



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*Écrire au jour le jour.*“ *Énonciation* und *énoncé* im
hermeneutisch-narrativen *réflexion de second degré* nach Paul
Ricoeur und ihre Anwendung in Gustave Flauberts *Madame
Bovary*

Verfasser

Ersin Gülşen

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 05.03.2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik / Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Inhaltsverzeichnis

★	Sigel	
1.	Einleitung	4
2.	Problemstellung	6
3.	Jenseits von Kommentar und Kritik: <i>réflexion de second degré</i>	15
4.	Literarische Hermeneutik	17
4.1.	<i>les temps du verbe</i>	17
4.2.	<i>muthos – mise en intrigue – intelligence narrative</i>	18
4.3.	mimesis I, II, II	20
5.	Ricœur als ein Anderer	25
5.1.	Hermeneutisches Vorweisen	25
5.2.	Zwischen Selbstbiographie und Jemeinigkeit	27
5.3.	Reflexionssphärische und phänomenologische Hermeneutik	29
5.4.	Pränarrativität und nachträgliche narrative Identität	34
5.5.	Zirkularität des Lebens	37
5.6.	Das Selbst als ein Anderer	56
6.	Gustave Flaubert: <i>Madame Bovary</i>	45
6.1.	Präfiguration	45
6.1.1.	Flaubert als Autor	45
6.1.2.	Existenzielle Voraussetzungen	46
6.1.3.	<i>L'Écriture</i> statt <i>langage</i>	50
6.1.4.	<i>livre sur rien – anti-roman</i>	53
6.2.	Konfiguration	55
6.2.1.	Diskontinuität der Erzählung	56
6.2.2.	Die Dinglichkeit des Subjektiven	60
6.2.3.	Übergänge der zeitlichen Brüche	64
6.2.4.	Beschreibungen	68
6.2.5.	Imagination als Erzählelement	69
6.2.6.	<i>discours</i> im <i>récit</i>	71
6.2.7.	<i>voix narrative / point de vue</i>	71

6.2.8.	<i>discours social</i> / diskursive Zeit	74
6.2.9.	<i>style indirect libre</i>	78
6.2.10.	Dialoge	86
6.2.11	<i>parole intérieure</i>	88
6.2.12	Halluzination – Erinnerung	91
6.3.	Refiguration	96
6.3.1.	<i>bovarysme</i>	96
6.3.2.	Kritik	97
7.	Schluss	99
8.	Zusammenfassung auf Französisch	100
9.	Bibliographie	110
Anhang		
	Abstract (deutsch/englisch)	118
	CV	120

Sigel

TR I	Ricœur, Paul: Temps et récit. I. Paris. Éditions du seuil. 1983
TR II	Ricœur, Paul: Temps et récit II. Paris. Éditions du seuil. 1984
TR III	Ricœur, Paul: Temps et récit III. Paris. Éditions du seuil. 1985
MHO	Ricœur, Paul: La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris. Éditions du seuil. 2000
SCA	Ricœur, Paul: Soi-même comme un autre. Paris. Éditions du seuil. 1990
MB	Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Paris. Gallimard. Folio. 2004

1. Einleitung

Im Vorwort wird der theoretische Standpunkt der Arbeit erläutert. Er hat eine besondere Komplexität, weil er sich die Aufgabe gemacht hat, Ricœurs Philosophie und Literaturtheorie zu vereinen. Dies ist immer schon in einer Sekundärliteratur abgearbeitet worden, daher zeichnet er sich hier durch einen Versuch der Originalität aus, welche durchaus prekär wirken kann und banale Fragen derart aufbereitet, dass sie nicht nur weit ausgeschöpft sein mögen, sondern auch zum Scheitern bereit sind. Ricœur würde in diesem Zusammenhang sagen: „*Et pourtant ...*“¹ Dieser Satz bezieht sich auf sein unermüdliches Engagement trotz der Krise des europäischen Wissens durch Formen wie der Dekonstruktion, welche es schwierig macht noch etwas Sinnvolles und Bedeutungsmäßiges an der Geschichte des europäischen Wissens zu finden und auszusprechen, *dennoch* dieses Wissen wieder und wieder zu lesen, um zu erfragen, wer „wir“ als EuropäerInnen eigentlich sind. Ein Beweisstück ist *L'Histoire, la mémoire et l'oubli*, wo eine geisteswissenschaftliche Vielfalt hervortritt.

Im zweiten Kapitel wird Ricœurs Methode der *réflexion de second degré* beschrieben. Kurz gesagt will sie uns klar machen, dass es um „uns“ geht bzw. um das Selbstsein eines jeden Einzelnen. Auch wenn wir gegenständlich denken, dürfen wir nicht unser Selbst aus den Augen verlieren. Ihre Bedeutung erhält sie nicht aus dem Kontext eines Individualismus, sondern aus dem Kontext des postmodernen Wissens. Auch wenn letztere an den Grundfesten des europäischen Wissens gerüttelt hat, haben „wir“ dennoch keine andere Wahl als „wir“ selbst zu sein. Sie versteht sich vor allem als eine produktivere Antwort jenseits jubelnder und ablehnender Haltungen gegenüber Kollegen von Ricœur wie M.Foucault oder J.Derrida, die als Vertreter der französischen Gegenwartsphilosophie oft mit dem postmodernen Wissen in Verbindung gebracht werden.

Danach wird auf die literaturtheoretischen Ansichten Ricœurs eingegangen und sie werden auf deskriptive Art und Weise vor allem aus *Temps et Récit II* übernommen.

Die Frage nach dem Selbst wird hermeneutisch radikal auf ein Selbst-Sein, welches zwischen mir als Autor und meinem zu behandelnden Autor namens Paul Ricœur stattfindet, ausgehandelt. Paul Ricœur ist ein Anderer als ich und ihn als Thema der Diplomarbeit zu behandeln, bedeutet auch dessen hermeneutische Prämissen zu verstehen. Denn die Anwendung Gadamers oder Ricœurs Begriff der *appartenance* können nur erlauben, dass die

¹ MHO, s. 61

Frage nach dem Selbst als erste Frage im Vordergrund steht und jeder hat sein Selbst selbst zu verstehen. Dies geht nach Ricœur nur über den anderen Menschen.

Die Anwendung von Ricœurs Theorie findet für Gustave Flauberts *Madame Bovary* schließlich statt und richtet sich nach Ricœurs drei zentralen Begriffen der Prä-, Kon-, und Refiguration dieses Werks. Die Arbeit wird von einer Zusammenfassung in französischer Sprache abgeschlossen.

2. Problemstellung

Mit „*Écrire au jour le jour*“² bezeichnet Jean-Paul Sartre im ersten Absatz seines Romans *La Nausée* seinen Wunsch eine Geschichte nicht als eine nachträgliche Bearbeitung von seinen Erlebnisse zu sehen, sondern im Schreiben selbst ein Erleben zu generieren. Für ihn ist die Schrift eher eine Form der nachträglichen Vergegenwärtigung und kann dem ursprünglichen Erleben dieser erlebten Geschichte nicht gleich kommen. Sobald der Schreibprozess einsetzt, wodurch eine Geschichte etwa einen Vergangenheitscharakter bekommt und in der deutschen Sprache durch das Präteritum oder in der französischen Sprache durch das *passé simple* normiert wird, tritt eine Verfremdung von dem Charakter der Unmittelbarkeit früherer Abenteuer ein. Es ist gerade der zeitliche Abstand, welche das Schreiben bzw. Erzählen der Geschichte von seinem ursprünglichen Erleben abkoppelt.

Sartres Wunsch kann theoretisch als eine Form der phänomenologischen Vergegenwärtigung bezeichnet werden. Phänomenologie nach Edmund Husserl bedeutet, dass der Mensch seine Welt innerhalb einer Bewusstseinsimmanenz erlebt.³ Denn jedes Bewusstsein ist ein Bewusstsein von etwas und entspricht dessen Fähigkeit ständig eine Unmittelbarkeit und Vermittlungslosigkeit der Dinge im Bewusstsein zu gestatten. Das Bewusstsein hat in diesem Sinne die Fähigkeit eine ständige Antizipation der geradezu akut auftretenden Möglichkeiten der Realität zu schaffen. Ihr besonderer Charakter liegt daher in ihrem Modus der Vergegenwärtigung bzw. der Präsentifikation. Dies gilt auch für die zeitlichen Modi der Vergangenheit und der Zukunft. Denn streng genommen müssen diese zeitlichen Modi nicht nächstliegend in der aktuellen Gegenwart des Realen vorliegen oder es spielt tatsächlich keine Rolle, dass sie anders als die Gegenwart nicht gegenwärtig sind. Vielmehr sind sie phänomenologisch gesprochen im Bewusstsein und können vom Bewusstsein konstituiert, d.h.: vorstellungsmäßig gebildet werden. Das Bewusstsein kann etwa mit der Retention auch ein vergangenes Moment des Lebens - natürlich nur bewusstseinsimmanent - „gegenwärtig“ machen.

Der Makel von Sartres Zugang zeichnet sich durch diesen phänomenologischen Aspekt aus, bei der das Erzählen bzw. Schreiben einer Geschichte bewusstseinstechnisch angegangen wird. Es kann hier davon ausgegangen werden, dass Sartre sich im Klaren war, dass er einen

² Sartre, Jean-Paul: *La Nausée*. Paris. Éditions Gallimard. 1994, s.5

³ Ströker, Elisabeth: Vowort. In: Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*. Hrsg. von Elisabeth Ströker. Dritte Auflage. Hamburg. Meiner. 1995, s. XIII-XIV

phänomenologischen Weg beschreibt, denn schließlich hat er vor seiner Phase des Existenzialismus auch ausgiebig über Husserl geforscht und dessen Theorien verarbeitet. Außerdem ist die Beschreibung der phänomenologischen Methode in diesem Sinne angebracht, da sie Ricœur nicht nur selbst angewandt hat, sondern auch durch die Hermeneutik dezentrieren ließ. Sie wird, um Ricœur treu zu sein, nun auch hier von der Hermeneutik dezentriert werden.

Zugleich geht es Sartre vor allem aber bei diesem Wunsch der Vergegenwärtigung nicht einfach nur um ein phänomenologisches Problem, sondern um seine Sorge, wie er überhaupt sein Leben verstehen kann. Das Erzählen einer früheren Begebenheit ist nicht einfach nur eine banale Praxis des Alltags, sondern eine Möglichkeit das eigene Leben zu verstehen und so sich selbst besser zu verstehen. Das Erzählen der Abenteuer aus dem Leben ist eine Weise dem Leben einen Sinn zu geben. Wer sich fragt, was es mit dem Leben auf sich habe, der wird nicht wie die Phänomenologie in aller Unmittelbarkeit dessen Sinn feststellen können, sondern kann durch das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte einen Bedeutungszusammenhang des eigenen Lebens vollbringen. Zugleich scheint es Sartre nicht darum zu gehen, dass er sich als Künstler oder Schriftsteller von seinem Objekt, nämlich dem geschriebenen Wort, distanziert, sondern hautnah als ein Lebensvollzug erlebt. Damit würde auch die Trennung von Autor und Erzähler irrelevant für ihn sein und die Leserinnen, welche doch die Geschichte in ferner Zukunft unabhängig von Sartres Existenz deuten wollen, einen Mangel an intersubjektiver Nachvollziehbarkeit durchmachen. Denn nicht der Erzähler, sondern der Autor würde in Erscheinung treten.

Sartres Problem kann literaturtheoretisch mit dem Begriff der *temps de la narration* umschrieben werden und Ricœur kennt Sartres Problem der Vergegenwärtigung gut, wenn er dieses Konzept im nächsten Moment als die *présent de la narration* deutet.⁴ Damit ist die Instanz der erzählenden Stimme, der *voix narrative*, gemeint, welche ihre eigene Zeitlichkeit in ihrem Erzählmodus befragen kann.⁵ Um eine weitere begriffliche Präzision durchzuführen, kann die *temps de la narration* mit der Frage „Wer erzählt etwas“, also als *énonciation*, und „Was erzählt dieses Wer?“, also als *énoncé*, konkretisiert werden.⁶

An diesem Punkt von *énonciation* und *énoncé* bekommt die Fragestellung für Ricœur jenseits ihrer phänomenologischen Zentrierung nämlich eine neue Wendung. Denn dieses Paar hat die

⁴ TR II, s. 186

⁵ TR II, s. 161

⁶ TR II, s. 155

Fähigkeit eine reflexive Verdoppelung zu schaffen. Der Akt der Erzählung hat nach Ricœur mit dessen Möglichkeit über das Erzählte zu reflektieren zu tun. Dies geschieht in der Form einer Distanzierung und einer Aneignung. Das unbedingte Präsent-Sein im Akt der Erzählung wird daher nicht mehr phänomenologisch gesehen, sondern bekommt durch den Modus der Erzählung eine neue Qualität. Die Konfiguration der Erzählung, welche Ricœur auch *mimesis II* nennt, schenkt eine Möglichkeit der Vermittlung bzw. Objektivierung, die zugleich Auseinandersetzung einer hermeneutischen Interpretationsarbeit sein kann. In diesem Sinne wird die Zeitlichkeit der *temps de la narration* in ihrem Ausdruck der antizipierenden Unmittelbarkeit zur reflexiven Disposition gestellt, um zugleich nicht mehr als absolute Frage für den Erzählakt zu erscheinen, sondern selbst eine relativierende Vermittlung durch den Text zu bekommen und so die Sorge der Vergegenwärtigung über das Medium des Textes zu befragen. War die Frage doch zu Beginn noch naturalistisch und direkt, um dem Erzählenden seine existenziell-ontologische Antwort zu geben, ist sie nun im Modus der schriftlichen Konfiguration im Kontext einer Andersheit über den Text als Etwas zu sehen. Was den reflexiv-redundanten Charakter betrifft, so überlagert sich die phänomenologische Frage durch einen selbst-reflexiven Einsatz, um jenseits dem Verlangen nach Vergegenwärtigung eine Frage über das Vergegenwärtigen-Wollen zu stellen. Es kommt daher zu einer reflexiven Neu-Setzung der Frage und ihrer Berfragbarkeit an sich. Dieser reflexive Modus geschieht sowohl in Form einer *distanciation* als auch *appropriation*.⁷ Sowohl die Distanzierung ist selbstreflexiv, indem sie etwa die phänomenologische Frage von ihrem phänomenologischen Charakter an sich relativiert und diesen reflexiven Akt der Distanzierung von der phänomenologischen Haltung erneut distanzieren kann, als auch die Aneignung zeugt von einem selbstreflexiven Charakter, indem sie die Distanzierung nicht etwa einem Relativismus oder einer ständigen Distanzierung überlässt, sondern den Sinn der Distanzierung zur Disposition stellen kann, um auch eine Bedeutung bzw. einen Sinn für den Fragenden zu generieren. In diesem Sinne könnte eine ständige reflexive Distanzierung stattfinden, aber sie würde wie die Phänomenologie nur für und innerhalb der Reflexion stattfinden. Daher besteht die Fähigkeit des selbstreflexiven Modus' der Verdoppelung im Unterschied zur Phänomenologie darin, dass sie das ewige Spiel der Distanzierung erkennt und relativieren kann. Auf diese Weise findet der Modus der reflexiven Aneignung statt, welche die Frage nach dem Präsent-Sein-Wollen auf den Sinn und deren Bedeutung für das Selbstsein aufwirft.

⁷ Wiercinski, Andrzej: The heterogeneity of thinking. Paul Ricœur, the believing philosopher and philosophizing believer. In: ders. (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœur's unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. IX

Die Verbindung zu *énonciation* und *énoncé* funktioniert daher derart, dass das erzählende Subjekt seine Selbstheit im Erzählakt durch das Erzählte erfragt. Denn die erzählte Geschichte kann die Frage nach dem Selbstsein im Erzählen thematisch und reflexiv spiegeln, also relativieren und befragen. Aus diesem Grund ist sie auch dank des schriftlichen Erzählmodus' kein phänomenologisches Erleben mehr, sondern wird in der Konfiguration ausgehandelt. Die *énonciation* ist nicht einfach eine Unmittelbarkeit des Aussagens, sondern geschieht im Text selbst, wo sie in ihrem Charakter distanziert wird und der Sorge des unmittelbaren Erzählens einer Geschichte eine neue Qualität schenkt. Es findet eine Distanzierung der *énonciation* statt, welche aber kein Selbstzweck ist und nicht für sich stehen kann, sondern auch im nächsten Moment einen besonderen Kontext an Sinn und Bedeutung erhält. Denn das Selbst des Erzählenden hat nicht nur das phänomenologische Geschehen seiner Existenz produktiv überwunden, sondern auch einen Überschuss an Bedeutung und ein mehr an Einsicht gewonnen. Diese Einsicht ist nun keine technische Sache einer Distanzierung oder ein bestandhaftes Wissen. Vielmehr ermöglicht sie eine radikalere Wendung zum eigenen Selbst und öffnet den Weg von einem Verstehen des einfachen Erzählen-Wollens hin zu einem Sich-selbst-Verstehen. Darin besteht auch die oben erwähnte Aneignung, welche dem reflexive Spiel der Distanzierung keine freien Lauf geben kann.

Bisher ist auffallend, dass die Phänomenologie in ihrem Wunsch der Direktheit umgewandelt wurde. Zugleich ist auch einzusehen, dass durch *énonciation* und *énoncé* nicht nur eine reflexiv-redundante Lösung angestrebt wurde, sondern diese ihren eigentlichen Charakter des Reflexiven in ihrer bisherigen Darstellung verloren hat. Denn Ricœur hat seinen Reflexionsbegriff erarbeitet, um außerdem auf dessen Tradition der philosophischen Reflexionsphilosophie zu verweisen. So sehr der reflexive Aspekt in seiner Ausarbeitung die Phänomenologie erweitert hat, umso mehr hat sie dank ihres redundant-reflexiven Charakters auch sich selbst erfragt. In diesem Sinne hat die bisherige Ausführung der Problemstellung auch einen hermeneutischen Charakter vollzogen. Was bei der phänomenologischen Betrachtung noch kaum zu Tage trat, mit dem reflexiven Ansatz ihren ersten Ausdruck mit der Reflexion über die Frage (also die Vergegenwärtigung im Erzählakt) bekam, kommt jetzt mit der hermeneutischen Perspektive vollends zur Entfaltung: das Sinn vom Selbstsein. Phänomenologische oder reflexive Ansätze helfen nicht weiter, wenn sie nicht fähig sind die Frage nach dem Leben zu stellen. Die Hermeneutik ist jene Disziplin, welche sich die Aufgabe gestellt hat, diese Frage zu stellen. Ricœur macht hier einsichtig, dass die

Kulmination der reflexiven Bewegung von Distanzierung und Aneignung nicht per se eine reflexive Lösung ist, sondern nicht nur der Reflexion ein vorläufiges Ende bereitet bzw. ihr eine produktive Wendung schenkt, sondern auch mit der hermeneutischen Frage nach dem Sinn von Selbstsein zu tun hat.

Bei dieser Wendung hin zur Hermeneutik ist noch nicht geklärt, welche Konsequenzen sich für das Paar *énonciation* und *énoncé* ergeben. Doch zuerst scheint eine Bewegung von der Phänomenologie hin zur Hermeneutik augenscheinlich zu werden, welche mit Ricœurs Methode der *réflexion de second degré*⁸ beschrieben werden kann. Denn während die Phänomenologie bei aller Direktheit verharrte, ermöglichte die reflexive Koppelung von *énonciation* und *énoncé* die Frage auf reflexive Weise zu verdoppeln, sodass am Ende nicht mehr das Gegenwärtig-Sein-Wollen zur Disposition stand, sondern das „Gegenwärtig-Sein-Wollen“ des „Gegenwärtig-Sein-Wollens.“ Zugegeben scheint dies eine komplexe Formel zu sein. Gemeint ist aber, dass eine Frage nicht mehr für sich selbst stehen kann, indem sie zum Beispiel auf empirische Weise oder auch durch irgendeine andere wissenschaftliche Methode behandelt wird. Manifest wurde dies etwa oben dadurch, dass selbst der reflexive Ansatz seinen eigentlichen Charakter des Reflexiven angesichts der existenziellen Frage des Selbst verliert. Dem Gegenwärtig-Sein-Wollen geht dadurch der ursprüngliche Wunsch abhanden, weil dank der Konfiguration des Textes das Gegenwärtig-Sein-Wollen an sich, also ihre subjektivistische Essenz, verloren geht, und weil die Frage weg von der Phänomenologie und vom Spiel des Reflexiven auf die einzig wichtige Frage, nämlich „wer ich bin?“, zurückkommt. Paradox ist, dass Sartres Anliegen, obwohl sie phänomenologisch gestartet ist, auch auf der Suche nach dieser existenziellen Frage war. War die Formel „das Gegenwärtig-Sein-Wollen“ des „Gegenwärtig-Sein-Wollens“ oben noch komplex, so impliziert sie jetzt ebenfalls, dass es eigentlich unmöglich ist zu verstehen, was das „Gegenwärtig-Sein-Wollen“ bedeutet. Denn es gibt in dieser Formel keine Möglichkeit mehr einen phänomenologischen, reflexiven oder anderen wissenschaftlichen Standpunkt einzunehmen oder überhaupt noch darüber etwas zu sagen, um es begrifflich fest zu machen. Wer diese Formel des „Gegenwärtig-Sein-Wollen“ des „Gegenwärtig-Sein-Wollens“ laut ausspricht und eine kurze Reflexion darüber startet, dann wird er/sie verstehen, dass damit eine Essenz gemeint wird, welche keine Möglichkeit der Reflexion erlaubt und der Wunsch mit der Reflexion immer eine Differenz zu bilden unmöglich erscheint. Damit wird nicht nur die phänomenologische Unruhe der ständigen erkenntnistheoretischen Antizipation, sondern auch der reflexive Akt, der eigentlich ständig

⁸ TR I, s. 68

distanzieren könnte, weitgehend relativiert, sodass nur mehr eine Frage übrig bleibt: *wer bin ich eigentlich, der anstatt phänomenologisch und reflexiv zu sein sich doch selbst verstehen sollte?* Denn das Selbst eines Menschen oder seine tatsächliche Existenz können nicht einfach mit Begriffen oder Konzepten von wissenschaftlichen Richtungen wie der Phänomenologie ausdrücklich gemacht werden. Es ist die Hermeneutik, welche auf diese Position des *réflexion de second degré* besteht und das Selbstsein angesichts ihrer Nicht-Einholbarkeit schützen möchte.

Zu wenig ist jedoch bisher der literaturtheoretische Aspekt dieser Ausführungen markant geworden. Der Kerngedanke ist aber ebenfalls auf die drängende Frage der Präsenz im Akt des Erzählens in literaturtheoretischer Hinsicht umsetzbar. Dieser Kerngedanke ist etwa die kontinuierlich unternommene Dezentrierung der phänomenologischen Sicht, welche mit *énonciation* und *énoncé* in einen redundant-reflexiven bzw. selbstreflexiven Modus mündet. Es wurde aber bereits konstatiert, dass diese besondere Fähigkeit der literarischen Erzählung sich zu verdoppeln, eine ständige Befragung und Erfragung des Präsent-Sein-Wollens im Akt der Erzählung hervorbringt. Dadurch verliert die Frage ihren essentiell-absoluten Charakter und ist mit der Konfiguration bzw. dem aristotelischen *muthos* konfrontiert. Es ist gerade dieses Medium der Erzählung, wo nun die quälende Frage der Präsentifikation stattfindet, wo sie aber eben ihre phänomenologische Autonomie verloren hat und reflexiv verarbeitet wird und daher keine Frage der Präsentifikation mehr ist. Auf konkrete Weise kann dies etwa mit dem *style indirect libre*, welches in Gustave Flauberts *Madame Bovary* eine besondere Elaboration erlebt, manifest werden. Denn dieser Modus der Erzählhaltung eignet sich deshalb für die Frage der Präsentifikation und steht deshalb unter dem Zeichen der literarischen Verdoppelung durch das Reflexive, weil der Erzähler nicht nur seine eigene Präsentifikation, sondern auch jene der Figuren durchführen kann. Das Phänomenologisch-Subjektive ist nun dezentriert von einer Zeit in der Fiktion und schafft eine Zeitlichkeit in der Erzählung, welche die faktisch-phänomenologische Zeit auf produktive Weise verarbeiten kann. Dies ist außerdem die eingängige Fragestellung Ricœurs mit Bezug auf die kreative Umarbeitung der augustinischen Zeitlichkeit durch den aristotelischen *muthos*. Der *style indirect libre* kann diese Frage aber auch auf das Niveau der *réflexion de second degré* heben. Denn erstere ist nicht einfach nur von einer subjektiven Beliebigkeit durch eine Vielfalt an Fokalisationen gezeichnet, wie dies in vielen Arbeiten dargestellt wird. Vielmehr geht es Flaubert um die Subjektivität an sich, die dann ihre Essenz verliert und so etwas wie

Subjektivität nicht mehr zur Frage steht. Es gibt Momente in der Flaubertschen Erzählung, wo nicht klar ist, wer wirklich spricht oder wo eine narrative Instanz der *voix* nicht existent ist. Flaubert steigert seine Reflexion über das Reflexive, weil ja auch die *énonciation* der Figuren einen Diskurs führen, derart, dass auf unsichtbare und hintergründige Art und Weise keine Instanz, weder jene des Erzählers noch der Figuren, eine Positionierung bekommt, die dauerhaft wäre. Aus diesem Grund ist *Madame Bovary* nicht ein Schauplatz, wo die Regression des Subjektiven stattfindet, sondern die redundant-reflexive Steigerung der Fokalisationen die Irrelevanz des Subjektiven und damit das Erlöschen dessen hervorbringt. Flaubert hat dies auch als *impartialité*⁹ bezeichnet. Wenn Flaubert etwa seine Interventionen in die *énonciation* der Figuren macht, dann nicht einfach, um seine eigene Erzählinstanz dominieren zu lassen, sondern den Leserinnen vorzuführen, welche Merkmale eine reine Subjektivität, die von den Figuren in Anspruch genommen wird, haben kann. Es geht schließlich um die seltsame Formel des „Gegenwärtig-Sein-Wollens“, die es so nicht mehr gibt. Denn die permanente subjektive Verdoppelung der Erzählinstanzen verweist nicht einfach nur auf die Vielfalt an Stimmen, sondern auch auf diese Bewegung der literarischen Verdoppelung, indem sie ein *jeux avec le temps*¹⁰ ist und jede weitere Denkbewegung ein Präsent-Sein des Subjektiven zu konstatieren und zu beschreiben den eigentlichen Sinn versieht. Die wäre, dass es schlicht und einfach keine Subjektivität gibt. Auch dies darf nicht missverstanden werden. Denn dahinter kann sich nicht einfach nur ein nihilistischer Ansatz verbergen, sondern vor allem die Möglichkeit die eigene Subjektivität besser zu verstehen. Diese Einsicht in die Auslöschung der Subjektivität macht erst gerade eine andere Subjektivität möglich, die vor allem befreit ist von allem Subjektivistischen wie sie durch die Phänomenologie oder Reflexivität augenscheinlich ist. Zugleich erfolgt ein Rekurs auf das Selbst und somit eine Kongruenz mit der Aufgabe der *réflexion de second degré*. Denn auch letztere will nur ausdrücken, dass jedes Tun und jedes Denken nicht engagiert genug ist, wenn sie gleichzeitig nicht auch einen identitären Verweis auf das eigen Selbst dieser Person macht.

An diesem Punkt kommt endlich wieder die Hermeneutik auf, wenn der Sinn des Selbstseins jenseits allem wissenschaftlichen Tuns zur Disposition steht. Die Frage aber ist, ob es in Gustave Flauberts *Madame Bovary* eine sinnstiftende Frage hinsichtlich der Refiguration für

⁹ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Wilhelm Fink Verlag. 1972, s. 161

¹⁰ TR II, s.115-188

die LeserInnen geben kann und ob sie überhaupt eine hermeneutische Position wie jene von Ricœur vertritt. Was die Refiguration betrifft, so hat Flaubert mit dem *bovarysme*,¹¹ welches zwar nach Flaubert von der Sekundärliteratur konstatiert wird, eine Antwort in der Konfiguration des Romans selbst gegeben. Denn Emma liest während ihrer Klosterzeit ausgiebig christliche und romantische Literatur. Ihre Fiktionalisierung der Realität und nicht der Refiguration entsprechende kreative Umdeutung der Realität durch die Lesepraxis, führt unter anderem zu ihrem Untergang. Sie scheint eine zerissene Person zu sein, die von konstanter Unglücklichkeit gekennzeichnet ist, weil sie die Ausschweifungen der romantischen Literatur nicht hinterfragt, sondern konsequent übernimmt. Um Flaubert hermeneutisch kritischer zu betrachten, kann jedoch auch gesagt werden, dass er sich damit nur von der romantischen Literatur distanzieren wollte und dass solch ein Wunsch in der Geschichte des Romans bis zur gegenwärtigen Epoche des *Nouveau Roman* noch immer stattfindet. Ricœur hat dies auch als die Innovation der Sedimentation bezeichnet.¹² Dabei stellt jedes einzelne Werk eine Innovation dar, wobei es im nächsten Moment auch immer eine Sedimentation für die nächste Innovation ist. Die Ambitionen des *Nouveau Roman* eine radikale Innovation zur bisherigen Romangeschichte zu sein, verdeutlichen dies.

Eine weitere hermeneutische Notiz kann auch für die bisherige zentrale Frage der Vergegenwärtigung im Erzählakt getan werden. Es ist zumindest bis jetzt umrissen worden, wie vor allem durch den *style indirect libre* diese Frage auf konfigurative Weise durch das Medium der Erzählung eine stilistische Umarbeitung bekommt. Zugleich tritt auch durch die Narrativität des Romans, welche im *passé simple* ausdrücklich wird, die Präsenz-Frage nicht mehr in einer Unmittelbarkeit, sondern in ihrem Charakter des Vergangenen, da sie nun in den Erzählmodus des Romans verlagert wurde, auf. Auf diese Weise löst sich das Werk von seinem Autor und wird ein Teil der Werkgeschichte des Romans. Zugleich ist in *Madame Bovary* nicht einfach nur ein *passé simple* vorzufinden, sondern Flaubert verwendet auch das *imparfait*, um eine Dauer und Stillstände zu schaffen, sowie die Zeit des Präsenz, welche etwa für Halluzinationen der Figuren eingesetzt wird. In diesem Sinne ist bei Flaubert auch die faktisch-phänomenologische Zeit von der fiktiven Zeit nicht getrennt, welches nach Ricœur in seiner Auseinandersetzung mit Augustinus und Aristoteles die gesamte Fragestellung von *Temps et Récit* markiert hat und auch Émile Benvenists dichotome Trennung von *discours* und *récit* auflöst. Zugleich ist diese Aufhebung der Trennung bzw.

¹¹ Douchin, Jacques-Louis: *Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert*. Paris. Minard. 1970, s. 55

¹² SCA, s. 347

Vermittlung der beiden Zeitlichkeiten ein wichtiges Kriterium für die Refiguration durch die Leserschaft und somit eine Antwort auf das *bovarysme*.

Eingangs dieses Kapitels wurde auch die Frage nach dem Leben aufgeworfen, weil sie die zentrale Frage Sartres war. Die Konfiguration des Romans bietet hier nach Ricœur eine hermeneutische Antwort darauf. Denn ein Roman ist nach ihm die Konkordanz des Diskordanten, indem sie aus Teilen besteht, welches ein Ganzes ausmacht und dieses Ganze auch immer aus den Teilen zu bestehen hat. Damit wird die Proportion und die Harmonie des Romans angesprochen und Ricœur bezeichnet den *l'acte configurant* auch als ein *prendre ensemble*,¹³ bei der dieses Verhältnis von Teilen und Ganzen eine Struktur erhält. Seit jeher versteht sich die Hermeneutik in ihrer interpretativen Textmethode ebenfalls aus dem Verständnis heraus, dass ein Text nur verstanden werden kann, wenn seine einzelnen Teile auch Teil dieses Verständnisses sind. Ein Satz kann nur verstanden werden, wenn die Worte dieses Satzes entsprechend der gesamtheitlichen Bedeutung des Satzes ausgelegt werden. Im Zuge ihrer Geschichte hat die Hermeneutik diese Methode von Teilen und Ganzen auch auf das Leben verlagert. Das Leben als Ganzes zu verstehen bedeutet zuerst auch ihre Teile miteinander verknüpft zu verstehen. Daher zeichnen sich sowohl die hermeneutische Textmethode als auch die Struktur des Romans von einem ähnlichen Prinzip aus. Und bei beiden geht es um das Leben an sich. Nicht Flaubert, aber zumindest die Hermeneutik hat bereits im 19. Jahrhundert durch Schleiermacher dieses textmethodische Verständnis von Teilen und Ganzen auf das Leben an sich übertragen.

¹³ TR II, s. 115

3. Jenseits von Kommentar und Kritik: *réflexion de second degré*

Innerhalb der Textinterpretation sind zwei methodische Formen bekannt. Die eine ist der Kommentar und die andere ist die Kritik. Hier wird im Anschluss an Paul Ricœur dessen Vorschlag des *réflexion de second degré* als Alternative dargestellt.

Der Kommentar wurde vor allem für die Reproduktion der heiligen Schriften im Mittelalter praktiziert und sollte auf deutende Weise nur wieder jene Inhalte aussprechen, welche in den heiligen Schriften manifest und latent zu verstehen waren.¹⁴ Ihr Wissen konnte auf veränderte gesellschaftliche Bedingungen der Neuzeit nicht mehr antworten und sie hatte es sich zu eigen gemacht im Laufe ihrer Geschichte Dinge zu sagen, die eigentlich schon bekannt waren, weil schon andere davor etwas Ähnliches gesagt hatten und danach auch etwas Ähnliches sagen würden, weil sich die Wahrheit der heiligen Schriften nicht ändern würde. Sie wurde somit von der Textmethode der Kritik abgelöst bzw. Kommentare werden wie heute noch immer wie damals parallel zur Kritik gemacht und geschrieben. Die günstige Ausgangslage der Kritik im Zeitalter der Aufklärung bestand in einer historisch-kritischen Auseinandersetzung mit Texten. Es ging nicht mehr darum die Heiligkeit der heiligen Schriften zu bewahren, sondern nach deren Sinn im Kontext ihrer Genese zu suchen. Man versuchte etwa herauszufinden, wer die AutorInnen waren und aus welchen Bedingungen heraus sie ihre Texte schrieben.¹⁵ In diesem Kontext ist die Methode der Kritik auch aus einer hermeneutischen Perspektive zu verstehen, da obige Fragestellungen nicht nur ein Mehr an Erkenntnissen boten, sondern auch die Interpretierenden ein neues Sinnverstehen ihrer Tradition für ihr besonderes Zeitalter erlangen wollte.

Worin besteht nun die Innovation des *réflexion de second degré*?¹⁶ Sie orientiert sich nach der Hermeneutik Paul Ricœurs ebenfalls an der Interpretation von Texten. Sie fragt aber nicht nach der äußeren Geschichte von Texten wie es die Kritik tat, sondern es geht ihr um die Autonomie des Textes unabhängig von ihren jeweils kontingenten Bedingungen. Das Sinnverstehen findet zwar wie bei der Kritik statt, aber es geht ihr nicht um eine zerpflückende und negierende Haltung wie jene der Kritik. Denn unabhängig vom Verständnis des Textes geht es auch darum, wie sich der/ die InterpretantIn auch selbst

¹⁴ Siehe vor allem Gürses, Hakan: *Libri catenati. Eine historisch-philosophische Untersuchung der Sekundärdiskurse*. Wien. WUV-Univ.-Verlag. 1996

¹⁵ Gürses, Hakan: *Verzeitlichung – Entzeitlichung. Zur Rolle der Texthermeneutik bei der Konstruktion von Traditionen*. In: Hermann Mückler/ Gerald Faschingeder (Hrsg.): *Tradition und Traditionalismus. Zur Instrumentalisierung eines Identitätskonzepts*. Promedia. Wien. 2012, s. 26

¹⁶ TR I, s. 68

verstehen kann. Die Interpretation des Textes hat die Konsequenz, dass die Person, welche interpretiert, für sich selbst Konsequenzen ziehen muss. Ricœur setzt sich etwa in *La mémoire, l'histoire et l'oubli* mit dem Sinn von Geschichte auseinander und wiederholt die Phrase „*nous-même*.“¹⁷ Es kann nicht mehr darum gehen einen Text einfach zu kommentieren oder diesen über die Kritik angreifend zu bemängeln, sondern die Frage nach der Bedeutung eines Textes für „uns“ im Kontext „unserer“ Tradition zu stellen. Dabei erhält die *réflexion de second degré* ihre Bedeutung aus dem Kontext des postmodernen Zeitalters, wie es der Kommentar in der christlichen und die Kritik in der neuzeitlich-aufgeklärten Epoche getan haben.

¹⁷ MHO, s. 74

4. Literarische Hermeneutik

4.1. *les temps du verbe*

Ricœur rezipiert auf ausgiebige Weise die Ansätze von Käte Hamburger, Harald Weinrich, Günter Müller, Emile Benvenist und Gerard Genette, um fruchtbare Ergebnisse für seine Frage, wie er die Dissoziation der Zeit des Alltäglichen-Durcheinanders von der Zeit der fiktionalen Erzählung vermeiden kann, zu bekommen. Denn nur auf diese Weise kann die präfigurative Zeit der Leserinnen über die Konfiguration das zeitliche Durcheinander des Lebens neu refigurieren. Unter anderem nutzt Ricœur Genettes Weiterentwicklung der Begriffe *discours* und *récit*, welche bei Benvenist noch dichotom opponiert wurden, um die *énonciation* nicht einfach nur für die Instanz des *voix narrative* anzuwenden, sondern auch innerhalb der Konfiguration wie durch die Fokalisation seitens der Figuren eine *énonciation*, also einen *discours* im narrativen Modus, zu ermöglichen.¹⁸ Mag dadurch der Bezug zum Leben, weil Genette sich auf die Konfiguration selbst stürzt, nicht wie bei G.Müller gleich gegeben sein. Denn jedes Erzählen von etwas ist nach Müller eine fundamentale Art und Weise zu leben, weil das Erzählen auch eine Praxis des Lebens ist. Aber Genette demonstriert mit dem *voix narrative* und dem *point de vue*,¹⁹ dass gerade die Figuren im Roman selbst eine Figuration durchführen, die nun gerade dadurch zeigen können, wie sie ihre Welt gestalten. Zugleich geht es daher um eine immer raffiniertere und innovative Konfiguration selbst, womit auch der mimesis Begriff nicht als realistische Sorge gesehen werden darf, sondern nur erfüllt ist, wenn der Roman seinen künstlichen Charakter steigert. Denn die mimesis ist nicht eine einfache Nachahmung, sondern bedarf einer Elaboration im Roman selbst, um anders und nicht gleich die Realität zu sein. Bei Flaubert wird die stilistische Perfektion als *bien écrire*²⁰ und die magische Variationen des Romans²¹ als *chimie merveilleuse*²² bezeichnet. Gerade mit seinen Konzepten des *livre sur rien*²³ und dem *anti-roman* hat Flaubert seinem Roman *Madame Bovary* den Charakter einer stilistischen Perfektion verleihen wollen, um diesen von den Dysfunktionen der Realität abheben zu lassen. So sehr aber darin eher der konfigurativ-artistische Aspekt zum Ausdruck kommt, umso mehr überwindet sie anhand des

¹⁸ TR II, s.161

¹⁹ TR II, s.165

²⁰ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 130

²¹ TR III, s. 246

²² Auerbach, Eric: Madame Bovary. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 85

²³ Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris. Éditions du seuil, s. 17

kreativen Ansatzes eine herkömmliche Trennung wie die von phänomenologische Alltäglichkeit der Zeit und Zeit der Fiktion. Entscheidend ist unter anderem auch die erlebte Rede Flauberts, bei welchem es schwierig zu erkennen ist, ob es sich um die Rede des Erzählers oder die der Figur handelt, weil plötzlich ein nicht gleich erkennbarer Monolog narrativisiert wird. Hier tritt nach Ricoeur die Magie des Romans hervor, indem sie auf beispiellose Weise die Transparenz der inneren Gesetze einer anderen, erfundenen Person möglich macht. Flaubert hat es in diesem Kontext geschafft mit seiner Erzählinstanz den *discours* der Figuren wiederzugeben, wobei zwar seine Worte zum Einsatz kommen, aber die innere Fokalisation²⁴ der Figuren die Erzählung gestaltet.

4.2 *muthos – mise en intrigue – intelligence narrative*

Mit dem Begriff *l'intelligence narrative*²⁵ verweist Ricoeur auf die hermeneutische Zirkularität einer sich ständig sedimentierenden Strukturhaftigkeit der abendländischen Erzählpraxis. Diese stellt insbesondere eine Antwort Ricoeurs auf den Strukturalismus²⁶ dar. Bevor es überhaupt eine Theorie des Narrativen oder ihrer nachträglich, nur auf der Oberfläche des Textes geführten Konstitutionsbedingungen geht, stehen wir immer schon in unserer Erzählpraxis einem bereits tradierten *schématisation*²⁷ des Erzählbaren in der okzidentalen Kultur gegenüber. Implikation und Teilhabe als Voraussetzungen für Kritik, Analyse oder künstlerisches Schaffen fasst Ricoeur im Zusammenhang der Praxis des Erzählens als *intelligibilité pré-rationnelle*, womit der Vorrang einer narrativen Fundamentalität des Lebens jenseits strukturalistischer Analysen gemeint wird.²⁸

Für eine mögliche Definition von *muthos* bzw. *la mise en intrigue* folgert Ricoeur, dass es sich in Bezugnahme auf formelle Kriterien um eine "totalités temporelles opérant une synthèse de l'hétérogène entre des criconstances, des buts, des moyens, des interactions, des résultats

²⁴ Jünke, Claudia: Die Polyphonie der Diskurse. Formen narrativer Sprach- und Bewußtseinskritik in Gustave Flauberts *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale*. Würzburg. Königshausen & Neumann. 2003, s. 44

²⁵ Cherl Chung, Ki: Der hermeneutische Ansatz zu einer Theorie der Erzählung bei Ricoeur. Bochum. Universitätsverlag Brockmeyer. 1994, s. 62

²⁶ Dewitte, Jacques: Clôture des signes et véhémence ontologique. À propos de la critique du structuralisme de Paul Ricoeur. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricoeur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 105

²⁷ Abel, Olivier: Une poétique de l'action. In: Paul Ricoeur et al. (Hrsg.): *L'homme capable autour de Paul Ricoeur*. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s. 18

²⁸ TR II, s.13

voulus ou non voulus"²⁹ handeln muss, die diese formellen Kriterien der *configuration temporelle* jedoch in ständiger Neuerung begreift. Vor allem der Moderne Roman habe nicht nur neue Anforderungen an die traditionelle Kohärenz der Handlungsstruktur in ihrem Zusammenhang der griechischen Tragödie gestellt, sondern diese auch umwerfen wollen. Sie besteht auf einer neuen Schematisierung des aristotelischen muthos, wenn sie die Erhabenheit der Figuren durch die soziale Sphäre ersetzt und ihre Determinierung von Familie und Gesellschaft voraussetzt. Selbst der Anspruch des Nouveau Roman scheint in all ihren Transgressionen gegen die Normen des 19. Jahrhunderts erneut nicht aus der Zirkelstruktur der abendländischen Tradition zu entkommen. Der Nouveau Roman gerät in ihrem eigenem Moment der Neuheit und des Umbruchs in ein Verhältnis zur naturalistischen Tradition, so dass sie selbst, obwohl sie ihren geschichtlichen Anspruch erreicht hat, zu einem geschichtlichen Moment wird, deren Geschichte heute mit Ironie erzählt wird.³⁰

Mais alors, le plaidoyer pur une fiction fragmentée et inconsistante ne se justifie pas autrement que jadis le plaidoyer pour la littérature naturaliste. L'argument de vraisemblance a été simplement déplacé: autrefois, c'était la complexité sociale qui demandait l'abandon du paradigme classique; aujourd'hui, c'est l'incohérence présumée de la réalité qui requiert l'abandon de tout paradigme.³¹

Kennzeichnend sowohl für den Begriff des muthos als auch der mimesis ist, dass muthos nicht einfach intrigue bedeutet, sondern mise en intrigue und mimesis nicht einfach als Kopie oder exakt-positive Wiedergabe des menschlichen Handelns zu bewerten ist. Ihr *caractère opératoire*³² impliziert ihren dynamisch-aktiven Strukturmoment und entspricht Ricœurs Attribution des *l'adjectif poétique*,³³ wodurch Ricœur sich gegen jede zeitlos-statische Methodologie seitens der strukturalistischen Theorie wendet. Der poetisch-kreative Charakter erlaubt Innovation und Wandelbarkeit statt einem Regelsystem an methodologischen Kombinationen, die eher analytisch und erst im Nachher im Zeitalter des wissenschaftlichen Rationalismus eine Tradition der Literaturgattungen³⁴ aufstellt und diesen jenseits eines Gefühls der historischen Synchronie als universelle Methodologie empfiehlt. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen muthos und mimesis ist soweit zu treffen, dass diese

²⁹ TR II, s.19

³⁰ Derrida, Jacques: L'écriture et la différance. Paris. Éditions du seuil. 1967, s. 9

³¹ TR II, s. 30

³² TR I, s. 69

³³ TR I, s. 69

³⁴ De Chalonge, Florence: Le récit à l'épreuve de soi. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s.74

Gemeinsamkeit zu einer *quasi-idéntification*³⁵ wird, wenn mimesis und muthos miteinander gegenseitig korrelieren. Denn die Imitation einer Handlung durch die mimesis wird von la mise en intrigue bewerkstelligt, die ja selbst die literarische Handlung ist, welche die mimesis durch ihre Aktivität erst hervorbringen muss. Ricœur bezeichnet diese Aktivität der mimesis als *mimesis praxeôs*,³⁶ welche seine Korrelation als Intendiertes im sogenannten *agencement des faits*,³⁷ also jener Aktivität des mise en intrigue, hat.

In seiner einzeln erfolgten Betrachtung über den muthos bescheinigt Ricœur ihr eine sogenannte *intelligence*.³⁸ Diese erst mache sie zu einem Modell der Konkordanz und Übereinstimmung, in welcher zugleich die einzelnen Teile als zueinander diskordante Momente in ihrem Überblick als Ganzes selbst als einstimmig möglich werden. Diese Ganzheit ist nach Ricœur zugleich ein hermeneutisch-universalistischer, bei der in der Struktur des hermeneutischen Zirkels das Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen wesentlich ist und der Sinn der einzelnen Teile sich erst aus ihrem Verhältnis zum Ganzen bildet und das Ganze zu seinem Ganzsein aufgrund der einzelnen Teile kommt.

4.3. Mimesis I, II, III

Mimesis I

Mit mimesis I bezeichnet Ricœur die vorliterarische Erfahrung. Sie ist aber in die Fähigkeit einen literarischen Text zu lesen und zu verstehen schon immer eingeschrieben, weil die Praxis der Erzählung nicht allein dem konfigurativen Modus beibehalten ist, sondern wir erzählen uns täglich Geschichten und sind auch in pränarrativer Hinsicht ständig in Geschichten geraten, welche wir erzählerisch im Nachher komponieren können. So wie die konfigurative Erzählung eine Mediation dieser vorliterarischen Erfahrung ist, so muss das alltägliche Verständnis der menschlichen Erzählpraxis ebenfalls aufgrund kultureller Codes und Symbole auch immer refiguriert werden.

³⁵ TR I, s. 71

³⁶ TR I, s. 72

³⁷ TR I, s. 73

³⁸ TR II, s. 59

Mimesis II

Die poetische Kategorie des *adjectif poétique*³⁹ und die damit verbundene erfinderische Kraft der Überschreitung des Herkömmlichen, wird von Ricœur nicht nur in seiner Studie über die Metapher eingesetzt, sondern auch auf *mise en intrigue* umgesetzt.⁴⁰ Deren dynamisch-operativer Charakter des Innovativen steht in Analogie zur möglichen Neubeschreibung der Wirklichkeit durch die Metapher. Spezifisch gilt für *mise en intrigue*, dass sie durch diese Dynamik eine Rolle der Mediation zwischen der immer schon vorausgesetzten Lebenswelt des Lesers und ihrer Transfiguration durch den Leseakt möglich macht. Nicht nur jedoch zwischen mimesis I und mimesis III, sondern auch in ihren eigenen Strukturen kann sie diese Mediation zwischen den einzelnen Teilen der Erzählung und ihrem Charakter des Ganzen vollbringen, so dass die reine Reihenfolge der Geschehnisse zu einer zusammengesetzten Konstruktion, zu einer *totalité intelligible*,⁴¹ wird. Ihre nächste Funktion der Mediation erfüllt sie in Anbetracht der unterschiedlichen Kategorien der Erzählung wie Figuren, Botschaft, Thema oder Handlung, indem sie diese innerhalb einer Erzählung einheitlich verknüpfen kann. Die sogenannte *synthèse de l'hétérogène*⁴² stellt die dritte Mediation dar. Zeitliche Divergenzen wie die spezifische Zeit der unterschiedlichen Abschnitte, Kapitel oder Episoden werden in ihrem chronologischen Charakter mit einem unchronologischen Moment, nämlich ihrer Zusammenziehung zu einer einzigen Geschichte in zeitlicher Einheit durch den Griff des *l'acte configurant*⁴³ bzw. des *prendre ensemble*, verbunden. In dieser nun erzeugten *totalité temporelle*⁴⁴ kann die Geschichte vom Leser nachvollzogen werden, dessen Rezeption gerade mit dem Auslesen bzw. dem nach-vorne-drängenden-zu-Ende-lesen des Werkes diese Globalität als sinnvolles Ganzes verlangt. Mit einem *acte réflexif*⁴⁵ lässt sich die Geschichte für den Leser überschaubar machen. Vor allem die bekannten klassischen Texte, welche auch ohne das Lesen durch alle Mitglieder ihrer Kommunikationsgemeinschaft tradiert werden, weil sie wieder und wieder erzählt werden, erzeugen nicht aufgrund den an sie zugeschriebenen Sinn, sondern dem Bekanntsein des Endes, eine spezifische Bedeutung für ihre einzelnen Teile. Denn man weiß, dass sie zu diesem einen Schluss führen. Eine neue zeitliche Dimension entsteht auch überhaupt in unserem Wiederaneignen eines Textes, wenn

³⁹ TR III, s. 12

⁴⁰ TR I, s. 125

⁴¹ TR I, s. 128

⁴² TR I, s. 10

⁴³ TR I, s. 129

⁴⁴ TR I, s. 129

⁴⁵ TR I, s. 130

wir erneut den Anfang auf der Basis unseres Wissens vom Ausgang der Geschichte lesen. So denken wir nicht mehr in der zeitlichen Dimension eines Geschehens von Vergangenheit hin Richtung Zukunft, sondern entwickeln neue eigene kreative Formen ihres zeitlichen Verständnisses.

Ein weiterer Moment, bei dem Ricœur auf die konzeptuelle Ganzheit der Erzählung verweisen möchte, besteht im *Schematismus*⁴⁶ der narrativen Konfiguration. Der Schematismus wird von Ricœur in die Nähe von Kant gebracht, wenn Ricœur diesen als eine Produkt der *l'imagination productrice*⁴⁷ bezeichnet, zu dessen Qualitäten auch das synthetische Urteilen, was im Schematismus unmittelbar stattfindet, gehört. Mit synthetisch ist vor allem das Zusammenspiel unterschiedlicher Momente des Denkens gemeint, inklusive der Intuition, die zu einem Ganzen zusammengesetzt werden. Der Schematismus bildet die Grundlage für die Herausbildung von Erzähltypen und Gattungen. Sie hat außerdem eine eigene Tradition, die nicht traditionalistisch das Ursprünglich sucht, sondern in ständiger Anpassung und Innovation begriffen ist. Die Tradition besteht aus dem Zusammenspiel von *Sedimentation* und *Innovation*.⁴⁸ Aristoteles selbst ist ein gutes Beispiel für die Sedimentation, da er die Grundlagen für das literarische Schaffen der abendländischen Kultur geschaffen hat. Daneben können auch einzelne Werke als immer ansprechbare Instanzen der Sedimentation gelten, so dass sie den Charakter von Paradigmen bekommen. Als Innovation kommen vor allem einzelne Werke vor, die im Verhältnis zu dieser Sedimentation den Anspruch eines Bruchs bzw. der Devianz haben und sogar soweit gehen, dass sie von einem neuen Anfang sprechen ohne einen Bezug zum Sedimentierten überhaupt zu nehmen. Nach Ricœur entsprechen solche Werke einem *déformation réglée*,⁴⁹ so dass die Devianz selbst zur Regel und zum ständigen Ort der traditionellen Wiederholung wird. Selbst jedes einzelne Werk kann und ist in ihrem Verhältnis zu einem anderen Werk eine Abweichung, wobei diese bei Gattungstypen kaum vorkommt.

Mimesis III

In den Begriffen der Hermeneutik gedacht, stellt der Moment der mimesis III Gadammers Anwendung dar. Denn es gibt keine Objekt-Subjekt Spaltung in der Hermeneutik, so dass

⁴⁶ TR I, s. 132

⁴⁷ TR I, s. 133

⁴⁸ SCA, s. 347

⁴⁹ TR I, s. 135

eine gehörte oder gelesene Geschichte nicht einfach als Wissensakt oder womöglich ein Erkenntnismoment zur mehr Wissen sei, sondern die Betroffenheit von dieser Geschichte vordergründig wird. Die Frage nach ihrem Erleben und Vollziehen, sei es, dass es sich um eine Geschichte handle, die einem selbst widerfahren ist als Erlebtes, oder, dass sie anderen passiert sei, so dass ich nicht einfach ohne genuines Verstehen zuhöre, sondern auch ein Moment des eigenen Selbstverständnisses durch die Geschichte eines anderen mich selbst verstehend vollziehe, ist für Ricœur von Relevanz. So ist die Welt des Textes kein objektiver Bestand, kein Gegenstand strukturalistischer Analysen, sondern trifft sich mit der Welt des Lesers, der sich mehr erwartet als nur eine Erkenntnis, welche er in negativ-dialektischen Urteilen gegen die Welt und andere wenden kann. Ricœur spricht von einer *intersection*⁵⁰ zwischen der Welt des Textes und der Welt des Lesers.

Ricœur nimmt im letzten Stadium der mimesis zum Anlass den Vorwurf der Zirkularität des mimesis Zirkels zu behandeln. Zirkulär, deshalb, weil der Zirkel mit seiner Ankunft bei mimesis III erneut eigentlich zu mimesis I zurückkehrt, mit der Frage, ob sich, denn etwas überhaupt geändert habe. Das, was der Leser vermutlich bereits aufgrund seiner Zugehörigkeit zu der jeweiligen Kultur alltäglich vollzogen hat und implizit immer schon daran teilgenommen hat, wird jetzt mit seinem Akt des Lesens nun wieder manifest und konkret, so dass womöglich nur eine Redundanz des neu Verstandenen bis hin zu einer Tautologie für den Leser stattfindet. Ricœur geht es darum, diesen Verstehensprozess nicht als teuflisch zum selben Punkt wiederkehrend zu bezeichnen, sondern ihre Spiralität hervorzuheben. Er erweicht die rein oppositionelle Stimmung zwischen der dissonanten Zeit und der diskordant-konkordanten Erzählung, indem er nun vielmehr von einer Dialektik zwischen den beiden spricht, um nicht eine willkürliche Interpretation, nur um der Verbindung der Zeit und Narrativität willen, durchzuführen. Sowohl die reine Dissonanz als auch die reine Konkordanz seien ideell gegeben, denn das Diskordante der Zeit sei auch selbst schon hermeneutisch-angewandt eine Interpretation seitens jener kulturellen Gemeinschaft, in welcher sie diesen Charakter erhalten hat. Und das Konkordante der Erzählung sei dahingehend abschwächbar, dass z.B.: die Idee der Apokalypse die Vorstellung der Zeit revidiere, aber zugleich auch in keinsten Hinsicht das narrative Feld und ihre Kreationsmöglichkeiten ausschöpfe. Selbst der Nouveau Roman, der jedes Paradigma ablehnt und so an keine Konkordanz glauben möchte, muss sich mit diesem dialektischen Spiel auseinandersetzen, dass sie zwar mit aller Mühe die Tradition nicht nachahmen wolle, aber gerade dies unternehme, wenn sie selbst wieder eine Erfahrung imitiere, die nicht geregelt ist.

⁵⁰ TR I, s. 136

Wie dialektisch wechselvoll dieses Verhältnis zwischen der Diskordanz und der Konkordanz sein kann, zeigt der Nouveau Roman auch in dem Sinne, dass er nicht mehr die Konkordanz der Diskordanz aufzwingen möchte, sondern Diskordanz im Nouveau Roman gegenüber der Konkordanz in ironische Distanz geht. Ihre oppositionelle Haltung und die damit verbundene willkürliche Interpretation, welche beide Formen gerne näher aneinander als in Opposition sehen möchte, wird damit auch aufgrund dieses dialektischen Spiels des Hin- und Her relativiert.

Sans même avouer, sincèrement, un sentiment d'incompétence, je crois que jamais la force ne m'aura autant manqué aborder, sous la forme d'une étude ou d'une discussion philosophique, l'œuvre immense de Paul Ricœur. Comment se limiter à l'un des lieux, à l'une des stations seulement, tout au long d'une trajectoire aussi longue, aussi riche, à travers tant des territoires, thèmes ou problèmes: de l'éthique à la psychanalyse, de la phénoménologie à l'herméneutique, voire à la théologie, à travers l'histoire et les responsabilités qu'elle exige de nous chaque jour, depuis des décennies, à travers l'histoire de la philosophie, à travers l'interprétation originale de tant de philosophes, d'Aristote ou Augustin à Kant, de Jaspers et de Husserl à Heidegger ou à Levinas, sans parler de Freud, sans parler de tous les philosophes anglo-saxons que Ricœur a eu le courage et la lucidité, si rares en France, de lire, de faire lire, et de prendre en compte dans son travail le plus novateur? Cela me paraît difficile, voire impossible si l'on ne veut pas trahir, en quelques pages, l'unité d'un style et d'une intention, d'une *pensée* mais aussi d'une passion et d'une *foi*, d'une *foi pensée et pensante*, d'un engagement qui, depuis le début, n'a jamais cédé sur une certaine fidélité. À soi-même comme aux autres.⁵¹

5. Ricœur als ein Anderer

5.1 Hermeneutisches Vor-weisen

Auf welche Weise wäre es möglich mit dem Versuch einer intersubjektiven Repräsentation den intellektuellen Werdegang Paul Ricœurs darzustellen? Einen Werdegang, bestimmt von einer Vielzahl an Monographien mit unterschiedlich orientierten Themen, die in einen Publikationszeitraum von etwa fünfzig Jahren passen. Wer Ricœurs Schaffen ernst nimmt, muss auch dieses Unterfangen nach seinem Tun richten. Paul Ricœur nur so zu beschreiben, als würde es sich mit seinem Leben um eine objektal-zugängliche Sache handeln, abstrahiert aber von der hermeneutischen Vorstellung⁵² vom Leben und dessen Vollzug durch das Selbst. Sowohl das Selbst als auch der hermeneutische Vollzug sind wiederum zwei Aspekte der Ricœurschen Philosophie. Über das Selbst Ricœurs zu sprechen, ist daher hier eine angemessene Frage, weil sie nicht nur in seine Philosophie eingeschrieben und Ricœurs Zugehörigkeit der hermeneutischen Tradition eigen ist, sondern im Sinne einer *tâche herméneutique*⁵³ die Frage nach dem existenziellen Sinnverstehen im Kontext einer Onto-Hermeneutik⁵⁴ aufwirft.

Denn die Frage nach dem Leben eines Einzelnen ermüdet sich nicht mit einer einfachen Biographie, einer eigens zugeschriebenen Fähigkeit diese Person ausreichend zu

⁵¹ Derrida, Jacques: La parole. Donner. Nommer. Appeler. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 19

⁵² Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 12

⁵³ Ricœur, Paul: Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris. Éditions du seuil. 1998, s. 45

⁵⁴ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 387

repräsentieren, oder sie als eine intersubjektive Transparenz offen zu legen. Zugleich mag überhaupt die Frage aufkommen, warum denn die Person Ricœurs hier derart zentriert wird, und nicht sein Wirken und seine Werke hervorgehoben werden, um diesem Ansatz des Subjektiven zu entgehen. Ihre Replik erhält sich durch seine Werke selbst, welche der hermeneutischen Tradition der Teile und des Ganzen der Werktradition entstammen, und einer deren Prämissen die Geschichtlichkeit des Lebens⁵⁵ und dessen Sinn ist. Mit dem Sinn des Lebens wird etwa assoziiert, dass das Leben Ricœurs im strengen Sinne kein ontisches Problem ist, weil dabei nicht nach der seiend-technischen Vorhandenheit⁵⁶ seines Lebens gefragt wird, oder nicht ein rein wissenschaftlich-zentriertes Problem angesprochen wird. Die hermeneutischen Prämissen stellen die Frage anders als die gewöhnliche wissenschaftliche Praxis, wenn sie davon ausgehen, dass diese Subjektivität Ricœurs nicht nur ein "Was" ist, sondern ein "Wer"⁵⁷ impliziert, welche jede Person jeweils nur für sich und sein Selbst beantworten kann, mit der Notiz einer untauglichen Intersubjektivität bzw. einer Funktion der Repräsentation, die die Glaubwürdigkeit setzt für jemand Anderen stehen zu können. In diesem Kontext ist vor allem die Position des Autors dieser Arbeit als eigentliche Instanz einer Rede in einem Verhältnis der Andersheit zu Ricœur gegeben. Auch wenn das Leben die eigentliche Sphäre der hermeneutischen Disziplin darstellt, die Intersubjektivität vor allem mit hermeneutischen Vertretern wie Schleiermacher oder Dilthey auf romantische Weise⁵⁸ und in Form der Auslegung der Biographien sich selbst genügt und Heidegger als weiterer Vertreter mit der Jemeinigkeit⁵⁹ an solch eine Vermittlung zwischen den Personen nicht glaubt, ist gerade Ricœurs Ansatz, dass ein jedes Selbst auch der Andere sei von wesentlichem Belangen für mich, der ich der Autor dieser Arbeit bin. Dahinter steckt vor allem der Gedanke der Biographisierung bzw. der Selbstperformanz oder auch Ricœurs *appartenance*.⁶⁰ Letztere drückt sich durch *appropriation* und *distanciation*⁶¹

⁵⁵ Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 42

⁵⁶ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s.11

⁵⁷ Teichert, Dieter: Selbst und Selbstverständnis bei Gadamer und Ricoeur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 158

⁵⁸ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 177

⁵⁹ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 18

⁶⁰ Ricœur, Paul: Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris. Éditions du seuil. 1998, s. 49

aus und kann, um die hermeneutische Redundanz, die etwa auch sehr spezifisch für den hermeneutischen Zirkel ist, zu erhöhen, mit dem Verstehen von Ricœurs Leben als ein Sich-selbst-Verstehen⁶² bezeichnet werden. Der Autor dieser Arbeit refiguriert die Existenz Ricœurs und ist ein Anderer als er selbst, weil er etwas, nämlich das Leben Ricœurs, auslegend und verstehend eigentlich sich selbst verstanden hat.⁶³

Manifest wird dies durch den für Ricœur besonders bekannten Ansatz des *détour* bzw. *voie indirecte*.⁶⁴ Dieser bezeichnet die Vermittlung über ein Anderes wie etwa sprachliche Zeichen,⁶⁵ im Konkreten ein Buch, oder ein anderer Mensch. Hier ist es nicht nur der Autor dieser Arbeit, der sonst im Sinne eines *herméneutique du soupçon*⁶⁶ einem bestimmten Subjektivismus bezichtigt werden könnte und diese Andersheit Ricœurs auf sich nimmt, sondern auch das für Ricœur spezifische *Vor*-laufen⁶⁷ über seine theoretischen Positionen neben der Hermeneutik ebenfalls auszeichnenden Disziplinen der Reflexionsphilosophie und Phänomenologie, welche ein *détour* verlangen, von Bedeutung. Beide Richtungen haben jeweils ihre konkreten Ansätze hinsichtlich der Frage nach der Lebensgeschichte⁶⁸ einer Person.

5.2 Zwischen Selbstbiographie und Jemeinigkeit

Zwischen der Selbstbiographie Diltheys, welche mit einem schriftlich-objektivierten Ausdruck die Frage nach dem Leben eines Einzelnen beantworten möchte, geht Heidegger einen radikal direkteren Weg über die fundamentalontologische Seinsfrage nach dem Sinn

⁶¹ Wiercinski, Andrzej: The heterogeneity of thinking. Paul Ricœur, the believing philosopher and philosophizing believer. In: ders. (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœurs unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. IX

⁶² Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 14

⁶³ Altieri, Lorenzo: Soi-même avec un autre. Au fil du parcours de la reconnaissance de Paul Ricoeur. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): Collège International de Philosophie. L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s. 146

⁶⁴ Abel, Olivier: Paul Ricœur's hermeneutics: from critique to poetics. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœur's unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. 14

⁶⁵ Grondin, Jean: Einführung in die philosophische Hermeneutik. Zweite Auflage. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 13

⁶⁶ Pellauer W., David: Paul Ricœur and literary hermeneutics. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœurs unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. 373

⁶⁷ Kaul, Susanne: Narratio. Hermeneutik nach Heidegger und Ricœur. Paderborn. Fink. 2003, s. 80

⁶⁸ Bernegger, Guenda: Identité narrative et mémoire. Esquisses en marge de l'herméneutique de l'identité personnelle de Paul Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: Erinnerungsarbeit. Zu Paul Ricœurs Philosophie von Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. Berlin. Berliner Wissenschaftsverlag. 2004 s. 118

von Sein als unmittelbares Geschehen. Ricœur ist zwischen diesen beiden, wenn er die Konfiguration eines literarischen Textes in der Mimesis II ähnlich wie Dilthey umsetzt, aber nicht dessen Ableitung von Staat und Religion annimmt, sondern das Selbst in seiner narrativen Identität sowohl präfigurativ als auch refigurativ als eine Interpretationsarbeit für ein Selbst-Verstehen formuliert.

Das *vorwaltende Interesse*⁶⁹ von *Réflexion faite*⁷⁰ entspricht auch der hermeneutischen Tradition der Selbstbiographie Wilhelm Diltheys.⁷¹ So bedeutet die Selbstbiographie (wie sie Ricœur mit *Réflexion faite* tat) schon die Möglichkeit der Intersubjektivität, die wäre, dass auf der Grundlage der eigenen Selbstbiographie die Biographie einer anderen Person ebenfalls möglich ist. Wobei Dilthey dabei vorerst auf objektive Gebilde wie Staat oder Religion vertraut,⁷² um den Einzelnen mit anderen Individuum in einen größeren Kontext eines gemeinsamen Lebenszusammenhangs zu führen und anhand dieser Neigung zu einer methodologischen Vermittlung der Individuen ihre gegenseitige Intersubjektivität⁷³ ermöglichen möchte.

Der literarische Ausdruck dieser Besinnung des Individuums über seinen Lebensverlauf ist die Selbstbiographie. Indem aber diese Besinnung über den eigenen Lebensverlauf auf das Verständnis fremden Daseins übertragen wird, entsteht die Biographie als literarische Form des Verstehens von fremdem Leben.⁷⁴

Obwohl Ricœur mit seinen Konzepten des *détour* und der *médiation*⁷⁵ ebenfalls Diltheys Weg zu beschreiten scheint, unterscheidet er sich vor allem durch die Frage nach dem Selbst bzw. dessen ontologischer Ausrichtung, welche er von Heidegger entlehnt.

Ähnlich wie der Unvertretbarkeit einer anderen Person hinsichtlich deren existenziellen Vollzüge, setzt Heidegger radikaler als Dilthey fort, wenn er etwa bei seinen Ausführungen

⁶⁹ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s.241

⁷⁰ Ricœur, Paul: *Réflexion faite. Une autobiographie intellectuelle*. Paris. Éditions Esprit. 1995

⁷¹ Agis Villaverde, Marcelino: Du monde de la vie au monde du texte: Husserl, Heidegger, Ricœur In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 17

⁷² Petersdorff von, Friedrich: Verstehen und historische Erklärung bei Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 127

⁷³ Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981, s.306

⁷⁴ ebd., s. 305

⁷⁵ Grondin, Jean: De Gadamer à Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique? In: Gaëlle Fiasse (Hrsg.): Paul Ricœur. De l'homme faillible à l'homme capable. Paris. Presses universitaires de France. 2008, s. 40

über Aristoteles die Frage nach dessen Leben derart beschrieben hat, dass dieser geboren, gelebt und gestorben sei.⁷⁶ Heidegger impliziert hier, dass die Beschäftigung mit dem philosophischen Schaffen Aristoteles' nicht auf die letzte und erste Frage nach dessen Leben schließen kann, weil dieser selbst sein Leben zu leben hatte und kein/e StudentIn davon profitieren kann, wenn er/sie etwas vom Leben anderer vorgetragen bekommt, weil ein jede/r diese Frage für sich selbst zu beantworten hat. Zugleich scheint hier augenblicklich das hermeneutische Anliegen einer sinnstiftenden Kommunikationsgemeinschaft der abendländischen Philosophie revidiert zu sein, wenn die Geschichtlichkeit des Seins eines Einzelnen nicht mehr auf die Auslegung seines Seins über die historische Tradition erfolgt, sondern auf die Jemeinigkeit eines Einzelnen zentriert wird.

Der Vollzug bzw. nach Gadamer die Anwendung⁷⁷ des *voie indirect* spielt insbesondere im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit Heidegger eine besondere Rolle, da Ricœur seine Methode als Distanzierung von Heideggers direkter Ontologie versteht. Statt der Jemeinigkeit, welche Heidegger als unmittelbare Versubjektivierung in Distanz zu den rationalistischen Subjekt-Begriffen nutzt, glaubt Ricœur, dass das Selbst einer Person nur durch deren Umweg der Interpretationsarbeit⁷⁸ vollzogen werden kann. Wie bereits ausgeführt, wendet die Frage nach dem Selbst eines Anderen bei Heidegger diese Frage um und führt sie zurück auf den Fragenden selbst. Heidegger hat dabei den folgenden Unterschied in *Sein und Zeit* gesetzt, dass er nach dem Sein gefragt hat und damit konkret nicht irgendein Seiendes gemeint hat, sondern den/die LeserIn aufgefordert hat, dass es sich um jeweils sein/ihrem Seienden handelt.

Das Seiende, dessen Analyse zur Aufgabe steht, sind wir je selbst. Das Sein dieses Seienden ist je *meines*. Im Sein dieses Seienden verhält sich dieses selbst zu seinem Sein. Als Seiendes dieses Seins ist es seinem eigenen Sein überantwortet. Das *Sein* ist es, darum es diesem Seienden je selbst geht.⁷⁹

5.3 Reflexionstheoretische und phänomenologische Hermeneutik

Ricœur selbst bezieht zu den beiden Traditionen neben der Hermeneutik seines Schaffens, der Phänomenologie und Reflexionsphilosophie, wie folgt Stellung:

⁷⁶ Kaegi, Dominik: Martin Heidegger. In: Bernd Lutz (Hrsg.): Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen. Dritte Auflage. Stuttgart. Metzler. 2003, s. 289

⁷⁷ Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 32

⁷⁸ ebd., s. 21

⁷⁹ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag, 2006, s. 41-42

(...) j'aimerais caractériser la tradition philosophique dont je me réclame par trois traits: elle est dans la ligne d'une philosophie *réflexive*; elle demeure dans la mouvance de la *phénoménologie* husserlienne; elle veut être une variante *herméneutique* de cette phénoménologie.⁸⁰

Es ist auffallend, dass Ricœurs Zugehörigkeit zu diesen drei Strömungen sich nicht in getrennter Weise entwickelt, indem von einer reflexiven Phase, dann von einer phänomenologischen die Rede ist und am Ende von Ricœurs Leben eine hermeneutische Phase einsetzt. Tatsächlich mag es so ein, dass in den fünfziger Jahren in den ersten Schriften Ricœurs insbesondere die Hermeneutik keine Berücksichtigung erfährt bzw. seinen theoretischen Standpunkt nicht wiedergibt. Hier ist Ricœur durchgehend ein Vertreter der Reflexionsphilosophie⁸¹

Das Verhältnis der Hermeneutik zu den anderen beiden theoretischen Strömungen ist, dass erstere für Ricœur eine integrative Funktion zu den letzteren ausübt und Fragemöglichkeiten wie der Sinnfrage als Kompensation zu den eher einseitig angenommenen Fragen von Phänomenologie und Reflexiver Philosophie ausdrückt. Zugleich hat die Hermeneutik jene Funktion der Integration, weil sie sich als Disziplin als Antwort gegen den historistischen Relativismus⁸² des beginnenden 20. Jahrhunderts verstand und nach einem produktiven Umgang mit der europäischen Geschichte fragte, um Botschaften wie der sinnhaften Geschichtlichkeit des europäischen Menschen zu vermitteln. Dazu unternahm sie als ursprünglich philologische Disziplin mit der Kunst der Auslegung die Aufgabe die historischen Überlieferungen, vor allem in textlicher Hinsicht, nicht nur ständiger Kritik wie sie angesichts der kantianischen Wende in Europa üblich wurde, sondern lebensalltäglicher Umwidmung für ein sinnhaftes Existieren aufgrund der kulturellen Zugehörigkeit zu Europa durchzuführen. In diesem Sinne geht sie auch mit der reflexiven Philosophie und der Phänomenologie um. Die Hermeneutik fordert das Lesen, Verstehen bzw. Interpretieren der Texte dieser Strömungen, um dem europäischen Menschen sein Selbstverständnis auf der Grundlage dieser Texte klar zu machen. Manifest wird dies unter anderem bei Ricœur dadurch, dass er seine ausgehenden Fragestellungen anhand des mühsamen Wegs des *détour* geht, wo er Antworten nicht auf direkt-naturalistische Weise deklarieren möchte, sondern sowohl reflexive als auch phänomenologische Zugangsweisen und oft auch andere

⁸⁰ Ricœur, Paul: Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris. Éditions du seuil. 1998, s.29

⁸¹ Orth, Stefan: Facettenreiche Anthropologie. Paul Ricœurs Reflexion auf den Menschen. Freiburg im Breisgau. Verlag Karl Alber. 2004, s.18

⁸² Grondin, Jean: Einführung in die philosophische Hermeneutik. Zweite Auflage. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001 s. 24

wissenschaftliche Strömungen auf ihre epistemologischen Kriterien erprobt⁸³, um sowohl ihren produktiven Beitrag auszuweisen, sie mit anderen theoretischen Strömungen in gemeinsamer Komplementarität zu betrachten als auch die hermeneutische Aufgabe⁸⁴ wie etwa Fragen nach dem Sinn dieses jeweiligen Themas und ihre Kapazitäten des Selbstverstehens für das geschichtliche Geschehen des Lebens der LeserInnen freizumachen. Beispielhaft für solch ein Vorgehen Ricœurs ist allein der Aufbau von l'Histoire, la Mémoire, l'Oubli

L'ouvrage comporte trois parties nettement délimitées par leur thème et leur méthode. La première, consacrée à la mémoire et aux phénomènes mnémoniques, est placée sous l'égide de la phénoménologie au sens husserlien du terme. La deuxième, dédiée à l'histoire, relève d'une épistémologie des sciences historiques. La troisième, culminant dans une méditation sur l'oubli, s'encadre dans une herméneutique de la condition historique des humains que nous sommes.⁸⁵

Ricœur hat seine Zugehörigkeit zu diesen philosophischen Richtungen nicht berufsmäßig verstanden. Daher ist die Darstellung des Ricœurschen Lebens im Zusammenhang seiner philosophischen Praxis von philosophischen Theorien eine, welche in Bezug auf ihren Charakter der Biographie alle Vorsicht genießen muss. Jedoch impliziert der hermeneutische Charakter der Ricœurschen Philosophie, dass Reflexionsphilosophie und Phänomenologie Gegenstand der Interpretation und der Methode der *réflexion de second degré*⁸⁶ bleiben. Und Ricœur liefert bis ins späte Alter Konzepte aus der Reflexionsphilosophie. Konkret kann es sich nicht um eine Entwicklung handeln, welche nach Stadien abläuft, die stufenartig einander ein höheres Niveau aufweisen, sondern um eine Ständigkeit, die danach sucht einen strukturell-ähnlichen Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Lebensabschnitten zu erstellen. Einer Kontinuität, die wie das alltägliche Leben dissonant und mannigfaltig abläuft, aber niemals vergisst, dass sich dieses "Wer" nicht verändert hat und dieselbe Person trotz zeitlicher Inkonsistenzen immer von einem eigentlichen Selbst sprechen kann. Zugleich kann ein jede Person im Sinne der Pränarrativität unabhängig von ihrem Alter ihr Leben jederzeit Revue passieren oder dessen Zusammenhang und Sinn vor den eigenen Augen haben.

⁸³ Ricœur, Paul: Discours et communication. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 52

⁸⁴ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 270

⁸⁵ MHO, s. 1

⁸⁶ Paul Ricœur: Le philosophe, le poète et le politique. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s. 7

Deshalb scheint die Biographie im Verhältnis zum faktischen Leben,⁸⁷ welches jederzeit aus sich heraus nach neuen Handlungen und Möglichkeiten fragt und die Lebensgeschichte immer wieder neu refiguriert, eine objektivierte Vereinfachung zu sein.

Die Variation der drei philosophischen Strömungen ist nicht eine die rein willkürlich-äußerlich einen Berufsphilosophen klassifizieren muss, sondern sie muss hermeneutisch gewendet und gedacht werden, indem sie nicht nur historisch begrenzt erscheinende Konjunkturen der Wissenschaft sind, sondern lebenserfüllend und bedeutungsgemäß als Lebensinhalte für eine Verständigung Ricœurs mit sich selbst beitragen. Diese Sicht ist der Vorteil einer hermeneutischen, die in diesem Falle Reflexionsphilosophie oder Phänomenologie nicht einfach zu einem Gegenstand erklärt, worüber ein Urteil für den Werdegang Ricœurs getroffen wird, sondern sie auch als Formen der Interpretation für die Auslegung des eigenen Selbst des Philosophen kontextualisiert, der aufgrund dieser Interpretiertheit seiner weltlichen Lebenswirkung selbst immer schon interpretiert hat und sich selbst wieder und wieder interpretiert.⁸⁸ Er befindet sich somit nicht nur in einem Verfahren des Verstehens⁸⁹ hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zu diesen Strömungen, sondern er ortet diese Strömungen als geschichtliche Strukturen einer europäischen Tradition, die nicht nur rein den wissenschaftlichen Betrieb repräsentieren können, sondern selbst situiert sind und Ricœur neu situieren. Es besteht jedoch der Nachteil, dass sowohl Reflexionsphilosophie als auch Phänomenologie in ihren Strukturen und Präsuppositionen nur ein technisches Werkzeug an Begriffen bieten, die sich nicht als Lebensinhalte oder existenzielle Vollzüge, sondern als Denkschemata oder Theoriegebäude, zeigen. Sie haben von ihren Fragestellungen keine Anlegung für das Selbst und seine Verständigung mit sich, sondern nur Vorgänge des Denkens bzw. des Bewusstseins. Sowohl die Reflexionsphilosophie, welche das geistige Erkennen der unterschiedlichen Modi unseres Selbst fordert, als auch die Phänomenologie, die aufgrund ihres Mottos "Bewusstsein ist Bewusstsein von etwas"⁹⁰ und trotz ihrer Wendung zur Lebenswelt eine reine technische Korrelationsforschung von Bewusstseinsimmanenzen bietet, können dem hermeneutisch

⁸⁷ Grondin, Jean: Einführung in die philosophische Hermeneutik. Zweite Auflage. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 140

⁸⁸ Teichert, Dieter: Selbst und Selbstverständnis bei Gadamer und Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 154

⁸⁹ Adolphi, Rainer: Das Verschwinden der wissenschaftlichen Erklärung. Über eine Problematik der Theoriebildung in Paul Ricœurs Hermeneutik des historischen Bewusstseins. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: Erinnerungsarbeit. Zu Paul Ricœurs Philosophie von Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. Berlin. Berliner Wissenschaftsverlag. 2004, s. 148

⁹⁰ MHO, s.3

gedachtem Begriff des Selbst und auch nicht die sinnbezogene Frage nach dem Leben nicht gerecht werden. Denn die Ontologie ist jene Disziplin, welche sich mit dem Selbst beschäftigt, während Phänomenologie und Reflexionsphilosophie auf der Ebene der Epistemologie ihre Prämissen aufstellen und das Sein des Selbst als eine von vielen Seinsformen banalisieren.⁹¹ Die Sache des Selbst ist aber die Sache einer hermeneutischen Ontologie.⁹²

Die Hermeneutik wirft die Vergangenheitsstruktur in Form eines historisch-narrativen Ansatzes auf. Dabei geht es um das Leben in seiner Ganzheit, wie es sich in zahlreichen Geschichten artikuliert hat. In viele Geschichten geraten zu sein, die lose voneinander sein mögen, bedeutet dann dem eigenen Leben nahe zu kommen, indem wir uns diese Geschichten erzählen und für die eigene Lebensgeschichte innehalten. Das Selbst befindet sich daher nicht nur in einem narrativen In-der-Welt-Sein⁹³ bzw. in der Pränarrativität, sondern bringt diese auch zur Artikulation, indem er/sie das eigene Leben erzählerisch trotz all der Dissonanzen der eigenen Geschehen in einer geordneten Geschichte artikuliert. Sie wird ergänzt durch die weitere hermeneutische Notiz der Zirkularität des Lebens. Beiden ist gemein, dass sie Zeitlichkeit evozieren. Dies bedeutet, dass Zeit dadurch einen existenziellen Charakter zwischen einem unmittelbaren Erleben einer Geschichte, wo Zeitlichkeit unthematisch auftritt, und einem Erzählen dieser Geschichte bekommt, wo reflexiv auf das eigene Selbst über die zeitliche Distanz und so mit der Möglichkeit einer Interpretationsarbeit eingegangen wird. Ricœur hat auch nicht umsonst im hohen Alter *Réflexion faite. Une autobiographie intellectuelle* geschrieben, um seinen Biographen *vorzulaufen*,⁹⁴ um mir und meinem Versuch nach seinem Selbst bereits die vorläufige Antwort zu geben und so auf die Unmöglichkeit meines Handelns zu verweisen

Die hermeneutische Zirkularität⁹⁵ des Lebens drückt sich in ihrem Kontext der

⁹¹ Breitling, Andris: Paul Ricœur und das hermeneutische Als. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 84

⁹² Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 387

⁹³ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 52

⁹⁴ Teichert, Dieter: Selbst und Selbstverständnis bei Gadamer und Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 145

⁹⁵ Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 30

Reflexionsphilosophie und Phänomenologie auch in der ständigen *re-appropriation* der beiden im Ricœurschen Wirken aus. Strukturell deuten sie sich als zirkulär, oder eben auch spiralenartig, und sind somit selbst deskriptive Momente der hermeneutischen Auslegung des Lebens. Sie mögen anscheinend eher eine Bewegung des Lebens anzuzeigen ohne ihre sinnmäßige Frage zu stellen, aber gerade diese Bewegung ist eine, die nicht von Kategorien oder Begriffen abhängt, sondern das Leben zu sich selbst führt und in ihrer Zirkularität eben ständig wieder auf den eigenen Lebenszusammenhang zurückkommt und nie aufhört ihn auf ihn selbst zu verweisen. Bei Ricœur heißt dieser Zirkel des Lebens auch mimesis I, II und III⁹⁶ und veranschaulicht erneut, dass die Hermeneutik nicht einfach Begriffe anführt, die den Wunsch haben eine Realität zu schaffen, die objektiv sein soll, sondern selbst immer schon lebensweltlich praktisch werden. So auch für den Fall der Frage nach dem Leben Paul Ricœurs.

Tournant le regard en arrière, le long du chemin philosophique de Paul Ricœur, nous sommes tentés d'y saisir une logique de développement qui semble décrire un mouvement en spirale. C'est pourquoi dans les ouvrages les plus tardifs de Ricœur nous trouvons un retour de cette recherche sur la volonté - inscrite en fait dans le cadre d'une anthropologie philosophique - qui avait inspiré son projet de jeunesse. Appelons-le "mouvement en spirale" et non retour circulaire aux origines, car entre le début et la fin il n'y a pas de coïncidence mais enrichissement après un long détour à travers l'univers du langage et de la textualité. (...) Le terrain de l'herméneutique une fois conquis, n'est en réalité jamais abandonné, dans la mesure où il est impossible de se passer de la médiation du langage.⁹⁷

5.4 Pränarrativität und nachträgliche narrative Identität

Der erneute Verweis, dass das Leben nicht eine Ansammlung von splitterhaften Momenten darstellt, sondern aus vielen Strukturen, die sich als ereignende Geschichten aufweisen lassen und in einem Nachher als Ganzes narrativ erzählbar sind, deutet auf die narrative Hermeneutik, mit der Ricœur nicht nur in *Soi-même comme un autre*, sondern auch am Ende von *Temps et Récit III* ein Selbstsein über die Medialität der Narration herstellt. Dennoch erscheint dieses Nachher oder die teilweise retrogarde Nachträglichkeit⁹⁸ als problematisch, mit der das Selbst eine Antwort auf seine Frage finden kann. Denn die narrative Idee besteht darin, dass erst nach einer historisch vergangenen Zeit die Erzählung sich in Bewegung setzt, so dass die Frage nach dem Selbst nicht in ihrer Unmittelbarkeit einbrechen kann, sondern erst im äußersten Fall kurz vor dem Tode die Frage "Wer wir sind?" eine Antwort findet.

⁹⁶ TR I, s. 108-170

⁹⁷ Jervolino, Domenico: *La mémoire, l'histoire, l'oubli* dans le contexte de l'itinéraire philosophique de Paul Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: *Erinnerungsarbeit. Zu Paul Ricœurs Philosophie von Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. Berlin. Berliner Wissenschaftsverlag. 2004, s. 15

⁹⁸ SCA, s. 175

Es ist eine Beziehung, die niemals ganz vollzogen wird. Man müßte das Ende des Lebenslaufes abwarten und könnte in der Todesstunde erst das Ganze überschauen, von dem aus die Beziehung seiner Teile feststellbar wäre.⁹⁹

Allein der Schreibprozess einer Autobiographie stellt einen unauthentischen Moment einer Entfremdung mit dem ursprünglichen Wahrnehmen des Geschehenen, so dass die Narrativität als eine schriftliche Rekonstruktion dessen ist, was jetzt im Schreiben auf einmal als Geschichte betitelt wird und einer kompositorischen Ordnung, auferlegt und tradiert durch das Kollektiv, nachgeht. Der Fragmentierung unterschiedlicher Abenteuer und Erlebnisse im Leben im Sinne einer wilden Kontingenz¹⁰⁰ kommt deren Sinngehalt auf nachträgliche Weise erst mittelbar durch eine Kulturtechnik der Erzählung zu Stande. Während das Reflexionspotential in der erlebnishaften Orientierung der Wahrnehmung, bei der wir in Unwissenheit in eine Geschichte geraten, minimal ist, bedient sich beim Schreibprozess der Moment des *énoncé* in Kombination mit der *énonciation* nach Ricœur einem Reflexionsmoment. Es ist gerade die Autobiographie, welche Ricœur mit *Réflexion faite* vollzogen hat und seine immer schon präfigurierte Erfahrungswelt konfiguriert hat. Die Präfiguration selbst verzeichnet einen Null-Grad an Narrativität bzw. ist mit dem Begriff der Prä narrativität¹⁰¹ umschreibbar, während die Konfiguration die Zeit des Lebens in einem reflexiven Akt zu einer Lebensgeschichte zusammensetzt. Dieses *prendre ensemble*¹⁰² zu einer Lebensgeschichte ist nicht nur von reflexivem Charakter, bei der der/die Schreibende sich sowohl von dieser Vergangenheit distanziert als auch diese als eigene Lebensgeschichte aneignet im Sinne der *distanciation* und der *appropriation*,¹⁰³ sondern sie zeigt sich zugleich in einem phänomenologischen Aspekt, da das Erzählen immer ein Erzählen von etwas ist. An diesem Moment treffen innerhalb der hermeneutischen Integration der literaturtheoretische (*énoncé-énonciation*), der reflexionstheoretische und der phänomenologische Ansatz zu einer *superposition* unter der Interpretationsleistung einer hermeneutischen Zusammenführung

⁹⁹ Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981, s. 288

¹⁰⁰ Liebsch, Burkhard: Zeit, Lebensgeschichte und Narrativität. Ricœur und Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s.66

¹⁰¹ Haas, Stefanie: Kein Selbst ohne Geschichten. Wilhelm Schappas Geschichtenphilosophie und Paul Ricœurs Überlegungen zur narrativen Identität. Hildesheim. Olms. 2002, s. 70

¹⁰² TR I, s. 85

¹⁰³ Wiercinski, Andrzej: The heterogeneity of thinking. Paul Ricœur, the believing philosopher and philosophizing believer. In: ders. (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœurs unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. IX

einer europäischen Denkweise aufeinander.

Die Pränarrativität kann eine zeitlose Struktur für sich in Anspruch nehmen, aber nicht zu der Frage des Selbst im Zusammenhang ihres Seinsinns eindringen. Dennoch verliert sie ihre Bedeutung in einem hermeneutischen Konzept nicht. Denn das Erzählen des Lebens muss nicht unbedingt immer auf den Tod warten, um der Ganzheit des Lebens, und damit auch einer Sinnstruktur¹⁰⁴ nahe zu kommen, sondern eine gewisse Rückbezüglichkeit durch das Erzählen des Erlebten im Leben findet ständig statt. Während Ricœur diese Form der Pränarrativität auch in einem Verhältnis der Medialität sieht, das heißt eine Interpretation des Selbst nicht vom Selbst her in seinem immer schon *Vor-weg*¹⁰⁵ Heideggers behandelt, sondern auf die Alltäglichkeit der kulturellen Güter oder ihrer symbolischen Codierung zurückführt, ist dieses *Vor-* Heideggers faktischer.¹⁰⁶ Die mögliche Ganzheit des Daseins steht bei Heidegger daher in einem Paradoxon, weil das *Sichvorweg* immer schon beim Dasein selbst ist und nicht nochmal befragt werden muss, sowie ein Ganzsein nicht abschließbar ist, da die Möglichkeiten sich immer wieder und neu ergeben, um wieder etwas zu können und zu erleben, so dass man nie aufhört unganzzheitlich zu sein.¹⁰⁷ Der pränarrative Modus ist aber von Heideggers Fundamentalität¹⁰⁸ nicht entfernt, da er nicht nur jene Struktur bildet, die das Geschichten Erzählen im Leben möglich macht, sondern ein *Schon-immer-in Geschichten-sein*¹⁰⁹ meint, in welche wir uns in unserer Hinwendung zum Leben hineinverstricken.¹¹⁰ Wir geraten in unserem alltäglichen Besorgen in Geschichten hinein und leben in diesen immer schon, bevor wir sie narrativ im Nachher komponieren. Die Pränarrativität¹¹¹ bzw. das *Narrative-In-der-Welt-Sein* ist das ursprüngliche *Vorlaufen* unseres

¹⁰⁴ Foessel, Michael: La lisibilité du monde. La véhémence phénoménologique de Paul Ricoeur. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricoeur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 170

¹⁰⁵ Breitling, Andris: Paul Ricoeur und das hermeneutische Als. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 89

¹⁰⁶ Kaul, Susanne: Narratio. Hermeneutik nach Heidegger und Ricoeur. Paderborn. Fink. 2003, s. 97

¹⁰⁷ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 236

¹⁰⁸ Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 7

¹⁰⁹ Haas, Stefanie: Kein Selbst ohne Geschichten. Wilhelm Schapps Geschichtenphilosophie und Paul Ricœurs Überlegungen zur narrativen Identität. Hildesheim. Olms. 2002, s. 97

¹¹⁰ Breitling, Andris: Möglichkeitsdichtung – Wahrheitssin. Paul Ricœurs hermeneutisches Denken der Geschichte. München. Fink. 2007, s. 122

¹¹¹ Liebsch, Burkhard: Zeit, Lebensgeschichte und Narrativität. Ricoeur und Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text.

Geschichten-Erzählens, deren Selbstverständlichkeit im *Vor-* des in *Geschichten-verstrickt-seins* uns nicht immer gleich eindeutig wird. Ihr Nachher, d.h. das konkrete Erzählen der Geschichte, die uns widerfahren ist, ist dann ihr nächster hermeneutischer Moment des Auslegens und so auch Verstehens dieser uns auf passive Weise zugekommenen Geschichten, die in ihrem ursprünglichen Charakter des Ereignisses und der Begegnung gar keine Geschichten sind. Ihr verstehendes Auslegen in der Rede ist zugleich die Möglichkeit des Sich-selbst-Verstehens¹¹² und bringt den hermeneutischen Zirkel hervor. Dieser setzt im Sich-vorweg und im Schon-sein¹¹³, ausgedrückt im unmittelbaren Einbruch einer noch nicht als Geschichte deklarierten Vorkommnisses, aber jedoch aufgrund dieses *Vor-* immer schon sich darin selbsterstanden ist, ein, um sodann im konkret manifesten Auslegen dieses Ereignishaften in der Form des Geschichten-Erzählens erneut ein Selbst-Verstehen in Form des Selbstverständlichen des eigenen Selbst generiert, nach Verständlichkeit und der eigenen Verständigung sucht sowie sich selbst, wer er denn nun eigentlich sei, erfragt. Die Struktur des hermeneutischen Zirkels erlaubt aus diesem Grund die Erkenntnismöglichkeit des Verstehens, die zugleich im Gegensatz zu den exakten Wissenschaften Sinn vermittelt und stiftet.

Auf den Vorwurf, dass die Erzählung nur einen retrospektiven Charakter hat und somit mehr die Vergangenheit anspricht als die Erwartungen der Gegenwart und Zukunft, antwortet Ricœur wie folgt.

On croit volontiers que le récit littéraire, parce qu'il est rétrospectif, ne peut instruire qu'une méditation sur la partie passé de notre vie. Or, le récit littéraire n'est rétrospectif qu'un sens bien précis: c'est seulement aux yeux du narrateur que les faits racontés paraissent s'être déroulés autrefois. Le passé de narration n'est que le quasi-passé de la voix narrative. Or, parmi les faits racontés à un temps du passé, prennent place des projets, des attentes, des anticipations, par quoi les protagonistes du récit sont orientés vers leur avenir mortel: en témoignent les dernières pages puissamment prospectives de la *Recherche*, déjà évoquée plus haut au titre de la clôture ouverte du récit de fiction.¹¹⁴

5.5 Zirkularität des Lebens

Der Aufgriff der zirkelförmigen Bewegung des Lebens als eine Bewegung zum Leben selbst

Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s.65

¹¹² Agis Villaverde, Marcelino: Du monde de la vie au monde du texte: Husserl, Heidegger, Ricoeur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 27

¹¹³ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag, 2006, s. 249-250

¹¹⁴ SCA, s. 193

ist nicht nur als Möglichkeit einer hermeneutischen Phänomenologie und Reflexionstheorie zu sehen, sondern auch überhaupt als ein Verhältnis von einem einzelnen Werk zu einem anderen Werk. Beide sind einzelnen Teile, jedoch nur in ihrem Verhältnis zueinander und zu allen Werken als Ganzes dieser Teile zu verstehen.¹¹⁵ Darin steckt auch erneut der spezifische hermeneutische Charakter von Teile und Ganze, die als ursprünglich philologische Methode nicht nur auf die Beziehung von Werken in der Literaturgeschichte der Gattungen erweitert wurden, sondern auch auf das Leben, welches aus einzelnen Werken und auch Abenteuern besteht, diese aber immer ihre Bedeutung aus ihrer Beziehung zu einem Ganzen bzw. den restlichen Abenteuern, um das Leben als eine Einheit zu konstituieren, stehen.

Es ist leicht zu sehen, dass jedes Werk in zweifacher Hinsicht ein solches Einzelnes ist. Jedes ist ein Einzelnes in dem Gebiet der Literatur, dem es angehört, und bildet mit andern gleichen Gehaltes zusammen ein Ganzes, aus dem es also zu verstehen ist in der einen Beziehung, nämlich der sprachlichen. Jedes ist aber auch ein Einzelnes als Tat seines Urhebers und bildet mit seinen anderen Taten das Ganze seines Lebens, und ist also nur aus der Gesamtheit seiner Taten (...) zu verstehen.¹¹⁶

Schleiermacher folgt Friedrich Ast und der gesamten hermeneutisch-rhetorischen Tradition, wenn er als einen wesentlichen Grundzug des Verstehens anerkennt, daß der Sinn des einzelnen sich immer nur aus dem Zusammenhang, mithin letztlich dem Ganzen ergibt. Dieser Satz gilt in selbstverständlicher Weise für das grammatische Verständnis jeden Satzes bis zu der Einordnung desselben in den Zusammenhang des Ganzen eines Literatur-Werkes, ja, bis zum Ganzen der Literatur bzw. der betreffenden literarischen Gattung - *Schleiermacher wendet ihn nun aber auf das psychologische Verständnis an*, das ein jedes Gedankengebilde als einen Lebensmoment im Totalzusammenhang dieses Menschen verstehen muss.¹¹⁷

Ricœur hat dieses Verhältnis von Teilen und Ganzen in seiner Begrifflichkeit auch als *Sedimentation* und *Innovation* bezeichnet.¹¹⁸ Während Sedimentation das Verhältnis eines Werkes zu anderen Werken der Gattungsgeschichte befragt, bezieht sich die Innovation auf das jeweils einzeln individualisierte Werk, das im Zuge der Rezeption selbst gattungsgeschichtlich zugeordnet wird.

In der Tradition der Hermeneutik ist der hermeneutische Zirkel und mit ihr verbunden die Begriffe des Verstehens und Auslegens je auf bestimmte Weise interpretiert worden. Den

¹¹⁵ Grondin, Jean: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 18

¹¹⁶ Schleiermacher, Friedrich zitiert nach Jean Grondin: Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001, s. 35

¹¹⁷ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s.193-194

¹¹⁸ SCA, s. 347

radikalsten und aufschlussreichsten Zugang hat vermutlich Martin Heidegger entwickelt, während Dilthey und Ricœur das Verstehen in methodischer Hinsicht gebrauchen, welche wiederum von Gadamer abgelehnt wird, da letzterer das wissenschaftlich-methodische Denken für die Apologie des Humanismus und der Geisteswissenschaften als antipodisch charakterisiert.¹¹⁹

Heidegger interpretiert Verstehen als Existenzial im Sinne einer Möglichkeit und Sein-Können des Daseins. Verstehen ist eine Seinsart des Daseins, "was es sein kann und wie es seine Möglichkeit ist".¹²⁰ Konkret besteht dieses "sich-immer-schon-verstanden-haben" in seinem Möglichsein des Entwerfens und bereits Entworfen-Sein des eigenen Daseins. Verstehen ist ein Modus, um sich hinsichtlich seiner Möglichkeiten zu entwerfen.

Der Entwurfcharakter des Verstehens konstituiert das In-der-Welt-Sein hinsichtlich der Erschlossenheit seines Da als Da eines Seinkönnens. Der Entwurf ist die existenziale Seinsverfassung des Spielraums des faktischen Seinkönnens. Und als geworfenes ist das Dasein in die Seinsart des Entwerfens geworfen. (...) als Dasein hat es sich je schon entworfen und ist, solange es ist, entwerfend. Dasein versteht sich immer schon und immer noch, solange es ist, aus Möglichkeiten.¹²¹

Heidegger erklärt den Begriff *Auslegung* in ihrem Zusammenhang zu *Verstehen* wie folgt:

Das Entwerfen des Verstehens hat die eigene Möglichkeit, sich auszubilden. Die Ausbildung des Verstehens nennen wir *Auslegung*. In ihr eignet sich das Verstehen sein Verstandenes verstehend zu. In der Auslegung wird das Verstehen nicht etwas anderes, sondern es selbst. Auslegung gründet Existenzial im Verstehen, und nicht entsteht dieses durch jene. Die Auslegung ist nicht die Kenntnisnahme des Verstandenen, sondern die Ausarbeitung der im Verstehen entworfenen Möglichkeiten.¹²²

Obwohl Heidegger die Auslegung nicht auf die Textinterpretation beziehen möchte, ist seine Definition der Auslegung von Texten jene, die auch von Ricœur eingesetzt wird, wenn der/die LeserIn in seiner Auslegung im Gegensatz zur romantischen Hermeneutik¹²³ Schleiermachers nicht den ursprünglich intendierten Sinn des Autors nachvollziehen soll, sondern aus den eigenen Vollzügen des Verstehens den Text als autonom von seinem Autor sieht. Ricœurs Ausgangspunkt aus der Präfiguration zur Rezeption der Konfiguration in Form der Refiguration bedingt immer schon eine Selbstverständlichkeit des eigenen Selbst und bestätigt

¹¹⁹ Grondin, Jean: De Gadamer à Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique? In: Gaëlle Fiasse (Hrsg.): Paul Ricœur. De l'homme faillible à l'homme capable. Paris. Presses universitaires de France. 2008, s. 42

¹²⁰ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 143

¹²¹ ebd., s. 145

¹²² ebd., s. 148

¹²³ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 184-185

die Kontingenz eines/einer LeserIn, der/die nicht Teil der Epoche des/der Autorin ist. Heidegger ist hier erneut fundamentaler, wenn er mit *Vorhabe*, *Vorsicht* und *Vorgriff*¹²⁴ sich vor allem für den Bereich der Präfiguration Ricœurs interessiert ohne gleich eine Konstitution durch ein anderes wie einem Objektivum wie dem schriftlichen Text, was bei Ricœur die Konfiguration ist, zu suchen.

Die Auslegung von Etwas als Etwas wird wesentlich durch Vorhabe, Vorsicht, und Vorgriff fundiert. Auslegung ist nie ein voraussetzungsloses Erfassen eines Vorgegebenen. Wenn sich die besondere Konkretion der Auslegung im Sinne der exakten Textinterpretation gern auf das beruft, was "dasteht", so ist das, was zunächst "dasteht", nichts anderes als die selbstverständliche, undiskutierte Vormeinung des Auslegers, die notwendig in jedem Auslegungsansatz liegt als das, was mit Auslegung überhaupt schon "gesetzt", das heißt in Vorhabe, Vorsicht, Vorgriff vorgegeben ist.¹²⁵

Mit dem ewig dynamischen Kreis von Prä-, Kon-, Refiguration ist unmittelbar der hermeneutische Zirkel verbunden.¹²⁶ Sie ist die Antwort der Hermeneutik auf das wissenschaftliche Erkennen und ermöglicht ein Ganzsein-Können des Menschen, da sie nicht Voraussetzungslosigkeit wie das naturwissenschaftliche oder cartesische Erkenntnisideal propagiert, sondern das In-der-Welt-Sein, das heißt die immer schon vorausgesetzte Interpretiertheit des Menschen in seinem spezifischen Selbst, betont.¹²⁷ Nach der Hermeneutik ist das Erkennen selbst nur eine Weise des auslegenden Verstehens.¹²⁸ Dabei ist sie eine Kreisbewegung und impliziert nicht die Erfrorenheit eines Gegenstandes oder die zeitliche Begrenzung durch ein erkennendes Subjekt, sondern befindet sich in ständiger Bewegung mit der möglichen Rückkehr in einen bereits Verstandenes.¹²⁹

Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen. Dieser Zirkel des Verstehens ist nicht ein Kreis, in dem sich eine beliebige Erkenntnisart bewegt, sondern er ist der Ausdruck der existenzialen *Vor-Struktur* des Daseins selbst. Der Zirkel darf nicht zu einem vitiosum und sei es auch nur zu einem geduldeten herabgezogen werden. In ihm verbirgt sich eine positive Möglichkeit ursprünglichsten Erkennens, die freilich in echter Weise nur dann ergriffen ist, wenn die Auslegung verstanden hat, daß ihre erste, ständige und letzte Aufgabe bleibt, sich jeweils Vorhabe, Vorsicht und Vorgriff nicht durch Einfälle und Volksbegriffe vorgeben zu lassen, sondern in deren

¹²⁴ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 52

¹²⁵ ebd., s. 150

¹²⁶ Abel, Olivier: Paul Ricœur's hermeneutics: from critique to poetics. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœur's unstable equilibrium. The Hermeneutic Press. Toronto. 2003, s. 14

¹²⁷ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 153

¹²⁸ Ladrière, Jean: Expliquer et comprendre. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Édition de l'Herne. Paris. 2004, s. 74

¹²⁹ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 194

Ausarbeitung aus den Sachen selbst her das wissenschaftliche Thema zu sichern.¹³⁰

Insbesondere kommt der Hermeneutik in ihrer Auseinandersetzung mit den Erfahrungswissenschaften dieser Charakter des Ganzen und ihrer Teile, welche schon oben von uns aufgenommen wurde, zur Hilfe. Denn während die exakten Wissenschaften Fragen je nach ihrem Interesse und der jeweiligen Seinsregion formulieren, indem sie eine Vorhandenheit wie Realität setzten und diese nach Forschungsinteresse teilen und beherrschen, versteht die Hermeneutik mit ihrem Weltbegriff¹³¹ als Gegenbegriff zur Realität und dem in dieser Welt-sein des Menschen nicht in dessen Abkoppelung von dieser Welt, die nach den Naturwissenschaften arbeitsgeteilt nur mehr in Stücken vorhanden ist. Die Teile sind immer schon aus anderen Teilen zu verstehen und nicht getrennt voneinander. Folglich gilt das Verstehen eines Teils überhaupt das Ganze zu verstehen und das Ganze aus den Teilen zu verstehen. Dieses Verhältnis von Teilen und Ganzem steht für das Leben selbst. Denn das Leben besteht aus ihren unterschiedlichsten Momenten, welche die Teile darstellen und indifferent zueinander sind,¹³² während sie sich in ihrem Zusammenhang als das ganze Leben eines Menschen zeigen, welcher mit einem narrativen Akt des Erzählens die Erlebnisse seines Leben in einer Lebensgeschichte formuliert. Was ursprünglich nur eine philologische Methode für das Satz- und Wortverstehen in den Anfängen der Hermeneutik war, wurde im 19. Jahrhundert auf den Menschen und seine Welt parallelisiert und universalisiert.¹³³

Der einfachste Fall, in welchem Bedeutung auftritt, ist das Verstehen eines Satzes. Die einzelnen Worte haben jedes eine Bedeutung und aus der Verbindung derselben würde der Sinn des Satzes abgeleitet. Das Verfahren ist also, daß aus der Bedeutung des einzelnen Wortes das Verständnis des Satzes sich ergibt. Und zwar besteht eine Wechselwirkung zwischen dem Ganzen und zwischen den Teilen, kraft derer die Unbestimmtheit des Sinnes, nämlich die Möglichkeiten eines solchen und die einzelnen Worte (bestimmt wird). Dasselbe Verhältnis besteht zwischen den Teilen und dem Ganzen eines Lebensverlaufes, und auch hier wird das Verständnis des Ganzen, der Sinn des Lebens aus der Bedeutung. Dieses Verhältnis von Bedeutung und Sinn ist also in Bezug auf den Lebensverlauf: die einzelnen Ereignisse, welche ihn bilden, wie sie in der Sinnenwelt auftreten, haben wie die Worte eines Satzes ein Verhältnis zu etwas, das sie bedeuten. Durch dieses ist jedes einzelne Erlebnis von einem Ganzen aus bedeutungsvoll zusammengenommen. Und wie die Worte im Satz zu dessen Verständnis verbunden sind, so ergibt der Zusammenhang dieser Erlebnisse die Bedeutung

¹³⁰ Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006, s. 153

¹³¹ Teichert, Dieter: Selbst und Selbstverständnis bei Gadamer und Ricoeur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 144

¹³² De Chalonge, Florence: Le récit à l'épreuve de soi. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): Collège International de Philosophie. L' homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s. 80

¹³³ Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010, s. 229

5.6 Das Selbst als ein Anderer

Jene Medialität, wodurch sich die Hermeneutik bei Ricœur über Umwege und Vermittlungen äußert,¹³⁵ wird auch bei Ricœurs Auffassung vom Selbst manifest. Um das Selbst zu dezentrieren, sowohl in der Hinsicht eines substantialistisch gefassten Ichs der Selbstdurchsichtigkeit als auch einer Heideggerischen Version eines direkten Zugangs in Form einer gemeinigen Existenz, schlägt Ricœur das Selbst als vermittelt über Andere vor. Das Verhältnis des Selbst zu sich bedarf aufgrund der Gefahr einer selbstgesetzten Transparenz eines Verständnisses des Anderen, das überhaupt die Grundlage für das eigene Sich-Selbstverstehen ist. Weil überhaupt Andersheit zur "Konstitution" des Selbst gehört, ist jeder zugleich ein Anderer.¹³⁶

Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au „comme“, nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication: soi-même en tant que ... autre.¹³⁷

Einer kann sein Selbst nicht in aller Unmittelbarkeit oder in Form eines gegenständlichen Zugangs nicht einsichtig machen, sondern sucht die Vermittlung zum Anderen, welcher ihm eine erste Aufklärung über ihn bieten kann.¹³⁸ Zugleich ist diese Abwendung vom Nominalismus bzw. der teilweise metaphysischen Anrede des Subjekts eine hermeneutische Sicht, die sich bei Ricoeur als *l'herméneutique de soupçon* ausdrückt.¹³⁹ Gerade, wenn ich mich selbst verstehen möchte und mich eben nicht verstehen kann, kann ich mich mit mir selbst verständigen, wenn ich mich selbst nicht direkt befrage, sondern über Andere ein

¹³⁴ Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt am Main. Suhrkamp. 1981, s. 290-291

¹³⁵ Grondin, Jean: De Gadamer á Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique? In: Gaëlle Fiasse (Hrsg.): Paul Ricœur. De l'homme faillible á l'homme capable. Paris. Presses universitaires de France. 2008, s. 48

¹³⁶ Liebsch, Burkhard: Frage nach dem Selbst – im Zeichen des Anderen. In: ders. (Hrsg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. München. Alber. 1999, s. 12

¹³⁷ SCA, s. 14

¹³⁸ Agis Villaverde, Marcelino: Textual interpretation theory in Paul Ricœur. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœur's unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. 108

¹³⁹ Grondin, Jean: De Gadamer á Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique? In: Gaëlle Fiasse (Hrsg.): Paul Ricœur. De l'homme faillible á l'homme capable. Paris. Presses universitaires de France. 2008, s. 43

Verständnis für mich bekomme und zugleich eine Einsicht in die Andersheit erlange¹⁴⁰. Die Einsicht, dass ich anders bin, als ich mich glaube zu verstehen, ist schon der Beginn des Selbstverstehens.¹⁴¹

In Verschärfung der klassischen hermeneutischen Aufgabe, eine fremde Äußerung zu verstehen, geht es darum, daß dem Subjekt nicht von vornherein evident ist, was das von ihm selber Gewollte und Gemeinte ist; noch weniger liegt ihm offen vor Augen, was es vorgängig zu seinen Intentionen ist, als was es sich gegeben ist, wie es sich zu verstehen hat.¹⁴²

Um für diese Indirektheit des Selbst ein Verständnis zu schaffen und die konkrete Möglichkeit des Anderen für das Selbst in einen Zusammenhang zu bringen, geht Ricœur auf die so genannte Bezeugung ein, die dem Selbst erst vermittelt, ob das eigene Selbst das ist, wofür er/ sie sich gehalten hat bzw. erst die angenommene oder gesuchte Selbstverständigung ermöglicht. Eine andere Person fordert eine Antwort, eine Rechtfertigung, spricht eine gemeinsame Erinnerung an und bringt das Selbst in vielen zwischenmenschlichen Variationen in eine Situation der Verantwortung und Glaubwürdigkeit.¹⁴³ Und jene Erfahrung der anderen Person mit jemand Anderem bietet erst die Auskunft, wie jemand konstituiert ist. Gerade die Erfahrung bzw. erneut eine zeitliche Distanz spielt hier eine Rolle, da die erste Begegnung nie gleich aufklären kann, ob sich das Selbst einer Person gegenüber einer anderen Person wie bei der ersten Begegnung zwar verantwortungswürdig und glaubhaft ausgibt, und ob sich dieses Vermögen des Versprechens auch dann zeigt, wenn eine bestimmte Zeit vergangen ist.¹⁴⁴ Erst die Treue über die Zeit, die nicht damit zu tun hat, dass das Selbst immer dasselbe in seiner Wesenheit, seinem Gemüt ist, sondern eine modifizierte Selbstheit durchläuft und sich ständig verändert, wird bei der Ankunft des anderen Menschen diesem eine Haltung zeigen müssen und verstehen in wie weit er seit der zeitlichen Distanz nun wirklich sein Wort gegenüber dem Anderen gehalten hat.

Einer Bezeugung *bedürfen* wir überhaupt nur deshalb, weil wir der Wahrheit unserer Identität gerade nicht aus *eigener* Kraft gewiß sein können und weil wir sie insofern nicht "besitzen". Mehr noch: der Bezeugung bedarf Identität, insofern sie unvermeidlich zwischen Vertrauen und Verdacht angesiedelt ist. Wer wir sind, erweist sich u.a. auch deshalb ganz wesentlich als eine Frage des *Glaubens* Anderer *an* unserer Identität. Hier geht es aber nicht um bloße

¹⁴⁰ Foessel, Michael: La lisibilité du monde. La véhémence phénoménologique de Paul Ricœur. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 176

¹⁴¹ Ladrière, Jean: Expliquer et comprendre. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 74

¹⁴² Angehrn, Emil: Selbstverständigung und Identität. Zur Hermeneutik des Selbst. In: Burkhard Liebsch (Hrsg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. München. Alber. 1999 s.48

¹⁴³ Abel, Olivier: L'indépassable dissensus. In: Olivier Abel (Hrsg.): La juste mémoire. Lectures autour de Paul Ricœur. Genève. Labor et Fides. 2006, s. 19

¹⁴⁴ De Chalonge, Florence: Le récit à l'épreuve de soi. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s.77

Vermutungen, sondern um Erfahrungen, die wie gesagt im Spannungsfeld zwischen Verdacht und Vertrauen gesammelt werden müssen. Die Frage nach dem Wer widerfährt uns, wie das Phänomen einer Bezeugung zeigt, die sich dem Verdacht entgegenstemmt, wesentlich vom Anderen her, der wissen muss, mit wem er es zu tun hat.¹⁴⁵

Der angesprochene zeitliche Abstand, in der unterschiedliche Erlebnisse in ihrer Variation zwischen der letzten Begegnung mit dem Anderen treten, ermöglicht einen narrativen Charakter, die sich in der Wiederbegegnung oder Wiederholung des früheren Moments ausdrückt. Das, was passiert ist, drückt sich nun in der Möglichkeit einer erzählbaren Geschichte aus und gibt Auskunft über das Selbst in der Ankunft des Anderen und sieht die Herausforderung vor der Bezeugung des Anderen zu stehen. In diesem Sinne korreliert die Theorie des Selbst Ricœurs auch mit seinen Überlegungen zur Narrativität. Denn gerade die *mise en intrigue* erstellt den Zusammenhang eines auf Kontingenz und Dissonanz aufbauenden Lebens her.

Ricœur führt im Sinne einer klaren Auseinandersetzung mit dem Selbst jeweils die Begriffe *idem* und *ipse*¹⁴⁶ ein, die beide begrifflich auf das Selbst rekurrieren können. Während *idem* mit Selbigkeit übersetzt wird (im französischen als *mémété*), wird *ipse* (*ipséité*) als Selbstheit verstanden. Der erste Begriff verweist auf die diachrone Unveränderlich- und Bestandhaftigkeit des Selbst über die Zeit hinweg, so dass eine Person immer dieselbe bleibt. Dabei kann die Person älter geworden sein und sich an unterschiedlichen Orten aufgehalten haben, unterstellt wird jedoch, dass diese Person sich insbesondere in wesentlich-essentieller Hinsicht nicht verändert habe und dieselbe geblieben sei. In dieser Hinsicht handelt es sich um eine Was-heit, die auf Kriterien beruhen mag, die objektivierbar und reidentifizierbar sind.¹⁴⁷ Mit dem zweiten Begriff will Ricœur die Einzigartigkeit eines jeden Selbst bezeichnen. Denn die Selbstheit ist nicht ein Ding unter vielen, auch nicht eine Erscheinung von außen, sondern die Sache selbst.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Liebsch, Burkhard: Frage nach dem Selbst – im Zeichen des Anderen. In: ders. (Hrsg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. München. Alber. 1999, s. 36

¹⁴⁶ SCA, s.351

¹⁴⁷ Kaul, Susanne: Narratio. Hermeneutik nach Heidegger und Ricœur. Paderborn. Fink. 2003, s.35

¹⁴⁸ Angehrn, Emil: Selbstverständigung und Identität. Zur Hermeneutik des Selbst. In: Burkhard Liebsch (Hrsg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. München. Alber. 1999, s. 57

6. Gustave Flaubert *Madame Bovary*

6.1 Präfiguration

6.1.1 Flaubert als Autor

Der Moment der Präfiguration nach Ricœur drückt sich bei Flaubert in seiner existenziellen Haltung zu seiner Autorenschaft und dem damit einhergehenden Gefühl der Außerwähltheit und die von ihm gerade immer zu rechtfertigende Verantwortung dieser Übernahme einer Last der sprachlichen Elaborierung aus.¹⁴⁹ Flaubert verband mit dem Schreiben ein Fundament seiner Weise zu existieren und oktrierte sich für die Verwirklichung von *Madame Bovary* eine immense Arbeitsmoral auf.¹⁵⁰ Nicht zuletzt geschah dies mit der Suche nach einer poetischen Form der Sprache, welche nicht nach einer konventionalisierten Referenzierung der Sprache an ihre Welt passieren sollte, sondern befreit von der Last der Tradition des herkömmlich sprachlichen Benennens von einem Gefühl der Materialität des Sprachlichen ausgehen würde, um den Augenblick eines Unmittelbaren und ihrer dinglichen Reinheit in Form eines sensorischen Anklingens und einer plastischen Farbigkeit für den/die LeserIn wiederzugeben. Damit ist zugleich Flauberts Formel des *bien écrire*¹⁵¹ assoziiert.

Teil der Flaubertschen Präfiguration im Sinne seiner Auseinandersetzung mit der Romantradition neben der oben beschriebenen existenziellen Präfiguration ist auch seine Absicht einen *anti-roman* bzw. ein *livre sur rien* zu schreiben.¹⁵² Das Ausbleiben einer metaphysischen Botschaft an den/ die LeserIn oder die Ablehnung einer Vermittlung einer bestimmten Lebenslehre durch den Autor, zeichnen diesen Ansatz neben seinem Charakter einer reflexiven Sprache gegenüber der eigenen Gattung aus.

¹⁴⁹ Clamor, Annette: À la recherche de l'autre: les œuvres de jeunesse de Flaubert comme „mise en abyme“ de la constitution du moi artistique. In: Jeanne, Bem/ Uwe, Dethloff (Hrsg.): *Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes*. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2006, s. 77

¹⁵⁰ Brombert, Victor: *The novels of Flaubert. A study of themes and techniques*. Princeton. Princeton University Press. 1966. s.68

¹⁵¹ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: *Le problème de Wittgenstein*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 128

¹⁵² Rousset; Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 118

6.1.2 Existenzielle Voraussetzungen

Eric Auerbach beschreibt wie die ästhetischen Anforderungen Flaubert nicht nur radikale Anforderungen an eine neue Sprache gestellt haben, sondern damit auch ein existenzielles Selbstverständnis Flauberts als Autor für ihn assoziiert war.

Flaubert est un homme qui travaille d'une manière extrêmement consciente et qui, en matière d'art, a porté son sens critique à un degré inhabituel, même en France. Sa correspondance, surtout celle des années 1852 à 1854, au cours desquelles il écrivit *Madame Bovary* (...) comporte un grand nombre de déclarations qui nous éclairent sur ses intentions esthétiques. Elles convergent toutes vers une théorie, mystique en dernière analyse, mais pratiquement fondée (comme toute vraie mystique) sur la raison, l'expérience et la discipline, une théorie, disons-nous, qui veut que l'esprit s'absorbe en s'oubliant lui-même dans les choses de la réalité, pour les transformer *par une chimie merveilleuse* et les faire venir à leur pleine maturité dans l'ordre du langage. Ainsi l'écrivain se satisfait entièrement de son objet; il s'oublie, son cœur ne lui sert plus qu'à sentir celui des autres...¹⁵³

Trotz vermutlich der mit *Madame Bovary* erkannten Einsicht, dass das *bien écrire* einen pragmatischen Zugang als eine ebenfalls artistische Variation jenseits eines Platonismus der Sprache bedingt, ist und bleibt Flaubert von der Form seiner noch zu suchenden Sprache auf existenzielle Weise angespannt. Sein Verhältnis zur dieser noch unbekannten Sprache zeichnet sich von einem Engagement aus, welches ein persönliches Verantwortungsgefühl in ihm abzeichnet.¹⁵⁴ Die Suche nach der reinen Form des Schönen und Wahren impliziert für ihn dieses formelle Verständnis des Schreibens und ihrer graphischen Ausdrucksweise, welche einem Zeichensystem einer bestimmten Ordnung gehorcht, zu recherchieren und nur ihre Gesetzgebungen gelten zu lassen, so dass eine Objektivität vorherrscht, welche seine Subjektivität als Autor auslöscht. Flaubert leistet hier im voraus eine Kritik am Strukturalismus des 20. Jahrhunderts, wenn er sich dem formalistischen Charakter der Sprache bewusst ist, aber diese unbedingt durch eine poetische Transgression relativieren will, weil er an deren Schönheit jenseits der Literaturkritik glaubt. Jedoch ist Flaubert immer schon von der Ironie solch eines Vorhabens gekennzeichnet. Der Akt des Schreibens und das zu-Ende-Verfassen eines Romans sind daher von einer Arbeitsmoral geprägt, die von der Unmöglichkeit des eigene Unterfangens bewusst ist. In diesem Sinne formuliert Flaubert folgenden Satz: „J'en arrive à la conviction qu'il est *impossible d'écrire*.“¹⁵⁵ Für ihn bedeutet dies nicht nur eine lange Arbeitszeit und viel Verzweiflung auf sich zu nehmen, sondern auch

¹⁵³ Auerbach, Eric : *Madame Bovary*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 87

¹⁵⁴ Blanchot, Maurice: *Le problème de Wittgenstein*. In: Raymond, Debray-Genette: Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 131

¹⁵⁵ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: *Le problème de Wittgenstein*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 130

festzustellen, dass das Schreiben das Leben transgressiert: „l’Art excède la vie“¹⁵⁶ Die Unmöglichkeit drückt sich zugleich durch das Bewusstsein, dass sein Roman nie fertig werden kann, aus.

Il faut être absolument fol pour entreprendre un pareil livre... Il faut être fou et triplement frénétique pour entreprendre un pareil bouquin!... J’ai peur qu’il ne soit, par sa conception même, radicalement impossible... Quelles transes! Il me semble que je vais m’embarquer pour un très grand voyage, vers des régions inconnues, et que j’en reviendrai pas.¹⁵⁷

Der junge Flaubert beschreibt etwa in seinen Jugendschriften, welche Gemütslage ihn dazu getrieben hat den Roman zu revolutionieren.

(...) je me suis cru poète ; (...) Oui, il m’a sembla autrefois que j’avais du génie, (...) j’avais dans la tête des drames tout faits (...) ; parfois des idées gigantesques me traversaient tout a coup l’esprit (...). J’en étais ébranlé, ébloui ; mais quand je retrouvais chez d’autres les pensées et jusqu’aux formes mêmes que j’avais conçues, je tombais, sans transition, dans un découragement sans fond ; je m’étais cru leur égal et je n’étais plus que leur copiste ! Je passais alors de l’enivrement du génie au sentiment désolant de la médiocrité (...). Dans des certains jours, j’aurais juré être né pour la Muse, d’autres fois je me trouvais presque idiot (...).¹⁵⁸

Wie schwer die Arbeit Flaubert belastete, weil er sich bestimmte Ambitionen gesteckt hatte, nämlich den Roman in seiner Gattung einer bisher noch nie da gewesenen Erneuerung zu führen, demonstriert folgendes Zitat aus einem Brief an Louise Colet

Au milieu de tout cela j’avance péniblement dans mon livre. Je gâche un papier considérable. Que de ratures ! La phrase est bien lente à venir : quel diable de style ai-je pris ! Honnis soient les sujets simples ! Si vous saviez combien je m’y torture, vous auriez pitié de moi. M’a voilà bâté pour une grande année au moins.¹⁵⁹

Flauberts inniges Verhältnis zum Schreiben und zum Schreibprozess drückt sich in seiner Wertschätzung des Schreibens als besonderen Wert und in dessen zweckmäßigem Charakter selbst aus. Er schrieb, um zu schreiben und allein der Praxis des Schreibens wegen.¹⁶⁰ Nicht um Sätze oder ein Buch zu präsentieren, sondern dem Schreiben eine unsichtbare Bedeutung zu schenken. Phrasen und Bücher werden nur geschrieben, um anhand der materiellen Tatsächlichkeit der Sätze ihre Unsichtbarkeit sichtbar zu machen und ihre Auflösung als Sätze

¹⁵⁶ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 131

¹⁵⁷ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 129

¹⁵⁸ Gustave Flaubert: Œuvres de Jeunesse zitiert nach Sabine A. Narr: Transgressions médiatiques: la relation entre texte et image chez Flaubert. In: Jeanne Bem/ Uwe Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Günther Narr Verlag. 2006, s.64

¹⁵⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, début nov. 1851 zitiert nach Riepert, Guy: Madame Bovary. Flaubert. Analyse critique. Paris. Hatier. 1983, s. 4

¹⁶⁰ Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 132

selbst klar hervorzuheben, indem das Gefühl einer Neutralität der Worte ihre poetische Neuerfindung sucht. Nicht der Inhalt oder die eindeutige Berechnung und Instrumentalisierung der Sprache zugunsten einer eindeutigen Aussage, sondern ihr Gebrauch aus einem Bewusstsein um ihren eigentlich formalistischen Charakter, die entfernt ist von einer kulturell-ursprünglichen Gemeinsamkeit, verleitete Flaubert eine Neutralisierung jeder inhaltlichen Aussage zu generieren. Wenn diese Botschaft eines gemeinsamen sprachlichen Codes oder die Verweigerung einer essentiellen Zugehörigkeit zu der Kultur der Leserschaft fehlt, dann tritt jene seit der Kindheit erlebte Erfahrung der Materialität der Sprache beim Text selbst wieder auf die Oberfläche, sodass eher eine Textur als eine Sinnkonsistenz von Belangen ist. Dabei ist die Praxis des Schreibens dank Flaubert erstmals zu einem eigenen Problem in der Literatur geworden.¹⁶¹ Denn die geistige Haltung des Autors das Schreiben thematisch reflexiv zugänglich für sich selbst zu machen, ist nicht einfach eine Frage des Stils, sondern impliziert, dass der Autor/ die Autorin sich selbst thematisiert und wie bereits erwähnt in Form des eigenen Misstrauens gegenüber der eigenen Schreibweise diese Praxis im nächsten Moment im sprachlichen Werk auslöscht. In diesem Sinne bedeutet das *bien écrire*¹⁶² nicht, dass Flaubert versucht hat die Welt so gut wie möglich darzustellen, sondern entgegen dieser Kategorisierung in die Tendenzen des Realismus eine eigene Welt geschaffen hat, welche zwar sich wie die wirkliche Welt anmutet, aber auf unsichtbare und versteckte Art und Weise sich in innigem Verhältnis mit dem Autor Flaubert befindet.¹⁶³

Jörg Dünne hebt mit dem Konzept des *pratique de soi* im folgenden Zitat hervor, welche subtile Subjektivität Flaubert für den Prozess des Schreibens performiert hat. Seine Distanzierung von den Romantikern geschieht vor allem im Kontext eines Verzichts seine eindeutigen Spuren in seinem Roman zurückzulassen, um so die Frage nach dem Pakt mit dem/der LeserIn neu zu befragen. Stattdessen geht es ihm nur mehr um den Schreibprozess selbst, wo er eine asketische Arbeitsmoral aus dem Hintergrund der Verantwortung als Romancier zu Tage legt, weil ihm die Sprache anvertraut wurde bzw. er sich auserwählt sieht, die Sprache auf ein bisher unbekanntes Niveau zu heben und folglich um diesem Anspruch gewissenhaft zu genügen. Außerdem wird hier deutlich, in welchem Maß das Schreiben von *Madame Bovary* mit der persönlichen Autobiographie Flauberts zu tun hatte, worüber auf den kommenden Seiten noch gesprochen werden soll.

¹⁶¹ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974 s.45

¹⁶² Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 128

¹⁶³ Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris. Éditions du seuil. 1967, s.17

Si un sujet se constitue de manière pratique, c'est à dire à travers un processus permanent d'écriture qui fait fonction d'exercice de soi, cette manière de concevoir la relation à soi est très différente de l'établissement du « contrat » autobiographique. Ce contrat postuel qu'un sujet d'énonciation préétabli parle de soi en tant que sujet de l'énoncé et propose au lecteur un pacte de sincérité quant à la véracité de son récit de vie. Une écriture de soi sous le signe de l'ascèse n'est donc pas nécessairement autobiographique. Une telle pratique d'écriture peut également se constituer à partir d'un récit fictif, et même renoncer à l'emploi de la narration homo- ou autodiégétique. Flaubert franchit ce seuil avec son premier roman, *Madame Bovary*, quand il renonce à s'écrire à la manière des romantiques. En tant que pratique d'écriture, son ascèse aspire peut-être moins que l'ascèse philosophique de Schopenhauer à un au-delà de cette pratique, mais elle perpétue l'exercice de l'écriture en tant que dispositif de mise à l'écart de l'expression directe de soi. L'autobiographie romantique risque de tomber dans le cliché. Ce dispositif de résistance à l'autobiographie n'imité pas seulement l'ascèse religieuse, comme le montre la métaphore de la tentation, mais il prend aussi au XIX^e siècle la forme d'une immunisation contre le lyrisme romantique, au sens médical.¹⁶⁴

In besonderem Maße tritt die Verzweiflung Flauberts etwa fünf Jahre vor seinem Tod, lange nach der Veröffentlichung *Madame Bovarys*, auf, wenn er nicht dem entspricht, was etwa Paul Ricœur mit seiner Theorie der Konfiguration und ihrer Möglichkeit der Refiguration (in diesem Sinne nicht nur für den/die LeserIn bestimmt) implizieren würde, indem das Leben und so sich selbst besser zu verstehen, sondern ein veräußerlichtes Verhältnis zum Schreiben und seinen Geschichten zu haben. So sehr sich darin auch ein existenzielles Verhältnis ausdrücken mag, zeigt sie vor allem, dass die Arbeit der Konfiguration, wenn sie nur Innovation sein will und sich von der bestehenden Konfiguration der Literaturgeschichte abheben möchte, ein künstlerisches Dasein von mangelnden Bedeutungsstrukturen für das Leben selbst haben kann. Zugleich scheint sich hier ein Überdruß gegenüber dem *bien écrire* und der formellen Aneignung der Sprache zu zeigen, die zwar den existenziellen Weg einer erfüllenden Schreibpraxis gegangen ist, aber die künstlerische Tätigkeit der Askese keine Sinnstrukturen zurückgelassen zu haben scheint. Gerade die reine Materialität der Sprache, welche Flaubert gegen alle Konventionen zu verteidigen und zu leben wusste, scheint hier in eine Krise geraten zu sein.

Je n'attends plus rien de la vie qu'une suite de feuilles de papier à barbouiller de noir. Il me semble que je traverse une solitude sans fin, pour aller je ne sais où. Et c'est moi qui suis tout à la fois le désert, le voyageur et le chameau.¹⁶⁵

Flauberts intensive Auseinandersetzung über die Jahre hinweg mit dem Schreiben von *Madame Bovary* hat ihn nicht nur dazu gebracht ein vollkommenes Werk in stilistischer Hinsicht zu schaffen, sondern sich immer mehr an seine Hauptfigur zu assimilieren. Dazu

¹⁶⁴ Dünne, Jörg: Le vésicatoire et l'ascèse: Flaubert, Schopenhauer, Nietzsche. In: Jeanne Bem/ Uwe Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Gunther Narr Verlag. 2006, s. 30

¹⁶⁵ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 130

sind bereits viele Sprüche Flauberts gefallen wie « Mme Bovary, c'est moi », ¹⁶⁶ « Ma pauvre Bovary... » oder « Ma petite femme... » ¹⁶⁷ Flaubert hat dadurch trotz seiner geforderten Kälte und der Einstellung einer kalkülhaften Haltung beim Schreiben dennoch mit aller Intensität seine Person eingebracht. Das Auslöschen seiner Subjektivität als Kritik an allem Subjektivem des Menschen geht trotzdem mit einer Subjektivität des Autors einher, die an die eigene Neutralität, an einen Grad-Null des Subjektiven und an eine Bescheidenheit des eigenen Urteils glaubt.

6.1.3 L'Écriture statt langage

Je tâche de bien penser pour bien écrire, Mais c'est bien écrire qui est mon but, je ne le chache pas. ¹⁶⁸

Bien écrire, c'est à la fois bien sentir, bien penser et bien dire. ¹⁶⁹

Mit dem *bien écrire* beschreibt Flaubert seine Auffassung von seinem *style*, um damit die unzetrennliche Einheit von Inhalt und Form zu meinen. Dazu muss er jedoch die Form seiner Sprache neu entwickeln und lehnt sich an die *écriture* an, welche im Gegensatz zur *langage* nicht die traditionelle Auffassung einer anthropologischen Sprachauffassung impliziert, sondern den Schreibprozess als ein *espacement*, ¹⁷⁰ das heißt ihre materiell-plastische Verwirklichung jenseits eines traditionellen Bedeutungsregisters bedeutet.

In seiner immensen Studie über Flaubert, erklärt Sartre aus dem Hintergrund des *livre sur rien*, ¹⁷¹ warum dieser schon von Kindheit an begann den eigenen Worten und dem eigenen Urteilsvermögen zu misstrauen, weil er ein materiell-graphisches Verständnis vom Schreiben und eine klanghaft-technische Auffassung vom Reden entwickelte, um eine Selbstironie gegenüber dem alltäglich Gesprochenen und sprachliche Überliefertem einzunehmen. Dies mag sich mit Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* in seiner publizistischen Tätigkeit als Autor ausgedrückt haben, aber Sartre geht davon aus, dass die Tatsache, dass Flaubert, der

¹⁶⁶ Gustave Flaubert zitiert nach Thibaudet, Albert: Gustave Flaubert. Gallimard. Paris. 1922, s. 87

¹⁶⁷ Gustave Flaubert zitiert nach Douchin, Jacques-Louis: Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert. Paris. Minard. 1970, s. 64

¹⁶⁸ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 128

¹⁶⁹ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 128

¹⁷⁰ Derrida, Jacques: De la Grammatologie. Paris. Les Éditions du minuit. 1967, s. 16

¹⁷¹ Fladenmuller, Frédéric: Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de la narratologie caractérologique. New York/ Vienna. Lang. 1994, s. 51

nur sehr schwer und verspätet Lesen und Schreiben lernte, schon als Kind eine bereits determinierte Kodierung des Sprachlichen und das Aneignen dessen nicht als wirkliche eigenständige Erkenntnisart für die Bildung seiner Autonomie gesehen hat.

De ce fait, il a reçu le langage non comme un ensemble structuré d'instruments qu'on assemble ou désassemble pour produire une signification, mais comme un interminable lieu commun qui ne se fonde jamais ni sur l'intention de donner à voir ni sur l'objet à désigner et, qui garde une sorte de consistance propre, l'occupe et se parle en lui, le désigne sans que l'enfant occupé puisse en user. Bien sûr Gustave s'est péniblement changé : il a bien fallu qu'il apprenne à *juger*. Mais trop tard. Il est déjà tout enfoncé dans un monde où la Vérité c'est l'Autre. Quand il jugera, il cessera de *croire* mais sans arriver, pour autant, à créer une réciprocité : l'Autre perdra son autorité, voilà tout. En d'autres termes, il ne croit jamais tout à fait ce qu'il dit, ni ce qu'on lui dit. Mais il ne croit pas davantage le contraire : il est insincère en ce qui le concerne, et sceptique en ce qui concerne son interlocuteur. Faute d'intuition – c'est à dire d'un dévoilement pratique – il joue à juger. L'acte judiciaire est, chez lui, partiellement un geste : il ne choisit pas les mots mais, parmi les idées reçues, celle qui convienne à la situation ; elles sont fabriquées d'avance, c'est à dire que les vocables et leur ordre même sont déjà donnés. La phrase est toute faite : il l'énonce et s'étonne de l'entendre : il sent le décalage entre les bruits tristes et vagues de sa vie et ces petites pierres sonores, les mots. Du même coup, il reçoit les phrases des autres comme des déterminations préfabriquées de discours : pour qu'il en fût autrement, il faudrait qu'il les tienne pour des jugements /vrais ou faux), c'est à dire qu'il opine pour ou contre. La pensée est une *praxis* commune et dévoilante qui n'a d'autres outils que les mots mais qui, dès qu'elle effectue le travail de réciprocité, les escamote au profit de la chose dite. Quand cette activité signifiante – qui dépasse vers le monde l'instrument dont elle se sert – cesse de se manifester, le mot réapparaît dans sa lourdeur matérielle comme pure négation du signifié.¹⁷²

Flauberts unmögliches Verhältnis zur Sprache manifestiert sich im folgenden Zitat, bei der die seelische Untauglichkeit der Sprache von ihm angesprochen wird.

Pauvre faiblesse humaine ! avec tes mots, tes langues, tes sons, tu parles et tu balbuties – tu définis Dieu, le ciel et la terre, la chimie et la philosophie, et tu ne peux exprimer, avec ta langue, toute la joie que te cause une femme nue – ou un plum-pudding.¹⁷³

Maurice Blanchot zeichnet Flauberts Ambition einer plastisch klanghaften Sprache jenseits der alltäglichen Sprache zu kreieren, wie folgt.

Pure manifestation plastique, destinée à faire de la phrase une belle chose visible et audible, le phrasé, ou encore, sûr moyen de maîtriser l'informe qui toujours le menace, l'Art, réduit à ses valeurs formelles, orienté vers la seule euphémie, nous paraît alors bien étranger à ce pouvoir que Mallarmé cherchera à découvrir et à qui, par rapport au langage commun, va se désigner comme un autre langage, plus pure mais aussi plus effacé, capable de mettre en jeu, pour y

¹⁷² Sartre, Jean-Paul: Flaubert et le langage. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 153

¹⁷³ Gustave Flaubert: Œuvres de Jeunesse zitiert nach Sabine A. Narr: Transgressions médiatiques: la relation entre texte et image chez Flaubert. In: Jeanne Bem/ Uwe Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Gunther Narr Verlag. 2006, s.59

disparaître, l'Autre même de toute langue, lequel Autre n'est cependant encore qu'un langage qui, lui aussi, à un Autre où il doit disparaître – et cela *indéfiniment*.¹⁷⁴

Gerade die Vermeidung der Nachahmung anderer Autoren blieb für Flaubert ein wichtiges Motiv auf dem Gebiet des Romans innovativ zu sein. Denn eine Angleichung innerhalb einer Literatur-Tradition würde für ihn bedeuten, dass er keine neue Sprache jenseits aller Konvention geschaffen hat.

J'ai commencé hier au soir mon roman. J'entrevois maintenant des difficultés de style qui m'épouvantent. (...) J'ai peur (...) de faire du Balzac chateaubrianisé.¹⁷⁵

Nach Balzacs Tod und vor der Verfassung von *Madame Bovary* soll er etwa gesagt haben :

Je crois que le roman ne fait que de naître, il attend son Homère¹⁷⁶

Flaubert träumte zugleich vom folgenden Stil bevor er an *Madame Bovary* zu schreiben beginnt.

(...) un style qui serait beau, que quelqu'un fera quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences (...)¹⁷⁷

Die materiell-graphische Auffassung Flauberts von der Schrift, welche ihre Motivation von der inneren Gesetzgebung des Menschen nach einem autonomen Werden schöpft und die unüberlegten Referenzen der herkömmlichen Sprache ohne tatsächlichen emotiven Bezug hinter sich lassen möchte, drückt Flaubert in seiner Absicht der reinen Schreibpraxis aus, die dennoch bereit sein muss sich auf die Form einzulassen, um gar erst ein rein intuitives Erleben der Sprache möglich zu machen. Folgendes Zitat macht zugleich deutlich, wie prekär, uneindeutig und vor allem uneinholbar die Suche nach einer sprachlichen Genuität ist, bei der dennoch Worte zum Einsatz kommen, welche bereits referenziert wurden. Flaubert meint etwa bei aller Unsicherheit « si l'on peut dire cela ».

Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air ; ce qui m'embête, ce sont les malices des plan, les combinaisons d'effet du style en dépend et exclusivement.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 128

¹⁷⁵ Gustave Flaubert: Correspondance, ed. Jean Brumeau, t. II zitiert nach Kullmann, Dorothea: Narratologie et histoire littéraire (à propos de „Madame Bovary“). In: Jeanne Bem/ Uwe Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Günther Narr Verlag. 2006, s. 94

¹⁷⁶ Gustave Flaubert zitiert nach Riegert, Guy: Madame Bovary. Flaubert. Analyse critique. Paris. Hatier. 1983, s. 4

¹⁷⁷ Gustave Flaubert zitiert nach Riegert, Guy: Madame Bovary. Flaubert. Analyse critique. Paris. Hatier. 1983, s. 4

¹⁷⁸ Gustave Flaubert zitiert nach Thibaudet, Albert: Gustave Flaubert. Paris. Gallimard. 1920, s. 88

Wie Flaubert sich über die Divergenz zwischen dem *bien écrire* und jener Authentizität abseits einer Poetisierung den Diskurs der Figuren wiederzugeben bewusst war, zeigt folgendes Zitat. Zugleich geht es nie darum den pittoresken Charakter der Figuren gegen das *bien écrire* einzutauschen, denn letztere ist bereits so konzipiert, dass sie selbst die Figurenrede in ein poetisches Licht der Sprache rücken kann. Denn selbst etwa der wissenschaftliche Diskurs in *Madame Bovary* soll sich nach dem Wunsch einer zugänglichen Plastizität vollziehen, welche für Flaubert immense Arbeit bedeutet.

Je suis perdu dans les combinaisons de mon second chapitre, celui des sciences, et pour cela je reprends des notes sur la physiologie et la thérapeutique, au point de vue comique, ce qui n'est point un petit travail. Puis il faudra les faire comprendre et les rendre plastiques. Je crois qu'on a pas encore tenté le comique d'idées. Il est possible que je m'y noie, mais si je m'en tire, le globe terrestre ne sera pas digne de me porter.¹⁷⁹

6.1.4 *Anti-roman – livre sur rien*

Der Innovationscharakter von *Madame Bovary*, gründet in deren Verweis jenen Ansprüchen wie sie etwa vom *Nouveau Roman* ausgingen, einen sogenannten *anti-roman* zu schaffen, vorauszugehen.

On parle aujourd'hui d'anti-roman. On en parlait déjà au XVII^e siècle, Sorel appliquait les termes aux romans anti-romanesque conçus dans la tradition du *Don Quichotte*. Sartre a contribué à remettre le terme à la mode par sa préface au *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute: „Les anti-romans conservent l'apparence et les contours du roman. Mais c'est pour mieux décevoir: il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier...“; il y a là un signe que „le roman est en train de réfléchir sur lui-même“.

Si on étend un peu le sens, on dira qu'il y a anti-roman quand le roman se sent mauvaise conscience, qu'il se fait critique ou auto-critique, qu'il se met en état de rupture avec le roman existant; le roman entre en crise: crise aujourd'hui du personnage, crise de la „psychologie“, crise enfin du sujet, qui tend de plus en plus à se distinguer de l'œuvre elle-même, ou à disparaître purement et simplement, - et si l'on appelle sujet l'histoire, l'intrigue, le tissu d'événements, ce qui se passe.¹⁸⁰

Flauberts selbst definiert seinen Anspruch ein *livre sur rien* zu schaffen, wie folgt

¹⁷⁹ Gustave Flaubert: Correspondance 1877-1880 zitiert nach Neefs, Jacques: Flaubert, le comique des idées. In: Jeanne Bem/ Uwe Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Gunther Narr Verlag. Tübingen. 2006, s. 4

¹⁸⁰ Rousset; Jean: Madame Bovary ou le Livre sur rien. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 118

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieur..., un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.¹⁸¹

Mit seinem Anspruch des *livre sur rien* beabsichtigt Flaubert den Roman in seiner Form zu erfragen und diesem den Geschmack einer internen Kritik beizufügen.¹⁸² Gerade, dass darin durch die erlebte Rede eine Diskurshaltung eingenommen wird, welche jenseits der Hoheit des Autors eine ständige Relativierung seitens der figuralen Perspektive vollzieht, relativiert die Möglichkeit eine besondere Idee durch den Roman aufgrund der alltäglichen Banalisierung der Lebensumstände seiner HeldInnen zu vermitteln.

Si le livre que j'écris avec tant de mal arrive à bien, j'aurai établi par le fait seul de son exécution ces deux vérités, qui sont pour moi des axiomes, savoir : d'abord que la poésie est purement subjective, qu'il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit.¹⁸³

Der Krisenzustand des Romans in den 1950er, deklariert durch den *Nouveau Roman*, ist daher nicht etwas Neues, sondern verweist auf eine Kontinuität in der französischen Literaturgeschichte hin. Auch Flaubert selbst, indem er einen Bruch in der Literaturgeschichte evozieren wollte, beanspruchte mit seiner Aussage „L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est égal“¹⁸⁴ rein auf die artistischen und stilistischen Kriterien der Romanproduktion zu setzen und den Roman als Kunstwerk zu verstehen.¹⁸⁵ Unter anderem spiegelt sich dies in seiner Stellungnahme zu den KritikerInnen seiner Zeit, wenn er behauptet: „Ce qui me choque dans mes amis Sainte-Beuve et Taine, c'est qu'ils ne tiennent pas suffisamment compte de l'Art, de l'œuvre en soi, de la composition, du style, de ce qui fait le Beau...“¹⁸⁶

Gérard Genette beschreibt die Verbindung von der existenziellen Weise Flauberts als Autor und dessen Ausdruck des *livre sur rien*, wo eine Konklusion oder ein Urteil als Botschaft an den/die Leserin fehlt.

¹⁸¹ Gustave Flaubert zitiert nach Rousset; Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 118

¹⁸² Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.44

¹⁸³ Gustave Flaubert zitiert nach Rousset; Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 119

¹⁸⁴ Gustave Flaubert zitiert nach Rousset; Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 119

¹⁸⁵ Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München. Fink. 1972, s. 163

¹⁸⁶ Gustave Flaubert zitiert nach Rousset; Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 119

Cette transcendance frustrée, cette *évasion* du sens dans le tremblement indéfini des choses, c'est l'écriture de Flaubert dans ce qu'elle a de plus spécifique, et c'est peut-être cela qu'il a dû conquérir si difficilement sur la facilité verbeuse de ses premiers œuvres. La *Correspondance* et les œuvres de jeunesse le montrent à l'évidence : Flaubert étouffait des choses à dire : enthousiasmes, rancœurs, amours, haines, mépris, rêves, souvenirs... Mais il a formé un jour, comme par surcroît, ce projet de *ne rien dire*, ce refus de l'expression qui inaugure l'expérience littéraire moderne... Le « livre sur rien », le « livre sans sujet », il ne l'a pas écrit (et personne ne l'écrira), mais il a jeté sur tous les sujets dont foisonnait son génie cette lourde épaisseur, ce « trottoir roulant », comme dit Proust, d'imparfaits et d'adverbes qui pouvait seul les *réduire au silence*. Son projet – il l'a dit plus d'une fois – était de mourir au monde pour entrer en littérature. Mais le langage même ne se fait littérature qu'au prix de sa propre mort, puisqu'il faut perdre son sens pur accéder au silence de l'œuvre. Ce retournement, ce renvoi du discours à son envers silencieux, qui est, pour nous, aujourd'hui, la littérature même. Flaubert a été, bien évidemment, le premier à l'entreprendre – mais cette entreprise fût, de sa part, presque toujours inconsciente ou honteuse. Sa conscience littéraire n'était pas, et ne pouvait pas être au niveau de son œuvre et de son expérience. La *Correspondance* est un irremplaçable document par le jour qu'elle ouvre sur un des cas les plus aigus de la *passion* d'écrire (au double sens du mot passion), sur la littérature vécue à la fois comme une nécessité et une impossibilité, c'est à dire comme une *vocation interdite*.¹⁸⁷

6.2 Konfiguration

Flauberts *Madame Bovary* als Diskontinuität in der Romangeschichte zu denken, erlaubt auf die konkreten Neuerungen dieses Werks einzugehen. Dabei ist die Diskontinuität im Sinne des *style de traditionalité*¹⁸⁸ immer schon ein Moment der Kontinuität, weil jede Innovation sich aus einer Sedimentation ergibt und Erstere auch immer schon innerhalb einer Diachronie erneut eine Sedimentation für ausstehenden Innovationen ist.

Der Erzählstrang in seinem an Flaubert tradiertem Charakter scheint von einer Linearität unter der Obhut eines Autors gezeichnet zu sein. Er ist geprägt von einem Telos, also einem Ziel und Zweck, welches durch jedes einzelne Ereignis in geregelter Reihenfolge durch den/die HeldIn erreicht werden soll. Flaubert hat hingegen in *Madame Bovary* jene Innovation einführen lassen, welche sich von dieser Linearität verabschiedet und für ein diskontinuierliches Erzählen optiert. Auslassungen, Leerstellen, kaum eindeutig zu identifizierbare Anordnungen durch den Autor, die Abwesenheit von einem Anfangs- und Endpunkt der Erzählung zeugen für dieses diskontinuierliche Erzählen. Oder die objektiven Datierungen einer historischen Zeit und die Unverhältnismäßigkeit der erzählten Zeitspannen, bei der die Qualität einer Sensibilität der Figuren zwar dicht beschrieben, aber der chronologische Zeitverlauf als Veräußerung schnell rhythmisiert wird und dennoch als äußere

¹⁸⁷ Genette, Gerard: *Silences de Flaubert*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s 147-148

¹⁸⁸ TR II, s. 17-58

Zeit der figuralen Inkonsequenz entgegensteht und als tatsächliches Ablaufen jeder Wunsch nach Dauer referentiell relativiert, sind einige Aspekte, bei der die Frage nach der Tradition des kontinuierlichen Erzählens nicht nur revidiert, sondern jede Frage einer Traditionsbildung auch für den Standpunkt Flauberts bewusst von ihm zerpfückt wird.

Aspekte dieser neuen Erzählweise werden hier thematisch unter den Gesichtspunkten einer Verdinglichung des Subjektiven gezeigt, bei der etwa der Träger der diskordanten Konkordanz, nämlich der Autor, seinen Status der Deutung zugunsten einem Aufrollen der Erzählung an die Natur und an die Dinge abgibt, um zugleich jede Versubjektivierung¹⁸⁹ preiszugeben. Natürlich wäre Flaubert nicht er selbst, wenn er im Hintergrund ironisch kommentieren würde.¹⁹⁰ Wenn aber nun die Diskontinuität als Innovation entdeckt wird, dann kann das lose Nebeneinander nur durch eine Art des *glissement*, welches vor allem die Integration der divergenten Temporalitäten der Romanzeit ineinander überführt und einen Traum Emmas nicht als Abschweifung, sondern als aktive Formation des Erzählstrangs ermöglicht, zusammen gehalten werden. Auch eine Beschreibung löst den Autor als deutenden Träger oder die Figur als handelnden Helden, die den diachronen Handlungsverlauf garantieren, auf, indem sie sich von ihrer traditionellen Rolle als statischen Hintergrund verabschiedet und in einer Dynamik der Bewegung konstitutiv für den Erzählstrang ist. Der/Die HeldIn ist sich bei Flaubert seiner/ihrer Instanz des Handelnden verlustig geworden und imaginiert, träumt oder halluziniert, um auf diese Weise eine Referenz auf so etwas wie einem Wunsch nach Handlungskonsistenz zu machen.

6.2.1 Diskontinuität der Erzählung

Die narrative Linearität wird in *Madame Bovary* erstmals im sechsten Kapitel des ersten Teils unterbrochen, wenn sich Emma als verheiratete Frau an ihre Schulzeit erinnert. Dabei geschieht es für den/ der LeserIn auf unmerkliche Weise, dass der temporale Bruch von der Erinnerungswelt zurück in die Gegenwart des Ehelebens mit Charles auf subtile Art und durch eine Musikalität der jeweiligen Satzstrukturen, welche den Übergang ermöglichen

¹⁸⁹ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 161

¹⁹⁰ Philippot, Didier: Vérité des choses, mensonge de l'homme dans *Madame Bovary* de Flaubert. Paris. Honoré Champion. 1997, s. 206

sollen, vollzogen wird.¹⁹¹ Ein weiterer Stillstand geschieht zu Beginn des zweiten Teils, bevor die Familie Bovary in Yonville ankommt. Sie setzt mit dem unpersönlichen *on* ein und bezeichnet die für Flaubert besondere Eigenheit seine auktoriale Instanz stets durch den Gebrauch des Präsens durch die Lebendigkeit der dinglichen Welt in den Hintergrund zu rücken und dennoch in der unmittelbaren Erzählpraxis diesen Abschnitt als für ihn gegenwärtig zu erleben. Erst das Auftreten der Figuren, welche seine neutrale Perspektive auflösen, kann diesen unbekannten Raum der Erzählung eine neue Qualität geben. Die Beschreibung im Präsens impliziert auch zugleich die Zeitlosigkeit und ihren Charakter der Dauer, die kennzeichnend für die Welt der Natur ist und auf antonymische Weise auf die Inkonsistenz der Figuren verweist.

Die Bedeutung der szenischen Modulation und ihr im Vergleich der Romangeschichte äußerst häufiger Einsatz bei Flaubert, erfüllt vor allem die Funktion, dass die klassische Raffung, welche zwischen Erzählwürdigem und Nicht-Erzählwürdigem unterscheidet, bei Flaubert ihre herkömmliche Qualität verliert. Emma Bovary ist nicht mehr die Heldin, welche eine Entwicklung in geradliniger Hinsicht durchläuft, sondern ihr Leben manifestiert sich in Intensitäten von Sinnlichkeit, Wahrnehmung und Erinnerungen. Dadurch wird streng genommen ihr eigentliches Leben in ihren unmittelbarsten Synchronien, und nicht zwecks eines Entwicklungsziels im Laufe einer diachronischen Betrachtung, beschrieben. Gerade aber, dass die szenischen Momente auf unbemerkte Art und Weise den Erzählstrang prägen, ist hier die eigentliche Innovation Flauberts. Vor allem sein Verzicht auf den puren Dialog, bei der Figuren ihre Gefühle äußern können, zeigt, dass Flaubert nicht die klassische Dramatisierung zur Aufwertung der Figurenleben in Betracht gezogen hat. Dieses szenisches Gestaltungsprinzip kennzeichnet zugleich die gesamte epische Darstellung von heute.¹⁹²

Flaubert kennt die Sorge, dass sein Roman eigentlich aus einer langen Vorbereitung der Handlung besteht und Emma als Hauptfigur indirekt und spät eingeführt wird. Die Proportionalität, bei der ein Ausgleich zwischen szenischem, beschriebenem und chronologischem Handeln stattfinden sollte, scheint für ihn auch nicht erfüllt zu sein.¹⁹³ Aber gerade dieses Vermitteln einer Entwicklungslinie in das Innenleben einer Figur kann nach

¹⁹¹ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 225

¹⁹² Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.176

¹⁹³ Thibaudet, Albert: Gustave Flaubert. Paris. Gallimard. 1922, s. 89

Flaubert besser Einsicht geben, welche Qualität ein Ereignis hat, als eine äußere Wiedergabe eines Werdegangs. Damit wird die Frage nach der mimesis, die ja bei Ricoeur die Romanzeit derart verarbeitet, dass sie auch auf innovative Weise dem Leben des Lesers ein neues Selbstverständnis seines Lebens und dessen Zeitlichkeit in einem Rahmen einer geschehenden Lebensgeschichte gibt, auf deren qualitativ-seelische Eigenheit neu refiguriert.

Kennzeichnend für Flauberts Erzählweise ist auch die von Proust als *blancs*¹⁹⁴ bezeichnete Auslassung von Momenten, welche ein erklärendes Potential für den/die LeserIn haben würden. In dieser Hinsicht wird auch die klassische Linearität einer kontinuierlichen Erzählung bei Flaubert nicht vollzogen, weil letzterer es unterlässt Interventionen und ordnende Anweisungen abzuhalten.¹⁹⁵ Stattdessen ergibt sich ein Bild einer diskontinuierlichen Erzähltechnik,¹⁹⁶ da die innere Welt der Figuren, welche von deren Inkonsistenzen gezeichnet ist, als tragende Momente der Handlungsfortschreitung genutzt werden. Gerade im Innenleben der Figuren drückt sich aber eine Art Progression aus,¹⁹⁷ welche dem Roman auf dem Prinzip des Zeigens und Vorführens den Internalisierungsprozess Emmas vorführt, um diesen mit deren Tod und dem Sieg der wissenschaftlichen Veräußerlichung Homais' einem Endpunkt zu führen. Jedoch auch dort, wo der Bericht des Autors einzusetzen scheint, geschieht eine Form der Auslassung. Denn Flauberts Unterscheidung besteht darin, dass er nicht die Rolle eines deutenden Autors übernimmt wie dies etwa seine VorgängerInnen getan haben. Vor allem entfallen bei ihm die zeitlich ordnenden Kräfte, welche der Erzählung einen strengen Ablauf geben würde, sodass nur mehr die sprachliche Realisierung dieses Fehlen der zeitlichen Konsistenz überbrücken muss. Ausdrücklich wird dies nicht nur bei den als Szenen gestalteten Momenten der Erzählung, sondern auch dann, wenn die Erzählung dynamischer voranschreitet. Auch hier scheint das Bewusstsein und dessen Wahrnehmung, welche ihre Reduktionen und Auswahlverfahren hinsichtlich einer Bedeutungszuschreibung für Ereignisse hat, als leitgebende Instanz zu wirken. Dass aber die Diskontinuität die Gefahr in sich birgt, dass die

¹⁹⁴ Fladenmuller, Frédéric: *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de la narratologie caracérologique*. New York/ Vienna. Lang. 1994, s.57

¹⁹⁵ Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München. Fink. 1972, s. 193

¹⁹⁶ Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.183

¹⁹⁷ Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München. Fink. 1972, s. 237

Erzählung nur mehr einer Segmentierung unterliegt¹⁹⁸ und in der Zusammenhangslosigkeit untergeht, verdeutlicht, dass das künstlerische Wirken des Autors von entscheidender Bedeutung ist. Dennoch handelt es sich bei Flaubert nicht um eine Erzählung, welche als linear beschrieben werden kann, sondern gerade ihr unsichtbarer Charakter des Zusammenhalts, welche sich intuitiv für den/die LeserIn geben muss, zeigt welchen artistischen Charakter sein Roman aufweist. Diese These entspricht auch jener von Paul Ricœur, wenn die Sorge der *vraisemblance* bzw. der Ansatz des Realismus in deren eigenem Wissen um diese Bestrebung darstellt und so dies zu einer Gegenbewegung einer stärkeren Elaborierung des Romans hinsichtlich ihrer künstlerischen Mittel führt. Flauberts Sprache aber ist dem *bien écrire*¹⁹⁹ verschrieben. Und natürlich ist Flauberts Motto nicht dieser realistischen Sorge gewidmet. Denn das *bien écrire* drückt aus, dass nicht die Angleichung einer selbst in sich bereits inkonsistenten Realität das sogenannte Wahrhaftige öffnen kann, wenn die Realität selbst ständig einer Relativierung durch die subjektive Beliebigkeit unterliegt. Die einzige Referenz, um den künstlerischen Ambitionen gerecht zu werden, ist die Kunst selbst, welche den gesellschaftlichen Normen nicht verbunden ist, sondern diese auf thematisch-reflexive Weise widerspiegelt ohne deren Fehlurteil über jede Frage ein unbedingtes Wahres von sich zu geben zu vollziehen. Denn gerade der sachliche Bericht des Autors, welcher vom/von der LeserIn als Autorität in einem Pakt der Glaubwürdigkeit anerkannt wird, kann nicht von sich behaupten, dass er über diesen sozio-kulturellen Dysfunktionen steht. Bekannt wurde Flaubert für diesen Standpunkt unter dem Begriff der *impassibilité*.²⁰⁰ Auch wenn Flaubert hier nicht gleich eine Assoziation zu Ricœurs Moment der Refiguration bzw. der poetischen Neubeschreibung der Realität haben mag, ist aber gerade diese Position der Enthaltung der Autorenposition mit der Referenz auf den Subjektivismus bzw. der Haltung eines abschließenden Urteils²⁰¹ nicht nur für den/die LeserIn des 19. Jahrhunderts von Bedeutung. Gerade auch die Tatsache, dass Flaubert die ideologischen Positionierungen seiner VorgängerInnen und ZeitgenossenInnen nicht teilt, scheint für das krisenhafte 19. Jahrhundert Frankreichs eine Möglichkeit zu sein jenseits von Klassenkämpfen zu denken.

¹⁹⁸ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1970, s.185

¹⁹⁹ Gustave Flaubert zitiert nach Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 128

²⁰⁰ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 193

²⁰¹ Riegert, Guy: Madame Bovary. Flaubert. Analyse critique. Paris. Hatier. 1983, s. 61

6.2.2 Die Dinglichkeit des Subjektiven

Ein Modus das Verhältnis von den Dingen und Objekten in deren Verhältnis zur subjektiven Wahrnehmung der einzelnen Romanfiguren zu denken, ist die von Georges Poulet²⁰² bestimmte Modalität der Zirkularität zwischen objektalen Phänomenen, ihren Wahrnehmungen und reziproken Dissolutionen. Als Beispiel sei folgendes Zitat aus *Madame Bovary* vorausgeschickt.

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle qui fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides; toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette et, à la fumée du bouilli, il montait du fond de son âmes comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire des raies sur la toile cirée.²⁰³

Die Dinge bekommen sowohl in simultaner als auch sukzessiver Weise ihre Beschreibung durch die Perzeption einer Romanfigur wie oben durch Emma. Obwohl die Perzeption eine Kohärenz der Objekte aufzuweisen scheint, löst sich die mentale Figuration durch eine objektale Zuwendung auf, um selbst eine andere Kohärenz durch die Dinge zu präsentieren. Auch oben scheint sich zuerst eine Bewusstseinsbewegung Emmas hinsichtlich ihrer existenziellen Weise zu zeigen, vor allem aufgrund des imparfait anscheinend in einem repetitiven Sinne, wenn Mahlzeiten anzutreffen sind. Zugleich folgt eine Detailsammlung an Dingen, in welche sie sich mit ihrem Bewusstsein verliert und welche aus Emmas Perzeption dargestellt werden. Schließlich wird ihre Existenz auf die *assiette* reduziert. Georges Poulet folgert, dass es zu einer Art Entgrenzung von physischer Realität und mentaler Psyche kommt.

Pour produire son effet Flaubert a inversé l'objectif et le subjectif. Il ne s'agit plus de poêle, de murs, de portes ni de pavés. Il s'agit de l'amertume de l'existence. Les objets se sont métamorphosés en leur équivalent subjectif; de même qu'à l'âme d'Emma s'est symboliquement substitué en équivalent objectif, le cercle étroit de son assiette. Ainsi une confusion voulue s'établit entre le dehors et le dedans, entre ce qui est chose et ce qui est conscience, comme si en pénétrant sous forme d'images dans l'intériorité d'Emma les choses perdaient leur extériorité foncière, et comme si Emma, en se laissant pénétrer par les choses, devenait elle-même une quasi-chose, une réalité objective.²⁰⁴

²⁰² Poulet, Georges: La pensée circulaire de Flaubert. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 105

²⁰³ MB, s. 83

²⁰⁴ Poulet, Georges: La pensée circulaire de Flaubert. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 107

Diese objektale Wendung des Subjektiven²⁰⁵ konstituiert in diesem Sinne auch eine neue Art einen Handlungsverlauf zu generieren, welcher bis damals vor Flaubert anders vollzogen wurde und seitens Flaubert einer *innovation* im Sinne Ricœurs entspricht.²⁰⁶

Tous ces textes montrent que ce que Flaubert a conçu et réalisé, c'est une nouvelle façon de présenter les rapports entre l'être et ses objets, une façon plus vraie, en tout cas plus concrète, plus *sensible*, que celle de ses devanciers. Alors que ceux-ci, et Stendhal lui-même, se contentaient de suivre le héros, d'action en action, le long de sa ligne temporelle, et alors que Balzac, d'autre part, projetait son action, comme un foyer de forces rayonnant à partir d'un point initial. Flaubert est le premier, qui abandonne cette conception unilinéaire ou monocentrique, construisse son roman comme une série de foyers à partir desquels, en avant, en arrière, de tous côtés, il y a un déploiement d'objets et un rayonnement à la fois temporel et spatial.²⁰⁷

Diese berühmte Szene, bei der Emma und Charles zu Tisch sitzen, wurde jedoch nicht nur von Georges Poulet, sondern auch von Eric Auerbach²⁰⁸ analysiert. Auerbach identifiziert den Textabschnitt als *scène*, welche jedoch nicht für sich gegeben sei, sondern der Verzweiflung Emmas untergeordnet ist. Aus diesem Grund gibt es für den/die LeserIn keinen direkten Zugang zu dieser *scène*, sondern nur einen indirekten über die Perzeption Emmas, sodass der Anschein auftritt, dass nicht zwei Personen, nämlich Emma und Charles, sondern nur eine Person, weil Emma die Szene fokalisiert, auftreten. Dadurch wird die Beschreibung nur durch den Seelenzustand Emmas zugänglich. Selbst Charles' Auftritt, der mit dem Essen beschäftigt ist, löst zwar eine neue Perspektive aus und kann als eine Inkonsistenz beschrieben werden, aber sie ordnet sich ebenfalls der prioritären Fokalisation Emmas unter, weil ein Kontrast manifest wird. Denn Charles' Handlung zeigt sich auf lächerliche Weise, wenn er genussvoll essen mag, während Emma bereits davor ihren allgemeinen Abscheu zum Ausdruck brachte. Charles, der von Emma beobachtet wird, reiht sich in das semantische Feld *elle ne pouvait pas* ein. Auerbach verweist daher darauf, dass die Szene nicht einfach wie ein *tableau* beschrieben wird, sondern primär wird Emma gezeigt und die Situation von ihr aus dargestellt. Ihre Gedankenwelt wird nicht einfach vom Autor in einem besonderen Bewusstsein abgedruckt, sondern sie zentriert die Beschreibung und ist selbst wiederum Teil von ihr. Dennoch sind es die Worte Flauberts und Emma scheint nicht unbedingt fähig zu sein auf diese konkrete Art

²⁰⁵ Fladenmuller, Frédéric: Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. *Théorie de la narratologie caractérologique*. New York/ Vienna. Lang. 1994, s. 54

²⁰⁶ SCA, s. 347

²⁰⁷ Poulet, Georges: La pensée circulaire de Flaubert. In: Raymond, Debray-Genette: Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 114

²⁰⁸ Auerbach, Eric: Madame Bovary. In: Raymond, Debray-Genette: Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 82

und Weise ihre Gefühle zu formulieren.²⁰⁹ Denn wenn Emma selbst ermächtigt wäre, dann wäre sie auch im nächsten Moment Kraft ihrer Autorität und ihres Bewusstseins fähig einen Entschluss über ihre Lage zu treffen oder zu analysieren als nur einfach Sich-selbst-Ergeben zu sein. Flaubert zeigt sie, wie sie sich selbst sehen würde und sie wird hinsichtlich ihrer existenziellen Subjektivität charakterisiert und nicht nach einer Zuschreibung durch den Autor. Wenn man etwa weiter liest, dann folgen folgende Sätze, die den Anschein geben als würde Emma diese Worte aussprechen: *jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carés, l'esprit aussi lourd, les facons si communes...* Nach Auerbach²¹⁰ handelt es nun um die Technik der erlebten Rede Flauberts, welche viele Hinweise auf den Ekel Emmas beinhaltet, aber vom Erzähler auf eine strenge Art und Weise konkretisiert sind. Denn Emmas Gefühle sind vermutlich viel unklarer und konfuser und mischen sich mit vielfältigen Impressionen, welche ihren Ekel gegenüber Charles und seiner von ihm ausgehenden Umwelt, in welcher auch Emma verortet ist, ausdrücken. Flaubert bringt mit verbaler Technik eine Klarheit in den Seelenzustand Emmas, wenn er Charles etwa nach drei Aspekten wie seinen geistigen Fähigkeiten, seinem physischen Aussehen sowie nach seinem Benehmen beschreibt. Nach Auerbach²¹¹ handle es sich dabei nicht um eine naturalistische Beschreibung der Gedankenwelt Emmas, weil der Erzähler durch seine synthetischen Leistung Eingriffe leiste und die psychologische Vielfalt und Unordnung von Emma in eine Ordnung bringe. Diese ordnende Intervention des Autors geschieht nicht von außen, sondern vom situativen Gehalt der Szene selbst. Nach Auerbach tritt hier die besondere Innovation Flauberts auf, welcher sich im Gegensatz zu Stendhal und Balzac davon abhalte Urteile über seine Figuren abzugeben.

Il (Flaubert) tait son opinion sur les personnages et les événements, et lorsque ses personnages s'expriment eux-mêmes, l'auteur ne s'identifie jamais à eux et ne fait rien non plus pour que le lecteur s'identifie à eux. Certes, nous entendons l'auteur; mais il n'exprime aucune opinion et ne commente pas. Son rôle se borne à sélectionner les événements et à les traduire en mots, avec la conviction que, s'il réussit à l'exprimer purement et totalement, tout événement s'interprétera parfaitement de lui-même ainsi que les individus qui y prennent part, que cette interprétation sera bien meilleure et plus complète que les opinions et les jugements qui pourraient s'y associer. C'est sur cette conviction, sur la profonde conviction en la vérité de la

²⁰⁹ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.24

²¹⁰ Auerbach, Eric: Madame Bovary. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didiot Étude. 1970, s. 85

²¹¹ ebd., s. 85

lange lorsqu'elle est utilisée d'une manière scrupuleuse, probe et exacte, que repose la pratique artistique de Flaubert.²¹²

Flauberts Ausarbeitung seiner szenischen Darstellung schwankt zwischen dem Pol des Innenlebens der Figuren und dem situativen Rahmen, wobei letztere durch die dingliche Welt ausdrücklich wird. Das szenische Gestaltungsprinzip erhält auch jene Besonderheit, dass sie den sukzessiv-linearen Charakter des Romans insbesondere in der Darstellung von sich wiederholenden alltäglichen Handlungen nicht in deren gleicher Ähnlichkeit ausdrücklich macht, sondern bei jeder Handlung eine Menge an Detailkriterien darlegt, als ob es sich um eine einmalige besondere Handlung handeln würde. Beispielhaft ist etwa, dass in der beginnenden Ehezeit Emmas, Charles jeden Tag zwecks beruflicher Verpflichtungen ausreitet. Jedoch wird dies mit besonderen Details beschrieben, sodass der Eindruck entsteht, als würde sich eine einmalige Szene ereignen.

Il se levait. Elle se mettait à la fenêtre pour le voir partir ; et elle restait accoudé sur le bord, entre deux de géraniums, vêtue de son peignoir, qui était lâche autour d'elle. Charles, dans la rue, bouclait ses éperons sur la borne ; et elle continuait à lui parler d'en haut, tout en arrachant avec sa bouche quelque bribe de fleur ou de verdure qu'elle soufflait vers lui, et qui voltigeant, se soutenant, faisant dans l'air des demi-cercles comme un oiseau, allait, avant de tomber, s'accrocher aux crins mal peignés de la vieille jument blanche, immobile à la porte. Charles, à cheval lui envoyait un baiser, elle répondait par un signe, elle refermait la fenêtre, il partait. Et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux ou les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, les goûts des truffes qu'ils digèrent.²¹³

Flauberts Technik der sanften Übergänge drückt sich auf der einen Seite in der Verbindung von objektalen Dinglichkeit der Welt und der Subjektivität einer Figur, welche zumeist jedoch eine geheime Intervention durch den Autor birgt, und auf der anderen Seite in der Überblendung von anscheinend für die Figuren wahrnehmbarer subjektiver Gegenwart und ihrem Eintauchen in ihre Erinnerungswelt aus. Flaubert schafft es auf diese Weise den Handlungsgang auf unmerkliche Weise an seine Figuren zu delegieren. Das Erlöschen seiner Subjektivität und zugleich auch jene der Figuren aufgrund der Vermittlung ihres Seins über die Natur ist Flauberts besonderer Technik der *impersonnalité*²¹⁴ geschuldet. Folgendes

²¹² Auerbach, Eric: Madame Bovary. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didiot Étude. 1970, s. 86

²¹³ MB, s.46

²¹⁴ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Wilhelm Fink Verlag. 1972, s. 161

Beispiel aus *Madame Bovary* verdeutlicht erneut das subtile Vollziehen eines Handlungsganges.

(...) Au loin, des bestiaux marchaient ; on n'entendait ni leurs pas, ni leurs mugissements ; et la cloche sonnant toujours, continuait dans les airs sa lamentation pacifique. À ce tintement répété, la pensée de la jeune femme s'égarait dans ses vieux souvenirs de jeunesse et de pension. Elle se rappela les grands chandeliers, qui dépassaient sur l'autel les vases pleins de fleurs et le tabernacle à colonnettes. Elle aurait voulu, comme autrefois, être encore confondu dans la longue ligne des voiles blancs, que marquaient de noir ca et là les capuchons raides des bonnes sœurs inclinées sur leur prie-Dieu ; le dimanche, à la messe, quand elle relevait sa tête, elle apercevait le doux visage de la Vierge parmi les tourbillons bleuâtres de l'encens qui montait. Alors un attendrissement le saisit ; elle se sentit molle et tout abandonnée, comme un duvet d'oiseau qui turnoie dans la tempête ; et ce fut sans en avoir conscience qu'elle s'achemina vers l'église, disposée à n'importe quelle dévotion, pourvu qu'elle y absorbât son âme et que l'existence entière y disparût.²¹⁵

Das obige Zitat verdeutlicht wie sich subjektives Empfinden durch die Phänomene der Natur stimulieren lässt und wie eine innere Einkehr Emmas im nächsten Moment sie zu einer unbewussten Handlung, wie dass sie ohne die konkrete Entscheidung zu treffen, sich in die Kirche begibt, motivieren kann. Zugleich wird hier auch die Auflösung ihrer existenziellen Stimmung, welches im folgenden Gespräch mit *le Bournisien* zu Tage treten wird, im Kontext der kirchlichen Verortung verkündet. Diese impliziert, dass noch die ursprüngliche Motivation der Kirchenglocken, welche ihre Sinnlichkeit angesprochen und ihr personales Gedächtnis erweckt hat, eigentlich doch wieder durch das Gespräch mit *le Bournisien* kontrastiert wird.

6.2.3 Übergänge der zeitlichen Brüche

Es entspricht Flauberts Technik des *glissement* bzw. der *transition*,²¹⁶ wenn er zu Beginn der Kapitel nicht zurückgreift auf zeitliche Angaben, sei es für den Verlauf des Romans und ihrer Zeitlichkeit oder, sei es im Sinne einer historischen Aufklärung, zu welcher Periode in der französischen Geschichte sich der Roman kontextualisiert. Dadurch kann schnell der Glaube entstehen, dass Flaubert die Erzählung auf eine kontinuierliche Weise ohne zeitliche Brüche, die eigentlich überbrückt werden, aufrollen lässt.²¹⁷ Aber der zeitliche Verlauf kann sich ebenfalls durch den Rhythmus der Erzählgeschwindigkeit manifestieren, wenn diese in ihrer Raffung und Dichte einem ständigen Wechsel unterliegt. Ihre Bedeutung tritt vor allem dann hervor, wenn die Charakteristika einer äußeren Zeitordnung kaum noch eine Rolle spielen

²¹⁵ MB, s. 135

²¹⁶ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 267

²¹⁷ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1970, s.92

und die Erzählung eigentlich vom inneren Zeitbewusstsein der Figuren ihren Erzählstrang konstituiert bekommt. Diese nicht quantifizierbaren Momente werden auch von Ricœur hervorgehoben. Denn in Form von Szenen löst sich das Gefühl einer Linearität für den Roman auf und Erstere werden vom Romancier derart elaboriert, um das Kriterium einer Abfolge zu gestalten.²¹⁸

Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, d'un haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et de cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigu portaient des nids des cigognes. On marchait au pas à cause grandes dalles, il y avait par terre des bouquets de fleurs que vous offraient des femmes habillées en corset rouge. On entendait sonner des cloches, hennir des mulets, avec les murmures des guitares et le bruit des fontaines, dont le vapeur s'envolant rafraîchissant des tas de fruits, disposé en pyramides au pied des statues pâles, qui souriraient sous les jets d'eau. Et puis ils arrivaient, un soir, dans un village de pêcheurs, où des filets bruns séchaient au vent, le long de la falaise et des cabanes. C'est là qu'ils s'arrêtaient pour vivre : ils habiteraient une maison basse à toit plat, ombragée d'un palmier, au fond d'un golfe, au bord de la mer. Ils se promèneraient en gondole, ils se balanceraient en hamac...²¹⁹

Emma, im Bett mit Charles liegend, träumt hier von ihrer möglichen Zukunft mit Rodolphe. Auffallend ist, dass mit Ausnahme einiger konditionaler Sätze, der Großteil der Verben im *imparfait* geschrieben ist. Ein *imparfait*, welcher im *style indirect* einem indikativen Präsens entspricht und so die Intensität von Emmas Traum in realistischer Hinsicht wiedergibt. Jene Absätze, welche Emmas Imagination folgen und nicht mehr der Traumsequenz entsprechen, sind zugleich nicht von einem temporellen Bruch begleitet. Daher erscheint Emmas Traum von ähnlicher Realitätsgebung wie etwa der Lärm im Schlafzimmer selbst : «(...)cela se balançait à l'horizon infini, harmonieux, bleuâtre et couvert de soleil. Mais l'enfant se mettait à tousser dans son berceau, ou bien Bovary ronflait plus fort, et Emma ne s'endormait que le matin, quand l'aube blanchissait les carreaux et que déjà (...) » Manifest wird hier Flauberts Sorge einen Roman zu schaffen, welche nicht eine steigende Kontinuität oder reine Linearität der Ereignisse ablaufen lassen will, sondern einen ständigen Stillstand mit Momenten der weichen Übergänge berücksichtigen möchte. Gerade aber die als real angenommene Welt Emmas revidiert ihre romanesquen Ansprüche des Imaginären. Nach Gerard Genette²²⁰ gibt es eigentlich keinen Unterschied bezüglich des narrativen Registers zwischen der Traumscene Emmas und dem Einbruch der Realität in ihrem Zimmer, weil Flaubert diese beiden Ebenen in seiner Vorstellungskraft in Harmonie miteinander gedacht hat. Emma würde so zu ihrer

²¹⁸ TR II, s. 148

²¹⁹ MB, s. 233-234

²²⁰ Genette, Gerard: *Silences de Flaubert*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didiot Étude. 1970, s. 140

Gondel absteigen, um zugleich mit den Geräuschen des Zimmers präsent zu sein. Denn die Gondel und die unmittelbaren Laute im Zimmer spielen sich für Flaubert auf der selben Ebene ab wie das geschriebene Wort auf dem Papier. Hier tritt auch die besondere Auffassung von Flauberts Daseinsweise als Autor auf, wenn er das Schreiben nicht als eine getrennte Praxis von der geschriebenen Geschichte sieht, sondern beide in einem einheitlichen temporellen Zusammenhang vor Augen hat. Flaubert antwortet hierbei zugleich auf Sartres Literaturproblem, welcher dieses im ersten Absatz in *La Nausée* mit *écrire au jour le jour*²²¹ behandelt und verzweifelt sich danach befragt. Nicht die phänomenologische Lösung einer Unmittelbarkeit im Akt des Erzählens und der erzählten Geschichte, sondern die reflexiv-redundante Verdoppelung von Schreiben und der geschriebenen Geschichte innerhalb der Vermittlung einer textlichen Realisation, ermöglicht dem Autor ein besonderes Präsent-Sein vor seiner Geschichte. Denn hier erlebt die Präfiguration ihre Vermittlung durch die Konfiguration und kann einer phänomenologischen Unmittelbarkeit oder innerhalb einer synthetisierenden Bewusstseinstheorie nicht nahe kommen. Zugleich ist es die *temps de la narration*, welche nicht abstrahiert zwischen einer Zeitlichkeit der erzählten Geschichte und der Zeitlichkeit der erzählenden Stimme.

Um seiner Erzählung die Geschwindigkeit heraus zu nehmen, demonstriert Flaubert seine Interventionen mit extratemporellen Einbrüchen, welche die Erzählung von ihrem narrativen Lauf abzweigen und plötzlich im Präsens geschrieben sind. Diese geschehen jedoch nicht nur mit einem Zeitwechsel, sondern können auch überhaupt mit einer evozierten Stille der Figuren manifest werden, wenn auch nicht der Autor Flaubert keinen Eingriff mehr leistet, sondern die Erzählung in sich einem eigenen unbekannten Moment überlassen wird, wo nicht nur Figuren und Autoren, sondern auch LeserInnen mitstaunen dürfen und einer indifferenten Kontemplation übergeben werden. In *Madame Bovary* scheint hierbei das Aussetzen des Dialogs der Figuren kennzeichnend zu sein, welche nicht einfach nur zwischen Emma und ihren Liebhabern Rodolphe oder Léon zum Ausdruck kommt, sondern auch mit ihrem sonst unromantischen Gatten Charles. Hier etwa eine Szene zwischen Emma und Charles vor ihrer Heirat.

²²¹ Sartre, Jean-Paul: *La Nausée*. Paris. Éditions Gallimard. 1994, s. 4

On s'était dit adieu, on ne parlait plus... L'ombrelle, de soie gorge-de pigeon, que traversait le soleil, éclairait de reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède; et entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendu²²²

Eine andere mit Rodolphe

Ils ne se parlaient pas, trop perdus qu'ils étaient dans l'envahissement de leur rêverie... on entendait par moments une pêche, mûre qui tombait toute seule de l'espalier.²²³

Sowie mit Léon

Ils entendirent huit heures sonner aux différentes horloges de quartier Beauvoisine, qui est plein de pensionnats, d'églises et de grands hôtels abandonnés. Ils ne se parlaient plus; mais ils sentaient, en se regardant, un bruissement dans leurs têtes, comme si quelque chose de sonore se fût réciproquement échappé de leurs prunelles fixes. Ils venaient de se joindre les mains; et le passé, l'avenir, le réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cet extase.²²⁴

Folgendes Zitat zeigt erneut, wie die Erzählung und die zu ihr gehörige zeitliche Struktur in ihrer Narrativität durch ein Präsens unterbrochen wird. Es handelt sich um jene Szene, bei der Emma und Léon im Fiaker im Eiltempo durch die Stadt unterwegs sind.

Et aussitôt, reprenant sa course, elle passa par Saint-Sever, par le quai des Curandiers, par le quai aux Meules, encore une fois par le pont, par la place du Champ-de-Mars et derrière les jardins de l'hôpital, où les vieillards en veste noire se promènent au soleil, le long d'une terrasse toute verdie par des lierres.²²⁵

Gérard Genette²²⁶ zweifelt, dass Léon und Emma bei diesem Tempo die Zeit haben die „le long d'une terrasse toute verdie par des lierres“ zu beobachten. Auf narrativen Kriterien basierend sei dieser Teil, so kurz er auch sein mag, nicht einfach zu rechtfertigen.

Offensichtlich scheint Flaubert hier auf den Strang der Erzählung zu verzichten, um eventuell einer persönlichen Erinnerung Platz zu machen. Flauberts Technik eine Erinnerung innerhalb einer dynamischen Szene einzugliedern, zeigt wie der Geschwindigkeitsablauf des Romans in einem ständigen Hin- und Her von narrativen Momenten und Erstarrungen schwebt. Solche Einbrüche von Zeitlosigkeiten in die Linearität des Romans lassen die erzählerischen Ansprüche des Romans unter für damals bisher unbekannten Vorzeichen erscheinen.²²⁷

²²² MB, s.27

²²³ MB, s.236

²²⁴ MB, s. 279

²²⁵ MB, s. 289

²²⁶ Genette, Gerard: *Silences de Flaubert*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didiot Étude. 1970, s. 145

²²⁷ Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.47

6.2.4 Beschreibungen

Die Beschreibungen Flauberts unterscheiden sich von seinen Vorgängern in der Hinsicht, dass sie nicht mehr den Zweck haben einen statischen Hintergrund zu bilden, sondern, dass sie den Handlungsstrang selbst beeinflussen. Die Figuren in *Madame Bovary* treten in Wechselwirkungen mit der Natur, um ihrem Seelenleben eine neue Wendung zu geben. Es ist gerade die Natur, welche die Stagnation der eigenen Intimität der Figuren einen dynamischen Impuls geben.²²⁸ Vor allem, wenn im Roman die anderen Figuren wie etwa Homais einen monologähnlichen Dialog führen oder wenn Charles unfähig ist auf Emmas Problem adäquat zu reagieren. Daher ist auch die zwischenmenschliche Beziehung oft nicht ein Anlass ein neues Ereignis bzw. den Fortgang der Handlung auszulösen, sondern dies wird eher durch die spezifische Situiertheit des Daseins mit sich selbst vollzogen. Emmas ständige Unzufriedenheit mit ihrem Leben ohne Leidenschaften und Erregungen reflektiert sich oft in ihrem Absinken in eine Landschaft oder einem imaginierten Ort mit einer besonderen Detaillierung ihrer natürlichen Gegebenheiten. Die gegenständliche Welt kann etwa wie beim folgenden Zitat als eine Spiegelung von Emmas monotonem Leben dienen, wenn erstere in ihrer Unveränderlichkeit der unendlich langen Wiederholung ihres banalen Alltags erscheint.

Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n'avait changé depuis la dernière fois qu'elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places les digitales et les ravenelles, les bouquets d'orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s'égrenaient de pourriture, sur leurs barres de fer rouillées. Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, come sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes, ou mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce du blé. Puis ses idées peu à peu se fixaient, et, assise sur le gazon, qu'elle fouillait appétits coups avec le bout de son ombrelle (...)²²⁹

Kennzeichnend für Flauberts Bruch mit einer linearen Handlung, die eine Sukzession von kausal aufeinanderfolgenden Ereignissen implizieren würden, sind etwa Beschreibungen, die ein Motiv abgeben und in einem hintergründigen Ton eine Entwicklung andeuten.

Beispielhaft ist etwa jene Priesterstatue, welche im Garten der Bovarys in Tostes ihren Fuß verliert und während des Umzugs nach Yonville von ihrem Pult gelöst wird, um in Scherben auseinander zu brechen. Die Priesterstatue und ihr Zusammenbruch ist zugleich symbolisch für den heiligen Bund der Ehe zwischen Emma und Charles und ihrer fortschreitenden

²²⁸ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.180

²²⁹ MB, s.58

Auflösung.²³⁰ Diese Art eines kataphorischen Verweises drückt sich auch beim Blumenstrauß aus und bekommt ihre Besonderheit aufgrund ihres dinglichen Charakters. Dabei wird aber symbolhaft das Leben der Figuren markiert und auch eine handlungsstrukturelle Instanz vollzogen. Denn als Emma den Blumenstrauß der früheren Gattin Charles' entdeckt und Charles beobachtet, wie er diesen einfach entsorgt, stellt sie sich die Frage, was mit ihrem Blumenbouquet passieren würde, wenn sie einmal stirbt. Später ist sie diejenige, welche ihren Blumenstrauß zerstören wird. Flauberts Handlungsstrang wird daher nicht von ermächtigten Figuren getragen, sondern bekommt ihre Dynamik anhand von Beschreibungen bzw. von Gegenständen.

6.2.5 Imagination als Erzählelement

Flauberts Konzentration auf die szenenmäßige Darstellung und welche auch grundsätzlich verantwortlich ist für den Erzählstrang ist, leitet Formen des inneren Lebens wie Halluzinationen, Erinnerungen, Träume oder auch ekstatische Zustände als eigentlichen Gegenstandsbereich des modernen Romans ab. Darin ist zugleich die sogenannte Assoziationstechnik²³¹ impliziert, welche die inneren Zustände der Figuren nicht mehr nach einem inhaltlichen Kriterium ableiten lässt, sondern diese als vermutlich erste und reine Empfindungen in der Form ihrer einfachen Wiedergabe impliziert. Die Auslassung ihres inhaltlichen Bedeutungskriteriums zugunsten ihrer zeitlichen Werdung für die Figuren lässt eine neue Form des zeitlichen Gefühls entstehen, die zugleich in ihrer Reihung (ohne eine objektivierbare Verzeitlichung entdecken zu lassen) eine eigene Zeitlichkeit des subjektiven Geschehens maßgeblich für die Konstitution des Erzählstrangs ist.

Die Handlung von *Madame Bovary* wird stärker von Bildern und der Imagination der Figuren geprägt als von Aktionen dieser. Zugleich deuten die Bilder in ihrer Qualität ebenfalls eine Entwicklung an und formen daher den Handlungsgang des Romans. Victor Brombert²³² hat hier gezeigt, dass die Imaginationswelt Emmas von einem *ennui* ausgeht, um dem Motiv der Flucht aus der Realität zu folgen, die dann schließlich in einer Durchmischung und

²³⁰ Brombert, Victor: The novels of Flaubert. A study of themes and techniques. Princeton. Princeton University Press. 1966. s. 48

²³¹ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.209

²³² Brombert, Victor: The novels of Flaubert. A study of themes and techniques. Princeton. Princeton University Press. 1966. s. 55

Verwirrung der Bilder resultiert. Dieser Zyklus der Bilder drückt sich etwa bereits in Emmas Klosterzeit aus, wo sie intensiv christliche und romantische Literatur liest und diesen Texten aufgrund ihrer exzessiven Sensibilität einen Realitätssinn durch ihre eigene Performanz des Fiktionalen und Geschichtlichen verleihen möchte. Während sie etwa zu Beginn ihrer Klosterzeit noch in der Ordnung des Klosters ihre Lektüre verbringt und ihre Bilderwelt kein Eigenleben im schützenden Rahmen des Klosters demonstrieren (« Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de cuivre, elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges »²³³), generiert sie dann eine Imaginationskraft, welche aus diesem realen Kontext des Klosters entkommen soll. Diese Bilder sind noch rein in ihrem visuellen Charakter von den Büchern selbst stammend. Sie nehmen jedoch eine Form an, welche in Träume mündet und ihre konkrete Präzision verliert. So treten sie etwa in einen exotischen Bereich ein. Die Mischung der Bilder gerät schließlich in ein Chaos, die ohne Zusammenhang der Bilder zueinander von Emma evoziert werden.

C'était, derrière la balustrade d'un balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses bras une jeune fille en robe blanche, portant une aumônière à sa ceinture ; ou bien les portraits anonymes des ladies anglaises à boucles blondes, qui, sous leur chapeau de paille rond, vous regardent avec leurs grands yeux clairs. On en voyait d'étalées dans des voitures, glissant au milieu des parcs, ou un levrier sautait devant l'attelage que conduisaient au trot deux petits postillons en culotte blanche. D'autres, rêvant sur des sofas près d'un billet décacheté, contemplaient la lune, par la fenêtre entrouverte, à demi drapée d'un rideau noir. Les naïves, une larme sur la joue, becquetaient une tourterelle à travers les barreaux d'une cage gothique, ou, souriant la tête sur l'épaule, effeuillaient une marguerite de leurs doigts pointus, retroussée comme des souliers à la poulaine. Et vous y étiez aussi, sultans à longues pipes, pâmes sur des tonnelles, aux bras des bayadères, djiaours, sabres turcs, bonnets grecs, et vous surtout paysages blafards des contrées dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres à droite, un lion à gauche, des minarets tartares à l'horizon, au premier plan des ruines romaines, puis des chameaux accroupis ;²³⁴

²³³ MB, s. 48

²³⁴ MB, s. 51

6.2.6 *discours im récit*

Um den *discours* im *récit* zu untersuchen werden hier die Frage der Perspektive bzw. der Fokalisation sowie die narrative Erzählinstanz gestellt. Daneben wird der *discours social* bzw. die diskursive Zeit des Romans, der *style indirect libre*, Flauberts *parole intérieure* sowie figurale Formen der Vergegenwärtigung wie Halluzinationen, Träume oder Erinnerungen behandelt, um auf Flauberts elastische Modi von *énonciation* und *énoncé* aufmerksam zu machen.

6.2.7 *Voix narrative - Point de vue*

Die Modulationen des *point de vue* der Figuren, vor allem ab dem sechsten Kapitel, wenn Emma zur zentralen Figur der Fokalisation bis zu ihrem Tod wird, geschieht in der Auseinandersetzung mit der Perspektive des Autors, wobei Flaubert bei den Wechsel sowohl die subjektive Sicht als auch den sukzessiv neuen Textabschnitt mit stilistischer Fertigkeit erfinden und den situativen Rahmen jenseits einer eindringlichen Aufklärung durch ihn selbst kreieren muss.²³⁵ Obwohl Charles im Roman oft auf eine lächerliche Art und Weise, vor allem aufgrund der Fokalisation von Emmas Sicht, dargestellt wird²³⁶, zeigt er vor der Einführung Emmas als Hauptfigur seine eigene Sicht auf die Welt, welche als eine indirekte Einleitung zu Emmas Fokalisation genutzt wird. Zugleich wird Charles bis zum Tod Emmas kaum mehr zu Wort kommen. Folgendes Zitat zeigt, wie er seine Art und Weise der Wahrnehmung jenseits eines Urteils von Außen²³⁷ ausdrückt.

Au lit, le matin, et côte à côte sur l'oreiller, il regardait la lumière du soleil passer parmi le duvet de ses joues blondes, que couvraient à demi les pattes escalopée de son bonnet. Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant; noir à l'ombre et bleu foncé à grand jour, ils avaient comme des couches de couleurs successives, et qui plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers le surface de l'émail. Son œil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et s'y voyait en petit jusque' aux épaules, avec le foulard qui le coiffait et le haut de sa chemise entrouvert.²³⁸

Dies inkludiert auch die Modulation von Emma auf andere Figuren, wobei eine Art von Diskontinuität nicht stattfinden darf. Der Garten von Tostes ist ein Beispiel dafür, wie etwa

²³⁵ Jünke, Claudia: Die Polyphonie der Diskurse. Formen narrativer Sprach- und Bewußtseinskritik in Gustave Flauberts *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale*. Königshausen & Neumann. Würzburg. 2003, s. 88

²³⁶ Falconer, Graham: Flaubert Assassin de Charles. In: Michael Issacharoff (Hrsg.): *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 123

²³⁷ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 188

²³⁸ MB, s.237

Flaubert eine reine Deskription dieses Ortes beschreibt ohne einen Verweis auf eine Intervention seinerseits oder jene der Figuren zu machen, um aber etwa dreißig Seiten später diese Beschreibung durch Emmas Wahrnehmung mit ihren Gefühlen zu besetzen.

Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge... jusqu'à une haie d'épine qui le séparait des champs. Il y avait, au milieu, un cadran solaire en ardoise...; quatre plates-bandes... Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaire.²³⁹

Es folgt später Emmas Fokalisation

La rose avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec des longs fils clairs qui s'étendaient de l'un à l'autre. On n'entendait pas d'oiseaux, tout semblait dormir, l'espallier couvert de paille et la vigne comme un grand serpent malade sous le chaperon du mur, où l'on voyait, en s'approchant, se traîner des cloportes à pattes nombreuses. Dans les sapinettes, près de la haie, le curé en tricorne qui lisait son bréviaire avait perdu le pied droit et même le plâtre, s'écaillant à la gelée, avait fait des gaies blanches sur sa figure.²⁴⁰

Die Modulation von der zentralen Perspektive Emmas hin zu jenen der anderen Figuren passiert mit besonderen Methoden eines *glissement*, bei welchem die Sicht Emmas die Ausgangslage darstellt. Wenn etwa im dritten Kapitel Emma in Yonville in ihrem neuen Haus ankommt, dann wird der/die LeserIn von ihrer Position der Dinge begleitet („tomber sur ses épaules, comme un linge humide, le froid du plâtre (...)“)²⁴¹ Emmas Sicht überträgt sich dann auf die Einführung anderer Figuren: „Le lendemain, à son réveil, elle apercut le clerc sur la place ... Léon attendit pendant tout le jour (...)“²⁴²

Die Bedeutung der Perspektive der Figuren und ihrer subjektiven Sicht tragen in *Madame Bovary* dazu bei, dass die Aspekte der langsamen Bewegung des Romans erheblich in den Vordergrund treten. Zugleich tritt der Autor selbst sein Privileg als Beobachter mehr als je in der damaligen Literaturgeschichte ab.

Il est dans le génie flaubertien de préférer à l'évènement son reflet dans la conscience, à la passion le rêve de la passion, de substituer à l'action l'absence d'action et à toute présence un vide. Et c'est la que triomphe l'art de Flaubert; le plus beau dans son roman c'est ce qui ne ressemble pas à la littérature romanesque usuelle, ce sont ces grands espaces vacants; ce n'est pas l'évènement, qui se contracte sous la main de Flaubert, mais ce qu'il y a entre les évènements, ces étendues stagnantes ou tout mouvement s'immobilise. Le miracle, c'est de réussir à donner tant d'existences et de densité à ces espaces vides, c'est de faire du plein avec du creux. Mais ce renversement implique un autre subversion: celle qui, dans le récit objectif à

²³⁹ MB, s. 44

²⁴⁰ MB, s. 81

²⁴¹ MB, s. 106

²⁴² MB, s. 107

la troisième personne, laisse grandir la part faite à la perspective du personnage et à l'optique de sa „pensée“, où tout l'essentiel se passe.²⁴³

So sehr das innere Leben der Figuren für Flaubert von Belangen waren, umso mehr verabschiedet er bei Betrachtung des systemischen Gesamtplans solch eine vereinfachte Versubjektivierung wie durch die Hauptheldin Emma. Denn nicht ihre Person setzt zu Beginn als zentrierte Betrachtung ein, sondern die Entwicklung von Charles, wobei jedoch auch hier davon abgesehen werden muss, dass Charles eine dominante Fokalisierung ausübt. Denn der Beginn des Romans steht im Zeichen eines unbekannten und unpersönlichen *nous*, welches bei weitem nicht einer anderen Alternative zum *je* eines klassischen Romans ähneln könnte.²⁴⁴ Vielmehr scheint sie Ausdruck einer entindividualisierten Perspektive zu sein.²⁴⁵ Zugleich findet dieses *nous*²⁴⁶ auch nur im Kontext der durchgehenden Perspektivierung im Roman statt und hat in diesem Sinne auch keine nachhaltige Bedeutung als fokalisierende Instanz. Die Tatsache, dass dann Charles in seiner Entwicklung, aber vor allem hinsichtlich seiner Sorgen, Probleme und Emotionen, dargestellt wird, kann auch keine dauerhafte Implikation im Sinne der Zentrierung durch seine Person haben. Denn schließlich ergibt er sich als eine Nebenfigur, welche zu Emma überleiten soll. Jedoch scheint diese Überleitung nicht auf eine plötzliche Art und Weise zu geschehen, sondern Emma ist am Anfang nur mit Charles verheiratet ohne, dass dabei in Aussicht gestellt wird, dass sie als Hauptfigur den Erzählstrang maßgeblich beeinflussen wird. Emma wird wichtiger Bestandteil der Fokalisation sobald sich ihre Unzufriedenheit mit ihrem seelischen Zustand zeigt. So sehr sich diese Internalisierung durch Emma widerspiegelt, umso mehr zeigt sich zugleich auch eine Entfernung von Emmas Welt, wenn sich immer mehr ihr Niedergang, welches in ihrem Tod gipfelt, abzeichnet.²⁴⁷ Die Wahrnehmung Charles' ist dann erneut die zentrale Anlaufstelle für das *point de vue*,²⁴⁸ welches nach dessen Tod in die Stimme von Berthe mündet, die davor kaum in Erscheinung getreten war. Homais, der eigentlich das negative Kennzeichen und jene

²⁴³ Rousset, Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 126

²⁴⁴ Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 167

²⁴⁵ Brombert, Victor: *The novels of Flaubert. A study of themes and techniques*. Princeton. Princeton University Press. 1966. s. 38

²⁴⁶ Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts*. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 170

²⁴⁷ Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s. 212

²⁴⁸ Jünke, Claudia: *Die Polyphonie der Diskurse. Formen narrativer Sprach- und Bewußtseinskritik in Gustave Flauberts *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale**. Würzburg. Königshausen & Neumann. 2003, s. 44

pseudo-wissenschaftliche Veräußerlichung darstellt, ist nur der negative Gipfel dieses zu Ende gekommenen Prozesses der Verinnerlichung und stellt in diesem Sinne auch eine alternative Variante der Fortschreitung des Romans dar. Auch in der Hinsicht der Gesamtdarstellung der Fokalisation im Roman drückt sich die Abneigung Flauberts gegenüber dem persönlichen Erleben aus, welches trotz ihres Erlöschens in der globalen Ansicht auf den Roman seine Wirkung der Intensität und der ständigen Perspektivierung durch unterschiedliche Subjekte zurücklässt. Nicht die völlige Entwertung des inneren Lebens von Emma, sondern der künstlerische Verweis auf seine Vorgänger hinsichtlich ihrer persönlichen Vertrautheit auf die eigene subjektive Klarheit, spielt für Flaubert eine wichtige Rolle.

6.2.8 *Discours social* / diskursive Zeit

Neben den möglichen Modalitäten die Rede im Roman zu steuern und Erzählpositionen zu generieren, kann auch der *discours social* als eine mögliche Variation solch einer Rede gesehen werden.

Ce que je propose d'appeler *discours social* n'est pas propre au roman mais se manifeste dans le roman d'une manière spécifique dans la mesure où celui-ci, fonctionnant comme une société, reproduit dans son texte un ensemble de voix brouillées, anonymes, une sorte de fond sonore – ce que M.Foucault nomme l'arrière fable -, où se mêlent les clichés, les fameuses idées reçues, les stéréotypes socio-culturels, les idiolectes caractérisant, les traces d'un savoir institutionnalisé ou ritualisé, des noyaux ou fragments d'idéologie plus ou moins structurés, plus ou moins subsumés par une idéologie dominante, plus ou moins actualisés par des références, inscrits dans des lieux comme dans des personnages, voire montés en scène ou éléments de scènes.²⁴⁹

Dieser discours social zeigt die spezifische Art und Weise wie eine Gesellschaft zu existieren weiß und welchen sozialen Druck eine Soziabilität ausübt. Es handelt sich um einen discours, da bereits die Worte immer schon und immer wieder ausgesprochen und geäußert werden und jenseits eines expliziten Wissens seitens der Subjekte den Charakter einer ständigen Wiederholung des Tradierten haben. In diesem Sinne ist er bereits außerhalb des Romantextes verlautet worden und wird etwa durch das *on* des einzelnen Sprechenden manifest.²⁵⁰ Die Rede einer Romanfigur ist so nur eine Stimme, welche auf verkleidete Art und Weise sich in den Worten der Figuren und des Erzählers birgt. Dennoch ist sie dechiffrierbar und ist die Stimme des soziokulturellen Drucks und diktiert das Verhalten, spricht Verbote aus und entscheidet über den Modus des Seins. So wird der discours social selbst zu einem narrativen

²⁴⁹ Duchet, Claude : Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 145

²⁵⁰ ebd., s. 145

Moment, indem er seinen eigenen Raum des Erzählens, seine besondere Lexik und die jeweiligen Zeichen beansprucht und den narrativen Akt des Erzählers entweder auf redundante Art und Weise verdoppelt oder diesen als vielstimmig klassifiziert.²⁵¹

Der *discours social* zeichnet sich auch durch eine besondere Temporalität²⁵² aus, welche sowohl in der Erzählung als auch außerhalb ihr situierbar ist. Zugleich wird sie von Jochen Mecke als die diskursive Zeit bezeichnet, welche sich wie eine Folie von der Erzählung zu lösen weiß.²⁵³ Die Erzählung kann enttemporalisiert erscheinen, wenn der *discours social* jene Zeit ist, auf welche die Zeit im Roman keinen Bezug mehr zu haben scheint und welche zugleich das unabänderliche Laufen der Zeit im Rahmen der Wahrnehmung der Figuren ist. Für die Figuren kann sich dies mit einem Stillstand oder der Ewigkeit von bestimmten Momenten geben, wenn sie das Gefühl haben, dass sie gefangen sind in einer Welt, deren zeitliches Charakteristikum zwar einen Stillstand ohne Veränderungen impliziert, aber dieser Stillstand dennoch den Aspekt der Dauer hat und die Gleichheit der Monotonie sich unabänderlich neu zu generieren scheint. Dieser Unterton begleitet den Handlungsverlauf von *Madame Bovary* ständig und gibt auch dem Werk einen bestimmten zeitlichen Rhythmus, sodass das Leben Emmas eine eigene Kontingenz nicht nur aus ihrer Wahrnehmung, sondern auch für die Rezeption des Werks darstellt. Es konstituiert sich daher eine Zeit, welche den Roman nicht als eine eigene Partikularität für das Leben des/der LeserIn bildet, sondern einem gewöhnlichen Alltagsverfahren angleicht und in die Lebenszeit der/des LeserIn einschreibt. Auch Emmas Leben steht bildlich für eine spezifische Zeit der Kontingenz und hat sich in einer unbekannten Vergangenheit auf anderen Schauplätzen auf eine spezifische Weise abgespielt, tut dies auch vermutlich jetzt an vielen bestimmten Orten und wird sich auch in der Zukunft an bestimmten Orten auf eine jeweilige Art und Weise erneut und immer wieder abspielen. An diesem Moment scheint auch Ricoeurs Konzept der Refiguration zu scheitern, wenn keine konkrete Neuverhandlung der menschlichen Zeit des/der LeserIn nicht stattfindet.

Neben dieser möglichen Verortung außerhalb der Erzählung kann der *discours social* aber ebenfalls in der Diegesis konkret werden, wenn durch Zeit- und Ortsangaben die Zeit der

²⁵¹ Duchet, Claude : *Discours social et texte italique dans Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 146

²⁵² ebd., s. 149

²⁵³ Mecke, Jochen: *Die Mimesis der Zeit im Prozess*. In: Jörg, Türschmann/ Wolfram Aichinger (Hrsg.): *Das Ricoeur Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film*. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2009, s. 22

l'Histoire, also der historisch datierbaren Zeit, in den Roman eingeschrieben wird. Zugleich ist der *discours social* von Flaubert in Form der kursiven Schrift kenntlich gemacht, ohne dass dabei jedoch der Einfluss des Autors missverstanden werden sollte. Auch wenn er durch die graphische Differenz als eine andere Art von Code oder gar andere Sprache als jene des Romans verstanden werden kann, unterhält Flaubert dadurch nicht eine hintergründige Konversation mit dem/der LeserIn ohne seine Figuren einweihen zu wollen. Denn als Zitate und als ein Sprechen im Roman zeigen sie sich in ihrer narrativen Struktur. Duchet Claude zeigt in dieser Hinsicht die Verdoppelung bzw. Veräußerlichung des *discours social* hinsichtlich ihres Verhältnisses zu einer Erzählinstanz wie des Autors oder einer Perspektivierung durch eine Figur, die beide in ihren subjektiven Ansprüche sich in der Erzählinstanz zu positionieren relativiert werden.

Dans tous le cas italique sert doublement l'illusion réaliste, puisqu'il actualise une parole et renforce le caractère objectif de l'énoncé en lui donnant une seconde assise, en désignant un imposé du texte, un matériau langagier originel qui paraît échapper à l'arbitraire du romancier. Il instaure ainsi dans le récit un espace de référence extra diégétique, un hors-texte du texte, le déjà-la, le déjà-parle de la société du roman. Mais, en ce faisant, il transforme la nature de l'énoncé, en introduisant un clivage dans son sujet, une modulation dans l'information narrative, un retrait ou une déviance dans le procès de l'énonciation et, dans le cas d'un locuteur particulier, un glissement du plan de la performance à celui de la compétence linguistique. Il place ainsi tel fragment de récit en situation de discours, ou met en question le sujet d'un énoncé particulier, surpris, pourrait-on dire, à proférer sa parole comme une citation, à produire son altérité.²⁵⁴

Der Sprechende kann durch den *discours social* in kursiver Schrift anonymisiert werden und von seiner Rede auf eine überraschende Art und Weise gelöst werden, wie es folgende Zitate veranschaulichen mögen

Charles se traînait a la rampe, les genoux *lui rentraient dans le corps* (...)

Il en coûtait a Charles d'abandonner Tostes (...) au moment où *il commençait a s'y poser* (...)

(Emma) parlait (...) des *voix de la nature* (...)

(elle) protestait *qu'il ne s'était rien passé* (...)

Léon envia (...) *le calme du tombeau* (...)²⁵⁵

Flaubert steigert sogar die Redundanz der Stimmen, indem er auf ironische Art und Weise die Figuren dazu leitet in kursiver Graphik sich selbst zu zitieren,²⁵⁶ um die Frage der narrativen Stimme überhaupt zur Disposition zu stellen.

²⁵⁴ Duchet, Claude: *Discours social et texte italique dans Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 151

²⁵⁵ MB, s. 3 ff.

(Canivet) n'y allait pas, comme il le disait lui-même, *par quatre chemins* (...)

(Homais) ne reculant pas devant ce qu'il appelait *sa mission* (...) retourna chez Bovary.²⁵⁷

Die Besonderheit des *discours social* liegt darin, dass sie die Stimme des Erzählers alterniert und im Text selbst eine diskursive Opposition aufstellt.²⁵⁸ Der Text wird dabei zu einem Teil des Sozialen und lässt den *discours social* laut werden. Dabei wird nicht nur eine äußerlich markante Kennzeichnung geschaffen, sondern auch die individuellen Partikularismen durch eine ausrufende Intervention gelöscht, welche zugunsten einer multiplen Anonymität geschieht.

Flaubert verabsäumt es nicht nur den *discours social* als eine Relativierung von anderen Diskursen wie etwa jene des Subjektiven einzusetzen, sondern auch den *discours social* in einer Ironie zu ihm selbst zu setzen und ihre eigene Transgression zu dynamisieren, sodass er selbst wieder eine Rede über das eigens Ausgesprochene auslöst. Hier zeigt sich außerdem auch die unermüdliche Konsistenz des Flaubertschen Romans eine reflexive Verdoppelung von *énonciation* und *énoncé* zu schaffen. Claude Duchet beschreibt dies wie folgt.

Il ne faudra pas s'y méprendre : l'italique est un trompe-œil. D'abord parce qu'il frappe d'inanité ce qu'il feint de choisir et de mettre en lumière, et souligne en fait ce qu'il déréalise. « on « n'entend rien » au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse » précisément parce qu'ils viennent des livres ; partout, c'est à dire dans la France bourgeoise (de Louis Philippe et/ou de Napoléon III, il n'importe : l'une vaut pour l'autre), un discours sur les valeurs a remplacé les valeurs ; partout, la parole ne coïncide ni avec ce qu'elle nomme, ni avec qu'il proféré. L'idéologie dominante se feint, se fait nature et se donne pour la voix des mœurs et de l'Histoire ; idéologie suffisamment cohérente pour accorder l'illusion de sa propre transgression.²⁵⁹

Der moderne Roman und ihr *discours social*, der selbst seinen eigenen Kontext kontaminiert, beschreibt nicht nur die Forderung der Soziabilität, sondern erzeugt sie zugleich. Aus diesem Grund kann der moderne Roman nur die ideologischen Ansichten einer Gesellschaft mimetisch wiedergeben. Es zeigt sich, dass es nichts Wesentliches zum Aussagen hat, wenn Flaubert die Sprache der Bourgeoisie annimmt, indem er zugleich akzeptiert, dass es seine eigene Kontrastierung ist und so nichts zu bedeuten hat.²⁶⁰ Diese interne Rückkoppelung des modernen Romans auf die eigene Konfiguration, weil die Realität selbst bereits derart

²⁵⁶ Duchet, Claude: *Discours social et texte italique dans Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 152

²⁵⁷ MB, s. 3 ff.

²⁵⁸ Duchet, Claude: *Discours social et texte italique dans Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 154

²⁵⁹ ebd., s. 158

²⁶⁰ Philippot, Didier: *Vérité des choses, mensonge de l'homme dans Madame Bovary de Flaubert*. Paris. Honoré Champion. 1997, s. 200

ideologisch beladen ist und der Bezug des Romans auf diese Weise prinzipiell scheitern muss im Versuch sie neu zu refigurieren, entspricht nicht den Ansichten Ricoeurs über die Transfiguration von Roman auf Realität. Umso mehr relaisiert Flaubert sein *livre sur rien*.

6.2.9 Style indirect libre

Ricoeurs Unterscheidung von *discours* und *récit* nach Benveniste wird in *Madame Bovary* durch den *style indirect libre* einer besonderen Variation unterzogen. Nicht nur, dass in jedem *récit* auch ein *discours* durch die Reden der Figuren stattfindet, sondern dass die Varietät an *discours*-Situationen durch Flauberts *indirect libre* eine Vielheit an *discours* Möglichkeiten erlebt. Mit dem *indirect libre* wird auf der einen Seite nicht mehr klar, wessen Worte – die des Erzählers oder der Figuren – nun wiedergegeben werden und auf der anderen Seite der Sinn von einer nachhaltigen Aussage ständig transgressiert.

Der *indirect libre* kann etwa mit anderen Erzählsituationen kombiniert werden, um eine Verdoppelung der Erzählsituation herbeizuführen bzw. eine Rede durch die andere zu relativieren. Etwa kann der *indirect libre* mit der direkten Rede innerhalb eines Dialogs kombiniert werden, um die Bedeutung in der direkten Rede mit derselben Antwort hintergründig im Monolog zu begründen. Im folgenden Beispiel ist dies zu sehen:

- „Que vous seriez charitable, poursuit-il en se relevant, de satisfaire une fantaisie!“ C’était de visiter sa maison, il désirait la connaître.“²⁶¹

Zugleich kann etwa *indirect libre* von einer direkten Rede unterbrochen werden: „Charles se récria encore une fois qu’il ne pouvait s’absenter plus longtemps; mais rien n’empêchait Emma... – C’est que ... balbutia-t-elle avec un singulier sourire, je ne sais pas trop...“²⁶²

Kennzeichnend für das *discours indirect libre*, also der Erlebnisform der Erzähhaltung, ist, dass sie sich nicht wie früher nach einem Ich der Erzählung orientiert, sondern stets mehrere Perspektiven einnehmen kann.²⁶³ Flauberts Motivation ist dabei von seinem Wunsch geprägt nicht einfach ihn als Autor in seinem Roman abzubilden, sondern auch so gut wie möglich mit seiner Imagination sich in den anderen Menschen hineinzusetzen und dieser andere Mensch zu sein. Neben der Demonstration einer Geschichte ohne Subjekt, ist das Werk auch

²⁶¹ MB, s. 160

²⁶² MB, s. 235

²⁶³ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.206

zugleich ein Versuch Subjektivität an sich und für sich zu zeigen.²⁶⁴ In *Madame Bovary* findet daher ein ständiger Wechsel der Erzählperspektiven statt. Zugleich aber lässt sich auch die Instanz einer unpersönlichen Erzählhaltung fest machen. Zu Beginn und zum Schluss geht die Erzählperspektive von Charles aus während dazwischen Emma als Hauptfigur die Fokalisation übernimmt. Jedoch findet ständig eine Dezentrierung seitens anderer Figuren und seitens einer unbekannten Erzählhaltung statt. Letztere ist auf den Autor Flaubert zuschreibbar, wobei sich dieser dem/ der LeserIn jedoch kaum zu entdecken gibt. Flauberts Position in diesem Kontext entspricht deshalb auch einer Unbekannten, weil er nicht wie seine VorgängerInnen Interventionen auf offenbare Art und Weise durch Deutungen und extradiegetische Hinweise deutlich macht, sondern durch das einfache Registrieren der Vorgänge im Roman.²⁶⁵ Flaubert hält die Erzählung zusammen, wenn etwa zahlreiche Perspektivierungen durch die Figuren stattfinden und deren Bewusstseinsinhalte einander inkommensurabel sind. Diese Technik, welche offenbar zu sein scheint, ist jedoch bei weitem nicht klar und eindeutig für den/die LeserIn erkennbar. Zugleich handelt es sich aber wiederum nicht um eine reine Erzählhaltung der Figuren, welche vollkommen frei von ihrem anonymen Begleiter namens Flaubert wären. Denn nur so kann die innere Welt der Figuren einen Zusammenhang finden und die unpersönliche Zeit, welche sonst nicht auf konkrete Weise das Romangeschehen leitet eine Entwicklung der historisch datierbaren Zeit möglich machen, die sonst von den Figuren nicht getragen wird. Dadurch kommt es zu einer Überlagerung der Erzählhaltung Flauberts über die Erzählinstanzen der Figuren. Entsprechend der permanenten Revision einer zentralen Perspektive bzw. dem Ansatz des *anti roman*²⁶⁶ oder *livre sur rien* erlaubt sich Flaubert zu bestimmten Momenten seine Kommentare abzugeben. Diese setzen insbesondere dort ein, wo eine Figur einen Wahrheitsgehalt für sich zu postulieren scheint. Da das Seelenleben der Figuren oft eine Form ihrer Illusion widerspiegelt, stellen die Interventionen Flaubert eine Desillusionierung gegenüber den Ansichten der Figuren dar.²⁶⁷ Flaubert hat diese Technik als die *grotesque triste*²⁶⁸ bezeichnet und die schmerzlichen Erfahrungen, welche die Figuren machen mussten,

²⁶⁴ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 169

²⁶⁵ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.207

²⁶⁶ Fladenmuller, Frédéric: Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de la narratologie caractérologique. New York/ Vienna. Lang. 1994, s. 51

²⁶⁷ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.209

²⁶⁸ Breut, Michèle: Le Haut & Le Bas. Essai sur le grotesque dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Amsterdam. Rodopi. 1994, s. 22

durch seine Instanz in ein anderes Licht rücken lassen, um solch eine Erfahrung doch als falschen Umgang mit den Dingen oder falsch kalkulierte Verhalten darzustellen. Nicht die Zuschreibung auf eine Fatalität, wie es etwa Charles zu glauben scheint nach dem Tod Emmas, sondern gewisse Unfähigkeiten und Selbstüberschätzungen der Figuren selbst stellen die Quelle des Übels dar. Darin kommt eine Ironie zum Ausdruck, welche ein Zusammenspiel von Komischem und Tragischem impliziert.

In ihren Betrachtungen über das Sprechen der Figuren stellt Claudine Gothot-Mersch²⁶⁹ anhand eines Zitats aus *Madame Bovary* dar, wie Flaubert trotz der Einstellung aus Emmas Gedankenwelt eine sehr auffallende Intervention tätigt, indem ein Urteil über Rodolph getätigt wird und das so der Persönlichkeit Emmas nicht entstammen kann. Zugleich äußert damit Flaubert seine Haltung zum menschlichen *parole* an sich.

(...) comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.²⁷⁰

Das *style indirect libre* ist von einer Ambiguität geprägt, so dass nicht oft klar ist, ob es sich nun um einen inneren Monolog der Figur handelt oder ob das doch ein Kommentar von Flaubert ist. Es scheint, dass die innere Welt der Figuren zwar von diesen selbst generiert wird, aber dennoch nicht in aller Klarheit hervortreten kann und Flaubert deshalb seine Interventionen leistet. Ein Moment, wo die doppelte Struktur des *style indirect libre* zum Ausdruck kommt, zeigt folgendes Zitat.

N'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais l'été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? ... Mais s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, plein à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnant vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! Rien d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute.²⁷¹

Auch wenn hier der doppelte Diskurs von Figur und Autor zu Tage tritt, ist es dennoch nicht immer einfach beide voneinander zu unterscheiden. Flaubert mag sich hier über die Romantik und deren Neigung Träume zu verklären lustig machen, aber eine eindeutige Linie zwischen

²⁶⁹ Gothot-Mersch, Claudine: La parole des personnages. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 199

²⁷⁰ MB, s. 196

²⁷¹ MB, s. 333

dem Monolog Emmas und dem Kommentar Flauberts kann zu vereinfacht ausfallen. Vor allem dient die Darstellung des romantischen Klischees nicht einfach nur dazu, Flauberts Standpunkt klar zu machen, sondern sie kann auch die Funktion der reinen Wiedergabe der Gedanken einer Figur übernehmen, um diese in ihrer Authentizität vorzustellen. Flauberts Einsatz ist hier auf der einen Seite von einem verhöhnendem Charakter und auf der anderen Seite aber von einer Ansicht, welche die Figuren über Flauberts gewählte Worte sprechen und fühlen lässt.²⁷² Diese beiden Aspekte sind vor allem dann zu berücksichtigen, wenn in einem *style indirect libre* entschieden ist, dass der Autor seine Intervention leistet, aber dieser Eingriff jedoch näher bestimmt werden muss. Victor Brombert²⁷³ spricht in diesem Kontext auch von der Möglichkeit, dass eine banale Sprache der Figur im nächsten Moment einen poetischen Charakter bekommen kann. Er sieht dies als ein Paradoxon des Realismus an, da viele zwar denken würde, dass der Realismus endlich eine Abwendung von der Kunst hin zu der realen Welt machen würde, aber dessen Errungenschaften eigentlich die Kunst, hier vor allem den Stil, viel stärker wieder in den Vordergrund gerückt haben. Denn der Roman habe im Gegensatz zur Dichtung die eine Welt als Gegenstand, welche von ihrer Banalität zeugt, aber diese dennoch durch die Feder des Autors eine poetischen Art und Weise bekommen muss. Diese These korreliert auch mit jener von Ricœur, welcher die Sorge um die *vraisemblance* als eine Steigerung zugunsten der künstlerischen Elaboration sieht und nicht als eine tatsächliche Annäherung zwischen dem Schreiben und der realen Welt.

Folgendes Zitat zeigt erneut wie wichtig die Adaptation der doppelten Sicht in einer Beschreibung sein kann.

On était au commence d'avril, quand les primevères sont écloses ; un vent tiède se roule sur les plates-bandes labourées, et les jardins, comme des femmes semblent faire leur toilette pour les fêtes de l'été. Par les barreaux de la tonnelle et au-déla tout alentour, on voyait la rivière dans la prairie, ou elle dessinait sur l'herbe des sinuosités vagabondes. La vapeur du soir passait entre les peupliers sans feuilles, estompant leurs contours d'une teinte violette, plus pâles et plus transparente qu'une gaze subtile arrêtée sur leurs branchages. Au loin, des bestiaux marchaient ; on n'entendait ni leurs pas, ni leurs mugissements ; et la cloche sonnant toujours, continuait dans les airs sa lamentation pacifique.²⁷⁴

²⁷² Brombert, Victor: The novels of Flaubert. A study of themes and techniques. Princeton. Princeton University Press. 1966, s. 79

²⁷³ ebd., s.80

²⁷⁴ MB, s. 134

Es ist vermutlich Flaubert, der hier mit seiner Stimme spricht. Aber die Stimmung, die zum Ausdruck kommt, ist Emmas Gefühlswelt eigen. So überlappen sich die beiden Ebenen. Flaubert malt die Landschaft und Emma träumt in dieser.²⁷⁵

Eine ähnliche doppelte Perspektive fordert jene Szene, in welcher Emma und Léon in Rouen einen Ausflug auf eine kleine Insel machen. Hier drückt sich nicht nur eine Beschreibung von Flaubert aus, der womöglich selbst diese Erfahrung gemacht hat, sondern auch das persönliche Erlebnis Emmas, die mit der Ankunft auf der Insel eine eigene Verzauberung durchläuft.

C'était l'heure où l'on entend, au bord des chantiers, retentir le maillet des calfats contre la coque des vaisseaux. La fumée du goudron s'échappait d'entre les arbres, et l'on voyait sur la rivière de larges gouttes grasses, ondulant inégalement sous la couleur pourpre du soleil, comme des plaques de bronze florentin, qui flottaient.

Il descendait au milieu des barques amarrées, dont les longs cables obliques flôtaient un peu le dessus de la barque.

Les bruits de la ville insensiblement s'éloignaient, le roulement des charrettes, le tumulte des voix, le jappement des chiens sur le pont des navires. Elle dénouait son chapeau et ils abordaient à leur île.²⁷⁶

Die Überlappung von Flauberts Stimme mit dem Sehen und Fühlen Emmas kann auch durch einen biographischen Indiz bereichert werden. Denn Flaubert ist berühmt für seinen Spruch « Madame Bovary, c'est moi... ». ²⁷⁷

Ein weiteres Beispiel für die Redundanz der Erzählerstimme und der Figurenstimme äußert sich im folgenden Zitat aus *Madame Bovary*, wo der Erzähler zu Beginn des Satzes präsent ist, weil er vor allem auf eine zusammenfassende Art und Weise Emma zitiert, welche mit « maintenant » zur zentralen Fokalisation wird und den Autor ablöst.

Et quand on venait la voir, elle ne manquait pas de vous surprendre qu'elle avait abandonné la musique et ne pouvait maintenant s'y remettre, pour des raisons majeures. Alors on la plaignait. C'était dommage ! elle qui avait un si beau talent !²⁷⁸

Der discours indirect libre bietet zugleich die Möglichkeit die Rede der Figur zu demaskieren, wenn erneut Figurenrede und Erzählerstimme aufeinander treffen. Im folgenden Beispiel übertreibt Emma ihre Liebe zu den Kindern mit einer zusammenhangslosen Aufzählung, während im nächsten Moment ein Kommentar folgt, welches sich aber weniger

²⁷⁵ Brombert, Victor: The novels of Flaubert. A study of themes and techniques. Princeton. Princeton University Press. 1966. s.81

²⁷⁶ MB, s. 301

²⁷⁷ Gustave Flaubert zitiert nach Thibaudet, Albert: Gustave Flaubert. Paris. Gallimard. 1922, s. 87

²⁷⁸ MB, s. 254

auf direkte Weise auf die Rede Emmas bezieht als auf ihre Zuhörer, die Emmas Rede als eine Übernahme aus der Literatur zwar einzusehen scheinen, aber keiner Bewertung unterziehen.

Elle déclarait adorer les enfants ; c'était sa consolation, sa joie, sa folie, et elle accompagnait ses caresses d'expansions lyriques, qui, à d'autres qu'à des Yonvillais, eussent rappelé la Sachette de *Notre-Dame de Paris*.²⁷⁹

Die Kontrastierung der Figuren durch den Erzähler im *indirect libre* erfolgt wie im folgenden Beispiel auf eine fließende Weise und geschieht als Relation im Kontext der situativen Seinsweise der Figur selbst. Denn Flaubert hat nicht vor die launische Subjektivität der Figuren durch seine persönliche Instanz ersetzen zu lassen.²⁸⁰ Charles etwa, der Domino spielen geht und sich davon eine besonders anspruchsvolle Beschäftigung verspricht, wird im selben Zuge durch den Autor korrigiert, um sein Gefühl für ein sinnstiftendes Handeln zu relativieren.

S'enfermer chaque soir dans un sale appartement public, pour y taper sur des tables de marbre des petits os de moutons marqués de points noirs, lui semblait un acte précieux de sa liberté, qui le rehaussait d'estime vis-à-vis de lui-même.²⁸¹

Flaubert liebt es, Charles in seiner Naivität darzustellen und zugleich dessen eigene Worte gegen ihn selbst einzusetzen. Dies geschieht etwa in jener Szene, bei der Rodolphe Emma zum Ausreiten bewegen möchte und gerade Charles Emma dazu bewegt dieses Angebot anzunehmen, da ihr dies gesundheitlich gut tun würde : « La santé avant tout. »²⁸² Homais fügt noch sein Kommentar hinzu, indem er Rodolphe nachruft : « Un malheur arrive si vite ! Prenez garde ! Vos cheveux sont peut-être fougues ! »²⁸³ Ähnliches gilt für jenen Moment, als Charles einen verlässlichen Notar sucht und Emma Léon empfiehlt und sich bereit erklärt ihn zu besuchen. Charles entgegnet : « Comme tu es bonne »²⁸⁴ und macht sich selbst lächerlich.

Auch Emma scheint sich mit ihrem point de vue selbst zu eskamotieren, wenn sie beim Bal zu Vaubyessard einem alten Herrn Merkmale zuschreibt, welche nicht seinen aktuellen Zustand

²⁷⁹ MB, s. 116

²⁸⁰ Sachs, Murray: La fonction du comique dans *Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976 s. 174

²⁸¹ MB, s. 18

²⁸² MB, s. 189

²⁸³ MB, s. 189

²⁸⁴ MB, s. 301

wiedergeben können und auf Emmas mangelnden Realitätssinn, was auch zu ihrem Niedergang führen wird, verweisen.²⁸⁵

(...) et sans cesse les yeux d'Emma revenaient d'eux mêmes sur ce vieil homme à lèvres pendantes, comme sur quelque chose d'extraordinaire et d'auguste. Il avait vécu à la Cour et couché dans les lits des reines.²⁸⁶

Flauberts Misstrauen gegenüber der personalen Erzähleinheit, welche sich sowohl gegen die eigene als auch die der Figuren setzt,²⁸⁷ aber diesen Ansatz im nächsten Augenblick ironisiert, um eine Wahrheitsgeschehen nicht zu zulassen, drückt sich auch in seinem Bemühen den situative Moment als eine augenblickliche Determinierung frei von einer Stetigkeit hervorzuheben. Beispielhaft sei dazu die wechselnde Augfarbe Emmas.

Ce qu'elle avait de beau, c'était les yeux ; quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs a cause des cils, et son regard arrivait franchement a vous avec une hardiesse candide.²⁸⁸

Et elle était ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu.²⁸⁹

Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur.²⁹⁰

Hinsichtlich der Darstellung seiner Figuren scheint Flaubert auch in besonderem Maße jenem Konzept der *ipséité* nahe zu sein als dem von *idem*. Das heißt, dass es auch Flaubert nicht darum geht eine Figur in deren kontinuierlicher Identität in Form einer ganzen und abgerundeten Person darzustellen, sondern die Veränderbarkeit dieser Figuren je nach Augenblick hervorzuheben.²⁹¹ So wird Emma bei ihrer ersten Darstellung nicht im Ton einer Hauptfigur gezeigt, sondern unterliegt der Perspektive der Dorfbevölkerung : « Il n'avait avec lui que sa demoiselle, qui l'aidait a tenir la maison. »²⁹² Auch bei ihrem ersten Erscheinen wird kein Name genannt : « Une jeune femme, en robe de mérinos bleu garnie de trois volants (...) »²⁹³ Flaubert entzieht dadurch seinen Figuren jene Kräfte, welche sie sonst bei seinen Vorgängern hatten, wenn sie durch die Aktionen die Handlung geprägt haben.

²⁸⁵ Sachs, Murray: La fonction du comique dans *Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 175

²⁸⁶ MB, s. 64

²⁸⁷ Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München. Fink. 1972, s. 164

²⁸⁸ MB, s. 86

²⁸⁹ MB, s. 228

²⁹⁰ MB, s. 305

²⁹¹ Bertl, Klaus Dieter: *Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.215

²⁹² MB, s. 22

²⁹³ MB, s. 23

Stattdessen sind die Figuren keine eigenen Konstanten, sondern unterliegen einer Wandelbarkeit. Beispielhaft ist hier auch die Figur Rodolphes,²⁹⁴ welcher sich seit dem Ende der Liebschaft mit Emma gewandelt zu haben scheint, wenn er seiner früheren Geliebten 300Francs verweigert oder bei den *comices* seine Figur durch den Geruch einer Pommade bestimmt wird und seine plötzliche Abreise weniger durch sein Weggehen, sondern durch den Kontext einer Kutsche, welche davonjagt, für den/die Leserin wahrnehmbar ist.

Schließlich zeigt sich die Elastizität und komplexe Struktur des *indirect libre* im Wechsel des zeitlichen Registers, bei der Flaubert im Präsens innerhalb der Fokalisation Emmas nicht eine direkte Rede vermutet wird, sondern Flauberts Sprache auf unsichtbare Weise einen narrativisierten Moment darzustellen mag. Auch hier überwiegt eine komplexe Konfiguration, die auf magische Art und Weise keine eindeutige Entscheidung für eine Analyse zulässt.

Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun, elle l'appellerait Georges : et cette idée d'avoir pour un enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes les impuissances passées. Un homme, au moins, est libre. ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement ; Inerte et flexible à la fois, elle a contre les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme sa voile de son chapeau retenu par un cordon, palpitait à tous les vents ; il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient.²⁹⁵

Der erste Satz im Präsens (Un homme, au moins, est libre) wird etwa nicht von einer nicht-narrativen Struktur unterbrochen wie einem Anführungszeichen, sodass zwar nicht von einer direkten Rede ausgegangen werden kann, aber dennoch dieser Anschein vermittelt wird. Zugleich ist der Absatz in einem für Emmas Gedankenwelt feineren Stil gehalten und ihre persönliche Aussage nicht dahinter stecken kann. Es scheint, dass es sich um eine direkte Rede handelt, welche aber auf eindeutige Weise weder dem Erzähler noch der Figur zuzuweisen ist.²⁹⁶

²⁹⁴ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.216

²⁹⁵ MB, s. 91

²⁹⁶ Gothot-Mersch, Claudine: La parole des personnages. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 217

6.2.10 Dialoge

Die Dialoge evozieren für Flaubert die Problematik zwischen « *bien écrit* » und « *pittoresque* ».²⁹⁷ Soll er dabei einen lebendigen Stil verwenden, welcher auf Genauigkeit und Differenziertheit bedacht ist oder sich auf die Situation und das besondere Milieu einlassen, wo die Vulgarität der Figuren und die Banalität der Situation eine ebenfalls wichtige Bedeutung haben, um für die Figuren eine Gegenwärtigkeit zu erschaffen.²⁹⁸ Zugleich muss letztere noch immer einen literarisch-poetischen Charakter aufweisen.²⁹⁹ Er entscheidet sich in *Madame Bovary* nur dann Dialoge einzusetzen, wenn er der Meinung ist, dass er so am Besten eine Beschreibung der Figuren erreichen kann. Trotz dieser pittoresken Sicht, glaubt er dennoch nicht, dass Dialoge die Fähigkeit hätten die Realität so wie sie sein kann wiederzugeben. Auch der Dialog sei wie die Erzählung selbst eine künstlerische Kreation. Daher müssen die Worte der Figuren auf das Essentielle hin geprüft werden und einer Raffung unterliegen.

Un dialogue, dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste; il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes, comme dans une description.³⁰⁰

Auch in seiner weiteren Entwicklung als Autor, wird Flaubert den direkten Stil immer weniger einsetzen und nur für spezielle wichtige Szenen verwenden.³⁰¹ Wenn man Flaubert mit seinen Vorgängern wie Balzac oder Stendhal vergleicht, dann hat er im Vergleich zu diesen den Gebrauch der direkten Rede stark reduziert. Nach Gothot-Mersch hat Flaubert in seinen ersten drei Romanen etwa nur 20% Anteil an direkter Rede, während Balzac mit *La Cousine Bette* etwa 49% an direkter Rede in seiner Erzählung vorweist. Bei Balzac erscheint eine niedrigere Zahl bei *le Rouge et le Noir*, bei welchem er mit Flaubert gerade mal gleich ziehen kann. Gothot Mersch stellt etwa die Aufteilung der Dialoge in *Madame Bovary* nach Kapitel wie folgt dar

Il n'y a pas plus de 3% de dialogue dans la première partie de *Madame Bovary*, ce qui contribue à lui donner son allure de simple introduction à une histoire qui commencera

²⁹⁷ Gothot-Mersch, Claudine: La parole des personnages. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s 200

²⁹⁸ Raitt, Alan: The Originality of *Madame Bovary*. Lang. New York/ Wien. 2002, s.77

²⁹⁹ Kullmann, Dorethea: Narratologie et histoire littéraire (à propos de „Madame Bovary“). In: Jeanne, Bem/ Uwe, Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2006, s. 94

³⁰⁰ Gustave Flaubert zitiert nach Gothot-Mersch, Claudine: La parole des personnages. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s 201

³⁰¹ Gothot-Mersch, Claudine: La parole des personnages. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 202

vraiment avec l'arrivée à Yonville – arrivée marquée, quant à elle, par un taux de dialogue extrêmement élevé, le plus élevé du livre : 40%. Seule la visite au curé (35%), la scène des comices (39%) et celle de la cathédrale (34%) attendront des chiffres comparables. À la fin du roman, après la mort d'Emma, l'importance du dialogue diminue doucement : 22% et encore au chapitre IX (enterrement), 2% au dernier chapitre.³⁰²

Seinen Wunsch das *bien écrit* neben dem *Pittoresken* zu vollbringen, gelingt Flaubert vor allem mit den Figuren wie Homais, Léon oder den *notables de comices*, welche schon eine bewusst überzogene Sprache verwenden, wobei sich etwa bei Homais' Monologen ein gewisser Rhythmus erzeugen lässt. Ausdrücklich wird dies im folgenden Zitat, wo Homais seinen wissenschaftlichen Diskurs entfaltet.

... et cette chaleur, cependant, qui à cause de la valeur d'eau dégagée par la rivière et la présence considérable de bestiaux dans les prairies, lesquels exhalent, comme vous savez beaucoup d'ammoniaque, c'est à dire azote, hydrogène et oxygène (non, azote et hydrogène seulement), et qui, pompant à elle l'humus de la terre, confondant toutes ces émanation différentes, les réunissant en un faisceau, pour ainsi dire, et se combinant de soi-même avec l'électricité répandu dans l'atmosphère, lorsqu'il y en a, pourrait à la longue...³⁰³

Die Konzeption der Dialoge bei Flaubert erlebt eine bis dahin unbekannte Veränderung, welche nicht mehr der Dramatisierung der Handlung dient, sondern keinen besonderen Effekt mehr auf die Handlung ausübt. Es geht nicht mehr darum Konflikte zwischen den Figuren zum Ausdruck zu bringen, um zugleich der Handlung einen Höhepunkt zu gewährleisten, sondern die Ohnmacht der Figuren offen zu legen.³⁰⁴ Diese besteht darin, dass die Figuren wie etwa Charles nicht einmal fähig sind eine Kommunikationssituation jenseits der banalen Aussprache von Worten zu führen oder, dass wie etwa beim Gespräch von Emma mit Bournisien durch letztere kein eigentliches Zuhören und Verstehen möglich scheint und so aneinander vorbei geredet wird. Emma urteilt im folgenden Zitat über Charles' Fähigkeit der Gesprächsführung.

La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaient dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie.³⁰⁵

6.2.11 parole intérieure

³⁰² Gothot-Mersch, Claudine: La parole des personnages. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 203

³⁰³ MB, s. 83

³⁰⁴ Frey, Gerhard Walter: Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts. München. Fink. 1972, s. 230

³⁰⁵ MB, s.54

Flauberts Konzept der Sprache hinterfragt die Kommunikationsfähigkeit der Figuren, wenn er auf eine limitierte Art und Weise deren direkte Rede vorbringt oder deren Reden im indirect libre durch Interventionen kontaminiert. Zugleich scheint es Figuren zu geben, welche ihre Unfähigkeit zu kommunizieren durch ein mangelndes Verständnis im Zuhören zeigen wie etwa Bournisien, der Emmas Hilfesuch in seinen persönlichen Monolog verwandelt.³⁰⁶ Selbst Charles ist nur ein Rezipient, der nicht auf adäquate Weise auf Emmas Sorgen reagieren kann. Emma muss daher wie so oft für ihr *parole intérieure* optieren.³⁰⁷

Quelquefois aussi, elle lui parlait des chose qu'elle avait lues, comme d'un passage d'un roman, d'une pièce nouvelle, ou de l'anecdote du *grand monde* que l'on racontait dans le feuilleton ; car, enfin, Charles était quelqu'un, une oreille toujours ouverte, une approbation toujours prête ! Elle faisait bien des confidences à sa levrette ! Elle en eût fait aux bûches de la cheminée et au balancier de la pendule.³⁰⁸

Philippe Dufour hebt hervor, dass gerade der/die GesprächspartnerIn für eine Vorstellung der gelungenen Kommunikation von entscheidender Bedeutung ist. Dabei geht es mehr als nur um ein Verstehen der Worte, sondern um eine Allianz jenseits der verbalen Kommunikation. Für Flaubert reichen manchmal Begriffe, Konzepte oder lange Reden oft nicht aus, um eine Identität zwischen den Kommunikationspartnern zu stiften oder dem/der ZuhörerIn die gefühlsmäßige Lage des/der Sprechenden klar zu machen. Er nennt dies *indisable*, womit er jene Sphäre des kommunikativen Sinns bezeichnet, welche nicht allein mit verbalen Mitteln bezeichnet werden kann und den seelischen Zustand der Sprechenden inkludieren muss.

Dans *Madame Bovary* donc, le confident vient à manquer, forçant la confidence à être oblique, marquée d'une réticence : à la bûches Charles, Emma parle de ses lectures et non de son ennui. La difficulté n'est plus seulement comme pour le romantique de dire, de mettre en mots son expérience sans que la langue l'affaiblisse, mais bien de trouver un interlocuteur : « Et personne à qui parler ! personne qui *sente* comme vous ! » Le désir de confident se retourne alors en choix du silence : « Tu ne le sauras pas, ni toi ni les autres, parce que c'est indisable. » L'homme du mot juste ne fait pas un barbarisme pour rien : l'indisable n'est pas l'indicible. Le soupçon romantique sur le langage résidait dans le fait que la mise en mots est une mise à distance du sentiment, qu'il y a un hiatus entre le moi parlant et le moi éprouvant. Autre est l'angoisse de Flaubert : « personne qui *sente* comme vous ! » Flaubert reformule pour George Sand l'expérience de l'indisable, la pierre d'angle de son rapport au langage : peut-être le langage ne saurait-il dire, mais l'essentiel serait que l'interlocuteur sentît, qu'il y eût une entente par delà les mots.³⁰⁹

Eine extreme Form solch eines gescheiterten Kommunikationsverhältnisses stellen Charles und Emma dar. Beispielhaft ist jene Schlafzimmerszene der beiden, bei der Charles sich

³⁰⁶ Brombert, Victor: The novels of Flaubert. A study of themes and techniques. Princeton. Princeton University Press. 1966. s. 71

³⁰⁷ Dufour, Philippe: Flaubert ou la prose du silence. Paris. Nathan. 1997, s. 5

³⁰⁸ MB, s. 64

³⁰⁹ Dufour, Philippe: Flaubert ou la prose du silence. Paris. Nathan. 1997, s. 38

Sorgen um die Zukunft seiner Tochter macht, während Emma im nächsten Moment über ihre Flucht mit Rodolphe träumt.

Gegen die allgemeine Nivellierung durch die konventionalisierte Sprache, welche das Reden und Zuhören-Können nicht an eine emotionale und seelische Komponente des Verstehens bindet, sondern den realen Sprachgebrauch nach dem banalen Sprechen an sich voraussetzt, entwickelt Flaubert ein Gegenmodell der Sprache, welche das Schweigen bevorzugt.³¹⁰ Es ist vermutlich Félicité, die zwar präsent ist, aber kaum ein Wort von sich gibt, und auf diese Weise eine radikalere Verwirklichung als Emmas *parole intérieure* ist.³¹¹

Avec Félicité, Flaubert met au centre de l'œuvre l'absence de parole. Il écrit l'héroïsme du silence. Il en résulte une absolue ambiguïté du texte : Félicité écart tout jugement moral. Est-elle sainte ou stupide ? Elle est de ce fait exonérée de la parole de l'autre. Simple présence, elle embarrasse le commentaire. Son silence réfute la parole. D'une certaine manière, son histoire est celle de cette libération. Raconter Félicité, c'est détruire le langage, page à page, mot à mot. Voici bien le paradoxe de ce conte : jamais le silence n'aura été dans l'œuvre de Flaubert si profond, mais ainsi porté à son terme, il gagne la parole de l'autre, l'anéantit.³¹²

Denn Emma drückt ihre Seelenwelt im Gegensatz zu Félicité aufgrund der konventionalisierten Objektwelt oft durch Träume, Halluzinationen oder Erinnerungen aus, um der begrenzten Realität zu entfliehen. Der Traum ist etwa ein Möglichkeit ein *là-bas* zu schaffen, um den Ekel des *l'ici* zu entkommen.³¹³ Zugleich entwickelt Emma in ihren Träume ihre alternative Sprache, welche ihre eigenen Gesetze befolgt.

À cette thématique de l'ouverture correspond une rhétorique dans le psycho-récit ou le monologue. *L'invention* d'un espace implique une *élocution*. La parole intérieure, parce qu'elle se veut sans contraintes, doit créer son propre langage. Mais elle le crée précisément en inventant un espace : la parole construit un espace dans lequel et *par* lequel elle se réalise. L'espace qui la rend possible en même temps l'accomplit.³¹⁴

In ihrem Traum über Paris denkt sich Emma etwa folgende Sätze : « Il y avait là des robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires... ».³¹⁵ Emma folgert eine Aufzählung an metonymischen Figuren, welche nicht zulassen, dass sich ein kohärentes Bild oder eine Art Geschichte entwickelt.³¹⁶ Es scheint sich eher um ein virtuelles Szenario zu handeln, dessen Ablauf noch unklar ist. Dominant ist die Imagination, die noch viel

³¹⁰ Seginger, Gisèle: Faire parler le silence de l'histoire. In: Pierre-Louis Rey/ Gisèle Seginger: *Madame Bovary et les savoirs*. Paris. Presse Sorbonne Nouvelle. 2009, s.94

³¹¹ Dufour, Philippe: *Flaubert ou la prose du silence*. Paris. Nathan. 1997, s. 65

³¹² ebd., s. 53

³¹³ Breut, Michèle: *Le Haut & Le Bas. Essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Amsterdam. Rodopi. 1994, s. 113

³¹⁴ Dufour, Philippe: *Flaubert ou la prose du silence*. Paris. Nathan. 1997, s. 73

³¹⁵ MB, s. 60

³¹⁶ Dufour, Philippe: *Flaubert ou la prose du silence*. Paris. Nathan. 1996, s. 74

versprechen kann, und nicht eine Erzählung, welche die Stabilität ihrer realen Gegenwelt hat. Die metonymische Sprache zeigt, dass die Worte ihre Willkür haben, wenn sie zum Ausdruck des *parole intérieure* werden. Es sind daher kaum auf den ersten Blick assoziative Verhältnisse bei den Metonymien zu entdecken und erst eine Interpretation, welche die Kenntnis der poetischen Figuren bedingt, zeigt, dass Emmas innere Sprachwelt kaum mit der Alltagssprache zu tun haben kann. In dieser poetischen Konstellation öffnet sich für Emma zugleich die Welt des Möglichen, deren Vorteil im Gegensatz zur realen Welt, in ihrer Offenheit eine anderen sozialen Gesetzmäßigkeit, die immer wieder neu artikuliert werden kann, besteht. Zugleich ergeben sich hier Konsequenzen für den narrativen Modus einer gewissen logischen Reihenfolge. Denn die Erzählsituation des *parole intérieure* fokalisiert die Fantasie Emmas, deren virtuelle Imagination einer anderen lexikalen und semantischen Ordnung gehorcht als des narrativen *enchaînement*.

Le rêve des héros flaubertiens prend toujours la forme d'un récit paradigmatique, inorganisé, capricieux. Enchaînement sans connexions, il a pour principe la déstructuration et le coq-à-l'âne, comme s'il voulait ménager des alternatives au cas où un scénario échouerait. Le personnage refuse de s'engager pleinement pour prévenir toute déception. Ce langage *extravagant* compense la parole canalisée du poncif : la mobilité énonciative pallie la platitude des énoncés.³¹⁷

Auch wenn Emma sich mit der Zeit zugestehen mag, dass sie desillusioniert ist, ihre Träume nicht kompensieren kann oder eine Vergangenheit nicht zurückholen kann, greift sie dennoch zum *parole intérieure* zurück, um noch immer eine andere Sprache zu suchen. Denn im Traum hat sie, sei es auch nur für einen begrenzten Rahmen, die Möglichkeit eine andere Welt zu erleben. Dazu sind zwei unterschiedliche Abschnitte über Emmas Frage und Verzweiflung, warum sie bloß Charles geheiratet habe, aufschlussreich. Im ersten Abschnitt stellt sie sich diese Frage schon nach der Hochzeit, während im zweiten Zitat Rodolphe bereits in ihr Leben eingetreten ist und sie wieder verlassen hat. Denn ihr *parole intérieure* scheint derart stark zu sein, dass sie trotz der neuen Kontingenz ihrer unerträglichen Gegenwart nach dieser früheren und für sie noch unberührten Zeit sucht und daran auch nur für kurze Zeit glauben möchte. Zugleich geschehen diese Rückblicke nicht durch den Effekt der Erinnerung, sondern sind bereits zu einem Traum transformiert worden.³¹⁸ Der Einsatz des *conditionnel passé* zeigt, dass der Ausgang dieser Träume bereits vordefiniert ist und die gewünschten Möglichkeiten Emmas eher hinter einem irreellen Hintergrund stehen. Zugleich

³¹⁷ ebd., s. 93

³¹⁸ ebd., s. 125-126

kann Emma nicht nach einem Ideal wie zuvor fragen, sondern ist beim Bedauern angekommen.

-Pourquoi, mon dieu! me suis-je mariée

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas³¹⁹

Pourquoi donc n'avait-elle pas, comme celle-là, résisté, supplié ? Elle était joyeuse, au contraire, sans s'apercevoir de l'abîme où elle se précipitait... Ah ! si, dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide, alors, la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute³²⁰.

6.2.12 Halluzination - Erinnerung

Flauberts Aufwertung seiner Figuren geschieht etwa durch die aktive Teilnahme dieser an ihren Träumen und Visionen. Augenblicklich scheint es so als würden Figuren wie Emma auf kreative Weise ihre Bilderwelt simulieren. Insbesondere ist das *croyant entendre* jenes Element, welches auf die Modulation der Vision durch Emma selbst verweist. Philip Dufour bezeichnet daher das folgende Zitat, welches Emmas Paris Traum darstellt, als eine Technik Flauberts seine Figuren an ihren eigenen Fantasien teilhaben zu lassen.³²¹

Alors elle laissa retomber sa tête ; croyant entendre dans les espaces le chant des harpes séraphiques et apercevoir en un ciel d'azur, sur un trône d'or, au milieu des saints tenants des palmes vertes, Dieu le Père tout éclatant de majesté, et qui d'un signe faisait descendre vers la terre des anges aux ailes des flamme pour l'emporter dans leurs bras. Cette vision splendide demeura dans sa mémoire comme la chose la plus belle qu'il fût possible de rêver.³²²

Jeanne Bem analysiert den Begriff der Halluzination bei Flaubert, indem sie auf den realen Charakter dieser Form der Imagination verweist.

Hallucination est une autre expérience intime liée à la production d'images mentales et à leur mise en rapport avec le réel. Flaubert, comme on sait, a une expérience personnelle de l'hallucination, par suite de ses maladies et de ses crises. Il transmet son expérience à certains de ses personnages. Au sens strict du mot, l'hallucination consiste à « voir », à poser (involontairement) devant soi, comme s'il était présent, un événement, une personne qui en fait ne sont pas là. Dans un sens moins clinique, c'est la capacité d'imaginer cet événement,

³¹⁹ MB, s. 46

³²⁰ MB, s. 230

³²¹ Dufour, Philipp: Flaubert ou la prose du silence. Paris. Nathan. 1997, s. 85

³²² MB, s. 218-219

cette personne, avec une intensité, une acuité exceptionnelles. L'hallucination, elle aussi, a à voir avec le désir du sujet.³²³

Beispielhaft für die Setzung der Realität durch eine Halluzination seitens einer Figur ist jene Szene im Schlafzimmer der Bovarys, wo zuerst Charles und dann Emma ihre Projektionen für die Zukunft erzeugen. Charles erfüllt eine Fülle von sensorischen Fähigkeiten und bezeugt dies mit seinem *regard*. Obwohl der Autor hier ihm jene sinnlichen Fähigkeiten zuschreibt, entsteht zugleich das Bild, dass dennoch Charles der träumende Seher ist.³²⁴ So scheint Charles zu glauben, dass er seine Tochter Berthe atmen hören könne, was er aber eigentlich nicht tut, sondern innerhalb seiner Halluzination evoziert. Im Gegensatz zu Emma geschieht die Einbildung Charles aber im Konditional. Daher richtet er sich nach einer gewünschten Zukunft, die in seiner Haltung nicht eintreten kann. Emma hingegen träumt im Imperfekt und setzt ihren Traum dadurch in die Gegenwart. Sie distanziert sich daher von den Unmöglichkeiten ihres unmittelbaren Lebens und ersetzt diese durch den Anbruch einer anderen Welt, die sie aktiv durchlebt.

Während der Traum Emmas auf die poetische Offenheit einer Zukunftshoffnung projiziert zu sein scheint, ergreift sie auch die Möglichkeit der Halluzination, welche ihre lebendige Gegenwart selbst berührt. Mit der Halluzination kann sie ihren Traum aktiv leben. Zugleich entwickelt sie eine ihr spezifische Dynamik der Rede bzw. der Erzählsituation, welche ihr erlaubt nicht mehr eine Distanzierung durch den Erzähler zu sein und von ihm gesehen zu werden, sondern in einem reflexiven Modus sich selbst sehen zu können. So ist das folgende Zitat ab ihrem Halluzinationspunkt nicht im conditionnel als Irrealität ihrer Erzählung in der Erzählung geschrieben, sondern im Erzählmodus selbst, nämlich im imparfait, sodass ihre Halluzination den Charakter einer unmittelbaren Gegenwart für sie bekommt. Zum Schluss des Zitats der Operszene („il la regardait“) kommt es auch zu einem Zusammenfallen ihrer gegenwärtigen Halluzination im imparfait mit dem imparfait des Erzählers.

(...) et, entraînée par l'homme par l'illusion du personnage, elle tâcha de se figurer sa vie, cette vie retentissante, extraordinaire, splendide, et qu'elle aurait pu mener cependant, si le hasard le voulu. Ils se seraient connus, ils se seraient aimés ! Avec lui, par tous les Royaumes de l'Europe, elle aurait voyagé de capitale en capitale, partageant son fatigue et son orgueil, ramassant les fleurs qu'on lui jetait, brochant elle-même ses costumes ; puis chaque soir, au fond d'une loge, derrière la grille, à treillis d'or, elle eût recueilli, béante, les expansions de cette

³²³ Bem, Jeanne: Le désir de réel et les images mentales – à propos de „Madame Bovary“. In: Jeanne Bem/ Uwe Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Gunther Narr Verlag. 2006, s. 42

³²⁴ ebd., s.45

âme qui n'aurait chanté que pour elle seule ; de la scène, tout en jouant, il l'aurait regardée.
Mais une folie le saisit : il la regardait, c'est sûr !³²⁵

Die Konzeption der Erinnerung in *Madame Bovary* ist ebenfalls hinsichtlich einer Aktivierung der sich erinnernden Figuren selbst aufgebaut. Dabei impliziert die Erinnerung nicht ein Rückfall in die Vergangenheit, sondern ist für die Heldin Emma ein Modus der Vergegenwärtigung. Beispielhaft ist aber auch das folgende Zitat von Vater Rouault, der sich nach der Hochzeit seiner Tochter zu erinnern beginnt und mit dem Gebrauch des *imparfait* durch Flaubert die Gegenwart des Vergangenen heraufbeschwört.

Puis il se rapella ses nocces, son temps d'autrefois, la première grossesse de sa femme ; il était bien joyeux, lui aussi, le jour qui'il l'avait emmenée de chez son père dans sa maison, quand il la portait en croupe en trottant sur la neige ; car on était aux environs de Noël et la campagne était toute blanche ; elle le tenait par un bras ; à l'autre était accroché son panier ; le vent agitaient les longues dentelles de sa coiffure cauchoise qui lui passaient quelquefois sur la bouce, et, lorsqu'il tournait la tête, il voyait pres de lui, sur son épaule, sa petite mine rosée qui souriait silencieusement, sous la plaque d'or de son bonnet. Pour se réchauffer les doigts, elle les lui mettait de temps en temps dans la poitrine.³²⁶

Dufour³²⁷ meint, dass hier der Monolog von Vater Rouault narratvisiert wird. Das heißt, dass nicht nur Vater Rouault für sich eine Unmittelbarkeit schafft, sondern Flaubert dessen Erinnerung als eine aktive Gestaltung der Romanhandlung setzt. Daher erscheint die Erinnerung nicht mehr als etwas, das bereits abgeschlossen sei, sondern tatsächlich gerade geschieht. Auch wenn das *plus-que-parfait* hier präsent ist, gerät es durch das *imparfait* von Vater Rouault in den Hintergrund. Jedoch wird Vater Rouault seinen Modus der Vergegenwärtigung verabschieden, weil das Konditional als Verweis auf die Irrealität und das *passé simple*, welches die Zeit des Romans in Bewegung setzen soll, nun zeigen, dass er nur halluziniert hat.

Comme c'était vieux, tout cela. Leurs fils, à présent, aurait trente ans ! Alors il regarda derrière lui, il n'aperçut rien sur la route. Il se sentit triste comme une maison démeublée (...)³²⁸

Zugleich kann die Erinnerung für die Figur auch einen selbstreflexiven Modus bedeuten, weil sie, auch wenn sie die Erinnerung ohne die Intervention des Erzählers in einer Gegenwärtigkeit des narrativen *imparfait* macht bzw. mit dieser zusammenfällt, eine Distanzierung von der Erinnerung bzw. ihre Revision aufgrund des Einbruchs der objektiven

³²⁵ MB, s. 230-231

³²⁶ MB, s. 32

³²⁷ Dufour, Philipp: *Flaubert ou la prose du silence*. Paris. Nathan. 1997, s. 113

³²⁸ MB, s. 32

Welt erleben muss.³²⁹ Die Figur begreift das eigene Geständnis, dass sie doch nicht mehr die narrative *parole* leiten kann und erkennt eine Divergenz zwischen, dem was sie sagt und ihrem Status als Sagende, weil sie diese Gegenwart der Erinnerung aufgrund einer anderen tatsächlichen Anwesenheit nicht weiterführen kann. Emmas Erinnerung gleich am Anfang ist hier beispielhaft, wenn sie ihre Erinnerung mit „comme c’était loin“ beenden muss.

Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l’estrade pour aller chercher ses petites couronnes. Avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments ; la cour était pleine des calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c’était loin, tout cela ! comme c’était loin !³³⁰

In ihrer Erinnerung an den Ball Vaubyessard resigniert Emma ebenfalls. Sie scheint nur mehr eine vage Vorstellung vom Ball zu haben, weil sie kaum auf ihre Imagination zurückgreift, indem sie etwa Details des Balls nennt, sondern ihre Vorstellung sich auf den begriff « bal » zu reduzieren scheint. Zugleich spielt dieses « comme c’était loin » keine Rolle mehr, weil weniger die konkrete Erinnerung vorausgeht, sondern die Unzulänglichkeiten ihrer tatsächlichen Existenz.

La journée fut longue, le lendemain. Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s’arrêtant devant les plates-bandes, devant l’espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes les choses d’autrefois qu’elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d’avant-hier et le soir d’aujourd’hui ! Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu’un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. Elle se résigna pourtant (...)³³¹

Flauberts Konzeption des Gedächtnisses bzw. der Erinnerungen in *Madame Bovary* ist geprägt von der doppelten Dimension, welche sich auf der einen Seite durch die Gegenwärtigkeit für die jeweilige Figur und auf der anderen Seite durch die Entfernung, modelliert mit der Zeit des Imperfekts, ausdrückt. Dabei geht es in der Erzählung selbst nicht um eine Rückholung einer früheren Zeitlichkeit in der Erzählung, sondern sie schenkt dieser selbst eine gewisse Gegenwärtigkeit vor den Augen des/der LeserIn und impliziert einen eigenen Erzählrhythmus.³³² Flauberts Rolle wird hier durch das Heraufbeschwören einer Gegenwart durch seine unpersönliche Erzählhaltung manifest. Nicht sein Weltbild und seine

³²⁹ Dufour, Philippe: Flaubert ou la prose du silence. Paris. Nathan. 1997, s. 115

³³⁰ MB, s. 46

³³¹ MB, s. 57-58

³³² Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.43

Interpretation der Dinge, welche den Figuren widerfahren, sondern das sinnlich für die Figuren Wahrhafte bekommt ihren eigenen Schauplatz.

Emmas Erinnern ist stets von einer permanenten Regression geprägt.³³³ Denn während ihrer Zeit an der Seite ihres Vaters erinnert sie sich gern zur Verklärung ihrer Gegenwart an ihre Zeit im Kloster. Durch die Heirat mit Charles, welches diesem *bovarysme* innerhalb der väterlichen Ordnung am Bauernhof entgegenwirken soll, verspricht sie sich eine Lösung ihrer Lage. Aber dann wiederum ist es ihre Erinnerung an ihre Zeit mit ihrem Vater, die eine Reaktion auf die Monotonie der Ehe leisten soll, wobei ihr Gedächtnis keine positive Verarbeitung ihrer Periode auf dem Bauernhof gemacht hat und die Erinnerung von der tatsächlichen Erfahrung abgekoppelt zu sein scheint. Schließlich wird sie durch diese Arbeit der Deutung ihrer Vergangenheit und der nicht einholbaren Momentanität mit der Gegenwart, wo jedes Glück zu entweichen droht, zur Einsicht gelangen, dass es kein Glück für sie gäbe und sie nur mehr in einem Zustand der Verzweiflung verharren muss.

Dennoch können die Momente der Erinnerung, auch wenn sie von kurzer Dauer sind, für Emma auf besondere Weise positiv auf ihr Gemüt wirken. Denn sie gelangt bei solchen Erinnerungen, welche oft durch einen willkürlichen Moment innerhalb ihrer Gegenwart ausgelöst werden, zu einem Zustand der Freude, weil sie innerhalb dieser Rückbesinnung auf eine bessere Vergangenheit von ihrer Not in der Gegenwart befreit ist und sich fast schon in einem halluzinatorischen Zustand befindet.³³⁴ Sie wird dadurch der unendlich antizipierenden Gegenwart enthoben und befindet sich für einen Augenblick, wo dieses Gefühl des ewigen Schmerzes seinen zeitlichen Druck verliert, in einer Art Trance, die nichts von einer determinierenden Gegenwart des unendlich Gleichen hat. Beispielhaft dazu ist jene Glückseligkeit, welche Emma erlebt, als sie den Brief vom Vater liest.

Elle se rappela des soirs d'été tout pleins de soleil. Les poulains hennissaient quand on passait, et galopaient, galopaient... (...) Quel bonheur dans le temps-là ! quelle liberté ! quelle espoir ! quelle abondance d'illusions ! Il n'en restait plus maintenant ! Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour ; - les perdant ainsi continuellement le long de sa vie, comme un voyageur qui laisse quelque chose de sa richesse à toutes les auberges de la route.³³⁵

Zugleich wird mit dem obigen Zitat aber auch demonstriert, dass diese Momente der halluzinatorischen Glückseligkeit sogleich nicht nur von der Gegenwart, sondern auch durch

³³³ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.229

³³⁴ ebd., s.229

³³⁵ MB, s. 198

das Hervorrufen der bisherigen Geschehnisse im Leben Emmas eingeholt werden. Flaubert kann dadurch auch längere Zeiträume innerhalb einer verhältnismäßig kürzeren erzählten Zeit Revue passieren. Außerdem wird deutlich wie diese nun für Emma für immer tatsächlich vergangene Zeit ihren objektiven Charakter jenseits ihrer Versubjektivierung des zeitlichen Erlebnisses erhält.

6.3 Refiguration:

6.3.1 *bovarysme*

Ricoeurs Ansatz der Refiguration scheint für den Fall Emmas zu scheitern, wenn sie nicht die Fähigkeit entwickelt ihre wirkliche Lebenswelt anhand ihrer Rezeption der romantischen Literatur neu zu deuten.³³⁶ Ihre Wahrnehmung dieser Literatur scheint eher von einer vereinfachten Übernahme als von einem kreativen Umgang zugunsten einer Neubeschreibung ihrer Realität zu sein. Ihre Neigung sich an ihre Schulzeit, bei der sie die romantische Literatur ausgiebig rezipieren konnte, zurück zu sehnen, ist nur Sinnbild ihrer Unfähigkeit mit ihrer eigenen Gegenwart des Ehelebens umzugehen. Zugleich scheint diese Unfähigkeit der Verarbeitung der romantischen Literatur nicht das wesentliche Problem Emmas zu sein, weil sie immer schon mit jeder alltäglichen Form der Gegenwart in ihren unmittelbar nächsten Momenten unzufrieden zu sein scheint.

N'importe! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?³³⁷

Bei Flaubert handelt sich für den Fall Emma vielmehr um den sogenannten *bovarysme*, welches die Unfähigkeit für Emma bescheinigt, dass sie schon von sich aus nicht im Stande ist glücklich oder zufrieden zu sein, sondern sich immer als zerrissene Person in Bezug auf die wirkliche Außenwelt sieht. Es ist gerade die sie umgebende zeitliche Gegenwart, die für sie wie ein Abschluss in einem Gefängnis wirkt, aus dem sie nicht fliehen kann. Aus diesem Grund überkommen sie Halluzinationen oder Erinnerungen, die wiederum nur eine willkürliche Vergegenwärtigung der Vergangenheit darstellen. Auch die Zukunft scheint eher von der ewigen Dauer dieses Gefängnisses gezeichnet zu sein. Das *bovarysme*³³⁸ Flaubert

³³⁶ Marder, Elissa: Dead time: temporal disorder in the wake of modernity (Baudelaire and Flaubert). Stanford. Stanford Univ. Press. 2001, s. 136

³³⁷ MB, s. 212

³³⁸ Douchin, Jacques-Louis: Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert. Paris. Minard. 1970, s. 55

steht trotz allem in ihrem Bezug zum romantischen *ennui* und wird dann von Baudelaire als *spleen* konzipiert.³³⁹

6.3.2 Kritik

Emile Zola beschreibt, welche Wirkung das Erscheinen von *Madame Bovary* auslöste.

Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'œuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisait le roman type, le modèle définitif du genre. Il n'y avait plus pour chaque romancier, qu'à suivre la voie tracée, en affirmant son tempérament particulier et en tâchant de faire des découvertes personnelles... tous les débutants de quelque avenir reçurent une profonde secousse; et il n'en est pas un aujourd'hui, parmi ceux qui ont grandi, qui ne doive reconnaître tout au moins un initiateur en Gustave Flaubert. Il a, je le répète, porté la hache et la lumière dans la forêt parfois inextricable de Balzac. Il a dit le mot vrai et juste que tout le monde attendait.³⁴⁰

Für Zola ist klar, dass *Madame Bovary* die Grundlage für den naturalistischen Roman³⁴¹ stellt, auch wenn Flaubert sich gegen solche Schubladen gewehrt hat, indem er sagte: « réalistes, naturalistes, impressionnistes... tas de farceurs ». Zuerst zeichne sich *Madame Bovary* aufgrund ihrer Ambition das Leben auf exakte Weise - ohne romanesque Zutaten - zu reproduzieren als ein Roman naturalistischen Typs aus. In diesem Sinne würden eher sogenannte *scènes* vorherrschen, welche dem Roman abseits einer Handlung eine eigene harmonische Entwicklung geben würden und deren Gestaltung ein Kunstwerk ähnlich der Exaktheit der Wissenschaft schaffen würde. Das zweite Charakteristikum für die naturalistische Eigenheit von *Madame Bovary* sei, dass sie den Helden getötet habe und die gemeine Mediokrität der Figuren bevorzuge. Der dritte Aspekt nach Zola ist, dass der Autor hinter der Geschichte, welche er erzählt, verschwindet. Er begleitet nicht seine Figuren und ist desinteressiert an der Geschichte, die er erzählt. Zugleich habe er nicht die Aufgabe eine moralische Konklusion zu ziehen, sondern nur auf die Tatsachen zu bestehen. Zola fasst erneut die Verdienste, vor allem in Verhältnis zu Balzac, von Flaubert zusammen.

(...) je puis dire ce que Gustave Flaubert a fait du roman après lui: il l'a assujetti à des règles fixes d'observation, l'a débarrassé de l'enflure fausse des personnages, l'a change en une œuvre d'art harmonique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre.

³³⁹ Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974, s.226

³⁴⁰ Zola, Emile: Flaubert. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 42

³⁴¹ ebd., s. 43-44

(...) Son rôle a été surtout de parler au nom de la perfection, du style parfait, de la composition parfaite, de l'œuvre parfaite, défiant les âges.³⁴²

Quoiqu'un puisse dire de ce livre, après mainte et mainte lecture, il demeure le roman par excellence que la critique littéraire ne parvient pas à dominer ; dès l'instant où nous parlons des principes de l'art, nous devons nous attendre à nous batailler contre Flaubert.³⁴³

Sartres Verhältnis etwa zu Flaubert ist aufgrund seines persönlichen Hintergrunds als Autor und seiner intensiven Beschäftigung mit Flaubert nicht nur primär von einer Abneigung zu ihm geprägt, sondern auch die Grundlage für sein literarisches Schaffen und zeigt erneut, wie Flaubert auf spätere Generationen aufgrund seiner vollbrachten Konfiguration in *Madame Bovary* Einfluss ausüben konnte.

Au même moment, Sartre lit la correspondance de Flaubert, éditée en quatre volumes chez Charpentier, et cette lecture est essentielle: Sartre n'aurait pas entrepris *L'Idiot de la famille* s'il n'y avait pas eu sur Flaubert une ample documentation biographique et historique (telle qu'elle apparaît non seulement dans les lettres mais aussi dans les écrits de jeunesse et divers témoignages). Dans cette correspondance Sartre trouve Flaubert déplaisant, mais il découvre aussi des éléments qui expliquent ses romans (...) C'est en étudiant l'enfance et la névrose de Flaubert que Sartre s'intéresse à sa propre enfance et à sa propre névrose ;³⁴⁴

³⁴² Zola, Emile: Flaubert. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 45

³⁴³ Lubbock, Percy: Le point de vue narratif chez Flaubert. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s.71

³⁴⁴ Rybalka, Michel: Sartre et Flaubert. In: Michael Issacharoff (Hrsg.): Langages de Flaubert. Paris. Minard. 1976, s. 215

7. Schluss

Jochen Mecke³⁴⁵ konstatiert für den Anspruch Ricœurs die dissonante Zeit des Augustinus durch die Erzählung bändigen und kreativ neu beschreiben zu lassen ein Scheitern für Gustave Flauberts *Madame Bovary*. Nach ihm ist es vor allem die diskursive Zeit, welche eine eigenständige Zeitlichkeit unabhängig von der Zeit der Konfiguration einnimmt. Denn die diskursive Zeit impliziert eine Dauer des Stillstands, welche den Roman aus seiner diegetischen Zeitlichkeit entblößt und die Ewigkeit der bürgerlichen Welt gegen die romantischen Ausschweifungen Emma gegenüberstellt. Daher ist weder Emma fähig ihre Lebenswelt zu refigurieren noch erlaubt diese extra-diegetische Zeitform eine Refiguration für die Leserinnen. Auch Claude Duchet³⁴⁶ unterstellt dem *discours social* eine eigene Zeitstruktur, welche den Roman in einer Kontingenz erscheinen lässt. Jedoch ist Duchet kritischer als Mecke, weil er konstatiert, dass Flaubert nicht nur jegliche Art von Subjektivität aus seinem Roman streicht, sondern auch selbst diese diskursive Zeit, die Emmas Gegenwärtigkeit konterkarieren soll, im nächsten Moment kontaminiert. Dahinter steckt weniger ein Argument zugunsten Ricœurs als Flauberts Absicht ein *livre sur rien* bzw. ein *Anti-roman* zu schaffen.³⁴⁷

Nicht vermutlich werkimmanent, aber hermeneutisch argumentiert kann Ricœur vermutlich dennoch seinen Standpunkt verteidigen. Denn Flauberts Intention des *livre sur rien* mag als Devianz in der Romangeschichte vorgestellt werden, aber gerade solch ein Wunsch ist bis heute aktuell. Daher ahmt sie vielmehr eine Struktur innerhalb der Werkgeschichte Europas nach als wirklich eine Neuerung jenseits einer Neuerung zu sein. Ricœur würde aber dennoch Flauberts Werk als eine besondere Innovation darstellen, da gerade der heutige *Nouveau Roman* mittlerweile festgestellt hat, dass sie Flaubert viel zu verdanken hat und ihn kaum überschreiten kann. In diesem Sinne beruht jede Innovation von heute auch auf dieser Sedimentation, welche Gustave Flauberts *Madame Bovary* einnimmt

³⁴⁵ Mecke, Jochen: Die Mimesis der Zeit im Prozess. In: Jörg, Türschmann/ Wolfram Aichinger (Hrsg.): Das Ricœur Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2009, s. 22

³⁴⁶ Duchet, Claude: Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: Langages de Flaubert. Paris. Minard. 1976, s. 149

³⁴⁷ Rousset; Jean: *Madame Bovary ou le Livre sur rien*. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 118

8. Zusammenfassung auf Französisch

La question de soi est posée dans ce travail pour des raisons de l'onto-herméneutique comme un objet de recherche cher à Paul Ricœur. Pour radicaliser l'approche ricœurienne autant que possible, l'application du concept de l'appartenance ricœurienne même est indispensable.

Ainsi l'auteur de ce travail ne peut faire comme si le sujet de son travail est séparé de sa vie, mais l'histoire de la vie de Ricœur se trouve dans l'immanence de son propre soi. Car Ricœur a toujours voulu expliquer le soi d'une personne par le détour d'une autre personne et l'auteur de ce travail expliquera le soi de Ricœur pour mieux comprendre son propre soi. Car pour la tâche herméneutique comprendre quelque chose signifie toujours comprendre soi-même.

Cette approche ontologique ne comprend pas le soi d'une personne comme une disponibilité objectale dans le sens de *Vorhandenheit* selon Heidegger, mais comme un être existant dans ce monde. Il faut qu'on réussisse à établir toutes les significations importantes et constitutives pour une vie. Chaque personne veut bien raconter son histoire de vie afin de donner un certain sens aux événements marquants. Ainsi la question de soi se trouve en même temps associée avec l'herméneutique dont la question fondamentale est de poser la question de l'historicité qui signifie depuis Heidegger non seulement la compréhension intime et subjective de l'histoire d'une culture et d'une nation, mais surtout, en radicalisant la question, l'histoire d'une vie.

La deuxième superposition entre l'herméneutique et l'ontologie s'exprime dans la revendication herméneutique de poser la question après le « qui » et non après le « que ». Cela est la différence herméneutique par rapport aux sciences traditionnelles qui conçoivent toutes les questions selon le critère de l'objectalité. Voilà que le soi est depuis toujours l'approche fondamentale de l'herméneutique.

Paul Ricœur concilie deux différentes traditions herméneutiques quand il veut expliquer le soi par le détour ou une voie longue et indirect pour le médiatiser par des livres ou comme dans *Soi-même comme un autre* par un/e autrui. C'est d'un côté l'approche méthodique de Dilthey qui donne une compréhension de soi par des objectivités culturelles et de l'autre la notion de *Jemeinigkeit* de Heidegger qui décrit le soi par sa façon instantané de se saisir sans une explication méthodique ou déductive. Ricœur se trouve dans une position intermédiaire entre les deux en menant comme toujours un dialogue dans la tradition herméneutique. C'est pourquoi il renonce aux importances objectives comme la Nation ou la Religion, mais il emploie la méthode de l'interprétation des textes de la tradition européenne pour laisser

tomber l'ontologie fondamentale de Heidegger. Ainsi le soi ne reçoit pas la permission d'avoir une approche directe à soi-même, mais il est obligé de se comprendre par un/e autrui ou par la réfiguration des livres littéraires qui peuvent présenter à lui une nouvelle interprétation de sa vie.

Pour notre objet du soi de Ricœur, il est important de poser la question de sa vie dans le contexte des ses inspirations philosophiques. En plus de l'herméneutique, il est un représentant de la philosophie réflexive et de la phénoménologie. En fait, Ricœur est au début de son engagement philosophique situé dans la tradition de la philosophie réflexive pour découvrir après la phénoménologie husserlienne et puis avec Heidegger la pensée herméneutique. Et pourtant, on ne peut jamais parler de l'une sans évoquer l'autre ou d'une amélioration progressive de sa pensée à l'herméneutique en dévalorisant par exemple la philosophie réflexive. La magie de l'herméneutique consiste surtout dans sa capacité d'intégrer les deux autres, car l'objet de l'herméneutique est la tradition du savoir européen dont la phénoménologie et la philosophie réflexive font aussi partie. Ainsi les conceptions des deux dernières reviennent dans la pensée ricœurienne pour être en même temps renouvelées. C'est pour cela que la vie de Ricœur semble à ressembler au cercle herméneutique de mimesis. Celui-ci décrit le mouvement de compréhension où chaque expérience particulière signifie toujours quelque chose de nouvelle pour la vie entière et donne une manière de refigurer sa vie au fil des ans. Ainsi personne ne s'arrête jamais à interpréter jusqu'à la mort. C'est pourquoi la philosophie réflexive et la phénoménologie sont incessamment réinterprétées.

En plus, la spécificité de l'herméneutique ricœurienne consiste dans sa manière de comprendre une vie par la narration de la vie même. Pour la question du soi de Ricœur, l'œuvre *Réflexion faite. Une autobiographie intellectuelle* est la réponse que nous cherchons afin de donner une réplique à cette question de compréhension de soi-même par la médiation de la narration d'une vie.

Pour la philosophie réflexive en particulière, Ricœur met en application la greffe herméneutique en reformulant la conception de compréhension de soi, qui est en même temps la question la plus fondamentale pour cette tradition de cogito, et en associant cette question à la question d'herméneutique de compréhension de soi-même. Ainsi la connaissance comme l'opération la plus importante de la philosophie réflexive n'est plus dissociée de la question existentielle de l'herméneutique. Elle est plutôt aussi une façon de comprendre soi-même. La tâche de Ricœur est toujours de mener un dialogue entre les voix multiples qui s'exprime ici

par le rapprochement entre deux traditions opposées, celle du cogito avec celle de l'Existentialisme herméneutique.

La philosophie réflexive s'exprime chez Ricœur aussi par sa méthode de la réflexion de second degré. Celle-ci n'est pas une réflexion pure ou instantanée, mais se distancie d'une procédure de la réflexion empirique ou dialectalement négative afin de poser une question après un objet non seulement du côté de son objectalité et de sa présentification par la conscience, mais aussi selon sa signification pour celui qui se pose cette question. Pour un être humain, c'est inutile de réfléchir sur quelque chose tant que son soi et le contexte de son existence ne soit pas affecté.

C'est la narration qui peut garantir au-delà d'une approche directe une possibilité de comprendre son soi. Car la narration consiste toujours dans l'acte de raconter une histoire passée qui est aussi une particularité de l'histoire d'une vie. En plus, nous sommes toujours s'empêtrés par des histoires qui nous arrivent quotidiennement. C'est donc un mode fondamental d'exister. Comme la préfiguration est l'aval d'un texte qui raconte une histoire, l'être humain se trouve depuis toujours dans une prénarrativité qui signifie le moment d'une histoire en train d'advenir. De cette façon nous n'arrêterons jamais à raconter et en même temps d'interpréter ces histoires afin de comprendre avec chaque événement notre vie un peu mieux. Ricœur réussit ainsi de lier la littérature et son base de narrer au cercle mimesis de l'herméneutique. Chaque histoire vécue est aussi une réalisation progressive de compréhension du soi-même qui semble être un processus jusqu'à la mort.

Le soi n'est pas seulement accessible par la voie de la narration, mais il est fondamentalement et par constitution son autre. C'est de nouveau par le détour d'un temps passé et d'un caractère de passéité qu'une personne autre revient dans ma vie et me pousse à me souvenir à un temps où j'avais peut-être fait une promesse envers lui et que je tiens maintenant la responsabilité de tenir cette promesse après un temps vécu. C'est surtout ce temps coulé et mon soi qui est changé maintenant que Ricœur décrit par les deux notions de l'idem et de l'ipse. La première signifie la stabilité du soi dans le temps concernant sa forme identitaire invariable. Et la deuxième décrit une personne qui change sa personnalité incessamment et devient toujours autre qu'il est sans jamais oublier de tenir une promesse ou accomplir sa créance par rapport à l'autrui qui peut arriver soudainement pour me demander une justification depuis notre dernière rencontre.

Pour faire la transition à l'application de l'œuvre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, on peut constater que le personnage flaubertien est dérobé de sa signification subjective en s'égarant dans les détails de l'univers objectif. C'est la contemplation d'Emma devant les phénomènes qui efface la dichotomie entre la conscience et les choses. Emma plonge dans les derniers pour commencer une interprétation de sa vie. Il n'y a plus l'être humain qui pourra par des relations entre les personnes garantir un déroulement d'une vie à sa culmination, mais ce sont les choses qui interagissent avec les personnages pour démasquer quiconque prétention humaine à postuler une vérité déterminée. En plus de cette réalisation objectale des personnages, Flaubert met une nouvelle façon de faire intrigue en application. Il n'élabore plus une intrigue unilinéaire ou monocentrique avec des points de départ jusqu'à un but précis assumée par des personnages, mais il construit toute une série de foyers pour faire osciller son roman dans un va-et-vient des choses de la nature sans arriver à une fin culminante. Une progression croissante distinctive pour l'intrigue pré-flaubertien perd sa signification en faveur d'une conceptualité qui souligne un mouvement à partir d'une série d'indices et des pointes. La seule progression dans *Madame Bovary* est le mouvement de la vie d'Emma vers le son déclin. Mais cette progression est une histoire d'intériorité et pas chronologie vulgaire de sa vie.

La rupture avec une narratologie classique s'exprime chez Flaubert aussi par sa manière d'employer les temps du verbe. C'est ainsi qu'il ne laisse pas rêver ses personnages dans un temps autre que l'imparfait pour signaler le moment de présentification exercé par les personnages. Le souvenir, le rêve ou l'hallucination sont des modes d'opération favorisés par Flaubert par lesquels il ne conteste pas à ses personnages d'être au même niveau que la diegesis. Mais par sa façon toujours ironique, Flaubert ne cessera jamais de relativiser les ambitions egocentriques de ses personnages. Et pourtant l'idée d'une histoire qui avance par des enchaînements est remise en questions à cause de son caractère aussi subjectif que la subjectivité des personnages par des ralentissements comme le rêve pour à la fois révéler et escamoter l'aspect conventionnel de l'intrigue.

Ces interventions extratemporelles par un temps de présent pour égaler le temps de la narration de l'auteur à celui des personnages sont posées par Flaubert d'une façon très légère. On ne remarque point le changement du temps ou une certaine rupture de la narration. Ces effets de glissement ou des joints s'expriment surtout par des moments des contemplations, du calme ou de la méditation des personnages qui songent dans la phénoménalité des paysages. Par cette retraite de l'auteur du récit, les personnages et même le lecteur/ la lectrice sont

renforcés pour témoigner activement le déroulement de l'intrigue. Pas les actions effectives mais les moments de l'intensité et de l'emphase sont revalorisés pour caractériser *Madame Bovary*. Le silence des personnages sert de manière exemplaire pour démontrer que les personnages se perdent dans un envahissement atmosphérique.

En outre, cette contemplation aux objets efface tant la subjectivité de l'auteur que celle des personnages. Les prédécesseurs de Flaubert étaient surtout des romanciers qui ont décerné à leur statut d'auteur une force d'instruction et leurs personnages étaient pleins d'assurance.

Une première coupure de la narration au niveau globale dans le récit arrive dans le sixième chapitre lorsqu'Emma commence à se souvenir du temps de sa scolarité. Imperceptiblement Flaubert nous laisse glisser entre un passé vécue et un présent de la vie conjugale. La prochaine rupture advient bien avant le déménagement à Yonville quand Flaubert applique l'impersonnelle *on* pour se désengager en faveur d'une description vive. Ainsi Flaubert permet à soi-même et au lecteur/ à la lectrice à vivre dans le temps de présent cet instant de l'arrêt. C'est l'apparition des figures qui interrompent cet espace inconnu du récit. Mais l'intemporalité s'oppose aux caprices des personnages pour faire un renvoi à leur manière inconsistante. La poursuite de l'intrigue ne semble guère indiquer une diachronie des actions, mais plutôt une synchronie du monde affectif d'Emma. Sa sensualité marque son développement personnel sans jamais satisfaire ses désirs. Tous les rêves, les souvenirs ou les hallucinations sont des délais pour finalement regretter tout l'engagement dans sa vie et opter pour le suicide. C'est avec la troisième arrivée de l'Aveugle qu'Emma comprend que la vie n'a aucun sens.

Pour caractériser ces arrêts de la narration du point de vue sémantique Flaubert est bien connu d'avoir mis en place des scènes. Leurs particularités consistent dans un trop de détails des choses afin de souligner la singularité de chaque événement conçu comme une scène. Ces détails semblent impliquer que les actions quotidiennes comme les visites de Charles chez ses patients sont des actes incomparables.

La façon dont Flaubert conçoit son intrigue dans *Madame Bovary* s'exprime par une narration discontinue. Marcel Proust l'a aussi désigné comme des *blancs* du récit. Flaubert n'intervient pas de manière apparente pour conduire son roman consciemment. Mais ce sont les vies intimes des personnages qui se caractérisent par tant d'instabilité et d'inconséquence qui laisse osciller le récit dans une interprétation toujours vague. La critique de la subjectivité exercée par Flaubert envers la tradition de l'auteur savant est exposée dans *Madame Bovary*

par un manque d'instruction de la part de Flaubert. Ainsi le récit semble sauf des commentaires cachés et ironiques du côté de Flaubert livré aux personnages inconscients. Une segmentation et une décontextualisation semblent déchirer le récit en différentes parties sans un système des renvois des uns aux autres. Ainsi il faut pourtant attacher une grande importance à l'auteur qui ne se préoccupe moins à la revendication réaliste afin de construire un roman des pointes, d'indices, des simultanés ou des commentaires sans une attache globale. Car Flaubert se voue à *bien écrire*, c'est à dire à élaborer un style qui comprend le roman comme un art d'œuvre. La vérité ne s'accomplit pas par le souci de vraisemblance en décrivant la réalité en tant que telle, mais par une conscience professionnelle de l'artiste en se préoccupant des valeurs de l'art. En plus, la chose réelle ne peut jamais représenter ce qui peut être la vraie vie, mais elle est toujours soumise à la subjectivité des individus et leurs vies socioculturelles. C'est pourquoi l'auteur, qui est aussi une partie de cette réalité construite par la société, doit s'effacer devant le texte et pas l'imiter.

De manière exemplaire pour une intrigue décomposée est la statue du prêtre dans le jardin à Tostes. Cette statue perd son pied pour être détaché de son pupitre quand la famille Bovary déménage à Yonville. Elle est donc symbolique pour l'union conjugale et annonce de cette façon la dissolution croissante du couple Bovary. Cette manière de renvoyer cataphoriquement par des indications est appliquée par Flaubert aussi pour le cas de bouquet de fleurs. Emma témoigne comment Charles jette le bouquet de fleurs de sa première femme dans le feu et elle se pose la question s'il procédera de même façon en cas de sa propre mort. Paradoxalement c'est Emma qui détruira son bouquet pour annoncer son suicide.

Un autre aspect de l'intrigue flaubertienne différente dans son caractère par rapport aux intrigues conçus par ses prédécesseurs se manifeste dans la signification des images mentales qui marquent le déroulement du récit. Ces images assumées surtout par Emma démontrent une capacité de circulation commençante d'une réalité insuffisante et finissent par un désordre des images sans attachement à la réalité. C'est l'ennui d'Emma qui la pousse à s'enfuir de la réalité afin de créer une série d'images sur la base d'une lecture de la littérature romantique. Ces images ne semble pas avoir un rapport les unes aux autres, mais elles se mélangent de manière juxtaposée avec le seul but de transgresser chaque expérience limitée. C'est en particulier pendant son temps de couvent qu'Emma fait sa lecture sans violer l'atmosphère du couvent, mais elle commence à produire une force d'imagination pour s'évader du contexte de l'ordre monastique. Les images resteront d'abord visuelles dans le cadre de l'imagination des œuvres littéraires mêmes. Cependant elles prendront une forme semblable aux rêves en

perdant leur précision et culminant dans un chaos des images. Cette façon de créer un mouvement des images avec une certaine circulation ressemble à la conceptualité de l'intrigue flaubertienne dans *Madame Bovary*. En effet, Flaubert invente son intrigue par des moments d'intensité et des pointes de tensions assumées par les personnages.

Le renouvellement flaubertien de la description romanesque consiste dans la conception que la description n'est plus un arrière-plan statique mais déclenche des effets pour l'intrigue même. Une nouvelle action se met à avoir une importance pour les personnages quand le songe à la Nature influence surtout Emma à prendre une décision ou effectuer un geste. De nouveau les relations entre les personnes, les dialogues ou les monologues en particulier ceux de Homais ne montrent que l'incapacité des hommes à réagir convenablement aux conflits intimes. Un cas exemplaire pour faire comprendre l'état d'âme d'Emma est de comparer la tranquillité et la stagnation des paysages à la vie monotone d'Emma.

Une deuxième qualification de la description flaubertienne représente la possibilité d'une description à se mettre à un mouvement dynamique. D'archet l'intrigue flaubertienne se conçoit à partir d'une lenteur pour régler la progression de l'action. La scène de fiacre avec Emma et Léon est exemplaire.

Il est important de jeter un regard sur Flaubert en tant qu'auteur. C'est l'aspect de la préfiguration décrivant la prise en compte de Flaubert avec la tradition littéraire afin de mettre en place une nouvelle forme de prose qui distancie toutes les conventions issues de Balzac et les autres romanciers précédents. D'abord Flaubert comprend *Madame Bovary* comme un anti-roman qui se rapporte à la tradition romanesque en déconstruisant dans la configuration de l'œuvre même cette tradition. Le roman *Madame Bovary* est ainsi plus qu'une histoire racontant le destin d'une femme, mais il est aussi une réflexion sur le genre même. Toutes les fonctions culturelles du roman sont mises en question pendant que l'aspect artistique et le travail de l'artiste gagne une plus grande importance. De ce fait, le roman flaubertien réfléchit sur lui-même. Cela signifie aussi la fin de la séparation entre la pratique littéraire et la critique de celle-ci.

L'idée du *livre sur rien* est aussi une autre motivation principale de Flaubert pour libérer le roman de son souci de sens. Le manque d'un message ou d'un sujet au lecteur/ à la lectrice donnent occasion à attribuer une plus grande attention au style. Mais on ne remarquera qu'avec une lecture attentive la force stylistique de *Madame Bovary*, car ce style est élaboré par Flaubert avec une discipline minutieuse et restera toujours invisible à cause de sa beauté

indéchiffrable. La reconnaissance de toute subjectivité dans l'histoire du roman conduit Flaubert à renoncer à une idée du réel qui veut tout dire et opter contrairement pour une conception où la conclusion ou un jugement final est issu d'une position idéologique du mensonge. Par conséquent *le livre sur rien* fait son choix en faveur d'un projet de rien dire. Le thème du silence revient toujours dans *Madame Bovary* et démontre l'importance de la parole intérieure des personnages.

Dans son immense étude sur Flaubert, Jean-Paul Sartre constate que la méfiance de Flaubert envers le langage commence déjà à partir de son enfance quand il apprend à lire et à écrire. Ainsi pour le petit Gustave le langage n'est pas un ensemble dont les éléments sont combinés pour produire un sens, mais il est une place de la tradition qui ne se fonde jamais. L'autonomie personnelle et la vie intérieure qui sont si chères à lui sont à peine satisfaites par l'emploi d'un réseau des mots transmis par la tradition.

La discontinuité de l'intrigue dépend entre autres d'un manque d'un personnage central ou un héros qui pourra assumer d'une histoire linéaire. L'introduction d'Emma par Charles ou la mort d'Emma dont le point de vue passe à travers Charles à celui de Berthe qui n'avait pas apparue jusqu'à ce moment en tant que personnage important établit à peine l'idée d'un sujet central du roman. Finalement c'est Homais qui est certainement le pôle opposé à l'histoire d'intériorisation d'Emma et qui remplacera toute la subjectivité romantique d'Emma par sa conscience de classe bourgeoise. Cela fait donc de nouveau preuve de ce projet flaubertien d'écrire un livre sur rien.

Mais plus concrètement et au-delà d'une intrigue globale, c'est le style indirect libre qui met en scène un va-et-vient entre la parole du personnage et la voix de la narration. Il faut admettre que ce n'est pas si facile de reconnaître quel point de vue est décrit ou qui est-ce qui énonce quelle parole. Car les commentaires de Flaubert sont à peine visibles dans la parole des personnages à tel point qu'il faut faire une recherche minutieuse. En outre, Flaubert met différentes techniques de style indirect libre en application.

Il y a la façon contrastive par laquelle Flaubert fait d'une manière apparente son commentaire sur l'attitude ou la parole d'un personnage pour torpiller le moment subjectif du dernier. C'est aussi la méthode orthographique des italiques par lesquels Flaubert enlève les personnages de leur dire afin de relativiser leurs positions devant les lecteurs.

L'indirect libre peut être combiné avec le discours direct pour ajouter une explication dans le monologue et cacher les intentions subjectives d'un personnage de celles de l'autre. Mais le

discours direct peut aussi interrompre l'indirect libre pour rendre possible une communication au-delà des monologues ou intimités cachées. C'est également sa signification de déplacer le récit du *je* de la narration à la troisième personne afin de permettre l'interaction des voix multiples. Ainsi c'est la tâche de Flaubert de tenir ensemble son récit et il instaure le monologue raconté en exprimant avec ses propres mots les pensées et les sentiments des personnages. Car les rêves et les hallucinations d'Emma sont trop confus pour être décrit par elle-même. Mais cette présence invisible de Flaubert ne semble à peine permettre aux personnages d'être indépendants de la narration, car toute subjectivité est en recul dans le roman flaubertien et le déclin d'Emma montre bien comment un comportement avec un manque de réflexivité propre peut attrister la vie. La tragédie d'Emma est ainsi un résultat qui est issu de son incapacité à juger clairement de sa situation. Flaubert lui-même profite de leurs attitudes pour désillusionner leurs expériences.

Pourtant la parole flaubertienne permet ses personnages à rêver et halluciner afin d'exprimer une expérience vécue sans une intervention narrative du côté du narrateur. Pour eux, c'est une façon de se présentifier et de créer une temporalité du présent au-delà de l'imparfait narratif. Parfois, il y a même un chevauchement entre les deux perspectives de Flaubert et d'Emma, car apparemment Flaubert se souvient de ses impressions vécues pour les représenter par Emma.

En outre, c'est particulièrement la situation qui joue une plus grande importance pour une intervention de Flaubert. Car il insiste sur le fait de faire glisser les points de vues et non à donner à sa propre voix une certaine domination. Le recul de la subjectivité en faveur de l'impersonnel comporte aussi la position de Flaubert même.

Une autre façon de redoubler la voix narrative ou poser une multiplicité des perspectives s'exprime chez Flaubert par son emploi d'un discours social. Celui-ci se manifeste par l'impersonnel de l'*on* ou peut bien se cacher derrière la parole des personnages. En outre, il crée son propre moment de narrativité ou un espace de la narration indépendante de la voix narrative. De cette façon, le temps de l'Histoire, particulièrement évoqué par le discours social, réalise une interaction de jeu de temps avec la voix narrative qui de son part narrativise le récit de sa propre manière. Le discours social tient sa propre temporalité qui peut être en dehors de la diegesis. Car il semble exprimer une durée à laquelle les personnages sont soumise et il laisse couler son temps sans que la narration ou les personnages puissent l'influencer. C'est une durée de la lenteur et de la stagnation de la vie, dirigée à sa propre fin. Emma, qui est prisonnière de la vie conjugale et de la monotonie de la campagne, se sent

incapable en dépit de ses efforts de s'enfuir de cette réalité close. Ce temps du discours social semble même inscrit dans le temps du lecteur qui ne pourra plus faire une réfiguration au sens ricœurienne, mais il expérimente la vie d'Emma comme n'importe quelle vie pour ainsi situer sa propre vie au contexte d'une contingence historique. La vie d'Emma est exemplaire pour le caractère arbitraire de toutes les vies et leurs singularités temporelles et spatiales. Une rédescription de la vie par le détour de la littérature s'échoue face à un temps purement chronologique et vulgaire.

Mais le discours social peut se situer dans le récit même et créer le moment réflexif de l'énoncé et de l'énonciation selon Ricœur quand le personnage se cite lui-même par une altération orthographique comme par des italiques. Le discours social comme une énonciation avec ses propres énoncés montre son caractère réflexif par sa fonction de relativiser même son instance du dire en ridiculisant son langage issu de la bourgeoisie et de ses valeurs idéologiques qui ne sont que des idées reçues sans une référence réelle.

9. Bibliographie:

Primärliteratur

Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Paris. Gallimard. Folio. 2004

Ricœur, Paul: Temps et récit. I, II, III. Paris. Éditions du seuil. 1983-1985

Ricœur, Paul: Soi-même comme un autre. Paris. Éditions du seuil. 1990

Ricœur, Paul: Réflexion faite. Une autobiographie intellectuelle. Éditions Esprit. Paris. 1995

Ricœur, Paul: Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris. Éditions du seuil. 1998

Ricœur, Paul: La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris. Éditions du seuil. 2000

Ricœur, Paul: Discours et communication. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 51-67

Ricœur, Paul: Le philosophe, le poète et le politique. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006

Sekundärliteratur

Abel, Olivier: Paul Ricœur's hermeneutics: from critique to poetics. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœur's unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. 11-22

Abel, Olivier: Une poétique de l'action. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): Collège International de Philosophie. L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s. 13-26

Adolphi, Rainer: Das Verschwinden der wissenschaftlichen Erklärung. Über eine Problematik der Theoriebildung in Paul Ricœurs Hermeneutik des historischen Bewusstseins. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: Erinnerungsarbeit. Zu Paul Ricœurs Philosophie von Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. Berlin. Berliner Wissenschaftsverlag. 2004, s. 141-171

Agis Villaverde, Marcelino: Du monde de la vie au monde du texte: Husserl, Heidegger, Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 15-37

Agis Villaverde, Marcelino: Textual interpretation theory in Paul Ricœur. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœur's unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. 398-408

Altieri, Lorenzo: Soi-même avec un autre. Au fil du parcours de la reconnaissance de Paul Ricœur. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): Collège International de Philosophie. L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s. 141-153

Angehrn, Emil: Selbstverständigung und Identität. Zur Hermeneutik des Selbst. In: Burkhard Liebsch (Hrsg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. München. Alber. 1999, s. 46-69

Auerbach, Eric: Madame Bovary. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 82-92

Bernegger, Guenda: Identité narrative et mémoire. Esquisses en marge de l'herméneutique de l'identité personnelle de Paul Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: Erinnerungsarbeit. Zu Paul Ricœurs Philosophie von Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. Berlin. Berliner Wissenschaftsverlag. 2004, s. 117-124

Bertl, Klaus Dieter: Gustave Flaubert. Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen. Bonn. Bouvier Verlag. 1974

Blanchot, Maurice: Le problème de Wittgenstein. In: Raymond, Debray-Genette: Flaubert. Paris. Marcel Didier, s. 127-134

Breitling, Andris: Paul Ricœur und das hermeneutische Als. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 79-97

Breitling, Andris: Möglichkeitsdichtung – Wahrheitssinn. Paul Ricœurs hermeneutisches Denken der Geschichte. München. Fink. 2007

Breut, Michèle: Le Haut & Le Bas. Essai sur le grotesque dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Amsterdam. Rodopi. 1994

Brombert, Victor: The novels of Flaubert. A study of themes and techniques. Princeton. Princeton University Press. 1966

Cherl Chung, Ki: Der hermeneutische Ansatz zu einer Theorie der Erzählung bei Ricœur. Bochum. Universitätsverlag Brockmeyer. 1994

Clamor, Annette: À la recherche de l'autre: les œuvres de jeunesse de Flaubert comme „mise en abyme“ de la constitution du moi artistique. In: Jeanne, Bem/ Uwe, Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2006, s. 77-91

De Chalonge, Florence: Le récit à l'épreuve de soi. In: Paul Ricœur et al. (Hrsg.): Collège International de Philosophie: L'homme capable autour de Paul Ricœur. Paris. Presses universitaires de France. 2006, s.73-85

Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris. Éditions du seuil. 1967

Derrida, Jacques: Donner, nommer, appeler. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricœur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 19-24

Dewitte, Jacques: Clôture des signes et véhémence ontologique. À propos de la critique du structuralisme de Paul Ricœur. s. 99-120

Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Frankfurt am Main. 1981

Douchin, Jacques-Louis: Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert. Paris. Minard. 1970

Duchet, Claude: Discours social et texte italique dans *Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 143-163

Dufour, Philippe: *Flaubert ou la prose du silence*. Paris. Nathan. 1997

Falconer, Graham: *Flaubert Assassin de Charles*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s.115-136

Fladenmuller, Frédéric: *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne. Théorie de la narratologie caractérologique*. New York/ Vienna. Lang. 1994

Foessel, Michael: *La lisibilité du monde. La véhémence phénoménologique de Paul Ricœur*. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): *Paul Ricœur*. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 168-177

Frey, Gerhard Walter: *Die ästhetische Begriffswelt Flauberts. Studien zu der ästhetischen Terminologie der Briefe Flauberts*. München. Fink. 1972

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen. Mohr Siebeck. 2010

Genette, Gerard: *Silences de Flaubert*. In: Raymond, Debray-Genette: *Flaubert*. Paris. Marcel Didier. s.135-148

Gothot-Mersch, Claudine: *La parole des personnages*. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): *Travail de Flaubert*. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 199-221

Grondin, Jean: *Von Heidegger zu Gadamer. Unterwegs zur Hermeneutik*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001

Grondin, Jean: *Einführung in die philosophische Hermeneutik. Zweite Auflage*. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 2001

Grondin, Jean: De Gadamer á Ricœur. Peut-on parler d'une conception commune de l'herméneutique? In: Gaelle Fiasse (Hrsg.): Paul Ricœur. De l'homme faillible á l'homme capable. Paris. Presses universitaires de France. 2008, s. 37-62

Gürses, Hakan: Libri catenati. Eine historisch-philosophische Untersuchung der Sekundärdiskurse. Wien. WUV-Univ.-Verlag. 1996

Gürses, Hakan: Verzeitlichung – Entzeitlichung. Zur Rolle der Texthermeneutik bei der Konstruktion von Traditionen. In: Hermann Mückler/ Gerald Faschingeder (Hrsg.): Tradition und Traditionalismus. Zur Instrumentalisierung eines Identitätskonzepts. Wien. Promedia. 2012, s. 25-36

Haas, Stefanie: Kein Selbst ohne Geschichten. Wilhelm Schapps Geschichtenphilosophie und Paul Ricœurs Überlegungen zur narrativen Identität. Hildesheim. Olms. 2002

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Neunzehnte Auflage. Tübingen. Max Niemeyer Verlag. 2006

Jervolino, Domenico: *La mémoire, l'histoire, l'oubli* dans le contexte de l'itinéraire philosophique de Paul Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling: Erinnerungsarbeit. Zu Paul Ricœurs Philosophie von Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. Berlin. Berliner Wissenschaftsverlag. 2004, s. 13-27

Ladrière, Jean: Expliquer et comprendre. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricoeur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 68-76

Liebsch, Burkhard: Zeit, Lebensgeschichte und Narrativität. Ricœur und Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s.51-77

Lubbock, Percy: Le point de vue narratif chez Flaubert. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s.71-81

Jünke, Claudia: Die Polyphonie der Diskurse. Formen narrativer Sprach- und Bewußtseinskritik in Gustave Flauberts *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale*. Würzburg. Königshausen & Neumann. 2003

Kaegi, Dominik: Martin Heidegger. In: Bernd Lutz (Hrsg.): Metzler Philosophen Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen. Dritte Auflage. Stuttgart .Metzler. 2003, s. 285-293

Kaul, Susanne: Narratio. Hermeneutik nach Heidegger und Ricœur. Paderborn. Fink. 2003

Kullmann, Dorethea: Narratologie et histoire littéraire (à propos de „Madame Bovary“)In: Jeanne, Bem/ Uwe, Dethloff (Hrsg.): Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen Gunter Narr Verlag. 2006, s. 92-110

Ladrière, Jean: Expliquer et comprendre. In: Revault d'Allones, Myriam (Hrsg.): Paul Ricoeur. Paris. Édition de l'Herne. 2004, s. 68-76

Liebsch, Burkhard: Frage nach dem Selbst – im Zeichen des Anderen. In: ders. (Hrsg.): Hermeneutik des Selbst – Im Zeichen des Anderen. Zur Philosophie Paul Ricœurs. München. Alber. 1999, s. 11-43

Liebsch, Burkhard: Zeit, Lebensgeschichte und Narrativität. Ricœur und Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s.51-77

Lubbock, Percy: Le point de vue narratif chez Flaubert. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): Travail de Flaubert. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s.71-81

Marder, Elissa: Dead time: temporal disorder in the wake of modernity (Baudelaire and Flaubert). Stanford. Stanford Univ. Press. 2001

Mecke, Jochen: Die Mimesis der Zeit im Prozess. In: Jörg, Tüschmann/ Wolfram Aichinger (Hrsg.): Das Ricœur Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2009, s. 13-28

Orth, Stefan: Vernachlässigte Ressourcen. Das reflexionsphilosophische Fundament der Hermeneutik Paul Ricœurs. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 189-207

Orth, Stefan: Facettenreiche Anthropologie. Paul Ricœurs Reflexion auf den Menschen. Freiburg im Breisgau. Alber. 2004

Pellauer W., David: Paul Ricœur and literary hermeneutics. In: Wiercinski, Andrzej (Hrsg.): Between suspicion and sympathy. Paul Ricœurs unstable equilibrium. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003, s. 370-378

Petersdorff von, Friedrich: Verstehen und historische Erklärung bei Ricœur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 127-140

Philippot, Didier: Vérité des choses, mensonge de l'homme dans *Madame Bovary* de Flaubert. Paris. Honoré Champion. 1997

Poulet, Georges: La pensée circulaire de Flaubert. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): Flaubert. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 104-116

Raitt, Alan: The Originality of *Madame Bovary*. New York/ Wien. Lang. 2002

Riegert, Guy: *Madame Bovary*. Flaubert. Analyse critique. Paris. Hatier. 1983

Rousset, Jean: *Madame Bovary* ou le Livre sur rien. In: Raymond, Debray-Genette: Flaubert. Marcel Didier. Paris. s. 117-126

Rybalka, Michel: Sartre et Flaubert. In: Michael Issacharoff (Hrsg.): *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. 1976, s. 213-225

Sachs, Murray: La fonction du comique dans *Madame Bovary*. In: Michael Issacharoff: *Langages de Flaubert*. Paris. Minard. s.171-181

Sartre, Jean-Paul: Flaubert et le langage. In: Raymonde, Debray-Genette (Hrsg.): *Flaubert*. Paris. Firmin – Didot Étude. 1970, s. 152-159

Sartre, Jean-Paul: *La Nausée*. Paris. Éditions Gallimard. 1994

Seginger, Gisèle: Faire parler le silence de l'histoire. In: Pierre-Louis Rey/ Gisèle Seginger: *Madame Bovary et les savoirs*. Paris. Presse Sorbonne Nouvelle. 2009, s.93-104

Ströker, Elisabeth: Vowort. In: Edmund Husserl: *Cartesianische Meditationen*. Eine Einleitung in die Phänomenologie. Hrsg. von Elisabeth Ströker. Dritte Auflage. Hamburg. Meiner. 1995

Teichert, Dieter: Selbst und Selbstverständnis bei Gadamer und Ricoeur. In: Stefan Orth/ Andris Breitling (Hrsg.): *Vor dem Text. Hermeneutik und Phänomenologie im Denken Ricœurs*. Berlin. Technische Universität Berlin. 2002, s. 138-164

Thibaudet, Albert: *Gustave Flaubert*. Paris. Gallimard. 1922

Türschmann, Jörg/ Aichinger, Wolfram (Hrsg.): *Das Ricœur Experiment. Mimesis der Zeit in Literatur und Film*. Tübingen. Gunter Narr Verlag. 2009, s. 7-12

Wiercinski, Andrzej: The heterogeneity of thinking. Paul Ricœur, the believing philosopher and philosophizing believer. In: ders. (Hrsg.): *Between suspicion and sympathy. Paul Ricœurs unstable equilibrium*. Toronto. The Hermeneutic Press. 2003

Zola, Emile: Flaubert. In: Débray-Genette, Raymonde (Hrsg.): *Travail de Flaubert*. Paris. Éditions du Seuil. 1983, s. 42-45

Anhang

Abstract

Mit „*écrire au jour le jour*“ bezeichnet Jean-Paul Sartre im ersten Absatz seines Romans *La Nausée* die phänomenologische Antizipation einer Vergenwärtigung einer zu erzählenden Geschichte, deren Charakter der Geschichte dadurch ihren Vergangenheitsaspekt verlieren soll. Denn der zeitliche Abstand scheint dem Leben ihren akuten und tatsächlichen Charakter zu entziehen. Literaturtheoretisch bestimmt die *énonciation* die Frage nach dem erzählenden Subjekt und das *énoncé* das Erzählte der Geschichte. Mit der *temps de la narration* bzw. phänomenologisch gesprochen der *présent de la narration* können *énonciation* und *énoncé* ihre jeweilige phänomenologische Zeitlichkeit fordern. Ricœurs hermeneutische Aufgabe ist jedoch in Form seiner Methode der *réflexion de second degré* zuerst die phänomenologische und dann die reflexionstheoretische (weil Ricœur auch den reflexiven Charakter des Paares *énonciation-énoncé* erkennt) Eigentlichkeit des Erzählmodus' zu transgressieren. Er vollzieht dies mit den beiden Konzepten der *distanciation* und *appropriation*. Dieser methodische *détour* ermöglicht die Frage des Erzählens einer Geschichte nicht nur von seinem Wunsch der Ursprünglichkeit zu dezentrieren, sondern auch am Ende der Frage auch Sartres intimstes Problem besser zu verstehen: wie kann sich eine/r über den narrativen Modus selbst verstehen und ihr/ sein Leben im Sinne einer Aufmerksamkeit für ihr/sein Selbstsein verstehen. Jenseits einer phänomenologischen oder wissenschaftlichen Erklärung bekommt die Frage den Charakter nach der Frage über die Frage. An diesem Moment wird das hermeneutische Selbst-Verstehen akut und berührt auch Jacques Derridas Figur der Unmöglichkeit des Denkens. Die Distanzierung von der Eigentlichkeit und Ursprünglichkeit des Erzählmodus' vollzieht sich zugleich in dessen Mediation im Medium des Textes. Gustave Flaubert hat mit seinem Werk *Madame Bovary* und dessen Ambitionen ein *livre sur rien* bzw. ein *anti-roman* zu sein und der besonderen Elastizität der Frage nach der Subjektivität des Erzählmodus in seiner Elaboration des *style indirect libre*, die nicht eine Regression des Subjektiven, sondern im Sinne der *impartialité* die Subjektivität der Subjektivität bedeutet, dieser Fragepositionierung (die eigentlich keine Positionierung ist bzw. das Sich-Positionieren befragt) des *réflexion de second degré* eine besondere Manifestation gegeben.

Abstract (english)

„*Écrire au jour le jour*“ means as far as it concerns Jean-Paul Sartre's first paragraph of *La Nausée* the phenomenological problem of telling a story in its immediate character. Despite its past aspect, a phenomenological presentification should be possible in order to have an acute and factual feeling of life. With the notions of *énonciation*, which denotes the subject telling the story, and *énoncé*, which describes the told story, the literary definition of this problem is indicated and precised with Ricœur's concept of *présent de la narration*. But Ricœur re-expresses this problem beyond its phenomenological and reflexive point of view (because the couple of *énonciation-énoncé* has even a reflexive and redoubled character) in consideration of the hermeneutic task to question it about its peculiarity and unspoiled nature in the context of his method of *réflexion de second degré*. This last concept indicates the movement of *distanciation* and *appropriation*. As a kind of methodic *détour* it not only frees the question of its purely scientific character like its phenomenological point of view but also uncovers Sartre's desire to understand oneself in the narrative modus in order to gather one's thought for the fundamental question of one's life itself. In this sense the hermeneutic demand of understanding oneself becomes actual and even Derrida's conceptuality of impossibility of thinking is touched on. Beside this philosophical perspective the question of telling a story now expresses its different character in the medium of the text. It's Gustave Flaubert's *Madame Bovary* and its ambitions of *livre sur rien* and *anti-roman* and the very elasticity of its elaboration of subjectivity in the context of the *style indirect libre* that seems to translate the methodic intentions of the *réflexion de second degré*.

Curriculum vitae

Geboren 1. Februar 1986

Ausbildung

BG/BRG Lilienfeld 1997-2005

Studium der Romanischen Philologie an der Universität Wien seit 2005