



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Stern-Rubarth, Edgar: Flaubert und die andern : zum 100. Geburtstag : 12.
Dezember 1921

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Flaubert und die andern

Zum 100.^{ten} Geburtstag: 12. Dezember 1921

Von Dr. Edgar Stern-Rubarth



Flaubert scheidet eine Welt von allen literarischen Vorgängern. Das vielleicht hat seine vielen, zum Teil ausgezeichneten Biographen bestimmt, bisher kaum nach den Einflüssen und Beziehungen zu forschen, von denen doch auch sein einzigartiges Schaffen nicht frei gewesen ist.

Zeitlich steht an ihrer Spitze Victor Hugo. Flauberts Vater war Spitalarzt in Rouen, und obwohl des Dichters beste Lebensjahre sich mit Ausnahme der Unterbrechungen durch große Reisen in Paris abspielten, hat ihm Rouen, die alte normännische Hafenstadt, ihren Stempel ins Geblüt gedrückt. Victor Hugo, der aus dem Jura stammt und gleichfalls nur Wahlpariser war und blieb, hat vor dem jungen Flaubert die Welt seiner Romantik aufgebaut, die mit den gotischen Säulen normännischer Kirchen und ihren Schimären und Dämonen aufs engste verknüpft ist; diese Welt aber, die Wucht ihrer Kathedralen, ihr Weihrauch und ihr ragender Schatten hat die Jugend Flauberts überfüllt. Das Düstere, Seltsame, Dämonische im menschlichen Leben und in den Dingen, die es bestimmen und regieren, steht deshalb am Eingang seines Daseins nicht von ungefähr; nicht von ungefähr auch hat das Schicksal eine seltsame Parallelität zwischen dem Leben Flauberts und dem Baudelaires vorgezeichnet: beide sind 1821 geboren, beider Hauptwerk, Flauberts „Madame Bovary“ und Baudelaires „Fleurs du Mal“, sind fast gleichzeitig 1857 erschienen, beide wegen Unfittlichkeit angeklagt worden — nur der letztere freilich verurteilt. Wenn ihre Wege vielfach auseinander gingen, so blieb ihnen doch manches gemeinsam. Baudelaires Vorliebe für Nacht, Verwerflichkeit, Verwufung (vergleiche zum Beispiel sein Gedicht „La charogne“) geht bei Flaubert in die gemäßigtere Temperatur des bürgerlichen Wesens über, ohne im Grunde die Neigung zu gleichartiger Stoffwahl zu verleugnen. Das erotische Motiv in seinen romantisch-prächtigen oder lasziv-übertriebenen Formen bindet sie noch enger; denn wie es bei Flaubert in Salammbô, Novembre, Tentation de St. Antoine, St. Julien, Herodias in Erscheinung tritt, sieht es den erotisch-phantastischen Oden Baudelaires, etwa „A une Malabaraise“ oder „Le Vampire“ oder „Parfum Exotique“ verteuftelt ähnlich.

Ein Blick auf sein Leben begründet diese innere geheimnisvolle und unseres Wissens bisher literarisch nicht ausgewertete Verbindung näher. Kleinstädter, Kind eines bürgerlich abgezirkelten Milieus, selbst bis in sein hohes Alter äußerlich Prototyp des Bourgeois, mit seiner Gläse, seinem Umlegekragen, seinem gutmütig hängenden Schnauzbart und seiner gewissen breiten Behaglichkeit, die nur durch das lebhafteste Spiel zweier kluger Augen überflimmert wird, mußten die stark phantasieanregenden Romane der Stendhal, Hugo, Musset und Balzac, die sentimentale Weichheit der französischen Werther-Jünger, Chateaubriands „René“, Constant's „Adolphe“ usw. den Strom seiner Geistigkeit in ein Bett lenken, aus dem nur ein wahrhaftiges eigenes Können und Wollen sie wieder zu befreien vermochte. Die ersten Versuche, ein „Tod des Herzogs von Guise“, eine Mediceer-Novelle, „Die Pest in Florenz“, ein „Rêve d'enver“, ein „Totentanz“ und ein erstes Mysterium „Smarrh“, bewegen sich denn auch voll und ganz in den Gleisen der Hochromantik. Aber seine Verehrung für die Barnassier wird vielfach gemildert durch deren saloppe künstlerische Form, Voileau mit seinem Lehrbuch über die Kunstformen, mit seinen starren Regeln wird ihm zur Nichtsnur. Sein Freund Maxime du Camp, erst Maler, dann Schriftsteller, zwei Jahre jünger als Flaubert und späterhin einer seiner Biographen, teilt die jugendlichen Schwärmerien und Erlebnisse des werdenden; mit ihm zusammen durchzieht er 1844/45

Italien, später, 1849/51, auf einer großen und ereignisreichen Wanderung durch den Orient, Ägypten, Nubien, Syrien und die Türkei — nach dem Beispiel Chateaubriands, aber ohne den grandseigneurialen Komfort, mit dem jener seine Fahrten umgeben hatte. Das Tagebuch jener Reise, 1911 veröffentlicht, ist stellenweise mehr als offenherzig. 1856/57, das heißt die Wende seines 35. Lebensjahres ist entscheidend für Flauberts dichterische Bedeutung. Zuerst in der „Revue de Paris“, dann in Buchform erscheint *Madame Bovary* und trägt neben Weltruf dem Dichter die eingangs erwähnte Anklage mit nachfolgendem Freispruch ein.

Inhalt und Bedeutung des ersten realistischen Romans sind so bekannt, um hier erörtert zu werden. Aber ein Blick auf die Umwelt mag zur Zeitbestimmung als Reminiscenz willkommen sein. Thiers' und Michelet's Revolutions- und Napoleons-Historie sind kurz zuvor erschienen, Taine's Buch über die französischen Philosophen des 19. Jahrhunderts hat der Gesellschaft ihre Bedeutung nahe gerückt, Victor Hugo thront als Parnassier, Musset stirbt eben um die gleiche Zeit, die Dramen des Sohnes Dumas locken Tausende ins Theater und St. Beuves „Causeries du Lundi“ erschienen in regelmäßiger Folge, das Nichtertum des geistreichsten Franzosen über den Geschmack stabilierend; die „Diners de Magny“ sind vielleicht schon vorüber, aber im Salon Mathilde Bonaparte wird der Wert zeitgenössischer Dichter und Menschen dekretiert. George Sand's zwanzigbändige Lebensgeschichte, 1854 veröffentlicht, wird noch gelesen und ihr freundschaftlicher Verkehr mit dem jüngeren Flaubert wirft Glanz auf seine Person. Lamartine steht auf der Höhe seines Könnens und seiner Anerkennung, Véranger liegt eben auf dem Totenbett, und Balzac (im wahrsten Sinne sein Vorgänger, denn auch er hat den Bourgeois künstlerisch geädelt) ist noch unvergessen.

Eine Welle von geistigen, literarischen Interessen durchflutet das Paris des zweiten Kaiserreichs, das auch politisch seinen Höhepunkt beinahe erreicht hat. In diesen Boden, gedüngt von dem Schweiß einer heftig und lebenden skeptisch empfindenden Generation, übergoldet von großen historischen Traditionen, noch zu frisch, um vergessen zu sein, schon zu alt, um nicht den romantischen Zauber der Distanz zu tragen, ließ sich gut säen und fast mit magischer Gewalt wuchs die Saat zu Riesenmassen. Hier hatte ein kaum bekannter Mann, ein Auswärtiger, einer, der höchstens beiläufig und gelegentlich den Maßgebenden zu Gesicht gekommen war, alle Traditionen der Dichtkunst über Bord geworfen und mit einem Schläge ein Werk geschaffen, das nicht in pomphafter Hofoper oder in exotischer oder exzentrischer Fremdartigkeit, sondern in der spießigen Einfachheit des französischen Kleinstadtlebens alle Elemente des großen Romans: Leidenschaft und Tragödie, Entwicklung und Klimax und Zusammenbruch aufzuzeigen wußte, — das mit fanatischer Deutlichkeit den Dingen ihren Namen gab und sie in Sätze einbaute, wie man sie ähnlich künstlerisch geschliffen selbst unter den pflichtgemäß bewunderten klassischen Stanzas der Corneille und Racine kaum entdeckt hatte. Das Motiv zu seinen Werken fand Flaubert fast nie in seiner Phantasie; die Anregung ist ihm meist von außen gekommen; für die Tentation de St. Antonie aus einem Bilde Breughels, das er 1845 in der Sammlung Balbi zu Genua gesehen hatte, seine Salammbô auf einer Reise nach Tunis, die er 1858 nach seinem ersten großen Bucherfolg antrat, und *Madame Bovary* aus einem Vorfall, wie er nicht selten unter „Vermischtes“ in den Spalten der Tageszeitungen erscheint. In dem französischen Städtchen Ry hatte sich 1848 die Frau des Arztes Delamare, geborene Delpheine Couturier vergiftet, nachdem sie mit einem Gutsbesitzer Champion und anderen Ehebruch getrieben hatte. Im Roman heißt die Arztfrau Emma Bovary, ihr erster Liebhaber Boulanger, ihr zweiter Dupuis; ihr Mann wird zugrunde gerichtet und sie nimmt Arsenik. Auch die Nebenpersonen, so ein atheistischer Apotheker Homais, kommen in der wahren Episode vor. Ob diese freilich von dem Zauber der Romantik umkleidet gewesen ist, den der Künstler Flaubert in diese Alltagsgeschichte hineingetragen hat, in die er seine Sehnsucht nach dem Leben in gesteigerter Form und seine Ehrfurcht vor der unerbittlichen Gewalt dieses Lebens gegossen hat — das müssen wir dahingestellt sein lassen.

Diese Sehnsucht stammt, für das Auge des alltäglichen Beschauers noch viel deutlicher sichtbar als in dem Kleinstadroman, zum anderen Mal auf in seinem großen historischen Roman Salammbô, der 1862 zuerst erschien. Das Karthago Hamilbars zieht er ans Licht und sucht durch eine (der späteren Forschung gegenüber freilich nicht immer stichhaltige) urkundliche Genauigkeit von unerhörtem Fleiß und unerhörter Detailsarbeit dabei zu verhindern, daß man ihn mit der verlogenen antikisierenden oder erotisierenden Romantik früherer Dichter auf eine Stufe stellt. Daß er dabei einen Zaniklust zusammendichtet, der vor der Prüfung nicht standhält und deshalb im Grunde noch unehrlicher ist als die auf den ersten Blick ihrer leichtfertigen Milieuschilderung zu überführenden gedachten Romane muß ihm um der unendlichen Plastik, der packenden Figurenmalerei und der einzelnen Episoden willen verziehen werden, die ihresgleichen im französischen Schrifttum nicht haben. Szenen von beispielloser Wildheit, von einer Lebendigkeit, wie sie erst wieder in der jüngsten Neuromantik dem einen oder dem anderen ähnlich gelungen sind, schmücken dieses hieratische Prunkwerk.

Inzwischen ist Flaubert von Paris nach einem Vorort von Rouen, Croisset, übergesiedelt und wätzt, als ein erbarmungslos von den Forderungen seiner Kunst, seiner Lebensaufgabe gehegter Einsiedler, dem auch eine jahrelange, von seiner schweren Berufsauffassung zerquälte Leidenschaft zu Louise Collet dagegen nicht hilft, seinen Sisyphusstein weiter.

Als nächstes Werk erscheint die bekannte Ausgabe der *Education sentimentale* 1869. Ihr war eine andere, vollkommen abweichende Fassung, die nur den Gedanken des Erziehungsromans und den Titel mit der schließlich erschienenen gemein hatte, bereits in den Jahren 1843/45 vorangegangen. Die beiden Hauptfiguren dieser frischen Fassung, Jules, der sentimentale, einsiedlerische Dichter, und Henry, der strupellose Lebejüngling Stendhalschen Gepräges, dessen Intrige mit Frau Emilie Renaud auch an „Le Rouge et le Noir“ erinnert, werden in der späteren Fassung zu einem einzigen Helden, dem Frédéric Moreau verschmolzen, dem, bezeichnend genug, die Erfüllung seiner 27jährigen, glühend enthaltenen Liebe zu Frau Marie Arnour vorenthalten bleibt. (Beiläufig: der Inhalt dieser seltsamen Liebe, eigentlich der ganzen *Education sentimentale* in endgültiger Fassung ist in dem bekannten Sonnet d'Arvers enthalten, das zwar eine platonische Liebe des Dichters zur Frau Victor Hugos schildern soll, aber gut als Anregung für Flaubert gedient haben könnte.)

In der Figur des Jules besitzen wir die einzige wertvolle Selbstbiographie Flauberts; deshalb sei einiges über seine Kunstauffassung und sein Schaffen daraus zitiert:

„Homer und Shakespeare schließen die ganze Menschheit und die ganze Natur ein. Der ganze antike Mensch ist in dem ersteren, der ganze moderne Mensch in dem letzteren enthalten, derart, daß man sich keine Vorstellung von den antiken Zeiten ohne Homer und keine Vorstellung von den modernen ohne Shakespeare machen kann. Sie sind so „wahr“ gewesen, daß sie „notwendig“ geworden sind; was sie erschaffen haben, ist ebenso ihr Werk wie das Werk Gottes. Sie sind wie das Bewußtsein der Welt, da deren sämtliche Elemente in ihnen enthalten und bei ihnen zu finden sind.“

„... Doch was ihn (Jules) am tiefsten bei diesen Mitteln der Kunst entzückte, war die Vereinigung von Leidenschaft und Erfindungsgabe; die individuellsten und persönlichsten Dichter haben weniger Glut, Lebensfülle und selbst Naivität bei der Darstellung des einen Gefühls gezeigt, das ihre Größe ausmachte, als jene in der Mannigfaltigkeit beweisen, die sie wiedergegeben haben; die späteren Literaturen dagegen mit all ihren erlernten Motiven und ausgeklügelten Künsteleien haben nichts zustande gebracht, was an die weiße Harmonie heranreicht, die sich bei diesen Meistern als an ihrem Quell und ihrem Ursprung in natürlichstem und vollendetstem Zustande findet. Er schloß hieraus, daß die Inspiration ihre Kraft nur aus sich selbst zieht, daß die von außen kommenden Reize sie nur zu häufig abschwächen oder ihre Natur ändern; man muß also

nüchtern sein, um die Poesie des Bechers zu singen und keineswegs zornig, um die Wut des Ajax zu malen. Er erinnerte sich der Zeit, da er sich vergeblich bemühte, Liebesempfindungen in sich zu erzeugen, um ein Sonett fertig zu bekommen."

"... So wurde Jules durch alle Illusionen, die er verlor, nur reicher; als die Schranken fielen, die ihn eingeengt hatten, entdeckte sein Auge neue Horizonte. Ebenso weit entfernt vom Gelehrten, der bei der Beobachtung der Tatsachen stehen bleibt, wie vom Redekünstler, der nur daran denkt, sie zu verschönern, fand er ein Gefühl in den Dingen selbst und die menschlichen Leidenschaften folgten in ihrer Entwicklung mathematischen Formeln. Seine eigenen Leidenschaften aber brachte er auf Formeln, um sie klarer zu überschauen, während seine Gedanken unmittelbar aus dem Herzen zu kommen schienen, soviel Blut und Kühnheit hatten sie..." (in nuce der ganze Flaubert).

In diesen Bekenntnissen zeigt uns Flaubert die Formel, die für sein Schaffen und sein Menschentum zugleich gilt: den Zwang, den er sich auferlegt hat, um sich zu entpersönlichen, um die Dinge so objektiv darstellen zu können, daß er mit seinem Innersten überhaupt kein Teil an ihnen hatte. Daß das ihm schwer fällt, daß das an ihm zehrt und sein Schaffen unendlich belastet, zeigt die geringe Zahl von Werken, die sich über seine vierzigjährige Schaffensperiode verteilen.

Wir haben uns daran gewöhnt, Flaubert als einen Realisten, vielleicht sogar als den Vater des Naturalismus anzusprechen, eine Bezeichnung, gegen die er sich sein Leben lang gewehrt hat. Es ist freilich schwer, den Schilderer des Kleinstadt-Dramas und der historischen Tragödie, den Dichter von Mysterien und den Verfasser des zweiten der drei großen Erziehungsromane (die beiden anderen sind Wilhelm Meister und der Grüne Heinrich) auf eine Formel zu bringen. Er war kein Romantiker, weil er der Stoffwahl nach überwiegend Realist war; er war kein Realist, weil er viel zu sehr Formkünstler war — als solcher der größte, den die französische Sprache gefunden hat — und er war kein Naturalist, weil er viel zu sehr Ästhetiker gewesen ist. Vielleicht wäre die Bezeichnung eines Humanisten, so seltsam sie mit Rücksicht auf den wissenschaftlichen Gebrauch ist, den wir von dieser Bezeichnung sonst machen, am ersten anwendbar, denn seine Formbeachtung, seine strenge kleinemenschliche Motiven-Treue würden das rechtfertigen. Er war aber vor allem — und darin liegt zugleich Vorwurf und höchstes Lob! — ein Grammatiker der Seele...

Und wenn wir nach französischen Mustern verfahren wollten, so würden wir jetzt einen langatmigen Beweis dafür anzutreten versuchen, daß er eigentlich gar kein Franzose war, sondern seinem Blute, seiner Geistesrichtung, seinem Schaffen nach ein Germane....

Reisefegen

Tut Türen weit auf, viel Licht
Fließ über Fliesen.
Wandrer steh auf. Gürtle dich.
Freu dich ins Fremde.

Geh gegen Wolken. Zieh wider Wind,
Berg und Tal, stille Straße.
überm Weg weben Wünsche,
Gold, Glück.

Hans S ch i e b e l h u t h

Aus seinen demnächst erscheinenden Gedichten „Wegstern“. Erich Dichtenstein Verlag, Weimar.