



## Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

11 | 2012

Gustave Flaubert. A l'Orient du réalisme

---

# »Realität – was heißt das?« Die Verschlüsselung des Realen in der *Éducation sentimentale*

Pierre-Marc de Biasi

Traducteur : Erika Mursa



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4273>

DOI : 10.4000/trivium.4273

ISSN : 1963-1820

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Référence électronique

Pierre-Marc de Biasi, « »Realität – was heißt das?« Die Verschlüsselung des Realen in der *Éducation sentimentale* », *Trivium* [En ligne], 11 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2012, consulté le 10 décembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.4273>

---

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# »Realität – was heißt das?« Die Verschlüsselung des Realen in der *Éducation sentimentale*

Pierre-Marc de Biasi

Traduction : Erika Mursa

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Wir danken Pierre-Marc de Biasi sowie dem Verlag Niemeyer für die freundliche Genehmigung, diesen Artikel zu übersetzen.

- 1 Als Flaubert das Manuskript zu seinem ersten Roman *Madame Bovary* beendete, mit dem er seiner Romanpoetik Gestalt verlieh, ahnte er sicherlich, dass dieser hohe Wellen schlagen und die Diskussion zur großen ästhetischen Frage jener Zeit, nämlich zum Realismus, neu entfachen würde. Zu diesem Begriff, der erst seit den 1840er Jahren mit wechselnden Bedeutungen auch auf die Literatur übertragen wurde, existierte noch kein genau umrissenes Konzept, und so sollte seine Definition zunehmend zur zentralen Streitfrage für das Schaffen in Literatur und bildender Kunst werden. Der Romanautor konnte erwarten, dass er künftig Stellung beziehen, dass er seine Entscheidungen und kühnen Verfahren rechtfertigen müssen, doch dass er sich auch vor Gericht verantworten müssen, daran hatte er gewiss nicht gedacht. Ebenso wenig konnte er vorhersehen, dass sich infolge seines Gerichtsverfahrens eine neue Bedeutung des Begriffs »Realismus« durchsetzen würde (»Tendenz, die niedrigen, trivialen und anstößigen Aspekte des Realen abzubilden, darzustellen«), die der freundschaftlichen und rachsüchtigen Feder Charles Baudelaires entstammte, jenes Gefährten im Unglück, der Flaubert eine kalkulierte, methodische Gewöhnlichkeit zuschrieb, die er als emblematisch für die Ästhetik seines Jahrhunderts betrachtete: »Seien wir denn gewöhnlich in der Wahl unseres Gegenstandes [...].« / »Soyons donc vulgaire dans le choix du sujet.«<sup>1</sup>

## Hass auf das Reale, Leidenschaft für das Echte

- 2 Baudelaires Urteil ist nicht falsch; es umschreibt sogar mit einer gewissen Genauigkeit Flauberts Vorentscheidung für das Banale, die explizit von Beginn an für sein gesamtes Projekt galt, ohne dass daraus jedoch irgendeine Zugehörigkeit zu einer realistischen Ästhetik abgeleitet werden kann. Manche Briefe, beispielsweise an Madame des Genettes, die er kurz vor Ausbruch der juristischen Auseinandersetzungen schrieb, scheinen sogar das Gegenteil zu belegen:

»Bin ich echt gewesen? Ist es *das*? Ich habe große Lust, mich lange mit Ihnen [...] über die *Theorie* der Sache zu unterhalten. Man glaubt, daß ich in die Wirklichkeit vernarrt bin, während ich sie doch verabscheue, denn ich habe diesen Roman aus Haß gegen den Realismus unternommen. Aber ich hasse nicht minder die falsche Idealität, mit der wir in der heutigen Zeit verhöhnt werden.«

»Ai-je été vrai? Est-ce ça? J'ai bien envie de causer longuement avec vous [...] sur la *théorie* de la chose. On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité dont nous sommes bernés par le temps qui court.«<sup>2</sup>

Auch wenn diese Zeilen eine im Grunde recht komplexe Position zur Frage des Realen formulieren, bestätigt Flaubert darin mit Nachdruck seinen Willen, mit jeglichem realistischen Postulat zu brechen, und seine heftige Wortwahl (»aus Haß gegen den Realismus«) lässt keinen Zweifel daran aufkommen, dass er sich von jedweder Schule fernhalten will, die das Reale zum ausschließlichen Gegenstand der Kunst macht. Die Frage wäre somit entschieden, enthielte nicht der Briefwechsel während der gesamten Schaffensperiode zwischen 1851 und 1856 zahllose Erklärungen, die mit ebenso großer Überzeugung eine umfassende Option für das Reale einfordern, allerdings mit der futuristischen Perspektive einer Annäherung zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Schaffen, und so das Projekt eines Schreibens begründen, das die Wirklichkeit mit der gleichen Genauigkeit abzubilden vermag wie die Wissenschaft:

»Je weiter sie fortschreitet, desto wissenschaftlicher wird die Kunst sein, so wie die Wissenschaft artistisch sein wird. Beide werden sich am Gipfel treffen, nachdem sie sich am Ausgangspunkt getrennt hatten. Kein menschliches Denken kann jetzt voraussehen, zu welcher blendenden psychischen Sonnen die Werke der Zukunft sich entfalten werden.«

»Plus il ira, plus l'Art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique. Tous deux se rejoindront au sommet après s'être séparés à la base. Aucune pensée humaine ne peut prévoir, maintenant à quels éblouissants soleils psychiques éclore les œuvres de l'avenir.«<sup>3</sup>

Flaubert ist sich übrigens beim Schreiben von *Madame Bovary* im Innersten gewiss, dass er die Grundlagen eines induktiven Systems schafft, mit dem sich der Roman als wahrhaftige Darstellung des Realen behaupten kann:

»Alles, was man erfindet, ist wahr, da sei sicher. Die Poesie ist eine ebenso präzise Sache wie die Geometrie. Induktion taugt ebensoviel wie Deduktion, und von einem gewissen Punkt an täuscht man sich bei der Seele über nichts mehr. Meine arme *Bovary* leidet und weint zu dieser Stunde zweifellos in zwanzig Dörfern Frankreichs zugleich.«

»Tout ce qu'on invente est vrai, sois-en sûre. La poésie est une chose aussi précise que la géométrie. L'induction vaut la déduction, et puis, arrivé à un certain point, on ne se trompe plus quant à tout ce qui est de l'âme. Ma pauvre *Bovary* sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même.«<sup>4</sup>

Flaubert will über das Reale sprechen mit dem Anspruch, es so wissenschaftlich wie möglich »offen zu legen«, aber keineswegs, um es dadurch als ästhetisches Objekt aufzuwerten. Hässlichkeit und Inkonsistenz des Realen sind das Material, mit dem die Kunst als Gegenstand und Ziel umgehen muss, und die Kunst kann, eben indem sie »wahr« ist, das heißt radikal in der Analyse, unerbittlich gegenüber falschem Schein und wissenschaftlich in der Methode, jenen hassenswerten Gegenstand in Schönheit verkehren. Mit diesem Ziel entwickelt er eine Poetik, die eine Strategie der Distanznahme (die Unpersönlichkeit) einsetzt, mittels deren sich das Subjekt zurückzieht, um stattdessen einen konzeptuellen Zugang zu entwickeln. Der wirkliche Gegenstand der künstlerischen Illusion ist nicht die Realität, sondern die Darstellung, die deren formale Struktur über den Stil, das heißt, mit Mitteln eines Realismus der Wesentlichkeiten, freilegt, der die Prosa zu einem »absoluten Verfahren, die Dinge zu sehen« machen will.

»Die Illusion (wenn es eine gibt) kommt im Gegenteil aus der *Unpersönlichkeit* des Werkes. [...] Außerdem muß sich die Kunst über die persönlichen Neigungen und nervösen Empfindlichkeiten erheben! Es ist an der Zeit, ihr durch eine unerbittliche Methode die Präzision der physikalischen Wissenschaften zu geben! Die Hauptschwierigkeit bleibt für mich darum nicht minder der Stil, die Form, das undefinierbare Schöne, das sich *aus der Konzeption selbst* ergibt und das der Glanz des Wahren ist, wie Platon sagte.«

»L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de *l'impersonnalité* de l'œuvre. [...] L'Art doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses! Il est temps de lui donner, par une méthode impitoyable, la précision des sciences physiques! La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable *résultant de la conception même* et qui est la splendeur du Vrai comme disait Platon.«<sup>5</sup>

Zehn Jahre später unternimmt der Autor mit der *Éducation Sentimentale* die Darstellung eines Realen, das spürbar komplexer ist als in seinem ersten Roman. Jetzt geht es nicht mehr um das Scheitern einer Existenz, das sich im engen Rahmen eines Provinzdorfs und außerhalb der geschichtlichen Zeit ereignet, sondern um das Scheitern einer Generation, ja um das Ende einer Epoche im saturierten und nicht totalisierbaren Raum einer großen Kapitale im Moment einer politischen und gesellschaftlichen Umwälzung. Wir befinden uns in der Zeit zwischen 1863 und 1869, das heißt in einer Epoche, da die Frage des Realismus mehr als je zuvor auf der Tagesordnung steht und dies mit einer Dringlichkeit, die vom »Salon des refusés«, der Industriekunst und der Photographie verstärkt wird. Flauberts Positionen haben sich in ethischer und ästhetischer Hinsicht radikalisiert. Aber auch in methodischer. Es ist daher ganz folgerichtig, wenn der Romanerzähler einem Maler, der späterhin Fotograf wird, die Aufgabe überträgt, das Verfahren des Realismus zu erläutern – aus Spott, jedoch nicht ohne eine gewisse Ambivalenz. Aus Provokation, um sich einen Spaß zu erlauben, um die Gegenposition zum Balzac'schen Eingreifen ins Romangeschehen einzunehmen, um die »Moral« seiner Geschichte komplexer und die Lektüre seines Werkes problematischer zu gestalten, bedient sich Flaubert gerne vielfältiger Botschafter – brillanter oder lächerlicher; seine eigenen Ansichten legt er gerne lächerlichen Personen in den Mund, um so schon den Ansatz einer Identifizierung in jeglicher Wortbedeutung unwahrscheinlich zu machen. So vertritt der Apotheker Homais in *Madame Bovary*, der sich als eine wahre Phrasendreschmaschine erweist, zu bestimmten Themen genau Flauberts Positionen. Und in der *Éducation Sentimentale* wird es dem erfolglosen Künstler Pellerin übertragen, manche ästhetischen Prinzipien des Autors selbst zu äußern, deren Formulierungen jeder, der mit Flauberts Korrespondenz vertraut ist, sofort erkennt, und dessen Eifer

die umgehende Zustimmung eines anderen gelegentlichen Klons von Flaubert hervorruft: So vermag der junge Frédéric seine Begeisterung angesichts der Stimme seines Herrn kaum zu zügeln.

»[Frédéric] konnte seine Begeisterung kaum zurückhalten, als Pellerin plötzlich ausrief:

- Laßt mich bloß in Frieden mit eurer gräßlichen Realität! Was heißt das schon, die Realität? Die einen sehen schwarz, die anderen blau, die Mehrheit sieht ohne Verstand. Nichts weniger natürlich als Michelangelo, nichts gewaltiger! Das Bemühen um Wirklichkeitstreue zeigt, wie tief wir heute gesunken sind; und wenn wir so weitermachen, wird die Kunst zu irgendeinem Schmarren, in ihrer Poesie unter der Religion und von geringerem Nutzen als die Politik. Ihr Ziel werdet ihr mit euren erbärmlichen Werken trotz aller Finessen bei der Ausführung nicht erreichen, - ja, ihr Ziel! - nämlich uns in einen universalen Höhenflug zu versetzen. [...] doch ohne Idee gibt es nichts Großes! ohne Größe nichts Schönes! Der Olymp ist ein Gebirge! Das kühnste Bauwerk werden für immer die Pyramiden bleiben. Besser Überschwang als Geschmack, besser eine Wüste als ein Trottoir, und lieber ein Wilder als ein Frisör!«

»[Frédéric] eut du mal à contenir son enthousiasme quand Pellerin s'écria:

- Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité! Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité? Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange, rien de plus fort! Le souci de la vérité extérieure dénote la bassesse contemporaine; et l'art deviendra, si l'on continue, je ne sais quelle rocambole au-dessous de la religion comme poésie, et de la politique comme intérêt. Vous n'arriverez pas à son but, - oui, son but! qui est de nous causer une exaltation impersonnelle, avec de petites œuvres, malgré toutes vos finasseries d'exécution. [...] Sans l'idée, rien de grand! sans grandeur, pas de beau! L'Olympe est une montagne! Le plus crâne monument, ce sera toujours les Pyramides. Mieux vaut l'exubérance que le goût, le désert qu'un trottoir, et un sauvage qu'un coiffeur!«<sup>6</sup>

Solche vorgestanzten Formulierungen »gräßliche Realität«, »die Mehrheit sieht ohne Verstand«, »wie tief wir heute gesunken sind«, »in einen universalen Höhenflug versetzen« sind zwar ohne jeden Zweifel authentische Äußerungen des Menschen Flaubert, doch würde man sich sehr täuschen, darin eine *Mise en abyme* seiner Romanästhetik zu suchen. Vielmehr ist genau das Gegenteil richtig. Die *Éducation sentimentale* macht das historische und politische Reale zu ihrem wirklichen Gegenstand und geht dabei weit über jene Mittel hinaus, die in *Madame Bovary* eingesetzt wurden. Flaubert hat inzwischen die Erfahrung von *Salammbô* mit seiner historischen Thematik hinter sich und dabei ein wissenschaftliches Instrumentarium entwickelt, das dem dokumentarischen Realismus zuzuordnen ist. Aber er hat auch seine künstlerische Ambition bis zu einem Grenzbereich fortentwickelt, an dem das romanhafte Schreiben nahezu unwillentlich mit den Normen der Gattung in Konflikt gerät. Die Realität, die sich in jeder Zeile der Erzählung aufdrängt, besitzt nicht mehr die Form noch die organische Einheit, die sie einst interpretierbar und verstehbar machten. Aber gerade aus dieser Anomalität, aus dieser Undurchdringlichkeit resultiert wider alle Erwartungen ihre neue Stärke: Es ist das Eindringen der Kontingenz, das verstört und schockiert; deren Fluss scheint der gesamten Fiktion ihre Logik aufzuzwingen.

## Schreiben des Realen als Scheitern

- 3 Woher rührt diese starke Empfindung des Realen in der *Éducation Sentimentale*, und um welches Reale handelt es sich? Woher kommt es, dass dieser Roman 1870 beim Publikum so schlecht ankam, während er heute nach Proust, Joyce und Faulkner zu einer Art Symbol für den Beginn des zeitgenössischen Romans geworden ist? Beide Fragen hängen zusammen. Das Werk konnte in seiner Zeit wahrscheinlich deshalb nicht verstanden werden, weil es eine radikal neue Form des »beschriebenen Realen« in Fiktion umsetzt. Und es ist gewiss nützlich, auf diesen Misserfolg der Rezeption näher einzugehen, denn das Unverständnis war damals so total, dass es schließlich paradoxerweise das Bild beeinträchtigte, das sich der Autor von sich selbst und seiner Arbeit machte.
- 4 Fünf, sechs Jahre lang suchte Flaubert zunächst schmerzhaft nach den Gründen für diesen völligen und unwiderruflichen Schiffbruch des Romans, allerdings vergeblich:
- »Was mir auf der Seele liegt, ist der Mißerfolg der »Éducation sentimentale«. Daß man dieses Buch nicht verstanden hat, erstaunt mich.«
- »Ce qui me reste sur le cœur, c'est l'échec de *L'Éducation sentimentale*; qu'on n'ait pas compris ce livre-là, voilà ce qui m'étonne.«<sup>7</sup>

Beim weiteren Nachdenken stellt er fest, dass das Werk offenbar ein Opfer der Umstände war. Für Flaubert hatte die *Éducation sentimentale* »unwissentlich« eine Rolle in der Geschichte zu spielen, doch eben diese »Geschichte mit ihrer großen Axt« ließ dies nicht zu. Kaum war der Roman erschienen, überschlugen sich die Ereignisse: der Deutsch-französische Krieg, die Niederlage von Sedan, der Zusammenbruch des Zweiten Kaiserreichs, die Pariser Kommune mit der Abspaltung, dann der Bürgerkrieg, das mit Kanonen zurückeroberte Paris, die öffentlichen Gebäude in Flammen, Straßenkämpfe, die Repression durch Versailles, Zehntausende von Toten in der Hauptstadt. Für den Schriftsteller ist die Geschichte ins Stottern geraten, es ist die Wiederkehr des Juni 1848, in noch schlimmerer Gestalt. In seinen »Souvenirs littéraires« erinnert Maxime Du Camp an Flauberts Worte, die bezeichnend für dessen Ansicht zur politischen Bedeutung seines Werkes sind:

»[...] als wir im Juni 1871 das geschwärzte Gerippe der Tuileries, der Cour des Comptes und des Palais de la Légion d'honneur sahen und ich in Bedauern darüber ausbrach, sagte er zu mir: Hätte man die *Éducation sentimentale* verstanden, wäre nichts von alledem geschehen.«

»[...] au mois de juin 1871, comme nous [...] regardions la carcasse noircie des Tuileries, de la Cour des Comptes, du Palais de la Légion d'honneur et que je m'exclamais, il me dit: – Si l'on avait compris *L'Éducation sentimentale*, rien de tout cela ne serait arrivé.«<sup>8</sup>

Für Flaubert kann sich Literatur nicht in den Dienst einer Sache stellen, ohne zu scheitern, doch schließt dies keineswegs aus, dass das Werk eine Botschaft enthält; dies jedenfalls äußert er während seiner Arbeit an der *Éducation sentimentale* gegenüber George Sand:

»Wenn der Leser einem Buche nicht die Moral entnimmt, die darin sein soll, so ist der Leser ein Dummkopf, oder das Buch ist vom Gesichtspunkt der Genauigkeit her falsch. Denn in dem Augenblick, da eine Sache wahr ist, ist sie auch gut.«

»Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est faux au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est vraie, elle est bonne.«<sup>9</sup>

Wenn ein Roman in der Darstellung der Realität hinreichend genau ist, kann er dazu dienen, sich von tödlichen Gewissheiten frei zu machen, fruchtlose Kämpfe zu

vermeiden, die Welt und das Leben anders zu betrachten und sich von Glaubensvorstellungen zu lösen, die das Denken knechten, das Verlangen unterjochen und vorzeitig altern lassen. Allerdings muss er dazu auch gelesen werden.

- 5 Der *Éducation sentimentale* ist es jedoch nicht gelungen, das Publikum für sich einzunehmen, und so ist ihre Botschaft mangels Lesern nicht gehört worden. Flaubert sucht weiterhin nach Gründen dafür und sagt sich schließlich, dass die Ursache vielleicht in der Struktur des Werks selbst liege, an seinen ästhetischen Vorentscheidungen, an dem, was er wohl als Fehler im Aufbau des Romans anerkennen muss: Er »bildet keine Pyramide«. Flaubert hatte dies beim Abfassen des Manuskripts bereits festgestellt, ohne jedoch viel daran ändern zu können:

»[...] es fällt mir schwer, meine Figuren in die politischen Ereignisse von 48 einzufügen. Ich fürchte, dass die Hintergründe den Vordergrund überlagern; darin liegt ja der Mangel der historischen Gattung. Die Figuren der Geschichte sind interessanter als jene der Fiktion, vor allem wenn sie gemäßigte Leidenschaften besitzen; man interessiert sich weniger für Frédéric als für Lamartine. Und zudem, was soll man aus den realen Fakten auswählen? Ich bin ratlos; es ist schwierig!«  
 »[...] j'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans; c'est là le défaut du genre historique. Les personnages de l'histoire sont plus intéressants que ceux de la fiction, surtout quand ceux-là ont des passions modérées; on s'intéresse moins à Frédéric qu'à Lamartine. Et puis, quoi choisir parmi les faits réels? Je suis perplexe; c'est dur!«<sup>10</sup>

Der Wille, das Reale selbst so systematisch wie möglich offen zu legen, es abzubilden ohne hierarchische Ordnung oder Perspektivenbildung, ohne auszuwählen noch Schlüsse zu ziehen, und gesellschaftliche sowie historische Hintergründe mit der Handlung der Erzählung konkurrieren zu lassen, selbst auf die Gefahr hin, dadurch die Illusion des Romans und sogar die Statur der handelnden Personen zu beeinträchtigen – in dieser Neuausrichtung der Wechselbeziehungen zwischen Fiktion und Realem bestand die Herausforderung seiner Poetik, eine verwirrende, aber logische Konsequenz eines neuen Konzepts historischen Erzählens ... und dies war unwiderruflich. Da aber dessen Sinn niemand verstand, dachte Flaubert zwangsläufig, dass womöglich im Grunde seines Projekts selbst etwas falsch oder verfrüht, zu radikal, nicht umsetzbar sei. Zehn Jahre nach Veröffentlichung des Romans äußert er dies ohne Umschweife seinen Freunden gegenüber, die mit ihm erneut über das Werk sprechen. Huysmans beispielsweise, der sich auf die *Éducation sentimentale* als Modell für seine eigene Arbeit bezieht, rät er zur äußersten Vorsicht:

»Die Widmung, in der Sie mich wegen der *Éducation sentimentale* loben, hat mir Aufschluß über die Absicht und den Mangel Ihres Werkes gegeben, die ich bei der ersten Lektüre nicht bemerkt hatte. Es fehlt den *Sœurs Vatard*, ebenso wie der *Educ. sentim.*, die *Verfälschung der Perspektive!* Es gibt kein Fortschreiten der Wirkung. Der Leser behält am Ende des Buches denselben Eindruck, den er am Anfang gewonnen hat. Die Kunst ist nicht die Wirklichkeit. Was man auch macht, man ist gezwungen, unter den von ihr gelieferten Elementen eine Auswahl zu treffen. Das allein, trotz der Schule, ergibt das Ideale, woraus folgt, daß man wählen muß.«  
 »La dédicace où [vous] me louez pour ›l'éducation Sentimentale‹ m'a éclairé sur le plan et le défaut de votre roman dont, à la première lecture, je ne m'étais pas rendu compte. Il manque aux ›Sœurs Vatard‹ comme à ›l'édu sentim‹ la fausseté de la perspective! Il n'y a pas progression d'effet. Le lecteur, à la fin du livre, garde l'impression qu'il avait dès le début. L'art n'est pas la réalité. Quoi qu'on fasse, on est obligé de choisir dans les éléments qu'elle fournit. Cela seul, en dépit de l'école, est de l'idéal, d'où il résulte qu'il faut bien choisir.«<sup>11</sup>

Dass man »wählen« muss, so tun, als ob, um einen Fortgang in der Dramatik herbeizuführen, den Leser anlocken, dessen Eindrücke auffrischen, all dies bedeutet, dass der Roman dazu verurteilt ist, den menschlichen, allzu menschlichen Maßstab zum geometrischen Bezugspunkt der Darstellung zu machen, nämlich die »Perspektive«. Es sei daran erinnert, dass Flaubert nach der *Éducation sentimentale* gänzlich davon abrückt, um sich nie mehr mit diesem Problem befassen zu müssen. In *La Tentation de saint Antoine* gibt es kein Zurück mehr zum menschlichen Maßstab, und übrigens überhaupt nichts Reales mehr: Jetzt geht es um einen hyperbolischen Glauben, dessen alleiniger Horizont in Halluzination oder fusioneller Auflösung in der Materie besteht. In *Saint Julien* gibt es »noch keine« Perspektive. Die Darstellung wird hier der farbigen Architektur eines Kirchenfensters und der axonometrischen Sicht der mittelalterlichen Vorstellungswelt nachgebildet. In den *Trois Contes* insgesamt bemächtigt sich das Schreiben noch des durchdringenden Glaubens und dessen Vorstellungskraft, die jegliche Erfahrung zur Legende verklärt – so fern wie möglich der Realität: In *Hérodiade* geschieht dies durch kinetische (fast kinematografische) Zaubermittel einer theatralischen Verkettung von Visionen, die das hagiologische Zeitalter, die Ursprungsquelle der Evangelienzählung in Szene setzen, und in *Un cœur simple* mittels einer wundersamen Regression hin zum instinktiven, primären Ursprung des Glaubens, in einer Erzählung, in der sich das Sandische Mitgefühl nicht nach dem menschlichen Maß richtet, sondern im Gegenteil nach unserer angeborenen tierischen Einfalt, das heißt unserem animalischen Wesen. Und was *Bouvard et Pécuchet* anbelangt, so finden romanhafte Tricks und raffinierte perspektivische Arrangements darin wenig Platz. Nunmehr geht es um eine logische Erzählung, die sich gänzlich um die Abenteuer des abwesenden Dritten dreht, um eine systematische Darstellung von Wissen in fiktionaler Gestalt: Es ist dies eine Ohrfeige, ein schneidendes Dementi gegenüber der Verpflichtung auf guten Geschmack und Kunstgriffe, denen der Roman immer noch verpflichtet zu sein scheint.

## Die fehlende klare Linie

- 6 Jene perspektivische Falschheit, die in der *Éducation sentimentale* entschieden fehlt, was nach Flauberts letztllicher Überzeugung den Misserfolg des Werks erklärte, war tatsächlich aber ein radikales künstlerisches Unterfangen, das symbolisch – in Form der Abwesenheit – bereits in die Erzählung eingeschrieben war. Und so kommt man, wenn es um narrative Geometrie geht, kaum umhin, an Frédéric Moreau und seinen Freund Deslauriers zu denken, wenn sie in den letzten Zeilen des Romans die Bilanz ihrer Existenz ziehen:

»Und sie resümierten ihr Leben.

Sie hatten es beide verfehlt, der, der von der Liebe, wie der, der von der Macht geträumt hatte. Was war der Grund?

– Vielleicht fehlte es an der klaren Linie, sagte Frédéric.

– Bei dir, kann sein. Ich dagegen habe durch übertriebene Geradlinigkeit gesündigt, ohne tausend zweitrangige Dinge zu beachten, die stärker sind als alles andere. Ich hatte zuviel Vernunft und du zuviel Gefühl.

Dann gaben sie dem Zufall die Schuld, den Umständen, der Zeit, in die sie geboren waren.«

»Et ils résumèrent leur vie.

Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir. Quelle en était la raison?

- C'est peut-être le défaut de ligne droite, dit Frédéric.
- Pour toi, cela se peut. Moi, au contraire, j'ai péché par excès de rectitude, sans tenir compte de mille choses secondaires, plus fortes que tout. J'avais trop de logique, et toi de sentiment.

Puis, ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés.«<sup>12</sup>

Ganz wie die beiden Freunde bewegt sich der gesamte Roman zwischen Übermaß und Mangel. Auf der einen Seite inszeniert die Erzählung auf noch nie dagewesene Weise das nicht summierbare Netz von »tausend zweitrangigen Dinge(n), die stärker sind als alles«, in dem jedes individuelle Schicksal nunmehr gefangen ist und sich einer Logik beugen muss, die es übersteigt, ganz gleich welche »Geradlinigkeit«, Energie, Besessenheit und Balzac'schen Voluntarismus man ihr auf etwas anachronistische Weise entgegenzustellen versucht. Auf der anderen Seite konstruiert die Erzählung die neue, problematische Gestalt eines post-balzac'schen Individuums, das sich auf gewundenen, unergründlichen Pfaden durchschlägt mit keinem anderen Hintergedanken oder vorgefertigtem Plan als jenem, glücklich zu sein, und das ständig neue Vereinbarungen zwischen seinen Träumen und der Realität aushandelt, je nach Opportunitäten oder Hindernissen, die ihm jene »tausend nebensächlichen Dinge, die stärker sind als alles«, bereit halten. Sie täuschen sich beide nicht, wenn sie letztlich »dem Zufall die Schuld [geben], den Umständen, der Zeit«, das heißt, jenen »Hintergründen«, denen der Roman, um ganz der Realität treu zu sein, eine dominierende Position verleiht zu Lasten ästhetischer Vereinfachungen, die den Personen mehr Spielraum zur Entfaltung eingeräumt hätten. Hätten Deslauriers als Minister und Frédéric als berühmter Schriftsteller oder anerkannter Künstler dem Buch eine bessere Rezeption beschert? Vielleicht, und dies wäre dann mit Sicherheit ein ganz anderer Roman gewesen, einer wie hundert andere von dieser Art, die damals in Mode waren. Aber in dem Prozess, den Flaubert gegen die Moderne anstrengt, bedeutet Erfolg Brandmarkung: Er ist dem jämmerlichen Martinon vorbehalten, der Senator wird, und dem widerlichen Hussonet, dem alle Theater und die gesamte Presse hörig sind. Dass die *Éducation sentimentale* weder den Mächtigen noch den Meinungsmachern gefiel, darüber konnte sich, offen gesprochen, doch nur ein Träumer wie Flaubert wundern.

- 7 Er übersieht, was an seinem Roman politisch inakzeptabel sein konnte, und zwar für alle Parteien von rechts bis links, und wundert sich darüber, dass der mangelnde Erfolg auf Unstimmigkeiten zwischen Ethik und Ästhetik hinweisen könnte. Dass man die Realität verfälschen muss, um Kunst zu schaffen, das weiß Flaubert besser als jeder andere. Aufbau, geplanter Handlungsablauf, eine Struktur, die von einem Kapitel zum anderen alle Wirkungen vorausplant, wobei jede Einzelheit auf jeder Seite ihren Sinn erst durch ihren Platz innerhalb der gesamten Erzählung erhält, all dies hat nicht viel mit einer schlichten Wiedergabe des Realen zu tun. Dass sich aber diese Fiktion als exakter Doppeltgänger des Realen zudem auch noch vereinfachen, auf ein Schema, auf einen Brennpunkt hin verengen soll, von dem aus alles seine Klarheit erhält, und dabei jene komplexen Beziehungen und Ungewissheiten außer Acht lässt, ohne die es keinerlei Wahrhaftigkeit, Realität oder Schönheit gibt, das empfindet Flaubert als Bankrotterklärung der Ethik gegenüber der Ästhetik. Jemand, der seine gesamte Arbeit auf der Hypothese einer vollständigen Koinzidenz von beiden gründete, muss darüber verzweifeln.
- 8 Und doch ist die Sache unumstößlich: Niemand versteht die *Éducation sentimentale*, und das Buch findet keinen Gefallen. Und was Flaubert vielleicht gar nicht wahrnimmt:

Ohne den Prozess und den Skandal, die ihm eine unverhoffte mediale Publizität bescherten, hätte gewiss auch sein erster Roman *Madame Bovary*, der weniger radikal als die *Éducation sentimentale*, aber bereits voller Anomalien ist, das gleiche Schicksal erlitten. *Salammô* wurde noch von der Welle seines ersten Erfolgs getragen, und das Thema hatte das Publikum neugierig gemacht, während die *Éducation sentimentale* zum denkbar schlechtesten Zeitpunkt veröffentlicht wird, überall nur schlechte Erinnerungen hervorruft, von verstörenden Dingen spricht und, vor allem, in nichts an das erinnert, was man gewöhnlich einen Roman nennt. Flaubert ist nicht in der Lage, sich diese den Umständen geschuldeten Gründe bewusst zu machen und wirft sich implizit vor, dass sein Genie nicht genügt habe, um die Ethik der Ästhetik unterzuordnen, um das Reale zu vereinfachen und verfälschen, ohne es zu verraten, und doch wahrhaft und stark zu bleiben. Aufgrund mangelnder schöpferischer Stärke ist er im Realen mit seiner verstörenden und undurchdringlichen Komplexität befangen geblieben: Er hat die Zauberformel nicht gefunden, die alles von innen heraus in Transparenz und Licht verwandelt. Er spricht es nicht aus, doch spürt man, dass er es denkt: Shakespeare, Cervantes oder Michelangelo wäre dies unter gleichen Umständen geglückt. Die *Éducation sentimentale* kann somit nicht als Modell dienen, oder zumindest wird ihr Vorhaben noch nicht verstanden. Er wiederholt dies noch einmal wenige Monate vor seinem Tod, als er gerade nochmals eingehend in den Text vertieft ist, um eine neue Ausgabe, die zweite und letzte zu seinen Lebzeiten, vorzubereiten:

»Sie sprechen von der *Éducation sentimentale*, und Ihr Brief hat mich überrascht, als ich gerade deren Druckfahnen korrigierte (für eine Ausgabe bei Charpentier, die in etwa zwei Wochen erscheinen soll).

Warum hatte dieses Buch nicht den Erfolg, den ich erwartete? Robin hat vielleicht den Grund dafür gefunden. Es ist zu wahrhaftig und, ästhetisch gesprochen, fehlt darin *die perspektivische Falschheit*. Ich habe den Aufbau zu gut geplant, und so verschwindet er gänzlich. Jedes Kunstwerk muss auf einen Punkt hin, auf einen Gipfel zulaufen, eine Pyramide bilden, oder das Licht muss auf einen Punkt der Kugel treffen. Nichts von alledem gibt es jedoch im Leben. Kunst existiert nun einmal nicht in der Natur! Was soll's! ich glaube, nie hat jemand die Aufrichtigkeit weiter vorangetrieben.«

»Vous me parlez de *L'Éducation sentimentale* et votre lettre, tantôt, m'a surpris en train de corriger les épreuves d'icelle (une édition de Charpentier qui doit paraître dans une quinzaine). Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais? Robin en a peut-être découvert la raison. C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque: *la fausseté de perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas dans la Nature! N'importe! je crois que personne n'a poussé la probité plus loin.«<sup>13</sup>

Im Unterschied zu dem, was er Huysmans gegenüber zu Beginn desselben Jahres äußerte, gibt sich Flaubert jetzt nicht mehr schlicht und einfach mit dem Eingeständnis seines Misserfolgs zufrieden und auch nicht mit der Vorstellung, dass es für sein Werk keinerlei Zukunft gebe. Er sitzt gerade über den Korrekturfahnen einer neuen Auflage und träumt davon, dass der Roman vielleicht bei dieser nächsten Gelegenheit schließlich sein Publikum finden werde. Er sollte sich nicht täuschen. Einige neue Leser, darunter ein hochrangiger wie Marcel Proust, sollten die Rezeption dieses Werkes bald völlig umkehren. Doch im Augenblick ist noch nichts gewonnen, und der Zwang zur »Pyramide«, das falsche Spiel mit der Perspektive bleiben unvereinbar mit jener radikalen Form eines strukturellen Realismus, dem sich Flaubert verschreibt,

wenn er den Romanaufbau bis ins kleinste Detail plant, das heißt, bis hin zur Ebene des Wortes und dessen Verwendungszusammenhang. Vom Satz zum Absatz, von der Seite zur Sequenz, vom Kapitel zum Teil, vom Teil zum gesamten Werk ist jedes Element in eine verborgene Architektur eingefügt, bei der nichts dem Zufall überlassen wurde, und auf dieser Verschlüsselung gründet für den Schriftsteller die ganze Wahrheit der Erzählung, nämlich seine Übereinstimmung als Kunstwerk mit dem, was man als Realität bezeichnet. In Formulierungen wie »weil ich den Aufbau zu gut geplant habe«, »es ist zu wahrhaftig«, »niemand hat die Aufrichtigkeit weiter vorangetrieben« äußern sich zugleich die Forderung nach dem fundamentalen Recht der Ethik innerhalb der Ästhetik, die Klage, nicht verstanden worden zu sein, gewiss aber auch unterschwellig die innere Gewissheit, dennoch zu Recht die realistische Logik so weit an ihre Grenze vorangetrieben zu haben, dass sie mit dem, was als Kunst bezeichnet wird, in Konflikt gerät. Und wenn die Kunst von heute oder von morgen genau darin bestünde, die letzten Spuren jener Brennpunkte, Pyramiden und anderen Figuren der Perspektivenbildung zu zerstören, die unsere Wahrnehmung des Realen verstellen?

## Die Parabel von den zwei Trögen

- 9 Was kann gesichert als real gelten? Nun, beispielsweise ein Utensil, das Dasein eines konkreten und unwiderlegbaren Utensils wie ein dummes Gefäß, gegen das man im Dunkeln aus Unaufmerksamkeit stößt und das einen fast zu Fall bringt: Ein Trog<sup>14</sup> ist unter gewissen Umständen umwerfend real. Gleichzeitig kann dieses am nächsten Morgen sehr hilfreich sein, wenn man zum Beispiel in der Frühe daran zweifelt, was real ist und was nicht, wenn man wie Frédéric beim Erwachen einen Brief erhält, der das eigene Leben von Grund auf verändert: Sie werden erben, Sie sind von nun an reich! Die einen zwicken sich in den Arm, um sicher zu gehen, dass sie nicht träumen, andere öffnen das Fenster, um sich zu vergewissern, dass sie sich tatsächlich in der Realität befinden, dass dies kein Traum ist. Und hier ist der Trog unanfechtbar. Zu töricht für eine Halluzination, zu prosaisch, um zur Welt der erträumten Dinge zu gehören, schafft er Verbindlichkeit: Er ist Beweis für äußere Bedeutung, Verkörperung räumlicher Trägheit, eine Art Quintessenz des Bezugs zum Realen. Das Wort »Trog« (baquet) gehört für Flaubert ebenso wie beispielsweise »Decke« (couverture) zu jenen Begriffen, die Cratylos Recht geben würden: Sie bergen in sich das akustische Zeichen für ihre Trivialität, eine Art dümmliche Schwere, die das Ding nachahmt. Dies ist die Art von Worten, die Flaubert nicht selbstverständlich verwendet (man findet in seiner gesamten Korrespondenz meines Wissens nach keine einzige Nennung davon) und die er Louise Colet in ihrer lyrischen Dichtung zu vermeiden empfiehlt, er selbst jedoch in seiner Romanprosa, wenn auch mit Mäßigung, gerne einsetzt, und zwar genau wegen dieses starken suggestiven Faktors von materieller Dichte:

»Eines Tages, am 12. Dezember 1845, gegen neun Uhr früh, brachte die Köchin einen Brief auf sein Zimmer. Die Adresse, in großen Buchstaben, war von unbekannter Hand, und Frédéric, noch im Halbschlaf, hatte es mit dem Öffnen nicht eilig. Schließlich las er:

»Friedensrichter von Le Havre,  
III. Bezirk.

»Monsieur,

»M. Moreau, da Ihr Onkel ab intestat verstorben ist ...«

Er erbte! Als wäre hinter der Wand ein Feuer ausgebrochen, sprang er barfuß im Hemd aus dem Bett: er fuhr sich mit der Hand über das Gesicht und traute seinen

Augen nicht, der Meinung, er träume noch, und um sich der Wirklichkeit zu versichern, öffnete er weit das Fenster.

Es war Schnee gefallen; die Dächer waren weiß; – und auf dem Hof erkannte er sogar einen Waschtrog, über den er noch am Abend gestolpert war.

Er las den Brief noch dreimal; tatsächlich! des Onkels gesamtes Vermögen! Siebenundzwanzigtausend Francs Rente! und bei dem Gedanken, Madame Arnoux wiederzusehen, überkam ihn eine rasende Freude.

Mit der Klarheit einer Halluzination sah er sich bei ihr, in ihrer Wohnung, wie er ihr irgendein Geschenk brachte, in Seidenpapier, während vor der Tür sein Tilbury wartete, nein, lieber ein Coupé! ein schwarzes Coupé mit einem Diener in brauner Livrée; er hörte sein Pferd stampfen, und das Rasseln der Kinnkette verschmolz mit dem Wispern ihrer Küsse. So wäre es jeden Tag von neuem, ohne Ende. Er würde sie bei sich empfangen, in seinem Haus; das Eßzimmer wäre in rotem Leder, das Boudoir in gelber Seide, überall Diwane! und was für Étagères! was für chinesische Vasen! was für Teppiche! Die Bilder erschienen in einem solchen Wirbel, dass ihm schwindelte. Da kam ihm seine Mutter in den Sinn, und den Brief immer noch in der Hand, ging er nach unten.«

»Un jour, le 12 décembre 1846, vers neuf heures du matin, la cuisinière monta une lettre dans sa chambre. L'adresse, en gros caractères, était d'une écriture inconnue; et Frédéric, sommeillant, ne se pressa pas de la décacheter. Enfin il lut:

Justice de paix du Havre. III<sup>e</sup> arrondissement.

Monsieur,

M. Moreau, votre oncle, étant mort *ab intestat*...

Il héritait!

Comme si un incendie eût éclaté derrière le mur, il sauta hors de son lit, pieds nus, en chemise: il se passa la main sur le visage, doutant de ses yeux, croyant qu'il rêvait encore, et, pour se raffermir dans la réalité, il ouvrit la fenêtre toute grande.

Il était tombé de la neige; les toits étaient blancs; – et même il reconnut dans la cour un baquet à lessive, qui l'avait fait trébucher la veille au soir.

Il relut la lettre trois fois de suite; rien de plus vrai? toute la fortune de l'oncle! Vingt-sept mille livres de rente! – et une joie frénétique le bouleversa, à l'idée de revoir Mme Arnoux. Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son tilbury, non, un coupé plutôt! un coupé noir, avec un domestique en livrée brune; il entendait piaffer son cheval et le bruit de la gourmète se confondant avec le murmure de leurs baisers. Cela se renouvelerait tous les jours, indéfiniment. [...] la salle à manger serait en cuir rouge, le boudoir en soie jaune, des divans partout! et quelles étagères! quels vases de Chine! quels tapis! Ces images arrivaient si tumultueusement, qu'il sentait la tête lui tourner. Alors, il se rappela sa mère; et il descendit, tenant toujours la lettre à sa main.«<sup>15</sup>

Das Auftauchen des Trogs und die Ankündigung der Erbschaft finden innerhalb der diegetischen Chronologie der Erzählung an einem Datum statt, das nicht ohne Bedeutung ist, nämlich am 12. Dezember 1846. Der 12. Dezember ist Flauberts Geburtstag, eine ideale Gelegenheit also, seiner Stellvertreterfigur ein Vermögen von 27 000 Francs zu schenken. Und in der Nacht vom 11. auf den 12. Dezember 1846 hatte es geschneit, zumindest in Croisset, wie man aus einem Brief an Louise Colet weiß (»Es schneit, es ist kalt«), in dem allerdings nicht von Erbangelegenheiten die Rede ist, obwohl sie zu eben dieser Zeit in Croisset geklärt werden. Flauberts Vater war am 15. Januar desselben Jahres verstorben, und er erbt von ihm ein ausreichend großes Vermögen, um sich keine Sorgen mehr um den täglichen Broterwerb machen zu müssen.

- 10 Man könnte damit die Sache auf sich beruhen lassen und meinen, das Motiv des »Trogs«, das im Zusammenhang mit einer autobiographischen Realität in die *Éducation Sentimentale* hineingeschmuggelt wird, erfülle jene bescheidene, doch letztlich

achtenswerte Funktion, den Bezug zur greifbaren Realität zu bestätigen und damit jeden ungläubigen Thomas, der berühren muss, was seine Augen sehen, zu überzeugen. Der Trog, in dem sich die Gewissheit mit ihrer gesamten Tragweite konzentriert, ermöglicht es dem gerade aus seinen Träumen aufgetauchten Frédéric, »sich der Wirklichkeit zu versichern«, um sich dafür umso besser seinen Gaukeleien von Glück hinzugeben, mit denen er seine Zukunft entwirft.

- 11 Es gibt aber noch einen weiteren Trog in der *Éducation Sentimentale*. Nicht zwei oder drei weitere, nein, nur noch *ein weiteres* Mal taucht das Wort »baquet« in diesem Roman auf, der insgesamt etwas mehr als 140 000 Wörter zählt. Und dieser zweite Trog wird lange später in der Erzählung mit, so scheint es, einem gewissen Sinn für Symmetrie platziert. Der erste Trog, Beleg für das Reale, der die Gewissheit künftigen Glücks bestätigen soll, war im letzten Kapitel des ersten Teils aufgetaucht, am Morgen des 12. Dezember 1846 in Nogent; der zweite, ebenfalls Beleg für das Reale, in diesem Falle allerdings als Bestätigung der nahezu unvorstellbaren Echtheit des Horrors, erscheint im ersten Kapitel des dritten Teils, 18 Monate später, am späten Nachmittag des 26. Juni 1848 in Paris. Und so beschreibt dieses Motiv des »Trog«, das scheinbar belanglos und zunächst einmal zufällig vor und nach dem zweiten Teil des Romans auftaucht, die Doppelinstantz einer Polarität, die sich im Gedächtnis des Textes bis ins Extreme, über die Grenzen der Bedeutung hinaus, die ein Wort besitzen kann, ausdehnen wird, um schließlich den fast halluzinatorischen Wert eines sichtbaren Symbols anzunehmen. Die zweite Nennung des Wortes »baquet« – wer den Roman gelesen hat, weiß es *zwangsläufig* – taucht in den dunkelsten Stunden der Junitage von 1848 auf, in einer Szene, die im Gefängnis unter den Tuilerien spielt:

»Wenn sich die Gefangenen einem Kellerloch näherten, stießen die wachhabenden Nationalgardisten, die sie hindern sollten, an den Gittern zu rütteln, ihre Bajonette aufs Geratewohl in den Haufen.

Sie waren überhaupt unerbittlich. Wer nicht gekämpft hatte, wollte sich hervortun. [...] Der alte Roque [...] war sehr damit zufrieden, als Wachposten vor die Uferterrasse beordert zu sein. Da hatte er sie wenigstens unter sich, diese Räuber! Er freute sich über ihre Niederlage, ihre Niedrigkeit, und konnte sich nicht zurückhalten, sie zu beschimpfen.

Einer von ihnen, ein Junge mit langem blonden Haar, preßte sein Gesicht an das Gitter und bat um Brot. Monsieur Roque befahl ihm zu schweigen. Aber der junge Mann wiederholte mit klagender Stimme:

– Brot!

– Hab ich etwa welches!

Weitere Gefangene erschienen mit ihren stacheligen Bärten, ihren glühenden Augen am Kellerloch, drängelten, schoben und heulten:

– Brot!

Der alte Roque war empört, daß seine Autorität verkannt wurde. Um ihnen Angst zu machen, legte er auf sie an; und durch die Flut von Menschen, die ihn erdrückte, bis an das Gewölbe getragen, schrie der junge Mann mit zurückgelegtem Kopf noch einmal:

– Brot!

– Hier! da hast du was! sagte der alte Roque und drückte ab.

Es gab ein riesiges Geheul, dann nichts mehr. Am Rande des Trogs klebte etwas Weißes.«

»Quand les prisonniers s’approchaient d’un soupirail, les gardes nationaux qui étaient de faction – pour les empêcher d’ébranler les grilles, fourraient des coups de baïonnette, au hasard, dans le tas.

Ils furent, généralement, impitoyables. Ceux qui ne s’étaient pas battus voulaient se signaler. [...] Le père Roque [...] fut très content d’être placé en sentinelle devant la

terrasse du bord de l'eau. Au moins, là, il les avait sous lui, ces brigands! Il jouissait de leur défaite, de leur abjection, et ne pouvait se retenir de les invectiver.

Un d'eux, un adolescent à longs cheveux blonds, mit sa face aux barreaux en demandant du pain. M. Roque lui ordonna de se taire. Mais le jeune homme répétait d'une voix lamentable

– »Du pain!«

– »Est-ce que j'en ai, moi!«

D'autres prisonniers apparurent dans le soupirail, avec leurs barbes hérissées, leurs prunelles flamboyantes, tous se poussant et hurlant

– »Du pain!«

Le père Roque fut indigné de voir son autorité méconnue. Pour leur faire peur, il les mit en joue; et, porté jusqu'à la voûte par le flot qui l'étouffait, le jeune homme, la tête en arrière, cria encore une fois

– »Du pain!«

– »Tiens! en voilà!« dit le père Roque, en lâchant son coup de fusil.

Il y eut un énorme hurlement, puis, rien. Au bord du baquet, quelque chose de blanc était restée.«<sup>16</sup>

Was dieses »etwas Weißes« ist, wird nicht gesagt, geht es doch um das Unsagbare: Was am Rande des Trogs haften bleibt, ist das Gehirn des »Jungen mit den blonden Haaren«, dem der alte Roque gerade aus nächster Nähe in den Kopf geschossen hat. Aber dieses Nicht-Gesagte, dieses Unbestimmte in der Darstellung ist zugleich eine Stilfigur, die eine starke Wirkung auf den Leser ausübt. Beim erstmaligen Lesen muss man einige Sekunden überlegen, um zu begreifen, worum es sich handelt. Und um zu begreifen, muss man sich die Szene visualisieren, sie sich bildlich aneignen. Und was geschieht dann? Ungefähr das, was bei der ersten Nennung des Wortes passierte, als Frédéric »um sich der Wirklichkeit zu versichern«, den Trog sehen musste, um sich dessen sicher zu sein, was er gerade gelesen hat. In Umkehr eines Albtraums, da der Horror zur Realität wird, ist es wiederum der Trog in seinem Dasein eines dummen, aber unumstößlichen Utensils, der auf nicht zu überbietende materielle Weise die Realität dessen bezeugt, was gerade geschehen ist, was der Leser gerade gelesen hat und von nun an sehen kann. Dieses Bild kann kein Leser der *Éducation Sentimentale* jemals wieder vergessen, wenn er es sich einmal vor Augen geführt hat. Es hat die Macht einer Reportage aus den Fernsehnachrichten. Und doch ist es Fiktion, sind es Worte. Aber, wie der Text sagt, »etwas« (etwas Schlimmeres als der Mord, von dem diese am Trog klebende weiße Masse zeugt) gewinnt hier die Macht einer gesehenen Sache, das heißt im eigentlichen Sinn, die Macht des Symbols.

- 12 Für diese Szene eines Massakers kombiniert Flaubert zwei Zeugnisse, die er in seinem *Carnet 14* festgehalten hat, und denen er das Detail des »Trogs« entnommen hat: »Ein Offizier hat durch ein Kellerloch der École militaire auf die Unglücklichen geschossen, die um Brot baten, und hat, nachdem er einen getötet hatte, mit höhnischem Lachen gefragt: »Noch jemand, der Hunger hat? Ich geb ihm was.«<sup>17</sup> Und in »*Caveau des Tuileries*« heißt es: »Ein unschuldiger Grundbesitzer (aus der Provinz) durch die Gitterstäbe von einem Nationalgardisten erschossen. Sein Gehirn bleibt am Trog kleben, und die Leiche liegt länger als 12 Stunden auf dem Boden.«<sup>18</sup> Der besagte »Trog« war ein Gemeinschaftstrog, aus dem man die Gefangenen wie Tiere trinken ließ. Es erübrigt sich, darauf hinzuweisen, dass Flaubert hier, ohne es zu sagen, engagiert erzählt. Er fand diese Begebenheit unter den Zeugnissen der extremen Linken zu den Tagen des Juni 1848 (*La Commune de Paris* von Barthélemy). Und er wandelte sie ab, indem er aus dem Opfer nicht mehr den »unschuldigen Grundbesitzer«, sondern einen »Jungen mit blonden Haaren« machte. Diese epische Überhöhung ist dadurch gerechtfertigt, dass

diese eine Szene im Roman allein für alle Massaker steht, die im Juni 1848 verübt wurden. Einige Hinweise zum Zusammenhang: Mehr als 15 000 Pariser Bürger waren mit der Waffe in der Hand oder einfach nur, weil man sie der Beteiligung am Aufstand verdächtigte, festgenommen worden. Da die Gefängnisse voll waren, sperrte die Nationalgarde 1500 Gefangene in den unterirdischen Gängen am Seine-Ufer ein, unter der Terrasse der Tuileries. Die Hitze war unerträglich, und es gab kaum Luft zum Atmen. Als sich in der Nacht vom 26. auf den 27. Juni zufällig ein Schuss löste, glaubte man an einen Überraschungsangriff von Seiten der Aufständischen, und die Nationalgardisten schossen aus nächster Nähe auf die Gefangenen. 200 Todesopfer waren die Folge. Von der Realität dieses massenhaften Blutbads teilt die offizielle Geschichte zum Zeitpunkt, da Flaubert die *Éducation Sentimentale* schreibt, nichts mehr mit, so als habe es nie stattgefunden.

»Ich schreibe jetzt drei Seiten über die Greuelthaten der Nationalgarde im Juni 48, die mir bei den Bürgern großes Ansehen geben werden! Ich drücke sie mit ihren Nasen in ihre Schändlichkeit so sehr ich kann.«

»J'écris maintenant trois pages sur les abominations de la garde nationale en juin 1848, qui me feront très bien voir des bourgeois! Je leur écrase le nez dans leur turpitude tant que je peux.«<sup>19</sup>

So bleibt es dem Roman überlassen, der Geschichte Wahrheit zu verleihen, und bei einem klug konstruierten Romanaufbau genügt dafür ein einziges konkretes Bild, beispielsweise ein Trog.

## Zeitliche Zerrbilder

- 13 Geschichte gilt in der Moderne als eine Geschichte von Ursachen und Folgen. Das ist besser als eine Geschichte der Vorsehung, wie bei Bonard oder De Maistre. Aber nach Ansicht von Flaubert reicht dies noch nicht völlig aus, um darzustellen, wie sich historische Zeit (Dauer und Logik eines kollektiven Werdens) mit einer erlebten Zeit (individuelle und zusammenhängende Erfahrung einzelner Subjekte) verbinden kann. Die narrative Ordnung, die Flaubert den Ereignissen in der *Éducation Sentimentale* zuweist, ist die einer vernünftigen Abfolge, die sorgfältig anhand von Dokumenten der Epoche, Zeugnissen, gesehenen Dingen und zuweilen divergierenden Analysen der Historiker erstellt wurde. Indem Flaubert all diese Fäden zusammenführt, webt er ein komplexes und überaus genaues Gebilde der Zeit zwischen 1847 und 1851, das viele Eindrücke enthält, die jenen von Karl Marx entsprechen werden und die von den Historikern heute nach wie vor wegen ihrer Präzision und Richtigkeit gelobt werden.
- 14 Zu diesem hypothetisch-deduktiven Gerüst fügt die Erzählung gleichzeitig jedoch drei Arten von Verkettungen hinzu, die diese Kohärenz relativieren, sie zuweilen sogar völlig unterlaufen: die Verkettung von individuellen Standpunkten, die Verkettung von kollektiven Stereotypen und eine, wie man es nennen könnte, ahistorische Verkettung des Schicksals. Indem Flaubert die Technik der Relativität verschiedener individueller Standpunkte einsetzt, kann er, um ein bestimmtes Ereignis darzustellen, mehrere zuweilen widersprüchliche und miteinander unvereinbare Sichtweisen nebeneinander existieren lassen, zwischen denen die Erzählung keine Entscheidung trifft. Auf einer etwas breiteren Ebene, jener der sozialen Gruppen, fügt die narrative Inszenierung von Stereotypen die kollektive Dynamik ideologischer Verzerrungen hinzu, so dass jedes Ereignis von den Personen je nach deren Klasseninteressen und parteiischer Lesart oft unter Missachtung von Angemessenheit und offensichtlicher Evidenzen zugleich

automatisch und widersprüchlich bewertet wird, doch fast immer ohne dass der Erzähler eingreift, um eine bestimmte Wahrheit herzustellen. Schließlich stellt auf einer Ebene, die über das Individuelle und das Kollektive hinausreicht, die Totalität der Erzählung – eine Art synchrones Bild der gesamten narrativen Diachronie – die Gesamtheit der Bedeutung durch das Auftauchen einer nicht-kausalen Logik in Frage: Dabei geht es um eine Art transversale Verkettung, die sich nicht mehr auf eine zeitliche Abfolge gründet und wodurch die Ereignisse hier und da, unregelmäßig und zufällig in Beziehung zueinander zu treten scheinen durch eine Geschichte, die, gleich dem Fatum, der Koexistenz von Körpern im Raum ähnelt. Gegen den Strich des chronologischen Gerüsts, sozusagen quer dazu, strafft eine verborgene Verkettung von Vorahnungen, von Echos und Zufälligkeiten hier und da die Fäden des erzählerischen Gewebes, indem es Knoten zeitlicher Verzerrungen knüpft, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenschnurren lassen gemäß einer anderen Logik oder einer anderen Notwendigkeit, die der Sensibilität, dem Bewusstsein oder dem Schicksal zuzuordnen wäre.

- 15 Zu Beginn des zweiten Teils des Romans, kurz nach der berühmten existentiellen Erfahrung mit dem Trog, die Frédéric bestätigt, dass er tatsächlich gerade geerbt hat, verlässt dieser bereits am darauf folgenden Tag Nogent, um sich prunkvoll in Paris niederzulassen. Nach einer Nacht in der Postkutsche erreicht er über Ivry am frühen Morgen des 14. Dezember 1846 die Pariser Gegend. Gerade erwacht, sieht Frédéric benommen die Vororte im Rhythmus der Kutsche hinter den Scheiben vorüberziehen. Und hier sind wir im Realsten vom Realen angelangt: Wie in einer Art langen Plansequenz mit Kamerafahrt, die man sich im Kino gut als Szene aus einem Nouvelle-Vague- oder Dokumentarfilm vorstellen kann, zählt die Beschreibung alle banalen oder unbedeutenden Details auf, die Frédéric durch den Nebel seines Halbschlafs wie Fragmente der Realität wahrnimmt: Fabriken, Häuser im Bau, verwahrloste Hinterhöfe, Baustellen, in der Ferne die Kuppel des Pantheon, eine wüste Ebene, die an ein Ruinengelände erinnert, blutrote Fassaden von Nachtlokalen, Hinweisschilder von Hebammen, Fetzen zerrissener Plakate, die im Wind flattern, Arbeiter im Kittel ... Natürlich sind all diese Dinge, die hier beschrieben werden, zu sehen, und keines wurde zufällig gewählt. Bevor Flaubert diese Passage schrieb, machte er sich die Mühe, die gleiche Kutschenfahrt wie seine Romanfigur zu unternehmen, um mit dem Notizbuch in der Hand (*Carnet 13*) sorgfältig alles festzuhalten, was unterwegs zu sehen ist. Diese Haltung taucht immer wieder auf bei Flaubert, der keine Zeile schreibt ohne den Versuch, zuvor seinen Gegenstand zu »sehen«. Ein normales Verfahren für einen »realistischen« Schriftsteller, könnte man meinen. Aber tatsächlich ist es ein eigenartiges, ja sogar mehr als seltsames Vorgehen, denn die zu beschreibende Landschaft ist jene des Dezember 1846, während die »Drehortsuche«, auf die er sich während der Arbeit an seinem Roman begibt, 1865 stattfindet. Für einen Romanautor, der streng auf dokumentarische Genauigkeit achten will, heißt das, hier gibt es ein Problem. Zwischen 1846 und 1865 liegen fast 20 Jahre, und es sind nicht irgendwelche Jahre, es ist die Zeit von Haussmann: In diesem Zeitraum blühen die Immobilienspekulationen in der Gegend von Ivry – Flaubert weiß dies um so besser, als er sich mit diesem Themenkomplex wegen der finanziellen Umschwünge im Roman befasst hat – und verändern die Topographie des Geländes von Grund auf, das künftig zu einem »Vorort« (*banlieue*) der neuen Kapitale werden soll, die von den großen Bauprojekten völlig umgekrempelt wird. Ist das nun schlichte Unachtsamkeit? Das mag man nicht so recht glauben. Schriftstellerische Unbekümmertheit? Möglich, doch auch

dies ist eher zweifelhaft. Nein, diese Verschiebung ist in keiner Weise zufällig, sie ist vielmehr überlegt und funktional eingesetzt: Es geht schlichtweg um einen arrangierten Anachronismus. Sieht man genauer hin, so wird in dieser Plansequenz jedes von Frédéric gesehene Detail mit dem symbolischen Wert einer Erinnerung oder einer Vorahnung assoziiert, deren Bedeutung sich im Verlauf der Erzählung offenbart: Das »Panthéon« ist im erzählerischen Gedächtnis der Ort (*Éducation Sentimentale* I,4), wo Frédéric zum ersten Mal eine Kundgebung auf der Straße erlebte und wo er Dussardier traf; die »Fabriken« und die »Arbeiter im Kittel« werden die Akteure der revolutionären Ereignisse sein, die zwei Jahre später die Geschichte ins Wanken bringen werden; die Fassaden der »blutroten Nachtlokale« scheinen in einem einzigen Bild das bei den Aufständen vergossene Blut und die »roten« Clubs von 1848 darzustellen, wo sich Frédéric vergeblich in politischer Aktion versuchen wird; und was die Vororte wie »wüste Ruinen« betrifft, so entspricht dies dem Bild, das sich Frédéric an jenem Abend der Tage von 1848 bieten wird, als er von Fontainebleau nach Paris zurückkehrt und dabei durch die Viertel fährt, die von der Nationalgarde mit Kanonen eingenommen wurden; die »Schilder der Hebammen« kündigen das »Entbindungshaus« an, in dem seine künftige Maitresse Rosanetta ihr gemeinsames Kind zur Welt bringen wird, und das armselige zerrissene Plakat, dessen Fetzen im Wind flattern, erinnert sehr stark an das Eingangstor der Arnoux', als deren Besitz gepfändet wird. Was Frédéric also noch ganz schlaftrunken an jenem Dezembermorgen 1846 hinter den Scheiben der Postkutsche erblickt, das ist nicht die Gegenwart, sondern es ist die Zukunft, seine eigene Zukunft. Er ist Hellseher, ohne es zu wissen.

- 16 Gewiss hat sich Flaubert auf Schauplatzsuche begeben, doch wurden die beobachteten Details sorgfältig ausgewählt und neu zusammengefügt, um innerhalb einer echten zeitlichen Kartographie Bedeutung zu erlangen, wobei er die künftige Diegese im Blick hat. Die von Frédéric »gesehenen Dinge«, so unzusammenhängend und heterogen sie auch zu sein scheinen, rufen nur illusorisch den von Roland Barthes benannten »Realitätseffekt« hervor: Sie sind nicht konkret und referentiell, sondern projektiv und vorausschauend. Ihr Bild, das weit in der narrativen Zukunft angesiedelt ist, entsteht hier nur flüchtig wie ein Trugbild: Ihre virtuelle Konsistenz entsteht durch eine Art zeitlichen Schwindel. Sartre sagte, das Schwindelerregende am Schwindel bestehe darin, dass man dabei von einem Augenblick abhängt – dem des Falls –, der noch nicht stattgefunden hat. Wie der Schwindel gehören diese »Dinge«, die Frédéric sieht, zu einer Kette von Ereignissen, die noch nicht stattgefunden haben: Es sind diskrete Vorboten zahlreicher Déjà-vu-Erlebnisse, die hier und da, viel später in der Erzählung zur Wirkung kommen werden. Echos, Vorgefühle, Vorzeichen oder Vorahnungen, Netze von Hinweisen und Zeichen, Koinzidenzen, Wiederkehr des Gleichen, Ähnlichkeiten, Reminiszenzen, Mikroverfahren von Suggestion oder Fatalitäten: Der historische Bezug befreit sich von den Zwängen der Chronologie, um Material für eine Flexibilität zu werden, die sich Raum und Zeit der Narration gefügig macht. Bis auf die allerunterste Ebene dieser plastischen Arbeit an der Erinnerung der Erzählung setzt Flauberts Schreiben kaum wahrnehmbare Details ein, um unterschwellig einen Gewaltstreich zu inszenieren, nämlich den Mechanismus des Wiedererkennens in der Vorzeitigkeit des denkwürdigen Ereignisses einzuführen, ohne Wissen der Person oder des Lesers, die im gegebenen Augenblick das eigenartige Gefühl haben, sich an das zu erinnern, was gerade geschieht.

## Apollo und Dionysos

- 17 Um diese in jeglicher Hinsicht imaginäre Landschaft zu beschreiben, brauchte Flaubert Kontakt zur wirklichen Umgebung, musste er sich tatsächlich vor Ort begeben, die Außenwelt in ihrer räumlichen Erfahrung erleben, Notizen machen – aber warum? Paradoxaerweise, weil er damit innerhalb des narrativen Abenteuers einen sichereren Stand hat. Als er in Charenton ankommt, gilt seine Beobachtung nicht der Umgebung. Er notiert: »Frédéric war in Charenton fröhlich.« / »Frédéric avait eu de la joie à Charenton.« Was er beobachtet, ist Frédéric, wie dieser Charenton beobachtet. Die Schauplatzrecherche vor Ort ist ein schizoides Experimentieren. Derjenige, der schreibt, ist nicht einer, sondern zwei. Derjenige, der die Situation erlebt, wird von einem anderen gesteuert, der ihn kontrolliert. Diese Spaltung ist übrigens nicht nur spezifisch für Recherche-Situationen: Es ist eine fundamentale Trennung, die typisch für den Schriftsteller ist. Innerhalb des Systems, das Flaubert sich erschaffen hat, ist das authentisch erlebte Gefühl der eigentliche Rohstoff, der beim Schreiben mittels des Stils in Kunst verwandelt wird. Ohne Stil ist das Gefühl nur ein romantischer »Nachttopf«<sup>20</sup>, aber ohne diesen erlebten Rohstoff würde der Stil nicht mehr hervorbringen als schön gedrechselte Worte wie von Binets Drehbank. Um »richtig zu schreiben«, muss man zugleich »richtig denken« und »richtig fühlen«, das heißt, die Empfindung denken, um sie angemessen auszudrücken und kommunizierbar zu machen, aber auch, die Empfindung authentisch wahrnehmen, sie unter dem Blickwinkel des anderen kennen lernen, indem man die Enge der eigenen Subjektivität verlässt. Diese regulierende Dualität ist es, die bei Flaubert die Erfahrung des Schreibens »aus einem Anlass heraus« steuert, seine Recherchen vor Ort, über die er in seiner Korrespondenz unablässig klagt, auf die er aber nicht verzichten kann. Flaubert, der von Anfang an einen genauen Plan besitzt, könnte durchaus, bevor er ans Schreiben geht, die meisten topographischen oder dokumentarischen Fragen auf einmal klären. Er könnte es, doch tut er es nicht, auch wenn er dann seine Arbeit hundertmal unterbrechen und sich auf Recherche begeben muss. Warum? Weil das, was er unter diesen Umständen wahrnimmt, nichts mit dem zu tun hat, was er außerhalb des Schreibens abstrakt und unbeteiligt beobachtet hätte. Um dies genauer zu verstehen, könnte man die dialogische Opposition aufgreifen, die Nietzsche für das Theater vorschlug und die, wie Paul Valéry zeigte, auch für die Interpretation poetischen Schreibens zutrifft. Das schreibende Subjekt ist ähnlich wie Janus: es ist doppelt. Auf der einen Seite gibt es jenen, der sich ganz physisch und körperlich auf Recherche vor Ort begibt, mitten aus dem Eifer des Schreibens heraus, der in einer bestimmten Situation mit allen Mitteln seiner Sensibilität und so weit wie möglich von seiner eigenen Person absehend beobachtet, um möglichst genau dasselbe zu empfinden wie seine Figur unter diesen bestimmten Umständen, in dieser Umgebung, zu genau diesem Moment der Erzählung und seines Lebens. Sagen wir, dass es sich hier um die *dionysische* Instanz des Schreibens handelt, um eine fusionelle Erfahrung, bei dem der Schriftsteller es wagt, so sehr seine Romanfigur zu *sein*, das er dies von innen heraus spürt. Diese führt das Notizbuch und schreibt so gut es geht auf, was sie unmittelbar erblickt, doch weiß sie nur, was sie spürt. Und dann gibt es gleichzeitig, sozusagen darüberstehend, die andere Instanz, die betrachtet und manipuliert, die *apollinische* Instanz des Schreibens: ein kühler, unerbittlicher, berechnend steuernder Mensch, ein souveräner Autor, der zugleich anwesend, allwissend und unsichtbar ist, der diese Erfahrung wissenschaftlich nach seinem Bedarf kontrolliert und modifiziert,

der die fusionellen Empfindungen seines Stellvertreters aufgreift und umwandelt, ohne die geringste Gemütsbewegung, ganz im Sinne der übergeordneten Interessen des Werkes und unter Berücksichtigung des Romans als Ganzheit. Dieses Doppelspiel ist eine Notwendigkeit, und es ist eine ungleiche Partie. Apollo hat immer das erste und das letzte Wort. Er hält alle Fäden in der Hand, von den ersten Augenblicken des ersten Entwurfs bis hin zu den allerletzten Korrekturen am fertigen Manuskript, und er »sieht« den Text wie ihn ein richtiger Gott sieht, *uno mentis ictu*, sofort auf einen Blick, und kann so jedes Detail seiner Komposition planen. Er ist der große Meister: Er kann nach eigenem Gutdünken die Chronologie neu ordnen, er kann Kausalitäten schaffen und wieder auflösen, die Zukunft über die Vergangenheit stülpen, bewirken, dass das Geschehene nicht eingetreten ist. Er vermag alles, doch es fehlt ihm Gefühl, die lebendige Dichte von Leidenschaft und Betroffenheit. Seine Intelligenz bliebe unfruchtbar ohne die Sensibilität seines Doppelgängers, der seinen Körper in der Wirklichkeit hinhalten muss, damit die Darstellung Substanz erhält. Was also real ist in der Realität, ist nicht Apollo zuzuordnen, der allenfalls deren Form und Ausdruck kennt; doch ist es auch nicht nur Dionysos zuzuordnen, der, seiner rein fusionellen Erfahrung überlassen, bald in Wahn und Mutismus verfallen und sich unwiederbringlich in der Materie verlieren würde. Der eine empfindet, der andere spricht, doch ist der eine nichts ohne den anderen. Das Reale hat so definitiv die Form des Symbols: Es ereignet sich nur, wenn die beiden Bruchstücke, aus denen es besteht, zusammengefügt werden. Und doch ist gerade dies der springende Punkt im Realismus Flauberts: Indem sich das Reale in seiner Wahrheit äußert, symbolisiert es nie etwas anderes als sich selbst, das Rätsel seiner eigenen Immanenz.

18 Das Reale als Kunstwerk

19 Daher rührt wohl zumindest teilweise die eigenartige und starke Empfindung von Wirklichkeit, die sich bei jedem tieferen Eintauchen in die *Éducation sentimentale* einstellt. Eine eigenartige Wirklichkeit, denn es handelt sich um einen Roman, in dem man leicht die Anhaltspunkte – räumlicher, zeitlicher, psychologischer und narrativer Art – die üblicherweise als Markierung innerhalb einer Erzählung gelten, aus dem Blick verlieren und sich verirren kann. Es gibt hier weder einen ins Auge springenden Fortschritt noch sichtbare Wegweiser oder Hinweisschilder. Wenn Sie vergessen haben, auf welcher Seite Sie gerade waren – Ihr Pech. Allerdings erscheint diese Wirklichkeit gerade deshalb umso stärker, als dieses leichte Gefühl von Verirrung und Kontingenz jenen unbestimmten Beziehungen zum Verwechsellern gleicht, die jeder in seinen vertrauensvollen, aber fragilen Verbindungen zum Realen unterhält. Ganz gleich, ob man die Position einer Romanfigur oder eines Lesers einnimmt, ist die *Éducation sentimentale* weder eine Avenue noch ein Labyrinth: Wie in einer Stadt, die man erkundet, hat man sich niemals gänzlich verirrt, noch ist man jemals seines Weges ganz sicher, und Flaubert hatte recht, wenn er darin einen Mangel an Perspektive oder Geradlinigkeit anprangerte. Aber gerade in diesem Mangel besteht für uns heute das brillante Gelingen dieses Werkes. Wir glauben nicht mehr, dass man das Reale nur in den Griff bekommen muss, um sich als Meister und Beherrscher seines Schicksals zu behaupten. Und wir glauben auch nicht mehr, dass jenes Werk, das uns vom Realen berichtet, natürliche Verbindungen zur Außenwelt unterhalten, dass es auf etwas anderes verweisen könnte als auf sich selbst. Die Realität, die in der *Éducation sentimentale* in Szene gesetzt wird, ist zugleich vollkommen künstlich, selbstreferentiell und konstruiert und kann so als ein Doppelgänger der Welt gelten, der nur in sich

selbst ruht. Ihre Virtualität einer möglichen Welt ähnelt der wirklichen Welt nur in ihrer Fähigkeit zur Unvollkommenheit, in der Disponibilität ihrer Bedeutungsnetze, sich ohne Bestimmung neu zusammensetzen, ohne damit zu einem übergeordneten Sinn oder einer Schlussfolgerung führen zu wollen: Es ist ein Begehren nach Sinn, das sich unaufhörlich als Begehren erneuert, eine Finalität ohne Ziel, ein Kunstwerk.

- 20 Was den Realismus bei Flaubert betrifft, so sind es Konzept, Aufbau, Handlungsverlauf, Montage und Aufeinanderfolge einer unendlichen Vielzahl von Details, auf denen die Fähigkeit seiner Erzählung gründet, ein experimentelles Bild des Wirklichen zu schaffen, das auf den heuristischen Gesetzen des »als ob« basiert. Indem Flaubert also das äußerliche Reale zwar nicht zur Referenz, jedoch zum formalen Analogon der Erzählung macht, will er seinem »Stil« die unbestechliche Exaktheit der Wissenschaften verleihen. Wenn man dabei durch einen Widerstand, eine Unverständlichkeit oder Unbeständigkeit von Dingen und Verhaltensweisen, die so sehr der sperrigen und rauen Realität des Alltäglichen gleichen, verunsichert wird, dann liegt dies vor allem an seiner Wirkung als Modell: Flauberts Realismus ist Simulation. Aber diese Simulation, die jene Darstellung der Dinge mobilisiert, wie sie von der dionysischen Instanz des Schreibens gesehen und empfunden werden, und die nur selten ihre strukturelle und apollinische Natur durchscheinen lässt, will als Abenteuer eines Affekts verstanden werden. Alles im Roman geschieht so, »als ob« immer etwas Unvorhergesehenes, eine Widrigkeit in letzter Minute, etwas Unerwartetes eintreten könnte, um so die Projekte, die man auf dem allerbesten Weg glaubte, die vernünftigsten Hoffnungen und heiligsten Wünsche scheitern zu lassen; als ob der wirkliche Beweggrund der Figuren, die tatsächliche Logik der Ereignisse erst in einer fernen Zukunft nach Eintritt des Geschehens in Erscheinung treten könnten, zu spät, um noch abgewendet zu werden, in einem Augenblick, da das Spiel schon gelaufen ist, zu Lasten des Traums vom Glück, den man sich vorgestellt hatte. Von zitternden Erwartungen zu enttäuschten Sehnsüchten, von Sorgen zu unverhofften kleinen Freuden, von plötzlichen Energieschüben zu unüberwindlichem Verdruss durchquert man die Erzählung und die gewaltsamen Umschwünge der Geschichte, wie man seine eigene Existenz durchquert, nacheinander zwischen Begeisterung und Sehnsucht, Illusionen und Überraschungen hin- und hergeworfen, ohne zu sehen, wie die Tage dahingehen, aber auch ohne eine andere Gewissheit zu erlangen als jene von der verflissenen Zeit: einer verlorenen Zeit vielleicht, belastet von Schatten und Klagen, von verpassten Begegnungen und falschem Schein, aber auch von schönen Erinnerungen und noch lebendigen Hoffnungen, kurz, eine Inkonsistenz, die jedoch von der Erinnerung paradoxerweise in eine volle und strahlende Totalität des Lebens verwandelt wird.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Baudelaire, C. (1989): »Madame Bovary von Gustave Flaubert«, *Sämtliche Werke / Briefe*, Bd. 5, übers. von F. Kemp u. B. Streiff, München: Hanser, S. 65–76.

- du Camp, M. (1994). *Souvenirs littéraires*, hg. v. Daniel Oster, Paris: Aubier.
- Flaubert, G. (1977): *Briefe*, hg. u. übers. von H. Scheffel, Stuttgart: Goverts.
- Flaubert, G. (1991): *Die Briefe an Louise Colet*, übers. von C. Hasting, Zürich: Haffmann.
- Flaubert, G. (2010): *Die Erziehung der Gefühle*, übers. von C. Hasting, Frankfurt/M.: Fischer.
- Flaubert, G. / Turgenev, I. (1989): Briefwechsel 1863–1880, übers. von E. Moldenhauer, Berlin: Friedenauer Presse.
- Flaubert, G. / Sand, G. (1992): *Eine Freundschaft in Briefen*, übers. von A. Lallemand, H. Scheffel und T. Scheffel, München: Beck.

## NOTES

1. Baudelaire (1989), S. 69 (ursprünglich in: *L'Artiste*, 18. Oktober 1857).
2. Flaubert (1977), S. 350 (Brief an Edma Roger des Genettes, 30. Oktober 1856).
3. Flaubert (1991), S. 405 (Brief vom 24. April 1852).
4. Flaubert (1991), S. 760 (14. August 1853).
5. Flaubert (1977), S. 366 (Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18. März 1857).
6. Flaubert (2010), S. 63; *L'Éducation sentimentale*, I, 4.
7. Flaubert / Turgenev (1989), S. 88 (Brief an Turgenev, 2. Juli 1874).
8. Du Camp (1994), S. 583.
9. Flaubert / Sand (1992), S. 555 (Brief an George Sand, 6. Februar 1876).
10. Flaubert, Brief an Jules Duplan, 14. März 1868.
11. Flaubert (1977), S. 688 (Brief an Joris-Karl Huysmans, Februar–März 1879).
12. Flaubert (2010), S. 511 (Teil III).
13. Flaubert, Brief an Madame Roger des Genettes, 8. Oktober 1879.
14. [Französisch »baquet« wird in der verwendeten deutschen Übersetzung an dieser Stelle mit »Zuber« bzw. »Waschzuber« wiedergegeben, an der zweiten zitierten Stelle mit »Kübel«. Damit verschwindet die Wiedererkennung des Begriffs, auf der die Interpretation im Folgenden gründet. Wir verwenden daher jeweils den Begriff »Trog« bzw. »Waschtrog«– A.d.Ü.]
15. Flaubert (2010), S. 122 f. (Teil I, 6).
16. Flaubert (2010), S. 407 f. [Übersetzung leicht verändert, A.d.Ü.] (Teil III, 1).
17. Flaubert (2010), S. 525; frz. *Carnet* 14: »Un officier tirait par un soupirail de cave à l'École militaire sur les malheureux qui réclamaient du pain et demandait en ricanant, après en avoir tué un: »Qui a encore faim? Je vais le servir« [...]«; und »*Caveau des Tuileries* [...]. Un propriétaire de province innocent, tué par un garde national à travers les grilles. Sa cervelle resta collée sur le baquet et le corps étendu pendant plus de 12 heures.«
18. Flaubert (2010), S. 525 [Übersetzung leicht verändert, A.d.Ü.].
19. Flaubert / Sand (1992), S. 188 (Brief an George Sand, [19.] September 1868).
20. »Ich möchte die Kunst nicht als Sammelbecken der Leidenschaften betrachten, als einen Nachtopf, der etwas sauberer ist als eine schlichte Plauderei, als eine Vertraulichkeit. Nein! nein! die Dichtung darf nicht der Schaum des Herzens sein. Das ist weder seriös noch gut. [...] Ihr sentimentales Wesen wird es sein, was später einen Gutteil der zeitgenössischen Literatur kindlich und ein bißchen albern erscheinen lassen wird. Wieviel Gefühl, wieviel Gefühl, wieviel Zärtlichkeit, wie viele Tränen! Nie hat es so brave Leute gegeben!« / »Je ne veux pas considérer l'art comme un déversoir à passion, comme un pot de chambre un peu plus propre qu'une simple causerie, qu'une confidence. Non! non! la poésie ne doit pas être l'écume du cœur. Cela n'est ni sérieux, ni bien [...] La personnalité sentimentale sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un

peu naïve une bonne partie de la littérature contemporaine. Que de sentiment, que de sentiment, que de tendresses, que de larmes! Il n'y aura jamais eu de si braves gens.« Flaubert [1991], S. 958 (Brief an Louise Colet, 22. April 1854).

---

## INDEX

**Schlüsselwörter** : Realismus, Realitätseffekt, Reales

## AUTEURS

### PIERRE-MARC DE BIASI

Pierre-Marc de Biasi hat eine Forschungsprofessur am CNRS inne und leitet das *Institut des textes et manuscrits modernes* (ITEM).