

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 18 (1950-1951)  
**Heft:** 9

**Artikel:** Der Stil in "Madame Bovary"  
**Autor:** Lion, Ferdinand  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-758873>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 26.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## DER STIL IN «MADAME BOVARY»

Von Ferdinand Lion

Là tout est ordre et beauté. (Baudelaire)

Die Sprache eines Werkes bleibt oft bescheiden im Hintergrund oder schmiegt sich aufs engste den anderen Tendenzen des Werkes an. Doch kann sie auch zum hegemonialen Element werden — wohin führend? Vielleicht in die gleiche Richtung wie der Textinhalt, nur rascher, kühner sich vorwagend, so daß in einer Umkehrung der Rollen der Inhalt nur zaghaft folgt. Solcher Uebermacht der eigenen Sprache steht oft der Schaffende ohnmächtig gegenüber wie der Zauberlehrling der von ihm entfesselten Kraft; er ängstigt sich, fleht sein Instrument an, ihm wieder dienstbar zu werden. Dies ist Glück und Unglück des Lyrikers, der sich wie ein Kind von der in den Reimworten liegenden Macht oder vom Zauberklang des Rhythmus führen lassen muß. Ist aber solche Dissoziation innerhalb des epischen Lebens und seiner gleichmäßigen Flutung möglich und fordert nicht diese, gerade weil sie alles auf gleichmäßige Weise walten läßt, daß auch der Sprachausdruck nicht eine andere oder wichtigere Rolle anheische als der Text?

Das Besondere bei Flaubert ist, daß er geradezu darauf pocht, daß sein Stil unabhängig von Handlung, Geschehnissen, Charakteren eine autonome Rolle spiele. In seiner Aesthetik, mit der er die erste Fassung seiner «Education sentimentale» programmatisch abschloß, hat er seine Forderung für seine zukünftige Sprache schon angegeben. «Er hatte gewünscht», so heißt es von einem der beiden Helden, «etwas von dem Saft der Renaissance wiederzugeben, zugleich mit dem Duft der Antike, wie ihn die durchsichtige und klangvolle Prosa des 17. Jahrhunderts gehabt hat, verbunden mit der analytischen Genauigkeit des 18. und der psychologischen Tiefe des 19., jedoch ohne auf die Neugewinne der modernen Kunst zu verzichten.» Was Flaubert sich vornahm, war eine Aneinanderlötung. Sein Stil sollte eine Summe von Stilen sein. Dabei denkt man sofort, wie sehr er die Summen geliebt hat, im «St-Antoine» die der Theologien, der Ketzer, der Götter und der prähistorischen Ungeheuer, in der «Salammbô» und der «Herodiade» die der Schätze in den unterirdischen Kammern, in «Bouvard et Pécuchet»

die der Wissenschaften. Genau das gleiche erstrebte er für die Sprache. Die Spitzenleistungen, die es nachzuahmen gilt, gehen von den «scharfen Konturen Montesquieus leuchtend in ihrer Stahlhärte bis zu den Sprachreduzierungen Voltaires rein wie Kristall und zugespitzt wie ein Dolch, von der Fülle Jean-Jacques zu dem Gewoge Chateaubriands». Hätte er dabei nur ihre äußeren Sprachzeichen untereinandergemischt, so wäre eine byzantinische Scholienarbeit entstanden. Er aber, bei aller Bevorzugung des Literarischen, wußte oder ahnte, daß jeder dieser Einzelnen eine Musik empfangen hatte, die in der Luft schwebte, und daß es also galt, durch die Kunstwerke hindurch das Geheimste der aufeinanderfolgenden Epochen zu ergründen.

Die Schwierigkeit, die zu überwinden war, war, daß wenn es sich auch immer um die eine französische Sprache handelte, das Land, das Volk nacheinander ganz andere Tendenzen verfolgt hatte. Welche Kluft zwischen Pascal und Voltaire oder zwischen der Gotik und der Renaissance der Schlösser an der Loire oder zwischen den Richtungslinien der Fronde als einer Möglichkeit, die sich nicht erfüllte, aber doch die Sprache beeinflußt hat (Corneille ist voll von ihren Spuren) und der Ordnung unter Ludwig XIV. und dann wieder zwischen dieser und der Auflösung in der Régence. Jedesmal drängte die schöpferische Entwicklung irgendwohin nach einem Punkt, der zu erreichen wäre und der in den Luftklängen tatsächlich auch erreicht oder von dem Künstler, der diese Musik empfing, bis zu der Gipfelerfüllung fortgeführt wurde.

Nun kam ein Dichter mit der Forderung, daß alle diese Punkte aneinandergereiht werden sollten. Im Umkreis eines einzigen Satzes würde die Spielsucht, die zarte Ohnmacht, das Tänzerische, das Schwebende und Flüchtige der Louis-XV-Zeit sich mit Majestät und Strenge des Versailles von Louis XIV vereinigen, übergangslos und innig verschmolzen; das eine möge am Beginn, das andere in der Mitte des Satzes stehen, der vielleicht zum Schluß ganz in den romantischen Stil übergeht! Welches Wagnis! Es handelte sich nicht darum, die Sprachen gemäß ihrer tatsächlichen Zeitabfolge nach vor- oder rückwärts wiederzugeben, also Racine nach Pascal, Montaigne nach Rabelais, sondern in voller Bewegungs- und Sprungfreiheit sollte der Dichter befähigt sein, von Voltaire den Weg zu Pascal zurückzueilen oder von dem modernsten Realismus zum Mittelalter. Freilich, es war die Gefahr vorhanden, daß diese Verbindungen, ausgehend von dem Willen eines Subjektes, einen vorwiegend lyrischen Charakter annähmen. Die große Bemühung Flauberts, sein Ich auszuschalten, damit auf homerische Weise das Objektive allein für sich spreche, wäre vergebens ge-

wesen, wenn die Sprachsumme durch einen Gewaltakt seines Ich erreicht würde. Durch die Korrespondenz Flauberts und durch ihre privaten, lyrisch gehaltenen Aeußerungen wurden wir unterrichtet, mit welcher Angst und Sorge, mit welcher Pein, aber auch mit welchem Triumphjubel er seinen Stil erzeugt hat. Wenn trotzdem das epische Leben im Werk nicht gestört worden ist, so kommt es daher, daß, was Flaubert in excelsis kunstvoll erstrebte, immer in profundis in einer Sprache stattfindet, indem sie von Generation zu Generation dahinströmt und niemals eine Epoche ausschaltet. Wenn im Unbewußten die Volkssprache in jedem ihrer letzten Augenblicke die gesamte Geschichte ihres Landes enthält, so hat Flaubert, ins höchste Bewußtsein übertragen, das gleiche geleistet. Theoretisch hätte er allen französischen Stilen dasselbe Recht geben müssen. Doch regte sich in ihm in Erinnerung an seine Jugendzeit eine Vorliebe für die romantische Sprache, also für ihre Spitzenleistung von Chateaubriand. So erhalten die romantischen Irrgänge der Madame Bovary nicht nur durch die Vergleiche, sondern durch die stärkere Betonung der das ganze Werk begleitenden romantischen Klänge einen geheimen Sukkurs. Eine andere Vorliebe hat Flaubert für die Voluten und die Formsicherheit der Sprache der Louis-XIV-Zeit, während die kurze voltaireianische Prägung sich fortwährend beigesellt, aber nie wie bei Stendhal die Oberhand erhält. Die Musik der frühen Renaissance dagegen, also der Stil von Montaigne, wird kaum hörbar; sie gehörte allzu sehr einer jugendlichen, aufkeimenden Epoche, um von Flaubert, dem schwerreifen Spätling, obwohl er den guten Willen zu ihr gehabt hätte, aufgenommen zu werden. So blieb sie im Hintergrund, fast verschollen.

Der Dialekt der Normandie, der weit ins Mittelalter zurückgeführt hätte, kommt in der «Bovary» kaum vor, nicht in den Gesprächen von Emmas Vater, noch an der Bauernhochzeit, nur bei der Amme des Kindes von Emma. So sehr tendierte Flaubert zu der oberen Einheitssprache. Freilich für Rom und sein politisches Imperium hatte er wenig Neugier im Gegensatz zu Stendhal, der mit Hilfe seines täglichen Studiums des napoleonischen Code civil gradus in das Herz der lateinischen und dadurch in die tiefste Schicht der französischen Sprache drang; ein jedes Wort wird bei ihm von dem Ballast, der sich in historischer Abfolge darüber gelagert hat, entkleidet und auf seine ursprüngliche Bedeutung, die es in der Muttersprache einst gehabt hatte, zurückgeführt. Daher das Kahle, Nackte in Stendhals Stil, der sich auf Dinge und Tatsachen beschränkt mit der Absicht, nur «des petits faits vrais» wiederzugeben. Ein treuester Lateiner könnte vorwerfen: wenn

wir auf das Forum zurückversetzt werden, wo bleibt das Rhetorische und die Schönheit der Perioden? Wenn schon Napoleon in der Kahlheit über das Echt-Antike hinausgegangen war, so schoß der ihm gehorchende Dichter noch weiter über das Ziel hinaus, bis er in die Sphäre gletscherhafter Kälte, gleichsam jenseits der Vegetationsgrenze gerät (was übrigens zeitlich gut zu der Kristallisation paßt, die in Stendhals Theorie der Liebe eine so große Rolle spielt). Es lag ihm vor allem daran, die romantische Sprache, zu der er als Ausdruck seines Gefühlslebens geneigt hätte, zu meiden. In dieser Beziehung steht er ganz auf seiten Napoleons gegen Chateaubriand, dessen Sprache sich zum Teil direkt gegen das Lateinische wendet — nicht in der Satzbildung, da bleibt sie der Tradition verhaftet und ist voll von schönsten Perioden, aber im Zwischenraum zwischen den Worten herrscht bei ihm ein jedes Wort einhüllender Dunst, ausgeströmt von der bretonischen Landschaft. Demgegenüber lehnte Stendhal, unitär wie Napoleon, die Rückbeziehung auf eine einzelne französische Region, die für ihn die Dauphiné gewesen wäre, ab. Dazu ist er viel zu sehr klassisch-imperial und trachtet nach Beherrschung, während das Romantische in weicher Hingabe bereit ist, auch dem unlateinischen, aus den Landschaften aufströmenden Brodem und sogar den von fremden Ländern in sich aufzunehmen. Aber gerade für das, was Stendhal von den lateinischen Autoren zurückwies, nämlich für die langsam sich wiegenden, aufsteigenden und sich entfaltenden und schließlich abklingenden Perioden des ciceronianischen Stils hatte Flaubert ein geradezu antikes Ohr. Er sang sich diese Kadenzen vor oder eher, da er nicht eine schöne Stimme zum Belcanto besaß, so schrie er sie weit hörbar über die Seine, die vor seinem Fenster auf epische Weise dahinflöß.

Flaubert hat sich getäuscht, indem er annahm, daß, während alle früheren französischen Epochen stilerzeugend gewesen seien, allein der bürgerlichen kein eigener Stil zu entlocken wäre. Zum Kunstschaffen gehören die Irrgänge, und gerade weil sie bei dem sich mit unendlicher Vorsicht vortastenden Flaubert so selten waren, war wenigstens eine Selbsttäuschung um so notwendiger. Balzac hatte die Musik, die die Gegenwart enthielt, wohl erlauscht. Als er 1826 nach seinem Bankrott mit Notaren, Rechtsanwälten, Wucherern und Financiers zu schaffen hatte, tauchte er in diese für ihn neue Welt mit Entsetzen, doch auch mit den Wonnen des Künstlers unter. Bei jedem der ihm auferlegten Gespräche, wo er um Verlängerung der Tratten oder um Kredit nachsuchte, oder wo ihm eine Ausflucht durch eine betrügerische Transaktion oder ihm eine Gewinnmöglichkeit an der Börse, die ihn retten könnte, angeraten wurde, horchte er auf — nicht nur auf das Stoffliche. Der Sprachausdruck

des Partners fesselte ihn, komödiantisch ahmte er ihn in seiner Antwort nach, so wurde er erzogen. Die Sprache der Bürger war selbstsicher und laut geworden, parallel zu der Steigerung der Macht, deren Träger sie geworden waren. Denn ganz anders erklingt eine Sprache, wenn sie in den unterirdischen Räumen der Ohnmacht gesprochen wird, während eine andere im Sonnenlicht stehende Klasse die Sprachdominante noch besitzt. So gebrauchen bei Molière der Bourgeois-Gentilhomme, seine Frau, seine Magd eine konzise, feste, den Dingen anhaftende und wenn auch plumpe, doch sehr eigene Sprache, die die größte Zukunft haben wird; vorerst aber war sie von der Hofsprache überschattet. Eine Wirtschaft ist immer sprachbildend, weil man für die Bedürfnisse des Alltags von ihr abhängt und ein Großteil des Gesprächs mit ihr zusammenhängt. Da im Kapitalismus sich alles in Ziffern auflöst, wurde von den Bourgeois nach 1830 in mäßiger Höhe über den Dingen wie ein Netz von Klängen gespannt.

Flaubert, von Balzac erzogen, wehrte sich vergebens gegen diese Klänge. Oft setzt er Sprachfragmente der Bourgeois in Sperrdruck, um darauf hinzuweisen, daß sie gar nicht zu seinem Stil gehören und als Teile seines «Dictionnaire des Idées reçues», jenem Katalog von Dummheitsäußerungen, die er auf seine Personen verteilte, nur komisch zu werten wären. Doch gibt es viele Stellen, wo er, von der Gegenwart überwältigt, vergißt, sie mit seiner Stilsumme zu drapieren. Sieh da, auch der neue Stoff erklingt wie Memnons Säule, wenn er auch von keiner Sonne noch einem anderen Himmelsgestirn bestrahlt wird. Die Ziffern der Schulden von Emma oder die Straßennamen in Rouen bei der Wagenfahrt Emmas mit Léon stehen für sich und gliedern sich klangmäßig durchaus den anderen Stellen an.

Es erweist sich, daß der eine oder andere der Vergangenheitsstile, die Flaubert der Gegenwart gewaltsam aufdrängen wollte, dem Stil von dieser gar nicht fremd war. Balzac, der sonst viel mehr im Dunkel des Unbewußten Schaffende, war helllichtiger gewesen, als er die Sprache der Fabliaux und von Rabelais als wahlverwandt mit der neuen kapitalistischen Epoche empfand. Ebenso ließ sich ein nahes Verhältnis zwischen dieser und dem 18. Jahrhundert erkennen, so daß Stendhal wie Balzac, wo er sich an Diderot anlehnt, die Rokokosprache als der bürgerlichen Realität ebenbürtig behandeln konnten. Indem die Flaubert-Sprache von den lateinischen und tiefzeitlichen Grundlagen Frankreichs bis zu den letzten Spitzen seiner schöpferischen Entwicklung führte, wurde erst die Summe vollkommen. Falls sich eine Trennung zwischen den Stilen der Geschichte und einem Nichtstil der Gegenwart ergeben hätte, so

wäre das epische Leben, das die Kontinuität fordert, gefährdet gewesen. Doch wurde sie gegen alle Erwartungen Flauberts gerettet. Also eröffnete sein Werk die Möglichkeit, daß Frankreich eine zusammenhängende Geschichte habe, die immer weiterwachsend bis in die letzte Gegenwartsspitze münde, und daß in sie die gesamte im Vergangenheitsdasein aufgespeicherte Kraft einströmen könnte.

Später hat Flaubert sich weniger um diese Summe bemüht. Bald lag ihm nur an zwei Vergangenheitsstilen, dem der Romantik und dem des 17. Jahrhunderts; diese beiden allein herrschen in «Salammbô» vor, wo er merkwürdigerweise die Schätze der lateinischen Sprache für Roms Gegenspieler Karthago verschwendete. Bald wurde er von dem keimenden Leben in der «Education sentimentale» so gefesselt, daß es ihm nur noch darauf ankam, eine zu diesem passende, impressionistisch fliehende Sprache zu finden. Immerhin hat er an manchen Stellen der «Education» noch an die Summe gedacht; auch kommen Stellen vor, wie die letzte Aussprache zwischen Frédéric und Madame Arnoux, wo ein letztes Mal die reine romantische Sprache obsiegt. In «Bouvard et Pécuchet» findet sich der neue Stil des Lebenshauches verbunden mit dem kurz realen Stil, den Balzac in seinem Spättestwerk «Les Petits Bourgeois» erreicht hatte, vielleicht, weil die aufsteigende Klasse der Kleinbürger diese extreme Kürze der Sprache besaß und den Künstler zu ihr hinüberlenkte. Dies also war das letzte Sprachvermächtnis Balzacs. Höchst seltsam: auch Flaubert, der nicht wie Balzac in einem Lavastrom den Ausdruck vieler Jahrhunderte hatte durcheinanderwalten lassen, sondern bewußt sich um die Totalität bemüht hatte, hat in seinem Spättestwerk diese Sorge vergessen. Nur La Bruyère und seine knappe Schönheit, die vom Louis-XIV-Stil zu Voltaire, also vom 17. zum 18. Jahrhundert hinüberführt, bleibt da von der Vergangenheit übrig. Doch die einmal versuchte Valenz einer Summe der Geschichte ging nicht mehr verloren. Viel später, wenn auch auf ganz andere Weise, begegnen wir ihr wieder: bei Proust.