

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

Andrea Polaschegg · Daniel Weidner (Hrsg.)

Das Buch in den Büchern

Wechselwirkungen von Bibel und Literatur

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Werkes und die ihm zugrunde liegende Tagung wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.

Umschlagabbildung:

Sandro Botticelli: Madonna del Magnificat, Öl auf Holz, 1481, Detail.

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, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Satz: Tilo Lothar Rölleke, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5243-6

Schreibakte an den Grenzen der Lesbarkeit

Die Heilige Schrift in Flauberts *Tentation de saint Antoine*

Flauberts Romane werden in der Regel nicht mit einer biblischen oder exegetischen Tradition in Verbindung gebracht. Dabei zehrt die Gründerrhetorik von Flaubert als ›Vater der Moderne‹ und ›Erfinder‹ eines neuen Stils von einer religiösen Metaphorik, die der Autor in seinen Briefen selbst angelegt hat. Der Romancier soll nämlich schreiben wie ein Gott, unsichtbar und allmächtig: »Der Autor muß in seinem Werk wie Gott im Universum sein, überall präsent und nirgends sichtbar.«¹ »Ein Romancier hat nach meiner Auffassung *nicht das Recht*, seine Meinung über die Dinge dieser Welt zu sagen. Er muß bei seiner Schöpfung Gott nachahmen, das heißt, schaffen und schweigen.«² So lauten die berühmten und viel zitierten poetologischen Statements, die Flaubert an seine in dieser Hinsicht absolut ungöttlichen Korrespondentinnen richtete. Ein Schriftsteller darf nicht über sich schreiben, über seine Gefühle und Obsessionen, er soll hinter seinem Gegenstand verschwinden und gerade dadurch eine paradoxe Allmacht manifestieren. Man hat dieses Autorkonzept mit einem augustinisch-jansenistischen *deus absconditus* in Verbindung gebracht, dessen Macht proportional zu seinem Sichtentziehen, seiner Unsicht- und Ungreifbarkeit wächst, ein Autorkonzept, das insofern eine paradoxe »letzte Steigerung auktorialer Autorität« darstellt.³ Interessant an diesem *Self-Fashioning* des Romanciers ist die Tatsache, dass das Schreiben, das doch eigentlich charakterisiert werden soll, negiert wird. Der Roman soll nicht aus Worten, sondern aus Taten bestehen, er ist keine Nachahmung, sondern *creatio ex nihilo*. Angestrebt wird eine Literatur, die »göttlich«, die mehr sein will als Literatur. Wie aber verhält sich ein solches Modell monotheistischer

1 »Un romancier, selon moi, n'a pas le droit de dire son avis sur les choses de ce monde. – Il doit, dans sa création, imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire faire et se taire.« (Gustave Flaubert: »Brief an Louise Colet, 9.12.1852«, in: ders.: *Correspondance*, hg. v. Jean Bruneau/Yvan Leclerc, 5 Bde., Paris [Gallimard] 1973–2007, hier Bd. 2, S. 204; dtsh. Übers. v. Cornelia Hasting: *Die Briefe an Louise Colet*, Zürich [Haffmans] 1995, S. 558). Im Folgenden handelt es sich bei deutschen Zitaten ohne Quellenangabe um eigene Übersetzungen. Ausnahmen hiervon bilden Übersetzungen französischer Bibelzitate, die nach der Einheitsübersetzung wiedergegeben werden.

2 Gustave Flaubert: »Brief an Amélie Bosquet, 20.10.1866«, in: ders.: *Correspondance* (Anm. 1), Bd. 3, S. 517; dtsh. Übers. v. Helmut Scheffel: *Briefe*, Zürich (Diogenes) 1977, S. 491.

3 Ulrich Schulz-Buschhaus: »Ein Autor wie Gott, unsichtbar und allmächtig. Über Formen diskursiver Autorität und Kontingenz« (2003; verfügbar unter: <http://gams.uni-graz.at/fedora/get/o:usb-06B-328/bdef:FOtoPDF/get>, abgerufen am 8.2.2011, hier S. 4).

Auktorialität zur Autorität der Heiligen Schrift, die seit je ›mehr als Literatur‹ ist? Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass Flaubert, indem er sich an die göttliche Stelle setzt, ihre Autorität aushebelt, Literatur sakralisiert und die Heilige Schrift profanisiert. Bezeichnenderweise aber greift Flaubert auf die Metaphorik des *deus absconditus* und nicht etwa auf jene eines *deus revelatus* zurück. Flauberts Künstler soll bzw. muss nicht schreiben wie die *auctores* der christlichen Bibel, jenes Ausnahmebuchs, in dem sich ein unsichtbarer und allmächtiger Gott in Christus offenbart hat. Er scheint den Ausnahmecharakter der Heiligen Schrift also nicht unbedingt zu negieren, sondern allenfalls zu bezweifeln.

Ich möchte im Folgenden Flauberts gattungslosen Text der *Tentation de saint Antoine* – das ›Werk seines Lebens‹ (›œuvre de ma vie‹⁴) – als jenen metatextuellen Ort vorstellen, an dem Flaubert über Jahrzehnte hinweg den Status poetisch-auktorialen Sprechens experimentiert hat. Flauberts Antonius ist ein Wüstenereimit, der eine Nacht lang standhaft die seltsamsten dämonischen Erscheinungen abwehrt. Dabei nimmt der biblische Text insofern eine herausragende Funktion ein, als Antonius' Versuchungen durch die Lektüre der Heiligen Schrift allererst ausgelöst werden. Entscheidend ist aber, dass die anonyme Erzählstimme, die den Text präsentiert, Antonius nicht als jemanden darstellt, der vom Glauben (an die Heilige Schrift) abgefallen wäre, sondern als einen Eremiten, der temporär einer Halluzination erliegt. Damit bleibt der Antonius der *Tentation* ein christlicher Asket, der an die Heilige Schrift glaubt, womit er sich – und das macht die metapoetische Relevanz des Textes aus – der Modellierung desjenigen Romaniers widersetzt, der für seine Literatur das Göttliche beansprucht. Anders als Emma Bovary, die sich wegen ihres sentimentalischen Glaubens an die Schrift umbringt, und anders als Bouvard und Pécuchet, die dumm an den gleichen Wert aller Literatur glauben und die Schrift nur noch kopieren, legt Antonius eine absolute Resilienz im Glauben an die einzige Heilige Schrift an den Tag.⁵ Die *Tentation de saint Antoine* wirft damit ein neues Licht auf das moderne Erzählen im Zwischenraum von Religion und Literatur: Sie markiert – weder Heiligenvita noch Roman – einen theatralischen Ort an den Rändern der Literatur, an dem Erzähler und Figur sich ihre Positionen in einem agonalen Spiegelverhältnis abringen. Bezogen auf Flauberts paradoxes Autorkonzept des *deus absconditus* zeigt sie weniger dessen starke als dessen schwache Seite: Der Schreiber der *Tentation* ist ein Zweifler, der ganze Bibliotheken ins Spiel bringt, der der Heiligen Schrift ihr Heiliges entzieht und der seine Souveränität als *narrateur* von einer

4 Gustave Flaubert: »Brief an Mlle Leroyer de Chantepie, 5.6.1872«, in: ders.: *Correspondance* (Anm. 1), S. 531.

5 Welche Texte diese ›Heilige Schrift‹ im Einzelnen umfasst, erforderte genauerer Untersuchung. Im Zentrum der Bibel(kanon)kritik steht in jedem Fall das Alte Testament; das Neue Testament spielt in der *Tentation* weniger als Text eine Rolle als in der Antoniusfigur, die das inkarnierte Wort repräsentiert (vgl. hierzu auch Anm. 19).

starken, widerständigen Figur immer wieder infrage gestellt sieht. Als narrativer *deus absconditus* ist er so unsichtbar, dass er von einer Rezeption, die die Antoniusfigur umstandslos als Maske des ›Eremiten von Croisset‹ auffasst, nicht einmal wahrgenommen wurde.

1. Versuchung der Schrift, Lust am Text

Die *Tentation de saint Antoine* besteht aus sieben Tableaus, die szenenartig präsentiert werden: Eine anonyme Erzählerstimme beschreibt das Setting auf dem Wüstentableau und stellt den dem Ennui verfallenen Eremiten vor. In der Folge wechseln sich narrativer Nebentext und Sprechpassagen ab. Die ersten beiden Tableaus werden strukturiert durch den Katalog der sieben christlichen Kardinalsünden. Im dritten Tableau taucht der ehemalige Schüler Hilarion auf, der Antonius die folgenden drei Kapitel als Verführergestalt begleitet: Nach einer Debatte über dogmatische und exegetische Fragen führt Hilarion Antonius im vierten Tableau durch eine große Basilika, in der eine Reihe von Religionsführern ihre jeweilige Glaubenslehre praktizierend propagieren. Im fünften Tableau betrachten Hilarion und Antonius das historische Defilee der vorbeiziehenden, im Sterben begriffenen Götter. Nach der metaphysischen Erkundung von Mikro- und Makrokosmos im vorletzten Tableau endet das letzte mit Antonius' Begehren, mit der Materie zu verschmelzen; der Text schließt mit den lakonischen Zeilen: »Antonius schlägt ein Kreuz und nimmt sein Gebet wieder auf.«⁶

Es ist viel darüber diskutiert worden, ob Flauberts Antonius nun ein christlicher oder ein antichristlicher Held ist, ob sein Heroismus in der Widerständigkeit oder in der Hingabe liegt. Doch die *Tentation de saint Antoine* schildert ja keine Heiligenvita wie die *Vita Antonii* des Athanasius, sondern lediglich eine Nacht aus dem Leben des Einsiedlers, die der Erzähler, auf dem psychologisch-wissenschaftlichen Stand seiner Zeit, als ein durch die asketische Lebensform bedingtes Gleiten in einen halluzinatorischen Zustand beschreibt.⁷ Fakt ist, dass Antonius die Versuchungen immer wieder abwehrt, meistens mit einem Kreuzzeichen, so auch am Ende des Textes. Fakt ist aber auch, dass der Text keine glückliche religiöse Erfahrung des Asketen darstellt – das Kreuz, das zu Beginn als Requisit

6 »Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières.« (Gustave Flaubert: *La Tentation de saint Antoine*, hg. v. Claudine Gothot-Mersch, Paris [Gallimard] 1983, S. 237; dtsh. Übers. v. Barbara Picht/Robert Picht: *Die Versuchung des heiligen Antonius*, Frankfurt a. M. [Insel], S. 190).

7 Vgl. hierzu V f.: »L'hallucination de la connaissance. La Tentation de saint Antoine de Flaubert«, in: *Flaubert. Revue critique et génétique. Flaubert et l'histoire des religions*, 4 (2010; verfügbar unter: <http://flaubert.revues.org/index1209.html>, abgerufen am 10.3.2011).

des Wüstentableaus erwähnt wird, wirft Schatten statt Trost zu spenden.⁸ Die halluzinatorische Askese gründet auf dem Fehlen des Körpers, was ihn zu einer ebenso typisch christlichen wie modernen Figur macht.⁹ In der Nacht der Versuchung tritt an die Stelle des Körpers die Schriftlektüre als Spur des Begehrens nach dem Körper. Dabei insinuiert die Erzählinstanz in einem sorgfältigen Arrangement der christlichen Kardinalsünden, an deren Spitze *luxuria* – Wollust, Unzucht, Unkeuschheit – und nicht *superbia* steht, dass es Antonius gelingt, den Mangel zu kompensieren. Es geht also darum, zu rekonstruieren, wie die Figur sich von einer solipsistischen, statischen und geschichtsunfähigen Figur zu einer interagierenden, dynamischen und geschichtsfähigen Figur wandelt. Poetologisch besehen erarbeitet sich damit der serielle, unabschließbare Text ohne Handlung seine Qualität als Story, in der etwas *passiert*, und der Schreiber seine Position als *narrateur*.

Die Bewegung, um die es in den ersten beiden Tableaus geht, ist die von der Bibellektüre zur halluzinierten Versuchergestalt (Nebukadnezar, die Königin von Saba). Das auf einem Pult in der Hütte des Einsiedlers liegende ›dicke Buch‹ wird gleich auf der ersten Textseite unter den Requisiten erwähnt. Nach der ersten Ortsbeschreibung im narrativen Nebentext beginnt der Eremit zu sprechen: Er monologisiert, er beklagt seinen Überdruß, seine Langeweile und hält hadernde Rückschau auf sein Leben. Aus dem Gefühl der Schwachheit heraus erfolgen der Griff zur Bibel und das willkürliche Aufschlagen von Bibelstellen. Die Lektüre der (insgesamt fünf) Passagen verunsichern Antonius in seiner Askese: Zuerst liest er in der Apostelgeschichte (Apg 11,5–7), wie der Herr eine Schale mit allerlei Getier aus dem Himmel niederfahren ließ, um Petrus vor falschen Essvorschriften zu warnen. Sollte Antonius' Askese demnach wider die Schrift sein? Im Buch Esther liest er sodann, wie die Juden nach ihrem Sieg über den persischen Herrscher Haman ihre Feinde grausam niedermetzelten (Est 9,5); er ist fasziniert und gleichzeitig abgestoßen von dem Blutrausch. Eine andere Schriftstelle legt dar, wie König Nebukadnezar vor dem Propheten Daniel niederkniet und ihn anbetete (Dan 2,46), woraus Antonius schließt, dass Gott seine Propheten über die der Eitelkeit (*superbia*) verfallenen Könige erhebt. In der letzten von Antonius vorgelesenen Stellen schließlich ist die Rede von der Königin von Saba, die zu

8 Zu Flauberts Schreiben als christliche Selbstentäußerung unter verschärften Bedingungen der Moderne vgl. Barbara Vinken: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2009. Mir geht es hier darum, zu zeigen, dass die *Tentation* in diesem eskalierenden Schreiben einen stabilen Pol einnimmt.

9 Vgl. hierzu Michel de Certeau, der das leere Grab, den fehlenden Körper, als Gründungsfigur des Christentums darstellt (ders.: *La fable mystique*, Bd. 1: *XVI^e – XVII^e siècle*, Paris [Gallimard] 1982). Vgl. außerdem bildtheoretische Konsequenzen bei Georges Didi-Huberman und dessen Konzeption eines ›kritisch-dialektischen Bildes‹: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München (Fink) 1999.

Salomon reiste, um ihn mit Rätseln zu versuchen (1 Kön 10,1).¹⁰ Hier *rätselt* Antonius – und damit kündigt sich seine Identifikation mit den biblischen Figuren bereits an –, wie die Königin Salomon auf die Probe gestellt haben mochte und wie es jenem gelang, ihr zu widerstehen.¹¹ Diese scheinbar willkürlich aufgeschlagenen Stellen stehen allegorisch für den Kanon der christlichen Kardinalsünden (Völlerei, Zorn, Eitelkeit und Wollust), und ausgehend von ihrer Lektüre wird Antonius nun sukzessive in die Versuchungen hineingerissen. Nachträglich geraten so die zuvor wiedergegebenen lauten Gedanken über sein vergangenes Leben – der Kampf für die wahre Glaubenslehre, die Lehr- und Heiltätigkeit – bereits in das Licht eines sündhaften Begehrens. Im zweiten Kapitel erfährt dieses Gleiten in die Versuchung eine Vertiefung, mit der auch ein Wandel im Darstellungsmodus einhergeht. Statt der Monologe Antonius' dominieren hier narrative Passagen, in denen geschildert wird, wie Antonius seine Wüstenumgebung wahrnimmt, was er sieht und hört. Unbewusst, halluzinierend beginnt er, den Kardinalsünden zu frönen: Träumend treibt er auf einem Boot den Nil flussabwärts (*acedia*), im Sand erblickt er plötzlich einen Tisch mit den herrlichsten Speisen (*gula*), dann einen glänzenden, kunstvoll verzierten Metallbecher mit einer wertvollen Münze darin (*avaritia*). Aus den Zitaten der Heiligen Schrift (durch den Mund Antonius') werden auf diese Weise stumme, von einer anonymen Erzählerinstanz beschriebene Bilder, die nach und nach in die Narration einer belebten Szene münden: Antonius wähnt sich inmitten der antiken Metropole Alexandria und gerät zusammen mit anderen Wüstenmönchen in einen blutigen Kampf gegen die Anhänger des Arianismus, indem er – wie die Juden im Buch Esther – rasend vor Wut die Feinde tötet (*ira*). Nach und nach verlagert sich die Szenerie nach Konstantinopel, wo Antonius von den Konzilsvätern jubelnd empfangen wird und ihm – analog zu Daniel und Nebukadnezar – von Konstantin ein kostbares Diadem aufgesetzt wird (*superbia*). Der Palast entpuppt sich alsbald als jener Nebukadnezars selbst: Antonius betrachtet den maßlos fressenden und rasenden König und *identifiziert* sich mit ihm: Er brüllt, auf allen Vieren gehend, wie ein Stier. Hier endet eine lange narrative Passage, die die letzte Kardinalsünde (*luxuria* – verkörpert durch die Königin von Saba) einleitet und nach der der narrative Darstellungsmodus mit dem mimetischen verbunden wird: Antonius trifft auf die orientalische Königin, die – nun als sprechende Figur – sich und ihre mitgebrachten Schätze anpreist. Mit ihrer Erscheinung, auf die gleich zurückzukommen sein wird, erhalten Antonius' Versuchungen eine zwar stimmliche, aber halluzinatorische Realität. Aus dem nur beschreibenden Text und der monologisierenden Figur – dem Ein-Mann-Theaterstück – wird eine (halluzinierte) Erzählung mit sprechenden und handelnden Figuren.

10 Flaubert: *Tentation* (Anm. 6), S. 57–59 bzw. 12–14.

11 Ebd., S. 59 bzw. 14.

Mit dem Konzept des bibellesend erfahrenen Sündenkatalogs legt die Erzählinstanz nahe, dass die Dynamisierung einem falschen, fehlgehenden Schriftgebrauch geschuldet ist.¹²

Luxuria steht bezeichnenderweise am Ende dieses Sündenkatalogs und nicht *superbia*, die normalerweise in der christlichen Tradition die schlimmste der Hauptsünden darstellt. Der Auftritt der Königin von Saba am Ende des zweiten Tableaus wird eingeleitet durch eine Selbstkasteiung Antonius' (direkt im Anschluss an die eben wiedergegebene, Nebukadnezar imitierende ›Vertierung), die – in typisch asketischer Dialektik von Leere und Fülle – ein Akt des Widerstands ist und gleichzeitig tiefer in die Halluzination führt:¹³

Il se flagelle avec furie.

Tiens, tiens! pour toi! encore! ... Mais voilà qu'un chatouillement me parcourt.
Quel supplice! quels délices! ce sont comme des baisers. Ma moelle se fond! je meurs!¹⁴

Mit dieser lustvollen Körperzurichtung, die hier zur Schrift als *Movens* der Lust hinzukommt, wird die Dissoziation von Schreiber- und Figurenperspektive vertieft. Antonius behauptet sich in seiner christlichen Askese am Körper und unterbindet auf diese Weise die durch die Schrift ausgelöste Halluzination. Die Halluzination wird unterbrochen, die Heilige Schrift in ihrer Autorität wiederhergestellt, was zuvor *passiert* ist, als *nichts* entlarvt, Antonius' Lust am *Glauben* bestätigt. Der narrative Nebentext stellt Handlung und Rede Antonius' indessen in einen Kontext, der die asketische Körperübung zur Ursache noch heftigerer Halluzinationen macht. Derjenige, der die Versuchungsszene aufschreibt, wird so zu einem Versuchten der Schrift, weil er der Halluzination – d. h. seiner *Narration*, die belebt, Figuren *schafft* und in der Lust kulminiert – mehr Autorität als der Heiligen Schrift beimisst. In der Fokussierung auf die *luxuria* bringt diese

12 Nach Butor stellen die sieben Kardinalsünden auch das makrostrukturelle Interpretament des Textes dar: Der Autor erschreibe sich eine antichristliche Position, indem er die Kardinalsünden positiviere. Allerdings scheint mir eine eindeutige Zuordnung der Sünden zu den einzelnen Tableaus nicht wirklich möglich; außerdem findet die Schriftlektüre als auslösendes und textkonstituierendes Element bei Butor keine Berücksichtigung. (Michael Butor: »A propos de ›La Tentation de saint Antoine‹«, in: ders.: *Improvisations sur Flaubert*, Paris [Calmann-Lévy] 1984, S. 15–41).

13 Zum Zusammenhang von Askese und Ekstase vgl. stellvertretend Niklaus Largier: *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Begehren*, München (Beck) 2007.

14 »Er geißelt sich wütend. Hier, hier! für dich! noch einmal! ... Aber das erregt mich. Dieser Schmerz! Diese Lust! wie Küsse. Mir schmilzt das Mark! ich sterbe!« (Flaubert: *Tentation* [Anm. 6]), S. 77 bzw. 35).

Versuchungsszene auf erstaunlich präzise Weise das ins Spiel, was Roland Barthes die Lust am Text genannt hat.¹⁵ Antonius' Ausrufe der Lust sind insofern Barthes' erotischem und erotisierendem Zwischenraum der Schrift anzunähern, als sie vom Jubel und abgrundtiefen Zweifel des Erzählers gleichermaßen künden.

2. Königin von Saba, Priesterin und Prostituierte

Die Begegnung mit der Königin von Saba markiert Antonius' Eintritt in eine erregte, interaktive Halluzination mit den verschiedenen Versucherfiguren. Nicht zufällig wird der im anschließenden dritten Tableau auftauchende Schüler Hilarion als ein ›Diener der Königin‹ eingeführt.¹⁶ Hilarion, die Häretiker, die Götter, der Teufel, die monströsen Mischwesen – sie alle sind Produkte schriftlicher und fleischlicher Erregung. Die Königin von Saba wird nicht erst bei Flaubert zur schillernden Figur. Schon ihr Auftritt im alttestamentlichen ersten Buch der Könige, wo sie aus ihrem fernen Reich nach Jerusalem kommt, um der Weisheit und dem Reichtum des Königs Salomo zu huldigen, ist ambivalent.¹⁷ Unklar bleibt hier etwa, womit Salomo die Königin im Gegenzug zu den Geschenken, die er von ihr erhält, beschenkt; und bereits ein Kapitel nach ihrem Besuch ist die Rede von seinem Gottesabfall, der ausdrücklich mit seiner Polygamie erklärt wird. Wenn Flaubert seine Königin von Saba als verkörperte Wollust auftreten lässt, nutzt er die im Alten Testament angelegte Ambivalenz; er schreibt nicht gegen die Heilige Schrift, sondern er nimmt, wie nun gezeigt werden soll, semantische Leerstellen des Textes, um die Wirkung eines erfüllenden, inkarnierenden Wortes zu evozieren – und zu enttäuschen. Dabei ist die Königin von Saba keine orthodoxe typologische Bibelfigur, wie man sie aus dem Mittelalter kennt und die – wie Eva – Christus, den Heilsbringer, allegorisch verkündet,¹⁸ sondern eine merkwürdig pervertierte Figur der Verführung, Priesterin und Prostituierte gleichermaßen, in der die Versprechen des Körperlich-Sexuellen und des Heiligen verschmelzen. Dieses Amalgam besteht kurioserweise aus der Montage von alttestamentlichen

15 Roland Barthes: *Le plaisir du texte*, Paris (Éditions du Seuil) 1973, dtsh. übers. u. kom. v. Ottmar Ette: *Die Lust am Text*, Berlin (Suhrkamp) 2010. – Flaubert firmiert an prominenter Stelle, unter dem Stichwort ›Bords‹ (›Seiten‹), als jener Autor, der einen ›subtilen, fast unhaltbaren Zustand des literarischen Diskurses‹ meisterhaft beherrscht: die Erzählstruktur zu unterbrechen, ohne die Geschichte unlesbar zu machen (ebd., S. 16 f. bzw. 17 f.).

16 Vgl. Flaubert: *Tentation* (Anm. 6), S. 86 bzw. 43.

17 Vgl. 1 Kön 10,1–13 sowie 2 Chr 9,1–12.

18 Vgl. »*Legenda aurea*«. *Das Leben der Heiligen erzählt von Jacobus de Voragine*, hg. u. übers. v. Richard Benz, Gütersloh (Gütersloher Verlagshaus) ¹⁵2007.

Versatzstücken, die weniger die Königin von Saba in blasphemischem Licht als die Heilige Schrift in einem Licht des Irrtums erscheinen lassen.¹⁹

Die wichtigsten Quellen für die acht Seiten umfassende Passage sind Barthélemy d'Herbelots *Bibliothèque orientale* aus dem Jahr 1783 – ein Lexikon zur arabischen Kultur und Religion²⁰ – und das Alte Testament, d. h. der Bericht im zehnten Kapitel des 1. Buchs der Könige, aber auch den diesem Kapitel vorausgehenden Anweisungen zum Bau des Tempels und zur Einkleidung der Hohepriester, welche ihrerseits auf das Buch Exodus rekurrieren. Flaubert benutzt, und das ist wesentlich für seinen kritischen Umgang mit der alttestamentlichen Vorlage, die 18-bändige hebräisch-französische Übersetzung von Samuel Cahen, ein gewaltiges, emanzipatorisches Übersetzungsprojekt, das Cahen im Vorwort dem Bürgerkönig Louis Philippe widmet.²¹ Mithilfe der orientalischen Quellen D'Herbelots wird die Königin exotisiert und erotisiert: Ihr Großvater sei der »empereur Saharil, fils d'Iakhschab, fils d'Iaarab, fils de Kastan« (»Kaiser Saharil, [...] Sohn Iakhschabs, [...] Sohn Iaarabs, [...] Sohn Kastans«) gewesen.²² Ein weiteres orientalisches Detail ist das Zauberschild, das die Königin Antonius anpreist: ein Schild, das aus sieben in der Galle von Vatermördern gegerbten Drachenhäuten und aus diamantenen Schrauben besteht und auf dem alle vergangenen und zukünftigen Kriege verzeichnet sind. D'Herbelot erwähnt ein solch magisches Schild in der Darstellung der arabischen Legenden um Soliman.²³ Wie die Bilqis der orientalischen Legenden trägt auch Flauberts Königin ein Muttermal auf der linken Wange: »Elle a sur la pommette gauche une tache brune naturelle« (»Sie hat auf der linken Wange einen kleinen Leberfleck«).²⁴ Allerdings ist Flauberts Königin von Saba keine makellose Schönheit: Sie hat eine raue Stimme, und ursprünglich hatte Flaubert, wie er an Théophile Gautier schreibt, »un bouquet de poils entre les deux seins« (»ein Haarbüschel zwischen den Brüsten«)²⁵ für sie vorgesehen, welches er aber für den Vorabdruck der Episode in der Zeitschrift *L'Artiste* (1856) wieder gestrichen habe. Das

19 Es ist vor allem das Alte Testament, das dem Antonius als obskurer Text erscheint, wie er im dritten Tableau Hilarion gegenüber gesteht: »quoique l'Ancien Testament, je l'avoue, ait ... des obscurités ... Mais le Nouveau respandit d'une lumière pure.« (»[O]bwohl ich gestehen muß, daß im Alten Testament ... manches ... dunkel bleibt ... Aber das Neue strahlt in reinem Licht«; Flaubert: *Tentation* [Anm. 6], S. 94 bzw. 50).

20 Barthélemy d'Herbelot de Molainville: *Bibliothèque orientale* (Faksimile der Ausgabe Paris 1783), 6 Bde., o. O. (Elibron Classics) 2006.

21 Samuel Cahen: *La Bible, traduction nouvelle, avec l'hébreu en regard ...*, hg., übers. u. kom. v. Samuel Cahen, Paris 1831–1851.

22 Flaubert: *Tentation* (Anm. 6), S. 80 bzw. 36. Vgl. zu dieser Genealogie den Eintrag »Balkis« in D'Herbelot: *Bibliothèque orientale* (Anm. 20), Bd. 2, S. 5.

23 Vgl. ebd., Bd. 3, S. 34 u. Bd. 5, S. 372.

24 Flaubert: *Tentation* (Anm. 6), S. 79 bzw. 35.

25 Vgl. ders.: *Correspondance* (Anm. 1), Bd. 2, S. 654.

Befremdliche, Irritierende, auf das Flaubert zielt, findet sich in einer der Skizzen zur Allegorie der *Luxure* wieder. Hier heißt es an einer Stelle: »*Formes ignobles et cependant qui excitent. Donc, ce n'est pas la chair en soi qui excite. Mais un certain esprit qui est en elle. Et souvent cette force est d'autant plus violente que la laideur est plus grande.*« (»Grauenhafte Gestalten, die dennoch erregen. Das heißt, nicht das Fleisch an sich erregt. Sondern *ein bestimmter Geist, der in ihm ist.* Und oft ist diese Kraft umso gewaltiger, je größer die *Hässlichkeit* ist.«)²⁶ Die personifizierte Wollust ist nicht nur, was sie darstellt; sie ist mehr – ›Geistiges‹ – als das, was sie zu sehen und zu lesen gibt.

Man spürt dieses Geistige beim Lesen der Episode förmlich, denn die angeführten Details sind zu fremd, um erklärt werden zu können, zu irritierend, um erfunden worden zu sein. Die Figur kommt auf einem weißen Elefanten dahergereiten, sitzt auf blauen Kissen und trägt ein Kleid mit engem Mieder. Sie kommt in Begleitung einer ganzen Karawane und bringt die exklusivsten Geschenke mit. Strahlen gehen von ihr aus, auf ihren Schuhen sind Mond und Sterne abgebildet. Sie hat lange spitze Nägel, trägt einen bizarren Kopfschmuck und ein Amulett mit einem Skorpion. Die Aura, die der Erzähler seiner Figur zuschreibt, erklärt sich zu einem großen Teil damit, dass ihr Kostüm eine Wort für Wort entstellende Variante der Bekleidung der altisraelischen Hohepriester repräsentiert. So wird vor dem Hintergrund von Cahens Übersetzungskommentaren zum Alten Testament deutlich, dass das erwähnte magische Zauberschild nicht nur auf D'Herbelot verweist, sondern auch auf die im Buch Exodus und ersten Buch der Könige erwähnte Lostasche des Hohepriesters. Cahen übersetzt den hebräischen Begriff mit »pectoral« und verweist ferner auf Luthers Übersetzung »Brustschild«. Und dieses Brustschild des Schiedsspruchs, das die Losorakel Urim und Tumim enthält, illustriert, wie Cahen weiter erklärt, die magischen Praktiken aus der Vorzeit der altisraelischen Priester.²⁷ Ein weiteres Detail des Flaubert'schen Textes ist die »laine bleu«, aus der die Kissen auf dem bereits erwähnten weißen Elefanten sind. Diese blaue Wolle taucht wiederholt auf als zu verarbeitendes Material für die Priesterkleidung (der Efodmantel beispielsweise ist »entièrement de laine bleu«, Ex 28,31);²⁸ genauer Farbton und Beschaffenheit der Sache bereiten semantisch-etymologische Zweifel. Es handle sich, so Cahen, um den Namen einer Farbe »bleu céleste selon la plupart des anciens commentateurs; d'autres disent que c'est une couleur tirant sur le noir; c'est aussi le nom de la laine teinte de cette couleur« (»himmelblau nach den meisten der alten Kommentatoren; andere

26 Gustave Flaubert: »Scénarios de La Tentation de saint Antoine« (NAF 23.671), F^o 98 r^o, in: *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris (Club de l'Honnête Homme) 1971–1973, hier Bd. 4, S. 312.

27 Vgl. Cahen: *La Bible*, Kom. zu Ex 28,30 (Anm. 21), Bd. 2, S. 134.

28 Ebd., S. 135. Die Einheitsübersetzung dieser Stelle lautet: »ganz aus violetter Purpur«.

wiederum sagen, dass es sich um eine ins Schwarze gehende Farbe handelt; er [der hebräische Ausdruck; D. S.] bezeichnet außerdem den Namen der mit dieser Farbe gefärbten Wolle«).²⁹ Die schon erwähnte schrille Goldkette der Königin schließlich ist eine kryptische Variante des wiederum offenbar nur schwer aus dem Hebräischen übersetzbaren Kopfschmucks, den der Priester tragen soll: In der Jerusalemer Bibel ist die Rede von einer ›Rosette aus purem Gold‹, bei Luther von einem ›Stirnblatt von feinem Golde‹; Cahen übersetzt ›diadème d'or pur‹:

Tu feras un diadème d'or pur: tu y graveras, en gravure de cachet, SAINT À L'ÉTERNEL. Tu le mettras sur un fil de laine azurée qui sera sur le turban, il [le diadème] sera sur le côté de devant du turban.³⁰

Die Variante der *Tentation de saint Antoine* ist dann die folgende:

Une chaîne d'or plate, lui passant sous le menton, monte le long de ses joues, s'enroule en spirale autour de sa coiffure, poudrée de poudre bleue; puis, redescendant, lui effleure les épaules et vient s'attacher sur sa poitrine à un scorpion de diamant, qui allonge la langue entre ses seins.³¹

Das »fil de laine azurée«, mit dem das Diadem befestigt werden soll, hat in den blau gepuderten Haaren der Königin einen Widerhall; und wenn die Kette ihre Schultern streift (»lui effleure les épaules«), so greift der Erzähler die Etymologie »il a fleuri« des hebräischen Wortes für den Kopfschmuck auf. In der Kette schließlich, die sich spiralförmig um die Frisur legt, wird der priesterliche Turban aufgerufen. Nur endet dieser Kopfschmuck eben nicht in der Gravur »Saint à l'Éternel«, sondern im Skorpion mit herausgestreckter Zunge.

Der »geistige« Verweisungscharakter der Königin wird überboten in dem, was die Königin dem Wüsteneremiten als Geschenk mitbringt. Es handelt sich um nichts Geringeres als eine kleine Schachtel (»une petite boîte«), dessen Inhalt der Text ostentativ umkreist und nicht benennt. Bevor diese Schachtel überhaupt erst angepriesen werden kann, muss sie aus einem Wust von anderen Behältern hervorgekramt werden. Es ist die Rede von einem Kasten aus Sykomorenholz

29 Cahens Kommentar zu Ex 25,4, ebd., S. 113.

30 »Mach eine Rosette aus purem Gold, und bring darauf nach Art der Siegelgravierung die Inschrift an: Heilig dem Herrn. Befestige die Rosette an einer Schnur aus violetterm Purpur, und bring sie am Turban an; sie soll an der Vorderseite des Turbans angebracht werden.« (Cahen: *La Bible*, Ex 28,36 f., ebd., S. 136).

31 »Eine flache Goldkette läuft unter ihrem Kinn entlang, steigt ihre Wangen hinauf, rollt sich spiralförmig um ihr blaugepudertes, kunstvoll frisiertes Haar, gleitet über ihre Schultern hinab und endet auf ihrer Brust in einem diamantenen Skorpion, der die Zunge zwischen ihre Brüste steckt.« (Flaubert: *Tentation* [Anm. 6], S. 79 bzw. 35).

(«étui de sycomore»), einer Elfenbeinschatulle («cassette d'ivoire»), einer kleinen Schatulle («un petit coffret»), etc.³² Dann verführt die Königin Antonius: »Mais si tu savais ce que j'ai dans ma petite boîte! Retourne-la, tâche de l'ouvrir! Personne n'y parviendrait; embrasse-moi; je te le dirai.« (»Weißt du, was in diesem Schächtelchen ist? Dreh es um, versuch, ob du es öffnen kannst! Niemand kann es; küß mich; dann werde ich es dir sagen.«)³³ Die Enthüllung beschränkt sich auf eine Anspielung mit Auslassungspunkten: »C'était une nuit que le roi Salomon perdait la tête. Enfin nous conclûmes un marché. Il se leva, et sortant à pas de loup ...« (»Einmal, nachts, geriet der König Salomo außer sich. Da schlossen wir einen Handel. Er stand auf und ging leise hinaus ...«).³⁴ Auch ohne intertextuelle Entschlüsselungsarbeit ahnt man, dass die kleine Schachtel entweder alles oder nichts enthält. In der ersten Textfassung war die Anspielung noch expliziter: »C'était une nuit que le roi Salomon perdait la tête, il me demandait des choses que je lui refusais; enfin nous conclûmes un marché, et alors il se leva de suite, sortit à pas de loup de son palais, et s'en fut dans le temple y prendre ...« (»Einmal, nachts, geriet der König Salomo außer sich, er verlangte Dinge von mir, die ich ihm verweigerte. Da schlossen wir einen Handel, er stand also auf, verließ leise seinen Palast und ging in den Tempel, um ... zu nehmen.«)³⁵ In Flauberts Skizzen findet man noch weitere Spuren zum Inhalt der Bundeslade, die unter Salomon von der Stiftshütte in den Tempel übertragen wurde (vgl. 1 Kön 7,8). Flaubert denkt nicht an die mosaischen Gesetzestafeln, die traditionell in der Bundeslade aufbewahrt wurden, sondern notiert sich folgende apokryphe Quelle: »Ce qu'il y avait dans l'arche. Salomon l'a montré à la reine, lui a donné un morceau du bois Alonah« (»Was in der Bundeslade war. Salomon hat es der Königin gezeigt und ihr ein Stück des Alonah-Holzes gegeben«).³⁶ Aus einer weiteren Notiz geht hervor, dass damit jenes Holz gemeint ist, das Jahwe seinem Volk in der Wüste gab, um das bittere Wasser des Meeres Mara trinkbar zu machen (Ex 15,23–25).³⁷ Wenn Flaubert ausgerechnet auf das Holz zielt, so knüpft er auf Umwegen an die christlich-mittelalterliche Legende der Kreuzauffindung an, in der die Königin von Saba mit dem Attribut des Holzbalkens zu einem Typus für die universale

32 Ebd., S. 81 bzw. 38.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 82 bzw. 38.

35 Gustave Flaubert: *La Tentation de saint Antoine* (1849), in: *Œuvres complètes de Gustave Flaubert* (Anm. 26), Bd. 9, S. 195.

36 Vgl. Claudine Gothot-Mersch: »Flaubert, Nerval, Nodier et la reine de Saba«, in: Bernard Masson (Hg.), *Gustave Flaubert*, Bd. 2: *Mythes et religions* (1), Paris (Lettres modernes Minard) 1986, S. 125–156, hier S. 135.

37 Vgl. Gustave Flaubert: »Scénarios de La Tentation de saint Antoine« (NAF 23.671), F⁰ 77 r⁰; zit. in: ebd., S. 136.

Kirche wurde.³⁸ In der Endfassung der *Tentation* blieb diese typologisch auf den gekreuzigten Christus verweisende Spur unrealisiert.

Vergleicht man nun die repräsentationale Bewegung der ersten beiden Tableaus mit der Königin von Saba als Travestie eines Hohepriesters, so ergibt sich eine zirkuläre Struktur: Antonius' Schriftlektüre evoziert die stimmlich und visuell dargestellte *Figur*, die als intertextuelle Rätselfigur auf nichts anderes zurück verweist als auf diese Schrift, wobei bezeichnenderweise die dem Bibeltext entnommenen Attribute der Königin schon *dunkel*, nur annähernd verständlich und unübersetzbar sind. Dabei wird das Alte Testament nicht nur zu einem unlesbaren Text, in der *mise en abyme* der Schachteln wird ihm das Heilige selbst entzogen.

3. Der Akt des Schreibers

Antonius' stumme Abwehr der Königin – er weicht zurück, schaut die Königin an, klappert mit den Zähnen, macht ein Kreuzzeichen – ist von der gleichen Ambivalenz wie der Moment, da diese ihm erschien. Seine Widerstandskraft versetzt ihn dem beobachtenden Aufschreiber gegenüber in eine Position der Stärke; im Zeichen des Kreuzes wehrt er die Fiktion der Halluzination als Halluzination der Fiktion ab. Die *Figur* will nicht abgeschriebene Textkreatur – Fiktion –, sondern ein Geschöpf aus Fleisch und Blut sein – wie Flaubert in seinen Briefen sagt: »Ein Romancier ... muss bei seiner Schöpfung Gott nachahmen, das heißt, schaffen und schweigen.« In diesem Moment – und im Prinzip ist die ganze *Tentation* nichts als die Aneinanderreihung solch atopischer Momente der Transmutation, wie man mit Barthes sagen könnte – in diesen Momenten kippt die Versuchung auf die Seite des *narrateur*, der sich dem Zweifel ausgesetzt sieht, dass es ein Erzählen jenseits der Schrift – eines lesenden Schreibens – nicht gibt. In dieser Logik ist Antonius die gelungenste *Figur* Flauberts – eine *Figur*, die nur (da) ist und schweigt und verhindert, dass Fiktion (oder Narration) jenseits der Heiligen Schrift entsteht, eine *Figur*, die als solche ihrem paradoxen *narrateur* das größte Glück verschafft.³⁹ Zwei faszinierende Indizien auf die Lust des (lesenden) Schreibers enthält die Episode der Königin von Saba: Zum einen wird die

38 Vgl. v. a. das Kapitel »Prophetin des Kreuzes«, in: Rolf Beyer: *Die Königin von Saba*, Bergisch Gladbach (Gustav Lübbe) 1987, S. 209–249.

39 Dieses Verhältnis von *Figur* und Erzähler bzw. Schreiber vernachlässigt Schmieder, wenn sie Flaubert eine orgiastische Schreibweise attestiert und dabei der *Tentation* den (schwachen) ekstatisch-weiblichen Part, den Romanen den (starken) asketisch-männlichen Part zuschreibt. Denn die *Tentation* trainiert in der Antoniusfigur natürlich eine Position der Stärke. (Christine Schmieder: »Visionen der Askese. Orgiastisches Schreiben bei Gustave Flaubert«, in: Irmela Krüger-Fürhoff/Tanja Nusser [Hg.]: *Askese. Geschlecht und Geschichte der Selbstdisziplinierung*, Bielefeld [Aisthesis] 2005, S. 115–132).

Passage auf kuriose Weise von einer Lilie eingerahmt. Im Nebentext heißt es nämlich zu Beginn, dass die Karawane von Reitern angeführt wird, die eine Lilie in der Hand halten. Ganz am Ende werden diese wieder aufgegriffen, »tenant à la main leur lis cassé« (»mit geknickten Lilien in den Händen«).⁴⁰ Ein weiterer kleiner Satz, den Flaubert später hinzugefügt hat, suggeriert, dass zwischen Antonius und der Königin zwar kein geschlechtlicher *Akt*, jedoch ein Sehakt stattgefunden haben könnte. Gegen Ende der Episode kommt es dem Anschein nach zu einem Blickaustausch: Auf die Aufforderung der Königin hin »regarde-les, mes yeux!« (»sieh sie an, meine Augen!«) heißt es im narrativen Nebentext: »Antoine, malgré lui, les regarde!« (»Unwillkürlich sieht Antonius sie an«).⁴¹ Die Augenlust ist nach Augustinus eine tückische Form der *curiositas*, die sich als Erkenntnis und Wissenschaft ausgibt, die zwar nicht nach der *Lust im Fleische* strebt, aber durch das *Mittel des Fleisches Erfahrungen* machen will (»experiendi per carnem«).⁴² Doch Flauberts Formulierung dementiert gerade diese Lesart: Antonius erblickt nicht die Königin, sondern er sieht Augen sehen – ein Detail, das in der deutschen Übersetzung mit dem doppeldeutigen Pronomen »sie« leider verloren geht. Der Schreiber verwehrt Antonius nicht nur den fleischlichen, sondern auch den visuellen Akt und reduziert das potentielle Ereignis damit auf die Wiederholung durch die Schrift. Tatsächlich sind die Worte der orientalischen Königin, die im gegenseitigen Sich-Anblicken (und Nicht-Erkennen) fallen, nichts anderes als eine Verdoppelung der Schrift: »Mes vêtements n'ont qu'à tomber, et tu découvriras sur ma personne une succession de mystères! [...] Ah! comme tu vas te perdre sous mes cheveux, humer ma poitrine, t'ébahir de mes membres, et brûlé par mes prunelles, entre mes bras, dans un tourbillon ...« (»Meine Kleider brauchen nur zu fallen, und du wirst die Mysterien meines Leibes finden! [...] Ah! wie du dich in meinen Haaren verlierst, meine Brust einsaugst, meine Glieder bestaunen wirst, und, von meinen Blicken versengt, in einen Wirbel ...«).⁴³ Die Königin verspricht das Abenteuer einer Abfolge von Mysterien, das Versengtwerden durch ihre Blicke, also nichts anderes als das, was der halluzinatorische Seh- bzw. der Schreibakt schon gebracht hat.

Das die *Tentation* charakterisierende triadische Verhältnis von Heiliger Schrift, halluzinierendem Asketen und anonymem Schreiber wirft ein neues Licht auf die Schreibszenen modernen Erzählens im Zwischenraum von Religion und Literatur. Aus philosophischer Perspektive hat Jacques Rancière die moderne Literatur im Rahmen einer christlich-epischen Tradition beschrieben, in der die Entstehung des sogenannten allwissenden Erzählers (*narrateur*), der virtuos mit

40 Flaubert: *Tentation* (Anm. 6), S. 85 bzw. 42.

41 Ebd., S. 84 bzw. 41.

42 Augustinus: *Confessiones*, X.35, 54, hg. v. Joseph Bernhart, Frankfurt a. M. (Insel) 1987.

43 Flaubert: *Tentation* (Anm. 6), S. 84 f. bzw. 42.

seinen Figuren spielt (Cervantes, Sterne, Fielding), eine glückliche, aber trügerische Übertragung monotheistischer auktorialer Autorität darstelle. Flaubert markiert nach Rancière in dieser Übertragungsgeschichte jenen Moment, in dem sich die ›glückliche Theologie des Romans‹ gegen sich selbst wendet, d. h. in dem die Figuren die Herrschaft des Erzählers stürzen und eine paradoxe, demokratisch-subversive Souveränität der Literatur entsteht.⁴⁴ Die Herleitung des Romans von der Idee eines inkarnierten Wortes ist für Flauberts Schreiben, wie gesehen, von buchstäblicher Bedeutung. Nach Rancière offenbart Flauberts Verabsolutierung des Stils den konstitutiven Widerspruch der Literatur, jedem Gegenstand den gleichen Wert zuschreiben zu können und dadurch von einer dummen, geschwätzigen Prosa ununterscheidbar zu werden. Flauberts *Tentation de saint Antoine* formuliert diesen Widerspruch der Literatur als lustvolle Versuchung. In der Schreibszenen der *Tentation* kämpfen halluzinierte Figuren, die Heilige Schrift und ein anonymer Schreiber um ihre Positionen als auktoriale Autoritäten, kämpfen Literatur, Religion und Wissen um den Glauben, ohne dass am Ende einer als Gewinner dastünde. Im Gegensatz zu den Romanen, die eher abgründige Figuren-Erzähler-Konstellationen aufweisen, ist das Kräfteverhältnis zwischen dem Schreiber der *Tentation* und der Figur des Antonius stabil und ausgewogen. Ihre Konvergenz liegt in der Lust des Textes, die sich gegen jede interpretationspolitische Vereinnahmung sperrt: Wahres Christentum, negative Theologie, Kunstreligion, Atheismus, Nihilismus, demokratischer Egalitarismus, elitärer Aristokratismus ... Die Schreibakte des Textes scheinen solche Politiken als Möglichkeit des Irrtums und der Fehllektüre immer schon mitzubedenken.

44 Vgl. insb. das Kapitel »Le corps de la lettre: Bible, épopée, roman«, in: Jacques Rancière: *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris (Galilée) 1998, S. 87–113.