

Todesbildlichkeit und ‚compassio‘ in Flauberts Werk

Sabine Weber

Todesbildlichkeit und ,compassio‘ in Flauberts Werk

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Philippe Chaperon, Salammbô : esquisses pour le décor de l'acte II : le temple de Tanit, 1895. (© Bibliothèque nationale de France)

D 6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6368-5

In Erinnerung an Gerda Weber



Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2015/16 als Dissertationsschrift bei der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster eingereicht. Für die Veröffentlichung habe ich sie geringfügig überarbeitet. Mein Projekt wurde von vielen Seiten und auf vielfältige Weise unterstützt.

Allen voran gilt mein herzlicher Dank Frau Prof. Dr. Karin Westerwelle, die das Entstehen der Arbeit durch kritische Lektüre, inspirierende Gespräche und ermutigende Worte intensiv begleitet hat. Herrn Prof. Dr. Jacques Le Rider danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Für das großzügige Promotionsstipendium, eine umfassende ideelle Förderung sowie die Unterstützung eines Forschungsaufenthaltes in Paris bin ich der Hanns-Seidel-Stiftung zu besonderem Dank verpflichtet. Dem Institut des textes et manuscrits modernes sei für die Nutzung ihrer Bibliothek und den freundlichen Empfang in Paris gedankt.

Für anregende Gespräche und sorgfältige Korrekturlesearbeiten danke ich Dr. Christina Bonhoff, Dr. Pia Claudia Doering, Dr. Karl Philipp Ellerbrock, Dr. Martin Lange und Sandra Weber.

Auch wenn die intensive Auseinandersetzung mit Tod, Trauer und Endlichkeit kein einfaches Vorhaben war, nehme ich die Zeit meiner Promotion als große Bereicherung wahr. Dazu beigetragen haben auch die Königskinder, die mich das Thema aus einer anderen Perspektive sehen ließen.

Sophie Leitmont, Michaela Drost und Jan Schmidt haben mich durch meine Studienzeit begleitet. Ihnen danke ich, dass sie immer für mich da waren.

Der größte Dank gilt meinen Eltern und meiner Schwester, die mich in jeder Hinsicht bedingungslos unterstützt haben.

Münster, im April 2018

Inhalt

- Einleitung 1
- I „The death of a beautiful woman“. Verlust, Erinnerung und künstlerische *Creatio* 27
- 1.1 Romantische Todesvorstellungen in Flauberts früher Korrespondenz und seinem Jugendwerk 29
- 1.1.1 *La noyée*. Todesimaginationen in Trouville 31
- 1.1.2 Liebe und Tod in den *Mémoires d'un fou* (1838) 38
- 1.1.3 Lucinde als Ophelia. Inszenierte Todesbilder in der *Éducation sentimentale* (1845) 51
- 1.2 Manufakte des toten Körpers. Die Erinnerung an Caroline Flaubert 68
- II *Madame Bovary. Mœurs de Province*. Die Überschreibung romantischer Bilder und Inszenierungen des Todes 89
- 2.1 Die romantischen Masken Emma Bovarys 89
- 2.2 Bilder des weiblichen Todes 129
- 2.2.1 Sentimentale Todesbilder der Romantik 129
- 2.2.2 Todesmystik und Bildlichkeit 147
- 2.2.3 Unheimlich-erhabene Todesbilder. Emma im *clair de lune* 160
- 2.3 Der Fall der romantischen Maske 180
- 2.4 Artificielle Erinnerungsbilder. *Post mortem*-Inszenierungen am Leichnam 225
- III *Salammbô*. Der weibliche Todesfall vor dem Dekor der antiken Orients 275
- 3.1 Bühnenbilder des Todes 275
- 3.2 Die Schillernden Masken der Kunstfigur 305
- 3.3 Die Schaubühne des männlichen Todes 335
- 3.4 Der Fall des Kunstwerks 356
- IV Masken des (weiblichen) Todes in der *Éducation sentimentale* 403
- 4.1 Paris im Revolutionszeitalter. Ein Maskenball des Todes 408
- 4.2 Statuen der *République*. Der Tod Dussardiers auf den Barrikaden 418
- 4.3 Die Kommerzialisierung des Todes im bürgerlichen Zeitalter 428

- 4.4 Tod, Prostitution und Kunst. Das tote Kind der Rosanette 438
- 4.5 Das verblasste Kunstwerk. Der symbolische Tod der Madame Arnoux 453

Conclusio 461

Literaturverzeichnis 469

Abbildungsverzeichnis 501

Nachweis der Motti 505

Einleitung

„[...] et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre.“ Gustave Flaubert, *Salammbô*

In Flauberts Werk spielt die Darstellung des Todes eine eminente Rolle. Im privaten und öffentlichen Raum angesiedelte Sterbeszenen finden sich im gesamten Werk des Autors. Gegenüber dem anonymen Massentod, der den blutigen Hintergrundprospekt in *Salammbô* (1862) und der *Éducation sentimentale* (1869) bildet, sticht die Inszenierung des weiblichen Todes hervor. Flaubert begegnet dem radikalen Sinnabbruch, den der Tod bedeutet, indem er ein Kunstwerk erschafft. Dem Nichts wird ein künstlerisches Bild abgerungen, das sich in der ästhetischen Überformung des toten weiblichen Körpers darbietet. Im Schlusstableau von Flauberts Karthagoroman *Salammbô* fällt das gelöste Haar der Titelheldin von der Lehne des Throns, auf den Salammbô im Tod zurücksinkt, zu Boden. Der Blick des Lesers fixiert sich auf die *cheveux dénoués*, die vom Erzähler in einem kühlen Todesbild festgehalten werden. Traditionell ist das geöffnete Haar Zeichen einer Trauergebärde, die bereits im Alten Orient von sogenannten ‚Klageweibern‘ artikuliert wird. Es ist zumeist mit dem symbolischen Haareraufen verbunden, einer Geste, die der Veräußerlichung eines inneren Affekts dient.¹ Das gelöste Haar bringt einen unermesslichen, unsagbaren Schmerz zum Ausdruck. So werden auch die um den Tod Jesu Christi trauernden Frauenfiguren, allen voran Maria Magdalena,² in einigen Passionshymnen aber auch die Gottesmutter Maria, mit offenem Haar

1 Weitere Trauergebärden neben dem gelösten, zerrauten Haar sind das Zerreißen der Kleider, das Schlagen auf die Brust, die Selbstmutilation und das laute Klagegeschrei. Vgl. Stefan M. Maul, „Altorientalische Traueritten“, S. 360 f. In der semitischen Sprache Mesopotamiens ist in der Bezeichnung für das Trauern ein „auto-aggressive[r] Trauergestus“ (ebd., S. 360) impliziert. So bedeutet das akkadische Wort für ‚trauern‘ (*sapadu*) wörtlich ‚auf die Brust schlagen‘. Vgl. ebd.

2 Giotto porträtierte die trauernde Maria Magdalena auf zwei Freskengemälden in der Capella degli Scrovegni in Padua mit ihrem gelösten rötlichen Haar: In Giottos *Kreuzigung* kniet Maria Magdalena unter dem Kreuz Jesu Christi, in Giottos *Beweinung Christi* kniet sie zu Füßen des Leichnams Christi.

präsentiert.³ Warum stellt Flaubert die tote Frauenfigur mit gelöstem Haar dar? Dem Todesbild, das den Karthagoroman beschließt, ist eine augenscheinliche Affektlosigkeit eingeschrieben. Im gelösten, herunterhängenden Haar ist jegliche Bewegung stillgestellt. Das offene Haar ist nicht mehr Zeichen einer inneren Bewegtheit, die in Trauergebärden nach außen getragen wird, sondern Sinnbild einer inneren Regungslosigkeit, die vom toten Objekt selbst verkörpert wird. Niemand trauert um Salammbôs Tod und doch sind Trauer und Affekt selbst im Bild eingeschlossen – im scheinhaften Zeichen der im Todes-*tableau* fixierten Haarpracht, die eine kalte Aura umgibt. Zugleich übt das *Tableau* eine unheimliche Anziehungskraft aus, ist es doch das lasziv-provokative Detail der *cheveux dénoués*, das den voyeuristischen Blick auf die schöne Tote lenkt.

In Salammbôs Todesbild spiegelt sich die *impassibilité*, die Flauberts Erzähler gemeinhin zugeschrieben wird.⁴ Die *impassibilité*, die im Deutschen zumeist als ‚Unbewegtheit‘ übersetzt wird, trägt im 19. Jahrhundert die Bedeutung einer Schmerz- und Leidenschaftslosigkeit, einer Apathie. Als *impassible* wird eine Person beschrieben, die keinen Schmerz verspüren kann.⁵ Die *impassibilité* des Flaubertschen Erzählers manifestiert sich nicht nur in seinem Rückzug aus der dargestellten Welt, in der Verweigerung eines Eingreifens, die eine Empfindungslosigkeit vorspiegelt, sondern in erster Linie in einer kühl-distanzierten und mortifizierenden Darstellungsweise, in der Schöpfung einer toten Welt, die mit funktionslosen Details ausstaffiert wird. Der Erzähler kreiert tote, stillgestellte Bilder, deren Aura erkaltet ist.⁶ Diese Art der kühlen

3 In der *Vita beate virginis Marie et salvatoris rhythmica* ist das zerraupte Haar der Gottesmutter Teil von exaltierten Klagegesten und Schmerzgebärden wie Ohnmacht, Brustschläge, Zerreißen der Kleider oder Zerkratzen der Wange. Vgl. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, S. 104 f.

4 Das Ideal der *impassibilité* wird von Flaubert selbst in einem berühmten Brief an seine damalige Geliebte Louise Colet postuliert: „L’auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout, et visible nulle part. L’art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l’on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.“ Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 9. Dezember 1852, *Corr. II*, S. 204.

5 Vgl. Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Bd. IX, s. v. „impassible, adj.“, S. 591: „Qui n’est pas susceptible de souffrance : *Les corps glorieux sont IMPASSIBLES.* (Acad.) [...] – Par ext. Qui est insensible ou supérieur à la douleur [...].“

6 Dass die *impassibilité* nicht nur den Autor bzw. seine Erzählerinstanz betrifft, sondern auch die Ebene der Bilder, deren „affektive[r] Gehalt“ mortifiziert wird, hat bereits Rainer Warning herausgestellt. „Zu Prousts ‚impressionistischem‘ Stil“, S. 59. So habe die *impassibilité* „nicht nur den privaten Aspekt des sich zum Verschwinden bringenden Erzählers, sondern sie charakterisiert damit zugleich auch seine unkommentiert stehenbleibenden Bilder. Es sind böse Bilder, die schweigen in ihrer stilistischen Perfektion.“ Ebd.

Descriptio tritt auf beinahe grausame Weise an jenen Stellen hervor, an denen sich der Erzähler dem sterbenden bzw. toten Körper der Frau widmet. Großes Aufsehen erregte im 19. Jahrhundert insbesondere die klinisch-kühle, zahlreiche Vergiftungssymptome ausführende lange Beschreibung der entsetzlichen Todesagonie der Titelfigur des 1857 publizierten Skandalromans *Madame Bovary. Mœurs de province*. Der kalte Darstellungsstil, der sich in dieser Todesszene manifestiert, wird in der Rezeption des 19. Jahrhunderts durch das Skalpell verbildlicht.⁷ Auch wenn die detaillierte Darstellung des qualvollen Sterbens Emma Bovarys der kurzen Nachzeichnung des punktuellen, leisen, bühnenreifen Todesfalls der Salammbô gegenübersteht, so wird die tote Frau in beiden Fällen zum Objekt einer künstlerischen Ausstaffierung, in der die Ästhetik des Autors aufscheint. Der weibliche Leichnam wird in einem undurchlässigen Todesbild fixiert, das distanzierend und abweisend anmutet. Es ist die Schöpfung eines Erzählers, den Flaubert mit einer Teilnahmslosigkeit maskiert. Der Erzähler kreierte – um den von Martin von Koppenfels geprägten Ausdruck des „emotional immunen Erzählers“⁸ aufzugreifen – ‚immune‘, kalte Bilder. Sie isolieren, anstatt Einfühlung zu ermöglichen und somit Verbindung zu stiften. Insbesondere in seinen kühlen Todes- und *post mortem*-Bildern zeigt der Erzähler keine affektive Betroffenheit. Befragt man den gemeinhin narratologisch verstandenen Terminus der *impassibilité* auf seine Semantik, so erweist sich die *impassibilité* als Absage an einen inneren Affekt des Mitleidens, für den die christliche Kultur den Begriff der *compassio* geprägt hat. Im Modus der Darstellung manifestiert sich mithin eine Krise der *compassio*, die der Leser zunächst auf der Erzählerebene wahrnimmt. Doch auch die Handlungsträger in Flauberts Romanen sind zum Teil von einer extremen Mitleidlosigkeit geprägt. An jenen Stellen, an denen die *compassio* nicht gänzlich absent ist, präsentiert sie sich im verstellten Klageformen und -gesten, wie etwa im weiblich codierten, nicht selten von Tränen verschleierte Blick in einen leeren Himmel oder in einem selbstbezüglichen Lamento.

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Darstellung des Unfassbaren – von Tod und Trauer gleichermaßen – in Flauberts Werk. Beginnend mit dem Jugendwerk, über *Madame Bovary* (1857) und *Salammbô* (1862) hin zur *Éducation*

7 Das Bild des Skalpells wird zuerst vom Literaturkritiker Sainte-Beuve am Ende seiner Rezension der *Madame Bovary* bemüht: „Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel.“ Charles-Augustin Sainte-Beuve, „*Madame Bovary* par Gustave Flaubert“, in: *Le Moniteur Universel*, 4. Mai 1857 (online). Eine berühmte Karikatur von Achille Lemot, die am 5. Dezember 1869 in der Zeitschrift *La Parodie* publiziert wird, zeigt Flaubert schließlich am Seziertisch, auf dem die tote Emma Bovary liegt. Mit einem Skalpell hat Flaubert ihr Herz aufgespießt, dessen Blut in ein Tintenfass tropft.

8 Martin von Koppenfels, *Immune Erzähler. Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*, S. 11.

sentimentale (1869) soll die Inszenierung des weiblichen Todes beleuchtet werden. Erstens geht es um die Darstellungsformen des Todes: Wie wird das Unsagbare dargestellt? In welchen Bildern und Metaphern, unter welchen Masken verbirgt sich der Tod? Zweitens sollen kulturelle Formen von Trauer, Totenkult und Erinnerung untersucht werden: Wie werden Abschied und Trauer ausgedrückt? Stellt die Totenausstaffierung, die am weiblichen Leichnam unternommen wird, eine Form der Totenmemoria dar? Der weibliche Tod dient schließlich einer ästhetischen Reflexion über die Kunst. Dem Tod, der radikalsten Form der Sinnvernichtung, wird ein Kunstwerk abgewonnen. Die ästhetische Überformung des toten weiblichen Körpers ermöglicht es, das Schöne und zugleich Flüchtige fassbar zu machen, es in einem künstlichen Todesbild zu fixieren.

Das Leben Gustave Flauberts ist vom Tod durchdrungen. In seiner Absage an die Welt, in seinem Rückzug in die Schriftstellerexistenz, inszeniert sich der Autor selbst als jemand, der vom Leben Abschied genommen hat.⁹ Aus der Perspektive des Künstlers wird es ihm gelingen, einen kühlen und analytischen Blick auf die bürgerliche Wirklichkeit zu werfen. Hierbei wird er insbesondere zum Beobachter des Todes, der ihm bereits in seiner Kindheit im Hôtel-Dieu von Rouen, in dem sein Vater als Chefchirurg tätig war, und in der Morgue, dem Pariser Leichenschauhaus, das zum Inspirationsort des jungen Künstlers wird, begegnet.¹⁰ In der Rückschau auf seine Kindheit wird sich Flaubert im Jahre 1857 als furchtlos vor dem Tod bezeichnen:

[...] j'ai grandi au milieu de toutes les misères humaines – dont un mur me séparait. Tout enfant, j'ai joué dans un amphithéâtre. Voilà pourquoi, peut-être, j'ai les allures à la fois funèbres et cyniques. Je n'aime point la vie et je n'ai point peur de la mort. L'hypothèse du néant absolu n'a même rien qui me terrifie. Je suis prêt à me jeter dans le grand trou noir avec placidité.¹¹

9 Vgl. z. B. Gustave Flaubert, Brief an Alfred Le Poittevin vom 13. Mai 1845, *Corr. I*, S. 229: „Le seul moyen de n'être pas malheureux c'est de t'enfermer dans l'Art et de compter pour rien tout le reste. [...] J'ai dit à la vie pratique un irrévocable adieu.“

10 Vgl. Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 7. Juli 1853, *Corr. II*, S. 376 f.: „L'amphithéâtre de l'Hôtel-Dieu donnait sur notre jardin. Que de fois, avec ma sœur, n'avons-nous pas grimpé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ! [...] Comme j'ai bâti des drames féroces à la Morgue, où j'avais la rage d'aller autrefois, etc. ! Je crois du reste qu'à cet endroit j'ai une faculté de perception particulière [...].“

11 Gustave Flaubert, Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 30. März 1857, *Corr. II*, S. 697 f.

Der junge Flaubert verbringt seine Kindheit in unmittelbarer Nähe von Kranken und Toten, von denen ihn lediglich eine Mauer trennt. Trägt die Omnipräsenz des Todes in Kindheit und Jugend zur Herausbildung der vielbeschworenen *impassibilité* bei? Für jemanden, der sich so intensiv mit dem Tod beschäftigt wie Flaubert, kann die *impassibilité* nur eine scheinhafte Maske sein, mit der der Autor seinen Erzähler versieht. Auch wenn Flaubert eine Furchtlosigkeit vor dem eigenen Tod vorgibt, den er als absolute Auslöschung seiner Existenz, als „néant absolu“ und „trou noir“ imaginiert und sogar antizipiert („Je suis prêt [...]“), so lässt ihn der Tod der Anderen nicht unberührt. Wie in der vorliegenden Arbeit am Beispiel der 1846 verstorbenen Schwester Caroline aufgezeigt wird, hinterlässt der Tod einen unstillbaren Schmerz, eine auf Dauer gestellte Leere. Der Verlust der Schwester wird auf fast grausame Weise Flauberts künstlerisches Schaffen prägen, seine ‚kühle‘ Schriftstellerexistenz in der Absage an das eigene Ich, das mit der Schwester einen partiellen symbolischen Tod erleidet, ermöglichen. Flaubert nimmt nicht nur die anonymen Toten im Hôtel-Dieu und der Morgue wahr. Im Jahre 1848 stirbt sein fünf Jahre älterer, engster Jugendfreund Alfred Le Poittevin, den Flaubert fast zehn Jahre später noch als Menschen, den er am meisten geliebt habe, bezeichnen und vermissen wird.¹² Mit seinem Spätwerk *La Tentation de saint Antoine* (1874), das Flaubert seinem verstorbenen Freund widmet, wird er an ihn erinnern.¹³ Auch der Tod des Dichters und Theaterautors Louis Bouilhet, mit dem Flaubert eng befreundet war und dessen Ästhetik seiner eigenen sehr ähnelte, löst im Jahre 1869 große Trauer aus. Flaubert wird es sich zur Aufgabe machen, den posthumen Ruhm seines Freundes zu sichern, indem er sich für die Errichtung eines Denkmals in Rouen einsetzt, das aus der Büste des Dichters und einem kleinen öffentlichen Brunnen besteht.¹⁴ Außerdem wird Flaubert seines Freundes im Vorwort zu dessen 1872 posthum veröffentlichten *Dernières chansons* gedenken.¹⁵ Auch der Schriftstellerin George Sand, der er seit Mitte

12 „J’ai perdu, il y a dix ans, l’homme que j’ai le plus aimé au monde, Alfred Le Poittevin.“ Gustave Flaubert, Brief an Mademoiselle Leroyer de Chantepie vom 4. November 1857, *Corr. II*, S. 774.

13 Die Widmung lautet wie folgt: „À la mémoire de mon ami Alfred Le Poittevin décédé à La Neuville Chant-d’Oisel le 3 avril 1848“. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, S. 49.

14 Vgl. André Dubuc, „À propos de la fontaine rouennaise de Louis Bouilhet“.

15 Flaubert blickt zurück auf seine gemeinsame Zeit mit Bouilhet am Collège de Rouen, preist das künstlerische Schaffen und insbesondere den Stil des Dichters, der sich zeitlebens gegen jeglichen Utilitarismus der Literatur wehrte, und berichtet über sein Begräbnis sowie die öffentliche Trauer, die sein Tod auslöste. Vgl. Gustave Flaubert, „Préface“, in: Louis Bouilhet, *Dernières chansons*.

der 1860er Jahre in Freundschaft verbunden ist, will Flaubert nach ihrem Tod im Jahre 1876 ein Denkmal errichten lassen. Er gründet ein Komitee, das sich dafür einsetzt, George Sand in Form einer Statue im Jardin du Luxembourg zu verewigen.¹⁶ Sehr früh antizipiert Flaubert, wie er seine Freunde überleben wird, wie mit jedem Verlust eines geliebten Menschen auch ein Teil von ihm selbst stirbt: „Je suis fait pour vivre vieux, et pour voir tout périr autour de moi et en moi. J'ai déjà assisté à mille funérailles intérieures [...]“.¹⁷ Erst der eigene innere Tod erlaubt es Flaubert, einen kühlen Blick auf den Tod zu werfen, ihn als Künstler zu analysieren.

Der *trou noir*, den Flaubert in seiner Korrespondenz evoziert, bildet den Hintergrundprospekt jener Todesbilder, die er in seinem Werk entwirft. Das schwarze Nichts lauert unentwegt. Unter der Maske der abweisenden *impassibilité* ist eine unheimliche Todesvergegenwärtigung verborgen, die auf subtile und zugleich unerhörte Weise jegliche Jenseitsvorstellung auslöscht und ihr einen grenzenlosen Raum der Dunkelheit gegenüberstellt. Den traditionellen christlichen und antiken Sinnbildern des Todes, die sich in allegorischer Gestalt als die Sense schwingendes Skelett bzw. als Zwillingbruder des Schlafes präsentieren,¹⁸ setzt Flaubert Todesbilder entgegen, die einer ästhetischen Reflexion über das Nichts dienen.

16 Die Statue von George Sand, deren Errichtung bereits 1877 beantragt wird, wird erst 1904 durch den Bildhauer Sicard fertiggestellt. Vgl. Georges Lubin, „Flaubert et le Monument de George Sand (avec des lettres inédites)“.

17 Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 9. August 1846, *Corr. I*, S. 285. Flauberts Worte erinnern an den berühmten ersten Vers aus Baudelaires zweitem „Spleen“-Gedicht: „J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.“ Charles Baudelaire, „Spleen“ (LXXVI, *Spléen et Idéal, Les Fleurs du mal*), in: *OC I*, S. 73. In einem Brief an seinen Freund Baudelaire kurz nach der Veröffentlichung seiner *Fleurs du mal* bewunderte Flaubert neben anderen Gedichten vor allem das zweite „Spleen“-Gedicht: „[...] *Spléen* (p. 140) qui m'a navré, tant c'est juste de couleur ! Ah ! vous comprenez l'embêtement de l'existence, vous ! Vous pouvez vous vanter de cela, sans orgueil.“ Gustave Flaubert, Brief an Charles Baudelaire vom 13. Juli 1857, *Corr. II*, S. 745. Flaubert war im Besitz der ersten Ausgabe von Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs du mal*, die am 25. Juni 1857 bei Poulet-Malassis und de Broise erschienen war. Vgl. ebd., Anm. 3, S. 1393.

18 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet*. Wie Peter Horst Neumann konstatiert, ist „jede Darstellung immer auch der Versuch einer Sinngebung“, der im Besonderen der Tod bedarf, womit „die Frage nach der Darstellbarkeit des Todes ein Grundproblem jeder Ästhetik ist“. „Die Sinngebung des Todes als Gründungsproblem der Ästhetik. Lessing und der Beginn der Moderne“, S. 1072 f. Doch Neumann weist ebenso darauf hin, dass der Versuch einer Sinngebung durch die Kunst dort scheitern muss, wo sie auf keine religiöse und gesellschaftlich anerkannte Deutung des Todes mehr rekurrieren kann. Dies

Die Rede über den Tod, der sich als letztes Zeichen einer nicht beherrschten Natur erweist, bedarf künstlerisch geschaffener Formen.¹⁹ Dem gewaltigen, schrecklichen Tod, der sich der menschlichen Erfahrung und Anschauung entzieht, setzt Flaubert ein Kunstwerk entgegen, das sich in der Überformung des toten weiblichen Körpers zeigt. Diese lässt sich durch das gelöste Haar der Frauenfiguren veranschaulichen, das an jenen Stellen in Erscheinung tritt, an denen der Tod in eine Form gebracht ist. In der *Éducation sentimentale* von 1845 treibt die ertrunkene schöne Schauspielerin Lucinde in einer nächtlichen Vision des Protagonisten Jules wie Ophelia mit ausgebreiteten blonden Haaren auf einem Fluss. Die vergiftete Emma Bovary bäumt sich am Ende einer grausamen Agonie mit gelöstem Haar ein letztes Mal auf ihrem Sterbebett auf. Salammbôs Haar hängt nach ihrem bühnenreifen Todesfall zu Boden. In der Abschiedsszene am Ende der *Éducation sentimentale* von 1869, die einer symbolischen Todesszene gleicht und das Ende einer unerfüllten Liebe markiert, löst die gealterte Marie Arnoux ihr weißes Haar, um Frédéric Moreau eine Strähne als Erinnerungsobjekt abzuschneiden. Das Motiv der *cheveux dénoués* versinnbildlicht die Formgebung des Todes, die Flaubert in seinen Romanen unternimmt. Als ‚materielle‘, anschauliche Form verhilft das gelöste Haar dem Immateriellen, dem unbegreiflichen Abstraktum des Todes, zu einer Darstellung. Das gelöste Haar ist kein banales Accessoire einer Totenausstaffierung, das lediglich dazu dient, die Sinnlichkeit des weiblichen Leichnams zu erhöhen, sondern es illustriert die künstlerische Formgebung des Formlosen: Das zunächst in Form gebrachte, zu einem Chignon geknotete oder mit Kämmen fixierte Haar wird gelöst (*dé-nouer*) und in einem künstlichen Tableau fixiert. Das Ergebnis der kunstvollen Formsteigerung, die der Erzähler am weiblichen Haar unternimmt, ist ein Todestableau, dem ein unheimlicher Formverlust eingeschrieben ist. Wie ein Bühnenvorhang verhüllt das gelöste Haar das unter ihm verborgene Unsagbare.

Dass der weibliche Körper als ästhetisches Darstellungsmedium jenes Unsagbaren fungiert, lässt sich damit erklären, dass sich im Tod der Frau in der Regel kein sinnstiftendes Ethos manifestiert, das den traditionell männlichen Heldentod kennzeichnet, sondern eine Sinnlichkeit, die es in besonderer Weise

gilt insbesondere für die mit Lessing begründete Kunst der Moderne, in der christliche und antike Todesallegorien ihre Verbindlichkeit verloren haben. Vgl. ebd., S. 1074–1079.

19 Die Überformung der Natur durch künstlerische Formen geht zurück auf die traditionelle Unterscheidung zwischen *ars* und *natura*. In der griechischen Antike wird die Kunst als *techne*, als ‚Kunstherrlichkeit‘, betrachtet, die am Material der Natur ausgeübt wird. Der zunächst handwerkliche Begriff der *techne* wird in antiken Lehrbüchern auf die Redekunst übertragen. Vgl. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, s. v. „Ars“, Bd. I, Sp. 1009–1012.

vermag, das Unbegreifliche, Unausprechliche erfahrbar zu machen. Der weibliche Tod ermöglicht eine Reflexion über die Form, weshalb er sich, um mit Edgar Allan Poe zu sprechen, als ‚poetischstes Thema‘ auszeichnet: „[T]he death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.“²⁰ Die vielzitierten Worte des amerikanischen Schriftstellers, die häufig unvollständig zitiert werden, implizieren im eingefügten, doppelbödigen Adverb „unquestionably“ die prekäre Umschlägigkeit des literarischen Topos: Setzt der Tod der schönen Frau, die Zerstörung der schönen Form, einen Affekt frei? Oder ist er im 19. Jahrhundert bereits zu einem Gemeinplatz verkommen?

In der französischen Literatur des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts sind Darstellungen des weiblichen Todes omnipräsent: Sie reichen von der sentimentalsten Sterbebettsszene der Titelheldin aus Jean-Jacques Rousseaus 1761 publiziertem Roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* über das tragische Ende der Virginie, die in Bernardin de Saint-Pierres populärem Roman *Paul et Virginie* (1788) vor der Küste von Mauritius Schiffbruch erleidet und aus falscher Scham, ihre Kleider abzulegen, ertrinkt, den christlich stilisierten Vergiftungstod der Titelheldin aus François-René de Chateaubriands Kurzroman *Atala* (1801) bis hin zur dahinschwindenden Kurtisane Marguerite Gautier aus Alexandre Dumas' *La Dame aux Camélias* (1848), um nur einige prominente Beispiele zu nennen. Weibliche und männliche Rezipienten werden von den oftmals ausgedehnten Sterbe- und Abschiedsszenen gleichermaßen zu Tränen gerührt.²¹ Dem Tod wird ein Sinn zuteil: Er stillt mitunter das Leiden um eine enttäuschte oder verbotene Liebesleidenschaft, stellt den Übergang der Seele in ein jenseitiges Himmelreich in Aussicht und wird zum Exempel von Tugendhaftigkeit und Frömmigkeit stilisiert. Auch kann er als Strafe für ein sündhaftes Verhalten einer moralischen Läuterung dienen. Gemälde, Buchillustrationen und bunt kolorierte Bilderbogen versuchen, den weiblichen Tod in einem Tableau zu fixieren. Sie beeinflussen nicht selten die Rezeption literarischer Todesszenen. So wird Chateaubriands *Atala* beispielsweise in Anne-Louis Girodets berühmtem Gemälde *Atala au tombeau, dit aussi Funérailles d'Atala* (Salon de 1808) verewigt.²² Es zeigt die tote, in einen weißen Umhang gehüllte christliche Mestizin Atala, die sich aufgrund ihrer verbotenen Leidenschaft

²⁰ Edgar Allan Poe, „The Philosophy of Composition“, S. 165.

²¹ Insbesondere die Werke Richardsons und Rousseaus lösten bei Leserinnen und Lesern Tränenströme aus. Vgl. Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes. XVIII^e–XIX^e siècles*, S. 29–35.

²² Girodets Gemälde befindet sich im Musée du Louvre in Paris.

zum ‚Wilden‘ Chactas vergiftet hat,²³ unmittelbar vor ihrer Grablegung bei Sonnenuntergang in einer Grotte. Der Père Aubry hält sie in seinen Armen; ihre Knie werden von ihrem Geliebten Chactas umklammert, in dessen Gesicht großer Schmerz eingezeichnet ist. Atala ist in schlafender Pose, mit einem selig-ruhenden Gesichtsausdruck und gefalteten Händen porträtiert. Gesicht und Oberkörper werden von einem warmen Licht angestrahlt, das die Sinnlichkeit des schönen Frauenkörpers, der keinerlei Zeichen der Verwesung aufweist, hervorhebt. Im Bildhintergrund ist eine exotische Landschaft dargestellt. Im Himmel thront ein hell erleuchtetes Kreuz. Atala wird *post mortem* als schöne Schlafende stilisiert. Auch Illustratoren wie Gustave Doré bilden Atala in verschiedenen *post mortem*-Szenen ab: Eine illustrierte Edition des Kurzromans, die 1863 bei Hachette in Paris erscheint, zeigt die aufgebahrte Atala in der Grotte des christlichen Missionars sowie ihre Grablegung in der exotischen Natur.²⁴ Die populären, von der Druckerfabrik Pellerins hergestellten Bilderbogen aus Épinal tragen zu einer Verflachung und Verkitschung des *sujets* vom weiblichen Tod bei: In vier grell eingefärbten Bildern wird die Geschichte von Paul und Virginie erzählt, die mit ihrer gemeinsamen Kindheit beginnt und im Tod Virginies endet. Das letzte Bild, das den Titel „Naufrage et mort de Virginie“ trägt, präsentiert die Ertrunkene, die in ein buntes Kleid gehüllt ist, am Strand.²⁵ Jene massenhaft reproduzierten populären Todesbilder unterscheiden sich in radikaler Weise von Flauberts Todesbildern: Während

23 Wie Atala erst in den Stunden vor ihrem Tod preisgibt, hatte ihre Mutter ihr ein Keuschheitsgelübde auferlegt, welches Atala bei der Geburt das Leben rettete. Durch das Fehlverhalten ihrer indianischen Mutter, die sie mit einem weißen Spanier gezeugt hatte, ist Atala zur Jungfräulichkeit verdammt. Vgl. François-René de Chateaubriand, *Atala – René*, S. 119 f.

24 Vgl. Gustave Doré, *Illustrations de Atala*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Réserve des Livres rares et précieux des Imprimés, Res Y2 394. Als Stecher arbeiteten Héliodore Pisan, Stéphane Pannemaker und Henri-Théophile Hildibrand an der illustrierten Ausgabe, die 30 Großdrucke und 14 *gravures in-texte* umfasst. Gustave Doré illustrierte ebenso Charles Perraults Märchen *La Belle au bois dormant* für eine Ausgabe der *Contes*, die 1867 bei Hetzel erschien. Eine Illustration zeigt das hinter geöffneten Vorhängen aufgebahrte, in weißem Glanz erstrahlende schlafende Dornröschen, zu dem der Prinz herbeieilt. Diese Szene wird Charles Bovarys Wahrnehmung des Leichnams seiner verstorbenen Ehegattin modellieren. Vgl. Gustave Doré, *Illustrations de Les Contes de Perrault*, Bibliothèque nationale de France, Paris, Magasin central des Imprimés, Y2 24.

25 Neben der Toten knien zwei männliche Figuren – wohl der Sklave Domingue sowie Paul – in betender bzw. trauernder Haltung. Im Hintergrund ist das im tosenden Meer untergehende Schiff sichtbar. Vgl. Imprimerie de Pellerin, *Histoire de Paul et Virginie. Enfance de Paul et Virginie ... Naufrage et mort de Virginie*, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Musée de l'Image, Épinal.

Flaubert dem Unsagbaren, nämlich dem Tod selbst, eine unheimliche Form verleiht, ist den sentimentalenszenierungen sterbender und toter Frauenfiguren der Tod ausgetrieben.

Eine weitere Tote der (Welt-)Literatur, die in der Kunst des 19. Jahrhunderts vielfach dargestellt wird, ist Shakespeares Ophelia, die sich im Wahnsinn in einem Fluss ertränkt. Zahlreiche Künstler, unter ihnen Eugène Delacroix, John Everett Millais und Alexandre Cabanel, porträtieren Shakespeares ‚Wasserleiche‘ entweder kurz vor ihrem Ertrinken oder aber bereits leblos und in schlafender Pose auf dem Fluss treibend. Die tote Ophelia wird zum Objekt einer kulthaften Ausschmückung: Sie ist zumeist in ein weißes Kleid gehüllt, ihre Haare sind gelöst und mit Blumen verziert. Die Totenszenierung der Ophelia hebt sich von den populären Darstellungen des weiblichen Todes ab: Eine ideologische oder religiöse Sinngebung des Todes wird dem Betrachter verwehrt. Sein Blick verharrt auf dem weiblichen Leichnam, der wie eine unnahbare Kultfigur in eine inszenierte Mondlandschaft eingefügt wird. Das Mondlicht verhüllt die tote Frauenfigur in einem künstlichen Schein, der sie von ihren Betrachtern distanziert. Das Bild der ertrunkenen Ophelia übt eine große Faszination auf Flaubert aus. Wie ein unheimliches Phantom treibt Shakespeares tote Frauenfigur durch das Werk des Romanciers. In seinen Todesbildern wird sich Flaubert einzelner Dekorelemente, wie der Mondscheinkulisse oder der Flusslandschaft, sowie einzelner Attribute der weiblichen Leiche, allen voran des gelösten Haares, bedienen.

Die weiblichen Sterbe- und *post mortem*-Szenen in der bildenden Kunst und Literatur veranschaulichen die Vorstellung des ‚schönen‘ Todes, die bereits der Historiker Philippe Ariès einer Analyse unterzogen hat.²⁶ Am schönen weiblichen Leichnam tritt der Tod in Gestalt des Schlafes in Erscheinung. Auch auf der romantischen Bühne, in der Oper und Operette und insbesondere in den Spektakelstücken der Boulevardtheater ist der weibliche Tod allgegenwärtig. Bekannte Schauspielerinnen wie Rachel oder Marie Dorval werden für ihre ostentativen und rührenden Todesdarstellungen gelobt, die nicht selten die Form melodramatischer ‚Todesstürze‘ annehmen und einer effekthascherischen Pathossteigerung dienen. Auf der Bühne wird zumeist nicht die schöne Tote, sondern der Akt des Sterbens selbst dargestellt.²⁷

In der Berichterstattung der Presse des 19. Jahrhunderts, in sogenannten *faits divers*, wird der weibliche Tod zum Gegenstand einer popularisierenden Zurichtung. Die massenhaft verbreiteten *faits divers* zielen in ähnlicher Weise

²⁶ Vgl. Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Bd. II: *La mort ensauvagée*, S. 119–183.

²⁷ Vgl. Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827–1835)*, S. 7–29.

wie die bunt kolorierten *images d'Épinal* auf einen sofortigen Konsum ab. Der weibliche Tod steht häufig am Ende einer melodramatischen Handlungsfolge, die in pathetisch-rührseligem Stil nacherzählt wird und einer objektiv-neutralen Berichterstattung diametral gegenübersteht. In ähnlicher Weise wie die Spektakelstücke der Boulevardtheater stillen die *faits divers* die Sensationslust der Rezipienten. Exemplarisch genannt sei die Titelgeschichte „Drame de Nice“ der Zeitschrift *Le Gaulois* vom 20. Mai 1870: In einem ausführlichen Bericht wird das lange Sterben einer gewissen Mademoiselle d'Hauterive geschildert,²⁸ die sich in einem Doppelsuizid mit ihrem Liebhaber in Montecat, in der Nähe von Nizza, das Leben nehmen wollte. Als Grund für den geplanten Suizid werden die unzureichenden finanziellen Mittel des Geliebten angegeben, der die Tochter des wohlhabenden M. Borel d'Hauterive, Bibliothekar an der Sainte-Geneviève in Paris, nicht unterhalten konnte. Doch der ‚Liebestod‘ in einem Nachtlager in der Natur scheitert: Nachdem die gemeinsame Einnahme von Opium anstelle des herbeigesehnten Todes nur ein grausames Leiden eintreten lässt, und Mademoiselle d'Hauterive fürchtet, ihr Geliebter würde vor ihr sterben, bittet sie ihn, ihr in die Brust zu schießen.²⁹ Er selbst schießt sich danach in den Kopf und stirbt unmittelbar, Mademoiselle d'Hauterive wird blutüberströmt aufgefunden und verstirbt auf dem Weg zum Krankenhaus. Der Bericht über den Doppelsuizid wird mit zahlreichen Details ausgeschmückt: Sie reichen von den Tötungsmitteln über den mit Blut befleckten Tatort, an dem der weiße Rock der Mademoiselle d'Hauterive an einem Baum hängt, bis hin zur Erscheinung des sterbenden Frauenkörpers, an dessen Brust eine klaffende, mit schwarzem Pulver umrandete Wunde prangt.³⁰ Der weibliche Tod wird zum Gegenstand einer pathetischen Zurschaustellung, einer rührseligen Anekdote, die im romantischen Gemeinplatz von der schönen Schlafenden münden wird: Die letzten Worte, die Mademoiselle d'Hauterive

28 Mademoiselle d'Hauterive wird als „fort élégante personne et d'un esprit un peu exalté“ beschrieben. Gauthier, „Drame de Nice“, in: *Le Gaulois*, 20. Mai 1870.

29 Neben einem Fläschchen Opium hatte das Liebespaar für seinen geplanten Suizid einen Revolver und einen Stockdegen besorgt. Vgl. ebd.

30 Vgl. ebd. Auch die internationale Presse berichtet vom tragischen Tod der Liebenden. Unter dem Titel „A Romantic Suicide“ veröffentlicht der *Brisbane Courier* einen ausführlichen Bericht über den Doppelsuizid, der als „so wild, so ghastly, and so tragical“ beschrieben wird, dass er sich nicht in England hätte zugetragen haben können. „It may be deemed one of the most marked features of the sternly prosaic character of the English nation that the mode of self-destruction which may be called ‚Romantic Suicide‘ is very rarely heard of among us. [...] The vast majority of the murders committed in this country are revokingly brutal and ferocious [...]. We do not understand *la grande manière*.“ „A Romantic Suicide“, in: *The Brisbane Courier*, 13. September 1870.

ausgesprochen habe, bevor sie auf ihrer Krankenbahre friedlich entschlafen ist, seien „Ma mère“ gewesen.³¹ In einem Brief an die Schriftstellerin George Sand verkündet Flaubert seine Bewunderung für den Suizid der Mademoiselle d’Hauterive, den er aus der popularisierenden, klischeehaften Zurichtung des *fait divers* befreit:

C’est une belle histoire, n’est-ce pas, que celle de Mlle d’Hauterive ? Ce suicide d’amoureux pour fuir la misère doit inspirer de belles phrases morales à Prudhomme. Moi, je le comprends. Ce n’est pas américain ce qu’ils ont fait, mais comme c’est latin et antique ! Ils n’étaient pas forts, mais peut-être très délicats ?³²

Nicht materielle Gründe, wie sie das Adjektiv „américain“ impliziert³³ und die Prudhomme – als Personifikation des bornierten Spießbürgers – eine Vorlage für seine dümmlichen Sentenzen liefern könnten,³⁴ hätten die Liebenden in den Suizid getrieben. Stattdessen offenbare sich im Tod eine nicht fassbare Feinsinnigkeit. Die rührselige Nachrichtenmeldung, die Klischees des weiblichen Todes reproduziert, kann die undurchschaubare Gefühlslage der zur Selbsttötung Entschlossenen nicht darstellen. Wenn Flaubert den Doppelsuizid als „latin et antique“ beschreibt, so rückt er ihn in eine unzugängliche, ungreifbare Ferne, der die unsichtbare Innerlichkeit entspricht. Dem Suizid ist eine Erhabenheit eingeschrieben, die dem Materialismus des modernen Bürgertums gegenübersteht.

In seinen Romanen setzt sich Flaubert mit stereotypen Formen und Modellen des weiblichen Todes auseinander, wie sie in der Literatur und der bildenden Kunst, auf der Theater- und Opernbühne sowie in den *faits divers* seiner

31 Vgl. Gauthier, „Drame de Nice“, in: *Le Gaulois*, 20. Mai 1870: „Je veux mourir tranquille, doucement, sans secousse, dit-elle. Son dernier mot fut: Ma mère.“; „A Romantic Suicide“, in: *The Brisbane Courier*, 13. September 1870.: „That dying exclamation, *Ma Mère !* will rend hundreds of thousands of French hearts.“

32 Gustave Flaubert, Brief an George Sand vom 21. Mai 1870, *Corr. IV*, S. 191.

33 Vgl. ebd., Anm. 5, S. 1155: „À cette époque, pour Flaubert et bien d’autres, les États-Unis d’Amérique symbolisaient la religion de l’argent.“

34 Zu Henry Monniers Monsieur Prudhomme, an den der Apotheker Homais in Flauberts *Madame Bovary* die zeitgenössischen Leser erinnert, vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, „Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers“, S. 2, S. 22 f. Vgl. auch Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* von 1872–77 (online), s. v. „prudhomme, s. m.“: „Personnage créé par Henri Monnier, et qui représente un bourgeois débitant solennellement les choses les plus vulgaires et parfois les plus sottes.“

Zeit dargestellt werden. Er bedient sich bereits bestehender klischeehafter Formen, die er mithilfe einer innovativen Darstellungsweise und stilistischer Kunstgriffe deformiert und letztlich auslöscht. Jene rhetorische Auslöschung bzw. Formaflösung ist im gelösten Haar der Flaubertschen Frauenfiguren verbildlicht, das nicht mehr auf die Sinnlichkeit des weiblichen Leichnams referiert, sondern auf die Darstellungsform selbst. Flaubert entwirft eine ‚Ästhetik des Todes‘: Er veranschaulicht auf kunstvolle und zugleich beklemmende Weise, welche Idee sich hinter den künstlichen Todesbildern verbirgt und welche ästhetische Funktion sie einnehmen können.

Weiterhin unternimmt Flaubert eine hellsichtige Analyse des bürgerlichen Totenkults, in dem *post mortem*-Inszenierungen eine wichtige Rolle spielen. Flaubert diagnostiziert eine Krise der *compassio* in der bürgerlichen Gesellschaft, die sich in einer zur Schau gestellten, sozial verordneten Trauer sowie in scheinhaften *post mortem*-Inszenierungen manifestiert, und wirft damit einhergehend die Frage auf, wie Erinnerung gestiftet werden kann. Der Tod bringt Kulturformen von Klage, Trauer und Erinnerung hervor. Der Tod ist Ursprung der Kultur.³⁵ Seit jeher begegnet der Mensch dem Skandal des Todes, der sich seiner Erfahrung entzieht, mit Toten- und Trauerriten.³⁶ Der Mensch entwirft Todesbilder, die die Form von allegorischen und metaphorischen Figurationen oder materiellen Erinnerungsobjekten annehmen können. Sie stellen den Versuch dar, die „lähmende, traumatisierende Wirkung“ des Todes zu überwinden, „den Tod in gewisser Weise behandelbar“ zu machen.³⁷ Denn skandalös erscheint der Tod nicht nur in der Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit, der Unbegreiflichkeit eines ‚Endes‘, das doch keinen Abschluss bildet, da es Raum und Zeit auslöscht. Skandalös ist vor allem der Tod des Anderen, den der Mensch ebenso wenig *begreifen* kann wie seinen eigenen Tod, doch den er in Form von Schmerz und Trauer erfährt. Flaubert setzt sich in seinen Werken sowohl mit den Klageformen, die der Tod auslöst, als auch mit den Erinnerungsbildern, mit denen der Mensch versucht, den Tod zu bewältigen, auseinander.

Im gelösten Haar evoziert Flaubert eine weibliche Kulturform der Klage. Als pathetische Klagefrau *par excellence* gilt traditionell die *mater dolorosa*, die ‚Schmerzensmutter‘ Maria, die um ihren gekreuzigten Sohn trauert. Sie sinkt vor seinem Kreuz nieder und küsst seine Füße. Marias Leiden ist Urszene,

35 „Die Kultur entspringt dem Wissen um den Tod und die Sterblichkeit.“ Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, S. 13.

36 Vgl. ebd., S. 19.

37 Ebd.

Inbegriff und Modell christlicher *compassio*.³⁸ Das ‚Mit-Leiden‘ der Gottesmutter manifestiert sich in körperlichen und seelischen Zeichen, die in der mittelalterlichen Leidensmystik, in Marienklagen und Passionshymnen ausgestaltet werden: Während lange Zeit kontrovers diskutiert wurde, ob Maria unter dem Kreuz ihres Sohnes geweint habe, stellen hoch- und spätmittelalterliche Marienklagen die Tränen Marias dar, die sich im 12. Jahrhundert zu ‚Tränenflüssen‘ verwandeln und im 13. Jahrhundert schließlich die Form von Blutstränen annehmen.³⁹ Die Mitleidstränen Marias, die *lacrimae compassionis*, avancieren in der westeuropäischen Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts zu einem weit verbreiteten Topos. Ein berühmtes Beispiel ist der *Stabat mater*-Gesang.⁴⁰ Marias Schmerz um den Tod ihres Sohnes wird in mittelalterlichen Marienklagen und Passionshymnen in „Gebärden der profanen Totenklage“ zum Ausdruck gebracht, die darauf abzielen, „durch grelles Pathos und derbe Realistik den Leser und Betrachter zu erschüttern“. ⁴¹ Die Passionslauden, die im 13. Jahrhundert als eine Form affektiver Frömmigkeitspraxis in Italien entstehen, fordern auf, gemeinsam mit der Gottesmutter das Leiden und den Tod Jesu Christi zu beweinen. Sie nehmen zum Teil dramatisierende Formen an und führen das Martyrium Jesu in anschaulichen Bildern vor Augen, die den Gläubigen seelisch und körperlich affizieren sollen. Wie Bettina Full unlängst aufgezeigt hat, knüpft der italienische Dichter Cavalcanti in seiner Ballata „I’ prego voi che di

38 Vgl. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, S. 95–98; Sigrid Weigel, „Mitleid / Compassio. Über Rituale, Diskurse und die Kulturgeschichte des Mitgefühls“, S. 226; dies., „Compassio“.

39 Vgl. ebd., S. 103. Der Kirchenvater Ambrosius vertrat die These einer *constantia* der Gottesmutter, die das Leid ihres Sohnes ohne Tränen ertragen habe. Vgl. ebd., S. 96; Klaus Schreiner, „Brot der Tränen.‘ Emotionale Ausdrucksform monastischer Spiritualität“, S. 231.

40 Vgl. Sigrid Weigel, „Mitleid / Compassio. Über Rituale, Diskurse und die Kulturgeschichte des Mitgefühls“, S. 227. Laut Weigel findet die *compassio* ihren Ursprung in der Musikgeschichte. Vgl. ebd. Im 19. Jahrhundert wird Arthur Rimbaud die berühmten ersten Verse des *Stabat mater* in seiner ersten „Lettre du voyant“, einem Brief an seinen ehemaligen Lehrer Georges Izambard vom 13. Mai 1871, rezipieren: „– Stat mater dolorosa, dum pendet filius.“ Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, S. 143. Rimbaud verweist ironisch auf seine Mutter, die besorgt ist, ihr Sohn würde einen falschen Weg einschlagen. Vgl. ebd., Anm. 3.

41 Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, S. 104. Im späten 15. und 16. Jahrhundert werden die exaltierten, pathetischen Trauergebärden zunehmend als „undiszipliniertes Wehklagen“ kritisiert, dem eine anzustrebende maßvolle Trauer gegenübergestellt wird. Ebd., S. 106.

dolor parlate“ an das in den dramatisierenden Lauden ausgeformte christliche Modell der *compassio* an.⁴²

Theoretische Überlegungen zum christlichen Konzept des Mitleids erfolgen ab dem 13. Jahrhundert zunächst anhand von bildlichen Darstellungen der Passion Christi und der Frage nach ihrer affektiven Wirkmacht.⁴³ Bereits Thomas von Aquin stellt heraus, dass die Betrachtung von Passionsbildern auf eine hingebungsvolle Andacht (*devotio*) abzielt. Das Mitleid, das bei Thomas von Aquin noch als *misericordia* auftaucht, entspricht einem christlichen Ethos.⁴⁴ Dem christlichen Mitleid steht das antik-heidnische *eleos* gegenüber, das Aristoteles in seiner *Rhetorik* als selektive Form des Mitleids definiert.⁴⁵ Die Kunstfertigkeit, die *techne*, vermag es, das Mitleid künstlich hervorzurufen und so zum Beispiel für die Überzeugung vor Gericht zu instrumentalisieren.⁴⁶ In der bekannten Tragödientheorie des Aristoteles ist *eleos* neben *phobos* Voraussetzung für die Katharsis des Zuschauers. Wie Hans Robert Jauß aufgezeigt hat, eignete sich die christliche Dichtung die kathartische Erfahrung an: Die zuvor etwa durch Augustinus kritisierte, von einem imaginären Schicksal ausgelöste kathartische ‚Lust am Schmerz‘ wird auf das Leiden Jesu umgewendet. So fordert das mittelalterliche Passionsspiel ab dem 12. Jahrhundert den Betrachter zur *compassio* und schließlich zur *imitatio*, zur Nachfolge Jesu Christi, auf.⁴⁷ Die antike Reinigungsmetapher weicht einer Spiegelmetapher: „die Passion Christi ist der *compassio* des Betrachters wie ein Spiegel gegeben“⁴⁸. Die „aufgerührten Affekte“ werden nicht mehr gereinigt, sondern in die „Gemütsbereitschaft zur Nachfolge Christi“ verwandelt.⁴⁹ Die christliche Aneignung der kathartischen

42 Der Sprecher in Cavalcantis Ballata fordert den Leser auf, sich imaginativ in seine Passio zu versetzen, die er in Form eines Liebesleidens, das im Tod seiner Seele kulminiert, vergegenwärtigt. Allerdings verkehrt er die christliche *compassio* zunächst in ein selbstbezügliches, unsichtbares Leiden, um den Leser schließlich zu einer neuen Form des Mitleids zu bewegen, die im Medium der Worte und nicht etwa in der unmittelbaren Identifikation mit der unsagbaren, im Innersten verborgenen Leidenserfahrung erfolgt. Vgl. Bettina Full, *Passio und Bild. Ästhetische Erfahrung in der italienischen Lyrik des Mittelalters und der Renaissance*, S. 199 ff.

43 Vgl. Ursula Rombach, Peter Seiler, „*Eleos – misericordia – compassio*. Transformationen des Mitleids in Text und Bild“, S. 250.

44 Vgl. ebd., S. 264 f.

45 Vgl. ebd., S. 252 f.

46 Vgl. ebd., S. 254.

47 Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 171–177.

48 Ebd., S. 177. Jauß bezieht sich auf den *Mystère de la Passion*.

49 Ebd.

Erfahrung geht mit einer „Aufhebung der ästhetisch-kontemplativen Distanz des Betrachters durch die Gemütsregung und moralische Identifikation des Mitleids (*imitatio Christi*)“ einher.⁵⁰

Als Modell der *imitatio Christi* fungiert Maria. Im Nachvollzug der Passion ihres Sohnes wird der *compassio* der Gottesmutter ein Sinn zuteil.⁵¹ Denn Maria trauert nicht nur *um* den Tod ihres Sohnes, sondern sie wiederholt und spiegelt sein Leiden, ja sie stirbt symbolisch *mit* ihm.⁵² Der unermessliche Schmerz, den Maria verspürt, wird häufig in der Metapher eines Schwertes, das die Seele durchbohrt, dargestellt.⁵³ Erst im 14. Jahrhundert entsteht der Bildtypus der Pietà, die bildliche Darstellung der trauernden Maria, die den Leichnam ihres Sohnes im Schoß hält.⁵⁴ Texte und Bilder verleihen der *compassio* Marias eine anschauliche Form, die den Christen zu Identifikation und Nachfolge einlädt.⁵⁵ Marias *compassio* wird als selbstlose, aufrichtige Teilnahme am Leid des Anderen bewundert.⁵⁶ Marias Trauer um ihren gekreuzigten Sohn lässt sich schließlich als „Urszene einer mit-menschlichen Handlung verstehen, einer genuin menschlichen Form des Mitleidens.“⁵⁷ Schließlich stellt Marias *compassio* eine Form der Erinnerung an das Leiden und den Tod Christi dar.

Welche Gültigkeit kann das christliche Modell der *compassio* im 19. Jahrhundert noch haben? Zweifelsohne setzt sich Flaubert in seinen Romanen – selbst in der exotischen Antike Karthagos – mit der christlichen Form des Mitleidens auseinander, die er radikal deformiert. Auch wenn es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, die Geschichte des Mitleids vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert nachzuzeichnen, so ist von einer zunehmenden Säkularisierung der

50 Ebd., S. 178.

51 Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, S. 97, S. 103.

52 Die Wiederholung und Spiegelung der Passion Christi wird im Besonderen in Marienklagen, die ab dem 12. Jahrhundert entstehen, ausgestaltet. Vgl. hierzu Katharina Mertens Fleury, „Klagen unter dem Kreuz: Die Vermittlung von *compassio* in der Tradition des ‚Bernhardtstraktats‘“, S. 143–152.

53 Die Metapher findet bereits im Lukasevangelium Verwendung, in der Prophezeiung des Simeon (Luk 2, 35). Vgl. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, S. 98 f.

54 Vgl. ebd., S. 105. Auch die Bildtypen von Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung Christi entstehen erst ab dem 13. und 14. Jahrhundert. Vgl. Sigrid Weigel, „Mitleid / Compassio. Über Rituale, Diskurse und die Kulturgeschichte des Mitgefühls“, S. 227.

55 Vgl. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, S. 107.

56 Vgl. ebd., S. 108.

57 Sigrid Weigel, „Mitleid / Compassio. Über Rituale, Diskurse und die Kulturgeschichte des Mitgefühls“, S. 227. Marias Leiden, das bei den Betrachtern einen Affekt, ja eine Klage auslöst, begründet schließlich ein „gemeinschaftliche[s] Weinen[]“. Ebd.

christlichen *compassio* auszugehen. Rousseau bezeichnet das Mitleid, die *pitié*, in seinem posthum publizierten *Essai sur l'origine des langues* (1781) als ein natürliches, im Menschen angelegtes Gefühl, das der Vorstellungskraft bedürfe, um aktiviert zu werden: „La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme resteroit éternellement inactive sans l'imagination qui la met en jeu.“⁵⁸ Um sich in das Leid des anderen hineinzusetzen, sei es nötig, aus sich selbst herauszutreten, sich mit dem Anderen zu identifizieren.⁵⁹ Ein zentraler Unterschied zur christlichen *compassio* besteht darin, dass das Leiden des Anderen laut Rousseau jedoch nicht im eigenen Schmerz unreflektiert gespiegelt, sondern als Leid, das *ein Anderer* erfährt, imaginativ nachempfunden werden soll.⁶⁰ Im 19. Jahrhundert wird Arthur Schopenhauer das Mitleid aus einer moralphilosophischen Perspektive betrachten und als „alleinige[] Quelle der Handlungen von moralischem Werth“⁶¹ bezeichnen. Das Mitleid, die „ganze unmittelbare, ja instinkartige Theilnahme am fremden Leiden“, sei Fundament der Menschenliebe,⁶² die laut Schopenhauer die einzig „reine Liebe ([...] *caritas*)“ darstellt.⁶³ Die Einfühlung in die fremde Not, bei der das Leiden *in* der Person des Anderen nachempfunden wird,⁶⁴ stiftet Solidarität. Nietzsche wird schließlich Kritik am Mitleid üben: So trage der Leidende seinen Schmerz absichtlich zur Schau, um seinen Mitmenschen weh zu tun und somit ein Gefühl der Macht zu verspüren.⁶⁵ Das künstlich erzeugte Mitleid steht einem natürlichen Affekt entgegen.

58 Jean Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Kap. IX, S. 395.

59 „Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié ? En nous transportant hors de nous-mêmes ; en nous identifiant avec l'être souffrant.“ Ebd.

60 „Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre ; ce n'est pas dans nous c'est dans lui que nous souffrons. Qu'on songe combien ce transport suppose de connoissances acquises ! Comment imaginerois-je des maux dont je n'ai nulle idée ? [...] Celui qui n'a jamais réfléchi ne peut être ni clement ni juste ni pitoyable [...].“ Ebd.

61 Arthur Schopenhauer, *Über das Mitleid*, S. 78.

62 Ebd., S. 101.

63 Ebd., S. 56 f. „[...] alle wahre und reine Liebe ist Mitleid, und jede Liebe, die nicht Mitleid ist, ist Selbstsucht.“ Ebd., S. 57.

64 „[...] es bleibt uns gerade jeden Augenblick klar und gegenwärtig, daß Er der Leidende ist, nicht *wir*: und geradezu in *seiner* Person, nicht in unserer, fühlen wir das Leiden, zu unserer Betrübnis. Wir leiden *mit* ihm, also *in* ihm: wir fühlen seinen Schmerz als den *seinen* und haben nicht die Einbildung, daß es der unserige sei [...].“ Ebd., S. 81.

65 „Vielmehr beobachte man Kinder, welche weinen und schreien, *damit* sie bemitleidet werden, und deshalb [sic] den Augenblick abwarten, wo ihr Zustand in die Augen fallen kann; man lebe im Verkehr mit Kranken und Geistig-Gedrückten und frage sich, ob nicht das beredte Klagen und Wimmern, das Zur-Schau-tragen des Unglücks im Grunde das

In Flauberts Romanen werden jene Formen der Klage und *compassio*, die traditionell von der Trauerfigur der Gottesmutter verkörpert werden, radikal unterlaufen. In *Madame Bovary* wird die christliche *compassio* in ein selbstbezügliches Lamento verkehrt, in *Salammbô* wird sie in einer deformierten Imago Pietatis-Szene in das antike Karthago verlagert, um von einer kühlen Kunstfigur, die dem Tod ihres einstigen Liebhabers wie eine weiße Leinwand gegenübersteht, ausgelöscht zu werden, und in der *Éducation sentimentale* von 1869 scheint die *compassio* in einer apathischen Indifferenz gegenüber dem Tod letztlich gänzlich abgeschafft zu sein. Eine Ausnahme bilden nur noch weibliche Klageformen, wie etwa der tränenverschleierte Blick gen Himmel, die der Erzähler jedoch als leere Gesten entlarvt. Es ist nach der Darstellbarkeit von Affekten zu fragen: Mit welchen Bildern und Worten werden Schmerz und Trauer um den Tod in Flauberts Werk ausgedrückt? Lassen sich Schmerz und Trauer mit Hilfe von kunstvoll hergestellten Bildern repräsentieren oder entziehen sie sich gar der Darstellbarkeit?

Bereits in seinem Jugendwerk beschäftigt sich der junge Flaubert mit der persönlichen Erinnerung an verlorengegangene, symbolisch verstorbene Liebesobjekte, die der Erzähler als Phantome in seiner Imagination auftreten lässt. In *Madame Bovary* und insbesondere in der zweiten Fassung der *Éducation sentimentale* erfolgt schließlich eine Analyse der bürgerlichen Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts, der eine scharfsinnige Beobachtung von Trauer- und Totenriten in der Öffentlichkeit sowie im privaten Umfeld Flauberts vorausgeht. Der Autor entwirft ein weites Panorama des bürgerlichen Totenkults: Er setzt sich auseinander mit Abschiedsriten und Inszenierungspraktiken am Sterbebett, mit der zunehmend kommerzialisierten Bestattungskultur, mit materiellen Erinnerungsobjekten, die vom Leichnam abgeformt bzw. angefertigt werden (Totenmasken, Haarsträhnen, *post mortem*-Gemälde und Fotografien) und die ihn symbolisch ‚ersetzen‘ (Statuen, Denkmäler, Grabsteine, Monumente), sowie mit Vorstellungsbildern und Metaphern, die den Tod des Anderen zu bewältigen suchen (z. B. Totenreise). Im weitesten Sinne kann von

Ziel verfolgt, den Anwesenden *weh zu thun*: das Mitleiden, welches Jene dann äussern, ist insofern eine Tröstung für die Schwachen und Leidenden, als sie daran erkennen, doch wenigstens noch Eine *Macht zu haben*, trotz aller ihrer Schwäche: die *Macht, wehe zu thun*. Der Unglückliche gewinnt eine Art von Lust in diesem Gefühl der Ueberlegenheit, welches das Bezeugen des Mitleides ihm zum Bewusstsein bringt; seine Einbildung erhebt sich, er ist immer noch wichtig genug, um der Welt Schmerzen zu machen. Somit ist der Durst nach Mitleid ein Durst nach Selbstgenuss, und zwar auf Unkosten der Mitmenschen; es zeigt den Menschen in der ganzen Rücksichtslosigkeit seines eigensten lieben Selbst [...].“ Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches I*: § 50.

kulturellen Erinnerungsbildern gesprochen werden, die darauf abzielen, die Präsenz des Toten aufrechtzuerhalten.

Unser kulturelles Gedächtnis konstituiert sich aus dem Umgang mit den Toten.⁶⁶ Es hat seinen Ursprung im Totengedächtnis, in der „Verpflichtung der Angehörigen [...], die Namen ihrer Toten im Gedächtnis zu behalten und gegebenenfalls der Nachwelt zu überliefern.“⁶⁷ Die Namen Verstorbener wurden traditionell in Büchern verewigt und an Jahres- und Festtagen in der kirchlichen Messe verlesen. Um 1800 endet diese Form der Totenmemoria, da die Toten nicht mehr als Rechtssubjekte angesehen werden.⁶⁸ Doch neben der Niederschrift der Namen existieren auch mentale Formen des Totengedächtnisses, die auf die antike Gedächtniskunst, die *ars memorativa* bzw. Mnemotechnik, die fester Bestandteil der antiken Rhetorik war, zurückgehen. Als Erfinder der antiken Mnemotechnik, die dem Redner dazu dienen sollte, seine Rede „in einen imaginären Raum zu transportieren, indem die Redegedanken zu prägnanten Bildern (*imagines*) verdichtet und an die festen, den Raum strukturierenden Plätze (*loci*), geheftet wurden“, gilt der Chorlyriker Simonides von Keos (um 557–467 v. Chr.).⁶⁹ Der Ursprungslegende nach, die durch Quintilian überliefert wurde, entstand die Gedächtniskunst durch Tod und Zerstörung. Simonides hatte einen Preisgesang auf einen Faustkämpfer verfasst, in dem er auch die Dioskuren Castor und Pollux lobte, woraufhin der Faustkämpfer dem Chorlyriker einen Teil seines Honorars verweigerte. Als Simonides am Festmahl des siegreichen Athleten teilnahm, wurde er von einem Boten nach draußen gerufen, wo ihn angeblich zwei Jünglinge erwarteten, die er zwar nicht vorfand, aber die sich als die – in der Deutung Quintilians – ihm dankenden Dioskuren erwiesen. So stürzte der Festsaal, den Simonides gerade verlassen hatte, hinter ihm ein und begrub die Gäste, deren Gesichter und Gliedmaßen bis zur Unkenntlichkeit zerstört wurden, unter Trümmern. Da er sich an die Sitzordnung der Gäste erinnerte, gelang es Simonides, die Leichen zu identifizieren, woraufhin sie von ihren Angehörigen geborgen und

66 Vgl. Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, S. 14.

67 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 33. Assmann unterscheidet zwischen einer religiösen und einer weltlichen Form des Totengedächtnisses. Während ‚Pietas‘ ein „ehrendes Andenken“ durch die Nachkommen meint, steht ‚Fama‘ für ein „ruhmreiches Andenken“, „eine säkulare Form der Selbstverewigung“ bzw. „Selbstinszenierung“, für die bereits zu Lebzeiten vorgesorgt werden kann. Ebd.

68 Vgl. ebd., S. 34 f.

69 Stefan Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, S. 43–46, hier S. 43.

bestattet werden konnten.⁷⁰ Simonides bewirkt eine Form der Totenmemoria, indem er den Verstorbenen ihre Namen zurückgibt.⁷¹ Wie Stefan Goldmann herausgestellt hat, erweist sich Simonides als „Gedächtniskünstler par excellence“, da er – so die Überlieferung – neben Preisgesängen ebenso Klagelieder auf Verstorbene (Threnoi) verfasste.⁷² Er erinnert der ruhmreichen Taten Verstorbener in „poetische[n] Bilder[n]“ und überführt „die bildlose, den einzelnen überwältigende Klage in lebendige Erinnerung“.⁷³ Dass die Gedächtniskunst aus dem Tod hervorgeht, dass Totenkult und Memoria untrennbar sind, zeigt sich anhand von mnemotechnischen Begriffen wie *sedes*, die sowohl die Plätze im imaginären Gedächtnisraum als auch die Gräber bezeichnen, und *imago*, das nicht nur das Gedächtnisbild bezeichnet, sondern ebenso die in den Hades einkehrende Seele der Verstorbenen.⁷⁴ Die Vorstellung des *imago* ist Ursprung von materiellen Erinnerungsobjekten wie den aus Wachs angefertigten Ahnenbildern, die im Atrium des römischen Hauses platziert wurden.⁷⁵ So wie die Gedächtnisbilder erweisen sich die Ahnenbilder als höchst artifizuell. Die Bildnisse wurden mit prunkvollem Schmuck und farbenprächtigen Gewändern ausgestattet. Auch dem antiken Redner werden Bilder als Gedächtnisstütze empfohlen, die mit Kronen geschmückt und in Purpur eingekleidet sind.⁷⁶ Die Einprägsamkeit von Gedächtnisbildern könne weiterhin gesteigert werden, wenn sie etwa „mit Blutflecken, Schlammspuren oder greller roter Farbe“ versehen werden.⁷⁷ Wie Aleida Assmann aufgezeigt hat, werden Bilder länger im Gedächtnis behalten, wenn sie einen Affekt auslösen.⁷⁸

70 Vgl. Quintilian, *Institutio oratoria* (11, 2, 11–16), zit. nach: Stefan Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, S. 43 f. Der Frage, inwiefern sich die Dioskuren als grausame Rächer deuten lassen, die die Hybris des überheblichen Faustkämpfers bestrafen, kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden. Vgl. hierzu Stefan Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, S. 46–49.

71 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 35. „Seine Leistung wird in der Legende verewigt als die Macht des menschlichen Gedächtnisses über Tod und Zerstörung hinweg.“ Ebd., S. 36.

72 Stefan Goldmann, „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, S. 51.

73 Ebd., S. 58. Die Trauer der Hinterbliebenen wird „in Tradition und ruhmreiches Angedenken“ verwandelt. Ebd.

74 Vgl. ebd., S. 61.

75 Vgl. ebd.

76 Vgl. ebd., S. 62. Goldmann bezieht sich auf die *Rhetorica ad Herennium* (3, 37).

77 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 251. Assmann bezieht sich ebenso auf die *Rhetorica ad Herennium*.

78 Vgl. ebd.

In Flauberts Romanen wird der weibliche Leichnam zum Gegenstand einer kunstvollen Totenausstaffierung. Doch stellt diese eine Form der Totenmemoria dar? Wer ist Urheber der Erinnerungsbilder? Welche Funktion wird dem Flaubertschen Erzähler zuteil, der die Erinnerungsbilder der (männlichen) Handlungsträger verzeichnet? Kann es den künstlichen *post mortem*-Bildern gelingen, die Leere, die der Tod hinterlässt, auszufüllen?

Flaubert verhandelt in seinen Romanen nicht nur individuelle Formen der Erinnerung, sondern ebenso eine nationale Erinnerungskultur, die sich im Heroenkult des 19. Jahrhunderts spiegelt, in der Verehrung von Nationalhelden und Märtyrern, denen nicht nur historiographische Abhandlungen ein Denkmal setzen, sondern ebenso öffentliche Monumente, Grabsteine und Statuen, Gemälde und Medaillen. Sie repräsentieren und modellieren das nationale Gedächtnis.⁷⁹ Auch Erinnerungsräume, wie das Pantheon oder das historische Museum, sowie Historiendramen inszenieren im 19. Jahrhundert ein nationales Gedächtnis.⁸⁰ Sowohl in seinem Karthagoroman *Salammbô*, dessen Schauplatz die ausgelöschte exotische Antike ist, als auch in seinen in Frankreich situierten Romanen *Madame Bovary* und *L'Éducation sentimentale* beschäftigt sich Flaubert mit Inszenierungsformen von Historie und Erinnerung. Während Flaubert in seiner *post mortem*-Darstellung Emma Bovarys in ironischer Weise auf den Kult um den 1821 auf St. Helena verstorbenen Napoleon Bonaparte referiert, wird er sich in der *Éducation sentimentale* mit statuesken Repräsentationsformen einer *République* befassen, die dem Untergang geweiht ist. In *Salammbô* wird die Reinszenierung einer verloren gegangenen Vergangenheit, einer Vergangenheit ohne Erinnerung, vor einem künstlichen (Bühnen-)Dekor reflektiert.

Die Erinnerung ist auf künstliche Formen angewiesen. Darüber hinaus setzt die Totenmemoria eine Form des Schmerzes voraus, den der Verlust einer geliebten Person auslöst. Die wechselseitige Abhängigkeit von Schmerz und Erinnerung ist in den letzten Jahren zu einem eigenen Forschungsfeld avanciert.⁸¹ Bereits Friedrich Nietzsche bezeichnet den Schmerz in seiner 1887 veröffentlichten Schrift *Zur Genealogie der Moral* als „das mächtigste Hilfsmittel [sic] der

79 Vgl. Peter Burke, „Geschichte als soziales Gedächtnis“, S. 292 f.

80 Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 47.

81 Vgl. Roland Borgards' Einleitung im Sammelband *Schmerz und Erinnerung* (2005): „Schmerz / Erinnerung. Andeutung eines Forschungsfeldes“. In der rhetorischen Tradition der Mnemotechnik werden Schmerz und Trauma hingegen ausgeblendet. Vgl. hierzu, insbesondere zu einer möglichen Unterscheidung zwischen einem Körpergedächtnis und dem rhetorischen Modell des Gedächtnisses, Georg Braungart, „Schmerzgedächtnis – Körperschrift“.

Mnemonik“, denn „[e]s gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtniss zu machen [sic]“. ⁸² Nietzsches Konzeption der Erinnerung entspricht einer eingebrannten Einschreibung, einem dauerhaft vergegenwärtigten Schmerz: „Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtniss bleibt: nur was nicht aufhört, *weh zu thun*, bleibt im Gedächtniss‘ [sic] – das ist ein Hauptsatz aus der allerältesten [...] Psychologie auf Erden.“ ⁸³ Wenngleich Nietzsches Überlegungen entgegnet werden könnte, dass die Erinnerung „diskontinuierlich ist und Intervalle der Nichtpräsenz notwendig miteinschließt“, da man sich an das, was im Schmerz vergegenwärtigt und somit verkörpert ist, nicht erinnern kann, ⁸⁴ ist seine radikale These gerade für die Totenmemoria von großer Relevanz: Kann Erinnerung gestiftet werden, wenn der Tod keinerlei (aufrichtigen) Affekt auslöst? Die Absenz von Trauer und Schmerz um den Tod wird Flaubert eindrücklich in seiner *Éducation sentimentale* von 1869 aufzeigen.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, das weite Panorama des Todes, das Flaubert in seinem Werk eröffnet, anhand von weiblichen Todesarten zu beleuchten. Die Todesbilder, die Flaubert entwirft, sollen sowohl in ihrer ästhetischen Funktion als Darstellungsformen des Unsagbaren als auch vor der kulturgeschichtlichen Folie des 19. Jahrhunderts, in ihrer Verstellung von *compassio*, untersucht werden. Beide Untersuchungsebenen lassen sich schließlich in der Frage nach der Erinnerung zusammenführen, die einer künstlichen Form bedarf, die durch die Schrift, ja die Literatur fixiert werden kann. ⁸⁵

82 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral: § II – 3*.

83 Ebd.

84 Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 246 f.

85 Vgl. ebd., S. 181–190. Zur erinnerungsstiftenden Funktion der Literatur vgl. auch Friedrich Ohly, *Bemerkungen eines Philologen zur Memoria*, S. 53: „Dichtung ist – wie andere Künste – ein durch Gestaltwerden gesteigertes Gedächtnis, in dem das anders ins Vergessen Fallende auf den durch Kunst gegründeten Stand von Dauerhaftigkeit gehoben ist. Wie andere Künste in ihren anschaulichen Denkmälern Gestalt gewordene Gedenkbilder hinterlassen, stiften die Dichter Gedächtnis durch die Verewigung von Namen und Taten und Erfahrungen für die Nachwelt.“ Im Gegenzug ist die Rezeption literarischer Werke auf die Erinnerung angewiesen: „Wir vernehmen Sprache und Dichtung kraft Erinnerung. Wo Maler Dinge erschaffen können, so daß wir sie als neue sehen und bereichert ins Gedächtnis nehmen, sind Wörter Anrufe an unsere Erinnerung von voraus Gesehenem und Gewußtem. Wenn Sprache und Dichtung dennoch auch auf ihre Weise neue Welt aufschließen, dann dank ihrer Fähigkeit, Elemente des durch Sprache in Erinnerung Rufbaren so in neue Verbindungen zu bringen, daß aus dem an Elementen Vorgegebenen oder gar auch erst Entdeckten Neuverbundenes als Erscheinung in die Welt tritt.“ Ebd., S. 66.

Trotz der Vielzahl an Forschungsliteratur, die bislang zu Flauberts Werk verfasst wurde, mangelt es an einer eingehenden Untersuchung des weiblichen Todes und seiner ästhetischen sowie kulturtheoretischen Bedeutung.⁸⁶ Die Todesszene der karthagischen Prinzessin Salammbô fand im Vergleich zu jener Emma Bovarys bislang relativ wenig Beachtung. Die subversive Sprengkraft des enigmatischen Schlusstableaus, das eine moderne Ästhetik antizipiert, wurde bisher nicht herausgestellt. Wenngleich die zweite Fassung der *Éducation sentimentale* ein weites kulturgeschichtliches Panorama des Todes im 19. Jahrhundert eröffnet, beschränken sich die bisherigen Analysen einzelner Todes- und *post mortem*-Szenen zumeist auf den Hintergrund der Revolution. Das weite Feld der bürgerlichen Erinnerungskultur wird nur oberflächlich behandelt. In der neueren Flaubert-Forschung werden ästhetische und kulturgeschichtliche Perspektivierungen des Todes in Flauberts Werk häufig zugunsten einer textgenetischen Herangehensweise vernachlässigt. Flauberts persönliche Erfahrungen von Tod und Verlust wurden bereits in biographischen Studien beleuchtet.⁸⁷ Für die vorliegende Analyse sollen persönliche Todeserfahrungen des Autors nur dort in den Blick genommen werden, wo sie Aufschluss über seine Ästhetik, bestimmte Todesbilder (wie jenem der Ophelia), die in das Werk eingegangen sind, sowie die bürgerliche Erinnerungskultur liefern.

Zum weiblichen Tod in Kunst und Literatur wurden bereits zahlreiche Werke publiziert, die sich jedoch zumeist auf den englischen, angloamerikanischen und deutschsprachigen Raum konzentrieren. Zum Teil findet Flauberts *Madame Bovary* Erwähnung: Ihre Todesagonie wird entweder als Strafe und Beweis für das vermeintliche misogynne Frauenbild des Autors gedeutet,⁸⁸ oder die Sterbende wird fälschlicherweise als selbstbewusste Autorin ihres eigenen Todes betrachtet,⁸⁹ der mitunter als Ergebnis eines destruktiven Narzissmus

86 Die bestehende Forschungsliteratur zu den einzelnen Todesszenen wird in den entsprechenden Kapiteln diskutiert.

87 Zu den neueren Biographien zählen Pierre-Marc de Biasis *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre* (vgl. insbesondere sein Kapitel „La mort, l'amour, l'ailleurs (1845–1851)“) sowie das Werk des Historikers Michel Winock (*Flaubert*), der in Kapitel V den „Horizon funèbre“ des jungen Schriftstellers beleuchtet. Dem Tod der Schwester Caroline, der Flauberts Ästhetik in entscheidender Weise prägen soll, widmen sich beide Biographien nur sehr knapp.

88 Vgl. Beth Ann Bassein, *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature*, S. 80. Basseins feministische Studie widmet sich unter anderem den Frauenfiguren Edgar Allan Poes sowie Richardsons Clarissa.

89 Vgl. Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, S. 157.

interpretiert wird.⁹⁰ Die bislang wohl bekannteste Studie zum weiblichen Tod lieferte Elisabeth Bronfen mit ihrem Werk *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Ihre umfassende Studie, die Ansätze aus den Kulturwissenschaften, der Psychoanalyse und den Gender Studies vereint, verhandelt die schöne weibliche Leiche als Opfer des männlichen Künstlers, sein Kunstwerk als Affirmation kultureller (patriarchaler) Normen. Bronfen konstruiert eine Täter-Opfer-Relation zwischen männlichem Künstler und weiblicher Leiche, die in Flauberts Werk aufgekündigt wird: So stürzt der männliche Künstler neben seinen Frauenfiguren eine Vielzahl von männlichen Figuren auf grausame Weise in den Tod. Es könnten an dieser Stelle noch weitere Abhandlungen über das Thema des weiblichen Todes genannt werden, die für die vorliegende Arbeit aber nicht relevant sind. Denn in den Blick genommen wird nicht etwa das Frauenopfer oder die fetischisierte weibliche Leiche, sondern die Repräsentation des Unsagbaren, die anhand von weiblichen Todesarten veranschaulicht wird. Daneben sollen am weiblichen Tod nicht etwa patriarchale Konstruktionen von Weiblichkeit beleuchtet werden, sondern kulturelle Formen von Klage, Trauer und Erinnerung. Dies schließt nicht aus, dass differenzierte Ansätze aus der Geschlechterforschung, wie beispielsweise Nicole Loraux' erkenntnisreiche Studien zu weiblichen Todesarten in der griechischen Antike,⁹¹ an gegebener Stelle in die Arbeit einfließen.

Verschiedene Historiker haben den Versuch unternommen, die Geschichte des Todes nachzuzeichnen und dabei den Blick auf die Todesvorstellungen und die Formen des Totenkults einzelner Epochen geworfen. Als wegweisend galt lange Zeit Philippe Ariès' umfassende historische Studie *L'homme devant la mort*, die allerdings in der These einer zunehmenden Unsichtbarkeit des Todes in der Moderne endete, die heutzutage nicht mehr treffend erscheint.⁹²

90 Vgl. Margaret Higonnet, „Suicide: Representations of the Feminine in the Nineteenth Century“, S. 111.

91 Vgl. Nicole Loraux, „Épouses tragiques, épouses mortes. La mort des femmes dans la tragédie grecque“; dies., *Tragische Weisen, eine Frau zu töten*.

92 Ariès' Ausführungen zum 18. und 19. Jahrhundert, zu Vorstellungen des ‚schönen Todes‘, der Hoffnung auf ein jenseitiges Himmelreich und dem Sterben im Kreis der Familie, die in der Literatur gespiegelt werden, sowie seine Untersuchungen zu Hygienereformen, die in einer Verlegung der Friedhöfe an den Stadtrand sowie einer fortschreitenden Medikalisierung des Todes resultierten, sind von großer Signifikanz. Einen profunden Einblick in die Entwicklung von Todesvorstellungen liefert außerdem Philippe Ariès' reich bebildertes Werk mit dem Titel *Images de l'homme devant mort*, das seine monumentale Studie illustriert und ergänzt. Auch der Historiker Michel Vovelle zeichnet in seinem umfangreichen Werk *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours* die Geschichte des Todes nach, die Beispiele aus Kunst und Literatur illustrieren. Speziell dem 19. Jahrhundert widmet sich

Dies zeigen neue Studien wie der von Thomas Macho herausgegebene Sammelband *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (2007).⁹³ Die Frage nach der Sichtbarkeit des Todes stellt sich nicht nur für die Gegenwart, sondern in besonderem Maße auch für das 19. Jahrhundert: In der Morgue, in öffentlichen Hinrichtungen und im Revolutionsgeschehen ist der Tod allgegenwärtig. Doch die Leichen der Morgue sind wie Kunstobjekte hinter Vorhängen ausgestellt, der öffentliche Tod ist als Schauspiel inszeniert, wie unter anderem historische Aufzeichnungen von Flauberts Jugendfreund Maxime Du Camp belegen.⁹⁴ Präsentiert sich der Tod stets in Verhüllung, unter eine Maske? Wird mit der ‚Maskierung‘ des Todes der Versuch unternommen, den Tod behandelbar zu machen? Diese Frage stellt sich unweigerlich, wenn man sich mit der Erinnerungskultur des 19. Jahrhunderts befasst. Der reich bebilderte Ausstellungskatalog *Le Dernier Portrait* gibt einen profunden und zugleich unheimlichen Einblick in die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Anfertigung von Totenmasken und *post mortem*-Bildern. Zur Erinnerungskultur im Allgemeinen sind darüber hinaus die Werke von Jan und Aleida Assmann maßgeblich.⁹⁵ Auch Hans Beltings *Bild-Anthropologie* erweist sich als hellsichtige Studie, die die Verbindung von Bild und Tod bis zu ihren Ursprüngen zurückverfolgt. Darüber, wie das Ende figuriert werden kann, haben nicht nur Philosophen wie zum Beispiel Vladimir Jankélévitch nachgedacht,⁹⁶ sondern ebenso verschiedene Literatur- und Kulturwissenschaftler. Erwähnenswert ist neben Christiaan

der Historiker Thomas A. Kselman in seiner Monographie *Death and the Afterlife in Modern France*, die an einigen Stellen recht oberflächlich bleibt, aber dennoch einen guten Überblick über demographische Entwicklungen, den religiösen (katholischen) Totenkult, den Spiritismus und die Bestattungsindustrie liefert.

93 Auch der von Bernard Fibicher herausgegebene Ausstellungskatalog *Six Feet Under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten* (2006) widmet sich der Frage nach der gegenwärtigen Sichtbarkeit des Todes, nach der unheimlichen Faszination, die der Tod ausübt. Er liefert Beispiele aus Film, Kunst und Fotografie.

94 Zu öffentlichen Hinrichtungen vgl. Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Bd. III, S. 257–303; zur Morgue vgl. ders., *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Bd. I, S. 422–439. Eine neuere, äußerst lesenswerte Studie über die Pariser Morgue liefert Vanessa Schwartz („Public Visits to the Morgue“).

95 Vgl. Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*; ders., *Tod und Jenseits im Alten Ägypten*; Jan Assmann, Rolf Trauzettel (Hgg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*; Jan Assmann, Franz Maciejewski, Axel Michaels (Hgg.), *Der Abschied von den Toten. Trauer-rituale im Kulturvergleich*; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*; dies. „Zur Metaphorik der Erinnerung“.

96 Vgl. Vladimir Jankélévitch, *La mort*.

L. Hart Nibbrigs Monographie zur *Ästhetik der letzten Dinge*, die sich in eindrücklicher, wortgewandter Weise der Nichtdarstellbarkeit des Todes widmet, auch der von Karlheinz Stierle und Rainer Warning herausgegebene Sammelband *Das Ende. Figuren einer Denkform*, der sich dem Ende interdisziplinär annähert, von Endzeitvisionen und Abschiedsreflektionen in der Literatur bis hin zu narrativen Modellierungen eines Endes. Weiterhin leistet Thomas Macho mit seinem Werk *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung* einen bedeutenden philosophischen und kulturgeschichtlichen Beitrag zur leeren Anschauung des Todes, die der Mensch mit Metaphern auszufüllen sucht.

„The death of a beautiful woman“. Verlust, Erinnerung und künstlerische *Creatio*

„Continue, mon pauvre vieux ! acharne-toi sur
une idée ! ces femmes-là au moins ne meurent
pas et ne trompent pas !“

Gustave Flaubert,
Brief an Ernest Feydeau, 12. November 1859

Schon Edgar Allan Poe erklärte den Tod der schönen Frau zum ‚poetischsten Thema‘ der Welt.¹ Die vielzitierten Worte Poes, die beinahe zu einem Gemeinplatz in der Forschungsliteratur über den weiblichen Tod geworden sind, veranschaulichen in besonderer Weise die frühe Ästhetik Flauberts, die sich in seinem Jugendwerk und in seiner Korrespondenz darstellt. Der Tod der schönen Frau zeichnet sich traditionell gerade deshalb als ‚poetischstes Thema‘ aus, weil er in der Zerstörung der schönen Form einen Affekt freisetzt. In Flauberts Jugendwerk löst der weibliche Tod neben Schmerz und Trauer, die bis zur eigenen Todessehnsucht des männlichen Hinterbliebenen führen können, bisweilen auch eine unterschwellige Nekrophilie aus. Der Autor zeigt, wie seine liebestrunkenen männlichen Protagonisten Todesvisionen kreieren, in denen Eros und Thanatos vereint sind. Der Tod wird im Bild der weiblichen Leiche vorgestellt, die als Darstellungsmedium eines unwiederbringlichen Verlusts – nämlich des Liebesobjekts – fungiert.

Flaubert ist nicht nur als Autor Schöpfer weiblicher Todesbilder, sondern wird selbst, als Jugendlicher und als junger Mann, Zeuge des weiblichen Todes: im Jahre 1834, als im Meer vor Trouville eine junge Frau ertrinkt, und im Jahre 1846, als seine geliebte Schwester Caroline verstirbt. Wenngleich insbesondere der Tod der Schwester eine unermessliche, unstillbare und unsagbare Trauer auslöst, die sich als Leere in Flauberts Herz einzeichnen wird, so offenbart sich der weibliche Tod in beiden Fällen als ‚poetischstes Thema‘, das die erlebten Affekte gewissermaßen sublimiert: Während der Tod der Badenden den jungen

¹ „[T]he death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.“ Edgar Allan Poe, „The Philosophy of Composition“, S. 165.

Autor zu den kunstvollen Todesbildern der Ophelia in seinem Jugendwerk inspirieren wird, geht der Tod der Schwester mit einer Absage an die Welt, mit einer Verwirklichung im Künstlertum und einer Hinwendung zur Ideenwelt einher, der Flaubert in seinem literarischen Werk eine Form verleihen wird.

Eine Auseinandersetzung mit der unsichtbaren, abstrakten und ewigen Idee, die den zerstörbaren, vergänglichen Formen übergeordnet ist, legt Flaubert seinem Freund Ernest Feydeau im eingangs zitierten Brief ans Herz. Der Schriftsteller und Archäologe, der mit seinem Skandalroman *Fanny* (1858) bekannt geworden war und nebenbei als *coulissier* an der Börse spekulierte, erleidet im Oktober 1859 einen schmerzvollen Verlust: Nach langer Krankheit stirbt seine Ehegattin Inès-Octavie Blanqui, die Tochter des angesehenen Ökonomen Auguste Blanqui.² Der Tod der geliebten Ehegattin, von der Feydeau stets liebevoll unterstützt wurde, stürzt ihn in tiefe Trauer.³ Flaubert steht seinem Freund während der schweren Krankheit seiner Ehegattin bis über ihren Tod hinaus bei. In langen Briefen versichert er ihm seine moralische Unterstützung. Flaubert rät seinem Freund, die Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit, die der Anblick seiner sterbenden Frau auslöst, als Inspiration für seine künstlerische Arbeit zu nutzen – ein Rat, der auf den ersten Blick unerhört anmutet, aber Flauberts eigenen Erfahrungen des Verlusts entspringt:

Tu as et tu vas avoir de *bons tableaux* et tu pourras faire de *bonnes études* ! C'est chèrement les payer. Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre cœur. La race des gladiateurs n'est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies.⁴

2 Ernest Feydeau heiratete Inès-Octavie Blanqui am 8. Juni 1847 in Notre-Dame de Lorette. Die Tochter des wohlhabenden Ökonomen brachte eine reiche Mitgift mit in die Ehe, die die soziale Stellung Feydeaus sicherte und es ihm ermöglichte, sich auf seine wirtschaftlich unrentable Tätigkeit als Schriftsteller zu konzentrieren: „Ce mariage assurait à Feydeau une respectabilité dont il avait absolument besoin dans sa profession. Brune et blanche, pas très jolie, la face un peu lourde et empâtée, Inès n'en était pas moins pourvue de solides qualités morales ; elle savait utilement conseiller son mari et c'est en partie grâce à elle qu'il put bientôt bénéficier d'une clientèle importante ; de son côté, il ne lui marchandait pas une affection, sinon une fidélité, qui ne devait jamais se démentir.“ Henry Gidel, „Feydeau“, S. 405.

3 „[...] l'auteur avait eu le très grand chagrin de voir mourir sa femme, Inès-Octavie, et il supportait difficilement cette perte malgré le soutien moral de ses amis Flaubert et Gautier, d'autant plus qu'Inès ne lui avait pas donné d'enfants.“ Ebd., S. 411. Ernest Feydeaus Sohn Georges, der als Autor zahlreicher Vaudeville-Stücke und Komödien bekannt werden sollte, ging aus zweiter Ehe hervor.

4 Gustave Flaubert, Brief an Ernest Feydeau, première quinzaine d'octobre 1859, *Corr. III*, S. 50.

Indem er seinen unermesslichen Schmerz im literarischen Schaffen in eine künstlerische Form transformiert und nach außen trägt, opfert sich der Autor für die Kunst. Die persönliche Trauer dient nicht der Schöpfung eines intimen Erinnerungsbildes, sondern der literarischen *creatio*. Tatsächlich wird Flaubert seinen Freund anweisen, nicht an der schmerzvollen Erinnerung an seine verstorbene Frau festzuhalten, sondern ihren Verlust gefasst zu akzeptieren. Eine derartige *impassibilité* zeichne den Künstler aus:

Ne te révolte pas devant l'idée de l'oubli. Appelle-le plutôt ! Les gens comme nous doivent avoir la religion du Désespoir. Il faut qu'il soit à la hauteur du Destin, c'est-à-dire impassible comme lui. À force de se dire : « Cela est, cela est, cela est », et de contempler le trou noir, on se calme.⁵

Erst die persönliche Todeserfahrung ermöglicht dem Künstler das Hinwenden zur Ideenwelt, die ihm nicht als göttliche Ewigkeit erscheint, sondern als schwarzes Loch („trou noir“), als Raum des ewigen Nichts, in dem jegliche christliche Hoffnung auf ein jenseitiges Leben zerstört ist. Doch das Vergessen der verstorbenen Frauen – der Ehegattin bzw. der Schwester – ist sowohl für Feydeau als auch für Flaubert nicht realisierbar: Gegen die Erinnerungsbilder, die ihr grenzenloser Schmerz produziert, sind beide machtlos. Auch wenn die Erinnerungsbilder mit der Zeit verblassen, so bleibt der Verlust der geliebten Frauen auf ewig in den Herzen der Hinterbliebenen eingeschrieben.

1.1 Romantische Todesvorstellungen in Flauberts früher Korrespondenz und seinem Jugendwerk

In Flauberts Jugendwerk, das von 1831 bis 1845 entstand und erst posthum veröffentlicht wurde, ist der Tod omnipräsent: von historisch inspirierten Darstellungen des Pesttodes (*La Peste à Florence*, 1836), über einen Totentanz, in dem neben der Figur des Todes unter anderem Christus, Satan, Neron und Prostituierte auftreten (*La Danse des morts*, 1838), über groteske Trinkorgien, die im Tod münden (*Ivre et mort*, 1838), bis hin zum langen, von einem bacchantischen Gelage begleiteten Sterben des Universalgelehrten Matharin, dessen Leichnam noch in einem Wirtshaus zur Schau gestellt wird, bevor er seine letzte Ruhe in der Natur findet (*Les Funérailles du docteur Mathurin*, 1839). Bereits im Frühwerk nimmt die Inszenierung des weiblichen Todes eine herausragende Stellung ein: beginnend mit der *Dernière scène de la mort de Marguerite de*

⁵ Gustave Flaubert, Brief an Ernest Feydeau vom 26. Oktober 1859, *Corr. III*, S. 53.

Bourgogne (1835), in der Flaubert die Legende vom grausamen Tod der ehebrecherischen und durch ihr eigenes Haar erdrosselten Königin von Navarra (1305–1314) und von Frankreich (1314–1315) nacherzählt, sowie dem *conte fantastique* *La Fiancée et la Tombe* (1835?), das an der Burg des sagenumwobenen Robert le Diable situiert ist,⁶ über *La Femme du monde* (1836), in der sich eine Ich-Erzählerin, eine dämonisch-verführerische „fille de Satan“⁷, als „la Mort“⁸, als Allegorie des Todes ausgibt, sowie *Passion et vertu* (1837), in der die mordende Ehebrecherin Mazza einen qualvollen Vergiftungstod stirbt,⁹ bis hin zum Kurzroman *Novembre. Fragments de style quelconque* (1842), in dem der weibliche Körper der Prostituierten Marie aus der Wahrnehmung des Ich-Erzählers Tod und Erotik vereint.¹⁰ Verschiedene Darstellungsformen des weiblichen

6 Zur Burg des Robert le Diable, die zum Schauplatz romantischer Bühnenbilder avanciert, vgl. Kap. 3.1. In Flauberts fantastischer Erzählung wird die berühmte Burganlage zum Schauplatz eines blutigen Duells zwischen Paul, dem Verlobten der Annette, und dem Burgherrn Robert. Der tote Paul erscheint Annette als Phantom und fordert sie auf, ihm den Kopf und den Dolch Roberts zu bringen. Nur auf diese Weise könne sie sich mit ihm vereinen. Bei ihrer nächtlichen Suche wird Annette jedoch vom wiederbelebten Leichnam Roberts verfolgt, der vor ihren Augen einen dämonischen Totentanz aufführt. Als Annette zum Grab ihres Verlobten zurückkehrt, wird sie von dessen Geist verflucht. Das auf einer Anhöhe errichtete Grab erschüttert und stürzt ein: „Le lendemain, au lieu d'un mort on en trouva deux... On ne vit plus venir pleurer une jeune fille... plus de jeune fille... plus de pleurs.“ Gustave Flaubert, *La Fiancée et la Tombe. Conte fantastique*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 70.

7 Gustave Flaubert, *La Femme du monde*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 126.

8 Ebd., S. 130.

9 Zum Motiv des Vergiftungstodes, das Flaubert in *Madame Bovary* erneut aufgreifen wird, vgl. Kap. 2.3.

10 Besonders das sinnliche dunkle Haar der Marie erweckt die an eine Nekrophilie grenzende Lust des Erzählers, der die Prostituierte als *morte* wahrnimmt: „Je touchai à son peigne, je l'ôtai, ses cheveux déroulèrent comme une onde, et les longues mèches noires tressaillirent en tombant sur ses hanches. Je passais d'abord ma main dessus, et dedans, et dessous ; j'y plongeais le bras, je m'y baignais le visage, j'étais navré. Quelquefois je prenais plaisir à les séparer en deux, par derrière, et à les ramener devant de manière à lui cacher les seins ; d'autrefois je les réunissais tous en réseau et je les tire, pour voir sa tête renversée en arrière et son cou tendre en avant, elle se laissait faire comme une morte.“ Gustave Flaubert, *Novembre. Fragments de style quelconque*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 789. Die Sicht auf das entblößte Dekolleté Maries löst eine Todessehnsucht aus: „C'était une de ces gorges splendides où l'on voudrait mourir étouffé dans l'amour.“ Ebd., S. 788. Die Vereinigung mit dem sinnlichen Körper gleicht schließlich einer Todeserfahrung: „[...] je me sentis délicieusement mourir.“ Ebd., S. 789.

Todes, die bereits im Jugendwerk begründet sind, tauchen im späteren Werk erneut auf: der Vergiftungstod in *Madame Bovary*, das Motiv der Haare in Salammbôs Todesfall sowie die Prostitution als Symbol von Tod und Verfall in der zweiten Fassung der *Éducation sentimentale*. Inmitten der Todesinszenierungen sticht das Todesbild der auf dem Wasser treibenden weiblichen Leiche hervor, das inspiriert von Shakespeares *Hamlet* (1603) von der Romantik bis ins *Fin de siècle* in zahlreichen Werken aufgenommen wird. Verkörpert durch die schöne, wahnsinnige Ophelia, die sich in einem Fluss ertränkt, wird der Tod durch Ertrinken zur weiblichen Todesart *par excellence* erhoben. Als solche wird er auch vom jungen Gustave wahrgenommen, der seinem Jugendfreund Ernest Chevalier berichtet, wie eine junge Unbekannte am Strand von Trouville in den Wogen des Meeres versinkt. Das Ophelia-Motiv wird sowohl in die *Mémoires d'un fou* (1838) als auch in die erste Fassung der *Éducation sentimentale* (1845) eingehen. Es versinnbildlicht die Ästhetik des jungen Künstlers, die bereits als spätromantisch betrachtet werden kann. Die Vorstellungsbilder des weiblichen Todes, die in den beiden nachfolgend näher zu analysierenden Jugendwerken skizziert sind, werden als unheimlich-erhabene und zum Teil ironisch-deformierte Todesbilder in den späteren Romanen Flauberts wieder aufgenommen.

1.1.1 *La noyée*. Todesimaginationen in Trouville

„L'eau est l'élément de la mort jeune et belle,
de la mort fleurie.“

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*

Im August 1834 verbringt die Familie Flaubert einen gemeinsamen Strandurlaub in Trouville, bei dem der zwölfjährige Gustave von einem tragischen Badeunfall erfährt. Der Tod der schönen jungen Unbekannten, die in den Wogen des Meeres ertrinkt, wird die später imaginierten weiblichen Todesszenen des Schriftstellers in entscheidender Weise prägen. Die Grenzen von Realität und Fiktion – persönlicher und imaginierter Todeserfahrung – verschwimmen bereits im lakonischen Bericht an den engen Freund Ernest Chevalier:

Nous avons pris quelques bains de mer... pendant trois jours. Se baignait alors une dame, oh une jolie dame, candide quoique mariée, pure quoiqu'à vingt-deux ans. Oh, qu'elle était belle avec ses jolis yeux bleus ! La veille nous la voyons rire sur le rivage à la lecture que lui faisait son mari, et le lendemain comme nous étions tous revenus à Pont-l'Évêque nous

avons appris... Ô douleur Ô malédiction... qu'elle était noyée oui noyée, cher Ernest, en moins d'un quart d'heure... la vague l'avait emportée. Ne sachant point nager elle disparut sous les eaux et son mari resté sur le rivage à la voir baigner la vit disparaître. C'était mourir. Ce qu'il y a de plus singulier c'est qu'elle se baignait avec deux autres jeunes gens qui revinrent à terre, mais elle... y revint mais avec un filet... elle était morte !! Juge du désespoir de son époux. Maintenant faites des projets de plaisir, qui en peut mesurer les conséquences ! témoin cette pauvre dame qui courait à la mer pour s'y amuser et y trouva la tombe. Si c'eût été une dame de notre société qu'aurions-nous fait ?¹¹

Das berühmte Seebad von Trouville – ein einstiges Fischerdorf, das im 19. Jahrhundert vor allem von der französischen und englischen Aristokratie sowie dem gehobenen Bürgertum als Erholungs- und Vergnügungsort („pour s'y amuser“) aufgesucht wurde,¹² wie das 1869 entstandene Gemälde Eugène Boudins mit dem Titel *Baigneurs sur la plage de Trouville* illustriert – wird zum Ort des Todes. Das Meer nimmt die Funktion eines Grabes ein. Trouville präsentiert sich in doppelter Weise als Erinnerungsort: Während das Seebad für den jungen Flaubert mit der Erinnerung an die schöne Tote verbunden ist, wirkt das aus dem Wasser auftauchende Netz, das wie ein Leichentuch den toten weiblichen Körper umhüllt, wie ein Erinnerungsobjekt an das alte Fischerdorf, ein Relikt einer vergangenen Zeit.

Wenngleich Flaubert beim tragischen Unfall der jungen Frau nicht anwesend ist, sondern lediglich durch einen Bericht von ihrem Tod erfährt, imaginiert er ihre Todesszene und erhebt sie zum Modell des Sterbens: „C'était mourir.“ Der Körper der schönen Unbekannten verliert sich im Wasser, um als leblose Form wieder aufzutauchen. Das Netz fungiert als künstlerische Maske: Es verdeckt den zum Leichnam transformierten weiblichen Körper, um ihn nunmehr als den Autor inspirierendes ästhetisches Kunstobjekt zu präsentieren. Der Tod der schönen Frau wird, wie die Worte Edgar Allan Poes bezeugen, zum „most poetical topic in the world“¹³. Die Todesart des Ertrinkens versinnbildlicht im Element des auflösenden Wassers die Zerstörung der schönen Form, die wiederum einen Affekt freisetzt. Nicht nur der Körper selbst wird in der Beschreibung des Auftauchens aus dem todbringenden Meer zum Gegenstand einer künstlerischen Inszenierung. Auch der reale Ort des Geschehens erscheint als Schaubild. Bezeichnet der junge Gustave kurz zuvor im zitierten

11 Gustave Flaubert, Brief an Ernest Chevalier vom 26. August 1834, *Corr. I*, S. 14.

12 Vgl. Ivan Jablonka, „Les plaisirs de la plage au XIX^e siècle“ (online).

13 Edgar Allan Poe, „The Philosophy of Composition“, S. 165.

Brief eine „belle tempête“ als „bien beau spectacle“¹⁴, so evoziert er nicht nur die sinnliche Erfahrung des Meeresrauschens, sondern entwirft in den sich vor dem nebligen Horizont abzeichnenden, am Felsen brechenden Wellen gleichzeitig ein Landschaftsbild: „[...] ou bien quand des nuages brumeux englobent son horizon, quand elle [la mer, S. W.] vient se briser sur les rochers“.¹⁵ Die einschließenden bzw. einrahmenden Wolken bilden einen szenischen Ausschnitt von Welt, eine Art Bühnenbild, vor dem das Schauspiel der Meereswogen inszeniert werden kann. Der Badeort von Trouville wird zum Projektionsraum der Imagination. In der Tat nennt Flaubert Trouville nicht nur in seiner Korrespondenz, sondern auch in seinen literarischen Werken.¹⁶ Für Maler wie Paul Huet, Eugène Boudin, Gustave Courbet oder Claude Monet und Schriftsteller wie Alexandre Dumas oder Alphonse Karr wird das Seebad ebenso zur künstlerischen Inspirationsquelle.¹⁷ Es ist die im Präfix des Ortsnamens angelegte, als Loch (*trou*) versinnbildlichte Leere, in der das Subjekt seine Vorstellungsbilder entwirft. Die Leere korrespondiert mit der unendlich erscheinenden

14 Gustave Flaubert, Brief an Ernest Chevalier vom 26. August 1834, *Corr. I*, S. 13.

15 Vgl. ebd., S. 14.

16 In den *Mémoires d'un fou* (1838) wird Trouville zwar nicht direkt genannt, doch da Flauberts eigene Begegnung mit Élisabeth Schlésinger am Strand von Trouville die Begegnung des (autobiographischen) Erzählers der *Mémoires* mit dem Liebesobjekt der Maria modelliert, ist anzunehmen, dass es sich bei der im Jugendwerk angelegten Leerstelle in den „bains de mer de...“ um Trouville handelt. Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 484. Vgl. hierzu auch ebd., Anm. 2, S. 1381. Auch das Ziel des frühmorgendlichen Spaziergangs des Erzählers in *Novembre* (1842), das als „X...“ bezeichnet wird, könnte auf Trouville verweisen. Gustave Flaubert, *Novembre. Fragments de style quelconque*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 780. Zu einem fünfstündigen nächtlichen Spaziergang mit Maxime Du Camp von Dives nach Trouville, der der Textpassage als Modell gedient haben könnte, vgl. ebd., Anm. 29, S. 1499. An jenem Ort, an den der Erzähler am Ende zurückkehrt, stellt sich ihm in der Abenddämmerung am Strand ein Bild des Todes dar: „Il vit, à une place, une vieille barque à demi enfouie dans le sable, échouée là peut-être depuis vingt ans, de la christe marine avait poussé dedans [sic], des polypes et des moules s'étaient attachés à ses planches verdies ; il aima cette barque, il tourna tout autour, il la toucha à différentes places, il la regarda singulièrement, comme on regarde un cadavre.“ Ebd., S. 829. Direkt genannt wird Trouville schließlich in *Un cœur simple* (1877). In einem subtilen Vergleich scheint die Ertrunkene von Trouville im Spätwerk, nämlich am Fluss des Touques, wieder auf: „Les prairies étaient vides, le vent agitait la rivière ; au fond, de grandes herbes s'y penchaient, comme des chevelures de cadavres flottant dans l'eau.“ Gustave Flaubert, *Un cœur simple*, S. 50.

17 Vgl. Robert L. Herbert, *Impressionism. Art, Leisure, and Parisian Society*, S. 265 ff.; speziell zu Monet vgl. ebd., S. 293–298; Ivan Jablonka, „Les plaisirs de la plage au XIX^e siècle“ (online).

Weite und Tiefe des Meeres. Das grenzenlose Meer, das weder Anfang noch Ende besitzt und stattdessen mit einem nicht greifbaren, unsichtbaren Grund und unberechenbaren Fluten aufwartet, ist Sinnbild des Todes. Das Wasser trägt den Tod in sich, es bringt, wie bereits Bachelard konstatiert, „une perte de notre être dans la totale dispersion. Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement.“¹⁸ Das Element des Wassers entspricht der Auflösung im Tod, es ist „un néant substantiel“¹⁹. Für die Zerstörung der schönen Form des weiblichen Körpers erscheint das Meer als Darstellungsmedium *par excellence*, als „la vraie matière de la mort bien féminine“²⁰.

Die Episode der ertrinkenden Unbekannten, die bereits in Flauberts Brief an seinen Freund literarisch stilisiert wird, taucht an verschiedenen Stellen des Jugendwerks, aber auch in Teilen des Spätwerks als augenscheinliche Inspirationsquelle wieder auf. Die Verbindung von weiblichem Tod und Wasser, wie sie im Folgenden anhand von Szenen der *Mémoires d'un fou* sowie der ersten Fassung der *Éducation sentimentale* aufgezeigt werden soll, liegt allerdings nicht nur in der autobiographischen Todeserfahrung begründet, sondern ordnet sich gleichzeitig in ein bedeutsames diskursives Feld ein, das wiederum die Beschreibung der Ertrunkenen von Trouville geprägt haben könnte. Sowohl in der Literatur als auch in der öffentlichen Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts ist die im Wasser treibende weibliche Leiche omnipräsent. Die literarische Grundlage bildet zweifelsohne die Todesszene von Shakespeares Ophelia, die im 19. Jahrhundert von zahlreichen Autoren und Künstlern imaginiert wird. Vom 1852 fertig gestellten Gemälde des englischen Präraffaeliten John Everett Millais über Paul Delaroches *La Jeune Martyre* und Eugène Delacroix' *La mort d'Ophélie* hin zum Bronzerelief des französischen Bildhauers Auguste Préault: Es ist stets die auf dem Wasser treibende junge Ertrunkene, die dargestellt wird. Der toten Ophelia wird eine prominente Stellung zuteil, die sich weniger aus dem Shakespeareschen Modell als aus der Imagination der einzelnen Künstler schöpft. Während der Tod der Frauenfigur im Stück des englischen Dramatikers durch einen Bericht der Königin beschrieben wird und somit nicht als szenische Darstellung auf der Bühne angelegt ist, erscheint er in der bildenden Kunst als immobilisiertes Tableau. Wie bereits Anne Cousseau konstatiert, ist Ophelia in der siebten Szene des vierten Aktes fixiert. Sie ist zum

18 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, S. 125.

19 Ebd.

20 Ebd., S. 111.

Bild geworden und kann – ganz im Sinne des berühmten Ausspruchs „To be or not to be“ – nur in jenem fortbestehen.²¹

In ähnlicher Weise wie Flaubert die Ertrunkene von Trouville zum Modell des Sterbens erhebt, wird die Shakespearesche Heldin in der Rezeption durch die Generation der Romantiker und die Präraffaeliten zum „symbole du suicide féminin“²², wie es Bachelard treffend formuliert. Für die Vertreter des Symbolismus und die *décadents* ist besonders der Wahnsinn, die *folie* Ophelias, die zuvor bereits unter anderem von Delacroix dargestellt wurde, von großem Interesse. Sie ist Zeichen eines „pouvoir de rêverie“, das sich im Wasser als „le support idéal de la fluidité de la rêverie“²³ spiegelt. So heißt es in der zweiten Strophe von Arthur Rimbauds Gedicht „Ophélie“:

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.²⁴

Neben Rimbaud sind es insbesondere die Autoren des *Fin de siècle*, die sich für die *folie* Ophelias interessieren und die Frauenfigur aus jener Bewegungslosigkeit, in der sie in zahlreichen Gemälden erstarrt ist, befreien werden. Auch wenn Rimbauds Ophelia in der vom Sprecher gewählten Blumenmetaphorik – „comme un grand lys“²⁵ – zunächst noch wie ein passives Objekt wirkt, ist ihr eine unheimliche Bewegung eingeschrieben: So ist im langen schwarzen Fluss („long fleuve noir“) eine auf Dauer gestellte, monotone Bewegung verbildlicht, die die im toten Inneren der phantomartigen Frauenfigur eingeschriebene Melancholie veräußert. Um die Jahrhundertwende wird der Ophelia, die weiter mit Tod und *folie* verbunden bleibt, zuweilen die Rolle einer manipulativen, politisch berechnenden Figur zugewiesen.²⁶

Flauberts Rezeption Shakespeares lässt sich mithilfe der Begriffe *folie* und *rêve* erfassen, die der französische Autor in seiner Korrespondenz anhand der Shakespeareschen Frauenfiguren sowie der Figur Hamlets illustriert. Aus

21 Vgl. Anne Cousseau, „Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle“, S. 83. Zur englischen und französischen Ophelia-Rezeption in Bild und Literatur im 19. Jahrhundert sowie um die Jahrhundertwende vgl. Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, S. 37–50.

22 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, S. 112.

23 Anne Cousseau, „Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle“, S. 88.

24 Arthur Rimbaud, „Ophélie“, in: *Poésies complètes*, S. 116.

25 Ebd.

26 Vgl. Anne Cousseau, „Ophélie : histoire d'un mythe fin de siècle“, S. 100.

seinen Briefen geht hervor, dass Flaubert zeitlebens ein großer Bewunderer des englischen Dramatikers war, sodass er die Todesszene Ophelias gewiss kannte. Während er jedoch an keiner Stelle direkt auf jene Bezug nimmt, lobt er Shakespeare in einem Brief an Ernest Feydeau aus dem Jahre 1859 als „seul poète“, der die als „ces charmants animaux“ bezeichneten Frauen verstanden habe: „Il en a fait des êtres extra-exaltés, mais jamais raisonnables. C'est pour cela que ses figures de femme sont à la fois si idéales et si vraies.“²⁷ Somit scheint Flaubert weniger am Bild der auf dem Wasser treibenden Ophelia interessiert zu sein als an ihrer *scène de folie*, an jener ‚Bewegung‘, die sie in den im unbewegten Tableau fixierten Tod treibt. Wahnsinn und Tod beschäftigen bereits den jugendlichen Literaturkreis der suizidären „pléiade de jeunes drôles“, der Flaubert angehörte und von der er Louise Colet im Jahre 1851 berichtet:

Nous tournions entre la folie et le suicide. Il y en a qui se sont tués ; d'autres qui sont morts dans leur lit, un qui s'est étranglé avec sa cravate, plusieurs qui se sont fait crever de débauche pour chasser l'ennui. – C'était beau !²⁸

Wenngleich der Suizid durch Ertrinken nicht evoziert wird – und tatsächlich gemeinhin als typisch weibliche Todesart betrachtet wird –, so sind die männlichen Todesarten der Jugendfreunde dem Modell der Ophelia doch verwandt. Denn sie werden allesamt durch die *folie* herbeigeführt und letztlich ungeachtet ihrer teils brutalen, ja ‚hässlichen‘ selbst herbeigeführten Tode als schön („beau“) bewertet.

Dass der durch die Figur Ophelias symbolisierte weibliche Tod durch Ertrinken auch in der öffentlichen Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts allen voran dem Anspruch der Schönheit zu genügen hatte, geht aus zahlreichen *faits divers* hervor. Neben der wohl bekanntesten weiblichen Wasserleiche, der sogenannten *Inconnue de la Seine*, deren lebloser Körper um die Jahrhundertwende

²⁷ Gustave Flaubert, Brief an Ernest Feydeau vom 11. Januar 1859, *Corr. III*, S. 5. Die „idéalité ravissante“ von Shakespeares Frauenfiguren hebt auch Chateaubriand hervor. François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions*, Bd. I, S. 177. In Chateaubriands Bewertung von *Hamlet* dominiert die Darstellung der *folie*, die ihn in ähnlicher Weise wie Flaubert faszinierte: „Dans *Hamlet*, dans cette tragédie des aliénés, dans ce *Bedlam royal* où tout le monde est insensé et criminel, où la démence simulée se joint à la démence vraie, où le fou contrefait le fou, où les morts eux-mêmes fournissent à la scène la tête d'un fou ; dans cet odéon des ombres, où l'on ne voit que des spectres, où l'on n'entend que des rêveries, que le *qui vive* des sentinelles, que le criaillement des oiseaux de nuit et le bruit de la mer, Gertrude raconte qu'Ophélie s'est noyée“. Ebd., S. 178.

²⁸ Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 3. November 1851, *Corr. II*, S. 15.

in der Pariser Morgue ausgestellt wurde und deren berühmte Totenmaske zur Inspirationsquelle zahlreicher Schriftsteller avancierte,²⁹ erwecken auch weitere vorwiegend weibliche Ertrunkene das öffentliche Aufsehen, wie ein Zeitungsartikel im *Petit Journal* von 1869 illustriert:

Nous avons raconté la triste impression qu'a produite à Nice la mort d'une Américaine, jeune, belle, riche, qui s'était noyée en se baignant dans la mer.

On ajoutait ce détail navrant et cruel que le corps de la pauvre jeune Américaine n'avait pas été retrouvé, et la pensée qu'il avait dû être emporté par les courants se présentait tout naturellement à l'esprit.

La colonie était en larmes.

Eh bien, il paraît que les bains de mer, la noyade, sont purement des effets d'imagination.

Il paraît que la victime, très ferrée sur la mise en scène, après avoir chargé sa femme de chambre à disposer artistiquement ses habits sur la plage, avait ensuite disparu en compagnie d'un ami très discret.³⁰

In der Berichterstattung erfolgt eine Zurschaustellung des weiblichen Todes, die hier durch die angeblich eigens in Auftrag gegebene Inszenierung überhöht wird. So erscheint die junge Amerikanerin nicht etwa als passives Opfer

29 Vgl. David Phillips, „In Search of an Unknown Woman: *L'Inconnue de la Seine*“, S. 321 f; Hélène Pinet, „L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine“. Elisabeth Bronfen deutet die Totenmaske der unbekanntenen Ertrunkenen als künstliches Projektionsobjekt, in der die Frau als Referenz abwesend ist. Sie werde konstruiert als „figure of silence, of erasure, as simulacrum“. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, S. 208. Als *most poetical topic* scheint sich in besonderem Maße der Tod einer schönen Unbekannten zu eignen, da er die künstlerische Imaginationskraft ins Unermessliche zu steigern vermag. Die wohl berühmteste *inconnue* des 19. Jahrhunderts stellt die „[f]ugitive beauté“ in Baudelaires berühmtem Gedicht „À une passante“ dar (*OC I*, S. 93), die dem Sprecher in einem flüchtigen Moment in Witwenkleidung erscheint, um sodann im Dunkel zu entschwinden. Ein Wiedersehen mit der schönen Unbekannten wäre nur „unter den Bedingungen des Todes“ möglich. Karin Westerwelle, „Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe. Baudelaires *À une Passante* und *La belle Dorothée*“, S. 166. Die Flüchtigkeit ist bereits in der Bilderscheinung angelegt: „Gegenüber der Lichterscheinung der traditionellen Passantinnenfiguren stellt Baudelaire eine Frauenfigur zeichnerhaft in schwarzer Bildlichkeit des äußeren Anblicks und des inneren majestätischen Schmerzes vor, die aus und in der Bewegung des Sehakts in der Nacht versinkt.“ Ebd., S. 168.

30 *Le Petit Journal*, 25. April 1869, S. 3. Wie die Zeitung in ihren „Petites Nouvelles“ vom 17. April 1869 berichtet, handelt es sich bei der Toten um eine gewisse Madame Bill.

des gefährlichen Meeres, wie es beispielsweise in Flauberts Brief der Fall ist,³¹ sondern als berechnende Regisseurin ihres eigenen Suizids. Die hervorgehobene Schönheit der jungen Frau, die für Berichte tragischer Unfälle typisch ist, wird ergänzt um eine Imaginationskraft, die nur noch den Anschein einer Nachahmungsinstanz wahrt – nämlich der zum Klischee gewordenen weiblichen Todesart –, in Wahrheit jedoch bereits als schöpferisch-kreative, ja subversive Instanz die eigene Flucht mit dem Liebhaber ermöglicht.³²

1.1.2 Liebe und Tod in den *Mémoires d'un fou* (1838)

Wenngleich sich die Forschung über den Zeitpunkt der ersten Begegnung des jugendlichen Gustave mit der elf Jahre älteren Élisabeth Foucault während eines Familienurlaubs in Trouville uneinig ist,³³ wird Letztere gemeinhin als Modell für die schöne Badende am Strand von Trouville betrachtet, von der der Erzähler des autobiographischen Jugendwerks *Les Mémoires d'un fou* rückblickend berichtet.³⁴ Die zukünftige Frau von Maurice Schlésinger, Herausgeber der *Revue et gazette musicale*, den sie 1840 heiratete, ist in den 1838 verfassten *Mémoires d'un fou* in der Figur der Maria evoziert, die gemeinsam mit ihrem Ehegatten und ihrer kleinen Tochter den Sommer in Trouville verbringt. Der Erzähler beschreibt die Begegnung mit Maria als *coup de foudre*, die sich als schmerzvolle Erinnerung in sein Herz eingeschrieben hat: „Ici sont mes souvenirs les plus tendres et les plus pénibles à la fois [...]. c'est une large cicatrice au cœur qui durera toujours [...]“³⁵ *Idéale* und *vraie* zugleich – nämlich im verheißungsvollen Namen der im 19. Jahrhundert idealisierten Gottesmutter³⁶ sowie im realen Modell der Élisabeth – knüpft Maria an die Frauenfiguren im Werk Shakespeares an, die Flaubert Jahre später lobt.³⁷ Wie Shakespeares Ophelia

31 Als weiteres Beispiel für die als passives Opfer inszenierte Ertrunkene kann die Schwind-süchtige genannt werden, die in einem Vergleich in der ersten Fassung der *Éducation sentimentale* als Wasserleiche auftaucht: „Hélas ! leur amitié en vint aussi triste et aussi malade que les phtisiques qui reviennent des eaux.“ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (1845), in: *Œuvres de jeunesse*, S. 1066.

32 Zur Bedeutungsverschiebung der Imagination vgl. Rainer Warning, „Imagination II“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Sp. 219 f.

33 Vgl. Claudine Gothot-Mersch, *Les Mémoires d'un fou. Notice*, in: Gustave Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, S. 1354–1358.

34 Vgl. Pierre-Marc de Biasi, *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*, S. 61 f.

35 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 483 f.

36 Zum Marienkult im 19. Jahrhundert vgl. Stéphane Michaud, *Muse et madone. Visages de la femme de la Révolution française aux apparitions de Lourdes*, S. 17–70.

37 Vgl. Gustave Flaubert, Brief an Ernest Feydeau vom 11. Januar 1859, *Corr. III*, S. 5. Vgl. Kap. 1.1.1.

und jene Ertrunkene, von der Flaubert in seiner frühen Korrespondenz berichtet, wird auch Maria zum Objekt einer Todesimagination, die jedoch auf eine symbolische Ebene verlagert ist. Erneut wird das einstige Fischerdorf zum Vorstellungsraum des romantischen Subjekts, zum Ort, an dem der Großteil seiner spontan verfassten, höchst persönlichen *Mémoires* situiert sind.³⁸ Die an den Türen von Trouville angebrachten „filets noirs et rongés par l'eau“³⁹ erinnern an das Netz, das den an den Strand angeströmten Leichnam der schönen Unbekannten umgeben hatte. Sie sind Teil einer großartigen Inszenierung, „le plus pittoresque et le plus chaud spectacle“⁴⁰ und erheben den Ort zur Schaubühne, auf der sich autobiographische Erfahrung und Vorstellungskraft erneut vermischen.

Wenngleich die Erscheinung der aus dem Meer emporsteigenden Maria, die der Erzähler vom Strand aus beobachtet, an Darstellungen der Venus Anadyomene angelehnt zu sein scheint,⁴¹ symbolisiert der Meeresschaum nicht nur die Geburt und das Leben, sondern auch den Tod und die Vergänglichkeit. So betrachtet der Erzähler die Badende zunächst „de loin sous l'eau“ und beneidet die den atmenden Körper umschlingende Welle, „la vague molle et paisible qui battait sur ses flancs et couvrait d'écume cette poitrine haletante“. Er sieht „son cœur battre, sa poitrine se gonfler“⁴². Dennoch lauert im friedlich erscheinenden Wasser stets der Tod, wie nicht nur die Episode der Ertrunkenen verdeutlicht, sondern auch die an früherer Stelle der *Mémoires* beschriebene Traumsequenz des Erzählers, die in der Beschreibung seiner ertrinkenden Mutter zum Untersuchungsgegenstand vorwiegend psychoanalytischer Interpretationen geworden ist:⁴³

Ailleurs c'était dans une campagne verte et émaillée de fleurs le long d'un fleuve ; j'étais avec ma mère qui marchait du côté de la rive – elle tomba. – Je

38 „Je ne sais pas plus que vous ce que vous allez lire. [...] Seulement je vais mettre sur le papier tout ce qui me viendra à tête, mes idées avec mes souvenirs, mes impressions mes rêves mes caprices, tout ce qui passe dans la pensée et dans l'âme [...]“. Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 467.

39 Ebd., S. 484.

40 Ebd.

41 Der Erzähler vergleicht die Badende selbst mit der Liebesgöttin: „J'étais immobile de stupeur comme si la Vénus fût descendue de son piédestal et s'était mise à marcher.“ Ebd., S. 486.

42 Ebd.

43 Vgl. z. B. Marthe Robert, *En haine du roman*, S. 65 ff. In einem Brief an Maxime Du Camp vom 7. April 1846 wird Flaubert den Tod seiner Mutter antizipieren: „Il y a la mort de ma mère que je prévois plus ou moins prochaine [...]“. *Corr. I*, S. 262.

vis l'eau écumer, des cercles s'agrandir et disparaître tout à coup. – L'eau reprit son cours et puis je n'entendis plus que le bruit de l'eau qui passait entre les joncs et faisait ployer les roseaux.⁴⁴

Zwar hört der junge Erzähler im eindringlichen Traum die Schreie seiner Mutter. Doch er kommt ihr nicht zu Hilfe, sondern sieht nur den in den Abgrund führenden Sog des Wassers. Der mit Röhricht und Schilf geschmückte Fluss erweist sich in seiner Ähnlichkeit zum Schauplatz der ertrinkenden Ophelia als perfekte Szenerie für den geträumten Tod.

In weitaus subtilerer Weise sind der an die Schaumgeburt der Venus angelehnten Erscheinung Marias Zeichen des Todes eingeschrieben. Während in den meisten Venusdarstellungen das wallende, sinnlich konnotierte Haar der aus dem Wasser emporsteigenden Schönheit hervorsticht, sind es bei Flaubert die von der Badenden hinterlassenen Fußspuren im Sand, die den Blick des Betrachters anziehen. Es ist somit nicht der sinnliche Körper selbst, auf dem der Blick innehält, sondern der Abdruck seiner Füße, die nicht selten als Fetischobjekte fungieren. Der ewigen Schönheit der traditionellen Venusfiguren stehen die vergänglichen Fußspuren der Flaubertschen Venuserscheinung gegenüber, die von den Wellen des Meeres langsam ausgelöscht werden und den Betrachter in große Traurigkeit stürzen:⁴⁵ „La vague a effacé les pas de Maria.“⁴⁶ Gerade in den Wogen des doch eigentlich zum romantischen Symbol der Unendlichkeit erhobenen Meeres spiegelt sich die Vergänglichkeit, wodurch das Meer nicht nur als Projektionsraum des sehnsuchtsvollen Ich fungiert, sondern auch als idealer Schauplatz eines von Leidenschaft und Flüchtigkeit gleichsam bestimmten *coup de foudre*.⁴⁷ Es ist die Schwelle zwischen Leben und Tod, der leere Raum der Grenzerfahrung, versinnbildlicht im Meer von *Trouville*, der durch das Ich ausgefüllt werden kann. In jenem unsichtbaren Schauplatz

44 Gustave Flaubert, *Mémoires d'un fou*, in: *Œuvres de jeunesse*, S. 476.

45 Vgl. ebd., S. 486: „[...] et mon regard restait fixé sur la trace de ses pas et j'aurais pleuré presque en voyant le flot les effacer lentement.“

46 Ebd., S. 487.

47 Baudelaire wird in seinem Sonett „À une passante“ die wohl berühmteste ‚flüchtige Schönheit‘ evozieren: „Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?“ Charles Baudelaire, „À une passante“ (XCIII, *Tableaux parisiens, Les Fleurs du mal*), in: *OC I*, S. 93. Wie Karin Westerwelle in ihrer Analyse des Sonetts aufgezeigt hat, liegt in den Auslassungspunkten zwischen Blitz („éclair“) und Nacht („nuit“) ein „Unsagbares, das zwischen der Blitzerscheinung und dem Fall in die konturlose Nacht sich ereignet.“ „Bilderscheinung, flüchtige Schönheit und Ästhetik der Farbe. Baudelaires *À une Passante* und *La belle Dorothée*“, S. 166.