

Robert Krause und Evi Zemanek (Hrsg.)
Text-Architekturen

linguae & litterae

Publications of the School of Language & Literature
Freiburg Institute for Advanced Studies

Edited by
Peter Auer, Gesa von Essen, Werner Frick

Editorial Board

Michel Espagne (Paris), Marino Freschi (Rom), Ekkehard König (Berlin),
Michael Lackner (Erlangen-Nürnberg), Per Linell (Linköping),
Angelika Linke (Zürich), Christine Maillard (Strasbourg),
Lorenza Mondada (Basel), Pieter Muysken (Nijmegen),
Wolfgang Raible (Freiburg), Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Editorial Assistant
Sara Landa

Volume 38

Text- Architekturen



Die Baukunst der Literatur

Herausgegeben von
Robert Krause und Evi Zemanek

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-030762-7
e-ISBN 978-3-11-034715-9
ISSN 1869-7054

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: jürgen ullrich typesatz, Nördlingen
Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Robert Krause und Evi Zemanek

Literatur und Architektur.

Tendenzen, Desiderate, Perspektiven — 1

Stephanie A. Glaser

Space, Time, and Narrative.

The Literary Unfolding of Architecture — 13

Ulrich Ernst

Der Roman als Transkript der Kathedrale bei Hugo, Huysmans und Proust.

Gattungsprofile – Illustrationszyklen – Bucharchitekturen — 31

Hans-Georg von Arburg

Wie Figura zeigt.

Zur Kritik allegorischer Literaturinterpretationen am Beispiel von Adalbert

Stifters Erzählung *Die Narrenburg* — 65

Stefanie Fricke

„The days of England’s glory have their number“.

Antizipierte Ruinen in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts — 84

Sonia Goldblum

Die Meereskathedrale.

Naturschilderung als Architekturmetaphorik in Victor Hugos Roman

***Les Travailleurs de la mer* — 103**

Uta Schürmann

Die verschwundene Sammlung.

Leere Räume in Texten des europäischen Realismus — 117

Thomas Flum

Émile Zola und das neue Paris — 132

Harald Tausch

Architektur als Antwort.

Raabe und Fontane — 148

Robert Krause

**Von der „herrischen Lust am Gestalten und Umgestalten“.
Die „Kunst des Bauens“ in Goethes *Wahlverwandtschaften*, gelesen mit
Hofmannsthal — 170**

Sabina Becker

**Flanerie und Architekturbeschreibung.
Die Stadtlektüren Franz Hessels — 187**

Detlev Schöttker

**Raumsinn und gewohntes Leben.
Walter Benjamins Erkundungen zu Städten und Architekturen — 206**

Sarah Pogoda

**Von Baumeistern, Anti-Architekten und Anarchitektur.
Grenzen der Architekturmetapher — 223**

Anja Gerigk

**Raumwende(n) im Roman.
Hermann Burgers *Schilten* als intermediale Kritik des Spatial Turn — 237**

Julia Weber

**Expeditionen ins Innere des *House of Leaves*.
Mark Z. Danielewskis Erzähl- und Textarchitekturen — 252**

Cord-Friedrich Berghahn

**„Ein böser, nichtendenwollender Traum“.
Architektur in der Prosa W.G. Sebalds — 270**

Namensregister — 293

Robert Krause und Evi Zemanek, Freiburg

Literatur und Architektur

Tendenzen, Desiderate, Perspektiven

I

Architektur ist in unserer Alltagswelt omnipräsent. Seit jeher präfiguriert sie maßgeblich die menschliche Wahrnehmung, Phantasie und soziale Interaktion.¹ Unlängst wurde aus soziologischer Sicht gar argumentiert, dass „die Architektur in ihrer Dauerpräsenz und sinnlichen Dominanz allen anderen Medien voraus“ sei.² Diese Annahme ihres soziokulturellen und wahrnehmungsphysiologischen Primats erscheint in medienkomparatistischer Hinsicht zumindest diskutabel; zumal die Architektur kaum alleine zu betrachten ist, sondern ein kulturelles Leitmedium darstellt, das mit anderen Medien und Künsten wie beispielsweise der Plastik und der Malerei interagiert.³

Auch Literatur und Architektur stehen in einem produktiven Wechselverhältnis. Stilgeschichtliche und strukturelle Parallelen entdeckte schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Oskar Walzel, der im Bemühen um Interdisziplinarität unter dem Motto „wechselseitige Erhellung der Künste“ Kategorien aus der Architektur auf die Literatur übertrug – ein vielversprechender Ansatz, der in der Folgezeit nicht weiter entwickelt wurde.⁴ Mehr Beachtung fand indessen der Rekurs beider Künste bzw. Medien in ihren jeweiligen Entwürfen auf die gleichen Archetypen und Bilder, etwa auf den Turmbau zu Babel, an den unter anderem Franz Kafkas Mythenkon-

1 Zur Begriffs-, Sach- und Forschungsgeschichte vgl. den Lexikonartikel von Christoph Feldtkeller, „Architektur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bdn.*, Bd. 1, Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), Stuttgart 2000, S. 286–307.

2 Joachim Fischer/Heike Delitz, „Die ‚Architektur der Gesellschaft‘. Einführung“, in: Dies. (Hrsg.), *Die Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*, Bielefeld 2009, S. 9–17, hier S. 9.

3 Das zeigt die Ausgestaltung architektonischer Innenräume ebenso wie die um 1800 in der Gotikrezeption wesentliche Kategorie des „Malerischen“. Vgl. zu letzterer Klaus Döhmer, *„In welchem Style sollen wir bauen?“ Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil*, München 1976, S. 55–58. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden „die herrlichen Werke der christlich-romantischen Baukunst des Mittelalters“ (S. 58) explizit auf die „Durchdringung des Plastischen mit dem Malerischen“ zurückgeführt (S. 151).

4 Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste: Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917, bes. Kap. 5, S. 63–74.

trafakturen⁵ und zeitgleich entstandene amerikanische Wolkenkratzer erinnern.⁶ Architekten werden ebenso durch literarische Texte angeregt wie Autoren durch reale Bauwerke. Letztere können in Texten als Handlungsräume oder Hintergrundkulissen neben fiktiven Gebäuden auftauchen, der Figurencharakterisierung und Erzeugung einer bestimmten Atmosphäre dienen sowie selbst die Struktur eines Werks prägen, ja bisweilen diesem sogar ihre Konturen geben, wie in visuellen Architekturgedichten.⁷

Obwohl die Bezüge auf die Architektur in der Literatur vielfältig sind, wurden sie von den Philologien geraume Zeit hauptsächlich in historischen und motivgeschichtlichen Einzelstudien, insbesondere zum Stadt- und Haus-Motiv,⁸ und weniger aus systematischer Perspektive betrachtet.⁹ Daran hat erst der *spatial turn* der Kultur- und Literaturwissenschaften etwas geändert: Das wissenschaftshistorisch relevante, aber zum Teil (zu) abstrakte Raumparadigma wird seit der Jahrtausendwende auch in der deutschsprachigen Forschung durch eine stärkere Berücksichtigung der Architektur ergänzt, so dass gezielt Bauwerke in den Blick kommen und ein veritabler „architectonic turn“ zu

5 In seinen *Fragmenten aus Heften und losen Blättern* notiert Kafka den einzelnen Satz: „Wir graben den Schacht zu Babel“ (Franz Kafka, *Gesammelte Werke*, Max Brod [Hrsg.], Frankfurt a.M. 1994, S. 280). Narrativ eingebunden wird der Babelturm in seinen Erzählungen *Beim Bau der chinesischen Mauer* und *Das Stadtwappen*, die Gerhard Neumann („Chinesische Mauer und Schacht von Babel. Franz Kafkas Architekturen“, in: *DVjs*, 83/2009, 3, S. 452–471) und Detlev Schöttker („Der Beobachter des Parterres. Franz Kafka und die Architektur“, in: *Merkur*, 64/2010, 7, S. 603–612) diesbezüglich untersucht haben.

6 Zahlreiche Abbildungen, Beschreibungen und Traditionslinien dieser „Turmblicke“ präsentiert Christian W. Thomsen, *LiterArchitektur. Wechselwirkungen zwischen Architektur, Literatur und Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln 1989, S. 52–71.

7 Vgl. Gisbert Kranz, *Das Architekturgedicht*, Köln/Wien 1988.

8 Vgl. Volker Klotz, *Die erzählte Stadt*, München 1965; Hans Bänziger, *Schloss – Haus – Bau: Studien zu einem literarischen Motivkomplex von der deutschen Klassik bis zur Moderne*, Bern u.a. 1983; Michael Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raumes bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka*, Bern 1987; Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster. Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt a.M. 1989. Sowohl die ‚Stadt‘ als auch die ‚Architektur‘ hat Sabine Rahmsdorfer untersucht: *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999. Neue, kulturgeschichtliche Zugänge zum ‚Haus‘ vermitteln die Beiträge in *DVjs*, 85/2011, 2.

9 Wegweisend waren die Studien Gerhard Goebels, Christian W. Thomsons und Philippe Hamons. Vgl. Gerhard Goebel, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971; Thomsen, *LiterArchitektur*; Philippe Hamon (Hrsg.), *Littératures & architecture*, Rennes 1988; ders., *Expositions. Littérature et architecture au XIX siècle*, Paris 1989. Vgl. außerdem: Laurence Richter (Hrsg.), *Littérature et architecture*, Lyon 2004.

konstatieren ist.¹⁰ Erprobt wurde dessen heuristisches Potenzial vor allem hinsichtlich der ästhetischen Debatten der Goethezeit,¹¹ des Historismus¹² und der urbanen Moderne des 20. Jahrhunderts.¹³ So konnten die lange Zeit übersehene Präsenz der Architektur in der Literatur und die mannigfachen diskursiven Zusammenhänge von Literatur- und Architekturästhetik verdeutlicht werden.

Die Untersuchung der Architektur in der Literatur ist demnach ein anerkanntes Forschungsfeld geworden, das sich zunehmend ausdifferenziert. Angesichts dieser Entwicklung, der Vielzahl neuerer Studien und des bereits dokumentierten Materials¹⁴ erscheint es nun sinnvoll, ein erstes Resümee zu ziehen und dabei an bisherige Schwerpunktsetzungen zu erinnern, gegenwärtige Tendenzen darzulegen und weitere Untersuchungsperspektiven vorzuschlagen.

II

Studien zur Architektur in der Literatur bringen „einen Gewinn bei der Aneignung poetischer Welten“,¹⁵ denn sie versprechen Aufschluss zu geben über eine

10 Detlev Schöttker, „Das Zimmer im Kopf. Wann kommt eigentlich der ‚architectonic turn‘“, in: *Merkur*, 59/2005, 7, S. 1191–1195.

11 Vgl. Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Weimar 2000; Harald Tausch, „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“. *Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*, Würzburg 2006; Hans-Georg von Arburg, *Alles Fassade. ‚Oberfläche‘ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*, München 2006; Jan Büchenschuß, *Goethe und die Architekturtheorie*, Hamburg 2010.

12 Vgl. Arburg, *Alles Fassade*; außerdem Saskia Haag, *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2012, der es weniger um den zeitgenössischen Historismus als um die soziale Institution des Hauses geht.

13 Vgl. Heinz Brüggemann, *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Hannover 2002; Margrid Bircken/Heide Hampel (Hrsg.), *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Neubrandenburg 2005; Robert Hodonyi, *Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*, Bielefeld 2010; Ines Lauffer, *Poetik des Privatraums. Der architektonische Wohndiskurs in den Romanen der Neuen Sachlichkeit*, Bielefeld 2011; Libero Andreotti (Hrsg.), *Spielraum. W. Benjamin et L'Architecture*, Paris 2011.

14 Vgl. Carlpeter Braegger, *Baustellen. Ein enzyklopädisches Glossarium zur Architektur, wie sie im Buch steht*, Baden 1991; Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*, Salzburg 2006; Roland Innerhofer, Karin Harrasser (Hrsg.), *Bauformen der Imagination. Ausschnitte einer Kulturgeschichte der architektonischen Phantasie*, Wien 2006.

15 Winfried Nerdinger, „Architektur wie sie im Buche steht“, in: Ders. (Hrsg.), *Architektur wie sie im Buche steht*, S. 9–19, hier S. 11.

Vielzahl zentraler Fragen einer kulturgeschichtlich wie medientheoretisch orientierten Literaturwissenschaft, von denen einige Aspekte im Folgenden skizziert seien.

Es fällt auf, dass die Architektur und die Literatur bzw. das Bauen und das Schreiben häufig in ein Analogieverhältnis gerückt werden. Einer langen Tradition verpflichtet, ist dieser Topos bis in die Antike zurückzuverfolgen: so etwa zum römischen Architekten Vitruv (1. Jh. v. Chr.), der die Auffassung vertritt, dass Sprache und Architektur gleichzeitig entstanden seien.¹⁶ Dem ähnelt die Ursprungslegende, die Victor Hugos Roman *Notre Dame de Paris* (1831/32) erzählt und zum Ausgangspunkt kultur- und medienkritischer Diagnosen nimmt. Er reflektiert die kaum zu überschätzende Tragweite des medialen Paradigmenwechsels, der mit Gutenbergs Erfindung der Druckerpresse (um 1440) eingesetzt hat und dazu führe, dass das gedruckte Buch sukzessive die sakralen Bauwerke als Bedeutungsträger ersetze und letztlich die Religion durch die Literatur als neues kulturelles Leitsystem abgelöst werde.¹⁷ Hugos Annahme wäre mit Blick auf die zeitgenössischen „Aufschreibesysteme“ zu prüfen und zu kontextualisieren.¹⁸ Auch sprachphilosophische Positionen des späten 19. Jahrhunderts gehen davon aus, Bau- und Sprachkunst seien gleichursprünglich und zielten beide auf Symmetrie ab.¹⁹ Ihnen entsprechen Friedrich Nietzsches Forderung, ein Buch müsse nach dem Vorbild eines Gebäudes „ein Ganzes“ darstellen,²⁰ und Hugo von Hofmannsthal Überzeugung, die „Form“ gebe „dem Dialog das was die architektonische Form einem Haus gibt – Abschluß gegen die übrige Welt, Ausschluß der übrigen Welt“.²¹ Eine eminent konstruktive Funktion attestiert der Sprache auch Paul Valéry, in dessen Dialog *Eupalinos, ou l'architecte* von 1921 es heißt: „Voici donc que le langage est constructeur?“²² Mit seinem Zitat ist zugleich

16 Vgl. Vitruvius, *De architectura libri decem/Zehn Bücher über Architektur*, Lateinisch und deutsch, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 62008, Liber secundus, I, S. 78; erstes Kapitel, Vom Ursprung der Gebäude, S. 79.

17 Vgl. Victor Hugo, *Der Glöckner von Notre Dame*, aus dem Französischen von Else von Schorn, Frankfurt a.M. 1996, S. 196–205 (Kap. „Dieses wird jenes töten“).

18 Vgl. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900*, 4., vollst. überarb. Neuaufl., München 2003.

19 Vgl. Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst* [1871], Bd. 1, Hildesheim 31961, S. 38, S. 109f., S. 118 und S. 128.

20 Friedrich Nietzsche, „Unzeitgemässe Betrachtungen I, David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller [9]“, in: Ders., *Kritische Studienausgabe (KSA)*, Bd. 1, Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hrsg.), München 1988, S. 209.

21 Hugo von Hofmannsthal, Notiz von 1902, zitiert nach: *Hofmannsthal-Blätter*, 1972, 8/9, S. 109.

22 Paul Valéry, *Eupalinos, ou l'architecte*, in: Ders., *Eupalinos. L'âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, Paris 1944, S. 9–127, hier S. 66.

der Topos einer ‚Sprache der Architektur‘ berührt, dessen metaphorischer und semiotischer Gehalt die Architekturdiskussion und interdisziplinäre Forschung nachhaltig beschäftigt.²³ Umgekehrt könnte sie die Architekturzeichnungen vieler Dichter – beispielsweise von Victor Hugo, Gottfried Keller, Theodor Fontane, Émile Zola, Joachim Ringelnatz und Peter Weiss²⁴ – heranziehen, um wesentliche Aspekte der Genese fiktionaler Texte zu rekonstruieren.²⁵

Mit solchen intermedialen Vergleichsmöglichkeiten stellt sich die Frage nach der spezifischen Leistung der jeweiligen Medien bzw. Künste und ihrem Verhältnis zueinander.²⁶ Angesprochen sind wesentliche Aspekte der Ästhetik, denen im Rekurs auf Lessings typologische Trennung von Raum- und Zeitkünsten in der *Laokoon*-Schrift,²⁷ die Technik der Kunstbeschreibung bzw. Beschreibungskunst (*ekphrasis*) und den traditionellen *paragone* der Künste nachzugehen ist. Während der Wettstreit zwischen dem Architekten Friedrich Schinkel und dem Dichter Clemens Brentano (um 1815) vereinzelt Beachtung gefunden hat,²⁸ wurden literarische Architekturbeschreibungen als Form der *ekphrasis* in der einschlägigen interdisziplinären Forschung bislang wenig berücksichtigt.²⁹ Doch

23 Während sich Feldkeller („Architektur“, S. 290) kritisch zu diesem Topos äußert, unternimmt Markus Dauss den programmatischen Versuch, Architektur als Sprache zu lesen: vgl. ders., „Architektur als Schrift – Architektursprache“, in: <http://egk.file3.wcms.tu-dresden.de/Markus/Architektur%20als%20Schrift2.pdf> [Stand: 12.02.2013]. Zum Verhältnis von Architektur und Sprache vgl. den gleichnamigen Band von Carlpeter Braegger (Hrsg.), *Architektur und Sprache*, München 1992.

24 Zahlreiche Exponate versammelt der von Nerdinger herausgegebene Katalog: *Architektur wie sie im Buche steht*, S. 340–407.

25 Vgl. zu diesem Thema Hilde Strobl, „Die Planung des Raumes in der Zeichnung des Dichters“, in: Nerdinger (Hrsg.), *Architektur wie sie im Buche steht*, S. 146–159.

26 Zur Debatte, ob die Architektur trotz ihres Anwendungsbezugs eine Kunst darstellt, vgl. Feldkeller, „Architektur“, S. 287–289.

27 Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“, in: Ders., *Werke und Briefe*, 12 Bde, Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, Wilfried Barner (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1990, S. 11–322, insbes. S. 116f. Durch diese Typologie scheint „die Ausklammerung des Räumlichen aus der Literatur besiegelt zu sein“, bemerkt noch Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*, München 1971, S. 37.

28 Vgl. dazu Winfried Nerdinger, „Clemens Brentano/Friedrich Schinkel“, in: Nerdinger (Hrsg.), *Architektur, wie sie im Buche steht*, S. 481–483; Arburg, *Alles Fassade*, S. 72.

29 Dies gilt etwa für die ansonsten erhellenden Bände von Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995; Peter Klotz/Christine Lubkoll (Hrsg.), *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg i.Br./Berlin 2005; sowie Heinz Drügh, *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*, Tübingen 2006.

auch jenseits der *ekphrasis* sind die Funktionen von Metaphern und Metonymien bei poetischen Architekturimaginationen zu untersuchen;³⁰ ebenso die Text-Bild-Relationen wie im Fall von visueller Poesie oder Buchstabenarchitekturen.³¹ In besonderer Weise demonstrieren und thematisieren gerade lyrische Texte ihre Anlage. Speziell im romanischen Sonett mit seiner unverkennbaren grafischen Erscheinungsform manifestiert sich die Tendenz zur Proportionalität, Geometrisierung und Räumlichkeit. Namentlich August Wilhelm Schlegel führte diese Form auf numerische Relationen und geometrische Konstruktionsprinzipien zurück und veranschaulicht dies an der Tektonik eines Tempels.³² Er korreliert die Quartette und Terzette mit Quadrat und Dreieck und definiert die Sonett-Tektonik auf der Basis von Symmetrien. Dass diese augenfällige Kongruenzen mit dem Grundriss des vom Stauferkaiser Friedrich II. Mitte des 13. Jahrhunderts errichteten Castel del Monte in Apulien aufweist, erklärt die neuere Forschung mit der beiderseitigen, in Text und Stein zeitgleich realisierten Gestaltung imperialer Bauästhetik – zumal der Ursprung des Sonetts als Gattung im selben historischen und kulturellen Kontext verortet wird wie besagtes Bauwerk.³³ In der Folgezeit stellt die lyrische Gattung immer wieder ihre Affinität zur Architektur zur Schau, sei es, indem sie etwa vollkommene Bauwerke als Projektionsfläche für ideal-schöne Frauen funktionalisiert oder aber in kulturkritischen Sonetten den Zustand einer Nation in Ruinen spiegelt.³⁴

Ebenso wie aus Architektur Literatur werden kann, ist zuweilen auch zu beobachten, dass aus Literatur Architektur entsteht. Zahlreiche Exponenten dieses komplexen künstlerischen Transformationsprozesses wurden 2006/07 im

30 „Architektur als Metapher“ in der Berliner Moderne untersucht Robert Hodonyi, *Herwarth Waldens „Sturm“ und die Architektur*, S. 212–281.

31 Diesen Textgattungen widmet sich Ulrich Ernst, „Text als Architektur – Architektur als Text“, in: Nerdinger (Hrsg.), *Literatur, wie sie im Buche steht*, S. 113–127.

32 Vgl. August Wilhelm Schlegel, „Vorlesungen über die romantische Literatur“ [1803–1804], in: Ders., *Vorlesungen über Ästhetik* [1803–1827] [= Kritische Ausgabe der Vorlesungen, Bd. 2,1], Textzusammenstellung v. Ernst Behler, m. e. Nachbemerking v. Georg Braungart, Paderborn u.a. 2007, S. 1–194, zum Sonett: S. 159–168.

33 Vgl. dazu Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009, S. 128–175; sowie Ders., „Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität“, in: Erika Greber/Evi Zemanek (Hrsg.), *Sonett-Künste. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*, Dozwil 2012, S. 41–59.

34 Vgl. Kirsten Kramer, „Ästhetik des Kalküls. Schrift, Geometrie und Architektur im spanischen Barocksonett“, in: Greber/Zemanek (Hrsg.), *Sonett-Künste*, S. 151–82, die u.a. den Konnex von Architektur und Sonettistik in Góngoras berühmtem Architektursonett *De pura honestidad templo sagrado* nachzeichnet. Dieses untersucht neben spanischer und französischer Ruinenpoesie auch Ursula Hennigfeld, *Der ruinierte Körper. Petrarkistische Sonette in transkultureller Perspektive*, Würzburg 2008.

Münchener Architekturmuseum in der Pinakothek der Moderne in Form von Plänen, Entwürfen und Modellen präsentiert: beispielsweise die Burg Lichtenstein (gebaut von Carl Alexander von Heideloff und Johann Georg Rupp; 1840–42), die auf Wilhelm Hauffs Historienroman *Lichtenstein* (1826) zurückgeht, Tony Garniers architektonische Adaptation von Ideen aus Émile Zolas Roman *Travail* (1900/01) und Bruno Tauts Umsetzung von Paul Scheerbarts *Glasarchitektur* (1914).³⁵ Auch die Adalbert Stifter-Rezeption im Zuge des Neuen Bauens der Weimarer Republik zeigt die Bedeutung literarischer Vorlagen für reale Architekturen: Die Pläne Theodor Fischers, der einen Umgebungsplan, einen Grund- und einen Aufriss des Rosenhauses aus dem 1857 erschienenen *Nachsommer*-Roman erarbeitete, reproduzieren Stifters realistischen Erzählraum in einem anderen Medium. Sie stellen mithin ebenso eine Form der intermedialen Adaptation und Interpretation dar wie Paul Schmitthenners Aufsätze zur möglichen Übertragung von Stifters ‚sanftem Gesetz‘ auf die moderne Architektur.³⁶

Gemäß der Annahme, dass Architektur als eine symbolische Gestalt der Gesellschaft fungiert und „diese in ihren Generationen, Schichten, Milieus und Funktionssystemen erst sicht- und greifbar macht“,³⁷ geben literarische Gebäude ihrerseits Auskunft über die zeitgenössische Gesellschaftsordnung. In diesem Zusammenhang ist zum Beispiel Theodor Fontanes Roman *Frau Jenny Treibel* (1892) besonders aufschlussreich, denn die dortige Schilderung der Villa Treibel dient der Milieu- und Figurenzeichnung. Beschrieben hat der Autor das Anwesen mit Blick auf die ihm bekannte Berliner Villa Heckmann, aber wohl auch als Anspielung auf die Villa Hügel des Großindustriellen Krupp.³⁸ Außerhalb der Stadt gelegen, befindet sich die Villa Treibel bereits topografisch genau zwischen dem Milieu des Klein- und Mittelstandes einerseits und dem Adelsmilieu andererseits. Dieser topografischen Positionierung entspricht der soziale Status ihrer Bewohner, der durch das Gebäude absichtsvoll nach außen getragen wird. Es handelt sich um einen einstöckigen Bau, der am Fluss gelegen und durch die Parkanlagen von den Fabrikanlagen abgegrenzt ist. Auch die Zimmeranordnung ist aussagekräftig: Vom Empfangszimmer kommt man ins Esszimmer, das mit Stuck und historischen Reliefs versehen ist und der sozialen Repräsentation bei gesellschaftlichen Zusammenkünften wie dem Diner mit Musik dient. Wenn die Dame des Hauses in dieser Episode bemängelt, dass ein gesonderter Dienstboten-

³⁵ Zu den genannten Beispielen vgl. die Artikel von Winfried Nerdinger, in: Ders. (Hrsg.), *Architektur wie sie im Buche steht*, S. 477–480, S. 491–494, S. 487–490.

³⁶ Vgl. Nerdingers Artikel in: Ebd., S. 242–245.

³⁷ Fischer/Delitz, „Die ‚Architektur der Gesellschaft‘“, S. 9.

³⁸ Vgl. Dirk Mende, „Nachwort“, in: Theodor Fontane, *Frau Jenny Treibel*, München ³1985, S. 190–217, insbes. S. 196–198 (Kap.: „Doppelluft‘ oder Villa und Gelehrtenklausur“).

eingang fehlt, ist die repräsentative Funktion der Architektur sogar explizit angesprochen.³⁹ All diese Details verdeutlichen, dass bei Fontane über die Beschreibung der Räume und Architektur die Sozialstruktur der wilhelminischen Ära und Gesellschaft zitiert wird.⁴⁰

Viele der bislang genannten Textbeispiele legen eine besondere Affinität zwischen bestimmten literarischen Gattungen und Genres einerseits und der Architektur andererseits nahe, wobei die Forschung zur Prosaliteratur dominiert. Hier ist u.a. ein auffälliger Zusammenhang von literarischer Utopie bzw. Zukunftsroman und Gebäudeimagination⁴¹ sowie von *gothic novel* bzw. Schauerroman und phantastischer Architektur zu konstatieren.⁴² Mit Blick auf die realistische Prosa des 19. Jahrhunderts stellt sich ferner die Frage nach dem Verhältnis architektonischer Außen- und Innenräume. Zwar liegen instruktive Studien zum Interieur in der Literatur des bürgerlichen Zeitalters vor, doch blenden diese Analysen die Architektur weitestgehend aus.⁴³ Kaum systematisch untersucht wurde indes auch, welche Rolle Architektur im Drama und in der Lyrik spielt. Anbieten würden sich in diesem Zusammenhang etwa Hendrik

39 Theodor Fontane, *Frau Jenny Treibel oder „Wo sich Herz zum Herzen findet“*, in: *Theodor Fontane. Romane und Erzählungen*, 8 Bde., Peter Goldammer/Gotthard Erler/Anita Golz/Jürgen Jahn (Hrsg.), Berlin/Weimar 1993, S. 253–440, hier S. 267.

40 Vgl. Reinhard Bentmann/Michael Müller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, 2., überarb. u. ergänzte Aufl. Frankfurt a.M. 1971, S. 125–127 (Kap. „Theodor Fontanes ‚Villa Treibel‘“).

41 Vgl. Rahmsdorfer, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*; Andreas Tönnemann, „Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux“, in: Nerdinger (Hrsg.), *Architektur, wie sie im Buche steht*, S. 57–69; Ingrid Krau, „Utopie und Ideal – in Stadtutopien und Idealstadt“, in: Nerdinger (Hrsg.), *Architektur, wie sie im Buche steht*, S. 75–82.

42 Vgl. Marianne Kesting, „Negation und Konstruktion. Aspekte der Phantasiearchitektur in der modernen Dichtung“, in: Harald Weinrich (Hrsg.), *Positionen der Negativität (=Poetik und Hermeneutik VI)*, München 1975, S. 367–392; Hans Holländer, „Phantastische Architektur. Texte und Bilder“, in: Nerdinger (Hrsg.), *Architektur, wie sie im Buche steht*, S. 40–56; Thomas Amos, *Architectura cimmeria. Manie und Manier phantastischer Architektur in Jean Rays Malpertuis*, Heidelberg 2006; Tausch, „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“; Carsten Lange, *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik*, Würzburg 2007; Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.), *Utopische Räume. Phantastik und Architektur*, Wetzlar 2008.

43 Vgl. Claudia Becker, *Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1990; Horst Fritz, „Innerlichkeit und Selbstreferenz. Anmerkungen zum literarischen Interieur des 19. Jahrhunderts“, in: Dietrich von Engelhardt/Horst-Jürgen Gerigk/Guido Pressler/Wolfram Schmitt (Hrsg.), *Melancholie in Literatur und Kunst*, Stuttgart 1990, S. 89–110; Kirsten Belgum, *Interior Meaning. Design of the Bourgeois Home in the Realist Novel*, New York u.a. 1991; Norbert Wichard, *Erzähltes Wohnen. Literarische Fortschreibungen eines Diskurskomplexes im bürgerlichen Zeitalter*, Bielefeld 2012. Günter Oesterle, „Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert“, in: *ZfGerm*, 23/2013, Nr. 3, S. 543–557.

Ibsens *Baumeister Solness* (1892), Sigfried Giedions *Arbeit* (1917), Alfred Brusts *Das Bauspiel* (1920)⁴⁴ sowie die lyrischen Zyklen Charles Baudelaires (*Rêve parisien*, 1857), Eduard Mörikes (*Bilder aus Bebenhausen*, 1863) und Stefan Georges (*Algabal*, 1892). Selbst in gattungspoetischer und literarhistorischer Hinsicht bleiben demnach viele poetische Architekturen noch zu erkunden.

III

In Anknüpfung an die skizzierten Forschungstendenzen haben germanistische, romanistische und anglistische Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftler sowie Kunsthistoriker auf der im Dezember 2011 im FRIAS veranstalteten Konferenz „Text-Architekturen: Baukunst (in) der Literatur“ neue Perspektiven erprobt und Fallstudien vorgestellt, aus denen die Beiträge des vorliegenden Bandes hervorgingen. Sie konzentrieren sich bewusst auf Texte und Kontexte des 19. und 20. Jahrhunderts, die Zeit also, in der eine enorme Präsenz der Architektur in der Literatur und komplexe ästhetische Interdependenzen zwischen beiden Künsten festzustellen sind – nicht zuletzt weil die Stilfrage im Zuge des architektonischen Historismus und seiner Überwindung neue Bedeutung erhielt und der Raum sich als eine zentrale Kategorie in der ästhetischen Theorie etablierte.⁴⁵ Untersucht wird, wie in der europäischen Literatur der Moderne Architekturen thematisiert und repräsentiert werden, welche Funktion ihrer Beschreibung und Imagination für den jeweiligen Text, für seine Form, Struktur und Ästhetik sowie für den Prozess der Narration zukommt.⁴⁶

Den vielschichtigen Beziehungen zwischen Raum, Zeit und Narration widmet sich zuerst Stephanie Glaser (Copenhagen) in programmatischer Absicht. Mit Blick auf die mittelalterlichen Sakralbauwerke in Victor Hugos *Notre Dame de Paris* (1831/32), Émile Zolas *Le Rêve* (1888) und Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1983) wird dabei eine Typologie literarischer Repräsentation von Architektur erarbeitet. Den gleichen Bautyp und seine paradigmatische Funktion für die

⁴⁴ Zu Giedions und Brusts wenig bekannten Stücken vgl. Robert Hodonyi, „Von Baustelle zu Baustelle. Ein Streifzug durch die Geschichte des Architekturmotivs in der Literatur“, in: *Weimarer Beiträge*, 54/2008, 4, S. 589–608, hier S. 502f.

⁴⁵ Vgl. Michaela Ott, „Raum“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bdn.*, Bd. 5 (2003), S. 113–149, insbes. S. 138–140 und S. 143f.; Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe 1828 [repr. 1984], Heidelberg 2005.

⁴⁶ Stärker diachron ausgerichtet ist der kürzlich erschienene Sammelband zum Thema ‚Literatur und Architektur‘: Barbara von Orelli-Messerli (Hrsg.), *Ein Dialog der Künste. Beschreibungen von Architektur in der Literatur von der Frühen Neuzeit bis in die Gegenwart*, Petersberg 2012.

französische Literatur fokussiert auch Ulrich Ernst (Wuppertal). Er erläutert, inwiefern Hugo, Joris-Karl Huysmans und Marcel Proust ihre enzyklopädischen Romane nach dem Vorbild einer Kathedrale konzipierten und vertritt die These, dass der Roman ähnlich der mittelalterlichen und neuzeitlichen Kathedrale zum Archiv des Wissens seiner Zeit avancierte. Die Bedeutung zeitgenössischer Diskurse akzentuiert ebenfalls Hans-Georg von Arburg (Lausanne), der anhand von Adalbert Stifters Erzählung *Die Narrenburg* (1842/44) und ihrer allegorischen Interpretation in der modernen Literaturwissenschaft grundlegende hermeneutische Probleme diskutiert. Dabei betont er die Eigenlogik der Architektur und plädiert für die Berücksichtigung ästhetikgeschichtlicher Kontexte.

Kulturgeschichtliche Zusammenhänge und architektonische Transformationsprozesse thematisieren die nächsten beiden Beiträge. Stefanie Fricke (München) widmet sich dem Motiv der antizipierten Ruine in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts, das den drohenden Untergang Großbritanniens illustriert. Berücksichtigung finden hier vor allem Gedichte von Anna Letitia Barbauld und Dante Gabriel Rossetti sowie Zukunftsromane von Richard Jefferies und H.G. Wells, die in Ruinengestalt eine symbolträchtige Verfallsform der Architektur und Kultur allgemein darstellen. Für plastische Übergangsphänomene interessiert sich auch Sonia Goldblum (Mulhouse), die anhand von Hugos *Les Travailleurs de la Mer* (1866) vorführt, wie literarische Beschreibungen gezielt eine Kontinuität zwischen Natur und Kultur und zwischen dem Organischen und dem Mineralischen suggerieren können.

Welche Funktion die zahlreichen Architekturschilderungen für die Poetik des europäischen Realismus haben, zeigen die darauffolgenden Aufsätze. Uta Schürmann (Berlin) fokussiert Darstellungen leerer Räume bei Lewis Carroll und Theodor Fontane. Untersucht wird, was es für eine realistische Erzählung bedeutet, wenn die imaginären Objekte und Dinge, die häufig den fiktionalen Raum in Form der Interieur-Beschreibung konstituieren, aus dem Blick geraten und stattdessen die sie umgebende Architektur in Erscheinung tritt. Sodann geht Thomas Flum (Freiburg) den architekturgeschichtlichen und -theoretischen Kontexten von Zolas *La Curée* (1871), *Le ventre de Paris* (1873) und *Au Bonheur des Dames* (1883) nach. Sein Beitrag erklärt die architektonischen Innovationen der französischen Kaiserzeit und analysiert ihre spezifische Darstellung und Funktionalisierung in Zolas genannten drei Romanen. Die kleinen, unscheinbaren Bauwerke in den realistischen Kriminalgeschichten entdeckt und dechiffriert der Beitrag von Harald Tausch (Gießen). Er liest Wilhelm Raabes *Stopfkuchen* (1890) als Antwort auf Fontanes *Unterm Birnbaum* (1885) und argumentiert mit Blick auf Bauzeichnungen und reale architektonische Vorbilder, dass die Architektur und die Literatur der Epoche Realität nicht einfach spiegeln, sondern vielmehr generieren.

Einer Beobachtung Hugo von Hofmannsthals aus dem Jahr 1892 folgend, geht Robert Krause (Freiburg) der regen Bautätigkeit der Protagonisten in Goethes *Wahlverwandtschaften* (1810) nach. Der enigmatische Roman und Hofmannsthals Kommentar erhellen sich hierbei wechselseitig und zeigen das verbindende Interesse beider Autoren an der Architektur. Daraufhin erläutert Sabina Becker (Freiburg) am Beispiel von Franz Hessels Prosaskizzen den Zusammenhang von Flanerie und Architekturbeschreibung in der Weimarer Republik. Berlins Bauwerke und Feuilletonartikel erweisen sich dabei gleichermaßen als Erinnerungsmedien. Einem anderen Flaneur wendet sich wiederum Detlev Schöttker (Dresden) zu: Er rekonstruiert Walter Benjamins reges Architekturinteresse und zeigt in einem Durchgang durch dessen Schriften und mit Blick auf Sigfried Giedion, wie eng Bau-, Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Lebensweisen miteinander verbunden sind.

Dass sich die Wahrnehmung von Architektur und ihrem Verhältnis zur Literatur nach 1945 nochmals drastisch verschiebt und die traditionelle Vorstellung einer soliden, ‚schönen‘ Konstruktion von Welt zunehmend obsolet wird, verdeutlichen die letzten Beiträge des Bandes. Sarah Pogoda (Sheffield) erörtert die „Grenzen der Architekturmetapher“ für literarische Texte mit Bezug zur Nachkriegszeit und -gesellschaft. Sie vergleicht die Architektenfiguren in Heinrich Bölls *Billard um halb zehn* (1959), Brigitte Reimanns *Franziska Linkerhand* (1974/98), Urs Jaeggis *Grundrisse* (1984) und Christoph Geisers *Die Baumeister* (1998), um verschieden motivierte Krisen des Erzählens zu erklären und ein Konzept der „Anarchitektur“ zu profilieren. In dezidiert abgegrenzter anthropologisch-universalistischen Raummodellen in der Tradition von Gaston Bachelards „Topophilie“ akzentuiert daraufhin Anja Gerigk (München) das Raumverständnis im jeweiligen literarischen Werk selbst.⁴⁷ An Hermann Burgers Roman *Schilten* (1976) und seinem Neologismus „Estrichdämonie“ führt die Interpretin vor, wie ambivalent poetische Architektur sein kann. Dämonisch und destruktiv erscheint auch das titelgebende Gebäude in Daniel Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000), dessen labyrinthische Anlage Julia Weber (Berlin) erkundet. Dabei zeigt sie, inwieweit dieser postmoderne Roman verschiedene kulturelle und literarische Versatzstücke sowie theoretische Ansätze des *spatial* und *architectonic turn* dezidiert aufnimmt, reflektiert und narrativ integriert. Ebenfalls auf erzählerische Strukturen sowie kulturhistorische und -theoretische Aspekte konzentriert sich schließlich der Beitrag Cord-Friedrich Berghahns (Braunschweig), der die Bedeutung und Funktion der Architektur in W. G. Sebalds Prosa untersucht. In Aus-

47 Zum Begriff der „Topophilie“ vgl. Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, aus dem Französischen von Kurt Leonard, Frankfurt a.M. 1987, S. 25.

einandersetzung mit dem Roman *Austerlitz* (2001) wird dabei ein signifikantes Wechselverhältnis von narrativer Komplexität einerseits und der Relevanz erzählter bzw. erzählerischer Architektur andererseits nachgewiesen.

Allen Autorinnen und Autoren danken wir herzlich für ihr Engagement. Außerdem gilt unser Dank dem FRIAS, insbesondere dem damaligen Team mit Werner Frick als Sprecher des Direktoriums und der Wissenschaftlichen Koordinatorin Gesa von Essen für die finanzielle sowie logistische Unterstützung und Sara Landa für die Redaktion dieses Bandes samt Kommunikation mit dem de Gruyter Verlag.

Stephanie A. Glaser, Copenhagen
Space, Time, and Narrative

The Literary Unfolding of Architecture

Raymond Carver's short story *Cathedral* consists of a deceptively straightforward narrative which seems to stress the inadequacy of words to represent the visible world, yet in so doing it actually probes and dramatizes the complexity of verbal language. Unfolding during an evening where past encounters, memories, and feelings intertwine in an intricate layering of temporalities and emotions, the story takes place in the home of the narrator, a blue-collar worker. He and his wife are to receive an old friend of hers, a blind man, whose own wife has recently died. The narrator feels both jealous at the friendly intimacy shared over the years by his wife and their visitor and uncomfortable with the man's blindness. As the evening progresses the narrator's uneasiness heightens until, left alone with the blind man after dinner, he turns on the television to escape conversation, finding only a documentary about medieval cathedrals. When the television reporter stops talking and the camera pans over the architecture, the narrator fills the awkward silence by describing what he sees on the screen: "They're showing the outside of the cathedral now. Gargoyles. Little statues carved to look like monsters".¹ Slowly it dawns on him that the blind man doesn't know what a cathedral looks like, and so he proceeds falteringly:

"To begin with, they're very tall. [...] They reach way up. Up and up. Toward the sky. They're so big, some of them, they have to have these supports. To hold them up, so to speak. These supports are called buttresses. They remind me of viaducts, for some reason. [...] Sometimes the cathedrals have devils and such carved into the front. Sometimes lords and ladies. Don't ask me why this is," I said.

[...] I tried to think of what else to say. "They're really big," I said. "They're massive. They're built of stone. Marble, too, sometimes. In those olden days, when they built cathedrals, men wanted to be close to God."²

Words fail him, falling short of the reality he is trying to express.

While his first attempts at describing the "famous [cathedral] in Paris rising above the skyline" with "its spires reaching up to the clouds"³ are pictorial but

1 Raymond Carver, *Cathedral* [1983], London 2009, p. 209.

2 *Ibid.*, p. 211.

3 *Ibid.*, p. 209.

lacking in originality, the longer he speaks, the more his efforts in describing cathedral height weaken: “They reach way up. Up and up. Toward the sky”, to fall back on the generic adjectives “tall” and “big”. While these commonplace words and pat phrases reflect the narrator’s background, they also conceal (or reveal, depending on how one looks at it) a process of discovery about Gothic architecture: these most simple words, “tall”, “up”, “big”, and the more descriptive “massive”, mark how the narrator’s focus shifts from a cathedral’s height to its bulk. Likewise, his naming of characteristic Gothic elements follows a pattern which, against the repeated background idea of height, moves from structural and functional elements (flying buttresses), to decorative aspects (statuary), to the building materials (stone and marble), and then beyond the physical realm to that of meaning. These thought processes reflect a gradual self-awakening that remains obscured until the narrator and the blind man draw a cathedral together.

Reluctantly and with the blind man’s hand over his, the narrator begins drawing:

First I drew a box that looked like a house. It could have been the house I lived in. Then I put a roof on it. At either end of the roof, I drew spires. Crazy. [...] I put in windows with arches. I drew flying buttresses. I hung great doors. I couldn’t stop.⁴

What he could not adequately describe verbally, the narrator expresses pictorially – and passionately – in a manner that the blind man understands. Clearly the drawing represents no specific cathedral. It is a stereotypical image, made up of characteristic Gothic forms: spires, arched windows, flying buttresses, the visual equivalent of the tired phrases discussed above. Yet, as we have seen, Carver not only sets up words as clichés, but offers them as figures which are completed only by experience beyond the linguistic. Even as it is sketched, the edifice is filled in through the shared adventure of drawing. Indeed, the cathedral becomes a potent symbol around which the central themes of the story: community, vision, and language, coalesce and resonate in the act of drawing.

What interests me here more than the meaning of the cathedral to the story, however, is the role played by the architectural description on the level of narrative. In the first instance, the verbal description of a Gothic cathedral participates in and furthers the narrative, both by reflecting the gradual and subtle development in the narrator’s thoughts and by carrying the action from a state of passive watching to an experience of actively creating. In the second case, drawing the cathedral, the description *creates* the narrative. The cathedral takes

⁴ Ibid., p. 213.

shape as the act of drawing is narrated. The repetition of the short, simple, subject-verb-object sentences, “I drew spires. [...] I put in windows with arches. I drew flying buttresses. I hung great doors. I couldn’t stop”, builds a momentum that reflects the narrator’s excitement and follows the completion of the drawing. Neither the picture as such nor its description can be seen independently from the narrative.

Cathedral presents an extraordinary example of architectural description that carries the narrative forward; that is itself narrative. As such it can be likened to descriptions of buildings in travel literature, where the author/narrator guides the reader through a building, describing it in accordance with his movement around and within the architectural space.⁵ In such texts, architectural description is the point of the narrative, although the itinerary may coincide with personal reflections upon larger themes, as is the case in William Morris’s *Shadows of Amiens*.⁶ Nonetheless, *Cathedral* is not a travelogue. Although the narrator first reproduces verbally what the camera shows on the screen, his own description of a cathedral comes from his memory and, like his description of the drawing, follows a thought itinerary other than the circuit a visitor to a cathedral would take.⁷ Moreover, as we have seen, both his descriptions (of a cathedral and of his drawing) contain the seeds of, and bring to the surface, underlying meanings and themes which are essential to understanding the text. The difference between a text like *Cathedral* and a travelogue then is not merely one of genre or quality, for many travelogues are of high literary merit (John Ruskin’s *Stones of Venice* and Morris’s *Shadows of Amiens* come readily to mind),⁸ but one of literary intent.

5 Compare Mieke Bal: “When a space is presented extensively, an interruption of the time sequence is unavoidable, unless the perception of the space takes place gradually (in time) and can therefore be regarded as an event. When a character enters a church to sight-see and the interior of the church is presented ‘during’ its tour, there is no interruption”, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* [1985], Toronto 2009, pp. 142–143.

6 William Morris, “Shadows of Amiens” [1856], in: *Prose and Poetry (1856–1870) by William Morris*, London 1913, pp. 617–631.

7 Traditionally, a visit proceeds from a distant to a proximate view of a building. Initially the conspicuous larger forms of the exterior are described, then the more intricate detail, and finally the interior. See, for example, Friedrich Schlegel at Cologne Cathedral in “Briefe auf einer Reise durch die Niederlande [...]” [1804], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 4, Hans Eichner (ed.), Munich 1959, pp. 177–185; and William Morris and Walter Pater at Amiens: Morris, “Shadows”, and Pater, “Notre-Dame d’Amiens” [1894] in: *Miscellaneous Studies. A Series of Essays*, London 1924, pp. 109–125.

8 John Ruskin, “Stones of Venice” [1851, 1853], 3 vols., in: *The Works of John Ruskin*, vols. 9–11, E. T. Cook/Alexander Wedderburn (eds.), London 1903, 1904.

In this vein, I am interested in exploring architectural description in prose fiction as a privileged narrative *space* (which differs from the *place* described, the building or architectural setting where action occurs),⁹ what I call the *unfolding of architecture*, and its capacity to create powerful thematic resonances. In such cases, the description of a building does not suspend or interrupt the narrative flow, as is commonly the case with ekphrasis and other types of descriptions, rather it carries the larger narrative further or joins with it on a thematic level, generating an enclosed narrative that bears meaning of its own and at the same time serves to bring the major themes of a literary work to the fore.¹⁰ I will thus examine a number of semantic, lexical, syntactic, and narrative strategies used to verbally represent architecture and its unfolding in narrative, a process which involves the gaze of the beholder/narrator and which implicates both the movement of the eye (focalization) and the beholder's physical position in relation to the architectural space.¹¹ To better focus on the evocation of spatiotemporal dimensions, I will consider architectural representation through four different temporal layers. My ultimate aim is to create an initial typology of examples that betters our understanding of the kinds of architectural representations in literary texts and of the hows and whys of their depiction. For this, I will delineate three types of relationships that exist between architecture and narrative: where architecture paces the narrative, where its description brings the narrative forward, and where a description constitutes an enclosed narrative resonating with thematic significance.

I Space, Time, and Narrative

I will focus on literary representations of medieval architecture as exemplary case studies because medieval edifices present the broadest possible range of archi-

⁹ In prose fiction it is possible to differentiate between architectural structures as place and as space, *place* being a site of action and *space* designating the status of architectural description on the level of narrative. I make this distinction based on Mieke Bal's differentiation between *space* as a product of focalization and *place* as "a category of fabula elements", *Narratology*, p. 134.

¹⁰ Analyzing the role of architectural description on the level of narrative is not the same as exploring a building's symbolism (though it may contribute to understanding this), nor does it focus on the connections between a character and an architectural structure (Gothic-novel style), although aspects of such relationships will certainly be illuminated through such analysis.

¹¹ Klaus Niehr has stressed the importance of the "Standort des Betrachters" in *Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850*, Berlin 1999. For focalization see Bal, *Narratology*, pp. 140, and pp. 153–165.

tectural qualities. First, they engage almost all the senses, offering a multiplicity of visual encounters (colors, perspectives, degrees of light), varied acoustic features (reverberating bells and resonating organ music, which René de Chateaubriand so powerfully evoked in 1802),¹² tactile (the feel of the stone and their interior coolness), and olfactory experiences (burning candles or incense, or the “cold night smell” that Stephen Dedalus attributes to the chapel at Clongowes Wood College).¹³ Secondly, from the infinitesimal details of their surface sculpture to their enormous mass, they manifest polar extremities of spatial dimension. Their exterior periphery and interior expansion include vertical ascension from profound depths to vast heights, extensive breadth, and horizontal depth. While these spatial aspects can be measured and presented as facts, they also offer constantly changing perspectives which influence the subjective experience of an edifice and are often depicted in literature. Thirdly, medieval edifices represent an extensive temporal span punctuated by moments of destruction, rebuilding, restoration, and upkeep that are recorded in their very structure.

Of course, time is inextricable from space, and verbal representations of architecture construct space through a complex layering of time that is constituted, on the one hand, by duration or transitory moments, and on the other, by facts (such as dates) or subjective impressions, or a combination of the two. There are at least four temporal layers that can be distinguished. 1.) The age of an edifice. This includes the time span of its construction and later periods of restoration, moments which are visibly recorded in the material, style, and building particularities, facts which remain even when only approximate dates are known. Seen in this way, age is durative, stretching from the distant past into the future.¹⁴ 2.) The time of viewing. This has both a subjective side, in the actual time it takes the beholder to walk around, through, and examine an edifice, and a factual one which is the season or hour of the day in which the visit occurs. This fact, along with weather conditions, determines the fall of light upon an edifice and thus has subjective consequences, for it will influence the experience of an edifice: whether it can be seen clearly or not, the play of light and shadow both inside and outside, and the feelings evoked by radiant luster or gloomy dimness. This category deals with the transitory. 3.) The time of narrating. Occurring at any

¹² René de Chateaubriand, *Génie du Christianisme* [1802], Paris 1966, Vol. I, pp. 388–401.

¹³ James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), New York 1984.

¹⁴ Marcel Proust stresses this in the description of the church at Combray and in the closing pages of *Le Temps Retrouvé*. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., Paris 1987–1989, vol. I, pp. 60–66; vol. IV, pp. 623–625. I have elaborated this concept in my forthcoming article “Construire comme une église: À la recherche du temps perdu, et la tradition de l’analogie architecturale”, in: *Proust et les „Moyen Âge“*, Sophie Duval/Miren Lacassagne (eds.) forthcoming.

temporal distance from the moment of viewing, this is bound up with memory and vision and results in a subjective “reconstruction” of the experience of beholding. 4.) Mythical, legendary, or visionary time associated with an edifice. This is a subjective category, dependent upon the beholder/narrator for whom a building serves as a springboard or an index to an otherworldly time. While these categories may not be applicable in every instance of architectural description – and there may be more categories than these –, they are part and parcel of most descriptions of medieval architecture.

Not all architectural descriptions intend to capture time and space verbally. In some cases architectural time is privileged over the creation of space. In Ken Follett’s *Pillars of the Earth* (1989) or Ildefonso Falcones’s *La catedral del mar* (2006) architecture paces the narrative.¹⁵ Both are epic historical novels where the incidents narrated correspond to various stages in the construction of a Gothic edifice. Both open at the early stages of building, introducing the main character in connection with the building, and close after the edifice has been completed in all its majesty. Both are teleological, in the sense that the completion of the edifice is the goal, and setbacks in its construction affect the lives of the characters. Indeed, in both novels, the edifice holds the narrative together, underlying at every juncture the history of a family and the concurrent historical and political events that are followed over generations.

Another example of narrative pacing, Umberto Eco’s novel *Il nome della rosa* (1980) meticulously intertwines space and time. During the early stages of writing Eco studied architectural blueprints and photographs in order to re-create the space of a medieval abbey, establishing, for example, the precise number of stairs in different locations and the distances from one part of the abbey to another. With these measurements, he could then judge how much time it would take, for example, to go from the refectory to the cloister and in consequence, he trimmed the conversations to last as long as the characters walked from one room or building to another.¹⁶ This means that when they arrived at their destination, the conversation had to end. Since the time of speaking corresponds exactly to the time of traversing the architectural space, the architecture of the abbey is both inherent to and inseparable from the narrative. It paces the dialogues and much of the action, and, in a more intimate way than Follett’s and Falcones’s novels, it influences the narrative flow.

¹⁵ Ken Follett, *The Pillars of the Earth*, London 1999; Ildefonso Falcones, *La catedral del mar*, Madrid 2008.

¹⁶ Umberto Eco, Postille a “Il nome della rosa” (1983), in: *Il nome della rosa* (1980), Milano 2010, p. 514; Eco, “Postscript” (1984), in: *The Name of the Rose*, William Weaver (tr.), London 1994, p. 513.

II Narrative Unfolding of Space

Notre-Dame de Paris (1831/32) illustrates Victor Hugo's masterful command of verbal structures to create space, such as in his description of cathedral façade early in the novel, which through syntax (the description of the façade constitutes a dependent clause within a larger sentence) and lexical and semantic choices (participles derived from verbs of movement) creates a dynamic space that is both captured through the time it takes for the eye to take it in and yet compressed into the singular moment of the dependent clause.¹⁷ In other passages Hugo uses different techniques to portray the spatiotemporal dimension of architectural structures.¹⁸ Of particular interest is an ekphrastic passage where Quasimodo's movements delimit the cathedral space: its vertical ascension, horizontal extension, and its depth.¹⁹ In the following passage the description of the cathedral is inseparable from the action and is part of the narrative flow.

Personne n'avait encore remarqué, dans la galerie des statues des rois, sculptés immédiatement au-dessus des ogives du portail, un spectateur étrange qui avait tout examiné jusqu'alors avec une telle impassibilité, avec un cou si tendu, avec un visage si difforme, que, sans son accoutrement mi-parti rouge et violet, on eût pu le prendre pour un de ces monstres de pierre par la gueule desquels se dégorgeaient depuis six cents ans les longues gouttières de la cathédrale. [...] Et dès les premiers instants [...] il avait fortement attaché à l'une de ces colonnettes de la galerie une grosse corde à nœuds, dont le bout allait traîner en bas sur le perron. [...] Tout à coup, [...] il enjamba la balustrade de la galerie, saisit la corde des pieds, des genoux et des mains, puis on le vit couler sur la façade, comme une goutte de pluie qui glisse le long d'une vitre, courir vers les deux bourreaux avec la vitesse d'un chat tombé d'un toit, les terrasser sous deux poings énormes, enlever l'égyptienne d'une main, comme un enfant sa poupée, et d'un seul élan rebondir jusque dans l'église en élevant la jeune fille au-dessus de sa tête, et en criant d'une voix formidable : Asile ! [...] Quasimodo s'était arrêté sous le grand portail. Ses larges pieds semblaient aussi solides sur le pavé de l'église que les lourds piliers romans.²⁰

¹⁷ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. 1482 [1831/32], Paris 1991, pp. 154–155; *Notre-Dame de Paris*, Alban Krailsheimer (tr.), Oxford 1999, p. 119–120.

¹⁸ For an analysis of these, see Stephanie A. Glaser, "The Gothic Façade in Word and Image: Romantic and Modern Perspectives on Notre-Dame de Paris", in: *Media Inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*, Stephanie A. Glaser (ed.), Amsterdam/New York 2009, pp. 59–94, esp. pp. 65–71.

¹⁹ I would like to thank Hans Lund, for pointing this passage out to me.

²⁰ Hugo, *Notre-Dame*, pp. 447–448; *Notre-Dame*, pp. 375–376: "No one had yet noticed in the gallery of the statues of the kings, carved immediately above the arches of the doorway, a strange spectator who had so far been observing everything impassively, his neck so outstretched, his face so deformed, that but for his costume, half red and half violet, he could have been taken for one of those stone monsters through whose jaws the cathedral had been discharging for six

The symbiosis between Quasimodo and the cathedral, elaborated upon throughout the novel, is here underscored in two ways. First, he is likened to the gutter statues and to the cathedral's Romanesque pillars, the former highlighting his grotesquely shaped body, and the latter his bulk and his firmness, both bodily and mental. Inversely, his depiction indirectly describes the statuary and brings out the character of the pillars. Secondly, the lower portion of the façade is described through the presence of Quasimodo in the gallery of kings. Each of his ensuing actions is connected to architectural elements: tying a rope to one of the columns, letting it down over the now vanished stairs at the cathedral's foot, climbing over the balustrade and slowly sliding down the front of the edifice. Conventionally, ropes and various objects hanging from vaults serve, when observed from below, as indicators of ascending height,²¹ yet here Hugo focuses on the descent – of the rope and of Quasimodo –, suggesting both the distance between the gallery and the ground, and, with the simile of the raindrop sliding down a window pane, the time it takes him to descend. Just as the cathedral is the space where Quasimodo stands or moves, its age provides a backdrop of durative time, against which his slow descent and then his swift movements are highlighted. The gutter statues are indexes of this time span, for the narrator's comment about their six-hundred year function underscores a temporal and functional continuity between their sculpting in the thirteenth century and the narrated nineteenth-century present. In this novel, where a major theme contrasts the past with the present and aims to make the past palpable for the reader, these sculptures aid in establishing the long duration of the edifice.

After running over to and knocking down the guards, Quasimodo picks up La Esmeralda, then leaps into the church with her and cries "Asylum!" From this point on, the action and the narration speed up simultaneously, paced by the gaze of the excited crowd:

hundred years. This spectator had missed nothing of what had been going on since midday before the portal of Notre-Dame. And from the very first moments, without anyone thinking of watching him, he had firmly secured to one of the colonnets of the gallery a stout knotted rope, its end trailing down on the steps below. With that done, he had been calmly watching [...]. Suddenly, at the moment when the executioner's assistants were preparing to carry out Charmolue's phlegmatic order, he climbed over the balustrade of the gallery, gripped the rope with feet, knees, and hands, then they saw him slither down the façade, like a raindrop sliding along a window pane, run towards the two executioners as swiftly as a cat fallen from a roof, lay them low with his two huge fists, pick up the gypsy in one hand, like a child with its doll, and in a single bound leap back into the church, lifting the girl over his head and crying in a formidable voice: 'Asylum!' [...] Quasimodo had stopped beneath the great portal. His broad feet seemed to stand as solidly on the pavement of the church as the heavy Romanesque pillars".

21 See for example Morris's "Shadows of Amiens" or Edgar Allen Poe, "Ligeia" [1838], in: *Tales of Mystery and Imagination*, London 1995, pp. 167–188, esp. p. 176.

Cependant, après quelques minutes [...] Quasimodo s'était brusquement enfoncé dans l'église avec son fardeau. Le peuple, amoureux de toute prouesse, le cherchait des yeux sous la sombre nef [...]. Tout à coup on le vit reparaître à l'une des extrémités de la galerie des rois de France. Il la traversa en courant comme un insensé, en élevant sa conquête dans ses bras, et en criant : Asile ! La foule éclata de nouveau en applaudissements. La galerie parcourue, il se replongea dans l'intérieur de l'église. Un moment après il reparut sur la plateforme supérieur, toujours l'égyptienne dans ses bras, toujours courant avec folie, toujours criant : Asile ! Et la foule applaudissait. Enfin, il fit une troisième apparition sur le sommet de la tour du bourdon ; de là il sembla montrer avec orgueil à toute la ville celle qu'il avait sauvée et sa voix tonnante [...] répéta trois fois avec frénésie jusque dans les nuages : Asile ! asile ! asile !²²

Quasimodo's frenetic running through, up, and across the cathedral demarcates its interior and the exterior spaces. First the crowd sees him disappear into the darkness of the nave, then appear again on the gallery, running across it shouting "Asylum!", to which they applaud wildly. When Quasimodo dives into the cathedral to re-emerge on the upper platform still crying "Asylum!", they answer again by clapping. Vanishing once more, he reappears at the top of the bell tower holding the girl and screaming "Asylum!" The narration is punctuated by Quasimodo's cries and the people's responsive applause. This visual and aural interaction draws attention to each stage of his ascent of the cathedral, delimiting both its breadth and vertical rise. Silence and Quasimodo's disappearance evoke the interior, and the adverbial expressions "tout à coup" and "un moment après", mark the breakneck speed at which he mounts the internal, unseen stairs. While the interior space seems hereby compressed, the external dimensions of the cathedral appear extended by the narration of his running from side to side, his shouting and the crowd's clapping. In this manner, the narrative of Quasimodo's triumphal rescue of La Esmeralda, serves to unfold the cathedral in its three-dimensional space.

²² Hugo, *Notre-Dame*, p. 449; *Notre-Dame*, p. 377: "Meanwhile, after some minutes of triumph, Quasimodo had abruptly plunged into the church with his burden. The people, enthusiastic about any daring deed, tried to spy him in the darkness of the nave [...]. Suddenly they saw him reappear at one end of the gallery of the kings of France, he ran along it like a man demented, raising his conquest in his arms and shouting. 'Asylum!' The crowd broke into fresh applause. When he reached the end of the gallery, he plunged back inside the church. A moment later, he reappeared on the upper platform with the gypsy still in his arms, still running like a madman, still shouting: 'Asylum!' And the crowd applauded. Finally he made a third appearance, on top of the great bell's tower; from there he seemed to be displaying proudly to the whole town the girl whom he had rescued and his thunderous voice, [...] repeated three times, in a frenzy, up into the clouds: 'Asylum! asylum! asylum!'"

III Architectural Description as Narrative Unfolding

At all appearances a fairy tale, Émile Zola's novel *Le Rêve* (1888), skeptically treats the resurgence of religious ardor and enthusiasm for Christian mysticism coinciding with the Catholic revival at the end of the nineteenth century. Zola's cynicism comes through in his characterization of the cathedral, which seems to benevolently protect the village, Beaumont-l'Église, and all that seek sanctuary there, but in reality is a kind of dominating and jealous mother, as the omniscient narrator hints at the novel's opening: "La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. [...] On n'y habite que pour elle et par elle [...]. Elle bat au centre [de la ville], chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien."²³ The city exists only to serve the needs of the cathedral, which gives it life – and takes it. It is not by chance that death is thematized at the novel's beginning and end.²⁴

The omniscient narrator of *Le Rêve* recounts the story of the orphaned Angélique Rougon, who grows up in the home of her adopted parents in the shadow of the cathedral. Seen through her eyes, the cathedral's exterior is described early in the novel. While the narrative voice indicates that Angélique is still a child at the time of the description, the time of viewing is not indicated by any other exterior phenomenon, such as sunlight or weather. This serves to present a timeless vision of the cathedral:

Mais la cathédrale, à sa droite, la masse énorme qui bouchait le ciel, la surprenait plus encore. Chaque matin, elle s'imaginait la voir pour la première fois, émue de sa découverte, comprenant que ces vieilles pierres aimaient et pensaient comme elle. Cela n'était point raisonné, elle n'avait aucune science, elle s'abandonnait à l'envolée mystique de la géante, dont l'enfantement avait duré trois siècles et où se superposaient les croyances des générations. En bas, elle était agenouillée, écrasée par la prière, avec les chapelles romanes du pourtour, aux fenêtres à plein cintre, nues, ornées seulement de minces colonnettes, sous les archivolttes. Puis, elle se sentait soulevée, la face et les mains au ciel, avec les fenêtres ogivales de la nef, construites quatre-vingts ans plus tard, de hautes fenêtres légères, divisées par des meneaux qui portaient des arcs brisés et des roses. Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants du chœur, repris et ornementés deux siècles après, en plein flamboiement du gothique, chargés de clochetons, d'aiguilles et de pinacles. Des gargouilles, au pied des arcs-boutants, déversaient les eaux des toitures.

²³ Émile Zola, *Le Rêve* (1888), Paris 1986, pp. 43–44; *The Dream*, Eliza E. Chase (tr.), 1893, New York/Berlin 2005, p. 12: "The Cathedral explains everything, has given birth to and preserved everything [...]. One lives there simply for it, and only by it. [...] The church dominates all; each street is one of its veins; the town has no other breath than its own".

²⁴ Danielle Chaperon lays out these themes in her article, "L'autre cathédrale, *Le Rêve* d'Émile Zola et de Carlos Schwabe", in: *La cathédrale*, Joëlle Prunghaud (ed.), Lille 2001, pp. 99–115.

On avait ajouté une balustrade garnie de trèfles, bordant la terrasse, sur les chapelles absidales. Le comble, également, était orné de fleurons. Et tout l'édifice fleurissait, à mesure qu'il se rapprochait du ciel, dans un élancement continu, délivré de l'antique terreur sacerdotale, allant se perdre au sein d'un Dieu de pardon et d'amour. Elle en avait la sensation physique, elle en était allégée et heureuse, comme d'un cantique qu'elle aurait chanté, très pur, très fin, se perdant très haut.²⁵

The first sentence evokes the cathedral's height and bulk. From Angélique's position, the immense edifice blocks any view of the sky. What she can see well, however, are the cathedral's external forms, which are described both temporally and spatially. The first indication of time is the cliché "vieilles pierres", followed by a time span, three centuries of the cathedral's creation. As if to explain this duration, time is presented as changes of style and different periods: eighty years after the Romanesque, the Gothic windows were built, and two centuries later the flamboyant Gothic ornaments were carved. These temporal indicators are intertwined with spatial extension as the cathedral's periphery is circumscribed, with the gaze moving around and up the edifice from the Romanesque chapels and their windows on the lower level, to the openwork tracery of the Gothic windows of the nave's upper level, and finally to the outermost (because added later) and uppermost elements: the pinnacles crowning the radiating chapels of the chevet and the

²⁵ Zola, *Le Rêve*, p. 84; *The Dream*, p. 49: "But the Cathedral at her right, the enormous mass which obstructed the sky, surprised her yet more. Each morning she seemed to see it for the first time; she made constant discoveries in it, and was delighted to think that these old stones lived and had lived like herself. She did not reason at all on the subject, she had very little knowledge, but she gave herself up to the mystic flight of the giant, whose coming into existence had demanded three centuries of time, and where were placed one above the other the faith and the belief of generations. At the foundation, it was kneeling as if crushed by prayer, with the Romanesque chapels of the nave, and with the round arched windows, plain, unornamented, except by slender columns under the archivolts. Then it seemed to rise, lifting its face and hands towards heaven, with the pointed windows of its nave, built eighty years later; high, delicate windows, divided by mullions on which were broken bows and roses. Then again it sprung from the earth as if in ecstasy, erect, with the piers and flying buttresses of the choir finished and ornamented two centuries after in the fullest flamboyant Gothic, charged with its bell-turrets, spires, and pinnacles. A balustrade had been added, ornamented with trefoils, bordering the terrace on the chapels of the apse. Gargoyles at the foot of the flying buttresses carried off the water from the roofs. The top was also decorated with flowery emblems. The whole edifice seemed to burst into blossom in proportion as it approached the sky in a continual upward flight, as if, relieved at being delivered from the ancient sacerdotal terror, it was about to lose itself in the bosom of a God of pardon and of love. It seemed to have a physical sensation which permeated it, made it light and happy, like a sacred hymn it had just heard sung, very pure and holy, as it passed into the upper air".

flying buttresses, the vegetal ornamentation of the roof, a veritable soaring floral explosion, “tout l’édifice fleurissait, à mesure qu’il se rapprochait du ciel”.

In these architectural details, the passage records the seamless evolution of medieval architecture. Like all French literary descriptions of Gothic cathedrals, the passage is indebted to Hugo’s *Notre-Dame de Paris*.²⁶ Hugo characterized the Romanesque as a product of priestly mystery, with its heavy pillars and massive structure symbolic of the church weighing down upon the people, and he held the Gothic to be a secularly inspired architecture, with the pointed arch representing the breaking of the ecclesiastical yoke.²⁷ After Hugo, both Jules Michelet and Ernest Renan wrote histories of medieval architecture as narratives, with the Gothic and the worldview it represented triumphing over the Romanesque and eventually degenerating in the fifteenth century as mentality and belief changed.²⁸ Upon this already existing narrative of architectural transformation, Zola (for it is his voice here that underlies that of the narrator), embeds the history of Gothic architecture in a narrative of transformation – from physical heaviness and solidity to soaring lightness, from unornamented mass to decorative multiplicity, and semiotically, from sacerdotal terror to freedom found in God’s love. As such, it recounts a process of mystical transformation.

Zola thus ignores the popular, secular interpretations of the Gothic to offer an interpretation of its characteristic forms as human movements. The sentence structure emphasizes this, for the main clause of each sentence describes a movement: “En bas, elle était agenouillée [...]. Puis, elle se sentait soulevée [...]. Puis, elle quittait le sol [...]”, and the stylistic details take a subordinate status in prepositional phrases beginning with “avec”. Zola thus has Angélique personify the cathedral as if it were a medieval mystic or a saint, like the statues of medieval saints whom she admires as heroines and considers her friends: first crushed down to kneel in prayer, then raising her face and hands up to God, and finally standing erect in ecstasy and divine union. The edifice’s vertical spatial extension is exaggerated, ascending higher than the clouds, into the very bosom of God.

26 Hugo describes the Romanesque-Gothic polarity in the chapter “Notre-Dame”. For more on this polarity in the European context, see my *Explorations of the Gothic Cathedral in Nineteenth-Century France*, PhD Diss, Indiana University 2002, Ann Arbor 2002, ATT 3075993, pp. 370–385. For the historical view of the Gothic cathedral in French literature from Hugo to Proust, see my forthcoming article “Construire comme une église”.

27 I discuss this interpretation of the pointed arch in “Lectures de l’ogive au XIX^e siècle”, in: Isabelle-Durand-Le Guern (ed.), *Images du Moyen Age*, Rennes 2006, pp. 333–347.

28 Jules Michelet, “Histoire de France. Moyen Age” [1833], in: *Œuvres Complètes*, Paul Viallaneix (ed.), vol. 4, Paris 1974; Ernest Renan. “L’Art du moyen âge et les causes de sa décadence”, in: *Revue des deux mondes*, 1862, pp. 203–228.

This imposes an otherworldly time upon the cathedral, that of a mystic union with the divine. Such a union can only take place out of time, yet still presents for Angélique a much desired future.

Beyond these categories of space and time, the edifice is transformed from an enormous mass to something almost immaterial, like an intangible, floating song. This final transformation encapsulates the larger narrative of the novel in miniature, for it exemplifies one of the novel's major themes, the Christian battle between the body and the spirit. On another level, in its transformation from physical mass to soaring spirit, the edifice depicts Angélique's desire to be like the saints and be absorbed into a mystical union with deity. In short, her own trajectory is imprinted in the cathedral. One can read in it her transformation from the orphan dying of cold and seeking refuge in the cathedral's portals through her experience of family, church, and love, until she dies in ecstasy inside the flower-filled cathedral during her wedding ceremony, finally achieving pure love and unity with the divine. Not only does she follow the path she saw represented in the cathedral, she becomes engulfed in a mystical way of perceiving reality to be claimed, ultimately by the jealous cathedral.

IV Narrative Unfolding and Closing In of Architectural Space

In his *Postille a "Il nome della rosa"* (1983) Umberto Eco comments how early on the novel began to take the form of an opera buffa, with the narrative alternating between recitative dialogues and arias describing the abbey.²⁹ One of these "arias" is Adso of Melk's description of the entryway of the abbey church. I would like to look at this "aria" as a narrative, both in its structure and in its role as a passage from one kind of narrative experience to another. To take the musical metaphor further, through the description of the church, its entrance, and the portal sculptures, the text modulates towards a visionary experience. It opens, however, on an objective level, placing the abbey church architecturally within a larger European context:

La chiesa non era maestosa come altre che vidi in seguita a Strasburgo, a Chartres, a Bamberg e a Parigi. Assomigliava piuttosto a quelle che già avevo visto in Italia, poco inclini a elevarsi vertiginosamente verso il cielo e saldamente posate a terra, spesso più larghe che alte; se non che a un primo livello essa era sormontata, come una rocca, da una serie di merli quadrati, e sopra a questo piano si elevava una seconda costruzione, più che una torre, una solida seconda chiesa, sovrastata da un tetto a punta e traforata di severe

²⁹ Eco, *Postille*, p. 517; *Postscript*, p. 517.