

Hans Staub

Der Weber und sein Text

Die Kunst erkennt die
Welt durch die Strukturen
ihres Gestaltens...

U. Eco¹

1. Robert Musils Mann ohne Eigenschaften hat die entscheidende Erfahrung gemacht, „daß ihm dieses primitiv Epische abhanden gekommen sei, woran das private Leben noch festhält, obgleich öffentlich alles schon unerzählerisch geworden ist und nicht einem Faden mehr folgt, sondern sich in einer unendlich verwobenen Fläche ausbreitet“². Diese Bemerkung suggeriert eine Entsprechung zwischen Wirklichkeitserfahrung und erzählerischer Ordnung und verweist zugleich auf einen historischen Paradigmawechsel. Im Hinblick auf die Erzählordnung hatte schon Maupassant eine ähnliche Metaphorik benützt, um das Unverständnis vieler Kritiker gegenüber der durch Flaubert inaugurierten neuen Gestaltungsweise zu erklären:

On comprend qu'une semblable manière de composer, si différente de l'ancien procédé visible à tous les yeux, dérouté souvent les critiques, et qu'ils ne découvrent pas tous les *fil*s si minces, si secrets, presque invisibles, employés par certains artistes modernes à la place de la *ficelle* unique qui avait nom: l'Intrigue³.

Mithilfe dieser Metaphorik will ich nun versuchen, am Beispiel zweier Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, bei denen sich eine Ablösung des einen Erzählstrangs durch ein komplexes Erzählgewebe beobachten läßt, verschiedene Realisationsformen dieser neuen Erzählordnung zu beschreiben. Diese beiden Autoren — der späte Goethe und Gustave Flaubert — bieten sich für eine solche Untersuchung auch deshalb an, weil sie beide das webende Verfahren, das die Gestaltung ihrer Romane bestimmt, auch auf deren inhaltlichen Ablauf projizieren. Diese fiktionale Spiegelung der formalen Struktur verstehe ich als einen Hinweis darauf, daß beiden Autoren das Erzählen in seinem Verhältnis zu einer sich verändernden Wirklichkeitserfahrung problematisch geworden ist. So wird der Roman selber zum Ort einer impliziten Reflexion über das Erzählen.

Bevor ich nun die Gewebemetapher auf die Deutung der Gestaltungsweise von Goethes Altersroman und von zwei Hauptwerken Flauberts anzuwenden versuche, erinnere

1. U. Eco: *Das offene Kunstwerk* (übers. v. G. Memmert), Frankfurt/M. 1977, S. 271.

2. R. Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg 1965, S. 650.

3. G. de Maupassant: *Pierre et Jean*, préface; in: ders., *Oeuvres complètes*, Bd. 29, Paris (L. Conard), 1909, S. XIII.

ich vorbereitend an die Behandlung des Webens bei zwei römischen Dichtern. Bei Ovid finde ich die klassische erzählerisch-thematische Durchführung dieser Tätigkeit, die noch den beiden neueren Autoren vertraut ist. Lukrez hingegen verwendet die Gewebemetapher in einer derart konsequenten Weise, daß sich aus seinem Gedicht ein artikuliertes Modell von „Textualität“ ableiten läßt. Von diesem Modell werde ich dann bei der Beschreibung der Gestaltungsweise von Goethe und Flaubert ausgehen.

2. Im sechsten Buch von Ovids *Metamorphosen* finden sich zwei berühmte Webeszenen. Am Anfang des Buchs steht die Geschichte der lydischen Weberin Arachne und ihres Wettstreits mit der Göttin der Webkunst. Minerva stellt im Hauptbild ihres Teppichs ihren Sieg über Neptun in der Auseinandersetzung um die Schutzherrschaft über Attika dar und webt in die Ecken vier warnende Verwandlungsszenen, welche die Bestrafung menschlicher Hybris vor Augen führen. Auch Arachne zeigt auf ihrem Teppich Metamorphosen — aber nun solche von Göttern, die in verwandelter Gestalt sterbliche Frauen verführen. Dabei wird der Webevorgang selbst, aus dem nach und nach die Bilder entstehen, von Ovid sorgfältig dargestellt. Arachnes Katalog von täuschenden Verwandlungen ist allerdings nicht zum Lob der Himmlischen gewoben, doch Faktur und Kunst ihres subversiven Gewebes sind so vollkommen, daß selbst die Göttin daran nichts auszusetzen findet. In ihrem Zorn über diese erfolgreiche Herausforderung schlägt Minerva ihre Konkurrentin mit dem Weberschiff und verwandelt sie, die sich aus Schmerz erhängen will, in eine Spinne, als die sie nun immerfort ihren Faden aus sich selbst entläßt und damit ihre alte Kunst weiter ausübt. Daß Ovid in dieser Geschichte auch sein eigenes Dichten spiegelt, zeigt schon die Tatsache, daß er beide Künstlerinnen ebenfalls Metamorphosen weben läßt. „Arachne ist die Traumfigur seines künstlerischen Willens, ist die menschliche Siegesgöttin des Bildners“⁴, kommentiert Max Rychner.

Gegen Ende des gleichen Metamorphosenbuches zeigt Ovid noch eine Weberin am Werk: die in eine Nachtigall verwandelte Philomela. Von ihrem Schwager Tereus verführt und verstümmelt, stellt die zungenlose Philomela die erlittene Untat mit Purpurfäden in einem Gewebe dar, das dann als Nachweis des Verbrechens die Rache herbeiführt. Und wie hier ein Gewebe als stummes Zeichen das Verbrechen bezeichnet, läßt Shakespeare die ebenfalls vergewaltigte und verstümmelte Lavinia in *Titus Andronicus* (IV, 1) den Text Ovids über Philomelas Gewebe, auf den sie mit ihrem Finger hinweist, als Zeichen für ihr Martyrium benützen. So macht Shakespeare auf seine Weise den Text auf das Gewebe hin durchsichtig.

Während Ovids Arachne-Episode für meinen Zusammenhang als eine exemplarische Weberinnengeschichte der abendländischen Bildungstradition von Bedeutung ist, scheint mir die Philomela-Episode vor allem deshalb wichtig, weil hier das vermittelnde Weben den Verzicht auf den unmittelbaren Ausdruck durch die eigene Stimme voraussetzt.

3. In seinem großen Lehrgedicht *De rerum natura* stellt Lukrez das Werden und Vergehen der Dinge als Verbindung und Trennung der immer gleichen Urbestandteile dar. Das Gesamt alles Seienden setzt sich aus Vollem, der Materie, und aus Leerem, dem unbegrenzten Raum, zusammen. Die Materie besteht aus den unteilbaren, unsichtbaren, unvergänglichen und sich ständig bewegenden Urteilchen, die Lukrez u. a. „elementa“ nennt. Von diesen

4. M. Rychner: *Arachne*, Zürich 1957, S. 26.

Elementen gibt es eine große, aber begrenzte Zahl von nach Form und Größe unterschiedlichen Arten, jede durch unzählige Exemplare vertreten. Diese Elemente verbinden sich, wenn sie einander entsprechen, in unterschiedlichen Verhältnissen und verschiedenen Anordnungen miteinander und lösen sich auch wieder aus den Verbindungen. Darauf beruht Werden und Vergehen aller Dinge. Alles, was wir wahrnehmen oder uns vorstellen können, Körper, Geist und Seele, besteht aus solchen mehr oder weniger dichten, mehr oder weniger kohärenten, mehr oder weniger dauerhaften Verbindungen. In ihnen trennen artikulierende Zwischenräume („intervalla“) die über diese Lücken hinweg miteinander verbundenen Elemente.

So besteht alles Seiende aus den gleichen Urbestandteilen („elementa“), die nur eben in je verschiedener Weise zusammengesetzt sind — genau so, erläutert Lukrez, wie alle Wörter, alle Verse, alle Gedichte aus den gleichen, nur je anders miteinander kombinierten Buchstaben (lat. ebenfalls „elementa“) bestehen. Wie nun schon das Ersetzen eines einzigen Elements in einem Wort ein neues Wort mit anderer Bedeutung ergibt oder wie eine verschiedene Anordnung der gleichen Elemente ein ganz anderes Wort erzeugt, so lassen auch die geringsten Veränderungen in den Atomverbindungen neue Dinge entstehen.

Der Sprachvergleich zeigt einen für Lukrez besonders wichtigen Aspekt der atomistischen Weltstruktur mit aller Deutlichkeit: wie die Buchstaben, sind auch die Atome nicht kontinuierliche, sondern diskrete, nach allen Seiten abgegrenzte Einheiten. Diese Abgegrenztheit wird zudem durch die schon erwähnten Zwischenräume innerhalb der Atomverbindungen verstärkt. Ich unterstreiche diesen auch für mein Modell entscheidenden Sachverhalt durch einen Hinweis auf linguistische Einsichten aus unserem Jahrhundert. Nach Martinet⁵ ist die Sprache in zweifacher Weise artikuliert: die rein distinktive, noch nicht bedeutungsmäßige Artikulation der Phoneme ist Grundlage für die Artikulation der Bedeutungseinheiten. Ebenso beruht die Verschiedenheit der Dinge auf der rein distinktiven Differenz der Atome. Wenn wir dazu noch an Saussures Satz denken: „Dans la langue, il n'y a que des différences“⁶ und wenn wir endlich Merleau-Pontys Bemerkung ernst nehmen: „En ce qui concerne le langage, si c'est le rapport latéral du signe au signe qui rend chacun d'eux signifiant, le sens n'apparaît donc qu'à l'intersection et comme dans l'intervalle des mots“⁷, wird vom Sprachmodell her die entscheidende Bedeutung der Differenzen und der den diskreten Charakter der Elemente garantierenden Zwischenräume für das atomistische Weltmodell des Lukrez noch deutlicher.

Den auf Differenz und Konvenienz beruhenden Zusammenhalt der Atome, auf dem die Existenz aller Dinge beruht, verdeutlicht nun Lukrez durch alle sechs Bücher seines Gedichts hindurch mit der Gewebemetapher. In der Tat besteht auch ein Gewebe aus diskreten, abgegrenzten, nie ineinander übergewandenen Elementen (den verschieden farbigen und verschiedenen dicken Fäden). Auch im Gewebe kommt der Zusammenhang durch Vermittlung von Differenz über die räumliche Trennung der Fäden hin zustande: zwei verschiedenfarbige Fäden vermischen sich nicht wie zwei chemische Elemente zu einem neuen Dritten, sondern verbinden sich als getrennte und immer unterscheidbar bleibende zum er-

5. A. Martinet: *Éléments de linguistique générale*, Paris 1960.

6. F.M. Saussure: *Cours de linguistique générale*, Paris 1969, S. 166.

7. M. Merleau-Ponty: *Le langage indirect et les voix du silence*, in: ders.: *Signes*, Paris 1961, S. 53.

kennbaren Muster. Und die verschiedenen Muster eines Gewebes bestehen aus den immer gleichen, nur je in verschiedener Anordnung und verschiedener Dichte miteinander verwobenen Fäden.

Mithilfe dieser Metapher erweist nun Lukrez die Verschiedenheit der Dinge als Verschiedenheit des Zusammenhangs der sie konstituierenden Elemente. So hat etwa der Geist eine sehr zarte Gewebestruktur („tenuis structura“; III, 209), während in Stoffen wie Stein oder Eisen die Bestandteile wie mit Haken und Ringen ineinandergeflochten sind („plicata inter se“), so daß die Gewebestruktur („textura“) dicht und die Verbindung dauerhaft ist (VI, 1084-89). Bei jenen Bildern („simulacra“) jedoch, die nur in der Phantasie entstehen, ist das Gewebe so locker („textura“ [...] rara“; IV, 196), daß sich die Elemente wieder leicht aus dem Zusammenhalt lösen und neue Verbindungen eingehen (IV, 818-21).

Diese wenigen Hinweise mögen deutlich gemacht haben, wie Lukrez mithilfe der Gewebemetapher die verschiedenen Aspekte der atomistischen Weltstruktur anschaulich zu machen versteht. Beim Durchlesen von Knebels Lukrez-Übertragung rühmt denn auch Goethe in einem Brief vom 21. Februar 1821 an den Übersetzer die „herrlichen Gleichnisse“ dieses Dichters, „welche desto mehr Wert haben, je mehr sie sich dem Gegenstand nähern, zu dessen Erleuchtung sie herbeigerufen worden“⁸. In der Tat gelangt hier die Gewebevorstellung zu einer sehr weitgehenden Deckung mit dem Atommodell.

Nun geht allerdings Lukrez noch einen Schritt weiter. Wie schon der erwähnte Sprachvergleich voraussehen ließ, deutet er mit der Gewebemetapher nicht nur die Weltstruktur, sondern ebenso die Faktur seines Textes selbst, der diese Weltstruktur darstellt. „Application de la physique des textures au texte qui l'énonce“, bemerkt Michel Serres⁹. In zwei fast gleichlautenden Stellen (I, 418 und VI, 42) etwa beschreibt er sein Weiterdichten am angefangenen Werk als ein „pertexere“. Wenn man nun von solchen und ähnlichen Stellen aus die Gewebemetapher auch auf die Faktur dieses Textes anwendet, erscheint z.B. das immer neue Auftreten der Gewebemetapher in diesem Text selber als ein durchgehender, bald verborgener, bald an die Oberfläche tretender Faden der Gedicht-Textur. So lohnt es sich denn auch, das dichterische Verfahren des Lukrez bis in die kleinsten Texteinheiten zu verfolgen, deren Organisation wesentlich zur poetischen Konstitution des Sinns beiträgt¹⁰ — wie ja auch im Wirken der Natura den Mikrostrukturen der Atomverbindungen die entscheidende Bedeutung zukommt. Um das Werden und Vergehen der Dinge zu erklären, verweist ja Lukrez gerade auf die mit den kleinsten Bestandteilen operierenden Mikroprozesse. Statt auf der Ebene der mit bloßem Auge wahrnehmbaren Dinge einzusetzen, läßt er die Dinge vor unseren Augen aus den Atomverbindungen allererst entstehen.

Ich will nun versuchen, die wesentlichen Momente der bei Lukrez durchgeführten atomistischen Gewebemetapher modellhaft zusammenzufassen. Die Elemente dieses Modells bestehen aus einer begrenzten Zahl von noch nicht signifikanten gleichbleibenden und mehrfach fungibeln diskreten Einheiten (den Fäden). Diese Elemente können in ganz verschiedene Verbindungen integriert werden und erhalten innerhalb jeder Verbindung neue

8. J.W. Goethe: Brief an Karl Ludwig v. Knebel (21.2.1821); in: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche (Artemisausgabe), 24 Bde, hrsg. v. Ernst Beutler, Zürich 1948-1971, Bd. XXI, S. 435.

9. M. Serres: *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris 1977, S. 168.

10. Vgl. M. Bollack: *La raison de Lucrèce*, Paris 1978.

Funktionen. Die Relationen zwischen den Elementen werden durch Kompatibilitätsregeln gesteuert; sie führen zu temporären Verbindungen (Geweben) der einander prinzipiell gleichwertigen Elemente. Auch in der Verbindung bleiben die Elemente voneinander durch leere Zwischenräume geschieden, über die hinweg die Beziehungen wirken. Erst diese Verbindungen konstituieren die signifikanten Dinge (Muster), deren Existenz an ihre Vermittlung gebunden bleibt.

Alle wesentlichen Momente dieses Modells finden sich wieder bei Manfred Frank, der zugleich aus einem solchen „Text“-Verständnis die hermeneutischen Folgerungen zieht:

Unter einem Text (*textum*: das Verwobene) verstehe ich ein Gewebe von Sinn-Ausdrucks-Einheiten, deren jede ihren »lokalen Wert« (wie Schleiermacher das nennt) durch das differentielle Verhältnis zu allen anderen erwirbt. Was ein Ausdruck bedeutet, ist ihm nicht auf die Stirn geschrieben und kann nur auf dem Umweg über alle anderen Ausdrücke ermittelt werden. Der Sinn einer poetischen (wie jeder anderen) Komposition enthüllt sich nicht unmittelbar aus der Positivität der »Marken« [Derrida], sondern durch den Nachvollzug der Beziehungen, die sie zu allen anderen »Marken« unterhalten. Die Metapher des Text-Begriffs verweist also an die *Lücken*, die jedem Gewebe eigentümlich sind und seine vollen und positiven Terme überhaupt erst mit Sinn und Bedeutsamkeit begaben. Den »Gesamtsinn« eines Textes verstehen heißt dann, der Spur seiner Verwebung zu folgen und sie als Generationsprozess zu reflektieren¹¹.

4. Ich will nun versuchen, die aus Lukrez hergeleitete Gewebevorstellung auf den Altersroman jenes Autors anzuwenden, dessen verehrter Großvater mütterlicherseits Johann Wolfgang Textor hieß, der sich bei seiner Harzreise im Dezember 1777 den Namen „Weber“ zulegte¹² und der die Metapher von Zettel und Einschlag zeit lebens immer wieder und noch in seinem letzten Brief benützte, in dem die bestätigenden Worte stehen: „ein Gleichnis, das ich so gerne brauche“¹³. Noch der alte Goethe deutet das Ineinanderwirken der moralischen Weltordnung und des Dämonischen im Individuum mit diesem Bild¹⁴ und erkennt im Naturgeschehen „der ewigen Weberin Meisterstück“, in deren Zettel „der ewige Meistermann“ seinen Einschlag wirft¹⁵. Doch die politisch-gesellschaftlich-ökonomischen Veränderungen im Gefolge der französischen Revolution und der zunehmenden Industrialisierung lassen nicht mehr so leicht das Wirken einer überlegen webenden Instanz erkennen. Sollen nun auch diese Verhältnisse zum Gegenstand eines Romans werden, wie das in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* geschieht, so kann ihre Verknüpfung zu sinnvollen Mustern erst vom gestaltenden Autor geleistet werden. Dieses „unerzählerisch gewordene“ öffentliche Leben, das „nicht einem Faden mehr folgt“, verlangt eine neue Erzählordnung, und die erhöhte Bedeutung der narrativen Textur, die Zusammenhänge erst konstituiert, zeigt sich in der Thematisierung des Webevorgangs als fiktionaler Reflexion. Ließ sich der Bildungsgang des Individuums in den *Lehrjahren* noch einem dominierenden Faden entlang

11. M. Frank: *Die unendliche Fabrik*, Frankfurt/M. 1979, S. 165 f.

12. J.W. Goethe, Gedenkausgabe, XVIII, S. 378 (Brief vom 6.12.1777 an Charlotte von Stein).

13. J.W. Goethe, Gedenkausgabe, XXI, S. 1041-1043 (Brief vom 17.3.1832 von W. von Humboldt).

14. J.W. Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 20. Buch; Gedenkausgabe, X, S. 841.

15. J.W. Goethe: *Antepirrhema*, Gedenkausgabe, I, S. 521.

erzählen, so verlangt die schon in den letzten Büchern dieses Romans einsetzende Verschiebung zur „Darstellung eines Lebensgefüges, in dem im Mit- und Gegeneinanderwirken der eine Lebensgang den andern und die eine Lebensansicht die andere mitträgt und ergänzt“¹⁶, eine neue, heterogene Elemente miteinander verwebende Darstellungsweise. Die Stimme des allwissenden auktorialen Erzählers wird durch die Tätigkeit eines fiktiven Redakteurs ersetzt, der eine Vielzahl schon geschriebener, in den Archiven aufbewahrter verschiedenartiger Texte sammelt und ordnet.

Den Übergang vom einen Erzählstrang zum komplexen Geflecht reflektiert schon der Protagonist der *Lehrjahre*, der sich selber nur noch als einen Faden in der Hand der „geheimnisvollen Mächte des Turms“ erfährt:

Soviel ich diese heiligen Männer kenne, scheint es jederzeit ihre löbliche Absicht, das Verbundene zu trennen und das Getrennte zu verbinden. Was daraus für ein Gewebe entstehen kann, mag wohl unsern unheiligen Augen ewig ein Rätsel bleiben¹⁷.

Damit wird dem Leser, der diese Lebenserfahrung des Romanhelden auf die erzählerische Gestaltung überträgt, schon angedeutet, daß das verwebende Erzählen darin besteht, gegebene Zusammenhänge zu unterbrechen, um neue Beziehungen zu knüpfen. Auf der Handlungsebene manifestiert sich dieses Unterbrechen zum Beispiel in der folgenden Weise:

Weil aber unsere Wandernd-Entsagenden bald unvermutet untertauchen und vor unserem Blick verschwinden, dann aber wieder, an einer Stelle, wo wir sie nicht erwarteten, hervorschimmern, so läßt sich nicht genau nachweisen, welche Richtung sie in der Verborgenheit genommen¹⁸.

Dieser Kommentar aus der Erstfassung der *Wanderjahre* beschreibt in einer auf die Gewebestellung hindeutenden Weise ein unterbrechendes Verfahren, dessen konsequenteste Anwendung Flauberts *Éducation sentimentale* zeigen wird. In den *Wanderjahren* wirkt sich dieses Verfahren etwa im „stückweisen“ Erzählen der Lenardo-Susanne- oder der Felix-Hersilie-Handlung besonders stark aus. Die diskontinuierliche Durchführung dieser Handlungskomplexe ermöglicht es nun, zwischen den sich gegenseitig unterbrechenden, nicht dem gleichen Strang angehörenden Handlungsfäden wechselseitige Beziehungen analogischer und differenzieller Art zu erkennen. So zeigt sich etwa, daß Lenardos unter ökonomisch-technischem Zeichen stehender Weg zur geliebten Frau und zur sinnvollen Tätigkeit innerhalb des Bundes den auf entsprechende Ziele gerichteten, aber durch andere prägende Erfahrungen bestimmten, durch andere Räume führenden und sich in einem anderen Berufsziel konkretisierenden Weg Wilhelms variierend spiegelt. Im Entdecken solcher Beziehungen findet der Leser auf einer höheren Integrationsebene jene sinnstiftende Kohärenz wieder, die ihm durch das Unterbrechen des linearen Erzählzusammenhangs vorenthalten wird.

16. E. Lämmert: *Goethes empirischer Beitrag zur Romantheorie*, in: P.M. Lützel u. J.E. McLeod (Hrsg.), *Goethes Erzählwerk*, Stuttgart 1985, S. 31.

17. J.W. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (VIII,5), zit. nach: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe (HA) in 14 Bden, hrsg. v. E. Trunz, Bd. VII, Hamburg 1950, S. 547.

18. J.W. Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* (Urfassung von 1821), Bonn 1986, S. 123.

In der endgültigen Fassung der *Wanderjahre* ist diese verwebende Erzählweise zum dominierenden Gestaltungsmodus geworden. Zugleich finden wir erst in der Endfassung eine wiederholte Thematisierung des Webens in der Lenardo-Susanne-Geschichte und in den für diese Fassung ergänzten Teilen der Novelle *Der Mann von fünfzig Jahren*.

Der schon in der Erstfassung enthaltene Teil dieser Geschichte zwischenmenschlicher Verwirrung und Entwirrung enthält noch keinen Hinweis auf die Webethematik. In der endgültigen Ausgabe fügt Goethe in den aus der ersten Version übernommenen Text im Zusammenhang mit dem Besuch des Majors bei der schönen Witwe zwei Absätze ein, die vorbereitend auf diese Thematik hinweisen. Der erste erwähnt „frauenzimmerliche Handarbeiten, in Gesellschaft unternommen“¹⁹. Der zweite zeigt die schöne Witwe als „Künstlerin“ bei ihrer Arbeit „an einer so prächtigen als geschmackvollen Briefftasche“ — einer Arbeit, in welcher der Hausfreund „ein penelopeisch zauderhaftes Werk zu sehen glaubte“²⁰. Die Anspielung auf Penelope ruft schon hier eine mythologische Weberin auf und weist innerhalb des Romantexts zugleich auf eine Beziehung zur Weberin Susanne voraus, die Lenardo „wie Penelope unter den Mägden“ erscheinen wird²¹. Der neu geschriebene zweite Teil der Novelle bringt die schon vorbereitete Thematik zur vollen Entfaltung. Beim Abschiedsbesuch des Majors ist die Briefftasche vollendet. Die Begleiterin der schönen Witwe bemerkt zu diesem „Kunstwerk“: „man fängt eine solche weitschichtige Arbeit nicht an, ohne einer Person zu gedenken, der man sie bestimmt hat, man vollendet sie nicht ohne einen solchen Gedanken“²². Damit wird schon auf eine doppelte Funktion dieses Gegenstandes hingewiesen, der nicht nur einer praktischen Verwendung dient, sondern zugleich die Beziehung zu einem anderen Menschen bezeichnet. Als Empfänger wird sich der Leser hier am ehesten den Major oder seinen Sohn vorstellen. Innerhalb des Romantexts aber entwirft diese Bemerkung eine Beziehung zu Hersilie, die ebenfalls ein „Briefftäschchen“ vollenden wird, „ein sehr zierliches, ohne deutlich zu wissen, wer es haben soll, Vater oder Sohn, aber gewiß einer von beiden“²³. Diese Beziehung macht schon deutlich, daß diese textilen Gegenstände nicht nur im jeweiligen Kontext mehrere Funktionen ausüben, sondern daß sie zugleich Elemente eines mehrmals auf der Oberfläche auftauchenden Motivfadens bilden. Dieser Faden wird zudem noch mit anderen, im Roman mehrfach auftauchenden Motiven verknüpft, so mit dem von Wilhelm „als eine Art von Fetisch“ betrachteten Arztbesteck, von dem es heißt, es sehe „halb wie eine Briefftasche, halb wie ein Besteck“ aus²⁴, und an dem, für Wilhelm ein Erkennungszeichen, auch noch ein auffällig gewobenes Band hängt, wie wir aus den *Lehrjahren* wissen²⁵.

In der Novelle wird nun die Briefftasche noch genauer beschrieben. „Teils geflochten, teils gestickt, errögte sie zugleich mit der Bewunderung das Verlangen, zu erfahren, wie sie

19. J.W. Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden* (WMW), HA, Bd. VIII, Hamburg 1951, S. 184 (II,3).

20. a.a.O., S. 185.

21. a.a.O., (III,13), S. 417.

22. a.a.O., (II,4), S. 188.

23. a.a.O., (II,10), S. 265.

24. a.a.O., (I,4), S. 40.

25. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (VII,2), S. 428.

gemacht sei. Die bunte Seide waltete vor, doch war auch das Gold nicht verschmäht²⁶. So wird auch hier wie schon bei Ovid die Aufmerksamkeit auf das Wie der Textur gelenkt. Hinter der Brieftasche werden zwei Arbeitsprozesse sichtbar: im Flechten werden die Fäden zu einem tragenden Gewebe verbunden, das als Grundlage für den hinzukommenden Schmuck der Stickerei dient.

Diesen kostbaren Gegenstand überreicht die Witwe dem Major zum Abschied mit der Bitte, ihr in dieser Brieftasche den Text seines Gedichts zu übersenden, von dem vorher im Gespräch die Rede war: „Nehmen Sie diese Brieftasche, sie hat etwas Ähnliches mit Ihrem Jagdgedicht, viel Erinnerungen sind daran geknüpft, manche Zeit verging unter der Arbeit, endlich ist sie fertig“²⁷. Damit ist die Analogie zwischen der Herstellung des textilen Gegenstands und der Verfertigung des poetischen Texts ausdrücklich festgestellt.

Wie der Major dann die Bitte der schönen Witwe erfüllen will, kommen ihm bei der Suche nach einigen begleitenden Zeilen jene Verse aus Ovids Arachne-Geschichte in Erinnerung, die mit der Schönheit der Stoffe auch das Vergnügen evozieren, diese Gewebe entstehen zu sehen²⁸. Sein poetisch paraphrasierender Text scheint ihm, solange er ihn nicht „mit dem Urtexte“ vergleicht, „noch ganz artig“²⁹; erst wie er sich den Ovidischen Kontext in Erinnerung ruft, scheint es ihm gefährlich, „eine schöne Frau mit einer Spinne, wenn auch nur von ferne, verglichen, im Mittelpunkt eines ausgebreiteten Netzes schweben zu sehen“³⁰. Den Ausgang des Konflikts behauptet der schalkhafte Erzähler nicht zu kennen; über ihn läßt er die Musen ihren „Schleier“ werfen.

In der eben referierten Stelle werden Text und Gewebe nicht nur aufeinander, sondern zugleich so auf den ovidischen „Urtext“ über das Weben zurückbezogen, daß in den Bedenken des Majors noch einmal die ganze prototypische Situation Arachnes in Erinnerung gerufen wird. Wenn der Major nun für einen Augenblick hinter der webenden Witwe die lauernde Spinne sichtbar macht, ist man versucht, in seinem Jagdgedicht eine männliche Metapher erotischer Strategie zu erkennen. So erscheinen Text und Gewebe in einer nochmals neuen Funktion. Auch in Hersiliens Verwendung des zur Aufnahme eines Textes bestimmten textilen Gegenstands zeigt sich, wenn auch diskret, die erotische Konnotation, schickt sie doch ihre Antwort auf die Liebeserklärung des Felix in dem von ihr verfertigten Brieftäschchen an den jungen Verliebten.

Mit der den Text und das Gewebe so vielschichtig zusammenführenden Botschaft des Majors an die schöne Witwe ist der Höhepunkt der fiktionalen Reflexion über das verwebende Schreiben erreicht. Nur noch eine weitere Passage verweist nun unter einem anderen Aspekt auf die textile Thematik. Gegen Ende des mittleren Novellenkapitels präsentiert das Kammermädchen die schon vorhandenen Teile von Hersiliens Aussteuer „in der listigen Absicht, mehr das Fehlende zur Sprache zu bringen als dasjenige zu erheben, was schon geleistet war“, und es gelingt ihr, „überall da noch eine Lücke anschaulich zu machen, wo man ebensogut den schönsten Zusammenhang hätte finden können“³¹. Läßt sich

26. WMW (II,4), S. 188.

27. a.a.O., S. 192.

28. Ovid: *Metamorphosen*, hrsg. u. übers. v. E. Rösch, München u. Zürich, 1983, S. 198 (VI,17 f.).

29. WMW (II,4), S. 197.

30. a.a.O., S. 198.

31. a.a.O., S. 202.

nicht auch diese den Aspekt von Lücke und Zusammenhang betonende Präsentation ganz verschiedenartiger Textilien, welche den Betrachter dazu bewegen soll, das noch Fehlende zu ergänzen und die vorhandenen Lücken zu schließen, auf die kompositorischen Probleme von Goethes Roman beziehen, wie sie etwa in der Zwischenrede der ersten Fassung formuliert werden? Dieser Kommentar des Redakteurs betont die Verschiedenartigkeit der verwendeten Texte, spricht von „Lücken“ und fehlendem „Zusammenhang“ und drückt die Erwartung aus, daß sich der Leser „dasjenige selbst ausbilde, was [...] nicht vollkommen ausgebildet oder mit allen Belegen gekräftigt ihm entgegentreten kann“³².

Im dritten Novellenkapitel tritt die textile Vorstellung nur noch in metaphorischer Verwendung zur Charakterisierung des Handlungsablaufs in Erscheinung — wenn etwa von der Schwierigkeit die Rede ist, „einen alten verworrenen Zustand zu entwickeln und die vielen verschränkten Fäden auf einen Knäuel zu winden“³³. Diese Verwendung der Metapher bezieht sich nicht mehr auf das Verweben, sondern auf das Entwirren und Aufrollen der einzelnen Fäden. Sie verweist nicht auf die Gewebestruktur des Romans, sondern auf das lineare fortlaufende Erzählen, das den Ablauf etwa dieser Novelle bestimmt.

Diesen Aspekt betont der Redakteur schon in der kurzen Vorbemerkung zur Novelle, wenn er dem zuerst beabsichtigten „stückweisen“ Erzählen den schließlich gewählten „fortlaufenden Vortrag“ entgegensetzt³⁴. So findet sich die reflektierende Thematisierung des diskontinuierlich-verwebenden Verfahrens in einer Novelle, die, isoliert betrachtet, in kontinuierlich-linearer Weise erzählt wird. Im Ganzen des Romans allerdings wird auch dieser Novellenfaden in die verwebende Struktur einbezogen. Am Schluß der Vorbemerkung weist der Redakteur darauf hin, daß später „die Personen dieser abgesondert scheinenden Begebenheit mit denjenigen, die wir schon kennen und lieben, aufs innigste zusammengeflochten“ werden³⁵.

Unter dem Gewebeaspekt betrachtet, wird natürlich auch eine strenge Unterscheidung zwischen Rahmenhandlung und novellistischen oder aphoristischen „Einlagen“ hinfällig: alle im Roman miteinander kombinierten Texte erscheinen als verschieden lange und in unterschiedlicher Dichte miteinander verwobene Fäden, die sich gegenseitig tragen, sich gegenseitig bedeutungsmäßig determinieren und gemeinsam einen alle Elemente integrierenden Sinnentwurf konstituieren.

Im diskontinuierlichen Verfahren des „stückweisen“ Erzählens wird die Gewebestruktur als Kompositionsprinzip besonders deutlich faßbar. Ein Beispiel für die Anwendung dieses Verfahrens ist die Durchführung der Lenardo-Susanne-Geschichte, die, immer wieder von anderen Erzählsträngen unterbrochen, vom 6. Kapitel des ersten bis zum 14. Kapitel des dritten Buchs führt³⁶. Diese Erzählung stellt den zweiten Komplex in den *Wanderjahren* dar, in dem die Verwebungsstruktur des Romans fiktional reflektiert wird, wobei nun die zeitgenössischen technischen, ökonomischen und sozialen Probleme im Vordergrund stehen. Die Reflexion über die Erzählweise ist hier um so wichtiger, als die Heterogenität der in diesem Zusammenhang miteinander verbundenen Texte besonders groß ist.

32. WMW, Urfassung, S. 107.

33. WMW (II,5), S. 215.

34. a.a.O., (II,3), S. 167.

35. ebda.

36. Vgl. dazu K.D. Müller: *Lenardos Tagebuch*, in: DVjs. LIII (1979), S. 275 ff.

Die technische Beschreibung entstammt fast Wort für Wort einem von Heinrich Meyer 1810 verfaßten Bericht über die textile Heimarbeit am Zürichsee. Über diesen Aufsatz hatte Goethe damals an Meyer geschrieben: „Ich habe diese Tage nach Ihrer Anleitung die Baumwolle gut studiert und suche nun einen hinlänglichen realen Zettel zu einem poetischen Einschlag vorzubereiten“³⁷. Und nach Abschluß der Arbeit schreibt er in einem Brief vom 17. Januar 1829 an Götting: „Ich war immer in Sorge, ob nicht diese Verflechtung des streng-trockenen Technischen mit ästhetisch-sentimentalen Ereignissen gute Wirkung hervorbringen könne“³⁸. Diese brieflichen Äußerungen zeigen, daß Goethe schon früh die textile Thematik und die narrative Textur miteinander in Beziehung setzt. Die erzählerisch mit Lenardos Wanderung verbundene und aus seiner Perspektive geschilderte Darstellung dieser Thematik führt den ganzen Prozeß textiler Verarbeitung vom Gewinnen des Garns bis zum Versenden der Stoffe systematisch vor; sie ist Bestandteil einer Charakterisierung Lenardos und seiner technischen Interessen; in ihrem Verlauf wird die Beziehung Lenardos zu der als Susanne wiedergefundenen Nachodine weiter entfaltet; im Zusammenhang mit ihr tritt Susannes Wesen als Schöne-Gute immer deutlicher in Erscheinung; sie macht endlich den ökonomisch-sozialen Kontext des „überhandnehmenden Maschinenwesens“³⁹ mit seinen Folgen auch als Hintergrund für das Auswandererprojekt sichtbar. Über alle diese vielfältigen Funktionen hinaus verweist sie spiegelnd auf die eine solche Polyfunktionalität erst ermöglichende Faktur des Textes.

Die stückweise Durchführung der Lenardo-Geschichte und ihre Spiegelfunktion für andere Erzählstränge des Romans soll hier nicht weiter verfolgt werden. Wichtig war mir; neben der fiktionalen Spiegelung, der Hinweis auf ein erzählerisches Organisationsprinzip, auf das ich im Zusammenhang mit Flaubert näher eingehen werde, das darin besteht, den narrativen Zusammenhang immer wieder zu unterbrechen und so den Leser zu veranlassen, zwischen den gegeneinandergearbeiteten Textstücken vielfältige Beziehungen zu entdecken und damit im aktiven Lesen eine Kohärenz anderer Art zu erarbeiten. Anders als Flaubert steigert Goethe die narrative Diskontinuität noch dadurch, daß er verschiedenartige Texte unterschiedlicher Provenienz in seinem Roman verknüpft. Die fiktive Mittlerinstanz eines den auktorialen Erzähler ablösenden Redakteurs, der nicht mehr die heterogenen Bestandteile selbst, sondern nur noch deren Auswahl, Anordnung und Verknüpfung verantwortet, verweist auf einen Autor, der als Weber in seinem Werk noch die disparaten Elemente zu jener sinnvollen Ordnung verbindet, die er als Zeitgenosse in seiner Epoche nicht mehr in allen Bereichen wahrnehmen kann.

5. Für Flaubert radikalisiert sich diese Situation vollends. Er vermag auch in der Entwicklung des Individuums, in der Natur, im großen Weltzusammenhang keine sinnvolle Verknüpfung zu erkennen, und um so weniger im politisch-ökonomisch-sozialen Bereich. Für ihn hat sich der „ewige Meistermann“ ganz aus Natur und Geschichte zurückgezogen. Dem Künstler allein bleibt es vorbehalten, die sinnlos inkohärenten Elemente seiner Erfahrungswirklichkeit im Werk zueinander in Beziehung zu setzen, ohne ihre Sinnlosigkeit zu kaschieren, und diese Beziehungen zu einem Ganzen zu verweben, das eine Sinnintention

erkennen läßt. Diese Absicht verwirklichen etwa *Madame Bovary* und noch konsequenter die *Éducation sentimentale* durch eine Gestaltungsweise, welche die persönliche Stimme des Erzählers fast vollständig hinter einer Abfolge von je durch personale Perspektiven bestimmten Äußerungen verschwinden läßt, die ihrerseits Echos vorherrschender Diskurse der Epoche darstellen. Flauberts von Sartre so genau analysierte Entwicklung zeigt, gegen welche inneren Widerstände diese Position errungen ist. In *Novembre* (1840-42) läßt Flaubert auf eine lyrisch-bekennnishaft Ichrede den unerbittlichen Kommentar eines anonymen Erzählers folgen, der Lebens- und Schreibweise des Ich-Erzählers kritisiert und auch dessen Tod mitteilt. Die erste *Éducation sentimentale* (1843-45) ist zwar in der dritten Person geschrieben, aber der Erzähler bleibt der reflektierende und deutende Repräsentant des allwissenden Autors. Von den zwei Protagonisten ist Jules als Künstler noch eine privilegierte Projektionsfigur des Autors, der gegenüber Henry vor allem eine Kontrastfunktion ausübt. Der Roman enthält im übrigen eine explizite Ästhetik und Poetik, deren Realisation allerdings noch nicht dieses Werk, sondern erst *Madame Bovary* zeigt.

Auch dieser Roman verweist implizit noch deutlich auf die Erzählproblematik und auf die von Flaubert gefundene neue Lösung. Einerseits wird die textile Thematik vom ersten Auftreten Emmas bis zum letzten Satz des Romans unter den verschiedensten Aspekten als fiktionale Reflexion durchgeführt. Und andererseits wird das neue Verfahren im mittleren Kapitel des mittleren Buchs in paradigmatischer Weise vorgeführt.

Daß Flaubert sein Schreiben als ein Verweben versteht, geht aus zahlreichen Äußerungen hervor. Ich zitiere nur zwei Beispiele, beide aus der Zeit der Arbeit an *Madame Bovary*. In einem Brief an den Freund Louis Bouilhet vom 26. Dezember 1852, der in rabelaisianischem Französisch geschrieben ist, klagt Flaubert über seine Neigung, durch maßloses Wuchern von Metaphern und Allegorien die schöne Verwebung seiner Sätze — „la nice texture d'icelles“⁴⁰ zu gefährden. Und die Erzählung *Novembre* kritisiert er Louise Colet gegenüber am 28. Oktober 1853 mit der Bemerkung: „Par-ci, par-là, une bonne phrase, une belle comparaison. Mais pas de tissu de style“⁴¹. Hier bezeichnet die Gewebemetapher die für ihn wesentliche Eigenschaft des Schreibens überhaupt. Sein Stilbegriff meint dabei die Kohärenz, die Kontinuität des Textes: „La continuité constitue le style, comme la Constance fait la Vertu“⁴². In *Madame Bovary* versucht Flaubert diese Kontinuität zu verwirklichen, und er ist überzeugt, daß er, wenn ihm das gelingt, Wirklichkeit nicht mehr beschreibt, sondern erschreibt: „J'aurai fait du réel écrit“⁴³.

Ein oberflächlicher Leser mag allerdings in diesem Roman noch eine vertraute Erzählweise wiederfinden: als durchgehender Strang führt Emmas Lebensgeschichte durch den ganzen Roman. Bei genauerem Lesen jedoch zeigt sich, daß diese Geschichte von einer großen Zahl von wiederholt auftauchenden Motivfäden durchwoben ist, aus deren Zusammenspiel erst die volle Bedeutung jeder Episode und des Ganzen deutlich wird. Damit verlagert sich die Aufmerksamkeit vom linearen Erzählstrang auf dessen Verknüpfungen mit zahlreichen Motivfäden. Es zeigt sich, daß jedes Ereignis, jeder Gegenstand, jedes Motiv mindestens ein Pendant im Roman hat und daß es seinen Stellenwert aus dem differenziel-

37. Zit. nach HA VIII, S. 573 (Brief vom 3. Mai 1810).

38. a.a.O., S. 577.

39. WMW (III,13), S. 429.

40. G. Flaubert: *Correspondance*, hrsg. v. J. Bruneau, Paris 1973 ff (Pléiade), II, S. 215.

41. a.a.O., S. 460.

42. Brief v. 18.12.1853 an L. Colet, a.a.O., S. 481.

43. Brief vom 7.7.1853 an L. Colet, a.a.O., S. 376.

len Vergleich mit diesem bekommt. So bildet etwa der Maskenball unter Seeleuten und Prostituierten in Rouen (III,6) ein ironisches Pendant zum Aristokratenball auf Schloß Vaubyessard, bei dem ein Vicomte Emma zum Tanz auffordert (I,8); die beiden Bälle repräsentieren Höhepunkte und Tiefpunkt in Emmas gesellschaftlicher Situierung wie in ihrem Umgang mit ihrem unerfüllbaren Begehren.

Die variierend differenzierende Wiederholung ist eines der wichtigen Gestaltungsmittel Flauberts. Es erlaubt, weit auseinanderliegende Textstellen miteinander zu verbinden. Ein weiteres Mittel ist die paradigmatische Anlage ganzer Serien einander ähnlicher Elemente, in denen jedes Element aus der Differenz zu allen anderen seine Bestimmtheit gewinnt und so als Besonderes zugleich auf die ganze Serie verweist. Auch die Elemente solcher Serien treten jeweils wiederholt in je anderen Kontexten im Roman in Erscheinung. Die Serien selber werden wiederum untereinander verknüpft. Eine solche Serie bilden etwa die verschiedenen im Roman genannten Kutschentypen, die, mit gesellschaftlichen und emotionalen Konnotationen besetzt, ein durchstrukturiertes Paradigma ergeben. Über den Namen der von Emma benützten Postkutsche „L'Hirondelle“ wird die Wagenserie mit dem ebenso genau artikulierten Vogelsystem des Romans verbunden, und dieses wird durch die Bezeichnung „soie gorge de pigeon“ für den Stoff von Emmas Sonnenschirm mit der Gewebeserie verknüpft.

Als ein durch den ganzen Roman hin zu verfolgendes Beispiel einer solchen Serie und zugleich als Medium fiktionaler Reflexion soll nun das Gewebemotiv etwas ausführlicher dargestellt werden. Die Frage, wie dieses Motiv jeweils im Text auftritt: als Gegenstand, als Tätigkeit oder nur in metaphorischer Verwendung, spielt für meine Perspektive keine Rolle; es geht mir darum, die Kontinuität dieser Vorstellung in verschiedenen Kontexten und Funktionen an einigen Beispielen anzudeuten.

Schon bei der ersten Begegnung mit Emma (I,2) sieht der Leser das junge Fräulein Rouault damit beschäftigt, kleine Kissen zum Schienen des Beins ihres Vaters zu nähen. Dabei zeigt sie sich ungeschickt, denn sie kann besser sticken als nähen. Das kommt daher, daß diese Tochter eines Landwirts in einem Ursulinenkloster erzogen worden ist und damit eine für ihren Stand zu feine Erziehung erhalten hat: sie hat dort Tanzen, Geographie, Zeichnen und Klavierspielen gelernt. Eine ihrer Zeichnungen hängt übrigens im Goldrahmen an der Wand des Eßzimmers im väterlichen Bauernhof; sie stellt einen Minervakopf dar. So finden wir die zur Allegorie verkümmerte antike Schutzgöttin der Webkunst auch als Werk von Emmas Hand wieder, und zwar schon im zweiten Kapitel des Romans, lange bevor wir die Bedeutungsfülle der von ihr geübten „broderie“ auch nur annähernd ahnen. Mit dem Hinweis auf ihr im Roman immer wieder erwähntes Stickn ist eine soziale Konnotation verbunden; so trägt dieses Element der Gewebevorstellung zur gesellschaftlichen Situierung Emmas und zum Ausdruck ihrer Aufstiegsambitionen bei. Wenn Bovarys erste Frau die junge Emma dann noch mit der tadelnd gemeinten Bezeichnung „une brodeuse“⁴⁸ charakterisiert, spricht sie ein Wort aus, dessen Bedeutungen der Roman erst nach und

nach entfaltet. Sie meint mit diesem Wort vor allem, daß das junge Mädchen für seine Herkunft zu gut, zu elegant, zu gebildet spreche. Aber der Ausdruck bezeichnet im Französischen auch eine Person, die es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt, und das trifft für Emma Bovary in jeder Beziehung zu: sie verliert sich gern in ihren Wunschträumen, täuscht sich mit Illusionen über ihre Wirklichkeit hinweg, täuscht auch in zunehmendem Maß ihre Umgebung und vor allem ihren Mann, bis dann im letzten Teil des Romans ihr ganzes Leben nur noch ein einziges Lügengewebe ist: „A partir de ce moment, son existence ne fut plus qu'un assemblage de mensonges, où elle enveloppait son amour comme dans des voiles, pour le cacher“⁴⁹. So verweist diese eine Bezeichnung „une brodeuse“ auf eine konkrete persönliche Lebensgewohnheit, auf eine soziale Zuordnung und das darin aufklaffende Mißverhältnis, auf eine Richtung des Wunschdenkens und endlich auf den zur Katastrophe führenden Niedergang der Figur. Damit zeigt sich wieder die Polyfunktionalität eines unscheinbaren Elements, dem von Kontext zu Kontext neue Bedeutungen zuwachsen, im Ganzen des Text-Gewebes.

Auch diejenige Romanfigur, welche die finanzielle Abhängigkeit und schließlich die Katastrophe Emmas anzettelt, ist von Flaubert aufs engste mit der Gewebevorstellung verknüpft worden. Bei seinem ersten Auftreten wird uns Monsieur Lheureux als „marchand d'étoffes“⁵⁰ vorgestellt. Mit seinen Stoffen verführt er Emma Bovary auf seine Weise, wie er sie durch Besorgung von Geschenken für ihre Liebhaber erpreßbar macht. Für Emma sind seine aus Paris kommenden Stoffe das genaue materielle Äquivalent ihrer Träume von einem großen Leben, der traurige Ersatz für eine nicht gelebte Existenz, die sie aus Büchern, also aus „Texten“ kennt und zu der sie nur einmal als dennoch Fremde für einige Stunden Zugang findet. Auf dieses Ereignis komme ich zurück, nachdem ich die Präsenz der Gewebevorstellung mit ein paar weiteren Beispielen angedeutet habe.

Das wie der gezeichnete Minervakopf auf die Arachnegeschichte⁵¹ verweisende Motiv des Spinnwebes wird im Roman in besonders eindrücklicher Weise inszeniert. Von Emmas innerer Leere in der Ehe mit Charles heißt es kurz vor der Einladung nach Schloß Vaubyessard: „L'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur“⁵². Die Evokation der verwesenden Augen der toten Emma nimmt dieses Bild wieder auf: „Ses yeux commençaient à disparaître dans une pâleur visqueuse qui ressemblait à une toile mince, comme si des araignées avaient filé dessus“⁵³. Die vorstellungsmäßige Beziehung zwischen den beiden Stellen macht zugleich deutlich, daß die Unerfüllbarkeit von Emmas Verlangen einen der wesentlichen Gründe für ihr Sterben ausmacht.

Auch die technisch-ökonomische Seite der textilen Thematik führt Flaubert in seinem Roman durch. Der Fortschrittsvertreter Homais zeigt seinen Freunden eine im Aufbau befindliche Seidenspinnerei und unterstreicht dabei die zukünftige Bedeutung dieser Einrichtung⁵⁴, welche dann beim Volksfest der „Comices agricoles“ (II,8) vom Regierungsvertreter aufs neue hervorgehoben wird. Auf der letzten Seite des Romans wird noch ein-

44. G. Flaubert: *Madame Bovary* (MB), hrsg. v. C. Gothot-Mersch, Paris 1971, S. 34 (I,5).

45. MB (II,13), S. 212.

46. MB (III,5), S. 275.

47. MB (III,7), S. 304.

48. MB (I,2), S. 19.

49. MB (III,5), S. 276.

50. MB (II,1), S. 81.

51. Vgl. A.M. Lowe: *Emma Bovary, a modern Arachne*, in: *French Studies*, XXVI (1972), S. 30 ff.

52. MB (I,7), S. 46.

53. MB (III,9), S. 336.

54. MB (II,5), S. 103 f.

mal an diesen Zusammenhang erinnert durch die Bemerkung, die verwaiste Tochter Berthe sei in ihrer Armut darauf angewiesen, ihren Lebensunterhalt in einer Baumwollspinnerei zu verdienen — womit zugleich der soziale Aspekt der Kinderarbeit in der sich rasch ausbreitenden Textilindustrie angedeutet wird.

Der letzte Satz des Romans endlich erwähnt, daß Homais, der Vertreter jenes fortschrittsgläubigen Menschentyps, dem zu Flauberts Verzweiflung die Zukunft gehört, mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet worden sei. Diese Aussage enthält eine letzte versteckte Anspielung auf die textile Thematik, sobald man an das diese Auszeichnung manifestierende rote Band denkt, wie denn auch Flaubert in den Vorstufen hier vom „ruban“ spricht⁵⁵.

Nun finden wir auch in Flauberts Roman unter den textilen Gegenständen einen, in dem sich die Gewebvorstellung besonders auffällig konkretisiert. Er taucht auf im Zusammenhang mit dem schon erwähnten Aristokratenball auf Schloß Vaubyessard und der Begegnung mit einem Vicomte, dessen Figur in der Folge zum imaginären Mittelpunkt von Emmas Wunschphantasien wird.

Dieser Erinnerung und den sie fortsetzenden Phantasien gibt Flaubert eine materielle Stütze in einem textilen Gegenstand, den Emma wie eine Reliquie behandelt und der auch für den Leser einige Bedeutungen der Gewebvorstellung konkretisierend zusammenfassen kann. Auf der Rückkehr vom Ball, kurz nachdem der Vicomte an seinem Wagen vorbeigefahren ist, findet Charles Bovary ein Zigarrenetui, das Emma sofort mit dem Vicomte in Beziehung bringt und das sie zuhause zwischen ihrer Wäsche im Schrank versteckt.

Souvent, lorsque Charles était sorti, elle allait prendre dans l'armoire, entre les plis du linge où elle l'avait laissé, le porte-cigares en soie verte.

Elle le regardait, l'ouvrait, et même elle flairait l'odeur de sa doublure, mêlée de verveine et de tabac. A qui appartenait-il?... Au Vicomte. C'était peut-être un cadeau de sa maîtresse. On avait brodé cela sur quelque métier de palissandre, meuble mignon que l'on cachait à tous les yeux, qui avait occupé bien des heures et où s'étaient penchées les boucles molles de la traivailleuse pensive. Un souffle d'amour avait passé parmi les mailles du canevas; chaque coup d'aiguille avait fixé là une espérance ou un souvenir, et tous ces fils de soie entrelacés n'étaient que la continuité de la même passion silencieuse⁵⁶.

Hier konkretisiert sich nun die Gewebvorstellung in einem auch für den Fortgang der Geschichte bedeutsamen Gegenstand. Dieser Gegenstand verweist zum einen auf das soziale Milieu, dem er entstammt und nach welchem sich Emma sehnt: das Zigarrenetui ist, was schon im vorangehenden Kapitel erwähnt wurde, mit einem Wappen geschmückt und zeigt dadurch die adlige Familie seines Besitzers an. Auch die Seide, aus der es besteht, mag diese Herkunft mitkonnotieren — jedenfalls für Emma, aus deren Blickwinkel wir den Gegenstand betrachten. Nicht nur den Gegenstand übrigens, sondern auch seine Verfertigung und die Stickerin selbst führt uns Emmas Phantasieren vor. Diese Stickerin wird von Emma, ihren Leseerfahrungen entsprechend, als Maîtresse gedeutet, die wohl auch aus vornehmen Kreisen stammt. Die Vorstellung ihrer über den zierlichen Webstuhl fallenden wei-

55. Z.B. im Scénario LXIX: „un bout de ruban“, „ruban rouge“, in: G. Flaubert, *Oeuvres complètes*, Paris (Club de l'Honnête Homme), 1971-1975; I, S. 549.

56. MB (I,9), S. 58.

chen Locken scheint sogar ihre körperliche Präsenz heraufzurufen. Die ganze Arbeit wirkt als stofflicher Niederschlag einer Leidenschaft. Als Zeichen ihrer Liebe wird denn auch Emma ihrem Liebhaber Rodolphe ein ganz ähnliches Etui schenken. Doch die in der gelese- nen Stelle sich ausdrückende Leidenschaft scheint wie Philomelas Leiden über keine Stimme zu verfügen, um sich unvermittelt anzudeuten; auch dieser textile Gegenstand wirkt als vermittelndes, das Schweigen überbrückendes Zeichen.

Für Emma Bovary allerdings schweigt das Zigarrenetui keineswegs. Sie vernimmt seine Botschaft mit allen Sinnen: mit den Augen, mit den berührenden, öffnenden, das Innere freilegenden Händen; vor allem aber mit dem als Erinnerungsspeicher so kostbaren Geruchssinn. Man könnte sagen, daß erst sie diese ganze Botschaft in das leere Etui hineinlegt.

Die Faktur des Etuis könnte man etwa so beschreiben: das die Stickerei tragende Gewebe ist so locker, so porös („rara textura“, würde Lukrez sagen), daß es für den Hauch der Liebe oder einer anderen Inspirationsquelle mühelos durchlässig ist; die Löcher („interval-la“) im Gewebe machen den kostbarsten Teil der Arbeit (das Stickern) erst möglich und verweisen zugleich auf eine Leere, die auch durch das Brodieren, Phantasieren, Fingieren, Schreiben nie völlig verdeckt wird. Die durchgängige Verknüpfung („nexus“) aller Fäden („fila“), aller Handlungsstränge und Vorstellungsfolgen aber ergibt die Kontinuität dessen, was Flaubert den Stil nennt und dem seine jahrelang durchgehaltene stille Leidenschaft gilt. So erscheint denn dieser für Emma so wichtige und mit einem Wappen versehene textile Gegenstand leicht selber als Emblem für die Art des Schreibens, wie sie Flaubert und die von ihm herkommenden Schriftsteller verstehen. Über die das Etui betrachtende Emma schreibt Robbe-Grillet in *Le miroir qui revient*:

Elle imagine le souffle de la brodeuse qui passe à travers les mailles béantes du canevas tendu sur son métier, et les fils de soie colorés qui vont de trou en trou, entrelaçant leurs trajets brisés sans relâche pour former le dessin. N'est-ce pas là, précisément, la métaphore du travail d'un romancier moderne (Flaubert, c'est moi!) sur la trame trouée du réel, l'écriture comme ensuite la lecture allant de manque en manque pour constituer le récit?⁵⁷

Mit wenigen Beispielen wollte ich auf die durchgehende Präsenz der Gewebe-Vorstellung in Flauberts Roman hinweisen. Daß die meisten dieser Stellen erst dem aufmerksamen Leser auffallen, entspricht Flauberts erklärtem Stilwillen. In einem frühen Schema zum Roman zählt er eine Reihe von textilen Gegenständen auf, die Emma dem sie verehrenden Léon schenken könnte, ermahnt sich aber dann selbst, diesen Aspekt nicht so deutlich hervortreten zu lassen: „prendre garde de le faire trop haut“⁵⁸. Gerade diese kaum wahrnehmbaren „unterirdischen“ Beziehungen, diese „calculs de dessous“ sind für Flaubert von entscheidender Wichtigkeit, „car l'effet du style en dépend, et exclusivement“⁵⁹. Auch Flaubert baut seine fiktionale Welt von den Mikrostrukturen her auf, von den Verbindungen aus noch nicht signifikanten Elementen her, die erst als miteinander verknüpfte die sinnkonstituierenden Muster zeigen.

Nun bleibt allerdings noch ein wichtiger Unterschied zu markieren. Emmas Stickerei und Flauberts Stilgewebe sind zwar beides textile Vorstellungen, doch die Vorgehensweise

57. A. Robbe-Grillet: *Le miroir qui revient*, Paris 1984, S. 213.

58. Scénario V, *Oeuvres complètes*, I, S. 444.

59. Brief vom 23.6.1853 an L. Colet; *Correspondance* (Pléiade) II,362.

ist bei diesen beiden Tätigkeiten sehr verschieden: die Sticklerin benützt ein schon vorhandenes Gewebe, um mit anderen Fäden Figuren darüber anzubringen; das Gewebe ist Unterlage, die Stickerei darüber gelegter Schmuck. Genau so verfährt die „brodeuse“ Emma auch im Leben: sie geht von den Lücken und Mängeln ihrer Erfahrungswirklichkeit aus und verdeckt diese, ohne sie selbst zu verändern, überhöhend durch ihre Traum- und Lügenfiguren. Der Weber Flaubert kennt diese Hierarchie von Unterlage („textus“) und darüber gelegtem Schmuck („ornatus“) nicht; bei ihm läßt sich der Schmuck nicht mehr von der Unterlage lösen, die Figuren liegen nicht über dem Gewebe, sondern werden durch das Ineinandearbeiten von Kette und Einschlag allererst erzeugt und bleiben an die Vermittlung durch die sich kreuzenden Gewebefäden gebunden.

Wie Flaubert dieses Verweben realisiert, soll nun am Kapitel II,8 der *Madame Bovary* angedeutet werden. Das Kapitel II,8 umfaßt in der Ausgabe der „Classiques Garnier“ 24 Seiten. Ausschließlich an diesem Kapitel arbeitet Flaubert während fünf Monaten (von Juli bis Dezember 1853) etwa 16 Stunden täglich. Die 1984 von Jeanne Goldin publizierten Entwürfe zu diesem Kapitel⁶⁰ umfassen 329 Seiten. Vom Ablauf der Geschichte Emmas her betrachtet, zeigt dieses Kapitel die gefühlsmäßige und moralische Verführung Emmas, der dann im folgenden Kapitel auch die körperliche Hingabe folgt. In den frühen Gesamtplänen für den Roman erwägt Flaubert verschiedene öffentliche Ereignisse als mögliche Lokalisierungen dieser moralischen Verführung und entscheidet sich dann für ein solches Dorf-fest. Um sich zu dokumentieren, besucht er am 18. Juli 1852 ein *Comice agricole* (eine landwirtschaftliche Versammlung mit Preisverteilung) in der Umgebung von Rouen. Seinen Eindruck faßt er in dem Satz zusammen: „C'est pourtant là ce qu'on appelle le Progrès et où converge la société moderne“⁶¹. Wir werden gleich sehen, mit welchen Mitteln Flaubert dieses Konvergieren gestaltet.

Auch innerhalb des Romans jedoch bezeichnet dieses mittlere Kapitel des mittleren Teils einen zentralen Moment besonders ausgeprägter Konvergenz. Eine ganze Reihe von Handlungs-Fäden werden hier zusammengeführt, und andere werden vorausdeutend angelegt. Fast alle wichtigen Personen sind in der Szene anwesend oder tauchen in Emmas Erinnerung auf. Die ganze Bevölkerung wird in hierarchischer Ordnung vorgeführt. Und auch der politische Kontext tritt deutlicher als je sonst im Roman in Erscheinung. „Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là“, schreibt Flaubert am 7. Oktober 1853 an Louise Colet⁶².

Schon diese kurze Zusammenfassung zeigt, daß das Hauptproblem Flauberts beim Schreiben des Kapitels im Verbinden der verschiedenen Fäden liegen mußte. „Lier les Comices et le dialogue“ heißt es in einem vorbereitenden Schema⁶³. Schon früh nennt Flaubert als konstitutive Teile des Kapitels im Vordergrund den Verführungsdiallog Rodolphes mit Emma, in der Mitte die politische Rede des Präfekturnrats Lieuvain und am Ende einen das Ganze schon literarisch spiegelnden Zeitungsartikel des Apothekers Homais⁶⁴. Dazu

60. J. Goldin, *Les Comices agricoles de Gustave Flaubert*, Genève 1984.

61. Brief vom 18.7.1852 an L. Colet; *Correspondance* (Pléiade) II, S. 134.

62. *Correspondance* (Pléiade) II, S. 449.

63. Scénario XXXVIII, *Oeuvres complètes*, I, S. 502.

64. Brief vom 15.7.1853 an L. Colet; *Correspondance* (Pléiade) II, S. 386.

kommen die muhenden und blökenden Tiere, die bewundernden Reaktionen der Menge und die alles umfassende Landschaftsschilderung.

Den entscheidenden Schritt zur Lösung des Problems der Verbindung aller dieser heterogenen Elemente markiert ein Brief vom 7. Oktober 1853: „J'ai arrêté le plan du milieu de mes comices (c'est du dialogue à deux, coupé par un discours, des mots de la foule et du paysage)“⁶⁵.

Das entscheidende Moment ist hier mit dem Wort „coupé“ bezeichnet: die *Verbindung* wird durch *Unterbrechung* möglich. Der Liebesdialog wird in einzelne Segmente unterteilt, zwischen welche die Segmente der politischen Rede und Beschreibungselemente plaziert werden. Wenn ich diese Anordnung in die Gewebestellung übertrage, habe ich hier als Kette den Liebesdialog, in den die Redefragmente und die Beschreibungselemente als Einschlag eingeschossen werden. Über die Unterbrechungen hinweg behalten die einzelnen Teile ihren Zusammenhang in sich; zugleich aber werden sie durch den beständigen Wechsel von Faden zu Faden so miteinander verschränkt und aufeinander bezogen, daß sie im Leser einen immer stärker werdenden Gesamteindruck hervorrufen, der erst den Sinn des Ganzen freigibt.

Die Verwirklichung des im zitierten Brief formulierten Verfahrens läßt sich in den Vorstufen genau verfolgen⁶⁶. Zuerst entwirft Flaubert die ganze politische Rede. Dann zerschneidet er mit der Schere die Manuskriptblätter, welche die Rede enthalten, klebt die Streifen in der ursprünglichen Reihenfolge, aber durch Zwischenräume getrennt, auf leere Blätter und füllt dann die Lücken mit Teilen der Verführungsrede und mit Beschreibungspassagen. Er verschiebt die einzelnen vielseitig fungiblen Elemente immer wieder, so daß die jeweils neu entstehenden Übergänge und Abfolgen neue Kontrast- und Analogieeffekte entstehen lassen. Während vom Romanablauf her die Verführungsszene den durchlaufenden Kettfäden entspricht, bildet bei der konkreten Ausarbeitung die politische Rede die Kette, welche, in immer wechselnden Abständen und Abfolgen, durch die anderen beiden Fadengruppen gekreuzt wird. Die Gewebemetapher läßt sich kaum wörtlicher anwenden, als es Flaubert hier tut.

In dieser durch Lieuvains Rede zusammengehaltenen Passage des Kapitels sind die Elemente, die so miteinander verwoben werden, noch relativ umfangreich. Bei der anschließenden, in indirekter Rede wiedergegebenen Ansprache des Jurypräsidenten wiederholt nun Flaubert das gleiche Verfahren auf engerem Raum in gerafftem Tempo. Und die darauf folgende Preisverteilungsszene steigert die Zerstückelung und das Tempo des Wechsels noch einmal, so daß nur noch Satzketten des Jurypräsidenten und Rodolphes sich ablösen. Dabei entsteht im Leser durch die Kontrastierung auf engem Raum und durch die zwischen den heterogenen Elementen sich immer deutlicher abzeichnenden Analogien ein Gesamteindruck, in dem sich der ökonomische und der erotische Diskurs in wechselseitiger Metaphorisierung ironisch aufheben.

Die Analogie zwischen der persuasiven Strategie des Präfekturnrats und derjenigen Rodolphes tritt nun nicht nur in der Übereinstimmung zahlreicher inhaltlicher Argumente in Erscheinung; sie wird auch durch die parallele rhythmische Artikulation dieser Reden und

65. An L. Colet; *Correspondance* (Pléiade) II, S. 447.

66. Vgl. die genannte Ausgabe von J. Goldin und von derselben Verfasserin: *Fils et textures. Flaubert et l'avant-texte des Comices agricoles*, in: *Etudes françaises*, XIV (1978), S. 123 ff.

der durch sie erreichten Wirkungen suggeriert. So zeigt sich deutlich, daß jeder dieser beiden Diskurse zugleich als Metapher für den anderen eintreten kann. Der aus diesem Spiegelverhältnis resultierende Gesamteindruck ist der einer skrupellosen Verführung und einer hilflosen Verführbarkeit, einer Nivellierung aller Lebensbereiche im Namen der herrschenden Fortschrittsideologie. Diese pessimistische Diagnose läßt Flaubert ohne Erzählerkommentar nur durch das kleingliedrige Verschränken der oberflächlich kontrastierenden und erst auf einer tieferen Schicht konvergierenden Elemente nach und nach im Leser entstehen und sich zu einer vernichtenden Gesamtdeutung der Epoche integrieren.

6. Ich habe an *Madame Bovary* zu zeigen versucht, wie Flaubert in diesem Roman eine neue narrative Organisation durchführt, die mir in wesentlichen Aspekten vom Gewebemodell her deutbar scheint, und wie er diese neue Erzählweise durch die Thematisierung des Lebens fiktional reflektiert und an einem privilegierten Kapitel paradigmatisch vorführt. In der zweiten *Éducation sentimentale* fehlen nun auch solche indirekten Hinweise auf das Verfahren; die theoretische Reflexion ist völlig in die Realisierung eingegangen — wohl einer der Gründe für Flauberts Vorliebe für diesen Roman. Hier fehlt nun auch der durch die Darstellung von Emmas Entwicklung noch angebotene dominierende Erzählstrang. Frédéric Moreau steht viel weniger im Zentrum als Emma Bovary. Sein grau in grau gezeichnetes Schicksal zeigt keine emotional zu verfolgende Kurve mehr. Die große Zahl, die Mobilität und die relative Undeterminiertheit der Romanfiguren⁶⁷ verstärken den Eindruck von Unübersichtlichkeit. Die Personen sind zwar am Anfang noch deutlich voneinander getrennten Gruppen zugeordnet, doch diese Milieus verändern und desintegrieren sich zunehmend; zwischen ihnen bilden sich ständig wechselnde Beziehungen, wie auch einzelne Personen, einzelne Gegenstände ebenso zwischen ihnen zirkulieren wie das im Roman immer wieder erwähnte Geld. Auch die am Anfang deutlich markierten Polaritäten zwischen einzelnen Personen — zwischen dem nach Liebe verlangenden Frédéric und dem nach Macht strebenden Deslauriers, zwischen der madonnenhaften Mme Arnoux und der käuflichen Rosanette — verwischen sich immer mehr. So gehen die Konturen der beiden Frauenbilder gelegentlich für Frédéric ineinander über: „La fréquentation de ces deux femmes faisait dans sa vie comme deux musiques: l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse; et, vibrant à la fois, elles augmentaient toujours, et peu à peu se mêlaient“⁶⁸. In der Enttäuschung über das nicht zustandegekommene Rendez-vous mit Mme Arnoux führt er die verfügbare Rosanette in die für die wirklich Geliebte eingerichtete Wohnung. In einer vorbereitenden Aufzeichnung notiert Flaubert seine Absicht, Frédéric's Beziehungen zu diesen beiden Frauen zueinander in Parallele zu setzen⁶⁹. Der extreme Punkt einer solchen Äquivalenz ist dort erreicht, wo Mme Arnoux bei ihrem letzten Wiedersehen Frédéric an einen Kuß auf ihr Handgelenk „entre le gant et la manchette“⁷⁰ erinnert, den dieser in der fiktionalen Wirklichkeit des Romans Rosanette auf das Handgelenk „entre le gant et la manchette“⁷¹ gedrückt hat.

67. A.W. Raitt: *La décomposition des personnages dans l'Éducation sentimentale*, in: P.M. Wetherill (Hrsg.): *Flaubert. La dimension du texte*, Manchester 1982, S. 169.

68. G. Flaubert: *L'Éducation sentimentale* (ES), hrsg. v. P.M. Wetherill, Paris 1984, S. 164 (II,2).

69. *Oeuvres complètes*, III, S. 410.

70. ES (III,6), S. 422.

71. ES (II,4), S. 204.

Mit dieser Beobachtung habe ich auf ein Verfahren hingewiesen, das sich schon in *Madame Bovary* zeigt, das aber im späteren Roman noch konsequenter die Organisation des Textes bestimmt. Auch das unscheinbarste Detail tritt hier mindestens zweimal in Erscheinung, und die Wiederholung der Vorstellung wird durch die Wiederholung der gleichen Wörter unterstrichen, durch die jeweils zwei Orte des Textes aufeinander bezogen werden.

Eine solche Verwebung ist nun allerdings um so notwendiger, als die Erzählweise dieses Romans auch im Vergleich mit *Madame Bovary* noch viel diskontinuierlicher geworden ist. Die Erzählsequenzen sind bedeutend kürzer. Die Personen tauchen auf und verschwinden wieder. Angaben wie die folgenden skandieren den ganzen Roman: „Arnoux rentra; et, par l'autre porte, Mme Arnoux parut. [...] Au moment des liqueurs, elle disparut“⁷². Ständige Ortswechsel erhöhen die Diskontinuität. Aufeinanderfolgende Handlungsmomente werden nicht mehr unter dem Aspekt von Ursache und Wirkung artikuliert, sondern als reines Nacheinander unverbundener Sequenzen. Ein Blick auf die Vorstufen zeigt, wie konsequent Flaubert kausale und temporale Konjunktionen und Adverbien in seinem Text getilgt hat⁷³. Über diese Lücken hinweg verknüpfen nun die angedeuteten Beziehungsfäden die verschiedenen Textstücke miteinander. Solche Beziehungen zeigt der Text auf den verschiedenen Ebenen seiner Konstitution. Auf die punktuellen, durch lexikalische Wiederholungen markierten Verbindungen habe ich schon hingewiesen. Dazu kommen leichter wahrnehmbare Serien verschiedener Dimension: etwa diejenige der aufeinanderfolgenden Wohnungen der Familie Arnoux, an der sich der soziale Abstieg ablesen läßt, oder diejenige der sich ablösenden Tätigkeiten oder politischen Einstellungen einzelner Personen. Auch die wiederholten Erwähnungen zahlreicher Gegenstände bilden solche signifikanten Serien. Mme Arnoux hat von ihrem Mann als Geschenk ein Kästchen bekommen, „un cofret à fermoirs d'argent“⁷⁴, das Frédéric zuerst in ihrer Wohnung, dann in derjenigen von Rosanette und dann wieder bei Mme Arnoux sieht und mit dem er seine teuersten Erinnerungen verbindet. Bei der Versteigerung von Mme Arnoux' Besitz wird dieses Kästchen schließlich von Mme Dambreuse gekauft, was Frédéric zum endgültigen Bruch mit ihr veranlaßt. Diese im drittletzten Kapitel dargestellte Versteigerung führt eine ganze Reihe von solchen der Handlung begleitenden Objektserien zusammen und formuliert zugleich das Gesetz der Zirkulation, dem in diesem Roman Personen wie Gegenstände unterworfen sind: „Les jupons, les fichus, les mouchoirs, et jusqu'aux chemises étaient passés de main en main“⁷⁵.

Nun findet diese Versteigerung am 1. Dezember 1851, am Vortag des Staatsstreiches statt, und diese nicht weiter motivierte Koinzidenz verweist nun auf die Verknüpfung von Serien einer höheren Integrationsebene. Mehrere thematische Hauptstränge führen durch das ganze Werk, werden immer wieder miteinander verbunden und zeigen immer deutlicher einen parallelen Verlauf. In seinem Aufsatz *Structure et sens de „L'Éducation sentimentale“* hat Jacques Proust, dem ich hier folge, diese verdeckte Organisationsform überzeugend nachgewiesen⁷⁶.

72. ES (I,4), S. 45 u. 47.

73. Vgl. Wetherills Vorwort zu seiner Ausgabe der ES, S.LV.

74. ES (I,4), S. 45.

75. ES (III,5), S. 414.

76. *Revue des sciences humaines*, 32 (1967), S. 67 ff.

In den Vorarbeiten zum Roman notiert Flaubert: „Montrer que le sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la politique et en reproduit les phases“⁷⁷. Nun sind aber die sentimentale und die politische Entwicklung jedenfalls der wichtigsten Personen nicht kausal voneinander abhängig. Die Schicksale der Protagonisten und die historischen Ereignisse bilden zwei getrennt durchgeführte, aber analog verlaufende Makroserien. Am deutlichsten wird dieser Parallelismus dort, wo entscheidende Ereignisse der beiden Serien „zufällig“ koinzidieren. Wenn Frédéric beim Ausbruch der Februar-Revolution die unerreichbare Geliebte durch die Kokotte ersetzt, erscheint auch das politische Ereignis als Surrogat einer nicht mehr möglichen wirklichen Revolution. Und wenn Mme Arnoux' Besitz am Tag vor dem Staatsstreich verkauft wird, enthüllt sich dieses Geschehen als Versteigerung der Republik an den Meistbietenden. So können auch diese beiden Makroserien, wie die Verführungsreden in *Madame Bovary*, wechselseitig als Metaphern füreinander gelesen werden.

Zugleich werden nun alle Ereignisse dieser beiden Serien kontinuierlich mit der ökonomischen Infrastruktur verbunden. Gewiß ist die Funktion des Geldes für Rosanette oder für den Bankier Dambreuse unmittelbar evident. Aber auch alle anderen Personen werden ständig mit Geld in Beziehung gebracht – sogar Mme Arnoux, die über jeden Verdacht eines materiellen Interesses erhaben ist. Schon im Kontext von Frédéric's erster Begegnung mit ihr im Eingangskapitel des Romans ist wiederholt von Geld die Rede, und noch ihr letztes Wiedersehen im vorletzten Kapitel steht auch unter diesem Zeichen. Die Konvertierbarkeit von Geld in Macht, aber auch in Liebe wird im ganzen Roman durchgeführt.

Neben dieser ökonomischen Infrastruktur des Romans zeigt Jacques Proust jenseits der beiden homologen Stränge der sentimental und der politischen Ereignisse eine weitere Makroserie auf, gleichsam eine ästhetische Suprastruktur, die sich in den positiven oder negativen Beziehungen aller Romangestalten zur Idee des Schönen und zur Kunst manifestiert. Auch diese Serie wird schon im ersten Kapitel angelegt, und nach und nach werden alle Personen mit dieser Thematik verbunden. Allerdings vertreten die professionellen Künstler wie der Maler Pellerin oder der Schauspieler Delmar die Kunst nur noch in einer gebrochenen, am materiellen Gewinn oder an der Publikumsgunst orientierten Form. In Arnoux zeigt sich diese unreine Vermischung besonders deutlich. Ursprünglich selber künstlerische Ambitionen hegend, ist er zum Zeitpunkt seiner Begegnung mit Frédéric Inhaber einer Kunstzeitschrift und einer Kunsthandlung mit dem Namen „L'Art industriel“, später fabriziert er Porzellanwaren und schließlich wird er zum Devotionalienhändler. „L'Art industriel“, vom Erzähler als „établissement hybride“⁷⁸ bezeichnet, in dem Künstler, Händler, Käufer und Journalisten verkehren, stellt als Umschlagplatz von Kunst, Ruhm und Geld einen jener Knoten dar, in denen die ästhetische und die ökonomische Serie miteinander verbunden werden. Rosanettes von Pellerin gemaltes Porträt, das dieser, um Frédéric zu erpressen, mit der mehrdeutigen Angabe ausstellt: „Mlle Rose-Annette Bron, appartenant à M. Frédéric Moreau, de Nogent“⁷⁹, verknüpft auch noch die erotisch-sentimentale Serie mit diesen beiden Ordnungen. Eine Künstlerfigur nach Flauberts Sinn, die als Projektion der den Roman organisierenden Instanz verstanden werden könnte, gibt

77. *Oeuvres complètes*, III, S. 418.

78. ES (I,1), S. 5.

79. ES (II,4), S. 235.

es allerdings in der zweiten *Éducation sentimentale* nicht mehr; der Text allein verweist durch seine Faktur auf eine solche Autorschaft.

Diese Faktur aber gehorcht dem Gesetz des „stückweisen“ Erzählens. Seite für Seite verweigert Flaubert dem Leser eine narrative Kontinuität und verweist ihn dadurch auf die Suche nach jener anderen Form von Kohärenz, die aus der progressiven Integration der im Text angelegten Beziehungen resultiert. Diese Beziehungen verbinden jeweils über den sie trennenden Abstand hinweg einzelne je zu mehreren Beziehungsfäden gehörende Elemente des Textes miteinander. Sie können sich in der Wiederholung einzelner Wörter, im mehrfachen Auftreten gleicher Personen, gleicher Gegenstände, gleicher Situationen, in der Homologie kürzerer oder längerer Sequenzen oder in parallel verlaufenden Makroserien manifestieren. Jedes derart in eine Serie eingebundene Element bekommt zusätzlich zu seiner mitgebrachten Bedeutung eine neue, auf seiner Position in der Serie beruhende Determination und tritt zugleich in ein Analogieverhältnis zu anderen Elementen, die in ähnlichen Serien in äquivalenter Position stehen. Die verschiedenen Serien werden immer wieder miteinander verknüpft, wobei je nach dem eingenommenen Blickpunkt die gleichen Elemente verschiedene Funktionen erfüllen. Auch im Verlauf der einzelnen äquivalenten Serien zeigen sich Analogien, so daß jede Serie spiegelnd auf eine andere verweist, ohne daß einer der beiden Priorität zukäme. Die signifikanten Muster aber, die durch solche Beziehungen, solche Analogien und solche Spiegelungen entstehen, sind nie als solche explizit gemacht, sondern bleiben an die Vermittlung der sie erst konstituierenden Textur gebunden. So erscheint mir die *Éducation sentimentale* als die konsequenteste Verwirklichung einer Textgestaltung, auf die ich mit dem atomistischen Gewebemodell hinweisen wollte.