

MB

(3) Der Roman *Madame Bovary* erscheint 1856 und versetzt den Leser in ein Klassenzimmer.

Das erste Wort „Nous“ irritiert. Denn Wir-Erzählungen sind in der europäischen Literatur selten und lassen sich nur schwer erzähltheoretisch fassen.

Flaubert führt zunächst *un nouveau* ein und nicht Emma Rouault. Wer sich den Roman wegen Emmas Ehebrüche gekauft hat, wird anfangs enttäuscht. Der Leser erfährt später, wer für die Schüler „un nouveau“ ist: Zunächst hören sie nur das in Aufregung gestammelte „Charbovari“. In vergleichbaren Aufschüben ist die erste Madame Bovary nicht Emma, sondern Charles' Mutter sowie seine erste Ehefrau.

Fasst man den Inhalt von *Madame Bovary* zusammen als das Leben einer jungen Frau in der Provinz, die Ehebruch begeht, an ihren romantischen Idealen leidet, sich verschuldet und Selbstmord begeht, ist der Anfang merkwürdig.

Im „Nous“ ist der homodiegetische Erzähler Teil einer Schulklasse oder eine kollektive Erzählinstanz, die für westliche Lesegewohnheiten hochgradig unrealistisch wird. Die Wir-Perspektive wird dann auch alsbald aufgegeben.

Was auf „Nous étions à l'étude“ folgt, dürfte den Leser bei der ersten Lektüre keineswegs interessieren, da es innerhalb der Lesererwartung kaum ereignishaft oder bedeutungsvoll ist. Auch deshalb hat André Gide notiert, „que le commencement de Madame Bovary est fort mal écrit.“

In Italo Calvinos Rezeption steht Flaubert paradigmatisch für eine „vanità della storia“. Mit einem solchen Moderne-Begriff ist der Verlust eines rationalen Schemas verbunden; im Besonderen eine abnehmende Bedeutung von Ereignissen für die Handlung bzw. Geschichte, erzählerische Stasis und die Verwendung des „éternel imparfait“. Das entschärft keineswegs die Frage nach der Funktion des Anfangs in Hinsicht auf den gesamten Text.

Nach der Eintritt-Szene werden Charles' Aussehen, Verhalten in der Klasse, seine Familie und frühe Kindheit geschildert. Der Neue stellt einen Fremdling dar. Im „chacun se leva comme surpris dans son travail“ zeigt sich das Gewohnt-Eingeübte, das dem Neuen (wie uns) noch unbekannt ist.

In der quasi verheimlichten Wahrheit über Charles („à demi-voix“) spricht der Direktor an, dass dieser eigentlich in eine andere Klasse gehört, aber ungeeignet ist. Mit seinem Schulwechsel „au collège de Rouen“ verabschiedet sich die erste Erzählinstanz ebenso abrupt wie lapidar:

„Il serait *maintenant* impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui.“

(4) Dass nichts weiter von Charles erinnert wird, liegt vor allem daran, dass er ein mittelmäßiger Mensch ist, der jenseits der Anfangsszene nicht mehr von Interesse ist (für die kollektive Beobachterinstanz).

Charles ist eine merkwürdige Romanfigur; in Albert Thibaudets Worten „le personnage le moins vraisemblable du roman.“ Im ersten Wort wird Charles entwertet zu „un personnage échappant à toute tentative de caractérisation traditionnelle.“

Was folgt, besticht durch Durchschnittlichkeit und Erwartbarkeit. Es handelt sich um eine Austauschbarkeit, der weitere Unbestimmtheiten entsprechen:

Der Anfang verortet die Handlung – anders als von einem realistischen Roman zu erwarten wäre – weder räumlich noch zeitlich.

Das gilt auch für *le bled* Tostes und für das fiktive Yonville, irgendwo „sur les confins de la Normandie, de la Picardie et de l’Ile-de-France“, in einer „paysage sans caractère“.

Man kann hier von einer Auflösung der traditionell dramatisch angelegten Romanhandlung sprechen oder – so Baudelaires frühes Lob – von der Banalität des Themas, und von einer Steigerung der erzählerischen Unvoreingenommenheit.

(5) Die Polyphonie der Zeitlichkeit aber, die das „*maintenant*“ einführt, ist kein Zufall, sondern hat Methode: Der Wir-Erzähler befindet sich innerhalb der Vergangenheit und verortet sich gleichzeitig in der Gegenwart des Diskurses. Immer wenn die Erzählinstanz als „*on*“ bezeichnet wird, problematisiert sie die Gegenwart des Erzählens. Das gilt auch für das satanisch-präsentische Anfangskapitel des zweiten Teils:

„Depuis les événements que l’*on* va raconter, rien, en effet, n’a changé à Yonville.“

Die Kehrseite dieses Informationsmangels findet sich ebenfalls zu Beginn, denn die Beschreibung des Neuen ist zu detailliert, wenn man die Wahrnehmungssituation berücksichtigt:

(6) „Resté dans l’angle, derrière la porte, si bien qu’*on* l’apercevait à peine, le nouveau était [...]“.

Die übergenaue Beschreibung der absurden Mütze „d’ordre composite“ hat eindrücklich Nabokov Kopfschmerzen bereitet. Sie lässt die Vertrauenswürdigkeit des Erzählers fraglich werden.

(7) Die groteske Beschreibung der Kleidung, insbesondere seine Kopfbedeckung, seine verhinderte Subjektivität, als er seinen Namen sagen soll („un nom *inintelligible*“), lassen ihn für die Klasse vollends zur Lachfigur werden – „on répétait: *Charbovari! Charbovari!*“.

Die kurze Passage, die durch die Wir-Erzählung bestimmt ist, ließe sich als falsche Fährte abtun.

Charles’ berühmte Mütze lässt sich als eine Entgleisung verstehen, der man auf den Leim geht, wenn man minutiös eine realweltliche Entsprechung imaginiert. Stattdessen kann die augenfällige Anhäufung von bezeichnender Sprache auch Hinweis sein auf das Fehlen eines Bezeichneten.

Als Parodie eines symbolischen Objekts lässt Charles’ Mütze Interpretationen scheitern.

Positiv gewendet stellt sie eine Einladung an den Leser dar, zu einem Interpreten in Flauberts Sinne zu werden. Insofern wir – ohne die Analogie zu überdehnen – Teil der Schulklasse werden.

Man sieht sich wie *un nouveau* auf die Strafbank versetzt, zwanzig Mal eine Konjugation abzuschreiben.

Zu lernen wäre, keiner zwanghaften Suche nach Tiefsinn zu erliegen.

Sondern *zuweilen* den Vergleich – „des profondeurs d’expression comme le visage d’un imbécile“ – stehen zu lassen.

Rodolphes Brief

(8) Später im Roman findet sich eine vergleichbare Szene – ebenfalls mit einem Schreibpult, einem Abschied und dem Ziel, eine Lektürewirkung zu erreichen.

Rodolphe, Emmas zweiter Liebhaber, schreibt einen Abschiedsbrief und besiegelt ihre und unsere *éducation sentimentale*, auch indem er Charles’ letztes Wort sowie die Kreisstruktur des Romans bestimmt.

Dadurch wird *ex post* auch die Wahl des Anfangs legitimiert.

Rodolphe setzt sich an seinen Schreibtisch und befolgt Flauberts Ratschlag an Louise Colet:

„Réflechis, réfléchis avant d'écrire. Tout dépend de la conception“ und liest frühere Briefe.

Rodolphes Anfang ist also keine *creatio ex nihilo*. Hierin ist er vergleichbar mit dem Autor Flaubert:

Emma, die Leserin romantischer Literatur, erhält einen manipulierenden Abschiedsbrief.

(9) Charles vergibt nach ihrem Tod Emma, die ihn betrogen und in den Ruin getrieben hat.

Auf einem Markt in Argueil, auf dem er seinen letzten Besitz verkauft, trifft er auf Rodolphe. Er vergibt auch ihm und spricht sein größtes und letztes Wort: „C'est la faute de la fatalité!“ Der stammelnde Charles liefert einen druckreifen Satz ab. Dieses *grand mot* hat er wohl aus jenem Abschiedsbrief Rodolphes übernommen, den er kurz zuvor gelesen und dann weggeworfen hat. Der Leser kennt den Wortlaut bzw. kann sich erinnern an das berechnende Pastiche romantischer Hyperbeln. Rodolphe schrieb:

„*Est-ce ma faute? Ô mon Dieu! non, non, n'en accusez que la fatalité* – Voilà un mot qui fait toujours de l'effet.“ Hier findet sich die Alliteration von *faut, faute* und *fatalité*. Das *grand mot* „fatalité“ verspricht, zügig und überzeugend die lästig gewordene Ehefrau loszuwerden: Im *dictionnaire des idées reçues* wird „fatalité“ ein „mot exclusivement romantique“ genannt. Es leitet auch Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* ein, den Emma im Kloster gelesen hat.

(10) Betrachtet man die Schreibszene genauer, wird der intertextuelle Bezug klarer. Die Schwierigkeit anzufangen zu schreiben, wird inszeniert. Rodolphe hat Ehemänner gehört: Über seinem Pult hängt ein Hirschgeweih als Trophäe. Da ihm kein Anfang einfällt, schaut er in einer Dose mit alten Erinnerungen nach. Möglicherweise können Emmas frühe Briefe Inspiration liefern. Die neuen Briefe geben nichts her, die älteren Briefe liegen unten. Darüber finden sich Haarlocken verschiedener Farbe. Die Frauen beginnen sich in seiner Erinnerung zu gleichen.

„*Quel tas de blagues!*“ sind ihm die aufbewahrten Dinge. Denn sein Herz ist wie ein von Kindern platt gelaufener Schulhof. Das lässt an die Schreibszene des „*Ridiculus sum*“ im ersten Kapitel denken. Der Vergleich mit Schülern, die die Mauern bekritzeln, verweist abermals auf *Notre-Dame de Paris*.

(11) Denn auf nicht unschuldige Weise gilt hier „*C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre.*“ Der Hugosche Erzähler findet „*ce mot gravé à la main sur le mur: ΑΝΑΓΚΗ.*“ und so kehrt es auch in Rodolphes Brief wieder.

Anankê wird als *fatalité* übersetzt und dann von Charles – in einer Art *Stille Post* – als Destillat aufgenommen. Damit hat sich zwischen zwei Romanen ein Kreis geschlossen, aber auch innerhalb von *Madame Bovary*. Der Kontext des Schicksalhaften hat sich geändert. Während bei Hugo *Anankê* die Klage über unerwiderte Liebe ausdrückt, benutzt es Rodolphe, um sich einer erwiderten romantischen Liebe zu entledigen.

ES

(12) Mit *Madame Bovary* wird Flaubert berühmt. Allerdings sieht er die *Éducation sentimentale* als gelungenere an. Beim Publikum findet der Roman gleichwohl weniger Anerkennung.

Die *Éducation* zeigt das Schicksal eines Spiegelbildes von Emma: männlich, mit Erbschaft ausgestattet, in der Hauptstadt.

Die Story umfasst die 48er Revolution, die Gründung des *Second Empire* und handelt von zwei Freunden, die einen Platz in der Welt suchen und die romantischen Ideale ihrer Jugend verlieren. Der wohlhabende Frédéric hegt als *homme sentimental* künstlerische Ambitionen, sein armer Freund Deslauriers strebt als *homme de volonté* eine Karriere als Anwalt an.

Während das zweite Kapitel die Konstellation der Freundschaft einführt, wird das Sich-Verlieben bereits im ersten angelegt. Der Hauptkonflikt zwischen Individuum und Gesellschaft wird ausgelöst im Motiv der Menge am Kai (ab dem ersten Paragraphen) und des *coup de foudre* auf dem Oberdeck (ab dem 20.).

Anders als *Bovary* beginnt die *Éducation* mit einer genauen Angabe von Zeit und Raum, mit dem „quai Saint-Bernard“, mit der tumulthaften Menge, in einem realistischen Setting.

Der zunächst äußerliche Fokus geht über auf das abfahrende Schiff, die *Ville-de-Montereau* (§3). Dann wird der Protagonist eingeführt, „un jeune homme“. Durch eine allwissende Erzählinstanz erfährt der Leser den Namen: „M. Frédéric Moreau“.

Ein junger Mann aus der Provinz lässt sich in Paris nieder „[pour] *faire son droit*“. Der vierte Absatz bewirkt ein „déjà-lu“ kultureller Codes: Der Sozialtypus des armen Studenten à la Rastignac wird aufgerufen: scheinbar ein Held, *wie er im Buche steht*. Der Anfang ist nicht bemüht, neuartig zu sein. Im Gestus des Zitathaften wird inszeniert, was Flaubert *bêtise* nennt.

Der erste Untertitel „Histoire d'un jeune homme“ betont die generische Anlage gemäß dem Wunsch „[de] faire l'histoire morale de ma génération“ Der frühe Titel *Les Fruits secs* benutzt eine Metapher für eine ganze Generation ohne einen einzelnen Repräsentanten. Die trockenen Früchte pflanzen sich nicht fort, bleiben steril, und das historische Ereignis der Revolution trifft auf keinen fruchtbaren Boden.

So steht im Mittelpunkt ein Nicht-Ereignis: Frédéric's Ohnmacht.

Flaubert spricht von Romanen als Pyramide. Wegen der Konzeption geht er von einem Scheitern aus: „C'est un livre condamné: il simula une construction en pyramide“. Die quasi-Abwesenheit von Ereignissen entfernt sich vom Modell der *Comédie humaine*, vom Übertreten sozialer Grenzen.

(13) Der Roman strukturiert sich durch Frédéric's Scheitern, von Passivität zu Aktivität zu gelangen.

Nicht *Außerordentliches* ist bestimmend, sondern *Banales* und Dauerndes.

Austauschbarkeit ersetzt Notwendigkeit. Ereignisse haben in der *Éducation* den Charakter eines plagenden Simulakrums. Mit Derrida kann man sagen, dass ihnen ein Phantomcharakter eigen ist, der zwischen erstem und letztem Auftreten sowie ihrer Wiederholung besteht: „Répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme.“ Die Revolution von 48 ist hierfür ebenso Beispiel wie der Augenblick, als Frédéric zum ersten Mal Mme Arnoux erblickt. „Ce fut comme une apparition“.

(14) Die Einfachheit und Schönheit der Prosa kontrastiert mit der Lächerlichkeit der Szene: Zwei Hunde gehen wie beiläufig der Stelle vorweg: Das Ideal der *donna angelicata* ist nur eine quasi-Erscheinung, aber mit dem Topos der Irradiationslehre versehen, mit „l'éblouissement que lui envoyèrent ses yeux“.

Die Szene erscheint im Vergleich („comme“), denn die Dame steht wirklich vor Frédéric. Der Gegensatz zwischen seinem Bild von ihr und einem vulgär-banalen Umfeld bestimmt den Roman wiederholt. Frédéric's Begegnung zuvor mit ihrem Ehemann M. Arnoux endet lakonisch mit „Il disparut.“

Als Frédéric das Oberdeck zum ersten Mal betrat, war es bevölkert von „quelques bourgeois [...] des ouvriers, des gens de boutiques *avec leurs femmes et leurs enfants*“ – also wohl auch mit Mme Arnoux – und *nun* hört er abermals „M. Arnoux *apparaissant*“.

Das Treffen von Frédéric und Mme Arnoux ist also bereits eine Wiederholung und wird infiziert von einer zweiten, denn „M. Arnoux qui *disparut*“ erscheint wieder und tritt zu ihnen. So vermengt und wiederholt sich die einschneidende „apparition“. Sie ist paradigmatisch für den quasi-Charakter von Ereignissen und ihrer Wiederkehr. Das lässt sich an der Dreiteilung des Romans erkennen, in den drei Liebesbeziehungen Frédéric's, als auch in den drei zeitgeschichtlichen Einschnitten.

Frédéric verpasst die historischen Ereignisse ebenso wie sein Leben: Dazu zählen seine Verwirrung im Februar 48 und sein verpasstes Rendez-vous mit Mme Arnoux, das Idyllenhafte im Juni mit Rosanette, als die blutigen Barrikadenaufstände in Paris der Bukolik von Fontainebleau entgegenstehen, oder die Versteigerung von Mme Arnoux' Möbeln am Vorabend des Staatsstreichs.

Die Zeit scheint aus den Fugen geraten, insofern Umwälzungen mit wichtigen Episoden seines Gefühlslebens zusammenfallen, ohne dass er sie ergreift oder versteht.

Flaubert hat die 48er Revolution genauestens aufgearbeitet. Dabei ist auch zeitgenössische Geschichte nicht monolithisch, sondern wird verschieden erzählt.

(15) Das Problem des Historikers und Schriftstellers gründet im Ereignis, das als singulärer Zeit-Raum-Punkt der Sprache entgeht. Ihr ex-post-Charakter verleiht ihm einen aporetischen Charakter. Das Ereignis kann nur begriffen werden aus einem vorherigen Kontext heraus. Die narrative Abfolge, die von einem *événement* sprechen lässt, gibt ihm den Charakter der Wiederholbarkeit. Dem sprachlichen Betrug an der Einmaligkeit des Ereignisses trägt Flauberts Poetik der *idées reçues* bewusst Rechnung.

Entsprechend ist Frédéric anfangs bereits die Karikatur eines jungen Mannes mit klischeehaften Künstlerambitionen. Wirklichkeitsillusion ist so bei Flaubert ein Schreiben der Wiederholung.

Das gilt von den Romanfiguren ebenso wie von den revolutionären historischen Entwicklungen.

Einige Beispiele sollen hier genügen:

(16) Im zweiten Kapitel prophezeit Frédéric's Freund Deslauriers bereits die Revolution: „Ces bonnes gens qui dorment tranquilles, c'est drôle! Patience! *un nouveau quatre-vingt-dix-neuf* se prépare!“ Der Geist von 1789 wird heraufbeschworen und er sieht sich selbst als Helden der Revolution.

Als der Sozialist Sénécal im *Club de l'Intelligence* auftritt, erfahren wir, dass jeder ein Modell kopiert.

Er selbst versucht, Blanqui zu ähneln, der wiederum Robespierre imitiert.

Sénécal, der selbst als *Repetitor* arbeitet, ist die zweite Wiederholung und – wenn man das Marx'sche Diktum zur Wiederholung der Geschichte heranzieht – die *Farce* von Robespierre.

(17) Die Idee einer Wiederholung der *Terreur* fügt sich ein in den allegorisierenden Erzählerkommentar zum Übergang von der republikanischen Enttäuschung Regimbarts zur kapitalistischen Paranoia von Dambreuse. Sie zeigt in der Großschreibung ironisch an, dass es sich um *doxai* der Bourgeoisie handelt. In „le spectre de *quatre-vingt-treize* reparut“ zeigt sich, dass die Bourgeoisie unter dem Albtraum leidet, 1848 wende sich gegen sie.

(18) Die Unausweichlichkeit des Schreckgespensts karikiert Deslauriers' Naivität, als er Frédéric überreden möchte, eine Zeitung herauszugeben, mit der verharmlosenden Idee einer ständigen Revolution und der Forderung „plus de fantômes!“

(19) Deslauriers erzählt Frédéric, dass er den untätigen Republikaner Regimbart wiedergesehen hat. Dieser ist ein kaum-noch-Lebender: „courbé en deux, vidé, un spectre!“ Als *spectre* sucht er Straßen und Cafés heim, wie eine unheimliche Erinnerung an das Verschwinden der Republik, wie eine Verkörperung der Desillusionierung.

Tyrannische und revolutionäre Wiedergänger suchen die sich wiederholende Geschichte heim. Solche Phantome gehören weder ganz der Vergangenheit noch der Gegenwart an, sind weder ganz an- noch abwesend. Robespierre als Schreckgespenst lässt sich nicht 1:1 wiederholen, verkörpert aber die *Unfassbarkeit* eines historischen Ereignisses. Es bleibt immer ein Rest, das Ereignis anders zu fassen. So verdeutlicht das Bild des *spectre*, dass Geschichte nie ganz vergangen noch ganz gegenwärtig sein kann.

Quelque chose de

(20) Die Schilderung der blutigen Februartage als „spectacle“ mag abschließend den fragilen Ereignischarakter veranschaulichen. Eine kleine sprachliche Wiederholung prägt den Phantomcharakter des Anfangs im „comme une apparition“ aus und lässt die *Materialität der Geschichte* in der Einbildungskraft weiterleben.

Frédéric teilt mit der Kurtisane Rosanette das Bett, das er für Mme Arnoux gekauft hatte, und findet sich am nächsten Morgen inmitten der revolutionären Menge vor dem *Palais Royal* wieder, gebannt vom Schauspiel der Gewalt: Während der Erstürmung befindet er sich in der auf Schmutz, Blut, Kleidung, Waffen und Körpern dahinfließenden Menge.

(21) Inmitten eines außergewöhnlich action-geladenen Absatzes heißt es: „Frédéric sentit sous son pied *quelque chose de mou*: c'était la main d'un sergent en capote grise, couché la face dans le ruisseau.“ Der schaurige Grund des Gefühls von „*quelque chose de mou*“ führt zu keiner weiteren Reaktion.

(22) Anders verhält sich Frédéric nur, als ein Sterbender auf ihn fällt: Der „choc“ könnte hier zu einem traumatophilen Geschichtsbild führen im Sinne Benjamins, aber Frédéric trägt keine psychische Verletzung davon, sondern spürt nur Wut darüber, dass sein Körper Gegenstand von Gewalt sein könnte.

Die Reaktionslosigkeit angesichts von „*quelque chose de mou*“ bzw. das Nicht-Registrieren sind symptomatisch für einen Protagonisten, dessen Verpassen beruflicher und amouröser Möglichkeiten sonst akribisch beschrieben wird. Man kann vom *Erfahrungsverlust* des Großstädtlers sprechen, insofern Ereignisse und Körper wie flüchtige Eindrücke spurlos an ihm abperlen.

Die Hand des Nationalgardisten ruft nicht *mehr* hervor, als es etwa Straßenabfall getan hätte.

(23) Aber das versteckte „*quelque chose de mou*“-Ereignis mag mehr anzeigen, da es „quasi“-wiederholt und beim ersten Mal vielleicht noch überlesen wird. Denn in einer Spiegepisode meldet sich Père Roque, der Grundbesitzer in Nogent, freiwillig zur Nationalgarde als Wache von Gefangenen. Zwischen Stäben bittet ihn „un adolescent à longs cheveux blonds“ um Brot, woraufhin ihn Père Roque aus kurzer Distanz erschießt:

„Au bord du baquet, *quelque chose de blanc* était resté.“

Die syntaktische Gleichheit von *quelque chose de mou* und *quelque chose de blanc* – die Hand eines Nationalgardisten (der die Monarchie verteidigte) und mutmaßlich ein Stück Hirnmasse eines Aufständigen, der um Brot bettelt –, stehen am Anfang und Endpunkt des ersten Kapitels zur Geburt der Zweiten Republik.

Et ce fut tout

(24) Die letzten beiden Kapitel zeigen Frédéric in sich selbst verschlossen, nostalgisch und verdrossen.

Mme Arnoux und Frédéric lassen nochmals ihre Erinnerungen aufleben an ihre vergangene Liebe. In ihren Worten: „Quelquefois, vos paroles me reviennent comme un écho lointain [...]; et il me semble que vous êtes là, quand je lis des passages d’amour dans les livres.“

Ihrer beide unerfüllte Liebe hat nur Spuren hinterlassen in der Wiederholung schaler Texte. Frédéric und Mme Arnoux haben nicht nur keine Zukunft zusammen, sondern es wird auch deutlich, dass auch ihre Vergangenheit nur eine Ansammlung von Buchzitaten war. Als sie zur Abfahrt in die Kutsche steigt, heißt es:

„Elle monta dedans. La voiture *disparut*. Et *ce fut tout*.“ Ihre *apparition* zu Beginn wird zur Abfahrt. Mehr ist nicht zu sagen.

Abschließend erzählen sich Frédéric und Deslauriers, was aus ihren Freunden geworden ist.

Sie besprechen Vergangenes und projizieren ihr Leben zurück auf eine Anekdote am Anfang, aus ihrer Jugend, als sie *chez la Turque*, ins Bordell gehen wollten. Frédéric fühlte sich ausgelacht und „sans avancer, sans rien dire il s’enfuit“ Ein Ereignis ohne Folge – ein sexuelles *Fiasko* – wird Vorzeichen der dann folgenden Formen der Ohnmacht. In der Ironie liegt auch quasi-Hoffnung, denn sie finden Lust im Erzählen.

Salammbô

Als Augenzwinkern ist „Ce fut comme une apparition“ ein direktes Zitat aus Maxime Du Camps *Le Nil*, zum Auftritt von Kuchuk Haném, jener Tänzerin, deren *danse d’abeille* Flaubert in seiner *Voyage en Égypte* beschreibt, in der Schilderung eines pestilenzhaften Bordells. Dieser Subtext zu Madame Arnoux informiert noch die Abschlusserinnerung *chez la Turque*.

(25) Der orientalisches-barbarische Roman *Salammbô* nun verhandelt ein grundsätzliches Problem der Darstellung, wie die Diskussion mit Froehner und Sainte-Beuve belegt: „Rien de plus compliqué qu’un Barbare.“

(26) Der erste Satz bleibt im Ohr: „C’était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d’Hamilcar.“ Leser Flauberts reagierten auf ihn teils verzaubert, teils konsterniert. Sein Mysterium gründet in der chronotopischen Dichte und in seinem Gestus einer schnellen Bühnenanweisung. Er ist im wörtlichen Sinne ein Skandalon, insofern er Anstoß gibt – auf unerwartete Weise.

Der *conte de fée*-Einstieg mit seinem knappen Trikolon scheint den Schwellencharakter des Anfangs zu verspielen: Man kann über den Satz hinweglesen, wenn man nicht bei seiner lautlichen Faktur verweilt.

Sainte-Beuve hat in einem „compliment involontaire“ von *Salammbô* gesagt:

„On sent toujours l’effort ou le jeu, la marqueterie. On la restitue, l’Antiquité, on ne la ressuscite pas.“

Dem Urteil muss man nicht zustimmen, wenn man dem Sound des Satzes zuspricht, eine eigene Lebendigkeit zu entwerfen. Drei Eigennamen rhythmisieren ihn: *Mégara, Carthage, Hamilcar*.

Ein Stadtteil, eine Stadt und eine historische Person.

Der Anfang ist ein verdichtetes Namensverzeichnis, das den Leser in die afrikanische *Méditerranée* kurz nach dem ersten punischen Krieg versetzt. Der statische Anfang hat die minimalistische Kürze einer Regieanweisung. So spricht auch Maupassant von „plutôt une sorte d’opéra en prose“.

En passant setzt die *brevitas* eine enorme kulturelle Kompetenz voraus und spitzt zu, was Flaubertsche Anfänge ausmacht: Eigennamen umgeben von Prä- und Appositionen.

(27) Der rahmende Charakter wird verstärkt durch Kapitelüberschriften, die größtenteils Orte von Kriegsstrategie oder -Handlung bezeichnen. Diese werden nur übertroffen von 7 Namen für Personen, Gottheiten und Tiere. Das Incipit ist auch insofern emblematisch, als *Carthage* und *Hamilcar* wiederkehren. Für einen Autor, der anstrebt „[d’]appliquer à l’Antiquité les procédés du roman moderne“, ist das überbordende Oriental-Beiwerk auffällig. Um dem heutigen Leser, den Einstieg etwas zu erleichtern, liefern Taschenbuchausgaben nicht nur Fußnoten, sondern auch geographische Karten, ohne die die vielen Schlachten kaum nachvollziehbar sind.

Flaubert schrieb, er habe Flucht suchen wollen „dans un sujet splendide et loin du monde moderne“.

(28) Die Eigennamen leisten den Transfer schlagartig.

„Jardins“ und „faubourgs“ verweisen hingegen deutlicher auf die bürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts.

Das *C’était* erinnert an ein „Il était une fois“ und baut wie ein *Voici* direkte Referenz auf. Das mag plump wirken, wird aber in Kauf genommen. Die inhaltliche Entlastung macht den dreifachen /gar/- bzw. /kar/-Laut auffälliger.

Dabei ist das „C’était“ so simpel wie das „Ainsi“ des letzten Satzes:

„Ainsi mourut la fille d’Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.“

Das deiktische Übergewicht des Anfangs findet seine Entsprechung in der überdeutlich diegetischen Funktion des Endes. Das Explicit kommt ohne Kommata und Assonanzen aus, und das Ainsi ist quasi-liturgisch, sentenz- und epitaphhaft. Im abschließenden *coup de théâtre* wird Salammbô nur noch umschrieben.

Der mythische Grund für ihren Tod ist das Sakrileg, den *zaimph* berührt zu haben.

(29) Symmetrisch verwendet werden der Kontext eines Festbanketts anlässlich eines Kriegsendes und der Name des Herrschers „Hamilcar“ in einer Genitivkonstruktion. Anfang und Ende spiegeln sich also und sind als Ein- und Ausgang einer Welt markiert.

Schwellen eröffnen die Lektüre – nämlich an der Peripherie Karthagos und im Park vor Hamilkars Residenz.

(30) In einem Brief an Louise Colet hält Flaubert fest:

„Quand on écrit au contraire une chose imaginée, comme tout doit alors découler de la conception et que la moindre virgule dépend du plan général, l’attention se bifurque. Il faut à la fois ne pas perdre l’horizon de vue et regarder à se pieds.“

Die Apposition „faubourg de Carthage“, *entre virgule*, ist ein Beispiel für die geforderte Kurz- und Weitsicht.

Die räumliche Präzisierung hat vor allem rhythmische Gründe: „à Mégara“ und direkt danach „dans les jardins“ wären eine zu harte Fügung. Flauberts Romananfänge verorten zunächst, so dass der Leser weiß, wohin sein Schritt fällt, und legen Wert auf „valeur rythmique“, im Sinne von:

„Une bonne phrase doit être comme un bon vers, interchangeable, aussi rythmé, aussi sonore“.

Die dreiteilige Prosodie erinnert ebenso an die kleine Redner-Statue Hamilkars „à trois têtes“, an das Idol der Wahrheit und ihrer Sprache.

(31) Die Blickverengung von Mégara auf die Gärten wird begleitet von einer abnehmenden Silben-Länge. Der Hexameter „C’était à/ Mégara“ mag an „Nous étions/ à l’étude“ erinnern, scheint zunächst einen klassischen Alexandriner zu verwenden und erweckt den Eindruck von Ode oder Epos.

Die folgende rhythmische Abnahme unterstützt die räumliche Einengung und verleiht dem Satz eine prosaische Nüchternheit. Der Rhythmus *gewinnt* gegenüber der auffälligen Assonanz auf /a/, die achtmal vorkommt auf 12 Wörter.

Sie hat Leser zu einer deutlichen Kritik veranlasst. So spricht Paul Claudel von „une impression blessante“ sowie von „une mauvaise phrase“. Sie ist eine Ausnahme und könnte ein „patauge dans le faux“ sein, wie Flaubert schlechte Assonanzen und Wiederholungen kritisiert. *Salammbô* lässt sich versuchsweise erklären als „style cannibale“, der der Andersartigkeit Karthagos bzw. des Mythos entspreche.

(32) Die Struktur der *histoire* ist in zwei vokalischen Prinzipien phonetisch angelegt: In den Eigennamen ist das /a/ überrepräsentiert: Carthage, Mégara, Hamilcar, Barca, le Macar, Narr-Havas. Den Gegenspieler repräsentiert der O-Laut von Moloch und Mâtho.

Die Symbolstruktur ist aufgespannt in der Opposition zwischen männlichem und weiblichem Prinzip, zwischen den Gottheiten Tanit und Moloch. Insofern ist es nicht unschuldig, wenn die Protagonisten des Romans, Mâtho und Salammbô, der schöne Söldner und die Tanit-Priesterin, die Buchstaben A und O im Namen tragen, wobei jeweils das Zirkumflex den Antagonismus markiert.

Ihre tragische Liebesbeziehung ebenso wie das Widerruf Tanits durch die Karthager und ihre Annahme des Blut-Prinzips Molochs entwickeln sich analog: Das O-Prinzip obsiegt spätestens in der best-of-Szene des Romans, wenn in die kreisrunde Öffnung brennender Holzscheite die Herzen der Neugeborenen geworfen werden sowie im Clou des Spektakels, wenn das schlagende Herz Mâthos von einem Priester entrissen und dem Sonnengott hingehalten wird.

(33) Im Versuch, einen versöhnlichen Abschluss zu finden:

Der /ar/-Laut in seiner metronomischen Verteilung auf **Mégara**, **Carthage**, **jardins**, **Hamilcar** lässt überall im Anfang *Kunst* vorkommen.

Was in der Rinder-Kunst von Bovary und im Verknoten von Mme Arnoux angelegt ist, kulminiert in Salammbôs Anfang; einem Satz Flauberts folgend: „Ce sera de l’Art, de l’Art pur, et pas autre chose“.