

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1997, HEFT 8

RAINER WARNING

Flaubert und Fontane

Vorgetragen am 8. November 1996

MÜNCHEN 1997
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISSN 0342-5991
ISBN 3 7696 1596 4

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 1997
Druck der C.H.Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

I

Komparatistische Studien zum europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts orientieren sich an dem jeweils gewählten tertium des Vergleichs. *Madame Bovary*, *Effi Briest*, *Anna Karenina* – das sind Varianten der Ehebruchsgeschichte. *L'Education sentimentale* und *Der Grüne Heinrich* – das betrifft die Nach- oder Rezeptionsgeschichte des Bildungsromans. Die Wahl des tertium ist ihrerseits abhängig – zumindest sollte sie es sein – von übergreifenden Fragestellungen theoretisch-methodologischer Art. Nicht schon auf der Ebene schlichten Vergleichs, sondern erst mit der Einbindung der vergleichenden Betrachtung in Perspektiven allgemeiner Literaturwissenschaft konstituiert sich Komparatistik. Das erklärt die komparatistische Beliebtheit Fontanes. Von allen deutschen Realisten bietet er die meisten Anschließbarkeiten. Erst bei ihm erreicht Gesellschaftsgeschichte einen Reflexionsgrad, der ihn mit den klassischen Vertretern in Frankreich, mit Balzac, Flaubert und Zola vergleichbar macht. Erst bei ihm auch ist jener Punkt erreicht, da Gesellschaftskritik sich immer mehr ins sprachliche Medium hineinverlagert, sich als Sprachkritik artikuliert. Unter der Formel ‚Gesellschaftskritik als Sprachkritik‘ ist er komparatistisch interessant geworden als deutsches Pendant zu Flaubert. Beiden geht es um Identifikation und Kritik gesellschaftlicher Formationen über die jeweiligen sozial institutionalisierten Diskurse. Die Identifikation der Macht dieser Diskurse mittels ihrer schon petrifizierten Formen – die *idée reçue* bei Flaubert, das Redensartliche bei Fontane – das gab und gibt immer noch dankbare Arbeitsthemen her. Man kann getrost die Formel ‚Gesellschaftskritik als Sprachkritik‘ als das jüngste und immer noch aktuellste Paradigma komparatistischer Untersuchungen zu Flaubert und Fontane ansprechen. Verpflichtet ist es freilich dem schon weit älteren und allgemeineren Paradigma vom Realismus als Gesellschaftskritik, das sich seinerseits herleitet aus entsprechenden Bestimmungen des sogenannten Realismus im Frankreich der ersten Jahrhunderthälfte.

Die Romanciers selbst freilich haben sich dieses schlichte Realismuskonzept im Sinne größtmöglicher Wirklichkeitstreue, Wirklichkeitsnähe nur sehr bedingt zu eigen gemacht. Dahinter stand nicht nur die Reflexion auf die immer schon sprachliche Vermittlung und also auch Vermitteltheit romanhafter Bezugnahme auf die Zeitgeschichte, sondern vor allem das Bewußtsein, daß auch der ‚realistische‘ Roman Zeitgeschichte nicht einfach widerspiegelt, sondern imaginativ bearbeitet. Auch der ‚realistische‘ Roman verdankt sich, mit Wolfgang Iser gesprochen, einem Akt des Fingierens. Indem er lebensweltliche Realitäten zum Zeichen für etwas anderes werden läßt, unterliegen diese Realitäten einem Prozeß der Irrealisierung. Und indem er andererseits das Imaginäre aus seiner diffusen Dynamik überführt in die Bestimmtheit von Zwecken, geschieht ein Realwerden dieses Imaginären¹. Marxistische Ideologiekritik blieb diesem Sachverhalt gegenüber blind. Sie befragte die Texte allein nach Maßgabe des in sie eingegangenen richtigen oder falschen Bewußtseins. Nachdem diese Frage ihrerseits historisch geworden ist, kann man sich unbefangener jener anderen und ungleich spannenderen zuwenden, um die es im folgenden gehen soll, eben der Frage nach der Phantasie der Realisten, nach der Art und Weise, in der auf der Bühne der Fiktion Reales und Imaginäres einander begegnen und durchdringen.

Bei der Suche nach einer Antwort war mir Michel Foucault hilfreich, näherhin seine wohl einflußreichste Arbeit *Les mots et les choses*². Foucault untersucht dort die historische Sequenz diskursiver Formationen von der Renaissance über die Klassik bis hin zur Moderne, indem er die betreffenden Diskursfelder befragt auf ihnen zugrundeliegende epistemische Tiefenstrukturen. Zentral ist ihm die Entgegensetzung der klassischen, also das 17. und 18. Jahr-

¹ W. Iser, „Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“, in *Funktionen des Fiktiven*, hg. D. Henrich/W. Iser, München 1983 (Poetik und Hermeneutik X), S. 121–151. Iser ersetzt also die traditionelle zweistellige Relation Realität/Fiktion durch eine dreistellige und bereitet damit jene Ablösung des Mimesiskonzepts durch das der Performanz vor, wie er sie näherhin zum Gegenstand macht in *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt/Main 1991.

² M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

hundert prägenden und der modernen, also mit dem 19. Jahrhundert einsetzenden Episteme. Das Wissen des klassischen Zeitalters ist wesentlich taxonomisch organisiert, über Tableaus, die strukturiert sind nach Identitäten und Differenzen. Es orientiert sich wesentlich an der Oberfläche der Dinge, kennt keine Tiefendimension. Darin gründet die völlige Transparenz seiner sprachlichen Vermittlung. Die Sprache ist durchsichtig auf die Dinge, in deren Repräsentation sie sich selbst, einem Firnis gleich, zum Verschwinden bringt.

Diesem klassischen Zeitalter als einem Zeitalter der Repräsentation setzt Foucault die mit dem 19. Jahrhundert beginnende Moderne als ein Zeitalter der Geschichte entgegen. Er ergänzt dabei bekannte Befunde der Historiographie zur sogenannten Sattelzeit um Perspektiven, denen namentlich auch die Literaturwissenschaft wertvolle Anregungen verdankt. Das ist einmal die Ablösung taxonomischen Denkens durch ein Denken in Funktionszusammenhängen, wie es insbesondere die moderne Biologie, aber auch die Ökonomie und die Philologie charakterisiert. Funktionseinheiten sind nicht mehr über Oberflächenbeobachtung zureichend erschließbar. Gerade die wichtigsten Funktionen haben ihren Sitz in verborgenen Tiefen. So wird in der Biologie die Botanik verdrängt durch vergleichende Anatomie und Zoologie. Zur einflußreichsten Figur wird hier der Paläontologe Georges Cuvier (1769–1832), der die Frage nach der Veränderlichkeit der Arten mit seiner Theorie erdgeschichtlicher Katastrophen zu lösen suchte. Im Unterschied zum kontinuierlich gedachten Evolutionismus Lamarcks erhält die Geschichte der Arten den Index der Diskontinuität, das Leben ist nicht denkbar ohne den Tod, und dies nicht nur in bezug auf den je einzelnen Organismus, sondern auf ganze Arten. Vor allem mit dem Namen Cuviers verbindet sich solchermaßen die Ablösung traditioneller Naturgeschichte durch eine Geschichte der Natur, eine dramatische Geschichte ewigen Kampfes zwischen Leben und Tod. Foucault spricht in diesem Kontext geradezu von einer „ontologie sauvage“, einer „ontologie de l'anéantissement“³. Das zeigt sich, deutlicher noch, in der modernen Medizin. Wenn z.B. der Pathologe Xavier Bichat (1771–

³ Ebd. S. 291.

1802) Krankheitsherde freizulegen sucht, in denen sich der Tod schon einnistete im noch lebenden Organismus, dann wird mit dem Leben immer auch schon das Ende, der Tod mitbedacht, ja das Leben wird vom Tode her perspektiviert, der Tod wird ins Leben hinein rückverlängert, der Vitalismus sieht sich fundiert in einem Mortalismus – so Foucault in *Naissance de la clinique*⁴.

Das Denken in Tiefendimensionen wird auch beherrschend für die Ökonomie und die Philologie. Die Ökonomie fragt nach Prinzipien unterhalb der Oberfläche der Tauschbeziehungen. Seit Ricardo ist die Theorie der Wertzirkulation fundiert in einer ihr vorausliegenden Theorie der Wertproduktion. Man entdeckt Arbeit als eine Produktivkraft, die sich nicht mehr zeichenhaft als Wert repräsentieren läßt, sondern ihre eigene Dynamik serieller Akkumulation entfaltet. Damit hält Geschichtlichkeit auch Einzug in die Ökonomie, sei es als Endlichkeit des gegen seine Existenzgefährdung anarbeitenden Individuums, sei es als Endlichkeit der Kollektivgeschichte, die sich entweder stabilisiert im Verhältnis von Angebot und Nachfrage – so die Lösung Ricardos, oder aber die Geschichte kapitalistischer Akkumulation revolutionär überführt in die Utopie aufgehobener Entfremdung – so die marxistische Lösung.

Die Philologie schließlich entdeckt die Geschichtlichkeit der Sprache. Sie erforscht Etymologien, die Geschichte von Sprachfamilien, historische Grammatik und Phonologie. Sprache ist nicht Werk, sondern wesentlich Prozeß, nicht *ergon*, sondern *energeia*. Gleichursprünglich mit der Philologie aber ist ein neues Selbstverständnis der Literatur. Der Philologie bleibt die Sprache Objekt eines positivistisch-transparenten Diskurses. Antagonistisch zu diesem philologischen Diskurs konstituiert sich ein literarischer Gegendiskurs, ein „contre-discours“, der Sprache entschieden an das sie produzierende, d. h. an das sprechende und schreibende Subjekt bindet, an eine „subjectivité écrivante“⁵. Literatur substituiert mediale Transparenz zugunsten einer im Akt des Schreibens hergestellten Dichte und Opazität, welche die positivistische Philologie postulieren, aber nicht selbst herstellen kann.

⁴ M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris 1963, S. 148.

⁵ *Les mots et les choses* S. 59 und S. 313.

Geschichtliche Prozeßhaftigkeit, wie sie das 19. Jahrhundert zum Thema macht, verdankt sich also allemal Kräften, die in verborgenen Tiefen wirken. Foucault spricht vom Prinzip ‚Leben‘ in der Biologie und der sich aus ihr entwickelnden biologisierenden Soziologie, vom Prinzip ‚Arbeit‘ in der Ökonomie und vom Prinzip ‚Sprache‘ in der Philologie. Diesen Prinzipien ist wesentlich, daß sie als letztinstanzliche Bedingungen der jeweiligen Funktionseinheit vorausgesetzt werden müssen, selbst aber positiver Erkenntnis unzugänglich, daß sie „hors connaissance“ sind. Daher auch nennt Foucault sie ‚objektive Transzendentalien‘. Sie sind Bedingung der Möglichkeit aller Erkenntnis, haben ihren Ort aber nicht im erkennenden Subjekt, sondern im Objekt selbst⁶. Erkenntnis im Zeitalter der Geschichte operiert damit auf zwei Ebenen. Die eine ist die der Phänomene, die positivistischer Analyse zugänglich sind, die Ebene also der Frage nach dem *Comment?* und nicht nach dem *Pourquoi?* Und die zweite ist die Ebene der alles bedingenden Tiefenmächte. Foucault spricht hier von den „métaphysiques des fonds“, von Tiefenmetaphysiken als Gegenstand jeder philosophischen Forschung, allen voran die Lebensphilosophie, die komplementär auf die positiven Wissenschaften bezogen sind:

On voit comment les deux termes de cette opposition se prêtent appui et se renforcent l'un l'autre; c'est dans le trésor des connaissances positives (et surtout de celles que peuvent délivrer la biologie, l'économie ou la philologie) que les métaphysiques des „fonds“ ou des „transcendants“ objectifs trouveront leur point d'attaque; et c'est inversement dans le partage entre le fond inconnaissable et la rationalité du connaissable que les positivismes trouveront leur justification. Le triangle critique-positivisme-métaphysique de l'objet est constitutif de la pensée européenne depuis le début du XIXe siècle jusqu'à Bergson.⁷

Übergreifende Hypothese der folgenden Überlegungen ist nun die, daß sich die Phantasie der Realisten wesentlich speist aus eben diesen Metaphysiken, daß der realistische Roman Positivismus und Tiefenmetaphysik gleichsam kurzschließt. Der eine Pol ist seine vielberufene Wirklichkeitstreue und Wirklichkeitsnähe, also all das, was die Autoren abzusichern bemüht waren über die Selbst-

⁶ Ebd. S. 257.

⁷ Ebd. S. 258.

dokumentation vor Ort wie auch das Studium der einschlägigen Fachdiskurse: Historiographie, Biologie, Medizin, Psychiatrie, Vererbungslehre u.a. Und der zweite Pol sind die Tiefenmetaphysiken, sind jene objektiven Transzendentalien, die sich positivistischer Erkenntnis entziehen, dafür aber imaginativ ausagiert werden können. Skizziert ist mit dieser Hypothese ein umfassendes Forschungsprojekt zum ‚Realismus‘. Ich kann daher hier nur exemplarisch argumentieren und konzentriere mich zunächst auf Foucaults erstgenannte und zweifellos auch wichtigste Transzendentalie: auf das Prinzip ‚Leben‘, auf die Dialektik von Vitalismus und Mortalismus. Ich möchte näherhin zeigen, daß Flaubert einer der großen Inszenatoren des Mortalismus ist bis hin zu dem Punkt, da er, mit gleichsam radikalromantischem Gestus, das Gesellschaftliche schlechthin zur Disposition stellt. Und ich möchte sodann zeigen, daß Fontane mit diesem Mortalismus zögerlicher umgeht, daß er ihn zitiert, ohne ihn imaginativ auszuagieren. Kultur und Gesellschaft werden auch bei ihm mortalistisch perspektiviert, nicht aber wirklich in Frage gestellt. Haben wir bei Flaubert den Tod, so bei Fontane die Verklärung. Erst in einem zweiten Schritt soll dann die Sprachproblematik zum Thema gemacht werden. Wenn sich, wie eingangs gesagt, die Formel von der ‚Gesellschaftskritik als Sprachkritik‘ für Flaubert wie für Fontane in Anspruch nehmen läßt, so erfordert doch auch sie Differenzierungen, die erst vor der Folie dessen diskutierbar werden, was Gesellschaft für den einen wie für den anderen jeweils konnotiert.

II

Flaubert war der Sohn eines reputierten Chirurgen und Pathologen am Hôtel-Dieu zu Rouen. In der väterlichen Bibliothek konnte er sich vertraut machen mit dem diskursiven Wissen der Zeit, mit dem Wissen vom Leben. Prägender aber war der Anblick der Leichen, die in der Pathologie der Obduktion harnten. Flaubert wuchs auf in einer Atmosphäre, die durch die ständige Präsenz des Todes geprägt war, und diese Prägung hielt an. Als Stu-

dent fühlte er sich magisch angezogen von der Morgue. Einen epileptischen Anfall im Alter von 22 Jahren hat er, wie immer es objektiv darum bestellt gewesen sein mag, subjektiv so intensiv erlebt, daß der Vater ihm eine Rente aussetzte und damit seinen Rückzug in die asketische Schriftstellerexistenz auf dem Landsitz Croisset ermöglichte. In einem Brief vom Juli 1852 an Louise Colet, geschrieben während der Arbeit an *Madame Bovary*, blickt Flaubert zurück auf seine Jugend, als er im Alkohol und im Bordell nach poetischer Inspiration gesucht habe. Inzwischen sei er eines Besseren belehrt, habe er eine *débauche supérieure* kennen- und schätzen gelernt:

Il y a peu de femmes que, de tête au moins, je n'ai déshabillées jusqu'au talon. J'ai travaillé la chair en artiste et je la connais. Je me charge de faire des livres à en mettre en rut les plus froids. Quant à l'amour, ç'a été le grand sujet de réflexion de toute ma vie. Ce que je n'ai pas donné à l'art pur, au métier en soi, a été là; et le cœur que j'étudiais, c'était le mien. Que de fois j'ai senti à mes meilleurs moments le froid du scalpel qui m'entraînait dans la chair! *Bovary* (dans une certaine mesure, dans la mesure bourgeoise, autant que je l'ai pu, afin que ce fût plus général et humain) sera sous ce rapport, la somme de ma science psychologique et n'aura une valeur originale que par ce côté. En aura-t-il? Dieu le veuille! (II, 124)⁸

Die Evokation des Skalpells hat Signalwert. Mit ihr situiert sich Flaubert innerhalb der Episteme des 19. Jahrhunderts. Auch er will erforschen, was unter der Oberfläche sich abspielt, auch er will in die Tiefe gehen. Eine entsprechende Metaphorik ist in der Korrespondenz fast allgegenwärtig. So ist die Rede vom *foyer chaud* (290) oder vom *puits sentimental* (147), vom Künstler als einer Pumpe, die zutage fördere, was sich verberge in den *entrailles des choses*, in den unterirdischen *couches profondes* (362). Anders als die professionellen Pathologen aber schneidet Flaubert, wie er betont, im eigenen Fleisch. Der Wissenschaftler ist zugleich Schöpfer, der sich empathisch mit dem Schicksal seiner Figuren identifiziert. Daher auch die Metapher des *puits artésien* (478), jenes artesischen Brunnens, bei dem das nicht versickernde Wasser kraft eigenen Überdrucks nach oben schießt. Schreiben also aus eigenem Leidensüberdruck: Mit dieser Empathie bringt sich der Autor, anders als

⁸ Ich zitiere nach G. Flaubert, *Correspondance*, 3 Bde, hg. J. Bruneau, Paris 1973f., mit Band- und Seitenzahl. Erscheint nur die Seitenzahl, bezieht sie sich auf den zuletzt genannten Band.

der Wissenschaftler, ein als imaginierendes Subjekt. Und demgemäß steht denn auch das Skalpell metaphorisch für die Feder, mit der er schreibt, Sezieren also als stilistische Arbeit.

Der prominenteste Körper, den er solchermaßen gleichsam empathisch sezziert, ist der der Emma Bovary. Wie das Gesamtwerk Flauberts, ja wie der Realismus überhaupt, so ist auch dieser Roman nicht denkbar ohne die Romantik, die er in zitathafter Brechung negiert und fortschreibt. Was er näherhin zitiert, ist romantische Melancholie. Fortgeschrieben wird sie als eine Geschichte weiblicher Hysterie. Flaubert zeichnet nach, wie psychische Konflikte unterschiedlicher Genese – Klostererziehung, eheliche Frustration, Ehebruch und Liebesverrat – in körperliche Reaktionen konvertiert werden⁹. Verfolgt wird der Weg eines Körpers, der über das Wechselspiel von Aggression und Depression, von Euphorie und Verlostangst endet im qualvollen Suizid. Die ehebrecherische Beziehung zu Rodolphe Boulanger markiert den entscheidenden Umschlag von Euphorie in Dysphorie. In dieser Phase beginnt das, was wir mit Flaubert die Entkleidung ihres Körpers nennen können:

Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradation développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prune se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux: ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouait tous les jours. Sa voix, maintenant, prenait des inflexions plus molles, sa taille aussi; quelque chose de subtil qui vous pénétrait se dégageait même des draperies de sa robe et de la cambrure de son

⁹ Siehe hierzu J. Starobinski, „L'échelle des températures. Lectures du cœur dans Madame Bovary“ (1980), jetzt in *Travail de Flaubert*, hgg. R. Debray-Genette u. a., Paris 1983, S. 45–78. Dieser Artikel markiert insofern eine Art Paradigmawechsel in der Flaubertforschung, als er die Sprachlichkeit Flauberts ans Thematische zurückbindet mit der These, daß die Körpersprache möglicherweise die einzige sei, die dem Klischee entgehe. Aufgenommen und fortgeführt wurde dieser Ansatz Starobinskis von K. Westerwelle, *Ästhetisches Interesse und nervöse Krankheit. Balzac, Baudelaire, Flaubert*, Stuttgart 1993.

pied. Charles, comme aux premiers temps de son mariage, la trouvait délicieuse et tout irrésistible.¹⁰

Emma ist von außerordentlicher Schönheit. Aber diese Schönheit ist nicht mehr die romantischer Engelsfiguren. Sie hat einen Zeitindex, sie ist Ergebnis einer günstigen Konstellation von Veranlagung und Umständen. Sexuelle Erfüllung ist der Dünger, auf dem sie erblüht *dans la plénitude de sa nature*. Zu dieser *plénitude* gehört der *coin charnu* ihrer Lippen ebenso wie die *inflexion plus molle* ihrer Stimme, vor allem aber – und das ist der romantisch undenkbar, indirekte Entkleidungsgestus – die ebenfalls ‚weicher‘ werdende Gestalt: *sa taille aussi*. Mit dem Liebesverrat Rodolphes beginnt der Verfall dieses Körpers, zunächst in Form psychischer Krisen, bei denen Halluzinationen und Ohnmachtsanfälle die Körperkontrolle außer Kraft setzen, bis hin zu dem breit ausgeschriebenen Todeskampf: das erbrochene Blut, die zusammengepreßten Lippen, die verkrampften Glieder, der mit braunen Flecken überzogene Körper, der fliegende Puls, dann der Blick in den Spiegel, der Weinkrampf, die aus dem Munde heraustretende Zunge, die hin- und herrollenden und immer blasser werdenden Augen, der von rasendem Atem geschüttelte Brustkorb und schließlich, nach dem obszönen Lied des Blinden, das letzte Aufbäumen: *Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus* (623).

Die Sterbeszene der *Madame Bovary* ist eine erste nachdrückliche Manifestation dessen, was ich mit Foucaults Begriff bezeichnen möchte als Flauberts Mortalismus. In seinem nächsten Roman, in *Salammô*, treibt er diesen Mortalismus vor bis zum Exzeß. Was er sich hier in mühsamen und aufwendigen Studien antiker Historiker und moderner Archäologen mit positivistischer Akribie rekonstruiert, eben das antike Karthago, ist eine Bühne, auf der er ungehemmt eine „ontologie sauvage“, eine „ontologie de l'anéantissement“ imaginativ ausagieren kann. Da ist zunächst der Aufstand des nach dem Ersten Punischen Krieg nicht entlöhnten, übermächtigen Söldnerheers. Diese Bedrohung gibt dem Rat der

¹⁰ Ich zitiere nach G. Flaubert, *Œuvres*, hg. A. Thibaudet/R. Dumesnil, 2 Bde, Paris 1951f. (Bibliothèque de la Pléiade) mit Band- und Seitenzahl, hier Bd. I, S. 503. Erscheint nur die Seitenzahl, bezieht sie sich auf den zuletzt genannten Band.

Alten Anlaß, ein holocaustartiges Kinderopfer zu beschließen, um den Sonnengott Moloch zu besänftigen. Da ist sodann, außerhalb der Mauern Karthagos, die grausame Zermetzlung des in einem Felsenkessel gefangenen, ausgezehrten Söldnerheers. Opfer der prekären Machtkonstellation werden schließlich die beiden Protagonisten: Salammô, die der Mondgöttin Tanit geweihte Jungfrau, die in einem Akt heiliger Prostitution den von Mâtho, dem Führer des Söldnerheers geraubten Schleier der Tanit zurückgewinnt und daran innerlich zerbricht. Von einer *manique* spricht Flaubert in dem berühmten Rechtfertigungsbrief an Sainte-Beuve, von der Rätselhaftigkeit der *femme orientale* (III, 277). Im Text aber heißt es, als sie sich Mâtho hingeeben hat und den Schleier in Händen hält:

Alors elle examina le zaïmph; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique devant son rêve accompli. (I, 927)

Das könnte so wörtlich in *Madame Bovary* stehen. Salammôs vorgeblich orientalische Rätselhaftigkeit wird neuerlich ausgeschrieben zu einer Fallgeschichte weiblicher Hysterie mit dem Unterschied, daß der grausam kreatürliche Tod der Protagonistin substituiert wird durch den Mâthos, der in einem profanatorischen Zitat des Weges Jesu nach Golgatha auf seinem letzten Gang durch Karthago zerfleischt und zerstückelt wird.

Karthago scheint gerettet, aber um den Preis eines Holocausts, der die Stadt insgeheim stigmatisiert als eine Stadt, die dem Untergang geweiht ist. Damit aber wird dieses Karthago nichts anderes als eine imaginäre Projektion des zeitgenössischen Paris, das nicht erst die *Décadence*, sondern schon die Romantik als eine Stadt des Untergangs zu phantasieren liebte. Die Februarrevolution von 1848 und erst recht die brutale Niedermetzlung des Juniaufstands durch Cavaignac gab diesen Phantasien neue Nahrung. Flauberts nächster Roman, die *Education sentimentale*, läßt uns dessen ansichtig werden in seiner dichtesten Szene, der Fontainebleau-Episode. Sie spielt im Mai/Juni des Jahres 1848, ist also mit dem Juniaufstand synchronisiert. Frédéric, der zunehmenden Unruhen in Paris überdrüssig, beschließt mit seiner Geliebten Rosanette, den Schauplatz der politischen Ereignisse zu verlassen und sich in einem

kleinen Hotel in Fontainebleau einzuquartieren, von dem aus sie zu Spazierfahrten in die damals noch über weite Strecken von der Zivilisation unberührt wirkende Waldlandschaft aufbrechen. Das Ganze ist angelegt als Zitat romantischen Eskapismus in eine noch intakt gewähnte Natur einschließlich der von ihr gewährten Korrespondenzerfahrungen von Innenwelt und Außenwelt. Die Eschen biegen sich schmiegsam, *mollement*, die Birken neigen sich herab *dans des attitudes élégiaques*, die Fichten stehen symmetrisch wie Orgelpfeifen – ein direktes Zitat von Hugo und Chateaubriand. Sie wiegen sich unablässig und scheinen zu singen. Aber dann bricht das romantische Korrespondenzverhältnis jäh ab. Die Eichen erscheinen in Bildern der Konvulsion, der Umklammerung, der Drohung und Verzweiflung, ja einer Stein gewordenen Gruppe von Titanen (II, 356). Die Referenz solcher Metaphern ist nicht mehr die Innenwelt der Figuren, sondern das krisengeschüttelte Paris. Bilder der Natur stehen für kulturellen Zusammenbruch, für die Sinnlosigkeit vermeintlich sinnhafter geschichtlicher Ereignisse.

Das wird vollends deutlich in der zentralen Szene der ganzen Episode, dem lärmerfüllten Steinbruch, in den Flaubert gleichsam in Erinnerung an Georges Cuvier das Bild erdgeschichtlicher Kataklysmen projiziert:

Un bruit de fer, des coups drus et nombreux sonnaient; c'était, au flanc d'une colline, une compagnie de carriers battant les roches. Elles se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés. (357)

Hier ist die Paris-Referenz wieder deutlich – nicht aber die Frage ihrer Interpretation: Werden die politischen Ereignisse pathetisch gesteigert, oder verblassen sie vor der Erfahrung erdgeschichtlicher Revolutionen? Eher gilt wohl letzteres, da das Bild der *cité disparue*, also eines noch kulturellen Gebildes ausdrücklich überboten wird durch die Evokation naturgeschichtlicher Gewalt. *Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés*: Auffällig ist das grammatikalisch ungedeckte Präsens *fait rêver* statt des aus der Figurenperspektive der Protagonisten erwartbaren *faisait rêver*. Über die Auflösung grammatikalisch-diskursiver Erwartbarkeiten werden längst ver-

gangene Kataklysmen dramatisiert zu phantasmatischer Gegenwärtigkeit. Dieses Phantasma der einem gigantischen Kataklysmus zum Opfer gefallenen Stadt macht Paris selbst zu einer *cité disparue* – einer untergegangenen, nur noch aus Steinplatten rekonstruierbaren und hierin dem antiken Karthago vergleichbaren toten Stadt.

So verweist die Sequenz dreier vordergründig heterogener Romane, der *Madame Bovary*, der *Salammb * und der *Education sentimentale* auf ein identisches imaginäres Substrat: auf Leben, das vom Tode her perspektiviert ist, auf Bilder der Dekomposition, der Zerstörung, des Untergangs, auf Bilder, die sich speisen aus einer *ontologie sauvage*, einer *ontologie de l'anéantissement*¹¹.

III

Wie für Flaubert, so ist auch für Fontane Zeitgeschichte kein Letzthorizont, wofern man auch bei ihm den in die Zeitgeschichte eingelassenen Anteilen des Imaginären Rechnung trägt. Auf solche Anteile des Imaginären aber trifft man bei ihm leichter noch und schneller als bei Flaubert. Kein Roman Fontanes ohne Ausflug in eine den gesellschaftlichen Zentren relativ ferne Natur, ohne Landpartie, Boots- oder Schlittenfahrt. Diese Natur ist elementar im wörtlichen Verständnis, d.h. Versammlung der vier Elemente Feuer, Wasser, Erde, Luft. In *Cécile* führt die Partie Gordons mit dem Ehepaar St. Arnaud von Thale nach Altenbrak, entlang dem Tal der *schäumenden Bode* (I, 2, 214)¹². Welche Wonne müssen

¹¹ Hinzunehmen könnte man noch *La l gende de saint Julien l'hospitalier* aus den *Trois contes*, in der Flaubert mit den T tungsorgien die Geschichte des Protagonisten in einer Richtung ausschreibt, die in der Legendentradition über keinerlei Vorgabe verfügt.

¹² Ich zitiere nach Th. Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, hgg. W. Keitel/H. Nürnberger, München (Hanser) 1968 ff. mit den Abteilungen I (Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes); Abteilung II: Wanderungen durch die Mark Brandenburg; Abteilung III: Erinnerungen, Ausgewählte Schriften und Kritiken; Abteilung IV: Briefe. Die Quellenangabe erscheint jeweils in der Sequenz Abteilung, Band und Seite. Fehlt die Angabe der Abteilung, gilt die zuletzt genannte, fehlt die Angabe des Bandes der betreffenden Abteilung, gilt der zuletzt genannte.

Fontane allein schon derart konnotationsreiche Namen bereitet haben! Nach Altenbrak geht es um der Schmerlen willen – natürlich nicht einfach, um den ewigen Forellen zu entgehen, sondern weil Schmerlen, auch Grundeln genannt, Grundfische sind, die im Schlamm leben, also dort, wo Wasser und Erde ineinander übergehen. Nach dem Mahl steigt man in das Tempelchen hinauf, um *bei frischer Luft und freier Aussicht den Kaffee zu nehmen* und dabei den Untergang der Sonne zu genießen: *Nun sank sie tiefer und durchglühte die Spitzen der Bäume, die momentan im Feuer zu stehen schienen* (233).

Jeder Fontane-Leser kennt diese Szenerien mit den immer gleichen und immer neu variierten Versatzstücken einer Topik, die formal an die des klassischen locus amoenus erinnert. Aber anders als jener sind diese aufs Elementare reduzierten Naturszenarien mehr als bloße Folie. Sie finden sich am ausgeprägtesten in den Romanen, die vom Scheitern einer Ehe handeln, und hier stehen sie metonymisch für die Protagonistin, die ihrerseits auf einen mythischen Archetyp verweist: auf das Meerweib, auf die schöne Melusine. Der Melusinen-Mythos zieht sich durch das Gesamtwerk Fontanes: Marie Kniehase in *Vor dem Sturm*, Grete Minde, Hilde Rochussen, Melanie van der Straaten, Victoire von Carayon und ihre Mutter, Cécile, Ebba von Rosenberg, Corinna Schmidt, Effi Briest, schließlich Melusine von Barby. Eingezogen ist der Mythos bald unübersehbar, fast schon plakativ, bald diskreter. Aber selbst in *Effi Briest*, einem Roman, der eher für die diskrete Variante steht, ist das Motivarsenal komplett nachweisbar: Effi als ‚Tochter der Luft‘ mit der Doppelreferenz auf Calderóns *La hija del aire* und Andersens *Seejungfrau*, ihr Hang zum Romantischen, zum Aparten, ihre Lust zum Risiko (*Ich klettre lieber und ich schaukle mich lieber, und am liebsten immer in der Furcht, daß es irgendwo reißen oder brechen und ich niederstürzen könnte*, (4, 34)), ihre Zuordnung nicht zu denen, die, wie Frau von Briest einmal sagt, *so recht eigentlich auf Liebe gestellt sind* (39), vor allem und am deutlichsten aber die Episode mit der Robbe beim Strandritt mit Crampas (128/9). Entsprechendes gilt für die spezifische ‚Nervosität‘ all dieser Frauenfiguren. Anders als Gordon vermutet, ist Cécile nervös nicht etwa infolge des unerfüllten Zusammenlebens mit St. Arnaud, sondern weil sie stets fürchten muß, daß sich ihre Vergangenheit

als Fürstengeliebte auf Dauer nicht verbergen lasse. Ähnlich Effi: Vordergründig macht Innstetten sie zittern mit seinem steifen Gehabe, mit seinem *Angstapparat aus Kalkül* (134). Aber auch bei ihr konnotiert dieses *nervöse Zittern* (20) die mythische Angst der Melusine vor der Rache des Elementaren. Wenn also Flaubert im Fleisch schneidet, wenn er blutende Herzen seziert, so werden bei Fontane gleichsam blutlose Fische zerlegt.

Auch Fontane schreibt damit Romantik fort. Denn der Undinen- und Melusinen-Mythos hatte dort Konjunktur, bei Tieck, bei Goethe, bei Fouqué und vielen anderen, ja er war samt der von ihm integrierten Elementargeister geradezu Inbegriff dessen, was Peter von Matt in seinem Buch über den *Liebesverrat* als die pantheisierende deutsche Gegenreligion der klassisch-romantischen Epoche bezeichnet hat¹³. Die einzelnen Quellen Fontanes sind schwer identifizierbar, aber auch wenig wichtig. Entscheidend ist die Frage, was er daraus macht, die Frage nach seiner ‚Arbeit am Mythos‘, um Hans Blumenberg zu zitieren. Im Unterschied zur strukturalen Mythenanalyse, die den vermeintlich invarianten Kernbestand eines Mythos nur um den Preis einer „Ausfällung des Zeitfaktors“ zu gewinnen vermag, ist für Blumenberg gerade die Rezeptionsgeschichte entscheidend, eben die ‚Arbeit am Mythos‘: Der Mythos „zeigt die Menschheit dabei, etwas zu bearbeiten und zu verarbeiten, was ihr zusetzt, was sie in Unruhe und Bewegung hält“. Er ist „die Vorrichtung der Bilder gegen die Greuel, die Erhaltung des Subjekts durch seine Imagination gegen das unerschlossene Objekt“¹⁴. Worin nun besteht Fontanes ‚Arbeit am Mythos‘?

Für Fontanes Rezeption der romantischen Vorgaben aufschlußreich ist das auf 1882 datierte Fragment einer Novelle *Oceane von Parceval*. Dort findet sich eine ebenso schwer zugängliche wie weitreichende Umdeutung des auf der Wasserfrau lastenden Fluches, auf Erden nicht glücklich werden zu können. Ich möchte dieses Fragment im folgenden etwas ausführlicher vorstellen, weil ich glaube, daß es eine von der Forschung noch nicht recht gese-

¹³ P. von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989, Kap. XVII („Die verratene Wasserfrau“).

¹⁴ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt/Main ⁴1986, S. 301 f. und S. 16.

hene geschweige denn gewürdigte implizite Poetik Fontaneschen Erzählens enthält¹⁵. Eingangs umschreibt Fontane die *Tendenz, allgemein mit modernem und romantisierendem Anflug*, wie er sogleich hinzufügt. Diese Tendenz lautet wie folgt:

Es gibt Unglückliche, die statt des Gefühls nur die *Sehnsucht* nach dem Gefühl haben und diese Sehnsucht macht sie reizend und tragisch. Die Elementargeister sind als solche uns unsympathisch, die Nixe bleibt uns gleichgültig, von dem Augenblick an aber wo die Durchschnitts-Nixe zur exzeptionellen Melusine wird, wo sie sich einreihen möchte ins Schön-Menschliche und doch nicht *kann*, von diesem Augenblick an rührt sie uns. Oceane von Parceval ist eine solche moderne Melusine. Sie hat Liebe, aber keine Trauer, der Schmerz ist ihr fremd, alles, was geschieht wird ihr zum *Bild* und die Sehnsucht nach einer tieferen Herzens-Teilnahme mit den Schicksalen der Menschen, wird ihr selber zum Schicksal. Sie wirft das Leben weg, weil sie fühlt, daß ihr Leben nur ein Schein-Leben, aber kein wirkliches Leben ist. Sie weiß, daß es viele Melusinen gibt; aber Melusinen, die nicht wissen, *daß sie's sind*, sind keine; *sie* weiß es, und die Erkenntnis tötet sie. (7, 427)

Was Fontane hier einleitend und noch nicht in figurenperspektivischer Brechung fokussiert, ist Sehnsucht nach dem Gefühl, also die Erfahrung eines Mangels. Was er aber sogleich schon mitanspricht, ist eine gleichsam supplementäre Füllung dieses Mangels, und dieses Supplement erscheint unter dem Begriff des Bildes. In den folgenden Kapiteln kommt er auf diese Bildhaftigkeit zurück, allerdings immer nur in figurenperspektivischer Brechung, womit die Argumentation offenbar als tentativ ausgewiesen werden soll. Nach einem Ball berichtet einer der beiden Freunde über ein Gespräch, in dem Oceane das zu rechtfertigen gesucht habe, was umschrieben wird als *Welt der Nicht-Empfindung*:

Es gäbe Personen, die beständig gerührt wären und beständig weinten, und es gäbe andre die nie weinen könnten; das eine sei eine Organisation und das andre auch, vielleicht läge das Rechte in der Mitte, aber die Welt ginge immer mit den Rührseligen und diese Bevorzugung sei ungerecht. Viele würden durch all u. jedes erschüttert.

¹⁵ Entdeckt und erstmals ausführlich vorgestellt hat den Text R. Schäfer, „Fontanes Melusine-Motiv“, in *Euphorion* 56 (1962) 69–104. Eine strukturelle Auswertung des Melusinen-Mythos findet sich bei P. Bange, wenn er die Tiefenstruktur der Fontaneschen Romane – unter ausdrücklicher Bezugnahme auf den Artikel von R. Schäfer – beschreibt als die Opposition von Gesellschaft und Eros, um sodann zu verfolgen, wie in den einzelnen Texten diese Opposition durchgespielt wird mit der Tendenz einer zunehmenden Entwertung „de la part imaginaire de la figure féminine“ (*Ironie et dialogisme dans les romans de Theodor Fontane*, Grenoble 1974, Kap. V–VII, Zitat S. 57).

Es müsse doch Naturen geben dürfen, an denen das Leben bilderhaft vorüberzieht, Naturen, denen sich die Unterschiede dieser Bilder klar darstellen, aber die die dunklen und heitren gleichmäßig als Bilder nehmen. Der Tod ist auch nur ein Bild, etwas plötzlich in die Erscheinung Tretendes, ich seh es und damit gut. Ein ruhiges Schauen und Betrachten sei vielleicht eine höhere Lebensform nicht eine tiefere. (431)

Hier wird deutlich eine metapoetische Lesung nahegelegt: die Verteidigung einer Schreibweise, welche Unmittelbarkeit ersetzt durch Distanz. Das ist der *moderne Anflug*: Tilgung unvermittelter Affektion bzw. Affizierbarkeit. *Der Tod ist auch nur ein Bild* – ausdrücklich wird dieses Argument wenig später wiederholt: *Es sind schwarze Bilder nicht zu vermeiden, aber man hat sich zu ihnen zu stellen* (433). Und schließlich haben wir noch eine weitere Reprise dieses Arguments. Auf einer Landpartie besuchen der Held und Oceane eine Waldkapelle mit einem *katholischen Kruzifix*. Das ist ein romantisierendes Zitat der Glaubensferne des Meerweibs, und wieder wird dieses Merkmal – modernisierend – in ein ästhetisches Argument umformuliert: Auf Oceane nämlich wirkt dieses Christusbild abstoßend:

Diese Schaustellung verletzt mich, es hat etwas Jahrmarktsbildartiges, von dem ich mich mit einem Mißbehagen abwende (...). Aber dies ist nur eines (...). Ich glaube es ist noch ein zweites; je häßlich-drastischer dies alles an mich herantritt, je mehr Blut aus den Nägelmalen quillt, je mächtiger tritt die große Lehre vom Blut des Erlösers an mich heran, und mir ist es, als blicke er in meine Seele und frage, wie steht es drin? was tust du? wie folgst du meinem Beispiel? wo bleibt dein Blut? (436)

Fontane nutzt das Motiv der Blutlosigkeit der Oceane, um das auf compassio angelegte Marterbild ästhetisch ins Unrecht zu setzen: als jahrmarktsbildartig, bedrängend und aufdringlich mit seinen Fragen.

Im folgenden Kapitel wird in diese modernisierende Wendung des romantischen Substrats explizit der Begriff des Elementaren einbezogen, wenn anlässlich einer Soirée das Gespräch auf die Kunst kommt und der Freund das Wort nimmt:

Eine entzückende Seite in unserer modernen Kunst ist das Hervorkehren des Elementaren. Das Geltendmachen seiner ewig sieggewissen Macht über das Individuelle, das Menschliche, das Christliche. In unserer klassischen Dichtung finden Sie's nicht. (437)

Als einzige Ausnahmen nennt er Goethes *Fischer*, Wagner und Mörikes *Der Feuerreiter* und *Die Sturmgret*. Mit diesen Beispielen

scheint der Freund durchaus Sprachrohr Fontanes selbst zu sein, seine Bestimmung des Elementaren als *entzückende Seite unserer modernen Kunst* indes wirkt eigentümlich ironisch gebrochen. Bei der für das folgende Kapitel vorgesehenen Darstellung des Elementaren gelangt Fontane denn auch über die Titelstichworte *Sturmnacht/Große Schilderung/Sturm-Gret* nicht hinaus. Die letzten Kapitel lösen die mythische Vorgabe ein. Oceane erweicht angesichts der Liebeserklärung des Helden, sie kann weinen, schwimmt dann aber ins Meer hinaus, wo sie entschwindet, nicht ohne einen Brief hinterlassen zu haben, in dem sie dem Freund beteuert, auch im *Reich der Kühle* die seine zu bleiben (441).

Worin also besteht nun Fontanes Arbeit am Mythos, was setzt ihm zu, wogegen wendet sich seine Oceane? Was ihr zusetzt, ist jene *Apotheose des Gefühls* (431), zu dem sich der Freund hinreißen läßt. Dagegen ausgespielt wird das Elementare, aber nicht als pantheistischer *Naturkultus* (428) und schon gar nicht als romantischer *Grusel des Elementaren* (438) – für beides steht der karikierte Privatdozent der Germanistik Dr. Felgentreu –, sondern als die *Nicht-Empfindung* von *Naturen, an denen das Leben bilderhaft vorüberzieht*, als das kühl-distanzierte Schauen dunkler wie heiterer Bilder. Diese Distanz gilt in bezug auf das Objekt, das sich nicht jahrmärktsmäßig aufdrängen darf, wie auch auf das Subjekt, das sich in seinen eigenen Vermögen muß genießen können:

Behaglich in der Sonne liegen, behaglich die Wellen um sich spielen lassen, eine durchgehende sinnliche Freude, alles muß den Sinnen schmeicheln, jedem Sinne – die Seeluft tut so wohl, die Resedaluft tut so wohl, die Levkojen tun so wohl, ein Regenbogen tut so wohl, ein Bad erquickt so, Beethoven auch und die Madonna della Sedia auch. Es geht alles wie mit einem Samthandschuh über einen hin. Es verlohnt sich um solche Dinge zu leben, eine lange Kette kleiner Wohligkeiten und Behaglichkeiten, aber nicht weinen und nicht lachen, sich nicht engagieren, um Gottes willen keine Leidenschaften und keinen Schmerz. Es sind schwarze Bilder nicht zu vermeiden, aber man hat sich zu ihnen zu stellen. (432f.)

Oceane reflektiert in diesem Selbstgenuß sowohl die Kluft zum Gefühl, zur Empathie, wie auch die Sehnsucht, diese Kluft zu überbrücken. Ihre Welt der *Nicht-Empfindung* ist prekär, aber *auch ein Glück* (431).

Auf den ersten Blick scheint Fontane mit diesen Überlegungen Flaubert durchaus vergleichbar, wenn man an dessen zentrales Po-

stulat ästhetischer *impersonnalité* oder auch *impassibilité* denkt¹⁶. Auch diese *impassibilité* ist, wie Fontanes *Nicht-Empfindung*, gegen romantischen Gefühlskult gewendet, gegen die unvermittelte romantische Selbstaussprache. Positiv meint *impassibilité* die stilistische Arbeit, die Transformation des Imaginären in die statuarische Schönheit parnassischer Bilder. Das bedeutet freilich keine Disziplinierung des Imaginären selbst, das sich speist aus wilder Ontologie, aus einer Ontologie der Vernichtung. Eben daraus gewinnt Flauberts mortalistische Bildlichkeit ihre spezifische Spannung. Todesbilder werden aus der Tiefe des artesischen Brunnens – sprich künstlerischer Subjektivität – herausgepreßt und stilistisch so bearbeitet, daß sie schweigend dastehen, rätselhaft in ihrer Zwieschlächtigkeit von Grausamkeit und ästhetischer Perfektion. Eben diese Spannung ist Fontane fremd. *Nicht-Empfindung* assoziiert, wie wir eben hörten, *Behaglichkeit*, *Erquickung* sei's durch *Resedaluf*, *Levkoben*, ein *Bad*, *Beethoven* oder die *Madonna della Sedia*. Daß der Tod auch nur ein Bild sei, daß man schwarze Bilder nicht vermeiden könne, daß man sich ihnen stellen müsse, sind daher Aussagen Fontanes, die aus dem Munde Flauberts undenkbar gewesen wären. Elementar ist für Flaubert der Tod selbst, die Rückkehr des Organischen zum Anorganischen. Elementar ist für Fontane jene *Nicht-Empfindung*, die den Tod entemphatisiert und dunkle Bilder nicht schwerer gewichtet als heitere. Diese Entemphatisierung aber, in welcher die implizite Poetik des Oceane-Fragments ihren Fluchtpunkt findet, ist der Sache nach nichts anderes als Fontanes bekannterer Begriff humoristischer *Verklärung*: Reflexion des Allgemeinen im Besonderen als transzendentalpoetische Bestimmung dichterischer Einbildungskraft¹⁷. Verklärung meint nicht Aus-

¹⁶ Die einschlägigen Bestimmungen finden sich in den Briefen an Louise Colet vom 9. 12. 1852 (II, 204), an M^{lle} Leroyer de Chantepie vom 13. 3. 1857 (691) und an dieselbe vom 12. 12. 1857 (786).

¹⁷ Grundlegend hierzu nach wie vor W. Preisendanz, *Humor als dichterische Einbildungskraft*, München 1976, Kap. V, S. 214 ff. Preisendanz betont, daß humoristische Verklärung nichts zu tun habe mit „versöhnlichem Lächeln“, „subjektiver Überwindung“ oder „Versöhnung mit dem Weltchicksal“. Wesentlich ist ihm vielmehr die Bedeutung des Kontingent-Anekdotischen als Spielraum des Humors: „Denn eine möglichst große Spannweite zwischen dem vorliegenden Objekt und dem gemeinten, evozierten Ganzen ermöglicht ihm, scheinbar ein Lebensbild zu geben und dabei doch

klammerung, Tabuisierung, sondern Distanznahme: *Der Tod ist auch nur ein Bild, ich sehe es und damit gut.*

Daß diese Explikation möglich ist im Rahmen einer mythischen Vorgabe, verweist auf das mythische Substrat Fontaneschen Erzählens selbst. Von den frühen historischen Romanen bis hin zum *Stechlin* ist dieses Erzählen immer neue Arbeit am Mythos der Melusine. Auf der Bühne der Fontaneschen Fiktion stehen, um an das eingangs erwähnte Fiktionsmodell Isters zu erinnern, die nach der Melusine stilisierten Frauenfiguren für ein ‚real‘ gewordenes Imaginäres, wie andererseits die Männerfiguren Positionen der gesellschaftlichen Ordnung einbringen. Das ist im Prinzip die romantische Opposition von imaginärem Begehren und begehrensfeindlicher Sozialität, die Fontane immer mehr uminterpretiert. War in den frühen Erzählungen – exemplarisch in *Grete Minde* und *Elleklipp* – der Pol des Imaginären noch der eigentlich markierte, so gewinnt in der Folge immer mehr der der gesellschaftlichen Ordnung die Oberhand. Daß diese Ordnung allemal problematisiert wird und die Frauenfiguren als ihre Opfer erscheinen, ändert nichts an der prinzipiellen Option für das Gesellschaftliche. Was Fontane, mit Blumenberg gesprochen, „zusetzt“, was ihn „in Unruhe und Bewegung hält“, sind zwar auch die Fragwürdigkeiten gesellschaftlicher Ordnung. Was ihm aber nicht minder zusetzt, ist das nicht disziplinierbare Begehren. Deshalb kam ihm der Melusinen-Mythos so zupatz: Er stellt das Bild eines Begehrens, das in seiner Faszination um so mehr genossen werden darf, als ihm das Ende als mythisches Geschick immer schon inhärent ist. Mit dieser mythisch vorgegebenen Strafe aber wird die strafende Gesellschaft implizit entlastet, ratifiziert sie doch nur das, was ohnehin kommen mußte. Es spricht für den hohen Reflexionsgrad des *Oceane*-Fragments, daß Fontane dort genau diesen Punkt einer im Grunde verräterischen Überdetermination zum Thema macht. Wenn Oceane, so heißt es dort, mit ihrem Glauben an ein dem eigentlich Menschlichen nachgeordnetes Glück der *Nicht-Empfindung* unrecht habe, so trüge dieser Zustand die Strafe gleich mit sich und

jene Produktivität des sprachlichen Weltverhaltens zu entfalten, die auf Modelung, auf Transfiguration zielt und alle Mimesis aufgehen läßt in einem poetischen Bilde, in einem Bild, das nur die Kunst stellen kann“ (S. 226 f.).

es wäre nicht nötig, daß die Gesellschaft noch eine Strafe verhängte (431). Die Gesellschaft wird mit ihrer Strafe redundant, da der gesellschaftlichen Ächtung die mythische Strafe immer schon vorausgeht. Das ist eine Ambiguität Fontanescher Gesellschaftskritik, die einer bestimmten Fontane-Forschung nicht recht ins Konzept paßt. Topisch ist ja dort das Argument, Fontane verklage die Gesellschaft im Namen der patriarchalisch unterdrückten Frau. Wie aber paßt das zusammen mit der Redundanz gesellschaftlicher Strafe? Die Frau kann nicht erst Opfer der Gesellschaft sein, wenn sie immer schon Melusine, immer schon Opfer ihres mythischen Ursprungs ist. Wahrscheinlich kam Fontane der Melusinen-Mythos gerade wegen dieser Ambivalenz so zupaß. Er ließ sich relativ leicht der transzendentalpoetischen Tendenz dienstbar machen, ohne nach einer expliziten Option zu verlangen. Familiäre Ordnung reflektiert staatliche Ordnung, im Akt der Verstoßung wird die Ordnung immer neu stabilisiert, wobei offenbleiben kann, ob sie damit um ihrer selbst willen affirmiert wird oder nur als Schutzwall angesichts eines gerade in seiner Bedrohlichkeit faszinierenden Elementaren.

Damit ließe sich auch eine bei Fontane häufig anzutreffende Schlußwendung erklären, die darin besteht, daß die gesellschaftlich nicht integrierbare und also zurückgewiesene Melusine am Ende diese Gesellschaft ihrerseits gar noch exkulpiert, so Cécile, so Effi, so am deutlichsten Victoire von Carayon in *Schach von Wuthenow*. Direkt aus dem Haus der Lusignans kann sie ihre Ahnenreihe herleiten, beide, Mutter und Tochter sind Melusinen, mit denen Schach sich schwertut – und dann die beiden letzten Kapitel: zunächst der Brief Bülow's an Sander, der ganz auf's Gesellschaftliche abstellt und Schach als Opfer der *Welt des Scheins* hinstellt, und am Schluß der Brief Victoire's an Lisette von Perbrandt, in dem sie in einer kuriosen Volte Schach zu den Männern zählt, *die nicht für die Ehe geschaffen sind*, wohingegen sie für sich selbst von *Weh* nichts wissen will:

Nein, meine liebe Lisette, nichts von Weh. Ich hatte früh resigniert und vermeinte, kein Anrecht an jenes Schönste zu haben, was das Leben hat. Und nun hab ich es gehabt. Liebe. Wie mich das erhebt und durchzittert und alles Weh in Wonne verkehrt. (1, 633)

Das ist strukturell präzis identisch mit dem Ende der *Oceane*, die sich, nachdem sie Liebe erfahren durfte, klaglos verabschiedet

mit dem schlichten *Ich gehe fort*. Was Verklärung ausschließt, ist die Rache des Elementaren, das die Abtrünnige grausam-brutal zurückruft in die Tiefe. Diese Variante des Mythos wird allenfalls zitiert, so z.B. in *Unwiederbringlich*, als beim Schlittschuhlaufen auf dem Arreseeb See Ebba Rosenberg und Graf Holk einen Augenblick lang spielen mit dem Faszinosum, über den immer schmaler werdenden Eisgürtel hinaus in die offene See zu stürzen. Angesichts der Grenze aber *bog Holk mit rascher Wendung rechts und riß auch Ebba mit sich herum* (2, 749). Das tut er nicht etwa, weil er nur ein halber Held wäre. Die Motivation läuft gerade umgekehrt: Fontane nutzt Holks Halbheit, um in dieser entscheidenden Episode die Härte der mythischen Vorgabe nicht einlösen zu müssen. Und dasselbe spielt er gleich anschließend noch einmal durch, als er den halben Helden Holk immerhin in einer höchst waghalsigen Aktion Ebba aus dem brennenden Schloßturn retten läßt.

Keine wilde Ontologie also, kein Mortalismus. Wir haben bei Fontane wie bei Flaubert den Typus der ‚nervösen Frau‘. Aber daraus werden keine Geschichten psychischen wie physischen Verfalls. Wir haben bei Fontane unzählige Kirchhöfe, aber keine grausam Sterbenden. *Auch der Tod ist nur ein Bild, ich sehe es und damit gut*: das ist die transzendentalpoetische Prämisse, die erklärt, weshalb wir bei Fontane vergeblich nach einem Todeskampf wie dem der Emma Bovary suchen würden. Seine Opfer sind immer schon gestorben, ihr Sterben selbst fällt in eine Ellipse, am deutlichsten in *Effi Briest*. Der Endpunkt dieser Fontaneschen Arbeit am Mythos findet sich dort, wo der Mythos selbst mit seinem Namen an die Oberfläche tritt, wo er sichtbar zitiert wird: in der Figur der Melusine im *Stechlin*. Ihre gescheiterte Ehe ist schon Vergangenheit, desgleichen ihre Führungen kontinentaler Besucher des Hauses Barby durch den Tower und hier vor allem Traitors Gate. Zwar erklärt sie mutig, wie sich das für eine Melusine gehört:

Interesse hat doch immer nur das Vabanque: Torpedoboote, Tunnel unter dem Meere, Luftballons. Ich denke mir, das Nächste, was wir erleben, sind Luftschifferschlachten. Wenn dann so eine Gondel die andre entert. Ich kann mich in solche Vorstellungen geradezu verlieben. (5, 156)

Aber als Dubslav auf die Idee kommt, den zugefrorenen Stechlin aufhacken zu lassen, damit der rote Hahn aus seiner Tiefe her-

auskomme, da wehrt sie heftig ab: Sie mag kein *Eingreifen ins Elementare* (267). Zunächst also das Plädoyer fürs Vabanque, dann die Angst vor dem roten Hahn: hier scheint etwas nicht zusammenzupassen. Das rief harmoniesüchtige Hermeneuten auf den Plan, z. B. Josef Hofmiller mit seiner Hypothese, daß der *Stechlin*, so wie wir ihn kennen, gleichsam die palimpsesthafte Überschreibung eines ursprünglich ganz anders konzipierten Romans sei, in dem sich auch Melusine in Woldemar verliebe und zwecks Lösung der unglücklichen Dreierkonstellation im *Stechlin* ende¹⁸. Damit aber ist das Eigenste dieses letzten Romans verfehlt. Er zeigt uns nämlich, deutlicher als alles ihm Vorausliegende, eine eigentümliche Gegenstrebigkeit in Fontanes Phantasie. Da ist einmal der Romantiker, für den der Melusinen-Mythos die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe und damit von Liebe und Gesellschaft schlechthin verbildlicht. Und da ist zum anderen jener Fontane, der nie bereit war, im Interesse von Leidenschaft, von Spiel und Vabanque das Gesellschaftliche einfach zur Disposition zu stellen¹⁹. Melusine ist nach wie vor verführerisch, kokett, sie kann sich verlieben in die Vorstellung des Vabanque, aber eben nur noch in die Vorstellung. Vom Schrecknis des Mythos hat sie sich so weit entfernt, daß sie gar das Bündnis mit dem Christentum eingehen kann. Bezeichnenderweise ist es das Gespräch mit Pastor Lorenzen, in dem sie noch einmal ihre Abwehr des Elementaren bestätigt:

Ich habe mich dagegen gewehrt, als das Eis aufgeschlagen werden sollte, denn alles Eingreifen oder auch nur Einblicken in das, was sich verbirgt, erschreckt mich. Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das werdende, denn eben dieses werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. (270)

Dieser Respekt für das Gegebene führt zunächst zum Pakt mit Lorenzen zugunsten Woldemars, des Schwächlings, der der gemeinsamen *Stütze bedarf* (271), und er betrifft damit zugleich wieder die gesellschaftliche Ordnung insgesamt. Nicht um Ordnung

¹⁸ J. Hofmiller, „Stechlinprobleme“, in *Die Bücher und wir*, München 1950, S. 67–75.

¹⁹ Auszunehmen sind hier allenfalls die frühen balladesken Erzählungen wie *Grete Minde* oder *Ellemlipp*, bei denen Fontane seine Faszination für die *dämonisch-unwiderstehliche Macht des Illegitimen und Languissanten* offen eingesteht (Brief an Gustav Karpeles vom 14. 3. 1880, IV, 3, 66).

und Chaos geht es in dem *revolutionären Diskurs*, den sie mit Lorenzen führt, sondern um den Anbruch einer *neuen Zeit*, der demokratischen, also um die Ablösung einer Ordnung durch die andere.

Symbol dieser transzendentalpoetisch gezähmten Phantasie aber ist der zugefrorene Stechlin. Der Stechlin ist unauslotbar, und er ist in seiner Tiefe verbunden mit den Vulkanen von Island, Java und Hawai. Das letzte Mal soll er rumort haben beim Erdbeben von Lissabon. So jedenfalls geht die Sage in der Mark Brandenburg:

„Wie still er da liegt, der Stechlin“, hob unser Führer und Gastfreund an, „aber die Leute hier herum wissen von ihm zu erzählen. Er ist einer von den Vornehmen, die große Beziehungen unterhalten. Als das Lissaboner Erdbeben war, waren hier Strudel und Trichter, und stäubende Wasserhosen tanzten zwischen den Ufern hin. Er geht 400 Fuß tief, und an mehr als einer Stelle findet das Senkblei keinen Grund. Und Launen hat er, und man muß ihn ausstudieren wie eine Frau. Dies kann er leiden und jenes nicht, und mitunter liegt das, was ihm schmeichelt und das, was ihn ärgert, keine Handbreit auseinander. Die Fischer, selbstverständlich, kennen ihn am besten. Hier dürfen sie das Netz ziehen, und an seiner Oberfläche bleibt alles klar und heiter, aber zehn Schritte weiter will er es nicht haben, aus bloßem Eigensinn, und sein Antlitz runzelt und verdunkelt sich, und ein Murren klingt auf. Dann ist es Zeit, ihn zu meiden und das Ufer aufzusuchen. Ist aber ein Waghals im Boot, der es ertrotzen will, so gibt es ein Unglück, und der Hahn steigt herauf, rot und zornig, der Hahn, der unten auf dem Grunde des Stechlin sitzt, und schlägt den See mit seinen Flügeln, bis er schäumt und wogt, und greift das Boot an und kreischt und kräht, daß es die ganze Menzer Forst durchhallt von Dagow bis Roofen und bis Alt-Globsow hin“. (II, 1, 341)

Fontane hat diesen Passus aus den *Wanderungen* bis zum wörtlichen Zitat ins erste Kapitel des *Stechlin* eingebracht. Nur den Vergleich mit den Launen einer Frau hat er weggelassen. Schon hier also beginnt er, den Mythos zu Ende zu bringen. Erhalten bleibt das Motiv geheimer Korrespondenzen in der Tiefe. Aber das ist die Tiefe der romantischen Sage. Auf Ausbrüche einer sehr viel näheren Vergangenheit scheint der Stechlin nicht reagiert zu haben. Dubslav selbst kann sich ihrer nicht mehr genau erinnern, wenn er im Gespräch mit Gundermann auf die Pariser Septemberrevolution zu sprechen kommt:

Ich sagte: Septemberrevolution. Es kann aber auch 'ne andere gewesen sein; sie haben ja so viele, daß man sie leicht verwechselt. Eine war im Juni, 'ne andre war im Juli, – wer nicht ein Bombengedächtnis hat, muß da notwendig reinfallen. (I, 5, 27)

Lieber also kein *Bombengedächtnis*, lieber an der Oberfläche bleiben. Revolutionäre Bombentrichter werden Gegenstand der

Causerie einer sich wandelnden, aber nicht existentiell bedroht fühlenden Gesellschaft. Flaubert läßt, wie wir sahen, die Fontainebleau-Episode kulminieren in dem aus jedweder Figurenperspektive gelösten Phantasma erdgeschichtlicher Kataklysmen und untergegangener Städte. Fontanes Phantasie ist zurückhaltender. Von einer großen *Generalweltanbrennung* (69) ist einmal die Rede – aber das ist die Perspektive Dubsilavs auf die riesigen Retorten der Globsover Glashütte: das Neue, das da kommen wird und das Fontane durchaus bejaht, will sich dem Weltbild des Alten nicht mehr fügen und wird allein in seiner Perspektive zum Katastrophischen gesteigert.

Kein Imaginäres, das nicht gesellschaftlich vermittelt wäre. Flauberts Mortalismus ist nicht denkbar ohne die wissenschaftlichen Revolutionen, die im Paris schon der ersten Jahrhunderthälfte spektakulär ausgetragen wurden. Flauberts Mortalismus ist aber auch nicht denkbar ohne das revolutionsgeschüttelte Paris der Jahrhundertmitte, nicht denkbar ohne die sich abzeichnende Katastrophe des Kaiserreichs. Fontane hat diese Katastrophe als Kriegsberichterstatter miterlebt. Aber seine schriftstellerischen Erfolge wurden ihm zuteil in einem Berlin, dessen politische Bewegungen den Pariser Turbulenzen nicht vergleichbar waren. Und so führten denn beider Wege bei gleichem Ausgangspunkt – der literarischen wie der politischen Romantik – zu ungleichen Zielen. Wo der Asket von Croisset Paris phantasiert als tote Stadt, als *cité disparue*, da bleibt der Causeur Fontane dem modernen Berlin bei aller Kritik letztlich doch geradezu libidinös verbunden.

IV

Hier der Causeur, dort der Asket: unter dieser Entgegensetzung wird man auch die beiden Autoren gemeinsame Sprachreflexion differenzieren müssen. Flaubert wie Fontane öffnen Zeitgeschichte explizit, wie das Michail Bachtin für den Roman des 19. Jahrhunderts generell beobachtet, auf soziale Redevielfalt. Beide auch treiben deren Inszenierung, wie keiner vor ihnen, bis zu dem Punkt,

da Sprache dem Geschehen nicht äußerlich bleibt, sondern als Rede, als Diskurs immer schon geschwehnt und umgekehrt alles Geschehen immer schon als sprachliches erscheint. Die Geschichte, das ereignishaftes Sujet wird entsprechend reduziert:

Das Sujet selbst ist dieser Aufgabe – die Sprachen miteinander ins Verhältnis zu bringen und sich wechselseitig erschließen zu lassen – untergeordnet. Das Romansujet muß die Erschließung der sozialen Sprachen und Ideologien, ihre Demonstration und ihre Erprobung organisieren: die Erprobung des Wortes, der Weltanschauung und der ideologisch begründeten Tat oder die Inszenierung des Alltags sozialer, historischer und nationaler großer und kleiner Welten oder soziologischer Welten und Epochen oder der Altersstufen und Generationen im Zusammenhang der Epochen und soziologischen Welten. Mit einem Wort, das Romansujet dient der Abbildung sprechender Menschen und ihrer ideologischen Welten.²⁰

Es fällt schwer, bei dieser Bestimmung des Romansujets nicht an Werke zu denken wie die *Education sentimentale* oder *Bouvard et Pécuchet*, *Irrungen*, *Wirrungen* oder den *Stechlin*. Deutlich ist hier die syntagmatische Sujetfügung zurückgenommen zugunsten einer paradigmatischen Textorganisation. Gereiht werden Gesprächssituationen, in denen, wiederum mit Bachtin gesprochen, „eigene“ und „fremde“ Rede, d. h. die des Erzählers und die der Figuren in dialogisch-agonale Konstellationen gebracht wird. Der Roman wird so zur „Arena des Kampfes mit dem fremden Wort“²¹.

Bei Flaubert liegt die besondere Faszination dieses Kampfes darin begründet, daß das zitierte fremde Wort in einer früheren Phase seiner Biographie das eigene Wort gewesen ist. Bachtin spricht im Blick auf Puškin und Lermontov einmal von jenen „zweistimmigen und zweisprachigen Romanbildern, die den Kampf mit dem irgendwann vom Autor beherrschten, innerlich überzeugenden fremden Wort objektivieren“²². Das wäre eine Formel, die sich an Flaubert womöglich noch besser illustrieren ließe. Denn womit Flaubert dialogisiert, schon in *Madame Bovary* und erst recht und deutlicher noch in der *Education sentimentale*, sind eben jene Diskurse, die er dereinst selbst gesprochen hatte: die Diskurse der sentimental und der politischen Romantik. Damit kommt die *Education sentimentale* einer quasi-autobiographischen

²⁰ M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, hg. R. Gröbel, Frankfurt/Main 1979, S. 250.

²¹ Ebd. S. 235.

²² Ebd. S. 235.

Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit gleich. Diese kritische Aufarbeitung besteht wesentlich darin, den betreffenden Diskursen ihren Wahrheitsanspruch zu entziehen, sie in bezug auf diesen Anspruch als illusionär zu erweisen. Und das Verfahren dieser Aufarbeitung ist wesentlich das der Ironie, näherhin einer Ironie, die nicht einfach vernichtet, sondern den zitierten Diskurs distanziert und im Modus des Zitats zugleich auch festhält²³. In dieser Doppelbewegung von Distanzierung und Festhalten besteht bei Flaubert jene Zweistimmigkeit, von der Bachtin spricht, jene hybride Kopräsenz eines modellierten und eines modellierenden sprachlichen Bewußtseins.

Bei dieser Nähe zur Bachtinschen Konzeption romanhafter Redevielfalt muß jedoch sogleich auch der Punkt benannt werden, wo sie für Flaubert nicht mehr greift, eher irreführend ist, und das ist Bachtins Begriff der Abbildung. Bachtins Perspektive auf spezifisch romanhafte Redevielfalt führt uns zurück zum Ausgangspunkt: zu den von Foucault so genannten ‚objektiven Transzendentalien‘ der Episteme des 19. Jahrhunderts. Aber wie schon bei der Transzendentalie ‚Leben‘, so gilt es auch bei der Transzendentalie ‚Sprache‘ wegzukommen von einer bloßen Mimesis an die Episteme, und hier geht Bachtin nicht über das Konzept einer romanhaften Abbildung von Redevielfalt hinaus. Ich möchte demgegenüber von inszenierter Redevielfalt sprechen, weil Inszenierung wiederum jenem Imaginären Rechnung trägt, um das es uns schon bei der Transzendentalie ‚Leben‘ ging und das nun auch für Flauberts Umgang mit der Sprache wichtig wird. Das zeigt sich schon daran, daß die Doppelbewegung von Distanzierung und Festhalten einhergeht mit einem emphatischen Begriff von Schriftlichkeit. *Je déteste la poésie parlée*, schreibt Flaubert 1852 an Louise

²³ Siehe hierzu Vf., „Der ironische Schein: Flaubert und die ‚Ordnung der Diskurse‘“, in *Erzählforschung*, hg. E. Lämmert, Stuttgart 1982, S. 290–318. Ich habe dort Flauberts Ironie zu charakterisieren gesucht als einen fiktionalen Konterdiskurs, der, anders als der ironische Sprechakt in rhetorischer Tradition, mit variablen Solidarisierungen innerhalb des Kommunikationsdreiecks von Sprecher, Hörer und Objektperson arbeitet. Diese konterdiskursive Ironie Flauberts ist also nicht zu verwechseln mit der transzendentalphilosophisch begründeten Ironie der deutschen Romantik, verstanden als Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, als Epideixis der Unendlichkeit (Friedrich Schlegel).

Colet (II, 128), und bekannt ist seine ständige Klage über die Schwierigkeit, mündliche Rede, die für ihn durchweg unter Trivialitätsverdacht steht (so 156, 159), in eine Kunst überhaupt erst begründende *écriture* zu überführen: *Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air* (362). Es gilt, Rede zu mortifizieren und wiederauferstehen zu lassen in einer Schrift, die in einer ihr spezifischen Dynamik alle Mimesis hinter sich läßt und selbst zum Medium des Imaginären wird: *Il faut avoir, avant tout, du sang dans les phrases, et non de la lymphe, et quand je dis du sang, c'est du cœur. Il faut que cela batte, que cela palpite, que cela émeuve* (557). Das Uneigentliche, das Simulacrum sind für Flaubert die gesprochenen Diskurse, und die Schrift, der Stil soll der leeren Rede eine neue imaginative Fülle verleihen. Flaubert will die redenden Figuren enthüllen als Marionetten, die von den Diskursen gesprochen werden, um sodann im konterdiskursiven Gegenzug einer nichtreferentiellen *écriture* der entleerten Rede semantische Opazität zu restituieren. Ich will dies illustrieren am Beispiel der Besuche Frédéric's in Auteuil, dem Landhaus des Ehepaares Arnoux, wo er mit Mme Arnoux Tage ungestörter Gemeinsamkeit verbringen kann:

Elle lui dit son existence d'autrefois, à Chartres, chez sa mère; sa dévotion vers douze ans; puis sa fureur de musique, lorsqu'elle chantait jusqu'à la nuit, dans sa petite chambre, d'où l'on découvrait les remparts. Il lui conta ses mélancolies au collège, et comment dans son ciel poétique resplendissait un visage de femme, si bien qu'en la voyant pour la première fois, il l'avait reconnue.

Ces discours n'embrassaient, d'habitude, que les années de leur fréquentation. Il lui rappelait d'insignifiants détails, la couleur de sa robe à telle époque, quelle personne un jour était survenue, ce qu'elle avait dit une autre fois; et elle répondait tout émerveillée:

„Oui, je me rappelle!“

Leurs goûts, leurs jugements étaient les mêmes. Souvent celui des deux qui écoutait l'autre s'écriait:

„Moi aussi!“

Et l'autre à son tour reprenait:

„Moi aussi!“

Puis c'étaient d'interminables plaintes sur la Providence:

„Pourquoi le ciel ne l'a-t-il pas voulu! Si nous nous étions rencontrés! ...“

„Ah! si j'avais été plus jeune!“ soupirait-elle.

„Non! moi, un peu plus vieux.“

Et ils s'imaginaient une vie exclusivement amoureuse, assez féconde pour remplir les plus vastes solitudes, excédant toutes les joies, défiant toutes les misères, où les heures

auraient disparu dans un continuel épanchement d'eux-mêmes, et qui aurait fait quelque chose de resplendissant et d'élevé comme la palpitation des étoiles.

Presque toujours, ils se tenaient en plein air au haut de l'escalier; des cimes d'arbres jaunies par l'automne se mamelonnaient devant eux, inégalement jusqu'au bord du ciel pâle; ou bien ils allaient au bout de l'avenue, dans un pavillon ayant pour tout meuble un canapé de toile grise. Des points noirs tachaient la glace; les murailles exhalaient une odeur de moisi; – et ils restaient là, causant d'eux-mêmes, des autres, de n'importe quoi, avec ravissement. Quelquefois les rayons du soleil, traversant la jalousie, tendaient depuis le plafond jusque sur les dalles comme les cordes d'une lyre, des brins de poussière tourbillonnaient dans ces barres lumineuses. Elle s'amusait à les fendre, avec sa main; – Frédéric la saisissait, doucement; et il contemplant l'entrelacs de ses veines, les grains de sa peau, la forme de ses doigts. Chacun de ses doigts était, pour lui, plus qu'une chose, presque une personne.

Elle lui donna ses gants, la semaine d'après son mouchoir. Elle l'appelait „Frédéric“, il l'appelait „Marie“, adorant ce nom-là, fait exprès, disait-il, pour être soupiré dans l'extase, et qui semblait contenir des nuages d'encens, des jonchées de roses.

Ils arrivèrent à fixer d'avance le jour de ses visites; et, sortant comme par hasard, elle allait au-devant de lui, sur la route.

Elle ne faisait rien pour exciter son amour, perdue dans cette insouciance qui caractérise les grands bonheurs. Pendant toute la saison, elle porta une robe de chambre en soie brune, bordée de velours pareil, vêtement large, convenant à la mollesse de ses attitudes et de sa physionomie sérieuse. D'ailleurs, elle touchait au mois d'août des femmes, époque tout à la fois de réflexion et de tendresse, où la maturité qui commence colore le regard d'une flamme plus profonde, quand la force du cœur se mêle à l'expérience de la vie, et que, sur la fin de ses épanouissements, l'être complet déborde de richesses dans l'harmonie de sa beauté. Jamais elle n'avait eu plus de douceur, d'indulgence. Sûre de ne pas faillir, elle s'abandonnait à un sentiment qui lui semblait un droit conquis par ses chagrins. Cela était si bon du reste, et si nouveau! Quel abîme entre la grossièreté d'Arnoux et les adorations de Frédéric!

Il tremblait de perdre par un mot tout ce qu'il croyait avoir gagné, se disant qu'on peut ressaisir une occasion et qu'on ne rattrape jamais une sottise. Il voulait qu'elle se donnât, et non la prendre. L'assurance de son amour le délectait comme un avant-goût de la possession, et puis le charme de sa personne lui troublait le cœur plus que les sens. C'était une béatitude indéfinie, un tel enivrement, qu'il en oubliait jusqu'à la possibilité d'un bonheur absolu. Loin d'elle, des convoitises furieuses le dévoraient.

Bientôt il y eut dans leurs dialogues de grands intervalles de silence. Quelquefois, une sorte de pudeur sexuelle les faisait rougir l'un devant l'autre. Toutes les précautions pour cacher leur amour le dévoilaient; plus il devenait fort, plus leurs manières étaient contenues. Par l'exercice d'un tel mensonge, leur sensibilité s'exaspéra. Ils jouissaient délicieusement de la senteur des feuilles humides, ils souffraient du vent d'est, ils avaient des irritations sans cause, des pressentiments funèbres; un bruit de pas, le craquement d'une boiserie leur causaient des épouvantes comme s'ils avaient été coupables; ils se sentaient poussés vers un abîme; une atmosphère orageuse les enveloppait; et, quand des doléances échappaient à Frédéric, elle s'accusait elle-même.

„Oui! je fais mal! j'ai l'air d'une coquette! Ne venez donc plus!“

Alors, il répétait les mêmes serments, – qu'elle écoutait chaque fois avec plaisir. (II, 302f.)

Der Passus beginnt mit dem Austausch von Erinnerungen. Später wird einmal die Rede sein von Frédéric's *concupiscence rétrospective* (352). An diesem Schwelgen in der Vergangenheit entzündet sich Flauberts Ironie in der benannten Doppelbewegung. Ironische Distanzierung zeigt sich deutlich dort, wo die berichtete Unterhaltung in direkte Rede übergeht: *Oui, je me rappelle! (...) Moi aussi! (...) Moi aussi!* Die dann folgende Herbstszenerie (*des cimes d'arbres jaunies par l'automne se mamelonnaient devant eux ...*) ist eine typisch romantische Korrespondenzlandschaft, die übergeht in den wiederum mit typisch romantischen Attributen versehenen Pavillon. Hier wird die Ironie deutlich zurückgenommen. Bachtin hat die schöne Formel von der „Zone des Helden“ geprägt, von der sich der Erzähler gleichsam anstecken läßt:

Der Held des Romans besitzt, wie gesagt, stets eine eigene Zone der Einflußnahme auf den umgebenden Autorkontext, die über die Grenzen des vom Helden abgewiesenen direkten Wortes hinausgeht – ja, oft sehr weit darüber hinausgeht. Der Wirkungsbereich der Stimme eines wichtigen Helden muß jedenfalls breiter als seine unmittelbare, authentische Rede sein. Diese um die wichtigen Helden des Romans gelegene Zone ist stilistisch durchaus spezifisch: in ihr herrschen die verschiedenartigsten Formen hybrider Konstruktionen vor, und sie ist immer mehr oder weniger dialogisiert; in ihr spielt sich der Dialog zwischen dem Autor und seinen Helden ab, kein dramatischer, in Repliken gegliederter Dialog, sondern der eigentümliche Romandialog, der sich im Rahmen äußerlich monologischer Konstruktionen verwirklicht.²⁴

Flaubert führt uns immer wieder in solche von romantischer *concupiscence rétrospective* geprägte „Zonen des Helden“, so auch hier: Gesehen werden Landschaft und Pavillon von den Figuren, versprachlicht aber wird das Wahrgenommene vom Erzähler, und dieser Doppelung entspringen die „hybriden Konstruktionen“. Der von den Figuren empfundene *ravissement* scheint von den Vergleichen der Sonnenstrahlen mit den Seiten einer Lyra oder auch von den alliterativ markierten *brins de poussière (qui) tourbillonnaient dans ces barres lumineuses* ironisiert, aber doch so behutsam, daß Ironieverdacht und Ironiedementi einander die Waage halten. Und so geht es weiter. Die Gespräche selbst (*causant d'eux-mêmes*) werden nicht erwähnt zugunsten körperlicher Gesten wie dem

²⁴ Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* S. 209.

zärtlichen Handkontakt. Mme Arnoux reagiert mit Fetischgeschenken (*gants, mouchoirs*), aber eindeutige Ironiesignale bleiben aus, im Gegenteil: Der neue Absatz mündet in Mme Arnoux' *grands bonheurs*, und diese Aussage ist nicht an ihre Perspektive gebunden, geht also ganz auf das Konto des Erzählers. Erst mit dem Ende des Absatzes sind wir mit der erlebten Rede wieder in der Perspektive Mme Arnoux', aber auch hier wird ein erzählerisches Dementi ihrer Glückserfahrung nicht greifbar. Entsprechendes gilt für die von Frédéric erfahrene *béatitude indéfinie*, für die *grands intervalles de silence*, die beider Gespräch immer wieder unterbrechen, für ihr schamhaftes Erröten, für die falschen Gesten ihres Umgangs, für ihre Gereiztheiten, ihre Furcht, etwas Erreichtes zu zerstören, für die Gleichzeitigkeit von wonnigen Empfindungen und Angst.

Es ist, als wolle Flaubert in diesem ganzen Passus die prekäre Erfahrung eines *grand bonheur* bewahren vor seiner Gefährdung durch eine Rede, die unweigerlich dem Klischee anheimfallen würde²⁵. Diese auch von den Figuren selbst gesuchte Flucht ins Schweigen aber ist wiederum eine romantische Figur, und insofern ist der Passus durch und durch Zitat. Aber er ist darum nicht etwa eine ironische Distanzierung bar jedweden emotionalen Engagements, im Gegenteil: Der Erzähler betritt die „Zone der Helden“, läßt sich mit seiner *écriture* bewußt von ihr affizieren und reaktiviert damit, gleichsam im Schutze des Zitats, ein immer noch romantisch besetztes Imaginäres. Der Autor Gustave Flaubert hat den *grand bonheur* seiner Figuren als nicht lebbar und insofern als illusionär durchschaut. Aber die „Zone der Helden“ wird ihm zur Möglichkeit, diesem illusionären Glück noch einmal zu imaginärer Wirklichkeit zu verhelfen.

Unter dieser Voraussetzung aber kann selbst das klischeehafte Zitat wiederauferstehen. Denn wenn Flaubert in unserem Passus diesbezüglich Zurückhaltung walten läßt, so mündet die Serie der

²⁵ Diese offene Ironisierung des sprachlichen Klischees gegenüber der Körpergestik ließe sich wiederum in Anspruch nehmen für die oben, Anmerkung 9, zitierte These Starobinskis. Freilich bemüht Flaubert hier selbst noch für die Körpersprache weithin ein romantisch vorgegebenes Repertoire, so daß das von mir in Vorschlag gebrachte Modell ironischer Ambivalenz möglicherweise umfassender und grundsätzlicher ist als Starobinskis Opposition von sprachlichem Klischee und ‚authentischer‘ Gestik.

Begegnungen in jenen späten, unverhofften Besuch der ergrauten Geliebten bei Frédéric, die in ihrer bretonischen Einsamkeit ebenfalls romantische Romane zu lesen begonnen hat und damit eine nunmehr beiderseitige, klischeegesättigte *concupiscence rétrospective* freisetzt. Mme Arnoux erzählt von ihrem Nest in der Bretagne: *C'était une maison basse, à un seul étage, avec un jardin rempli de buis énormes et une double avenue de châtaigniers montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer* (450). Wäre nicht die Erzählsituation, ließe sich der Satz nicht als erlebte Rede ausmachen. Der Erzähler „übernimmt“ die Aussage und führt die *avenue de châtaigniers* in Form einer phrase imitative bis hin zum romantischen *présent pittoresque* des *d'où l'on découvre la mer* – ein Musterbeispiel für jene schon in *Madame Bovary* zu beobachtende Tendenz, den Subjektbezug der Aussage so zu verunklaren, daß Figuren- und Erzählerrede ununterscheidbar werden. Bachtin definiert eine „hybride Konstruktion“ näherhin wie folgt:

Wir nennen diejenige Äußerung eine hybride Konstruktion, die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei „Sprachen“, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen. Zwischen diesen Äußerungen, Stilen, Sprachen und Horizonten gibt es, wie wir wiederholen, keine formale – kompositorische und syntaktische – Grenze; die Unterteilung der Stimmen und Sprachen verläuft innerhalb eines syntaktischen Ganzen, oft innerhalb eines einfachen Satzes, oft gehört sogar ein und dasselbe Wort gleichzeitig zwei Sprachen und zwei Horizonten an, die sich in einer hybriden Konstruktion kreuzen.²⁶

Unser Beispiel erlebter Rede, die in ihrem Fortgang mehr und mehr vom Erzähler „übernommen“ wird, ist eine prägnante Einlösung dieser Definition. Man hat im Blick auf Flauberts Handhabung erlebter Rede gesprochen von der Tendenz, den als solchen identifizierbaren *style indirect libre* systematisch zu transformieren in „*indirects libres indécidables*“²⁷. Das ist richtig, aber als Einsicht nur wertvoll, wenn man zugleich die mit der Tendenz verfolgte Absicht benennt. Diese Absicht ist die damit gegebene Subjekt-

²⁶ Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes* S. 195.

²⁷ Der Begriff wurde geprägt von C. Perruchot, „Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*“, in *La production du sens chez Flaubert. Colloque de Cerisy*, hg. Cl. Gothot-Mersch, Paris 1975, S. 253–285, dortselbst S. 277.

konfusion, die Herauslösung der Rede aus einer pragmatisch stabilen Basis. Indem die Rede zugleich an die Figur wie an den Erzähler anbindbar ist, wird sie doppelt lesbar: als aufs Klischee reduzierte einerseits und als gerade in ihrer Klischeehaftigkeit bejahte andererseits.

Diese Hybridisierung führt Flaubert nicht nur an der erlebten Rede, sondern gleich darauf auch an der direkten Rede vor. Mme Arnoux kommt auf die *passages d'amour* ihrer romantischen Lektüren zu sprechen, und darauf Frédéric:

„Tout ce qu'on y blâme d'exagéré, vous me l'avez fait ressentir“, dit Frédéric. „Je comprends les Werther que ne dégoûtent pas les tartines de Charlotte.“

„Pauvre cher ami!“

Elle soupira; et, après un long silence:

„N'importe, nous nous serons bien aimés.“

„Sans nous appartenir, pourtant!“

„Cela vaut peut-être mieux“, reprit-elle.

„Non! non! Quel bonheur nous aurions eu!“

„Oh! je le crois, avec un amour comme le vôtre!“

Et il devait être bien fort pour durer après une séparation si longue!

Frédéric lui demanda comment elle l'avait découvert.

„C'est un soir que vous m'avez baisé le poignet entre le gant et la manchette. Je me suis dit: „Mais il m'aime ... il m'aime.“ J'avais peur de m'en assurer, cependant. Votre réserve était si charmante, que j'en jouissais comme d'un hommage involontaire et continu.“

Il ne regretta rien. Ses souffrances d'autrefois étaient payées.

Quand ils rentrèrent, Mme Arnoux ôta son chapeau. La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine.

Pour lui cacher cette déception, il se posa par terre à ses genoux, et, prenant ses mains, se mit à lui dire des tendresses. (422)

N'importe, nous nous serons bien aimés: in diesem *serons* (und nicht etwa in der zunächst erwartbaren und tatsächlich klischeehaften Alternative *serions*) ist eine romantische Beziehung behauptet, die von Frédéric's *Sans nous appartenir, pourtant!* trivialisiert scheint, von Mme Arnoux aber mit ihrem *Cela vaut peut-être mieux* sogleich wieder stabilisiert wird. Damit ist in diesen kurzen, nur scheinbar als Klischeereihung ablaufenden Dialog jenes Hin und Her von Fesselung und Entfesselung des Imaginären eingebaut, wie wir es inzwischen hinlänglich als typisch erkannt haben für das, was sich bei Flaubert in den „Zonen der Helden“ abspielt. Und so geht es auch hier weiter. Auf den Schock, den die weißen Haare der Ge-

lieben auslösen, reagiert Frédéric mit einer wahren Klischeekaskade, die indes Mme Arnoux entzückt und an der Frédéric selbst sich berauscht. Mme Arnoux scheint bereit, sich hinzugeben, Frédéric hingegen wird von einer plötzlichen Inzestscheu erfaßt – *et tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette*. An der Oberfläche läuft das Gespräch weiter, Mme Arnoux will gehen und zögert den Abschied dennoch hinaus. Es kommt zur Segnung, zum mütterlichen Kuß, zur brüskten Geste des Abschneidens einer Locke, und erst dann zum abrupten Aufbruch. Die Unwägbarkeiten dieser zutiefst opaken Worte und Gesten kulminieren in dem das Kapitel beendenden *Et ce fut tout* (453), eine Schlußklausel, die auf das anfängliche *Ce fut comme une apparition* (36) antwortet. Aber auf diesen Scheinschluß folgt bekanntlich noch das letzte Kapitel, Frédéric's Gespräch mit Deslauriers, das in die Bordell-Reminiszenz einmündet. Es wäre falsch zu fragen, ob mit dieser Reminiszenz die Opazität des vorletzten Kapitels ironisch negiert oder noch überboten wird. Denn auch mit dem letzten Kapitel bleiben wir in der „Zone des Helden“. In beiden Kapiteln geht es um dessen *concupiscence rétrospective*: auf das Tabu folgt das Sakrileg, wie das Imaginäre es will.

V

Flauberts Umgang mit den politischen, den religiösen und später, in *Bouvard et Pécuchet*, mit den wissenschaftlichen Diskursen ist wesentlich anders als der mit dem romantischen. Zwar gibt es auch hier die Doppelbewegung ironischer Zitation, d.h. die Ambivalenz von Distanzierung und Festhalten, aber insgesamt ist die aggressive Komponente stärker. Anders als der literarische Diskurs der Romantik sind die sozialen Diskurse für Flaubert Inbegriff einer *bêtise*, die sich verdichtet im Gemeinplatz, in der *idée reçue*. Schon 1850, dann wieder 1852 berichtet Flaubert Louise Colet von seinem schon lange gehegten Plan der Sammlung solcher Gemeinplätze in einem *Dictionnaire des idées reçues*:

Ce serait la glorification historique de tout ce qu'on approuve. J'y démontrerais que les majorités ont toujours eu raison, les minorités toujours tort. J'immolerais les grands hommes à tous les imbéciles, les martyrs à tous les bourreaux, et cela dans un style poussé à outrance, à fusées. Ainsi, pour la littérature, j'établirais, ce qui serait facile, que le médiocre, étant à la portée de tous, est le seul légitime et qu'il faut donc honnir toute espèce d'originalité comme dangereuse, sottise, etc. Cette apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d'un bout à l'autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants (ce serait facile), est dans le but, dirais-je, d'en finir une fois pour toutes avec les excentricités, quelles qu'elles soient. Je rentrerais par là dans l'idée démocratique moderne d'égalité, dans le mot de Fourier que les grands hommes deviendront inutiles; et c'est dans ce but, dirais-je, que ce livre est fait. (II, 208)

1852 sah Flaubert noch nicht ab, daß er diesen *Dictionnaire*, den er ständig ergänzte, schließlich seinem Spätwerk *Bouvard et Pécuchet* integrieren würde. Präsent sind die für den *Dictionnaire* gesammelten Klischees aber auch schon in den früheren Romanen, spätestens ab *Madame Bovary* – oft so versteckt, daß erst eine Gegenprobe im *Dictionnaire* das Klischee im Text selbst als solches zu identifizieren erlaubt, oft aber auch in geradezu theatralisch ostentativer Bloßstellung.

Der *Dictionnaire* versammelt nicht die Klischees des romantischen Diskurses. Wenn er auch Romantizismen enthält, so sind das weniger literarische Klischees als vielmehr Elemente des bürgerlichen Diskurses, sofern dieser sich auf romantische Literatur geöffnet und einige Versatzstücke in seine eigene Rede integriert hat. M. Homais in *Madame Bovary* ist hierfür ein beredtes Beispiel. Zwar repräsentiert er primär den aufklärerisch-antiklerikalen, optimistischen Fortschrittsdiskurs des 19. Jahrhunderts, aber in seinem Bücherschrank stehen neben Voltaire auch Walter Scott und selbst der *Echo des feuilletons* (I, 401), Homais ist es, der Charles empfiehlt, mit Emma zwecks Ablenkung *Lucia di Lammermoor* zu besuchen (524), ja eine seiner beiden Töchter heißt Irma, vermutlich eine *concession au romantisme* (406). Was desgleichen im *Dictionnaire* noch nicht erscheint, sind die Klischees der politischen Romantik, also der Vertreter der Revolution von 1848. Ausgegrenzt sind also jene Diskurse, die dereinst Flauberts eigene oder zumindest ihm sympathische waren. Was aus dem *Dictionnaire* in die *Education sentimentale* eingeht, ist primär wiederum der Diskurs des reaktionären juste milieu, wie er insbesondere die Gespräche im Hause des

Bankiers Dambreuse prägt. Neu hinzukommt der Diskurs der von Frédéric's Freundeskreis repräsentierten politischen Romantik, so daß man in bezug auf letzteren die *Education* ihrerseits als eine Fortschreibung des *Dictionnaire* bezeichnen könnte.

Strukturell ist die *Education* eine Montage des Diskurses der sentimental Romantik mit denen der politischen Romantik und der von ihr bekämpften Reaktion. Die syntagmatische Achse ist so paradigmatisiert, daß die beiden Diskurstypen, der sentimentale und der politische, einander ablösen, wobei die Serien ihrerseits auf einem höheren Abstraktionsniveau eine eigene Struktur erkennen lassen. In bezug auf den sentimental Diskurs läßt sich eine deutliche Degradation Frédéric's ausmachen, die mit seinen Liebesbeziehungen bezeichnet ist: von der schwärmerischen Verehrung Mme Arnoux' geht es in subtiler Synchronisierung mit dem Ausbruch der Revolution über zur Beziehung mit der Kokotte Rosanette und von dieser in wiederum deutlicher Synchronisierung mit dem Staatsstreich Napoleons III zur Beziehung mit Mme Dambreuse. Die Beziehung zu Mme Arnoux überdauert die beiden anderen, insbesondere auch die *atrophie sentimentale* (II, 404) im Verhältnis zu Mme Dambreuse. In bezug auf die politischen Diskurse entspricht dieser Degradation im sentimental Bereich eine zunächst versteckte und dann immer offenkundiger werdende Verbindung dieser Gespräche mit Gewaltkonnotationen und einer damit einhergehenden Abwertung unter ästhetischer Perspektive.

So verbindet sich mit Frédéric's Einweihung seiner neuen Wohnung, der *crémaillère*, zu der er seine Freunde eingeladen hat, zunächst die Hoffnung auf anregende Gespräche, aber der mit den Früchten seiner sozialistischen Lektüren beladene Sénécal hat keinen Sinn für das aufwendig hergerichtete Eßzimmer: *Ces attentions furent perdues pour Sénécal*. Er eröffnet den Abend mit der provokativen Geste, statt der bereitgestellten Delikatessen *du pain de ménage* zu fordern, und zwar *le plus ferme possible* (168). Entsprechend großmäulig macht er sich denn auch zum Wortführer des folgenden Austauschs stammtischartiger Selbstkundgaben. Auch das der *crémaillère* chronologisch noch vorausliegende Fest in der Alhambra steht im Zeichen einer Ambivalenz von Talmi-Glanz und unterschwelliger Gewalttätigkeit. Das Etablissement selbst wirkt wie kulissenhaft hergerichtet, die Musik ist lärmend, die Gesellschaft

ein dubioses Gemisch von Bohème und Prostitution, und die Gespräche passen sich dieser Atmosphäre ein: *et il s'ensuivit une discussion, où l'on mêla Shakespeare, la Censure, le Style, le Peuple, les recettes de la Porte-Saint-Martin, Alexandre Dumas, Victor Hugo et Dumersan* (105). Das ist ein quasi-auktorialer Erzählerkommentar, wie man ihn im Kontext der Abarbeitung des romantischen Diskurses kaum findet. Weniger um die Ambivalenzen einer politischen Vergangenheitsschwärmerei geht es hier, als vielmehr um die durchaus aggressive Anklage eines Diskurses, der sich fortschrittlich gibt, tatsächlich aber so chaotisch ist, daß sich seine zukünftige Unterlegenheit schon im vorhinein absehen läßt. Er lebt genauso wie sein reaktionärer Gegenpart von *idées reçues*, und das Imaginäre, das die Inszenierung beider Diskurse beherrscht, ist die zunehmend aggressive Denunziation dieser Gemeinplätze, deren akkumuliertes Gewaltpotential sich in den Ereignissen des Jahres 1848 entlädt: die Revolution als das blutige Aufeinanderprallen zweier Bêtisen.

Die *lanternes vénitiennes* der Alhambra (102) beleuchten auch die Massen auf dem boulevard des Capucines (315), als am Abend des 23. Februar 1848 eine Gewehrsalve an die hundert Manifestanten niederstreckt. War die Festlichkeit der Alhambra durch die Gewaltkonnotationen unterminiert, so werden nunmehr die Gewalttätigkeiten der Februarrevolution von einer gespenstisch-nonchalanten Festesstimmung überlagert. Man schießt aufeinander, und zwischendurch raucht man eine Pfeife oder man trinkt einen Schoppen Wein (318). Die Zerstörung der Tuilerien, bei der wiederum eine Prostituierte als Freiheitsstatue posiert, reflektiert sich in den Fetzen eines zerstörten romantischen Revolutionsdiskurses. Zwar gibt es auch hier so etwas wie eine *concupiscence rétrospective*, wann immer sich der Erzähler, oft über einen ‚Gleitsatz‘ in erlebter Rede, ganz in die Perspektive seines alter ego Frédéric hineinbegeben:

Frédéric, bien qu'il ne fût pas guerrier, sentit bondir son sang gaulois. Le magnétisme des foules enthousiastes l'avait pris. Il humait voluptueusement l'air orageux, plein des senteurs de la poudre; et cependant il frissonnait sous les effluves d'un immense amour, d'un attendrissement suprême et universel, comme si le cœur de l'humanité tout entière avait battu dans sa poitrine. (323)

Anders als bei vergleichbaren Solidarisationen mit Frédéric's sentimentaler Romantik aber ist hier kontextuell immer sogleich

der reaktionäre Gegenpol mit im Spiel, was in bezug auf die politische Romantik einen sehr viel stärker nivellierenden Effekt hat als in bezug auf die sentimentale Romantik. Als Regimbart Frédéric verkündet, man müsse den Rhein einnehmen, folgt ein Passus, der wiederum in erlebter Rede beginnt, um sodann in auktoriale Rede überzugehen:

Puis il accusa la réaction.

Elle se démasquait. Le sac des châteaux de Neuilly et de Suresne, l'incendie des Bagnolles, les troubles de Lyon, tous les excès, tous les griefs, on les exagérait à présent, en y ajoutant la circulaire de Ledru-Rollin, le cours forcé des billets de Banque, la rente tombée à soixante francs, enfin, comme iniquité suprême, comme dernier coup, comme surcroît d'horreur, l'impôt des quarante-cinq centimes!

Et, par-dessus tout cela, il y avait encore le Socialisme! Bien que ces théories, aussi neuves que le jeu d'oie, eussent été depuis quarante ans suffisamment débattues pour emplir des bibliothèques, elles épouvantèrent les bourgeois, comme une grêle d'aérolithes; et on fut indigné, en vertu de cette haine que provoque l'avènement de toute idée parce que c'est une idée, exécution dont elle tire plus tard sa gloire, et qui fait que ses ennemis sont toujours au-dessous d'elle, si médiocre qu'elle puisse être. (326 f.)

Zunächst wird man auf die Fährte eines erzählerischen Plädoyers für den Sozialismus gelenkt: Nichts fürchtet die Bourgeoisie mehr als eine Idee. Aber dann kommt sogleich der Gegenzug, daß diese Idee sich später allein in ihrer Perhorreszierung durch die Reaktion sonnen wird – *si médiocre qu'elle puisse être*.

Wie hohl das Pathos auch der politischen Romantik ist, zeigt Frédéric's Verhalten im *Club de l'Intelligence*, wo er sich von Sénecal als Reaktionär bloßstellen läßt, vor allem aber seine Flucht mit Rosanette in die Idylle von Fontainebleau. Wie die Zerstörung der Tuilerien in der paradigmatischen Serie mit der Alhambra korrespondiert, so nunmehr die Schloßbesichtigung von Fontainebleau mit den Tuilerien. Was dort der Volkswut zum Opfer fiel, ist hier wohlbewahrt. Aber unter dem Staub verbergen sich wiederum Bilder der Gewalt. In Fontainebleau ist es eine gewaltsame Renaissance: das Äußere des Palasts rostfarben wie eine *vieille armure*, im Innern dann der Tisch, an dem François I^{er} seine Abdankung unterzeichnete, die Stelle, da Christine von Schweden Monaldeschi ermorden ließ, Wandteppiche mit den Schlachten Alexanders, das Gemälde der Diane de Poitiers, gleich zweifach, als Diane Chasseresse und Diane Infernale. Kommentiert wird das Ganze

von dem Paar, das die Revolution zusammengeführt hat, eben von Frédéric und Rosanette:

Frédéric fut pris par une concupiscence rétrospective et inexprimable. Afin de distraire son désir, il se mit à considérer tendrement Rosanette, en lui demandant si elle n'aurait pas voulu être cette femme.

„Quelle femme?“

„Diane de Poitiers!“

Il répéta:

„Diane de Poitiers, la maîtresse d'Henri II.“

Elle fit un petit: „Ah!“ Ce fut tout.

Son mutisme prouvait clairement qu'elle ne savait rien, ne comprenait pas, si bien que par complaisance il lui dit:

„Tu t'ennuies peut-être?“

„Non, non, au contraire!“

Et, le menton levé, tout en promenant à l'entour un regard des plus vagues, Rosanette lâcha ce mot:

„Ça rappelle des souvenirs!“ (352f.)

Hier also haben wir sie ausdrücklich, die *concupiscence rétrospective*, das romantische Schwelgen im Vergangenen. Aber anders als im ebenfalls staubbedeckten Pavillon von Auteuil, der Frédéric und Mme Arnoux zu ekstatischem Glücksempfinden zusammenführte, treten hier beide Figuren auseinander. Mit dem wahrhaft unsäglichem *Ça rappelle des souvenirs* dekuviert sich vordergründig natürlich die Kokotte in ihrer ganzen Ahnungslosigkeit. Aber sie trifft doch auch den in diesen *souvenirs* schwelgenden Frédéric, dem sich kurz darauf auf einer Bank am Teich des Parks diese Erinnerungen konkretisieren zu all jenen Figuren, die dieses Schloß dereinst beherbergte und die ihm nun buchstäblich auf den Leib rücken: *il se sentait environné, coudoyé par ces morts tumultueux; une telle confusion d'images l'étourdissait* (353). Was in Fontainebleau museal konserviert wird, so der Erzähler kurz darauf, ist die *fugacité des dynasties*, l'éternelle misère de tout, Geschichte als ewige Repetition sinnlosen Kampfes, so sinnlos wie die zeitgleich in Paris sich austobende Revolution. Schon die hitzigen Diskussionen im *Club de l'Intelligence* hatte Flaubert kommentiert als bloße Repetition der Vergangenheit, *l'un copiant Saint-Just, l'autre Danton, l'autre Marat, lui (Sénecal, R. W.), il tâchait de ressembler à Blanqui, lequel imitait Robespierre* (333).

In der Fontainebleau-Episode steht für dieses Urteil zeichenhaft jener bereits erwähnte Steinbruch, der an erdgeschichtliche Kata-

klysmen und untergegangene Städte gemahnt. Wenn Frédéric angesichts dieser sich auftürmenden Ungetüme Rosanette beruhigen will mit den Worten *qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin* (357), so ist das eine hilflos-leere Phrase, die insgeheim korrespondiert mit dem imitatorischen Pathos eines Sénécals und seiner politischen Freunde, aber auch mit der schnell wiedererstarkenden Restauration, die sich von Cavaignac 'retten' läßt:

On se vengeait à la fois des journaux, des clubs, des attroupements, des doctrines, de tout ce qui exaspérait depuis trois mois; et, en dépit de la victoire, l'égalité (comme pour le châtement de ses défenseurs et la dérision de ses ennemis) se manifestait triomphalement, une égalité de bêtes brutes, un même niveau de turpitudes sanglantes; car le fanatisme des intérêts équilibra les délires du besoin, l'aristocratie eut les fureurs de la crapule, et le bonnet de coton ne se montra pas moins hideux que le bonnet rouge. La raison publique était troublée comme après les grands bouleversements de la nature. Des gens d'esprit en restèrent idiots pour toute leur vie. (368)

Explizit wird hier die Revolution mit einem *bouleversement de la nature*, werden Geschichte und Natur ineinandergeblendet, womit Flaubert letztlich das Elementare dieser Natur als die Instanz zu erweisen sucht, an der aller Glaube an geschichtlichen Sinn und damit an jene diskursiven Ordnungen, in denen dieser Sinn sich zu artikulieren sucht, zerschellen muß.

VI

Am 9. Juli 1853 war über Rouen ein Hagelgewitter niedergegangen, das Fenster zerstört und Ernteschäden verursacht hatte. Genußvoll berichtet Flaubert wenige Tage darauf Louise Colet von den Jeremiaden der Bürger:

Ce n'est pas sans un certain plaisir que j'ai contemplé mes espaliers détruits, toutes les fleurs hachées en morceaux, le potager sens dessus dessous. En contemplant tous ces petits arrangements factices de l'homme que cinq minutes de la Nature ont suffi pour bousculer, j'admirais le Vrai Ordre se rétablissant dans le faux ordre. – Ces choses tourmentées par nous, arbres taillés, fleurs qui poussent où elles ne veulent, légumes d'autres pays, ont eu dans cette rebiffade atmosphérique une sorte de revanche. – Il y a là un caractère de *grande farce* qui nous enfonce. Y a-t-il rien de plus bête que des

cloches à melon? Aussi ces pauvres cloches à melon en ont vu de belles! Ah! ah! cette nature sur le dos de laquelle on monte et qu'on exploite si impitoyablement, qu'on enlaidit avec tant d'aplomb, que l'on méprise par de si beaux discours, à quelles fantaisies peu utiles elle s'abandonne quand la tentation lui en prend! Cela est bon, on croit un peu trop généralement que le soleil n'a d'autre but ici-bas que de faire pousser les choux. Il faut replacer de temps à autres le bon Dieu sur son piédestal. Aussi se charge-t-il de nous le rappeler, en nous envoyant par-ci par-là quelques pestes, choléra, bouleversement inattendu, et autres manifestations de la Règle. – A savoir le Malcontingent qui n'est peut-être pas le Bien-nécessaire, mais qui est l'Etre, enfin, chose que les hommes voués au néant comprennent peu. (II, 381)

Die Natur als die wahre Ordnung, die Kultur als die falsche, das kontingente Böse als das notwendige Gute – das gilt auch für gesellschaftliche Rede, für die Ordnung der Diskurse, für die *beaux discours*, von denen dann auch ausdrücklich die Rede ist. Wie ein Sturm war in der *Education sentimentale* die Revolution über diese Ordnung der Diskurse gekommen. Sie hat sie so durcheinandergewirbelt, daß sich die Reaktionäre im Hause Dambreuse als Revolutionäre bezeichnen und die Revolutionäre nach dem Scheitern ihrer Hoffnungen zu Reaktionären werden. In *Bouvard et Pécuchet* macht Flaubert mit diesem Sturm gleichsam metapoetisch Ernst. Das Scheitern der beiden Wissensdurstigen geht bald auf das Konto ihrer eigenen Beschränktheit, bald auf das der einander widersprechenden wissenschaftlichen Autoritäten, bald aber auch auf das einer Natur, die mit ihrer elementaren Gewalt zum Einsturz bringt, was die Wissensdurstigen aufgebaut haben. Das diesbezüglich sprechendste Kapitel ist das neunte, das Religionskapitel, in dem sich die beiden Protagonisten mit ihren kritischen Fragen ans Christentum heranmachen. Wie es denn nun um die Zahl der christlichen Märtyrer stehe – mit dieser Frage lauert Pécuchet dem Abbé Jeufroy auf der Straße nach Sassetot auf, und diesen absurden Straßendialog über Sinn und Unsinn des Märtyrerwesens läßt Flaubert kommentieren von einem allmählich aufkommenden Sturm. Er entläßt sich in einem Regenguß, der das immer hitziger werdende Gespräch skandiert und zu einer grotesken Szene aufgipfelt: Bauch an Bauch und mit vier Händen an Jeufroys Regenschirm sich klammernd disputiert man über die Religionskriege (II, 938f.).

Flaubert hat an diesem Kapitel Ende der siebziger Jahre gearbeitet – etwa zur Zeit der ersten Romane Fontanes. Natürlich ist

der Flaubertsche Endpunkt einer metapoetisch reflektierten Gesprächsinszenierung weder mit diesen frühen Texten Fontanes noch mit seinen späteren vergleichbar. Vielmehr bringt *Bouvard et Pécuchet* eine Tendenz zum Ausdruck, die eine grundsätzliche Differenz in den historischen Voraussetzungen der jeweiligen Inszenierung von Redevielfalt offenbart. Fontane läßt in dem Maße, wie er das Gespräch zum eigentlichen Gegenstand seines Erzählens macht, die Bezugnahme auf eine Tradition erkennen, die bei Flaubert nirgends greifbar ist: die Tradition aristokratisch-großbürgerlicher Gesprächskultur. Nur scheinbar paradoxerweise, da historisch durchaus naheliegend, ist diese aus dem Ancien Régime sich herleitende Gesprächskultur im nachfriderizianischen Preußen sehr viel länger lebendig geblieben als im nachnapoleonischen Frankreich. Dort, wo sie am reinsten erscheint, im *Stechlin*, werden zugleich auch die beiden gesellschaftlichen Einbettungen sichtbar, die ihr diese Langlebigkeit in Preußen gesichert haben: die militärische im Falle der Stechlins, die diplomatische im Falle der Barbys. Nun ist es gewiß nicht so, daß diese Tradition im Frankreich des 19. Jahrhunderts tot war. Flaubert konnte sie noch studieren im Salon der Princesse Mathilde und überhaupt in der Ambiance des kaiserlichen Hofes, die ihm mit dem winterlichen Saisonbeginn, wenn es in Croisset zu kalt und zu einsam wurde, durchaus willkommen war. Aber in Paris suchte er keine Anregungen für seine Arbeit, nur Unterbrechungen zwecks Entspannung. So wird verständlich, daß er jenen Napoleon, dessen Hof er durchaus nicht mied, in der *Education sentimentale* als denjenigen brandmarkt, der allen Idealismen der ersten Jahrhunderthälfte endgültig den Garaus bereitet hatte. Was seine Arbeit bestimmte, war die Rettung der Kunst inmitten eines allgegenwärtigen Banausentums. Darin blieb er ungleich intensiver Romantiker als Fontane.

Bekannt ist dessen Brief an Martha Fontane, in dem er sich als Causeur charakterisiert:

Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen. Das Geistreiche (was ein bißchen arrogant klingt) geht mir am leichtesten aus der Feder. Ich bin – auch darin meine französische Abstammung verratend – im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur; aber weil ich vor allem ein Künstler bin, weiß ich genau, wo die geistreiche Causerie hingehört und wo nicht. (IV, 3, 204)

Was hier anders ist als bei Flaubert, fällt sogleich auf. Es ist zuvörderst die Nichtinvolviertheit des Erzählers selbst in die wiedergegebene Rede, es ist, damit zusammenhängend, der Ausfall des mit aller Rede verbundenen Trivialitätsverdachts, es ist, wiederum daraus folgend, das für Fontane ebenso unproblematische wie für Flaubert undenkbbare Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, und es ist schließlich die sich abzeichnende normative Achse von geistreicher und nichtgeistreicher Causerie. Gefahr droht dem Geistreichen der Causerie von dem, was bei Fontane das *Redensartliche* heißt und was vordergründig der Flaubertschen *idée reçue* entspricht. Gleichwohl gilt es auch hier wieder zu differenzieren. In Flauberts *idée reçue* verdichtet sich der erwähnte Trivialitätsverdacht aller Rede, sie ist Signatur der jedweder diskursiven Ordnung inhärenten *bêtise*. Man kann daher auch nicht einfach Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* und Georg Büchmanns 1864 erschienene Sammlung *Geflügelte Worte* vergleichen, die Fontane gekannt und benutzt hat. Flauberts *Dictionnaire* enthält, anders als Büchmann, keine literarischen Zitate. Büchmann hingegen versammelt eben solche Zitate. Sie sind Inbegriff bürgerlichen Bildungswissens, und der Umgang mit diesem Wissen charakterisiert den Zitierenden. Er kann genau wissen, wen er zitiert, ob Luther, ob Goethe oder Schiller, er kann absichtlich ungenau zitieren, um einen souverän-lässigen Umgang mit seinem Wissen zu demonstrieren, er kann auch etwas zitieren, dessen genaue Quelle ihm oder auch seinen Partnern nicht mehr vertraut ist, nie schließen sich diese Zitate nach der Art der *idées reçues* zusammen zu einer diskursiven Ordnung, die als „fremdes Wort“ vom „eigenen Wort“ des Erzählers auf ironische Distanz gebracht würde. Die *idée reçue* wird ausgestellt, bloßgestellt als Inbegriff bürgerlicher *bêtise*. Das *geflügelte Wort* ist integriert in eine Diskursgemeinschaft, die mit den erzählten Figuren auch Erzähler und Leser umfaßt. Innerhalb dieser Diskursgemeinschaft erlaubt es Differenzierungen unter dem Kriterium gelingenden oder mißlingenden Gebrauchs, wobei das Mißlingen nicht unbedingt zu Lasten des Sprechers gehen muß, sondern ebenso den nicht verstehenden Partner und damit, auf der Erzähler/Leser-Ebene, auch den Leser treffen kann.

Die Figur des Kommerzienrats van der Straaten in *L'Adultera* ist unter diesem Aspekt komplexer angelegt als gemeinhin dargestellt.

Wenn ihn seine *Vorliebe für drastische Sprichwörter und heimische „geflügelte Worte“ von der derberen Observanz* (I, 2, 7) ebenso disqualifiziert wie sein Hang zum *Einstreuen lyrischer Stellen*, so wird ihm doch gleichwohl eine Fähigkeit zugesprochen, die im Falle eines M. Homais undenkbar wäre: *Daß er eben diesen Hang auch wieder ironisierte, versteht sich von selbst* (8). Was aber für van der Straaten gilt, findet sich selbst noch im *Stechlin*. Anders als Gundermann ist Dubslav zwar nicht gefährdet von redensartlicher Stereotypie. Ge Flügelte Worte aber, wie sie sich im Büchmann finden, schätzt er durchaus. Sein geliebter Schiller hat auch bei Büchmann eine der höchsten Frequenzen. Nur prahlt Dubslav natürlich nicht mit seiner Kenntnis. Das kunstvolle Verstecken, das absichtlich ungenaue Zitieren oder auch die selbstironische Reflexion ist seine Art des Umgangs mit dem geflügelten Wort, das damit integraler Bestandteil geistreicher Causerie werden kann. So ergibt sich bei Fontane ein Kontinuum adlig-großbürgerlicher Konversation, das von einer Figur wie van der Straaten bis hin zum alten Dubslav reicht. Skaliert ist dieses Kontinuum nach dem Kriterium des konversationellen Dekorums. Was van der Straaten sagt, mag von Herzen kommen, aber es ist *immer unpassend* (67). Rubehn hingegen beeindruckt Melanie, weil er über beides verfügt, über *warme Empfindung* (47) und jene Causerie, die laut Melanie *doch nun mal unser Bestes ist* (70). Nie aber kommt es zur wirklichen Vermittlung des einen, des Sentiments, durch das andere, die Causerie. Wo Fontane sich im Verfolg der sentimentalischen Handlung an so etwas wie sprachlicher Unmittelbarkeit versucht, droht die Gefahr, daß der Gartenlauben-Kitsch der Handlung auch auf die Sprache durchschlägt. Und hier ist es dann van der Straaten, der sich – etwa auf der Landpartie nach Stralow – an den albernen *Wortspielereien* der Verliebten stößt (55), wie er auch im Abschiedsgespräch mit Melanie keineswegs die schlechtere Figur macht²⁸. Aufschlußreicher für Melanie selbst hingegen ist jenes spätere Gespräch mit Rubehn, der sich ihr mit seinen finanziellen Problemen nicht zu öffnen vermag. Das provoziert bei Melanie eine bittend-beschwörende

²⁸ Das wurde sehr schön herausgearbeitet von I. Mittenzwei, *Die Sprache als Thema. Untersuchungen zu Fontanes Gesellschaftsromanen*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970, S. 43 ff.

Rede (131f.), die in ihrer causeriefernen Peinlichkeit zeigt, daß hier, in der Vermittlung von Gefühl und Sprache, für Fontane ein Problem lag, das Flaubert schon Jahrzehnte vor ihm hellstichtiger erkannt und auf seine Weise zu lösen sich angeschickt hatte.

VII

Dieses Problem kehrt noch in den späteren Texten wieder. *Irrungen, Wirrungen* ist ein Roman, in dem sich die syntagmatische Entfaltung der Geschichte von Lene Nimptsch und Botho von Rienäcker einerseits und die Tendenz zur Paradigmatisierung dieser Syntagmatik andererseits noch die Waage halten. Das erlaubt Fontane, die Grundopposition des Textes auf beiden Ebenen, der der Geschichte wie der der Rede-Reihung, ins Verhältnis wechselseitiger Spiegelung zu bringen. Es ist die Opposition zwischen jenem *Redensartlichen*, das Lene an Bothos Berichten von den Klubunterhaltungen so abstößt (2, 359), und der von ihr selbst inkarnierten *Einfachheit, Wahrheit und Unredensartlichkeit* (419). Die Geschichtesebene verfolgt Bothos Weg fort von Lene und hin zur munter plaudernden Käthe von Sellenthin, also seinen Weg vom Unredensartlichen zum Redensartlichen. Die Paradigmatik entfaltet vornehmlich das Redensartliche, wie es sich jeweils um die Liebesgeschichte kristallisiert: Frau Dörrs im Berliner Dialekt der Frau Nimptsch mitgeteilte und auf ihre Klischeewelt reduzierte Version, Bothos im Hause Dörr gegebene Imitation der Tischunterhaltung einer jener adligen Herren- und Damenfeten, bei denen es *eigentlich ganz gleich ist, wovon man spricht* (338), die Unterredung mit seinem neumärkisch-konservativen Onkel Baron Osten, bei der Käthe ins Spiel kommt, die Diskussion seiner delikaten Situation im Offiziersklub, die Landpartie nach Hankels Ablage, bei der wiederum die Klubfreunde diesmal mit weiblicher Begleitung in die Idylle einfallen, der Brief der Mutter, der ihn neuerlich mit Käthe bedrängt, jener Käthe, deren *gefälliges Nichtssagen* (427) zum Ende hin immer breiteren Raum einnimmt, unterbrochen nur noch von dem *immer predigerhafter werdenden Ton* des Konventiklers

Gideon Franke (444) und dem Gespräch Bothos mit Regin, der ihm den geplanten *Mittelkurs* auszureden sucht (462).

In dieser Palette zitierter Rede ist Lene als die eigentliche Gegen- und Ausnahmefigur eigentümlich blaß, unterrepräsentiert. Unterrepräsentiert ist damit zugleich auch das *Unredensartige*. Im Grunde sind es nur zwei Kapitel, die uns Botho mit Lene allein zeigen: die nächtliche Promenade im Dörrschen Garten (Kap. V) und die Landpartie nach Hankels Ablage (Kap. XI). Diese Unterrepräsentation hat ihre Gründe nicht allein darin, daß Leidenschaftsszenen nach Fontanes eigenem Bekunden nicht seine Stärke sind. Der Hauptgrund liegt in der Mißlichkeit, daß das *Redensartige* durch das *Unredensartige* nicht hintergebar ist. Wo immer Fontane ‚Natürlichkeit‘ gegen bloße ‚Konventionalität‘ auszuspielen sucht, droht im Grunde nur eine schlechtere und von ihm selbst wohl durchaus als solche gespürte Konventionalität. Nehmen wir einen Passus aus der nächtlichen Gartenpromenade. Botho will Lene von seinen Eltern erzählen. Als man bei der Mutter angekommen ist, soll Lene raten:

„Ich denke mir sie sehr besorgt um das Glück ihrer Kinder.“

„Getroffen ...“

„... Und daß all ihre Kinder reiche, das heißt sehr reiche Partien machen. Und ich weiß auch, wen sie für dich in Bereitschaft hält.“

„Eine Unglückliche, die du ...“

„Wie du mich erkennst. Glaube mir, daß ich dich habe, diese Stunde habe, das ist mein Glück. Was daraus wird, das kümmert mich nicht. Eines Tages bist du weggeflogen ...“

Er schüttelte den Kopf.

„Schüttle nicht den Kopf; es ist so, wie ich sage. Du liebst mich und bist mir treu, wenigstens bin ich in meiner Liebe kindisch und eitel genug, es mir einzubilden. Aber wegfiegen wirst du, das seh ich klar und gewiß. Du wirst es müssen. Es heißt immer, die Liebe mache blind, aber sie macht auch hell und fernsichtig.“

„Ach, Lene, du weißt gar nicht, wie lieb ich dich habe.“

„Doch, ich weiß es. Und weiß auch, daß du deine Lene für was Besonderes hältst und jeden Tag denkst: wenn sie doch eine Gräfin wäre. Damit ist es nun aber zu spät, das bring ich nicht mehr zuwege. Du liebst mich und bist schwach. Daran ist nichts zu ändern. Alle schönen Männer sind schwach, und der Stärke beherrscht sie ... Und der Stärke ... ja, wer ist dieser Stärke? Nun, entweder ist deine Mutter oder das Gerede der Menschen, oder die Verhältnisse. Oder vielleicht alles drei ... (345)

Eines Tages bist du weggeflogen ... Ach Lene, du weißt gar nicht, wie lieb ich dich habe. Doch, ich weiß es – man kann nicht ausschließen,

daß irgendwo im mondbeschienenen Dörrschen Garten wiederum eine Gartenlaube steht. Frei von Kitschverdacht ist das aus dieser Stelle und zugunsten Lenes immer wieder zitierte *Es heißt immer, die Liebe mache blind, aber sie macht auch hell und fernsichtig*, doch diese aphorismusartige Erkenntnis legt ihr offenkundig der Erzähler in den Mund, ebenso wie das abschließende Fazit von Mutter, Gerede oder Verhältnissen – *Oder vielleicht alles drei*. So besehen, ist es wohl auch eine sehr bewußte Defensivstrategie, daß die Formel von Lenens *Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit* bzw. *Unredensartlichkeit* an den beiden Stellen, wo sie fällt, nicht auktorial verbürgt, sondern an Bothos Perspektive gebunden ist (404, 419). Jedenfalls löst der Roman die Opposition ‚natürlich‘ versus ‚redensartlich‘ nicht in dem Sinne ein, daß der markierte Term, also die Natürlichkeit, in der erzählerischen Entfaltung diese seine Markiertheit beibehielt. Und das kann auch gar nicht sein, denn wenn Natürlichkeit das Unredensartige ist, dann würde damit diesem Text und darüber hinaus Fontaneschem Erzählen generell der Boden entzogen. Sein Erzählen lebt geradezu vom Redensartigen, insofern Sprache immer schon als institutionalisierte Rede und also immer schon als ‚redensartlich‘ gegeben ist. Ein Erzählen, das Sujethaftigkeit abbaut zugunsten von Redeinszenierung, muß notwendig eben diese Rede und damit auch Redensartlichkeit in einer Weise gewichten, daß die Basisopposition dekonstruiert wird.

Mitnichten erscheint denn auch das Paradigma des Redensartigen in unserem Roman durchweg unter dem Vorzeichen bloßer Defizienz gegenüber dem Postulat von Wahrheit und Natürlichkeit. Als bei einem Klubgespräch Pitt meint, Botho würde die sich abzeichnende Heirat mit Käthe so schwer nicht werden, stößt er auf Widerspruch:

„Am Ende doch schwerer, als mancher denkt“, antwortete Wedell. „Und so gewiß er der Aufbesserung seiner Finanzen bedarf, so bin ich doch nicht sicher, daß er sich für die blonde Speziallandsmännin ohne weiteres entscheiden wird. Rienäcker ist nämlich seit einiger Zeit in einen andren Farbenton, und zwar ins Aschfarbene, gefallen, und wenn es wahr ist, was mir Balafre neulich sagte, so hat er sich ganz ernsthaft überlegt, ob er nicht seine Weißzeugdame zur weißen Dame erheben soll. Schloß Avenel oder Schloß Zehden macht ihm keinen Unterschied, Schloß ist Schloß, und Sie wissen, Rienäcker, der überhaupt in manchem seinen eigenen Weg geht, war immer fürs Natürliche.“

„Ja“, lachte Pitt. „Das war er. Aber Balafré schneidet auf und erfindet sich interessante Geschichten. Sie sind nüchtern, Wedell, und werden doch solch erfundenes Zeug nicht glauben wollen.“

„Nein, Erfundenes nicht“, sagte Wedell. „Aber ich glaube, was ich weiß. Rienäcker, trotz seiner sechs Fuß oder vielleicht auch gerade deshalb, ist schwach und bestimmbar und von einer seltenen Weichheit und Herzensgüte.“

„Das ist er. Aber die Verhältnisse werden ihn zwingen, und er wird sich lösen und frei machen, schlimmstenfalls wie der Fuchs aus dem Eisen. Es tut weh, und ein Stückchen Leben bleibt dran hängen. Aber das Hauptstück ist doch wieder heraus, wieder frei. Vive Käthe. Und Rienäcker! Wie sagt das Sprichwort: ‚Mit dem Klugen ist Gott.‘“ (362)

Unter der offiziellen Leitopposition unseres Romans wäre das dem Pol des Redensartlichen zuzuschlagen. Tatsächlich aber ist es ein kleines Gesprächs-Juwel, ein Musterbeispiel jener Causerie, von der Fontane Melanie van Straaten hatte sagen lassen, daß sie *doch nun mal unser Bestes ist*. Hinter Wedells *weißer Dame* verbirgt sich ein Zitat der gleichnamigen komischen Oper von Boieldieu, die auf dem Spukschloß Avenel in Schottland spielt: Held ist ein englischer Offizier, der die Tochter des Schloßverwalters heiratet. Als Weißverkleidete hat sie das Schloß gerettet und ihm enthüllt, daß er der verschollene Sohn des letzten Grafen von Avenel sei. Mit Bachtin gesprochen wäre dieses Zitat, wie jedes einer Figur in den Mund gelegte Zitat, „fremde Rede“ in „fremder Rede“, also um ein Doppeltes getrennt von der „eigenen Rede“ des Erzählers. Aber diese Tiefenstaffelung bleibt rein formal, sie wird nicht, wie wir das von Flaubert her kennen, dynamisiert zu dialogischen Gegenstrebigkeiten unterschiedener Redeebenen. Wedells Zitat ist integriert in den umfassenden Diskurs eines Bildungswissens, innerhalb dessen sich die erzählten Figuren wie auch Erzähler und Leser bewegen. Das Sprachspiel kann nur goutieren, wer Boieldieus Oper in etwa kennt. Die ironisch-flapsige Art, in der Wedell mit dieser Allusion Bothos *Faible fürs Natürliche* kommentiert, paßt zum Ton des Offizierskasinos, der als solcher zwar vorgeführt, aber wiederum nicht disqualifiziert wird. Das zeigt sich gleich darauf, wenn Wedell von Bothos *seltener Weichheit und Herzensgüte* spricht und Pitt ihm beipflichtet mit dem Bild vom Fuchs, der unter größten Schmerzen aus dem Eisen sich freimacht: *Es tut weh, und ein Stückchen Leben bleibt dran hängen*. Auch wenn er zunächst und wie selbstverständlich den Zwang der *Verhältnisse* aufgerufen hatte

und gleich danach das hängengebliebene *Stückchen Leben* mit dem wieder freien *Hauptstück* kontrastiert, hat das Gespräch doch mit dem grausamen Bild einen Augenblick lang die ganze Tiefe der Situation, in die sich Botho verfangen hat, ausgelotet, ohne sentimental zu werden. Bothos *Herzensgüte* und damit implizit und zugleich auch die Lenens bleiben keineswegs ausgeblendet, nur sucht Fontane sie hier nicht, wie bei der nächtlichen Promenade im Dörrschen Garten, unvermittelt Sprache werden zu lassen, sondern er bespricht sie, eben indem er sie zum Gegenstand geistreicher Konversation macht²⁹.

Dieselbe Struktur findet sich auch im letzten Teil des Romans, da Lene sozusagen abgetreten ist und Käthe nunmehr die Bühne beherrscht. Vordergründig inkarniert sie Lenens Gegenpol: unnatürliche Redensartlichkeit. Im Kreise ihres *cercle intime* übt sie sich, umgeben von Botho und seinen Offiziersfreunden, in jener unverbindlichen Plauderei, an der niemand Anstoß nimmt, *weil sie die Kunst des gefälligen Nichtssagens mit einer wahren Meisterschaft übte* (427). Botho hingegen, *den das enorme Sprachtalent seiner Frau zu genieren anfing* und der dieser Schwatzhaftigkeit Einhalt tun will, erweist sich damit nur als Spielverderber – auch wenn Pitt am Ende die durchaus zutreffende Diagnose stellt: *She is rather a little silly. Oder wenn du's deutsch hören willst: sie dalbert ein bißchen. Jedenfalls ihm zuviel* (431). Auch in den Briefen aus Schlangenbad fehlt Botho etwas: *Es ist alles so angefliegen, so bloßes Gesellschaftsecho*. Was Käthe da schreibt, kann nicht ankommen gegen Lenens Briefe, die Botho noch einmal wiederliest und die ihm gerade mit ihren Orthographiefehlern so reizvoll erscheinen wie einst: *Arme Bildung, wie bleibst du dahinter zurück* (455). Das scheint Käthe zu demonstrieren, als sie nach ihrer Rückkehr von Schlangenbad berichtet, insbesondere von den dortigen Konversationen, bei denen sich ein

²⁹ W. Preisendanz hat gezeigt, wie bei Fontane die Gesprächsdarstellung dazu tendiert, funktionale Relevanzen zu übersteigen im Interesse einer Ästhetizität, die er bestimmt als ein „Integral von Implikationen, die der Leser durch seine eigene Auflösungsfähigkeit realisieren muß“. Den Beispielen, an denen Preisendanz illustriert, ließe sich dieses Casinogespräch aus *Irrungen, Wirrungen*, wie mir scheint, durchaus zur Seite stellen („Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane“, in *Das Gespräch*, hg. K. Stierle/R. Warning, München 1984 (Poetik und Hermeneutik XI), S. 473–487, hier S. 478.

gewisser Mr. Armstrong hervortat. Botho läßt sich willig berichten von Käthe, seiner *Puppe*, er gelobt, es Mr. Armstrong nachzutun zu wollen, aber in seinen Gedanken ist er bei einer anderen: *Aber Botho, du sprichst ja nicht, du hörst ja gar nicht ...* (473).

Ich habe so breit zitiert, um zu zeigen, wie scheinbar konsequent Fontane hier *Redensartlichkeit* vor der im Hintergrund immer präsent bleibenden *Wahrheit* und *Natürlichkeit* Lenens inszeniert. Gleichwohl gilt: was die Bühne beherrscht, ist nicht *Wahrheit* und *Natürlichkeit*, sondern eben *Redensartlichkeit*. Es ist, als sähe sich der Erzähler Fontane gedrängt, im Akt des Erzählens ständig auszuweichen auf den offiziell negativ valorisierten Term. Gewiß wird damit die Grundopposition einerseits wach gehalten: Käthe ist sozusagen der sprechende Beweis für Lenens Überlegenheit. Aber in und durch Käthes Rede wird nicht die Gesellschaft kritisiert, der die Verbindung Bothos mit Lene zum Opfer gefallen ist. Vor die Kritik dieser *Verhältnisse* schiebt sich die kritische Bloßstellung nicht beherrschter Konversation. Nicht nur Käthe beherrscht sie nicht, wenn sie alles komisch findet und ständig Superlative bemüht. Auch der von ihr als beispielhaft zitierte Mr. Armstrong scheint sie nicht beherrscht zu haben, wenn er sich *in einem beständigen Hin und Her erging* und dabei immer *vom Hundersten ins Tausendste* sprang. Wenn sein Lieblingssatz lautete: *Ich kann es nicht leiden, wenn ein einziges Gericht eine Stunde lang auf dem Tische steht; nur nicht immer dasselbe, mir ist es angenehmer, wenn die Gänge rasch wechseln*, so zitiert Fontane hier den von aller klassischen Konversationskunst geforderten Themawechsel. Das macht er gleich darauf deutlich, wenn er Käthe Botho bitten läßt, *auch so zu sein wie Mr. Armstrong, und ein bißchen mehr und harmlos plaudern zu wollen, und ein bißchen rascher und nicht immer dasselbe Thema* (469). Käthe wie Mr. Armstrong sind also zwar für Themawechsel, aber sie beherrschen ihn nicht richtig, weshalb auch Mr. Armstrongs Frau, eine geborene Alvensleben, in Schlangenbad in ähnlicher Weise *beständig in Verlegenheit kam*, wie Botho bei Käthes Plauderei (467).

Man kann somit von dieser zunächst nur komisch wirkenden Episode eine wichtige Perspektive gewinnen auf die Funktion Fontanescher ‚Sprachkritik‘. Kritisiert werden die *Verhältnisse*, die wehtun, die ein *Stückchen Leben* kosten können, auch wenn das

Hauptstück aus der Falle doch wieder herauskommt. Aber diese Gesellschaftskritik ist nicht auch schon Sprachkritik in dem uns von Flaubert her vertrauten Sinn, daß mit dem einen, der Gesellschaft, zugleich auch das andere, die diskursive Verfaßtheit dieser Gesellschaft grundsätzlich in Frage gestellt würde. Fontanes Sprachkritik operiert innerhalb der *Verhältnisse*. Sie ist immer noch geprägt von den Regeln klassischer *ars conversationis*. Sie zielt auf das Wort, auf den Ausdruck, der eine *Causerie* gelingen oder auch scheitern läßt. Sie ist interessiert an Hierarchien gelingender Konversation innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Dabei kann das Ästhetische dieser Hierarchien mit dem Moralischen kollidieren. In *Irrungen, Wirrungen* ist diese Kollisionsgefahr noch nicht getilgt. Botho setzt sich am Ende selbst Gideon gegenüber moralisch ins Unrecht: *Gideon ist besser als Botho* (475). Andererseits hat Käthe nichts moralisch Minderwertiges oder gar Verwerfliches an sich. Wenn sie nur weniger *dalberte*, wäre Lene fast vergessen. Vor der Folie Flauberts wird *Irrungen, Wirrungen* somit lesbar als eine Art Scheideweg Fontanes. Sein ambivalenter Umgang mit dem Redensartlichen – offizielle Abwertung des bereitwillig Ausgeschriebenen – hätte führen können zur Einsicht in seine Unhintergebarkeit. Dies war der Weg Flauberts: Der Unhintergebarkeit diskursiver Vermitteltheit aller Rede sucht er zu entkommen in einem ironischen Konterdiskurs. Diese überführt mimetische Sprachlichkeit in eine ästhetisch autonome *écriture*, und er substituiert das Normensystem einer Autorinstanz durch das semantisch nicht arretierbare Spiel mit den zitierten Diskursen. Fontane hingegen, der schon in *Irrungen, Wirrungen* die Opposition ‚natürlich‘ versus ‚redensartlich‘ nicht durchhalten kann, sucht statt der Dekonstruktion eine Art Synthese in Form gesellschaftlicher Konversation, in der die gelungene Vermittlung, d.h. die möglichst ‚natürliche‘ Darbietung des immer schon diskursiv Vermittelten, zugleich Ausdruck ist moralischer Integrität. Diese ‚Natürlichkeit‘ aber ist nicht mehr die Utopie der Lene Nimptsch und damit die einer neuen Gesellschaft, sondern es ist die Reaktivierung des *naturel*-Ideals adlig-großbürgerlicher Konversation, die seit jeher eine sich möglichst leicht und ungezwungen gebende ‚Natürlichkeit‘ zur obersten Norm gemacht hatte. Auch sie kennt seit jeher ein spielerisches Element, das traditionell figurierte unter Begriffen wie

négligence oder *badinage*³⁰. Fontane füllt es mit humoristischer Subjektivität. Auch der Humor spielt mit der Sprache. Anders als im Falle der Ironie aber bleiben diese Spiele beziehbar auf eine ihr vorgängige Erzählinstanz, die sie kontrolliert, ohne sich selbst in sie mit einzubringen. Das in etwa sind die Koordinaten jener Gesprächskultur, wie wir sie in Fontanes letztem Roman inszeniert finden.

VIII

Die Grundopposition des *Stechlin* ist die von alt und neu, in Dubslavs Worten: *König oder Kronprinz oder alte Zeit und neue Zeit* (5, 367). Sie verdichtet sich auf Geschichtesebene in den beiden zentralen Ereignissen: der Wahl zum Reichstag und der Hochzeit Woldemars von Stechlin mit Armgard von Barby. Die Wahl endet mit dem Sieg des sozialdemokratischen Kandidaten im Wahlkreis Dubslavs, also des Neuen über das Alte, und die Heirat, schon in sich Zeichen des Übergangs zum Neuen, steht zudem noch in komplementärem Verhältnis zum Tode Dubslavs, der während der Hochzeitsreise der Neuvermählten stirbt. Gleichwohl kann man auch im *Stechlin* nicht mehr von einem Sujet im Sinne Lotmans sprechen.^{30a} Die beiden genannten Ereignisse liegen nicht auf derselben Ebene, haben völlig unabhängig voneinander statt, und sie

³⁰ Zu dieser Begrifflichkeit siehe F. Nies, *Gattungspoetik und Publikumsstruktur. Zur Geschichte der Sévignébriefe*, München 1972, Kap. I und II. Nies diskutiert die genannten Begriffe im Blick auf die Epistolarik, betont aber deren Bezugnahme auf ein übergreifendes klassisches „Konversations-Leitbild“ (S. 61), wie es sich in den einschlägigen zeitgenössischen Traktaten ausformuliert findet (Bouhours, Faret, Méré, Scudéry). Natürlich hat Fontane selbst nicht etwa direkt aus diesen Quellen geschöpft, sondern aus dem diffusen Fortbestand der von ihnen begründeten Tradition bis in das zeitgenössische Preußen hinein. Siehe hierzu das folgende Kap. VIII.

^{30a} Sujethaftigkeit ist nach Ju. M. Lotman gleichbedeutend mit Ereignishaftigkeit. Ereignishaft ist die Transgression der Grenze zwischen den zwei in semantischer Opposition zueinander stehenden Teilräumen des Textes (*Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, Kap. 8, hier insbes. S. 329 ff.).

binden auch nicht die zahlreichen kleineren Ereignisse in eine syntagmatische Folge ein: Besuche, Diners, Ausritte, die Landpartie zum ‚Eierhäuschen‘, Woldemars England-Mission – kleinere Ereignisse, die wie die großen nur im Medium des Gesprächs auf die Grundopposition beziehbar werden. Was diese Grundopposition durchgängig beherrscht und strukturiert, ist die paradigmatische Reihung dieser Gespräche. Deren Thema ist, direkt oder vermittelt, das unter Bismarck sich wandelnde Preußen, Wandlungen, die die Spannungspole altpreußischen Junkertums und Bebelscher Sozialdemokratie erkennen lassen, anders als in *Irrungen, Wirrungen* aber bei der Markierung eines Terms äußerst zurückhaltend sind. Gleichsam mottohaft findet sich gleich im ersten Kapitel des alten Dubslavs *Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht*, und bei der Telegrammepisode im dritten Kapitel sollte man nicht nur Dubslavs bissige Kritik am größten Telegramm als dem feinsten zitieren, sondern auch sein Einlenken gegenüber Gundermann: *Wenn ich das Gegenteil gesagt hätte, wäre es ebenso richtig. Der Teufel ist nicht so schwarz, wie er gemalt wird, und die Telegraphie auch nicht, und wir auch nicht* (27).

Wenn also der Gegensatz alt versus neu ganz in die Paradigmatik der Gespräche hineingenommen ist, so kann man gleichwohl nicht sagen, daß mit diesen Gesprächen soziale Redevielfalt umfassend zur Darstellung komme. Diastratisch ist zwar neben dem Altadel auch die Unterschicht vertreten, aber nur durchs Dienstpersonal. Die Arbeitswelt fällt aus, vom vierten Stand ist nur einmal und episodisch die Rede, als während der Landpartie die Fabrikschornsteine von Spindlersfelde am Horizont aufragen. Und vom aufsteigenden Bürgertum haben lediglich die Gundermanns einige Szenen. Diatopisch sind die Fixpunkte das Stechlinische Herrenhaus in der Mark, und von ganz Berlin gerät außer der Barbyschen Wohnung nur noch das Offizierskasino in den Blick. Diese beiden Fixpunkte lassen sich mit einem Begriff Bachtins sehr treffend als die beiden „Chronotopi“ des Romans bezeichnen³¹: Räume, die Zeit-

³¹ M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg. E. Kowalski/M. Wegner, Frankfurt/Main 1989. Eine Analyse der Chronotopoi des ‚realistischen‘ Romans steht aus. Bachtin selbst kommt erst in seinen Schlußbemerkungen (S. 191 ff.) zu einigen Hinweisen, die auf eine Tendenz zur Interiorisierung

geschichte sichtbar machen, und zwar im Medium jener Gespräche, die an diesen Orten geführt werden. Dabei ist entscheidend, in welcher Form das Medium, also das Gespräch, von der durchgängigen Thematik, also der Zeitgeschichte, seinerseits affiziert wird. Thema des Romans ist näherhin das Eindringen der Zeitgeschichte in eine Kultur des Gesprächs, deren normatives Substrat nur noch indirekt zu greifen ist über Formen seiner Auflösung.

Zu diesem normativen Grundbestand gelingender Konversation gehört die schon in den *artes conversationis* des 17. Jahrhunderts formulierte Regel, ein allgemein interessierendes Thema anzuschneiden, es zu einem gewissen Abschluß zu bringen und sodann zu etwas anderem überzugehen. Die Gespräche im *Stechlin* suchen dem Rechnung zu tragen. Da ergibt sich ein Sachverhalt, *worüber sich als Thema vielleicht reden läßt* (59), dann gilt es, *die kleinen Unebenheiten, in die das Gespräch hineingeraten war, wieder glatt zu machen* (62) oder auch um Versuche, bestimmte Themen geschickt zu umgehen (70). Dann wieder mangelt es einer Person wie etwa Tante Adelheid an der Gabe, *das Gespräch, wie's in einem engsten Zirkel doch sein sollte, zusammenzufassen*, so daß die Tafelrunde zerfiel (90). Ausdrücklich heißt es, Graf Barby suche das *Thema zu wechseln* (219), dann ist auch Woldemar um einen *Themawechsel* bemüht (256), der freilich bisweilen auch Formen annehmen kann, daß man *vom Hundertsten aufs Tausendste* kommt (299). Das braucht nicht, wie der Künstlerdisput auf der Hochzeitsfeier zeigt, ein Manko zu sein, aber es kann dazu führen, wenn schon die Grundregel der taktvollen Wahl des Themas nicht beherrscht wird. Gleich das erste große Gespräch, das Diner im Hause Stechlin aus Anlaß des Besuchs von Woldemar mit Rex und Czako, macht deutlich, von wem diese Gefahr droht: von den Gundermanns. Was sie nicht beherrschen, ist eben dieser Takt. Frau von Gundermann läßt die *Ratten* los, diese *Biester*, die bei Überschwemmungen aus ihren Verstecken kommen und auf die die Jungens Jagd machten. Czako ergreift die Flucht nach vorn: *Rattenfänger* hätte man gebraucht. Frau von Gundermann, der Hunderasse unkundig, assoziiert den von Hameln, Czako macht weiter, ist bald bei den

dieser Räume schließen lassen (der Empfangssalon bei Stendhal und Balzac, die Innenräume der Adelshäuser und Gutshöfe bei Tolstoi).

Pariser Katakomben, Dubslav mischt sich ein und fügt noch die von Rom hinzu, bevor man dann doch, dem Gelehrigkeitseifer der Gundermann zum Trotz, möglichst rasch wieder in der wohlvertrauten *Rheinsberger Gegend* Fuß zu fassen sucht (34–36).

Kurz darauf, nachdem sich die Tafel aufgelöst hat, kommt es zu einem kleinen Kommentar zwischen Czako und Dubslav, der erkennen läßt, daß letzterer das ganze Gespräch sehr wohl verfolgt hat und Czakos Bedenken, das Spiel vielleicht zu weit getrieben zu haben, zerstreut:

Dubslav nickte, schenkte von dem Goldwasser ein, erst für Czako, dann für sich selbst und sagte: „Bei Tische hab' ich die Damen leben lassen und Frau von Gundermann im speziellen. Hören Sie, Hauptmann, Sie verstehen's. Diese Rattengeschichte ...“

„Vielleicht war es ein bißchen zuviel.“

„I, keineswegs. Und dann, Sie waren ja ganz unschuldig, die Gnäd'ge fing ja davon an; erinnern Sie sich, sie verliebte sich ordentlich in die Geschichte von den Rinnsteinbohlen, und wie sie drauf rumgetrampelt, bis die Ratten rauskamen. Ich glaube sogar, sie sagte ‚Biester‘. Aber das schadet nicht. Das ist so Berliner Stil. Und unsre Gnäd'ge hier (beiläufig eine geborene Helfrich) ist eine Vollblutberlinerin.“

„Ein Wort, das mich doch einigermaßen überrascht.“

„Ah“, drohte Dubslav schelmisch mit dem Finger, „ich verstehe. Sie sind einer gewissen Unausreichendheit begegnet und verlangen mindestens mehr Quadrat (von Kubik will ich nicht sprechen). Aber wir von Adel müssen in diesem Punkte doch ziemlich milde sein und ein Auge zudrücken, wenn das das richtige Wort ist. Unser eigenstes Vollblut bewegt sich auch in Extremen und hat einen linken und einen rechten Flügel; der linke nähert sich unsrer geborenen Helfrich. Übrigens unterhaltliche Madam. Und wie beseligt sie war, als sie den Namenszug auf Ihrer Achselklappe glücklich entdeckt und damit den Anmarsch auf die Münzstraße gewonnen hatte. Was es doch alles für Lokalpatriotismen gibt!“ (41 f.)

Auf engstem Raum wird hier ein mißglücktes Gespräch konfrontiert mit einem Kommentar, der seinerseits ein Musterbeispiel geistreicher Causerie stellt. Czako zeigt sich angesichts Dubslavs Nachsicht überrascht, Dubslav aber weiß sie zu begründen, indem er gekonnt die einmal gewählte Vollbluts-Metaphorik aufnimmt und ins Politische wendet. Im übrigen wird Frau von Gundermann sogar zugestanden, durchaus *unterhaltlich* zu sein – was ja auch den Tatsachen entspricht. Mag das auch mit den Ratten schiefgegangen sein, der Weg dahin war durchaus gekonnt. Im Gespräch selbst ging ihm gar Witziges voran: Man habe, abgesehen von den Stechlin, keinen rechten Umgang mit der Nachbarschaft,

die so diffizil sei und alles auf die Goldwaage lege: *Das heißt, vieles legen sie nicht auf die Goldwaage, dazu reicht es bei den meisten nicht aus; nur immer die Ahnen. Und sechzehn ist das wenigste. Ja, wer hat gleich sechzehn?* (33) Das ist nicht nur von Madame flott dahergesagt, sondern wird ihr auch von Fontane selbst mit offenkundigem Wohlwollen in den Mund gelegt.

Wir stoßen damit bei den Gundermanns auf etwas Ähnliches wie bei van der Straaten. Gundermann mag, wie Koseleger ihn später einmal charakterisiert, *ein Mann von drei Redensarten sein, von denen die zwei besten aus der Wassermüllersphäre genommen sind* (175), aber mit diesem Wenigen kann er bzw. läßt Fontane ihn relativ viel zuwege bringen, so zum Beispiel den höchst delikaten Toast auf Dubslav bei dessen Wahlniederlage. Er schöpft aus seinen angeblichen Studienjahren in Berlin, da er einmal einer Hinrichtung beiwohnte, der Hinrichtung der dicken Klempnermadam, die sich in den Lehrburschen verliebt und den guten Klempnermeister kurzerhand vergiftet hatte. Mit dem Stichwort *Hinrichtung* als Toasteröffnung scheint die Sache für die Anwesenden – und natürlich auch für den Leser – hoffnungslos aufs falsche Gleis zu geraten. Aber so unbeholfen ist Gundermann nun auch wieder nicht. *Dat kommt davon*, so zitiert er die Delinquentin angesichts des eigens für ihren Kropf zugeworfenen Hinrichtungsblocks, und damit hat er sein Hobbyhorse erreicht: *Und wovon kommt es? Von den Sozialdemokraten* (194). Wie schon bei van Straaten, so läßt sich auch bei Gundermann eine offenkundige Lust Fontanes am Spiel mit dem Redensartlichen beobachten, eine Komisierung, die das vordergründig Denunzierte insgeheim wieder positiviert. Selbst Flaubert war beim Aufspießen der *idées reçues* vor solcher Lust nicht gefeit, wenn auch die Bloßstellung universeller *bêtise* immer wieder solch komischer Positivierung ihre Grenzen setzte³². Im *Stechlin*

³² Die Avanttextes zu *Madame Bovary* zeigen, daß Flaubert den Perorationen von M. Homais ursprünglich sehr viel mehr Raum gegeben hatte als es die endgültige Version erkennen läßt. Bei Fontane ist der eindringlichste Beleg wohl *Frau Jenny Treibel*. Es scheint mir zu kurz gegriffen, hier einfach von komisch-satirischer Bloßstellung eines klischeeegespickten großbürgerlichen Diskurses zu sprechen. Es geht um komische Positivierung in dem Sinne, wie ihn J. Ritter in einer tief sinnigen Abhandlung über Komik und Lachen beschrieben hat. Ritter postuliert einen „grundsätzlichen Zusammenhang von Ernst und Unernst, vom Sittlichen und dem im Sittlichen Ausgegrenzten,

steht das Redensartliche weder schlicht für Dummheit, noch auch, wie in *Irrungen, Wirrungen*, in Opposition zu einer unredensartlichen *Natürlichkeit*. Nicht mehr um diese Opposition geht es, sondern um die einer in ihrem zwanglosen Ablauf beherrschte oder verfehlte Kunst des Gesprächs. Das Redensartliche wird damit in soziale Redevielfalt integriert, Gundermann ist der markanteste Repräsentant im Spektrum jener, die hinter der Konversationsmächtigkeit der Stechlins und der Barbys zurückbleiben. Indem aber diese beiden Zentren nicht mehr ohne derart zurückbleibende Eindringlinge auskommen, erscheinen sie selbst im Zeichen einer prekär gewordenen Normativität.

IX

Diese prekär gewordene Normativität verdichtet sich in einer Formel, die ebenfalls in dem bereits zitierten Metagespräch Dubslavs mit Czako auftaucht. Dubslav, wir hörten es bereits, zerstreut Czakos Bedenken, sich vielleicht etwas zu sehr auf Frau Gundermanns Rattengeschichte eingelassen zu haben: *Aber wir von Adel müssen in diesem Punkte doch ziemlich milde sein und ein Auge zudrücken, wenn das das richtige Wort ist* (42). Unscheinbar ist damit ein Leitmotiv eingeführt, das den ganzen Roman durchzieht: Dubslavs ständige Infragestellung des eben Gesagten, seine ständigen Skrupel, ob dieses Gesagte das *richtige Wort* sei. Die Reflexion kann schlicht, wie im vorliegenden Falle, dem Referenten einer Metapher gelten: Kann man in bezug auf etwas Gesagtes *ein Auge zudrücken*? Sie kann auch mehr auf das Dekorurn des Gesprächs zielen, zum Beispiel auf eine möglicherweise überzogene Geistreichelei: *Du bist jetzt, so Dubslav zu Woldemar, zweiunddreißig, oder doch beinah, da muß der mit der Fackel kommen* (eine versteckte Anspie-

von Sein und Nichtsein“, so daß sich das Lachen verstehen läßt als ein Spiel, „dessen einer Partner das Ausgrenzte, dessen anderer Partner die ausgrenzende Lebensordnung selbst ist. (...) Das Lächerliche wäre in diesem Sinn am Entgegenstehenden das Moment, durch das diese seine Zugehörigkeit zur Lebenswelt sichtbar und positiv ergriffen werden kann“ („Über das Lachen“, 1940, jetzt in *Subjektivität*, Frankfurt/Main 1974, S. 62–92, hier S. 76 f.).

lung auf die Fackel als Attribut des Hochzeitsgottes Hymenaios); *aber du fackelst (verzeih den Kalauer; ich bin eigentlich gegen Kalauer, die sind so mehr für Handlungsreisende), also du fackelst, sag' ich, und ist kein Ernst dahinter* (49). Oft auch hat Dubslavs Sprachreflexion einen historischen Index: *Da haben wir ja nun jenseits des Njemen', wie manche Gebildete jetzt sagen, die 'drei Alexander' gehabt* (45); *Ich meine das, was sie jetzt das Parlamentarische nennen* (264); *Das is eben, was sie jetzt 'politisches Leben' nennen* (264). Oder sie zielt auf die zeitgenössische Konkurrenz des hergebrachten Französischen mit dem Englischen: *Sagt man noch Déjeuner à la fourchette? – Kaum, Papa. Wie du weißt, es ist jetzt alles englisch* (65).

Wo immer dieser Zeitindex im Spiel ist, geht es um die Basisopposition des Romans, um das Alte und das Neue, und um Fontanes Reflexion auf die Affektion adlig-großbürgerlicher Gesprächskultur vom Neuen. Daß das durchaus nicht immer zugunsten des Neuen ausgehen muß, zeigt der Rentmeister Fix bei Tante Adelheid auf Kloster Wutz. Der hat auf seinen Fahrten nach Berlin von *Werten* und *Umwertung* gehört und von der Notwendigkeit, daß die Worte entsprechend *gemodelt* werden müßten. Eine solche Modelung ist auch das in Berlin heimisch gewordene *utzen* (für ‚necken‘), das Tante Adelheid selbst aus Czakos Mund gehört haben will und über das sie sich Woldemar gegenüber entrüstet (98f.). Die Episode ist nicht nur komisch. Sie zeigt, daß Fontanes Sprachsensibilität auch Punkte kennt, wo er eine Neuerung einfach als lächerlich fallenläßt. Die an Dubslav delegierte Suche nach dem *richtigen Wort* hat nichts mit modischem Modeln zu tun, und damit sperrt sie sich implizit auch jener Anpassung des *Wortlauts* an *Umwertungen*, wie sie der Rentmeister Fix so willig zu befolgen bereit ist. Das *richtige Wort* bemißt sich weniger an *Umwertungen* denn an *Werten*, näherhin an einem Wert, und das ist der moralische Wert einer Herzensgüte, kraft derer das *richtige Wort* im Grunde nichts anderes ist als das *gute Wort*. Eben darin läßt Fontane Dubslavs *Bekennnisrede* gegenüber Durchlaucht Ermyntrud münden, der Oberförstersgattin, die dem auf den Tod Erkrankten das *richtige Wort* des Superintendenten Koseleger nahezubringen sucht. In diesem Gespräch wird der Fluchtpunkt offenbar, auf den Dubslavs Suche nach dem *richtigen Wort* von Anfang an ausgerichtet war. Nicht um sprachliche Referenz ging es bei dieser ‚Rich-

tigkeit', sondern um eine moralische Referenz, die sich freilich auch wieder nicht auf ein bestimmtes *Heilswort* festlegen lassen will und daher Pastor Lorenzen dem Ehrgeizling Koseleger vorzieht:

„Und“, fuhr Dubslav fort, „ich muß es wiederholen, genauso wie mit dem Leib, so auch mit der Seele. Wenn sich meine arme Seele ängstigt, dann nehm' ich mir Trost und Hilfe, so gut ich sie gerade finden kann. Und dabei denk' ich dann, der nächste Trost ist der beste. Den hat man am schnellsten, und wer schnell gibt, der gibt doppelt. Eigentlich muß man es lateinisch sagen. Ich rufe mir Sponholz, weil ich ihn, wenn benötigt, in ziemlicher Nähe habe; den andern aber, den Arzt für die Seele, den hab' ich glücklicherweise noch näher und brauche nicht mal nach Gransee hineinzu-schicken. Alle Worte, die von Herzen kommen, sind gute Worte, und wenn sie mir helfen (und sie helfen mir), so frag' ich nicht viel danach, ob es sogenannte ‚richtige‘ Worte sind oder nicht.“

Ermyntrud richtete sich höher auf; ihr bis dahin verbindliches Lächeln war sichtlich in raschem Hinschwinden.

„Überdies“, so schloß Dubslav seine Bekenntnisrede, „was sind die richtigen Worte? Wo sind sie?“ (329)

Die Bezogenheit des Gesprächs auf eine moralische Norm zählt nicht zum normativen Grundbestand klassischer Konversation. Deren oberste Norm war das ästhetische Gelingen des Gesprächs, und dies bis zu dem Punkt, da moralische Fragen als potentielle Gefährdung ästhetischen Gelingens geradezu ausgegrenzt waren. Die klassische *honnêteté*, der klassische *art de plaire*, aus dessen Tradition, wie wir sahen, sich Fontanes Gesprächsbegriff noch speist, war amoralisch³³. Fontane moralisiert die Konversation aus bür-

³³ In der französischen Klassik war er nicht nur amoralisch, sondern auch apolitisch ebenso wie areligiös. Diese Restriktionen waren nicht schlicht Ausdruck absolutistischer Repression, sondern sie erklären sich auch aus dem Interesse an einer Gesprächskultur, die sich in dem Maße gefährdet, wie sie sich auf wirklich relevante Fragen öffnet, an denen sich die Geister scheiden würden. Fontane schließt bei seinen Gesprächen moralische, politische oder religiöse Fragen nicht aus, setzt aber den Rahmen jeweils so eng, daß die Positionen nicht ernsthaft zu konfliktieren drohen. So ist auch der *Stechlin* zwar ein Zeitroman, nicht aber eigentlich ein politischer Roman. In diesem Sinne heißt es zu Recht bei W. Müller-Seidel: „Sozialdemokratische Modernität“, was immer darunter verstanden werden kann, ist dem *Stechlin* zuzuerkennen. Aber die soziale Lage des Arbeiters wird allenfalls am Rande erwähnt. Von den Wanderaposteln oder Landtagskandidaten dieser Partei wird gesprochen, weil über die Wahl zu sprechen ist: die Kandidaten des Ritterschaftsrats von Stechlin und die Glasbläser im benachbarten Industriewerk von Globow können in das Figurenensemble einbezogen werden, weil sie im Blickfeld des märkischen Junkers angesiedelt sind. Alle politischen

gerlichem Geist im Sinne einer allgemein menschlichen *Herzensgüte*. Daß er damit in die Tradition etwas einbringt, was eigentlich nicht in sie hineinpaßt, überspielt er, indem er seine Freunde wie insbesondere Pastor Lorenzen kurzerhand mit dem Gütesiegel des *Fridericus Rex-Mannes* versieht, denn die *Fridericus Rex-Leute*, die haben alle Herz und Verstand auf dem rechten Fleck (340). Scheinbar ist damit die Moralität von jeher mit dem Ideal gelingender Konversation verbunden. Aber friderizianisch-aufklärerische Moral läßt sich nicht auch für das *Ancien Régime* ansetzen, das wesentlich einsteht für die Genealogie Fontanescher Causerie. Und erst recht nicht mehr für die Gegenwart. Daß Dubslav hier ein vergangenes Ideal zitiert, weiß Fontane, und so wird ihm der Fridericus Rex zu einer Art Joker, der dort auftaucht, wo er eine moralische Appellinstanz braucht, um Konversation und Humanität nominell zur Konvergenz zu bringen.

Niklas Luhmann hat in seinen Untersuchungen zum Verhältnis von *Gesellschaftsstruktur und Semantik* dargelegt, wie eine bis ins 18. Jahrhundert hinein gültige „stratifikatorische Differenzierung“ sozialer Schichten durch eine schon im Spätmittelalter einsetzende, aber erst nach der französischen Revolution endgültig herrschend gewordene „funktionale Differenzierung“ nach sozialen Teilsystemen wie Wirtschaft, Politik, Recht, Wissenschaft u.a. abgelöst wird³⁴. Mit dieser Ablösung einher geht das, was Luhmann die „Abkoppelung der Moral“ von den Teilsystemen nennt³⁵. Diese verfügen über eine je spezifische Leitdifferenz wie zum Beispiel

und sozialen Motive, die den Begriff eines politischen Romans rechtfertigen könnten, münden zuletzt ein in den ‚Roman vom märkischen Junker‘, um den es in Wirklichkeit geht“ (*Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Stuttgart 1975, S. 434). Wie es im ‚realistischen‘ Roman generell um die – mit Foucault gesprochen – objektive Transzendentalie ‚Arbeit‘ bestellt ist, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Aber selbst bei Zola, wo man ihre Inszenierung erwarten sollte, wird sie ganz ins Biologische hinübergespielt, d. h. in die Ambivalenz von Vitalismus und Mortalismus. Siehe hierzu Vf., „Kompensatorische Bilder einer ‚wilden Ontologie‘: Zolas ‚Les Rougon-Macquart‘“, in *Poetica* 22 (1990) 355–383.

³⁴ Zur begrifflichen Präzisierung dieser Unterscheidung siehe N. Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, 3 Bde, Frankfurt/Main 1980, Bd I, Kap. I („Gesellschaftsstruktur und semantische Tradition“).

³⁵ Diese Formel übernehme ich von Luhmann, *Paradigm lost: Über die ethische Reflexion der Moral*, Frankfurt/Main 1989, S. 24.

recht/unrecht, wahr/falsch, nicht aber gibt es eine Leitdifferenz gut/böse. Denn die Moral läßt sich nicht ausdifferenzieren zu einem eigenen Teilsystem. Sie wird zu einem „fluiden Medium“, das sich allenfalls dort „ankristallisiert, wo Funktionssysteme ihr eine Funktion geben können“, wenn sie nicht ganz zurückgenommen wird in Kategorien sozialer Achtung bzw. Mißachtung, also in Akzeptanzfragen³⁶. Liest man den *Stechlin* vor der Folie dieses Problemhorizonts, so werden Anachronismen unübersehbar, die nicht allein zu Lasten der Fontane vorgegebenen politischen Situation Preußens gehen, sondern auch seine Inszenierung selbst miteinfassen. Daß er die Repräsentanten des Neuen ins moralische Zwielicht zu setzen tendiert, daß also Gundermann ein Intrigant und Koseleger ein Ehrgeizling ist, der Altadel aber, so überholt er sein mag, als moralisch durchweg integer erscheint, sind Wertungen, die sich noch ganz an einem Ende des 19. Jahrhunderts überholten, eben dem stratifikatorischen Gesellschaftsmodell orientieren.

Die Alternative zu solchen Moralisierung ist die perspektivische Auflösung jedweder Normativität. Aber hier war Fontane in anderen Romanen, etwa in *Effi Briest*, schon weiter gegangen als im *Stechlin*, der in seiner Konzentration auf die beiden altadligen Pole der Stechlins und der Barbys ins Sentimentale abzugleiten droht – mit Flaubert gesprochen in eine *concupiscence rétrospective*, der der Erzähler eher nachgibt als daß er sie zu ironisieren suchte³⁷. Die einzige Figur, die sich hier zu einem Gegenpol hätte ausgestalten lassen, ist Melusine. Aber nicht sie führt Fontane mit Woldemar zusammen, sondern jene Armgard, die Melusine selbst ausdrücklich als *gefühlvoller* bezeichnet als sie selbst es sei (140). Das einzig längere Gespräch, das Fontane ihr gewährt, ist der *revolutionäre Diskurs* mit Pastor Lorenzen, und das oben bereits zitierte Fazit dieses Diskurses, daß nämlich das sich ankündigende *Werdende über kurz oder lang abermals ein Gegebenes* sei, könnte aus dem Munde Dubslavs ebenso gut kommen wie aus dem Melusinens. Es spricht indes für

³⁶ Luhmann, *Gesellschaftsstruktur*, Bd III, Kap. V, hier S. 432f.

³⁷ Siehe hierzu Fontane in seinem Brief an Carl Robert Lessing vom 19. 6. 1896: *Ich bin seit Anno 1870 daran gewöhnt, meine schließlich als Untergrund immer noch vorhandene Adelsvorliebe mit Soupçon behandelt zu sehn, bloß weil ich das Lied nach meiner Façon und nicht nach einem mir vorgelegten Notenblatt blase.*

Fontanes Problembewußtsein, daß er am Ende das Sentimentale doch auch wieder durchbricht. Der sterbende Dubslav blickt in die Zukunft, und wenn die Frage nach dem *richtigen Wort* die Frage nach dem richtigen Wert ist, dann muß sie nicht nur offenbleiben, sondern dann muß spürbar werden, daß schon der Frage selbst ein Anachronismus anhängt. *Was sind die richtigen Worte? Wo sind sie?* – darin ist fast schon ein Ton der Verzweiflung mitzuhören.

X

Sofern das *richtige Wort* das *gute Wort* ist, kann die Reflexion auf dieses richtige Wort nicht eigentlich eine sprachliche sein. Das führt uns zu einem abschließenden Rückblick auf Flaubert. Auch Flaubert sucht nach dem richtigen Wort, nach dem *mot juste*. Die Dimension dieser Suche ist die *écriture*, ist der Stil. 1854, während der Arbeit an *Madame Bovary*, spricht er einmal von der *acceptation ironique de l'existence et sa refonte plastique et complète par l'Art*. *Quant à nous, vivre ne nous regarde pas. Ce qu'il faut chercher, c'est ne point souffrir* (II, 514). Das ist Flauberts Absage an alle Mimesis. Was existiert, wird akzeptiert als das Uneigentliche. Eigentlich ist allein die Kunst, und diese *refonte complète par l'Art* entscheidet über das richtige Wort. In seinem Brief an Sainte-Beuve, in dem die Formel vom *mot juste* fällt, verteidigt Flaubert die *pierres bleues* aus *Salammô* mit dem Argument, daß Steine des Nachts im Schein der Sterne durchaus blaufarbig wirken könnten, also mit einem referentiellen Argument (III, 283). Aber die Referenz ist hier abhängig gemacht von einer bestimmten Wahrnehmung und damit an jene zentrale Definition des Stils gebunden, derzufolge alles Existierende nur als Beziehungen existiere und also in seiner Wahrheit gebunden sei an unsere Wahrnehmung: *Il n'y a de vrai que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets*³⁸. Damit wird auch der *mot juste* in die Immanenz einer sprachlich erstellten, einer im emphatischen Sinne geschriebenen Wirklichkeit gezogen, die über ihre eigene

³⁸ Brief vom 15. 8. 1878 an Maupassant, zitiert nach der Conard-Ausgabe der *Correspondance*, Bd VIII, S. 135.

Stimmigkeit, ihre eigene *harmonie de l'ensemble* verfügt und damit das erstellt, was Flaubert bezeichnet als den *rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical*³⁹. Der *mot juste* ist das, was der Prüfung im berühmten ‚gueuloir‘ standhält, jener Kammer in Croisset, in die Flaubert seine Sätze hineinschrie, um sie zu testen auf ihre *pureté de son* (II, 137).

So zeigt sich im Vergleich des *mot juste* mit dem richtigen Wort der ganze Abstand zwischen den beiden Formen von Redeinszenierung. Hier, bei Flaubert haben wir die beständige Involviertheit des inszenierenden Subjekts in seine Inszenierung, die durchweg bezogen bleibt auf die eigene Vergangenheit. Daher das Hin und Her von eigener und fremder Rede, wobei diese Differenz immer wieder zusammenbricht in hybriden Konstruktionen, in eine Zweistimmigkeit, welche die Aufmerksamkeit des Lesers zwingt, sich der énonciation gleichermaßen zu widmen wie dem énoncé. Fontane ist von einer solchen Involviertheit frei. Auch wenn sich der Erzähler als auktoriales Sinnzentrum zurücknimmt und insofern eine Annäherung an Flauberts Perspektivismus gegeben ist, gilt es doch auch hier sogleich wieder die Differenz zu betonen. Flauberts Perspektivismus lebt vom Widerspiel zwischen wahrnehmender oder redender Figur einerseits und versprachlichendem Erzähler andererseits. Das ermöglicht das Spiel ironischer Desolidarisierung und gegenläufiger Solidarisierung, wie es oben im einzelnen nachgezeichnet wurde. Auch bei Fontane gibt es Figuren, die durch ein kognitives Gefälle vom Erzählerniveau getrennt sind. Aber sie werden dann deutlich auf komische Distanz gebracht, mit klarer Trennung von eigenem und fremdem Wort. Hybride Konstruktionen wird man bei Fontane nur mit Mühe finden⁴⁰. Die

³⁹ Brief an George Sand vom 3. 4. 1876, Conard Bd VII, S. 294.

⁴⁰ N. Mecklenburg, soweit ich sehe der erste, der mit Bachtins Kategorien an Fontane herangegangen ist, kommt zu einem ähnlichen Ergebnis. Als eines der seltenen Beispiele für „Zweistimmigkeit“ bei Fontane zitiert er eine Stelle aus *Frau Jenny Treibel*, an der der Erzähler den unerwartbaren Besuch Helenes bei Jenny wie folgt kommentiert: *Da war etwas, und angesichts dieser Tatsache fühlte Jenny das Eis hinschmelzen, das acht Jahre lang ihr Schwiegermutterherz umgürtet hatte. Zugleich traten ihr Tränen in die Augen. „Helene“, sagte sie, „was zwischen uns gestanden hat, ist fort“* (IV, 442). Ich glaube, man kann selbst bei dieser Stelle Zweifel haben, ob hier tatsächlich eine im strengen Sinne „hybride Bildung“ vorliegt, die sogar noch, wie Mecklenburg meint, „weit über

Sprache bleibt transparent, weil der Subjektbezug der Rede immer eindeutig ist. Dafür drohen sich die individuellen Konturen der Redenden zu verwischen. Am Beispiel des Gesprächs zwischen Melusine und Lorenzen sahen wir, wie schwer es werden kann, eine bestimmte Position einer bestimmten Figur zuzuordnen. Spricht hier Melusine, spricht Lorenzen oder spricht der gar nicht anwesende Dubslav? Alle suchen nach dem *richtigen Wort*, und damit werden sie alle zu potentiellen Sprachrohren des über kein verbindliches Normensystem mehr verfügenden Erzählers. Die Figurenperspektiven kommen ihm gleichsam zu Hilfe, dieses Vakuum zu füllen. Insofern bleibt Fontanes Perspektivismus ganz auf die Ebene des *énoncé* beschränkt. Es ist ein epistemologischer Perspektivismus, kein ästhetischer wie der Flauberts.

Noch ein Weiteres kommt hinzu. Die Koppelung des *richtigen Worts* an das moralische setzt eine prinzipielle Einvernehmlichkeit des Erzählers mit seinen Figuren voraus, sofern sie, wie er selbst, allesamt nach dem *richtigen Wort* suchen. Das setzt der inszenierten Redevielfalt Grenzen. Thomas Mann wirft in seinem Fontane-Aufsatz die Frage auf, „ob preußische Leutnants je so anmutigen Geistes gewesen sind“ wie die mit ihrem Freunde Stechlin plaudernden Rex und Czako. Unausgesprochen hat er sie verneint, um unter diesem Aspekt seine These zu begründen, daß auch Fontane, ebenso wie der von ihm als zu subjektiv kritisierte Keller, „die ganze Gotteswelt seinem Fontane-Ton überliefert habe“⁴¹. Das ist der Ton eines bei aller Kritik letztlich Einverständnisses mit dem Gegebenen, wie Fontane seine Haltung unter dem

das hinausgeht, was wir erlebte Rede nennen“ („Figurensprache und Bewußtseinskritik in Fontanes Romanen“, in *DVjs* 65, 1991, 674–694, hier S. 679 f.). Ich denke, der Passus bleibt hinter erlebter Rede eher zurück. Die von Mecklenburg postulierte Redesituation mit Jennys Ehemann ist nicht gegeben, und auch innere Rede fällt aus. Der Satz ist nicht in direkte Rede, sei es äußere, sei es innere, rücktransponierbar. Der Erzähler versprachlicht einen Sentimentalitätsanfall Jennys, den er mit dem *Schwiegermutterherz* in punktueller Ironie als solchen bloßstellt. Hybride Konstruktionen finden sich bei Fontane vor allem deshalb nicht, weil die erlebte Rede bei ihm so gut wie völlig ausfällt. Dieser Ausfall aber ist nicht zufällig, braucht doch Fontane kein Verfahren, das sich so gut wie die erlebte Rede eignet für einen Diskurs, den der Erzähler ironisch distanziert und in den er gleichwohl involviert bleibt.

⁴¹ Th. Mann, „Der alte Fontane“ (1910), zitiert nach *Theodor Fontane*, hg. W. Preissendanz, Darmstadt 1985, S. 1–24, hier S. 13.

Stichwort humoristischer Verklärung in einer Vielzahl immer wieder zitierter Varianten umschrieben hat.

Es gibt auch so etwas wie einen Flaubert-Ton, aber dessen Homogenität konstituiert sich nicht schon auf der Ebene des *énoncé*, sondern allererst auf jener Ebene stilistisch transformierter Mündlichkeit in eine wesentlich als Schrift gedachte Kontinuität. *La continuité constitue le style*, schreibt er 1853 an Louise Colet (II, 480). Dieser Flaubertsche Stil ist so wenig ‚objektiv‘ wie der Fontanes, auch wenn beide solche Objektivität immer wieder reklamiert haben. Aber bei Flaubert steckt Subjektivität schon in der Aggressivität, die sich gegen Rede und diskursive Ordnung schlechthin richtet. Daraus folgt der Ambivalenzkonflikt in bezug auf romanistische Rede, deren Konterdiskursivität ihm immer schon sympathisch war. Die Abarbeitung dieses Ambivalenzkonflikts verleiht der Flaubertschen *écriture* ihre spezifische Opazität, ihre mit Bachtin gesprochen wesentlich hybride Struktur, die Zweistimmigkeit von Figuren- und Erzählerbewußtsein. Ihren höchsten Grad erreicht diese Opazität dort, wo sie von höchstmöglicher Trivialität ununterscheidbar wird, wo der Erzähler sich ganz seinen beiden Kopisten Bouvard et Pécuchet anverwandelt, wo Altpapier nach Gewicht aufgekauft und wahllos abgeschrieben wird. In der potentiellen Unendlichkeit selektionslosen Kopierens überführt sich die Flaubertsche *écriture* in reine Supplementarität. Selbst noch die ironische Referenz auf vorgegebene Diskurse ist hier, am Ende von *Bouvard et Pécuchet*, preisgegeben zugunsten einer *écriture*, die in ihrem schieren Und-so-weiter selbst noch die textuelle Referenz entsemantisiert. Ich zitierte eingangs die metapoetische Metapher vom *puits artésien*, jenem artesischen Brunnen, bei dem das Wasser nicht versickern kann und kraft eigenen Überdrucks zutage tritt. Schreiben aus purem Leidensdruck: auch bei Proust und bei Claude Simon findet sich diese Metapher wieder, möglicherweise in jeweiliger Übernahme vom Vorgänger⁴². Sie stellt das Bild nachromantisch-

⁴² Proust bemüht die Metapher in den poetologischen Ausführungen von *Le temps retrouvé* (*À la recherche du temps perdu*, hg. J.-Y. Tadié, 4 Bde, Paris 1987–1989 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd IV, S. 487). Simon bezieht die Metapher auf seinen Roman *La route des Flandres* („La fiction mot à mot“, in *Nouveaux romans: Hier, aujourd'hui*, hgg. J. Ricardou/F. van Rossum-Guyon, 2 Bde, Paris 1972, Bd II, S. 73–97, hier S. 93).

moderner Subjektdezentrierung, für die Supplemente allein noch eine im emphatischen Sinne gesellschaftsferne Kunst hergeben kann. Man mag den Gipfel Flaubertscher Ironie darin sehen, daß er diesen Fluchtpunkt dezentrierter Subjektivität, die Rücknahme der *écriture* in die reine Intransitivität des Schreibakts, nur noch in den Szenarios konzipieren, nicht aber mehr ausschreiben konnte.

Gemessen an diesen Stationen Flaubertscher Opazität auf ihrem Weg durch die ironisierten Diskurse bleibt Fontanes Stil bis zum Ende transparent. Wohl hat auch er diskursive Ordnungen kritisiert, aber das bleibt Gegenstand von Gesprächen, die als solche, d.h. als relevante Rede nie in Frage gestellt werden. Und auch wo Redevielfalt inszeniert, wo die Geschichtlichkeit von Sprache thematisiert wird, wahrt der Erzähler eine Distanz zu dieser Inszenierung, die ihr allzeit Transparenz sichert. In die inszenierten Diskurse einen zerstörerischen Sturm hineinfahren zu lassen, wie wir das in *Bouvard et Pécuchet* sahen, wäre ihm nie in den Sinn gekommen. Seine Kritik geht bis zu dem Punkt, da er ihnen das Vermögen abspricht, gesellschaftliche Fragen verbindlich zu beantworten, also bis zur perspektivischen Brechung vermeintlicher Wahrheiten. Auf die Ebene des Sprachlichen aber greift diese Brechung nicht durch, darf sie nicht durchgreifen, da das Gespräch intakt bleiben muß für die Entfaltung der perspektivischen Positionen, welche gleichsam die unterste Grenze transzendentalpoetischer Reflexion markieren.

Vielleicht läßt sich die Differenz dieses epistemologischen Perspektivismus Fontanes zum ästhetischen Perspektivismus Flauberts am besten illustrieren an dessen später Selbstkritik im Blick auf die *Education sentimentale*. Anfang Oktober 1879 schreibt er an Mme Roger des Genettes:

Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais? Robin en a peut-être découvert la raison. C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque: la fausseté de la perspective. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas dans la Nature! N'importe! je crois que personne n'a poussé la probité plus loin.⁴³

⁴³ Brief aus der 1. Oktoberhälfte 1879 an Mme Roger des Genettes, Conard VIII, S. 309.

Was der *Education* fehlt, wäre demnach nicht die perspektivische Dispersion einer vermeintlichen Wahrheit, sondern die eine, die epistemologisch falsche aber ästhetisch konstitutive Perspektive auf einen sprachlichen Kosmos, der nicht mehr Mimesis sein will. Was ihr fehlt, ist die Perspektive einer kreativen Imagination, die Gegebenes zerlegt und unter dem Gesetz eines ästhetischen Blickpunkts zu einem autonomen Sprachgebilde neu zusammensetzt. Ähnliche Gedanken finden sich bei Baudelaire. Aber das ist autonomieästhetisch gedacht, nicht transzendentalpoetisch im Sinne einer Reflexion des Allgemeinen im Besonderen, im Kontingenten.

Damit wären wir am Endpunkt unseres Vergleichs angelangt. Beide, Flaubert wie Fontane wollten, mit Fontanes Worten, unterschieden wissen *zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt* (III, 2, 847). Aber künstlerische Autonomie meint für beide etwas Verschiedenes. Für Flaubert ist es ein von aller Wahrheitssuche sich emanzipierender Stil, der im Interesse seiner Autonomie sein pragmatisches Fundament, d.h. die Fundierung in einer definierten bzw. definierbaren Sprechsituation absprenge muß. In diesem Sinne wird bei ihm Ironie funktionalisiert. Sie überführt die stabile Pragmatik rhetorischer Ironie in einen fiktionalen Konterdiskurs mit variablen Solidarisierungsstrategien zwischen Sprecher, Hörer und Objektperson⁴⁴. Dieser Konterdiskurs ist amimetisch und verzichtet auf gesellschaftliche Integrierbarkeit. Für Fontane hingegen kann man von einer Autonomie des poetischen Bildes nur sprechen im Sinne transzendentalpoetischer Überwindung schlechter Mimesis mittels reflektierter Kontingenz. In diesem Sinne funktionalisiert er den verklärenden Humor. Dieser geht zu diskursiven Ordnungen auf Distanz, ohne damit zugleich auch schon auf gesellschaftliche Integrierbarkeit zu verzichten. Unter dem Aspekt selbstreferentiellen Schreibens ist Flaubert sicherlich moderner als Fontane. Entsprechend nachhaltig war seine Wirkung auf die avantgardistische Narrativik des 20. Jahrhunderts. Aber nachdem diesbezügliche Experimente inzwischen ausgereizt scheinen, sind wieder jene Realisten aktuell geworden, die dem Erzählen innerhalb des Rahmens einer mime-

⁴⁴ Siehe hierzu meine oben, Anm. 23 zitierte Abhandlung.

tischen Schreibweise neue Formen zu erschließen suchten. Zu ihnen zählt zuvörderst Fontane. Sein Einfluß auf die avanciertesten Positionen moderner Narrativik war selbst in Deutschland eher gering. Gleichwohl hat er auf der von ihm vorgegebenen Ebene nicht minder traditionsbildend gewirkt als Flaubert. Daß er uns am vorläufigen Ende dieser Tradition als *Fonty* wiederauferstanden ist, mag man bedauern, aber eine so sich artikulierende Verehrung ist nicht ihm selbst anzulasten.