

besondere fällt es zu, das kulturelle Gedächtnis der Menschheit vor dem Zerfall zu bewahren. Eine ihrer vornehmsten Aufgaben finden sie in der Bewahrung des Augenblicks und in der Erinnerung an Vergangenes, das ipso facto schon nicht mehr bloß vergangen ist. Sind die Künste der Raum der Paradoxien, Orte des Umschlags von der Zerstörung in die Bewahrung, so stellt sich beim Thema städtischer Requien der Eindruck ein, daß die Trauerformel „*requiem aeternam dona eis, Domine*“ nicht das letzte Wort ist; vielmehr gilt nicht nur für das Licht die Hoffnung, daß es bleibt („*et lux perpetua*“), sondern auch für das Wort. Selbst die glanzvolle Metropole ist, wie schon Mercier wußte, dem Verfall preisgegeben, entgeht auch ihrerseits nicht dem Schicksal alles Irdischen und der *vanitas mundi*. Durch das Wort aber bleibt ihr Bild bewahrt, wird, in die je eigene Vorstellung des Betrachters oder Lesers übersetzt, als imaginäres vollends unangreifbar. Der finalen Verschiebung, die es der Vernichtung preisgibt, weiß es sich allemal, als das letztlich immer ‚andere‘, zu entziehen. Selbst wenn das Bild, das Wort mit uns vergeht, erstet es, in der Kunst bewahrt, bei künftigen Generationen neu. Diese Gedanken sollen durch eine Erinnerung beschlossen werden, weil diese wiederum eine Brücke schlägt zu Baudelaire – aber auch zu Beethoven, dem Bonner. Beethoven komponierte kein Requiem, setzte aber (unter dem Motto: „Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen gehen“) die hoffnungsvolle Erwartung kommenden Lebens in Musik. Seiner Glaubensgewißheit vom Leben zukünftiger Zeitalter Stimme zu geben bedurfte es, selbst für Beethovensche Verhältnisse, großer Mühen⁵³: Keine seiner Kompositionen hat ihn so beschäftigt und wohl auch so gequält wie das Ende des „Credo“ seiner *Missa Solemnis*. Auf den Text „*et expecto [...] vitam venturi saeculi*“ schrieb er eine der größten Fugen der Musikgeschichte (und käme nicht die Verfasserin aus der Bachstadt Leipzig, in die sie auch unbeschadet zurückkehren möchte, hätte sie behauptet: „die größte Fuge“), die nun und überhaupt nicht (mehr) zu kommentieren ist. Was kann aus Sicht der Literatur abschließend anderes gesagt werden als: *Et vox perpetua?*

⁵³ Vgl. hierzu Vf. „Umkehrungen: Beethoven, Leverkühn und Thomas Manns *Doktor Faustus*“. *arcadia* 30 (1995): S. 225-247.

Wolfgang Matzat

Staddarstellung im Roman: Gattungstheoretische Überlegungen

1. Theoretische und gattungsgeschichtliche Voraussetzungen

Geht man mit Georg Lukács davon aus, daß das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in der von der frühen Neuzeit zur Gegenwart führenden Gattungsentwicklung einen zentralen Gegenstand des Romans bildet¹, so kommt der Staddarstellung eine besondere Bedeutung zu. Denn in der Stadt – und in besonderer Weise in der großstädtischen Metropole – zeigen sich die Phänomene des gesellschaftlichen Fortschritts in besonderer Verdichtung, und der städtische Raum ist paradigmatisch für die gesellschaftliche Existenz des modernen Subjekts. Wie Simmel in seinem berühmten Vortrag darlegt, führt die in der Großstadt zutage tretende Spannungsrelation zwischen Individuum und Gesellschaft zu einer eigenartigen Dialektik: zum einen bewirkt die „Hypertrophie der objektiven Kultur“ eine „Atrophie“ der individuellen Kultur², zum anderen aber antwortet der Einzelne auf die Gefahr, von den unpersonlichen Strukturen der Großstadt erdrückt zu werden, durch neue Strategien der Individualisierung, so daß „gerade die Großstadt den Trieb zum individuellsten persönlichen Dasein nahelegt.“³ Die Großstadt bildet somit einen Kristallisationspunkt für die Relation von Individuum und Gesellschaft und damit eine besondere Herausforderung für die Gestaltungsmöglichkeiten des Romans.

Aufgrund dieses paradigmatischen Status befindet sich die Staddarstellung am Schnittpunkt zweier Tendenzen der Gattungsentwicklung, die das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft unmittelbar betreffen. Eine erste Tendenz, die der von Georg Lukács vertretenen Auffassung des Romans entspricht, besteht in der Modellierung zunehmend

¹ Siehe Georg Lukács. *Die Theorie des Romans. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch über die Formen der großen Epik*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1994.

² Georg Simmel. „Die Großstädte und das Geistesleben“. Hg. R. Kramme u.a. *Gesamtausgabe*. Bd. 7. *Aufsätze und Abhandlungen (1901-1908)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. S.116-131, hier: S. 130.

³ Ebd. S. 129.

„Staddarstellung im Roman: Gattungstheoretische Überlegungen“, in: Christian Moser/ Frauke Bolln/Susanne Elpers/Sabine Scheid/Rüdiger von Tiedemann (Hg.), *Zwischen Zentrum und Peripherie. Die Metropole als kultureller und ästhetischer Erfahrungsraum*, Bielefeld 2005, S. 73-89.

prägnanter Formen individueller Entfremdungserfahrungen. Der Roman ist für Lukács die Gattung, in der – gemäß einer einprägsamen Formulierung – die „transzendente Obdachlosigkeit“⁴ des modernen Subjekts ihren genuinsten literarischen Ausdruck findet. Lukács geht so weit, die Situation der Entfremdung zur Voraussetzung des Romans zu erklären: „Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt.“⁵ Die von ihm herangezogene Beispielreihe führt vom *Don Quijote*, für Lukács „der erste große Kampf der Innerlichkeit gegen die prosaische Niedertracht des äußeren Lebens“⁶, bis zum Roman des 19. Jahrhunderts, wo Flauberts *Éducation sentimentale* und damit ein in besonderer Weise auf den Raum der Stadt bezogener Text einen herausgehobenen Platz einnimmt. Macht man sich Lukács' Auffassung des Romans zu eigen, so muß wohl ohne weiteres einleuchten, daß ein städtischer Kontext für die Darstellung individueller Entfremdungserfahrungen geradezu prädestiniert ist. Denn die Stadt ist ja, wie die soziologische Forschung seit Simmel immer wieder betont hat⁷, besonders geprägt durch das Leben in der Anonymität und durch die Verkehrsformen und Zeugnisse einer unpersönlichen Wirtschaftsordnung.

Die zweite gattungsgeschichtliche Tendenz, auf die hier eingangs kurz verwiesen werden soll, bildet einen merklichen Gegensatz zu der von Lukács konstatierten Entwicklung. Sie besteht darin, die Handlung des Romans in einen zunehmend vertrauten gesellschaftlichen Kontext einzurücken. Hierbei kommen, wie Michail Bachtin in seinen Analysen zum Chronotopos zeigt⁸, zwei Aspekte zusammen. Einerseits verliert der Chronotopos des Abenteuerromans, bei dem die Romanhandlung in einer fernen und häufig auch längst vergangenen Welt situiert wird, an Bedeutung, und stattdessen wird eine zeitgenössische, dem Autor und Leser vertraute Alltagswelt zum privilegierten Schauplatz der Romanhandlung. So steht der Roman für Bachtin im Gegensatz zum Epos im

⁴ Lukács. *Die Theorie des Romans* (wie Anm. 1). S. 32.

⁵ Ebd. S. 56-57.

⁶ Ebd. S. 90.

⁷ Wichtige Positionen resümiert Ija Srubar. „Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtswahrnehmung“. Hg. Manfred Smuda. *Die Großstadt als „Text“*. München: Fink, 1992. S. 37-52. Siehe auch Peter Saunders. *Soziologie der Stadt*. Frankfurt: Campus, 1987.

⁸ Siehe Michail M. Bachtin. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. Edward Kowalski und Michael Wegner. Frankfurt/M.: Fischer, 1989.

Zeichen einer „Familiarisierung zwischen Mensch und Welt.“⁹ Andererseits wird dieses zeitgenössische Ambiente, wie ja auch Erich Auerbach mit Blick auf den realistischen Roman feststellt¹⁰, in ganz anderer Weise konkretisiert und mit dem Sujet verbunden. Es erscheint als gesellschaftliche Welt, die einen unverzichtbaren Sinnhorizont für die Lebensschicksale der Romanfiguren bildet. Pointiert ließen sich diese gattungsgeschichtlichen Merkmale dahingehend zusammenfassen, daß der Roman das fiktionale Modell einer gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit präsentiert. Bachtin vertritt diese Auffassung auch im Hinblick auf die stilistische Ebene des Romans. Wie er in der Einleitung zu der Abhandlung „Das Wort im Roman“ ausführt, ist der Stil des Romans durch einen besonderen „sozialen Ton“ geprägt.¹¹ Die dort entfaltete These besagt dann bekanntlich, daß das Erzählen im Roman immer – bzw. in den typischen Formen der Gattung – einer Inszenierung gesellschaftlicher Sprachenvielfalt gleichkommt und daß somit die erzählte Geschichte im Medium eines Dialogs sozialer Diskurse zur Darstellung gebracht wird.

Während also Lukács bei seiner Version der Gattungsgeschichte die Perspektive des auf die Verwirklichung seines Lebenssinns bedachten Individuums privilegiert, sieht Bachtin eine gesellschaftliche Perspektive als charakteristisch für die Gattung an. Beides muß sich keinesfalls ausschließen. Vielmehr kann der Roman – und ich sehe darin ein zentrales Gattungsmerkmal – aufgrund seiner Perspektivenstruktur, insbesondere aufgrund des Nebeneinanders von Erzähler- und Figurenperspektive, beide Sichtweisen, die soziale und die individuelle, nebeneinander entfalten und somit die thematische Spannungsrelation von Individuum und Gesellschaft auch in Form eines perspektivischen Konflikts gestalten.¹² Wie wir sehen werden, hat Flaubert diese Möglichkeit in der *Éducation*

⁹ Michail M. Bachtin. „Epos und Roman“. Bachtin. *Zeit im Roman* (wie Anm. 8). S. 210-251, hier: S. 250.

¹⁰ Siehe Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 6. Aufl. Bern/München: Francke, 1977. Insbes. S. 422-459.

¹¹ Michail M. Bachtin. „Das Wort im Roman“. Bachtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Gröbel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. S. 154-300, hier: S. 154.

¹² Vgl. Wolfgang Matzat. „Subjektivitätsmodellierung im Roman: Eine gattungsgeschichtliche Skizze mit einem Blick auf das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft bei Jean-Philippe Toussaint.“ Hg. Paul Geyer/Monika Schmitz-Emans. *Proteus im Spiegel. Kritische Theorie des Subjekts im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 519-532.

sentimentale in einer für die weitere Entwicklung des Romans paradigmatischen Form verwirklicht. Zum Abschluß dieser einleitenden Überlegungen ist eine Konsequenz meiner hier nur kurz skizzierten theoretischen und gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen hervorzuheben. Wenn der Roman in der beschriebenen Weise sowohl eine individuelle als auch eine soziale Konstruktion der Wirklichkeit präsentieren kann, wobei der individuellen Sicht eher die Entfremdungserfahrung und der sozialen Sicht eher der Bekanntheitscharakter der dargestellten Wirklichkeit entspricht, so heißt das, daß die fiktive Welt auf zweierlei Weise erscheinen kann: als fremde Welt, aus der man – bzw. der Protagonist – sich ausgeschlossen fühlt, und als vertraute Welt, die der Leser als die seine wahrnimmt. Beide Erscheinungsweisen und ihr spannungsreiches Nebeneinander prägen aus den schon erläuterten Gründen die Stadtdarstellung in besonderer Weise. Im folgenden will ich daher drei verschiedene Effekte, welche die Kombination dieser perspektivischen Möglichkeiten und der ihnen entsprechenden Sichtweisen der Stadt hervorbringt, beschreiben: den Effekt der Exotisierung am Beispiel von Balzacs *Père Goriot*, den Effekt der Subjektivierung am Beispiel von Flauberts *Éducation sentimentale* und den Effekt der Ästhetisierung am Beispiel von Jean-Philippe Toussaints *L'appareil-photo*.

2. Exotisierung der Stadt in Balzacs *Père Goriot*

In den einleitenden Abschnitten des *Père Goriot* hebt Balzac in emphatischer Weise darauf ab, daß die im folgenden erzählte Geschichte – bzw. das ‚Drama‘, wie Balzac seinen Erzähler formulieren läßt –, unlöslich an den Schauplatz der Großstadt gebunden ist. Der Erzähler geht so weit, sich zu fragen, ob diese Geschichte außerhalb von Paris überhaupt verstanden werden kann: „Sera-t-elle comprise au-delà de Paris? le doute est permis. Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge [...]“¹³ Die Bindung seines Sujets an den großstädtischen Raum der französischen Metropole begründet der Erzähler in einer Weise, die der späteren soziologischen Großstadtkritik

¹³ Honoré de Balzac. *Le père Goriot*. Balzac. *Œuvres complètes*. Hg. Pierre-Georges Castex. 12 Bde. Paris: Gallimard, 1976-1981. Bd. 3 (1976). S. 3-290, hier: S. 49 (alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe).

schon weitgehend entspricht. Das Thema des Romans, der Tod von Vater Goriot, wird als großes Beispiel für den unmenschlichen und zerstörerischen Charakter der modernen Gesellschaft präsentiert. Dieser von unermeßlichen seelischen Qualen begleitete Tod zeigt, daß der Triumphwagen der Zivilisation, vergleichbar den Prozessionswagen indischer Gottheiten – „Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernaut“ (S. 50) –, die Menschen förmlich zermalmt. Nicht nur dieses eindrucksvolle Bild von der Zerstörung des Individuums durch die gesellschaftliche Evolution, sondern auch die prognostizierte Reaktion des Lesers bzw. der explizit angesprochenen Leserin – „vous qui tenez ce livre d'une main blanche“ (S. 50) – nimmt die von Simmel artikulierte Großstadtkritik vorweg. Angesichts der ungeheuren Dynamik des großstädtischen Lebens ist es hier kaum möglich, eine „sensation de quelque durée“ zu erzeugen, und so wird sich auch die geneigte Leserin durch die Lektüre des Romans nicht davon abhalten lassen, mit gutem Appetit zu dinieren.¹⁴ Wie von Simmel beschrieben, lassen die großstädtische Reizüberflutung und die durch sie ausgelösten Schutzmechanismen keine tiefgehenden Gefühle zu.

Der ausdrücklichen Bindung des Romansujets an die zeitgenössische großstädtische Welt entspricht ein Vorgehen, das man mit Andreas Mahler als „referentielle Stadtkonstitution“ bezeichnen kann.¹⁵ Damit hebt Mahler im Zuge seiner grundsätzlichen Überlegungen, wie überhaupt das Bild der Stadt im Text entworfen wird, die namentliche Bezugnahme auf reale Städte, Stadtteile oder städtische Straßen als ein für die modernen Großstadttromane typisches Textverfahren hervor. Dieses Verfahren, das natürlich vor allem für die realistische, auf die Illusion der Wirklichkeit abzielende Romanpoetik merkmalshaft ist, kann – so Mahler – durch „das Abrufen von als bekannt vorausgesetzten und voraussetzbaren Teilelementen – Bauwerken, Naturbesonderheiten, Sehenswürdigkeiten“, und damit von „prototypischen“ Merkmalen der gemeinten Städte weiter gestützt werden.¹⁶ Wie wir gesehen haben, setzt Balzac das Verfahren der referentiellen Stadtkonstitution am Romaneingang massiv ein,

¹⁴ Ebd. S. 50: „Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur“ (S. 22).

¹⁵ Andreas Mahler. „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution.“ Hg. Andreas Mahler. *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter, 1999. S. 11-36, hier: S. 14.

¹⁶ Ebd. S. 15.

und auch „prototypische“ Merkmale von Paris wie „les buttes de Montmartre“ werden sogleich genannt. Auch bei der Beschreibung der Lage der Pension Vauquer werden dann an bekannten Bauwerken orientierte Kenntnisse der Stadtgeographie aufgerufen. Die in der „rue Neuve-Sainte-Geneviève“ gelegene Pension – natürlich gehört auch die Nennung des Straßennamens zu Balzacs Referentialisierungsstrategie – befindet sich „entre le dôme de Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon“ (S. 50), wobei diese Situierung zwischen dem Ruhmestempel und einem Hospital durchaus auch mit allegorisierenden Intentionen verbunden sein kann. Wenn wir nun zu der Frage nach der Funktion dieses Verfahrens kommen, so ist zunächst natürlich die oben schon genannte realistische Intention der Illusionserzeugung hervorzuheben. In dieser Illusion der Wirklichkeit ist impliziert, daß es sich um eine bekannte und vertraute Wirklichkeit handelt. Indem Balzac am Romaneingang explizit ein Pariser Publikum adressiert, gibt er deutlich zu erkennen, wie wichtig ihm diese Vertrauensrelation ist. Natürlich heißt das nicht, daß nicht in Paris ansässige Leser ausgeschlossen werden, doch ist damit die Rolle des impliziten Lesers bezeichnet, in die sich die realen Leser zu versetzen haben. Durch diese vom Erzähler zur Schau getragene und beim Leser postulierte Vertrauensrelation wird bewirkt, daß der Leser die erzählte Geschichte unmittelbar auf seinen Erfahrungs- und Wissenshorizont projizieren kann. Das hierbei ins Spiel gebrachte Wissen ist ein gesellschaftliches Wissen. Es betrifft zunächst natürlich die Stadtgeographie von Paris, darüber hinaus aber auch die in Paris gegebenen sozialen und moralischen Verhältnisse, die Balzac im folgenden am Beispiel der Geschichte vom Vater Goriot darstellt. Der Roman wird somit in einer konkreten gesellschaftlichen Kommunikationssituation situiert, und damit verbindet sich der Anspruch, daß er im Hinblick auf das Wissen, das die Gesellschaft über sich selbst hat, einen entscheidenden Beitrag leisten kann.

Der durch den Romaneingang bewirkte Vertrautheitseffekt wird aber schon im Verlauf des zweiten Abschnitts in sein Gegenteil transformiert. Nun wird das zwischen dem Quartier Latin und dem Faubourg Saint-Marceau gelegene Viertel, in dem sich die Pension befindet, als höchst ruhige, einsame und düstere Gegend bezeichnet.

Là, les pavés sont secs, les ruisseaux n'ont ni boue ni eau, l'herbe croît le long des murs. L'homme le plus insouciant s'y attriste comme tous les passants, le bruit d'une voiture y devient un événement, les maisons y sont mornes, les murailles y sentent la

prison. Un Parisien égaré ne verrait là que des pensions bourgeoises ou des institutions, de la misère ou de l'ennui, de la vieillesse qui meurt, de la joyeuse jeunesse contrainte à travailler. Nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons-le, plus inconnu. La rue Neuve-Sainte-Geneviève surtout est comme un cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit, auquel on ne saurait trop préparer l'intelligence par des couleurs brunes, par des idées graves; ainsi que, de marche en marche, le jour diminue et le chant du conducteur se creuse, alors que le voyageur descend aux Catacombes. (S. 50-51)

Der sich vollziehende Wechsel der Perspektive wird dadurch angezeigt, daß der Erzähler den impliziten Pariser Leser nun plötzlich in ganz anderer Weise ins Spiel bringt. Er erscheint nicht mehr als ein in seiner Wissensposition privilegierter Leser, der allein fähig ist, die Geschichte des Vater Goriot zu verstehen, sondern in der Gestalt eines „Parisien égaré“, dessen Standpunkt sich letztlich nicht von dem eines Besuchers der Hauptstadt unterscheidet. Der Absatz kulminiert in der emphatischen Ankündigung, den Leser in ein ihm gänzlich unbekanntes Paris einführen zu wollen: „Nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons-le, plus inconnu.“ Durch die nun verwendete Bildlichkeit, in der sich der Verweis auf die Katakomben mit Reminiszenzen an das danteske Inferno überlagert, wird das Pariser Viertel der Pension Vauquer in eine völlig fremde Landschaft des Grauens transformiert. Wenn der Erzähler sich dabei als „conducteur“ stilisiert, so bricht er damit aus der mit der Pariser Leserschaft geteilten sozialen Perspektive aus, die er am Romaneingang konstituiert hatte, und übernimmt die Rolle dessen, der den Leser in eine unbekannte Welt einführen kann. Mit Michel Butor könnte man sagen, daß dem Text nun die angestammte Funktion des Romans, insbesondere des Reiseromans zugewiesen wird, die darin besteht, den Leser zu einem „autre lieu“ zu entführen.¹⁷ Butor leitet diese Grundfunktion des Romans aus seinem fiktionalen Charakter ab, dem immer eine „distance entre le lieu de la lecture et celui où nous emmène le récit“ entspricht.¹⁸ Für den realistischen Roman postuliert Butor vor diesem Hintergrund, daß die ihm eigene Verfremdung der vertrauten Welt die Erschöpfung des imaginären Potentials der Ferne zu Voraussetzung hat: „A partir du moment où le lointain me devient proche, c'est ce

¹⁷ Vgl. Michel Butor. „L'espace du roman“. Butor. *Essais sur le roman*. Paris: Galimard, 1992. S. 48-58, hier: S. 50.

¹⁸ Ebd.

qui était proche qui prend le pouvoir du lointain [...]“¹⁹ Allerdings ist damit – so bleibt im Anschluß an Butors Ausführungen festzuhalten – die zunächst etablierte Vertrautheitsrelation nicht völlig getilgt. Vielmehr bildet sie den notwendigen Rahmen, innerhalb dessen die Strategie der Exotisierung erst zur Geltung kommt. Gerade auf den Umschlag vom Vertrauten zum Fremden kommt es an. Er bewirkt, daß der vertraute Raum in neuer Weise imaginär besetzt und so zum Raum des Abenteurers werden kann.²⁰ Diese Transformation des bekannten Paris in ein exotisches Faszinosum wird durch die von Balzac im weiteren Verlauf des Textes verwendete Bildlichkeit immer wieder hervorgehoben. Paris erscheint wie ein unergründlicher Ozean, in dessen Tiefe unvorstellbare Geheimnisse schlummern²¹, oder auch wie ein amerikanischer Urwald, in dem wilde Indianerstämme sich einander unerbittlich bekriegen.²² Damit entsteht eine Doppelperspektive, die dem fiktionalen Charakter des Romans entspricht: Romane entwerfen real erscheinende Welten, die aber immer zugleich imaginäre Welten sind. Diese Doppelperspektive wird in Balzacs Parisdarstellung besonders effektiv eingesetzt. Die dem Leser vertraute Stadt wird zum Rahmen einer imaginären Reise in eine Fremde, die durch eine fundamentale Alterität gekennzeichnet ist.

3. Subjektivierung der Stadt in Flauberts *Éducation sentimentale*

Flauberts Parisdarstellung in der *Éducation sentimentale* ist explizit als Replik auf Balzacs Schilderungen der Hauptstadt konzipiert, wobei Flaubert vor allem auf *Le père Goriot*, *La peau de chagrin* und *Illusions perdues* Bezug nimmt. Die intertextuelle Relation zum *Père Goriot* ist die wichtigste. Wie Rastignac ist Frédéric Moreau ein junger Mann aus der Provinz, der zum Jurastudium nach Paris kommt und sich dort einen schnellen gesell-

¹⁹ Ebd. S. 51.

²⁰ Zu einer ausführlichen Darstellung der Verfahren, mit denen Balzac Paris eine imaginäre Dimension verleiht, siehe Karlheinz Stierle. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. München: Hanser, 1993. S. 339-519.

²¹ „Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. [...] il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un antre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelque chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires“ (S. 34).

²² „[...] une forêt du Nouveau-Monde, où s'agitent vingt espèces de peuplades sauvages“ (S. 154).

schaftlichen und finanziellen Erfolg erhofft. Die deutlichste – im Text auch als solche markierte Parallele²³ – betrifft das Verhältnis Frédéric's zur Banquiersfrau Dambreuse, mit dem Rastignacs Liaison zu Delphine de Nucingen zitathaft aufgerufen wird. Für beide wird Paris zum Ort der verlorenen Illusionen, wie natürlich auch für Lucien de Rubempré in dem Roman, der diesen Titel – *Illusions perdues* – trägt. Doch ist die Desillusionierung ganz unterschiedlicher Art. Rastignac, dessen provinzieller Herkunftsort im Text als heile Welt erscheint, wo vor allem der familiäre Zusammenhalt noch völlig intakt ist, wird enttäuscht durch die in Paris herrschende Unmoral. In der guten Gesellschaft ist Ehebruch die Regel, und die väterliche Liebe eines Goriot zu seinen Töchtern wird mit Füßen getreten. Allerdings behält Paris seinen Reiz als Herausforderung für Rastignacs sozialen Ehrgeiz und als Ort des Geheimnisses und des Abenteurers. Die Desillusionierungserfahrung im Paris der *Éducation sentimentale* ist demgegenüber total. Hier wird nicht nur – wie schon im *Père Goriot* – den affektiven Bedürfnissen, insbesondere natürlich der Sehnsucht nach Liebe, die Erfüllung versagt, sondern auch dem beruflichen und gesellschaftlichen Ehrgeiz ist, wie vor allem das Beispiel von Frédéric's Freund Deslauriers zeigt, kein Erfolg beschieden. Dabei hat aber – und das ist entscheidend – dieses Scheitern auch nicht die spektakulären Ausmaße, die das Schicksal eines Goriot oder eines Lucien de Rubempré aufweist. Vielmehr nimmt das Verfehlen der gesteckten Lebensziele einen völlig trivialen Charakter an. Es entspricht dieser Trivialität, daß dem Paris Flauberts jene Tiefendimension der spannungsreichen Geheimnisse, in die der Balzacsche Erzähler den Leser einführen will, gänzlich fehlt.²⁴ Vielmehr ist hier nun die Dialektik von Vertrautheit und Fremdheit, die sich bei Balzac aus der Verwandlung des bekannten Paris in einen exotischen Raum ergibt, in ganz anderer Weise realisiert.

²³ Deslauriers ermutigt seinen Freund Frédéric mit folgenden Worten dazu, eine Liaison mit Mme Dambreuse zu beginnen: „Mais je te dis là des choses classiques, il me semble? Rappelle-toi Rastignac dans la Comédie humaine! Tu réussiras, j'en suis sûr!“ (Gustave Flaubert. *L'éducation sentimentale*. Hg. S. de Sacy, Paris: Gallimard, 1972. S. 35).

²⁴ Siehe hierzu die genauen Ausführungen von Ulrich Schulz-Buschhaus. „Eine ‚verwelkte, hagere Person‘ von ‚pantherhafter Geschmeidigkeit‘ – Zum ‚Subroman‘ der Mlle Vatnaz in Flauberts *L'Éducation sentimentale*“. Schulz-Buschhaus. *Flaubert – Die Rhetorik des Schweigens und die Poetik des Zitats*. Münster: Lit, 1995. S. 63-83.

Als eine für diesen Zusammenhang beispielhafte Szene wähle ich eine Stelle aus dem ersten Teil, an der die Spaziergänge über die Boulevards dargestellt werden, die Frédéric zu Beginn seiner Studentenzeit in Paris unternimmt.

Les jours de soleil, il continuait sa promenade jusqu'au bout des Champs-Élysées.

Des femmes, nonchalamment assises dans des calèches, et dont les voiles flottaient au vent, défilaient près de lui, au pas ferme de leurs chevaux, avec un balancement insensible qui faisait craquer les cuirs vernis. Les voitures devenaient plus nombreuses, et, se ralentissant à partir du Rond-Point, elles occupaient toute la voie. Les crinières étaient près des crinières, les lanternes près des lanternes; les étriers d'acier, les gourmettes d'argent, les boucles de cuivre, jetaient çà et là des points lumineux entre les culottes courtes, les gants blancs et les fourrures qui retombaient sur le blason des portières. Il se sentait comme perdu dans un monde lointain. Ses yeux erraient sur les têtes féminines; et de vagues ressemblances amenaient à sa mémoire M^{me} Arnoux. Il se la figurait, au milieu des autres, dans un de ces petits coups, pareils au coup de M^{me} Dambreuse.²⁵

Wie im weiteren Verlauf der Textstelle geschildert wird, kehrt Frédéric dann über die Place de la Concorde und entlang dem Seine-Ufer zum Quartier Latin zurück, wo er in einem einfachen, in der Rue de la Harpe gelegenen Restaurant sein Abendessen einnimmt. Zunächst läßt die genaue Situierung des Spazierwegs erkennen, daß Flaubert die Strategie der Referentialisierung noch sehr viel prägnanter einsetzt als Balzac. Denn während Balzac die prototypischen Örtlichkeiten von Paris – etwa das Panthéon – nur erwähnt, um den Leser dann in die abgelegene rue Neuve-Sainte-Genève zu entführen, läßt Flaubert seinen Frédéric sich auf den bekanntesten Flaniermeilen herumtreiben. Überhaupt besteht ein wichtiger Unterschied zwischen dem *Père Goriot* und der *Éducation sentimentale* darin, daß Balzac die Darstellung von Straßenszenen fast völlig ausspart. In Balzacs Parisdarstellung stehen soziale und moralische Merkmale im Vordergrund, die am deutlichsten an Innenräumen abgelesen werden können – exemplarisch ist hierfür natürlich die Beschreibung der Pension Vauquer –, während die Erlebnisqualität der äußeren Stadt-

²⁵ Flaubert. *L'éducation sentimentale* (wie Anm. 23). S. 41.

landschaft noch eine vergleichsweise geringe Rolle spielt.²⁶ Zudem geht es ihm, wie wir gesehen haben, vor allem um die geheimen und verborgenen Seiten von Paris. Flauberts Schilderung von Frédéric's täglichen Spazierwegen ist hingegen beispielhaft dafür, wie die Stadtdarstellung nun in neuer Weise in den Horizont von typischen und durch einen hohen Bekanntheitsgrad geprägten Alltagserfahrungen eingerückt wird. Die Schilderung des Gangs über die Champs-Élysées, dessen alltäglicher Charakter durch den iterativen Modus angezeigt wird, nimmt sehr viel stärker als Innenraumszenen, die es bei Flaubert natürlich auch gibt, auf allgemein zugängliche Erfahrungsmuster Bezug. Nicht jeder Leser hat Zugang zu bestimmten Pariser Interieurs, die deshalb im allgemeinen auch sehr viel stärker fiktionalisiert sind als die Außenräume, aber jeder Leser kann – bzw. konnte, denn das heutige Paris sieht ja etwas anders aus – Frédéric's Spaziergang nachvollziehen und auf den Horizont eigener Erfahrungen projizieren. Diese Steigerung des Vertrautheitseffekts ist nun aber die Basis der Modellierung einer subjektiven Sicht, in der Paris nun auch wieder zu einer ganz fremden Welt werden kann.

Die in der personalen Erzählsituation dargebotene Schilderung des Spaziergangs bzw. der Spaziergänge setzt ein mit der Beschreibung des durch den regen Wagenverkehr gebotenen Schauspiels. Der Einsatz der figuralen Perspektive wird zunächst darauf beschränkt, die zunächst fast ausschließlich visuellen Wahrnehmungen Frédéric's zu notieren. Dabei wird die für die Großstadt typische Wahrnehmungsvielfalt dadurch hervorgehoben, daß keine konkreten und kohärenten Einzeleindrücke geschildert werden; vielmehr ist eine Verbindung von resümierender Generalisierung – „femmes“, „calèches“, „chevaux“, „voitures“ – und gleichzeitiger Fragmentarisierung – „crinières“, „lanternes“, „étriers d'acier“ usw. – vorherrschend. Diese anfängliche Reduktion der subjektiven Perspektive auf das Wahrgenommene unter Absehung von den dadurch ausgelösten Empfindungen – Hugo Friedrich hat dafür den treffenden Begriff des „Affektvakuum“ geprägt²⁷ – hat zur Folge, daß die

²⁶ So werden Rastignacs Bewegungen durch die Stadt immer nur summarisch evoziert, etwa die nächtliche Heimkehr in die Pension („L'étudiant revint à pied du Théâtre-Italien à la rue Neuve-Sainte-Genève“ [S. 158]; „Eugène revint à la pension, par un temps humide et froid“ [S. 268]) oder die Spaziergänge, die er unternimmt, wenn er mit sich selbst ins reine zu kommen versucht: „il flâna pendant presque toute la journée“ (S. 164).

²⁷ Hugo Friedrich. *Drei Klassiker des Romans. Stendhal – Balzac – Flaubert*. 7. Aufl. Frankfurt/M.: Klostermann, 1973. S. 124.

affektive Qualität der Szene zunächst eigentümlich unbestimmt bleibt und daß somit dem Leser ein neutraler Projektionsraum für seine eigenen affektiven Reaktionen geboten wird. So sind dem Text ja unterschiedliche affektive Konkretisierungsmöglichkeiten eingeschrieben: Faszination durch den Reichtum und die Lebensgewohnheiten der guten Gesellschaft, erotische Neugier angesichts der sich in lässiger Attitüde präsentierenden Damenwelt, euphorischer Genuß der sich in der Herbstsonne darbietenden Farb- und Lichteffekte. Diesen überwiegend positiven Reaktionsmöglichkeiten, die sich angesichts des erregenden Schauspiels des großstädtischen Lebens ergeben, wird nun aber Frédéric's Sichtweise gegenübergestellt: „Il se sentait comme perdu dans un monde lointain“. Wie im Falle der oben untersuchten Balzac-Stelle kommt es so zu einem abrupten Umschlag von dem Vertrautheitsgefühl, das durch ein wohlbekanntes Szenario ausgelöst wird, zum Gefühl der Fremdheit. Hier allerdings ist der Umschlag nicht mehr an eine äußere Grenzüberschreitung gebunden – man biegt um zwei Straßenecken und befindet sich in einem gänzlich unbekanntem Paris –, sondern er resultiert aus einer perspektivischen Differenz. Der gewissermaßen objektiven Stimmungsqualität der Szene, die einer überindividuellen und insofern sozialen Perspektive entspricht – der Perspektive des sozialen Typus des Flaneurs – wird eine höchst subjektive Sicht gegenübergestellt: die Sicht dessen, der einerseits als armer, aus der Provinz stammender Student am Treiben der Reichen nicht partizipieren kann und dem andererseits aufgrund seiner Liebessehnsüchte auch der sinnliche Reiz der Szene keinen Genuß verschafft. Einen das Entfremdungsgefühl abmildernden Bezug zu der wahrgenommenen städtischen Umgebung kann Frédéric nur dadurch herstellen, daß er die in den Kutschen sitzenden Damen mit Mme Arnoux vergleicht, doch wirft ihn dieser Versuch einer imaginären Annäherung natürlich nur noch stärker in seine Isolation zurück.

Aufgrund der dieser Szene eingeschriebenen doppelten Perspektive erhält das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft eine Gestaltung, die, wie ich oben schon andeutete, eine paradigmatische Realisierung der gattungsspezifischen Modellierungsmöglichkeiten bildet: Die auf der Geschichtsebene angelegte thematische Opposition kommt zugleich in Form einer perspektivischen Differenz zur Darstellung. Dem individuellen Entfremdungsgefühl angesichts der anonymen gesellschaftlichen Welt der Großstadt wird die Folie einer sozialen Sicht unterlegt, die vom Gefühl vertrauter Alltäglichkeit geprägt ist; und so wird die subjektive Sicht

nicht nur besonders profiliert, sondern zugleich in ihrer Begrenztheit und Partialität sichtbar gemacht.

4. Ästhetisierung der Stadt in Jean-Philippe Toussaints *L'appareil-photo*

Der Belgier Jean-Philippe Toussaint, der seit seinem ersten kurzen Roman *La salle de bain* aus dem Jahr 1985 als wichtiger Vertreter einer neuen *école de Minuit* gilt, zeigt in seinen Texten unterschiedliche Facetten einer aktuellen – wenn man so will postmodernen – Stadterfahrung. Venedig in *La salle de bain*, Paris, Mailand und London in *L'appareil-photo* oder auch Berlin in *La télévision* sind städtische Schauplätze, an denen sich die marginalisierte Existenz und die idiosynkratischen Neigungen von Toussaints Protagonisten in Alltagspraktiken niederschlagen, die das Gefühl von hochgradiger Kontingenz erzeugen und doch auch irgendwie bewältigen. Im Vergleich zu Balzacs und Flauberts Paris sind Toussaints Städte gesichtslos, da er weitgehend auf die Verfahren der referentiellen Stadtkonstitution verzichtet. Hotels, Restaurants, Kaufhäuser sowie Freizeitanlagen wie Schwimmbäder, Sportflughäfen und Tennisplätze sind die austauschbaren Kulissen des modernen Stadtlebens, die Toussaint evoziert. Seine Stadtlandschaften sind somit geprägt durch die Proliferation jener ‚Nicht-Orte‘, die Marc Augé als Kennzeichen der von ihm so genannten Übermoderne ansieht.²⁸ Auch das Paris von *L'appareil-photo* weist die genannten Merkmale auf. Sowohl die Beschreibung von privaten Wohnungen, also eines vertrauten Zuhauses der Figuren, als auch von bekannten städtischen Örtlichkeiten, die aus der Leserperspektive vertraut erscheinen können, wird konsequent ausgespart. Vielmehr spielt die Handlung zunächst im schlichten Büro einer Fahrschule, wo der namenlose Ich-Erzähler und Protagonist mit der Angestellten, der etwas trägen Pascale, ein Techtelmechtel beginnt; und eine ausführlich geschilderte Episode zeigt dann die beiden – zusammen mit Pascales Vater – auf einer Odyssee durch die Randbezirke von Paris mit dem nicht leicht

²⁸ Marc Augé. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992. Zur Anwendung dieses Begriffs auf *L'appareil-photo* siehe Wolfram Nitsch. „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart.“ Hg. Andreas Mahler. *Stadt-Bilder* (wie Anm. 15). S. 305-321.

zu verwirklichenden Ziel, eine neue Propangasflasche für das Öfchen im Büro zu erstehen. Zum Zentrum der Parisdarstellung wird damit die an *non-lieux* besonders reiche Trabantenstadt.²⁹ Beispielhaft ist der folgende Textabschnitt, in dem das erfolglose Ende der Unternehmung gezeigt wird. Nachdem sie das schadhafte Auto an einer Tankstelle stehen lassen mußten und in einem Supermarkt einige Lebensmittel für den Abend eingekauft haben, befinden sich der Ich-Erzähler, Pascale und ihr Vater auf der Suche nach der nächsten U-Bahn-Station:

En ressortant du centre commercial, hésitant un instant sur la voie à suivre, nous nous engageâmes dans une petite artère pavée de la ville nouvelle, avec une rangée de réverbères stylisés plantés là à intervalles réguliers comme autant d'accessoires dérisoires et apocryphes. Tout le quartier, du reste, dans son architecture impersonnelle et glaciale, donnait l'impression d'être une maquette démesurée dans laquelle il nous était loisible d'évoluer à notre échelle entre deux alignements d'immeubles. Des constructions de verre et de métal se dressaient à l'horizon tandis que, ça et là, nous longions un building isolé qui s'élevait infiniment dans le ciel, tout de fenêtres sombres et de vitres bleutées. Plus loin, tandis que nous nous étions apparemment égarés et que nous descendions une ruelle en pente qui n'en finissait pas, nous débouchâmes sur un immense lac artificiel, à l'horizon duquel s'étendait la grisaille d'une zone industrielle, avec des grues géantes et des cheminées d'usines qui soufflaient de longues colonnes de fumées noires dans le ciel. En bordure du lac, aménagé comme un espace de loisir et de détente, les noms des rues et des promenades évoquaient le midi de la France et, parmi cet espace aride et bétonné, était un restaurant désert, avec une terrasse à l'abandon où des parasols refermés prenaient la pluie.³⁰

Die Szene führt einige der am Beispiel von Balzac und Flaubert aufgezeigten Merkmale der Stadtdarstellung zusammen. Wie im *Père Goriot* handelt es sich hier um ein unbekanntes Paris, in dem sich die Protago-

²⁹ Zur besonderen Bedeutung der Peripherie in der modernen Großstadtdarstellung vgl. Dieter Ingenschay. „Großstadtaneignung in der Perspektive des peripheren Blicks“. Hg. Albrecht Buschmann/Dieter Ingenschay. *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 7-19. Jacques Leenhardt. „Eine Ästhetik des Randgebiets“. Hg. Manfred Smuda. *Die Großstadt als „Text“* (wie Anm. 7). S. 91-100.

³⁰ Jean-Philippe Toussaint: *L'appareil-photo*. Paris: Minuit, 1988. S. 65-66.

nisten verirren und wo sie sich dann auf einen Abstieg in ein unterweltartiges Szenario – mit rauchenden Kaminen und einer möglicherweise auf den Lethe-Strom verweisenden Wasserfläche – begeben. Dem Modell der Flaubertschen Darstellungstechnik entspricht die Dominanz visueller Wahrnehmungen bei gleichzeitiger Aussparung subjektiver Empfindungen. Allerdings ist der Textverlauf im Vergleich zu der oben untersuchten Stelle aus der *Éducation sentimentale* durch ein umgekehrtes Affektprofil geprägt. Hier wird durch die Erwähnung der „architecture impersonnelle et glaciale“ und durch das infernalisierend wirkende Ambiente des künstlichen Sees zunächst eine negative Stimmungsqualität nahegelegt. Doch dann erfolgt ein merklicher Wechsel des Registers, als sich die düstere Szenerie mit Elementen einer Freizeidylle mischt, die nicht nur durch die Straßennamen symbolisch heraufbeschworen, sondern, wie man gleich im Anschluß erfährt, auch tatsächlich durch einige unverdrossene Windsurfer genützt wird. Dieser Wendung ins Harmlose und Komische entspricht die gleichmütige Haltung des Ich-Erzählers und seiner Begleiter, die nach Befragung eines Surfers die umgekehrte Richtung einschlagen und dann die U-Bahn-Station ohne Schwierigkeiten erreichen. Der Umschwung in den affektiven Konnotationen verweist darauf, daß es einseitig wäre, diese Stelle nur im Sinne einer Kombination und Steigerung der bei Balzac und Flaubert beobachteten Effekte der Ver- und Entfremdung zu lesen. Auch die Inhumanität der modernen Nicht-Orte schließt eine Vertrautheitsrelation nicht aus. Sie resultiert in diesem Fall daraus, daß die hier beschriebenen Örtlichkeiten der Trabantenstadt als austauschbare Bestandteile eines globalen Zivilisationstyps beim Leser sofort einen *déjà-vu*-Effekt hervorrufen, zu dem der alltägliche Handlungskontext abendlicher Besorgungen natürlich ebenfalls beiträgt. Diese beruhigende Perspektive sozialer Vertrautheit wird schließlich auch durch die figurenperspektivische Präsentation des Stadtbilds gestützt. Schließlich ist man zu dritt unterwegs, auch wenn man nicht viel miteinander kommuniziert, und für prägnante Einsamkeitserfahrungen besteht daher kein Anlaß. So endet der Ausflug auch damit, daß der Protagonist wie selbstverständlich die Heimfahrt gemeinsam mit der phlegmatischen Pascale antritt.

Die dominante Funktion, die sich aus dieser Form des Zusammenspiels von Fremdheits- und Vertrautheitseffekten ergibt, besteht in diesem Fall darin, dem Leser eine ästhetisierende Wahrnehmung des Vorstadtszenarios zu ermöglichen. Natürlich ist diese Funktion auch in den Balzacschen und insbesondere den Flaubertschen Stadtbeschreibungen

enthalten, doch tritt sie hier aus einer Reihe von Gründen besonders in den Vordergrund. Vor allem zwei eng zusammenhängende Merkmale der Beschreibung sind hervorzuheben: zum einen die durchgängige Isotopie der Artifizialität und zum anderen die durch das Wetter und die Tageszeit bedingte Einsamkeit des Viertels. Der Aspekt der Künstlichkeit, der in der modernen Bauweise der „*constructions de verre et de métal*“ ohnehin schon impliziert ist, wird durch den Verweis auf die „*réverbères stylisés*“, den „*lac artificiel*“ und vor allem durch den Vergleich des architektonischen Ensembles mit einer „*maquette démesurée*“ weiter gesteigert. Wie in Baudelaires „*Rêve parisien*“, an den diese Beschreibung deutlich erinnert, ist die Natur aus diesem „*espace aride et bétonné*“ völlig verbannt.³¹ Vor diesem Hintergrund läßt sich die zunächst als schlicht sozialkritisch zu lesende Qualifizierung der Architektur als „*impersonnelle*“ nun auch als Zitat der parnassischen Ästhetik lesen, die ja auch den Baudelaireschen „*Rêve parisien*“ in hohem Maße prägt. Diese *impersonnalité* wird dadurch besonders auffällig – und damit kommen wir zu dem zweiten Merkmal –, daß die Bürohochhäuser und die sie umgebenden Fußgängerzonen aufgrund der spätnachmittäglichen oder abendlichen Stunde völlig verlassen sind und daß aufgrund des schlechten Wetters auch das Restaurant am See völlig menschenleer ist. Auf diese Weise sind die alltäglichen Handlungszusammenhänge suspendiert, aus denen die funktionale Anlage der „*ville nouvelle*“ ihren Sinn gewinnt. Der Text präsentiert damit eine Sichtweise, die man als Feierabendperspektive bezeichnen könnte und die der in Stadtdarstellungen ja durchaus häufigen Sonntags- und Feiertagsperspektive äquivalent ist. Aufgrund der abendlichen Verlassenheit wird die Stadt zu einer Bühne ohne Akteure, auf der daher die gesellschaftlichen Sinn- und Handlungszusammenhänge nur noch in Form gegenständlicher Zeichen wahrnehmbar sind. Das städtische Ambiente ist auf diese Weise durch eine Abwesenheit geprägt, welche die Möglichkeit einer handelnden Aneignung weitgehend ausschließt, dafür aber imaginäre Besetzungen in besonderer Weise begünstigt.

Die Künstlichkeit und die Verlassenheit der „*ville nouvelle*“ bewirken somit eine Irrealisierung des Vertrauten, die zur Folge hat, daß die Ent-

³¹ Vgl. „*Rêve parisien*“, V. 7-12: „[...] J'avais banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier, // Et peintre fier de mon génie, / Je savourais dans mon tableau / L'enivrante monotonie / Du métal, de marbre et de l'eau.“ Zitiert nach der Ausgabe: Charles Baudelaire. *Les Fleurs du Mal*. Hg. A. Adam. Paris: Garnier, 1961. S. 114.

fremdung in Verfremdung umschlagen und sich so mit einer ästhetischen Haltung paaren kann. Dabei ist es gerade die auf die modernen Alltagsbedürfnisse bezogene Funktionalität der Stadtarchitektur, welche diesen Ästhetisierungseffekt besonders hervortreten läßt. Denn zunächst handelt es sich ja um ein Ambiente, das aufgrund seiner pragmatischen Ausrichtung, seiner Häßlichkeit und des hier waltenden schlechten Geschmacks – verdeutlicht durch die „*réverbères stylisés*“ – eine ästhetische Einstellung eher auszuschließen scheint. Doch gerade angesichts der negativen Qualität des *non-lieu* kommt der die ästhetische Wahrnehmung charakterisierende Wechsel der Einstellung besonders zur Geltung. Auch hierbei spielt die Perspektivenstruktur des Romans eine besondere Rolle. Was aus der Handlungsperspektive der Figuren als ein überflüssiger und etwas bizarrer Irrweg erscheint, erweist sich für den Leser, der das Vorstadtszenario imaginär zu konstituieren hat, als durchaus reizvoll: Die trostlose Trabantenstadt wird ihm als neuer Bereich der ästhetischen Erfahrung erschlossen.