel est cachée la porte de la maison.*¹³

Später veranlasst der Romancier seinen Leser, vor dieser Tür zu verharren, den Blick auf das ausgetrocknete Eichenholz zu heften, wie es, durch klaffende Sprünge verunstaltet, dank symmetrisch angeordneter Schraubenbolzen dem Zusammenbruch widersteht.¹⁴ Am Türklopfer hat die lange Benutzung das figürliche Ornament abgetragen, während man von innen durch eine kleine vergitterte Öffnung die draußen Wartenden kritisch mustern kann. Schnell und geradezu unmerklich vollzieht sich über das dunkle und grünliche Gewölbe der Laibung der Zutritt in das Innere, in dem sich der Eingang zu einem Raum mit vielfältigen Nutzungen befindet, der Mittelpunkt des sozialen Lebens: *le théâtre de la vie domestique*.¹⁵ Entsprechend einer beliebten Technik Balzacs, die sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht, wird der Leser hier ins eigentliche Leben der Bewoh-

ner hineingezogen und mit ihren Sorgen konfrontiert.¹⁶ Derartige Türen können auch Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit von Seiten des Bewohners verraten, wie sie etwa den Kommandant Genestas vor dem Haus des Arztes Benassis irritieren und ihn zu Schlüssen über dessen Charakter veranlassen (*Le médecin de campagne*, 1833).¹⁷ Betrachtete Lavater das menschliche Antlitz als Ausdruck des Charakters, so spiegelt für Balzac das persönliche Umfeld mit seinen ästhetischen Details die spezifischen Züge des Individuums wider.¹⁸ Schließlich kann die Türschwelle auch ein Ort des Widerstands sein, etwa von Seiten armer Bewohner gegenüber unbekanntem Besuchern, und einen momentanen Stillstand der Handlung auslösen, wie ihn der Autor des gleichen Romans nutzt, um eine Vielzahl von Einzelheiten aus deren Existenz aufzuführen:

*Une vieille femme apparut soudain sur le seuil de la cabane [...] la bonne femme se refusa nettement à satisfaire.*¹⁹

Die zerrütteten Sitten, wie sie zahlreiche Figuren der *Comédie Humaine* kennzeichnen, verlangen mehrere Eingänge, damit das zügellose Treiben vor den Augen der Öffentlichkeit und Nebenbuhler verborgen blieb. In der *Maison Crevel* (*Cousine Bette*, 1846) wird deutlich, mit welcher Voraussicht diese Zugänge kontrolliert werden, wobei man vor erpresserischen Maßnahmen nicht zurückschreckte:

*On y pénétrait de deux manières, d'abord par la boutique d'un marchand de meubles à qui Crevel la louait à bas prix et au mois, afin de pouvoir le punir en cas d'indiscrétion, puis par une porte cachée dans le mur du corridor assez habilement pour être presque invisible.*²⁰

Der Charakter solcher räumlichen Übergänge hängt davon ab, ob es sich um eine Liebes- oder um eine Geschäftsbeziehung handelt oder um eher zufällige Termine.



Abb. 1a, 1b: Henry Parent: Hôtel Menier am Parc Monceau (1870/1872), erbaut für Émile-Juste Menier. Das Hôtel particulier vermittelt eine Vorstellung von den Eigenheiten des Hôtel Saccard. Links: Hof. Rechts: Die zum Parc Monceau gerichtete Fassade

Übergänge schaffen auch die Höfe im Inneren der Stadtpaläste, die allerdings weniger häufig beschrieben werden, vermutlich weil sie den Augen der Flanierenden verborgen bleiben. In der Erzählung Zolas verlässt der Besucher seine Kutsche, bekommt einen ersten Eindruck von der inneren Pracht und lenkt seine Schritte zur Treppe:

*De l'autre côté de la cour le valet de pied avait respectueusement aidé Renée de descendre de voiture. [...] La cour, que venaient de traverser les bruits de l'attelage, reprit sa solitude, en silence aristocratique, coupé par l'éternelle chanson de la nappe d'eau.*²¹

Größe und Pracht eines Hofes können auch abweisende Kühle ausstrahlen, wie das Hôtel Béraud im Marais, das im frühen Jahrhundert errichtet worden war und an die Atmosphäre eines Kreuzgangs erinnert.²²

Treppen bilden ein signifikantes Element mit dichten psychologischen und dramatischen Komponenten, wie sie in fast jedem Roman dieser Zeit vorkommen. Man kann sie jauchzend oder schwermütig hinabgehen oder hinaufsteigen und dabei neuen positiven oder problematischen Perspektiven entgegenstreben. Hier vollziehen sich Wenden, Übergänge, Einbrüche, die

Balzac zu immer neuen Bildern stimulieren, die mit Farben, Klängen, ja Vibrationen gespickt sind. Sie durchstoßen die Geschosse und machen oft verschiedene Ebenen des Geschehens und dessen Entwicklung sichtbar. So können sie Begeisterung zum Ausdruck bringen und den Ablauf der Handlung beschleunigen: „Je volai par les escaliers et j'arrivai dans le salon“²³ oder einen Ort düsterer Nachrichten bilden. Noch bei Albert Camus sollte das Auftreten einer toten Ratte im Treppenhaus das erste Anzeichen der drohenden Pest sein.²⁴

In *Pot-Bouille* (1882) lässt Zola seinen Protagonisten Octave Mouret am Anfang des Romans langsam die Treppe bis zu seinem Zimmer im vierten Geschoss hinaufsteigen, während sein Begleiter, ein Architekt, ihn über die Bewohner und deren Appartements auf jeder Ebene aufklärt, ohne dabei auf Diskretion Wert zu legen.²⁵ Durch diese Technik führt er den Leser geschickt in die Lebenssituation der verschiedenen Figuren ein, die in die Handlung verstrickt sind. Gleichzeitig benutzt er Treppen als Mittel, in die kalte Pracht der neureichen Spekulanten einzuweihen, wie etwa in der Stadtresidenz des Aristide Saccard in *La Curée* (1871):

*Les appartements de l'hôtel avaient le calme triste, la solennité froide de la cour. Desservis par un large escalier à rampe de fer, où les pas et la toux des visiteurs sonnaient comme sous une voûte d'église, ils s'étendaient en longues enfilades de vastes et hautes pièces, dans lesquelles se perdait de vieux meuble.*²⁶

Die Anspielung auf das Kirchengewölbe zielt auf den rücksichtslosen Kapitalismus und Hedonismus, wie sie für diese Bewohner zur neuen Religion geworden sind. Die Ankunft der Kutsche, das Beschreiten zunächst der flachen Stufen eines *perron* (Freitreppe), gefolgt vom Eintritt in das Vestibül und dem allmählichen Aufstieg auf der prachtvollen Treppe über die verschiedenen Podeste, in deren Spiegeln sich der Luxus potenziert, sind Abbild eines Zeremoniells, bei dem Beklemmung, fade Vergnügungssucht und Lüsterheit zusammenspielen.²⁷ Auch hier zog Zola Zeichnungen hinzu und studierte jedes Detail der eleganten *Hôtels particuliers* am Parc Monceau und ihrer eklektischen Formensprache, um das Umfeld so realistisch wie möglich zu beschreiben. (Abb. 1a und 1b)

Der Blick aus dem Fenster als Beginn neuer Vorkommnisse

Flaubert lässt seine Heldin Emma Bovary, auf Abwechslung hoffend, auf die Fensterbank stützen, um das Treiben auf dem Marktplatz von Yonville zu verfolgen, so wie es in der französischen Provinz üblich ist.²⁸ Dieser Ausblick wurde für weitaus dramatischere Szenen genutzt, etwa von Balzac beim Selbstmord des Lucien de Rubempré (*Splendeurs et Misères des Courtisanes*, 1838): der Verzweifelte erhängt sich an seiner Krawatte, aber der Blick durch das Fenster seiner Gefängniszelle auf die

Seine und die Halluzination der völlig intakten mittelalterlichen Bauten verzögert seinen Tod:

*Lucien vit le Palais dans sa beauté primitive. La colonnade fut svelte, jeune, fraîche. La demeure de Saint-Louis reparut comme elle fut.*²⁹

Es geht hier um mehr als die schroffe Gegenüberstellung von Leben und Tod, sondern um eine idealisierte materielle Realität, nämlich die des Urzustandes des Baus, wie sie im 19. Jahrhundert mit wissenschaftlicher Akribie erforscht wurde. Der Sittenmaler Balzac betrachtete eine solche Rekonstruktion als architektonischen Ausdruck sozialer Bedingungen, die denen seiner Zeit an Authentizität und Ethos weit überlegen waren und die einen jungen Dichter wie Lucien kaum in solche Bedrängnis getrieben hätten. Nach wissenschaftlichen Erkenntnissen, auf die sich der Romancier hier stützt, spaltet sich bei einem physischen Vorgang der Halluzination das Bewusstsein des Leidenden: Lucien erlebt zugleich das Auslöschen der eigenen Existenz und die Vision der ursprünglichen Pracht des mittelalterlichen Palastes von Saint Louis. Auch kann bei Balzac der Blick auf eine intakte Landschaft mit ihren Dörfern, Kirchen, Schlössern, Häusern und Brücken, da wo die Zeit stillsteht, der menschlichen Seele Ruhe und innere Heiterkeit einflößen.³⁰ Dies entspricht seiner Vorstellung von der Wirkung äußerer Gegebenheiten auf den menschlichen Gemütszustand.

Auch Zolas Protagonisten, die den Blick durch ein Fenster auf Paris fixieren, erleben Momente, in denen neue Vorhaben entstehen oder sich einfach Befreiung nach moralischen Fehlritten einstellt:

Renée étouffait, au milieu de cet air gâté de son premier âge. Elle ouvrit la fenêtre, elle regarda l'immense paysage. Là rien

*n'était sali. Elle retrouvait les éternelles joies, les éternelles jeunesse du grand air.*³¹

Auf einem der Hügel liegt das Restaurant, durch dessen Fenster der Unternehmer Saccard Paris in der herbstlichen Abendstimmung sieht.³² Wie auf einer Landkarte wandert seine Hand gierig vor der Fensterscheibe von einem Viertel zum anderen und bezeichnet die zum Abriss bestimmten Sektoren, die die alte Stadt brutal niederlegen werden:

*Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers.*³³

Der immense Reichtum, den er durch diese skrupellosen Unternehmungen anhäufen und der die Kapitale mit scharfen Hieben zerstückeln sollte, liegt in deutlicher Reichweite. Fenster und Vision bilden eine semantische Einheit, in der sich Gegenwart und Zukunft durchdringen und den Fortgang der Handlung ankündigen.

Ohne dass seine Existenz überhaupt erwähnt wird, kann ein Fenster auch Anlass sein, einen Ausblick eindringlich zu beschreiben, wie etwa Zola bei den Pariser Hallen unter dem Abendhimmel³⁴. In dieser imposanten Konstruktion aus Eisen und Glas sah er die Verkörperung neuen funktionellen Bauens als unverfälschten Ausdruck seiner Zeit.³⁵ (Abb. 2) Der schwere Stein war hier überwunden und leicht stufelten sich die durchlichteten Formationen in die Höhe, in einer ganz neuen Art von Monumentalität. Der unvermittelte Kon-



Abb. 2: Victor Baltard: Les Halles, Paris (1852/1870). Aufnahme: Robert Doisneau, 1968

trast zu der benachbarten Kirche von Saint-Eustache entging ihm nicht, doch ist die Übergangslosigkeit von alt und neu der Preis von Naturalismus und Realismus, wie ihn die Epoche fordert:

*C'est une curieuse rencontre, [...], ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches.*³⁶

Von innen nach außen

Bei Balzac dringt das Leben in Häusern und Palästen aus den Mauern heraus, erfüllen Licht, Klänge und Geräusche die Straßen und lösen die festen materiellen Grenzen auf.³⁷ Ein solches Herausdrängen von innerem Glanz belebt auch Zolas Höfe wie etwa im Hôtel Saccard:

*[...] dans la masse noire de l'hôtel, ou le premier des grands dîners de l'automne allait bientôt allumer les lustres, les fenêtres basses flambaient, toutes braisillantes, jetant sur le petit pavé de la cour, régulier et net comme un damier, des lueurs vives de l'incendie.*³⁸

Schroff tritt hier der Gegensatz zwischen der geometrischen Pflasterung des

Areal und den zügellosen Leidenschaften der tafelnden Gesellschaft hervor. Ein verbindendes Element kann die Musik bilden, die Gärten und alte Mauern einander annähert und sie verzaubert.³⁹

In Saccards Stadtpalais, einer verkleinerten Fassung des neuen Louvre Napoleons III., wird durch Spiegel der unver schämte Reichtum der Innenräume auf geradezu exhibitionistische Weise nach außen projiziert und erhascht der Vorbeiziehenden Eindrücke der maßlosen Pracht:

*Les soirs d'été, lorsque le soleil oblique allumait l'or des rampes sur la façade blanche, les promeneurs du parc s'arrêtaient, regardaient les rideaux de soie rouge drapés aux fenêtres du rez-de-chaussée; et, au travers des glaces si larges et si claires qu'elles semblaient, comme les glaces des grands magasins modernes, mises là pour étaler au-dehors le faste intérieur, ces familles de petits bourgeois apercevaient des coins de meubles, des bouts d'étoffes, des morceaux de plafonds d'une richesse éclatante, dont la vue les clouait d'admiration et d'envie au beau milieu des allées.*⁴⁰

Die Kluft zwischen innen und außen macht hier das Gefälle zwischen arm und reich, zwischen *bougeoisie* und der Habgier der Neureichen deutlich sichtbar.

Ganz neuartige Beziehungen zwischen innen und außen kristallisieren sich bei Spekulationsobjekten heraus, wo der Abbruch auf gerade hämische Weise Fragmente ehemaliger Wohnungen sichtbar macht und Vergangenheit und Zukunft unvermittelt aufeinandertreffen lässt. Während Balzacs Blick eher versöhnlich ist und er sich von Neubauten sogar soziale Verbesserungen verspricht, ist Zola ziemlich gnadenlos. In einem partiell niedergedrungenen Bau entdeckt ein ehemaliger Bewohner tief ergriffen im fünften Stock Reste seines Schrankes, von Rohren und im Winde flatternden Tapetenresten.⁴¹ Das Thema derartiger Verwundungen gelangte erst durch Zola zur vollen künstlerischen Entfaltung und verrät dessen kritische Einstellung gegenüber derartigen Eingriffen.

Durch Türen, Fenster und Gauben kann ein Neugieriger auf die Distribution der Innenräume schließen und sich ein Bild von den Gewohnheiten der Insassen machen. Dabei kommt es bei Balzac zu spannungsreichen psychologischen Wechselspielen wie im Fall eines jungen Handwerkers, der eine Fassade in der Stadt Provins betrachtet und durch ein Lied eine junge Bewohnerin an das Fenster lockt (*Pierrette*, 1839). Kaum eingedrungen, wird seine Gegenwart entdeckt und ein geöffnetes Fenster verrät die auf dem Trottoir hallenden Schritte des Fliehenden.⁴² Ganz kindliche Motivationen leiten die kleine Pauline, die in Zolas *Le Ventre de Paris* (1873) ihren Blick auf die Fenster gegenüberliegender Bauten heftet und über Konturen, Schatten und fragmentarische Erscheinungen von Personen deren

Leben und Tagesereignisse zu rekonstruieren versucht.⁴³ In *Thérèse Raquin* (1867) beobachtet Zola dann die heruntergekommene Boutique in der Passage du Pont-Neuf zu verschiedenen Tageszeiten und versucht so, sich über die Lebensbedingungen der Insassen in Kenntnis zu setzen (Abb. 3):

*Pendant le jour, le regard ne pouvait distinguer que l'étalage, dans un clair-obscur adouci. [...] Vers midi, en été, lorsque le soleil brûlait les places et les rues de rayons fauves, on distinguait, derrière les bonnets de l'autre vitrine, un profil pâle et grave de jeune femme. [...] Le soir, lorsque la lampe était allumée, on voyait l'intérieur de la boutique [...] La pièce paraissait nue, glaciale; les marchandises, empaquetées, serrées dans des coins, ne traînaient pas ça et là avec leurs joyeux tapages de couleurs.*⁴⁴

Die Technik erinnert an impressionistische Maler wie Claude Monet, die die Metamorphose eines Gegenstandes unter wandelnden Lichtverhältnissen darstellten. Für Zola bietet sie ein Mittel, die Eigenheiten des Ortes zu verstehen und die Psychologie der Protagonisten und ihre Temperamente auszuloten, bevor sie sich zu einem niederträchtigen Mord entscheiden.

Stets waltet in diesen Wechselbeziehungen ein Geheimnis und kündigen sie Ungeahntes und Überraschendes an. Dank ihrer Räumlichkeit bietet die Architektur ein Instrument, das durch die Aufeinanderfolge mehrerer Folien die Spannung des Lesers schürt und dem Schriftsteller ein breites Repertoire von Varianten liefert.

Interaktionen zwischen innen und außen in großem Maßstab

Die Beschreibung von allmählichen Annäherungen und Übergängen erreichen bei Baukomplexen mit umliegenden Höfen und

Gärten besondere Prägnanz. Sie stützt sich auf Schneisen, Perspektiven und szenographische Wegeführungen. Dabei handelt es sich häufig um bestehende Bauten, wie Balzacs Beschreibung des Schlosses von Blois, die den Betrachter allmählich von der Stadt über die Gärten in die Bauten führt (*Catherine de Médicis*, 1836):

*Du côté des jardins d'en bas, c'est-à-dire de la place moderne dite des Jésuites, le château présente une élévation presque double de celle qu'il a du côté de la cour. Le rez-de-chaussée, où se trouvaient les célèbres galerie, forme du côté du jardin le second étage. [...] Le château, déjà colossal dans la cour, paraît alors gigantesque, vu du bas de la place [...] Mais, dans la cour [...] les délicatesses infinies de cette architecture se laissent voir complaisamment et ravissent les regards étonnés.*⁴⁵

Nachdem sich die Schritte des Betrachters dem Schloss genähert haben, sein Auge die verschiedenen Maßstäbe erfasst und die prachtvollen architektonischen Gliederungen gewürdigt hat, betritt er den Treppenturm⁴⁶ und, je höher er steigt, umso mehr erweitert sich die Flusslandschaft der Loire mit ihrer patriotischen Anmut.⁴⁷ Wie in einem Film werden die Eindrücke in stets neuen Bildern aneinander gereiht und der Leser mit stets neuen Übergängen konfrontiert. Auf weitaus impressionistischere Weise sollte Flaubert das Schloss von Fontainebleau darstellen und dabei eine größere Distanz zum Ausdruck bringen:

Le matin de bonne heure, ils allèrent visiter le château. Comme ils entraient par la grille, ils aperçurent sa façade tout entière, avec les cinq pavillons à toits aigus et son escalier à fer à cheval se déployant au fond de la cour que bordent à gauche et à droite deux corps de bâtiment plus bas. Les lichens sur les pavés se mêlent de loin au ton fauve des briques; et l'ensemble du

Abb. 3: Horace Castell: Passage du Pont-Neuf, Holzschnitt, 1883



*palais, couleur de rouille comme une vieille armure, avait quelque chose de royalement impassible, une sorte de grandeur militaire et triste. Enfin, un domestique portant un trousseau de clefs, parut.*⁴⁸ (Abb. 4)

Aus dieser Sicht haftet dem Bau nach Flaubert etwas Mumienhaftes an und offenbart durch die leere Pracht die Vergänglichkeit von Macht und Dynastien: *Rosannette bâillait démesurement.*⁴⁹ Balzac versucht hingegen das historische Monument neu zu beleben, um eine authentischen Rahmen für seine Hauptfigur Katherina von Medici zu schaffen; Flaubert nimmt es mit entrücktem Blick wahr.

Paris bleibt ein bevorzugter Gegenstand der Romanciers, seien es die alten Viertel, seien es die neuen Bauten. Aus reizvollen atmosphärischen Erscheinungen ragen die Monumente wie der Invalidendom oder das

Pantheon stolz heraus.⁵⁰ Doch bewahrt das einzelne Bauwerk und sein direktes Umfeld eine Aktualität. Obwohl Zola ein Partisan moderner Bautechniken war, machte er in *Le rêve* die gotische Kathedrale zum eigentlichen Protagonisten der Handlung, zum Erzeuger von Kunst, Handwerk und Emotionen:

*La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée habitée frileusement sous ses ailes de pierre. [...] Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, n'a d'autre souffle que le sien.*⁵¹

Durch ihre imposante Masse bietet sie eine Fülle von räumlichen Übergängen, die sich unter dem Licht und klimatischen Einflüssen wandeln und die Zola in den ver-

schiedenen Episoden des Romans immer wieder evoziert. Die Bewohner erleben sie stets neu und in ihr spiegeln sich ihre Emotionen wider, die sich von flüchtigen Eindrücken zu ausweglosen Verstrickungen steigern.

Höhepunkte derartiger Beschreibungen erreichen bei Zola die Warenhäuser mit ihrer kristallinen Architektur, neue Kathedralen sozusagen, die der Stadt ein ganz anderes Gepräge geben, bei dem sich die Beziehung zwischen Innenraum und Außenraum geradezu umkehrt:

*Puis, c'étaient les bâtiments eux-mêmes, d'une immensité exagérée, vus à vol d'oiseau avec leurs corps de toitures qui dessinaient les galeries couvertes, leurs cours vitrées où l'on devinait les halls, tout l'infini de ce lac de verre et de zinc luisant au soleil. Au-delà, Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre: les maisons, d'une humilité de chaumières dans le voisinage, s'éparpillaient ensuite en une poussière de cheminées indistinctes; les monuments semblaient fondre, à gauche deux traits pour Notre-Dame, à droite un accent circonflexe pour les Invalides, au fond le Panthéon, honteux et perdu, moins gros qu'une lentille. L'horizon tombait en poudre, n'était plus qu'un cadre dédaigné, jusqu'aux hauteurs de Chatillon, jusqu'à la vaste campagne, dont les lointains noyés indiquaient l'esclavage.*⁵²

Der Maßstab der Stadt ist durch diese Bauten völlig verändert und die Wechselbeziehung zwischen den beherrschenden Monumenten folgt nun anderen Regeln. Eine Realität wird dargestellt, die Balzac noch nicht ahnen konnte und der Zola sich mit größter Leidenschaft widmet. Die detaillierte Darstellung des Warenhauses stützt sich auf einen Idealentwurf Jourdain's; Fiktion und tatsächlicher Entwurf, in dem der Architekt Lösungen für diese neue Bauauf-

gabe studierte, sind wohl selten in einer solchen Symbiose zusammengefloßen.⁵³ Hier bekennt sich Zola wiederum zu den neuen Techniken, zu Eisen und Glas, die seiner Vorstellung einer Ausrichtung der Kunst entsprachen, die sich an die neuesten wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften der Zeit anlehnt.

Tradition und Variation

Die Schilderung von Portalen, Fenstern, Gauben, Treppen und Balkons wird im Roman des 19. Jahrhunderts als wesentlicher Kunstgriff genutzt, um Übergänge verschiedener Zustände sichtbar zu machen. Oft gehen sie mit einer Verlangsamung des Erzählrhythmus einher, der es erlaubt, eine Fülle relevanter Details unterzubringen, ohne die Handlung zu unterbrechen. Ein Vergleich zwischen Balzac und Zola zeigt, dass diese Einzelheiten beim letzteren in sehr viel realistischerer Form dargestellt sind und ihre Kohärenz anhand von Zeichnungen überprüft wurde, so wie er es in seinem *Roman expérimental* (1880) gefordert hatte. Auf diese Weise bekommen die räumlichen Übergänge eine stärkere Eindringlichkeit, die sie nicht zuletzt auch der Photographie verdanken. Schritte und Blicke werden jetzt messbar, Bewegungen und Gesten kontrollierbar und sie lassen dem Leser weniger Raum für Imagination. Dass derartige Passagen bei Zola anderer Natur sind, hängt auch mit der zeitgenössischen Architektur zusammen. Der in der Touraine aufgewachsene Balzac bekannte sich zum Haustein als authentischem Material, während Zola die neuen Strukturen aus Eisen und Glas als echten Ausdruck seiner Zeit und als überzeugende Antwort auf deren Bedürfnisse würdigt. Allerdings können seine Dramen nicht auf Stadtpaläste und Bürgerhäuser als

Abb. 4: Schloss Fontainebleau, Cour du Cheval blanc, wie sie Gustave Flaubert wahrnahm



Bühne verzichten, deren Eklektizismus zwar den zeitgenössischen Idealen entspricht, denen er aber kritisch gegenübersteht.

Gemäß einer langen Tradition sollte der Dialog zwischen innen und außen im französischen Roman weiterwirken und Bauten und ihren Details dabei stets eine besondere Rolle zufallen. In *Du côté de chez Swann* (1913) verleiht Marcel Proust wiederum einer Kathedrale eine wesentliche Funktion und zwar sowohl dem Monument als auch seinen osmotischen Beziehungen zum Um-

feld, die sich als komplexe Übergänge und Durchdringungen zu erkennen geben.⁵⁴ Das 19. und das frühe 20. Jahrhundert schuf hier ein weites Repertoire, das bis in die heutige Zeit variiert und erweitert wird. Brachte Zola Konstruktionen aus Eisen und Stahl in die Literatur und definierte damit neue Konturen im städtischen Kontext, so sollten bald Vorortstraßen, Autobahnen und Flughäfen ganz andersartige Übergänge und die daran gebundenen menschlichen Erfahrungen beschreiben.

ANMERKUNGEN

- 1 Honoré DE BALZAC: *Le cousin Pons* (1847), Paris 1999, S. 158.
- 2 Erinert sei hier an *Notre Dame de Paris* von Victor Hugo oder Balzacs eindringliche Beschreibung des Treppenturms des Schlosses von Blois in *Sur Catherine de Médicis*; vgl. dazu: Honoré DE BALZAC: *Sur Catherine de Médicis* (1836), 2 Bde., Paris 1980.
- 3 Was die Literaturgeschichte zu diesem Thema betrifft, siehe: Philippe HAMON: *Expositions. Architecture et Littérature au XIXe siècle*, Paris 1989. Weitere bibliographische Empfehlungen in Sabine FROMMEL: « ... ce *castel ouvragé comme une fleur*, et semble ne pas peser sur le sol »: Architekturbeschreibungen bei Honoré de Balzac in: Barbara von Orelli-Messerli (Hg.): *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Architektur in der Literatur von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Petersberg 2012, S. 93–116.
- 4 Für weiterführende Studien wird auf die jeweiligen Editionen der Bibliothèque de la Pléiade verwiesen.
- 5 Honoré DE BALZAC: *La maison du Chat-qui-pelote* (1829), Paris 1970, S. 29–30.
- 6 STENDHAL: *La Chartreuse de Parme* (1839), Paris 1972, S. 369.
- 7 Zola hat sich sogar den Umbauten gewidmet, den der Balkon im Lauf der Zeit erfahren

- hatte: *Des deux portes-fenêtres d'autrefois, l'une, celle de gauche, avait été condamnée, simplement à l'aide de clous; et le balcon, qui jadis régnait sur la largeur de l'étage, n'existait plus que devant la fenêtre de droite. Comme les solives, dessous, étaient encore bonnes, on avait remis un parquet et vissé dessus une rampe en fer, à la place de l'ancienne balustrade pourrie. C'était là un coin charmant, une sorte de niche, sous la pointe du pignon, que fermaient les voliges, remplacées au commencement du siècle. Lorsqu'on se penchait, on voyait toute la façade sur le jardin, très caduque celle-ci, avec son soubassement de petites pierres taillées, ses pans de bois garnis de briques apparentes, ses larges baies, aujourd'hui réduites. En bas, la porte de la cuisine était surmontée d'un auvent, recouvert de zinc. Et, en haut, les dernières sablières, qui avançaient d'un mètre, ainsi que le faitage du comble, se trouvaient consolidées par de grandes consoles, dont le pied s'appuyait au bandeau du rez-de-chaussée. Cela mettait le balcon dans toute une végétation de charpentes, au fond d'une forêt de vieux bois, que verdissaient des giroflées et des mousses.* Émile ZOLA: *Le Rêve* (1888), Paris 1986, S. 81.
- 8 ZOLA: *Le Rêve* (wie Anm. 7), S. 84.
 - 9 Atsuko NAKAI: *Architecture et littérature. L'influence réciproque entre Émile Zola et*

- Frantz Jourdain, in: *Doshika Studies for the Study of Language and Culture*, 2 (4), 2000, S. 558–559. Jourdain war ein Schüler Taines, Henri Labroustes et Viollet-le-Ducs. Der Kontakt zwischen dem Schriftsteller und dem Architekten geht auf das Jahr 1880 zurück und ist durch zahlreiche Briefe überliefert. Was die architektonische Terminologie betrifft, so stützte sich Zola auf Viollet-le-Ducs *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*.
- 10 ZOLA: *Le Rêve* (wie Anm. 7), S. 132.
 - 11 Honoré DE BALZAC: *Le lys dans la vallée* (1835), Paris 1972, S. 37.
 - 12 Gustave FLAUBERT: *Éducation sentimentale* (1869/1870), Paris 2013, S. 121.
 - 13 Honoré DE BALZAC: *Eugénie Grandet* (1833), 1972, S. 23.
 - 14 Ebd., S. 37.
 - 15 Ebd., S. 37–38.
 - 16 Ein prägnantes Beispiel dieser Technik findet sich in: Honoré DE BALZAC: *Beatrix* (1839), Paris 1979, S. 36–38.
 - 17 *L'état de ce portail trahissait chez le propriétaire une insouciance qui parut déplaire à l'officier, il fronça les sourcils en homme contraint de renocer à quelque illusion. [...] Si le commandant voulait que Monsieur Benassis fût un homme soigneux ou méthodique, certes, la porte de sa maison annonçait une complète indifférence en matière de propriété.* Honoré DE BALZAC: *Le médecin de campagne* (1833), Paris 1974, S. 61.
 - 18 FROMMEL: « ... ce *castel ouvragé comme une fleu*, et semble ne pas peser sur le sol » (wie Anm. 3), S. 93–116.
 - 19 DE BALZAC: *Le médecin de campagne* (wie Anm. 17), S. 53.
 - 20 Honoré DE BALZAC: *La Cousine Bette* (1846), Paris 1972, S. 220.
 - 21 Émile ZOLA: *La Curée* (1871), Paris 1981, S. 54.
 - 22 [...] *entourée d'arcades, une réduction de la place Royale, dallée d'énormes pavés, ce qui achevait de donner à cette maison morte l'apparence d'un cloître.* ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 125, 136.
 - 23 *Ursule arriva sur les marches du perron par où l'on descendait du pavillon chinois au*

- jardin, et y resta quelques minutes [...] Elle entendit alors cette réponse faite par le docteur [...].* Honoré DE BALZAC: *Ursule Mirouët* (1841), Paris 1968, S. 135.
- 24 Albert CAMUS: *La peste*, Paris 1947, S. 8–9.
 - 25 Émile ZOLA: *Pot-Bouille* (1882/1883), Paris 1982, S. 24–29.
 - 26 ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 124.
 - 27 *Ce perron, aux marches larges et basses, était abrité par une vaste marquise vitrée, bordée d'un lambrequin à franges et à glands d'or. [...] En haut du perron, la porte du vestibule avançait, flanquée de maigres colonnes prises dans le mur, formant ainsi une sorte d'avant-corps percé à chaque étage d'une baie arrondie, et montant jusqu'au toit, où il se terminait par un delta. [...] Mais, du côté du jardin, la façade était autrement somptueuse. Un perron royal conduisait à une étroite terrasse qui régnait tout le long du rez-de-chaussée; la rampe de cette terrasse, dans le style des grilles du parc Monceau, était encore plus chargée d'or que la marquise et les lanternes de la cour. [...] Le vestibule était d'un grand luxe. En entrant, on éprouvait une légère sensation d'étouffement. Les tapis épais qui couvraient le sol et qui montaient les marches, les larges tentures de velours rouge qui masquaient les murs et les portes, alourdissaient l'air d'un silence, d'une senteur tiède de chapelle. [...] L'escalier, dont la double balustrade de marbre blanc avait une rampe de velours rouge, s'ouvrait en deux branches, légèrement tordues, et entre lesquelles se trouvaient, au fond, la porte du grand salon. Sur le premier palier, une immense glace tenait tout le mur. En bas, au pied des branches de l'escalier, sur des socles de marbre, deux femmes de bronze doré, nues jusqu'à la ceinture, portaient de grands lampadaires à cinq becs, dont les clartés vives étaient adoucies par des globes de verre dépoli.* ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 54.
 - 28 *Emma était accoudée à sa fenêtre (elle s'y mettait souvent : la fenêtre, en province, remplace les théâtres et la promenade).* Gus-

- tave FLAUBERT: *Madame Bovary* (1857), Paris 1990, S. 165.
- 29 Honoré DE BALZAC: *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838), Paris 1966, S. 473.
- 30 *De la fenêtre l'œil embrassait la vallée depuis la colline où s'étale Pont-de-Ruan, jusqu'au château d'Azay, en suivant les sinuosités de la côte opposée que varient les tours de Frapesle, puis l'église, le bourg et le vieux manoir de Saché dont les masses dominant la prairie. En harmonie avec cette vie reposée et sans autres émotions que celles données par la famille, ces lieux communiquaient à l'âme leur sérénité.* DE BALZAC: *Le lys dans la vallée* (wie Anm. 11), S. 51.
- 31 ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 336.
- 32 *Ce jour-là, ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon. Leur table était placée devant une des fenêtres. Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. [...] Et ses regards, amoureuxment, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules. [...] C'était comme le coin enchanté d'une cité des Mille et Une Nuits, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre les nuages, fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset. [...] Ce grand innocent Paris ! vois donc comme il est immense et comme il s'endort doucement ! C'est bête, ces grandes villes ! Il ne se doute guère de l'armée de pioches qui l'attaquera un de ces beaux matins, et certains hôtels de la rue d'Anjou ne reliraient pas si fort sous le soleil couchant, s'ils savaient qu'ils n'ont plus que trois ou quatre ans à vivre.* ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 112.
- 33 ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 113–114.
- 34 *En bas, confusément, les toitures des Halles étalaient leurs nappes grises. C'était comme des lacs endormis, au milieu desquels le reflet furtif de quelque vitre allumait la leur argentée d'un flot. Au loin, les toits des pavillons de la boucherie et de la Vallée s'assombrissaient encore, n'étaient plus que des entassements de ténèbres reculant l'horizon. Il jouissait du grand morceau de ciel qu'il avait en face de lui, de cet immense développement des Halles, qui lui donnait, au milieu des rues étranglées de Paris, la vision vague d'un bord de mer, avec les eaux mortes et ardoisées d'une baie, à peine frissonnantes du roulement lointain de la houle.* Émile ZOLA: *Le ventre de Paris* (1873), Paris 2002, S. 179.
- 35 Ein Zitat aus *Pot-Bouille* enthüllt seine tiefe Abneigung gegen Baukonstruktionen, die auf Schein zielen: *Oui, ça fait de l'effet, dit lentement l'architecte, les yeux fixés sur le plafond. Vous comprenez, ces maisons-là, c'est bâtie pour faire de l'effet [...] Seulement il ne faudrait pas trop fouiller les murs. Ça n'a pas douze ans et ça part déjà [...] On met la façade en belle pierre, avec des machines sculptées; on vernit l'escalier à trois couches; on dore et on peinturlure les appartements; et ça flatte le monde, ça inspire de la considération [...] Oh! C'est encore solide, ça durera toujours autant que nous.* Émile ZOLA: *Pot-Bouille* (1882), Paris 1982, S. 29. Balzac vertrat die gleiche Haltung und prangerte unechte architektonische Gliederungen wie etwa aus Gips an.
- 36 ZOLA: *Le Ventre de Paris* (wie Anm. 34), S. 99.
- 37 *Toutes les fenêtres mal jointes laissaient passer des rayons de lumières, les cheminées fumaient, et la bonne odeur des rôtisseries égayait les rues.* Honoré DE BALZAC: *Maître Cornélius* (1931), Paris 1939, S. 165).
- 38 ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 54.
- 39 *L'orchestre, placé dans le jardin, devant une des fenêtres ouvertes, jouait une valse, dont le rythme souple arrivait douci, envolé en plein air. [...] Il semblait que ce fût quelque vent de la chair, venue de la rue, balayant tout un âge mort dans la hautaine demeure.* Émile ZOLA: *Nana* (1880), Paris 1977/2002, S. 398.
- 40 ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 53.
- 41 *La voilà, s'écria-t-il, je la reconnais ! -Quoi donc ? demanda le médecin. Ma chambre, parbleu ! C'est elle ! C'était, au cinquième, une petite chambre qui devait anciennement donner sur une cour. Une muraille ouverte la montrait toute nue, déjà entamée d'un côté, avec son papier à grands ramages jaunes, dont une large déchirure tremblait au vent. On voyait encore le creux d'une armoire, à gauche, tapissé de papier bleu. Et il y avait, à côté, le trou d'une poêle, où se trouvait un bout de tuyau. L'émotion prenait l'ancien ouvrier.* ZOLA: *La Curée* (wie Anm. 21), S. 321–322.
- 42 Honoré DE BALZAC: *Pierrette* (1839), Paris 1976, S. 133.
- 43 *Puis devant elle, la face tournée du côté des Halles, elle avait la place, les trois pans de maisons, percées de leurs fenêtres, dans lesquelles elle cherchait à entrer du regard; elle semblait se hausser, aller le long des étages, ainsi qu'à des trous de verre, jusqu'aux œil-de-bœuf des mansardes; elle dévisageait les rideaux, reconstruisait un drame sur la simple apparition d'une tête entre deux persiennes, avait fini par savoir l'histoire des locataires de toutes ces maisons, rien qu'à regarder les façades. [...] Derrière les persiennes flexibles, à bandes rouges, elle lisait les bons petits déjeuners, les soupers fins, les noces à tout casser.* ZOLA: *Le Ventre de Paris* (wie Anm. 34), S. 322.
- 44 Émile ZOLA: *Thérèse Raquin* (1867), Paris 1979/2011, S. 34–35.
- 45 BALZAC: *Sur Catherine de Médicis* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 237; siehe Nicole CAZOURAN: *Catherine de Médicis et son temps dans la Comédie Humaine*, Genève 1976.
- 46 *Ce corps de logis [...] est partagée par une tour hexagone où tourne dans sa cage évidée un escalier en pierre, caprice moresque exécuté par des géants, travaillé par des nains, et qui donne à cette façade l'air d'un rêve.*
- BALZAC: *Sur Catherine de Médicis* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 237–238.
- 47 *D'étage en étage [...] le roi de France découvrait une plus grande étendue de cette belle Loire qui lui apporte là des nouvelles de tout le royaume.* BALZAC: *Sur Catherine de Médicis* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 239.
- 48 Gustave FLAUBERT: *Éducation sentimentale* (1869/1870), Paris 2013, S. 427–428. Zu Topographie und Raum im Werk Flauberts siehe: Marie Claire BANCQUART: « L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale* » in *Flaubert, la femme, la ville*, Paris 1982; J.-P. Duquette, *Flaubert et l'architecture du vide*, Montréal 1972.
- 49 Ebd., S. 430.
- 50 FROMMEL: « ... ce castel ouvragé comme une fleur, et semble ne pas peser sur le sol » (wie Anm. 3), S. 72–86.
- 51 ZOLA: *Le Rêve* (wie Anm. 7), S. 42.
- 52 Émile ZOLA: *Au bonheur des dames* (1883), Paris 1980, S. 451.
- 53 NAKAI: *Architecture et Littérature* (wie Anm. 9), S. 554–558.
- 54 *Mais ce qui est incontestablement le plus curieux dans notre église, c'est le point de vue qu'on a du clocher et qui est grandiose. [...] N'importe, le dimanche il y a toujours des sociétés qui viennent même de très loin pour admirer la beauté du panorama et qui s'en retournent enchantés. [...] Il faut avouer du reste qu'on jouit de là d'un coup d'œil féerique, avec des sortes d'échappées sur la plaine qui ont un cachet tout particulier.* Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu* (1913), Paris 1992, S. 105.

BILDNACHWEIS

- 1, 4: Autorin
 2: Foto von Robert Doisneau, Paris
 3: Paris, Bibliothèque Nationale, Est. et photo, Va 263d