

Flaubert cinéaste

Die „filmische Schreibweise“ im Romanwerk Flauberts

Wissenschaftliche Abschlussarbeit

zur Erlangung des Staatsexamens

im Fach Romanische Philologie (Französisch)

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Philosophische Fakultät

Romanisches Seminar

Eingereicht von Jakob Willis

geb. am 18.08.1983

in Neustadt a. d. Aisch

Wissenschaftlicher Betreuer: Prof. Dr. Andreas Gelz

Freiburg, im Februar 2012

Für meine Eltern.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Theoretischer Teil: Erzählen in Literatur und Film.....	10
2.1. Überblick über den Forschungsstand.....	10
2.1.1. Flaubert cinéaste – Auf den Spuren einer filmischen Interpretation.....	10
2.1.2. Précinéma – Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films.....	17
2.1.3. Präzisierung des eigenen Forschungsansatzes.....	19
2.2. Literatur und Film im strukturellen Vergleich.....	21
2.2.1. Zeichensysteme – Eine semiotische Abgrenzung.....	23
2.2.2. Raumzeitlichkeit – Chrono-Topografie zweier Medien.....	28
2.2.3. Erzählerfunktion – Vergleich der narrativen Vermittlungsinstanzen.....	33
2.2.4. Realitätseffekt – Literarische und filmische Wirklichkeitsillusion.....	36
2.3. Der Begriff der „filmischen Schreibweise“.....	42
2.3.1. Zur Genese einer terminologischen Metapher.....	42
2.3.2. Konkretisierung des Anwendungsbereichs.....	46
3. Textanalytischer Teil: Die „filmische Schreibweise“ im Werk Flauberts.....	49
3.1. „Filmische Mittel“ im literarischen Text.....	49
3.1.1. Bild – Perspektiven, Bildausschnitte, Licht- und Farbeffekte.....	53
3.1.2. Ton – Intra- und extradiegetische Tongestaltung.....	57
3.1.3. Schnitt – Parallelisierungen, Kontrastierungen, Blendentechniken.....	62
3.2. Die „filmische Schreibweise“ Flauberts.....	67
3.2.1. Visualität – Das Primat der visuellen Wahrnehmung.....	67
3.2.2. Dynamik – Die Dynamisierung des Statischen.....	76
3.3. Zwischenfazit der filmischen Relektüre.....	87
4. Kulturhistorischer Teil: Flaubert im Kontext der Moderne.....	89
4.1. Das Dispositiv der Moderne als produktionsästhetischer Bezugsrahmen.....	89
4.2. Kunst und Medien im vorfilmischen Jahrhundert.....	94
4.3. Die Modernität Flauberts im Zeichen der Kinematografie.....	99
5. Fazit und Ausblick.....	109
6. Bibliografie und Filmverzeichnis.....	114
Persönliche Erklärung.....	120

*Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.*

(Baudelaire)

1. Einleitung

« *Il faut toujours monter ses personnages à la hauteur d'un type, peindre ce qui ne passe pas, tâcher d'écrire pour l'éternité* »¹ rät Gustave Flaubert seinem Freund und Schriftstellerkollegen Ernest Feydeau in einem Brief, den er ihm 1861 zusendet. Während Feydeaus Nachhall sehr überschaubar geblieben ist, scheint angesichts des Interesses, das Flaubert seit der Publikation seines Erstlingsromans *Madame Bovary* bis heute ungebrochen entgegengebracht wird, die Prognose nicht allzu gewagt, dass sein Werk tatsächlich noch *in aeternum* gelesen und diskutiert werden wird. Dem heutigen Publikum ist der selbsternannte *homme-plume*² vor allem als ein Autor bekannt, der durch innovative Verfahren im Bereich der narrativen und deskriptiven Techniken die ästhetischen Konventionen seiner Zeit durchbrochen und dem modernen Roman den Weg geebnet hat. Prominente Analysen zum personalen Erzählen, zur Technik der Fokalisierung, zur besonderen Verwendung der iterativen Zeitform des Imparfait oder der Funktion des *discours indirect libre* wie aber auch verschiedene strukturalistische, psychoanalytische und textgenetische Studien sind mittlerweile Legion und stellen eine wertvolle Grundlage für alle weiteren Auseinandersetzungen mit dem vielschichtigen Œuvre dar.³

1 Brief an Ernest Feydeau aus der Zeit vom 21. bis 25. Februar 1861. (Flaubert (1973-2007), Bd. 3, S. 147.)

2 Diese Selbstbezeichnung findet sich an besonders prominenter Stelle in einem Brief an Louise Colet vom 1. Februar 1852: « *Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle.* » (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 42.)

3 Flauberts Werk lässt sich sowohl stilistisch als auch thematisch kaum auf einen Nenner bringen: Die stilistische Vielfalt Flauberts lässt sich gut an der Tatsache ablesen, dass sein Werk keiner der großen Strömungen des 19. Jahrhunderts klar zugeordnet werden kann. Sein Frühwerk (bis hin zu den ersten Versionen der *Éducation sentimentale* und der *Tentation de Saint Antoine*) ist klar romantisch beeinflusst, die Mittelphase seines Schaffens (vor allem die drei großen Romane *Madame Bovary*, *Salammô* und die zweite Fassung der *Éducation sentimentale*) trägt - wenngleich sich Flaubert selbst gegen den Titel des Begründers des literarischen Realismus stets vehement gewehrt hat - realistische Züge, und das Spätwerk um die definitive Fassung der *Tentation de Saint Antoine*, den Erzählband *Trois Contes* und das Romanfragment *Bouvard et Pécuchet* mitsamt des *Dictionnaire des idées reçues* entzieht sich in seiner Heterogenität einer eindeutigen Zuordnung. Das Prosawerk Flauberts wird zudem ergänzt durch eine Reihe, zu Lebzeiten allerdings meist unveröffentlicht gebliebener Theaterstücke. Zu nennen ist hier in erster Linie das in Zusammenarbeit mit Louis Bouilhet und Charles d'Osmoy veröffentlichte Märchenspiel *Le Château des cœurs*.

Die thematische Bandbreite reicht von der Behandlung zeitgenössischer Stoffe (*Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Un cœur simple*, *Bouvard et Pécuchet*) über die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Quellen (*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*) bis hin zur Beschäftigung mit frühchristlichen (*Hérodiade*) und antiken (*Salammô*) Thematiken.

Eine weitere Frage, die die Forschung immer wieder beschäftigt hat, ist jene nach den intermedialen Beziehungen zwischen der literarischen Produktion Flauberts und den Produktionsformen der anderen Künste. Zum einen lassen sich in dieser Forschungstradition Untersuchungen anführen, die dem Einfluss nachgehen, den verschiedene Medien⁴ auf das Werk Flauberts zu dessen Schaffenszeit ausgeübt haben (Theater, Malerei, Fotografie, illustrierte Massenpresse u.a.), zum anderen sind Untersuchungen zu nennen, die einem Einfluss nachspüren, den Flaubert selbst auf andere Medien seiner Zeit und der folgenden Generationen hatte und bis heute hat. An erster Stelle sind hierbei die szenischen, grafischen und filmischen Transformationen der literarischen Vorlagen Flauberts ins Feld zu führen. Viele der Romane Flauberts wurden für das Theater umgearbeitet, wurden verfilmt und vertont und schreiben sich damit ein in eine lange Reihe intermedialer Prozesse.

Etliche Wissenschaftler (Frank 1968, Danger 1973, Spiegel 1973, Mitterand 1994, de Biasi 2002 u.a.) schlagen innerhalb der intermedialen Auseinandersetzung mit den Texten Flauberts zusätzlich zu den beiden skizzierten Wegen noch einen dritten ein. Sie weisen bei ihren Analysen darauf hin, dass Flaubert – schon Jahrzehnte vor der Erfindung des Kinos 1895⁵ – eine "filmische Schreibweise" entwickelt habe, die als literarisches Pendant zu dem Film eigenen Darstellungsverfahren verstanden werden kann. Filmtheoretiker wie Sergej Eisenstein und Filmschaffende wie Claude Chabrol sehen in dem Literaten Flaubert nicht nur einen geistigen Verwandten, sondern sogar einen direkten Wegbereiter des Films: Flaubert, so mutmaßt Chabrol in einem Interview zu seiner Verfilmung von *Madame Bovary*, hätte vermutlich Filme gemacht, wäre ihm diese Technik schon zugänglich gewesen: « *[il]se serait jeté sur la caméra comme une bête si la caméra avait existé à son époque* ». ⁶

Wie kommt es aber, dass die Literatur Flauberts von den verschiedensten Theoretikern als „filmisch“ bewertet wird, wo doch offensichtlich ist, dass von einem filmischen Einfluss schon deshalb nicht die Rede sein kann, da die Erfindung des Films in die Zeit nach Flauberts Tod 1880 fällt? Welche Beobachtungen sind jenseits von einer Einflussstudie dann verantwortlich für die freilich meistens eher intuitiv als systematisch erschlossene Relation, die zwischen dem Romanwerk Flauberts und dem Medium Film hergestellt wird?

Nun, ohne die Frage an dieser Stelle erschöpfend beantworten zu wollen, sei auf einen Eindruck verwiesen, der vielen heutigen Flaubert-Lesern wohlbekannt ist: Schon bei der flüchtigen Lektüre

4 Der für diese Arbeit verwendete Begriff der Medien lässt sich mit Jochen Mecke formal als „Techniken der Kommunikation (...), deren Funktionen im Speichern, Übertragen und Verarbeiten von Informationen besteht“ (Mecke (1999), S. 99.) beschreiben; konkret sind damit unterschiedliche Kunstformen wie Literatur, Fotografie oder Film, aber auch andere Formen der Informationsübermittlung wie das Zeitungs- oder Radiowesen gemeint.

5 Auch wenn eine genaue Datierung der Entstehung des Films problematisch ist, soll die Projektion der Brüder Lumière, die am 28. Dezember 1895 im Pariser Grand Café am Boulevard des Capucines stattfand – einer allgemeinen Tendenz folgend – auch in dieser Arbeit behelfsweise als ein solcher Anfangspunkt gelten.

6 Boddaert/de Biasi (1991), S. 79.

eines beliebigen Textes fällt auf, dass dort eine besondere Bildsprache vorliegt, die eine Assoziation mit der Ausdrucksweise der siebten Kunstform⁷ provoziert. Zum einen zeichnen sich Flauberts Texte nämlich durch eine deutliche Fokussierung auf die visuelle Dimension der beschriebenen Szenen aus, so dass aufgrund des dadurch erzielten Detailreichtums, der Plastizität der Beschreibungen wie auch der Präzision im Umgang mit Farb- und Lichteffekten beim Akt des Lesens kräftige Bilder vor dem inneren Auge entstehen, die andere Aspekte der Lektüre in den Hintergrund drängen. Zum anderen fällt auf, dass es in Flauberts Texten ein stark ausgeprägtes Bewusstsein für dynamische Verfahren gibt, die die einzelnen Szenen rhythmisch verbinden und insgesamt den Eindruck eines streng durchkomponierten Narrations- und Bilderflusses erwecken. Und schließlich ist als eine der Folgen der von Flaubert häufig eingesetzten Form des personalen Erzählens festzustellen, dass den so bildhaft beschriebenen Szenen des Romangeschehens in den allermeisten Fällen ein am Geschehen beteiligter Betrachter entspricht, aus dessen Perspektive der visuelle Eindruck geschildert wird. Diese durchgängige Verteilung und Steuerung verschiedener Blickwinkel erinnert stark an eine kamerabegründete Perspektivierung, die ein unhintergebares Gestaltungsprinzip des Films ist. Die Visualität und die Dynamik, jeweils vor dem Hintergrund der Techniken der Perspektivierung, sind damit zwei besonders augenscheinliche Charakteristika des Stils Flauberts, die in ihrem Zusammenspiel den Vergleich mit der Kinematografie, der Kunst der bewegten Bilder also, begründen.

Obwohl eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Erzählweise des Films und jener Flauberts demnach kaum zu übersehen ist, liegt bis heute keine einzige Studie vor, die sich einer substantiellen Bestimmung dieses Zusammenhangs gewidmet hätte. Die vorliegende Arbeit möchte deshalb die wenigen Ansätze, die die Forschung zum Themenbereich der „filmischen Schreibweise“ im Werk Flauberts entwickelt hat, durch eine erste systematische Auseinandersetzung ergänzen und damit einer bislang auf Nebensätze und Fußnoten reduzierten Beobachtung die ihr gebührende Aufmerksamkeit schenken. Der zu erwartende Ertrag einer derartigen Relektüre ist nämlich mindestens ein zweifacher: In einer rezeptionsästhetischen Perspektive sind Erkenntnisse darüber zu erwarten, wie sich im historischen Wandel die Wirkung und Bedeutung eines kanonischen Textkorpus' verändert hat und in einer produktionsästhetischen Perspektive kann das Werk im Lichte eines als Vorgeschichte der Kinematografie im 19. Jahrhundert zu verstehenden, epistemologischen, technologischen und ästhetischen Entstehungskontext differenzierter bewertet werden.

Während der Ansatz, Flaubert als Wegbereiter des Films auszuweisen, historisch nicht unhaltbar

⁷ Ich beziehe mich mit dem Begriff der „siebten Kunstform“ auf eine in Frankreich seit Mitte der 1920er Jahre geläufige Klassifizierung der verschiedenen Künste, dergemäß der Film als siebte von insgesamt neun Künsten bezeichnet wird. Im deutschsprachigen Raum ist der Begriff dagegen deutlich weniger stark etabliert.

erscheint, wirft die Frage nach einer „filmischen Schreibweise“ im vorfilmischen Werk Flauberts allerdings berechnete Zweifel an dem methodologischen Wert der Untersuchung auf. Es macht natürlich keinen Sinn, Flaubert terminologisch leichtfertig als *cinéaste* in Beschlag zu nehmen. Das Inklammer setzen des Begriffs der „filmischen Schreibweise“ macht in dieser Arbeit aber deutlich, dass es sich hierbei um eine metaphorische Formulierung handelt, es also nicht einfach darum geht, charakteristische Merkmale des Films bei einem Literaten zu suchen, der schon 1880, 15 Jahre vor der Filmvorführung der Lumière-Brüder, gestorben ist. Anstatt, wie ungeachtet der Gefahr einer ahistorischen Argumentation manchmal zu beobachten, einfach mit einer filmwissenschaftlichen Terminologie an die Texte Flauberts zu treten, muss eine Arbeit, die sich mit Elementen der literarischen Produktion Flauberts befasst, die in irgendeiner Weise auf den Film verweisen, mit besonderer begrifflicher Vorsicht vorgehen. Selbst dann nämlich, wenn sich tatsächlich Verfahren finden sollten, die in der Literatur Flauberts bereits den Film vorwegnehmen, darf kein Zweifel daran bestehen, dass diese Verfahren, die uns aus heutiger Sicht als filmisch erscheinen mögen, im Werk Flauberts einzig und allein literarische Funktionen tragen.⁸ Filmische Begriffe wie Montage, Überblendung, Flash-Back, Soundtrack, Kameraeinstellung oder Travelling müssen demnach mit der nötigen Skepsis behandelt werden, wenn es um die Beschreibung literarischer Verfahren geht, die ihren Ursprung obendrein in der vorfilmischen Zeit haben.⁹ Sie können allerdings sehr hilfreich sein, eine Analogie zu Darstellungsverfahren des Films aufzuzeigen.

Nähert man sich der Fragestellung nach dieser „filmischen Schreibweise“ im Prosawerk Flauberts nun aber mit der nötigen hermeneutischen und begrifflichen Vorsicht, so eröffnet sich der Blick auf ein spannendes und fruchtbares Untersuchungsfeld: Zum einen können in einer strukturellen Analyse typisch filmische und typisch literarische Kategorien der ästhetischen Gestaltung entwickelt und aufeinander bezogen werden.¹⁰ In der Folge kann dann konkret untersucht werden, inwiefern einige dieser filmischen Kategorien im literarischen Werk Flauberts in Gestalt einer „filmischen Schreibweise“ tatsächlich vorkommen. Daneben eröffnet sich neben der strukturellen und textanalytischen Auseinandersetzung mit dem Thema Literatur und Film auch eine kultur- und

8 Schon Bertolt Brecht schreibt 1930 mit Blick auf hermeneutische Grundsätze, dass „[d]er Filmsehende Erzählungen anders [liest]“ und unterstreicht damit, dass nur ein Rezipient mit Filmerfahrung auf „filmische“ Strukturen innerhalb der Literatur aufmerksam werden kann. Vgl. dazu Brecht (1967), S. 165.

9 Für die Zeit nach 1895 lassen sich dagegen unzählige Fälle eindeutiger Beeinflussung der Literatur durch den Film aufführen. In diesen besonderen Fällen kann man dann tatsächlich davon sprechen, dass versucht wurde, filmische Mittel wie Überblendungen und die Wahl der Einstellungsgrößen literarisch auszudrücken. Vgl. hierzu Untersuchungen bei Kaemmerling (1973), von Tschilschke (2000), Mecke/Roloff (1999), Habernig (2004) u.a.

10 Die Begriffspaare Literatur/literarisch und Film/filmisch sind im strengen Sinne ungenaue Verallgemeinerungen dessen, was hier eigentlich diskutiert werden soll: Im Bereich der Literatur wird der Roman herausgegriffen (für Lyrik und Drama würden sich ganz andere Implikationen ergeben), im Bereich des Films der narrative Spielfilm (auch für Dokumentarfilme und Videokunst würden sich andere Implikationen ergeben). Der erzählerische Charakter dieser beiden Untergattungen ist die Grundlage dafür, dass die Konvergenzen und Divergenzen in der jeweiligen Darstellungsweise überhaupt sinnvollerweise miteinander verglichen werden können.

mediengeschichtliche Perspektive, die nach einem gemeinsamen Kontext des modernen Romans und der Entstehungsgeschichte des Films fragt. Ausgehend von der Annahme, dass es durchaus einen Zusammenhang zwischen den literarischen Neuerungen Flauberts und der Entstehung der siebten Kunstform gibt, kann damit die Aufmerksamkeit auf ein in diesem Zusammenhang noch wenig erforschtes *tertium comparationis* gelenkt werden: die technischen, wahrnehmungspsychologischen und mentalitätsgeschichtlichen Umwälzungen der anbrechenden Moderne, die ein Bedürfnis nach einer adäquaten Ausdrucksform in den verschiedenen Künsten geschaffen haben. Dem Forschungsansatz der Arbeit liegen damit zwei zentrale Thesen zugrunde, die an dieser Stelle benannt werden können:

These 1 bezieht sich auf das Verhältnis von Literatur und Film allgemein und besagt, dass es eine Reihe ästhetischer Verfahren gibt, die von beiden Medien in vergleichbarer Weise verwendet werden. Im konkreten Fall bedeutet dies, dass sich schon im Romanwerk Flauberts Darstellungsverfahren benennen lassen, derer sich später dann auch der Film bedient.

These 2 besagt, dass das Auftauchen einer „filmischen Schreibweise“ bei Flaubert keinem Zufall entspringt, sondern dass der moderne Roman und die Entstehung des Films insofern miteinander verbunden sind, als sie in ähnlicher Weise auf ein Bedürfnis reagieren, die moderne Lebenserfahrung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts künstlerisch darzustellen.

Der Aufbau der Arbeit folgt der Argumentationsstruktur:

Im theoretischen Teil der Untersuchung werden in einem ersten Schritt die bislang veröffentlichten Studien zu Flauberts Literatur im Lichte der Vorgeschichte des Films (2.1.1.) sowie zum breiteren Themenbereich der Précinema-Forschung (2.1.2.) analysiert und bewertet, bevor anschließend vor dem Hintergrund dieser Ergebnisse der Forschungsansatz der vorliegenden Arbeit genauer dargestellt werden kann (2.1.3.). In einem zweiten Schritt erfolgt ein struktureller Vergleich der beiden Medien Literatur und Film, der anhand der semiotischen, narrativen und ästhetischen Kategorien Zeichensysteme (2.2.1.), Raumzeitlichkeit (2.2.2.), Erzählerfunktion (2.2.3.) und Realitätseffekt (2.2.4.) eine theoretische Grundlage für das zu untersuchende Konvergenzphänomen der „filmischen Schreibweise“ schaffen soll. Der dritte und letzte Schritt des theoretischen Teils setzt sich dann dezidiert mit der Genese (2.3.1.) sowie der konkreten Verwendungsweise (2.3.2.) des Begriffs der „filmischen Schreibweise“ in der Beschäftigung mit Flauberts Prosawerk auseinander.

Im Anschluss an diese theoretischen Vorüberlegungen soll dann eine umfangreiche Analyse des Romanwerks Flauberts konkret in Erfahrung bringen, worin dessen „filmische Schreibweise“ besteht. In diesem Sinne sollen erstens eine Reihe von „filmischen Mitteln“, die sich den zentralen

Bereichen Bild, Ton und Schnitt zuordnen lassen, untersucht werden (3.1.), bevor diese „filmischen Mittel“ dann zweitens auf die ästhetischen Grundkategorien der Visualität und der Dynamik zugespitzt werden (3.2.). Die „filmische Schreibweise“, so eine zentrale Annahme dieser Arbeit, kann nicht alleine als Übertragung filmischer Techniken und Topoi in den Bereich der Literatur verstanden werden, sondern lässt sich vielmehr durch ästhetische Prinzipien darstellen, die prinzipiell für beide Medien gleichermaßen Gültigkeit besitzen. Ein kurzes Zwischenfazit (3.3.) dient der Synthetisierung der bis dahin versammelten Merkmale der „filmischen Schreibweise“ im Romanwerk Flauberts.

Schließlich soll in einem letzten Hauptteil der Studie nach den rezeptionsästhetischen und textanalytischen Arbeitsschritten eine historische Perspektive auf die literarische Produktion Flauberts und die im 19. Jahrhundert parallel verlaufende Vorgeschichte des Films eingenommen werden (4.). Neben einer rein strukturellen und damit ahistorischen Analyse des Konvergenzphänomens der „filmischen Schreibweise“, wie sie in den Kapiteln 2 und 3 durchgeführt wird, erscheint die Rekonstruktion der technologischen und soziokulturellen Erfahrungsgrundlage, die die künstlerische Produktion in der anbrechenden Moderne medienübergreifend bedingt hat, als sinnvolle Ergänzung. In freilich nur schematischen Grundlinien kann dabei dargestellt werden, welcher Stellenwert dem Schreiben Flauberts im Kontext eines Dispositivs der Moderne im Allgemeinen (4.1.) und eines Dispositivs der modernen Kunst und Medien im Besonderen (4.2.) zukommt. Abschließend sollen die Ergebnisse der Untersuchung in einem Fazit versammelt und ein Ausblick auf mögliche Vertiefungen der Forschungsarbeit gegeben werden (5.).

Das Korpus an Primärtexten muss, da sich die Untersuchung Merkmalen der Flaubertschen Texte widmet, die konstitutiv für sein gesamtes literarisches Schaffen sind, grundsätzlich breit angelegt sein. Wenngleich deshalb das gesamte von Flaubert veröffentlichte Romanwerk von der ersten Publikation der *Madame Bovary* (1857) bis hin zum unvollendet gebliebenen Spätwerk *Bouvard et Pécuchet* (1880) in der Arbeit berücksichtigt wird, bietet es sich dennoch an, einigen zentralen Werken besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Das Kernkorpus bilden die beiden wohl bekanntesten und für Flauberts Stil repräsentativsten Romane *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale*, die – anders etwa als die historischen und an biblisch-mythologischen Vorlagen orientierten Texte *Salammbô*, *Hérodiade*, *La Tentation de Saint Antoine* und *La Légende de Saint Julien l'hospitalier* und anders auch als die, zwar in der damaligen Jetztzeit verankerten, aber weniger als breit angelegte Gesellschaftsporträts konzipierten Texte *Un coeur simple* und *Bouvard et Pécuchet* – als direkte Auseinandersetzung Flauberts mit dem Geist seiner Zeit verstanden werden können.

2. Theoretischer Teil: Erzählen in Literatur und Film

2.1. Überblick über den Forschungsstand

Ziel dieses Kapitels ist es, einen systematischen und kritischen Überblick über den Forschungsstand zum Themenkomplex der „filmischen Schreibweise“ bei Flaubert zu geben. Auf diese Weise sollen die verschiedenen Ansätze, die bisher zur Thematik entwickelt wurden, versammelt und zur Grundlage der vorliegenden Arbeit gemacht werden. Als sinnvoll erscheint es, das Kapitel in drei Abschnitte zu unterteilen: Erst sollen in einem engeren Sinn Untersuchungen besprochen werden, die sich mit dem Thema der „filmischen Schreibweise“ bei Flaubert explizit auseinandersetzen, bevor es im Anschluss in einer etwas erweiterten Perspektive um einen Zweig der Forschung gehen soll, der generell den Verbindungen zwischen vorfilmischer Literatur und dem Film nachspürt.¹¹ Eine Beschäftigung mit diesen unter dem Schlagwort der *Précinéma*-Forschung versammelten Ansätzen ist für diese Arbeit von Interesse, da durch eine Auseinandersetzung mit methodologisch verwandten Zugängen die bisherigen Erträge und Defizite der Forschung zum Thema „Flaubert cinéaste“ flächendeckender bewertet werden können. Abschließend soll mit Verweis auf die versammelten Forschungsansätze genauer dargelegt werden, an welchen methodologischen Linien sich diese Arbeit einerseits orientieren kann, von welchen Ansätzen sie sich andererseits abgrenzen muss und inwiefern sie letztlich imstande zu sein glaubt, die bestehende Lücke in der aktuellen Forschung schließen zu können.

2.1.1. Flaubert cinéaste – Auf den Spuren einer filmischen Interpretation

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1934 vergleicht der sowjetische Filmavantgardist Sergej Eisenstein ein von Flaubert entwickeltes Verfahren der Literatur zum ersten Mal explizit mit einem filmischen Verfahren. In dem *Vom Theater zum Film* betitelten Text widmet sich Eisenstein, wie einige Jahre später ausführlicher in dem berühmten Aufsatz *Dickens, Griffith und wir*¹², unter anderem der Frage nach literarischen Vorbildern für filmische Erzählformen. In Bezug auf Flaubert schreibt er: „*Merkwürdigerweise war es Flaubert, der uns eines der besten Beispiele einer Montage von sich überschneidenden Dialogen gab (...). Es ist die Szene in „Madame Bovary“, in der Emma und Rodolphe intimer werden*“¹³, jene berühmte Szene der *comices agricoles* also, in der Rodolphe Emma im Sitzungssaal des Rathauses mit einer stereotypen, sentimentalischen Rhetorik verführt, während draußen vor dem Rathaus – begleitet von ähnlich phrasenhaften Reden – gerade die Preise

11 Beachtung haben dabei vor allem Autoren wie Charles Dickens, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe, Theodor Storm und E.T.A. Hoffmann gefunden. Vgl. dazu entsprechende Analysen bei Eisenstein (1962a), Baron (1990), Eversberg (2007) und Paech (1996).

12 Auf Deutsch erstmals erschienen in Eisenstein (1962b), S. 60-136.

13 Eisenstein (1960), S. 28.

an die Gewinner der Landwirtschaftsausstellung verliehen werden. Die Handlungsorte sind zwar räumlich voneinander getrennt, werden aber durch eine Verflechtung der beiden Diskurse akustisch am Ort des literarischen Geschehens und semantisch bei der Lektüre miteinander verbunden. Eisenstein, dessen große Bedeutung innerhalb der Filmgeschichte gerade auf der Auslotung der semantischen Möglichkeiten der filmischen Montage beruht¹⁴, sieht in der Szene der *comices agricoles* eine Erzähltechnik vorweggenommen, das man später im Film als Parallel-Montage bezeichnen sollte. Flaubert wird damit erstmals von einem Filmtheoretiker als Pionier neuer Verfahren gewürdigt, die von seinen „*künstlerischen Erben*“ – darunter auch Filmemachern wie Griffith und Eisenstein selbst – „*mit wachsender Beliebtheit angewendet*“¹⁵ wurden.

Die Popularität der Schriften Eisensteins, die schon in den 1940er Jahren ins Englische, ab den 1960er Jahren dann auch ins Deutsche und Französische übersetzt worden sind, sensibilisierte viele Forscher für eine Fragestellung, die zuvor praktisch unbehandelt geblieben war. Ab den 1960er Jahren zeugt dann auch eine großen Vielfalt an wissenschaftlichen Publikationen zur Vorgeschichte des Films von einem bis heute nicht abreißen Interesse an der von Eisenstein aufgeworfenen Fragestellung zur Bedeutung der Literatur für die Entwicklung des Films.

Die zeitlich zu Eisensteins Publikation nächsten Verweise zu einer möglichen Urheberschaft filmischer Mittel im Werk Flauberts finden sich in den Texten zweier amerikanischen Romanisten aus dem Jahre 1963. Joseph Frank greift in seiner Studie *The Widening Gyre* den Hinweis Eisensteins auf und unterzieht die Szene der *comices agricoles* einer eingehenderen Untersuchung. Durch das Hin- und Herspringen zwischen den beiden Handlungsorten und Diskursen wird, so Frank, der normale Zeitfluss der Narration unterbrochen und gedehnt, es kommt zu einer „*immobilized time-area*“ und einer damit verbundenen „*spatialization of form*“¹⁶, ein Phänomen, das für ihn über Flaubert hinaus das bestimmende Kennzeichen moderner Romane darstellt. Diese Methode der Verräumlichung zeitlicher Strukturen, die Flaubert für die Szene der Landwirtschaftsmesse einsetzt, ist laut Frank „*a method we might as well call cinematographic since this analogy comes immediately to mind.*“¹⁷ Die These Franks besagt weiter, dass man dann von einer „filmischen Schreibweise“ in der Literatur sprechen kann, wenn sich ein bestimmter Umgang mit den zeitlichen Strukturen der Erzählung nachweisen lässt. An die Stelle der Linearität der traditionellen, literarischen Handlungsführung – so die hier nur verkürzt wiedergegebene Überlegung Franks – rückt die Simultaneität der filmischen Erzählweise.

14 Erinnert sei an dieser Stelle nur kurz an die berühmte Treppenszene von Odessa aus dem Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925), bei der in einer dramatischen Parallelmontage eine Konfrontation zwischen den proletarischen Sympathisanten des Matrosenaufstands und den zaristischen Repressionsorganen dargestellt wird.

15 Eisenstein (1960), S. 29.

16 Frank (1968), S. 15.

17 Ebd. S. 14.

Auf einer ganz anderen Ebene stellt Franks Kollege Harry Levin in der umfangreichen Studie *The Gates of Horn* einen Zusammenhang zwischen dem Romanwerk Flauberts und dem Film her. Sein Verweis zielt ab auf die Textgenese der Werke Flauberts, bei der, ähnlich wie das bei der Montage eines Films der Fall ist, aus einer schier unüberschaubaren Masse an Vorarbeiten (den berühmten *scénarios*¹⁸ und *brouillons*, die für Flaubert unverzichtbare Vorstufen hin zum endgültigen Text darstellten) die relevanten Passagen, Sätze und Wörter ausgewählt und zu einem in sich kohärenten Textgebilde „zusammengeschnitten“ werden müssten.¹⁹ Die hier von Levin gezogene Parallele zur Werkgenese bleibt aber freilich nur an der Oberfläche dessen, was im Mittelpunkt der vorliegenden Studie steht: ein darstellungs- und wirkungsästhetischer Vergleich literarischer und filmischer Werke.

In dem Aufsatz *Flaubert to Joyce: Evolution of a Cinematographic Form* von 1973 und in der wenige Jahre später erschienenen Studie *Fiction and the Camera Eye. A Study of Visual Form in the Modern Novel* hat sich Alan Spiegel bis heute wohl am ausführlichsten mit dem in dieser Arbeit diskutierten Thema befasst. Spiegel setzt den Autor Flaubert an den Ausgangspunkt einer Entwicklungslinie, die über weitere Protagonisten wie Henry James und Joseph Conrad hin zu der bei James Joyce dann am deutlichsten ausgeprägten Spielart einer „*cinematographic form*“²⁰ innerhalb der modernen Romanliteratur führt. Hauptmerkmal dieser Tendenz der modernen Literatur sind nach Spiegel Reifizierungsverfahren: Anstelle von Metaphern, Vergleichen und Kommentaren treten dem Leser immer stärker die Gegenstände selbst in ihrer materiellen Gestalt vor das imaginäre Auge.²¹ Durch diese Abkehr vom Allgemeinen und Idealen gewinnen Orte, Gegenstände, Figuren und Handlungen an Einmaligkeit und Echtheit. Echt wirken diese Elemente nun aber vor allem deswegen, so Spiegels These, weil sie dem Leser visuell in einem Maße erfahrbar gemacht werden, das einer regelrechten ästhetischen Revolution gleichkommt. Zur Figur der Emma Bovary vermerkt er beispielsweise: „*Flaubert's heroine (...) is seen before she is known. (...) She is seen, indeed, even before she is named*“²². Die Beschreibungen visueller Erscheinungen werden in diesem Sinne zum ersten Mal zu den zentralen Elementen der Bedeutungskonstitution und Flauberts Leser muss, um die vom Autor geschaffenen Zeichen richtig zu entschlüsseln, „*learn*

18 Die *scénarios* hatten für Flaubert tatsächlich eine ähnliche Funktion, wie das Drehbuch später in der Filmproduktion. Es handelte sich dabei um Dokumente, auf denen grobe Angaben zum Handlungsverlauf, zu Licht- und Farbverhältnissen, zur allgemeinen Stimmung, aber auch zu den Dekors und den Personen gemacht wurden. Der Begriff *scénario* wirkt aus heutiger Sicht damit fast schon prophetisch, ein begriffsgeschichtlicher Zusammenhang zwischen Flauberts *scénarios* und den späteren Filmdrehbüchern ist aber nicht bekannt.

19 Vgl. Levin (1966), S. 261.

20 Spiegel (1976), S. 54.

21 Damit verweist Spiegel auf ein allgemein anerkanntes Merkmal realistischer und naturalistischer Literatur des 19. Jahrhunderts: die besondere Sorgfalt, mit der die Materialität der Lebenswelt in detailgenauen Beschreibungen repräsentiert wird.

22 Spiegel (1973), S. 19.

to think through its eyes.“²³ Flauberts Romane weisen laut Spiegel aber noch nicht so starke „kinematografische“ Züge auf, wie das später dann etwa bei Conrad und Joyce der Fall ist, es findet sich in ihnen vielmehr eine filmische Form der Perspektivierung und eine szenische Form der Behandlung des Raumes und der in diesem Raum platzierten Handlungsträger. Spiegel spricht von einem an den Bühnenraum des Theaters angelehnten „*field of vision bounded*“²⁴, das vom Leser-Zuschauer bei der imaginierenden Lektüre der Texte Flauberts aber nicht aus theatergleichstatischen, sondern vielmehr filmgleich-wechselnden Perspektiven erfasst wird. In der Folge der Studie belässt es Spiegel nicht bei einem rein deskriptiven Aufweisen von Analogien, sondern versucht Gründe dafür zu finden, dass die „*cinematographic form*“ gerade im modernen Roman so stark zur Ausprägung kommt. Verantwortlich für diesen Zusammenhang, so seine These, ist ein „*common body of thought and feeling*“²⁵ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein soziokultureller, wahrnehmungspsychologischer und metaphysischer Erfahrungszusammenhang, aus dessen Geiste sich die beschriebenen ästhetischen Phänomene werkübergreifend speisen.

Nicht in erster Linie vermittelt des visuellen, sondern vielmehr wegen des akustischen Charakters schreibt Richard Gill in dem 1973 erschienenen Aufsatz *The Soundtrack of Madame Bovary: Flaubert's Orchestration of Aural Imagery* Flauberts Werk einer vorfilmischen Tradition der Literatur zu. Vorneweg schon lässt Gill klar erkennen, auf welcher Überzeugung seine Untersuchung fußt: „*[T]he architectonics of the novel are strikingly cinematic.*“²⁶ Im Verlauf seiner insgesamt ahistorisch verfahrenen und daher methodologisch anfechtbaren Untersuchung stellt der Autor dann eine Reihe von Parallelen heraus, die es zwischen der Verwendung des Tons in Flauberts *Madame Bovary* und einer allgemein filmischen Verwendungsweise gibt. In beiden Medien, so Gill, hat der Ton eine eigene Syntax und lässt sich nicht darauf reduzieren, den visuellen Eindruck zum Ziele einer Erhöhung des mimetischen Effekts durch den akustischen nur zu ergänzen. Neben den Beschreibungen einer den Wirklichkeitseindruck steigernden Geräuschkulisse findet sich bei Flaubert auch die im eigentlichen Sinne „filmische“ Verwendung von Musik, von stimmungserzeugenden Tönen wie entfernten Glockenschlägen oder Hupen sowie ein kontrastiver Umgang mit Momenten der Stille und Momenten des Lärms. Auch bei Gill wird dann die Szene der *comices agricoles* herangezogen, um einen besonders virtuosen und komplexen Umgang mit der Tongestaltung zu exemplifizieren²⁷. Interessant ist die Studie vor allem deshalb, weil sie den

23 Ebd. S. 25.

24 Ebd. S. 37.

25 Ebd. S. XIII des Vorworts.

26 Gill (1973), S. 206.

27 Flauberts Kommentar zu der Szene ist bekannt. In einem Brief an Louise Colet vom 12. Oktober 1853 vergleicht er den akustischen Eindruck der Szene mit einer Symphonie: « *Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs.* » (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 449.) Eine ausführliche

Stellenwert der Tongestaltung in Literatur und Film gleichermaßen betont und damit sensibilisiert für einen Zusammenhang, der in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit beiden Medien sonst eher stiefmütterlich behandelt wird.

Eine weitreichendere Auseinandersetzung mit Flauberts „filmischer Schreibweise“ findet in Frankreich überraschenderweise erst zu Beginn der 1970er Jahre statt. Pierre Danger widmet in seinem umfangreichen Buch *Sensations et objets dans le roman de Flaubert* immerhin zwei von insgesamt neun Kapiteln der Frage nach der « *langage cinématographique* »²⁸ Flauberts. Mit einem unverhohlenen anachronistischen Ansatz geht er auf die Suche nach Parallelen zu filmischen Arbeits- und Ausdrucksweisen und stellt gleich zu Beginn folgende Behauptung auf: « *L'œuvre de Flaubert est en effet exactement conçue comme une œuvre cinématographique, c'est-à-dire que tout y est exprimé par l'image, le son et la perception du mouvement (...)*. »²⁹ Zu den umfangreichen Ergebnissen, die er konkret zu Tage fördert, gehört die gesamte Bandbreite filmischer Mittel: Von der Dekorgestaltung über die Schauspielerführung und die Gliederung der Erzählung in einzelne Sequenzen, Szenen und Einstellungen bis hin zur Verwendung von Licht, Farbe, Ton und Schnitt findet er in den Romanen Flauberts literarische Äquivalente bzw. Vorlagen. Danger kommt der große Verdienst zu, in akribischer Kleinstarbeit die verschiedenen Romane Flauberts nach Entsprechungen für filmische Ausdrucksformen durchgegangen zu sein, insgesamt ist der Wert seiner Forschung aber dadurch gemindert, dass er durch die einseitige Fokussierung auf das Filmische teilweise das in erster Linie Literarische der Texte aus dem Blick verliert.

1988 setzte sich Joachim Paech in seinem Buch *Literatur und Film* erstmals auf deutscher Seite mit dem dieser Arbeit zugrunde liegenden Thema umfassend auseinander. In der sehr ergiebigen Studie stellt er zum einen die Frage nach der Rolle der Literatur, der Populärkultur und der Technik für die Vor- und Frühgeschichte des Films im 19. Jahrhundert und geht dann zum anderen den vielzähligen Interaktionen zwischen Film und Literatur im 20. Jahrhundert nach. Im Anschluss an die oben erwähnten Studien Eisensteins schreibt Paech, dass es nahe liege, „*das literarische Erzählen in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts als Vorläufer für das filmische Erzählen des 20. Jahrhunderts zu verstehen*“³⁰ und nimmt dann, wie zuvor schon Eisenstein, Bezug auf die emblematische Szene der *comices agricoles* bei Flaubert. Er beobachtet dort „*einen ständigen Wechsel der Erzählperspektive im Sinne einer alternierenden Montage*“, verbunden mit einer „*(lineare[n]) Möglichkeit der Integration*“³¹ durch die akustische Präsenz des jeweils anderen Handlungs- bzw. Redeortes und sieht in diesem typisch filmischen Verfahren damit einen

Diskussion der Passage findet unter 3.1.2. statt.

28 Vgl. Danger (1973), S. 186-258.

29 Ebd. S. 186.

30 Paech (1997), S. 50.

31 Ebd. S. 52.

Kronzeugen für die These der Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films. Zusätzlich dazu, dass sie einen strukturellen Vergleich von literarischem und filmischem Erzählen bewerkstelligt, zeichnet sich Paechs Studie vor allem dadurch aus, dass sie dezidiert versucht, den technik-, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund zu rekonstruieren, vor dem sich der moderne Roman und die Frühformen des Kinos entwickelt haben. Die intuitiv überzeugende Hauptthese seiner Arbeit lautet dann auch, dass „vergleichbare äußere Bedingungen zu ähnlichen Lösungen und Formen des Erzählens in unterschiedlichen Medien geführt“³² haben. Im Umkehrschluss lässt sich folgern, dass eine Analyse der Produktionsbedingungen einen wertvollen Schlüssel für das Verständnis des Entstehens künstlerischer Verfahren darstellt und damit auch Berücksichtigung bei der heutigen Interpretation der Werke finden muss.

Henri Mitterand arbeitet in seinem Buch *L'illusion réaliste* von 1994 anschaulich eine Besonderheit heraus, die Flauberts dynamische Erzähltechnik betrifft. Diese hänge ganz wesentlich mit dem personalen Erzählen zusammen. Dadurch, dass der Blickwinkel, aus dem das Geschehen in Flauberts Werken beobachtet wird, im Laufe der Romane immer wieder wechselt, wird die bei der Lektüre vom Leser nachvollzogene Blickführung dynamisiert und rhythmisiert. Statt aus einer alles überblickenden, keine natürlichen Sichtgrenzen kennenden Erzählperspektive folgt man als Leser bei Flaubert die meiste Zeit der den Figuren nachempfundenen Perspektive oder nimmt die Perspektive des durch das unpersönliche Personalpronomen « on » markierten « *tiers inclus* »³³ ein, eine Perspektive, die Mitterand an anderer Stelle auch als die des « *foyer de visée* » und der « *caméra* »³⁴ bezeichnet. Mit diesen aus dem Bereich der Fotografie und des Films stammenden Begriffen wird damit auch von Mitterand eine Parallele gezogen zwischen einer literarischen und einer kinematografischen Ästhetik. Unter dem Leitgedanken der dynamisierten Blickführung sowie der Bild- und Montagetechnik analysiert Mitterand in der Folge die berühmte Anfangsszene der *Éducation sentimentale*, jene Szene der Bootsfahrt, während der Frédéric Madame Arnoux zum ersten Mal erblickt, und kann diese als ein besonders prägnantes Beispiel einer „filmischen Schreibweise“ ausweisen.³⁵ Mitterands Ansatz erweist sich vor allem insofern als äußerst fruchtbar, als er nicht einfach, wie schon bei Danger oder Gill gesehen, die filmischen Termini auf die Literatur überträgt und diese nach einem vorgefertigten Raster durchleuchtet, sondern bei der Analyse literarischer Verfahren ansetzt (Erzähltechnik, Fokalisierung u.a.) und dann erst nach

32 Ebd. S. 68.

33 Mitterand (1994), S. 46.

34 Ebd. S. 42.

35 Die Szene der ersten Begegnung wurde im Kontext der Intermedialitätsforschung bereits mehrmals hinsichtlich außerliterarischer Vorlagen untersucht. So wurde die Stilisierung Madame Arnoux (« *Ce fût comme une apparition.* » Flaubert (2005), S. 22.) bezüglich ihres ikonografischen Gehalts beispielsweise auch in die Tradition der Madonnendarstellung in der Malerei gestellt. Siehe dazu etwa Vinken (2009), S. 321ff. und Nehr (2003), S. 123ff.

analogen Strukturen des filmischen Erzählens fragt.

In einem 1999 erstmals erschienenen Vorwort zu den *Trois Contes* weist auch der Flaubert-Spezialist Pierre-Marc de Biasi darauf hin, dass sich speziell in dem an Theatervorlagen orientierten Text *Hérodias* eine « *véritable tentative d'écriture du visuel* » nachweisen lasse und dass aus der Verbindung der « *ressources de la narration et de la mise en scène* » eine Form der Literatur entstanden sei, die stark filmische Züge trage. Die « *mobilité visuelle* »³⁶, die als ein bestimmendes Merkmal alle Texte Flauberts durchziehe, erinnere dermaßen stark an die siebte Kunstform, so de Biasi, dass der anachronistische Verweis legitimiert scheine. Der als Vorwort zwar eher allgemein und kursorisch angelegte Text ist deshalb ein wichtiges Dokument für die vorliegende Arbeit, weil er die Bedeutung des Visuellen bei Flaubert sowohl biografisch und textgenetisch als auch werkimmanent thematisiert. Flauberts Halluzinationserlebnisse spielen dabei genauso eine Rolle wie die Imaginationsstrategien während der Schreibphasen und die Auseinandersetzung mit den bildenden Künsten seiner Zeit. Der ebenfalls von de Biasi zusammengestellte Einführungsband *Gustave Flaubert, l'homme-plume* greift einige dieser Überlegungen auf.

Die aktuellste Arbeit stellt schließlich der 2008 veröffentlichte Aufsatz *Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema* von Scarlett Baron dar. Auch ihre Untersuchung nimmt ihren Ursprung in der Beobachtung von „*certain Flaubertian narrative techniques that strike twentieth- and twenty-first-century readers as quintessentially cinematographic*.“³⁷ Diese filmischen Techniken, wie etwa verschiedene Blenden zwischen einzelnen Textpassagen, kameraähnliche Perspektivierungen und die Erzeugung von Simultaneität, werden von Baron abgegrenzt von malerischen und fotografischen Formen der Darstellung. Die bekannte Ablehnung, die Flaubert dem seine Zeit revolutionierenden Medium der Fotografie entgegenbrachte³⁸, wird von der Autorin mit der mechanischen Herstellungsweise der Aufnahmen und der jeder Imagination abträglichen Starrheit der fertigen fotografischen *clichés* begründet. Flaubert sei es immer darum gegangen, die statischen Beschreibungen von Landschaften, Personen und Ereignissen, wie dies in der Malerei seiner Zeit und stärker noch in der Fotografie der Fall ist, zu dynamisieren, sein ganzes Werk durchziehe demnach eine „*aversion to the static*“³⁹. Auf der Grundlage der prägnanten Analyse einer großen Zahl von Texten Flauberts stellt Barons Arbeit insgesamt sehr präzise heraus, welches Verhältnis Flaubert zu den visuellen Medien seiner Zeit hatte und deutet an, inwiefern seine Literatur schon Formen filmischen Darstellens vorwegnahm.

Diese knappe Zusammenstellung der gerade im Verhältnis zur Menge an sonstigen Publikationen zu

36 Ebd. S. 39.

37 Baron (2008), S. 701.

38 Dazu ausführlicher unter 4.3.

39 Ebd. S. 697.

Flaubert doch sehr überschaubaren Forschungsarbeiten zur Frage nach der „filmischen Schreibweise“ in seinem Werk soll nun noch durch einen Überblick zu einigen wesentlichen Ansätzen und Ergebnissen der Précinéma-Forschung ergänzt werden.

2.1.2. Précinéma – Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films

Die Précinéma-Forschung⁴⁰, die allgemein als Reaktion auf Eisensteins Aufsatz zu Dickens und Griffith verstanden werden kann⁴¹, geht von der Annahme aus, dass die Geschichte des Films weder mit der ersten Filmprojektion begonnen hat, noch die bloße Summe technischer Erfindungen ist, sondern vielmehr als langer Entwicklungsprozess zu verstehen ist, in dem auch soziale und ästhetische Momente eine entscheidende Rolle gespielt haben. Entsprechend umfangreich und weitverzweigt wie das Spektrum von Einflüssen, das damit zur Entstehung der siebten Kunstform beigetragen haben soll, sind die Ansätze innerhalb der Précinéma-Forschung. Die Bandbreite reicht von eher technikorientierten Studien zur Geschichte der Kamera- und Projektortechnik⁴² über im engeren Sinne ästhetische Untersuchungen zu Erzähl- und Darstellungstraditionen⁴³ bis hin zu sozial- und kulturgeschichtlichen Fragestellungen, die sehr umfassend nach den Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Films und seiner direkten Vorläufermedien wie Laterna magica, Diorama, Fotografie und Phenakistiskop forschen.

Auf deutscher Seite hat Joachim Paech mit *Literatur und Film* ein Standardwerk geschaffen, das dem Thema des Précinémas vor allem unter letztgenanntem Gesichtspunkt nachgeht. In Abgrenzung zu idealistischen Theorien, die den Ursprüngen des Films in mythischen Vorzeiten nachspüren und seine Entwicklung als teleologischen Prozess hin zum vollkommenen Kino der Zukunft verstehen wollen⁴⁴, fragt Paech nach konkreten Veränderungen der Wahrnehmung, die im Zuge der industriellen, sozialen und mentalen Revolutionen im 19. Jahrhundert aufgetreten sind und

40 Der Begriff des *pré-cinéma* bzw. der Précinéma-Forschung wird unter 2.1.2. näher bestimmt. Vgl. auch die Ausführungen zur Geschichte der Précinéma-Forschung bei Albersmeier (1973), S. 133-138 und bei von Tschilschke (2000), S. 19-26.

41 Für Frankreich stellt sich die Situation etwas anders dar. Albersmeier fasst in *André Malraux und der Film* die Geschichte der französischen Précinéma-Forschung zusammen und macht deutlich, dass der entscheidende Impuls dort nicht durch die Übersetzung der Texte Eisensteins, sondern schon früher durch eine Studie von P.-F. Quesnoy geliefert worden war. Vgl. dazu Albersmeier (1973), S. 133-138.

42 Vgl. dazu die Ansätze von Hecht/Hecht (1993), Nekes (2004), Mannoni (1995), Herbert (2000) und Brederoo/Boelmans Kranenburg (1999).

43 In extremen Fällen werden bei manchen dieser Studien „filmische Schreibweisen“ bis zu den Epen Homers und der Drang nach der Darstellung bewegter Bilder bis zu Höhlenmalereien der Steinzeit zurückverfolgt. Vgl. dazu die Zusammenfassungen von Tschilschkes (von Tschilschke (2000), S. 22) und Paechs (Paech (1997), S. 64ff.) Anne-Marie Baron schreibt in ihrem Buch *Balzac cinéaste* in diesem Sinne auch von einer « *chaîne qui, de l'épopée, conduit inexorablement au spectacle cinématographique.* » (Baron (1990), S. 15.)

44 Richtungsweisend vor allem in Frankreich war hierfür der einflussreiche Aufsatz « *Le mythe du cinéma total* », der 1946 vom geistigen Vater der *Nouvelle Vague*, André Bazin, veröffentlicht wurde. In Buchform erschienen in: Bazin (1958).

dazu geführt haben, dass es zu neuen Formen der künstlerischen Darstellung der Realität kam. Paechs These lautet dabei, dass „*die Literatur auf dieselben Realitäten auf ihre – literarische – Weise reagiert hat, die am Anfang des 20. Jahrhunderts ihren paradigmatischen Ausdruck in der Kombination Kino und Film gefunden haben.*“⁴⁵ Als Chiffren für die veränderte Wahrnehmung werden von Paech dann die Erfindung der Eisenbahn, die Errichtung der Panoramen⁴⁶, die Verbreitung der Warenhäuser und die vom Fließband bestimmte Produktionsweise genannt. Sie alle finden einen kleinsten gemeinsamen Nenner darin, dass in ihnen Verfahren der Mechanisierung, der Reproduktion und der Imagination eine dominante Rolle spielen. Diese Veränderungen in der Struktur und damit zwangsweise auch der Erfahrung von Realität, so Paech, haben dazu geführt, dass sich im 19. Jahrhundert ein medienübergreifendes Kino-Dispositiv, eine „*Art der Anordnung, mit der Menschen zu Zuschauern der Realität in ihren (...) Abbildern gemacht werden*“⁴⁷, herausbilden konnte. Nicht zuletzt die Verwendung des Begriffs des Dispositivs deutet an, dass Paechs Überlegungen auf dem Fundament der Analysen Foucaults zur diachron nachvollziehbaren Umstrukturierung des Wissens gründen.

Harro Segeberg ist ein weiterer deutscher Forscher, der sich in mehreren Studien dezidiert mit der Vorgeschichte des Films auseinandergesetzt hat⁴⁸. Wie auch schon Paech fahndet Segeberg nach sozialen und technischen Determinanten für die literarische und filmische Produktion, wobei sein Augenmerk klar auf den technischen Bedingungen liegt. Mit Blick auf das 19. Jahrhundert weist er darauf hin, dass eine Erfindungen wie die Eisenbahn unmittelbar die Wahrnehmung der Welt, mittelbar aber auch die künstlerische Repräsentation dieser veränderten Welt maßgeblich beeinflusst habe: Die „*proto-kinematografische[...] Eisenbahnwahrnehmung bewegter Bilder durch einen anscheinend in seinem Eisenbahnsessel unbewegt fixierten Zuschauer*“ ist für Segeberg das Symptom eines durch Technik veränderten Wahrnehmungszusammenhangs, der mit Formen der Dynamisierung in der Literatur seinen direkten Ausdruck und später dann mit der Erfindung des Kinos seine „*kongeniale Fortsetzung*“⁴⁹ erfahren hat.

Segeberg und Paech sind damit zwei in Deutschland besonders exponierte Vertreter einer Forschungslinie, die sich, gerade was eine Auseinandersetzung mit der französischen Literatur- und Filmgeschichte betrifft, bis zu einigen berühmten Schriften Walter Benjamins zurückverfolgen lässt, in denen dieser den sozio-ökonomischen, technischen und mentalitätsgeschichtlichen Kontexten für

45 Paech (1997), S. 65.

46 Zur Geschichte der Panoramen vgl. Sternberger (1981), Buddemeier (1970), von Plessen/Giersch (1993) und Benjamin (2002a).

47 Paech (1997), S. 83.

48 Vor allem in Segeberg (1996), Segeberg/Hickethier (1996) und Segeberg (1997).

49 Segeberg (1997), S. 240.

künstlerische Produktion nachspürt.⁵⁰ Zusätzlich zum Aufzeigen ästhetischer Parallelen (etwa einer „filmischen Schreibweise“ in der Literatur) wird in den Arbeiten der Précinéma-Forschung nach Gründen dafür geforscht, dass es überhaupt so etwas wie epochenspezifische Darstellungsverfahren in den Künsten geben kann. Die Kunst erscheint dabei als etwas historisch Gewordenes, ohne jedoch auf ein kausales Abhängigkeitsverhältnis zu den sozialen und technischen Dispositiven verschiedener Epochen reduziert zu werden. Dieser Ansatz ist für die im 3. und 4. Kapitel dieser Arbeit diskutierte Frage nach einer „filmischen Schreibweise“ bei Flaubert von besonderer Relevanz, ermöglicht der Rekurs auf einen gemeinsamen Erfahrungshintergrund doch eine plausible Erklärung für das Auftauchen ähnlicher Darstellungsweisen in unterschiedlichen Medien. Abschließend soll noch knapp auf eine aktuelle französische Arbeit verwiesen werden, die methodologisch von ähnlichen Annahmen ausgeht wie die vorliegende Arbeit: Laurent Jullier und Guillaume Soulez werfen in ihrer essayistischen Studie *Stendhal, le désir de cinéma* die Frage auf, wieso die Schreibweise des Autors auf einen heutigen Leser als « *proto-cinématographique* » wirkt und ermitteln als Grund für das *désir de cinéma* ein « *changement de regime dans l'histoire du regard* »⁵¹, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingesetzt und, basierend auf wissenschaftlichen Entdeckungen und technischen Erfindungen, das Verständnis der Wahrnehmung, die Ordnung des Wissens und das Selbstverständnis des Subjekts radikal verändert habe. Anstatt in der Retrospektive eine teleologische Entwicklung vom Schreiben Stendhals hin zur Darstellungsweise des Films zu konstruieren oder – wie Anne-Marie Baron dies beispielsweise in ihrem Buch *Balzac cinéaste* macht – das literarische Werk methodologisch nicht unproblematisch anhand filmischer Kategorien zu analysieren, gehen die beiden Autoren von der Poetologie Stendhals aus und weisen dort einen « *dialogisme du regard* » auf, der sich später « *au coeur du cinéma en tant qu'il est montage de ces regards* »⁵² auffinden lässt. Einzig diese gleichermaßen produktions- und rezeptionsästhetische wie aber auch werkimmanente Interpretation des literarischen Textes wird der Komplexität ihres Gegenstands gerecht und soll auch der vorliegenden Arbeit als Maßstab dienen.

2.1.3. Präzisierung des eigenen Forschungsansatzes

Die bisher versammelten Forschungsarbeiten nähern sich dem Thema eines Zusammenhangs von filmischen Verfahren und der Schreibweise Flauberts von unterschiedlichen Wegen her, in ihrer Mehrzahl fahnden sie aber nur nach literarischen Entsprechungen für filmische Darstellungsweisen.

50 Zu nennen sind an dieser Stelle vor allem Benjamin (1980), Benjamin (2002a), Benjamin (2002b), Benjamin (2002c) und Benjamin (1969).

51 Jullier/ Soulez (2006), S. 7. und S. 11.

52 Ebd. S. 90.

Methodologisch unberücksichtigt bleibt dabei oft die Problematik einer anachronistischen Fragestellung. Die kritisierten Ansätze verweisen durch das teils kommentarlose Übergehen von historischen und hermeneutischen Implikationen auf prinzipielle methodologische Probleme einer Arbeit, die sich mit dem Vergleich zweier Medien befasst. Ein ontologischer Begriff von Film und filmisch, Literatur und literarisch wäre ein wertvolles Instrument der Arbeit, er erscheint aber angesichts des zu konstatierenden Wandels dessen, was Film und Literatur in ihrer technischen und ästhetischen Form ausmacht, ein theoretisches Ding der Unmöglichkeit. Jeder allgemeine Begriff von Literatur oder Film verschleiert den Akt einer gleichmacherischen Reduktion des Disparaten und kann deshalb im strengen Sinne nur als heuristisches Hilfsmittel verwendet werden. Aus Gründen der Praktikabilität finden aber natürlich auch in dieser Arbeit umstrittene Grundbegriffe wie „Medium“, „Erzählung“, „Film“ und „Literatur“ Verwendung, die allesamt konzeptuelle Verkürzungen darstellen. Selbst wenn die filmähnliche Anordnung mancher Szenen im Romanwerk Flauberts einem heutigen Leser geradezu entgegenspringt, ist mit dem bloßen Feststellen und systematischen Erfassen des Phänomens noch nicht allzu viel gewonnen. Durch die filmische Brille betrachtet verschwimmt oftmals das ursprünglich Literarische, das speziell bei Flaubert ja gerade nicht durch einen Kontakt mit dem Medium Film motiviert sein kann.

Diese Arbeit möchte sich deshalb mehr an den Ansätzen orientieren, die sich der Problematik der „filmischen Schreibweise“ von der literaturtheoretischen Seite oder aber von einer reflektierten medienübergreifenden Perspektive her nähern. In der Folge des theoretischen Teils soll demnach versucht werden, strukturelle Unterschiede in der Funktionsweise von Literatur und Film darzustellen und den fast immer gefährlich unbestimmt verwendeten Begriff der „filmischen Schreibweise“ auf dieser Basis genauer herauszuarbeiten.⁵³ A priori müsste es sich dabei ja um eines oder mehrere Darstellungsprinzipien des Films handeln, die – bewusst oder unbewusst – auf die Literatur übertragen werden. Da im Falle von Flaubert von einer Übertragung aus einleuchtenden Gründen prinzipiell keine Rede sein kann, würde es sich bei dem Aufweisen besagter „filmischer Schreibweise“ um eine ahistorisch zu konstatierende Analogie bzw. eine fürs Erste nicht näher erklärable Vorwegnahme ästhetischer Verfahren handeln. Die vor dem Hintergrund Benjaminscher und Foucaultscher Theorien von Paech und Segeberg vorgeschlagenen Erklärungsansätze für den Nexus aus Kulturgeschichte und künstlerischem Ausdruck sollen im Verlauf der Arbeit genau für

53 Irina O. Rajewski führt in ihrem Buch „*Intermedialität*“ an, dass es gerade in der Frühphase der Auseinandersetzung mit „filmischen Schreibweisen“ einen begrifflich und methodisch sehr ungenauen Umgang mit der Thematik gegeben habe. Aktuellere Studien haben dann, zu großen Teilen als Reaktion auf die begrifflichen Schwierigkeiten der ersten Stunde, den Begriff der „filmischen Schreibweise“ ganz zugunsten von Begriffen wie Intertextualität und Intermedialität aufgeben. (Vgl. dazu Rajewsky (2002), S. 43-48.) Für die vorliegende Arbeit, in der es nicht um tatsächlich nachweisbare Prozesse der Intermedialität geht, soll der schon totgesagte Begriff der „filmischen Schreibweise“, freilich in einer reflektierten Weise, als literaturwissenschaftliches Instrument reaktiviert werden.

diese theoretische Leerstelle fruchtbar gemacht werden. Die ebenfalls auf Foucaults Ergebnissen fußende Analyse, die Jonathan Crarys in seinem Buch *Techniken des Betrachters* in Bezug auf spezifische Formen des Sehens und Darstellens in der Moderne vorstellt, liefert weitere Grundlagen für den kulturgeschichtlich orientierten Teil dieser Untersuchung.

Die Arbeit verfolgt damit dreierlei Ansätze: Sie möchte auf der Basis eines strukturellen Vergleichs von Literatur und Film erstens allgemein klären, was unter dem Begriff der „filmischen Schreibweise“ zu verstehen ist⁵⁴, sie möchte zweitens durch eine umfangreiche Textanalyse ermitteln, ob, und wenn ja, in welchem Sinne, man von einer „filmischen Schreibweise“ bei Flaubert sprechen kann, bevor sie schließlich drittens nach Gründen dafür forschen möchte, wieso dieses Phänomen der „filmischen Schreibweise“ gerade bei einem Autor wie Flaubert beobachtet werden kann.

2.2. Literatur und Film im strukturellen Vergleich

Im nun folgenden Kapitel soll mit einem strukturellen Vergleich von Literatur und Film der erste Teil der theoretischen Grundlagen für die spätere Textanalyse geschaffen werden. Den zweiten Teil bildet dann das anschließende Kapitel zum Begriff der „filmischen Schreibweise“, das sich ganz wesentlich auf die hier erarbeiteten Ergebnisse stützen wird. Geht man nämlich davon aus, dass mit der „filmischen Schreibweise“ die Übernahme typisch filmischer Verfahren in den Bereich der Literatur gemeint ist, dann muss vorab erst einmal geklärt sein, was man überhaupt meint, wenn von „typisch filmisch“ bzw. „typisch literarisch“ die Rede ist. Indem die beiden Medien im Folgenden auf verschiedenen Ebenen miteinander verglichen werden, sollen Differenzen, aber auch Gemeinsamkeiten ihrer Struktur und Funktion aufgedeckt werden. Wie bereits weiter oben erwähnt, bezieht sich die Rede von der Literatur in dieser Arbeit tendenziell auf die traditionelle Roman-Literatur (Drama und Lyrik bleiben bewusst ausgeklammert) und die Rede vom Film auf den klassischen Spielfilm⁵⁵. Diese Eingrenzung auf die archetypischen Formen der beiden Medien wird den vielen Ausnahmen und Grenzphänomenen natürlich nicht gerecht, ist aber eine zweckmäßige und legitime Reduktion, weil sich nur vermittels der traditionell erzählenden Formen der beiden Medien überhaupt erst eine prinzipielle Verwandtheit konstatieren lässt. Auf der Basis dieser

54 Damit würde ein Instrument geschaffen, das sich auch jenseits dieser konkreten Auseinandersetzung mit Flaubert auf andere literarische Texte anwenden ließe. Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff ist allerdings nicht ganz neu; Paech (Paech (1997), S. 122-151.) und vor allem von Tschiltschke (von Tschiltschke (2000), S. 79-116.) haben bereits Klärungen vorgenommen.

55 Als klassische Spielfilme sollen hier alle Filme gelten, die in der Tradition des amerikanischen Erzählkinos von D.W. Griffith stehen. Der sehr breite Begriff des Spielfilms umfasst damit sowohl Stumm- und Schwarzweiß-Filme als auch Ton- und Farbfilme; insgesamt zeichnen sich die Werke durch einen klar narrativ-fiktionalen Charakter (im Unterschied zu eher dokumentarischen Arbeiten) aus.

Verwandtschaft erscheint dann eine genauere Abgrenzung überhaupt erst sinnvoll. Gerade weil sowohl die Literatur (speziell der Roman) als auch der Film (speziell der Spielfilm) „*erzählende Ausdrucksformen*“⁵⁶ sind, die einen „*récit*“ mit „*Intrigue und Sujet*“⁵⁷ konstituieren, konnte es im Laufe der seit 1895 gemeinsamen Geschichte der beiden Medien zu einer großen Zahl wechselseitiger Einflussnahmen kommen. Eindeutige Medientransformationen wie Romanverfilmungen oder Bücher zum Film bilden das eine Ende, subtilere Konvergenzphänomene wie „literarisches Filmen“⁵⁸ oder eben auch „filmisches Schreiben“ das andere Ende eines breiten Spektrums. Auch für eine Arbeit wie die vorliegende, in der es nicht um einen tatsächlichen Einfluss des einen Mediums auf das andere gehen kann, die Analogien vielmehr von einer ahistorischen Perspektive aus rezeptionsästhetisch ausgewiesen werden sollen, ist es unumgänglich, die Spezifität wie auch die Gemeinsamkeit von Roman und Spielfilm strukturell zu erfassen.

Für den Vergleich der beiden Kunstarten müssen dabei Kategorien gewählt werden, die es ermöglichen, verschiedene Ebenen der Betrachtung zu berücksichtigen. In einem ersten, grundlegenden Schritt (2.2.1.) sollen deshalb die beiden Zeichensysteme Literatur und Film miteinander verglichen und wahrnehmungspsychologische bzw. rezeptionsästhetische Konsequenzen der semiotischen Differenzen dargestellt werden. In einem zweiten Schritt (2.2.2.) soll in einer darstellungsästhetischen Perspektive untersucht werden, wie sich Literatur und Film der Dimensionen von Raum und Zeit bedienen. Gibt es einen typisch filmischen und einen typisch literarischen Umgang mit Raum und Zeit? Wenn ja, wodurch ist dieser Umgang gekennzeichnet? Im Anschluss sollen in einem dritten Schritt (2.2.3.) die narrativen Besonderheiten der beiden Medien herausgestellt und, wo möglich, voneinander abgegrenzt werden. Schließlich soll in einem vierten und letzten Schritt (2.2.4.) der wirkungsästhetischen Frage nach dem mimetischen Vermögen der beiden Kunstformen nachgegangen werden. Ziel dieses letzten Abschnittes wird es sein zu zeigen, wie ein besonderer *effet de réel*⁵⁹, ein Realitätseffekt also, in Literatur und Film zustande kommt.

Aufgrund des Fehlens eines für die Aufgaben einer intermedialen Narratologie etablierten Analysewerkzeugs⁶⁰ erklärt sich die Wahl der vier Kategorien durch die Breite des so umrissenen

56 Albersmeier (1973), S. 136.

57 Ebd. S. 136 und S. 143. Bereits bei Albersmeier in Anführungsstriche gesetzt.

58 Zu verweisen ist in diesem Kontext in erster Linie auf die Theoretiker und Filmschaffenden der *Nouvelle Vague*, die sich als Autoren-Filmer sahen und im Kontext der *politique des auteurs* den programmatischen Begriff der *caméra-stylo* geprägt haben. Ebenfalls eine einschlägige Referenz stellen einige Projekte von Alain Robbe-Grillet (*L'année dernière à Marienbad* (1961), *Glissements progressifs du plaisir* (1974) u.a.) und Chris Marker (*La Jetée* (1961)) dar, die als *ciné-romans* bzw. *photo-romans* sowohl als (Foto-)Buch wie auch als Film konzipiert sind.

59 Der Begriff wurde von Roland Barthes 1968 in dem Aufsatz *L'effet de réel* geprägt. Erneut abgedruckt in Barthes (1982b), S. 81-89.

60 Albersmeier und von Tschilschke verwenden beispielsweise eine Reihe unterschiedlicher Kategorien, auf deren Basis sie die Medien Literatur und Film miteinander vergleichen. Albersmeier nennt die Raum-Zeit-Dimension, die Erzählperspektive und die Personenstruktur (Vgl. Albersmeier (1973), S. 151-174.), von Tschilschke führt

Untersuchungsfeldes und die Verwendbarkeit der Resultate für eine genaue Definition des Begriffs der „filmischen Schreibweise“. Aufgrund des begrenzten Raumes, der dieser Voruntersuchung gewidmet werden kann, erheben die dargestellten Ergebnisse keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verstehen sich als heuristische Hilfsmittel für den theoretischen und textanalytischen Kern der Arbeit.

2.2.1. Zeichensysteme – Eine semiotische Abgrenzung

Die fast banal wirkende Feststellung, dass sich Literatur primär durch typografische Zeichen, also Schrift, der Film aber durch audiovisuelle Zeichen, also Bilder und Töne, ausdrückt, verweist auf einen grundlegenden und folgenreichen Unterschied zwischen den beiden Medien. Stark vereinfacht lässt sich sagen, dass sich in dem Vergleich eine schriftlich fixierte Verbalsprache auf der einen Seite und eine an Aufnahme- und Projektionstechniken gekoppelte Bildsprache auf der anderen Seite gegenüberstehen⁶¹. Während die Zeichen der einen Sprache ihre Realisierung in Buchstaben, Wörtern und Sätzen findet, werden die Zeichen der anderen Sprache durch Einstellungen, Szenen und Sequenzen realisiert⁶². Als Rezipient empfangen wir die sprachlichen Zeichen einmal lesend oder, im eher seltenen Fall des Vorlesens, hörend und ein andermal sehend und hörend zugleich. Die Codes, vermittels derer eine Kommunikation zwischen den Medien und dem Rezipienten stattfindet, sind folglich nicht dieselben. Mit von Tschiltschke lässt sich zeigen, dass die Literatur lediglich über den Code der Schrift (begrenzt auch über den Code der mündlichen Sprache, der sich als auditiver Ausdruck nicht restlos von der Schrift abstrahieren lässt) kommuniziert, wohingegen der Film zusätzlich zu Schrift und Sprache auch auf die Codes Bild, Geräusch und Musik zurückgreifen kann. Mit von Tschiltschke lässt sich des Weiteren konstatieren, dass die Literatur auf eine Form der mono- bzw. bimedialen Kommunikation festgelegt ist, wohingegen das Hybridmedium Film zu plurimedialen Ausdruck fähig ist. Wie keine andere Kunstform zuvor zeichnet sich der Film dadurch aus, dass er visuelle und auditive Zeichen miteinander verbinden und zeitlich wie auch räumlich dynamisiert wiedergeben kann. Durch die

dagegen die Begriffspaare monomedial-plurimedial, Sprache-Bild, Linearität-Simultaneität, Wahrnehmung-Vorstellung sowie filmischer Realitätseffekt-literarischer Realitätseffekt an, in deren Spannungsfeld er Literatur und Film jeweils verortet (von Tschiltschke (2000), S. 51-78.). Chatman (Chatman (1990)) arbeitet an einer intermedialen Narratologie, die Literatur und Film aus einer medienübergreifenden Perspektive betrachtet, bietet aber trotz vieler aufschlussreicher Einzeluntersuchungen (etwa zum Status der Beschreibung oder zur Funktion des Erzählers und des impliziten Autors) ebenfalls kein universelles Analysewerkzeug.

61 Für diese Arbeit soll die Existenz vieler Hybridformen der beiden Medien außer Acht gelassen werden, etwa Bücher, in denen Bilder oder Fotografien (André Breton: *Nadja*; Chris Marker: *La jetée* u.a.) oder Filme, in denen die Verbalschrift (Filme mit Zwischentiteln etwa, wie fast alle Stummfilme oder beispielsweise auch Ingmar Bergmans Film *Aus dem Leben der Marionetten* (1980)) eine essentielle Rolle spielen.

62 Die Vorstellung, dass auch der Film als Sprache (mit Christian Metz: als « *sorte de langage* », nicht aber « *langue* ». Vgl. dazu Metz (1964), S. 58.) verstanden werden kann, liegt diesen Überlegungen zugrunde.

Integrationsfähigkeit von Elementen aus Literatur, Theater, Musik, Tanz und einem Großteil der anderen Künste verfügt der Film über eine potentielle Vielseitigkeit im künstlerischen Ausdruck, die konkurrenzlos dasteht.⁶³

Nach dieser kurzen Gegenüberstellung der sprachlichen Realisierung des literarischen und des filmischen Zeichens soll nun ein Blick auf die Inhaltsseite geworfen werden. Wiederum in Anschluss an von Tschiltschke soll die Objektrelation des Zeichens, also der Zusammenhang, der zwischen dem Zeichen und dem von ihm bezeichneten Sachverhalt oder Gegenstand besteht, durch das triadische Modell von Charles Sanders Peirce diskutiert werden⁶⁴. Die bekannte Dreiteilung in ikonische, indexikalische und symbolische Zeichen zeigt unterschiedliche Zeichen-Objekt-Relationen an: Dem ikonischen Zeichen entspricht ein Abbildungsverhältnis, dem indexikalischen Zeichen ein Folge-Verhältnis und dem symbolischen Zeichen ein Verhältnis der arbiträren Konventionalisierung. Da Bilder und Geräusche, beides Codes, auf die der Film, nicht aber die Literatur zurückgreifen kann, die sprachlich dargestellte Wirklichkeit ohne den Rückgriff auf eine weitere Abstraktionsebene quasi unvermittelt abbilden, sind sie zu den ikonischen Zeichen zu rechnen, wohingegen Schrift und mündliche Sprache, die einzigen der Literatur zur Verfügung stehenden Codes, symbolische Zeichen sind, die die Wirklichkeit durch im Grunde arbiträre und verbalsprachlich konventionalisierte Wörter abbilden. Das filmische Zeichen stellt, stark vereinfacht dargestellt und den grundlegenden Charakter der Mittelbarkeit jeglicher medialen Repräsentation bewusst ausblendend, über Bild und Ton einen quasi direkten, da nicht weiter vermittelten, Bezug zwischen dem Dargestellten und dem Rezipienten her, das literarische Zeichen muss den Umweg über die Verbalsprache gehen, um das Bezeichnete, in freilich wesentlich abstrakterer und vieldeutigerer Form, an den Rezipienten zu vermitteln. In einem Fall nimmt der Rezipient die im Medium Film gespeicherten Ausschnitte einer filmisch inszenierten Wirklichkeit beim Akt des Filmsehens sinnlich wahr, im anderen Fall stellt er sich die in sprachlich abstrahierter Form beschriebene Wirklichkeit gedanklich vor. Die im Bereich der Literatur unausweichliche Abstraktion von einer Welt der Wahrnehmung und Vorstellung hin zur verbalsprachlichen Darstellung (gekoppelt an die Konkretisierung des sprachlich Abstrahierten zurück zur individuellen Vorstellung eines jeden Lesers) muss ob der Direktheit und Eindeutigkeit der filmischen Zeichenübermittlung umständlich und beschränkt wirken. Diese Abstraktionslastigkeit der Literatur wird aber dann zur Stärke, wenn es darum geht, Kommentare und Werturteile des Erzählers mit in den *récit* aufzunehmen. Während der Film als stark mimetische, nur selten über eine Erzählerinstanz vermittelnde Kunstform das Innenleben seiner Figuren präzise nur über

63 Vgl. von Tschiltschke (2000), S. 55.

64 Vgl. ebd. S. 58-61.

Monologe, Dialoge und das erzählerische Mittel des Off-Kommentars wiedergeben kann und ansonsten, und hier ist nun die Rede von den eigentlich filmischen Mitteln, auf bildliche und lautliche Formen des Ausdrucks (also etwa Gestik und Mimik der Schauspieler sowie die Tongestaltung) beschränkt ist, gehört es zu einem der standardisierten Verfahren innerhalb der Romanliteratur, dass ein Erzähler über das Innenleben seiner Figuren berichtet. Wo Filme sich, wie der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer es formuliert, „an die Oberfläche der Dinge klammern“⁶⁵, kann die Literatur in ihre Tiefenstrukturen führen. Claude Chabrol, der 1990 *Madame Bovary* für das Kino adaptierte, äußert sich in einem Interview ganz in diesem Sinne. Gefragt danach, ob er das dem Selbstmord Emmas vorausgehende Halluzinationserlebnis filmisch umsetzen konnte, muss er verneinen: « *C'est un moment formidable, mais malheureusement, je ne pouvais pas le transposer tel quel, hélas! On atteint ici le point où littérature et cinéma travaillent dans des dimensions incommensurables.* »⁶⁶ Da Chabrol das Innenleben seiner Protagonistin nicht analog zur Wahrnehmungsgesetze sprengenden Beschreibung des Buches ins Bild setzen konnte, entschied er sich dafür, den Gefühlszustand der Protagonistin durch eine kontrastive Schnittfolge, eine dramatische Tongestaltung und eine Fokussierung auf die Mimik der Protagonistin, in diesem Fall die Schauspielerin Isabelle Huppert, behelfsweise auszudrücken.

Pointiert lässt sich damit festhalten, dass die Verbalsprache der Literatur über die große Stärke der abstrakten und konzeptuellen Begrifflichkeit verfügt (eine Charaktereigenschaft wie Überheblichkeit oder Schüchternheit lässt sich mit einem Wort bezeichnen, die filmische Darstellung ist weitaus schwieriger), wohingegen die Bildsprache des Films zu „Beschreibungen“ fähig ist, die in ihrer Präzision von der Literatur nie eingeholt werden können (die detaillierte Wiedergabe des sinnlichen Eindrucks einer Landschaft, einer Raumdekoration oder eines Gesichtsausdrucks lässt sich mit einem einzigen Bild, niemals aber mit einem Wort realisieren). Seymour Chatman äußert sich in diesem Sinne, wenn er in seinem Buch *Coming to terms* in Bezug auf die filmische Beschreibung konstatiert: „*Its descriptive offerings are at once visually rich and verbally impoverished.*“ Und mit Blick auf die literarische Beschreibung heißt es weiter: „*Contrarily, literary narrative can be precise, but always within a relatively narrow scope. (...) Verbal description could, but never does, encompass the multitude of detail available in a*

65 Kracauer (1975), S. 13. Einmal mehr muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass es sich bei den hier versammelten Differenzmerkmalen um vereinfachte Verallgemeinerungen handelt, die zwar eine Tendenz korrekt beschreiben, nicht aber dem einzelnen Sonderfall gerecht werden. Die Tatsache, dass es in der narrativen Literatur generell leichter ist, eine präsentierende und kommentierende Erzählerfunktion einzusetzen, soll nicht zu dem vermeintlichen Umkehrschluss führen, dass entsprechende Verfahren im Film unmöglich seien. Auch der Film verfügt über Erzählerfunktionen (etwa die auktoriale Off-Stimme) und kann werten und kommentieren (etwa über die Figuren der Handlung oder über audiovisuelle Topoi, die bereits mit bestimmten Bedeutungen belegt sind). Ausführlicher dazu unter 2.2.3.

66 Boddaert/de Biasi (1991), S. 91ff.

photograph.“⁶⁷

Mit diesen aus der Zeichennatur von Literatur und Film gefolgerten Feststellungen ist bereits ein Themenbereich umrissen, der sich mit der wirkungspsychologischen Dimension der verschiedenen Künste befasst. Literatur und Film zeichnen sich nämlich nicht nur durch ein unterschiedliches Verhältnis von sprachlichem Zeichen und bezeichnetem Gegenstand, sondern ebenfalls durch ein unterschiedliches Verhältnis zwischen sprachlichem Zeichen und dem interpretierenden Rezipienten aus. Prinzipiell, wenn auch nicht kategorisch, lässt sich zeigen, dass der Film, der über den optischen und den akustischen Kanal übertragen wird, beim Rezipienten eine Haltung der sinnlichen Wahrnehmung voraussetzt. Der Filmsehende nimmt den Film auf dieselbe Art wahr wie er auch die ihn sonst umgebende Welt audiovisuell wahrnimmt, das Sehen eines Filmes unterscheidet sich nicht prinzipiell vom Sehen einer realen Landschaft oder eines realen Menschen.⁶⁸ Von Tschiltschke weist aber darauf hin, dass sich die filmische Wahrnehmung von der alltäglichen Wahrnehmung insofern unterscheidet, als die „*Filmwahrnehmung die Wahrnehmung einer fremden Wahrnehmung [ist]*“ und der Film aus dieser „*Diskrepanz von Filmwahrnehmung und Wirklichkeitswahrnehmung (...) seine ästhetische Wirkung [bezieht]*“⁶⁹. Der filmische Blick auf die Wirklichkeit ist mit anderen Worten immer ein vom Filmschaffenden (durch die Kamera) gesteuerter und (durch den Schnitt) neu zusammengefügt und damit vielfach fragmentierter und vermittelter Blick. Der plumpen Aussage, der Film sei die objektivere der beiden Kunstformen, weil er die Wirklichkeit so zeige, wie sie sei, während die Literatur immer nur deute und subjektiv verzerre, muss schon allein aufgrund dieser Tatsache kategorisch ein Riegel vorgeschoben werden. Selbst dezidiert realistische Filme, wie etwa Rossellinis Neorealismus-Klassiker *Deutschland im Jahre Null* (1948), in dem es zu Beginn in einem Off-Kommentar heißt, dass der Film nichts anderes wolle, als die Wirklichkeit objektiv darzustellen, sind natürlich durch die Hand des selektierenden Filmschaffenden subjektiv geprägt. Die objektive Wirklichkeit ist in diesem Fall im Grunde nur die Darstellung dessen, worin für den Filmemacher Rossellini die als objektiv empfundene Wirklichkeit seiner persönlichen Erfahrung besteht.

67 Chatman (1990), S. 39-40. Was hier für die Fotografie gilt, lässt sich – der Überlegung Kracauers folgend, wonach „*das Kino die Hauptmerkmale der Fotografie beibehält*“ (Kracauer (1975), S. 13.) – auch auf den Film übertragen. Die Frage, ob der Film überhaupt zu Beschreibungen fähig ist, ist darüber hinaus in der Forschung alles andere als unumstritten. Chatman widmet der Frage nach dem Status filmischer Beschreibungen ein ganzes Kapitel seines Buches *Coming to terms*. (Vgl. dazu Chatman (1990), S. 38-55.) Die vorliegende Arbeit geht allerdings davon aus, dass es auch im Spielfilm eher deskriptive und eher narrative Momente gibt.

68 Von diesem Befund gehen auch jene konservativen Kritiker aus, die den Film selbst heute noch generell als minderwertige, da zu einem passiven Konsum verleitende, Kunstform stigmatisieren, und demgegenüber die Literatur deshalb aufwerten, weil diese angeblich eine weitaus aktivere Rezipientenhaltung voraussetze. Diese plakative Gegenüberstellung mag zwar tendenziell auf das Vergleichspaar „kommerzieller Film“ und „hohe Literatur“ zutreffen, übersieht aber bewusst, dass es sehr wohl passive Formen der Lektüre und aktiv-fordernde Formen des Filmsehens gibt.

69 von Tschiltschke (2000), S. 67.

Beim Lesen gesellt sich zur sinnlichen Wahrnehmung, die sich bereits im optischen Erfassen (eventuell gekoppelt an die lautliche Wiedergabe) der Schriftzeichen erschöpft, ein Akt der Imagination, durch den das vom Autor abstrakt Fixierte in die konkrete Vorstellungswelt des einzelnen Lesers übertragen wird. Anders als der Film, der die Vorstellung des Filmsehenden nur begrenzt, etwa durch spezielle Verfahren des elliptischen Erzählens,⁷⁰ stimulieren kann, ist die Vorstellungsleistung des Rezipienten eine *conditio sine qua non* der literarischen Rezeption. Die verschiedenen Theorien, etwa von Jean-Paul Sartre (1940) oder Wolfgang Iser (1976), die sich phänomenologisch und wirkungspsychologisch mit dem Akt des Lesens befasst haben, stellen allesamt die vom Leser zu erbringende Vorstellungstätigkeit fest und weisen genauer darauf hin, dass dabei „*Vorstellungsbilder aus einem Wissen entstehen (...), das teils vom Text zur Verfügung gestellt und teils individuell vom Leser eingebracht wird.*“⁷¹ Wo der Film den Rezipienten tendenziell mit in eine zwar gegebenenfalls fremde und verstörende, jedoch fast immer bis in die letzten Details kohärente und stimmige Welt zieht, liefert die Literatur nur Versatzstücke einer anderen Welt und baut darauf, dass die Leerstellen von der Erfahrung und Einbildungskraft des Lesers geschlossen werden. Die berühmte Kritik, mit der sich Flaubert gegen jegliche Illustration seiner Werke wandte, bezieht sich genau auf diesen Sachverhalt: Eine ins Bild gesetzte Figur seiner Romane würde dieser bisher für die Imaginationsarbeit der Leser offenen Fläche eine für immer geschlossene Form geben:

*« Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette concordance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : «j'ai vu cela» ou «cela doit être». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes. »*⁷²

Während Iser weiter betont, dass es sich bei den in der Vorstellung geschaffenen Bildern selten um klare Einzelrepräsentationen handelt, sondern diese Bilder vielmehr in ihrer Relation zu den anderen Elementen der Narration verstanden werden, weist Sartre darauf hin, dass sich beim Lesen die Bilder nur dann aufdrängen, wenn der Lesefluss unterbrochen und durch diese Pause die

70 Ein prominentes Beispiel ist die Leerstellen-Technik, die etwa im Horror- und Kriminalfilm gerne angewendet wird und darauf beruht, dem Rezipienten eine wichtige Information bewusst vorzuenthalten und diesen so zu zwingen, die entstandene Leerstelle durch eine eigene Vorstellungsleistung zu schließen. Eine Bemerkung in Prousts *Un amour de Swann* verweist auf ein ähnliches Phänomen: « *C'est si calmant de se représenter les choses* » äußert dort Swann, dessen Eifersucht gerade dann befeuert wird, wenn sich eine Leerstelle bzw. Repräsentations-Lücke im Leben Odettes auftut. (Proust (1987), S. 502.)

71 von Tschiltschke (2000), S. 68. Zu nennen sind hier vor allem Wolfgang Iser's *Der Akt des Lesens* (Iser (1976)) und Jean-Paul Sartre's *L'imaginaire* (Sartre (1940)). Für eine Diskussion der beiden Werke vgl. von Tschiltschke (2000), S. 65ff.

72 Brief an Ernest Duplan vom 12. Juni 1862. (Vgl. Flaubert (1973-2007), Bd. 3, S. 221-222.)

bildrelevanten Informationen imaginär synthetisiert werden können.⁷³ Ein Lesen ohne Verbildlichung des schriftsprachlich Fixierten entsteht für ihn im Umkehrschluss immer dann, wenn der Text dem Leser nicht genügend solcher Pausen bietet.

Zusammenfassend lässt sich trotz der vielen Konvergenzerscheinungen, die sich bei genauerer Betrachtung feststellen lassen, sagen, dass Literatur und Film aufgrund ihrer semiotischen Differenz sowohl andere Formen des Ausdrucks (schriftlich bzw. audiovisuell) wie auch der Objektrelation (symbolisch bzw. ikonisch) und der Rezeptionsweise (imaginativ bzw. sinnlich) aufweisen bzw. erfordern. In Einzelfällen, dies soll später in Bezug auf Flauberts Romanwerk näher untersucht werden, kann es aber sehr wohl dazu kommen, dass diese grundsätzlichen semiotischen Differenzen durch spezielle Darstellungsverfahren weitestgehend egalisiert werden.

2.2.2. Raumzeitlichkeit – Chrono-Topografie zweier Medien

Franz Josef Albersmeier versucht in seinem Buch *André Malraux und der Film* durch eine interdisziplinär ausgerichtete Studie einige konstruierte Dichotomien zu überwinden, mit der auf Seiten der Literatur- wie auch der Filmwissenschaft häufig versucht wird, die beiden Medien klar voneinander abzugrenzen. Eine dieser tradierten und, laut Albersmeier, in ihrem Absolutheitsanspruch falschen Dichotomien lautet: „*Der Film ist die Kunst des Raumes, der Roman die Kunst der Zeit.*“⁷⁴

Durchaus im Sinne einer von Albersmeier geforderten Relativierung des Gegensatzes soll in diesem Kapitel gezeigt werden, wie die Literatur und der Film von den Dimensionen Raum und Zeit einerseits abhängig sind und mit welchen Verfahren es andererseits zur Darstellung eben dieser Dimensionen in den beiden Kunstformen kommt. Die erste Ebene des Vergleichs bezieht sich damit auf Produktions- und Rezeptionsvorgänge, die zur Raumzeitlichkeit in Verbindung stehen, die zweite Ebene befasst sich mit Darstellungstechniken. Ganz generell lässt sich festhalten, dass sich der Roman wie der Spielfilm als erzählende Kunstformen sowohl zeitlich als auch räumlich entfalten. Die Geschichten werden in beiden Medien linear erzählt und rezipiert (auch wenn die erzählte Zeit durchaus nonlinear angeordnet sein kann) und erfahren eine räumliche Ausdehnung, materiell durch das Erstellen von Trägermedien (Buch, E-book, Filmrolle, DVD, etc.) und ideell durch das Erschließen von projizierten und imaginierten Orten, Personen und Gegenständen. Das Produzieren und Rezipieren von Literatur und Film nimmt also, salopp gesagt, Zeit und Raum in Anspruch.

73 Vgl.von Tschiltschke (2000), S. 69.

74 Albersmeier (1973), S. 151.

Einer der augenscheinlichsten Unterschiede auf dieser Ebene liegt darin, dass die Rezeptionszeit, die von der Literatur im Allgemeinen benötigt wird, diejenige des Films deutlich übersteigt. Während der Film dazu in der Lage ist, eine Handlung in Echtzeit wiederzugeben, die Erzählzeit also mit der erzählten und der wahrgenommenen Zeit gleichzusetzen⁷⁵, ist in der Literatur eine prinzipielle Differenz dieser unterschiedlichen Ebenen der Zeiterfahrung festzustellen. Die Zeitspanne, die beispielsweise verstreicht, um ein in einer bestimmten Zeiteinheit sich abspielendes Geschehen literarisch zu fixieren, ist in den allerseltensten Fällen deckungsgleich und ist nochmals deutlich von der Zeitspanne einer Lektüre abzugrenzen, « *qu'il faut* », so Genette, « *pour le [den Text] parcourir ou le traverser, comme une route ou un champ* »⁷⁶. Die literarische Zeitgestaltung arbeitet fast immer mit Dehnungen und Raffungen, in den Extremfällen können die Erlebnisse vieler Jahre in wenigen Worten und die Eindrücke eines Augenblicks auf vielen Seiten festgehalten werden.⁷⁷ Nach einigen, die Produktion und Rezeption betreffenden, Bedingungen von Raum und Zeit sind damit bereits raumzeitliche Konstellationen angesprochen, die innerhalb der Diegese von Literatur und Film anzusiedeln sind. Diese gilt es nun näher zu bestimmen.

Im Anschluss an die bereits oben besprochenen Charakteristika des literarischen und des filmischen Zeichens lässt sich folgern, dass die Darstellung des Raums im Roman tendenziell abstrakter, da verbalsprachlich vermittelt, im Film konkreter, da audiovisuell vermittelt, ist. Wie auch im Bereich der natürlichen Wahrnehmung lässt sich der filmische Raum in seiner Tiefenstruktur, seiner Abhängigkeit von einer Blickrichtung (in diesem Fall: der Kameraperspektive) und der damit einhergehenden Begrenzung des Sichtfeldes erfahren. Auch die für die meisten Filme selbstverständliche Tongestaltung trägt mit dazu bei, dass der Zuschauer die Erfahrung des filmischen Raumes gleichsetzen kann mit Raumerfahrungen aus dem eigenen Leben. Im Unterschied zur natürlichen visuellen Wahrnehmung, die auf ein mehr oder weniger ovales Blickfeld eingeschränkt ist, wird das filmische Bild allerdings in aller Regel bei der Aufnahme in einem rechteckigen Format gespeichert und bei der Projektion in einem diesem Format entsprechenden Verhältnis wiedergegeben. Da der Filmsehende das projizierte Bild aber nie in seiner Totalität erfassen, sondern auch hier wieder nur einen ovalen Ausschnitt des rechteckigen

75 Dieser Sachverhalt trifft auf jede einzelne Einstellung für sich zu, wurde aber auch zum bestimmenden Element von Filmen erhoben, die mit langen Plansequenzen arbeiten (mit Orson Welles, Andrei Tarkovski, Michael Haneke und Bela Tarr seien nur einige Filmemacher genannt, die stark auf dieses Mittel setzen) bzw. gar aus nur einer Einstellung bestehen (beispielsweise die Filme *Russische Arche* von Alexander Sokurov (2002) und *Timecode* von Mike Figgis (2000), in dem gleich vier in je einer langen Plansequenz gedrehte Einzelfilme durch ein Split-Screen-Verfahren miteinander verbunden werden).

76 Genette (1972), S. 78.

77 Gustave Flaubert spielt in der *Éducation sentimentale* auf virtuose Weise mit diesem Gestaltungsmittel. Nachdem über hunderte von Seiten die Sehnsüchte Frédéric Moreaus dargestellt werden, heißt es nach dem definitiven Scheitern seiner amourösen, künstlerischen und gesellschaftlichen Ambitionen lakonisch resümierend: « *Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il revint.* » (Flaubert (2005), S. 450.)

Projektionsfeldes wahrnehmen kann, ist das Rechteck der Projektion dem Film in seinem illusorischen Wirklichkeitseffekt nicht abträglich. Entgegen der intuitiv einleuchtenden These, der in den einzelnen Bildern fixierte filmische Raum ließe sich, ganz im Gegensatz zur Literatur, mit einem Blick erschließen, muss darauf hingewiesen werden, dass für die Apperzeption des Filmbildes die gleichen Mechanismen greifen wie für die Betrachtung anderer Bilder auch. Nach einem ersten Gesamteindruck, in dem sich eines oder mehrere Elemente des Bildes (dies kann ein Farb- oder Lichteindruck sein, aber auch ein markantes Detail) dem Auge des Betrachters aufdrängen, erfolgt die systematische Erschließung der verschiedenen Ebenen des Bildes sukzessiv, d.h. in einer linearen zeitlichen Abfolge. Zwar kann der filmische Raum simultan eine Vielzahl von Elementen zur Darstellung bringen, deren Wahrnehmung durch den Zuschauer ist letztlich aber wieder an ein lineares Muster gebunden.

Die räumliche Darstellungsweise der Literatur ist dagegen ohnehin linear strukturiert; in einer zeitlichen Abfolge werden dem Leser die den Raum konstituierenden Elemente in der Form einer Beschreibung vom Text geliefert; erst in den Leseпаusen, die – um an Sartre anzuknüpfen – die Imagination überhaupt erst ermöglichen, können sich die disparaten Elemente zu einem homogenen Gesamteindruck zusammenfügen. Diese grundlegende Tendenz kann auch der Einwand nicht entkräften, dass unabhängig von der Struktur des Textes der tatsächliche Leseakt in den seltensten Fällen streng linear abläuft, vielmehr durch ein ständiges Hin- und Herspringen zwischen verschiedenen Wort- und Satzteilen gekennzeichnet ist. Von Tschiltschke etwa folgert in diesem Sinne, dass *„die Lektüre von Texten eine große Ähnlichkeit mit der Betrachtung von Bildern aufweist.“* Insgesamt kommt er zu dem einleuchtenden Schluss, dass sich eine *„formelhafte Gegenüberstellung“* von Simultaneität und Linearität nicht als praktikabel erweist, diese vielmehr *„in Literatur und Film je besondere Verbindungen [eingehen]“*⁷⁸.

Aus der Notwendigkeit der Literatur, räumliche Beschreibungen mit relativ großem Zeitaufwand zu bewerkstelligen⁷⁹, resultiert ein Phänomen, das in diesem Maße nicht auf den Film zutrifft: Bei der klassischen Romanliteratur – so zu beobachten etwa in vielen Romanen des Realismus – ist es nämlich in der Regel so, dass Beschreibungen einhergehen mit dem Aussetzen der Narration. Im Bereich des Films kennt man zwar sehr wohl Techniken wie den *establishment shot*, eine meist in der Totale oder Halbtotale aufgenommene Einstellung, durch die ein neuer Handlungsraum eingeführt wird, insgesamt lässt sich aber sagen, dass es dort zu einer wesentlich schwächeren

78 von Tschiltschke (2000), S. 63. und S. 64.

79 Die häufige Verwendung von Metaphern und bildhaften Vergleichen innerhalb der literarischen Beschreibungen lässt sich zu einem großen Teil dadurch erklären, dass durch das damit verbundene Evozieren bildlicher Inhalte umständliche Beschreibungen ersetzt werden können. Wenn ein Sonnenuntergang beispielsweise als „Flammenmeer“ verbildlicht wird, setzt ein Autor ein sprechendes Bild an die Stelle einer ohne metaphorische Elemente nur schwer zu realisierenden Beschreibung.

Ausdifferenzierung von beschreibenden und handlungstragenden Abschnitten kommt. Die Simultaneität, mit der narrative und deskriptive, aber auch dialogische und dramatische Elemente miteinander verknüpft werden können, erklärt die semiotische Fülle, die für den Film so charakteristisch ist. Zu diesem Phänomen der Dichte von im Film dargestellten Sinnesdaten äußerte sich Leo Tolstoi als einer derjenigen Schriftsteller, die die Entstehung des Films direkt miterlebt hatten, in einer begeisterten und für das bisher Dargestellte bezeichnenden Weise:

„Dieser schnelle Szenenwechsel, dieses Ineinander von Gefühl und Erfahrung – das ist viel besser als die schwerfällige und langwierige Art zu schreiben, an die wir gewöhnt sind. (...) Drrrr! Und eine Szene ist fertig! Drrr! Und da ist noch eine! Wir brauchen nur hinzusehen: Da ist die Küste, die Stadt, der Palast – und im Palast ereignet sich eine Tragödie...“⁸⁰

Für die Darstellung der Zeit dreht sich gewissermaßen das Verhältnis von Literatur und Film um: Scheinen dem Film in der Behandlung des Raumes keine Grenzen gesetzt, die Literatur aber durch die Bindung an die Verbalsprache stark limitiert zu sein, so scheint es nun die Literatur zu sein, die frei über die Zeit verfügen kann, während der filmische Ausdruck von Zeit weitaus weniger flexibel zu bewerkstelligen ist. Im Laufe der Gegenüberstellung wird sich jedoch zeigen, dass diese vereinfachende Abgrenzung der Komplexität der beiden Medien nicht gerecht wird.

Ein Grundelement der Verbalsprache der Literatur sind die unterschiedlichen Tempora, die über die Form der Verben aber auch über zeitliche Marker wie „damals“, „gestern“, „heute“ oder „am folgenden Samstag“ gekennzeichnet werden. Durch sie wird der Text zeitlich strukturiert, Sprünge in der Chronologie des Erzählten können kenntlich gemacht, Rückblenden oder Vorwegnahmen dadurch als solche leicht verständlich in die Romanstruktur eingebaut werden. Ganz anders stellt sich dieser Zusammenhang für den Film dar. Der Film verfügt, wie bereits oben angesprochen, über die Möglichkeit, ein Geschehen in Echtzeit aufzuzeichnen und wieder abzuspielen, und ist auf einer primären Ebene auch immer auf dieses Präsens des Aufnahmемoments beschränkt⁸¹. Um im Film darzustellen, dass etwas „gestern“ oder „morgen“ passiert, müssen bildsprachliche Mittel⁸² gefunden werden, die dem Filmsehenden verständlich machen, wie die einzelnen Einstellungen über die Technik der Montage zeitlich aufeinander bezogen sind. Das Einblenden von Hinweisen

80 Zitiert nach Paech (1997), S. 123.

81 Im Kontext einer Auseinandersetzung um die Darstellung von Gegenwart und Vergangenheit in Orson Welles *Citizen Kane*, relativiert Gilles Deleuze diese scheinbare Gegenwartsverhaftetheit des Films. Er kommt zu dem Schluss, dass es „ungenau [sei], das kinematographische Bild als von Natur aus in der Gegenwart bestehend zu betrachten.“ Gerade im Falle von Welles erscheine das Filmbild nicht „unter dem Aspekt der Gegenwart (...), sondern in Form von Vergangenheitsschichten.“ (Deleuze (1991), S. 141.)

82 Die Möglichkeit einer Erzählerstimme aus dem Off, die natürlich auch jede Form von zeitlichen Bezügen ausdrücken kann, soll auch hier wieder aus dem Spiel gelassen werden, da sie kein im eigentlichen Sinne filmisches Mittel darstellt. Filmemacher wie etwa Woody Allen, die häufig mit dem Mittel des Off-Kommentars arbeiten, werden zu Recht häufig als „literarisch“ bezeichnet.

wie „drei Monate später“ oder „am nächsten Morgen“ sind Relikte aus der Stummfilmzeit, die zwar immer noch relativ häufig Verwendung finden, in ihrer Plumpheit aber deutlich hinter zeitbildlichen Topoi wie dem Abreißen von Kalenderblättern, dem Verwelken einer Blume, dem Ergrünen eines Baumes oder dem Unter- und Wiederaufgehen der Sonne zurückfallen. Außerdem haben sich auch im Film konventionalisierte Darstellungsverfahren entwickelt, mit deren Hilfe zeitliche Ellipsen kenntlich gemacht werden können. Als typisches Beispiel für die Integration einer Rückblende in die ansonsten linear verlaufende Narration kann an dieser Stelle die Technik genannt werden, die darin besteht, einen Protagonisten während einer Reise, etwa einer Bahnfahrt, mit Hilfe einer Großaufnahme dabei zu zeigen, wie sich sein Blick immer mehr in der Weite verliert, um dann durch einen Schnitt fließend in eine erinnerte Situation überzugehen. Um den zeitlichen Abstand dabei besonders deutlich zu markieren, verwenden manche Regisseure auch eine unterschiedliche Farbgestaltung: Die Jetztzeit ist dann beispielsweise farbig, die vergangene Zeit schwarzweiß markiert. Darüber hinaus wird das Fehlen der filmischen Tempora von vielen Filmschaffenden nicht etwa als Beschränkung, sondern als Zugewinn an gestalterischer Freiheit verstanden: Sie machen aus der Not eine Tugend, verzichten bewusst auf deutliche Markierungen zeitlicher Bezüge und stellen damit den Zuschauer vor die Aufgabe, die Chronologie der Erzählung zu rekonstruieren.⁸³ Der Einwand der Limitiertheit filmischer Ausdrucksformen von Zeitlichkeit lässt sich des Weiteren dahingehend entkräften, dass der Film zusätzlich zum elliptischen Erzählen auch über Verfahren der zeitlichen Gleichschaltung verschiedener Handlungen verfügt. Diese Simultaneität, die sich verbalsprachlich durch Marker wie „während“ oder „zur selben Zeit“ ausdrücken lässt, kann im Film unter anderem durch Blenden von einem zum anderen Handlungsort, durch Doppel- oder Mehrfachbelichtungen, einen geteilten Bildausschnitt (Split-Screen) oder auch eine Parallelschaltung von zwei hintereinander gezeigten Handlungsabläufen durch eine vereinheitlichende Tonspur ausgedrückt werden.

Schließlich soll in diesem Zusammenhang noch auf einen Sachverhalt verwiesen werden, der die Darstellung von einmaligen und regelmäßigen Handlungen betrifft. Auch diese im weiteren Sinne zeitlichen Phänomene können in der Literatur sehr leicht dadurch zum Ausdruck gebracht werden, dass eine entsprechend konnotierte Zeitform gewählt wird (im Fall des Französischen beispielsweise *Passé composé* und *Futur simple* für singulative, *Imparfait* für iterative Handlungen) oder andere sprachliche Marker wie „plötzlich“ und „einmal“ bzw. „zu dieser Zeit“ und „normalerweise“ eingesetzt werden. Der Film ist auch in diesem Fall wieder limitierter, er hat aber, gerade was die Darstellung von Regelmäßigkeit betrifft, im Laufe seiner über 100jährigen

83 David Lynch spielt in den Filmen *Mullholland Drive* (2001) und *Lost Highway* (1997) intensiv mit dieser Technik. Die systematische Verwirrung des Zuschauers ist in diesen Beispielen ein bestimmendes Gestaltungsprinzip.

Geschichte Verfahren entwickelt, die von Filmschaffenden wie auch dem Publikum als konventionalisierte Indikatoren der Regelmäßigkeit benutzt und erkannt werden. Zu diesen Verfahren zählen in erster Linie die Darstellung routinierter Handlungen (das morgendliche Zähneputzen, der Gang zum Briefkasten, die Fahrt zur Arbeit, etc.), die auch bei einmaligem Zeigen bereits Regelmäßigkeit suggerieren.

Abschließend lässt sich nochmals die eingangs zur Disposition gestellte Dichotomie zwischen Film/Raum und Literatur/Zeit differenzierter beurteilen. Es konnte gezeigt werden, dass es zwar tatsächlich so ist, dass einerseits der Film über präzisere und vielfältigere Mittel verfügt, den Raum zur Darstellung zu bringen und dass andererseits die Literatur für die Markierung zeitlicher Bezüge die effektiveren Werkzeuge besitzt, jedoch haben die beiden Kunstformen auf je ihre Art Techniken entwickelt (etwa die Metapher in der Literatur oder die Rückblende im Film), mit deren Hilfe sie die strukturelle Beschränkung zumindest teilweise ausgleichen können.

2.2.3. Erzählerfunktion – Vergleich der narrativen Vermittlungsinstanzen

Bisher wurde dargestellt, wo die semiotischen Differenzen von Literatur und Film liegen und wie die beiden Medien mit den Dimensionen Raum und Zeit umgehen. In dem nun folgenden Arbeitsschritt soll untersucht werden, ob sich auch im Bereich der Erzählerfunktion grundlegende Unterschiede feststellen lassen. Dass sowohl der Roman als auch der Spielfilm „*erzählende Ausdrucksformen*“⁸⁴ sind, wurde ja bereits eingangs erwähnt, wie dieses Erzählen jeweils konkret vonstatten geht, muss aber erst noch geklärt werden.

Wenn von einem Erzähler die Rede ist, dann ist damit allgemein eine Instanz gemeint, aus deren Warte dem Rezipienten die Elemente der Handlung präsentiert werden. Diese Erzählerinstanz verfügt in der Literatur wie auch im Film über unterschiedliche Mittel, das Wissen über die Orte, Figuren und Ereignisse der Handlung zu kommunizieren.

Was die Literatur betrifft, kann im Anschluss an die Begrifflichkeiten von Gérard Genette auf der Ebene des *récit* eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen den Fragen *qui parle ?* (Erzählstimme) und *qui voit ?* (Erzählmodus) gemacht werden.⁸⁵ Mit der ersten Frage ist das Phänomen der Erzählerfigur bezeichnet, die sich klassisch in den in die Handlung involvierten Ich-Erzähler und den distanzierter zur Handlung stehenden Er-Erzähler unterteilen lässt. Der homodiegetische Ich-Erzähler, der im Normalfall selbst eine Figur der Handlung ist, ist meistens auf den Wissensstand der eigenen Figur beschränkt und kann über die restlichen Romanfiguren nur

84 Albersmeier (1973), S. 136.

85 Vgl. Genette (1983), S. 43ff. Die dritte Kategorie, die hier nicht weiter beachtet werden soll, ist die Kategorie der Zeit. In ihr drückt sich das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens aus.

aus einer Außenperspektive berichten, der heterodiegetische Er-Erzähler wiederum ist in vielen Fällen der auktoriale Erzähler, der über ein unbegrenztes Wissen verfügt und sich nicht mit einer einzelnen Figur identifiziert. Die Frage nach dem Modus beschäftigt sich mit der Art, wie die Erzählerinstanz Einschränkungen des Sichtfeldes (Fokalisierungen) der Figuren der Erzählung vornimmt. Sie möchte wissen, durch wessen Augen die Handlung gesehen wird. Genette unterscheidet dabei drei Typen der Fokalisierung, die unterschiedlich stark in der Romanliteratur eingesetzt werden. Die *focalisation zéro* liegt dann vor, wenn das Blick- und Wissensfeld des Erzählers das der Figuren übersteigt, die *focalisation interne* ist eine Einschränkung der Blick- und Wissensperspektive des Erzählers auf eine oder mehrere Figuren und die *focalisation externe* schließlich ist eine begrenzte Außensicht auf die Figuren: der Erzähler sieht und weiß weniger als diese.⁸⁶

Diese knappe Skizze einiger prototypischer erzähltechnischer Verfahren sollte verdeutlichen, wie groß im Bereich der Literatur die Vielfalt an erzähltechnischen Möglichkeiten ist, das Wissen und den Blick auf die erzählte Handlung zu beschränken bzw. auszuweiten. Von dem einen Extrem eines komplett unbeteiligten Beobachters, der seine beschränkte Außenansicht mitteilt, bis hin zum anderen Extrem eines allwissenden Erzählers, der die Handlung steuert, kommentiert und wertet, ist eine Vielzahl von Zwischenstufen möglich. In Abgrenzung zum Film lässt sich dabei generell sagen, dass die Literatur auch über etablierte Verfahren verfügt, die Innenperspektive der Figuren darzustellen. Sowohl der über seine emotionale und geistige Verfassung Rechenschaft ablegende Ich-Erzähler wie auch ein auktorialer Er-Erzähler, der auf freilich unerklärliche Art und Weise genauestens Bescheid weiß über das Seelenleben der Figuren, können dem Leser Innerlichkeit vermitteln.

Der Film, dies wurde bereits weiter oben im Kontext der Bild- und Verbalsprache diskutiert, bleibt tendenziell eher in einer äußerlichen, „behavioristischen“⁸⁷ Perspektive zu seinen Figuren. Die Erzählperspektive, die grundsätzlich mit der Perspektive der Kamera (*qui voit ?*) gleichzusetzen ist, kann zwar durchaus eine quasi auktoriale Funktion erhalten und die Beschränktheit einer natürlichen Wahrnehmungsperspektive transgredieren⁸⁸, dennoch ist es im Film – sieht man einmal mehr von den eigentlich literarischen, da verbalsprachlichen, Mitteln des Filmdialogs und des Off-Kommentars ab – nur indirekt möglich, das Innenleben einer einzelnen Figur darzustellen. Verbalsprachlich lässt sich beispielsweise ein Gefühl wie Angst oder Freude klar benennen,

86 Vgl. Genette (1972), S. 206-211.

87 Albersmeier (1973), S. 166. Bereits dort in Anführungszeichen gesetzt.

88 Tatsächlich ist es sogar fast nie der Fall, dass die Kameraperspektive der subjektiven Perspektive einer der Filmfiguren konsequent nachempfunden ist. Der Film ist im Gegenteil prinzipiell von einer Vielzahl an Perspektiven geprägt, die nur selten den Figuren der Handlung zuzuordnen sind, wobei die *caméra subjective* ein stilistisches Mittel ist, das meistens in einer Kombination mit anderen Erzähltechniken verwendet wird.

bildsprachlich muss dafür ein Ausdruck in der Gestik und Mimik des Schauspielers gefunden werden, den der Rezipient dann in den entsprechenden Gefühlszustand übersetzen kann. Während die abstraktere Verbalsprache der Literatur problemlos logische Bezüge zwischen einzelnen Elementen der Handlung herstellen kann, stößt der Film auch hier schneller an seine Grenzen und bleibt insgesamt interpretatorisch offener. Ein beliebiger kausaler Zusammenhang wie „X fühlt sich schlecht, weil ihn Gewissensbisse wegen Y plagen“ lässt sich literarisch beispielsweise leicht herstellen, im Film muss dagegen zum einen das Gefühl des Unwohlseins dargestellt und dann noch ein Mittel gefunden werden, die Gründe verständlich ins Bild zu setzen.

Allgemein lässt sich sagen, dass das Erzählen im Film auf subtilere Verfahren angewiesen ist, als dies in der traditionellen narrativen Literatur der Fall ist. Auf den ersten Blick erweckt es teils gar den Eindruck, als gäbe es im Film überhaupt keinen Erzähler, fehlen doch oft die wertenden Kommentare, anhand derer die Erzählerinstanz – im Sinne der traditionellen Romanliteratur *à la* Balzac – Form annimmt und zu einer personifizierbaren Größe wird, der bestimmte Einstellungen und Meinungen zugeschrieben werden können. Chatman konstatiert in diesem Sinne: „*The cinematic narrator is the composite of a large and complex variety of communicating devices*“⁸⁹, für die er in der Folge so unterschiedliche Ausdrucksmittel wie Musik, Off-Kommentar, Schauspiel, Kameratechnik und Schnitt nennt. Der Erzähler im Film, dies lässt sich der Tendenz nach festhalten, ist insgesamt weniger eine die Handlung strukturierende Instanz, als ein bloßer Beobachter. Als Zuschauer teilt man einen dokumentierenden Blick auf das Geschehen, der mehr mit einer Art technisch-objektivem Aufnahmemedium in Verbindung gebracht wird als mit einer personifizierbaren Erzählerfigur. Eine Kamera, so scheint es, kann nur die Wirklichkeit aufzeichnen, nicht aber eine bestimmte Haltung zu dieser Wirklichkeit entwickeln.⁹⁰ Tatsächlich ist es jedoch so, dass sich hinter dieser scheinbaren Objektivität und Erzählerabwesenheit nur ein distanzierterer, dafür aber nicht weniger subjektiv geprägter Erzähler versteckt, der, tendenziell stärker als in der erzählenden Literatur, mit der Instanz Regisseur-Autor eine Einheit bildet⁹¹. Dieser „implizite Autor“ des Films entscheidet sich für ein bestimmtes Thema und entwickelt über die Wahl an Aufnahmen und deren semantische Kombination in der Montage eine durchweg subjektive Haltung dazu. Weiter oben konnte bereits gezeigt werden, dass das Prinzip der Subjektivität des künstlerischen Schöpfungsaktes auch dann nicht ausgehebelt werden kann, wenn die Objektivität

89 Chatman (1990), S. 134.

90 In diesem Sinne scheint der Film den von Stendhal an den Roman seiner Zeit gestellten Anspruch, ein « *miroir* » zu sein, « *qui se promène sur une grande route* » (Stendhal (1972), S. 414.), treffend einzulösen. Ohne zu filtern und zu werten, gibt der (realistische) Roman – so eine Lesart der berühmten Spiegelmetapher – lediglich wieder, was sich ihm bietet.

91 Chatman hat in diesem Zusammenhang den Begriff des impliziten Autors geprägt. Mit ihm ist ein „*inventor of both the story and the discourse (including the narrator)*“ gemeint. (Chatman (1990), S. 133.)

des Dargestellten – wie etwa im italienischen Neorealismus – zum Programm erhoben wird. Insgesamt lässt sich bezüglich der Erzählerfunktion konstatieren, dass sich in Film und Literatur Verfahren herausgebildet haben, die trotz gewisser Divergenzen auch große Konvergenzen aufweisen. Die Ich-Erzählung des Romans kann in etwa mit der Technik der subjektiven Kamera verglichen werden, der Er-Erzählung entspricht, sehr vereinfacht dargestellt, die unabhängige und objektive Kamera. Ein auffällender Unterschied zwischen den beiden Medien liegt allerdings in der Möglichkeit, das Innenleben der handlungstragenden Figuren darzustellen. Während die Literatur hier über eine Vielzahl von Mitteln verfügt (Monolog, Dialog, Erzählerkommentar, Kommentar einer anderen Figur u.a.), ist der Film mit seiner Bildsprache vor eine größere Herausforderung gestellt. Will er nicht auf die eigentlich literarischen Verfahren von Kommentar und Dialog zurückgreifen, muss er eine audiovisuelle Lösung entwickeln, die es schafft, das Innenleben der Figuren zu veräußerlichen.

2.2.4. Realitätseffekt – Literarische und filmische Wirklichkeitsillusion

Zum Abschluss der strukturellen Unterscheidung von Roman und Spielfilm soll nun ein Themenkomplex in den Fokus gerückt werden, der in der Auseinandersetzung mit beiden Gattungen und den sie umfassenden Medien Literatur und Film eine lange Tradition hat. Im Zentrum dieser Auseinandersetzung steht die Frage danach, wie Roman und Spielfilm es auf ihre medial je unterschiedliche Weise schaffen, einen Realitätseffekt zu erzielen. Der Begriff „Effekt“ deutet bereits an, dass es dabei um eine Wirkung geht, die aufgrund noch näher zu bestimmender Ursachen erzielt wird. Die Wirkung, soviel scheint vorab schon festzustehen, besteht darin, dass der Rezipient des Kunstwerks an die Realität desgleichen glaubt, oder genauer: dass er an die Realität des durch das Kunstwerk Dargestellten glaubt. Obwohl das Kunstwerk immer auf einer abbildenden und deshalb vermittelnden Ebene bleibt, kann es, egal ob in schriftlicher oder audiovisueller Form, damit jenseits der eigenen, materiellen Realität auf einen Bedeutungszusammenhang verweisen, dem vom Rezipienten das Prädikat „Realität“, „real“ oder „realistisch“ verliehen wird. Die Darstellung (in vielen Fällen aber auch überhaupt erst die Erzeugung) dieser „realistischen Welt“ erfolgt sowohl im Spielfilm als auch in der Romanliteratur durch narrative und deskriptive Techniken, die ihrerseits jedoch wieder von den medienspezifischen Eigenschaften (wie in den vorigen Kapiteln in Bezug auf die Semiotik, die Raumzeitlichkeit und die Erzählerfunktion gezeigt werden konnte) abhängen. Vor dem Hintergrund der Vielschichtigkeit der Thematik scheint es sinnvoll, die von von Tschilschke vorgeschlagene Unterscheidung eines medialen und eines

narrativen Realitätseffekts⁹² auch dieser Untersuchung zugrunde zu legen.

Das verbalsprachliche Zeichensystem der Literatur, das im strengen Sinne zu keiner unmittelbar nachahmenden Darstellung fähig und deshalb nie reine Mimesis, sondern immer schon Diegesis ist, zeichnet dafür verantwortlich, dass es im Bereich der Literatur keinen medialen, sondern nur einen narrativen Realitätseffekt geben kann. Anders als der Film, dessen fotografische Abbilder der Wirklichkeit leicht mit der eigentlich nur dargestellten, kopierten und zitierten Wirklichkeit verwechselt werden können, deshalb bereits qua Medium teilweise als „intrinsisch realistisch“⁹³ beschrieben wird, ist die Literatur in ihrer rein textlichen Gestalt nicht mit der außertextlichen Welt des Dargestellten zu verwechseln. Wo die Literatur erst bestimmte Verfahren auf der Ebene der Narration entwickeln muss, um als realistische Literatur einen *effet de réel* zu erzielen, ist jeder (mit traditionellen fotografischen Mitteln produzierte) Film, ganz unabhängig von seiner Genrezugehörigkeit, allein schon durch seine mediale Verfasstheit in der Lage, als realistisch rezipiert zu werden. Obwohl der Film mit einem deutlich größeren materiellen Aufwand produziert wird und auch die Projektion ein komplexes technisches Verfahren darstellt, schafft es gerade die Institution Kino, alle Materialität in Vergessenheit geraten zu lassen. Der Begriff der „Traumfabrik Hollywood“ kann in diesem Sinne auch so verstanden werden, dass in dem Rezeptionsort Kino, jenem zur Imagination einladenden, „schwarzen, anonymen, indifferenten Würfel“ (Barthes)⁹⁴, in einem besonderen Maße traumähnliche Illusionseffekte produziert werden, die man zumindest im Moment der Filmvorführung für real halten kann. Theodor W. Adornos berühmte Kritik an der „Kulturindustrie“ geht von einer ähnlichen Beobachtung aus: Der Tonfilm, so Adorno, „schult (...) den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren“, so dass das Leben „der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr sich unterscheiden lassen“ kann.⁹⁵

Wesentlich im Zusammenhang der medialen Verfasstheit des Films ist die weiter oben besprochene visuelle und auditive Konkretetheit der filmischen Zeichen, die durch die Bindung an die der menschlichen Sichtweise so ähnlichen Kameraperspektive noch gesteigert wird. Die Kamera ist zwar primär das verlängerte Auge des Filmschaffenden, in letzter Konsequenz aber auch das Auge eines jeden Filmsehenden. Die Perspektiviertheit, die Schärfe und die räumliche Tiefe des fotografischen Bildes sind verantwortlich dafür, dass der Rezipient Filme erleben kann, als ob er selbst ein beobachtender Teilnehmer am Geschehen wäre.

Im Gegensatz zu medialen Realitätseffekten lassen sich narrative Realitätseffekte von beiden Medien erzielen. Besonders aufschlussreich für den Bereich der Literatur ist hier jene literarische

92 Vgl. von Tschiltschke (2000), S. 71.

93 Vgl. die Verwendung des Begriffs bei Fuzellier (1964), S. 153 und Chatman (1990), S. 40.

94 Barthes (2006), S. 377.

95 Adorno/Horkheimer (1969), S. 113.

Strömung, in der sich die größte Dichte an relevanten Darstellungsverfahren vermuten lässt: der Realismus. Da diese literaturgeschichtliche Epoche auch den Hintergrund darstellt, vor dem Flauberts Werk analysiert werden muss, soll die sich bietende Gelegenheit genutzt werden, neben der allgemeinen Beschaffenheit des literarischen Realitätseffekts auch wesentliche Merkmale des französischen Realismus herauszustellen.⁹⁶

Viele der französischen Realisten von Stendhal bis Flaubert haben immer wieder auf ihre konzeptuelle Nähe zum empirischen Weltbezug hingewiesen, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für weite Teile der Wissenschaft maßgeblich war. Statt von metaphysischen und transzendentalphilosophischen Fragestellungen ließen sich realistische Autoren durch die Ansätze der positiven Wissenschaften beeinflussen, deren genauen, beobachtenden Blick sie auch auf literarische Produktionsweisen übertragen wollten. An verschiedenen Stellen äußert sich beispielsweise Flaubert in diesem Sinne: « *Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques* »⁹⁷. Anstelle einer Deduktion aus allgemeinen Prinzipien, etwa über das Wesen des Menschen, über das Wahre oder das Gute, vertreten die realistischen Schriftsteller damit eine an den induktiven Erkenntnisgewinn der Naturwissenschaften angelehnte Methode. Hugo Friedrich stellt dazu weiter fest: „*Das 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch die Übertragung der wissenschaftlichen Methode auf die Betrachtung der moralischen und sozialen Welt*“⁹⁸, zu der auch die Kunst zu zählen ist. Wenn Balzac in seiner berühmten Vorrede zur *Comédie Humaine* mit einem Verweis auf Buffon versucht, die « *Espèces Sociales* » von den « *Espèces Zoologiques* »⁹⁹ abzugrenzen, dann ist dies ein paradigmatisches Beispiel für die Übernahme jenes naturwissenschaftlichen Diskurses.

Literaturgeschichtlich wird damit natürlich eine deutliche Gegenposition zum romantischen Paradigma, mit der Betonung individueller Gefühle und Befindlichkeiten, aber auch zum klassischen Paradigma, mit seiner Forderung nach *vraisemblance* und *bienséance* der Inhalte und der Form literarischer Produktion, eingenommen. Statt einer idealisierten Form von Wahrscheinlichkeit, die in der Klassik, unter Rückbezug auf die Poetik Aristoteles', das ästhetische Muster darstellte, fordern realistische Autoren eine unmittelbare Darstellung der *vérité* im Sinne der gelebten und wahrgenommenen Lebenswirklichkeit.¹⁰⁰ Duranty formuliert 1856 in der ersten

96 Der in dieser Arbeit verwendete Epochebegriff des französischen Realismus bezieht sich, wie bereits weiter oben erwähnt, in etwa auf die Zeit von 1830 bis 1880, also jene wechselhaften Jahre, die noch von der Restauration, der gescheiterten Revolution von 1830, der Julimonarchie Louis-Philippes, der kurzen Phase der 2. Republik in der Folge der Februarrevolution von 1848, dem 2. Kaiserreich unter Napoleon III bis hin zur Gründung der 3. Republik 1870 geprägt waren.

97 Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 18. März 1857. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 786.)

98 Friedrich (1973), S. 30.

99 Zitiert aus dem „Avant-propos de la Comédie Humaine“. In: Balzac (1951), S. 10.

100 Gegenpositionen zu diesem Kunstverständnis werden durchaus vehement vertreten. George Sand schreibt 1846: « *L'art n'est pas une étude de la réalité positive; c'est une recherche de la vérité idéale (...)* ». Zitiert nach: Engler

Ausgabe der Zeitschrift *Le Réalisme* entsprechend: « *Le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit (...)* »¹⁰¹ und in dem berühmten Epigraph zu *Le Rouge et le Noir* macht Stendhal deutlich, womit es der Leser auf den kommenden Seiten zu tun haben wird: « *la vérité, l'âpre vérité* »¹⁰².

Als eine weitere Grundbestimmung der realistischen Literatur erscheint in diesem Zusammenhang auch die Tendenz, die Romanhandlung in die Realgeschichte einzubetten; Stendhals *Chartreuse de Parme*, Balzacs *Illusions Perdues* und Flauberts *Éducation sentimentale* sind besonders prominente Beispiele für diese allgemeine Tendenz. Die *vérité historique*, die seit Aristoteles abwertend den Geschichtsschreibern zugeordnet und als der künstlerischen Darstellung unwürdig erachtet worden war, erfährt eine ganz wesentliche Aufwertung. Deshalb kann Auerbach auch über Stendhals *Le Rouge et le Noir* konstatieren, dass in dem Roman „zeitgeschichtliche, politische und soziale Bedingungen auf eine so genaue und reale Weise in die Handlung verwoben [sind], wie dies in keinem früheren Roman, ja in keinem literarischen Kunstwerk überhaupt der Fall war“.¹⁰³ Für die Schriftsteller des Realismus ergibt sich daraus der Anspruch, den Menschen in der Totalität seiner sozio-ökonomischen Lebenswirklichkeit darzustellen. Die wirtschaftlichen Verhältnisse rücken bei den Beschreibungen deutlich stärker in den Mittelpunkt, als dies bis dato der Fall war, die sich im Umbruch befindende Gesellschaft wird in ihrer ganzen Breite, mit einer besonderen Betonung sozial niedrig gestellter Individuen und Gruppen, thematisiert. Auerbach zufolge ist die mit dem Stichwort der Stilmischung¹⁰⁴ bezeichnete „ernsthafte Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit, das Aufsteigen breiterer und sozial tieferstehender Menschengruppen zu Gegenständen problematisch-existentieller Darstellung“¹⁰⁵ ein wesentliches Merkmal der realistischen Literatur. Wer sich die *vérité* der Verhältnisse nicht durch genaues Beobachten erschließt, kann diese in der Folge unmöglich in der Kunst darstellen. Der Schriftsteller Fernand Desnoyer schreibt 1855 dazu bezeichnenderweise: « (...) *le réalisme, sans être l'apologie du laid et du mal, a le droit de représenter ce qui existe et ce qu'on voit. (...) N'écrivons, ne peignons que ce qui est, ou du moins, ce que nous voyons, ce que nous savons, ce que nous avons vécu.* »¹⁰⁶ Grundlegend in erkenntnistheoretischer Hinsicht ist hier die Engführung der beiden Verben *exister* und *voir*: Wir wissen, dass etwas existiert, weil wir es sehen; die sinnliche Wahrnehmung geht aller verstandesmäßigen Erkenntnis voraus und ist damit auch der Ausgangspunkt für künstlerische

(1970), S. 41.

101 Zitiert nach dem Nachdruck der ersten Ausgabe von *Le Réalisme* vom 15. November 1856. in: Duranty/Assézat (1856), S.2.

102 Stendhal (1972), S. 21.

103 Auerbach (2001), S. 425.

104 Vgl. ebd. S. 448 ff.

105 Ebd. S. 458.

106 Zitiert nach: Engler (1970), S. 43.

Erkenntnis und Produktion. Anstatt mit vermeintlich allgemeingültigen, ewigen Wahrheiten zu operieren wird Dank einer „*neuen Sinnesphysiologie*“¹⁰⁷ (Kittler) der eigene Erfahrungshorizont betont: *ce que nous voyons, ce que nous savons, ce que nous avons vécu*.

Neben diesen vorrangig programmatischen und inhaltlichen Charakteristika realistischer Literatur, die sich aus einem historisch bedingten Realismus-Verständnis speisen, hat eine bereits mehrfach erwähnte Studie von Roland Barthes geholfen, die Gründe für den literarischen Realismuseffekt auch auf strukturelle Eigenschaften des Textes zurückzuführen. In dem Aufsatz *L'effet de réel* verweist Barthes anhand einer Szene aus der Erzählung *Un cœur simple* auf die Funktion einer der für Flauberts Realismus typischen Beschreibungen: Die « *description (...) n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication* »¹⁰⁸, ihr kommt aber dennoch eine ganz wesentliche Bedeutung zu. Barthes semiotischer Analyse zufolge fallen im Zeichen des « *détail concret* »¹⁰⁹ Referent und Signifikant direkt zusammen, das Signifikat wird aus dem Denotationsbereich des Zeichens gedrängt. Der Konnotationsbereich des Zeichens, wie etwa die berühmte Mütze Charles', die im Eingangskapitel der *Madame Bovary* beschrieben wird, wird allerdings von dem verdrängten Signifikat besetzt. Damit verweisen die von Flaubert so genau beschriebenen Gegenstände nicht etwa direkt auf eine außersprachliche Realität, sondern markieren vielmehr den ganzen Text als einen realistischen: « *dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le dire* »¹¹⁰. Sie rufen gewissermaßen dem Leser entgegen: « *nous sommes le réel* »¹¹¹ und fungieren, indem sie einen *effet de réel* erzeugen, als Realismus-Marker. Stimmt man Barthes bei seiner Deutung zu, wird verständlich, wieso es in den Romanen Flauberts und in vielen anderen realistischen Schriften geradezu vor Details wimmelt, die für die Handlung keine Rolle zu spielen scheinen.

Nach diesen umfangreichen Bemerkungen zum literarisch-narrativen Realismuseffekt sollen nun in verdichteter Form auch einige Überlegungen zum filmisch-narrativen Realismuseffekt versammelt werden. Anders als die realistische Literatur, die sich im Sinne Barthes' über detailreiche Beschreibungen als solche konstituiert, zeichnet sich der Film ja *per se* durch die Genauigkeit und den Reichtum seiner „Beschreibungen“ aus, kann diese allgemeine Beschaffenheit also nicht als Alleinstellungsmerkmal einer besonders realistischen Darstellungsart verwenden. Im Umkehrschluss könnte man aber sehr wohl sagen, dass ein Film immer dann keinen Realismuseffekt erzielt, wenn er sich von dem filmischen Grundverfahren des fotografischen Abbildens entfernt und durch Verfremdungseffekte wie Unschärfe, Trickfilmelemente, Zeitlupen,

107 Kittler (2002), S. 199.

108 Barthes (1982a), S. 83.

109 Ebd. S. 88.

110 Ebd. S. 89.

111 Ebd.

die Sichtbarmachung der Drehsituation oder besonders grelle Licht-Schatten-Kontraste auf die Artifizialität seines technischen Verfasstseins aufmerksam macht. Wie bei einem lyrischen Text, der durch seinen besonders verdichteten, von der Alltagsverwendung entfernten Sprachgebrauch auffällt, kann so auch beim Film die poetische Funktion seiner audiovisuellen Sprache in den Vordergrund gestellt werden. Die Art und Weise des Darstellens verdeckt dabei gewissermaßen das Dargestellte, der Film wirkt künstlich und nicht realistisch.¹¹²

Interessant ist, dass der Film auch dann eine realistische Wirkung erzielen kann, wenn er sich inhaltlich mit Themen auseinandersetzt, die alles andere als real sind, die also, um noch einmal Auerbach zu zitieren, gerade nicht durch die *ernsthafte Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit* auffallen. Ein spekulativer Zukunftsentwurf wie Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) kann in bestimmten Szenen sehr realistisch wirken, einzig weil der Filmemacher auf verfremdende Effekte bei der Behandlung von Bild und Ton verzichtet hat und stattdessen beispielsweise das erfundene Dekor eines Raumschiffes nüchtern abgefilmt hat. Als selbstverständlich kann schließlich die Tatsache gelten, dass ein Film immer dann über besonders viele realistische Effekte verfügt, wenn er sowohl formal als auch inhaltlich auf Effekte der Verfremdung verzichtet, wenn also, um bei Kubricks *Space Odyssey* zu bleiben, das Geschehen nüchtern gefilmt und noch dazu in einem jedem Zuschauer aus der eigenen Lebenswelt bekanntem Dekor wie einem Auto oder einem Boot anstelle eines Raumschiffes angesiedelt worden wäre.

Es kann also festgehalten werden, dass der Realitätseffekt in den beiden Medien Literatur und Film auf unterschiedliche Art und Weise zustande kommt. Beim Film ist die mediale Verfasstheit hauptverantwortlich für den illusionären Realitätseffekt, bei der Literatur dagegen sind es verschiedene narrative Verfahren (wie besonders detaillierte Beschreibungen und die Einbettung der Romanhandlung in eine konkrete, materiell erfassbare Wirklichkeit). Allgemein gilt, dass die Vorstellung davon, was „real“ und „realistisch“ ist, eine historische Größe darstellt, die auch im Bereich der künstlerischen Darstellungsweisen eine konstante Readaptation erfordert. Gerade bei einer Auseinandersetzung mit einer künstlerischen Strömung wie dem französischen Realismus wird deutlich, dass der dort verwendete Begriff von Wirklichkeit auf im Vergleich zu heute völlig anderen Annahmen fußt, die sich aus der Summe des damaligen Wissens, des technologischen

112 Von Tschilschke verweist in einem ähnlichen Zusammenhang auf die von Tzvetan Todorow geprägten, jedes narrative System beinhaltenden Begriffe von Geschichte (*histoire*) und Diskurs (*discours*) und führt aus, dass generell diejenigen Texte geeigneter sind, einen Realismuseffekt zu erzielen, bei deren Rezeption die Seite der Geschichte (also des Inhalts, der Handlung, etc.) stärker im Vordergrund steht als die Seite des Diskurses im Sinne der sprachlichen Verfasstheit. (Vgl. von Tschilschke (2000), S. 73.) Das bewusste Aufbrechen des filmischen Realismuseffekts durch eine Betonung der Gemachtheit des Films lässt sich besonders in der dokumentarischen Tradition des „Direct Cinema“ und des „Cinéma Vérité“ beobachten, aber auch in vielen Werken der Autorenfilmer der Nachkriegszeit. In Jean-Luc Godards *Pierrot le fou* (1965) wendet sich Jean-Paul Belmondo beispielsweise plötzlich in die Kamera und spricht den Zuschauer direkt an.

Entwicklungsstandes, der gesellschaftlichen Verhältnisse und der Moralvorstellungen ableiten lassen. Für den Film greifen ähnliche Gesetzmäßigkeiten, was etwa auch daran abzulesen ist, dass die Filme des italienischen Neorealismus, die zu ihrer Entstehungszeit als realistisch konzipiert und rezipiert worden waren, aus heutiger Perspektive sehr artifiziell wirken.

2.3. Der Begriff der „filmischen Schreibweise“

Vor dem Hintergrund der Ergebnisse des strukturellen Vergleichs der Funktionsweise von Literatur und Film soll in dem jetzt folgenden Kapitel der Begriff der „filmischen Schreibweise“ genauer diskutiert und für die anschließende Textanalyse fruchtbar gemacht werden. In einem ersten Schritt (2.3.1.) sollen dafür die wechselhafte Karriere des Begriffs nachgezeichnet und methodologische Probleme, die sich bis heute stellen, aufgezeigt werden. In einem zweiten Schritt (2.3.2.) soll mit einer breiten Definition der „filmischen Schreibweise“ ein Instrument entwickelt werden, das sich auf literarische Texte im Allgemeinen und im Fortgang dieser Untersuchung auf das Romanwerk Flauberts im Besonderen anwenden lässt. Außerdem muss beantwortet werden, welchen Erkenntnisgewinn sich diese Arbeit durch die Verwendung eines Begriffs verspricht, der zwischenzeitlich bereits als tot erklärt worden war.

2.3.1. Zur Genese einer terminologischen Metapher

Richtungsweisend für ein sich in den 1960er Jahren etablierendes Forschungsfeld zum Thema „Literatur und Film“ war neben den Arbeiten Eisensteins vor allem die 1948 von Claude-Edmonde Magny publizierte und breit rezipierte Monografie *The Age of the American Novel - The Film Aesthetic of Fiction between the two Wars*, in der die Autorin einen Einfluss der Filmkunst auf die Schreibweise verschiedener Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzuweisen versuchte. In der Folge dieser Studie kam es vor allem bis in die frühen 1980er Jahre international zu einer Reihe von Untersuchungen, die dabei das Augenmerk verstärkt auf das „filmische Schreiben“, den „filmischen Stil“ oder eben die „filmische Schreibweise“ bestimmter Literatur richteten.¹¹³ Der sich auf breiterer Front durchsetzende Begriff der „Schreibweise“ geht dabei zurück auf die von Roland Barthes in seinem Aufsatz *Le degré zéro de l'écriture* geprägte Unterscheidung von *langue*, *style* und *écriture*. Die *écriture* oder Schreibweise, als „*Geste des Schriftstellers für die Freiheit*

113 Vgl. dazu für den deutschen Raum beispielsweise Kaemmerling (1973), Moeller (1974), Bleicher (1982); darüber hinaus Hedges (1978), Spiegel (1973), Mauranges (1985). Französische und englische Entsprechungen, die sich für den Begriff der „filmischen Schreibweise“ etablieren konnten, sind « *écriture cinématographique* », « *écriture filmique* », „*cinematographic form*“ und „*cinematographic writing*“.

gegenüber den Konventionen der Sprache und des Stils“¹¹⁴, bezeichnet dabei ein emanzipatorisches Moment, das den „Gedanken[n] eines ästhetischen und zugleich ethischen Engagements“¹¹⁵ mit einschließt und den Schriftsteller in seiner historischen Situation positioniert. Weniger als ethisches, wohl aber als signifikantes ästhetisches Engagement im Sinne einer « morale de la forme »¹¹⁶ soll es in dieser Arbeit verstanden werden, wenn sich ein Autor in seinem Schreiben an filmischen Themen und Darstellungsformen orientiert bzw. diese vorwegnimmt. In der frühen Phase der Auseinandersetzung mit intermedialen Bezügen wurde der Begriff der „Schreibweise“ selten genauer im Denken Barthes verortet, vielmehr insgesamt kaum problematisiert und in metaphorischer Weise lediglich als „Art zu Schreiben“ verwendet. In einer Vielzahl der Fälle wurden für den Beleg einer „filmischen Schreibweise“ einfach literarische Äquivalente für filmtypische Ausdrucksweisen (Kamerafahrten, Einstellungsgrößen, Beleuchtung, Schnittfolgen, etc.) gesucht.¹¹⁷ Insgesamt blieben in dieser Forschungsphase einige ganz zentrale Probleme unbeachtet, die ab Mitte der 1980er Jahre dann aber zunehmend reflektiert wurden und hier kurz dargestellt werden sollen:

Zum einen steht eine Untersuchung, die Elemente einer Kunstform in einer anderen nachweisen möchte, ganz grundlegend vor dem Problem, diese eindeutig als solche zu identifizieren. Vor dem Hintergrund der dieser Arbeit als Prämisse zugrunde liegenden Auffassung, dass Film und Literatur durch eine nicht zu hintergehende mediale Differenz voneinander geschieden sind, sich also zwangsweise unterschiedlicher Ausdrucksformen bedienen und nicht etwa – wie dies in poststrukturalistischen Theorie entwickelt wurde – innerhalb eines die Mediengrenzen transgredierenden *texte générale* (Kristeva, Barthes, Derrida) verstanden werden sollen, muss mit Recht die Frage gestellt werden, wie klar erkannt werden soll, ob ein bestimmtes literarisches Verfahren, das in seinem Kern ja nie anders als eben literarisch sein kann, tatsächlich filmischer Natur ist. Das Problem der fraglichen Identifizierbarkeit verweist damit direkt auf die naheliegende, deshalb aber nicht weniger folgenreiche Tatsache, dass von einem „filmischen Schreiben“ genau genommen deshalb nie die Rede sein kann, weil es sich dabei um „zwei verschiedene

114 Paech (1997), S. 174. In der Tradition des französischen Autorenfilms wurde der Begriff der *écriture* auch auf die Filmkunst übertragen. Robert Bresson schreibt in seinen einflussreichen *Notes sur le cinématographe* beispielsweise an exponierter Stelle: « *Le cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons.* » (Bresson (1975), S. 18.) Vgl. zur Geschichte des Begriffs der „filmischen Schreibweise“ die einen guten Überblick bietenden Ausführungen von Rajewsky in Rajewsky (2002), S. 40ff. Bei von Tschilschke (von Tschilschke (2000), S. 84ff.) und Paech (Paech (1997), S. 173ff.) lässt sich die Genese des Begriffs vor dem Hintergrund der Theorie Barthes genauer nachvollziehen.

115 von Tschilschke (2000), S. 85.

116 Barthes (1972), S. 15.

117 Eine Arbeit jüngerer Datums, in der eine Reihe von filmischen Mitteln am Text „nachgewiesen“ werden, ist Gerd Eversbergs Aufsatz *Mise en Scène, Einstellungsgrößen, Montage - Elemente "filmischen Schreibens" bei Theodor Storm* (Vgl. dazu Eversberg (2007)).

Aufzeichnungstechniken“¹¹⁸ handelt, die nicht aufeinander reduziert werden können. Heinz-B. Heller stellte in diesem Zusammenhang Mitte der 1980er Jahre heraus, dass dem „filmischen Schreiben“ immer ein „*Als ob - Charakter*“¹¹⁹ innewohne, dass es dabei also um bestimmte literarische Techniken und Themen gehe, die den Eindruck erwecken, als ob sie filmischer Natur seien, im Grunde aber nie wirklich filmisch sein können. Filmisch im strengen Sinne kann immer nur der Film sein; der Begriff einer filmischen Literatur zeichnet sich durch die metaphorische Übertragung eines semantischen Ursprungsgehaltes auf einen neuen Kontext aus und muss als „*Begriffszwitter*“¹²⁰ damit konsequenterweise auch in Anführungszeichen gesetzt werden.

Ein weiteres Problem besteht in dem auch wegen der großen Bandbreite an möglichen Rekursen der Literatur auf den Film meist sehr ungenau verwendeten Begriff des „Filmischen“. Der Bezug kann dabei sowohl auf einer thematischen wie aber auch auf einer darstellungsästhetischen Ebene stattfinden, was die Untersuchung jeweils in ein ganz anderes Licht rückt. Ohne eine sorgfältige Eingrenzung auf bestimmte Konvergenzphänomene zwischen Literatur und Film könnte in einem ganz breiten Sinne etwa auch das Schreiben eines Drehbuchs als „filmische Schreibweise“ verstanden werden.¹²¹

Von Tschiltschke trägt diesem Sachverhalt Rechnung und verweist einige Jahrzehnte später in seinen systematischen Ausführungen auf drei große Anwendungsbereiche, die theoretisch mit der „filmischen Schreibweise“ bezeichnet werden könnten (Filmische Schreibweise und Literatur, Filmische Schreibweise und Film, Filmische Schreibweise und Drehbuch¹²²), schränkt seine eigene Untersuchung dann aber, ganz im Sinne dieser Arbeit, auf den Bereich der „filmischen Schreibweise“ innerhalb der Literatur ein.

Wegen dieser und weiterer konzeptueller Schwächen verschwand der Begriff der „filmischen Schreibweise“ gegen Ende der 1980er Jahre zusehends aus der akademischen Auseinandersetzung um mediale Bezüge zwischen Literatur und Film, die seit Beginn der 1990er Jahre dann verstärkt im größeren Kontext der Intertextualitätsforschung und der in Mode gekommenen Intermedialitätsforschung untersucht wurden.¹²³

Eine der wenigen Arbeiten jüngerer Datums, die den Begriff der „filmischen Schreibweise“ wieder aufgreift und, wie es in der Vorbemerkung heißt, auf „*solide literaturwissenschaftliche Füße*“¹²⁴

118 von Tschiltschke (2000), S. 80.

119 Zitiert nach Rajewsky (2002), S. 42.

120 von Tschiltschke (2000), S. 80.

121 Jacqueline Viswanathan untersucht in ihrem Aufsatz *Une écriture cinématographique ?* den literarischen Status von Drehbüchern beispielsweise in dieser Perspektive. (Vgl. dazu Viswanathan (1993))

122 von Tschiltschke (2000), S. 81ff. Der Anwendung auf den Bereich des Films liegt die Überlegung zugrunde, dass auch das Filmen eine Form der Schreibweise sei.

123 Vgl. zur Diskussion der beiden Begriffe: Rajewsky (2002), S. 44ff.

124 von Tschiltschke (2000), S. 5.

stellen möchte, ist die bereits viel zitierte Monografie von Tschiltschkes über Formen filmischen Schreibens in Romanen der französischen Postavantgarde.¹²⁵ Tatsächlich muss von Tschiltschkes Studie als einzige substantielle Auseinandersetzung mit dem Begriff, dem Konzept und der Funktion der „filmischen Schreibweise“ betrachtet werden. Obwohl sich der dabei entwickelte Ansatz nicht, wie Rajewsky kritisch kommentiert, „in eine allgemeine Theorie und Sytematik der Intermedialität im weiteren Sinne einbetten lässt“¹²⁶, kommt der sorgfältig entwickelten Untersuchung das große Verdienst zu, ein theoretisches Modell entworfen zu haben, mit dem sich die „Gesamtheit der filmischen Bezüge eines literarischen Textes“¹²⁷ auf thematischer, stilistischer und auch diskursiver Ebene analysieren lassen. Der Autor diskutiert in einem ersten Teil die Herkunft und Definition des Begriffs und stellt dabei, wie teilweise bereits weiter oben angemerkt, alle Anwendungsbereiche systematisch zusammen. Ein zweiter Teil versucht dann, ein Schema zu entwickeln, mit dem literarische Texte nach einer „filmischen Schreibweise“ durchsucht werden können. Einer übersichtlicheren Analysierbarkeit wegen schlägt von Tschiltschke dabei vor, jeden Text in die Ebenen der Makrostruktur (Figuren, Ort, Zeit, etc.), der Diskursstruktur (Erzählsituation, Zeitformen, etc.) und der Mikrostruktur (Lexik, Syntax, Phonetik, etc.) zu gliedern. Ein dritter und letzter Schritt geht bei von Tschiltschke schließlich der Frage der Funktion der „filmischen Schreibweise“ im größeren Kontext der poetologischen Dimension der Werke nach. Die Studie bezieht sich im analytischen Teil dabei auf literarische Werke, die zeitlich so verankert sind, dass es zumindest theoretisch möglich ist, dass ihre Verfasser auf eine bestimmte Art und Weise durch den Film geprägt wurden. Mit den Autoren der Postavantgarde wurden Vertreter einer Generation gewählt, die durch Kino und Fernsehen sogar in doppelter Hinsicht filmisch beeinflusst sind. Ganz anders diese Arbeit: Sie bezieht sich auf einen Autor, der schon Jahre vor der Erfindung des Films gestorben ist und kann deshalb logischerweise an keiner historischen Rekonstruktion einer wie auch immer gearteten Einflussnahme interessiert sein. Vielmehr soll es um den Nachweis einer im aktuellen Moment der Rezeption festzustellenden Analogie gehen.

125 Die Arbeit von Tschiltschkes steht einsam, nicht aber ganz verlassen im Feld der jüngeren Forschung. Weitere Arbeiten sind beispielsweise Paech (1996) und Habernig (2004). Paech widmet dem Begriff ein Kapitel seines Buches *Literatur und Film*, bindet ihn aber in einem wesentlich engeren Sinn an die Rolle des Urbanen. Für ihn handelt es sich dabei um eine „literarische Form (...), mit der die Wahrnehmung der Großstadt durch Kino und Film hindurch wiedergegeben wird“. (Vgl. Paech (1997), S.130.)

126 Rajewsky (2002), S. 58.

127 von Tschiltschke (2000), S. 89. Bereits dort in Anführungsstriche gesetzt.

2.3.2. Konkretisierung des Anwendungsbereichs

Im Fokus der vorliegenden Studie steht damit, anders als bei von Tschiltschke, nur eine ganz bestimmte Form der „filmischen Schreibweise“. Diese ist rein stilistisch, nicht aber thematisch geprägt. Im Sinne einer „aktualisierenden Rezeption“¹²⁸, die, wie Hans-Robert Jaufß es formuliert, einen „kontinuitätsbildenden Dialog[] von Werk und Publikum“¹²⁹ fortschreibt, soll verständlich gemacht werden, wieso die Texte Flauberts auf einen heutigen Leser filmisch wirken können. Das Spannungsfeld der filmisch-literarischen Bezüge, das nach Konvergenzphänomenen untersucht werden soll, wird deshalb nicht in seiner historischen Prozesshaftigkeit, sondern von einer rein rezeptionsästhetischen Warte aus betrachtet. Auch kann im Falle Flauberts natürlich nicht die Rede von einer Intentionalität im Schaffen der filmischen Bezüge sein. Wenngleich es immer problematisch ist, die Intention eines Autors in der Beschäftigung mit seinen Texten klar zu ermitteln, so verbietet sich eine derartige Überlegung für diese Studie alleine schon aus historischen Gründen. Die Betonung des Rezeptionsmomentes ist hermeneutisch wichtig, da für den Fall einer intermedialen Auseinandersetzung mit Flaubert ja nur ein filmerfahrener Leser überhaupt auf eine „filmische Schreibweise“ Flauberts, die – wollte man die historische Einordnung des Darstellungsverfahrens betonen – eigentlich als prä- oder profilmisch bezeichnet werden müsste, aufmerksam werden kann.¹³⁰ Flauberts Zeitgenossen fielen die visuelle Kraft, die Dynamisierung und Rhythmisierung seiner Texte zwar auf, die Assoziation zum Medium Film konnten sie aber natürlich nicht herstellen. Vor dem Hintergrund dieser methodologischen Positionierung kann nun genauer festgelegt werden, was in der vorliegenden Arbeit als Definition für den Terminus der „filmischen Schreibweise“ gelten soll.

Damit eine bestimmte Organisation eines Textes überhaupt als Schreibweise gelten kann, müssen die festgestellten Merkmale – in diesem Fall die filmischen Bezüge – eine „spezifische, strukturell und ästhetisch relevante Dimension des Textes bilden“¹³¹, sie dürfen sich also nicht in einzelnen, insgesamt kaum auffälligen Referenzen erschöpfen. Neben den qualitativen Gründen, anhand derer die Merkmale plausibel als „filmisch“ bezeichnet werden können, ist damit auch das quantitative Auftreten bestimmter filmischer Merkmale entscheidend dafür, einem Text (bzw. einem Autor) eine

128 von Tschiltschke (2000), S. 100.

129 Jaufß (1989), S. 169.

130 Die Beschränkung der „filmischen Rezeption“ Flauberts auf einen bestimmten Verstehenskontext und die damit verbundene Absage an eine immergültige Einordnung des Autors verweist auf das theoretische Spannungsfeld dieser Studie: Sie sieht sich gewissermaßen zwischen dem Versuch, die filmisch-literarischen Bezüge möglichst universell zu fassen (deshalb auch die explizite Beschränkung auf besonders repräsentative Vertreter der beiden Kunstformen) und der Gewissheit, dass das Verständnis eines Textes – hermeneutisch gesprochen – nie abgeschlossen ist.

131 von Tschiltschke (2000), S. 89. Von Tschiltschke unterscheidet ferner Einzelreferenzen, die sich konkret nachweisen lassen, und Systemreferenzen, die sich auf „text- und medienübergreifende[] Strukturen“ beziehen. Dazu mehr unter von Tschiltschke (2000), S. 91ff.

„filmische Schreibweise“ zuzusprechen.

Formal ist damit eine allgemeine Definition der „filmischen Schreibweise“ bereits umrissen: Diese kann als eine den Text charakterisierende Häufung von filmischen Referenzen verstanden werden. Die möglichen Referenzen zum Medium des Films sind wiederum unterschiedlicher Natur; generell lassen sich aber zwei wesentliche Bezugsmöglichkeiten voneinander abgrenzen:

Das erste Feld filmischer Bezüge stellen alle bewussten oder unbewussten Verweise dar, die filmische Elemente thematisch aufgreifen und weiterentwickeln. Dazu sind verschiedene Formen des intra- und extradiegetischen Zitierens mittels des Erzählers oder der Figuren des Textes (als explizite Anspielung auf einen Film, als Reproduktion bekannter Filmzitate, als Aufgreifen filmischer Topoi, etc.) zu nennen, aber auch beispielsweise das Einbetten der Romanhandlung in ein durch Film und Kino geprägtes Umfeld und jegliche andere Form der Thematisierung. Für die literarischen wie auch die diskursiven Texte Flauberts kommt diese Art der Bezugnahme jedoch prinzipiell nicht in Frage. Einzig vorstellbar ist eine Art der thematischen Präfiguration, eine vorausgreifende Andeutung des Mediums Film also, der – so sie sich denn nachweisen lässt – dann verständlicherweise die (aus heutiger Sicht) passenden Worte fehlen müssten.

Das zweite für die Auseinandersetzung mit Flaubert wesentliche Feld der filmischen Bezüge betrifft die *„sprachlich-erzählerische Umsetzung filmtypischer Eigenschaften, Strukturen und Verfahren“*¹³², bzw. die in Analogie zu filmischen Verfahren stehenden Techniken der Literatur, die – wie weiter oben gezeigt – rezeptionsästhetisch auch dann konstatiert werden können, wenn historisch gar keine reale Bezugnahme möglich war. In dieses Untersuchungsfeld fallen alle produktions- und darstellungsästhetischen, aber auch wahrnehmungspsychologischen und wirkungsästhetischen Strukturmomente, die unter 2.2. behandelt wurden. Die „filmische Schreibweise“ kann dann berechtigterweise als solche benannt werden, wenn sich zeigen lässt, dass ein literarischer Text über eine gewisse Dichte an Verfahren verfügt, die zu grundlegenden Gestaltungsmerkmalen des Films gehören. So muss beispielsweise nachvollziehbar illustriert werden können, dass sich etwa in Bezug auf die Raumzeitlichkeit, die Erzählerfunktion oder die Figurenkonstellation strukturelle Elemente des Films in dem literarischen Werk wiederfinden.

Damit kann zusammengefasst werden, welcher Anwendungsbereich dem Terminus der „filmischen Schreibweise“ in der Auseinandersetzung mit den literarischen Texten Flauberts zukommt. Analog zu der allgemeinen Verwendungsart soll mit dem Begriff auch hier angezeigt werden, dass ein Text über eine strukturgebende Verfasstheit verfügt, die in Beziehung zu filmischen Gestaltungsmerkmalen steht. Diese Gestaltungsmerkmale können nicht thematischer (außer im

132 von Tschilschke (2000), S. 93. Die von von Tschilschke vorgeschlagene Einordnung filmischer Bezüge in „Thematisierungen“ und „Realisierungen“ liegt den in dieser Arbeit unternommenen Ordnungsversuchen zugrunde.

Sinne der besprochenen Präfiguration), wohl aber stilistischer Natur sein und in der Terminologie von Tschiltschkes als „*implizite Systemreferenzen*“¹³³, d.h. als nicht explizit markierte Konvergenzphänomene struktureller Art beschrieben werden, die nicht etwa vereinzelt auftreten, sondern die Texte systematisch durchziehen.

Im nun folgenden Teil der Textanalyse wird es also darum gehen, verschiedene literarische Verfahren zu benennen und über den Rückgriff auf die in Kapitel 2.2. entwickelten Strukturmerkmale von Literatur und Film zu zeigen, dass es sich dabei um medienübergreifende Konvergenzphänomene handelt, die in ihrer Summe als „filmische Schreibweise“ ausgewiesen werden können.

133 von Tschiltschke (2000), S. 108.

3. Textanalytischer Teil: Die „filmische Schreibweise“ im Werk Flauberts

3.1. „Filmische Mittel“ im literarischen Text

Nachdem geklärt wurde, wie der über den strukturellen Vergleich von Literatur und Film gewonnene Begriff der „filmischen Schreibweise“ als textanalytisches Instrument eingesetzt werden kann, soll er im nun folgenden Arbeitsschritt konkret angewendet werden. Da in dieser Arbeit die These vertreten wird, dass die „filmische Schreibweise“ ein allgemeines Strukturmerkmal der literarischen Texte Flauberts darstellt und damit nicht auf einen oder mehrere Texte im Besonderen beschränkt ist, ist es sinnvoll, die Textanalyse anhand der verschiedenen Verfahren und nicht anhand einzelner Werke zu strukturieren.

Vor der nun folgenden, zweigliedrigen Analyse (3.1. und 3.2.) sollen eingangs noch drei vorwissenschaftliche Spuren zur „filmischen Schreibweise“ Flauberts verfolgt werden: Ein erstes Dokument stellt die Anklage dar, die gegen Flauberts *Madame Bovary* erhoben wurde, das zweite Dokument entstammt einer zeitgenössischen Kritik der *Éducation sentimentale* durch Jules Barbey d'Aurevilly und das dritte Dokument ist das bereits erwähnte Interview, das 1990 mit dem Filmemacher Claude Chabrol anlässlich seiner Verfilmung der *Madame Bovary* geführt worden ist. Allesamt verweisen die Quellen, obgleich mit je anderer Intention verfasst, auf den filmischen Charakter der Werke Flauberts.

Die Veröffentlichung von Gustave Flauberts Skandalroman *Madame Bovary*, darin ist sich die Forschung einig, hat einen bedeutenden Wendepunkt in der Entwicklung der Erzählprosa markiert. Die Innovation Flauberts lag dabei jedoch viel weniger im inhaltlich-thematischen Bereich als im formal-stilistischen. Die „*ernsthafte Behandlung der alltäglichen Wirklichkeit (...) sozial tieferstehender Menschengruppen*“¹³⁴, die laut Auerbach das Charakteristikum der realistischen Literatur ist, lässt sich zwar auch in Flauberts Erstpublikation ausmachen, spätestens seit Stendhals *Le rouge et le noire* und vor allem dann mit Balzacs Großprojekt der *Comédie humaine* hatte sich diese Stil Mischung aber bereits auf breiterer Front durchgesetzt. Aus den Akten des aufsehenerregenden Prozesses, in dem sich Flaubert und seine Verleger der *Revue de Paris*, Léon Laurent-Pichat und Auguste-Alexis Pillet, im Jahr des Erscheinens des Romans gegen den die Anklage übernehmenden *Avocat impérial* Ernest Pinard verteidigen mussten, geht hervor, inwiefern Flauberts Neuerungen einer Revolution des « *champ littéraire* »¹³⁵ gleichkamen. Ohne freilich die stilistischen Verfahren mit den heute dafür gängigen Begriffen belegen zu können, zeigt die letztlich

134 Auerbach (2001), S. 458.

135 Der Begriff wird bei Pierre Bourdieu in den 1980er Jahren als literatursoziologische Kategorie entwickelt und anhand einer Auseinandersetzung mit Flauberts *L'Éducation sentimentale* in der Studie *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire* exemplifiziert. Vgl. dazu die Verwendung des Begriffs in Bourdieu (1992), S. 75ff.

nicht zu einer Verurteilung führende Anklage Pinards, dass sich der Immoralismusvorwurf auf eine grundsätzliche Irritation bezüglich der von Flaubert benutzten literarischen Techniken zurückführen lässt. Nicht das *was* des Dargestellten, sondern vielmehr das *wie* des Darstellens bot den Anlass zur vehementen Kritik. Pinard stützte seine Anklage demnach nicht auf die Tatsache, dass Emma Bovarys Verhalten überhaupt gegen die gängigen Moralvorstellungen verstößt, sondern folgerte aus der Abwesenheit einer wertenden und im Zweifelsfall auch anklagenden Erzählerinstanz – eine Konsequenz des berühmten Prinzips der *impersonnalité* – eine vom Autor vertretene Befürwortung dieses immoralischen Handelns. Konkrete Umsetzung erfuhr Flauberts Prinzip des zurückgezogenen Erzählers in der Verwendung des *discours indirect libre*, jenes für Flaubert charakteristische Verfahren, mit dem eine Form des inneren Monologs über eine scheinbar äußerliche Erzählperspektive vermittelt wird. Die einschlägige Szene des Prozesses bezieht sich auf den Moment, als Emma direkt nach dem Ehebruch ihre eigene Schönheit im Spiegel bewundert und sich eine glückliche Zukunft ausmalt. Die bewusste Unkenntlichmachung des inneren Monologs wurde von Pinard fälschlicherweise als Wertung des Autors im Sinne einer « *glorification de l'adultère* » interpretiert.¹³⁶

Erschwerend kam für ihn hinzu, dass Flaubert die körperlichen Reize der Protagonistin in einer bis dato nicht dagewesenen Weise lebhaft und plastisch darstellt. Ähnlich wie bei den realistischen Malern der Zeit steche dem Leser, so Pinard, bei den Beschreibungen Flauberts die « *vivacité de l'image* » ins Auge. Das Körperliche wird bei Flaubert nicht mehr idealistisch verklärt, sondern erfährt eine bis ins Detail stimmige Reproduktion – eine visuell-imaginative Zumutung für viele konservative Leser der Zeit. Nur wenn man also bedenkt, dass Flauberts Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität in der damaligen Zeit ästhetisch, aber auch erzähltechnisch überraschen musste, kann man verstehen, dass der Roman *Madame Bovary*, ganz anders als heute, bei seiner Veröffentlichung als provokative « *peinture lascive* »¹³⁷ interpretiert werden und die bürgerlichen Lesegewohnheiten dermaßen verunsichern konnte.

Auch in einer weiteren zeitgenössischen Reaktion auf Flauberts Werk wird deutlich, dass die Dominanz des Visuellen den damaligen Lesern auffiel und, wie in diesem Falle, stark missfiel. Bei der folgenden Quelle handelt es sich um eine Rezension der *Éducation sentimentale*, die im November 1869 von dem Publizisten Barbey d'Aurevilly, zeitlebens einer der schärfsten Kritiker

136 « *Qui peut condamner cette femme dans le livre?* » fragt Pinard während seiner Anklage und kommt zu dem Schluss: « *Personne. Telle est la conclusion.* » (Flaubert (1961), S. 345.) In dem Roman *Bouvard et Pécuchet* zitiert Flaubert die Meinung des Staatsanwalts ironisch, wenn er dem comte de Vaucorbeil während einer Diskussion um den Wert der Literatur folgende Worte in den Mund legt: « *Non, monsieur, vous n'avez pas le droit de nous montrer le crime sans mettre à côté un correctif, sans nous offrir une leçon.* » (Flaubert (2008), S. 215.)

137 Flaubert (1961), S. 343. und S. 339.

Flauberts, veröffentlicht wurde. In dem gehässig-polemischen Artikel, dem man eine gewisse rhetorische Qualität aber nicht absprechen kann, kritisiert d'Aurevilly die « *vulgarité* » des Themas des Romans, die formal durch die realistisch-materialistische « *exactitude dans le rendu* » nur noch verschlimmert werde. Flaubert, « *qui n'a de sympathie que pour les choses visibles* », « *qui ne veut que des livres peints* », habe dem künftlerischen Streben nach moralischer und ästhetischer Schönheit entsagt und erschöpfe sich in der geistlosen Beschreibung der « *médiocrité* » des Lebens. Anstatt dieses abstrakt und metaphysisch zu deuten, könne Flaubert es nur durch eine Aneinanderreihung von „Gemälden“ reproduzieren: « *Il cloue et soude des tableaux à d'autres tableaux.* »¹³⁸ Der Schriftsteller Flaubert wird also mit Attributen beschrieben, die dem niederen Handwerk, aber vor allem auch der Malerei entlehnt sind, einer Kunstform, die durch den Umgang mit Formen, Farben und Licht ganz im Bereich des Visuellen anzuordnen ist.¹³⁹ In der erwähnten Aneinanderreihung von Gemälden – einer « *succession de tableaux* »¹⁴⁰ also, die laut Albert Thibaudet auch für andere Romane des Realismus charakteristisch ist – klingt außerdem bereits ein Moment der Bewegung an, das in einem weiteren Zitat d'Aurevillys so ergänzt wird, dass es einem heutigen Leser wie ein prophetischer Verweis auf die siebte Kunstform erscheinen muss. Nachdem der Kritiker nochmals darauf abhebt, dass Flauberts Beschreibungen eine « *exactitude de photographie* » zukomme, schildert er, wie die fotografische « *suite de tableaux à la file* » dem Leser in einem Art Projektionsverfahren, « *pareils à une lanterne magique* »¹⁴¹, vor das innere Auge gebracht wird. D'Aurevillys wahrnehmungspsychologische Beschreibung der Rezeption der *Éducation sentimentale* stellt damit – freilich mit der Absicht, die künstlerische Wertlosigkeit des Romans zu verdeutlichen – noch zu Lebzeiten Flauberts einen Zusammenhang zwischen dessen Literatur und einem Projektionsverfahren her, das eine wichtige Vorstufe in der Geschichte der

138 d'Aurevilly (1869), S. 475.

139 Auch Flaubert verwendet in seinen diskursiven Texten immer wieder Metaphern aus dem Bereich der Malerei, wenn er über sein eigenes Schaffen schreibt. Unabhängig davon, dass diese Metaphorik im literarischen Betrieb zur Lebzeit Flauberts insgesamt sehr gängig war, verweist der häufige Gebrauch auf den wichtigen Stellenwert, den die Malerei gerade für Flaubert besaß: Die *Tentation de Saint Antoine* ist das Ergebnis einer Begegnung mit einem gleichnamigen Gemälde Brueghels während seiner Italienreise, die *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* versteht sich als literarischer Kommentar zu einer Glasmalerei in der Kathedrale von Rouen (der berühmte Schlusssatz der *Légende*, in der sich Flaubert in der ungewöhnlichen ersten Person an seine Leserschaft wendet, lautet folgendermaßen: « *Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays.* » (Flaubert (2004c), S. 127.) und in der *Éducation sentimentale* kommt dem Maler Pellerin nicht ohne Grund eine Schlüsselrolle zu. Die enge Verbindung, die für Flaubert zwischen dem Visuellen und dem Sprachlichen bestand, geht bereits aus einer Notiz des 15Jährigen hervor: « *Quand on écrit (...) on se compose des tableaux qu'on voit* ». (Flaubert, Gustave. *Souvenirs, Notes et Pensées intimes*. Buchet/Chastel. Paris. 1965. Zitiert nach: Tooke (1994), S. 155.) Weiterführende Studien zu Flauberts Verhältnis zur Malerei sind u.a.: Tooke (2002), Israel-Pelletier (2004), Fairlie (1974), Fairlie (1969), Nehr (2003), Jurt (2010).

140 Thibaudet (1982), S. 230.

141 Vgl. dazu d'Aurevilly (1869). S. 476. Bei der auf der Pariser Weltausstellung von 1900 präsentierten Erfindung handelte es sich um eine Frühform der heutigen Fahrbänder, mittels derer die Besucher den der Bahnfahrt ähnlichen Eindruck von gleichmäßiger Fortbewegung gegenüber der äußeren Umwelt bei gleichzeitiger körperlicher Bewegungslosigkeit erleben konnten.

Kinematografie darstellt.

Ein letztes interessantes Dokument, das in einem vorwissenschaftlichen Sinne auf den filmischen Charakter der Flaubertschen Literatur verweist, stellt schließlich ein Interview dar, das der Filmemacher Claude Chabrol dem Flaubert-Spezialisten Pierre-Marc de Biasi gegeben hat. Chabrol, selbst ein großer Bewunderer Flauberts, berichtet dabei, wie er beim Schreiben des Drehbuchs zur Verfilmung von *Madame Bovary* gemerkt habe, dass eine Vielzahl von Elementen seiner Inszenierung (Dekor, Dialoge, Bewegung der Schauspieler, Beleuchtung, etc.) bereits im Text Flauberts szenisch angelegt sind: « *C'est absolument fabuleux: il n'y a plus aucun problème pour adapter; les conditions de la mise en scène sont déjà intégrées à l'écriture.* » Den Grund für dieses überraschende Phänomen sieht auch Chabrol in der Dominanz des Visuellen bei Flaubert: « *J'explique ça par le fait que Flaubert est un écrivain très visualiste. J'ai l'impression que son art littéraire est très proche du cinéma.* »¹⁴² Ohne an dieser Stelle nach den vorrangig textgenetischen Gründen für die szenisch-visuelle Dimension der Werke Flauberts fragen zu wollen¹⁴³, kann bereits festgehalten werden, dass ein großer Teil seiner literarischen Innovation sich ganz offensichtlich aus der Art und Weise speist, wie das Sichtbare in seinem Werk zu einer dynamischen Darstellung gebracht wird.¹⁴⁴ Noch vor der nun folgenden Textanalyse ist damit eine erste Parallele zur Filmkunst angedeutet. Die literarische Innovativität Flauberts lässt sich, so eine These dieser Arbeit, mit der Metapher der „filmischen Schreibweise“ charakterisieren. Was genau nun aber die „filmische Schreibweise“ bei Flaubert ausmacht, soll auf den kommenden Seiten systematisch dargelegt werden.

Dazu soll in einem ersten Schritt (3.1.) zusammengestellt werden, was sich – teilweise in der Auseinandersetzung mit den Forschungsergebnissen anderer Autoren – an „filmischen Mitteln“ im Werk Flauberts finden lässt. Dieser rein summarische Überblick soll jedoch nur als Vorbereitung dafür dienen, dann in einem zweiten Schritt (3.2.) einige allgemeinere ästhetische Kategorien zu

142 Boddaert/de Biasi (1991), S. 74.

143 De Biasi, der sich viel mit der Genese der Texte Flauberts beschäftigt hat, weist darauf hin, dass dieser seine Werke stets nach einem szenischen Modell entworfen habe. Nachdem Flaubert das Gerüst der Handlung grob entwickelt und verschiedene Orte der Handlung besucht hat (die Drehortbesichtigungen, die sogenannten *repérages*, sind auch Teil einer jeden Filmvorbereitung), fing er gewöhnlich an, sich die einzelnen Szenen vor das innere Auge zu rufen: « *[I]l rêve son récit. Il est couché sur le lit, regarde le plafond, et construit son découpage* ». Die bühenanweisungsgleichen Ergebnisse dieser Imaginationsphase wurden auf Blättern, die Flaubert bezeichnenderweise *scénarios* nannte, festgehalten und dienten als Vorlage für die schrittweise Weiterentwicklung hin zum narrativen Text. Nicht von ungefähr, so de Biasi, habe Chabrol in der Narration Flauberts viele Hinweise für seine spätere Inszenierung finden können: « *[L]e modèle théâtral, sans avoir tout à fait disparu, sera profondément enfoui dans le montage du système narratif. Et en écrivant votre scénario, vous redécouvrirez spontanément ce qui a été une couche de la lente sédimentation du texte.* » (Boddaert/de Biasi (1991), S. 75 und S. 76.) Weiterführende Bemerkungen zur Textgenese finden sich auch in de Biasi (2002) und Flaubert/de Biasi (1988).

144 Isabelle Daunais weist Flaubert in ihrem Buch *Frontière du roman* die Schwellenposition zwischen einer oral und einer visuell geprägten Erzählprosa zu. Der « *abandon de la parole au profit du regard* » markiert für sie eine Epoche, « *qui valorise l'ordre du visuel* ». (Daunais (2002), S. 56.) Auch für Alan Spiegel beginnt mit Flaubert die Epoche der „visualized narrative“. (Spiegel (1976), Preface XIV.)

benennen, anhand derer das Werk Flauberts im Spannungsfeld von Film und Literatur verortet werden kann. In einer ständigen Auseinandersetzung mit verschiedenen Texten Flauberts und unter Rückgriff auf die im 2. Kapitel dieser Arbeit angestellten theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Film und Literatur kann schließlich zusammenfassend dargestellt werden, worin die „filmische Schreibweise“ Flauberts genau besteht (3.3.). Die in manchen Untersuchungen zu beobachtende Gleichsetzung des literaturwissenschaftlichen Begriffs der „filmischen Schreibweise“ mit dem filmwissenschaftlichen Begriff der filmischen Mittel¹⁴⁵ stellt eine Operation dar, deren Methode – dies konnte bereits weiter oben gezeigt werden – zweifelhaft. Es handelt sich dabei lediglich um ein Benennen ästhetischer Analogien, bei dem die medialen und die historischen Differenzen eingeebnet werden. Als erster Anhaltspunkt für das Erfassen des Konvergenzphänomens der „filmischen Schreibweise“ kann diese Operation aber dennoch dienen.

Die Tatsache, dass der Begriff der filmischen Mittel nicht eindeutig zu definieren ist, erschwert das Unterfangen zusätzlich. Die Verwendung des Begriffs für diese Arbeit stellt mit der Vorstellung, dass es sich bei den filmischen Mitteln um die für das filmtechnische Gestalten wesentlichen Bereiche des Bildes, des Tons und des Schnitts handelt, einen größten gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen Definitionen dar.

Es ist von einigem Interesse zu sehen, dass sich Parallelen zwischen literarischen Techniken bei Flaubert und praktisch allen filmischen Mitteln finden lassen. Chabrol, der als Autorenfilmer stark sensibilisiert war für die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Übertragung von literarischer in filmische Fiktion, war – wie bereits erwähnt – erstaunt über die Bandbreite an „filmischen Mitteln“, die Flauberts Texte bereithalten.

3.1.1. Bild – Perspektiven, Bildausschnitte, Licht- und Farbeffekte

Der Bereich des Bildes umfasst im Film im Wesentlichen die Möglichkeiten, mit der Einstellungsgröße der Kamera, der Kameraperspektive, der Bewegung der Kamera, der Bildschärfe, der Beleuchtung und der Farbnachbearbeitung gestalterische Effekte zu erzielen. Flaubert, so Chabrol, verfüge über ein regelrechtes « *œil-caméra* »¹⁴⁶, so dass Chabrol sich bei der Verfilmung in vielen Situationen an die im Text markierten „Angaben“ zur Kadrierung, zur Perspektive und zur Beleuchtung halten konnte. In Bezug auf die mit dem personalen Erzählen Flauberts verbundene Hervorhebung bestimmter Figurenperspektiven etwa begab sich Chabrol voller Absicht in die

145 Der Begriff der filmischen Mittel wird in der Folge dann in Klammern gesetzt, wenn es sich um einen uneigentlichen, metaphorischen Gebrauch handelt. Dies ist der Fall, wenn der Begriff auf den Bereich der Literatur, nicht aber wenn er auf den Bereich des Films angewendet wird.

146 Boddaert/de Biasi (1991), S. 77.

« *dépendance totale de Flaubert* », will heißen: Die Erzählperspektive des Buches wurde eins zu eins in eine Kameraperspektive im Film übersetzt: « *Quand, dans le livre, le regard est identifié et désigné comme étant le regard d'un tel ou d'une telle, je respecte à la lettre l'indication du texte* »¹⁴⁷, so Chabrol. Es handelt sich bei dieser internen Fokalisierung um eine Form der Perspektivierung, der im Bereich des Films *grosso modo* das Verfahren der subjektiven Kamera entspricht: Der Zuschauer bekommt genau das zu sehen, was im Blickfeld des Protagonisten liegt.¹⁴⁸ Das folgende Beispiel aus *Madame Bovary* soll vor dem Hintergrund eines Zusammenhangs von literarischer und filmischer Blickführung helfen, einige wesentliche Züge dieses Phänomens bei Flaubert zu illustrieren:

Es gibt Charles' Besuch bei Emma aus dessen Perspektive wieder, wobei deutlich zu merken ist, wie Flaubert Charles' Blickführung gemäß die wahrgenommenen Gegenstände sukzessive einführt und dabei « *esquisses qui correspondent à la perception immédiate* »¹⁴⁹ entwirft. Charles' Blick fällt, nachdem er ihn einmal durch den Raum hat schweifen lassen, schließlich auf Emma und bleibt an den Schweißperlen auf ihren nackten Schultern hängen:

*« Il arriva un jour vers trois heures ; tout le monde était aux champs ; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma, les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le soleil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond. Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait ; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur. »*¹⁵⁰

Die Tatsache, dass diese Szene stark erotisch aufgeladen ist, rührt zu einem wesentlichen Teil daher, dass Flaubert mit einer Subjektivierung der Wahrnehmung spielt. Man folgt als Leser dem Blick Charles und lernt die Dinge über ihn vermittelt kennen. Charles ist von Emma fasziniert, sein Blick bleibt demnach nicht von ungefähr auf den nackten Schultern haften.

Henri Mitterand hat sich in seinem Buch *L'illusion réaliste* genauer mit dem Spiel der Perspektive

147 Ebd. S. 108 und S. 103.

148 Da das identifikatorische Potential dieser Technik sehr hoch ist, der Zuschauer also stark mit in das Geschehen gezogen wird, findet die Technik der subjektiven Kamera vor allem im Bereich des Horrorfilms rege Verwendung. Der gewünschte Schaulereffekt ist für eine Szene, in der ein Protagonist durch einen düsteren Keller geht, bei einer subjektiv-identifikatorischen Kameraperspektive tendenziell größer als bei einer objektiv-distanzierten. Ein berühmtes Beispiel jüngeren Datums ist Daniel Myricks und Eduardo Sánchezs Film *Blair Witch Project* (1998). Darüber hinaus wird eine abgeschwächte Form der subjektiven Kamera, bei der auch die Perspektive einer Figur geteilt wird, diese aber von hinten, quasi über die Schulter, mit im Bild gezeigt wird, auch jenseits des Horrorgenres viel verwendet. Die Sozialdramen der Dardenne-Brüder (*Rosetta* (1999), *Le fils* (2002), *L'enfant* (2005) u.a.) zwingen den Zuschauer durch diese Technik beispielsweise zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den moralischen Dilemmata der Protagonisten.

149 Danger (1973), S. 114.

150 Flaubert (1999) S. 80.

bei Flaubert beschäftigt und dabei eine Hypothese entwickelt, die – neben den bei Genette auftauchenden Modi der *focalisation zéro*, der *focalisation interne* und der *focalisation externe* – von einer weitere Fokalisierung in den Werken Flauberts ausgeht: die Rede ist von der *focalisation implicite*. Zur Veranschaulichung dieser sehr plausiblen Theorie empfiehlt es sich, die Textstelle, die Charles' Besuch bei Emma beschreibt, noch einmal genauer zu untersuchen: Bis kurz vor dem Ende der Beschreibung deuten alle relevanten Pronomen auf Charles' alleinigen Blickwinkel hin: *Il arriva un jour (...) il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord Emma*. Die dann folgende Beschreibung des Raums und Emmas ist ebenfalls, wie bereits oben gezeigt, Charles' Wahrnehmung nachempfunden. Mit größter Sorgfalt sind dabei die verschiedenen Licht- und Farbeffekte beschrieben, die sich seiner Wahrnehmung bieten. Dennoch taucht zum Ende der Beschreibung, als sein Blick auf Emmas Schweißperlen ruht, ein überraschendes Element auf. Es handelt sich dabei um das unpersönliche Personalpronomen *on*, mit dem eine neutrale, nicht mit Charles identische Perspektive auf das Geschehen verbunden ist. Dieser unpersönliche Beobachter wird von Mitterrand als « *tiers inclus* », als « *observateur à la fois présent dans cet espace et étranger à l'histoire* »¹⁵¹ gedeutet. Die Perspektive sorgt dafür, dass der Leser in dem Moment, in dem Charles Emma erblickt, sich von der internen, auf Charles bezogenen, Fokalisierung löst und nicht nur Emma, sondern gleichzeitig auch den Emma erblickenden Charles „wahrnimmt“. Diese *focalisation implicite*, die auch als « *vision par-derrière, ou de côté, prenant pour objet un être lui-même situé comme origine d'un point de vue* »¹⁵² bezeichnet wird, schafft dadurch, dass sie einen Raum zwischen dem Blickpunkt des *tiers inclus*, dem Blickpunkt des wahrnehmenden, intern fokalisierten Handlungssubjekts und des von diesem wahrgenommenen Objekts (hier: *on*, Charles, Emma) erschließt, einen « *effet de profondeur de champ* »¹⁵³, einen Effekt der Tiefenschärfe also. Dieser Effekt beruht im Wesentlichen auf der impliziten Einbeziehung des Lesers: « *Tout se passe alors comme si (...) ce regard délégué, servait de guide, ou même de substitut, au lecteur, comme s'il transformait le lecteur en spectateur implicite* »¹⁵⁴, « *le lecteur devient un personnage associé de l'histoire.* »¹⁵⁵ Diese Theorie macht sehr anschaulich verständlich, wieso Flauberts Romane eine so hohe mimetische Kraft haben. Real mögliche Wahrnehmungsvorgänge werden detailliert nachgeahmt und der Leser wird über das Mittel der *focalisation implicite* mit in die Fiktion gezogen. Da die dort beschriebenen, sinnlichen Eindrücke somit in zweifacher Hinsicht realistisch nachvollziehbar gemacht werden (in einer distanziert-objektiven und einer identifikatorisch-subjektiven Weise), entsteht das, was der Flaubert-Schüler Maupassant später als « *illusion*

151 Mitterrand (1994), S. 46.

152 Ebd. S. 47.

153 Ebd.

154 Ebd.

155 Ebd. S. 48.

complète du vrai »¹⁵⁶ bezeichnen sollte: die Fiktion kommt so nahe an eine Reproduktion möglicher Wirklichkeitswahrnehmung, dass der Leser einer realistischen Illusion verfallen kann: die Fiktion wird für wahr gehalten.

Eine zweite Besonderheit, die Mitterand anschaulich herausarbeitet, betrifft Flauberts dynamische Erzähltechnik. Diese hängt ganz wesentlich mit dem personalen Erzählen und der durch die *focalisation implicite* entstandenen Tiefenschärfe zusammen. Dadurch, dass der Blickwinkel, aus dem das Geschehen beobachtet wird, im Laufe der Romane immer wieder wechselt, dynamisiert und rhythmisiert Flaubert die Blickführung. Statt aus einer alles überblickenden, keine natürlichen Sichtgrenzen kennenden Erzählperspektive folgt man als Leser bei Flaubert die meiste Zeit der den Figuren nachempfundenen Perspektive oder nimmt die Perspektive des *tiers inclus* ein, die Mitterand an anderer Stelle auch als die des « *foyer de visée* » und der « *caméra* »¹⁵⁷ bezeichnet. Mit diesen Begriffen, die aus dem Bereich der Fotografie und des Films stammen, wird eine Interpretationsmöglichkeit angedeutet, mit der ein Ringschluss zu den eingangs von Chabrol angesprochenen Parallelen zum filmischen Gestalten vollzogen werden kann.

Viele Textpassagen im Werk Flauberts lassen sich tatsächlich wie ein Drehbuch mit den dazugehörigen Regieanweisungen lesen und nehmen damit in der Literatur eine Bildsprache und Montagetechnik vorweg, die viele Jahrzehnte später, freilich im Rekurs auf die damals bekannten Erzähltraditionen der verschiedenen Künste, erst langsam im Film entwickelt wurde. Unter dem Leitgedanken der dynamisierten Blickführung und kinematografischen Bild- und Montagetechnik soll zur Illustration die Anfangsszene der *Education sentimentale* herangezogen werden. Immer dort, wo in einer filmischen Adaption ein Einstellungswechsel oder ein Kameraschwenk (und damit zumindest für den ersten Fall auch eine neue Einheit im Bereich der Montage) nötig wäre, sind Schrägstriche in den Text eingefügt:

« *Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard. / Des gens arrivaient hors d'haleine ; / des barricades, / des câbles, / des corbeilles de linge gênaient la circulation; / les matelots ne répondaient à personne ; / on se heurtait ; / les colis montaient entre les deux tambours, / et le tapage s'absorbait dans le bruissement de la vapeur, qui, s'échappant par des plaques de tôle, enveloppait tout d'une nuée blanchâtre, / tandis que la cloche, à l'avant, tintait sans discontinuer. / Enfin le navire partit ; / et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule. / Un jeune homme de dix-huit ans, / à longs cheveux / et qui tenait un album sous son bras, / restait auprès du gouvernail, / immobile. / A travers le brouillard, il contemplait des clochers, des édifices dont il ne savait pas les noms ; / puis il embrassa, dans un dernier coup d'oeil, / l'île Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame / ; et bientôt, Paris disparaissant, / il poussa un grand soupir. »¹⁵⁸*

156 Maupassant (1982), S. 52.

157 Mitterand (1994), S. 42.

158 Flaubert (2005), S. 19. Mitterand analysiert die Szene mit ähnlichen Ergebnissen: Mitterand (1994), S. 40ff.

Die Bandbreite an „filmischen Mitteln“, die sich anhand dieser Passage finden lassen, ist überwältigend. Zum einen kann ein häufiger Wechsel von Einstellungsgrößen, der für den Film grundlegend ist, beobachtet werden: Nach einer Totale auf den Quai und das Schiff folgt eine Halbtotale auf die ankommenden Passagiere, der Blick fällt dann in einer Detailaufnahme auf die herumstehenden Fässer, Seile und Körbe, erfasst dann nochmals die Menschenmenge, richtet sich in einer weiteren Halbtotale oder Detailaufnahme auf das sich auftürmende Gepäck, usw. Mit diesen Wechseln der Einstellungsgröße sind aber auch Wechsel der Perspektive verbunden, die imaginäre Kamera wird immer wieder an anderer Stelle aufgebaut: Einmal „filmt“ sie aus der Entfernung vom Land das Boot, einmal befindet sie sich mitten in der Menschenmenge, ein anderes Mal wird in einer Aufsicht das sich auftürmende Gepäck, später dann das Ufer vom Deck des Schiffes aus gezeigt. Was man im Bereich des Films als Kamerafahrt oder Travelling bezeichnen würde, fehlt auch hier nicht: Wenn das vorbeiziehende Ufer mit einem sich entrollenden Band verglichen wird (*et les deux berges, peuplées de magasins, de chantiers et d'usines, filèrent comme deux larges rubans que l'on déroule*), dann kommt das der Fahrt einer Kamera, die auf dem Boot fixiert ist, gleich. Außer den visuellen Elementen spielen aber auch akustische eine Rolle: *le bruissement de la vapeur* und *la cloche [qui] tintait sans discontinuer* deuten klar darauf hin. Von einer Vervollständigung der Liste typisch filmischer Verfahren soll hier aus Platzgründen abgesehen werden. Trotzdem wurde schon allein mit Blick auf diese eine Textstelle verständlich, dass es in der literarischen Technik Flauberts Elemente der Dynamisierung und der Rhythmisierung gibt, die ihn von seinen Zeitgenossen abheben und ihn heute als Literaten erscheinen lassen, der gerade im Bereich der Bildgestaltung als Vorläufer einer Kinoästhetik gelten kann. Pierre Danger schlussfolgert dann auch in diesem Sinne: « *Flaubert certes construit ses descriptions comme un peintre mais il y introduit le mouvement propre aux cinéastes.* »¹⁵⁹

3.1.2. Ton – Intra- und extradiegetische Tongestaltung

Ein weiteres filmisches Mittel, das seit Ende der 1920er Jahre prägend für das filmische Gestalten geworden ist, umfasst den Bereich des Tons. In dem soeben zitierten Beispiel aus der *Éducation sentimentale* wurde bereits deutlich, dass die akustische Dimension in den Texten Flauberts durchaus präsent ist. In der Folge soll gezeigt werden, inwiefern es tatsächlich Konvergenzen zwischen dem Einsatz des Tons im Film und in der Literatur Flauberts gibt. Von elementarer Bedeutung für diesen Arbeitsschritt ist eine klare Untergliederung des Film-Tons: Prinzipiell lässt

159 Danger (1973), S. 219.

sich dort ein intradiegetischer Gebrauch (als Summe lautlicher Elemente, die, wie Dialoge und allgemeine Geräuschkulissen, zu denen auch der Einsatz von Musik zählen kann, als Synchronon Teil der Handlung sind) von einem extradiegetischen Gebrauch unterscheiden (dieser zweite Gebrauch meint die Summe lautlicher Elemente, die wie der Soundtrack oder das Sounddesign nicht selbst Teil der Handlung sind, sondern eine Art Kommentar des Bildes darstellen und als solcher gezielt eine emotionale Reaktion beim Zuschauer generieren sollen). In Analogie zu diesem zweigliedrigen Einsatz des Filmtons können auch viele Passagen des Werks Flauberts gelesen werden. Richard Gill stellt in seinem Aufsatz *The Soundtrack of Madame Bovary* dezidiert heraus, dass der Ton bei Flaubert eine „*syntax of its own*“ entwickelt und sich nicht in dem bis dahin üblichen, intradiegetischen Gebrauch erschöpft: „*Flaubert goes far beyond the usual description of what might be heard in any given localized milieu and discovers in the world of sound another important dimension for the art of fiction.*“¹⁶⁰ Als Beispiel für diesen subtilen Einsatz des Tons soll eine berühmte Textstelle der *Madame Bovary* dienen, die von Flaubert selbst in der Korrespondenz und den Arbeitsunterlagen als *baisade* bezeichnet wurde und den ersten sexuellen Kontakt zwischen Emma und Rodolphe beschreibt. Die Textpassage schildert die sinnlichen Eindrücke Emmas, die dem Liebesakt, zu dem sie sich auf einem gemeinsamen Ausritt im Wald hat verführen lassen, unmittelbar folgen. In einer für Flaubert sehr typischen Weise werden die Eindrücke erst visuell, dann akustisch dargestellt:

« (...) elle s'abandonna. Les ombres du soir descendaient ; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Çà et là, tout autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes. Le silence était partout ; quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair comme un fleuve de lait. Alors, elle entendit tout au loin, au-delà du bois, sur les autres collines, un cri vague et prolongé, une voix qui se traînait, et elle l'écoutait silencieusement, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus. Rodolphe, le cigare aux dents, raccommodait avec son canif une des deux brides cassées.»¹⁶¹

160 Gill (1973), S. 207.

161 Flaubert (1999), S. 264. Weitere Beispiele für diesen visuell-akustischen Aufbau von Beschreibungen lassen sich in allen Texten Flauberts finden. Stellvertretend für viele andere Beschreibungen dieser Art soll hier eine Passage aus der *Tentation de Saint Antoine* zitiert werden, in der ein neuer Handlungsort, vermittelt über Antoinens Perspektive, visuell erst statisch, dann bewegt und schließlich auch akustisch eingeführt wird: « *Le soleil brille; les herbes ont grandi, la plaine s'est transformée. Et Antoine voit nettement à travers des bambous une forêt de colonnes, d'un gris bleuâtre. Ce sont des troncs d'arbres provenant d'un seul tronc. De chacune de ses branches descendent d'autres branches qui s'enfoncent dans le sol; et l'ensemble de toutes ces lignes horizontales et perpendiculaires, indéfiniment multipliées, ressemblerait à une charpente monstrueuse, si elles n'avaient une petite figure de place en place, avec un feuillage noirâtre, comme celui du sycomore. Il distingue dans leurs enfourchures des grappes de fleurs jaunes, des fleurs violettes et des fougères, pareilles à des plumes d'oiseaux. Sous les rameaux les plus bas, se montrent çà et là les cornes d'un bubal, ou les yeux brillants d'une antilope; des perroquets sont juchés, des papillons voltigent, des lézards se traînent, des mouches bourdonnent; et on entend, au milieu du silence, comme la palpitation d'une vie profonde.* » (Flaubert (1983), S. 129-130.)

Die Emmas erregten Gefühlszustand treffend spiegelnden Licht-, Farb- und Bewegungseindrücke (*des taches lumineuses tremblaient*) werden in der Passage gerade dadurch noch emphatisch hervorgehoben, dass der visuellen Reizfülle anfangs eine akustische Nullstelle (*Le silence était partout*) entspricht, die das Erlebnis aus dem gewohnten Zeitgefüge zu treten lassen scheint. Der für einen Moment stockende und dann wieder einsetzende Herzschlag symbolisiert dann den gleitenden Übergang zurück in die normale Wahrnehmung der Raumzeitlichkeit (*elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient*). Der einer Blendung gleichkommende visuelle Eindruck wird daraufhin allmählich von weiteren Sinneseindrücken ergänzt (*quelque chose de doux semblait sortir des arbres ; elle sentait son coeur, dont les battements recommençaient, et le sang circuler dans sa chair*), wobei nicht ganz klar ist, um welche Art der sinnlichen Wahrnehmung es sich handelt, wenn die Rede von *quelque chose de doux [qui] semblait sortir des arbres* ist. Auch das Schlagen des Herzes und das Pulsieren des Blutes kann propriozeptiv sowohl akustisch als auch taktil verstanden werden und deutet ein synästhetisches Zusammenspiel der unterschiedlichen Sinneseindrücke an. In dieser Phase des langsamen Zu-sich-Kommens Emmas ertönt in der Ferne ein *cri vague et prolongé, se mêlant comme une musique aux dernières vibrations de ses nerfs émus*, der von Emma zum einen äußerlich wahrgenommen, zum anderen aber auch integriert wird in die Dimension des inneren Empfindens. Die ertönende Stimme wird von Flaubert damit bewusst zwischen einem tatsächlich ertönenden Laut und einem aus den Tiefen des Unterbewusstseins der Protagonistin aufsteigenden Ton, der zwischen einem Lustschrei und einer Selbstanklage oszilliert, verortet. Im Bereich des Films werden ganz ähnliche Techniken verwendet um darzustellen, dass in der Wahrnehmung eines Protagonisten verschiedene Realitätsebenen verschwimmen. Grenzphänomene von intra- und extradiegetischer Tongestaltung, wie auf einmal besonders laut ertönende Umwelt- oder Stadtgeräusche, aber auch das Erklingen von nicht klar zu identifizierenden Lauten (ähnlich dem *cri vague*) markieren Übergänge in andere Bewusstseinsstufen.¹⁶²

In der soeben besprochenen Textstelle konnte ein subtiles Spiel mit den Elementen des sinnlichen Wahrnehmens beobachtet werden. Der anfangs relativ klar als konkreter Schrei dargestellte Laut wird noch im selben Satz mit den Elementen einer inneren Musik verbunden; erst mit der durch Emma fokalisierten, deshalb auch durch das Phallussymbol der Zigarre sexuell aufgeladenen Beschreibung Rodolphes (*Rodolphe, le cigare aux dents*) zeigt Flaubert an, dass Emma zurückkehrt aus dem Bereich der Innen- in die Außenwahrnehmung.

Auch in dem folgenden Textbeispiel aus der Erzählung *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*, in der Flaubert das Ödipus-Motiv des Patrizids aufgreift und in eine an das Fantastische grenzende

162 In Luis Buñuels *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) wird der Übergang in eine Imaginationsebene zum Beispiel durch ein Geräusch markiert, das anfangs noch dem Läuten der Glocken einer Pferdekutsche zugeordnet werden kann, später aber davon unabhängig auftaucht.

Mittelalterwelt transponiert, lässt sich ein ähnliches Spiel mit der intra- und extradiegetischen Tongestaltung erkennen:

« *Le grand cerf l'avait vu, fit un bond. Julien lui envoya sa dernière flèche. Elle l'atteignit au front, et y resta plantée. Le grand cerf n'eut pas l'air de la sentir; en enjambant par-dessus les morts, il avançait toujours, allait fondre sur lui, l'éventrer; et Julien reculait dans une épouvante indicible. Le prodigieux animal s'arrêta; et les yeux flamboyants, solennel comme un patriarche et comme un justicier, pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois: «Maudit! maudit! maudit! Un jour, coeur féroce, tu assassineras ton père et ta mère!»* »¹⁶³

Gemeint ist hier natürlich der Einsatz des Glockengeräusches, das genau dann zu vernehmen ist, wenn der schwarze Hirsch auf mysteriöse und beängstigende Weise anfängt, Julien mit menschlichen Worten ein böses Ende zu prophezeien (*pendant qu'une cloche au loin tintait, il répéta trois fois...*). Ähnlich wie auch schon in der Ehebruch-Szene der *Madame Bovary* verwendet Flaubert hier ein lautliches Element, das zwar einerseits als reales Glockengeräusch identifiziert wird, das andererseits aber auch klar symbolische Bedeutung erlangt. Der Schlag der Glocken, Zeichen für religiöse Transzendenz, aber auch kirchliche Macht und gesellschaftliche Moral, bricht hier unheilvoll in die Wahrnehmungswelt Juliens und verleiht der Ankündigung des Elternmordes ein noch dramatischeres Gewicht. Passend zu der durch den Glockeneinsatz beschworenen Symbolwelt des Jüngsten Gerichts passt die Beschreibung des Hirsches als *solennel comme un patriarche et comme un justicier*.

Eine letzte Textstelle, die in Verbindung mit den „filmischen Mitteln“ in Flauberts Prosa sowohl in auditiver wie dann auch montage technischer Perspektive von Interesse ist, sind die *comices agricoles*, die spätestens seit Eisensteins Hinweis immer wieder als profilmisch interpretiert worden sind. Bevor es in der Diskussion der „filmischen Mittel“ jedoch abschließend um „*eines der besten Beispiele einer Montage von sich überschneidenden Dialogen*“¹⁶⁴ und damit – so zumindest Eisenstein – der Vorwegnahme der filmischen Parallelmontage gehen soll, bietet es sich an, die Passage als Beispiel für eine komplexe, intradiegetische Tongestaltung zu analysieren. Flaubert selbst vergleicht die Szenen der Landwirtschaftsmesse in einem berühmt gewordenen Brief an Louise Colet mit einer Symphonie und ist sich bewusst, dass sie gerade wegen der audiovisuellen Komplexität zu den Meisterstücken des Romans zählen wird:

« *Bouilhet prétend que ce sera la plus belle scène du livre. Ce dont je suis sûr; c'est qu'elle sera neuve et que l'intention en est bonne. Si jamais les effets d'une symphonie ont été reportés dans un livre, ce sera là. Il faut que ça hurle par l'ensemble, qu'on*

163 Flaubert (2004c), S. 105.

164 Eisenstein (1960), S. 28.

*entende à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d'amour et des phrases d'administrateurs. »*¹⁶⁵

In der Tat sind in der definitiven Textversion alle hier angesprochenen Elemente versammelt, mit deren Hilfe das Geschehen während der Landwirtschaftsmesse zuerst in bester realistischer Machart sinnlich eindrucksvoll objektiv dargestellt, dann immer stärker aber auch persifliert wird. Ziel der Szene, dies ist allgemein bekannt, ist eine semantisch bedeutende Parallelschaltung der von Rainer Warning als „*Manifestationen kollektiver bêtise*“¹⁶⁶ bezeichneten Reden der Lokalpolitiker und Honoratioren, der Liebesschwüre Rodolphes und nicht zuletzt auch des tierisch-dummen Geblökes des Viehs. Die *bêtise bourgeoise*, an der sich Flaubert ein Leben lang mit beißender Kritik abgearbeitet hat, wird damit auch in der Romanhandlung nahe an die bereits in der Etymologie angelegte Verbindung von *bêtise* und *bêtes* gerückt.¹⁶⁷

Von dieser gesellschaftskritischen Dimension der genannten Textstelle soll es vorerst aber noch einmal zurück zu der „symphonischen“ Durchgestaltung der Szene gehen. Genau wie von Flaubert in seinem Brief beschrieben, finden sich alle drei auditiven Elemente in nur wenigen Zeilen versammelt:

*« La place jusqu'aux maisons était comble de monde. (...) Malgré le silence, la voix de M. Lieuvain se perdait dans l'air. Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait çà et là le bruit des chaises dans la foule ; puis on entendait, tout à coup, partir derrière soi un long mugissement de boeuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues. En effet, les vachers et les bergers avaient poussé leurs bêtes jusque-là, et elles beuglaient de temps à autre, tout en arrachant avec leur langue quelque bribe de feuillage qui leur pendait sur le museau. Rodolphe s'était rapproché d'Emma, et il disait d'une voix basse, en parlant vite (...). »*¹⁶⁸

Zu Beginn der Szene lässt Flaubert die vom Lärm gerückter Stühle unterbrochene *voix de M. Lieuvain* mitten in die gespannte Stille des Nachmittags erschallen, dann ertönen aus allen Richtungen die Geräusche der versammelten Tiere (*on entendait (...) un long mugissement de boeuf, ou bien les bêlements des agneaux*) und schließlich setzt Rodolphe dazu an, Emma mit einem

165 Brief an Louise Colet vom 12. Oktober 1853. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 449.)

166 Warning (1999), S. 171.

167 Die *bêtise bourgeoise* sah Flaubert vor allem im materialistisch geprägten Fortschrittsglauben seiner Zeit verkörpert, dem durch die Romanfiguren wie den Apotheker Homais oder auch die beiden selbsternannten Forscher Bouvard und Pécuchet ein eindrucksvolles literarisches Monument gesetzt wurde. Der unvollendet gebliebene Roman *Bouvard et Pécuchet* und das darin integrierte *Dictionnaire des idées reçues* kann gar als eine Anthologie der *bêtise bourgeoise* verstanden werden. Nachdem die beiden gelehrten Kopisten mit blindem Fortschrittsglauben und einem nicht zu stillenden Forschungsdrang erfolglos alle Bereiche der Wissenschaft nach der letztgültigen Erkenntnis erforscht haben, machen sie eine folgenschwere Wandlung durch: *« Alors une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer. »* (Vgl. Flaubert (2008), S. 305) Mit einem Mal nehmen sie, die bis dahin ja selbst die reinste Inkarnation der *bêtise* darstellten, all die unerträgliche Dummheit ihrer Zeit wahr. Die Autoreferentialität der Passage ist augenscheinlich.

168 Flaubert (1999), S. 245.

stereotypen Liebesdiskurs zu verführen. Der symphonische Eindruck, der – wie Jacques Neefs es ausdrückt – in Wirklichkeit einer « *éclatante présentation d'un monde de dissonances* »¹⁶⁹ entspricht, entsteht bei dem Leser, wenn dieser versucht, sich das simultane Durch- und Miteinander der verschiedenen Töne vorzustellen. Die anfangs noch an die Wahrnehmungsperspektive der versammelten Bürgerschaft gebundene (*Elle vous arrivait par lambeaux de phrases, (...) puis on entendait (...) partir derrière soi*), deshalb auch trotz der großen Komplexität noch einheitlich wirkende Darstellung der *comices* wird in der Folge durch ein ausgefeiltes Verfahren der räumlichen Gliederung, verbunden mit einer zeitlichen Parallelisierung des Geschehens, erweitert. Damit ist ein Bereich benannt, der dem filmischen Mittel des Schnitts entspricht.

3.1.3. Schnitt - Parallelisierungen, Kontrastierungen, Blendentechniken

Der Schnitt oder auch die Montage eines Films bezeichnet, stark vereinfacht, die Art und Weise, wie einzelne Einstellungen auf einer semantischen Ebene miteinander verbunden werden.¹⁷⁰ Diese Verbindung kann dabei auf einer visuellen wie aber auch auf einer akustischen Ebene vonstatten gehen. In der betreffenden Textpassage ist, dies wurde bereits angedeutet, eine visuelle Trennung des Handlungsortes zu beobachten, akustisch sind beide Orte jedoch durch die Präsenz des jeweils anderen Diskurses miteinander verbunden.

Wohl um seine Leser mit dem formal sehr anspruchsvollen Prinzip der „*Verflechtung*“¹⁷¹ der zwei Rede- und Handlungsstränge nicht zu überfordern, markiert Flaubert ihre Simultaneität eingangs deutlich: Während (*tandis que*) der Ratspräsident nämlich über so profane Dinge wie Kaiser Diokletian und seinen Kohl spricht, stellt Rodolphe Vermutungen über die Gründe seiner Leidenschaft an:

« *Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux, et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semilles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.* »

An dieser Stelle geht dann Flaubert dazu über, die beiden Handlungsstränge allein durch die

169 Neefs (1999). Zitiert aus dem Vorwort zu Flaubert (1999), S. 35.

170 Der Begriff des Schnitts geht zurück auf die bis heute bestehende Notwendigkeit, die verschiedenen Aufnahmen am physischen oder digitalen Schneidetisch zurechtzuschneiden und so aneinanderzusetzen, dass sich die einzelnen Einstellungen zu einem strukturierten Ganzen fügen.

171 Paech (1997), S. 54.

fortgesetzte Reihe der Phrasen miteinander in Verbindung zu halten, nur vereinzelt wird die direkte Rede noch durch kurze, beschreibende Kommentare ergänzt:

- *Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? quel hasard l'a voulu ? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.*
Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.
" *Ensemble de bonnes cultures !* cria le président. "
– *Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous... .*
" *A M. Bizet, de Quincampoix.* "
– *Savais-je que je vous accompagnerais ?*
" *Soixante et dix francs !* "
– *Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.*
" *Fumiers.* "
– *Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !*
" *A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or !* "
– *Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.*
" *A M. Bain, de Givry-Saint-Martin !* "
– *Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.*
" *Pour un bélier mérinos...* "
– *Mais vous m'oubliez, j'aurai passé comme une ombre.*
" *A M. Belot, de Notre-Dame...*
– *Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?*
" *Race porcine, prix ex aequo : à MM. Lehérissé et Cullembourg ; soixante francs !* "
Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais, soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondît à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria :
– *Oh ! merci ! Vous ne me repoussez pas ! Vous êtes bonne ! Vous comprenez que je suis à vous ! Laissez que je vous voie, que je vous contemple !* »¹⁷²

Die Komik, die durch das unausweichliche In-Beziehung-Setzen der beiden Diskurse entsteht, wird nirgendwo sonst in dem Roman derart pointiert generiert. Die *pentès particulières*, von denen bei Rodolphe zu Beginn die Rede ist, lassen sich gerade noch mit dem *Ensemble de bonnes cultures* in Verbindung bringen, spätestens nach der Zeile *Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté* und der Replik *Fumiers* driften die Diskurse von ihrem semantischen Gehalt her meilenweit auseinander, ohne freilich jedoch die Funktion des gegenseitigen Kommentierens zu verlieren. Der sich entwickelnde „Dialog“ wird in der Folge dermaßen absurd, dass die zu konstatierende Sinnlosigkeit vom Leser auf jeden einzelnen der beiden Diskurse generell übertragen werden kann. Rodolphes Liebesbeteuerungen, die Emmas eigener, durch die Lektüre klischeehafter Romanzen geprägten, Imaginationswelt entsprungen sein könnten, werden von Flaubert als ebenso sinnentleert bloßgestellt wie die Rituale der kleinbürgerlichen Landgesellschaft.¹⁷³ Für sich

172 Flaubert (1999), S. 247ff. Zur besseren Übersichtlichkeit sind die Beschreibungen des Erzählers in Grundschrift und die direkte Rede kursiv gesetzt.

173 In der Szene der *comices agricoles* distanziert sich Flaubert unter anderem ironisch von einer Denk- und Rede-

betrachtet sind die Diskurse zwar schon in ihrer Klischeehaftigkeit überspitzt, erst die montageartige Parallelisierung im Sinne einer „*Mésalliance*“ führt dazu, dass der Text den komischen Effekt erzeugt, den Flaubert erreichen wollte. Die Raffiniertheit dieser „*Schnitttechnik*, die scheinbar mechanisch Bruchstücke gleichzeitiger Reden ineinander verschiebt“¹⁷⁴, liegt darin, dass der Erzähler nicht direkt wertend Bezug nimmt, sondern diese Funktion vielmehr von einem intratextlichen Kommentar übernommen wird. Als profilmisch kann dieses Verfahren verstanden werden, weil es die später von Griffith entwickelte Technik der Parallelmontage vorwegnimmt, durch die beispielsweise zwei Personen in einem Gespräch (meist durch die Schuss-Gegenschuss-Technik) aber auch mehrere soziale Gruppen (etwa die Gruppen Verbrecher, Polizei, Bevölkerung in Fitz Langs epochemachendem Film *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)) kontinuierlich aufeinander bezogen und implizite Erzählerkommentare subtil eingeflochten werden können.

Einen heutigen Leser erinnert dann aber vor allem die Gestaltung des Höhepunkts dieser Szene an filmtypische Verfahren der Rhythmisierung und Spannungsgestaltung. Nachdem Rodolphes Liebesschwüre von Mal zu Mal an Pathos gewonnen haben und er sogar schon Emmas Hand leidenschaftlich gefasst hat, weht mit einem Mal ein heftiger Wind durch das offene Fenster des Ratssaals, in den sich Emma von Rodolphe hat führen lassen. Im selben Moment weht der Wind auch einen Stock tiefer durch die zur Preisverleihung versammelte Menschenmenge, was den Redner dazu veranlasst, die restliche Liste fast schon stakkatohaft zu verlesen. Durch diese Entfesselung der Naturgewalten und die dramatische Zuspitzung des freilich völlig banalen Diskurses vor dem Rathaus ist der Boden bereitet für den pseudo-romantischen Höhepunkt der filmreifen Szene: ein gespanntes Schweigen, ein tiefer Blick, bebende Lippen und schließlich die gegenseitige Hingabe:

« Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôça le tapis de la table, et, sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent.

weise, die typisch ist für eine sentimentale Literatur, die ihm selbst zu Beginn seiner literarischen Karriere alles andere als fremd war. Er schrieb den Roman *Madame Bovary* nach einer wirkungsvollen Kritik seiner beiden Freunde Louis Bouilhet und Maxime du Camp an einer ersten Version der *Tentation de Saint Antoine* bekanntlich bewusst gegen die eigene romantisch-schwärmerische Veranlagung, von der viele seiner Jugendwerke (*Novembre* u.a.) zeugen. Gleichzeitig macht er sich in der Szene des Romans über einen Typ von bürgerlicher Veranstaltung lustig, den er aus eigener Erfahrung kannte und in einem Brief an Louise Colet vom 18. Juli 1852 folgendermaßen beschreibt: « *J'avais besoin de voir une de ces ineptes cérémonies rustiques pour ma Bovary, dans la deuxième partie. C'est pourtant là ce qu'on appelle le Progrès et où converge la société moderne. J'en suis physiquement malade. L'ennui qui m'arrive par les yeux me brise, nerveusement parlant, et puis le spectacle longtemps enduré de la foule me plonge toujours dans des vases de tristesse où j'étouffe !* » (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 134.)

174 von Koppenfels (2007), S. 162. Von Koppenfels übernimmt den Begriff der *Mésalliance* von Bachtin und wendet ihn im Sinne des Erzeugens eines „*destruktiven Kontrast[s]*“ auf die narrative Struktur der *comices agricoles* an. Die in dieser Textstelle nicht weiter problematisierte Bezeichnung des literarischen Verfahrens als einer *Schnitttechnik* [sic] zeigt, wie stark eine heutige Lektüre Flauberts von der Erfahrung mit dem Film bzw. auch von der „filmischen“ Rezeptionsgeschichte in der Tradition Eisensteins geprägt sein kann.

" *Emploi de tourteaux de graines oléagineuses* ", continua le président. Il se hâta :
" *Engrais flamand, – culture du lin, – drainage, – baux à longs termes, – services de domestiques.* "

Rodolphe ne parlait plus. Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches ; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent. »¹⁷⁵

Neben dieser prominenten „Symphonie“ der *comices agricoles* finden sich im Werk Flauberts noch viele andere Stellen, die an montageartige Verfahren erinnern. Die *Éducation sentimentale* verfügt zum Beispiel über mehrere Passagen, in der Flaubert die kontrastive Parallelschaltung verschiedener Redebeiträge aufgreift. Als Frédéric sich im Zuge der Februarrevolution von 1848 in einem der vielen politischen Clubs, dem *Club de l'intelligence*, für eine geplante Kandidatur zu Wort melden möchte, gehen seine Worte in der pathetischen Rede eines spanischen Revolutionärs unter, der von Frédéric's Freund Regimbart mit auf die Bühne gezerzt worden war. Ähnlich wie im Zusammenhang der *comices* bezieht Flaubert auch hier zwei Diskurse aufeinander, die „*nichts als Geräusch*“¹⁷⁶ sind – derjenige Frédéric's, weil er keinerlei politische Visionen enthält, und derjenige des Spaniers, weil er schon rein sprachlich von den Zuhörern nicht verstanden werden kann:

– " *Permettez-moi, citoyens, de vous présenter un patriote de Barcelone !* "

Le patriote fit un grand salut, roula comme un automate ses yeux d'argent, et, la main sur le coeur :

– " *Ciudadanos ! mucho aprecio el honor que me dispensáis, y si grande es vuestra bondad mayor es vuestro atención.* "

– " *Je réclame la parole !* " cria Frédéric.

– " *Desde que se proclamó la constitución de Cadiz, ese pacto fundamental de las libertades españolas, hasta la última revolución, nuestra patria cuenta numerosos y heroicos mártires.* "

Frédéric, encore une fois voulut se faire entendre :

– " *Mais citoyens !...* "

L'Espagnol continuait :

– " *El martes próximo tendrá lugar en la iglesia de la Magdalena un servicio fúnebre.* "

El martes proximo tendra lugar en la iglesia de la Magdalena un servicio funebre.

– " *C'est absurde à la fin ! personne ne comprend !* "

Cette observation exaspéra la foule.

– " *A la porte ! à la porte !* "

– " *Qui ? moi ?* " demanda Frédéric.

– " *Vous-même !* " dit majestueusement Sénécal. – " *Sortez !* "¹⁷⁷

175 Flaubert (1999), S. 247ff.

176 von Koppenfels (2007), S. 161.

177 Flaubert (2005), S. 337. Ein weiteres Beispiele für die Parallelschaltung mehrerer Handlungsstränge, das hier aus Platzgründen nur erwähnt werden soll, findet sich im virtuos durchkomponierten Schlussteil des Werkes: Während Rosanette über den Tod ihres Kindes weint, denkt Frédéric an Madame Arnoux, von der er soeben erfahren hat, dass sie wegen der Schulden ihres Mannes dabei ist, das Land zu verlassen, und bricht selbst in Tränen aus. An einem anderen Handlungsort trauert Madame Dambreuse zur selben Zeit ihrem Liebhaber Frédéric nach, der sie wegen seiner Liebe zu Madame Arnoux materiell und moralisch betrogen hat. (Vgl. Flaubert (2005), S. 439-440.) Auch die Anfangsszene des Romans *Bouvard et Pécuchet*, bei der sich die beiden Männer auf dem Pariser Boulevard Bourdon begegnen, ist perspektivisch alternierend konzipiert (Vgl. Flaubert (2008), S. 45ff.) und in der

Auch eine Form der Überblendung verschiedener Episoden, die sich vor allem in dem theaterartig konzipierten¹⁷⁸ Roman *La Tentation de Saint Antoine* nachweisen lässt, erinnert einen heutigen Leser an die Techniken der filmischen Montage. Ähnlich dem Film, wo einzelne Sequenzen entweder hart aneinandergeschnitten oder durch weichere Formen des Auf-, Ab- und Überblendens miteinander verbunden werden können, reihen sich in dem Roman verschiedene *tableaux* mithilfe blendenartiger Montageverfahren aneinander. In der folgenden Textstelle wird ein Übergang von einem imaginativen Ort zum nächsten geschaffen, indem Antoine seine Augen zuerst schließt und es folglich völlig dunkel um ihn wird, bevor sich die Dunkelheit dann bei erneut geöffneten Augen schrittweise auflöst und den Blick auf eine karge Ebene freigibt: « *Antoine ferme les yeux. Ils les ouvre. Mais des ténèbres l'enveloppent. Bientôt elles s'éclairassent; et il distingue une plaine aride et mamelonneuse, comme on en voit autour des carrières abandonnées.* »¹⁷⁹ Das filmische Pendant zu dieser Form der Blende wäre eine schlagartige Schwarzblende, von der aus dann allmählich in die neue Einstellung aufgeblendet wird. Schwarz- und Weißblenden, aber auch das zwischenzeitliche Überblenden in andere Farben sind gestalterische Mittel, die von fast allen Filmemachern bei der Montage des Films verwendet werden.¹⁸⁰ Sie helfen, eine Sequenz zu beenden und bieten dem Zuschauer einige Momente mit nur minimalem audiovisuellem Reiz, in denen das soweit Gesehene – analog zu Sartres weiter oben angeführten Phänomenologie des Lesens – verarbeitet werden kann.

Um zum Ende dieses Kapitels noch eine der vielen weiteren Blenden, die sich in der *Tentation de Saint Antoine* finden lassen, zu benennen, soll hier passenderweise eine als *fondue au bleu* zu bezeichnende Abblende angeführt werden, mit der eine alptraumartige Vision Antoines beendet wird: « *Il sent contre ses mollets la traînée des limaces, sur ses mains le froid des vipères; et des araignées filant leur toile l'enferment dans leur réseau. Mais le cercle des monstres s'entr'ouvre, le ciel tout à coup devient bleu (...).* »¹⁸¹

Erzählung *Un cœur simple* ist eine verdichtende und kontrastierende Parallelschaltung zweier Handlungsstränge zu beobachten, wenn Flaubert von Félicités Agonie einerseits und von der gleichzeitig stattfindenden Prozession in dem Städtchen Pont l'Évêque andererseits erzählt. (Vgl. Flaubert (2004b), S. 87-89.)

178 Die Theaterhaftigkeit des Romans ist bereits typografisch augenscheinlich: Die wie Regieanweisungen konzipierten, knappen Beschreibungen der Handlung sind stets im Präsens gehalten und von den durch ihre Namen gekennzeichneten Redeparts der auftretenden Figuren abgehoben. Auch die Länge der Redeparts erinnert stark an eine szenische Textgestaltung.

179 Flaubert (1983), S. 126-127.

180 Ingmar Bergman greift in seinem Film *Schreie und Flüstern* (1972) beispielsweise auf das Verfahren langer, farblicher Blenden zurück. Auch opern- bzw. episodentypisch angelegte Filme wie etwa Luchino Viscontis *Ludwig* (1972) oder Jim Jarmuschs *Night on earth* (1991) verwenden eine Form der Zwischenblende, um die einzelnen Akte bzw. Episoden voneinander abzugrenzen.

181 Flaubert (1983), S. 234.

3.2. Die „filmische Schreibweise“ Flauberts

Nach diesem summarischen Überblick über die Analogien filmischer Mittel und literarischer Techniken soll es im nun folgenden Teil der Arbeit darum gehen, die „filmische Schreibweise“ im Romanwerk Flauberts auf der Grundlage der im 2. Kapitel angestellten Überlegungen zu den ästhetisch-medialen Differenzen und Konvergenzen von Literatur und Film und mit Verweisen auf die Poetologie Flauberts zu beschreiben. Die lange Liste an „filmischen Mitteln“ kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Flauberts Schreibweise über Charakteristika verfügt, die diese heute als „filmisch“ erscheinen lassen. Dadurch, dass dieser Liste aber die problematische Logik einer einseitig motivierten Interpretation zugrunde liegt, die das primär Literarische der Verfahren Flauberts bei dem Fokus auf das „Filmische“ einzuebnen droht, kann sie alleine noch nicht zum Nachweis der „filmischen Schreibweise“ dienen. Es wird deshalb von entscheidender Wichtigkeit sein, die filmische wie auch die literarische Perspektive auf die Literatur Flauberts auf den folgenden Seiten gleichermaßen zu berücksichtigen. Mit den Begriffen Visualität und Dynamik sind zwei Bereiche benannt, die als zentraler Bestandteil des filmischen Gestaltens gleichzeitig den Kern der „filmischen Schreibweise“ Flauberts ausmachen. Als ästhetische Kategorien, die einen größten gemeinsamen Nenner für die Ausdrucksweise der beiden Kunstformen darstellen, sollen sie als Leitfaden für die nun folgende Analyse dienen.

3.2.1. Visualität – Das Primat der visuellen Wahrnehmung

Die Präsenz des Visuellen – dies wurde bereits unter 2.2.4. ausgeführt – kann als Charakteristikum einer realistischen Schreibtradition bezeichnet werden, die auch nach Flaubert ganze Autorengenerationen von Maupassant bis Robbe-Grillet ausgezeichnet hat. Die Tendenz zur Visualisierung kann dabei als Ausdruck für das „*neue skopische Regime im 19. Jahrhundert*“¹⁸² verstanden werden, das mit seiner Prägung durch die positivistisch-materialistische Denkart und den Einfluss der neuen optischen Medien (insbesondere der Fotografie) auch die literarische Produktion maßgeblich beeinflusst hat.

Die Orientierung an der naturwissenschaftlichen Erkenntnisweise, allgemein eines der bestimmenden Elemente im realistischen Denken, lässt sich bei dem Arztsohn Flaubert an verschiedenen Stellen der *correspondance*, aber auch in vielen seiner Werke nachweisen. Vor allem in der Entstehungszeit der *Madame Bovary* sind entsprechende Hinweise dominant. So schreibt er am 6. April 1853 in einem Brief an Louise Colet: « *La littérature prendra de plus en plus les allures*

182 Jurt (2010), S. 37. Das Kapitel 4 dieser Arbeit wird sich abschließend der Aufgabe widmen, den kultur- und mediengeschichtlichen Hintergrund für dieses „*skopische Regime*“ zu rekonstruieren. Verweise etwa zur Rolle der optischen Medien der Zeit Flauberts sollen folglich erst dort thematisiert werden.

de la science; elle sera surtout exposante, ce qui ne veut pas dire didactique. »¹⁸³ Flaubert weist der Literatur demnach keine erzieherische, an einem Bildungs- und Wertebegriff orientierte und demnach normative Funktion zu, sondern betont eine rein expositorische Verfahrensweise, die er im Sinne einer „*Chirurgen-Poetik*“¹⁸⁴ von den Naturwissenschaften übernimmt. Er spricht von einem « *coup d'oeil médical de la vie* »¹⁸⁵, einem sezierend-analytischen Blick also, den er als Künstler auf das Leben richten möchte. Und schon 1839, lange vor der Arbeit an den Romanen der realistischen Phase, beschreibt er seine Arbeit als Schriftsteller folgendermaßen: « *Je ne ferais que dire la vérité, mais elle sera horrible, cruelle et nue.* »¹⁸⁶ Deskriptiv soll die Literatur sein: nüchtern das zeigen, was ist, und nicht das vorgeben, was wünschenswerterweise sein sollte.

Die Forderung nach einer rein expositorischen Aufgabe der Literatur lässt sich mit einem weiteren Grundsatz der Flaubertschen Poetologie verbinden: Am 15. Dezember 1866 schreibt er an die Schriftstellerkollegin George Sand: « *Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel.* »¹⁸⁷ Der Autor Flaubert will weder eigene Empfindungen im Werk darstellen (« *C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas s'écrire.* »¹⁸⁸), noch die dargestellten Geschehnisse werten, er zieht sich vielmehr ganz aus seinem Werk zurück und überlässt dem Leser die Beurteilung des im Roman Dargestellten. Dieser Vorsatz der rein deskriptiven Darstellung ist durchaus typisch für den realistischen Diskurs der Zeit. Stendhals Spiegelmetapher aus *Le Rouge et le Noire* und Balzacs Selbstbezeichnung als Sekretär der französischen Gesellschaft stehen für dieselbe Idee: Der Autor formt seinen Stoff nicht mehr gemäß einem persönlichen oder aus der Tradition übernommenen Ideal, er stellt ihn nicht einmal mehr nach besonderen Kriterien zusammen, sondern gibt lediglich möglichst neutral wieder, was er selbst beobachtet.¹⁸⁹ Die Darstellung sinnlicher Eindrücke, oftmals

183 Brief an Louise Colet vom 6. April 1853. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 298.)

184 von Koppenfels (2007), S. 185.

185 Brief an Louise Colet vom 24. April 1852. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 78.)

186 Brief an Ernest Chevalier vom 24. Februar 1839. (Flaubert (1973-2007), Bd. 1, S. 37.) Ein Nachklang des berühmten, Danton entlehnten, Epigraphs zu Stendhals *Le Rouge et le Noire*, mit dem dieser seinen Lesern signalisiert, womit sie es auf den kommenden Seiten zu tun haben werden, ist an dieser Stelle nicht zu überhören. Bei Stendhal heißt es: « *la vérité, l'âpre vérité* » (Stendhal (1972), S. 21.)

187 Brief an George Sand vom 15. Dezember 1866. (Flaubert (1973-2007), Bd. 3, S. 579.)

188 Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 18. März 1857. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 691.)

189 Die Zuordnung Flauberts zur realistischen Strömung ist ein Thema, an dem sich bis heute die Geister scheiden. Der für den Realismus typischen Thematik einer *Madame Bovary* steht eine stilistische Ausgefeiltheit gegenüber, die verwundern muss. Wieso bedarf es einer Sprache mit oft lyrischer Qualität, um über den Ehebruch einer frustrierten Gattin in einer provinziellen Gegend Nordwestfrankreichs zu berichten? Würde eine nüchterne und schmucklose Sprache dem Gegenstand und dem Ziel der wissenschaftlich-präzisen Darstellung nicht viel besser gerecht? Flaubert selbst war sich dieses vermeintlichen Widerspruchs natürlich bewusst, für ihn ergab sich genau daraus der ganze Reiz des Romanprojekts der *Madame Bovary*. Es ist in diesem Kontext wichtig festzuhalten, dass die Wissenschaftlichkeit des Ansatzes Flauberts vorrangig mit der Art und Weise zusammenhängt, wie dieser seine Romanfiguren analysiert und beschreibt: Wie ein Chirurg nimmt er sie auseinander und stellt seine nüchternen Befunde auf, die Sprache allerdings soll keiner absoluten Verwissenschaftlichung unterliegen. Letzteres verstieße ganz grundlegend gegen sein Kunstverständnis: « *[S]i un roman est aussi embêtant qu'un bouquin scientifique, bonsoir; il n'y a plus d'art.* » (Brief an Ernest Feydeau vom 15. Juli 1861. (Flaubert (1973-2007), Bd. 3, S. 166.)) Flaubert stellt sich damit vor die schwierige Aufgabe, den « *double abîme du lyrisme et du vulgaire* » (Brief an Louise Colet vom 20. März 1852. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 57.)) zu überbrücken, indem er nämlich in einer

verbunden zu einem synästhetischen Ganzen, erscheint fast schon als logische Konsequenz aus dieser poetologischen Vorgabe. Verdichtete Darstellungen, wie das folgende Beispiel aus *Un cœur simple*, finden sich regelmäßig in den Texten Flauberts: « *Les herbages envoyaient l'odeur de l'été ; des mouches bourdonnaient ; le soleil faisait luire la rivière, chauffait les ardoises.* »¹⁹⁰

Die besondere Betonung der visuellen Wahrnehmung lässt sich an vielen Stellen des Romanwerks dadurch nachweisen, dass die Häufigkeit, mit der dort entsprechende Verben der Wahrnehmung verwendet werden, herausgestellt wird. Die folgende Passage aus der *Tentation de Saint Antoine* verdeutlicht eine für Flauberts Technik der Beschreibung typische Hervorhebung des Aktes des visuellen Wahrnehmens. Der Eremit Antoine, der im Laufe einer Nacht von vielfältigen Versuchungen heimgesucht wird, reist gerade auf dem Rücken des Teufels durch die Lüfte und bestaunt die immer näher kommenden Sterne:

*« Les voilà donc près de lui ces globes lumineux qu'il contemplait d'en bas! Il distingue l'entre-croisement de leurs lignes, la complexité de leurs directions. Il les voit venir de loin, - et suspendus comme des pierres dans une fronde, décrire leurs orbites, pousser leurs hyperboles. Il aperçoit d'un seul regard la Croix du sud et la Grande Ourse ».*¹⁹¹

In nur wenigen Zeilen sind hier mit *contempler*, *distinguer*, *voir* und *apercevoir* vier Verben versammelt, die allesamt auf den Akt des Sehens verweisen. Und diese Häufung ist keine Ausnahme: Auch die Anfangsszene der Erzählung *Hérodiade* kann verdeutlichen, wie präsent der Akt des Sehens in den Werken Flauberts ist. Nicht nur das Wahrgenommene, sondern der Akt der Wahrnehmung selbst mit einer besonderen Betonung der optischen Perspektive, hier diejenige Herodes' von einer Terasse seines Palastes aus, wird zum Thema der literarischen Darstellung:

*« Un matin, avant le jour, le Tétrarque Hérode-Antipas vint s'y accouder, et regarda. Les montagnes, immédiatement sous lui, commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. (...) Le Tétrarque en détourna la vue pour contempler, à droite, les palmiers de Jéricho; et il songea aux autres villes de sa Galilée: Capharnaïm, Endor, Nazareth, Tibérias où peut-être il ne reviendrait plus. (...) Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir. Des tentes brunes étaient dispersées; des hommes avec des lances circulaient entre les chevaux, et des feux s'éteignant brillaient comme des étincelles à ras du sol. (...) Il fouilla d'un regard aigu toutes les routes. Elles étaient vides. (...) Tout à coup, une voix lointaine, comme échappée des profondeurs de la terre, fit pâlir le Tétrarque. Il se pencha pour écouter; elle avait disparu. »*¹⁹²

Sprache, die seinen hohen stilistischen Ansprüchen genügt, über ein Thema von größter Trivialität schreibt. Madame Bovary kann deshalb treffend beschrieben werden als « *une combinaison d'éléments considérés normalement comme incompatibles: le réalisme du sujet et la poésie des descriptions* » (Kullmann (2006), S. 95.). Zur Bezeichnung der besonderen Spielart der realistischen Prosa Flauberts sei hier der Begriff „Lyrischer Realismus“ vorgeschlagen.

190 Flaubert (2004b), S. 87.

191 Flaubert (1983), S. 210.

192 Flaubert (2004a), S. 130-132.

Mit *regarder, détourner la vue, contempler, reconnaître* und *fouiller d'un regard* sind auch in diesem Textauszug viele unterschiedliche Verben des Sehens zu verzeichnen, bevor der optische Eindruck dann in einer für Flaubert typischen Weise durch einen akustischen ergänzt wird. Während Herodes seinen Blick anfangs noch verträumt über die Berge und Städte seines Reichs hat schweifen lassen, wird er bereits beim Anblick der Zelte der arabischen Soldaten unruhig und erschrickt schließlich heftig, als er die Stimme des inhaftierten Iokanaan vernimmt. Anstatt, was noch bei Balzac durchaus literarische Praxis war, die Figur des Herodes dadurch zu präsentieren, dass seine Physiognomie, seine Lebensgeschichte oder sein Seelenleben in einem einführenden Kommentar beschrieben wird, stellt Flaubert seine Figur vor, indem er sie visualisiert. Er schafft an vielen Stellen seiner Werke ein Bild, so eine berühmte Analyse Gustave Lanson, « *qui substitue à la notion psychologique une représentation symbolique* ». ¹⁹³ Anstelle von vorausgreifenden Erklärungen liefert Flaubert seinem Leser oftmals lediglich Wahrnehmungsperspektiven, entweder diejenige der handlungstragenden Figur selbst (wie in obigem Beispiel) oder die Perspektive einer anderen Figur auf den Protagonisten. „*Flaubert*“, so konstatiert Spiegel in seinem Buch *Fiction and the Camera Eye*, „*will characteristically seek to replace, wherever possible, the voice and presence of a godlike, omniscient novelist with the seeing eye of a man.*“ ¹⁹⁴ Erinnerung sei an dieser Stelle auch an die von Mitterand vertretene These der *focalisation implicite* (vgl. 3.1.1.), mit der Flaubert den Blickwinkel eines kameragleichen Beobachters etabliert, der selbst nicht klar als Figur der Erzählung gekennzeichnet ist. So heißt es an einer Stelle des *Hérodiade* etwa: « *Entre les colonnes à chapiteaux d'airain, on aperçut Hérodiade qui s'avavançait d'un air impératrice, au milieu de femmes et d'eunuques tenant sur les plateaux de vermeil des parfums allumés.* » ¹⁹⁵ Selbst dann, wenn – wie in diesem Fall – der Blick auf Hérodiade nicht dem Blick einer der an der Handlung beteiligten Figuren entspricht, Flaubert also auch ganz einfach hätte schreiben können: *Entre les colonnes à chapiteaux d'airain, Hérodiade s'avavançait d'un air impératrice*, legt er Wert darauf, das Geschehen perspektiviert wiederzugeben.

Die Art des Wahrnehmens verdeutlicht oft auch die emotionale Verfassung, in der sich die Figur befindet: Während Herodes im ersten Textbeispiel anfangs in träumerischer Kontemplation versunken scheint (*Le Tétrarque en détourna la vue pour contempler*), weicht dieses süße Schwelgen schnell einer nervösen Anspannung (*Il fouilla d'un regard aigu toutes les routes*). ¹⁹⁶

Mit Blick auf die Figurendarstellung kann die Tendenz zur Visualisierung damit als Bestreben Flauberts interpretiert werden, in seinen Werken dadurch Bedeutung zu erzeugen, dass die Figuren

193 Lanson (1908), S. 257.

194 Spiegel (1976), S. 30.

195 Flaubert (2004a), S. 145.

196 Verwiesen sei an dieser Stelle auch an die unter 3.1.1. bewerkstelligte Analyse des über Charles fokalisierten Blickes auf Emma während einer ihrer ersten Begegnungen.

in ihrem Erscheinen und Verhalten beschrieben, nicht aber in ihrer Psychologie erklärt werden. Als Leser erhält man nur dann zuverlässige Informationen über die Beweggründe der Figuren, wenn man deren von Flaubert in vielen bedeutungsschwangeren Details geschilderte Verhaltensweisen im Sinne einer behavioristischen Studie beobachtet.¹⁹⁷ Anstatt seinem Leser die psychologische Tiefenstruktur seiner Romanfiguren auseinanderzusetzen, macht Flaubert diesen zum urteilsbefähigten Zuschauer einer komplexen Oberfläche. Kleidung, Gegenstände, Haltung, Sprache, Gestik und Mimik, aber eben auch emotional motivierte Arten der Wahrnehmung bilden ein dichtes Netz an Informationen, mit deren Hilfe Flauberts Protagonisten charakterisiert werden. Das konkrete, sinnlich wahrnehmbare Detail ersetzt abstrahierende Erklärungen über die Beweggründe der Figuren.

Der Fokus, der bei Flaubert auf der Hervorhebung des Aktes der optischen Wahrnehmung liegt, spielt aber nicht nur in Bezug auf die Charakterisierung der Romanfiguren eine entscheidende Rolle, sondern drückt sich vielmehr auch durch die Sorgfalt aus, die in allen Texten Flauberts darauf verwendet wird, die Gegenstände der Wahrnehmung in ihrem spezifischen Erscheinen zu beschreiben. Mit phänomenologischer Genauigkeit glückt es Flaubert dabei, die Licht- und Farbeindrücke wiederzugeben, die ein konstituierendes Element eines jeden Sehaktes darstellen. Marcel Proust schreibt in einem scharfsinnigen Kommentar ganz in diesem Sinne: « *Le rendu de sa vision (...) voilà en effet ce qui importe de plus en plus à Flaubert (...). Dans L'Éducation sentimentale, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression.* »¹⁹⁸ Die folgende Stelle aus der *Éducation sentimentale*, die einen Besuch Frédéric's im Salon Dambreuse beschreibt, führt diesen Sachverhalt überdeutlich vor Augen. Verschiedenerlei gilt es zusätzlich zum Nexus *action-impression* zu beachten: Zum einen dient die Passage hervorragend als Exemplifizierung der Perspektivierungstechnik Flauberts (die Perspektive ist ganz klar diejenige Frédéric's; in dem dunklen Raum fällt der Blick erst auf die schwachen Lichtquellen, bevor der Raum und die versammelte Gesellschaft dann sukzessive erschlossen werden: die Blumenkästen, eine Damengesellschaft und schließlich Mme. Dambreuse in einer erotisch konnotierten Pose), zum anderen ist in ihr ein archetypisches Muster erkennbar, nach dem Flaubert neue Orte des Geschehens einführt (die Reihenfolge der beschriebenen sinnlichen Eindrücke ist fast immer die folgende: Lichtverhältnisse, räumlicher Gesamteindruck, bedeutungstragende Details, Farbeindrücke, langsame Dynamisierung der erst statischen Szenerie, akustische Eindrücke):

197 Mario Vargas Llosa stellt Flaubert in seiner umfangreichen Studie *La orgía perpetua* an den Beginn einer Linie der *novela behaviorista*, einer Romanform „*que describe sin interpretar, que muestra sin juzgar, en la que el factor visual es preponderante (...)*“. Vargas Llosa (1989), S. 260.

198 Zitiert nach einem Wiederabdruck des Artikels in Flaubert (2005), S. 474. Einige Autoren vertreten die These, dass dieses sorgfältige Beschreiben der sinnlichen Eindrücke in Verbindung steht mit dem Entstehen der impressionistischen Malerei. Vgl. die Diskussion zu dieser Thematik etwa bei Melang (1933), Reed (2003), Sorlin (1995).

« La lumière était faible, malgré les lampes posées dans les coins ; car les trois fenêtres, grandes ouvertes, dressaient parallèlement trois larges carrés d'ombre noire. Des jardinières, sous les tableaux, occupaient jusqu'à hauteur d'homme les intervalles de la muraille ; et une théière d'argent avec un samovar se mirait au fond, dans une glace. Un murmure de voix discrètes s'élevait. On entendait des escarpins craquer sur le tapis. Il distingua des habits noirs, puis une table ronde éclairée par un grand abat-jour, sept ou huit femmes en toilettes d'été, et, un peu plus loin, Mme Dambreuse dans un fauteuil à bascule. Sa robe de taffetas lilas avait des manches à crevés, d'où s'échappaient des bouillons de mousseline, le ton doux de l'étoffe se mariant à la nuance de ses cheveux ; et elle se tenait quelque peu renversée en arrière, avec le bout de son pied sur un coussin, - tranquille comme une oeuvre d'art pleine de délicatesse, une fleur de haute culture. »

Besonders die zwei anschließenden Zeilen, die das sich dem Blick Frédéric's eröffnende Bild komplementieren, sorgen dafür, dass die Beschreibung der ganzen Szenerie wie die Beschreibung eines Gemäldes (verschiedene Präpositionen verweisen auf dieses Sprachregister: *toute la longueur, ca et là, au milieu*) wirkt und damit als Ekphrasis im Sinne einer literarischen Visualisierungsstrategie zu verstehen ist. Einzig die Dynamisierung des Geschehens (*se promenaient*) verweist weniger auf eine Orientierung an der Malerei, als vielmehr auf eine Vorwegnahme der Kunst der bewegten Bilder: « *M. Dambreuse et un vieillard à chevelure blanche se promenaient dans toute la longueur du salon. Quelques-uns s'entretenaient au bord des petits divans, çà et là ; les autres, debout, formaient un cercle au milieu.* »¹⁹⁹ An anderen Stellen seiner Romane wird der Gemäldecharakter mancher Beschreibungen dadurch unterstrichen, dass die einzelnen Elemente durch temporale Konjunktionen (im folgenden Textbeispiel, einer Beschreibung Yonvilles: *ensuite, Puis*) so miteinander verbunden sind, dass das sukzessive Lesen der Beschreibung besonders deutlich dem linearen Betrachten und Erschließen eines Gemäldes nahe kommt:

« *Cependant les cours se font plus étroites, les habitations se rapprochent, les haies disparaissent ; un fagot de fougères se balance sous une fenêtre au bout d'un manche à balai ; il y a la forge d'un maréchal et ensuite un charron avec deux ou trois charrettes neuves, en dehors, qui empiètent sur la route. Puis, à travers une claire-voie, apparaît une maison blanche au-delà d'un rond de gazon que décore un Amour, le doigt posé sur la bouche (...)* »²⁰⁰

199 Flaubert (2005), S. 261. Ein weiteres Beispiel für das gemäldegleiche Beschreiben einer Sicht ist das Panorama Rouens, das sich Emma im Roman *Madame Bovary* eröffnet, als sie sich in der *Hirondelle* auf dem Weg zu einem Besuch Léons befindet. Rouen, so schreibt Flaubert gar explizit, wirkt auf alle möglichen Betrachter wie eine « *peinture immobile* ». Und wenn es kurz darauf heißt « *les navires à l'ancre se tassaient dans un coin* », dann bleibt Flaubert bewusst im Assoziationsfeld der Malerei. Das Wort *coin* kann sich hier sowohl auf die Ecke des Blickfelds Emmas als auch auf die Ecke des erwähnten Gemäldes beziehen. (Vgl. dazu Flaubert (1999), S. 393-394.) Philippe Hamon kommt in seinem Buch *Imageries – Littérature et image au XIXième siècle* zu einem ähnlichen Befund, wenn er von « *certaines termes* » schreibt, « *qui pourraient renvoyer («base», «coin», «toucher») à une image à deux dimensions* ». (Hamon (2007), S. 287.)

200 Flaubert (1999), S. 147.

Die zeitliche Dimension einer Bildbetrachtung ist natürlich auch auf die Betrachtung eines Filmbildes übertragbar. Auch im Medium Film muss der Zuschauer, freilich meist in deutlich knapperer Zeit und gesteuert durch die Führung der Kamera, jede Einstellung sukzessive erschließen. Anders als bei der Malerei schließt der Film, ähnlich wie beschreibende Elemente der Literatur Flauberts, eine zeitliche Dimension nicht nur auf der rezeptions-, sondern auch auf der produktionsästhetischen Seite mit ein. Ein Film ist im Gegensatz zur Fotografie und auch zur Malerei *per definitionem* eine (zeitliche) Folge verschiedener Einzelaufnahmen. Flauberts sukzessive Beschreibung Yonvilles hat genau deshalb einen profilmischen Charakter, der durch die Andeutung einer Betrachterperspektive noch verstärkt wird. *Les habitations se rapprochent, les haies disparaissent* in der Wahrnehmung eines ankommenden Besuchers; und auch wenn es heißt *Puis, à travers une claire-voie, apparaît une maison blanche*, dann erscheint das Haus ganz klar für ein betrachtendes Subjekt, das Yonville aus einer kameragleichen Perspektive in den Blick bekommt.

Damit sind gewichtige Parallelen zur Ausdrucksweise des Films benannt: In Kapitel 2.2. konnte gezeigt werden, dass der Film mit seinen bildsprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten tendenziell stärker an der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche seiner Figuren und Gegenstände haften bleibt, die Literatur dagegen Schwierigkeiten damit hat, reale Wahrnehmungsvorgänge genau darzustellen und durch eine Tendenz zur in der Verbalsprache angelegten Abstraktion gekennzeichnet ist. Des Weiteren lässt sich als Konsequenz der Perspektivierungstechnik feststellen, dass die Ausschnitte auf die Wirklichkeit bei Flaubert immer fragmentiert sind. An die Stelle eines synthetisierenden Erzählerkommentars tritt bei Flaubert ein hybrides Geflecht aus kameragleichen Perspektiven. Und schließlich erreicht Flaubert mit seinen sorgfältigen und detaillierten Beschreibungen eine Genauigkeit im Erfassen von Wahrnehmungszusammenhängen, die ihresgleichen ansatzweise auf dem Feld der realistischen Malerei, mehr dann aber im Bereich der Fotografie und der im Entstehen begriffenen Kinematografie findet. Eine weitere Parallele zur siebten Kunst ist die synthetisierende Beschreibung simultaner Eindrücke. Flaubert schafft regelmäßig synästhetische Arrangements (vgl. obiges Beispiel aus *Un cœur simple*), womit er der Simultaneität der sinnlichen Eindrücke der Rezeption filmischer Zeichen näher steht als der prinzipiellen Linearität der Rezeption literarischer Zeichen. Die Tendenz zur wirklichkeitsgetreuen und an realen Wahrnehmungsperspektiven orientierten Visualisierung als Konsequenz der Einschränkung der Kommentarfunktion des Erzählers muss bei Flaubert genau deshalb als Element einer „filmischen Schreibweise“ verstanden werden. Er bedient sich dabei klar einer Technik, die eine absolute Besonderheit im Bereich des literarischen Erzählens darstellt, den Film aber ganz grundsätzlich ausmacht.

Als letzte Technik, die Flauberts „filmische Schreibweise“ in Bezug auf seine Visualisierungs-

strategien ausmacht, soll an dieser Stelle die Dynamik des Zeigens und des Verbergens thematisiert werden. Auch in der Art und Weise, wie bestimmte Informationen bewusst nicht zur Darstellung gebracht und dafür bedeutungsvolle Leerstellen gesetzt werden, offenbart sich nämlich eine Nähe zur filmischen Ausdrucksweise. An manchen Stellen seiner Texte schränkt Flaubert die Erzählperspektive bewusst auf unbeteiligte Randfiguren der Erzählung ein, so dass weniger Informationen an den Leser weitergegeben werden, als sich dieser bereits über den Kontext erschließen konnte. Wenn Flaubert im folgenden Beispiel die Kutschenfahrt von Emma und Léon beschreibt und dafür eine ungewöhnliche *focalisation externe* einnimmt, dann stellt dies ein Spiel mit einem moralischen Tabu seiner Zeit, ein – wie Genette es ausdrückt – « *jeu coquin avec l'inconvenance* »²⁰¹ dar. Er schildert den Ehebruch nicht detailliert aus der Perspektive eines der beiden Beteiligten, sondern markiert eine besonders pikante Leerstelle, die vom Leser zu schließen ist:

« *les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province, une voiture à stores tendus, et qui apparaissait ainsi continuellement, plus close qu'un tombeau et ballottée comme un navire. Une fois (...) une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges tout en fleur. Puis, vers six heures, la voiture s'arrêta dans une ruelle du quartier Beauvoisine, et une femme en descendit qui marchait le voile baissé, sans détourner la tête.* »²⁰²

Die Einnahme der Perspektive der *bourgeois*, die nicht wissen können, was in der Kutsche gerade vonstattengeht, rechtfertigt damit auch, dass die Frau, von der wir als Leser wissen, dass es sich um Emma handelt, nicht bei ihrem Namen genannt wird, sondern unbestimmt als *une femme* bezeichnet wird. Die unpersönliche Nennung der *main nue* schließlich ist eine provokative Formulierung, mit der Flaubert das ganze Thema des Ehebruchs zu einem bedeutungsschwangeren Bild kondensiert. Eine ähnliche Kondensation, auch hier verbunden mit dem bewussten Zurückhalten zentraler Informationen, findet sich in einem weiteren Werk Flauberts: In der Erzählung *Hérodias* erhascht Herodes' mehrmals einen flüchtigen Blick auf eine junge, verführerische Frau, von der wir als Leser wissen, dass es sich um Salomé, die Tochter seiner unrechtmäßig geehelichten Frau handelt. Sie wird von ihrer Mutter bewusst eingesetzt, um Herodes (mit dem berühmten Schleiertanz) zu verführen und ihn so zur Hinrichtung Iakobans zu bewegen. Die folgende Szene, die einen deutlichen Nachhall der Kutschenszene der *Madame Bovary* darstellt, trägt sich während eines Besuches Herodes in den Gemächern seiner Frau zu: « *Sous une portière en face, un bras nu*

201 Genette (1972), S. 208.

202 Flaubert (1999), S. 373.

s'avança, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète. D'une façon un peu gauche, et cependant gracieuse, il ramait dans l'air, pour saisir une tunique oubliée sur une escabelle près de la muraille. »²⁰³ Diese Technik des Erzeugens von Leerstellen ist ein typisch filmisches Verfahren, mit dem Spannung erzeugt und der Zuschauer gezwungen wird, die Informationslücke in der Darstellung durch einen Akt der Imagination zu ergänzen. Als einschlägiges Beispiel sei hier nur die berühmte Szene aus Alfred Hitchcocks Thriller *Frenzy* (1972) genannt, in der die Kamera einen Serienmörder und sein Opfer bis an die Wohnungstür begleitet, dann aber kehrt macht und sich über das Treppenhaus zurück auf die Straße bewegt, während dem Zuschauer klar ist, dass in eben diesem Moment ein weiterer Mord nach einem bereits bekannten Muster verübt wird. Gerade weil die Gewalttat mit keinem Bild zu sehen ist, stellt sich beim Zuschauer eine unerträgliche Beklemmung ein: Die Vorstellung des Mordes ist nicht nur in diesem Fall weitaus verstörender als das tatsächliche Zeigen.

Bei Flaubert wird ein Mord auf ähnliche Art und Weise geschildert: Als Herodes, geblendet vom sinnlichen Zauber Salomé's, die Exekution Iakobans befiehlt, sind gerade viele Gäste zugegen. Während sich der Henker auf dem Weg zur Zelle Iakobans befindet, um dort seinem blutigen Geschäft nachzugehen, schildert Flaubert das Unbehagen, das sich unter den Gästen breitmacht. « *Mannaéi sortit, en se cachant la face. Les convives trouvèrent le temps encore plus long que la première fois. On s'ennuyait. Tout à coup, un bruit de pas se répercuta dans les couloirs. Le malaise devenait intolérable. La tête entra ;* »²⁰⁴ Gerade weil der Mord selbst nicht gezeigt wird, kreierte Flaubert eine unerträgliche Spannung, die schließlich mit den näherkommenden Schritten und dem Zur-Schau-Stellen des abgeschlagenen Kopfes grausam aufgelöst wird.

Auch wenn es darum geht, sexuelle Tabus im Film darzustellen, wird gerne auf die Technik der Leerstelle zurückgegriffen. Der Sexualakt wird dabei oft nur schemenhaft angedeutet oder durch eine zeitliche Ellipse gar komplett ausgespart. Die oben zitierte Szene aus *Hérodiade*, in der Salomé's nackter Arm zu sehen ist, wie er nach einem Kleidungsstück tastet, ist ein filmbildlicher Topos, der mit seiner klar erotischen Suggestivkraft immer wieder Verwendung findet. In dem Film *Titanic* (1997), der auf ein sehr breites (d.h. auch junges) Publikum ausgerichtet wurde, bedient sich der Regisseur James Cameron bei der Sexszene zwischen dem tragischen Liebespaar sogar einer Variation der bei Flaubert an prominenter Stelle platzierten Szene der *main nue*: Das Liebespaar verbringt aus Mangel an Alternativen eine gemeinsame Nacht in einer Kutsche des Fuhrparks des Kreuzfahrtschiffes. Als im Inneren der Kutsche langsam immer mehr Hüllen fallen, nimmt die Kamera eine Außenperspektive ein und umkreist so lange die im Halbdunkel stehende Kutsche, bis

203 Flaubert (2004a), S. 159.

204 Ebd. S. 174.

schließlich in einer Großaufnahme zu sehen ist, wie sich eine weibliche nackte Hand von innen an die beschlagene Fensterscheibe drückt. Ganz ähnlich wie in der Szene Flauberts wird auch hier mit einem starken Bild ein Vorgang suggeriert, der in seiner expliziten Darstellung nicht nur eine anstößige, sondern vermutlich auch eine deutlich banalere Wirkung erzeugt hätte.

Zuletzt kann die kaum zu überschätzende Bedeutung, die der visuellen Wahrnehmung im Schreiben Flauberts zukommt, an der Symbolik abgelesen werden, mit der die Blindheit, als Nicht-mehr-sehen-Können, dort aufgeladen ist. Der Blinde der *Madame Bovary* stellt eine ambivalente Figur dar, die Emma als Inkarnation des Grauens, des Scheiterns und des Verfalls bis in den eigenen Tod begleitet:

« *L'aveugle ! s'écria-t-elle. Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement. (...) Une convulsion la rabattit sur le matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus.* »²⁰⁵

Und das langsame Erblinden der Félicité in *Un cœur simple* ist gleichbedeutend mit dem Verlust ihrer geistigen Fähigkeiten. Wer der Gabe des Sehens und Beobachtens beraubt ist, so scheint es, verliert die entscheidende Grundlage, um zu gesicherter Erkenntnis über die Welt zu gelangen und einen aktiven Part im gesellschaftlichen Leben zu spielen: « *Ses yeux s'affaiblirent. Les persiennes n'ouvraient plus. Bien des années se passèrent.* »²⁰⁶

3.2.2. Dynamik – Die Dynamisierung des Statischen

Mit dem Begriff der Bewegung bzw. der Dynamik – ein intrinsisches Prinzip der Filmkunst, wovon die Begriffe Kino, *cinéma* (vom Altgriechischen *κίνημα*: Bewegung) und *movie* (Kurzform für *moving picture*; vom Lateinischen *movere*: bewegen) auch heute noch etymologisch zeugen – ist eine zweite ästhetische Kategorie benannt, die charakteristisch für Flauberts „filmische Schreibweise“ ist. Generell können hierbei zwei Bereiche im Werk Flauberts unterschieden werden: das Schaffen von Dynamik auf der Ebene der künstlerischen Verfahren (in der Terminologie Genettes: *récit*) und das Thematisieren von Dynamik als Spiegelung der Wahrnehmung einer sich im 19. Jahrhundert rasant verändernden Lebenswelt (*histoire*). Während die thematische Behandlung von Dynamisierungsphänomenen, etwa die unterschiedlichen Fortbewegungsmittel, bereits direkt auf die kulturgeschichtliche Kontextualisierung der literarischen Produktion Flauberts verweist (Kapitel 4), stellt der Bereich der künstlerischen Dynamisierungsverfahren einen Nexus an

205 Flaubert (1999), S. 472.

206 Flaubert (2004b), S. 86.

narrativen und stilistischen Phänomenen dar, der sich zwar ebenfalls aus Flauberts Erfahrung mit seiner Zeit verstehen lässt, darüber hinaus aber in einer rein rezeptionsästhetischen Perspektive auch ahistorisch bestimmt werden kann. Diese narrative Dynamik Flauberts soll nun auf einer räumlichen sowie auf einer zeitlichen Ebene nachgewiesen werden.

In dem folgenden Abschnitt aus Flauberts zweitem Roman *Salammbô* wird exemplarisch deutlich, wie der Raum in vielen deskriptiven Passagen erschlossen wird. Wie auch in der bereits oben (3.1.1.) analysierten Textstelle aus der *Éducation sentimentale*, in der Frédéric Paris auf einem Schiff verlässt, fällt auf, dass Flaubert zur Beschreibung der Ankunft des Schiffes Hamilcars in Karthago auch hier eine große Variation an Perspektiven und Bildausschnitten kombiniert. Durch diese kontrastive Zergliederung des Raumes entsteht eine dynamische Folge von Einzelbildern, die stark an filmische Erzählmuster erinnert:

« L'Annonciateur-des-Lunes qui veillait toutes les nuits au haut du temple d'Eschmoûn, pour signaler avec sa trompette les agitations de l'astre, aperçut un matin, du côté de l'Occident, quelque chose de semblable à un oiseau frôlant de ses longues ailes la surface de la mer. C'était un navire à trois rangs de rames ; il y avait à la proue un cheval sculpté. Le soleil se levait ; l'Annonciateur-des-Lunes mit sa main devant les yeux ; puis saisissant à plein bras son clairon, il poussa sur Carthage un grand cri d'airain. De toutes les maisons des gens sortirent ; on ne voulait pas en croire les paroles, on se disputait, le môle était couvert de peuple. Enfin on reconnut la trirème d'Hamilcar. »²⁰⁷

Die Reihung von Perspektiven und Bildausschnitten lässt sich wie folgt nachvollziehen: Ein erstes Bild zeigt den Ausschau haltenden *Annonciateur-des-Lunes*, wie er auf dem Eschmoûn-Tempel steht und eine Entdeckung macht. Das nächste Bild, die vogelgleiche Erscheinung eines aus dem Westen sich nähernden Schiffes, entstammt der Perspektive des Wächters und auch die darauf folgenden Bilder, die das nunmehr erkannte Schiff in zwei immer detaillierter werdenden Ausschnitten (das Schiff in seiner Gesamtheit, das Detail der Pferdeskulptur) zeigen, decken sich mit dieser Perspektive. Nach dem Detailbild schildert Flaubert mit der aufgehenden Sonne einen visuellen Eindruck, der das vollständige Sichtfeld des Wächters füllt, um daraufhin die Perspektive abermals zu wechseln und den Wächter selbst zu zeigen, wie er unter dem Eindruck des Sonnenlichts die Hand an die Augen legt und dann einen lauten Signalton mit seinem Horn erklingen lässt. Das nächste Bild, wieder aus einer anderen, der erhöhten Position des Wächters ungefähr entsprechenden Perspektive, fasst die Stadt in einem größeren Maßstab und gibt Blicke auf verschiedene Häuser und die daraus den Landungsbrücken zuströmenden Bewohner Karthagos frei. Der folgende Ausschnitt zeigt dann jene dicht bevölkerten Landungsbrücken und bereitet einen

207 Flaubert (2001), S. 169.

letzten Perspektivwechsel, hin zur versammelten Menschenmasse, vor. Diese Masse an Menschen (« on »), der kein individueller Blickwinkel mehr zugeordnet werden kann, erkennt schließlich, und dies entspricht dem letzten Bild der Passage, die Trireme Hamilcars.

Die Lebhaftigkeit dieser Textstelle rührt daher, dass Flaubert die Ankunft Hamilcars ganz bewusst aus mehreren dem Leser nachvollziehbaren Perspektiven schildert (wenig später folgt im Text konsequenterweise auch die bisher noch fehlende Perspektive Hamilcars auf Karthago) und mit dem Wächter, dem näherkommenden Schiff und den herbeieilenden Stadtbewohnern drei verschiedene Handlungsorte für das Geschehen erschließt. Dieser dynamische und kontrastive Wechsel von Perspektiven und Bildausschnitten, das Vereinen von statischen und bewegten Elementen (der Ausschau haltende Wächter, die herbei eilenden Menschen) zwingt den Rezipienten zu einer anspruchsvollen Imaginationsleistung und sorgt dafür, dass die Szene als lebendig, dicht und letztlich auch als dramaturgisch bedeutsam wahrgenommen wird.

Im Film sind zum Erzielen einer vergleichbaren Wirkung ähnliche Techniken bekannt: um dem emotional geladenen Ereignis einer ersehnten Rückkehr ausgezogener Krieger (ein Filmtopos, der in Genres wie dem Western, dem Abenteuer-, dem Kriegs- und dem Actionfilm häufige Verwendung findet) filmbildlich Ausdruck zu verleihen, wird auch dort oft versucht, das Geschehen multiperspektivisch und in einer schnellen Folge von unterschiedlichen Kameraeinstellungen in seiner Dynamik auf Zelluloid zu bannen. Der Film lebt darüber hinaus, stärker als die Literatur, in einer ganz essentiellen Weise davon, perspektivisch zu erzählen, oder anders gesagt: Der Film ist immer an eine Perspektive gebunden, die, selbst wenn sie bei aufwendigen Kamerafahrten das dem Menschen alltäglich vertraute Wahrnehmungsspektrum übersteigt, auf eine konkrete Einzelwahrnehmung zurückzuführen ist. Claude-Edmonde Magny stellt diesen Sachverhalt prägnant heraus: „*In a movie, every scene is of necessity photographed from a certain point of view, and this point of view is part of it, inseparable from its essence*“.²⁰⁸ Die Filmkamera kann damit als Verlängerung eines beobachtenden menschlichen Auges verstanden werden, wohingegen die literarische „Kamera“ als über den Erzähler vermittelter Blickwinkel auf das Geschehen die menschliche Wahrnehmung gerade in der Tradition des auktorialen Erzählens immer wieder übersteigt. Erst mit der Entwicklung der literarischen „Camera-Eye-Technik“²⁰⁹, die mit Stendhal

208 Magny (1948), S. 88.

209 Ich übernehme hier einen Begriff, mit dem Spiegel eine zu Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzende Tendenz in der Darstellungsweise des modernen Romans bezeichnet. Vgl. Spiegel (1976), S. 28ff. In der Eröffnungssequenz von *Le Rouge et le Noir* werden in einer perspektivisch begrenzten Weise beispielsweise die Einblicke geschildert, die sich einem Besucher des Städtchens Verrières erschließen. Nach einer Beschreibung des Bürgermeisters heißt es weiter: « *Tel est le maire de Verrières, M. de Rénal. Après avoir traversé la rue d'un pas grave, il entre à la mairie et disparaît aux yeux du voyageur. Mais, cent pas plus haut, si celui-ci continue sa promenade, il aperçoit une maison d'assez belle apparence, et à travers une grille de fer attenante à la maison, des jardins magnifiques. Au-delà, c'est une ligne d'horizon formée par les collines de la Bourgogne; et qui semble faite à souhait pour le plaisir des yeux. Cette vue fait oublier au voyageur l'atmosphère empestée des petits intérêts d'argent dont il commence à*

einsetzt, bei Flaubert bedeutend weiterentwickelt wird (und beispielsweise in Camus' *L'Étranger* eine radikale Form erhält), setzt sich im literarischen Erzählen eine Form der Perspektivierung durch, die heute mit Recht als „filmisch“ bezeichnet werden darf.

Wenn Flaubert die Gegenstände seiner Erzählung in ihrem visuellen Erscheinen beschreibt, dann verwendet er größte Sorgfalt darauf, eine Kontextualisierung zu schaffen, die den einzelnen Gegenstand in Bezug setzt zu anderen Gegenständen und zu den Begrenzungen des Raums: „*[W]e not only see one object after another, but we also see one object next to another (...). We perceive its position in space and thus get a sense of the space itself, the space that surrounds the object.*“²¹⁰

Was im räumlichen Eindruck eines Filmbildes durch den optischen Effekt der Tiefenschärfe immer schon gegeben ist, muss der Literat Flaubert durch ein genaues Rekonstruieren real möglicher Wahrnehmungsvorgänge erreichen. Zur Illustration dieser Raumerschließung soll eine Szene aus *Salammbô* dienen, die eindeutig in einer Linie zu der bereits oben analysierten Szene des Besuchs Charles' bei Emma zu sehen ist. Hier handelt es sich um den ersten „Besuch“ Mathôs bei der schlafenden und unwissenden Salammbô:

« Il poussa la porte ; elle s'ouvrit. Une lampe en forme de galère brûlait suspendue dans le lointain de la chambre ; et trois rayons, qui s'échappaient de sa carène d'argent, tremblaient sur les hauts lambris, couverts d'une peinture rouge à bandes noires. Le plafond était un assemblage de poutrelles, portant au milieu de leur dorure des améthystes et des topazes dans les noeuds du bois. Sur les deux grands côtés de l'appartement, s'allongeait un lit très bas fait de courroies blanches ; et des cintres, pareils à des coquilles, s'ouvraient au-dessus, dans l'épaisseur de la muraille, laissant déborder quelque vêtement qui pendait jusqu'à terre. Une marche d'onyx entourait un bassin ovale ; de fines pantoufles en peau de serpent étaient restées sur le bord avec une buire d'albâtre. La trace d'un pas humide s'apercevait au-delà. (...) Enfin il arriva contre le lit suspendu, près d'un escabeau d'ébène servant à y monter. Mais la lumière s'arrêtait au bord ; - et l'ombre, telle qu'un grand rideau, ne découvrait qu'un angle du matelas rouge avec le bout d'un petit pied nu posant sur la cheville. »²¹¹

Die sukzessive Erschließung des Raumes in dieser Textstelle erfolgt klar durch die Perspektive Mathôs. Der erste optische Eindruck in dem dunklen Raum stammt von der einzigen Lichtquelle, von der aus genau drei Strahlen die Täfelung erleuchten und in ihrer Struktur erkennbar machen (*les hauts lambris, couverts d'une peinture rouge à bandes noires*). Auch die Beschreibung der Decke, des Betts und der Rundbögen folgt in dem erst ungenau, dann detaillierter werdenden Erschließen (*et des cintres, pareils à des coquilles, s'ouvraient au-dessus, dans l'épaisseur de la muraille, laissant déborder quelque vêtement qui pendait jusqu'à terre*) der Wahrnehmung des

être asphyxié. » (Stendhal (1972), S. 25.)

210 Spiegel (1976), S. 29.

211 Flaubert (2001), S. 142-143.

ortsfremden Eindringlings Mathô. Mit sehr genauen Angaben wird schließlich das Bett, auf dem Salammbô schläft, im restlichen Raum verortet. Neben dem Schemel aus Ebenholz zeichnen sich die Konturen des Betts am Rande des Lichtkegels der Lampe im Schatten ab, nur ein *petit pied nu*²¹² ist vor dem Hintergrund der roten Matratze genauer zu erkennen.

Der Raum, den Flaubert in Szenen wie dieser schafft, ist ein meist klar begrenzter und detailliert ausgestalteter Raum. Dadurch, dass viele der Szenen, die im Inneren spielen, bühnenbildartige Beschreibungen enthalten (Beschaffenheit der Gegenstände und ihre Verteilung im Raum, Raumarchitektur, Bewegungen der Figuren, Lichtquellen, Farbeffekte u.a.), liegt der Schluss nahe, davon zu sprechen, dass es sich dabei um „*theater space*“²¹³ handelt. Gerade die Werke *La Tentation de Saint Antoine* und *Hérodiade* weisen in der Tat viele Parallelen zur Entfaltung des Theaterraums auf. Ein markantes Beispiel aus *Hérodiade*:

« [A]u fond de la terrasse, à gauche, un Essénien parut, en robe blanche, nu-pieds, l'air stoïque. Mannaï, du côté droit, se précipitait en levant son coutelas, Hérodiade lui cria: —«Tue-le!» —«Arrête!» dit le Tétrarque. Il devint immobile; l'autre aussi. Puis ils se retirèrent, chacun par un escalier différent, à reculons, sans se perdre des yeux. »²¹⁴

Bereits die Ortsangaben *à gauche* und *du côté droit* deuten darauf hin, dass der Ort des Geschehens, die Terrasse, von Flaubert wie eine Bühne vorgestellt wird. Aus der Perspektive eines fiktiven Theaterzuschauers aus bewegen sich die beiden Akteure in einem klar umgrenzten Raum aufeinander zu und werden erst durch den Zwischenruf Antipas' gestoppt. Auch der Rückzug der beiden Männer, über zwei unterschiedliche Treppen, erinnert stark an den Abgang von Bühnenschauspielern.

Doch dieses szenografische Arrangement wird durch Verfahren der Dynamisierung oftmals entschieden erweitert, so dass ein „*film space*“ entsteht, der „*more fluid and varied than theater space*“²¹⁵ ist. Entscheidend für die filmähnliche Erweiterung des Flaubertschen Theaterraums ist die Art und Weise, wie einzelne Szenen miteinander in Verbindung gesetzt werden. Ähnlich wie im filmischen Erzählen, lässt sich bei Flaubert eine dynamische, oftmals auch kontrastive Aneinanderreihung verschiedener Handlungsräume beobachten, ein Sachverhalt, der auch dem Cineasten Chabrol bei seiner *Bovary*-Verfilmung auffiel: « [I]l s'agit de courtes scènes qui, par leur brièveté, peuvent passer presque sans transformation dans un scénario de cinéma ! »²¹⁶ Ähnlich

212 Ein erotisches Pars-pro-toto, das Flaubert auch in dem Roman *Madame Bovary (une main nue)* und der Erzählung *Hérodiade (un bras nu)* verwendet. Vgl. weiter oben unter 3.2.1.

213 Spiegel (1976), S. 37.

214 Flaubert (2004a), S. 137-138.

215 Spiegel (1976), S. 37. Spiegels These, dass Flauberts Raumgestaltung nur szenisch und noch nicht kinematografisch ist, wird hier nicht geteilt. Vielmehr geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass der Umbruch hin zum filmischen Raum bereits in der Literatur Flauberts vonstatten geht.

216 Boddaert/de Biasi (1991), S. 79.

verhält es sich mit folgender Textpassage der *Éducation sentimentale*, in der Frédéric in die von Barrikadenkämpfen der Februarrevolution gezeichnete Stadt Paris zurückkehrt, nachdem er mit seiner Mätresse Rosanette einige sorglose Tage in Fontainebleau verbracht hatte:

« *Il alla en courant jusqu'au quai Voltaire. A une fenêtre ouverte, un vieillard en manches de chemise pleurait, les yeux levés. La Seine coulait paisiblement. Le ciel était tout bleu ; dans les arbres des Tuileries, des oiseaux chantaient. Frédéric traversait le Carrousel quand une civière vint à passer. Le poste, tout de suite, présenta les armes, et l'officier dit en mettant la main à son shako : " Honneur au courage malheureux ! " Cette parole était devenue presque obligatoire ; celui qui la prononçait paraissait toujours solennellement ému. Un groupe de gens furieux escortait la civière, en criant : – " Nous vous vengerons ! nous vous vengerons ! " Les voitures circulaient sur le boulevard, et des femmes devant les portes faisaient de la charpie. (...) »²¹⁷*

In gedrängtester Form ist hier eine Aneinanderreihung kurzer Szenen, die den Zustand der Stadt fragmentarisch wiedergeben, zu beobachten: Der weinende Alte, die Seine, der Himmel, die Vögel in den Bäumen der Tuileries, die Bahre, der Militärposten, die Gruppe um die Bahre, die Kutschen und schließlich die Frauen vor den Türen ihrer Häuser. Niemals wäre eine solch dichte Folge an Eindrücken in einer klassischen Theaterinszenierung realisierbar (wohl aber durch die heute im Theater häufig zu beobachtende Integration von filmischen Elementen), der Film jedoch ist *per se* durch die Montage oft kurzer Einstellungen geprägt und damit deutlich besser geeignet, die von Flaubert beschriebenen Eindrücke audiovisuell umzusetzen. Die „filmische Schreibweise“ Flauberts lässt sich damit in Bezug auf die narrativen Verfahren der Verräumlichung zum einen durch die kontrastive Verwendung von unterschiedlichen Perspektiven und Bildausschnitten und zum anderen durch das montageartige Verknüpfen einzelner Bilder und Szenen zu einer dynamischen Reihe audiovisueller Eindrücke erklären. Zur narrativen Dynamisierung des *récit* trägt darüber hinaus aber auch die Darstellung der Zeit bei. Gerade die in Flauberts Jetztzeit verankerten Werke *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Un cœur simple* und *Bouvard et Pécuchet* zeichnen sich allesamt durch ein höchst wechselhaftes Verhältnis von erzählter Zeit zu Erzählzeit aus, woraus sich eine dynamische Kombination von Passagen mit ungefährender Zeitdeckung, Zeitdehnung und Zeitraffung ergibt.²¹⁸

Ein besonders anschauliches Beispiel für dieses narrative Spiel mit den unterschiedlichen

217 Flaubert (2005), S. 365.

218 Die historischen, märchenhaften und fantastischen Texte *Salammbô*, *Hérodias*, *La Légende de Saint Julien l'hospitalier* und *La Tentation de Saint Antoine* weisen eine andere zeitliche Struktur auf. Anstatt, wie im Falle der Protagonisten Emma Bovary, Frédéric Moreau, Félicité und – mit Abstrichen – Bouvard und Pécuchet, nahezu das ganze Leben zur Darstellung zu bringen, behandeln die Texte, mit Ausnahme der *Légende de Saint Julien l'hospitalier*, deutlich kürzere Abschnitte aus dem Leben der Protagonisten: *Salammbô* ist auf die Jahre des Krieges um Karthago beschränkt, *Hérodias* schildert, ganz der klassisch-antiken Theatertradition folgend, die Geschehnisse eines Tages und *La Tentation de Saint Antoine* beschränkt sich gar auf die Ereignisse einer Nacht.

Zeitebenen stellen die epilogartigen Schlussteile vieler Romane Flauberts dar. Im Fall der *Éducation sentimentale* verhält es sich so, dass sich vor allem in den beiden letzten Kapiteln eine extreme zeitliche Raffung feststellen lässt, die in großem Kontrast zu der zuvor zu beobachtenden Zeit-Darstellung steht. Nachdem Frédéric sich voller « *dégoût* » von Paris abgewendet hat und in sein Heimatstädtchen Nogent reist, muss er dort miterleben, wie sich sein bester Freund Deslaurier und das Frédéric seit Kindheitstagen verfallene, von diesem bis dahin aber verschmähte Nachbarsmädchen Louise miteinander vermählen: « *Honteux, vaincu, écrasé, il retourna vers le chemin de fer, et s'en revint à Paris.* »²¹⁹ Nach dieser letzten großen Enttäuschung macht Frédéric einige ernüchternde Reiseerfahrungen (« *Il voyagea. (...) Il revint.* »²²⁰) und verbringt die anschließenden Jahre in gleichförmiger Routine:

« *Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son coeur.* »²²¹

Die Monotonie dieser Jahre wird nur noch durch ein einschneidendes Erlebnis unterbrochen, das bereits durch die ungewöhnliche Nennung des Datums aus dem Rahmen fällt. Nach Jahren ohne Kontakt besucht Madame Arnoux Frédéric überraschend und verbringt einige Stunden mit ihm. Doch eine weitere *désillusion* wartet auf ihn: Selbst seine große Leidenschaft früherer Tage hat im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinne an Glanz verloren: « *Quand ils rentrèrent, Mme Arnoux ôta son chapeau. La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine.* »²²² Schließlich versöhnt sich Frédéric mit seinem alten Freund Deslaurier, dessen Ehe mittlerweile in die Brüche gegangen ist, und blickt mit ihm zurück auf gemeinsame Freunde, Erlebnisse und Lebensentwürfe: « *Et ils résumèrent leur vie. Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir.* »²²³ Den einzigen Trost nach diesem ernüchternden Fazit spenden dann die Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse aus der Kindheit: « *C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! dit Frédéric.* »²²⁴

Die innere Dynamik der Zeitstruktur dieser letzten beiden Kapitel lässt sich wie folgt schematisieren: Den ersten abgeschlossenen Block stellt die Zeitspanne dar, die Frédéric reisend

219 Flaubert (2005), S. 449-450.

220 Ebd. S. 450.

221 Ebd. S. 451.

222 Ebd. S. 453.

223 Ebd. S. 457.

224 Ebd. S. 459.

verbracht hat. Darauf folgt die Beschreibung des Lebens, das Frédéric als « *petit bourgeois* »²²⁵ führt, das sich zeitlich über mehrere Jahre erstreckt und nur durch die Begegnungen mit Madame Arnoux und Deslaurier punktuell unterbrochen wird. Während Flaubert für das Treffen mit Madame Arnoux das *Passé simple* verwendet, um die Einmaligkeit auch verbal klar zu markieren (« (...) *une femme entra* »²²⁶), deutet die Verwendung des *Imparfais* bei dem Treffen mit Deslaurier darauf hin, dass sich die beiden Freunde in jener Zeit regelmäßig treffen: « *Vers le commencement de cet hiver, Frédéric et Deslauriers causaient au coin du feu (...)* »²²⁷ Ihr Gespräch muss darum als eine Art Zusammenschau der immer wieder aufgenommenen und weiterentwickelten Gesprächsteile verstanden werden. Im Fall der beiden Treffen lassen sich zudem zweierlei Arten des zeitlichen Rückblicks beobachten: Zum einen berichten sich die Gesprächspartner resümierend von jenen getrennt voneinander verbrachten Jahren seit dem letzten Aufeinandertreffen, zum anderen unternehmen sie einen Rückblick auf die gemeinsame Lebenszeit, die im Falle der Unterhaltung mit Deslaurier über die Jugend- und Schulzeit bis zurück in die Kindheit reicht. Mit der Erinnerung der beiden alternden Männer an einen gescheiterten Bordellbesuch in gemeinsamen Kindheitstagen ist damit die größte zeitliche Erstreckung des Romans ausbuchstabiert: Das zeitlich letztgenannte Erlebnis des Romans, die verbalisierte Erinnerung, knüpft in einem Ringschluss an den Beginn der im Roman behandelten Zeitspanne an.

Die kontrastive Dynamik, die in diesem Epilog anhand der Gegenüberstellung von Jetztzeit und den verschiedenen Fragmenten der Erinnerung erzielt wird, ist ein literarisches Verfahren, das im Bereich des Films Karriere gemacht hat und einem heutigen Leser als „filmisch“ erscheinen muss. Da sich das rein verbalsprachliche Aufrufen der erlebten Ereignisse im Film aus dramaturgischen Gründen nur bedingt bewerkstelligen lässt, haben sich allerdings bildsprachliche Topoi etabliert, denen eine ähnliche Funktion zukommt: die Protagonisten des Films versammeln sich beispielsweise ein letztes Mal, zwei Gesprächspartner gehen ein gemeinsames Fotoalbum durch oder, dies ist freilich eine durch und durch literarische Technik, die einzelnen Lebensgeschichten werden vor oder nach dem Abspann in schriftlicher Form zusammengefasst.

Ein weiterer Punkt, dem im Kontext der zeitlichen Dynamik Beachtung geschenkt werden sollte, ist die viel kommentierte Verwendung der iterativen und singulativen Zeitformen bei Flaubert. Es soll dabei der Frage nachgegangen werden, ob sich eine dieser Zeitformen besonders anbietet, um dem Text seinen „filmischen“ Charakter zu verleihen.

Das iterative Erzählen, als Wiedergabe regelmäßiger Handlungsabläufe, wurde oftmals als besonders bezeichnend für Flauberts Stil dargestellt. Schon Marcel Proust hat in seinem Artikel zur

225 Ebd.

226 Ebd. S. 451.

227 Ebd. S. 455.

Éducation sentimentale darauf hingewiesen, dass Flaubert in diesem Zusammenhang das Imparfait, also die Zeitform der Iterativität *par excellence*, in einer bis dato nicht dagewesenen Weise verwendet, um einen « *état qui se prolonge* » im Fühlen und Handeln der Protagonisten zu beschreiben. Darüber hinaus wird der « *éternel imparfait* »²²⁸ (Proust) aber sogar verwendet, um einmalige Geschehnisse, die normalerweise durch Formen des Perfekts geschildert werden, in eine – wie Philippe Hamon es ausdrückt – « *sorte de vague itérativité* »²²⁹ zu tauchen. Eine Textstelle aus der *Éducation sentimentale*, die Frédéric's kurze Liaison mit Madame Arnoux schildert, kann helfen, den Sachverhalt zu verdeutlichen:

*« Presque toujours, ils se tenaient en plein air au haut de l'escalier ; des cimes d'arbres jaunies par l'automne se mamelonnaient devant eux, inégalement, jusqu'au bord du ciel pâle ; ou bien ils allaient au bout de l'avenue, dans un pavillon ayant pour tout meuble un canapé de toile grise. Des points noirs tachaient la glace ; les murailles exhalaient une odeur de moisi ; – et ils restaient là, causant d'eux-mêmes, des autres, de n'importe quoi, avec ravissement. »*²³⁰

Obwohl die Ereignisse der tatsächlichen Liaison hier in einer unverhältnismäßig knappen Weise zusammengefasst werden – vor allem wenn man bedenkt, dass zuvor auf unzähligen Seiten die Sehnsucht, die Ängste und die Hoffnungen Frédéric's mitunter minutiös geschildert worden sind – wird durch die Verwendung des Imparfais eine Wiederholung des beschriebenen Geschehens impliziert. Einzelne Ereignisse (*ils se tenaient en plein air (...) ou bien ils allaient (...) et ils restaient là...*) werden auf diese Weise in einem Kontinuum von Worten, Taten und Gefühlen der Protagonisten ohne genaue zeitliche Verortung miteinander verbunden, die *vague itérativité* entsteht.

Eine andere Form der Iterativität lässt sich im Fall des Romans *Bouvard et Pécuchet* beobachten: Der Roman, dessen erzählte Zeit eine wesentlich geringere Zeitspanne abdeckt als beispielsweise die Romane *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale*, und in dem das Imparfait vergleichsweise selten zum Einsatz kommt, erzielt dennoch häufig den Effekt einer gefühlten, zeitlichen Dehnung. Als Gründe für diesen Eindruck sind die äußerliche Monotonie des Lebens der beiden selbsternannten Forscher, die sich bis zum Ende der Erzählung wiederholenden Muster der Forschungstätigkeit sowie die letztlich alle Unterschiede verwischende Fülle an gelesenen Titeln, begeistert aufgenommenen Theorien und schließlich zu konstatierenden Widersprüchen zu nennen. Damit sind zweierlei Formen von Iterativität benannt, die mit Blick auf die „filmische Schreibweise“ beide als „unfilmisch“ bewertet werden müssen. Zumindest auf der basalen Ebene

228 Zitiert nach einem Wiederabdruck des Artikels in: Flaubert (2005), S. 474.

229 Hamon (2007), S. 290.

230 Flaubert (2005), S. 298.

der einzelnen Einstellung zeichnet sich der Film – sieht man von Zeitlupen und Zeitraffern ab – nämlich durch die Deckungsgleichheit zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit aus. Die Darstellung von sich regelmäßig wiederholenden Ereignissen, was auf weite Strecken der Texte Flauberts zutrifft, gestaltet sich im Film deutlich schwieriger. Der Film, dies wurde weiter oben deutlich, verfügt zwar vor allem vermittelt durch die Techniken des Schnitts über Möglichkeiten der variablen Darstellung von Zeit, gerade in der Wiedergabe von Regelmäßigkeit stößt er aber an seine Grenzen. Die „filmische Schreibweise“ Flauberts muss hinsichtlich der Zeitdarstellung demnach im Bereich des singulativen Erzählens, des genauen Beschreibens einmaliger Ereignisse, gesucht werden.

Als Beispiel für eine literarische Form der Wiedergabe eines singulativen Ereignisses in „Echtzeit“ können die bereits analysierten Passagen des Erschließens neuer Räume genannt werden (Charles' Besuch bei Emma, Frédéric's Besuch bei den Dambreuse und auch Mathôs nächtlicher Besuch bei Salammbô). In diesen Fällen lässt sich das insgesamt seltene Phänomen einer linearen Beschreibung raumzeitlicher Eindrücke feststellen. Die Vielzahl der anderen singulativen Ereignisse werden gerade in den besonders „filmisch“ anmutenden Passagen im Werk Flauberts durch eine zeitliche Dehnung, eine unverhältnismäßige Steigerung der Erzählzeit über die erzählte Zeit also, vermittelt. Diese zeitliche Dehnung, die Joseph Frank mit Blick auf die Textstelle der *comices agricoles* als Phänomen der „*immobilized time-area*“ bezeichnet, stellt eine Form der „*spatialization*“²³¹, der Verräumlichung und Verdichtung des zeitlichen Geschehens, dar. In einer für das literarische Darstellen unüblichen Weise werden die verschiedenen Erzählebenen (das Vieh und das Publikum, die Festredner, Emma und Rodolphe) durch die Verflechtung der Diskurse simultan miteinander verbunden. Um diese Simultaneität sprachlich fassen zu können, muss Flaubert den einzelnen Erzählstrang immer wieder aufbrechen und die entstehenden Lücken durch die akustischen Fragmente der jeweils anderen Erzählstränge füllen:

« *Et il [Rodolphe] saisit sa main ; elle ne la retira pas.
" Ensemble de bonnes cultures ! cria le président. "
– Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous... .
" A M. Bizet, de Quincampoix. "
– Savais-je que je vous accompagnerais ?
" Soixante et dix francs ! "
– Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.(...) »²³²*

Ganz im Sinne von Franks Theorie der *spatialization* spricht auch Paech davon, dass es für bestimmte Werke des 19. Jahrhunderts, darunter auch die Szene der *comices agricoles*, bezeichnend sei, dass „*neue Hörräume hinzukommen, die durchaus ‚filmisch‘ den angehaltenen Moment*

231 Frank (1968), S. 15.

232 Flaubert (1999), S. 248.

räumlich ausweiten“.²³³ Diese „filmische“ Tendenz zur Verräumlichung lässt sich neben den Szenen des simultanen Erzählens auch dort erkennen, wo Flaubert durch eine bestimmte Beschreibungstechnik den Zeitfluss seiner Narration zu einer Dehnung bringt, die an den Stillstand grenzt. Auch durch das Hervorheben scheinbar unwesentlicher Details – ein, wie unter 2.2.4. bezüglich der Analyse Barthes' gezeigt werden konnte, typisches Merkmal realistischen Schreibens – wird der Zeitfluss der Handlung immer wieder gebrochen, es entsteht eine Form des retardierenden Schreibens, die das räumliche Darstellen hinsichtlich des zeitlichen Darstellens privilegiert. Besonders prägnant ist die berühmte Darstellung von Charles' Mütze in dem Roman *Madame Bovary*:

« le nouveau tenait encore sa casquette sur ses deux genoux. C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. (...) »²³⁴

In dieser Textstelle wird eines jener heteroklitischen Objekte ins Zentrum gerückt, die auch an anderen Stellen der Romane Flauberts auftauchen (etwa die Hochzeitstorte oder die Kirchturmspitze der Kathedrale von Rouen in *Madame Bovary*), und in einer unverhältnismäßig wirkenden Ausführlichkeit geschildert. Das zeitliche Geschehen wird für die Beschreibung extrem gedehnt, die restliche Handlung kommt für einige Zeit zum Erliegen und der beschriebene Gegenstand nimmt in seinem visuellen Erscheinen den Raum ein.²³⁵

In Bezug auf die narrativen Verfahren der Zeitdarstellung lässt sich damit für die „filmische Schreibweise“ Flauberts zusammenfassen, dass diese zum einen dann augenscheinlich wird, wenn Flaubert seine Handlung durch ein kontrastives Gegenüberstellen verschiedener Erzählzeiten dynamisiert und dabei beispielsweise mit starken Ellipsen arbeitet, um den *récit* zu dramatisieren, zum anderen aber dann in Erscheinung tritt, wenn in bestimmten Situationen des singulativen Erzählens mit Fragmentierungen und Dehnungen des Geschehens gearbeitet wird, die zu einer Verräumlichung des Zeitlichen führen. Als tendenziell eher „unfilmisch“ konnte dagegen das iterative Erzählen ausgewiesen werden, wenngleich es natürlich filmbildliche Verfahren gibt – auch

233 Paech (1996), S. 249.

234 Flaubert (1999), S. 56. Roman Jakobson hat in einem ähnlichen Zusammenhang darauf hingewiesen, dass in realistischen Texten eine auffällig häufige Verwendung metonymischer Techniken festzustellen ist: « *C'est la prédominance de la métonymie qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle réaliste* ». (Jakobson (1963), S. 62-63.) Auch der Beschreibung von Charles' Mütze kommt diese metonymische Funktion zu.

235 Eine Bemerkung Sartres bezüglich Flauberts Stil kann diesen Sachverhalt, wenngleich anders intendiert, verdeutlichen: « *Flaubert écrit pour se débarrasser des hommes et des choses. Sa phrase cerne l'objet, l'attrape, l'immobilise et lui casse les reins, se referme sur lui, se change en pierre et le pétrifie avec elle.* » (Sartre (1964), S. 162.)

dies wurde bereits oben erörtert – mit deren Hilfe im Film dieser medialen Schwäche Abhilfe geleistet werden kann. Für den Bereich der räumlichen und der zeitlichen Ausgestaltung der Narration gilt gleichermaßen, dass von einer „filmischen Schreibweise“ dann die Rede sein kann, wenn diese auf einem Prinzip der Dynamik beruht: Der Film ist als Kunst der bewegten Bilder *per se* dadurch gekennzeichnet, dass die Folge der Bilder dynamisch produziert und rezipiert wird. Ein literarisches Werk, das als „filmisch“ bezeichnet werden kann, muss von einem vergleichbaren Prinzip durchwaltet sein.

3.3. Zwischenfazit der filmischen Relektüre

Nach dieser ausführlichen Textanalyse lässt sich pointiert zusammenfassen, was unter der „filmischen Schreibweise“ Flauberts konkret zu verstehen ist. Diese äußert sich im Sinne der Klassifizierung von Tschiltschkes als eine „implizite Systemreferenz“, als ein für alle literarischen Hauptwerke Flauberts signifikantes Ensemble von Merkmalen im Sinne einer « *morale de la forme* » (Barthes) also, die als literarischer Ausdruck der filmischen Grundprinzipien der Visualität und der Dynamik gelten können.

Das Prinzip der Visualität, das durch literarische Neuerungen wie das personale Erzählen und die „Camera-Eye-Technik“, die damit verbundene Fragmentierung der Erzählperspektive sowie das Phänomen der *focalisation implicite* benannt werden kann, leitet sich aus dem Bestreben Flauberts ab, real mögliche Wahrnehmungszusammenhänge exakt nachzubilden. Als „filmisch“ mutet aber nicht nur der Umgang mit der Visualität an, auch der intra- und extradiegetische Tongebrauch, der an emblematischen Textstellen wie den *comices agricoles* deutlich wird, ist Teil der „filmischen Schreibweise“. In einem entfernteren Zusammenhang zur Wiedergabe des sinnlich Wahrnehmbaren steht schließlich die für das filmische Erzählen zentrale Technik der signifikanten Leerstelle, mit der Flaubert, ähnlich wie im Film, durch ein bewusstes Beschränken der Sicht bei einem gleichzeitigen Vorsprung an Wissen dramaturgische Effekte erzielt.

Das Prinzip der Dynamik ist ebenfalls eng verbunden mit Flauberts virtuosem Spiel mit den Erzählperspektiven, wurde aber vor allem in einem „filmischen“ Umgang mit Raum und Zeit nachgewiesen. Anhand zahlreicher Textstellen konnte gezeigt werden, dass der Raum in Flauberts Werken zwar oft malerisch oder szenisch organisiert ist, die Statik des Gemäldes oder des Theaterraums aber meist zu einer weitaus dynamischeren Form des Filmraums hin transgrediert wird. Die vielfachen Ellipsen, Analepsen und Prolepsen, die in den epilogartigen Schlusskapiteln der Romane *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale* besonders deutlich die Struktur des

Textes markieren, sind schließlich eine Art der Textorganisation, die auf die dem Film inhärente Technik der Montage verweist. In beiden Fällen können auf diese Weise starke Kontrast- bzw. Parallelisierungseffekte erzielt werden.

Alle soweit beschriebenen Techniken sind im Werk Flauberts – wenngleich zwar durch den Kontakt zu den Medien seiner Zeit geprägt – rein literarisch motiviert und nicht intentional auf den Film bezogen. Sie erhalten ihre „filmische“ Dimension erst für einen Rezipienten, dessen ästhetisches Empfinden durch den Kontakt mit dem Medium des Films geprägt ist. Bestimmte Merkmale der Schreibweise Flauberts, allen voran die Visualität und die Dynamik, kündigen die siebte Kunstform jedoch bereits deutlich an. Wo sonst, wenn nicht im Werk eines so aufmerksamen Beobachters des Zeitgeschehens und feinfühligen Ermittlers wahrnehmungspsychologischer und ästhetischer Umbrüche, wie Flaubert es zweifelsohne war, sollte sich auch eine Schreibweise manifestieren, die der modernen Romanliteratur ihr charakteristisches Gepräge verliehen hat?

4. Kulturhistorischer Teil: Flaubert im Kontext der Moderne

Nachdem in den Kapiteln 2 und 3 versucht wurde, auf einer strukturellen und rezeptionsästhetischen Grundlage zu zeigen, inwiefern die Schreibweise Flauberts als eine „filmische Schreibweise“ bezeichnet werden kann, steht der nun folgende, kulturhistorisch orientierte Teil unter dem Leitfaden der These, dass keineswegs ein Zufall dafür verantwortlich ist, dass sich gerade im Werk Flaubert jene als „filmisch“ ausgewiesene Schreibweise nachweisen lässt. Vielmehr ist es so, dass der Film wie auch die Literatur Flauberts gewissermaßen aus dem gleichen Geiste geboren wurden. Beide müssen als Reaktionen der Kunst auf einen sich im 19. Jahrhundert dramatisch verändernden Lebenszusammenhang verstanden werden. Dieser soll im Folgenden als Dispositiv²³⁶ der Moderne, unter besonderer Berücksichtigung des Feldes der Künste, skizziert werden, bevor schließlich dann der Frage nachgegangen werden soll, inwiefern die Modernität Flauberts als Ausdruck einer profilmischen Weltsicht verstanden werden kann.²³⁷

4.1. Das Dispositiv der Moderne als produktionsästhetischer Bezugsrahmen

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Wahrnehmung“²³⁸, schreibt Walter Benjamin in der dritten These des Aufsatzes *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* und bezieht sich dabei auf die mentalen, wirtschaftlichen, sozialen und technischen Veränderungen, die – in kausaler Folge – die Lebensweise, ihre Wahrnehmung und ihre künstlerische Darstellung in der anbrechenden Moderne geprägt haben. Kapitalismus, Industrialisierung, Technisierung und Verstädterung sind einige wenige Chiffren einer neuen „Daseinsweise“, die vor allem ab Mitte des 19. Jahrhunderts für die führenden europäischen Staaten

236 In Anschluss an Michel Foucault wird der Begriff des Dispositivs in dieser Arbeit als „ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst“ verwendet. Das Dispositiv wird damit verstanden als ein Zusammenspiel von unterschiedlichen Bedingungen, die für sich eine historische Einheit bilden und bezüglich derer sich die Akteure, wie etwa auch Flaubert, verhalten müssen. Auch wenn das Subjekt, so Foucault, in seinen Erwartungen, Meinungen und Überzeugungen bereits weitestgehend durch das Dispositiv präformiert wird, ist das Verhältnis von Dispositiv und Handlung kein deterministisches. Mit der Analyse des Dispositivs wird vielmehr eine Struktur, ein „Netz“ aus möglichen Handlungsmotiven rekonstruiert. (Vgl. Foucault (1978), S. 119-120.)

237 Wegen des begrenzten Umfangs der Arbeit kann die nun zu leistende historische Rekonstruktion nicht mehr als den Anspruch einer heuristischen Skizze erfüllen. Die Epoche der Moderne, die ja synchron schon von Heterogenität und Ambiguität gekennzeichnet ist und sich diachron über etwa hundert Jahre erstreckt (also ca. von 1850 bis 1950), lässt sich verlässlich natürlich nur vermittels umfassender Einzelstudien zu den sozialen, epistemologischen, technischen und ästhetischen Tendenzen der Zeit auf den Begriff bringen. Gerade auch weil viele dieser Einzelstudien bereits vorliegen (vgl. etwa Rosa (2011), Foucault (2010), Foucault (2004), Bourdieu (2001), Benjamin (2002b)), scheint es mir sinnvoll, sich für diese Arbeit mit einem sachdienlichen Eklektizismus zu begnügen.

238 Benjamin (2002b), S. 356.

bestimmend wurde.

Bei der Vielzahl an Gründen, anhand derer sich der Übergang zur Epoche der Moderne erklären lässt, scheint es zwar unmöglich, einen eindeutigen Ausgangspunkt zu isolieren, mit der damals stattfindenden Neuordnung des Wissens lässt sich jedoch zumindest ein philosophischer, epistemologischer und mentalitätsgeschichtlicher Nexus rekonstruieren, mit dem eine Grundlage für die darauf aufbauenden politischen, wirtschaftlichen und auch künstlerischen Veränderungen umrissen ist: Der Aufschwung der positiven Naturwissenschaften, die vermittels der experimentellen Methode zu wirtschaftlich und technisch verwertbaren Ergebnissen kamen, begründete die das 19. Jahrhundert kennzeichnende Emanzipation des materialistisch-rationalistischen Denkens auf der einen und den Verfall des metaphysisch-idealistischen Denkens auf der anderen Seite. Die bereits im Jahrhundert der Aufklärung in Frage gestellten Autoritäten der politischen und geistigen Macht mussten einer immer stärker werdenden bürgerlichen Elite weichen, die mit ihrem Fortschrittsglauben, ihrem Materialismus und ihrem moralischen Relativismus den Geist des industriellen Zeitalters wesentlich prägten. Nietzsches Ausspruch „*Gott ist tot*“²³⁹ aus dem 1882 erschienenen Werk *Die fröhliche Wissenschaft* weist pointiert darauf hin, dass das 19. Jahrhundert in geistesgeschichtlicher Hinsicht als Verfallsgeschichte der christlichen Transzendenz und als Triumph eines letztlich im moralischen Nihilismus mündenden Relativismus verstanden werden muss. An die Stelle der religiösen und metaphysischen Wahrheiten traten eine ganze Reihe naturwissenschaftlicher Erkenntnisse, in deren Zuge der moderne Mensch als Betrachter zum Wahrheitsstifter wie auch als Betrachteter zum Manifestationsort der neuen Wahrheiten wurde.²⁴⁰ Wie Jonathan Crary in seiner erhellenden Studie *Techniken des Betrachters – Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* in Anlehnung an Foucault anführt, war der

„zu Anfang des 19. Jahrhunderts vollzogene Bruch mit den klassischen Sehmodellen (...) untrennbar mit einer umfassenden und gewaltigen Umstrukturierung von Wissen und Erkenntnis wie von sozialen Praktiken verbunden, die die produktiven und kognitiven Vermögen des Menschen wie seine Bedürfnisstruktur auf unendlich vielfältige Weise neu strukturierten.“²⁴¹

Mit diesem Bruch im Sehen und, dadurch vermittelt, im Denken, so Crary weiter, werden „*Schnittpunkte, an denen philosophische, wissenschaftliche und ästhetische Diskurse mit*

239 Nietzsche (1924), S. 157. Nietzsche greift in seinem Aphorismus einen Gedanken auf, der sich bereits im Werk von Pascal und Hegel findet und damit eine seit längerem unter Philosophen populäre Denkfigur darstellt.

240 Flaubert, der als Sohn eines praktizierenden und forschenden Arztes selbst mannigfaltige Einblicke in die wissenschaftlichen Methoden der Zeit erhalten hatte, setzt sich vor allem in den Romanen *Madame Bovary* und *Bouvard et Pécuchet* mit den neuen Paradigmen der Wissenschaft auseinander. Die detailgetreue und schmucklose Schilderung der Operation Hippolytes und die Agonie Emmas zeugen beispielsweise von einem veränderten Blick auf den menschlichen Körper.

241 Crary (1996), S. 13-14.

mechanischen Techniken, institutionellen Erfordernissen und sozio-ökonomischen Kräften zusammenstreifen“,²⁴² nachvollziehbar. Mit den mechanischen Techniken, die Crary auf eine Analyse von optischen Geräten des 19. Jahrhunderts zuspitzt, ist damit ein Bereich benannt, der das Leben des modernen Menschen ganz wesentlich beeinflusste. Im Zuge der sich aus England ausbreitenden Industrialisierung kam es bald auch in Frankreich zu einer kontinuierlichen Mechanisierung und Technisierung breiter Lebensbereiche: Ab 1837 revolutionierte die elektrischen Telegrafie das Kommunikationswesen, im gleichen Jahr wurde der erste Schienenverkehr zwischen Paris und Saint-Germain-en-Laye eröffnet und sorgte für eine völlig neue Form der beschleunigten Fortbewegung²⁴³, die Fließbandarbeit vieler industrieller Betriebe prägte parallel zur Ausbreitung des Bahnverkehrs den Lebensrhythmus der entstehenden Industriearbeiterschaft und die relativ rasche Folge an Erfindungen im Bereich der Druckverfahren (Schnellpresse 1811, Rotationsdruck 1846, Setzmaschine 1886) begünstigte die Entwicklung der Massenpresse und den Bedeutungsgewinn der Reklame. Neue *„Zeitspannen, Geschwindigkeiten, Erfahrungen des Fließens und des Veraltens, eine neue[] Dichte und Sedimentierung der Struktur visueller Erinnerung*“²⁴⁴ sind für Crary Folgeerscheinungen einer durch das kapitalistische Wirtschaftssystem und die Möglichkeiten der industriellen Produktion in Gang gesetzten Dynamisierung weiter Lebensbereiche. Die Modernisierung erscheint damit als ein *„Prozeß, in dem der Kapitalismus entwurzelt und mobil macht, was sonst fest gegründet ist*“²⁴⁵. Eine Analyse, die sich schon in Marx' *Kommunistischem Manifest* findet, wenn es dort bezüglich der Dynamik der Moderne treffend heißt: *„All that is solid melts into air, Alles Ständische und Stehende verdampft.*“²⁴⁶

Als paradigmatisch für diese allgemeine Tendenz der Mobilisierung und die damit verbundenen Veränderungen der Wahrnehmung kann die Erfahrung mit dem neuen Verkehrsmittel Eisenbahn gelten: Auch wenn die Geschwindigkeit der ersten Eisenbahnen jene der bis dato üblichen Pferdekutschen anfangs nur unwesentlich überschritt²⁴⁷, wurde die neue Reiseform, die den Reisenden scheinbar bewegungslos dahingleiten ließ, doch als *„schockierende Erfahrung der mechanischen Fortbewegung*“²⁴⁸ wahrgenommen, die mittelfristig zu einer Transformation der Vorstellung von Raum und Zeit führte. *„Die Welt rückt imaginativ zusammen; sie wird verdichtet,*

242 Ebd. S. 19.

243 Vgl. Pichois (1973), S. 22.

244 Crary (1996), S. 31.

245 Ebd. S. 21.

246 Zitiert nach Rosa (2011), S. 71.

247 Vgl. Pichois (1973), S. 21.

248 Paech (1997), S. 73. Paechs Argumentation geht dahin, die Erfahrung mit dem Bahnfahren als präformativ für die Erfahrung des Filmsehens herauszustellen. Noch vor Erfindung der Einheit von Film und Kino, haben die selbst unbewegten Bahnreisenden aus dem Fenster *„ein Bild der Bewegung“* (S. 73) wahrnehmen können, was sie zu *„Zuschauern einer Bewegung gemacht [hat], der sie ausgeliefert sind“* (S. 74.). Auf dieser kognitiven Erfahrung konnte das Kino später aufbauen: *„Das Kino hat das Dispositiv der Eisenbahnfahrt ökonomisiert: Die Anordnung ist die gleiche, aber die Inhalte der bewegten Bilder vor dem Abteilstfenster sind im Kino entfesselt (...).“* (S. 75)

ohne dass das Subjekt sich von der Stelle rührt (...). Evoziert wird diese Phantasie von der Eisenbahn, der Technik“²⁴⁹, schreibt Dirk Hoeges in seinem Buch *Alles veloziferisch* und bezeichnet damit treffend den für das 19. Jahrhundert geltenden Zusammenhang von Technik- und Selbsterfahrung des Menschen.

Eine weitere Form der Dynamisierung verbirgt sich hinter der kapitalistischen Verbrauchslogik, die durch eine Proliferation der industriell hergestellten Waren und eine Omnipräsenz der Reklame einen schier unendlichen Bedürfnis-Kreislauf in Gang gesetzt hat.²⁵⁰ Die Modernisierung wird für Crary in dieser Hinsicht „zu einem unablässigen und sich selbst perpetuierenden Erwecken von neuen Bedürfnissen, neuem Konsum und neuer Produktion“²⁵¹, dem mit der Errichtung der ersten Warenhäuser und Passagen, ab 1851 dann den bombastischen Weltausstellungen, auch architektonisch Ausdruck verliehen wurde. Gerade die Inszenierung des Konsums in den großen Kaufhäusern, etwa dem 1838 gegründeten *Le Bon Marché* in Paris, und die zunehmende Auswahl an Produkten sorgten letztlich dafür, dass das Verhältnis von Konsument und Produkt ein immer weniger konkretes, als vielmehr imaginatives wurde: „Solange die Ware ausgestellt ist, ist ihre Gegenständlichkeit als Gebrauchswert real nur in der Vorstellung des Kunden“²⁵², stellt Joachim Paech fest und unterstreicht mit diesem strukturellen Befund eine für die Moderne charakteristische Tendenz der Mobilmachung und Verflüchtigung von Bewusstseinsbeständen. Auch Niklas Luhmanns Analyse der Massenmedien, deren Triumphzug ja im 19. Jahrhundert begann, liefert weitere Argumente für diese These. Er stellt heraus, „daß die Massenmedien im Prozeß der Erarbeitung von Informationen zugleich einen Horizont selbsterzeugter Ungewißheit aufspannen“ und dadurch in letzter Konsequenz „die Irritierbarkeit der Gesellschaft [steigern]“²⁵³.

Als topografisches Zentrum der dynamisierten Selbst- und Welterfahrung sind die Großstädte zu nennen. Die Jahre unmittelbar vor der städtebauerischen Umgestaltung der französischen Hauptstadt durch Haussmann beschreibt Flauberts Jugendfreund Maxime du Camp noch folgendermaßen: „Nach 1848 stand Paris im Begriff, unbewohnbar zu werden. Die ständige Ausdehnung des Eisenbahnnetzes ... beschleunigte den Verkehr und den Bevölkerungszuwachs der Stadt.“²⁵⁴ Vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die Städte dann grundsätzlich neu strukturiert und vergrößert und erhielten ein Gesicht, das auch heute noch teilweise das Bild von Städten wie London und Paris prägt.

249 Hoeges (1985), S. 25.

250 Mit Emma Bovary und Frédéric Moreau führt Flaubert an exponierter Stelle zwei Vertreter seiner Zeit vor, die sich nicht aus dieser Logik zu emanzipieren wissen, ständig einem fremdgestifteten Selbstbild zu genügen trachten und schließlich sowohl materiell als auch emotional an den eigenen Ansprüchen zugrunde gehen.

251 Crary (1996), S. 22.

252 Paech (1997), S. 80.

253 Luhmann (1996), S. 149.

254 Du Camp (1883-1893), S. 253. Zitiert nach: Benjamin (1969), S. 86.

Kaum ein anderer Theoretiker hat sich so intensiv mit dem Leben in den modernen Großstädten, speziell Paris und Berlin, auseinandergesetzt wie Walter Benjamin. An vielen Stellen seiner Texte beschreibt er das Gefühl der zunehmenden Beschleunigung, Anonymität und Entwurzelung, das durch den rasanten Prozess der Verstädterung und die technologische Aufrüstung hervorgerufen wurde und einen Wandel der Wahrnehmung mit sich führte. Georg Simmel zitierend schreibt er: „Die wechselseitigen Beziehungen der Menschen in den Großstädten ... zeichnen sich durch ein ausgesprochenes Übergewicht der Aktivität des Auges über die des Gehörs aus. Die Hauptursache davon sind die öffentlichen Verkehrsmittel“²⁵⁵, in denen Menschen meist lautlos miteinander und aneinander vorbeifahren und sich auch heute noch die paradoxe Situation extremer physischer Nähe und gleichzeitiger emotionaler bzw. kommunikativer Distanz beobachten lässt. Schon Charles Baudelaire, ein hochgeschätztes Sujet der Auseinandersetzung Benjamins mit dem 19. Jahrhundert, thematisiert den *flâneur* als eine damalige Großstadterscheinung und beschreibt ihn in *Le peintre de la vie moderne* als « *observateur passionné* », der allerdings nicht aus seiner distanzierten Beobachterrolle treten möchte: « *voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde (...)* »²⁵⁶, so wird von Baudelaire die Handlungsmaxime des Flaneurs beschrieben. Mit diesem erneuten Hervorheben der Visualität lässt sich prägnant zuspitzen, worin das Wahrnehmungs-Dispositiv der Moderne liegt:

Durch Erfindungen wie die Eisenbahn und das Fließband fand eine mechanische Dynamisierung breiter Lebensbereiche statt, in deren Zuge sich das Bewusstsein von Geschwindigkeit, Rhythmus und Distanz radikal verändert hat. Durch die modernen Verkehrs- und Kommunikationsmittel schrumpften zeitliche und räumliche Entfernungen, scheinbar Unverrückbares geriet auf einmal in Bewegung: Kapitalströme und die auf den internationalen Handelswegen vertriebenen Waren, menschliche Arbeits- und Wohnsituationen, aber auch politische Systeme sowie moralische und ästhetische Überzeugungen. « *La modernité* », so Baudelaires bekannte Definition, « *c'est le transitoire, le fugitif, le contingent* ».²⁵⁷ Der zunehmenden Dynamisierung vieler Lebensbereiche

255 Simmel (1912), S. 26-27. Zitiert nach: Benjamin (1969), S. 36. In Texten wie *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* und dem Fragment gebliebenen *Passagen-Werk* zeichnet Benjamin die moderne Stadterfahrung anhand von Typen wie dem Flaneur und dem Dandy, neuen Berufen wie dem des Fotografen, verschiedenen Autorenporträts und architektonischen Analysen, etwa zu den Pariser Passagen, nach.

256 Baudelaire (1976), Bd. 2, S. 691-692. Der *flâneur* scheint hier bereits den späteren Kinogänger vorwegzunehmen, da eine an Voyeurismus grenzende Schaulust beiden Typen eingeschrieben ist: Auch der Kinogänger blickt aus dem sicheren Versteck des abgedunkelten Kinosaals auf die Leinwand-Welt.

257 Ebd. S. 695. In *Le peintre de la vie moderne* wird die *modernité* anfangs weniger als ein Epochenbegriff als vielmehr eine von *curiosité* geprägte Haltung des Künstlers seiner Zeit gegenüber – egal in welcher Epoche – verstanden, in der Folge bezieht sich der Begriff aber immer mehr auf Baudelaires und Flauberts Epoche. Baudelaires Verständnis der Moderne, das in vielen seiner diskursiven, aber auch literarischen Texten propagiert wird, hat die Auseinandersetzung mit der Epoche nachhaltig geprägt. Aber auch Flauberts *L'Éducation sentimentale* beschreibt die für die Moderne charakteristische Dynamik und Instabilität sehr treffend. In den Jahren rund um die Februarrevolution von 1848 verortet, lässt sich der wechselhafte Geist der Zeit an Figuren wie Frédéric Moreau, Jacques Arnoux, Pellerin, dem Ehepaar Dambreuse, Deslaurier und Sénécal ablesen.

entsprach auf der ideologischen und metaphysischer Ebene die Aufgabe fester Glaubens- und Wertvorstellungen bzw. die positivistische Orientierung an scheinbar unzweifelhaften, fragmentarischen Detailwahrheiten. Durch die wissenschaftliche Methode des Experiments, durch neue optische Erfindungen, aber auch die exponentielle Zunahme von Reklame und illustrierten Zeitungen lässt sich ein grundsätzlicher Bedeutungsgewinn des Visuellen, ein regelrechter „Überschuß an Sichtbarkeit, eine Hypertrophie der Wahrnehmung“²⁵⁸ feststellen, was nun mit Blick auf die modernen Medien und Künste genauer untersucht und schließlich in Bezug zu Flauberts Werk gesetzt werden soll.

4.2. Kunst und Medien im vorfilmischen Jahrhundert

Der veränderte Lebens- und Wahrnehmungszusammenhang der Moderne lässt sich auch im Bereich der Kunst und Medien nachweisen, wo technische Erfindungen und damit einhergehende Veränderungen der Arbeitspraxis zu einer weitreichenden Erschütterung ganzer Berufsfelder führten. Durch die Möglichkeiten industrieller Vervielfältigung konnten beispielsweise die Printmedien kostengünstiger und schneller produzieren, was zu deutlich steigenden Produktionszahlen führte und Zeitungen, Zeitschriften und auch Büchern den Nimbus des Luxusguts nahm. Der besondere Erfolg, den gerade die Tageszeitungen zu verbuchen hatten, lässt sich schon allein daran ablesen, dass ab 1836 viele Romane – im Bestreben ein möglichst breites Publikum anzusprechen – in diesem Medium als Vorabdruck in Feuilleton-Form erschienen.²⁵⁹

Die neuen Druckverfahren machten es außerdem möglich, dass Illustrationen und Grafiken immer stärkere Verbreitung fanden und in der Form von Reklame auch in den Printmedien auftauchten.²⁶⁰

258 Albers (2002), S. 42. Irene Albers bezieht sich mit dem Begriff der Hypertrophie auf die Technik der Fotografie, bei der das Aufgenommene tendenziell reicher an visueller Information ist, als dies vom Fotografen vorab bemessen werden kann. Hubertus von Amelunxen spricht in Bezug auf eine Umfrage zu den Formen der Wahrnehmung, die Hippolyte Taine unter französischen Autoren seiner Zeit – darunter auch Flaubert – durchgeführt hatte, von einer für das 19. Jahrhundert charakteristischen, „hypertrophen Wahrnehmung (...), die Erblicktes als nur mehr versteute Elemente deutet“ und verweist damit ebenfalls auf einen fragmentierten Überschuss an vornehmlich visueller Information. (von Amelunxen (2009), S. 229.) Und bei Joachim Paech heißt es schon früher: „Die bürgerlich-realistische Literatur des 19. Jahrhunderts ist geprägt von einer Hypertrophie des Sichtbaren, die allerdings erst im 20. Jahrhundert ihre adäquaten Medien Kino und Fernsehen bekommen wird (...).“ (Paech (1997), S. 61.)

259 Balzac und auch Flaubert publizierten viele Texte zuerst als Feuilleton-Romane, stellten sich aber von der Konzeption ihrer Werke her nie so stark auf diese neue Publikationsform ein wie beispielsweise Eugène Sue, dessen Roman *Les Mystères de Paris* über ein Jahr lang in der Tageszeitung *Le Journal des Débats* erschienen war und zu den kommerziell erfolgreichsten Werken des Jahrhunderts zählt.

260 Anhand Flauberts Romanen *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale* lässt sich der Zuwachs der illustrierten Printmedien gut verdeutlichen. Spielen diese neuen Medien im Leben Emmas noch eine eher nebensächliche Rolle, sind sie im Umfeld Frédéric's allgegenwärtig: Jacques Arnoux ist anfangs Kunsthändler und Verleger, im Salon Dambreuse liegen stets verschiedene Zeitschriften zum Durchblättern bereit, Hussonet arbeitet als Journalist für verschiedene Blätter und auch Frédéric's Freund Deslaurier hegt den Wunsch, eine eigene Zeitschrift zu gründen. Ein weiterer prominenter Roman des 19. Jahrhunderts, der das journalistische Milieu umfassend analysiert, ist Balzacs *Illusions perdues*.

Die Hypertrophie des Sichtbaren lässt sich damit, noch vor einer Thematisierung des optischen Mediums der Fotografie und der verschiedenen Vorläufertechnologien der Kinematografie (Laterna magica, Diorama, Phenakistiskop), bereits für den Bereich der gedruckten Bilder aufzeigen.

Die einschneidendste technische Neuerung des 19. Jahrhunderts im Bereich der Kunst und der Medien war aber mit Sicherheit die Erfindung der Fotografie durch Nicéphore Niépce und Louis Daguerre, die in Frankreich ab 1839, protegiert durch ein staatliches Patent, kommerzialisiert und technisch weiterentwickelt wurde.²⁶¹ Tatsächlich ist es so, dass die Kunst mit der Fotografie in eine völlig neue Ära, die der industriellen Kunst nämlich, eintrat. Technische Hilfsmittel waren zwar auch früher schon immer Bestandteil der künstlerischen Produktion (in der Landschaftsmalerei bediente man sich beispielsweise bereits ab der Renaissance der Camera obscura, um eine projizierte Vorlage für ein proportional korrektes Abzeichnen zu gewinnen), nie zuvor war der gestalterische Anteil des Künstlers jedoch dermaßen stark mit den mechanischen und chemischen Prozessen des Apparats verbunden, wie dies bei der Fotografie der Fall war. Vor allem in den ersten Jahrzehnten der Erfindung war die Fotografie, so erinnert Erwin Koppen in seinem Buch *Literatur und Photographie*, „ein vielfältige Arbeitsschritte umfassendes Handwerk (...), zu dem ja nicht nur das Aufnehmen des Bildes und das Entwickeln gehörten, sondern beispielsweise auch die Herstellung des Filmmaterials.“²⁶² Während die Fotografien der ersten Jahre noch Unikate waren und in ihrem Einzigkeitswert mit Zeichnungen oder Gemälden verglichen werden konnten, setzte sich schon bald die von William Henry Fox Talbot entwickelte Technik des Negativ-Positiv-Verfahrens durch, mit deren Hilfe eine einzelne Aufnahme beliebig oft reproduziert werden konnte: Das Kunstwerk trat ein ins „Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (Benjamin). Als technisches, gleichzeitig aber auch ästhetisches Medium nahm die Fotografie damit in mehrfacher Hinsicht eine Konkurrenzstellung zu den traditionellen Medien der ästhetischen Repräsentation, allem voran der Malerei und der Literatur, ein. Zum einen sah sich die Malerei, durch die Reproduktionsfähigkeit und die vergleichsweise unkomplizierte und kostengünstige Durchführung einer fotografischen Aufnahme im wirtschaftlichen Wettbewerb um Porträtaufträge bedroht²⁶³, zum anderen wurde die Fotografie mit der Präzision der bildlichen Wiedergabe auch auf ästhetischer

261 Die Geschichte der Fotografie kann hier nur in äußerst groben Linien nachgezeichnet werden. Für ausführlichere Studien, gerade auch im Verhältnis zur Literatur, vgl. etwa Benjamin (2002c), Kracauer (1975), Koppen (1987), Kittler (2002), Albers (2002).

262 Koppen (1987), S. 48. Der Handwerkscharakter ist ein Argument, das bereits die Kritiker der ersten Stunde verwendeten, um der Fotografie den Kunstcharakter abzusprechen. Eine breitere Akzeptanz als Kunstform wurde der Fotografie erst durch eine Sonderschau auf der Weltausstellung 1855 zuteil.

263 Tatsächlich war es so, dass, wie Benjamin schreibt, „schon um 1840 die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsphotographen wurden“ (Benjamin (2002c), S. 359.), ein ganzer Berufsstand also durch die Fotografie seine Existenzgrundlage verloren hatte. Als literarisches Beispiel dieses Sachverhalts kann die Laufbahn des Malers Pellerin aus der *Éducation sentimentale* herangezogen werden, der, wie Flaubert nicht ohne Ironie resümiert, « après avoir donné dans le fouriérisme, l'homéopathie, les tables tournantes, l'art gothique et la peinture humanitaire, était devenu photographe » (Flaubert (2005), S. 456.)

Ebene zu einer ernsthaften Konkurrenz für realistische Tendenzen in der Malerei und Literatur der Zeit. Die Reaktionen der Schriftsteller, die die Karriere der Fotografie miterlebt hatten, fielen dabei äußerst ambivalent aus und reichten von radikaler Ablehnung, wie etwa bei Baudelaire, der der Fotografie als industrieller Kunst jeglichen Kunstcharakter absprach und auch in ihrem mimetischen Potential keinen Wert sah, sie vielmehr bloß als « *servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante* »²⁶⁴ akzeptierte, bis zur begeisterten Aufnahme von Schriftstellern wie Jules Champfleury und Théophile Gautier (bekannt ist auch die freilich etwas später einsetzende, theoretische wie auch praktische Fotografiebegeisterung Émile Zolas) und Kritikern wie Jules Janin²⁶⁵. Letztere waren von der Detailtreue und visuellen Fülle der Bilder beeindruckt und orientierten sich in der Folge ihres literarischen Schaffens teilweise an der Darstellungsweise der Fotografie. Gautier bezeichnete sich gar als « *daguerréotype littéraire* ».²⁶⁶ Ob Ablehnung oder begeisterte Aufnahme, fest scheint zu stehen, dass die Fotografie einen kaum zu unterschätzenden Einfluss auf die literarische Produktion der Zeit hatte. Paul Valéry vertritt genau diese Meinung in einer Rede zum hundertsten Jahrestag der Erfindung des Mediums, wenn er sagt: « *J'observerai ici qu'au moment que la photographie apparut, le genre descriptif commençait d'envahir les Lettres. (...) On assiste à une révision de toutes les valeurs de la connaissance visuelle. La manière de voir commence de changer* »²⁶⁷.

Die Fotografie ist aber nicht das einzige optische Medium, das das 19. Jahrhundert geprägt hat. Als Aufzeichnungstechnik reiht sie sich vielmehr ein in eine Reihe weiterer Erfindungen, die allesamt als konstitutiv für die Entwicklung der Kinematografie am Ende des Jahrhunderts gelten können. Neben der Technik der wirklichkeitsgetreuen Aufzeichnung bedurfte es noch einer Technik der dynamisierten Projektion des Bildmaterials, damit der Film als Kunst der bewegten Bilder sich in Verbindung mit der Institution Kino entfalten konnte.

Die Vorgeschichte des Films im 19. Jahrhundert lässt sich anhand einer Reihe von technischen Entwicklungen nachvollziehen, muss darüberhinaus aber als fast schon notwendige Erfindung gesehen werden, durch die ein sich in unterschiedlichen Ländern (v.a. in Russland, den USA, England, Frankreich und Deutschland) zur gleichen Zeit abzeichnendes Bedürfnis nach einer

264 Zitiert nach: Koppen (1982), S. 107.

265 Jules Janin äußert sich beispielsweise in einem 1839 in der Zeitschrift *L'Artiste* erschienenen Artikel, in dem ein Bezug zu Stendhals Spiegel-Metapher anklingt, geradezu enthusiastisch über die Möglichkeiten des neuen Mediums: « *Le Daguerotype est destiné à reproduire les beaux aspects de la nature et de l'art (...). C'est une gravure à la portée de tous et de chacun; c'est un crayon obéissant comme la pensée; c'est un miroir qui garde toutes les empreintes (...).* » (Zitiert nach: Buddemeier (1970), S. 209.)

266 Albers (2002), S. 61. Irene Albers rekonstruiert in ihrer umfangreichen Studie über Zolas Verhältnis zur Fotografie im Sinne einer Vorgeschichte auch anschaulich die komplexen Beziehungen, die verschiedene andere Literaten in den ersten Jahrzehnten der Erfindung der Fotografie zu dem neuen Medium hatten.

267 Valéry (1993), S. 368. Valéry hebt zwar den Einfluss der Fotografie hervor, er geht in seiner Rede jedoch nicht soweit, von einer kausalen Beziehung zwischen der Erfindung der Fotografie und dem Entstehen der realistischen Literatur auszugehen.

adäquaten Darstellungsweise des modernen Wahrnehmungszusammenhangs schließlich das entsprechende Medium fand. Die Argumentation über einen gemeinsamen Wahrnehmungszusammenhang liefert triftige Gründe für die Erklärung der Konvergenzphänomene zwischen Literatur und Film: Diese Arbeit folgt Paech in der Annahme, „*daß die Literatur auf dieselben Realitäten auf ihre – literarische – Weise reagiert hat, die am Anfang des 20. Jahrhunderts ihren paradigmatischen Ausdruck in der Kombination Kino und Film gefunden haben.*“²⁶⁸

Nun aber fürs Erste zurück zur technischen Vorgeschichte der Kinematografie, die sich zwar aus einer unübersichtlichen Vielzahl sich teilweise gegenseitig beeinflussender Erfindungen zusammensetzt, hier aber exemplarisch anhand der besonders zentralen Techniken der *Laterna magica*, des Dioramas und des Phenakistiskops nachgezeichnet werden soll. Wie später auch das Kino, von dem Béla Balázs in dem epochemachenden Werk der Filmtheorie *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* schreibt, dass es „*im Gefühlsleben der städtischen Bevölkerung die Rolle übernommen [hat], die früher einmal Mythen, Legenden und Volksmärchen gespielt haben*“²⁶⁹, stellen alle drei Techniken einen wichtigen Teil der Populärkultur des 19. Jahrhunderts dar, waren den Zuschauern also vorrangig von Jahrmärkten und Volksfesten her vertraut.

Die *Laterna magica* ist ein spätestens seit dem 17. Jahrhundert bekanntes Projektionsverfahren, bei dem das Prinzip der *Camera obscura* umgedreht wird. Anstatt, wie bei dieser der Fotografie verwandten Technik, meist natürliches Licht durch eine kleine Öffnung in einen abgedunkelten Raum fallen zu lassen und dort ein proportionales Abbild auf einer Wand (respektive einer Silberplatte, einem Negativ, einem digitalen Chip) zu gewinnen, entstehen die Projektionen der *Laterna magica* dadurch, dass künstliches Licht durch eine mit einer Linse versehenen Öffnung geleitet wird. Ein auf einem lichtdurchlässigen Trägermaterial (Glasplatten, später dann verschiedene Kunststoffe) angebrachtes Bild wird durch den gebündelten Lichtstrahl in einen abgedunkelten Raum geworfen. Vergleichbar mit einer Diaprojektion konnten bei einer der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten *Laterna magica*-Vorstellungen somit eine Serie von Bildern gezeigt werden, die durch den Einsatz von Spezialeffekten wie Rauch, Musik und Licht, besonders aber durch die Integration eines die Bild-Übergänge vorbereitenden Erzählers belebt und narrativiert wurden. Auch wenn durch eine bis zum Ende des Jahrhunderts fehlende Technik der raschen Bildfolge noch nicht der für den Film charakteristische Effekt der optischen Illusion von Bewegung (im *Cinématographe* der Brüder Lumière konnten die Bilder erstmals in der notwendigen Geschwindigkeit von anfangs 16, später dann 24 Bildern pro Sekunde an der Lichtquelle vorbeigeführt werden) entstehen konnte, kündigte das Projektionsverfahren der *Laterna magica*,

268 Paech (1997), S. 65.

269 Balázs (2001), S. 11.

verbunden mit der Aufführungspraxis strukturell bereits deutlich das Film/Kino-Dispositiv an.²⁷⁰

Das Diorama stellt eine heute noch in Museen verwendete Form der räumlichen Darstellung von historischen oder naturkundlichen Szenen dar und ist eine weitere Erfindung des Fotopioniers Louis Daguerre, die dieser bereits in den 1820er Jahren entwickelt hatte. Wie zuvor schon im Panorama, in dem ein Zuschauer von einem erhöhten Aussichtspunkt aus einen perspektivisch korrekten Blick auf eine detailgetreue Nachbildung einer Stadt, einer Landschaft oder eines historischen Ereignisses wie etwa der Schlacht von Waterloo erhalten konnte²⁷¹, wurde dem Zuschauer im Diorama ein plastisch modelliertes Expositionsobjekt vor einem gezeichneten Hintergrund vorgeführt. Von den statischen Panorama-Konstruktionen hoben sich die Dioramen dadurch ab, dass sie über eine besondere Beleuchtungstechnik verfügten, mit deren Hilfe das Exponat auf der Schaubühne dynamisch ausgestellt werden konnte. In vielen Fällen war es so, dass der den Hintergrund darstellende Bühnenprospekt aus einem lichtdurchlässigen Material bestand, das von der Außenseite her beleuchtet wurde. Durch ein Vergrößern oder Verringern der Lichtstärke sowie ein räumliches Bewegen der Lichtquellen konnten auf der Innenseite des Prospekts beispielsweise verschiedene Tageszeiten simuliert und damit dynamische Effekte erzielt werden, die bereits auf den Anblick einer durch die Projektion belebten Kinoleinwand verweisen. Zwar handelte es sich bei den Dioramen freilich noch um keine Projektion bewegter Bilder im eigentlichen Sinne, ein Dioramabesucher konnte aber bereits ein durch Beleuchtung dynamisiertes Geschehen auf einer Art Leinwand wahrnehmen.²⁷²

Das Phenakistiskop, 1832 von dem Belgier J.A.F. Plateau entwickelt, ist schließlich ein Apparat, mit dem zum ersten Mal in der Geschichte der optischen Medien Bewegungsabläufe lebensnah wiedergegeben werden konnten. Die Illusion der Bewegung entsteht dabei, indem eine Scheibe mit einer Serie von einzelnen Momentaufnahmen eines komplexeren Bewegungsablaufs – ähnlich wie beim Daumenkino – im Sichtfeld des Zuschauers so schnell bewegt wird, dass sich auf der Grundlage des Gesetzes der Beharrlichkeit des Sehvermögens im Auge des Betrachters die Einzelbilder zu einer bewegten Sequenz zusammensetzen. Das kinetische Moment dieser optischen Apparatur wurde später auf die Mechanik der ersten Filmprojektoren übertragen und trug

270 Ein literarisches Denkmal wurde dem Projektionsverfahren in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* gesetzt, wo es bei der Beschreibung einer der ersten Kindheitsreminiszenzen heißt: « [E]lle [la lanterne magique] substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. » (Proust (1987), S. 102.) Geht man davon aus, dass die Lebensdaten des Ich-Erzählers in dem Werk in etwa mit Proust eigenen Lebensdaten übereinstimmen, beschreibt er eine technisch ausgereifte Laterna magica, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts verbreitet war. Einen technisch leicht weiterentwickelten Apparat, der in dem Film *Fanny und Alexander* (1982) zum Einsatz kommt, beschreibt Ingmar Bergman in seiner *Laterna magica* betitelten Autobiografie (Vgl. Bergman (2011), S. 23-27). Zur Geschichte der Laterna magica vgl. ferner: Cray (1996), Mannoni (1995), Ceram (1965).

271 Zur Geschichte des Panoramas vgl: Oettermann (1980), Benjamin (2002a), Paech (1997), Sternberger (1981), Buddemeier (1970).

272 Zur Geschichte des Dioramas vgl: Buddemeier (1970), Kittler (2002), Nekes (2004).

wesentlich dazu bei, den Filmbildern zu ihrer quasi natürlichen Bewegung zu verhelfen.²⁷³

Auch wenn die einzelnen Technologien, die die direkte Vorgeschichte des Films ausmachen, hier nur grob skizziert worden sind, sollte deutlich geworden sein, dass die Kinematografie nicht aus dem Nichts entstanden ist, sondern die Synthese einer ganzen Reihe bereits bekannter Verfahren darstellte. Von der Fotografie stammte die Technik, einen Ausschnitt der Wirklichkeit auf einem fotografischen Material abzubilden, von der Laterna magica das Prinzip, eine Bildvorlage in einen abgedunkelten Raum zu projizieren, vom Diorama die Idee, dynamische Effekte auf einer Leinwand zu erzeugen und vom Phenakistiskop schließlich der Grundsatz der Stroboskopie, nach dem durch eine bestimmte Geschwindigkeit in der Bildfolge der illusorische Eindruck einer natürlichen Bewegung entsteht. Die Tatsache, dass die Entstehung des Kinos als Ergebnis einer ganzen Reihe von einzelnen Erfindungen verstanden werden muss, die noch dazu an unterschiedlichen Orten der westlichen Welt gemacht wurden, deutet klar darauf hin, dass sich in der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts ein die Erfindungen antreibendes Bedürfnis präsupponieren lässt, bewegte Bilder zu konsumieren.²⁷⁴ Mit der Visualität und Dynamik wurden bereits weiter oben zwei wesentliche Phänomene benannt, mit denen in der beginnenden Moderne ein fundamentaler Umbruch in der Wahrnehmung wie auch in der künstlerisch-medialen Darstellungsweise einsetzte. Die Kinematografie, als Kunst der bewegten Bilder, erscheint in diesem Zusammenhang als ein fast schon notwendiger Ausdruck der modernen Dynamik und Visualität. Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit sollen die soweit skizzierten Grundlinien dieses Umbruchs, in dessen Kontext die Literatur Flauberts nun abschließend noch verortet werden muss, genügen.

4.3. Die Modernität Flauberts im Zeichen der Kinematografie

Auf der Grundlage der These, dass Flauberts „filmische Schreibweise“ als Konvergenzphänomen zur Vorgeschichte des Films verstanden werden muss, dass also beide Kunstformen auf medial verschiedene Weise auf einen geteilten Erfahrungshorizont in der Moderne rekurrieren, soll im nun folgenden Teil der Arbeit untersucht werden, welches Verhältnis Flaubert zu den optischen Medien seiner Zeit hatte und inwiefern sich unabhängig von einer dezidierten Stellungnahme mediale Überformungen in seinen literarischen wie auch diskursiven Texten nachweisen lassen. Flauberts

273 Zur Geschichte des Phenakistikops vgl: Ceram (1965), Hecht/Hecht (1993), Herbert (2000).

274 André Bazin, Mitbegründer der *Cahiers du cinéma* und geistiger Vater der *Nouvelle Vague*, argumentiert ähnlich, wenn er in seinem berühmten Aufsatz *Der Mythos vom totalen Kino* schreibt: „Das Kino ist ein idealistisches Phänomen. Die Idee, die die Menschen sich davon machten, existierte fix und fertig in ihrem Gehirn, wie im platonischen Himmel, und was uns überrascht, ist weit eher der hartnäckige Widerstand der Materie gegen die Idee, als daß die Technik der Phantasie des Forschers auf die Sprünge half.“ (Bazin (2004), S. 43.)

Poetologie, die sich fragmentarisch anhand der umfangreichen Korrespondenz rekonstruieren lässt, kommt hierbei eine entscheidende Rolle zu. Die Bedeutung dieses letzten Arbeitsschrittes ist kaum zu unterschätzen, ist es nur so doch möglich, Flauberts Denken und Schaffen in seiner Komplexität herauszustellen und vor einer zu einseitig filmischen Interpretation zu bewahren. Die Merkmale, die in dieser Arbeit strukturell als „filmisch“ bewertet wurden und das Werk Flauberts zu Recht im Lichte einer von Visualität und Dynamik geprägten Ästhetik der Moderne erscheinen lassen, stehen nämlich in einem mitunter sehr deutlichen Gegensatz zu den fortschritts-, technik- und medienkritischen Aussagen des Autors.²⁷⁵ Flaubert verstand sich zwar selbst als modernen Schriftsteller, den Neuerungen seiner Zeit – seien dies Erfindungen wie die Eisenbahn, die Fotografie oder auch die illustrierten Zeitungen – brachte er aber fast ausschließlich Desinteresse oder gar offene Ablehnung entgegen. Dass Flaubert dem wissenschaftlich, technisch und sozialutopisch geprägten Fortschrittsglauben seiner Generation äußerst skeptisch gegenüberstand, wird beispielhaft an der Art und Weise erkenntlich, wie Romanfiguren wie Homais, Sénécal, Bouvard oder Pécuchet Ziel eines mitunter sehr deutlichen Spottes werden, lässt sich darüber hinaus aber auch an vielen Stellen seiner Korrespondenz nachlesen: In einem Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie etwa tritt Flauberts Evolutions-Skeptizismus deutlich zum Vorschein:

*« Nos idées les plus avancées sembleront bien ridicules et bien arriérées quand on les regardera par-dessus l'épaule. Je parie que dans cinquante ans seulement, les mots : «Problème social, moralisation des masses, progrès et démocratie» seront passés à l'état de «rengaine» et apparaîtront aussi grotesques que ceux de : «Sensibilité, nature, préjugés et doux liens du coeur» si fort à la mode vers la fin du dix-huitième siècle. »*²⁷⁶

Auf künstlerischer Ebene steht hinter der Ablehnung der flüchtigen Trends der Glaube an ein zeitloses Ideal. Voller Bewunderung für die großen Künstler der Vergangenheit (Homer, Vergil,

275 Ulrich Schulz-Buschhaus geht in diesem Sinne in seinem Aufsatz *Der problematische Fortschritt der Kunst bei Flaubert und Goncourt* der Frage nach, ob „die allgemein anerkannte Kategorie der [künstlerischen] Transgressivität identisch mit jener des Fortschritts“ sei und beantwortet sie in der Folge negativ. (Schulz-Buschhaus (1986), S. 127.)

276 Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 18. Mai 1857. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 718.) Bereits in einem Brief an seine Schwester vom 12. Mai 1843, Flaubert ist gerade einmal 22 Jahre alt, parodiert er beispielsweise die Begeisterung, die viele seiner Zeitgenossen den modernen Verkehrs- und Kommunikationsmitteln entgegenbringen. Als besonders störend empfindet der Jungliterat dabei die sprachliche Verödung durch die häufige Verwendung von Gemeinplätzen und Floskeln: *« Il est impossible d'entrer n'importe où sans qu'on entende des gens qui disent : Ah ! je m'en vais à Rouen ! Je viens de Rouen ! irez-vous à Rouen ? Jamais la capitale de la Neustrie n'avait fait tant de bruit à Lutèce ; on en est tanné. Je te prierai, mon bon rat, de changer un peu votre manière de m'envoyer vos lettres, Celle que j'ai reçue ce matin était datée de mardi. C'est deux bons jours de vieillesse qu'elle avait sur le dos. Il est étonnant que, «maintenant qu'il y a le chemin de fer» et que c'est si commode pour aller à Paris, car on peut y aller dîner et revenir le soir pour se coucher ; ah ! vraiment, c'est une chose incroyable ! etc. «et que, conséquemment, les « voies de communication» sont si rapides, je reçoive des nouvelles de vous comme si vous habitiez au fond de la Basse-Bretagne. »* (Flaubert (1973-2007), Bd. 1, S. 159-160.)

Shakespeare, Cervantes u.a.) – Schulz-Buschhaus spricht von einem regelrechten „Antikekult“²⁷⁷ – hebt er hervor, dass es auch seiner Kunst daran gelegen sei, das Allgemeingültige darzustellen und über das Kurzweilige und Modische hinwegzugehen: « *Je me suis toujours efforcé d’aller dans l’âme des choses et de m’arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné exprès de l’accidentel et du dramatique* »²⁷⁸, heißt es dazu beispielsweise in einem späten Brief an seine verehrte Schriftstellerkollegin George Sand. Das Bestreben, mit seiner Literatur Werke von zeitloser Allgemeingültigkeit zu schaffen, zeigt sich auch an der Art, wie vehement er sich zeitlebens dagegen gesträubt hat, die beim damaligen Publikum so beliebten Illustrationen in die Editionen seiner Bücher aufzunehmen. Aus der bekannten Ablehnung dieser editorischen Mode – dies wurde bereits unter 2.2.1. dargestellt – geht hervor, dass Flaubert einen Verlust der universellen Aussagekraft seiner Literatur befürchtete. Eine rein verbalsprachlich geleistete Beschreibung, so Flauberts Überlegung, bleibt abstrakt und erfährt erst im kognitiv-imaginativen Akt der Lektüre eine je verschiedene Konkretisierung, die Hinzunahme eines Bildes dagegen liefert bereits vorab die Konkretisierung des Beschriebenen und steht der Imagination, ähnlich wie beim Film, entgegen. Flauberts puristisches Literaturverständnis wird aber besonders deutlich, wenn man einen genaueren Blick auf seine Haltung der Fotografie gegenüber wirft. Die neuartige Technik der Abbildung, die viele Künstler seiner Zeit zu leidenschaftlichen Stellungnahmen veranlasst hatte, scheint eine nur nebensächliche Rolle in Flauberts Denken und Schreiben gespielt zu haben. Bereits seit der langen Orientreise, die er von 1849-1851 mit seinem damaligen Freund Maxime Du Camp unternommen hatte, war ihm das Medium der Fotografie aber bestens bekannt. Du Camp, der den technischen Fortschritt später in seinem 1855 erschienenen Gedichtband *Les chants modernes* glorifizieren sollte, trat die Reise nämlich mit seiner fotografischen Ausrüstung an, entschlossen, Pionierarbeit auf dem noch kaum betretenen Feld der Reisefotografie zu leisten. Die anfängliche Begeisterung für die Präzision der Aufnahmen wich bei Flaubert einer starken Ablehnung der als rein mechanisch und künstlerisch unbedeutend empfundenen Tätigkeit. Für die « *rage photographique* » seines Freundes brachte Flaubert schon nach kurzer Zeit dann keinerlei Verständnis mehr auf: « *Je ne sais pas comment Maxime ne se fait pas crever avec la rage photographique qu’il déploie ; du reste il réussit parfaitement. Quant à moi, qui ne fais que contempler la nature (...).* »²⁷⁹ Anstatt die Impressionen der Reise fotografisch festzuhalten, verlegte sich Flaubert auf Notizen, Tagebucheinträge und einen regelmäßigen Briefwechsel mit Freunden

277 Schulz-Buschhaus (1986), S. 128. Allerdings kann bei Flaubert keine Rede davon sein, an die antike Kunst nahtlos anknüpfen zu wollen. In einem Brief an Louise Colet vom 15. Juli 1853 heißt es dazu: « *La forme antique est insuffisante à nos besoins et notre voix n’est pas faite pour chanter ces airs simples. Soyons aussi artistes qu’eux, si nous le pouvons, mais autrement qu’eux* ». (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 384.)

278 Nicht genau zu datierender Brief an George Sand vom Dezember 1875. (Flaubert (1973-2007), Bd. 4, S.1000.)

279 Brief an seine Mutter vom 15. April 1850. (Flaubert (1973-2007), Bd 1, S.613.)

und Verwandten in der Heimat, gab sich dann aber bald völlig der rein visuellen Kontemplation hin. In einem Brief an den Freund Louis Bouilhet heißt es dazu: « *Les premiers jours je m'étais mis à écrire un peu, mais j'en ai, Dieu merci, bien vite reconnu l'ineptie. Il vaut mieux être œil, tout bonnement.* »²⁸⁰

Eine Fotografie war für Flaubert mehr das Ergebnis eines mechanischen und chemischen Prozesses, als das einer kreativen Leistung eines Künstlers. In dem Maße, in dem die Fotografie zudem bald industriell und kommerziell wegbar und vermittels des Negativ-Positiv-Verfahrens reproduzierbar gemacht worden war, stieg Flauberts Verachtung gegenüber der als industrieller Kunst gebrandmarkten Technik, was sich in Äußerungen wie « *la photographie est une vilaine chose !* » und « *le daguerréotype est une insulte !* » überdeulich zeigt.²⁸¹ Der Verlust des Echtheitswertes, oder – wie Benjamin es in seinem berühmten Aufsatz formuliert – die „*Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura*“²⁸², ist der Fotografie im Gegensatz etwa zur Malerei und auch zur Literatur, so Flaubert, *per se* eingeschrieben. Der Begriff des *cliché*, der sich anfangs nur auf das fotografische Negativ bezog, wurde bezeichnenderweise schon bald auf das übertragen, was Flaubert jahrzehntelang im Bereich der Sprache bekämpft hat: Die Konjunktur der Reproduktion von alltagssprachlichen und poetischen Platitüden. Auch der hohe Grad an abbildender Präzision, der einer Fotografie Kraft ihrer Möglichkeit einer fast perfekten Mimesis des Sichtbaren prinzipiell zukommt, wurde in Flauberts Augen spätestens durch die Reproduktionstechnik entwertet. Schon 1853 nahm er dazu in einem Brief an seine Geliebte Louise Colet klar Stellung:

« *Je déteste les photographies à proportion que j'aime les originaux. Jamais je ne trouve cela vrai . C'est la photographie d'après ta gravure ? J'ai la gravure qui est dans*

280 Brief an Louis Bouilhet vom 13. März 1850. (Flaubert (1973-2007), Bd. 1, S. 602.) Die visuelle Sensibilität und Gedächtnisfähigkeit war bei Flaubert dermaßen stark entwickelt, dass er noch Jahre später beim Verfassen des Romans *Salammbô* von seinen Eindrücken zehren konnte. Auch die Präsenz des Visuellen in anderen Werken scheint ihren Ursprung zumindest teilweise in dieser Fähigkeit Flauberts zu haben; eine These, die sich auch bei Jurt (Vgl. Jurt (2010), S. 42ff.) und Tooke (Vgl. Tooke (1994), S. 155ff.) findet. In einem Brief an Louise Colet vom 6. Juli 1852 geht Flaubert durchaus kritisch auf seine gesteigerte sinnliche Empfindsamkeit ein: « *S'il suffisait d'avoir les nerfs sensibles pour être poète, je vaudrais mieux que Shakespeare et qu'Homère, lequel je me figure avoir été un homme peu nerveux. Cette confusion est impie. J'en peux dire quelque chose, moi qui ai entendu, à travers des portes fermées, parler à voix basse des gens à trente pas de moi ; moi dont on voyait, à travers la peau du ventre, bondir tous les viscères et qui parfois ai senti, dans la période d'une seconde, un million de pensées, d'images, de combinaisons de toute sorte qui jetaient à la fois dans ma cervelle comme toutes les fusées allumées d'un feu d'artifice.* » (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 127.)

281 Brief an Louise Colet vom 17. August 1853 und Brief an Maurice Schlésinger ungefähr vom 11. Februar 1857. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 398 und S. 681.) Christophe Ippolito vertritt in seinem Aufsatz *Flaubert's Literary Shop in Times of 'Industrial' Art* die durchaus plausible These, dass das wirtschaftliche Scheitern des *L'Art industriel* getauften Geschäftes Arnoux in der *Éducation sentimentale* durchaus als abwertende Stellungnahme Flauberts zu den industriell geprägten Kunstformen verstanden werden kann: „*Arnoux's enterprise comes to symbolize the failure of reproduction (...).*“ (Ippolito (1999), S. 71-72.)

282 Benjamin (2002b), S. 357.

*ma chambre à coucher. C'est une chose bien faite, bien dessinée, bien gravée, et qui me suffit. Ce procédé mécanique, appliqué à toi surtout, m'irriterait plus qu'il ne me ferait plaisir. »*²⁸³

Einer Gravur, einer manuellen Einzelanfertigung also, kommt noch ein Originalitäts- und Echtheitswert zu, der Fotografie als *procédé mécanique* spricht Flaubert dagegen jeglichen künstlerischen Wert ab. Auch aus einem Brief, den Flaubert in seinem Todesjahr 1880 an Léon Hennique schrieb, geht neben einer allgemeinen Wissenschafts- und Glaubensskepsis hervor, dass Flaubert der Fotografie keineswegs einen größeren Wahrheitswert zuspricht als den anderen Künsten:

*« Cette manie de croire qu'on vient de découvrir la nature et qu'on est plus vrai que les devanciers m'exaspère. La Tempête de Racine est tout aussi vraie que celle de Michelet. Il n'y a pas de Vrai ! Il n'y a que des manières de voir. Est-ce que la photographie est ressemblante ? Pas plus que la peinture à l'huile, ou tout autant. »*²⁸⁴

Die Fotografie wird demnach in doppelter Hinsicht von Flaubert kritisiert: Zum einen fehle es ihr an dem kreativ-schöpferischen Moment, das eine *conditio sine qua non* einer jeden künstlerischen Produktion darstelle und zum anderen könne man ihr nicht einmal einen höheren Realitätsgehalt im Abbilden zusprechen als den anderen Künsten.²⁸⁵ Unter dem Eintrag *daguerreotype* respektive *photographie* merkt Flaubert in seinem *Dictionnaire des idées reçues* dann auch entsprechend lakonisch und spöttisch an, dass das vielgepriesene Medium zwar die Malerei verdrängen, sonst aber nichts weiter leisten werde: *« Daguerreotype: Remplacera la peinture. »*²⁸⁶

Etwas weniger eindeutig sind Flauberts Stellungnahmen zu den oben als Wegbereiter der Kinematografie bezeichneten optischen Medien, was auch daran liegt, dass sich an keiner Stelle der Korrespondenz explizite Einträge zur Laterna magica, zum Diorama oder zum Phenakistiskop finden lassen. In mehreren Passagen seiner Werke spielt Flaubert aber zumindest auf die Laterna magica an: In dem für Flauberts Selbstverständnis als Schriftsteller sehr aufschlussreichen fünften Kapitel von *Bouvard et Pécuchet* wird geschildert, wie die beiden Forscher versuchen, sich das Feld

283 Brief an Louise Colet vom 14. August 1853. (Flaubert (1973-2007), Bd. 2, S. 394.)

284 Brief an Léon Hennique vom 2./3. Februar 1880. (Flaubert (1973-2007), Bd. 5, S. 811.)

285 Die große Skepsis gegenüber vermeintlichen Wahrheiten in Wissenschaft, Moral und auch Kunst durchzieht Flauberts gesamtes Werk, wird aber vor allem gegen Ende seines Lebens in seinen Werken wie auch seiner Korrespondenz deutlicher. In seinem letzten Werk, *Bouvard et Pécuchet*, wird das Streben nach Wahrheit immer wieder *ad absurdum* geführt. Dieser grundlegende Skeptizismus zeichnet Flaubert als modernen Autor aus und macht verständlich, wieso sein Werk für viele Denker und Künstler der Postmoderne wichtig wurde.

286 Flaubert (1968), S. 56. Nicht zuletzt auch wegen des fehlenden Textbelegs wirkt ein Hinweis von Amelunxens fragwürdig, demzufolge Flaubert selbst seine *Madame Bovary* als „*daguerreotypisches Porträt der Gesellschaft*“ (von Amelunxen (2009), S. 225.) bezeichnet haben soll. Eine derartiger Vergleich wirkt zwar aus heutiger Sicht durchaus angebracht, lässt sich aber nicht mit Flauberts abschätziger Haltung der Fotografie und seiner hohen Meinung dem eigenen Werk gegenüber in Einklang bringen.

der Literatur anhand der Lektüre einschlägiger Werke zu erschließen. Während ihnen die Beschreibungen Walter Scotts noch wie ein « *décor de théâtre* »²⁸⁷ vorkommen, erheitert sie Alexandre Dumas « *à la manière d'une lanterne magique* »²⁸⁸. Die darauf folgende Beschreibung einiger Charakteristika der Laterna magica-haften Schreibweise verrät einiges über das Wesen der damals gängigen Projektionsverfahren, deutet bereits auf die Ästhetik des Stummfilms hin und macht nebenbei auch deutlich, welchen Rang Flaubert dem Schriftstellerkollegen Dumas zuweist:

*« Ses personnages, alertes comme des singes, forts comme des boeufs, gais comme des pinsons, entrent et partent brusquement, sautent des toits sur le pavé, reçoivent d'affreuses blessures dont ils guérissent, sont crus morts et reparaissent. Il y a des trappes sous les planchers, des antidotes, des déguisements - et tout se mêle, court et se débrouille, sans une minute pour la réflexion. »*²⁸⁹

Die Figuren treten ruckartig auf den Plan und sind ebenso schnell wieder verschwunden, tiefe Wunden klaffen, Totgeglaubte stehen wieder auf. Das alles stürzt auf den amüsierten Leser ein, ohne diesem auch nur *une minute pour la réflexion* zu lassen: das Spektakel triumphiert über die Reflexion. Sowohl was die burlesken und fantastischen Themen wie auch die kurzweilige Form angeht, wird von Flaubert über eine literarische Kritik ein Bereich der Populärkultur des 19. Jahrhunderts umrissen, von dem er sich als Künstler scharf abgrenzt: « *[L]e fanatisme est gai, les massacres font rire.* »²⁹⁰ Diese Form der effektheischenden Belustigung ist freilich amüsant, nicht aber künstlerisch wertvoll.

Trotz dieser deutlichen Kritik deuten weitere Textstellen darauf hin, dass sich der Kontakt mit den optischen Medien der Zeit, ihm selbst unbewusst, in Flauberts Werk niedergeschlagen hat. Auch wenn er offen Stellung gegen Tendenzen der Fotografie, des Illustrationswesens und den Vorgängerformen der Kinematografie bezieht und einen teilweise sehr elitären Konservatismus der Kunst vertritt, ist seine Wahrnehmung, sein Bewusstsein und auch seine literarische Produktion vom visuell-dynamischen Geist der Zeit geprägt. Mehr noch, hinter der Kritik der als zu statisch verpönten Fotografie und der als zu ruckartig gebrandmarkten Projektionsverfahren der Laterna magica scheint immer wieder die Vision einer Kunstform auf, die mit der Erfindung des Films die Tendenzen der Zeit vereinen und auf eine neue Stufe des medialen Ausdrucks bringen sollte. Gerade ein heutiger Leser, der mit dem Spielfilm sozialisiert worden ist, kommt nicht umhin, immer wieder Parallelen zwischen der Literatur Flauberts und dem audiovisuellen Ausdruck der siebten Kunstform zu sehen. Als habe Flaubert bereits eine vage Vorstellung der späteren Entwicklung,

287 Flaubert (2008), S. 190.

288 Ebd. S. 191.

289 Ebd.

290 Ebd.

finden sich über sein Gesamtwerk verteilt mehrere Beschreibungen, die das Film/Kino-Dispositiv bis in seine technisch-materielle Verfasstheit präfigurieren. Im Großstadttroman *L'Éducation sentimentale* finden sich zunächst zwei Passagen, die Flauberts Sensibilität für Projektionsverfahren belegen können.²⁹¹

Als Frédéric sich vor seinem Duell mit Cisy von Regimbart im Fechten unterrichten lässt, sucht er diesen in einer bereits geschlossenen und abgedunkelten Kneipe auf. Die Beleuchtung des Raumes (« *Une chandelle, au bord du comptoir, éclairait la salle déserte.* »²⁹²) erinnert an eine Laterna magica-Projektion, bei der die überlebensgroßen Umrisse Regimbarts an die Wand geworfen werden: « *Il frappait du pied, s'animait (...) et sa silhouette énorme se projetait sur la muraille, avec son chapeau qui semblait toucher au plafond.* »²⁹³ Eine noch stärkere Dynamisierung erfährt ein Projektionsphänomen, das während Frédéric's Fahrt nach Paris zu Beginn des zweiten Teils des Romans beschrieben wird. Als Lichtquelle der Projektion dient hier keine Kerze, sondern das Feuer eines Bäckerofens: « *Parfois, en passant dans les villages, le four d'un boulanger projetait des lueurs d'incendie, et la silhouette monstrueuse des chevaux courait sur l'autre maison en face.* »²⁹⁴

Während die beiden letztgenannten Textbeispiele in ihrer Bedeutung noch als Wiedergabe von damals bereits gängigen Projektionsformen beschränkt wirken, kann die folgende Beschreibung tatsächlich als Präfiguration des Film/Kino-Dispositivs verstanden werden. Frédéric verbringt eine Nacht mit Arnoux und einigen anderen Revolutionären auf einem Wachposten der mit den Aufständischen solidarisierenden *Garde National* und wird sich plötzlich bewusst, dass er den schlafenden Arnoux ganz unauffällig töten und sich so ein für allemal des Gattens seiner Angebeteten entledigen könnte. Im nur von einer Gaslampe beleuchteten Halbdunkel des Zimmers malt sich Frédéric aus, wie sein Leben an der Seite Madame Arnoux's aussehen könnte. Ein innerer Film läuft ab: « *Et, tout de suite, des tableaux à n'en plus finir se déroulèrent. Il s'aperçut avec Elle, la nuit, dans une chaise de poste ; puis, au bord d'un fleuve par un soir d'été, et sous le reflet d'une lampe, chez eux, dans leur maison.* »²⁹⁵

Die Vorstellung von *tableaux* oder *images*, die *déroulent*, statischen Einzelaufnahmen also, die in Bewegung geraten, sich ablösen und vermittels der Aneinanderreihung eine narrative Form des

291 Joachim Paech spricht mit Blick auf die Entwicklung von Film und Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von dem die „filmische Schreibweise“ bestimmenden „*Hyper-Dispositiv Film-Kino-Großstadt*“ (Paech (1997), S. 126. Bereits im Original kursiv gesetzt.). Die Erfahrung mit der Großstadt Paris, die Flaubert vor allem im mittleren Drittel seines Lebens (etwa ab seinem Studienbeginn 1841 bis zu seinem progressiven Rückzug aus dem Pariser Milieu im Laufe der 1860er Jahre) sammeln konnte, trugen zweifelsohne mit dazu bei, dass Flauberts Werke den dynamisch-visuellen Charakter erhielten, der in dieser Arbeit als „filmische Schreibweise“ bezeichnet wird.

292 Flaubert (2005), S. 248.

293 Ebd. S. 249.

294 Ebd. S. 121.

295 Ebd. S. 345.

récit gewinnen, findet sich auch an vielen anderen Stellen von Flauberts Werk. In einer Sprache, die bereits auf den Film verweist, werden dabei Imaginations- und Halluzinationsakte²⁹⁶ reflektiert sowie Projektionsverfahren der Zeit in die Sprache der Literatur übersetzt: In der Nacht vor dem Duell mit Cisy drängt sich Frédéric eine Bildfolge auf (« *Et, tout à coup, il aperçut sa mère, en robe noire ; des images incohérentes se déroulèrent dans sa tête.* »²⁹⁷), Hamilcar wird zum Zuschauer eines „Filmes“, der in seinem Gedächtnis abläuft (« *Tout ce qu'il avait fait, tout ce qu'il avait vu se déroula dans sa mémoire : les assauts, les incendies, les légions, les tempêtes Drépanum, Syracuse, Lilybée, le mont Etna, le plateau d'Eryx, cinq ans de batailles (...).* »²⁹⁸) und Rodolphe malt sich Szenen eines erotischen Abenteuers aus, nachdem er Emma erfolgreich verführt hat (« *Il rêvait à ce qu'elle avait dit et à la forme de ses lèvres (...) et des journées d'amour se déroulaient à l'infini dans les perspectives de l'avenir.* »²⁹⁹).

Eine leicht abschätzige Bemerkung, die Du Camp in seinen *Souvenirs littéraires* bezüglich Flauberts Verhalten während der gemeinsamen Orientreise verliert, kann in diesem Zusammenhang als Hinweis auf Flauberts eigene Rezeptionshaltung verstanden werden. Flaubert, der sich, wie bereits weiter oben bemerkt, irgendwann ganz darauf beschränkte, *œil* zu sein, wird von Du Camp in erstaunlich plastischer Weise so beschrieben, als säße bzw. läge er in einem Kinossessel und würde einen Film sehen: « *Il eût aimé à voyager, s'il eût put, couché sur un divan et ne bougeant pas, voir les paysages, les ruines et les cités passer devant lui comme une toile de panorama qui se déroule mécaniquement.* »³⁰⁰ Darüber hinaus deuten verschiedene Notizen, die im Zusammenhang von nicht realisierten Theaterprojekten entstanden sind, darauf hin, dass Flaubert sich mit Gedanken an visionäre Inszenierungstechniken beschäftigte, die später dann vom Film eingelöst wurden. Der Flaubert-Spezialist und -Herausgeber Pierre-Marc de Biasi dazu in dem bereits zitierten Gespräch mit Chabrol:

296 Das Thema der Halluzination, das eine visuelle Grenzerfahrung darstellt, beschäftigte Flaubert spätestens mit dem Beginn seines Nervenleidens im Januar 1844. In einem Brief an Hippolyte Taine beschreibt er die mit den Anfällen der Krankheit verbundenen Halluzinationserfahrungen folgendermaßen: « *On sent les images s'échapper de vous comme des flots de sang. Il vous semble que tout se qu'on a dans la tête éclate à la fois comme les mille pièces d'un feu d'artifice (...).* » Zitiert nach: de Biasi (2002), S. 24. Einzug in seine Werke fanden diese Erlebnisse an verschiedenen Stellen der *Tentation de Saint Antoine*, besonders deutlich aber im Schlussteil der *Madame Bovary*: « *Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre dans la neige, entre les branches des arbres. Au milieu de chacun d'eux, la figure de Rodolphe apparaissait. Ils se multiplièrent, et ils se rapprochaient, la pénétraient (...)* » heißt es dort, als Emma von Rodolphe abgewiesen wird und sie auf der Suche nach einem Geldgeber verzweifelt durch den Ort hetzt (Flaubert (1999), S. 456-457.) Zum Thema der Halluzination siehe: Hashimoto (2009) und Deblauwe (1970).

297 Flaubert (2005), S. 251.

298 Flaubert (2001), S. 171.

299 Flaubert (1999), S. 252.

300 Du Camp (1994), S. 314.

« Flaubert s'est étendue à s'imaginer, pour le scénario fantastique d'une féerie très visuelle, des systèmes d'ombres chinoises sur un grand écran translucide, au fond de la scène, ou sur un grand miroir recevant des images, ou sur une toile qui avancerait jusqu'au premier plan, et où se projetteraient les rêves des personnages... »³⁰¹

So deutet eine Notiz zu einer geplanten Feerie beispielsweise darauf hin, dass Flaubert tatsächlich über die Inszenierung fantastischer Bühnenwelten nachgedacht hatte: « *Dans le pays des chimères, on voit tous les gens qui rêvent des chimères différentes. Prendre la lune avec les dents : une ascension en ballon...* »³⁰² Noch aufschlussreicher als die spärlichen Notizen ist allerdings eine Aussage Du Camps, auf die de Biasi als Herausgeber der *Carnets de travail* aufmerksam gemacht hat. Du Camp erinnert sich an Flauberts Feerie-Projekt *Le château des cœurs* und beschreibt, mit welchen auf den Film verweisenden Inszenierungsplänen sich Letzterer beschäftigt hat: « *[I]l avait inventé un nouveau système qui seul condamnait sa pièce à n'être jamais représentée, car la mise en scène eût ruiné la direction. C'était l'image même contenue dans le dialogue qui devenait visible et se formulait matériellement aux yeux des spectateurs.* »³⁰³

Die Filme von Georges Méliès, in denen verschiedene Tricktechniken in einer visionären Form verwendet und somit fantastische wie auch burlesk-komische Welten geschaffen wurden, wirken wie ein Erbe dieser Überlegungen Flauberts zu den Inszenierungsformen seiner Feerien. Auch wenn Méliès mit dem kurzen Film *La Tentation de Saint Antoine* (1898) zudem einen Stoff aufgegriffen hat, der zuvor schon von Flaubert behandelt worden war, lässt sich ein direkter Einfluss Flauberts auf den Magier und Kinopionier, der teilweise im Internet behauptet wird³⁰⁴, wissenschaftlich nicht belegen. Ohne die Parallelen, die sich zwischen einigen Bühnenentwürfen Flauberts und bestimmten Filmen der ersten Stunde im Stile Méliès' aufzeigen lassen, hier zu stark betonen zu wollen, kann durchaus festgehalten werden, dass Flaubert an Arten der szenischen Darstellung dachte, die erst einige Jahrzehnte später durch die Technik der Kinematografie realisierbar wurden. Ob Flaubert, wie Chabrol dies meint, « *se serait jeté sur la caméra comme une bête si la caméra avait existé à son époque* »³⁰⁵, ob er im Film also tatsächlich den optimalen Ausdruck für sein künstlerisches Streben gefunden hätte, bleibt aber eine Behauptung, die nicht verifiziert werden kann.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich im Werk Flauberts ungeachtet der zeitkritischen Grundhaltung und der zahlreichen Anachronismen (es fällt beispielsweise auch auf,

301 Boddaert/de Biasi (1991), S. 76-77.

302 Flaubert/de Biasi (1988), S. 260.

303 Du Camp (1994), (Seitenangabe konnte nicht verifiziert werden), Zitiert nach: Flaubert/de Biasi (1988), S. 261.

304 Im Wikipedia-Eintrag zu dem Film findet sich beispielsweise dieser Hinweis.

Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/La_tentation_de_Saint_Antoine [Abruf 07.11.2011]

305 Boddaert/de Biasi (1991), S. 79.

dass Pferdekutschen überproportional häufig erwähnt werden, die bei anderen Schriftstellern der Zeit schon präsente Eisenbahn dagegen geradezu verschwiegen wird³⁰⁶) eine klare Überformung durch das moderne Mediendispositiv feststellen lässt. Die Literatur Flauberts ist damit in ihrer Gesamtheit der visionäre Ausdruck eines protofilmischen Zeitgeistes, der seine Wurzeln in den tiefgreifenden Veränderungen der Wahrnehmung hat, die sich seit Beginn der Moderne beobachten lassen. Wie keinem anderen Schriftsteller seiner Zeit ist Flaubert mit seiner „filmischen Schreibweise“ damit das Experiment des modernen Romans geglückt.

306 In der *Éducation sentimentale*, dem Roman Flauberts, in dem am meisten gereist wird, fährt Frédéric beispielsweise nur ein einziges Mal Bahn. (Vgl. Flaubert (2005), S. 215.)

5. Fazit und Ausblick

In diesem allerletzten Teil der Arbeit sollen nun zunächst die unterschiedlichen Schritte der Argumentation knapp zusammengefasst, im Anschluss daran der Erkenntnisgewinn der Studie beschrieben und bewertet und schließlich Perspektiven einer vertiefenden Forschung aufgezeigt werden.

Desiderat der Untersuchung war es, den bislang nur intuitiv und unsystematisch erfolgten Nachweis „filmischer“ Elemente im Romanwerk Flauberts durch eine erste substantielle Analyse zu ergänzen und damit einer in den Werken vieler Kritiker und Filmschaffenden – wenn auch nur peripher – immer wieder auftauchenden Beobachtung die ihr gebührende Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Aufschlussreiche Erkenntnisse ließen sich nämlich auf mehreren Ebenen erwarten: Zum einen versprach ein vornehmlich darstellungs- und rezeptionsästhetisch orientierter Vergleich der beiden Erzählformen Roman und Spielfilm eine strukturelle Grundlage für das intermediale Phänomen der „filmischen Schreibweise“ bei Flaubert zu liefern und zum anderen rückte mit dem kulturhistorischen Kontext ein bislang kaum thematisiertes *tertium comparationis* der literarischen Innovationen Flauberts und der Vorgeschichte der Kinematografie als Erklärungsmuster für produktionsästhetische Zusammenhänge ins Zentrum des Interesses.

Dem mehrgliedrigen Erkenntnisinteresse entsprach dann auch die Strukturierung der Arbeit in einen theoretischen, einen textanalytischen und einen kulturhistorischen Teil. Im theoretischen Teil ging es zunächst konkret darum, einen Überblick über die bisherigen Ergebnisse zum Themenkomplex „filmische Elemente bei Flaubert“ und zur *Précinéma*-Forschung zu versammeln und hinsichtlich ihrer Leistungen und Defizite zu bewerten. Es konnten methodologische Unzulänglichkeiten, die größtenteils in einer unreflektiert ahistorischen Anwendung filmwissenschaftlicher Termini auf die vorfilmische Literatur Flauberts (und anderer Schriftsteller der Zeit, wie z.B. E.A. Poe oder E.T.A. Hoffmann) bestanden, aufgezeigt und ein eigener Forschungsansatz entwickelt werden. Als erfolgsversprechende Methode konnte der bereits skizzierte Ansatz ausgewiesen werden, der es erlaubt, Flauberts Werk erst rein rezeptionsästhetisch nach Konvergenzphänomenen mit dem filmischen Darstellen zu untersuchen, seinen „filmischen“ Charakter dann aber auch produktionsästhetisch aus dem Kontext der Geschichte der optischen Medien des 19. Jahrhunderts zu erklären. Eine Verwischung dieser ungedingt voneinander zu trennenden Analyseschritte hatte – wie im Kapitel zur Begriffsgeschichte der „filmischen Schreibweise“ erläutert – früher bereits dazu geführt, den ganzen Bereich der Erforschung „filmischen Schreibens“ vor der Erfindung des Films zu Unrecht zu diskreditieren. Nach der Klärung dieser zentralen methodologischen Fragen ging es in der Folge des theoretischen Teils der Arbeit dann darum, die ästhetischen Konvergenzen und Divergenzen von Literatur und Film strukturell voneinander abzugrenzen. Es wurden dabei mit den

unterschiedlichen Zeichensystemen, der Raumzeitlichkeit, der Erzählerfunktion und dem Realitätseffekt zentrale Ebenen der Untersuchung gewählt, um die beiden Medien in der Folge so abstrakt wie möglich und so konkret wie nötig miteinander vergleichen und somit eine solide Grundlage für eine Herleitung des Begriffs der „filmischen Schreibweise“ schaffen zu können. In Anlehnung an von Tschiltschke konnte Letzterer allgemein als „*sprachlich-erzählerische Umsetzung filmtypischer Eigenschaften, Strukturen und Verfahren*“³⁰⁷ definiert und als Analysewerkzeug für die anschließende Auseinandersetzung mit dem Romanwerk Flauberts eingeführt werden. Bei der seine wechselhafte Geschichte berücksichtigenden Diskussion des Begriffs konnte auf eine Reihe von Problemen (etwa der eindeutigen Identifizierbarkeit, der Quali- und Quantifizierung der Bezüge, der Interpretationsleistung des Rezipienten) aufmerksam gemacht werden, denen es in der Folge Rechnung zu tragen galt.

Im textanalytischen Teil der Arbeit konnte dann in einer zweigliedrigen Auseinandersetzung mit allen von Flaubert selbst zur Publikation bestimmten Werken dargestellt werden, worin die „filmische Schreibweise“ des Autors konkret besteht. Der erste Teil der Analyse, ein Zusammenstellen „filmischer Mittel“, die sich nach den im Film essentiellen Gestaltungsbereichen Bild, Ton und Schnitt ordnen ließen, hatte aufgrund der methodologischen Ungenauigkeit, die sich aus der Anwendung der filmwissenschaftlichen Terminologie ergab, vorerst nur heuristischen Wert und sollte vor allem dazu dienen, erste Anhaltspunkte für die dann folgende Ermittlung der beiden für Flauberts „filmische Schreibweise“ zentralen transmedialen Kategorien der Visualität und der Dynamik zu versammeln. Anhand einer repräsentativen Anzahl von Textbeispielen aus den unterschiedlichen Schaffensphasen des Autors konnte gezeigt werden, dass Flauberts Ästhetik mit der Visualität und der Dynamik von genau jenen Prinzipien durchdrungen ist, die das konstitutive Element der Kunst der bewegten Bilder ausmachen. Nicht etwa weil Flaubert schon mit „Travellings“, „subjektiver Kamera“ und „Parallelmontagen“ gearbeitet hat, sondern weil sich Prinzipien seiner literarischen Ästhetik benennen lassen, die im Film zu ihrer reinsten Entfaltung kommen sollten, kann Flauberts Schreibweise heute mit vollem Recht als „filmisch“ bezeichnet werden.

Im dann folgenden kulturhistorischen Teil sollten Gründe für das zuvor schon rezeptionsästhetisch zu beobachtende Konvergenzphänomen von literarischem und filmischem Ausdruck gesucht werden. Ausgehend von der Überzeugung, dass sich die „filmische Schreibweise“ im Werk Flauberts nicht zufällig dermaßen prägnant nachweisen lässt, wurde die Aufmerksamkeit auf den seine literarische Produktion beeinflussenden Kontext der anbrechenden Moderne gelenkt. Ein als Dispositiv der Moderne bezeichneter Zusammenhang epistemologischer, wahrnehmungspsycho-

307 von Tschiltschke (2000), S. 93.

logischer und soziokultureller Faktoren konnte als Erklärungsmuster für eine allgemeine Tendenz im künstlerischen Ausdruck der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts identifiziert werden, zu der sowohl Flauberts moderner Roman als auch die im Entstehen begriffene Kinematografie als exponierte Vertreter zählen. Wichtig in diesem Zusammenhang war es, die mediale Vorgeschichte des Films unter Berücksichtigung der direkten Vorgängermedien Laterna magica, Diorama, Fotografie und Phenakistikon – optische Medien, die zu Flauberts Lebenszeit bereits eine wichtige Rolle gespielt haben – nachzuvollziehen, um vor diesem Hintergrund und mit Hilfe einer medientheoretischen Relektüre der über die *correspondance* verstreuten Poetologie die Modernität Flauberts dann abschließend bewerten zu können.

Mit diesem letzten Punkt ist auch schon die Tür zum Bereich der Bestimmung und Bewertung der erbrachten Ergebnisse aufgestoßen. Inwiefern konnte diese Untersuchung eine neue Perspektive auf den Autor Flaubert, sein Werk, die Medien seiner Zeit, den Film und nicht zuletzt auch uns als Leser und Forscher entwickeln?

Ganz generell lassen sich die formulierten Fragen dahingehend beantworten, dass der zentrale Wert literaturwissenschaftlichen Arbeitens, und damit auch derjenige der vorliegenden Studie, darin besteht, das Verständnis des Untersuchungsgegenstands durch neue Formen der Analyse und der Interpretation zu erweitern. Der hermeneutische Prozess, so eine Grundüberzeugung dieser Arbeit, kann nie als abgeschlossen betrachtet werden und jede neue Lesergeneration muss mit dem ihr eigenen Erfahrungsschatz den Dialog mit den Werken der Vergangenheit suchen. Die Werke Flauberts stehen zwar in ihrer textlichen Struktur – sei diese auf einen physischen oder einen digitalen Träger gebannt – gewissermaßen unveränderlich im Wechsel der Zeiten, jedoch verschiebt sich ihr Sinn und ihre Bedeutung, dafür ist diese Arbeit selbst bester Beweis, kontinuierlich. Gerade eine Auseinandersetzung mit einem kanonischen Autor wie Flaubert, zu dem bereits eine Fülle an Analysen vorliegt, muss sich dabei aber natürlich in besonderem Maße fragen, ob der Weg zu einer Neubewertung sich plausibel begründen lässt oder aber nur der reinen Innovation wegen eingeschlagen wird. Obwohl eine „filmische“ Relektüre Flauberts, wie sie in dieser Arbeit systematisch vollzogen wurde, tatsächlich ein Novum darstellt, kann Letzteres ausgeschlossen werden. Eine Vielzahl an handfesten Gründen, die Flauberts Literatur als von einer „filmischen Schreibweise“ durchdrungen ausweisen, zeigen an, dass es sich bei dem hier vertretenen Ansatz in der Tat um „ein vom Interpreten in Gang gesetztes Experiment [handelt], das das Bewußtsein des Werks steigert“³⁰⁸, indem es dieses um eine aufschlussreiche Perspektive zu Fragen nach intermedialen Konvergenzphänomenen und einem mit Vorläuferformen der Kinematografie

308 Stierle (1983), S. 10. Zitiert nach: von Tschilschke (2000), S. 100.

geteilten Entstehungskontext ergänzt.

Gewissermaßen als Nebenprodukt der Untersuchung wurde dabei herausgestellt, dass sich der Film auf der Suche nach eigenen Erzählformen und im Bestreben einer breiteren Akzeptanz als Kunstform massiv bei den bekannten Vorlagen der Literatur, darunter ganz wesentlich der realistisch geprägten Erzählprosa des 19. Jahrhunderts, bedient hatte, was auch erklärt, wieso es zahlreiche Filme gibt, die an literarische Narrationsmuster erinnern bzw. Literatur, die – natürlich nur für einen filmerfahrenen Lesers – *avant l'heure* „filmische“ Züge trägt. Flaubert kann, dies kündigt ja schon der leicht provokative Titel der Arbeit an, legitimerweise als *cinéaste* in einem ganz weiten Sinne des Begriffs bezeichnet werden, ebenso richtig wäre es allerdings auch, von einem *cinéma flaubertien* zu sprechen, da Flaubert als einer der international vielgelesenen Autoren des 19. Jahrhunderts mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als Vorlage für das filmische Erzählen des 20. Jahrhunderts gedient hat.

Wenngleich in dieser Arbeit zwar eine substantielle Bestimmung des Status' der „filmischen Schreibweise“ im Romanwerk Flauberts gegeben werden konnte, haben sich doch in mehrfacher Hinsicht noch Perspektiven zur Vertiefung und Ergänzung der Forschungsarbeit konkretisiert. Im Sinne eines Ausblicks auf eine eventuelle Weiterführung der Thematik seien einige Vorschläge abschließend noch knapp skizziert:

Ein Aspekt, der aufgrund des begrenzten Umfangs der Untersuchung mit Sicherheit nicht in der wünschenswerten Ausführlichkeit behandelt werden konnte, ist eine dezidiertere Ausdifferenzierung der Genese der „filmischen Schreibweise“ innerhalb des Flaubertschen Œuvres. Es ist zwar richtig, dass diese Schreibweise in allen selbst in Publikation gegebenen Werken nachweisbar ist, dennoch wäre es von Interesse, zusätzlich zum allgemeinen Befund noch eine Analyseebene mit aufzunehmen, die vor diesem Hintergrund die Unabhängigkeit des einzelnen Werkes stark machen könnte und vielleicht auch unter Hinzunahme der Arbeiten aus der Schaffensphase vor der Publikation von *Madame Bovary* (also vorrangig: *Les mémoires d'un fou*; *Novembre*; *Pyrénées-Corse*. *Voyage en Italie* sowie die erste Fassung der *Éducation sentimentale* und der *Tentation de Saint Antoine*) imstande wäre, die Ursprünge und die Entwicklung der „filmischen Schreibweise“ biografisch und textgeschichtlich präziser nachzuvollziehen.

Eine weitere korpusbezogene Möglichkeit der Vertiefung bestünde in einer Ausweitung der Untersuchung auf andere Romanautoren der Zeit Flauberts (Sand, Champfleury, Gautier, Frères Goncourt u.a.) bzw. auf Autoren der unmittelbar vorhergehenden (Stendhal, Balzac, Hugo u.a.) und der unmittelbar folgenden (Maupassant, Zola, Proust u.a.) Phase, womit die These eines allgemeinen Umbruchs der literarischen Ästhetik gegen Mitte des 19. Jahrhunderts auf einer

repräsentativeren Basis verifiziert werden könnte. Vorstellbar wäre an dieser Stelle natürlich auch eine Ausweitung der Analyse über die französische Landesgrenze hinweg, hin zu den Literaturen von Ländern, die in der betreffenden Zeit auf einem ähnlichen technologischen und mentalitätsgeschichtlichen Stand waren oder auch – dies käme einem Widerspruchsbeweis gleich – zu den Literaturen von Ländern, die vom Wissens- und Technologiestand her ganz anders entwickelt waren und tendenziell dann auch keine „filmischen Schreibweisen“ aufweisen dürften.

Als Desiderat einer zukünftigen Forschungsleistung bleibt ferner das Anliegen bestehen, die Intermedialität Flauberts in einem noch größeren Zusammenhang zu ergründen. So wäre es wünschenswert, den Einflüssen aller optischen Medien und Künste seiner Zeit (Malerei, Skulptur, Fotografie, Drucktechniken, Projektionstechniken u.a.) zur ausführlicheren Analyse seines ikonografischen Kosmos' im Detail nachzugehen oder auch vorstellbar, den bildlichen Transformationen der Flaubertschen Texte durch das 20. Jahrhundert bis in die heutige Zeit zu folgen. Eine Analyse filmischer Adaptationen, wie etwa die mehrfach erwähnte *Madame Bovary*-Verfilmung von Claude Chabrol, könnte in diesem Zusammenhang helfen, die in dieser Arbeit eher theoretisch erarbeiteten Divergenzen und Konvergenzen vom literarischem und filmischem Ausdruck am konkreten Fall zu exemplifizieren.

Nicht zuletzt bietet sich als spannendes Forschungsfeld einer weiteren Vertiefung der intermedialen Bezüge von Film und Literatur die Frühphase der Filmkunst an. In den ersten zehn bis zwanzig Jahren seiner Existenz hat der Film bereits die meisten seiner ihn bis heute charakterisierenden Erzähltechniken ausgebildet und es wäre von größtem Interesse, die Bedeutung literarischer Modelle bzw. einer nicht auf Einzelwerke herunterzubrechenden, allgemeinen Leseerfahrung im Schaffensprozess der ersten Filmemacher zu untersuchen. Eventuell ließe sich aus dieser Perspektive gar der Einfluss der Literatur Flauberts an konkreten Beispielen belegen.

Fürs Erste soll an dieser Stelle aber ein Ausblick auf eine mögliche Weiterverfolgung der Thematik genügen und die Untersuchung damit einem Ende zugeführt werden. Wie könnte eine Arbeit über die „filmische Schreibweise“ Flauberts aber besser schließen, als mit einem letzten filmbildlichen Topos, der sich in der *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* findet? Nachdem der Protagonist Julien der Beerdigung der durch seine eigenen Hände umgekommenen Eltern beigewohnt hat, schnürt er sein Bündel, wendet sich den Bergen zu und verlässt seine Heimat für immer: « *on le vit prendre le chemin qui menait aux montagnes. Il se retourna plusieurs fois, et finit par disparaître* »³⁰⁹ ...

309 Flaubert (2004c), S. 120.

6. Bibliografie und Filmverzeichnis

Primärliteratur Flaubert:

- Flaubert, Gustave (1961): *Madame Bovary. Mœurs de province. Texte suivi des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur*. Paris: Garnier frères.
- Flaubert, Gustave (1968): *Wörterbuch der Gemeinplätze. Dictionnaire des idées reçues (Französisch und Deutsch)*. München: Rogner Bernhard.
- Flaubert, Gustave (1983): *La Tentation de Saint Antoine*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, Gustave (1999): *Madame Bovary*. Paris: Livre de Poche.
- Flaubert, Gustave (2001): *Salammbô*. Paris: Flammarion.
- Flaubert, Gustave (2004): *Trois contes*. Paris: Librairie Générale Française.
- Flaubert, Gustave (2004a): "Hérodiade". In: Flaubert, Gustave: *Trois contes*. Paris: Librairie Générale Française: 129–176.
- Flaubert, Gustave (2004b): "Un cœur simple". In: Flaubert, Gustave: *Trois contes*. Paris: Librairie Générale Française: 47–89.
- Flaubert, Gustave (2004c): "L'histoire de Saint Julien l'hospitalier". In: Flaubert, Gustave: *Trois contes*. Paris: Librairie Générale Française: 91–127.
- Flaubert, Gustave (2005): *L'éducation sentimentale*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, Gustave (2008): *Bouvard et Pécuchet*. Paris: Flammarion.
- Flaubert, Gustave/Biasi, Pierre-Marc de (1988): *Carnets de travail*. Paris: Balland.
- Flaubert, Gustave/Bruneau, Jean (1973-2007): *Correspondance*. Paris: Gallimard.

Andere Primärliteratur:

- Balzac, Honoré de (1951): *La Comédie humaine*. Paris: Gallimard.
- Baudelaire, Charles (1976): *Oeuvres complètes*. 2. Bd. Paris: Gallimard.
- Du Camp, Maxime (1883-1893): *Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe. siècle*. Paris: Librairie Hachette.
- Du Camp, Maxime (1994): *Souvenirs littéraires*. Reinbek bei Hamburg: AUBIER.
- Duranty, Louis-Émile-Edmond/Assézat, Jules (1856): *Le Réalisme*. Paris: Arche du livre.
- Maupassant, Guy de (1982): *Pierre et Jean*. Paris: Gallimard.
- Proust, Marcel (1987): *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion.
- Stendhal (1972): *Le rouge et le noir. Chronique du XIX siècle*. Paris: Gallimard.

Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor W. /Horkheimer, Max (1969): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Albers, Irene (2002): *Sehen und Wissen. Das Photographische im Romanwerk Emile Zolas*. München: Fink.
- Albersmeier, Franz-Josef (1973): *André Malraux und der Film*. Bern: Lang [u.a.].
- Amelunxen, Hubertus von (2009): "Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Fotografie." In: Zima, Peter V (Hg.): *Literatur intermedial. Musik Malerei Photographie Film*. London: Turnshare: 209–231.
- Auerbach, Erich (2001): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen: Francke.
- Aurevilly, Jules Barbey de (1869): "L'Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme, par M. Gustave Flaubert". *Le Constitutionnel* neu abgedruckt in: Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes*. Tome 3. Club de l'Honnête Homme: Paris. 1971: 471–478.

- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baron, Anne-Marie (1990): *Balzac cinéaste*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Baron, Scarlett (2008): "Flaubert, Joyce: Vision, Photography, Cinema". *MFS: Modern Fiction Studies* 4/54: 689–714.
- Barthes, Roland (1972): *Le degré zero de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland (1982a): "L'effet de réel". In: Barthes, Roland (Hg.): *Littérature et réalité*. Paris: Editions du Seuil: 81–90.
- Barthes, Roland (Hg.) (1982b): *Littérature et réalité*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, Roland (2006): "Beim Verlassen des Kinos". In: Barthes, Roland (Hg.): *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 376–380.
- Bazin, André (1958): *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verlag.
- Benjamin, Walter (1969): *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980): "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts". In: *Illuminationen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 185–200.
- Benjamin, Walter (2002a): "Daguerre oder die Panoramen". In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 327–328.
- Benjamin, Walter (2002b): "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 351–383.
- Benjamin, Walter (2002c): "Kleine Geschichte der Photographie". In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 300–324.
- Bergman, Ingmar (2011): *Laterna Magica*. Berlin: Alexander
- Biasi, Pierre-Marc de (2002): *Gustave Flaubert, l'homme-plume*. Paris: Gallimard.
- Bleicher, Thomas (1982): "Filmische Literatur und literarischer Film: Peter Handkes Erzählung 'Die linkshändige Frau' und Sembène Ousmanes Film Xala als Paradigmata neuer Kunstform". *Komparatistische Hefte* 5-6: 119–137.
- Boddaert, François/Biasi, Pierre-Marc de (1991): *Autour d'Emma. "Madame Bovary", un film de Claude Chabrol*. Paris: Hatier.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brecht, Bertolt (1967): *Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brederoo, Nico J./Boelmans Kranenburg, Henk (1999): *Pré-Cinema*. Scheveningen: Haags Documentatiecentrum voor Nieuwe media.
- Bresson, Robert (1975): *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Buddemeier, Heinz (1970): *Panorama, Diorama, Photographie*. Konstanz: Fink.
- Ceram, C. W. (1965): *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden [u.a.]: Verlag der Kunst.
- Danger, Pierre (1973): *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris: Colin.
- Daunais, Isabelle (2002): *Frontière du roman*. Québec: Presses de l'Université de Montréal.
- Deblauwe, Andre (1970): "Origine des hallucinations chez Flaubert et leur influence sur son art". *Syntheses* 289-290: 38–42.
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Eisenstein, Sergej M. (1960): *Vom Theater zum Film*. Zürich: Die Arche.

- Eisenstein, Sergej M. (1962a): "Dickens, Griffith und wir". In: Eisenstein, Sergej M.: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich: Verlag der Arche: 60–136.
- Eisenstein, Sergej M. (1962b): *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich: Verlag der Arche.
- Engler, Winfried (1970): *Texte zur französischen Romantheorie des 19. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer.
- Eversberg, Gerd (2007): "Mise en Scène, Einstellungsgrößen, Montage. Elemente "filmischen Schreibens" bei Theodor Storm". In: Hicketier, Knut/Schumann, Katja/Segeberg, Harro (Hg.): *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*. München: Fink: 123–133.
- Fairlie, Alison (1969): "Pellerin et le theme de l'art dans l'Education sentimentale". *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 485-87: 38–51.
- Fairlie, Alison (1974): "Flaubert and Some Painters of His Time". In: Haskell, Francis et al. (Hg.): *The Artist and the Writer in France: Essays in Honour of Jean Seznec*. London: Oxford UP: 111–125.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve Verlag
- Foucault, Michel (2004): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2010): *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Frank, Joseph (1968): *The Widening gyre. Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington [u.a.]: Indiana University Press.
- Friedrich, Hugo (1973): *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal Balzac Flaubert*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Fuzellier, Étienne (1964): *Cinéma et littérature*. Paris: Éditions du Cerf.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gill, Richard (1973): "The Soundtrack of Madame Bovary: Flaubert's Orchestration of Aural Imagery". *Literature/Film Quarterly* 1: 206–217.
- Habernig, Sandra (2004): *Filmisches Schreiben in den Romanen von Alain Robbe-Grillet*. Klagenfurt, Univ., Dipl.-Arb.
- Hamon, Philippe (2007): *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. Paris: Corti.
- Hashimoto, Tomoko (2009): "En lisant, en éprouvant: Sur le thème de l'hallucination chez Flaubert". *Études de Langue et Littérature Françaises* 94: 31–46.
- Hecht, Hermann/Hecht, Ann (1993): *Pre-cinema history. An encyclopaedia and annotated bibliography of the moving image before 1896*. London: Bowker Saur.
- Hedges, Inez (1978): "The Cinematographic Writing of Maurice Roche". *Visible Language: The Research Journal Concerned with All That is Involved in Our Being Literate* 12: 341–380.
- Herbert, Stephen (2000): *A history of pre-cinema*. London: Routledge.
- Hoeges, Dirk (1985): *Alles veloziferisch. Die Eisenbahn - Vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit*. Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag
- Ippolito, Christophe (1999): "Flaubert's Literary Shop in Times of 'Industrial' Art". *LittéRéalité* 2/11: 63–73.
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Israel-Pelletier, Aimée (2004): "Flaubert and the visual". In: Unwin, Timothy A (Hg.): *The Cambridge companion to Flaubert*. Cambridge: Cambridge Univ. Press: 180–195.
- Jakobson, Roman (1963): *Essais de linguistique générale. Traduit de l' anglais et préfacé par Nicolas Ruwet*. Paris: Editions de Minuit.
- Jauß, Hans Robert (1989): *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jullier, Laurent/Soulez, Guillaume (2006): *Stendhal, le désir de cinéma*. Biarritz: Séguier Archimbaud.

- Jurt, Joseph (2010): "Gustave Flaubert". In: Hörner, Fernand (Hg.): *Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Gosciny, Uderzo*. Bielefeld: Transcript: 37–52.
- Kaemmerling, Ekkehard (1973): "Die filmische Schreibweise. Am Beispiel Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz". *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 1/5: 45–61.
- Kittler, Friedrich A. (2002): *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve.
- Koppen, Erwin (1982): "Die Dichter und das erste optische Medium. Beobachtungen zum Thema "Literatur und Photographie"". *Komparatistische Hefte* 5/6: 101–117.
- Koppen, Erwin (1987): *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler.
- Koppenfels, Martin von (2007): *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München: Wilhelm Fink.
- Kracauer, Siegfried (1975): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kullmann, Dorothea (2006): "Narratologie et histoire littéraire (à propos de « Madame Bovary »)". In: Bern, Jeanne (Hg.): *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*. Tübingen: Narr: 92–109.
- Lanson, Gustave (1908): *L'art de la prose*. Paris: Fayard.
- Levin, Harry (1966): *The gates of horn. A study of five French realists*. New York: Oxford University Press.
- Luhmann, Niklas (1996): *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Magny, Claude-Edmonde (1948): *The age of the American novel. The film aesthetic of fiction between the two wars*. New York: Ungar.
- Mannoni, Laurent (1995): *Light and movement. Incunabula of the motion picture 1420 - 1896 ; incunaboli dell'immagine animata 1420 - 1896*. Gemona: Le Giornate del Cinema.
- Mauranges, Jean-Paul (1985): "Peter Handke: Une Ecriture cinématographique? Une 'Chronique' en trompe-l'œil 'des événements courants'". *Etudes Littéraires* 1/18: 35–52.
- Mecke, Jochen (1999): "Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films". In: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.): *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag
- Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.) (1999): *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Melang, Walter (1933): *Flaubert als Begründer des literarischen "Impressionismus" in Frankreich*. Emsdetten: Lechte.
- Metz, Christian (1964): "Le cinéma. Langue ou langage ?". *Communications*: 52–90.
- Mitterand, Henri (1994): *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moeller, Hans-Bernhard (1974): "Literature in the Vicinity of the Film: On German and Nouveau roman authors". *Symposium* 28: 315–335.
- Neefs, Jacques (1999): "Préface". In: *Madame Bovary*. Paris: Livre de Poche: 7–43.
- Nehr, Harald (2003): "Sehen im Klischee - Schreiben im Klischee. Zum Verhältnis von Wahrnehmung, bildender Kunst und Künstlern in Gustave Flauberts *Éducation sentimentale*". *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 27: 117–130.
- Nekes, Werner (2004): *Film before film. Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* Mulheim an der Ruhr, Germany: Werner Nekes.
- Nietzsche, Friedrich (1924): "Die fröhliche Wissenschaft". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 12. München: Musarion Verlag.
- Oettermann, Stephan (1980): *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Paech, Joachim (1996): "'Filmisches Schreiben' im poetischen Realismus". In: Segeberg, Harro (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und*

- Kunst*. München: Fink: 237–260.
- Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler.
- Pichois, Claude (1973): *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde : essai*. Neuchâtel: La Baconnière.
- Plessen, Marie-Louise von/Giersch, Ulrich (1993): *Sehnsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen; Basel: Francke [u.a.].
- Reed, Arden (2003): *Manet, Flaubert, and the emergence of modernism. Blurring genre boundaries*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosa, Hartmut (2011): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sartre, Jean-Paul (1940): *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1964): *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1986): "Der problematische Fortschritt der Kunst bei Flaubert und Goncourt". In: Drost, Wolfgang (Hg.): *Fortschritts Glaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter: 127–138.
- Segeberg, Harro (Hg.) (1996): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Fink.
- Segeberg, Harro (1997): *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Segeberg, Harro/Hickethier, Knut (1996): *Mediengeschichte des Films*. München: Fink.
- Simmel, Georg (1912): *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution a la culture philosophique*. Paris: Librairie Alcan.
- Sorlin, Pierre (1995): *L'art sans règles ou Manet contre Flaubert*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Spiegel, Alan (1973): "Flaubert to Joyce: Evolution of a Cinematographic Form". *Novel: A Forum on Fiction* 3/6: 229–243.
- Spiegel, Alan (1976): *Fiction and the Camera Eye. A Study of Visual Form in the Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Sternberger, Dolf (1981): *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Insel.
- Stierle, Karlheinz (1983): „Werk und Intertextualität“. In: Schmid, Wolf/Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien: 7–26.
- Thibaudet, Albert (1982): *Gustave Flaubert*. Paris: Gallimard.
- Tooke, Adrienne (1994): "Flaubert on painting: The italian notes (1851)". *French Studies* 2/XLVIII: 155–173.
- Tooke, Adrienne (2002): *Flaubert and the pictorial arts. From image to text*. Oxford: Oxford University Press.
- Tschilschke, Christian von (2000): *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr.
- Valery, Paul (1993): *Vues*. Paris: La Table Ronde.
- Vargas Llosa, Mario (1989): *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*. Barcelona: Seix Barral.
- Vinken, Barbara (2009): *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Viswanathan, Jacqueline (1993): "Une Ecriture cinématographique ?". *Etudes Littéraires* 2/26: 9–18.
- Warning, Rainer (1999): *Die Phantasie der Realisten*. München: Fink.

Internetquellen:

http://de.wikipedia.org/wiki/La_tentation_de_Saint_Antoine [Abruf 07.11.2011]

Filmverzeichnis:

Bergman, Ingmar: *Schreie und Flüstern* (Schweden 1972)
Bergman, Ingmar: *Aus dem Leben der Marionetten* (Deutschland, Schweden 1980)
Bergman, Ingmar: *Fanny und Alexander* (Schweden 1982)
Buñuel, Luis: *Le charme discrète de la bourgeoisie* (Frankreich, Spanien 1972)
Cameron, James: *Titanic* (USA 1997)
Dardenne, Jean-Pierre/Dardenne, Luc: *Rosetta* (Frankreich, Belgien 1999)
Dardenne, Jean-Pierre/Dardenne, Luc: *Le fils* (Frankreich, Belgien 2002)
Dardenne, Jean-Pierre/Dardenne, Luc: *L'enfant* (Frankreich, Belgien 2005)
Eisenstein, Sergej: *Panzerkreuzer Potemkin* (UdSSR 1925)
Figgis, Mike: *Timecode* (USA 2000)
Godard, Jean-Luc: *Pierrot le fou* (Frankreich 1965)
Hitchcock, Alfred: *Frenzy* (UK 1972)
Jarmusch, Jim: *Night on Earth* (USA 1991)
Kubrick, Stanley: *2001: A Space Odyssey* (UK, USA, Frankreich 1968)
Lang, Fritz: *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (Deutschland 1931)
Lynch, David: *Lost Highway* (USA, Frankreich 1997)
Lynch, David: *Mulholland Drive* (USA, Frankreich 2001)
Méliès, Georges: *La tentation de Saint Antoine* (Frankreich 1898)
Myrick, Daniel/Sánchez, Eduardo: *Blair Witch Project* (USA 1999)
Rossellini, Roberto: *Deutschland im Jahre Null* (Italien 1948)
Sokurow, Alexander: *Die russische Arche* (Russland, Deutschland 2002)
Visconti, Luchino: *Ludwig II.* (Frankreich, Italien, Deutschland 1972)

Persönliche Erklärung

Ich erkläre, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt und nur die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken, gegebenenfalls auch elektronischen Medien, entnommen sind, sind von mir durch Angabe der Quellen als Entlehnung kenntlich gemacht. Entlehnungen aus dem Internet sind durch Ausdruck belegt.

Freiburg, den 01.02.2012