Michal Peled Ginsburg

Leben/Erzählen: Strategien der Darstellung bei Flaubert

»On n'est pas du tout libre d'écrire telle ou telle chose. On ne choisit pas son sujet«, hat Flaubert in einem seiner Briefe geschrieben.' Allerdings gibt es verschiedene Beschränkungen - biographische, historische, soziologische, kulturelle -, die die Freiheit eines Schriftstellers begrenzen. Was mich jedoch hier interessiert, ist eine andere Kraft oder eine andere Grenze, die von dem literarischen Text, und zwar von dem Prozeß der Darstellung selbst, hergeleitet wird. Ich möchte hier die These vertreten, daß bestimmte Strategien des Erzählens, die der Schriftsteller - in unserem Fall Flaubert - anzunehmen gezwungen wird, um das Problem der Darstellung, das für sein ganzes Werk grundlegend ist, zu überwinden, daß diese Strategien seinem Text besondere Merkmale aufprägen und Handlungen, Themen und Charaktere bestimmen. Diese Strategien können am besten in den frühen Texten *(Les Mémoires d'un fou, Novembre,* die erste *Education sentimentale)* erkannt werden, wo die Suche Flauberts nach einer adäquaten Form der Erzählung deutlich zu sehen ist.

Les Mémoires d'un fou ist eine episodische Ich-Erzählung, in der der Erzähler sich an die Zeit seiner Jugend zu erinnern versucht. Er stellt sich als Wahnsinniger vor, d.h. als jemand, der vollkommen anders ist, und da er seine Jugend, Unschuld und erste Liebe behandelt, stellt er sich und seinen Wunsch als authentisch und einzigartig dar. Die zentrale Episode handelt von seiner unerfüllten Liebe zu Maria, einer verheirateten Frau, die er an der See kennengelernt hat.

Die Widmung, die den *Mémoires d'un fou* vorangeht, formuliert das Problem der Darstellung Flaubert's sehr deutlich:

> *ces pages (...) renferment une âme toute entière. Est-ce la mienne? Est-ce celle d'un autre?*
> *diese Seiten (...) schließen eine ganze Seele ein. Ist es meine eigene? Ist es die eines anderen?*[2]

Der Erzähler, der seinen autobiographischen Text beendet hat, zweifelt, ob er wirklich der Gegenstand seiner Autobiographie ist; wenn

er sein Selbstbildnis ansieht, wird er unsicher, ob er sich selbst darin erkennt, und als Leser seines eigenen Textes findet er, daß er sich selbst entfremdet ist. Das Ich spielt hier die Rolle des Erzählers, Charakters und Lesers, aber paradoxerweise bewirkt diese Verschmelzung keine Einheit. Das erzählende Ich, auch wenn es über sich selbst schreibt, soll einen Charakter schaffen, der, sobald er geschaffen ist, sein eigenes Leben zu haben scheint und sich deshalb der Kontrolle des Erzählers entzieht:

> *ces pages (...) renferment une* âme *toute entière (...) peu à peu, en écrivant (...)* lame *remua la plume et l'écrasa.* [S. 230, Hervorhebung durch M.P.G.]
> *diese Seiten (...) schließen eine ganze* Seele *ein (...) nach und nach, beim Schreiben (...) die* Seele *führte die Feder und zerbrach sie.*

Die »Seele«, allein dadurch, daß sie dargestellt wird, wird unabhängig und anders als der Erzähler, der deshalb am Ende sich selbst in ihr nicht mehr zu erkennen vermag. Die romantische Autobiographie, die darauf abzielt, das Ich in seiner Besonderheit und Individualität wieder in Besitz zu nehmen, gelangt in eine Sackgasse, wenn der Erzähler klar erkennt, daß der Prozeß der Darstellung die Trennung und Abspaltung des Ich von sich selbst verursacht. Dieses Gefühl der Entfremdung, der Verlust des Selbst durch Selbstdarstellung, den die Widmung im nachhinein so deutlich formuliert, ist in den ganzen *Mémoires* gegenwärtig und bestimmt die Handlung und das Thema des Textes.

Schreiben bedeutet für Flaubert Veräußerlichung eines Teiles seiner selbst und das Zugeständnis einer gewissen Unabhängigkeit an diesen Teil. Deshalb findet man immer am Anfang und als Ursprung einer Erzählung Hauberts ein Subjekt - den Erzähler - der, was außerhalb von ihm liegt, beobachtet. In den *Mémoires* sieht er, sobald er zu erzählen beginnt. Und da er über sich selbst schreibt, genauer gesagt, über den Schriftsteller, der er zu werden versucht, ist es kein Wunder, daß er nicht einfach sich selbst sieht, sondern sich selbst als Sehenden, d. h. als jemand, der ein Bild beobachtet, das seine Einbildungskraft geschaffen hat:

> *Je fus au collège dès l'âge de dix ans (...) J'y vécus (...) seul et ennuyé (...) Je me vois encore, assis sur les bancs de la classe, absorbé dans mes rêves d'avenir, pensant à ce que l'imagination d'un enfant peut rêver de plus sublime (...) Je me voyais jeune, à vingt ans, entouré de gloire (...) je voyais l'Orient et ses sables immenses, ses*

palais que foulent les chameaux avec leurs clochettes d'airain; je voyais les cavales bondir vers l'horizon rougi par le soleil; je voyais des vagues bleues, un ciel pur, un sable d'argent; je sentais le parfum des ces océans tièdes du Midi; et puis près de moi, sous une tente, à l'ombre d'un aloès aux larges feuilles, quelque femme à la peau brune, au regard ardent, qui m'entourait de ses deux bras et me parlait la langue des houris. [S. 232]

Ich kam im Alter von zehn Jahren ins Collège (...) Da lebte ich (...) allein und gelangweilt (..) Ich sehe mich noch auf den Bänken der Klasse sitzen, in meine Zukunftsträume versunken, in meinen Gedanken, wie sie die Einbildungskraft eines Kindes erhaben träumen kann (..) Ich sah mich jung, zwanzig Jahre alt, von Ruhm umgeben (..) ich sah den Orient und seine ungeheueren Sandflächen, seine Paläste, von Kamelen bevölkert, mit silbernen Glöckchen; ich sah die Stuten am Horizont hüpfen, den die Sonne rot färbte; ich sah blaue Wogen, einen reinen Himmel, eine silberne Sandflut; ich atmete den Geruch des lauen Südmeers; und dann, nah bei mir, unterm Zelt im Schatten einer Aloe mit breiten Blättern ein Weib mit brauner Haut, mit glühendem Blick, das seine beiden Arme um mich schlang und zu mir in der Sprache der Hurls redete.

Die »mise en abîme« dieses Abschnitts, in dem der Erzähler sich als einen Schuljungen sieht, der von sich als einem jungen Mann träumt, der sich wiederum eine orientalische Szene vorstellt, ist sehr charakteristisch für Haubert. Sie zeigt, daß bei ihm Erinnerungen und Einbildung - Autobiographie und Fiktion - dieselbe Struktur haben: beide sind Veräußerungen eines Teils des Selbst, den das Ich dann beobachten kann. Der Unterschied zwischen beiden liegt nur in dem Maß an Differenzierung und Unabhängigkeit, das dem geschaffenen Bild verliehen wird. Die orientalische Szene könnte sich aus einem autobiographischen Bericht von der Einbildungskraft eines (imaginären) jungen Mannes in die Erzählung von einer orientalischen Liebe verwandeln, wenn nur die Frau - das Bild, das der Erzähler geschaffen hat - mehr Leben erhalten könnte, d.h. unabhängig und anders als ihr Urheber würde. Wie die Widmung aber schon angedeutet hat, findet eine Unterscheidung notwendigerweise sogar in der Autobiographie statt, so daß schon jede Autobiographie gewissermaßen fiktiv ist. Diese Erkenntnis stellt das ganze Unternehmen der *Mémoires* in Frage, weil es auf der romantischen Voraussetzung beruht, daß das Ich seine einzige Geschichte in eine Sprache übersetzen kann.

Außerdem ist die Logik der Struktur so angelegt, daß, je abgehobener der veräußerlichte Teil, je unabhängiger von seinem Urheber, und das heißt, je fiktiver er ist, desto eher kann er eine Erzählung hervorbringen. Das bedeutet, daß bei Flaubert die Absicht des Erzählers, eine Erzählung zu schaffen, immer im Widerspruch zu dem narzißtischen Interesse des Ich steht, sich mit seinem Spiegelbild zu vereinigen.

Für Flaubert bedeutet Schaffen das Projektieren eines Teils des Selbst, das Gebären eines Bildes, welches »Ich«, »ein Wahnsinniger«, »eine Frau«, »die Welt« usw genannt werden kann. Dieses Bild muß, um zu leben, von dem Selbst unterschieden sein; es wird so abgesetzt, daß es - wie die Widmung angedeutet hat - nicht mehr als ein Bild des Selbst erkannt werden kann. Das Spiegelbild ist deshalb bedrohlich, eigentlich feindlich und widerstreitend, weil es den Platz des Selbst an sich reißt und es auf diese Weise vernichtet. Daher enthält die Tat des Erzählens unvermeidlich einen aggressiven Konflikt zwischen dem Ich und dem Spiegelbild: die Mitstudenten, die ihn verspotten, der Vater, der ihn verstümmelt, die Frau, die ihn ablehnt.

Es ist jedoch wichtig zu erkennen, daß bei Flaubert die Darstellung der Welt als widerstreitend und feindlich, nicht einfach die Wiederholung des romantischen Klischees ist, in dem die individuelle Einzigartigkeit in Gefahr ist, von einer unverstehenden Welt, zerstört zu werden; dies ist vielmehr, wie ich zu zeigen versucht habe, ein Zwang der aus der Art der Darstellung resultiert. Der Erzähler der *Mémoires* kann nur eine Lösung sehen fir die **Bedrohung,** die von der Welt ausgeht, die er geschaffen hat: er zerstört seine Schöpfung, er entfernt das Spiegelbild. Die Zerstörung der Realität, die er erzeugt hat, zeigt sich in verschiedenen Aspekten der Erzählung: die Vergangenheit, die er hervorruft, wird daher als tot dargestellt, (»une série de souvenirs (...) tous confus, effacés comme des ombres (...) souvenirs calmes et riants (...) vous passez près de moi comme des roses flétries.« [S. 235] »eine Reihe von Erinnerungen (...) wirr, verwischt gleich Schatten (...) Ihr ruhigen und lächelnden Erinnerungen (...) ihr zieht an mir vorbei wie welke Rosen.); nachdem er einen ersten Traum erzählt hat, in dem er sich von einer Gruppe bärtiger Männer (die den Vater bezeichnen) verstümmelt sieht, erzählt er einen anderen Traum, in dem er seine Mutter ertränken läßt (S. 233); und schließlich ist die geliebte Frau, Maria, dargestellt als ein Schatten,

ohne Körper, ohne Stimme, an der Grenze zwischen Existenz und Vernichtung, die kurz darauf veranlaßt wird zu verschwinden.

Der Rhythmus der *Mémoires* ist der von Schöpfung, Unterscheidung, Angst vor dieser Differenzierung, die sehr bedrohlich ist, und Ausschaltung der Schöpfung. Und da die Vernichtung des geschaffenen Bildes die Unmöglichkeit die Erzählung weiterzuführen bedeutet, muß der ganze Zyklus wieder beginnen.

Bis jetzt scheint es, als ob die Entfremdung und der Verlust des Ich das Ergebnis der Verdopplung des Ich in der Sprache wären. Das Ich, trotz seiner Erkenntnis, daß es ohne die Schaffung eines falschen Bildes seine Erfahrung nicht in Sprache übersetzen kann, glaubt doch, daß es in seiner Erfahrung immer mit sich selbst zusammentrifft und daß seine Wünsche und Leiden authentisch sind. Es gibt aber eine Episode in der sogar diese Überzeugung in Frage gestellt wird. Gegen Ende des Romans berichtet der Erzähler von einer anderen unerfüllten Liebschaft, dieses Mal mit zwei englischen Mädchen. In dieser Episode zeigt er uns, daß sowohl sein Begehren, als auch seine Sprache nicht authentisch sind, sondern das Ergebnis einer Nachahmung:

(..)je fis des vers (...) mais ces vers, pour la plupart, étaient faux (..) Je me battais lesflancspourpeindre une chaleur queje n'avais vue que dans les livres; puis, à propos de rien, je passais à une mélancolie sombre et digne d'Antony (...) et je disais à propos de rien:
Ma douleur est amère, ma tristesse profonde,
Etj'ysuis enseveli comme un homme en la tombe. [S. 241]
(..) Ich machte Verse (...) aber die Mehrzahl dieser Verse waren falsch (...) Ich schlug mir in die Seiten, um eine Hitze zu malen, die ich nur aus den Büchern kannte; dann, mit einem Nichts als Anlaß, ging ich zu einer dunkeln und eines Antony würdigen Melancholie über (...) ich sagte über Nichts:
Mein Schmerz ist bitter, meine Trauer tief
Und ich bin drin vergraben, wie ein Mensch im Sarg.

Der Erzähler erkennt, daß die Sprache, ob sie nun die Sprache der Dichter oder seiner eigenen Gedichte ist, sein Begehren nicht ausdrückt, sondern es schafft und dadurch seine Existenz als begehrendes Ich hervorbringt. Mit anderen Worten: er sieht, daß er kein Selbst hat, das vor seiner Darstellung in Sprache existierte. Aber diese Darstellung, die das Selbst hervorbringt, verursacht, wie er schon entdeckt hat, auch seinen Tod, weil er sich selbst in dem Ich, das er

geschaffen hat, nicht erkennen kann. Das Ich also sieht ein, daß es immer schon verdoppelt ist, von sich selbst entfremdet, aggressiv und der Aggressivität untertan, sich in einem prekären Gleichgewicht zwischen Leben und Tod hält.

In den *Mémoires* aber bleibt diese Einsicht ohne Folge. Der Erzähler ist, nach einem Moment der Klarheit, in seine Täuschung zurückgefallen und behauptet, daß das Verdoppeln und die Unechtheit einfach das Ergebnis der Darstellung und nicht die Kennzeichen der Erfahrung selbst sind. Als er deshalb einsieht, daß sein Werk ein Fehlschlag ist, sagt er:

> *(...) quelle vanité que l'art! Vouloir peindre l'homme dans un bloc de pierre ou l'âme dans des mots, les sentiments par des sons et la nature sur une toile vernie...* [S. 242-243]
>
> *(...) welche Eitelkeit ist die Kunst! Den Menschen in einem Steinblock abbilden wollen, oder die Seele durch Worte, die Gefühle durch Töne und die Natur auf einer gefirnisten Leinwand darstellen wollen...*

Die Einsichten aus der Episode mit den zwei englischen Mädchen gehen aber nicht verloren; sie werden in *Novembre* weiterentwickelt. *Novembre* ist ein zweiter, den *Mémoires* in mancher Hinsicht sehr ähnlicher Versuch des Erzählers, sich an seine Jugendliebe und Jugendträume zu erinnern. Der Roman beginnt als eine Ich-Erzählung, aber gegen Ende des Werkes geschieht etwas Merkwürdiges: der Erzähler stirbt und ein Freund von ihm beendet das Manuskript. Die zentrale Episode des Romans sind die zwei Besuche des Erzählers bei der Dirne Marie, die ihm ihre Lebensgeschichte erzählt.

Marie ist deutlich ein Spiegelbild des Erzählers, ein spiegelndes Gegenteil:

> *(...) sans nous connaître, elle dans sa prostitution et moi dans ma chasteté, nous avions suivi le même chemin, aboutissant au même gouffre; pendant que je me cherchais une maîtresse, elles était cherché un amant, elle dans le monde, moi dans mon coeur; l'un et l'autre nous avaient fuis.* [S. 268]
>
> *(...) ohne einander zu kennen, hatten wir beide, sie in der Prostitution, ich in der Keuschheit, denselben Weg beschritten und waren in den nämlichen Abgrund gestürzt, dieweil ich eine Geliebte suchte, hatte sie nach einem Geliebten gesucht - sie in der Welt, ich in meinem Herzen; und beide vergebens.*

Marie ist also ein Doppelgänger, ein Spiegelbild, in dem der Erzähler sich selbst sehen kann. Aber sie ist ein Doppelgänger, der vollkommen entwickelt und lebendig ist: da sie eine Dirne ist, erhält Marie, anders als die Maria der *Mémoires*, notwendigerweise einen Körper und eine Geschichte, und sie erzählt diese Geschichte mit ihrer eigenen Stimme. In *Novembre* also findet statt, was in den *Mémoires* vermieden wurde: das Spiegelbild wird sehr abgetrennt, unabhängig und deshalb lebendig, so daß es den Erzähler zu vernichten droht. Diese Bedrohung liegt nicht nur auf erotischer Ebene, wo das Begehren Maries erschreckende Ausmaße zu erreichen scheint –

> *»Oui, oui, embrasse-moi, bien, embrasse-moi bien! tes baisers me rajeunissent (...)« Et elle s'appuya la bouche sur mon cou, yfouillant avec d'âpres baisers, comme une bête fauve au ventre de sa victim.* [S. 263]
>
> *»Ja! Ja! KO mich doch! Küß mich doch! Deine Küsse verjüngen mich! (...)« Und sie drückte ihren Mund fest auf meinen Hals; sie wühlte mit gierigen Küssen, wie ein Raubtier im Bauch seines Opfers.*

- sondern auch auf der Ebene der Erzählung: denn von einem gewissen Punkt an ist es Marie, die der Erzähler wird und die erste Person an sich reißt.

Wie in den *Mémoires* erschrickt auch hier der Erzähler über die Kraft seiner Schöpfung. Als er erkennt, daß das Verleihen von Leben und Unabhängigkeit an das Spiegelbild die eigene Vernichtung als ein begehrendes und erzählendes Ich bedeutet, zerstört er seine Schöpfung: auch Marie verschwindet. Aber nachdem er Marie eliminiert hat, merkt er, daß er damit auch die Möglichkeit des Erzählens zerstört hat. Er erkennt, daß, um als der andere leben zu können, sein narzißtisches Spiegelbild, die dritte Person, er als Ich sterben muß. Deshalb stirbt er, und aus seiner Asche wird der zweite Erzähler geboren.

Die bedrohende Kraft Maries und der Tod des ersten Erzählers deuten die Gefahren an, die die Darstellung für die Gesamtheit des Ich enthält. Sie funktionieren noch innerhalb der Gegenpole Ich/Darstellung, Erfahrung/Sprache. Aber *Novembre* stellt auch diese Opposition in Frage; die Erzählung zeigt eigentlich, daß die Verdopplung des Selbst und das Fehlen von Authentizität, die in den *Mémoires* als Ergebnis der Übersetzung von Erfahrungen in Sprache erscheinen, sich schon auf dem Niveau der Erfahrung einstellen. Erfahrung selbst hat nämlich die Struktur von Darstellung.

Dieser Unterschied zwischen den *Mémoires* und *Novembre* wird sehr deutlich, wenn man parallele Episoden der beiden Erzählungen vergleicht. Hier kann ich nur eine solche Episode kurz behandeln. In beiden Werken, gegen Ende der Erzählung, kehrt der Erzähler an einen Ort zurück, der der Schauplatz einer kritischen Erfahrung war. Der Besuch dramatisiert also die Struktur der Erinnerung, die Handlung der Autobiographie, und sollte deshalb in beiden Fällen als Sinnbild des Textes betrachtet werden. In den *Mémoires* ist der Besuch eine Erfahrung von Gleichem und Unterschiedlichem: der Ort ist derselbe und trotzdem ganz anders, weil die Geliebte nicht mehr da ist:

> *Je revoyais le même océan avec ses mêmes vagues (…) ce mème village (…) Mais tout ce que j'avais aimé, tout ce qui entourait Maria (...) tout cela était parti sans retour.* [S. 246]
>
> *Ich sah denselben Ozean wieder mit seinen gleichen Wogen (...) dasselbe Dorf (...) Aber alles, was ich geliebt, alles, was Maria umgab (...) all das war fort ohne Wiederkehr.*

Das Pathos der Szene entsteht durch diesen Gegensatz zwischen gegenwärtigem Mangel und ehemaliger Vollkommenheit. Die Szene dramatisiert die Ansicht, die durchgehend in den *Mémoires* beibehalten wird, daß nur die Verdopplung der Erfahrung in der Sprache mangelhaft ist und nicht die Erfahrung selbst. In *Novembre* jedoch ist es nicht die Opposition zwischen Gleichheit und Unterschied, die dem Erzähler auffällt, sondern der fundamentale Mangel an »Heimlichkeit«, die Tatsache, daß man nie einen Platz hat, der einem nur selbst gehört:

> *»O mon Dieu, se dit-il, est-ce qu'il n'y a pas sur la terre des lieux que nous avons assez aimés, où nous avons assez vécu, pour qu'ils nous appartiennent jusqu'à la mort, et que d'autres que nous-mêmes n'y mettent jamais les yeux!«* [S. 276]
>
> *»Oh mein Gott«, sagte er, »gibt es denn keine Stätte auf Erden, die wir genug geliebt, wo wir lange genug gelebt haben, auf daß sie uns bis zum Tode gehöre und nie von anderen Augen als den unsrigen erblickt zu werden vermöchte!«*

Der Mangel ist grundlegend, wesentlich, immer vorhanden. Es ist ein Mangel, nicht weil man etwas verloren hat, sondern weil man nie wirklich etwas besitzt. Erfahrung selbst, und nicht nur ihre Darstellung in der Sprache, ist der Schauplatz des Verlustes und der Teilung.

Die Entfremdung, die die Darstellung zu charakterisieren scheint und sie dadurch von der Erfahrung unterscheidet, befindet sich

schon auf der Ebene der Erfahrung, und das Fehlen des Zusammentreffens des Ich mit sich selbst ist nicht einfach die Folge der literarischen Schöpfung, sondern es ist die Folge des Bewußtseins, das selbst Schreiben ist. Sobald es Erinnerung, oder Begehren, oder Sprache gibt, d.h. sobald es ein Ich gibt, ist das Ich verdoppelt, von sich selbst getrennt und entfremdet, und diese Trennung wird erlebt als Verlust, aber als ein Verlust, der sich immer schon ereignet hat und deshalb nicht vermieden oder ausgeglichen werden kann.

Der Verlust und die Entfremdung des Ich können nur um den Preis der narzißtischen Sterilität und Zerstörung vermieden werden; sie können aber angenommen und als Ursprung von Kreativität behandelt werden.

Diese letzte Stufe, das Akzeptieren des Todes und der Entfremdung als schaffende Kraft, ist schon in *Novembre* versucht worden. Dort hat der Erzähler seinem Spiegelbild ein Leben, eine Stimme und einen Körper verliehen: die Dirne Marie ist der Erzähler geworden. Später stirbt der Erzähler und dadurch bringt er den zweiten Erzähler zur Welt, der anders als er ist, aber andererseits eine Geschichte zu erzählen hat. In der ersten *Education sentimentale* wird dieses Verhältnis zwischen Erzähler und Charakter weiter entwikkelt.

Die erste *Education sentimentale* ist die Geschichte von zwei Freunden. Der eine, Henry, geht nach Paris, um zu studieren, verliebt sich in eine verheiratete Frau und flieht mit ihr nach Amerika. Dort kommt die Liebschaft, durch Armut und Langweile, zum Ende. Die zwei kehren nach Paris zurück, und Henry wird ein erfolgreicher, bürgerlicher Lebemann. Der andere, Jules, bleibt in der Provinz, wo er sich langweilt, träumt und Briefe an Henry schreibt. Er trifft eine Schauspieltruppe, verliebt sich in eine Schauspielerin Lucinde, und glaubt, daß auch sie ihn liebt. Der Direktor der Truppe verspricht ihm eines seiner Stücke zu inszenieren. Aber die Truppe verläßt die Stadt, und Jules entdeckt, daß Lucinde die Maîtresse des Direktors ist. Allein und enttäuscht, verzichtet er auf Liebe und Erfolg und entscheidet sich, sich der Kunst zu weihen.

Man kann sagen, auf einer Ebene erzählt die erste *Education sentimentale* die jetzt wohlbekannte Geschichte der allmählichen Differenzierung zwischen dem Selbst und seinem Spiegelbild, die die vorhergehenden Werke trotz ihrer Schöpfer manifestiert haben. Jules und Henry, die am Anfang spiegelnde Gegenteile sind (sie nennen

sich »La moitié de moi-même«, S. 289), werden am Ende durchaus andere: »Ils ne pensaient de même sur quoi que ce soit et n'envisageaient rien d'une manière semblable« [S. 366] (»Sie dachten anders über alle Dinge und sahen nichts von derselben Seite an«.). Dieser Prozeß der Differenzierung, durch den das Spiegelbild anders wird, ist, wie wir schon gesehen haben, der Prozeß der »Darstellung«, der durch Bewußtsein, Begehren, Erinnerung oder Erzählung unvermeidlicherweise hervorgerufen wird. Die Besonderheit der *Education* aber ist, daß sie die vollständige Trennung zwischen Jules und Henry als ihren Ausgangspunkt nimmt.

Während in den vorhergehenden Werken angenommen wurde, daß ein einziges Ich durch die Notwendigkeit des Bewußtseins, der Erinnerung und des Schreibens ein Spiegelbild geschaffen hat, über das es, als seine eigene Schöpfung, verfügen kann, wie es möchte, setzt die *Education* als ihren Ausgangspunkt nicht ein einziges Ich voraus, das sich geteilt hat, sondern eine Zweiheit, eine Trennung, die eigentlich von Anfang an da ist, früher als jegliches Begehren, Erinnern oder Schreiben. Diese Änderung ist das Ergebnis der Einsichten, die in den *Mémoires* und *Novembre* gewonnen wurden, wo ja gezeigt wurde, daß das Spiegelbild das Ich, ebenso wie das Ich das Spiegelbild, schaff,, daß ein Charakter ein Erzähler, ébenso wie ein Erzähler ein Charakter, werden kann, und daß beide - Sprache und Erfahrung - jeweils der Ursprung des anderen sind. Deshalb wird in der *Education* der eine Teil des Ich nicht als Schöpfer des anderen Teils betrachtet, nicht als authentischer, origineller und mit Kontrolle über den anderen gesehen. Der Unterschied zwischen der ersten *Education* und den *Mémoires* liegt nicht so sehr darin, daß das eine ein Roman ist und das zweite eine Autobiographie, daß das eine in der ersten Person erzählt wird und das zweite in der dritten; vielmehr liegt der Unterschied darin, daß in der *Education* der Erzähler von dem narzißtischen Zirkel ausgeht und - statt sein Spiegelbild zu betrachten - sich selbst in zwei gespalten sieht.

Da die Opposition zwischen Schöpfer/Schöpfung, Erzähler/Charakter, Ich/Spiegelbild sich als imaginär erwiesen hat, soll das Verhältnis zwischen Jules und Henry auf andere Weise definiert werden. Der Konflikt, der die Bewegung der vorhergehenden Werke bestimmt hat, ist - wie wir gesehen haben - ein Konflikt zwischen - auf der einen Seite - einem narzißtischen Versuch des Ich, seine imaginäre Gesamtheit und Einheit durch die Verdrängung jedes Anzei-

chens seiner Trennung von sich selbst zu schützen - auf der anderen Seite - die Erkenntnis, daß dieser narzißtische Versuch zu Sterilität und Tod führt und daß das Ich nur durch die Annahme und das Ausbeuten seiner eigenen Entfremdung überleben und erzählen kann. In der *Education* werden diese zwei widersprüchlichen Einstellungen jede bis zu ihrem logischen Ende weiterentwickelt; die erste in Henrys und die zweite in Jules' Figur. Was vorher als aufeinanderfolgende Momente derselben Geschichte - Projektion und Ausschaltung, Schöpfung und Vernichtung - dargestellt wurde, wird jetzt als zwei verschiedene und unabhängige Möglichkeiten gesehen.

Während Henry fir das narzißtische Ich steht, stellt Jules das Projektieren dar, das nicht mehr die Schöpfung eines Spiegelbildes ist. Im 24. Kapitel, das die ganze Begegnung der *Tentation de Saint Antoine* schon ahnen läßt, projiziert Jules sein Begehren, gibt ihm Leben und betrachtet es (S. 324-327). Diese Projektion jedoch ist nicht mehr ein Versuch des Ich, was es betrachtet, wieder in Besitz zu nehmen und seine verlorene Einheit wiederzuerlangen, sondern sie ist eine Zerstreuung des Ich in die Welt, die es geschaffen hat, in einer Weise, die keine dialektische Wiedererlangung erlaubt. Was diese Veränderung möglich macht, ist, daß Jules, anders als der Erzähler der *Mémoires* oder *Novembre*, nicht nur *ein* Bild schaff, mit dem er notwendigerweise ein narzißtisch-erotisch-aggressives Verhältnis hätte unterhalten müssen, sondern eine Reihe von Bildern schafft, von denen ihm jedes einzelne, da sie alle seine Projektion sind, kein vereinigtes Bild von sich selbst zurückgeben kann. Jules wird von der narzißtischen Versuchung durch die Viehahl seiner Schöpfungen gerettet; er verzichtet auf die Faszination eines Bildes, um ein anderes schaffen zu können. Die Bewegung der Schöpfung und Vernichtung, Leben und Tod, der vorhergehenden Werke, wird hier von einer Bewegung der Versuchung und Entsagung ersetzt und dieses Ersetzen garantiert die Vermehrung der Schöpfung.

Es gibt noch eine andere Veränderung, die am deutlichsten in der Episode gesehen werden kann, die die Begegnung zwischen Jules und dem Hund beschreibt.

Man kann beweisen, daß diese Begegnung in einer Landschaft stattfindet, die in den *Mémoires* und *Novembre* die Szene der narzißtischen Verdopplung, der Schöpfung des Spiegelbildes charakterisiert. Die Episode ist also eine Verwandlung der Szene der Begegnung mit der geliebten Frau oder der Hervorrufung der Vergangen-

heit. Aber während in den vorhergehenden Werken das Ich den Unterschied zwischen sich selbst und dem Bild, das es notwendigerweise schaffen mußte, zu vermeiden und zu vernichten versuchte, sieht der Erzähler in der *Education* ein, daß das Wichtigste ist, diesen Unterschied zu erhalten: das ist es, was Annehmen des Todes und der Entfremdung bedeutet. Deshalb kann Jules in dieser Episode den Hund und seine Bedeutung nicht verstehen;[3] das Spiegelbild bleibt unbekannt und unbegreiflich.

Die Schlüsse der ersten *Education sentimentale* sind verhältnismäßig optimistisch: der narzißtische Antrieb (Henry) war sehr deutlich von der Akzeptierung der Entfremdung (Jules) unterschieden und getrennt. Im weiteren Verlauf des Romans ist der »schlechte« Teil des Ich, Henry, allmählich verschwunden, und Jules, jetzt als treuer Künstler dargestellt, rückt immer mehr in das Zentrum der Erzählung. Darüber hinaus wird an diesen Stellen, die die *ars poetica* Jules' beschreiben, Jules als voll erkennbares Objekt dargestellt und tatsächlich als Spiegelbild des Erzählers selbst. Während Jules seinen Tod als ein Ich akzeptiert und die Unmöglichkeit, seine Schöpfung völlig zu begreifen, hingenommen hat, ist der Erzähler selbst in die narzißtische Identifikation, deren Täuschung sein eigener Text freigelegt hat, zurückgefallen.

Diese Spaltung des Textes, in dem Einsichten, die in einem Teil gewonnen werden, in einem anderen Teil wieder verloren oder verdunkelt sind, stellt die Voraussetzung in Frage, die fir die *Education* grundlegend ist. Nämlich, daß man die narzißtische Sterilität und die Akzeptierung der Entfremdung, den narzißtischen Glauben an Einheit und Gesamtheit und die Hinnahme der Kastration, das Imaginäre und das Symbolische, auseinanderhalten kann. Sie zeigt, daß eine binäre Opposition - wie jene zwischen Jules und Henry - ihren Antrieb aus der imaginären Ordnung erhält und eigentlich die narzißtische Geste par excellence ist. Der Wunsch des Ich, sich mit seinem Spiegelbild zu vereinen, sollte aufgegeben werden, weil er die Erzählung verhindert. Aber die Annahme der Entfremdung bedeutet nicht, daß man jenseits des NarziBmus ist. Der Tendenz, das Imaginäre und das Symbolische gegenüberzustellen, und die Überschätzung des Symbolischen, die beide ihre Wurzeln in den strukturalistischen binären Oppositionen und der Überschätzung der Sprache haben, muß man widerstehen, obgleich man sagen kann, daß das Vorhandensein dieser Tendenz den unvermeidlichen Rückfall in

Narzißmus enthüllt; sie deckt eine Wahrheit auf, die sie nicht beherrschen kann.

Mit anderen Worten: Der grundlegende Konflikt zwischen dem narzißtischen Interesse des Ich, sich mit seinem Spiegelbild zu vereinigen, und der Haltung des Erzählers, seine eigene Entfremdung anzunehmen, um eine Erzählung erzeugen zu können, dieser Konflikt wird bei Flaubert in drei verschiedenen Weisen dargestellt: Erstens: Diese zwei Kräfte sind aufeinanderfolgende Momente derselben Geschichte, die dann konsequenterweise eine Geschichte der Täuschung und Enttäuschung ist. Sie beschreibt eine Entwicklung, eine »Education«, und erlaubt eine Totalisierung dieser verschiedenen Momente, d.h. sie erlaubt eine Wiedererlangung des Selbst als vereinigte Gesamtheit. Zweitens: Die zwei Kräfte sind nicht aufeinanderfolgende Momente, sondern zwei Aspekte des Selbst, die nebeneinander existieren. Statt einer Entwicklung gibt es eine Spaltung des Ich. Aber da diese zwei Aspekte oder zwei Antriebe als unterschiedlich und getrennt gesehen werden, wird es möglich, einen Antrieb zurückzudrängen und den anderen in eine neue Einheit zu transformieren. Drittens: Diese zwei Antriebe existieren nebeneinander, aber in solcher Weise, daß die Trennung des einen von dem anderen nicht möglich ist; der eine zieht den anderen herbei. Die Möglichkeit des Subjekts, seiner Irreführung zu entkommen (Fall 1) *und* die Möglichkeit, einen Teil des Selbst zurückzudrängen (Fall 2), sind unterhöhlt. Der Tendenz, diese drei Modelle als drei Stufen in einer Entwicklung zu sehen, muß man widerstehen, weil man sonst in das erste Modell zurückfällt. Dieser Rückfall jedoch ist genau das, was man nicht vermeiden kann.

Wir haben gesehen, wie Flaubert in seinen frühen Texten bestimmte Strategien angewandt hat, um ein Problem der Darstellung, das sein eigener Text hervorgebracht hat, zu überwinden. Diese Strategien geben der Erzählung eine bestimmte Form und schreiben die Handlung, Charaktere und Themen vor. Obwohl wir die Hauptwerke nicht diskutiert haben, können wir schon ahnen, wie und warum ihre wichtigsten Merkmale entstanden sind: Die sogenannte Objektivität Flauberts, seine Abwesenheit als ein Subjekt in der Erzählung; die Unbegreiflichkeit oder das Fehlen der Bedeutsamkeit seiner Charaktere; die Serien-Struktur - z. B. der Versuchungen in *Saint Antoine,* der Liebhaber in *Madame Bovary,* der Begehrensobjekte in *Un coeur simple,* der Fächer des Wissens in *Bouvard et Pécuchet;* und

schließlich das generelle Merkmal, die Spannung zwischen Entwicklung und einer Struktur der statischen Wiederholung.

Ich habe versucht zu zeigen, daß bei Haubert das hauptsächliche Problem darin besteht, einen Text hervorzubringen, eine Strategie zu finden, die ihn überhaupt zum Erzählen befähigt und daß spezifische Themen, Handlungen und Charaktere ausgewählt werden, weil sie sich als Lösungen fur diese Probleme anbieten. Das Ziel des Textes liegt deshalb nicht außerhalb von ihm, in etwas, das der Text zu verdoppeln sucht, sondern das Ziel des Textes ist seine eigene Existenz, die Erzeugung des Textes selbst. Das ist jedoch keine kleine Sache: da das Ich entdeckt, daß es nicht existiert vor seiner Darstellung in Sprache, ist die Entstehung des Textes auch die Geburt und das Leben des Ich. Dieses Leben aber kann man nicht von dem Tod unterscheiden: der Erzähler kann nämlich auf keine Art seine Existenz als Ich durch die Erzählung wiedererlangen.

Da das Ich nirgendwo vor seiner Darstellung existiert, kann man nicht richtig sagen, daß diese Darstellung »referenziell« sei, von einem Ich handele : der Referent und das Ich als Referent sind Effekte des Textes. Das bedeutet aber nicht, daß der Text, gemäß der strukturalistischen Logik, einfach selbstreferenziell ist, daß er einfach von dem Prozeß der Darstellung selbst handelt. Die Beziehung zwischen Darstellung und Erfahrung ist nicht eine der Opposition. Da die Entstehung des Textes und die Schöpfung eines Subjekts gleichzeitig vor sich gehen, kann man sagen, daß es bei Flaubert keinen Unterschied zwischen referenziellem und selbstreferenziellem Text gibt, daß dies eine andere Opposition ist, deren imaginären Charakter sein Werk aufweist.

Anmerkungen

1 Brief an Mme. Roger des Genettes, 1861.

2 Gustave Haubert, *OEuvres complètes* (Paris: Seuil, Ed. L'Intégrale, 1964), I, S. 230. Alle Stellenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe und werden im Text direkt angeführt. Übersetzungen von Rudolf Soomer *(Les Mémoires)* und Ernst Sander *(Novembre)*.

3 Jonathan Culler, *Haubert: The Uses of Uncertainty* (Ithaca: Cornell University Press, 1974), S. 54-66.