

Die Ganzheit der Geschichte.
Historische Romane im 19. Jahrhundert

Barbara Potthast
Die Ganzheit der Geschichte
Historische Romane im 19. Jahrhundert



WALLSTEIN VERLAG

Meiner Mutter

Inhalt

1. Einleitung: Das Ganze der Geschichte in Theorie, Wissenschaft und Kunst des neunzehnten Jahrhunderts	7
2. Der historische Roman: Gattungsgeschichte, Forschung und Position in der Ästhetik	29
3. »An almost perfect specimen of form« – Walter Scott: ›The Bride of Lammermoor‹ (1819).	56
4. Niedlichkeit der Historie und Zertrümmerung der Geschichte – Wilhelm Hauff: ›Lichtenstein‹ (1826)	90
5. Der Revolutionsroman als Resignationsroman – Victor Hugo: ›Notre-Dame de Paris‹ (1831)	118
6. »L'exigence du plus fort« und das ironische Ende der Geschichte – Gustave Flaubert: ›Salammbô‹ (1862)	167
7. Ist das Gute größer als der Tod? – Adalbert Stifter: ›Witiko‹ (1865/67)	204
8. Der Zerfall der Heldenhistorie – Conrad Ferdinand Meyer: ›Jürg Jenatsch‹ (1876)	269
9. Die Geburt des Realismus aus der Geschichtsresignation – Theodor Fontane: ›Vor dem Sturm‹ (1878)	298
10. Schluß: Der unauflöslche Widerspruch zwischen Erhalten und Verändern	343
Zeitschriften-Siglenliste	349
Literatur- und Quellenverzeichnis	351
Personen- und Werkregister	383

1. Einleitung: Das Ganze der Geschichte in Theorie, Wissenschaft und Kunst des neunzehnten Jahrhunderts

Anschaulichkeit statt Sinn

Das neunzehnte Jahrhundert ist in besonderer Weise durch seine Beziehung zur Geschichte geprägt, in ihrem Verhältnis zur Tradition unterscheidet sich die Epoche elementar von allen anderen Geschichtskulturen der europäischen Entwicklung, den vorangehenden ebenso wie den später folgenden. Vergangenheit und Gegenwart treten im neunzehnten Jahrhundert in ein besonderes Spannungsverhältnis – davon zeugen nicht nur die großen zeitgenössischen Geschichtsphilosophien oder die in dieser Epoche entstehende wissenschaftliche Geschichtsschreibung und ihre Theorie, das neue Geschichtsbewußtsein zeigt sich vor allem auch in den Künsten, in der Architektur, Malerei, Denkmalplastik und Innenraumgestaltung wie in der Geschichtsliteratur, den Historiendramen, historischen Romanen, Geschichtsballaden und -novellen. Während die philosophische Theorie und die Wissenschaft von der Geschichte spezifische nationale Formen und Problematiken ausbilden, ist im Ästhetischen eine relative Einheitlichkeit der Phänomene in ganz Europa und darüber hinaus zu beobachten. In den Künsten, vor allem in der Architektur, zeigt sich am deutlichsten das Eigenartige, Neue des zeitgenössischen Geschichtsbewußtseins.

Der Wandel der Zeiterfahrung bereitet sich seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts prozeßhaft vor und erhält mit der Revolution 1789 den entscheidenden Impuls. Noch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts werden die eigene Gegenwart wie auch die weitere Zukunft als eine Epoche wahrgenommen, die 1789 begann und durch die Revolution grundlegend geprägt ist. 1867/68 schreibt Jacob Burckhardt in der Einleitung zu seiner Vorlesung ›Über die Geschichte des Revolutionszeitalters:

Die Revolution hat einen ganzen Zusammenhang geschaffen, durch welchen sie sich von der früheren Zeit unterscheidet. Damals sind Dinge gekommen, die wir jetzt voraussetzen, die einen integrierenden Bestandteil unseres Seins und unseres Rechtsgefühls ausmachen. Die zu betrachtende Epoche ist ungeheuer schwer zu beurteilen, denn wir stehen noch mitten in den Folgen dieser Weltbewegung.¹

1 Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters. In den Nachschriften seiner Zuhörer. Rekonstruktion des gesprochenen Wortlautes von Ernst Ziegler. Basel, Stuttgart 1974, S. 5.

Das Revolutionszeitalter zeichnet sich durch ein neues Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit aus; die Revolution bedeutet einen Bruch mit der Tradition, die nun nicht mehr als selbstverständliche, handlungsleitende und identitätskonstituierende Größe, als Teil des Lebens erfahren wird.² Erstmals wird Geschichte aus der Distanz und als fremd erlebt, sie ist Gegenstand der Reflexion und Analyse und erfordert die Vergegenwärtigung durch Erinnerung und Betrachtung. In den ›Weltgeschichtlichen Betrachtungen‹ bemerkt Burckhardt: »Vor allem haben die gewaltigen Änderungen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts etwas in sich, was zur Betrachtung und Erforschung des Früheren und des Seitherigen gebieterisch zwingt, selbst abgesehen von aller Rechtfertigung oder Anklage.«³

Seine frühesten Wurzeln hat dieses Bewußtsein in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, als sich der Kollektivsingular ›Geschichte‹ herausbildet, der moderne Geschichtsbegriff, der die traditionellen naturhaft-zyklischen, genealogischen und exemplarischen Geschichtskonzeptionen ablöst. Hier entstehen die ersten Geschichtsphilosophien, denen die neue Vorstellung von einer kontinuierlichen, prozeßhaften Zeitlichkeit zugrunde liegt, welche an die Geschehnisse der Vergangenheit gebunden ist.⁴ »Soweit wir menschlicherweise sehen und beobachten können, hat nur die Menschenwelt diese Signatur der fortschreitenden Entwicklung der sich in sich steigernden Kontinuität«, bemerkt Johann Gustav Droysen 1858 in seiner *Historik*.⁵ Die im *Historia-Magistra-Vitae*-Topos formulierte Normativität der tradierten Exemplarhistorien sowie die Vorbildhaftigkeit der Antike für das Gestalten, Denken und Handeln in der Gegenwart werden außer Kraft gesetzt durch die Idee eines universalen Entwicklungsprozesses, bei dem kein Zeitalter mit dem anderen vergleichbar ist. Die Antike wird zu einer Epoche unter vielen ohne Normativitätsanspruch. Indem die gesamte Geschichte nun als Entwicklung gedacht wird, welche die Gegenwart hervorbringt, erscheint die Vergangenheit erstmals als ihre Entstehungsbedingung.

2 Vgl. Annette Wittkau: *Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems*. Göttingen 1994, 2. Auflage, S. 12.

3 Jacob Burckhardt: *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über geschichtliches Studium*. Herausgegeben von Jacob Oeri. Historische Fragmente aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Emil Dürr. Basel, Stuttgart 1978 [Gesammelte Werke Band 4], S. 11.

4 Vgl. Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*. In: *Natur und Geschichte*. Karl Löwith zum 70. Geburtstag. Stuttgart u.a. 1967, S. 196-219; Reinhart Koselleck, H. Günther: Artikel ›Geschichte‹. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. 9 in 8 Bänden. Stuttgart 1972-1997. Band 2 (1975), S. 641-691.

5 Johann Gustav Droysen: *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben von Rudolf Hübner. München, Berlin 1943, 2. Auflage, S. 12.

Das Differenzbewußtsein der Gegenwart zur Vergangenheit wird unterstützt durch den dynamischen gesellschaftlichen und politischen Wandel, der sich mit der Revolution in Europa vollzieht und der nach jahrhundertelanger Stabilität als krisenhaft erfahren wird. Verfassung, Religion, Recht, Moral und Lebensformen sind in den Jahren um 1800 radikalen Veränderungen unterworfen. Diese europäische Krisenerfahrung prägt auch die folgenden Jahrzehnte, in denen die gesellschaftliche Ordnung erneut und mehrfach Umbrüche vollzieht. In dieser Zeitenwende entsteht in Deutschland die akademische Geschichtswissenschaft, die sich zur Leitdisziplin der Epoche entwickelt. Sie richtet sich durch ihren Objektivitätsanspruch gegen die spekulative Geschichtsphilosophie und will, dem teleologischen Fortschrittsgedanken dezidiert widersprechend, die Vielfalt der historischen Phänomene voraussetzungslos und empirisch, d.h. anhand des überlieferten Materials, darstellen. Die neue geschichtswissenschaftliche Erkenntnismethode bleibt bis in das Jahr 1858, als Droysens ›Historik‹ erscheint, ohne genuine Theorie und widerspricht auch darin dem früheren systematischen Geschichtsdenken. In den bildenden Künsten Europas vollzieht sich mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein radikaler Bruch mit jahrhundertalten Stil- und Gestaltungstraditionen.⁶ Die Kontinuität der früheren Kunstentwick-

6 Werner Busch hat 1993 mit seinem Buch ›Das sentimentalische Bild‹ an einer Fülle von Dokumenten gezeigt, daß am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein grundsätzlicher Bruch mit jahrhundertalten Wahrnehmungs- und Gestaltungstraditionen stattfand: »In dem Bewußtsein, nicht mehr bruchlos in einer lange verbindlichen Kunsttradition zu stehen, und aus einem Gefühl der Fremdheit heraus, begannen die Künstler des 18. Jahrhunderts die Überlieferung historisch-kritisch zu bedenken, in ein reflexives Verhältnis zu ihr zu treten. Gleichzeitig betrachteten sie die Kunst der Vergangenheit sehnsuchtsvoll, als sei in ihr jene verlorene Ursprache der Kunst aufgehoben, die Zeugnis von einem unentfremdeten Verhältnis zwischen Mensch und Natur, Individuum und Gesellschaft ablegte.« (Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im achtzehnten Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993, S. 7). Gegen die akademische Kunstgeschichte, die von einem konstanten Bildbegriff ausgeht, zeigt Busch, daß sich am Ende des achtzehnten Jahrhunderts »das, was ein Bild ist, änderte«. Im modernen Bild des neunzehnten Jahrhunderts ist die traditionelle, im siebzehnten Jahrhundert an der Académie française endgültig definierte Bildsyntax zerstört; neue Ausdrucksmittel und -verfahren beruhen auf dieser Zerstörung der klassischen Figuren- und Formsprache, dem kanonischen malerischen Repertoire von Goldenem Schnitt, klassischer Körperbildung, Gesten und Mimik, Kleidung und Dekor wie ikonographischen Schemata. Neue Ordnung entsteht über die Erfahrung von Unordnung. Busch weist an der Malerei und Graphik des ausgehenden achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts nach, wie sich die Entwicklung des modernen Bildes schrittweise vollzieht: zunächst dienen noch die alten ikonographischen Muster zur Darstellung der neuen Wirklichkeits- und Zeiterfahrung, doch mit zunehmendem Bewußtsein von deren Fremdheit werden sie langsam umgebildet in neue Strukturen. Im neunzehnten Jahrhundert löst sich prozeßhaft der Widerspruch von alter Form und neuem Inhalt, um eine neue Form zu stiften. Dabei ist die Zerstörung der Tradition die Voraussetzung für die Ausbildung neuer Ausdrucksformen. Die alten Bildmuster am Ende des achtzehnten Jahrhunderts sind fremd

lung, in der sich ein Stil aus dem vorangehenden entwickelt, indem er diesen überwindet und produktiv negiert, wird im neunzehnten Jahrhundert unterbrochen zugunsten einer neuen Stilpluralität. Während seit dem Frühmittelalter in den stilistischen Rückwendungen individuelle historische Vorbilder gesucht wurden, ist das geschichtliche Interesse der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts universal. Die stilistischen Muster stammen aus allen Epochen und den unterschiedlichsten Kulturen. Indem Stilelemente isoliert und neu miteinander verbunden werden, entstehen die charakteristischen, komplexen Gesamtkunstwerke. Typisch sind auch die Wechselwirkungen zwischen den Künsten: Bild, Text, Architektur, Fest, Denkmal und Skulptur gehen in der zeitgenössischen Geschichtskultur Verbindungen ein.

Trotz grundsätzlicher Differenzen sind Geschichtsphilosophie und Geschichtswissenschaft im neunzehnten Jahrhundert Gesetzmäßigkeiten und Entwicklungsprozessen unterworfen, die mit denen der historistischen Kunst und Kultur vergleichbar sind. Allen liegt ein Differenzbewußtsein zur Vergangenheit zugrunde, eine Fremdheit gegenüber der Geschichte, die von der historischen Zäsur am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ihren Ausgang nimmt. Solche Zerstörung von Traditionszusammenhängen hat Auswirkungen auf die Wahrnehmungs- und Gestaltungsmodi von Geschichte. Die Idee ihrer Totalität und Universalität als Leitvorstellung der Geschichtsphilosophie, Geschichtsschreibung und Geschichtskultur des neunzehnten Jahrhunderts reagiert auf die Erfahrung der Destruktion traditioneller Kontinuitäten und Kontexte. In allen seinen Spielarten versucht der Historismus des neunzehnten Jahrhunderts⁷ die Totalität der Historie zu rekonstruieren,

geworden, sie sind nicht mehr selbstverständlich, sondern werden als historische Zitate eingesetzt. »Man beginnt kunstgeschichtlich zu sehen«, schreibt Busch (S. 13). Der Künstler ist nicht mehr selbstverständlicher Teil der Tradition, sondern steht ihr distanziert gegenüber.

- 7 Die Begriffsgeschichte ist komplex und gerade in den letzten Jahren wieder lebhaft in die Diskussion geraten (vgl. Michael Schlott: *Mythen, Mutationen und Lexeme – »Historismus« als Kategorie der Geschichts- und Literaturwissenschaft*. In: *Scientia Poetica* 3 (1999), S. 158–204). Unterscheiden lassen sich ein umfassender Begriff, der Historismus »als zentrale Denkweise der Moderne ansieht« (im Sinne von Dirk Niefanger: *Historismus*. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bisher 7 Bände. Darmstadt 1992–2005. Band 3 (1996), Sp. 1410–1421; Sp. 1410), sowie zwei engere Verwendungen, einerseits für eine spezifische, aus dem neunzehnten Jahrhundert stammende Schule der Geschichtswissenschaft (vgl. Wolfgang Hardtwig: *Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Der Historismus in neuer Sicht*. In: *HZ* 252.1 (1991), S. 1–32; Arie Nabrings: *Historismus als Paralyse der Geschichte*. In: *AK* 65 (1983), S. 157–212; Otto Gerhard Oexle: »Historismus«. Überlegungen zur Geschichte des Phänomens und des Begriffs. In: *JbBWG* 1986, S. 119–155; Gunter Scholtz: *Das Historismusproblem und die Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert*. In: *AK* 71 (1989), S. 463–486 sowie ders. (Hg.): *Historismus am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine internationale Diskussion*. Berlin 1997) und andererseits ein kunsthistorischer Begriff für die charakteristischen ästhetischen Stilphänomene des neunzehnten Jahrhunderts (den alten Forschungsstand spiegeln die Beiträge von Wolfgang Götz: *Historismus. Ein Ver-*

kann aber gleichzeitig das Bewußtsein von deren Fragmentierung nicht rückgängig machen. Die elementare Vorstellung, das einzelne repräsentiere das verlorene historische Ganze, stellt den Versuch dar, diesem Widerspruch zu begegnen und ihn aufzulösen. Hier liegt der Motor für die Intensität der Geschichtskultur wie für die Produktivität der Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung im neunzehnten Jahrhundert, die als Reaktionen auf die Desintegration von Einzelelement und Universalstruktur zu verstehen sind. Die sogenannte »Krise des Historismus« beginnt nicht erst am Ende der Epoche,⁸ sie ist der historistischen Geschichtskonzeption von Anfang an immanent. Das Werk Jacob Burckhardts ist geprägt von Skepsis gegenüber der eigenen Erkenntnisfähigkeit geschichtlicher Wahrheiten und von der Gewißheit, daß die Sinnfrage am Ende nicht zu beantworten ist.⁹ Mit fortschreitender Verwissenschaftlichung lassen sich die unaufhörlich hervorgebrachten positivistischen Fakten immer weniger in einen übergeordneten Zusammenhang einordnen, sie relativieren sich selbst. Die Unendlichkeit der Fakten erzeugt ihre eigene Entwertung und zunehmende Bedeutungslosigkeit.¹⁰ Im künstlerischen Historismus vollzieht sich dasselbe Phänomen: der Stil der ausgehenden Epoche zeichnet sich in allen Gattungen durch hypertrophe Überladenheit mit Details aus, deren funktionaler Bezug zueinander und auf das Ganze nicht mehr zu erkennen ist. Die sich im Laufe der Epoche steigende Obsession für das historische Detail kompensiert zunehmend die von Anfang an fehlenden innovativen Sinnkonzeptionen, die nach dem Bruch mit der traditionellen Wirklichkeits- und Zeiterfahrung einer neuen Wahrnehmung Ausdruck gäben.

such zur Definition des Begriffes. In: ZVK 29 (1970), S. 196-212 und ders.: Historismusphasen. Möglichkeiten und Motivationen. In: WJKG 38 (1985), S. 151-175; eine kritische Diskussion der kunstwissenschaftlichen Begriffsgeschichte findet sich dagegen bei Wolfgang Hardtwig: Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter. Historismus in der Kunst und der Historismusbegriff der Kunstwissenschaft. In: AK 69 (1979), S. 154-190; vgl. weiterhin ders.: Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs. In: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hg.): »Geschichte allein ist zeitgemäss«. Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978, S. 17-27, sowie Heinrich Dilly: Entstehung und Geschichte des Begriffs »Historismus« – Funktion und Struktur der Begriffsgeschichte. In: ebd., S. 11-16). Zur Wortgeschichte allgemein vgl. Erich Rothacker: Das Wort »Historismus«. In: ZdWfg 16 NF 1 (1960), S. 3-6. Wenn der Begriff im folgenden verwendet wird, ist entweder die spezifische geschichtswissenschaftliche oder die kunstgeschichtliche Bedeutung gemeint und geht aus dem jeweiligen Zusammenhang hervor.

8 Diese Vorstellung ist in der Forschung nach wie vor verbreitet, sie wird z.B. auch von Annette Wittkau in ihrem Buch (1994) unterstellt.

9 In »Über das Studium der Geschichte« schreibt er: »Das Ziel des Daseins und der ganzen Geschichte bleibt räthselhaft.« Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte 2000, S. 169.

10 Wittkau 1994, S. 16f.

Die Erfahrung des Abbruchs von historischen Kontinuitäten und der Fragmentierung von Zusammenhängen erzeugt den Wunsch nach einer Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart sowie nach Integration von historischem Einzelfaktum und Totalität. Es sind diese Bedürfnisse, welche einerseits in der Historiographie einen »Okularismus«, eine Tendenz zur anschaulichen, vergegenwärtigenden Darstellung von Vergangenen vor dem inneren Auge des Lesers bewirken¹¹ und andererseits in den visuellen Künsten dazu führen, daß ein Stil zum typischen künstlerischen Ausdruck der Zeit wird, der sich universaler Vorbilder aus der Vergangenheit bedient. Im Bild, Gegenstand oder Bauwerk fügen sich historische Details qua Form zu einem geschlossenen Kompositionszusammenhang; Ähnliches gilt tendenziell für die Historiographie, wo die formale Komposition und Kombinatorik des Materials, die Zuordnung von empirischen, positiven Daten die Frage nach deren Funktion, Bedeutung und Zusammenhang, nach dem übergeordneten Prinzip überspielt. In beiden Disziplinen gehen mit der Tendenz zur anschaulichen Komposition geschichtlicher Einzelelemente radikale Brüche der Gestaltungs- und Gattungstraditionen einher und führen zur Ausbildung neuer Verfahren. Karl Friedrich Schinkel bemerkt in einem kurzen Traktat, »Bestimmung der Kunst« überschrieben:

Was ist Bestimmung der Kunst? Die verschiedenen mechanischen, chemischen, organischen Kräfte der Natur stehen nicht nur unter sich, sondern auch mit den selbstthätigen Kräften, die das Reich der Freiheit constituieren, in der innigsten Verbindung und bilden in sofern das All. Von diesem All wohnt jedem Menschen ohne Ausnahme eine mehr oder weniger helle Ahnung bei. Das durch diese Ahnung geweckte Bedürfniß, den Zusammenhang einer gegebenen Anzahl von Erscheinungen zu erforschen, hat die Wissenschaft hervorgebracht; das durch eben dieselbe geweckte Bedürfniß, eine möglichst große Anzahl von Erscheinungen im Zusammenhange anzuschauen, die Kunst. Die Bestimmung der Kunst ist also eine solche Darstellung ihres Gegenstandes, welche möglichst viele Beziehungen desselben anschaulich macht.¹²

Die Totalität der Historie tritt im neunzehnten Jahrhundert an die Stelle der aufklärerischen Ideale von Freiheit, Humanität und »Glückseligkeit«, die der vernünftige Mensch des achtzehnten Jahrhunderts in seiner Geschichte erkennen sollte. Das einzelne historische Faktum verweist nicht mehr ursäch-

11 Vgl. Ute Daniel: »Ein einziges grosses Gemählde«. Die Erfindung des historischen Genres um 1800. In: GWU 47.1 (1996), S. 3-20.

12 [Karl Friedrich Schinkel:] Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Mitgetheilt und mit einem Verzeichniß sämtlicher Werke Schinkel's versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen. 4 Bände. Berlin 1862. Band 2, S. 207.

lich auf ein Telos, sondern steht für sich selbst und soll die Universalität der Tradition repräsentieren. Der einzelne Mensch scheint dieser machtvollen Universalität der Vergangenheit gegenüber in eine ohnmächtige Position ohne Ansprüche auf kritische Gestaltung zu geraten. Jacob Burckhardt erklärt in seinem zuerst 1868/69 gehaltenen Kolleg »Über das Studium der Geschichte«, das sich der Frage nach dem Sinn des Geschichtsstudiums widmet, die menschlichen Forderungen nach Glück angesichts der lebendigen Eigengesetzlichkeit der Geschichte für unbedeutend:

Unsere tiefe und höchst lächerliche Selbstsucht hält zunächst diejenigen Zeiten für glücklich welche irgend eine Aehnlichkeit mit unserm Wesen haben; sie hält ferner diejenigen vergangenen Kräfte und Menschen für löblich und trefflich, auf deren Thun unser jetziges Dasein und relatives Wohlbefinden gegründet scheint. Ganz als wäre Welt und Weltgeschichte um unsertwillen vorhanden. Jeder hält nämlich seine Zeit für die Erfüllung der Zeiten, und nicht bloß für eine der vielen vorübertreibenden Wellen. Hat er Ursache zu glauben daß er ungefähr das ihm Erreichbare erreicht habe, so versteht sich diese Ansicht von selbst; wünscht er daß es anders werde, so hofft er auch dieß in Bälde zu erleben und noch selber bewirken zu helfen. Alles Einzelne aber, und wir mit, ist nicht nur um seiner selbst, sondern um der ganzen Vergangenheit und um der ganzen Zukunft willen vorhanden. Diesem großen und ernsten Ganzen gegenüber sind die Ansprüche der Völker, Zeiten und Individuen auf dauerndes oder nur momentanes Glück und Wohlbefinden nur von sehr untergeordneter Bedeutung. Das Leben der Menschheit ist ein Ganzes, dessen zeitliche und örtliche Schwankungen nur für unsere schwachen Organe ein Auf und Nieder, ein Heil und Unheil darstellen, in Wahrheit aber einer höhern Nothwendigkeit angehören.¹³

Der einzelnen geschichtlichen Realie, nicht einem kausalen oder funktionalen Zusammenhang, wird absolute, überzeitliche, universale Sinnhaftigkeit unterstellt, eine Sinnhaftigkeit, die, übertragen in neue, fremde Zusammenhänge, geschichtliche Kontinuität verbürgen soll. Diese aporetische Vorstellung stellt eine der Grundannahmen des wissenschaftlichen wie des ästhetischen Historismus im neunzehnten Jahrhundert dar. Jacob Burckhardt bemerkt in der Einleitung seiner »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« (1872/73):

13 Jacob Burckhardt: Über das Studium der Geschichte. In: Ders.: Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte. Mit dem Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« in der Fassung von 1905. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Peter Ganz. München, Basel 2000 [Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band 10], S. 146; [im folgenden zitiert als JBW 10].

Jede einzelne Erkenntnis von Tatsachen hat nämlich neben ihrem speziellen Werte als Kunde oder Gedanke aus einem speziellen Reiche noch einen universalen oder historischen als Kunde einer bestimmten Epoche des wandelbaren Menschengestes und gibt zugleich, in den richtigen Zusammenhang gebracht, Zeugnis von der Kontinuität und Unvergänglichkeit dieses Geistes.¹⁴

Es ist die Vorstellung von der geschichtlichen Totalität, die sich aus Einzel-elementen konstituiert, welche nicht nur den Erfolg der zeitgenössischen wissenschaftlichen Geschichtsschreibung begründet, sondern auch den großen philosophischen Geschichtsentwürfen des neunzehnten Jahrhunderts zugrunde liegt. Hegels Geschichtsphilosophie stellt ein geschlossenes System dar, dessen Teile streng auf ein Ganzes hin komponiert sind. Die Gesamtkonzeption ist zwar teleologisch strukturiert – der die Geschichte durchwaltende universale Logos entwickelt sich mit innerer Notwendigkeit auf »das Ergebnis«, »das Resultat der Geschichte« hin –, doch bei ihrer Darstellung hat Hegel immer das Ganze im Blick:

Was ich vorläufig gesagt habe und noch sagen werde, ist nicht bloß, auch in Rücksicht unserer Wissenschaft, als Voraussetzung, sondern als Übersicht des Ganzen zu nehmen, als das Resultat der von uns anzustellenden Betrachtung, ein Resultat, das mir bekannt ist, weil ich bereits das Ganze kenne. Es hat sich also erst aus der Betrachtung der Weltgeschichte selbst zu ergeben, daß es vernünftig in ihr zugegangen sei, daß sie der vernünftige, notwendige Gang des Weltgeistes gewesen, des Geistes, dessen Natur zwar immer eine und dieselbe ist, der aber in dem Welt-dasein diese seine eine Natur expliziert. Dies muß, wie gesagt, das Ergebnis der Geschichte sein. Die Geschichte aber haben wir zu nehmen, wie sie ist: wir haben historisch, empirisch zu verfahren; unter anderem müssen wir uns nicht durch die Historiker vom Fach verführen lassen, denn diese, namentlich Deutsche, welche eine große Autorität besitzen, machen das, was sie den Philosophen vorwerfen, nämlich apriorische Erdichtungen in der Geschichte.¹⁵

Hegels Zitat deutet die Spannungen zwischen Philosophie, Geschichtsschreibung und Kunst (»Erdichtungen«) an, die alle drei das Monopol zur Auseinandersetzung mit der Geschichte für sich beanspruchen. Alle drei sind mit dem Problem der Integration des einzelnen in die vorausgesetzte Ganzheit von Geschichte befaßt. Daß dieses Problem zur Zerstörung historischen Sinns führen kann, wird in der zeitgenössischen Geschichtstheorie nur selten ausdrücklich formuliert, deutet sich aber in allen großen Systemen implizit

14 Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1978), S. 12f.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a. M. 1986 [Werke 12], S. 22 (zugrunde liegt die Ausgabe von 1840).

an. Sogar Friedrich Schlegel kann in seiner christlichen Geschichtsphilosophie, deren höchstes Prinzip die Wiederherstellung einer göttlichen Alleinheit darstellt, die Sinnlosigkeit, welche der Konzeption von der Totalität aus Einzelementen innewohnt, kaum überspielen:

Davon weggesehen aber, an und für sich genommen, sind alle diese zahllosen Schlachten, diese endlosen und größtenteils auch zwecklosen Kriege, deren lange Reihe die Annalen der Geschichte aller Völker seit mehreren Jahrtausenden anfüllt, nur wie einzelne kleine Atome im Verhältnis zu dem Ganzen der Menschheit und ihrer welthistorischen Entwicklung. Eben das gilt auch mit geringem Unterschiede von so manchen berühmten Friedensschlüssen, und Friedenssystemen der früheren Vergangenheit, wenn sie für das praktische Leben, und den gegenwärtigen Zustand der Dinge kein Interesse mehr haben.¹⁶

Ausdrücklich beschreibt dagegen Ranke in der Einleitung zu seiner Vorlesung ›Idee der Universalhistorie‹ (1831/32) seine Zweifel an der eigenen Methode, um ihr im selben Moment höchste Wichtigkeit zuzuweisen:

Dies Totale ist so gewiß wie jede Äußerung in jedem Moment. Wir müssen ihm alle Aufmerksamkeit widmen. Ist es ein Volk, so sind es nicht allein die einzelnen Momente seiner lebhaften Äußerung, sondern aus dem Ganzen seiner Entwicklung, seiner Taten, seiner Institutionen, seiner Literatur spricht die Idee uns an, der wir schlechterdings unsre Aufmerksamkeit nicht versagen können. Je weiter wir gehen, um so schwerer ist ihr allerdings beizukommen; [...] Man sieht, wie unendlich schwer es mit der Universalhistorie wird. Welche unendliche Masse! Wie differierende Bestrebungen! Welche Schwierigkeit, nur das Einzelne zu fassen! Da wir überdies vieles nicht wissen, wie wollen wir nur den Kausalnexus allenthalben ergreifen; geschweige das Wesen der Totalität ergründen. Diese Aufgabe durchaus zu lösen, halte ich für unmöglich.¹⁷

16 Friedrich Schlegel: Philosophie der Geschichte. In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828. Herausgegeben und eingeleitet von Jean-Jacques Anstett. München u.a. 1971 [Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe Band 9], S. 9.

17 Leopold von Ranke: Idee der Universalhistorie (1831 bzw. 1831/32). In: Ders.: Vorlesungseinleitungen. Herausgegeben von Volker Dotterweich und Walther Peter Fuchs. München, Wien 1975 [Aus Werk und Nachlaß Band IV], S. 82f. [im folgenden zitiert als WuN IV]. Ranke leugnet den Kausalnexus freilich nicht, ordnet ihn aber dem Prinzip der Totalität unter; vgl. S. 79f. Jacob Burckhardt schreibt 1868 in der Einleitung zu ›Über das Studium der Geschichte‹: »Unsere Aufgabe. Enormität des geschichtlichen Studiums; die ganze sichtbare und geistige Welt, mit weiterer Überschreitung jedes frühern Begriffes von ›Geschichte‹. Zur vollständigen Bewältigung würden tausend Menschenleben mit vorausgesetzter höchster Begabung und Anstrengung lange nicht ausreichen.« JBW 10, S. 156.

Für Ranke, der in seiner Jugend Schriftsteller werden wollte und ein großer Bewunderer Walter Scotts war, stellt Anschaulichkeit das höchste Ziel des Historiographen dar, dessen Tätigkeit er als eine Verbindung von Wissenschaft und Kunst definiert. Die schöne, anschauliche Form befindet sich für Ranke nicht im Widerspruch mit der historischen Realität, im Gegenteil: die historiographische Darstellung steht stellvertretend für die Historie, stellt ihr genaues, getreues Abbild dar: »Geschichte ist nur das Substantiv von Geschehen: das Geschehene und die Wissenschaft davon müssen ganz zusammenfallen.«¹⁸ Jede Epoche besitzt nach seiner Auffassung ihren Wert und ihre Geltung in sich selbst.¹⁹ Das Darstellungsziel, die Gesamtheit der Geschichte, entsteht durch die Zusammenfügung einzelner Fakten und Begebenheiten, und es ist diese Komposition von Einzelementen zu einem Ganzen, die an die Stelle kausaler Erklärungsmuster tritt. Erklärungen finden sich bei Ranke in anschaulich-narrativer, nicht aber in abstrakter begrifflicher Form; seine historiographischen Texte sind beherrscht von konkreter Beobachtung, nicht von Abstraktion, Deduktion, Reflexion. Begriffe variieren nicht selten in ihrer Bedeutung. Trotzdem vertritt Ranke ein gegen die spekulative Geschichtsphilosophie gerichtetes Objektivitätsideal, das er allerdings nicht mit einer Terminologie, sondern mit kritischer Quellenforschung verbindet.

Rankes Werke waren aufgrund ihrer Darstellungsweise viel gerühmt, vor allem ›Die Römischen Päpste‹ (1834-36) und die ›Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation‹ (1839-47). Die meisten seiner Geschichtserzählungen spielen sich auf drei Ebenen ab: auf der mittleren Ebene, einer Art Hauptbühne, vollziehen sich die großen geschichtlichen Vorgänge wie Krieg und Frieden, auf der darunterliegenden Ebene zeigt der Geschichtsschreiber das individuelle Leben und Handeln einzelner Figuren, und auf der übergeordneten, höchsten Ebene walten unbekannte numinose Mächte. Deren konkrete Funktion für die geschichtlichen Zusammenhänge wird jedoch nicht benannt, sondern durch die Darstellungstechnik des Erzählers erzeugt, der sich zwischen den »Stockwerken« auf und ab bewegt. Er ist es, der durch die Form des Textes Weite und Tiefe entstehen läßt, der die Verbindung zwischen Nähe und Ferne, zwischen Individuellem und Globalem, Besondere und Allgemeinem erzeugt, indem er anschauliche Beschreibungen aus den unterschiedlichen Sphären kompositorisch zusammenfügt.²⁰ Dieses

18 WuN IV, S. 188.

19 »Alle Momente des Lebens der Nationen müssen als selbständige Entwicklungen betrachtet werden, nicht inwiefern sie einer letzten Entwicklung dienen«, schreibt Ranke in der Einleitung zur Vorlesung »Allgemeine Weltgeschichte«. Ebd., S. 35.

20 Vgl. Daniel 1996, S. 18f. sowie Hermann von der Dunk: Die historische Darstellung bei Ranke: Literatur und Wissenschaft. In: Wolfgang J. Mommsen (Hg.): Leopold von Ranke und die moderne Geschichtswissenschaft. Für die Kommission für Geschichte der Geschichtsschreibung des Comité International des Sciences Historiques. Stuttgart 1988, S. 131-165; S. 151-153.

quasi optische, sinnerzeugende Erzählverfahren ersetzt für Ranke die abstrakte Geschichtsphilosophie, gegen die er sich immer mit Verve gewendet hat. »[Die Geschichte] ist ihrem Wesen nach Anschauung und Verständnis«, schreibt er 1831 in der Einleitung zu seiner Vorlesung ›Idee der Universalhistorie‹.²¹ Kausale Erklärungen werden nicht gegeben; an deren Stelle treten vielmehr Ausdrücke wie »es geschah«, »nun ereignete es sich«, »es liegt in der Natur der Dinge«, Formulierungen, welche die konkreten Ursachen und Wirkungen von Handlungen verschleiern.²² Der bildhaft-anschaulichen, Totalität und Lebendigkeit prätendierenden Darstellung der historischen Vorgänge steht die Dunkelheit der im Hintergrund agierenden Kräfte – »Schicksal«, »der gewaltige Gang der Dinge« oder »die höhere Notwendigkeit« genannt – gegenüber. Die dargestellte Universalität wird nicht begründet, ihre tiefere Ursache nicht bezeichnet. Betont wird dagegen der Gegensatz zwischen begrenztem menschlichen Vermögen und höherer Macht, die durch den Menschen nicht zu erkennen oder gar darzustellen ist. Auch das harmonisierende Gestaltungsprinzip Rankes stellt einen Schematismus dar, der auf metaphysische Kräfte verweist, ohne diese zu konkretisieren. Seine Geschichtserzählungen sind geprägt durch einander bekämpfende Gegensätze zwischen Staaten oder Systemen, deren Ursachen nicht betrachtet werden und die sich wechselseitig zu Konflikten steigern, um danach einen Ausgleich, ein Gleichgewicht zu finden.²³ Dabei nimmt der Erzähler für keine der beiden Seiten in diesem Spannungsverhältnis Partei, sondern bringt für jede Position gleiches Verständnis auf. Die Harmonisierung geht so weit, daß die Realhistorie der Gestaltung angepaßt wird: so kritisiert Droysen in seiner ›Historik‹, daß Ranke, um einen harmonischen Schluß seiner Geschichtserzählung zu erhalten, dem Augsburger Religionsfrieden in der ›Geschichte der Reformationszeit‹ eine Bedeutung gibt, »die er nie gehabt«.²⁴

Ranke setzt wie Burckhardt und die historicistische Geschichtstheorie die Vorstellung, daß nur durch Anschauung der Geschichte Erkenntnis zu gewinnen sei, gegen die philosophische Spekulation Hegels, Kants, Herders

21 WuN IV, S. 86.

22 Vgl. Hans Schleier: *Geschichtstheorie und Geschichtsschreibung bei Leopold von Ranke*. In: Mommsen 1988, S. 115-130; S. 118.

23 »Es ist nicht eine gleich ruhige Entwicklung, sondern ein unaufhörlicher Kampf: zwischen den Kräften, welche die Welt innehaben: der Gegensatz ist eben das Charakteristische. Romanische und germanische Welt, Islam und Christentum, Papsttum und Kaisertum, Protestantismus und Katholizismus, revolutionäre und konservative Tendenzen bekämpfen einander, aber eben durch den Kampf gehören sie zusammen; sie sind untrennbar verbunden.« Einleitung zur Vorlesung ›Neuere Geschichte seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts‹ (1860-1867). WuN IV, S. 414.

24 Johann Gustav Droysen: *Historik*. Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten Fassung (1882). Textausgabe von Peter Leyh. Stuttgart-Bad Canstatt 1977, S. 248.

und Schillers.²⁵ Damit tritt nicht nur die äußere Form der Geschichte an die Stelle eines immanenten sittlichen Prinzips, auch die spätaufklärerische Vorstellung vom Menschen als Subjekt der Geschichte wird ersetzt durch das Konzept des Menschen als passivem Betrachter der Historie. Für Burckhardt stellt die Geschichte eine eigengesetzliche, rätselhafte Gewalt dar, welcher der Mensch duldend und betrachtend gegenüberstehen soll:

Die Wirkung des Hauptphänomens ist das geschichtliche Leben, wie es tausendgestaltig, komplex, unter allen möglichen Verkappungen, frei und unfrei daherwogt, bald durch Masse, bald durch Individuen sprechend, bald optimistisch, bald pessimistisch gestimmt, Staaten, Religionen, Kulturen gründend und zerstörend, bald sich selbst ein dumpfes Rätsel, mehr von dunklen Gefühlen, die durch die Phantasie vermittelt sind, als von Reflexionen geführt, bald von lauter Reflexion begleitet und dann wieder mit einzelnen Vorahnungen des viel später erst sich Erfüllenden. Diesem ganzen Wesen, dem wir als Menschen einer bestimmten Zeit unvermeidlich unseren passiven Tribut bezahlen, müssen wir zugleich beschauend gegenübertreten.²⁶

Burckhardt entwirft ein Menschen- und Geschichtsbild, das für den geschichtstheoretischen Historismus als konstitutiv zu betrachten ist. Schon Herder, der in ›Auch eine Philosophie der Geschichte der Menschheit‹ (1774) das sich im einzelnen offenbarende großartige Ganze der Vergangenheit verherrlicht hatte, definierte den Menschen dort als ein »Nichts«, als ein blindes, kraftloses, umhertaumelndes Etwas im Angesicht der gewaltigen, unermesslichen Geschichte.²⁷ In der Historiographie führt diese Konzeption nach

25 Gerrit Walther: Der »gedrungene« Stil. Zum Wandel der historiographischen Sprache zwischen Aufklärung und Historismus. In: Otto Gerhard Oexle, Jörn Rüsen (Hg.): Historismus in den Kulturwissenschaften. Geschichtskonzepte, historische Einschätzungen, Grundlagensprobleme. Köln, Weimar, Wien 1996 [Beiträge zur Geschichtskultur Band 12], S. 99-116; S. 105f.

26 Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen (1978), S. 5f. Ranke schreibt in ›Idee der Universalhistorie‹: »Ich bin vielmehr der Meinung, daß die Geschichtswissenschaft in ihrer Vollendung an sich selbst dazu berufen und befähigt sei, sich von der Erforschung und Betrachtung des Einzelnen auf ihrem eigenen Wege zu einer allgemeinen Ansicht der Begebenheiten, zur Erkenntnis ihres objektiv vorhandenen Zusammenhanges zu erheben. [...] es ist notwendig, daß der Historiker sein Auge für das Allgemeine offen habe. Er wird es sich nicht vorher ausdenken wie der Philosoph; sondern während der Betrachtung des Einzelnen wird sich ihm der Gang zeigen, den die Entwicklung der Welt im allgemeinen genommen.« WuN IV, S. 87f.

27 »Eben die *Eingeschränktheit* meines Erdpunktes, die *Blendung* meiner Blicke, das *Fehlschlagen* meiner Zwecke, das *Rätsel* meiner Neigungen und Begierden, das *Unterliegen* meiner Kräfte nur auf das Ganze *eines Tages, eines Jahrs, einer Nation, eines Jahrhunderts* – eben das ist mir Bürge, daß *ich* Nichts, das *Ganze* aber *Alles* sei!« Johann Gottfried Herder: Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787. Herausgegeben von Jürgen Brummack

1800 zu einer umwälzenden Veränderung der Darstellungsweise: die Geschichtswissenschaft bemüht sich um anschauliche, bildliche Vergegenwärtigung der Historie. Diese Tendenz zur Visualisierung stellt einen Bruch mit der klassischen Tradition der Rede- und Schreibkunst dar. Ein paralleler Vorgang vollzieht sich in den bildenden Künsten, wo in der neuen, universalen Ästhetik des Historismus die Geschichte visualisiert wird, indem sie als Repertoire von Einzelementen dient, die zu einem neuen, geschlossenen Konstrukt zusammengesetzt werden. Beide Prozesse, der wissenschaftliche wie der ästhetische, brechen mit jahrhundertealten disziplinären Konventionen.

Doch trotz der kulturellen Universalität historistischer Visualisierung gibt es im neunzehnten Jahrhundert auch gegenläufige Tendenzen. Wilhelm von Humboldt, wie Burckhardt und Herder ein Gegner teleologischer Geschichtskonzeptionen, setzt die geschichtsphilosophische Aufklärungstradition fort, insofern er nach den Ursachen der historischen Begebenheiten fragt. Dezidiert wendet er sich von der zeitgenössischen Auffassung ab, die Verbindung zwischen dem einzelnen und dem Ganzen sei durch Anschauung zu erkennen.²⁸ Was überliefert wird und was man sehen kann, ist für Humboldt nicht die Geschichte selbst. Die eigentliche, innere Geschichte beruht auf Kausalitäten: Ideen machen das Wesen der Historie aus und sind für den Zusammenhang von allem, was geschieht, verantwortlich.²⁹ Dabei stellt eine Idee ein geistiges Prinzip dar, das in den verschiedenen Lebensbereichen Gestalten erzeugt, die selbst neue Erscheinungen hervorbringen. Jede menschliche Individualität geht für Humboldt auf eine Idee zurück; in der Verwirklichung der durch die Menschheit darzustellenden Idee sieht er das Ziel der Geschichte. Daher muß sich der Geschichtsschreiber über die Er-

und Martin Bollacher. Frankfurt a. M. 1994 [Werke in zehn Bänden. Band 4. Bibliothek deutscher Klassiker 105], S. 106.

28 »Das Geschehene aber ist nur zum Theil in der Sinnenwelt sichtbar, das Uebrige muss hinzu empfunden, geschlossen, errathen werden. Was davon erscheint, ist zerstreut, abgerissen, vereinzelt; was dies Stückwerk verbindet, das Einzelne in sein wahres Licht stellt, dem ganzen Gestalt giebt, bleibt der unmittelbaren Beobachtung entrückt. Sie kann nur die einander begleitenden, und auf einander folgenden Umstände wahrnehmen, nicht den inneren ursachlichen Zusammenhang selbst, auf dem doch allein auch die innere Wahrheit beruht.« Wilhelm von Humboldt: Ueber die Aufgabe des Geschichtsschreibers. In: Ders.: Schriften zur Anthropologie und Geschichte. Darmstadt 1960 [Werke in fünf Bänden I], S. 584.

29 »Wenn der Geschichtsschreiber auch alle einzeln, und in ihrer Verbindung durchforscht hat – die Gestalt, und die Umwandlungen des Erdbodens, die Veränderungen des Klima's, die Geistesfähigkeit und Sinnesart der Nationen, die noch eigenthümlichere Einzelner, die Einflüsse der Kunst und Wissenschaft, die tief eingreifenden und weit verbreiteten der bürgerlichen Einrichtungen – so bleibt ein noch mächtiger wirkendes, nicht in unmittelbarer Sichtbarkeit auftretendes, aber jenen Kräften selbst den Anstoss und die Richtung verleihendes Princip übrig, nemlich Ideen, die, ihrer Natur nach, ausser dem Kreise der Endlichkeit liegen, aber die Weltgeschichte in allen ihren Theilen durchwalten und beherrschen.« Ebd., S. 600f.

scheinungen stellen und dasjenige untersuchen, was den Erscheinungen vorangeht: die mechanischen, physiologischen, psychologischen Kräfte und Gesetzmäßigkeiten, welche in der Geschichte walten und ihr Gestalt geben. Für die wissenschaftliche, aber auch für die ästhetisch-künstlerische Darstellung der Vergangenheit gilt also, nicht bloß die äußeren Umrisse genau nachzubilden, sondern vom Äußeren zu abstrahieren, die innere Wahrheit der Ideen zu erkennen und nach ihr zu gestalten:

Die Nachahmung der organischen Gestalt kann auf einem doppelten Wege geschehen; durch unmittelbares Nachbilden der äusseren Umrisse, so genau Auge und Hand es vermögen, oder von innen heraus, durch vorhergängiges Studium der Art, wie die äusseren Umrisse aus dem Begriff und der Form des Ganzen entstehen, durch die Abstrahierung ihrer Verhältnisse, durch eine Arbeit, vermitteltst welcher die Gestalt erst ganz anders, als der unkünstlerische Blick sie wahrnimmt, erkannt, dann von der Einbildungskraft dergestalt aufs neue gebohren wird, dass sie, neben der buchstäblichen Uebereinstimmung mit der Natur, noch eine andre höhere Wahrheit in sich trägt. Denn der grösste Vorzug des Kunstwerks ist, die in der wirklichen Erscheinung verdunkelte, innere Wahrheit der Gestalten offenbar zu machen.³⁰

Das Synthesevermögen des Historismus

Humboldts implizite Kritik am Historismus bleibt weitgehend wirkungslos gegenüber einem zeitgenössischen Geschichtsbewußtsein, das nachdrücklich die äußere Betrachtung der Vergangenheit fordert. Seinen typischsten Ausdruck findet das Bedürfnis nach Erfahrung einer universalen Ganzheit von Geschichte als Anschauung im Epochenstil des neunzehnten Jahrhunderts, dem Historismus. Die in ganz Europa und in Nordamerika verbreitete Kunstform bestimmt Architektur, Städtebau, Denkmalkunst, Möbel- und Innenraumgestaltung, Dekor, Illustration und Kunsthandwerk der Epoche und stellt einen wichtigen Zweig der akademischen Malerei dar. Kleidung

30 Ebd., S. 591. Etwas weiter unten erklärt Humboldt genauer, wie man zu den inneren Kräften gelangt: »Auch der Geschichtschreiber, wie der Zeichner, bringt nur Zerrbilder hervor, wenn er bloss die einzelnen Umstände der Begebenheiten, sie so, wie sie sich scheinbar darstellen, an einander reihend, aufzeichnet, wenn er sich nicht strenge Rechenschaft von ihrem innern Zusammenhange giebt, sich die Anschauung der wirkenden Kräfte verschafft, die Richtung, die sie gerade in einem bestimmten Augenblick nehmen, erkennt, der Verbindung beider mit dem gleichzeitigen Zustand, und den vorhergegangenen Veränderungen nachforscht. Um dies aber zu können, muss er mit der Beschaffenheit, dem Wirken, der gegenseitigen Abhängigkeit dieser Kräfte überhaupt vertraut seyn, wie die vollständige Durchschauung des Besondern immer die Kenntniss des Allgemeinen voraussetzt, unter dem es begriffen ist. In diesem Sinn muss das Auffassen des Geschehenen von Ideen geleitet seyn.« Ebd., S. 595.

und Schmuck, Gebrauchsgegenstände und soziale Formen wie Feste und Vereinsleben bedienen sich historischer Bilder und Formen. Der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts umgibt sich mit Schemen aus der Geschichte, sie prägen den kulturellen Alltag in allen Gesellschaftsschichten.³¹ Texte mit historischen Stoffen bilden einen starken und zum Teil auch bedeutenden Zweig der Literatur, das Historiendrama bestimmt die Theaterszene, der historische Roman die Unterhaltungsliteratur. Typisch für den Impuls, in der Gegenwart einen artifiziellen historischen Kosmos herzustellen, sind auch die Binnenbezüge zwischen den Kunst- und Wissensformen. Im Zeichen der Geschichte bilden sich im neunzehnten Jahrhundert Tendenzen zur Literarisierung der bildenden Kunst und Architektur ebenso aus wie die Neigung zur Visualisierung in der Literatur und Literaturgeschichte.³² Allegorie,³³ Panorama,³⁴ Denkmal³⁵ und Gesamtkunstwerk³⁶ verbinden als epochentypische Wahrnehmungs- und Denkformen die verschiedenen ästhetischen und intellektuellen Gestaltungsformen miteinander und erzeugen die Illusion einer universalen Geschichtskultur. Im Historismus zeigt sich die zeitgenössische Sehnsucht nach ganzheitlicher, physisch-sinnlicher Erfahrung von Geschichte, nach dem Sich-Versetzen und Eintauchen in geschichtliche Epochen als kulturelles Massenphänomen.

Die Eigenartigkeit dieses Geschichtsbewußtseins wird besonders in kunstgeschichtlicher Perspektive deutlich. Die Tatsache, daß das neunzehnte Jahrhundert keinen eigenen Stil ausgebildet hat und sich der Vergangenheit als eines universalen Repertoires von Stilmustern bedient, die – losgelöst von ihrer ursprünglichen Bedeutung – tendenziell austauschbar und frei kombinierbar sind, stellt ein kunsthistorisch einmaliges Phänomen dar. Die akademische Kunstgeschichte hat keine verbindliche Begriffsdefinition des Historismus entwickelt; zwar wird er mittlerweile als geistes- und nicht mehr als bloß formengeschichtliches Problem wahrgenommen, aber gerade deshalb ist man mit Deutungsansätzen zum Zusammenhang zwischen Epochenbewußtsein und

31 Vgl. Hermann Fillitz (Hg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Wien, München 1996 [Ausstellung im Künstlerhaus und der Akademie der bildenden Künste in Wien 13. September 1996 – 6. Jänner 1997].

32 Vgl. Günter Hess: *Bildersaal des Mittelalters. Zur Typologie illustrierter Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert*. In: Christoph Cormeau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven*. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979, S. 501-560.

33 Vgl. Günter Hess: *Allegorie und Historismus. Zum ‚Bildgedächtnis‘ des späten 19. Jahrhunderts*. In: Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg (Hg.): *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung*, Band 1. München 1977, S. 555-591.

34 Vgl. Dolf Sternberger: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Hamburg 1938.

35 Vgl. Günter Hess: *Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit*. In: Alberto Martino (Hg.): *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert*. Tübingen 1977, S. 130-206.

36 Vgl. Udo Bernbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt a. M. 1994.

Epochenstil eher zurückhaltend.³⁷ Gleichzeitig haben Kunsthistoriker immer wieder die Singularität des Historismus im neunzehnten Jahrhundert hervorgehoben. »Denn es handelt sich in der Tat um etwas im Grunde Rätselhaftes, etwas geistesgeschichtlich Einmaliges, Unvergleichliches«,³⁸ schreibt Gustav Friedrich Hartlaub über die zeitgenössische Baukunst.

Im Historismus löst sich der Stil von seiner ursprünglichen historischen Bedeutung, er wird verfügbar und beliebig einsetzbar. Zwar finden sich immer wieder zeitgenössische Behauptungen eines Zusammenhanges zwischen der Wahl eines Stils und der Funktion eines künstlerischen Objektes – sei es Bauwerk oder Gebrauchsgegenstand. Nach Gottfried Sempers »Bekleidungs-theorie« sollte die äußere Gestalt eines Gebäudes dessen jeweiligem Zweck und Inhalt entsprechen, doch der Verfasser selbst handelte immer wieder gegen seine eigenen Theoreme. Von Anfang an zeichnet sich der Historismus durch Stilpluralismus aus;³⁹ in der ersten Jahrhunderthälfte noch erkennbare Zusammenhänge von Stil und Funktion verlieren sich nach der Jahrhundertmitte zugunsten einer freien Kombination von Stilelementen. Am Ende der Epoche, in der von Detailversessenheit und Hypertrophie des Dekorativen geprägten Spätzeit des Historismus, sind überall Widersprüche zwischen Stil und Zweck zu beobachten. Die für das Jahrhundertende typische Monumentalität des Ausdrucks steht zunehmend im Gegensatz zu den praktischen Anforderungen der Objekte.

Die neuen Formen des Historismus entstehen durch reflektierte Kombinatorik historischer Einzelelemente, die sich von bloßen Imitationen früherer Vorbilder unterscheiden. Anders als in der älteren Forschung, die den

37 Dominierend sind nach wie vor Untersuchungen von ästhetischen Einzelphänomenen, wie die folgenden Sammelbände dokumentieren: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hg.): »Geschichte allein ist zeitgemäß«. Historismus in Deutschland. Lahn-Gießen 1978; Werner Hager, Norbert Knopp (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München 1977 [Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 38]; Götz Pochat, Brigitte Wagner (Hg.): Kunst / Geschichte. Zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz. Graz 2000 [Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 27].

38 Gustav Friedrich Hartlaub: Zur Sozialpsychologie des Historismus in der Baukunst. In: Ders.: Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen. Stuttgart 1950, S. 45-65; S. 46; vgl. dagegen auch die Beiträge von Wolfgang Götz, der die Stilphänomene des neunzehnten Jahrhunderts nicht wesentlich von früheren Rückgriffen auf Formen der Vergangenheit unterscheidet und den Begriff Historismus nicht nur für das neunzehnte Jahrhundert verwendet: »ein eklektizistisches Verarbeiten historischer Formvorbilder, ein Zurückgreifen auf alte Stilarten und Stilformen hat es zu allen Zeiten in der abendländischen Kunstgeschichte gegeben.« (1970, S. 201).

39 Bereits der 1965 erschienene, heute als Auftakt zur kunstgeschichtlichen Historismusforschung betrachtete Sammelband »Historismus und bildende Kunst« hält nicht mehr an der alten Vorstellung einer chronologischen Abfolge der Stile (»Gänsemarsch«) im neunzehnten Jahrhundert fest; vgl. Hans Gerhard Evers: Historismus. In: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif. München 1965 [Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 1], S. 25-42; S. 28.

Historismus als Ausdruck eines nachrevolutionären, rückwärtsgewandten Konservatismus, als Fluchtphänomen gegenüber Dynamisierung, Technisierung, Industrialisierung und Realismus sah, wird dieser heute zunehmend als progressive, originale Ästhetik aufgefaßt. Im Sinne einer »Rückkehr als Fortschritt«⁴⁰ bestimme die Gegenwart im neunzehnten Jahrhundert über die Tradition statt, wie in den Epochen zuvor, umgekehrt. Die auf vielfältige Lebensbereiche – Politik, Religion, Moral, Gesellschaft, Emotionalität – bezogene Sinnstiftung des historistischen Gesamtkunstwerkes dokumentiere dessen Modernität. Auch den Zeitgenossen gelten diese zusammengesetzten Formen als fortschrittlich und als den eigenen Bedürfnissen angemessen, obwohl die Austauschbarkeit des Stils und die Verkleidung von modernem Innenleben (Eisenkonstruktionen) durch ein historisierendes Kostüm das Zeitgemäße zu verleugnen scheinen. So klagt Heinrich Hübsch zu Beginn seines Traktats ›In welchem Style sollen wir bauen?‹ (1828):

Die Malerei und die Bildhauerei haben in der neueren Zeit längst die todtte Nachahmung der Antike verlassen. Die Architectur allein ist noch nicht mündig geworden, sie fährt fort, den antiken Styl nachzuahmen. Und ob man gleich so ziemlich allgemein die Unzulänglichkeit desselben für die heutigen Bedürfnisse einsieht und mit den neueren in diesem Style aufgeführten Gebäuden unzufrieden ist, so beharren dennoch die Architecten beinahe allgemein darauf.⁴¹

Hübschs Schrift handelt von der Planmäßigkeit, Reflektiertheit und Funktionalität, mit welcher die architektonischen Stilelemente der Vergangenheit an einem Gebäude angeordnet werden sollen; diesen Kategorien wird höchste Bedeutung beigemessen, denn sie verbürgen Schönheit und Wahrheit. Hübsch bemerkt: »Die Schönheit eines Gebäudes ist gleich der Schönheit einer Gegend oder einer Symphonie ein aus vielen Momenten Zusammengesetztes.«⁴²

Wie stark das Vermögen der historistischen Ästhetik zur Synthese ist, zeigt sich besonders deutlich in dem Bereich, der dem Historismus substantiell am nächsten steht: der Geschichte. Seit der Französischen Revolution werden die zahlreichen politischen Umbrüche des neunzehnten Jahrhunderts mit Hilfe von historischen Bildern, Figuren und Stoffen vollzogen, gedeutet und

40 Hardtwig 1979, S. 181; vgl. hier auch Karl-Heinz Klingenburg: Statt einer Einleitung: Nachdenken über Historismus. In: Ders. (Hg.): Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1985, S. 7-29; 243-245; S. 10f.; Wolfgang J. Mommsen: Der Historismus als Weltanschauung des aufsteigenden Bürgertums. In: Ders.: Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830-1933. Frankfurt a. M. 2000, S. 97-112; S. 105-108.

41 Heinrich Hübsch: In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828. Reprint Karlsruhe 1984, S. 1.

42 Ebd., S. 3.

verarbeitet. Indem sich die politische Kultur der Epoche geschichtlicher Vorbilder bedient, wird das Ursprungsphänomen des Historismus, die Erosion des Geschichtsbewußtseins im Zusammenhang mit der Großen Revolution, im Laufe der Epoche immer wieder erneuert bzw. am Leben gehalten. Die nachrevolutionäre napoleonische Ära, die Restaurationsepoche, die Revolutionen von 1830 und 1848, die deutsche Reichsgründung 1870/71, das französische Kaiserreich von 1852 und die französische Republik von 1870, die viktorianische Monarchie in England und die weiteren politischen Umwälzungen von geschichtlicher Tragweite nach 1789 in Europa bedienen sich eines identischen Repertoires geschichtlicher Topoi, Muster und Stoffe, auch wenn sie politische Gegensätze darstellen. So verwendet das zweite deutsche Kaiserreich in vielfältiger Weise vormärzliche und auch revolutionäre Geschichtsbilder und -mythen und motiviert auf diese Weise das liberale Bürgertum zur sozialen und politischen Integration.⁴³ Im Politischen zeigt sich die besondere Leistung der zeitgenössischen Geschichtskultur zur Synthese, die in der Lage ist, antithetische Vorstellungen zur Gegenwartsbewältigung zusammenzuführen. Wolfgang Hardtwig hat 1979 in einem Beitrag über ›Kunst und Geschichte im Revolutionszeitalter‹ diesen Zusammenhang von historisierender Kunst und zeitgenössischer Geschichte erörtert. Weil durch den Historismus die alteuropäische, mimetisch-idealistische Kunstkonzeption endgültig überwunden werde, bewertet Hardtwig ihn einerseits als Modernephänomen, andererseits sei er allerdings noch in traditionellen Ganzheitsvorstellungen befangen, die kein zeitgemäßer Ausdruck der modernen Disintegrationserfahrung seien:

Wo in den Umbrüchen des Revolutionszeitalters die Wirklichkeit selbst als katastrophal empfunden wird, als desintegriert und rapide wandelbar, kann die Vollkommenheit der Welt nur mehr in ihrer Historizität dargestellt werden. [...] Das alteuropäische Modell der Weltauslegung, das seine selbstverständliche, das Bilden normierende Geltung verloren hat, wird bewußt einer Gegenwart entgegengestellt, die sich der Darstellung als exemplarischer Ordnung entzieht. Mit diesem Versuch verankert sich die Kunst bewußt in der Gegenwart und ist Teil der ›neuzeitlich bewegten Geschichte‹ (Koselleck), indem sie Wirklichkeit nicht mehr abbilden, sondern formen und verändern will. Jedoch trägt sie die Entzweiung der modernen Welt nicht in sich aus, sondern sucht sie durch eine historisch ge-

43 Vgl. Wolfgang Hardtwig: Geschichtsinteresse, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära und im Kaiserreich. In: Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt (Hg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich. Berlin 1981 [Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich Band 1], S. 47-74 sowie den Ausstellungskatalog: 1848: Das Europa der Bilder. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 8.10. 1998 bis 10.1.1999. 2 Bände. Band 2: Michels März. Nürnberg 1998 (hier insbesondere der Beitrag von Detlef Hoffmann: Die lebendigen Toten. Zur Genese revolutionärer Toten- und Märtyrerbilder in Deutschland 1848/49, S. 69-78 und der Katalogteil: Mythen der Nation, S. 243-299).

wordene Ganzheitsvorstellung zu überwinden. Daß diese Ganzheit nur im Modus der Erinnerung gelingt, die sich zur Gegenwart in ein zunehmend ästhetisch werdendes Verhältnis setzt, beschreibt die historistische Kunst selbst als einen charakteristischen Zug in der ›Physiognomie der Entzweigungen‹, welche die moderne Welt zeigt.⁴⁴

Die historistische Ästhetik wird hier als ambivalentes Phänomen beschrieben: sie ist Ausdruck einer modernen, desintegrierten und dynamischen Geschichtserfahrung, indem sie nicht mehr abbildet, sondern Elemente aus der Vergangenheit nach völlig neuen Prinzipien zusammensetzt, gleichzeitig ist sie aber auch unzeitgemäß und gegenwartsverneinend, da sie sich ausschließlich an das geschichtlich Vorhandene hält und keine genuin neuen Formen ausbildet. Zentral für diese integrative Position des Historismus zwischen Tradition und Moderne ist das Konzept der Vollkommenheit oder Ganzheit, das die moderne Desintegration der Welt in einzelne Funktionssysteme verarbeitet und ein Differenzbewußtsein zwischen Gegenwart und Vergangenheit voraussetzt, dem es durch restaurative Haltung begegnet.

Daß das historistische Kunstwerk Totalität symbolisieren will, wird im einzelnen immer wieder deutlich, ganz besonders allerdings bei denjenigen ästhetischen Objekten, die – in einem weiteren Sinne – politische Funktion besitzen. So lebt beispielsweise der traditionell-absolutistische, für Zwecke der Repräsentation und Propaganda bestimmte Bildtypus des Herrscherporträts im neunzehnten Jahrhundert fort, verändert sich aber grundlegend, wenn auch unbemerkt, denn die traditionellen Darstellungen des Fürsten im herrscherlichen Ornat mit Insignien und Regalien, in Habitus und Pose existieren weiter. Doch ein neuer Typus des Herrscherbildes tritt hinzu: der Regent im bürgerlichen Habit und mit bürgerlicher Attitüde. Könige und Kaiser wie Napoleon III., Ludwig II. von Bayern und Franz I. von Österreich lassen sich nicht nur in der bekannten Manier als pompöser Regent, sondern auch als schlichter Bürger malen.⁴⁵ Das Fürstenporträt übernimmt im Epochenkonflikt zwischen Bürgertum und Monarchie vermittelnde Funktion, indem es sich zu derjenigen Sphäre hin öffnet, die sie bedroht: der bürgerliche Machtanspruch und seine Ästhetik. Daß König und Kaiser auf Staatsgemälden im Straßenanzug repräsentieren – ein in der Kunstgeschichte völlig neues Phänomen –, hat freilich Auswirkungen auf die fürstliche Aura im alten Verständnis. So belegen den Verlust der alten Machtpräsenz auch die

⁴⁴ Hardtwig 1979, S. 190.

⁴⁵ »Der König oder Kaiser konnte in barockem Gewand, dem Vorbild Ludwigs XIV. folgend, gemalt werden und trat auch fallweise so auf; ebenso aber wurden dieselben Monarchen von denselben Künstlern in bürgerlicher Kleidung dargestellt. Napoleon III. wurde von Winterhalter in beiden Erscheinungsformen porträtiert, gleiches läßt sich von Ludwig II. von Bayern und anderen Herrschern zeigen«, schreibt Hermann Fillitz im großen Wiener Historismus-Katalog von 1996 (Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus. In: Fillitz 1996, S. 15-25; S. 24).

scheinbar traditionellen Herrscherporträts, dies zeigen bereits deutlich die zahlreichen Kaiserdarstellungen von Napoleon I. Der Monarch wird im neunzehnten Jahrhundert individualisiert und vermenschlicht, die alten, bedeutungsvollen Standessymbole erscheinen nur noch als Demonstrationsobjekte materiellen Reichtums.⁴⁶ Eine parallele Bewegung zur bewußten, strategischen Modernisierung der traditionellen Kunst wird erkennbar: ihre Formen und Symbole sind einem Bedeutungsverlust unterworfen, sie passen sich durch nuancierte Veränderungen der bürgerlichen Moderne an und tragen auf diese Weise prozeßhaft zu ihrer eigenen Auflösung bei. Komplementär zu diesem Vorgang bedient sich das Bürgertum nun in vielfältiger Weise der Elemente feudaler Repräsentation: durch den Schloßcharakter des bürgerlichen Mietshauses und der Villa des Bourgeois', durch die prunkhafte Ausstattung bürgerlicher Möbel und Gebrauchsgegenstände, durch den Repräsentationscharakter bürgerlicher Wohnräume.

Besonders deutlich wird die synthetisierende, Antithesen integrierende Funktion der Kunst des Historismus beim Projekt des Kölner Doms. Das Bauwerk war seit dem Mittelalter unvollendet und bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine Ruine geblieben. In dessen ersten Jahrzehnten entsteht eine enthusiastische nationale Dombaubewegung, getragen durch Dombauvereine im ganzen Land und unterstützt durch zahlreiche politische, religiöse, ideologische und soziale Gruppierungen. Bei der Grundsteinlegung am 4. September 1842 beteiligen sich dynastische Kräfte (Friedrich Wilhelm IV. von Preußen) vereint mit Demokraten und Revolutionären, preußischen wie rheinländischen Patrioten, Katholiken wie Protestanten. Selbst Heinrich Heine, bisher ein leidenschaftlicher Gegner der deutschen Mittelaltersehnsucht und des Domprojekts, unterzeichnet 1842 den Gründungs- und Spendenaufruf.⁴⁷ Wie kein anderes öffentliches Projekt mobilisiert der Dombau gegensätzliche Positionen und Ideologien. Das Dombaufest 1848 feiern katholische Kirche und protestantisches Königtum in Solidarität gegen die bürgerliche Revolution zusammen mit zahlreichen Abgeordneten der Frankfurter Nationalversammlung. Nicht das denkmalhafte Bauwerk oder das Mittelalter als Epoche sind hier gemeint, sondern die verschiedenen Interessen und Wünsche, die auf den Dom projiziert werden und für die er als Sinnbild

46 Vgl. Rainer Schoch: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1975 [Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Band 23].

47 Hinrich C. Seeba: *Der Kölner Dom: Bastion des Mittelalters und Nationaldenkmal*. Zur Kategorie der Geschichtlichkeit in den Kontroversen des Vormärz. In: James F. Poag, Gerhild Scholz-Williams (Hg.): *Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur*. Königstein/Ts. 1983, S. 87-105; S. 99; vgl. weiterhin Hardtwig 1979, S. 182-188 und Thomas Parent: *Der Dombau und die politischen und sozialen Konflikte des 19. Jahrhunderts*. In: Hugo Borger (Hg.): *Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung*. Katalog zur Ausstellung der Historischen Museen in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 16. Oktober 1980 bis 11. Januar 1981. 2 Bände. Köln 1980. Band 2: *Essays zur Ausstellung der Historischen Museen in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln*, S. 106-113.

stehen soll. In seiner synthetisierenden Funktion verweist er über seine nationale Bedeutung hinaus und bleibt bis zur Vollendungsfeier am 15. Oktober 1880 und auch danach ein europäisches Symbol. Im Dombauprojekt scheint die Utopie einer Einheit von politischen, ideologischen und religiösen Interessen auf, einer Ganzheit von Vergangenheit und Gegenwart. Wie diese Einheit und Ganzheit allerdings aussehen soll, bleibt aufgrund der unüberwindlichen Gegensätze der Positionen zwangsläufig offen.

Die in beiden Beispielen deutlichen unaufgelösten Widersprüche und Mechanismen von Sinnverlust stehen repräsentativ für diejenigen Phänomene, welche in der Wahrnehmung des neunzehnten Jahrhunderts für gewöhnlich übersehen werden. Der zeitgenössische ästhetische Historismus und die historistische Geschichtskultur gelten im Gegenteil gemeinhin als Arsenal von Sinnkonzeptionen – nicht zuletzt wegen der Fülle ihrer historischen Gegenstände, durch die sie sich von allen früheren historisierenden Rückwendungen der europäischen Kulturgeschichte unterscheiden. Immer wieder wird von der im neunzehnten Jahrhundert erstmals herangezogenen Menge der historischen Probleme, Stoffe, Formen und Figuren, von der Masse der Zeugnisse wie von der Vielfalt der beteiligten Lebenssphären und Disziplinen – Kunst, Politik, Alltagskultur, schöne Literatur, Geschichtsphilosophie und Wissenschaften – auf die Intensität des zeitgenössischen Geschichtsbewußtseins geschlossen, von der epochentypischen Obsession in Hinblick auf das historische Detail in Kunst und Wissenschaft auf die Tiefe des Interesses an der Vergangenheit. Hervorgehoben wird die funktionale Vielfalt der zeitgenössischen Geschichtskultur, die der Vielfalt ihrer historischen Gegenstände entspreche. In der kanonischen Beurteilung der Epoche dient die nun verfügbare Totalität der Geschichte dazu, Orientierung bei einer Anzahl von neuen, spezifischen Problemen zu geben. Erst am Ende des Jahrhunderts, mit der sogenannten »Krise des Historismus« und Nietzsches Kulturkritik, wende sich – so die kanonische Meinung – die sinnstiftende Funktion von Geschichte in Geschichtspessimismus.⁴⁸ Daß die zeitgenössische Geschichtskultur Antwort gibt auf eine fragwürdig gewordene, traditionelle Identität, gehört zu den Gemeinplätzen über das neunzehnte Jahrhundert. Vielfältige Forschungen legen dar, wie historische Stoffe, Geschichtsbilder und Geschichtsvorstellungen zur Legitimation von neuen Rollen und Positionen in einer sich neu konstituierenden Gesellschaft herangezogen werden – nationalen, politischen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen.⁴⁹

48 Vgl. dazu Johannes Heinßen: *Historismus und Kulturkritik. Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert.* Göttingen 2003 [Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte Band 195].

49 Stellvertretend für die Masse der entsprechenden Forschungsliteratur seien hier genannt: Karin Bruns, Rolf Parr, Wulf Wülfing: *Historische Mythologie der Deutschen 1798-1918.* München 1991; Monika Flacke (Hg.): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama.* München, Berlin 1998.

Zu fragen ist jedoch, ob die Vorstellung der identitäts- und sinnstiftenden Funktion von Geschichte nicht in Zweifel geraten muß, wenn das historisierende Objekt – sei es Text, Bild oder Bauwerk – in einem ganzheitlichen Sinn für entgegengesetzte Positionen – politische, ideologische, lebensweltliche – in Dienst genommen wird. Es sind solche Beispiele aus der historistischen Kultur, die den Blick vom spezifischen historischen Material und Stoff abwenden und ihn auf die präzisen Verfahren der Darstellung und Aneignung von Geschichte lenken.

6. »L'exigence du plus fort« und das ironische Ende der Geschichte – Gustave Flaubert: »Salammô« (1862)

Der Söldnerkrieg gegen Karthago und die Historia des Polybios

Obwohl Flaubert glaubte, daß »Salammô« beim Publikum durchfallen werde, war sein historischer Roman – er erzählt vom Aufstand der Söldner gegen Karthago 241-238 v. Chr. – beinahe so erfolgreich wie der realistische Roman »Madame Bovary« 1856.¹ Die erste Auflage von »Salammô«, etwa zweitausend Stück, verkaufte sich 1862 in wenigen Tagen.² Sowohl die populäre journalistische Kritik wie die literarisch-künstlerische Elite – Charles Baudelaire, Victor Hugo, George Sand, Édouard Manet, Hector Berlioz – schätzte das Buch. Charles Augustin Sainte-Beuve, Frankreichs einflußreichster Literaturkritiker, und der Archäologe Guillaume Froehner kritisierten dagegen die Verstöße des Romans gegen die historische Wahrheit wie dessen Grausamkeit und Immoralität. Flaubert wehrte sich durch offene Briefe, und die so entstandene »bataille de Salammô« wurde zum öffentlichen Ereignis.³

- 1 Während sich die ältere Forschung (vor 1970) weitgehend mit philologischen und historischen Fragen nach Entstehung und Rezeption, Quellen, Gattung und Stil des Romans befaßte (vgl. Odile de Guidis: *Salammô de Gustave Flaubert. Bibliographie des études critiques (1862-1997)*. In: Daniel Fauvel, Yvan Leclerc (Hg.): *Salammô de Flaubert. Histoire, Fiction*. Paris 1999 [Romantisme et Modernités 22], S. 193-239), stehen mit dem karthagischen Götterkult verbundene Fragen nach Geschlechterrollen, Sexualität und Gewalt im Zentrum der neueren Forschung, die Flauberts Roman vorzugsweise mit Kategorien von Lacan, Derrida und Freud (z.B. Aouicha Elosmani Hilliard: *Le retour au préoedipien: Salammô et le rejet du patriarcat*. In: *Mosaic* 26.1 (1993), S. 35-52; Andrew J. McKenna: *Flaubert's Freudian thing: violence and representation in Salammô*. In: *Stanford french review* 12 (1988), S. 305-325; Claude Reichler: »Pars pro toto: Flaubert et le fétichisme. In: *StF* 85.1 (1985), S. 77-83; Naomi Schor: *Salammô enchaînée, ou femme et ville dans Salammô*. In: *Flaubert, la femme, la ville. Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X*. Paris 1983, S. 89-108), mit Theoremen der Genderforschung (z.B. Carol A. Mossman: *Salammô: seeing the moon through the veil*. In: *Neoph* 73.1 (1989), S. 36-45) und der Alteritätsdiskussion (z.B. Lawrence R. Schehr: *Salammô as the novel of alterity*. In: *NCFSt* 217, 3-4 (1989), S. 326-341) interpretiert. Meine Lesart folgt der Forderung von Bernard Masson, der schreibt: »La méthode de lecture que je propose, c'est de ne jamais quitter le *texte* d'un pas.« (»Salammô« ou la barbarie à visage humain. In: *RHL* 81.4-5 (1981), S. 585-596; S. 586).
- 2 Günter Metken: Nachwort. In: *Gustave Flaubert: Salammô*. Übersetzung von Robert Habs. Nachwort von G. M. Stuttgart 1982, S. 353-366; S. 361.
- 3 Vgl. dazu Joseph Jurt: *Literatur und Archäologie: Die »Salammô«-Debatte*. In: Brigitte Winklehner (Hg.): *Literatur und Wissenschaft. Begegnung und Integration*. Festschrift für

Wie seine Briefe aus den Entstehungsjahren von ›Salammbo‹ (1857-1862),⁴ seine Notizbücher und seine Repliken auf Sainte-Beuve und Froehner belegen,⁵ hat Flaubert intensiv Quellen und Geschichtsschreibung zur Geschichte Karthagos studiert. Im Jahr 1858 unternimmt er eine zweimonatige Reise nach Nordafrika, um sich die Schauplätze seines Romans anzusehen. Die erhaltenen Notizen seiner Studien enthalten Karten- und Gebäudeskizzen, Darstellungen der Verteidigungsanlagen der Stadt und Studien über Riten, Münzen, Parfums, Gezeiten, Fische und Pflanzen in und um Karthago.⁶ Seine wichtigste Quelle war die ›Historia‹ des griechischen Historikers Polybios, der den Aufstieg Roms zur Weltmacht affirmierend beschreibt.⁷ Von ihm übernimmt Flaubert die Grundzüge der Handlung von ›Salammbo‹. Isoliert betrachtet stellt der Söldneraufstand unmittelbar nach dem langwierigen Ersten Punischen Krieg kein zentrales geschichtliches Ereignis dar, weil

Rudolf Baehr. Tübingen 1987 [Romanica et comparatistica 6], S. 101-117; Daniel Mortier: Réflexions sur la réception du roman. In: Fauvel, Leclerc 1999, S. 147-158; Antoinette Weber-Caflisch: À propos de *Salammbo*: enjeux du «roman archéologique». In: Travaux de littérature publiés par l'Adirel avec le concours du Centre national du livre. Paris 1997, S. 253-279.

- 4 Gustave Flaubert: *Cœuvres complètes*. 16 Bände. Paris 1971-1975 [Club de L'Honnête Homme] Band 13: Correspondance 1850-1859. Paris 1974; Band 14: Correspondance 1859-1871. Paris 1975; Band 15: Correspondance 1871-1877 [Im folgenden OC iff].
- 5 Vgl. OC 2 (Salammbo. Paris 1971), S. 369-455 (Querelle de Salammbo) und S. 457-512 (Sources générales de Salammbo). Vgl. weiterhin zur Entstehungsgeschichte Bernard Gagnebin: Flaubert et Salammbo. Genèse d'un texte. Paris 1992 [Écrivains] und Anne Green: Flaubert and the historical novel. Salammbo reassessed. Cambridge u.a. 1982, S. 28-57 (The genesis and development of Salammbo).
- 6 Morgan Library New York: Heineman Collection MS 83; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris: Carnet 7. Vgl. zu Quellen und Einflüssen weiterhin Ildikó Lórinzsky: *Salammbo* de Gustave Flaubert, la construction d'un imaginaire érudit. In: Neohelicon 25.5 (1998), S. 375-401 und Alain Michel: *Salammbo* et la cité antique. In: Flaubert, la femme, la ville. Journée d'études organisée par l'Institut de Français de l'Université de Paris X. Paris 1983, S. 109-121. Flaubert arbeitet mit äußerster Anstrengung. An Ernst Feydeau schreibt er um den 15. September 1861, ein halbes Jahr vor Abschluß von ›Salammbo‹: »Si je ne t'écris pas, mon vieux bon, n'en accuse que mon extrême lassitude. Il y a des jours où je n'ai plus la force physique de remuer une plume. Je dors dix heures la nuit et deux heures le jour. *Carthage* aura ma fin si cela se prolonge, et je n'en suis pas encore à la fin! J'aurai cependant, au commencement du mois prochain, terminé mon siège; mais j'en aurai encore pour tout le mois d'octobre avant d'arriver au chapitre XIV, qui sera suivi d'un petit autre. C'est long, et l'écriture y devient de plus en plus impossible. Bref, je suis comme un crapaud écrasé par un pavé; comme un chien étripé par une voiture de m..., comme un morviau sous la botte d'un gendarme, etc. L'art militaire des anciens m'étourdit, m'emplit; je vomis des catapultes, j'ai des tollénons dans le cul et je pisse des scorpions. Quant à tout ce qu'on en dira, veux-tu savoir le fond de ma pensée? Pourvu qu'on ne m'en parle pas *en face*, c'est tout ce que je demande. Tu n'imagines pas quel fardeau c'est à porter que toute cette masse de charogneries et d'horreurs; j'en ai des fatigues réelles dans les muscles.« OC 14, S. 81.
- 7 Vgl. Claude Briand-Ponsart: Flaubert, Polybe et le recrutement des mercenaires. In: Fauvel, Leclerc 1999, S. 25-36.

er mit dem römisch-karthagischen Gegensatz nicht in Verbindung steht. Doch im Rahmen größerer zeitlicher Zusammenhänge erhält die Revolte symptomatische Bedeutung für die innere Schwäche Karthagos. Daher nennt sie Polybios ein »wichtiges Zwischenspiel«,⁸ denn es gelingt Rom in dieser Krise Karthagos, Sardinien zu annektieren, das bisher unter punischer Herrschaft stand. Damit trägt der Söldneraufstand dazu bei, daß Rom das Tyrrhenische Meer unter seine Kontrolle bringen kann und die Seemacht Karthagos erlischt. Da sich Hamilcar Barkas nach diesen Verlusten der Eroberung Spaniens zuwendet, bereitet sich durch die Konflikte Karthagos mit seinen Söldnern auf indirekte Weise der Zweite Punische Krieg (218 – 201 v. Chr.) vor, in dem Hamilcars Sohn Hannibal die Pyrenäen und die Alpen überquert, um Roms Macht vorübergehend aufs äußerste zu bedrohen. Am Ende des Zweiten Punischen Krieges muß Karthago das Recht auf selbständige Außenpolitik aufgeben, Spanien an Rom abtreten und hohe Reparationen zahlen. Der Niedergang Karthagos endet mit dem Dritten Punischen Krieg (149 – 146 v. Chr.), in dem die Stadt auf Betreiben Catos durch P. Scipio Africanus endgültig zerstört und Roms Weltherrschaft konsolidiert wird.

Polybios, der als Freund des Africanus am Dritten Punischen Krieg teilgenommen hatte, beschreibt den hundert Jahre zurückliegenden Konflikt zwischen den Söldnern und Karthago als Kampf von bestialischer Roheit. »Drei Jahre und etwa vier Monate«, schreibt er, »hatten die Söldner mit den Karthagern einen Krieg geführt, der, soweit unsere geschichtliche Kunde zurückreicht, in seinen Methoden alle anderen an Grausamkeit und Ruchlosigkeit übertrifft.«⁹ Der Aufstand formiert sich, als das durch den Ersten Punischen Krieg in Geldmangel geratene Karthago den angeworbenen Söldnern, die aus verschiedenen Völkern stammen, nicht den ihnen zustehenden Lohn auszahlt. Sie erhalten Unterstützung von Überläufern, Sklaven und den Völkern der Libyer und Numidier. Auch die Besatzung Sardinien wird vom Widerstandsgeist erfaßt und bringt alle Karthager auf der Insel um, bevor sie später von Rom besetzt wird. Der Krieg beginnt, als das von einzelnen Führern aufgehetzte, etwa achtzigtausend Mann starke Barbarenheer die karthagischen Unterhändler gefangennimmt und der Stadt die Landverbindung abschneidet. Als die Karthager im Feld eine schwerwiegende Niederlage erleiden, greift der erfahrene Feldherr Hamilcar Barkas ein und beginnt einen langwierigen Gebirgskrieg, der durch das Überlaufen der Numidier zu den Karthagern vorläufig eine für diese günstige Wendung nimmt. Trotzdem kommt es zur Belagerung Karthagos, der die Stadt nur durch Verbündete

8 Polybios: Geschichte. Gesamtausgabe in zwei Bänden. Eingeleitet und übertragen von Hans Drexler. 2 Bände. Zürich, München 1978, 2. Auflage [Die Bibliothek der Alten Welt. Griechische Reihe] Band 1, S. 105 (I, 88). Den Söldnerkrieg behandelt Buch I, Kapitel 64–88.

9 Ebd.

standhalten kann. Einen weiteren Höhepunkt nimmt der Krieg, als die Söldner in einem Gebirgstal eingeschlossen werden und beginnen, sich aus Hunger gegenseitig aufzuessen. Das Kriegsglück wechselt; Brutalität und Rachsucht steigern sich. Am Ende siegt Hamilcars Feldherrenkunst über die Söldner. Die Karthager gewinnen die finale Schlacht, kreuzigen die gefangenen Söldner und martern den letzten überlebenden Führer, Mathos, während er als Gefangener im Triumphzug durch die Stadt geführt wird.

Polybios, der ausdrücklich sagt, daß in diesem Kampf die Existenz Karthagos auf dem Spiel stand, kritisiert beide Kriegsparteien. Den Karthagern wirft er die Ausbeutung ihrer Untertanen vor, nicht nur der Söldner, denen sie den Lohn vorenthalten, sondern auch der unterworfenen Stämme, die den Söldnern Unterstützung gewähren:

Denn von dem langwierigen Krieg in Sizilien auf das schwerste mitgenommen, hatten sie gehofft, nach Abschluß des Friedens aufatmen und in eine erträgliche Lage kommen zu können; aber das Gegenteil war eingetreten. Sie standen jetzt am Anfang eines noch größeren und furchtbareren Krieges. [...] Aber an diesem Unglück trugen sie selbst allein die Schuld. Im letzten Krieg nämlich hatten sie sich durch die Umstände für berechtigt gehalten, ein hartes Regiment über die Libyer zu führen. Sie hatten der Landbevölkerung sämtlich die Hälfte der Ernte abgenommen, den Städten den doppelten Tribut auferlegt und den Zahlungsunfähigen bei keiner ihrer Forderungen Schonung oder Erlaß gewährt, von den Statthaltern aber nicht diejenigen geschätzt und geehrt, die mit der Bevölkerung mild und freundlich verfahren, sondern die ihnen die meisten Geldmittel und Lieferungen beschafften, den Einwohnern dagegen mit größter Härte begegneten.¹⁰

Doch trotz seiner Kritik an den Karthagern hält Polybios deren Sieg und die Vernichtung der Aufständischen für gerecht, denn diese sind für ihn die weniger wertvollen Menschen.¹¹ Außerdem habe die Habsucht nicht nur die Karthager beherrscht, sondern auch das ganze Söldnerheer, besonders aber ihre Anführer.¹² So hätten nicht nur die Karthager den Söldnern ihren Lohn

10 Ebd., S. 86f. (I, 71f.).

11 So heißt es über die Söldner: »Die Gottheit vollzog an ihnen die verdiente Strafe für die an anderen verübten ruchlosen Freveltaten.« Ebd., S. 102 (I, 84).

12 »Wenn man bei solchen Verzeihung und Milde übt, so halten sie das für List und Trug und werden noch feindseliger und treulooser gegen die, die Milde gegen sie bewiesen haben; wenn man ihnen aber strafend und rächend entgegentritt, dann gibt es keine Ruchlosigkeit und keine Greuelthat, deren sie nicht, in immer weiterer Steigerung ihrer zügellosen Leidenschaften, fähig wären, wobei sie sich solche Hemmungs- und Schamlosigkeit noch zum Ruhm anrechnen. Am Ende aber verwildern sie so sehr, daß sie nichts Menschliches mehr an sich haben. Den Hauptanteil daran, daß ein solcher Zustand entsteht, muß man bösen Sitten und schlechter Erziehung von Jugend an zuschreiben; mitwirkende Ursachen gibt es mehr, die

verweigert, sondern diese hätten umgekehrt ihren Sold zu hoch berechnet und nicht endende, unberechtigte Forderungen gestellt.

Ancien régime und Kapitalismus in der Antike

Ein Kampf unterdrückter Massen gegen ein ausbeuterisches Regime, das dadurch in seiner Existenz bedroht wird, und die Vorbildhaftigkeit dieses Widerstandes für andere Völker, die sich dem Kampf anschließen – solche Momente legen einen Vergleich mit modernen Revolten und Revolutionen nahe.¹³ Obwohl Flaubert in ›Salammbô‹ eng dem überlieferten Verlauf der Ereignisse folgt, verleiht er ihnen Züge einer Revolution, indem er einzelne historische Aspekte überzeichnet und neue, »revolutionäre« hinzufügt. So wird im Roman der Sturz von Karthagos »tyrannie« seit langem ersehnt:

Cette grande Carthage, dominatrice des mers, splendide comme le soleil et effrayante comme un dieu, il se trouvait des hommes qui l'osaient attaquer! On avait plusieurs fois affirmé sa chute; et tous y avaient cru, car tous la souhaitaient: les populations soumises, les villages tributaires, les provinces alliées, les hordes indépendantes, ceux qui l'exécraient pour sa tyrannie, ou qui jalousaient sa puissance, ou qui convoitaient sa richesse.¹⁴

Die Zahl der unterdrückten Völker, die sich am Ende im Sturm auf Karthago zusammenfinden, ist im Roman unüberschaubar, denn von Anfang an stoßen immer mehr Entrechtete und Ausgebeutete zu den Söldnern: Schuldner der Karthager, verarmte afrikanische Bauern und Kaufleute, Sklaven, Verbannte, Verbrecher und der karthagische Pöbel. Und während bei Polybios die anderen Staaten dem bedrohten Karthago mit Aussicht auf ihren machtpolitischen Vorteil helfen, ist es bei Flaubert deren Angst vor der Weltrevolution, die sie zur Unterstützung Karthagos nötigt:

wichtigste von ihnen aber ist immer der Übermut und die Habsucht der leitenden Männer. Dies traf damals auf das ganze Söldnerheer zu, noch mehr aber auf ihre Anführer.« OC 2, S. 98 (I, 81).

13 Vgl. François Laforge: »Salammbô«: les mythes et la révolution. In: RHL 85,1 (1985), S. 26-40; S. 29-32. In seiner Antwort auf Sainte-Beuve spricht Flaubert die Übertragung konkreter Revolutionsphänomene auf den antiken Söldnerkrieg deutlich aus. So heißt es etwa zu dem Vorwurf des Kritikers, die Schilderung der die Leichname der Barbaren marternden Karthager sei historisch unrichtig: »Dire que j'ai inventé des supplices aux funérailles des Barbares n'est pas exact. Hendrich (*Carthago, seu Carth. respublica*, 1664) a réuni des textes pour prouver que les Carthaginois avaient coutume de mutiler les cadavres de leurs ennemis; et vous vous étonnez que des Barbares qui sont vaincus, désespérés, enragés, ne leur rendent pas la pareille, n'en fassent pas autant une fois et cette fois-là seulement? Faut-il vous rappeler Madame de Lamballe, les *Mobiles* en 48, et ce qui se passe actuellement aux États-Unis? J'ai été étê sobre et très doux, au contraire.« Ebd., S. 448.

14 OC 2, S. 209.

Une raison plus profonde faisait secourir Carthage; on sentait bien que si les Mercenaires triomphaient, depuis le soldat jusqu'au laveur d'écuelles, tout s'insurgerait, et qu'aucun gouvernement, aucune maison ne pourrait y résister.¹⁵

Der verfeinerten Üppigkeit der Stadt wird im Roman das Elend der Barbaren gegenübergestellt. Flaubert beschreibt sie als verwildert, heruntergekommen und brutal. Bereits vor Beginn des Aufstandes und noch im Glauben, von Karthago entlohnt zu werden, singen die Söldner ein altes Lied, das ihren Wunsch ausdrückt, die Herren mit Gewalt zu entmachten und selbst König zu werden: »Avec ma lance et mon épée, je laboure et je moissonne; c'est moi qui suis le maître de la maison! L'homme désarmé tombe à mes genoux et m'appelle Seigneur et Grand-Roi.«¹⁶ Ihr Haß auf Karthago wächst aus dem Bewußtsein der Unterdrückung und treibt sie an:

Ils sentaient confusément qu'ils étaient les desservants d'un dieu épandu dans les cœurs d'opprimés, et comme les pontifes de la vengeance universelle! Puis la douleur d'une injustice exorbitante les enrageait, et surtout la vue de Carthage à l'horizon. Ils firent le serment de combattre les uns pour les autres jusqu'à la mort.¹⁷

Es finden sich Anspielungen auf die Große Revolution von 1789. Flaubert schildert die Belagerung Karthagos als Sturm der Massen gegen die Befestigungsmauer der Stadt, die für Dekadenz, Ausbeutung und Menschenverachtung steht. Einer der Angriffe weist charakteristische Attribute des Bastillesturms auf,¹⁸ doch allein die intensive Darstellung des langwierigen Kampfes um die Mauer legt nahe, daß dieser in dem Konflikt besondere Bedeutung zukommen muß und sie – wie die Bastille – für etwas Ideales steht.¹⁹ Auch »les châteaux des Riches qui brûlaient«²⁰ entstammen dem ikonographischen

15 Ebd., S. 242. Vgl. auch S. 86: »On savait que de simples soldats avaient porté des diadèmes, et le retentissement des empires qui s'écroulaient faisait rêver le Gaulois dans sa forêt de chênes, l'Éthiopien dans ses sables.«

16 Ebd., S. 59.

17 Ebd., S. 262.

18 »Puis un matin, un peu avant le lever du soleil (c'était le septième jour du mois de Nysan), ils entendirent un grand cri poussé par les Barbares; les trompettes à tube de plomb ronflaient, les grandes cornes paphlagoniennes mugissaient comme des taureaux. Tous se levèrent et coururent au rempart. Une forêt de lances, de piques et d'épées se hérissait à sa base. Elle sauta contre les murailles, les échelles s'y accrochèrent; et, dans la baie des créneaux, des têtes de Barbares parurent. Des poutres soutenues par de longues files d'hommes battaient les portes; [...].« Ebd., S. 225.

19 Dafür spricht auch, daß Flaubert Sainte-Beuves Vorwurf, die Belagerung sei ahistorisch, akzeptiert, aber entgegnet, daß ihm die Darstellung einer Belagerung im Roman sehr wichtig war und er dafür die Geschichte bewußt forciert habe. Vgl. ebd., S. 449.

20 Ebd., S. 120.

Repertoire der Großen Revolution, ebenso wie die Hinrichtung des Generals Gison, dessen Kopf abgeschlagen und durch die Luft geschleudert wird.²¹

Trotzdem wird in ›Salammbô‹ keine konkrete Revolution verarbeitet,²² es verdichten sich im Text vielmehr die Phänomene mehrerer Revolutionen mit Elementen kapitalistischer Machtstrukturen und industrieller Ausbeutung. Bei Flaubert beruht Karthagos Stärke auf Habgier und Gewinnsucht, die durch Wucher und Ausbeutung befriedigt werden.²³ Politische Klugheit und höhere Ideale werden der punischen Republik ausdrücklich abgesprochen.²⁴

21 »L'homme au fer recourbé s'approcha de Gison. Il lui prit la tête, et, l'appuyant sur son genou, il la sciait à coups rapides; elle tomba; deux gros jets de sang firent un trou dans la poussière. [...] Quand il fut aux deux tiers de la montagne, il retira de sa poitrine la tête de Gison en la tenant par la barbe, il tourna son bras rapidement plusieurs fois, [...]« Ebd., S. 205.

22 Anne Greens These (1982), der Roman versuche, das Trauma der Revolution von 1848 zu verarbeiten, kann nicht überzeugen, weil die Autorin den Roman nur punktuell und nicht als ganzen in seinen Grundstrukturen wahrnimmt. Green greift einzelne Elemente isoliert aus dem Text heraus und deutet sie als konkrete Anspielungen auf die Revolution 1848 (Choleraepidemien, Reformbankette) oder als Spiegelungen zeitgenössischer Probleme, die nach der gescheiterten Revolution entstanden sind, so die politische Isolation Frankreichs, das problematische Verhältnis von Kirche und Staat, die rapide Ökonomisierung der Gesellschaft, die Kolonisierung Algeriens und das Rassenproblem, aber auch, ganz konkret, die rapide Veränderung der Stadt und das Problem der Pariser Wasserversorgung, das Flaubert durch den karthagischen Aquädukt thematisiere. Françoise Gaillard geht dagegen von einer Revolte statt einer Revolution aus, weil der Bewegung keine konkreten gesellschaftlichen Vorstellungen und Ziele zugrunde liegen: »De fait, la rébellion des mercenaires contre Carthage n'est pas une révolution, ils ne s'en prennent pas aux fondements de la société mais protestent contre une injustice et une déloyauté: *c'est une révolte*.« Françoise Gaillard: *La révolte contre la révolution (Salammbô: Un autre point de vue sur l'histoire)*. In: Alfonso de Toro (Hg.): *Gustave Flaubert. Procédés Narratifs et Fondements Epistémologiques*. Tübingen 1987 [Acta Romanica 4], S. 43-54; S. 53. Bosse und Stoll sprechen vom »Revolutionszeitalter« als »Bezugsfeld« des Romans: Monika Bosse, André Stoll: *Die Agonie des archaischen Orients. Eine verschlüsselte Vision des Revolutionszeitalters*. In: *Gustave Flaubert: Salammbô*. Aus dem Französischen von Georg Brustgi. Mit einer Bilddokumentation und einem Nachwort herausgegeben von M. B. und A. S. Frankfurt a. M., Leipzig 1996, S. 401-448; S. 433-437; vgl. ähnlich auch Laforge 1985, S. 29-32.

23 »Carthage exténuait ces peuples. Elle en tirait des impôts exorbitants; et les fers, la hache ou la croix punissaient les retards et jusqu'aux murmures. Il fallait cultiver ce qui convenait à la République, fournir ce qu'elle demandait; personne n'avait le droit de posséder une arme; quand les villages se révoltaient, on vendait les habitants; les gouverneurs étaient estimés comme des pressoirs, d'après la quantité qu'ils faisaient rendre. Puis, au delà des régions directement soumises à Carthage, s'étendaient les alliés ne payant qu'un très médiocre tribut; derrière les alliés vagabondaient les Nomades, qu'on pouvait lâcher sur eux. Par ce système les récoltes étaient toujours abondantes, les haras savamment conduits, les plantations superbes.« OC 2, S. 107f.

24 »Le génie politique manquait à Carthage. Son éternel souci du gain l'empêchait d'avoir cette prudence que donnent les ambitions plus hautes.« Ebd., S. 109.

Reichtum öffnet den Weg in die Staatsämter. Mächtigstes Organ der karthagischen Oligarchie – hierin folgt der Roman ganz den historischen Fakten – stellt ein Ältestenrat mit hundert Mitgliedern dar, der von der Großen Versammlung, der Vereinigung aller Reichen, gewählt wird. Die zwei vom Rat der Ältesten ernannten Suffeten aus vornehmen Familien bleiben von ihm abhängig.²⁵ Hanno und Hamilcar,²⁶ beide reich, grausam und falsch, bereiten auf ihre jeweilige Weise den Untergang des punischen Staates vor – Hanno durch Verweichlichung, Krankheit und militärisches Unvermögen, Hamilcar durch Fähigkeiten und das Ziel, mit seinem Sohn ein neues, eigenes Karthago zu gründen. Die Suffeten stehen für zwei aufeinanderfolgende Epochen menschlicher Entrechtung und Unterdrückung, der überzüchtete, kranke Hanno für die Privilegierten des Ancien régime,²⁷ der vitale, erfolgreiche Hamilcar für die Bourgeoisie der kapitalistischen Industriegesellschaft. Beide Männer bedienen sich unterschiedlicher Machtmittel, gleichen sich jedoch in ihrer gesteigerten Menschenverachtung und Grausamkeit.

Hannos erster Auftritt im Roman wird durch traditionelle Herrschaftssymbole vorbereitet – purpurrote Sänfte, Kleinodien, Diener, Eskorte. Als die Vorhänge der Sänfte hochgezogen werden, ist zunächst nur sein aufgedunsener, weißpudriger Kopf auf einem Kissen zu sehen²⁸ – er wird später von den Barbaren gefordert werden.²⁹ Hannos gesamte Erscheinung gibt den Eindruck von Gier und Verfall:

Il avait des bottines en feutre noir, semées de lunes d'argent. Des bandelettes, comme autour d'une momie, s'enroulaient à ses jambes, et la chair passait entre les linges croisés. Son ventre débordait sur la jaquette écarlate qui lui couvrait les cuisses; les plis de son cou retombaient jusqu'à sa poitrine comme des fanons de bœuf; sa tunique, où des fleurs étaient peintes, craquait aux aisselles; il portait une écharpe, une ceinture et un large manteau noir à doubles manches lacées. L'abondance de ses vêtements, son grand collier de pierres bleues, ses agrafes d'or et ses lourds pendants d'oreilles ne rendaient que plus hideuse sa difformité. On aurait dit quelque grosse idole ébauchée dans un bloc de pierre; car une lèpre pâle, étendue sur tout son corps, lui donnait l'apparence d'une chose inerte. Cependant son nez, crochu comme un bec de vautour, se dilatait violemment, afin d'aspirer l'air, et ses petits yeux, aux cils collés, brillaient d'un éclat dur

25 Vgl. zur Geschichte Karthagos Gilbert und Colette Charles-Picard: *Karthago. Leben und Kultur*. Aus dem Französischen übersetzt von Ignaz Miller. Stuttgart 1983.

26 Beide sind historische Figuren.

27 Vgl. hier auch Addisons einseitig mit der Zeitstruktur argumentierende Arbeit, in der Hanno – ausschließlich aus Gründen der Romanchronologie! – mit Talleyrand identifiziert wird: Claire Addison: *Where Flaubert lies. Chronology, mythology and history*. Cambridge 1996 [Cambridge studies in French 48], S. 114-121.

28 OC 2, S. 66f.

29 Ebd., S. 86.

et métallique. Il tenait à la main une spatule d'aloès, pour se gratter la peau.³⁰

Als Feldherr versagt der Suffet: statt in die Schlacht zu ziehen, schmückt er das Heer mit Gold und Purpur. Sein Zustand und sein Aussehen verschlimmern sich im Laufe des Krieges.³¹ Als er in die Hände der Feinde gerät und gekreuzigt wird, schmäht er die Umstehenden wie eine Art pervertierte Jesusgestalt und droht ihnen mit der Rache für seinen Tod.³² Sein toter Körper, der sich später auflöst, erinnert an ein abgeschlachtetes Meeresungeheuer – nicht nur seine Existenz, auch sein Ende erscheint monströs.³³ Hannos Ära des Prunks und der auratischen Persönlichkeit ist bereits zu Beginn des Romans vorbei: auf das Ende des Ancien régime verweist ironisch das Bild seines Kopfes auf dem Kissen, so als ob der Aristokrat den Aufständischen eine Vorschau oder Anregung für die Hinrichtung durch die Guillotine gäbe. Doch auch ohne diese erscheint Hannos Existenz totgeweiht.

Wie er wird auch der zweite Suffet, Hamilcar Barca, bei seinem ersten Auftritt ins Geschehen getragen: »C'était un navire à trois rangs de rames; il y avait à la proue un cheval sculpté. Le soleil se levait; l'Annonciateur des Lunes mit sa main devant les yeux; puis saisissant à pleins bras son clairon, il poussa sur Carthage un grand cri d'airain.« Doch Hamilcar steht aufrecht am Bug seiner Trirème, die wie ein Dampfschiff wirkt: »Elle s'avancait d'une façon orgueilleuse et farouche, l'antenne toute droite, la voile bombée dans la longueur du mât, en fendant l'écume autour d'elle; ses gigantesques avirons battaient l'eau en cadence«.³⁴ Sein Anwesen Mégara, zu dem ein Palast, Fabriken, Werkstätten und Lagerhallen gehören, erinnert an das Areal eines Großindustriellen des neunzehnten Jahrhunderts. Ein hoher Turm bestimmt die Silhouette, ärmliche Hütten stehen am Rand. Als Barca mit dem Wagen durch das Tor fährt,³⁵ versammeln sich die Bediensteten, um ihre Ergeben-

³⁰ Ebd., S. 67.

³¹ Bei dem Zug gegen Hippo-Zaryte hat die Krankheit bereits ein Loch in sein Gesicht gefressen; vgl. ebd., S. 206; vgl. weiterhin auch Hannos früheren Auftritt im Rat der Ältesten S. 129.

³² Wie Jesus reißt man ihm bei Tunis die Kleider vom Leib und nagelt ihn ans Kreuz, bevor es aufgerichtet wird. Zur selben Zeit sterben auf der anderen Seite der Stadt die gekreuzigten Söldner Spendius und Autharite in der Vorstellung ihrer möglichen Wiedergeburt. Daß diese symmetrische Gegenüberstellung der beiden Kreuzigungen ein Kompositionselement darstellt und von den historischen Fakten abweicht, bekennt Flaubert ausdrücklich in seinem Brief an Sainte-Beuve: »Autre et dernière coquinerie: Hannon. Par amour de la clarté, j'ai faussé l'histoire quand à sa mort. Il fut bien, il est vrai, crucifié par les Mercenaires, mais en Sardaigne. Le général crucifié à Tunis en face de Spendius s'appelait Hannibal. Mais quelle confusion cela eût fait pour le lecteur.« Ebd., S. 451.

³³ Ebd., S. 258f.

³⁴ Ebd., S. 121.

³⁵ Wie sein Schiff fährt auch sein Wagen gleich einer Dampfmaschine mit fliegender Schnelligkeit und in gleichmäßigem Takt: »Le Suffète sauta dans son char, prit les rênes; les deux bêtes,

heit zu zeigen: Arbeiter, Seeleute, Fischer, Jäger, Verwalter, Sklaven und der Pöbel. Hamilcars Reichtum besteht nicht nur in Sälen voller Kostbarkeiten und Geld, in Werkstätten und geheimen Laboratorien, er stammt auch aus Eisenminen, Bergwerken, aus Gutshöfen und Korallenfischereien, aus Handel, Mieten und Pachtzinsen.³⁶ Den Arbeitern, die Hamilcar wie Tiere halten läßt, fehlt das Brot zum Leben.³⁷ Am Ende seiner Inspektion hält er ein Strafgericht von äußerster Grausamkeit:³⁸

Alors on apporta et l'on répandit au milieu du jardin des entraves, des carcans, des couteaux, des chaînes pour les condamnés aux mines, des cippes qui serraient les jambes, des numella qui enfermaient les épaules, et des scorpions, fouets à triples lanières terminées par des griffes en airain. Tous furent placés la face vers le soleil, du côté de Moloch dévorateur, étendus par terre sur le ventre ou sur le dos, et les condamnés à la flagellation, debout contre les arbres, avec deux hommes auprès d'eux, un qui comptait les coups et un autre qui frappait. Il frappait à deux bras; les lanières en sifflant faisaient voler l'écorce des platanes. Le sang s'éparpillait en pluie dans les feuillages, et des masses rouges se tordaient au pied des arbres en hurlant. Ceux que l'on ferrait s'arrachaient le visage avec les ongles. On entendait les vis de bois craquer; des heurts sourds retentissaient; parfois un cri aigu, tout à coup, traversait l'air. Du côté des cuisines, entre

courbant leur encolure et frappant en cadence les cailloux qui rebondissaient, montèrent au grand galop toute la voie des Mappales, et le vautour d'argent, à la pointe du timon, semblait voler tant le char passait vite.« Ebd., S. 134.

36 Dieser Reichtum macht, daß Hamilcar sich mächtig, ewig und gottgleich fühlt: »Hamilcar debout souriait, les bras croisés; et il se délectait moins dans le spectacle que dans la conscience de ses richesses. Elles étaient inaccessibles, inépuisables, infinies. Ses aïeux, dormant sous ses pas, envoyaient à son cœur quelque chose de leur éternité. Il se sentait tout près des génies souterrains. C'était comme la joie d'un Kabyre; et les grands rayons lumineux frappant son visage lui semblaient l'extrémité d'un invisible réseau, qui, à travers des abîmes, l'attachait au centre du monde.« Ebd., S. 143.

37 »Au milieu de la poussière les lourdes meules tournaient, c'est-à-dire deux cônes de porphyre superposés, et dont le plus haut, portant un entonnoir, virait sur le second à l'aide de fortes barres. Avec leur poitrine et leurs bras des hommes poussaient, tandis que d'autres, attelés, tiraient. Le frottement de la bricole avait formé autour de leurs aisselles des croûtes purulentes comme on en voit au garrot des ânes, et le haillon noir et flasque qui couvrait à peine leurs reins, en pendant par le bout, battait sur leurs jarrets comme une longue queue. Leurs yeux étaient rouges, les fers de leurs pieds sonnaient, toutes leurs poitrines haletaient d'accord. Ils avaient sur la bouche une muselière, pour qu'il leur fût impossible de manger la farine, et des gantelets sans doigts enfermaient leurs mains pour les empêcher d'en prendre. [...] Hamilcar lui fit signe de détacher les muselières. Alors tous, avec des cris de bêtes affamées, se ruèrent sur la farine, qu'ils dévoraient en s'enfonçant le visage dans les tas.« Ebd., S. 146.

38 Einige Anweisungen Hamilcars lassen ahnen, daß er sich auf einen Krieg vorbereitet, von dem er zu profitieren gedenkt. »Il faut que je possède, à moi seul, tout le blé de Carthage.« Ebd., S. 141; »Battez des glaives! battez toujours! il m'en faudra.« S. 145.

des vêtements en lambeaux et des chevelures abattues, des hommes, avec des éventails, avivaient des charbons, et une odeur de chair qui brûle passait.³⁹

Hamilcar Barca verkörpert in Flauberts Roman das ins Hyperbolische gesteigerte Klischee des modernen Kapitalisten.⁴⁰ Er ist schnell, aggressiv, geldgierig und menschenverachtend. Für das Ziel, mit seinem Sohn ein bis nach Rom ausgedehntes Reich der Barcas zu gründen, benutzt er Sklaven, Soldaten und Arbeiter, die zur Bewahrung ihrer Leistungskraft niemals bis aufs äußerste gequält werden sollen. Im Ältestenrat gilt er deshalb als Freund des Volkes und als Karthagos Feind. Diese Position, das Volk geschickt zu stärken, um es für den eigenen Vorteil zu nutzen, empfinden die Ältesten als Bedrohung.⁴¹ Im Rat versuchen alle ihre wahren Absichten zu verbergen: Hamilcar seine Königspläne und die Ältesten ihr Ziel, sich Hamilcars Fähigkeiten zur Überwindung der Söldner zu bedienen, ohne ihm dabei Macht zu verleihen.⁴² Am Ende einer Debatte bedrohen die Ratsmitglieder mit Dolchen den Suffeten, der sich ihnen mit Messern entgegenstellt. Alle haben damit das Verbot von Waffen im Allerheiligsten übertreten.⁴³

Als das Volk seine Rechte fordert, debattiert man im Rat von Karthago, wie es am besten zu entrichten sei. Falschheit und Verstellung bei gleichzeitiger Beschwörung der Wahrheit prägen die Verhandlungen. Friedlichkeit wird präntiert, Gewalt wird ausgeübt.⁴⁴ Obwohl die Ältesten immer uneinig sind, vereint sie das gemeinsame Ziel, die Barbaren zu bekämpfen. Dagegen will Hamilcar sich dem Volk, dessen Macht er ernst nimmt, annähern, um es besser für seine Zwecke benutzen zu können. Der Mann des Volkes ist in Wahrheit dessen größter Feind, denn während die früheren Herren das Volk bloß verachteten, betrachtet er es als ökonomische Ressource – er will

39 Ebd., S. 148.

40 Vgl. auch Jeanne Bem: Modernité de «Salammbô». In: *Littérature* 40 (1980), S. 18-31; S. 22-25.

41 »Je dis qu'il faut être plus ingénieux ou plus terrible! Si l'Afrique entière rejette votre joug, c'est que vous ne savez pas, maîtres débiles, l'attacher à ses épaules! [...] il exalta même leur bravoure et tous les avantages qu'on en pourrait tirer en les intéressant à la République par des donations, des privilèges.« OC 2, S. 130f.

42 »Vous les haïssez«, schreit Hamilcar die Ältesten an, »parce qu'ils sont forts! Vous me haïssez encore plus, moi, leur maître!« Ebd., S. 131.

43 Während Hamilcar unbeweglich steht, weichen die Ältesten zurück, weil sie im Umgang mit Waffen ungeschickt sind: »Plusieurs qui s'étaient blessé les doigts les portaient à leur bouche ou les roulaient doucement dans le bas de leur manteau.« Ebd., S. 132.

44 »Tous étaient savants dans les disciplines religieuses, experts en stratagèmes, impitoyables et riches. Ils avaient l'air fatigués par de longs soucis. Leurs yeux pleins de flammes regardaient avec défiance, et l'habitude des voyages et du mensonge, du trafic et du commandement, donnait à toute leur personne un aspect de ruse et de violence, une sorte de brutalité discrète et convulsive.« Ebd., S. 127.

das Volk quälen, während die Alten es bloß töteten. Die alte Elite erstrebte Luxus, Hamilcar will Reichtum, die Alten regierten als Gruppe, Hamilcar will die Alleinherrschaft.

Sainte-Beuve hatte in seiner Kritik des Romans bemängelt, daß diese Szene im Ältestenrat zu frei und ahistorisch gestaltet sei. Flaubert entgegnet in seiner Replik:

Vous me demandez où j'ai pris une *pareille idée du Conseil de Carthage*? Mais dans tous les milieux analogues par les temps de révolution, depuis la Convention jusqu'au Parlement d'Amérique, où naguère encore on échangeait des coups de canne et des coups de revolver, lesquelles cannes et lesquels revolvers étaient apportés (comme mes poignards) dans la manche des paletots. Et même mes Carthaginois sont plus décents que les Américains, puisque le public n'était pas là.⁴⁵

Obwohl Flaubert von »les milieux analogues par les temps de révolution« spricht, weist die Szene vor allem der Revolution von 1789 politische Absurdität zu.⁴⁶ Die Aristokratie wird nicht durch die Revolution entmachtet, sondern durch die Unfähigkeit, sich der neuen Zeit industrieller Ausbeutung und kapitalistischen Kalküls anzupassen. Das Volk gerät durch den Untergang des Adels in grausamere Ausbeutungs- und Unterdrückungsverhältnisse als vorher. Gewinner der politischen Entwicklung nach der Revolution ist der moderne Bourgeois; er wird für das Volk zum schlimmeren Feind als die Aristokratie, denn er ist brutaler, intelligenter und bedient sich neuer, die Unterdrückung des Volkes perfektionierender Techniken.

Doch Flauberts Verachtung gilt nicht nur den Herrschenden, sondern auch dem Volk. »Die Söldner sind in diesem Roman ebenso eine wilde, irrational handelnde chaotische Masse wie die Einwohner von Karthago«, schreibt vorwurfsvoll Georg Lukács.⁴⁷ Trotz der Einigkeit der Barbaren beim Kampf gegen die Tyrannei herrscht unter ihnen keine Gleichheit; bereits die ersten Sätze des Romans erzählen davon, wie die Hauptleute sich beim Festgelage in den Gärten Hamilcars von den Gemeinen absondern und durch äußere Zeichen unterscheiden.⁴⁸ Nachdem der Krieg mehr als drei Jahre un-

⁴⁵ Ebd., S. 446f.

⁴⁶ »Ne trouvez-vous pas au fond que, depuis 89, on bat la breloque? Au lieu de continuer par la grande route, qui était large et belle comme une voie triomphale, on s'est enfui par les petits chemins, et on patauge dans les fondrières«, schreibt Flaubert am 29. September 1866 an George Sand. OC 14, S. 297.

⁴⁷ Lukács 1962-1984 (Band 6: Der historische Roman), S. 230.

⁴⁸ »Les capitaines, portant des cothurnes de bronze, s'étaient placés dans le chemin du milieu, sous un voile de pourpre à franges d'or, qui s'étendait depuis le mur des écuries jusqu'à la première terrasse du palais; le commun des soldats était répandu sous les arbres, où l'on distinguait quantité de bâtiments à toit plat, [...]« (OC 2, S. 43). In Gefangenschaft fällt Spendius wieder in seine Sklavenrolle zurück und kann Hamilcar keine Gewalt antun; vgl. S. 250.

entschieden blieb und Sieg und Niederlage sich ständig abwechselten, wird das Ende herbeigeführt, indem der Pöbel Karthagos ins Feld zieht, um gemeinsam mit Hamilcars Truppen zu kämpfen. Obwohl dessen Heer in der letzten Schlacht doppelt so groß ist wie das der Barbaren, entscheiden den Krieg schließlich die Alten, Kranken, Frauen und Kinder aus derjenigen Klasse, die bisher die Aufständischen unterstützt hatte. »La populace punique exterminait les Mercenaires«⁴⁹ – der Pöbel vernichtet den Pöbel.

Das männliche Gesetz des Stärkeren gegen das weibliche Liebesprinzip

Beiden Seiten – Herren und Knechten – werden im Roman dieselben Eigenschaften zugeschrieben: Habgier, Machthunger, Grausamkeit, Falschheit.⁵⁰ Durch Habgier und Machthunger sind die Karthager zu einer Großmacht mit luxuriöser Kultur geworden, und die Barbaren wollen dasselbe – nicht Freiheit, Gleichheit oder Brüderlichkeit, sondern Purpurgewänder, Sklaven und Betten aus Blumen wie diejenigen, von denen sie ausgebeutet und unterdrückt werden.⁵¹ Auch die Römer sind machthungrig aus Habgier und hinter Catos »Ceterum censeo« steckt Neid auf die punischen Reichtümer.⁵² Sogar die Götter sind nach dem Glauben der Menschen so beschaffen wie sie selbst, denn als die Karthager, von den Barbaren bedrängt, ihrem Gott Mo-

49 Ebd., S. 265.

50 Wie Sklaven zu Herren und Herren zu Sklaven werden, zeigt sich, als die Karthager in Kriegsgefangenschaft irgendwann aussehen wie elende Barbaren: »C'étaient les Riches, retenus prisonniers depuis le commencement de la guerre. Des Libyens les rangèrent tous au bord du fossé, et, postés derrière eux, ils envoyaient des javelots en se faisant un rempart de leur corps. A peine pouvait-on reconnaître ces misérables, tant leur visage disparaissait sous la vermine et les ordures. Leurs cheveux arrachés par endroits laissaient à nu les ulcères de leur tête; et ils étaient si maigres et hideux qu'ils ressemblaient à des momies dans des linceuls troués.« Ebd., S. 171.

51 Diese Verheißungen stellt Spendius von Anfang an in Aussicht: »Me comprends-tu, soldat? Nous nous promènerions couverts de pourpre comme des satrapes. On nous laverait dans les parfums; j'aurais des esclaves à mon tour! N'es-tu pas las de dormir sur la terre dure, de boire le vinaigre des camps, et toujours d'entendre la trompette? [...] Ah! comme tu seras heureux dans les grandes salles fraîches, au son des lyres, couché sur des fleurs, avec des bouffons et avec des femmes! Ne me dis pas que l'entreprise est impossible! Est-ce que les Mercenaires, déjà, n'ont pas possédé Rheggium et d'autres places fortes en Italie! Qui t'empêche? Hamilcar est absent; le peuple exècre les Riches; Giscon ne peut rien sur les lâches qui l'entourent. Mais tu es brave, toi! ils t'obéiront. Commande-les! Carthage est à nous; jeton-nous-y!« Ebd., S. 55f.

52 »Le vieux Caton, un maître en fait de labours et d'esclaves, quatre-vingt-douze ans plus tard en fut ébahi, et le cri de mort qu'il répétait dans Rome n'était que l'exclamation d'une jalousie cupide.« Ebd., S. 108.

loch opfern, imaginieren sie ihn nach ihrem eigenen Bild – habgierig und geschäftsmäßig-berechnend. Das religiöse Opfer bedeutet ihnen einen Handel mit Gewinn und Verlust zwischen zwei Geschäftspartnern.⁵³

Vom Anfang bis zum Ende der Erzählung täuschen sich die Feinde nicht nur gegenseitig in Bekundungen, Vereinbarungen und Kriegstaktiken, sondern auch innerhalb ihrer Lager. Jeder betrügt und belügt jeden um seines Vorteils willen. Spendius täuscht seine Leute über die punischen Absichten, um sie aufzuhetzen, und Hamilcar belügt den Ältestenrat über seinen Sohn, während der Ältestenrat ihm den versprochenen Nachschub vorenthält. Zu dieser Falschheit kommt bei Karthagern wie Barbaren eine entwickelte Technik der Grausamkeit. Das kunstvolle Quälen und Töten der Gegner bereitet Aufständischen wie Herrschenden Lust, und auch Moloch hat in der Vorstellung der Karthager Freude am Leid anderer. Als Hanno nach einem Sieg seinen verfaulenden Körper in Zimtöl badet, läßt er sich Kriegsgefangene vorführen, um sie zu erniedrigen. Deren Qual soll dem Kranken Genuß verschaffen.⁵⁴ Am Ende befiehlt er, sie am Rand des Beckens zu köpfen, damit ihr Blut ihm Kraft verleiht.

»Eh bien? ...« répondit le Suffète lentement. »Ah! tue-les! ajouta-t-il d'un ton brusque.« L'Éthiopien tira de sa ceinture un long poignard, et les trois têtes tombèrent. Une d'elles, en rebondissant parmi les épluchures du festin, alla sauter dans la vasque, et elle y flotta quelque temps, la bouche ouverte, les yeux fixes. Les lueurs du matin entraient par les fentes du mur; les trois corps, couchés sur leur poitrine, ruisselaient à gros bouillons comme trois fontaines, et une nappe de sang coulait sur les mosaïques, sablées de poudre bleue. Le Suffète trempa sa main dans cette fange toute chaude, et il s'en frota les genoux: c'était un remède.⁵⁵

53 Man betrachtet die Götter als Wesen mit menschlichen Schwächen und versucht, sich diese zunutze zu machen: »On les considérait comme des maîtres cruels, que l'on apaisait avec des supplications et qui se laissaient corrompre à force de présents.« (Ebd., S. 229). Hamilcar überlistet Moloch, indem er statt seines Sohnes den Sohn eines Sklaven ins Feuer schickt (S. 234).

54 »Oh! oui, n'est-ce pas?« répéta le Suffète, »je n'en dois pas mourir!« Et de ses lèvres violacées s'échappait une haleine plus nauséabonde que l'exhalaison d'un cadavre. Deux charbons semblaient brûler à la place de ses yeux, qui n'avaient plus de sourcils; un amas de peau rugueuse lui pendait sur le front; ses deux oreilles, en s'écartant de sa tête, commençaient à grandir et les rides profondes, qui formaient des demi-cercles autour de ses narines, lui donnaient un aspect étrange et effrayant, l'air d'une bête farouche. Sa voix dénaturée ressemblait à un rugissement; [...] Et moins par gourmandise que par ostentation, et pour se prouver à lui-même qu'il se portait bien, il entamait les farces de fromage et d'origan, les poissons désossés, les courges, les huîtres, avec des œufs, des raiforts, des truffes et des brochettes de petits oiseaux. Tout en regardant les prisonniers, il se délectait dans l'imagination de leur supplice.« Ebd., S. 118.

55 Ebd., S. 119.

Auch die Barbaren ergötzen sich daran, ihre Kriegsgefangenen kunstvoll zu mißhandeln. Während das Quälen bei den Karthagern kultiviertes Raffinement besitzt, wird bei den Aufständischen das Foltern und Töten mit Haarnadeln, Essig und Topfsplittern mit dem Handwerk von Wäscherinnen und Winzern verglichen:

On les rangea par terre, dans un endroit aplati. Des sentinelles firent un cercle autour d'eux; et on laissa les femmes entrer, par trente ou quarante successivement. Voulant profiter du peu de temps qu'on leur donnait, elles couraient de l'un à l'autre, incertaines, palpitantes; puis, inclinées sur ces pauvres corps, elles les frappaient à tour de bras comme des lavandières, qui battent les linges; en hurlant le nom de leurs époux, elles les déchiraient sous leurs ongles; elles leur crevèrent les yeux avec les aiguilles de leurs chevelures. Les hommes y vinrent ensuite; et ils les suppliciaient depuis les pieds, qu'ils coupaient aux chevilles, jusqu'au front, dont ils levaient des couronnes de peau pour se mettre sur la tête. Les Mangeurs de choses immondes furent atroces dans leurs imaginations. Ils envenimaient les blessures en y versant de la poussière, du vinaigre, des éclats de poteries; d'autres attendaient derrière eux: le sang coulait, et ils se réjouissaient comme font les vendangeurs autour des cuves fumantes.⁵⁶

Die Grausamkeit steigert sich bei Karthagern und Barbaren bis zur Selbstzerstörung. In eine Gebirgsschlucht, »le défilé de la Hache«, eingesperrt, beginnen die Söldner sich gegenseitig zu verzehren; als Hamilcar Unterhandlungen mit ihnen beginnt, ist ihr Heer durch Tod und Kannibalismus bereits auf zwanzigtausend halbiert. Auf der anderen Seite beschließt der Ältestenrat Karthagos ein großes Kinderopfer für Moloch, als sich bei der langen Belagerung der Stadt eine Trockenzeit einstellt und die Pest ausbricht. Bei dem grauenvollen öffentlichen Ritual entsteht eine Atmosphäre der Raserei, in der sich die Menschen gegenseitig abschlachten.⁵⁷

Das Recht des Stärkeren, der den Schwächeren unterdrückt, stellt nicht nur das Gesetz der Republik Karthago dar, »l'exigence du plus fort« gilt überall und für alle Menschen. Die Gültigkeit des Prinzips reicht bis ins Metaphysische: sogar die beiden punischen Götter Tanit und Moloch kämpfen beständig miteinander um die Vorherrschaft in Karthago.⁵⁸ Tanit, die Liebesgöttin, gilt als die Seele der Stadt.⁵⁹ Im Mythos Tanits oder Rabbetnas, wie ihr zweiter Name lautet, ist die Entstehung des Kosmos, der Götter, Menschen und Tiere aus dem Nichts begründet; Tanit ist die Urmutter der Welt,

⁵⁶ Ebd., S. 202.

⁵⁷ Flaubert folgte bei der Beschreibung des Kinderopfers eng den historischen Tatsachen, die er von Diodorus Siculus kannte; vgl. hierzu Charles-Picard 1983, S. 39-55.

⁵⁸ Françoise Gaillard spricht von »un vitalisme quasi darwinien« (1987, S. 51).

⁵⁹ »Elle inspire et gouverne les amours des hommes«, sagt Schahabaram; OC 2, S. 78.

aus ihr geht alles hervor, sie verkörpert das Geheimnis der Fruchtbarkeit und des Lebens. Der Tanitpriester Schahabarim erklärt, wie die Totalität der Welt aus Tanit, »la nourrice du monde«, entstanden ist:

»Avant les dieux, les ténèbres étaient seules, et un souffle flottait, lourd et indistinct comme la conscience d'un homme dans un rêve. Il se contracta, créant le Désir et la Nue, et du Désir et de la Nue sortit la Matière primitive. C'était une eau bourbeuse, noire, glacée, profonde. Elle enfermait des monstres insensibles, parties incohérentes des formes à naître et qui sont peintes sur la paroi des sanctuaires. Puis la Matière se condensa. Elle devint un œuf. Il se rompit. Une moitié forma la terre, l'autre le firmament. Le soleil, la lune, les vents, les nuages parurent; et, au fracas de la foudre, les animaux intelligents s'éveillèrent. Alors Eschmoûn se déroula dans la spère étoilée; Khamon rayonna dans le soleil; Melkarth, avec ses bras, le poussa derrière Gadès; les Kabirim descendirent sous les volcans, et Rabbet, telle qu'une nourrice, se pencha sur le monde, versant sa lumière comme un lait et sa nuit comme un manteau.«⁶⁰

Daß der Fruchtbarkeitsmythos Tanits einen sakralen Kult der Sexualität einschließt, deutet sich bereits – bildlich und symbolisch verschlüsselt – in dem Lied an, das Salammbô⁶¹ beim Gelage der Söldner in Hamilcars Gärten singt und das die Legende vom Ursprung der Stadt erzählt.⁶²

Doch in Wahrheit beruhen Geist und Politik des punischen Staates nicht auf Tanits Fruchtbarkeitsmythos, sondern auf Molochs »principe mâle exterminateur«.⁶³ Die Karthager verehren die Göttin nur in guten Zeiten, in Kri-

60 Ebd.

61 Salammbô wird bei Polybios lediglich als Tochter Hamilcars erwähnt.

62 »Ah! pauvre Carthage! lamentable ville! Tu n'as plus pour te défendre les hommes forts d'autrefois, qui allaient au delà des océans bâtir des temples sur les rivages. Tous les pays travaillaient autour de toi, et les plaines de la mer, labourées par tes rames, balançaient tes moissons. Alors elle se mit à chanter les aventures de Melkarth, dieu des Sidoniens et père de sa famille. Elle disait l'ascension des montagnes d'Ersiphonie, le voyage de Tartessus, et la guerre contre Masisabal pour venger la Reine des serpents: ›Il poursuivait dans la forêt le monstre femelle dont la queue ondulait sur les feuilles mortes comme un ruisseau d'argent; et il arriva dans une prairie où des femmes, à croupe de dragon, se tenaient autour d'un grand feu, dressées sur la pointe de leur queue. La lune, couleur de sang, resplendissait dans un cercle pâle, et leurs langues écarlates, fendues comme des harpons de pêcheurs, s'allongeaient en se recourbant jusqu'au bord de la flamme.« Ebd., S. 51f. Die Männer lauschen ihr »la bouche ouverte et allongeant la tête«, und die kastrierten Tanit-Priester ergreift »émotion mystique« (S. 52). Später wird Mâtho dieses Lied Salammbôs singen und sie dabei nachahmen (S. 65f.). Vgl. zu einer möglichen Quelle für den Mythos Tanits Anne Green: Salammbô and the myth of Pasiphae. In: FrSt 32 (1978), S. 170-178.

63 Tatsächlich gab es im historischen Karthago eine Zeitlang ein Gegeneinander der Götter Baal und Tanit: Baal wurde im vierten Jahrhundert v. Chr. mit der Abschaffung der Monarchie als Beschützer der Dynastien ersetzt durch Tanit, die man nach dem Umsturz zur Beschüt-

senphasen und bei Niederlagen verachten sie Tanit. Statt dessen huldigen sie dem »dévotateur« Moloch und seinem zerstörerischen Prinzip. Durch Molochs »l'exigence du plus fort« legitimieren sie ihre Politik der Ausbeutung und Unterdrückung; die Erhöhung von Tanits Prinzip zum gültigen Gesetz des Lebens dagegen würde die politische Ordnung bedrohen.⁶⁴ Die Vorstellung vom Krieg der Götter Moloch und Tanit hat also auch die Funktion, das Prinzip der Liebe, der Fruchtbarkeit und des Lebens einzudämmen.⁶⁵ Die Mythologie steht in Karthago im Dienste der Politik, und der Molochkult dient politischen Zwecken.⁶⁶ So beschließt der Ältestenrat unter dem Druck der Belagerung ein Brandopfer, um mit Moloch, der sich angeblich an Qualen weidet, einen Handel einzugehen und gleichzeitig inneren Konflikten zwischen Volk und Aristokratie vorzubeugen. Der distanziert-ironische, immer wieder die Perspektiven wechselnde Erzähler erwähnt dieses Kinderopfer so betont beiläufig, daß Menschenverachtung und politisches Kalkül der Ältesten deutlich werden:

Mais cette fois il s'agissait de la République elle-même Or, tout profit devant être acheté par une perte quelconque, toute transaction se réglant d'après le besoin du plus faible et l'exigence du plus fort, il n'y avait pas de douleur trop considérable pour le dieu, puisqu'il se délectait dans les plus horribles et que l'on était maintenant à sa discrétion; il fallait donc l'assou-

zerin der Stadt erklärte. Vgl. Charles-Picard 1983, S. 21f. Vgl. zur Ambivalenz der Mythologie auch Joachim Küpper: Erwägungen zu *Salammô*. In: Brunhilde Wehinger (Hg.): Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Zu Ehren von Winfried Engler. Stuttgart 1997 [ZfrzSL Beihefte NF 24], S. 269-310; S. 272-280 (dort auch ein Forschungsbericht). Anders als Küpper betont Backès die Ironie in Verbindung mit den Mythen: Jean-Louis Backès: Le divin dans *Salammô*. In: Bernard Masson (Hg.): Gustave Flaubert. Paris 1984 [RLM], S. 115-134.

- 64 Der Erzähler gibt zarte Hinweise, daß Tanit die Liebesnacht ihrer Priesterin mit Mätho fördert und gutheißt, etwa durch Tanits Wut über Salammô's Jungfräulichkeit (OC 2, S. 77) und durch das Fallen des »Zäimph« auf das Paar. Der Kriegsgefangene General Giscon hat die beiden im Zelt belauscht und macht der Tanit-Priesterin danach Vorwürfe, weil das gerade Geschehene den Untergang Karthagos bedeute. Ebd., S. 195.
- 65 Diese Zusammenhänge verkennet Stuart Barnett in seinem Aufsatz: Divining Figures in Flaubert's *Salammô*. In: NCFSt 21.1 (1992/1993), S. 73-87. Wenn Lisa Lowe (The Orient as Woman in Flaubert's *Salammô* and *Voyage en Orient*. In: CLS 23.1 (1986), S. 44-58) behauptet, Flauberts Roman läge die Dichotomie von weiblichem Orient und männlichem Okzident zugrunde, vernachlässigt sie dabei die mythologische Ebene im Text.
- 66 Die vorliegende Interpretation versucht, die historischen und mythologischen Elemente des Romans in einer Deutung zu verbinden, was bisher nicht gelungen ist. Symptomatisch dafür ist der Aufsatz von Jacques Leenhardt (Mythe religieux et mythe politique dans *Salammô*. In: Jacques Neefs, Marie-Claire Ropars (Hg.): La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Lille 1992, S. 51-64), in dem behauptet wird, »Le système traditionnel du don et du religieux« und »Le système moderne de l'échange et du politique« stellten die für den Roman konstitutive Opposition dar.

vir. Les exemples prouvaient que ce moyen-là contraignait le fléau à disparaître. D'ailleurs, ils croyaient qu'une immolation par le feu purifierait Carthage. La férocité du peuple en était d'avance alléchée. Puis le choix devait exclusivement tomber sur les grandes familles.⁶⁷

Flaubert erhebt in seinem historischen Roman »l'exigence du plus fort« zum Status einer generellen Geschichtskonzeption. Indem der Text zeitgenössische politische Strukturen in die geschichtliche Folie überträgt und umgekehrt Vorgänge der Antike modernen Realitäten anpaßt, wird dem Weltgesetz, daß jeder des anderen Feind ist und alle Menschen einander betrügen und bekämpfen, universale historische Gültigkeit zugewiesen. Nicht nur der antike Söldnerkrieg, auch Absolutismus, Revolution, Klassenkampf, Kapitalismus und Ausbeutung sind geschichtliche Beispiele für diese überzeitliche historische Gesetzmäßigkeit. Flauberts geschichtspessimistische Vorstellung, daß die Welt zu allen Zeiten ein gigantischer, von Habgier, Machthunger, Grausamkeit und Falschheit regierter Kampfplatz ist, bezieht auch das Übersinnliche ein: da es keine göttliche Kraft zu geben scheint, bilden die Menschen die Götter nach ihren Zwecken und erheben durch sie das Gesetz des Stärkeren, der den Schwächeren unterdrückt, zur Sakralität, die den gesellschaftlichen Dauerkrieg legitimiert. Mit diesem pessimistisch-nihilistischen Geschichtskonzept können sich keine progressiven Prozesse verbinden, im Gegenteil. Der Fortschritt der Geschichte liegt darin, daß sich die Grausamkeit des Kampfes der Klassen immer weiter steigert. Der lange Söldnerkrieg führt am Ende zur Auslöschung der Unterdrückten wie zum Machtzuwachs der Unterdrücker. Derselbe Vorgang ist in der Moderne erkennbar: der Untergang der alten Ausbeuterklasse des Ancien régime bewirkt nicht die revolutionäre Befreiung des unterdrückten Volkes, sondern dessen gesteigerte Ausbeutung in der kapitalistischen Gesellschaft.

Kreisfigurationen

Der Roman konsolidiert diese Geschichtskonzeption durch seine Form. Der Text beschreibt in seiner Konstruktion einen Kreis, der weitere konzentrische Kreise in sich birgt; dabei stehen die jeweiligen Endpunkte der Kreise in

⁶⁷ Ebd., S. 229f. Vgl. zu den verschiedenen ironischen Lektüren dieser Episode Sabine Friedrich: Die Imagination des Bösen. Zur narrativen Modellierung der Transgression bei Laclós, Sade und Flaubert. Tübingen 1998 [Romanica Monacensia 54], S. 198-207 sowie die Bemerkung von Helmut Pfeiffer: Die andere Antike. Esoterik und Illusion in Flauberts »Salammbô«. In: Wolfgang Schuller (Hg.): Antike in der Moderne. Konstanz 1985 [Xenia 15], S. 225-251; S. 243. Zur Technik des Erzählers vgl. auch David Danaher: Effacement of the author and the function of sadism in Flaubert's *Salammbô*. In: Symp 46.1 (1992), S. 3-22 und Bruce Louis Jay: Anti-History and the method of Salammbô. In: RR 63.1 (1972), S. 20-33.

einem negierenden, antithetischen Verhältnis zu ihren Ausgangspunkten und implizieren damit eine regressive Entwicklung. So beginnt und endet der Roman mit einem Fest in Karthago, bei dem Salammbô, der libysche Söldner Mâtho und der Numidierkönig Narr'Havas anwesend sind. Im Schlußkapitel, der Erzählung von Salammbôs Hochzeitsfest mit Narr'Havas, das zugleich eine große nationale Siegesfeier ist, tritt das gemeinsame Sterben von Salammbô und Mâtho – als Vereinigung im Tod – an die Stelle der geplanten Verbindung der Karthagerin mit dem Numidier.⁶⁸ Die Schlußsätze beider Kapitel korrespondieren, denn in beiden ist vom Schleier die Rede – vom Schleier Salammbôs und vom Mantel der Tanit.

Dieses Verfahren des symmetrisch-antithetischen Bezugs durch Naturvorgänge, Mythologie, Symbole, Bilder, Begriffe und Handlungen setzt sich im Inneren des Romans fort. Als die Söldner nach Sikka ziehen, sehen sie auf dem Weg eine Reihe von Kreuzen, an die verwesende Löwen geschlagen sind. Karthagische Bauern wollen auf diese Weise wildernde Löwen abschrecken. Am Ende des Romans, nachdem die Barbaren endgültig besiegt sind und nur noch Mâtho lebt, wird dieser wie ein Tier im Netz gefangen und »en croix«⁶⁹

68 Sowohl die Verlobung am Anfang wie der Tod am Ende vollziehen sich in Verbindung mit einem goldenen Becher (vgl. hier auch Küpper 1997, S. 292). Im ersten Kapitel, in dem vom Gelage der aus Sizilien zurückgekehrten Söldner in Hamilcars Gärten erzählt wird, herrscht Nacht, und erst am Ende des Kapitels geht die Sonne auf. Das Schlußkapitel spielt am Abend und endet mit dem Sonnenuntergang. Auf diese Weise wird dem dreieinhalb Jahre währenden Söldneraufstand suggestiv der Rahmen eines Tages zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang verliehen. Die Darstellungen von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang weisen jeweils dieselben oder verwandte Worte auf: »cri«, »rougeur«/»toute rouge«, »rayons«, »verser«/»les flots«. Und während am Anfang der rote Sonnenaufgang wirkt, als ob sich Moloch, der Sonnengott, zerreißt und seine Adern über der Stadt ausgießt, bildet der Sonnenuntergang am Ende lange Strahlen, die das blutig rote Herz Mâthos treffen, das der Priester ihm gerade aus der Brust gerissen hat. Während der Gott sich also morgens selbst der Stadt opfert, nimmt er am Abend das Opfer der Stadt – den Barbaren Mâtho – entgegen.

1. Kapitel »Le festin«: »dans le bois de cyprès, les chevaux d'Eschmoûn, sentant venir la lumière, posaient leurs sabots sur le parapet de marbre et hennissaient du côté du soleil. Il parut; Spendius, levant les bras, poussa un cri. Tout s'agitait dans une rougeur épandue, car le dieu, comme se déchirant, versait à pleins rayons sur Carthage la pluie d'or de ses veines. Les éperons des galères étincelaient, le toit de Khamon paraissait tout en flammes, et l'on apercevait des lueurs au fond des temples dont les portes s'ouvraient.« OC 2, S. 55; 15. Kapitel »Mâtho«: »D'un seul coup il fendit la poitrine de Mâtho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller, et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au Soleil. Le soleil s'abaissait derrière les flots; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient; à la dernière palpitation, il disparut. Alors, depuis le golfe jusqu'à la lagune et de l'isthme jusqu'au phare, dans toutes les rues, sur toutes les maisons et sur tous les temples, ce fut un seul cri; quelquefois il s'arrêtait, puis recommençait; les édifices en tremblaient. Carthage était comme convulsée dans le spasme d'une joie titanique et d'un espoir sans bornes.« S. 274.

69 Ebd., S. 265.

an Armen und Beinen gefesselt. Währenddessen fressen sich Löwen, die Narr'Havas in den Engpaß getrieben hatte, an den dort noch eingeschlossenen Barbaren satt.⁷⁰ Abgezehrt und verfault sind am Ende die Barbaren, kräftig die Löwen, fixiert und eingesperrt sind die Menschen, frei herumziehend die wilden Tiere. Nach dem gescheiterten Raubzug wird aus den Söldnern das, was sie vor Beginn der Unruhen, beim Gelage, gewesen sind – Löwen, die friedlich ihre Beute zerlegen.⁷¹ Ein parallel verlaufender Kreis verbindet mit den Söldnern christliche Bezüge, und Mâtho werden bei seiner Gefangennahme schließlich beide Attribute, die des Erlösers und die des Raubtiers, beigelegt – »croix« und »un de ces larges filets à prendre les bêtes farouches«.

Auch indem der karthagische Pöbel am Ende gegen die Söldner ins Feld zieht und für den siegreichen Ausgang der letzten Schlacht verantwortlich ist, schließt sich ein Kreis, denn als die Barbaren zu Beginn der Ereignisse Karthago verlassen und nach Sikka gehen, hängt sich der Pöbel der Stadt an die Aufrührer und unterstützt ihren Aufstand: »Les mulets, que l'on aiguillonnait avec la pointe des glaives, pliaient l'échine sous le fardeau des tentes; et il y avait une quantité de valets et de porteurs d'eau, hâves, jaunis par les fièvres et tout sales de vermine, écume de la plèbe carthaginoise, qui s'attachait aux Barbares.«⁷²

Durch den Raub und die Rückgewinnung des Schleiers der Tanit, den »Zäimph«, dessen Besitz den Sieg in der Schlacht bringen soll, entsteht eine weitere Kreisstruktur. Mâtho stiehlt den Schleier,⁷³ um ihn Salammbô zu schenken, doch sie ruft um Hilfe, und er flieht. Als sie den »Zäimph« zurückholt, weil das punische Heer inzwischen vom Kriegsglück verlassen wurde und man den Verlust des Schleiers dafür verantwortlich macht, kommt sie in Mâthos Zelt, schläft mit ihm und flieht danach mit dem Schleier der Göttin zu den Truppen ihres Vaters in der Nähe.⁷⁴

70 »Les lions reposaient la poitrine contre le sol et les deux pattes allongées, tout en clignant leurs paupières sous l'éclat du jour, exagéré par la réverbération des robes blanches. D'autres, assis sur leur croupe, regardaient fixement devant eux, ou bien, à demi perdus dans leurs grosses crinières, ils dormaient roulés en boule, et tous avaient l'air repus, las, ennuyés. Ils étaient immobiles comme la montagne et les morts. La nuit descendait; de larges bandes rouges rayaient le ciel à l'occident.« Ebd., S. 266.

71 »Ils s'allongeaient sur les coussins, ils mangeaient accroupis autour de grands plateaux, ou bien, couchés sur le ventre, ils tiraient à eux les morceaux de viande, et se rassasiaient appuyés sur les coudes, dans la pose pacifique des lions lorsqu'ils dépècent leur proie.« OC 2, S. 44. Schon Polybios spricht von ihnen als »wilde Bestien«, 1978, S. 81 (I, 67).

72 OC 2, S. 58.

73 Bernhard Kytzler weist in einem kurzen Beitrag (Der Raub des Heiligtums in Flauberts *Salammbô* und sein antiker Hintergrund. In: LitJb NF 31 (1990), S. 373-379) auf ein mögliches Vorbild für diese Episode in Homers Odyssee hin – den Raub des Palladions durch Odysseus und Diomedes aus dem belagerten Troja.

74 In diesem Lager waren die Karthager und Hamilcar kreisförmig eingeschlossen und rundum von Barbaren umzingelt gewesen. Lionel Bottineau arbeitet die strenge geometrische Raum-

Die Ringförmigkeit des Romans spiegelt seine Geschichtskonzeption in zweierlei Hinsicht: einerseits wird durch die geschlossene Form die überzeitliche Universalität des »exigence du plus fort« hervorgehoben, andererseits durch die inneren Peripetien der Geschichtspessimismus unterstrichen. Aus der Verlobung wird der gemeinsame Tod, aus Sonnenaufgang wird Sonnenuntergang, aus der Unterstützung der Barbaren wird ihre Bekämpfung. Der Schleier mutiert vom Liebes- zum Kriegssymbol. Nur eine Stelle innerhalb dieses destruktiven, auf Tod und Untergang verweisenden Kreissystems verrät, wo in Flauberts Geschichtskosmos zarter Optimismus und Solidarität angesiedelt sind: die Barbaren, die den vierten Stand repräsentieren, werden am Ende zu friedlichen Löwen und sterben den heilsgewissen Tod Jesu Christi.

Der Mann aus dem Volk als Repräsentant des weiblichen Prinzips

Hier deutet sich an, daß es im totalitären Geschichtspessimismus des Romans eine Spur von Hoffnung zu geben scheint. Sie verbindet sich mit dem dümmlich-gutmütigen Mâtho, dem letzten überlebenden und öffentlich zu Tode gefolterten Söldner. Flaubert hebt diese Figur antithetisch vom homogenen Menschenbild des Romans ab: Mâtho ist der einzige, der aus uneigennütigen Gründen am Krieg teilnimmt und der aufrichtig an Tanit und ihren Liebesmythos glaubt, während alle anderen den Kult zu Machtzwecken instrumentalisieren. Mâtho will eigentlich die Frau, nicht die Stadt erobern, wie er ihr leidenschaftlich erklärt:

«Oh! approche! replit-il, approche! ne crains rien! Autrefois, je n'étais qu'un soldat confondu dans la plèbe des Mercenaires, et même si doux, que je portais pour les autres du bois sur mon dos. Est-ce que je m'inquiète de Carthage! La foule de ses hommes s'agit comme perdue dans la poussière de tes sandales, et tous ses trésors avec les provinces, les flottes et les îles, ne me font pas envie comme la fraîcheur de tes lèvres et le tour de tes épaules. Mais je voulais abattre ses murailles afin de parvenir jusqu'à toi, pour te posséder! D'ailleurs, en attendant, je me vengeais! A présent, j'écrase les hommes comme des coquilles, et je me jette sur les phalanges, j'écarte les sarisses avec mes mains, j'arrête les étalons par les naseaux; une catapulte ne me tuerait pas! Oh! si tu savais, au milieu de la guerre, comme je pense à toi! Quelquefois, le souvenir d'un geste, d'un pli de ton vête-

struktur des Romans heraus, indem er Symmetrien, Focussierungen und konzentrische Anordnungen nachweist (La représentation de l'espace dans *Salammbô*. In: Bernard Masson (Hg.): *Gustave Flaubert*. Paris 1984 [Revue des lettres modernes 1], S. 70-104). Räumlich-visuelle Symmetrien erkennt auch Jean Rousset in: *Positions, distances, perspectives dans «Salammbô»*. In: *Poétique* 2.6 (1971), S. 145-154.

ment, tout à coup me saisit et m'enlace comme un filet! j'aperçois tes yeux dans les flammes des phalariques et sur la dorure des boucliers! j'entends ta voix dans le retentissement des cymbales. Je me retourne, tu n'es pas là! et alors je me replonge dans la bataille.«⁷⁵

Erst als er erkennt, daß er Salammbô nicht bekommen kann, wird aus dem Kampf um sie der Kampf gegen sie. Während alle anderen, die am Krieg teilnehmen oder ihn fördern, darin ihren persönlichen Vorteil suchen,⁷⁶ bleibt Mâthos Kampf bis zum Schluß eine Art Liebesvollzug, denn selbst im Krieg will er eigentlich mit Salammbô zusammenkommen, statt sie zu bekämpfen. Auch weil er das einzige Wesen ist, das Mitleid empfinden kann und gutherzig ist, nimmt er unter allen durch stereotype Eigenschaften konstruierten und schematisch aufeinander bezogenen Figuren des Romans eine besondere Rolle ein.⁷⁷ Nicht zuletzt das pathetische Schlußbild des Romans, in dem sein Herz Moloch geopfert wird, akzentuiert seine Besonderheit.

In der Figur Mâthos besitzt der Liebesmythos Tanits, der durch die universale Befolgung und Anwendung von Molochs zerstörerischem Prinzip keine Macht und Gültigkeit hat, seinen einzigen irdischen Repräsentanten. Flaubert akzentuiert diese unausgewogene Ambivalenz von Todes- und Lebensprinzip an drei den Text durchziehenden Symbolen – den Waffen, dem Schleier und der Schlange. Diese changieren zwischen Liebe und Krieg, Fruchtbarkeit und Zerstörung, Weiblichkeit und Männlichkeit, Hymen / Vagina und Phallus, Sakralem und Banalem, bis sie zum Schluß, bei Mâthos Tod, im Triumph des »principe mâle exterminateur« konvergieren.⁷⁸ Dabei ist der naive, gutherzige Mann aus dem Volk der einzige, der diese Gegenstände als Liebeszeichen versteht.

75 OC 2, S. 191.

76 Salammbô sucht Sexualität, Spendius Luxus, Schahabarim Gewißheit über die Welt, Narr'Havas politischen Einfluß durch die Heirat mit Salammbô (vgl. ebd., S. 241). Im Fall von Hamilcars Streben nach Profit und Macht deutet der Erzähler sogar an, daß dieser den Soldaten früher absichtlich übertriebene Versprechungen über ihren Sold gemacht habe (vgl. S. 86). So läge die erste Ursache des Krieges bei ihm.

77 Vgl. ebd., S. 91.

78 Sie verweisen auch aufeinander: der Schleier wird zur Waffe, Schlange wie Schleier stehen für Hymen, Waffe wie Schlange stehen für Phallus.

Die Ambivalenz der Symbole:
Weiblichkeit vs. Männlichkeit, Liebe vs. Krieg,
Hymen/Vagina vs. Phallus

Schon der Ursprung des Krieges ist mit Erotik verbunden, wenn die Priesterin Salammbô beim Söldnergelage ihre »délicatesse de femme« einsetzt, um die Männer zum Ergreifen der Waffen zu bewegen.⁷⁹ Während für sämtliche Figuren, Salammbô eingeschlossen, die Erotik dem Zweck der Waffen und des Krieges dient, stellt Mâthos Kämpfen einen Liebesdienst dar. Auch den »Zäimph«, den alle als Machtinstrument benutzen, begreift nur Mâtho in seiner sakralen Bedeutung als Liebessymbol und »secret de l'existence universelle«,⁸⁰ in dem sich der Ursprung der Welt und des Lebens widerspiegelt.⁸¹ Der »Zäimph« steht bei Mâtho für die liebende Vereinigung mit Salammbô; Salammbô dagegen raubt nach der Liebesnacht den Schleier, um mit ihm das eigene Lager zu stärken und den Krieg fortzusetzen.⁸²

79 »Salammbô n'était plus au rythme sacré. Elle employait simultanément tous les idiomes des Barbares, délicatesse de femme pour attendrir leur colère. [...] Emportée par les souvenirs de Carthage, elle chantait maintenant les anciennes batailles contre Rome; ils applaudissaient. Elle s'enflammait à la lueur des épées nues; elle criait, les bras ouverts. Sa lyre tomba, elle se tut; et, pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes. Mâtho le Libyen se penchait vers elle. Involontairement elle s'en approcha, et, poussée par la reconnaissance de son orgueil, elle lui versa dans une coupe d'or un long jet de vin pour se réconcilier avec l'armée.« Ebd., S. 53. Vgl. eine ähnliche Deutung dieser Szene bei Friedrich 1998, S. 190-194.

80 OC 2, S. 175.

81 Vgl. Schahabarims entsprechende Darlegung ebd., S. 78. Nachdem Mâtho den »Zäimph« unter dem Einfluß von Spendius der Göttin geraubt hat, will er ihn Salammbô schenken, um das Mädchen zu einer Göttin zu erklären. Daß Mâtho den Frevler der Defloration der Göttin nicht begehen will, wird deutlich: »Il aurait voulu, en s'abstenant du sacrilège, posséder le voile. Il se disait que peut-être on n'aurait pas besoin de le prendre pour en accaparer la vertu.« Ebd., S. 95.

82 Bei der Symbolfunktion des Schleiers bedient sich Flaubert vielfältiger kultureller Bedeutungstraditionen. In der Antike schmückten sich Hetären mit dem erotisierenden Schleier, auch tragen ihn viele Göttinnen, darunter Dido, die sagenhafte Gründerin und Königin Karthagos, und Tanit, die punische Venus. In manchen dieser Mythen wird mit dem Schleier das Motiv der Reinheit und Jungfräulichkeit verbunden. In Rom war es nur Jungfrauen gestattet, sich zu verschleiern, und weil die Braut bei der Hochzeit verhüllt wurde, bedeutet »nubere« nicht nur »heiraten«, sondern auch »verschleiern«. In der christlichen Lehre gilt der Schleier ebenfalls als Sinnbild der Verhüllung, Zucht und Schamhaftigkeit, daher tragen Nonnen, die als Jungfrauen mit dem himmlischen Bräutigam vermählt werden, Schleier. Die Jungfrau Maria wird ebenfalls oft mit einem Schleier dargestellt. Der Schleier wird im Christentum als heilkräftig angesehen, in anderen Kulturen werden mit ihm böse Einflüsse und Dämonen abgewehrt. In vielen Religionen bedeutet der Sternenhimmel eine Art kosmischer Weltmantel oder Schleier der unsichtbar über dem Irdischen schwebenden Gottheit. Das Zerreißen des Brautschleiers steht bei zahlreichen Völkern unterschiedlichen Glaubens für

Diese spaltende, martialische Funktion des Schleiers wird von Flaubert verstärkt, indem er der Geschichtserzählung zwei symmetrische, einander gegenübergestellte Figuren hinzufügt, die von ihren beiden Lagern aus den Konflikt im Sinne des »principe mâle« schüren. Der schlaue Sklave Spendius und der intellektuelle Priester Schahabarim benutzen die suggestive Wirkung des Schleiers, um den Krieg fortzuführen, glauben aber selbst nicht an dessen göttliche Kraft. Spendius,⁸³ Sohn eines griechischen Rhetors und einer kam-

das Zerreißen des Hymens und das Ende des jungfräulichen Standes, daher ist die Entschleierung bei der Hochzeit als sinnbildlicher Akt anzusehen. Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Herausgegeben von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller. 10 Bände. Berlin, New York 1987 [Reprint Berlin, Leipzig 1927-1942], Band 7, Sp. 1207-1215. Auf der Historizität des Schleiers insistiert Flaubert in seinem Brief an Froehner, wo er auch die von ihm herangezogenen Quellen vermerkt; vgl. OC 2, S. 391. Wie das weibliche Hymen ist der »Zäimph« durch die Ambivalenz von Liebe und Macht ausgezeichnet: er steht zwischen den Liebenden, besitzt eine Aura, die durch den Koitus verlorengeht, und sein Besitz bzw. seine Zerstörung kann der Frau wie dem Mann Macht und Beherrschung über den anderen verleihen. Auch die Darstellung vom Raub des »Zäimph« unterstützt die Hymen-Symbolik des Schleiers; auf weibliche Anatomie verweisen die engen Kanäle des Aquädukts, die Löcher, Ritzen, Mauerspalten und schmalen Öffnungen, die dunklen Räume und der Ort des Schleiers selbst, auf Sexualität die schlafenden Prostituierten, die bildlichen Darstellungen und obszönen Figuren am Weg. Über die Funktion des »Zäimph« im Text trägt Schehr die weitgehend unverständliche These vor: »The zäimph is the sign of the object and the text of alterity. [...] the zäimph indicates the entirety of the text of alterity without ever indicating meaning, sense, signification, or significance.« (1989, S. 338); vgl. ähnlich auch Godfrey: »There is finally no direct sign to be read in the zäimph; only a convergence of ambivalent energies that may be interpreted metaphorically through a vulnerable subjective consciousness.« (Sima Godfrey: *The Fabrication of Salammbô: The Surface of the Veil*. In: MLN 95.4 (1980), S. 1005-1016; S. 1014); vgl. weiterhin Jacques Neefs: *Le parcours du zäimph*. In: Claudine Gothot-Mersch (Hg.): *La production du sens chez Flaubert. Colloque Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle du 21 au 28 juin 1974*. Paris 1975 [Collection 10/18; 995], S. 227-252; S. 238f. McKenna vertraut bei seiner Deutung des Schleiers mehr auf Lacan als auf Flaubert: »In sum, the veil represents language; the veil represents the phallus, because what the phallus represents for Lacan is language as a veiled representation of desire.« (1988, S. 319). Ebenfalls ohne präzise Analyse kommt Lund zu der vagen These: »En tant qu'élément mythologique, le voile signifie, à la fin du roman, l'abolition du temps et le retour au mythe. Au début du roman, il signifiait les forces érotiques dans leur état pur, leur atemporalité.« Hans Peter Lund: *Salammbô de Flaubert: art et mythe*. In: Rrom 28.1 (1993), S. 59-74; S. 71. Und Forrest-Thomson meint lapidar: »The Zäimph remains a symbol for a possible narrative integration which the text denies us.« Veronica Forrest-Thomson: *The ritual of reading ›Salammbô‹*. In: MLR 67 (1972), S. 787-798; S. 792. Kühn schreibt Mary Orr ausschließlich aufgrund ihrer Beobachtungen über den Raum, in dem der Zäimph im Tanittempel aufbewahrt wird: »the zäimph turns out to be a sheath, [...] The veil is then not the hymen.« (The cloaks of power: custom and costume in Flaubert's *Salammbô*. In: NFS 36.2 (1997), S. 24-33; S. 29). Dagegen hebt Buisine zu Recht die symbolische Bedeutung des Schleiers als Hymen hervor (Alain Buisine: *Salammbô ou les dangers du dévoilement*. In: Étnorm 2 (1990), S. 27-38; S. 28f.).

83 Polybios erwähnt einen barbarischen Heerführer dieses Namens.

panischen Dirne, war früher Mädchenhändler, später Söldner im Krieg gegen Rom. Als Kriegsgefangener gerät er in Hamilcars Sklavenlager und wird bei dem Gelage der Söldner zu Beginn des Romans befreit. Er liebt starke Männer und Waffen, verachtet Frauen⁸⁴ und repräsentiert als Homosexueller und Leugner der Götter einen Großteil der Barbaren.⁸⁵ Er ist ein schlechter Heerführer und meidet den offenen Kampf, hat aber durch seine Falschheit und Hinterlist Erfolge.⁸⁶ Spendius ist falsch, feige, servil und hetzt die Soldaten zum Kampf auf, indem er ihnen Reichtümer verspricht, wenn sie siegen. Mâtho verrichtet er Liebesdienste, begleitet ihn und feuert ihn an, seine Liebe zu Salammbô in Haß und Krieg umzuwandeln:

»Laisse aller ta colère comme un char qui s'emporte,« disait Spendius. »Crie, blasphème, ravage et tue. La douleur s'apaise avec du sang, et puisque tu ne peux assouvir ton amour, gorge ta haine; elle te soutiendra!« Mâtho reprit le commandement de ses soldats. Il les faisait impitoyablement manœuvrer. On le respectait pour son courage, pour sa force surtout. D'ailleurs il inspirait comme une crainte mystique; on croyait qu'il parlait, la nuit, à des fantômes. Les autres capitaines s'animèrent de son exemple. L'armée, bientôt, se disciplina. Les Carthaginois entendaient de leurs mains la fanfare des buccines qui réglait les exercices. Enfin les Barbares se rapprochèrent.⁸⁷

84 »Salut d'abord à toi, Baal-Eschmoûn libérateur, que les gens de ma patrie appellent Esculape! et à vous, génies des fontaines, de la lumière et des bois! et à vous, dieux cachés sous les montagnes et dans les cavernes de la terre! et à vous, hommes forts aux armures reluisantes, qui m'avez délivré!« sind Spendius' erste Worte im Roman (OC 2, S. 47).

85 »La communauté de leur existence avait établi entre ces hommes des amitiés profondes. Le camp, pour la plupart, remplaçait la patrie; vivant sans famille, ils reportaient sur un compagnon leur besoin de tendresse, et l'on s'endormait, côte à côte, sous le même manteau, à la clarté des étoiles. Dans ce vagabondage perpétuel à travers toutes sortes de pays, de meurtres et d'aventures, il s'était formé d'étranges amours, unions obscènes aussi sérieuses que des mariages, où le plus fort défendait le plus jeune au milieu des batailles, l'aidait à franchir les précipices, épongeait sur son front la sueur des fièvres, volait pour lui de la nourriture; et l'autre, enfant ramassé au bord d'une route, puis devenu Mercenaire, payait ce dévouement par mille soins délicats et des complaisances d'épouse. Ils échangeaient leurs colliers et leurs pendants d'oreilles, cadeaux qu'ils s'étaient faits autrefois, après un grand pèril, dans des heures d'ivresse. Tous demandaient à mourir, et aucun ne voulait frapper. On en voyait un jeune, çà et là, qui disait à un autre dont la barbe était grise: »Non! non, tu es le plus robuste! Tu nous vengeras, tue-moi!« et l'homme répondait: »J'ai moins d'années à vivre! Frappe au cœur, et n'y pense plus!« Les frères se contemplaient les deux mains serrées, et l'amant faisait à son amant des adieux éternels, debout, en pleurant sur son épaule.« Ebd., S. 253; vgl. zu Spendius' und der Söldner Ungläubigkeit S. 114.

86 Ebd., S. 163, 250.

87 Ebd., S. 82.

Um sein Vaterland und seinen Glauben zu retten, drängt Schahabarim seine Schülerin Salammbô, den »Zäimph« zurückzuholen.⁸⁸ Der verhärmte Eunuch hält das männliche Prinzip für die höchste Weltidee und macht die Göttin für sein Unglück verantwortlich. Andererseits will er an Tanit glauben und sucht nach einem Beweis ihrer Macht, obwohl er durch naturwissenschaftliche Beobachtung zu einem neuen, modernen Weltbild gelangt ist.⁸⁹ Als Karthago nach der Rückkehr des Schleiers belagert wird und man beschließt, Moloch ein großes Opfer zu bringen, fällt der Priester öffentlich von Tanit ab und huldigt dem männlichen Gott, doch wegen seiner Verstümmelung wird er vom Baalkult ausgeschlossen und ist nun »le prêtre, désormais sans dieu«.⁹⁰ Beide, Spendius und Schahabarim, sind aus individuellen Motiven an einer Aufrechterhaltung des Konfliktes interessiert, der Sklave, weil er Herrschaft und Luxus erstrebt,⁹¹ der Priester, weil er Gewißheit über die Welt sucht. Beide, der homosexuelle Sklave und der Eunuchenpriester, stehen außerhalb der Geschlechterliebe und verachten Tanit; auch aus diesem Grund wollen sie die Liebesverbindung zwischen dem Söldner und der Karthagerin verhindern.⁹²

Der Erzähler berichtet, daß Schlangen in Karthago als heilige Tiere der Tanit gelten, als Zeichen für das zyklische Leben, den Ursprung und – zum Kreis geschlossen – für die Ganzheit der Welt.⁹³ Nur Mâtho deutet die Tiere

88 Ebd., S. 77, 177f.

89 »Il ne croyait plus la terre faite comme une pomme de pin; il la croyait ronde, et tombant éternellement dans l'immensité, avec une vitesse si prodigieuse qu'on ne s'aperçoit pas de sa chute.« Ebd., S. 177.

90 Ebd., S. 237.

91 Vgl. ebd., S. 54f., 63, 152f. Ausdrücklich sagt Spendius zu Mâtho, daß der Besitz des »Zäimph« für ihn die Umkehrung der alten, ausbeuterischen Herrschaftsverhältnisse bedeutet: »Nous succomberions; l'armée d'elle-même s'anéantirait. Nous n'avons ni fuite à espérer, ni secours, ni pardon! Quel châtement des dieux peux-tu craindre, puisque tu vas avoir leur force dans les mains? Aimes-tu mieux périr le soir d'une défaite, misérablement, à l'abri d'un buisson, ou parmi l'outrage de la populace, dans la flamme des bûchers? Maître, un jour tu entreras à Carthage, entre les collègues des pontifes, qui baiseront tes sandales; et si le voile de Tanit te pèse encore, tu le rétabliras dans son temple. Suis-moi! viens le prendre.« Ebd., S. 95.

92 Als Spendius realisiert, daß Mâtho in Salammbô verliebt ist, beschließt er, den Schleier zu rauben, um eine weitere Annäherung zwischen beiden zu verhindern. Umgekehrt will Schahabarim, als er Salammbôs Unruhe bemerkt, den Schleier zurückhaben, um der Liebe zwischen ihr und dem Barbaren etwas entgegenzusetzen. Auf diese Weise verhindert der Schleier zweimal – als eine Art umgekehrtes Liebessymbol – in den jeweils entgegengesetzten Lagern die Liebe. Das erste Mal kommt Mâtho in Salammbôs Gemach, um ihr den geraubten Schleier zu schenken, doch sie ruft ihre Sklaven, und er flieht. Das zweite Mal vollzieht sich die Umkehrung, indem das Mädchen in das Zelt des Söldners geht, um den Schleier zurückzuholen.

93 »On le croyait fils du limon de la terre, puisqu'il émerge de ses profondeurs et n'a pas besoin de pieds pour la parcourir; sa démarche rappelait les ondulations des fleuves, sa température les antiques ténèbres visqueuses pleines de fécondités, et l'orbe qu'il décrit en se mordant la queue l'ensemble des planètes, l'intelligence d'Eschmoûn.« Ebd., S. 175.

in vergleichbarer Weise, wenn er Salammô von einer romantischen Liebesinsel erzählt, wo Schlangen leben und wo er mit ihr wohnen will.⁹⁴ Der Python Salammô's dagegen steht nicht für romantische Liebe, sondern für das männlich-phallisch-zerstörerische Prinzip und für Sexualität.⁹⁵ Er siecht dahin, als Salammô Mâtho zurückweist, gesundet, als sie ihre Reise ins Lager plant, und stirbt nach der Trennung des Paares. Der Python stimuliert Salammô, zu Mâtho zu reisen, doch nicht aus Liebe, sondern um mit dem Söldner zu schlafen. Weil das Mädchen zunächst Angst vor dem Barbaren hat, kann der Priester Schahabarim sie nicht zu der Reise bewegen, der sich phallisch gebärdende Python dagegen kann es:

Elle voulut connaître l'avenir et elle s'approcha du serpent, car on tirait des augures d'après l'attitude des serpents. La corbeille était vide; Salammô fut troublée. Elle le trouva enroulé par la queue à l'un des balustres d'argent, près du lit suspendu, et il s'y frottait pour se dégager de sa vieille peau jaunâtre, tandis que son corps tout luisant et clair s'allongeait comme un glaive à moitié sorti du fourreau. Les jours suivants, à mesure qu'elle se laissait convaincre, qu'elle était plus disposée à secourir Tanit, le python se guérissait, grossissait; il semblait revivre.⁹⁶

Salammô agiert nach männlichem Klischee: sie forciert den Beischlaf, der für das Zurückholen des Schleiers nicht notwendig ist, und verläßt den Mann danach, weil sie ihm keine Liebesgefühle entgegenbringt.⁹⁷ Mit Ironie gegenüber der Ambivalenz des Schlangensymbols, das sowohl für die Geschlossen-

94 »Emporte-le,« disait-il; »est-ce que j'y tiens! emmène-moi avec lui! j'abandonne l'armée! je renonce à tout! Au delà de Gadès, à vingt jours dans la mer, on rencontre une île couverte de poudre d'or, de verdure et d'oiseaux. Sur les montagnes, de grandes fleurs, pleines de parfums qui fument, se balancent comme d'éternels encensoirs; dans les citronniers plus hauts que des cèdres, des serpents couleur de lait font avec les diamants de leur gueule tomber les fruits sur le gazon; l'air est si doux qu'il empêche de mourir. Oh! je la trouverai, tu verras. Nous vivrons dans les grottes de cristal taillées au bas de collines. Personne encore ne l'habite, ou je deviendrai le roi du pays.« Ebd., S. 193.

95 Die angebliche Priesterin nennt ihre Schlange »le génie de ma maison« und gibt sich so als Prostituierte zu erkennen. Ebd., S. 51. Flaubert schreibt über sie an Sainte-Beuve: »Quant à mon héroïne, je ne la défends pas. [...] C'est une maniaque, une espèce de sainte Thérèse.« Ebd., S. 444

96 Ebd., S. 180. Die beim Liebesakt mit dem Söldner wie zwei zurückschnellende Vipern zerreißen den Fußkettchen Salammô's (S. 192) korrespondieren – als Bild für die Defloration – mit dem auf die Erektion verweisenden Python. Auch der anschließende Tanz der Schlange mit Salammô ist voll von Anspielungen auf den Koitus.

97 So gefühllos, wie sie den nach dem Koitus selig schlafenden Soldaten anschaut und ihn zu töten beabsichtigt, so ungerührt betrachtet sie den toten, bereits von Würmern befallenen Schlangenkörper, während sie ihn mit der Fußspitze umwendet.

heit der Welt und die Verbindung der Klassen wie für deren Spaltung steht,⁹⁸ bemerkt der Erzähler, daß Salammbô's ganze Aufmerksamkeit dem kranken Python gilt, während in den Gärten von Mégara der Pöbel aufbegehrt.⁹⁹

Der Liebesakt als Sieg des männlichen Prinzips

Georg Lukács hat Flauberts Roman vorgeworfen, daß zwischen Liebes- und Kriegshandlung keine Verbindung bestehe und die Figur der Salammbô keine Beziehung zur politischen Situation und zum Krieg besäße:

Zwei nur ganz äußerlich verbundene Motive bilden ihren Grundstock: eine Haupt- und Staatsaktion zwischen Karthago und den rebellischen Söldnern und die Liebesepisode von Salammbô selbst. Ihre Verflechtung ist ganz äußerlich und muß äußerlich bleiben. Salammbô steht den Lebensinteressen ihrer Heimat, dem Kampf auf Leben und Tod, den ihre Vaterstadt gerade durchficht, ebenso fremd gegenüber wie Madame Bovary der medizinischen Praxis ihres Mannes. [...] Alle Verknüpfungen sind rein zufällig und anlaßartig.¹⁰⁰

In Wahrheit ist kein Detail an Flauberts mit äußerster geometrischer Präzision konstruiertem Text zufällig. »Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite: toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action«, heißt es in der Replik auf Sainte-Beuve.¹⁰¹ Lukács bewertet den historischen Roman ›Salammbô‹ mit Kategorien des Realismus, wenn er Lebenswelt, soziale Beziehungen (›Verflechtung‹) und psychologische Introspektion (›fremd gegenüber‹) vermißt. Dabei beruht die Verbindung zwischen dem Liebespaar und der Kriegshandlung vielmehr auf der schematischen Anordnung von Bildern, Figuren, Symbolen und symbolhaften Handlungen und ist nicht psychisch oder sozial motiviert. Auch stellen Salammbô und Mâtho keine Figuren mit Individualität und natürlicher Psyche dar, sondern geometrische, einander zugeordnete und in das regelmäßige, symmetrisch-antithetische Muster des Textes

98 Bei den Suffeten verweist die Schlange ebenfalls auf das »principe mâle exterminateur«: Hanno bekommt von seinem Arzt Vipernbrühe als Lebenselixier (vgl. ebd., S. 118); Hamilcar trägt ein Schlangensigma (vgl. S. 133). Auch den Kindern Karthagos wird ein Mal auf die Stirn gebrannt, um Baal zufriedenzustellen (vgl. S. 229).

99 »Ces clameurs de la populace n'épouvantaient pas la fille d'Hamilcar. Elle était troublée par des inquiétudes plus hautes: son grand serpent, le python noir, languissait.« Ebd., S. 175.

100 Lukács 1962-1984 (Band 6: Der historische Roman), S. 230. Ähnlich argumentiert auch Christa Bevernis, die in ihrem Aufsatz dem Bezug des Romans zum neunzehnten Jahrhundert generell nicht gerecht wird. Christa Bevernis: Vergangenheitsdarstellung und Gegenwartsbezug in Gustave Flauberts Roman ›Salammbô‹. In: BRPh 11 (1972), S. 22-37; S. 33f.

101 OC 2, S. 446.

eingelassene Konstrukte; die von Flaubert frei erfundene Liebe zwischen ihnen ist nicht psychologisch motiviert, sondern wird dem rasterartigen Romanschema eingefügt und untergeordnet. Beide Figuren verkörpern typische Liebesklischees wie Verstellung, Schmeichelei, Verführung, Devotion, Ekstase, Romantik. Bereits formal stellt die Liebe ein besonderes, herausgehobenes Textelement dar, weil nur sie beiden konstitutiven Strukturprinzipien des Romans – der Kreisform und dem Wechselspiel der Antithesen – gleichzeitig unterworfen ist. Einerseits verleiht nämlich die Liebe den Ereignissen – von der ersten Begegnung des Paares bis zum gemeinsamen Tod – ihren kreisförmigen Rahmen, der im Text wiederum vervielfacht wird, andererseits wechseln zwischen beiden Figuren mechanisch die Impulse für Liebe oder für Krieg, wie dies auch bei den Symbolen der Waffen, des Schleiers und der Schlange geschieht.

In der Schlüsselszene des Romans, dem Liebesakt zwischen dem Barbaren und der Aristokratin, alternieren Bewegungen der Anziehung und Abstoßung, Wünsche der Verschmelzung und der Vernichtung.¹⁰² Permanent besteht eine komplementäre Spannung von Keuschheit und Begehren, Kälte und Leidenschaft, Schwäche und Stärke zwischen dem Paar. Mit dem Liebesakt ist Hamilcars Tochter an ihr Ziel gelangt; dies beweisen scheinbar nebensächliche Details der Szene.¹⁰³ Als sie versucht den »Zäimph« zu ergreifen,

102 Wohin ein Übermaß an modischem szientistischen Instrumentarium führen kann, zeigt folgender Satz von Joachim Küpper: »Was sich in dieser Szene vollzieht, könnte man als einen der körperlichen Vereinigung parallelen epistemischen glissement bezeichnen, auf dessen Höhepunkt für die zwei Figuren eine semiotische All-Verschmelzung, das Kollabieren der Zeichen-Bezeichneten-Relationen und das Sich-Ereignen von ›Präsenz‹ statthat.« 1997, S. 297.

103 Zuvor hatte Salammbô von dem Tanit-Priester Schahabarim den Auftrag erhalten, den Schleier der Göttin zurückzuholen. Obwohl sie nicht zu ahnen scheint, was sich ereignen wird, trifft sie doch Vorkehrungen wie für eine Hochzeitsnacht. Ihr Tanz mit dem Python – eine oft bildlich dargestellte Szene – antizipiert den Liebesakt mit Mâtho; ebd., S. 182; vgl. hierzu Klaus Ley: »Salammbô« als »poème descriptif«. Zur Stellung von Kunst und Wissenschaft in Flauberts System der »reproduction de la réalité«. In: GRM NF 37 (1987), S. 399-422; S. 410; Hubertus Kohle: Illustrationen zu Flauberts *Salammbô* in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts. In: Klaus Ley (Hg.): Flauberts *Salammbô* in Musik, Malerei, Literatur und Film. Aufsätze und Texte. Tübingen 1998, S. 223-231; Jeffrey Wallen: *Salammbô* and the resistance of the aesthetic. In: RN 30.3 (1990), S. 237-245; vgl. zu Flauberts visueller Wahrnehmung des Orients Richard Kreidler: Zwischen Romantik und Dekadenz. Gustave Flaubert und der Orient. In: Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici (Hg.): Die Reise zum Nil 1849-1850. Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten, Palästina und Syrien. Göttingen 1997, S. 45-58 und Isabelle Laboulais-Lesage: Le voyage comme pratique documentaire au XIXe siècle. In: Fauvel, Leclerc 1999, S. 36-48. Daß die keusche Salammbô zur Sexualität nicht gedrängt werden muß, zeigen ihre aufwendigen Vorbereitungen für die Begegnung; vgl. auch Friedrich 1998, S. 195f.; zu ihren Kleidern vgl. auch Orr 1997 und Anne Green: Flaubert costumier: le rôle du vêtement. In: Fauvel, Leclerc 1999, S. 121-128. Der Kriegsgefangene Giscon sagt später zu ihr: »Je t'ai entendue râler

markiert der Erzähler diesen Augenblick als zentralen Wendepunkt des Romans: »Cependant elle sentait bien qu'une fatalité l'entourait, qu'elle touchait à un moment suprême, irrévocable; dans un effort, elle remonta vers le zaïmph et leva les mains pour le saisir.«¹⁰⁴ Von diesem Augenblick an verweisen die Ereignisse nicht mehr in die Zukunft, sondern nur noch spiegelbildlich auf die Vergangenheit zurück. Mâthos Werben wendet sich nun schlagartig in Herrschsucht und Zerstörungswut um,¹⁰⁵ dann fällt er erneut von »je te tue!« in »je t'aime!« zurück und bewirkt durch seine abermalige Liebeserklärung Salammbô's Bereitschaft für den Liebesakt, der nicht erzählt wird.¹⁰⁶ Danach vollzieht sich spiegelbildlich dieselbe Abfolge von Anziehung und Abstoßung wie vor dem Koitus: während Mâtho, nachdem er Salammbô kleine Liebesdienste verrichtet hat, lächelnd schläft, nimmt sie einen Dolch, um den Söldner zu töten. Der erwacht und küßt ihre Hände, so daß der Dolch zu Boden fällt. Im nächsten Moment wird Mâtho wegen der punischen Attacke zu den Waffen gerufen,¹⁰⁷ und sie flieht mit dem Schleier Tanits, der nun seine besondere Aura verloren hat.¹⁰⁸ Eine spezielle Ironie liegt darin, daß sich die Heldin im entscheidenden Moment wie ein Mann verhält und das »principe mâle exterminateur« Molochs vertritt, während Mâtho komplementär das liebende, weibliche Prinzip Tanits verkörpert, die Figuren sich aber selbst und auch gegenseitig mit den Göttern des eigenen Geschlechtes identifizieren.¹⁰⁹

d'amour comme une prostituée.« (S. 195); vgl. hierzu auch Benjamin F. Bart: Male hysteria in *Salammbô*. In: NCFSt 12.3 (1984), S. 313-321; S. 317-320.

104 OC 2, S. 191.

105 »– T'en retourner à Carthage! Ah! tu venais pour prendre le zaïmph, pour me vaincre, puis disparaître! Non, non! tu m'appartiens! et personne à présent ne t'arrachera d'ici! Oh! je n'ai pas oublié l'insolence de tes grands yeux tranquilles et comme tu m'écrasais avec la hauteur de ta beauté! A mon tour, maintenant! Tu es ma captive, mon esclave, ma servante! Appelle si tu veux ton père et son armée, les Anciens, les Riches, et ton exécrationnable peuple, tout entier! Je suis le maître de trois cent mille soldats! j'irai en chercher dans la Lusitanie, dans les Gaules et au fond du désert, et je renverserai ta ville, je brûlerai tous ses temples; les trirèmes flotteront sur des vagues de sang! Je ne veux pas qu'il en reste une maison, une pierre ni un palmier! Et si les hommes me manquent, j'attirerai les ours des montagnes et je pousserai les lions! N'essaye pas de t'enfuir, je te tue!« Ebd., S. 192.

106 »Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même.« Ebd., S. 192.

107 Als er später, nach diesem überstürzten Aufbruch, in sein Zelt zurückkommt und es leer findet, heißt es: »Une fureur désordonnée le fit bondir sur ses armes, il se lança dehors.« Ebd., S. 196.

108 Nach dem Liebesakt, bei dem der »Zaïmph« auf das Paar fällt, wirkt er banal. »Emporte-le, [...] est-ce que j'y tiens!« sagt Mâtho, und über Salammbô heißt es: »Alors elle examina le zaïmph; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique devant son rêve accompli.« Mâtho liegt nichts mehr an ihm: »et même il étala sur ses jambes le zaïmph, comme un simple tapis.« Ebd., S. 193f.

109 Vgl. ähnlich auch Friedrich 1998, S. 195f.

Die Apotheose des männlichen Prinzips im Untergang

Die Liebesnacht bewirkt, daß der Krieg noch grausamer wird.¹¹⁰ Auf der einen Seite macht die Rückkehr des Schleiers die niedergeschlagenen Karthager, die an seine göttliche Wirkung glauben, vorübergehend mutig und kämpferisch,¹¹¹ auf der anderen Seite wird Mâtho zum besessenen Krieger, der, verzweifelt kämpfend, als letzter des Söldnerheeres überlebt.¹¹² Dennoch endet der Barbarenkrieg durch bloßen Zufall, indem der Pöbel am Ende gegen seine eigenen Leute ins Feld zieht; Karthagos selbstherrliche Siegesfeier ist daher absurd. Indem »l'ordre rétabli«, »la restitution du voile«¹¹³ und die Hochzeit Salammbôs mit Narr'Havas gefeiert werden, stellt der Text einen umgekehrten Bezug zur Liebesszene »sous la tente« her. Flaubert gibt der Siegesfeier Züge eines pervertierten Koitus: in der Stadt herrscht »une lasciveté mystique circulait dans l'air pesant«,¹¹⁴ und das sadistisch erregte Volk quält Mâtho auf verschiedene Weise langsam zu Tode. Rachelust und Erregung steigern sich zu einem hysterischen Höhepunkt, als Mâtho zu Füßen Salammbôs stirbt. Die Stadt gibt einen Schrei von sich, als man sein Herz Moloch opfert, der an diesem Tag regiert.¹¹⁵

110 Auch die Haßliebe zwischen beiden wird noch größer: »Mâtho était acharné; chaque obstacle renforçait sa colère; il en arrivait à des choses terribles et extravagantes. Il convoqua Salammbô, mentalement, à un rendez-vous; puis il l'attendit. Elle ne vint pas; cela lui parut une trahison nouvelle; désormais, il l'exécra. S'il avait vu son cadavre, il se serait peut-être en allé. Il doubla les avant-postes, il planta des fourches au bas du rempart, il enfouit des chausse-trapes dans la terre, et il commanda aux Libyens de lui apporter toute une forêt pour y mettre le feu et brûler Carthage, comme une tanière de renards.« (Ebd., S. 218). »Narr'Havas répondit que les Carthaginois s'avançaient vers Tunis, afin de le prendre. A mesure qu'il exposait leurs chances de réussite et la faiblesse de Mâtho, elle paraissait se réjouir dans un espoir extraordinaire. Ses lèvres tremblaient, sa poitrine haletait. Quand il promit enfin de le tuer lui-même, elle s'écria: »Oui! tue-le, il le faut!« S. 255; vgl. auch S. 227 und zu Salammbô auch S. 221 und 241f.

111 Ebd., S. 198.

112 Ebd., S. 265. Der Seitenwechsel von Narr'Havas zu Hamilcar tut ein übriges. Der Erzähler deutet vorsichtig an, daß Eifersucht dabei mitgewirkt haben könnte: »Narr'Havas, en effet, avait voulu s'agrandir par des empiétements sur les provinces puniques, et, selon les chances de la victoire, tour à tour secouru et délaissé les Mercenaires. Mais, voyant que le plus fort serait définitivement Hamilcar, il s'était tourné vers lui; peut-être y avait-il dans sa défection une rancune contre Mâtho, soit à cause du commandement ou de son ancien amour.« Ebd., S. 197.

113 Ebd., S. 268. Vgl. auch Peter Starr: *Salammbô: The politics of an ending*. In: FrF 10.1 (1985), S. 40-56.

114 OC 2, S. 269.

115 »Alors, depuis le golfe jusqu'à la lagune et de l'isthme jusqu'au phare, dans toutes les rues, sur toutes les maisons et sur tous les temples, ce fut un seul cri; quelquefois il s'arrêtait, puis recommençait; les édifices en tremblaient. Carthage était comme convulsée dans les spasmes d'une joie titanique et d'un espoir sans bornes.« Ebd., S. 274. Dieser Vorgang wird in der

Darüber hinaus weist das Schlußkapitel des Romans, wie erläutert, spiegelbildlich auf den Anfang zurück.¹¹⁶ Doch die Bilder nach dem Opfer sind solche des Todes und des Untergangs. Indem die Sonne sich senkt und im Rhythmus des Herzens untergeht,¹¹⁷ nimmt in mythologischer Deutung der Sonnengott Moloch nun, am Ende des Krieges, sein Opfer entgegen und zieht sich damit auf dieselbe Weise, wie er am Anfang des Romans erschienen war, zurück.¹¹⁸ Ein Kreis schließt sich, indem Molochs Pfeile auf das Herz Mâthos schießen und so darauf zurückweisen, daß bei dem Gelage in Hamilcars Gärten der erste Impuls für die Liebe von den Waffen ausgegangen war. Auch das letzte Kreisbild des Romans verweist auf den Tod: der auf den Genius der Stadt trinkende Narr'Havas legt seinen Arm um die Hüfte Salammbôs, die in diesem Moment stirbt. Beide finalen Bilder deuten an, daß die von den Karthagern erwartete »existence nouvelle«¹¹⁹ nach dem Krieg, auf die auch der Rückbezug auf den Anfang verweist, ein Dasein zum Tode ist.¹²⁰

Der Schluß von Flauberts historischem Roman überhöht in einer grauenvollen Inszenierung den Triumph des »principe mâle exterminateur« und »exigence du plus fort« über Tanits Gesetz. Die männlich-zerstörerische Ordnung kehrt Tanits weibliches Liebes-, Lebens- und Fruchtbarkeitsprinzip um, was bildhaft sinnfällig wird in der Pervertierung der Liebesbegegnung, dem sadistischen Quälen des als Phallus figurierenden Mâtho und dem Opfer seines Herzens. Doch »l'ordre rétabli« stellt keine frühere Ordnung wieder her, erneuert nicht, sondern beendet. Mit der finalen geschlossenen Ordnung wird nicht nur das Gegeneinander der Kämpfenden, der Liebenden und der Götter abgeschlossen, sondern das Leben; der kreisförmige Rückbezug auf den Anfang der Erzählung verweist nicht auf den sich erneuernden Kreislauf des Lebens, sondern auf das Gegenteil. Das Ende des Romans stellt den Vollzug und die Einlösung des Anfangs dar: von der Verlobung zum Tod, vom Selbstopfer zum Gegenopfer, vom Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang. Das Ausbeutung und Unterdrückung legitimierende Gewaltprinzip führt zum Ende der Geschichte, zu Niedergang und Untergang. Darauf ver-

Forschung auch als Kastration der Phallus-Figur Mâtho aufgefaßt, so von Starr 1985 passim und Orr 1997, S. 3.

116 Ausdrücklich heißt es: »quelques-uns se rappelaient le banquet des Mercenaires«, OC 2, S. 271.

117 »Le soleil s'abaissait derrière les flots; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient; à la dernière palpitation, il disparut.« Ebd., S. 274.

118 Ebd., S. 55.

119 Ebd., S. 268.

120 Vgl. auch Anne Green: La fin de Salammbô. In: Harry Cockerham, Esther Ehrman (Hg.): Ideology and religion in french literature. Essays in honor of Brian Juden. Porphyrogenitus 1989, S. 165-172; S. 171f. und Laforge 1985, S. 40.

weisen nicht nur Sadismus, Perversion, Qual und Opfer, welche die Siegesfeier prägen, sondern vor allem das Bild des schlagenden Herzens, in dessen schwächer werdendem Rhythmus die Sonne versinkt: »Le soleil s'abaissait derrière les flots; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient; à la dernière palpitation, il disparut.«¹²¹ Der sich anschließende Freudenschrei Karthagos stellt also, nachdem die Zeichen des Lebens erstorben sind, eigentlich einen Todesschrei dar.

»L'ordre rétabli« wohnt ein Widerspruch inne. Wenn auf der Siegesfeier das Prinzip der Fruchtbarkeit in Gestalt der sich in den Schwanz beißenden Schlange und des Eis gefeiert wird, wird etwas prätendiert – Spaltung, Zerstörung und Tod kleiden sich in die Formen der ganzheitlichen Ordnung des Lebens. Das männliche Gesetz bedient sich der Form des weiblichen Prinzips, die Spaltung der Gesellschaft gibt ihre Geschlossenheit vor. Bereits hier deutet sich an, daß Tanits Bedeutung womöglich nicht vollständig zerstört ist. Diese Möglichkeit implizieren auch die drei ambivalenten Zentralbilder des Romans, die Waffen, der Schleier und die Schlange. Die Symbole verbinden in sich beide Pole – Weiblichkeit und Männlichkeit, Ganzheit und Spaltung, Leben und Tod. Daß sie am Ende für das »principe mâle exterminateur« in Dienst genommen werden, bedeutet nicht, daß ihre zweite, weibliche Bedeutung nicht existierte. Besonders deutlich wird dies in bezug auf den »Zäimph«. Hier betont der Erzähler die Wahlmöglichkeit der Protagonistin zwischen beiden antithetischen Bedeutungen, wenn er in der Liebesszene von »un moment suprême, irrévocable« spricht und die Entscheidung Salammbôs, den Schleier zum Zwecke des Krieges zu rauben, gleichzeitig zum Wendepunkt des Romans erhebt. Von diesem Punkt an beschreibt der Text eine regressiv Bewegung, indem sich die folgende Handlung nur noch spiegelverkehrt auf bereits in der Vergangenheit Geschehenes zurückbezieht. Der Schleier könnte also die Macht der Göttin besitzen, sonst hätte der Erzähler Salammbôs Entscheidungsmöglichkeit nicht derart betont.

Die Macht des weiblichen Prinzips als ironischer Witz

Daß Tanit noch Macht besitzt, bemerkt der Erzähler ausdrücklich am Ende des Romans:

Narr'Havas, enivré d'orgueil, passa son bras gauche sous la taille de Salammbô, en signe de possession; et, de la droite, prenant une patère d'or, il but au Génie de Carthage. Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière,

121 OC 2, S. 274.

par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes, et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre. Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit.¹²²

Salammbô stirbt im Moment des größten Triumphes für Moloch, nachdem der letzte Söldner gerade vor ihren Augen zu Tode gequält wurde.¹²³ Der vielgedeutete und dennoch als rätselhaft geltende Schlußsatz spricht dem Schleier die heilige Kraft der Tanit zu, eine Eigenschaft, die bereits zuvor nicht ganz ausgeschlossen worden war. Bisher hatte der Erzähler in der Frage der Macht von Moloch und Tanit keine eigene Position bezogen und distanziert aus der Perspektive der Romanfiguren über die Götter berichtet. Hier nun bestätigt er selbst in einem banalen, schlichten Satz, daß Tanit und ihr »Zäimph« göttliche Kraft besitzen und daß die Göttin Salammbôs Frevel an ihrem Heiligtum und dessen Mißbrauch zum Zwecke von Molochs zerstörerischem Prinzip mit dem Tod bestraft. Oberflächlich betrachtet könnte der Schlußsatz als eine Art ernst gemeintes, über den finalen Sieg Molochs triumphierendes Telos des Textes gedeutet werden, denn immerhin schließt sich durch den letzten Satz des Romans der Kreis des »principe mâle exterminateur« nicht vollständig und läßt einen Spalt offen für eine neue, zukunftsfrüchtige, weibliche Entwicklung der Geschichte. Dagegen spricht der übertriebene, pompöse Ton der gesamten Schlußszene, in der sich Sexualität, Sakralität und Tod, Blut, Herz, untergehende Sonne, Zucken, Beben und Schreien zu einem hochpathetischen Finale verbinden. Der dem entgegengesetzte, nüchtern-lapidare Ton des letzten Satzes wirkt darauf wie ein Witz, der eine Andeutung von ernsthafter Hoffnung beinahe ausschließt. Das ironische Mißverhältnis zwischen dem hyperbolischen Geschichtspessimismus des gesamten Romans und diesem einzelnen, Optimismus und Hoffnung andeutenden Satz ist offensichtlich. Er gibt eine kleinlauten Antwort auf die den ganzen Text hindurch offengehaltene, lautstarke Frage, ob es trotz der grauenhaften Totalität von Krieg, Geld- und Machtgier in der Geschichte etwas gibt, das der Allmacht des »principe mâle exterminateur« Widerstand zu leisten vermöchte. Die Ironie dieses Satzes liegt also darin, daß seine Aussage die vorangehende Erzählung negiert und aufhebt, denn wenn in der Geschichte wirklich ein machtvoll weibliches Prinzip existieren würde, bedeutete seine Herrschaft die Umkehrung der geschilderten Verhältnisse: Frieden, Gemeinschaft der Klassen, ein durch Liebe und Wahrheit geprägtes Menschenbild und eine in die Zukunft gerichtete, progressive Entwicklung der Geschichte im Einklang mit den Lebensgesetzen der Natur. Wie die Figuren und die Symbole des Romans, so changiert also auch sein letzter Satz

122 Ebd. Vgl. hierzu auch Friedrich 1998, S. 197.

123 Ihr plötzlicher Tod wird vorbereitet, indem sie in diesem Moment Mâthos Liebe zu ihr erkennt: »et la conscience lui surgit de tout ce qu'il avait souffert pour elle«. OC 2, S. 273.

zwischen gegensätzlichen Bedeutungen – zwischen Ernst und Witz, Hoffnung und Verzweiflung.

Die ironische Ebene in Flauberts Geschichtskonzeption wird bekräftigt durch die Darstellung des Romanhelden. Daß ein martialischer Mann der einzige aufrichtige Jünger von Tanits Weiblichkeits- und Fruchtbarkeitsmythos ist, birgt ebenso Ironie wie der Umstand, daß er romantisch liebt bis zu seinem Tod, der einem Liebesopfer gleicht, während die Frau wie ein Mann bloß sexuelle Befriedigung sucht und danach zu den Waffen greift. Mit dem Satz aus der an Sainte-Beuve gerichteten Apologie »Le piédestal est trop grand pour la statue«¹²⁴ spielt Flaubert darauf an, daß die Titelfigur seines Romans dem weiblichen Heldenklischee ganz entgegengesetzt ist, welches in Wahrheit Mâtho verkörpert. Ironie liegt auch darin, daß Flaubert als Repräsentanten des ausgebeuteten Volkes ausgerechnet einen dümmlich-naiven und gutherzigen Mann wählt, der sich der feindlichen Klasse nicht in Haß und Aggression, sondern in Liebe und Devotion nähert und keinerlei politische Ziele besitzt. Der Feind fürchtet dessen Herz und nicht dessen Kopf oder bewaffneten Arm. Dieser Held wird durch seine Eigenart nicht nur aus seiner Gruppe, dem Volk, herausgehoben, sondern aus der ganzen Gesellschaft, deren sämtliche Klassen und Gruppen aufgehen in dem gigantischen Kampf zwischen Arm und Reich, in welchem sich ihre Unterschiede verwischen.

Die Reversibilität der Ordnungen und der Verlust der Tradition

Im September 1853, zwei Jahre nach dem Staatsstreich Napoleons III., bemerkt Flaubert in einem Brief an Louise Colet, daß er nach den zurückliegenden politischen Umbrüchen, die zur sukzessiven Zerstörung der französischen Gesellschaft geführt hätten, in keiner Gruppe mehr Ansätze zu sozialem Fortschritt erkennen könne und daß nach alledem nur eine dumme Masse übriggeblieben sei: »89 a démolé la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 le peuple. Il n'y a plus rien, qu'une tourbe canaille et imbécile. Nous sommes tous enfoncés au même niveau dans une médiocrité commune. L'égalité sociale a passé dans l'esprit.«¹²⁵ Einige Jahre später wird er in seinem Roman die Kanaille aus dem Pöbel heroisieren – durch Gutherzigkeit, Liebesfähigkeit und Friedfertigkeit, Eigenschaften, die der Text durch Jesusattribute überhöht. Mâthos Heroismus liegt darin, daß er als einziger Mensch dem »exigence du plus fort« nicht entspricht und daher am Ende unterliegt. Der dumme Mann aus dem Volk ist der Verlierer im Dauerkrieg

124 Ebd., S. 450.

125 OC 13, S. 412 (undatiertes Brief zwischen dem 22. und dem 26. September 1853).

der Klassen; er repräsentiert eine Gruppe, die bei jeder der politischen Umwälzungen, bei Revolutionen wie Restaurationen, verloren hat, er steht außerhalb der politischen Prozesse und besitzt keine Stimme. In der Einschätzung der Masse zeigt sich Flauberts Dilemma – seine Distanz zur Politik und seine Identifikation mit dem vierten Stand. Der Idiot darf keine Macht, muß aber die Freiheit bekommen, schreibt er 1871 an George Sand und benutzt dabei einen Begriff, der dem Mythos der Tanit entstammen könnte – »germes d'une fécondité«: »La masse, le nombre, est *toujours* idiot. Je n'ai pas beaucoup de convictions, mais j'ai celle-là fortement. Cependant il faut respecter la masse, si inepte qu'elle soit, parce qu'elle contient des germes d'une fécondité incalculable. Donnez-lui la liberté, mais non le pouvoir.«¹²⁶ Wenn es überhaupt Umbildung und Neugestaltung von Geschichte geben kann, dann geht sie von der Masse aus, doch nicht in Form politischer Auseinandersetzung, sondern »incalculable«. Der Idiot Mátho steht für beides: diffuse Fortschrittshoffnung und die Negierung politischer Macht. Nicht nur durch ihn wird die Sphäre des Politischen im Roman desavouiert, auch die Agitatoren im Söldnerkrieg tragen dazu bei. Der Sklave Spendius, ein Volksführer, der die Massen durch geschickte Lügen und Demagogie aufhetzt, und der Priester Schahabarim, der den Krieg aus dem Hintergrund fördert, um die eigenen philosophischen Zweifel zu stillen – beide treiben den Konflikt um ihres persönlichen Vorteils willen an und verraten am Ende ihre Positionen. Dabei stellt Flaubert den Volksdemagogen abstoßender dar als den Intellektuellen, der bei aller Skepsis an die Göttin glauben möchte, während der andere an nichts glaubt und gezielt Tanits Heiligtum entweicht.

Flaubert, immer wieder Zeuge der zeitgenössischen Reversibilität politischer Ordnungen,¹²⁷ verspottet in seinen Briefen den Glauben an geschichtlichen Fortschritt und erklärt sämtliche politischen Bestrebungen für absurd,

126 OC 15, S. 44 (Brief vom 4. oder 5. Oktober 1871).

127 In der Entstehungszeit des Romans, den ausgehenden fünfziger und beginnenden sechziger Jahren, erlebt Flaubert die imperialistische Politik Napoleons III., der sich 1848 als »Retter der Gesellschaft« (Karl Marx) empfohlen hatte und 1851 in einem Staatsstreich das Parlament, von dem er gewählt worden war, auflöst, um sich diktatorische Befugnisse übertragen und ein Jahr später zum Kaiser wählen zu lassen. Dieser Vorgang ähnelt in einigen Zügen der Regierungszeit seines Onkels, Napoleons I., auf den der Neffe sich bezieht, aber vor allem der Restaurationsphase zwischen 1814 und 1830, als Louis XVIII., Bruder des hingetrichteten Louis XVI., in Frankreich eine konstitutionelle Monarchie errichtet. Er wird 1824 abgelöst durch Charles X., der in der Julirevolution abdanken muß, weil er die Wiederherstellung eines absolutistischen Königtums betrieben hatte. In diesen Jahren bis 1830 restaurieren die alten Gewalten ihre früheren Machtpositionen und bekämpfen Liberalismus und Demokratie. Auch zwischen Juli- und Februarrevolution kommt es zu einer Art Restauration, denn Louis Philippe, früher General der französischen Revolutionsarmee, verfolgt nach liberalen Anfängen eine zunehmend reaktionäre Innen- und Außenpolitik. Der Bürgerkönig entfremdet sich dem Bürgertum und wird 1848 gestürzt.

ja verabscheuenswert.¹²⁸ Ein Jahr vor dem bereits zitierten Brief an Louise Colet schreibt er ihr: »République ou monarchie, nous ne sortirons pas de là de sitôt. C'est la résultante d'un long travail auquel tout le monde a pris part depuis De Maistre jusqu'au père Infantin, et les républicains plus que les autres.«¹²⁹ Im historischen Roman wird die Opposition der Ordnungen und Klassen in den Gegensatz der Geschichtsprinzipien überführt; der Text beweist, daß die Erfahrung der Diskontinuität der Tradition infolge politischer Umbrüche bestimmender und gravierender ist als das Bewußtsein der mit ihnen verbundenen politischen und gesellschaftlichen Gewalt. Die Wahrnehmung menschlicher Grausamkeit und menschlichen Leids als Folge gesellschaftlicher Unterdrückung, Ausbeutung und Entrechtung führt zu ironischer Resignation über den Traditionsverlust und – trotz des sakral und emotional überhöhten Helden aus dem Volk – nicht zu politischer Aktion; Geschichtspessimismus steht über politischen Forderungen nach Gleichheit, Gerechtigkeit und Menschlichkeit. Es ist genau dieser in ganzheitlichen Vorstellungen befangene Geschichtspessimismus, der das integrative Moment darstellt, in dem sich die gegensätzlichen politischen Kräfte des neunzehnten Jahrhunderts verbinden und Fortschritt verhindern. In diesem Sinn ist wohl George Sands Bemerkung über ›Salammô‹ – »C'est un livre de siècle«¹³⁰ – zu verstehen, und deshalb bezeugt das Herrscherhaus, das ›Madame Bovary‹ verabscheut hatte,¹³¹ Flaubert wegen des Erfolges von ›Salammô‹ seine Gunst. Das Kaiserpaar empfängt den Dichter des historischen – nicht des realistischen – Romans 1864 persönlich in Compiègne.¹³²

128 In einem Brief vom 30. März 1857, als Flaubert beginnt, an ›Salammô‹ zu arbeiten, schreibt er an Mademoiselle Leroyer de Chantepie, daß er die politischen Parteien verachtet, weil sie »l'éphémère« statt »l'ensemble« erstreben: »Continuons les confidences: je n'ai de sympathie pour aucun parti politique ou pour mieux dire je les exécute tous, parce qu'ils me semblent également bornés, faux, puérils, s'attaquant à l'éphémère, sans vues d'ensemble et ne s'élevant jamais au-dessus de l'*utile*. J'ai en haine tout despotisme. Je suis un libéral enragé. C'est pourquoi le socialisme me semble une horreur pédantesque qui sera la mort de tout art et de toute moralité. J'ai assisté, en spectateur, à presque toutes les émeutes de mon temps.« OC 13, S. 570f.

129 Ebd., S. 194 (Brief vom 15./16. Mai 1852 an Louise Colet). Knapp zwanzig Jahre später, kurz nach der Niederlage Frankreichs 1871, kündigt Flaubert – in halberntem Ton – George Sand das Kommen eines dritten Kaiserreiches an: »Enfin, il faut que je vous communique une idée ... atroce: *j'ai peur* que la destruction de la colonne Vendôme ne nous sème la graine d'un Troisième Empire. Qui sait si, dans vingt ans ou dans quarante ans, un fils de Plonplon ne sera pas notre maître?« OC 14, S. 641 (Brief vom 30. April 1871). Mit »Plonplon« ist Jérôme Bonaparte, Bruder von Napoleon I., gemeint.

130 Juliette Adam: *Mes Premières Armes. Littéraires et Politiques*. Paris 1904, 6. Auflage, S. 383.

131 Herbert Lottman: *Flaubert. Eine Biographie*. Aus dem Amerikanischen von Joachim Schulz. Frankfurt a. M., Leipzig 1992, S. 195.

132 Vgl. Bosse, Stoll 1996, S. 441f.

9. Die Geburt des Realismus aus der Geschichtsresignation – Theodor Fontane: ›Vor dem Sturm‹ (1878)

Das Kleinleben und die großen historischen Momente

»In Jahren, wo die meisten Schriftsteller die Feder aus der Hand zu legen pflegen, kam ich in die Lage sie noch einmal recht fest in die Hand nehmen zu müssen, und zwar auf einem Gebiet, auf dem ich mich bis dahin nicht versucht. Mißglückt es, so bin ich verloren«, schreibt der neunundfünfzigjährige Fontane 1878 an Ludovica Hesekeel.¹ Seine Befürchtungen bewahrheiten sich nicht. ›Vor dem Sturm‹, sein gerade erschienener erster Roman, auf den er mit diesen Zeilen anspielt, eröffnet einen fast zwanzig Jahre dauernden Zeitabschnitt seines Lebens, in welchem der bisher unbekannte Berliner Autor mit Romanen zum bedeutendsten deutschen Erzähler seiner Zeit avanciert. Theodor Fontane publiziert seinen ersten Roman, den er im Untertitel des Vorabdrucks ausdrücklich als historischen Roman bezeichnet hat, nach einer mehr als zwanzigjährigen, mehrfach durch Jahre unterbrochenen Arbeitsphase.² Die Entstehungsgeschichte dieses von ihm »Schmerzenskind« genannten Textes ist kompliziert und nicht mehr vollständig zu rekonstruieren. Erste Pläne reichen zurück in das Jahr 1854; die ältesten bekannten Vorarbeiten stammen von 1862, als Fontane gerade den ersten Band der ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹ veröffentlicht hatte. Obwohl im Winter 1863/64 bereits die ersten Romankapitel vorliegen, ist er gezwungen die Arbeit daran zu unterbrechen, um sein ›Wanderungen‹-Projekt abzu-

- ¹ Am 28. Mai 1878. Theodor Fontane: Briefe. Herausgegeben von Otto Drude u.a. 6 Bände. München 1976-1982 [Werke, Schriften und Briefe. Herausgegeben von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. Abteilung IV], Band 2, S. 572 (Nr. 462) [im folgenden als HAB [= Hanser Ausgabe Briefe] zitiert].
- ² Zur Entstehungsgeschichte vgl. Helmuth Nürnberger: Zur Entstehung. In: Theodor Fontane: Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Herausgegeben von H. N. München 1990, 3. Auflage [Werke, Schriften und Briefe. Herausgegeben von Walter Keitel und H. N. Abteilung I, Band 3], S. 719-738 [diese hier zugrunde liegende Ausgabe wird im folgenden als HA [= Hanser Ausgabe] zitiert]; vgl. weiterhin Roland Berbig: »aber zuletzt – [...] – schreibt man doch sich selber zu Liebe«. Mediale Textprozesse. Theodor Fontanes Romanerstling *Vor dem Sturm*. In: Ders. (Hg.): Theodorus victor. Theodor Fontane, der Schriftsteller des 19. am Ende des 20. Jahrhunderts. Eine Sammlung von Beiträgen. Frankfurt a. M. u.a. 1999 [Literatur – Sprache – Region 3], S. 99-120; Erich Biehahn: Fontanes »Vor dem Sturm«. Die Genesis des Romans und seine Urbilder. In: FB 2,5 (1971), S. 339-354; Walter Hettche: Die Handschriften zu Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*. Erste Ergebnisse ihrer Auswertung. In: FB 58 (1994), S. 193-212.

schließen, für das er vom preußischen Kultusministerium von 1861 bis 1868 eine »Forschungsbeihilfe« erhält.³ In den darauffolgenden Jahren halten ihn seine in staatlichem Auftrag geschriebenen, umfangreichen Kriegsbücher zu den preußischen Kriegen von 1864, 1866 und 1870/71 vom Romanprojekt ab.⁴ Wann immer ihm zwischen diesen Pflichtarbeiten Zeit bleibt, arbeitet Fontane an seinem Roman, dessen größter Teil schließlich zwischen 1876 und 1878 entsteht.

Das Werk, das den Untertitel »Roman aus dem Winter 1812 auf 13« trägt, erzählt von den Tagen und Wochen vor Beginn der Befreiungskriege gegen Napoleon in der Landschaft Lebus im südöstlichen Teil des Oderbruchs, einer märkischen Region, die der junge Fontane in der Zeit, als sein Vater Apotheker in Letschin war, kennengelernt hatte. Bereits das 1863 erschienene zweite Buch der »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« über das Oderland enthielt Betrachtungen, Geschichten und Beschreibungen der in dieser Gegend ansässigen Junker, ihrer Familien und Schlösser. Doch anders als hier, wo das Volk und die Bauern nur in den einführenden, der Trockenlegung und Kultivierung des Bruchs gewidmeten Kapiteln Erwähnung finden, bildet der umfangreiche, in vier Bücher eingeteilte Roman das weite Spektrum der zeitgenössischen Gesellschaft ab, und das nicht nur auf dem Land, sondern auch in der nicht weit entfernten Hauptstadt Berlin.⁵ Fontane breitet eine Vielzahl von Figuren und Milieus aus; die Salons der hohen Aristokratie sind ebenso Schauplätze wie bäuerliche Wirtshausstammtische,

- 3 Nach dem ersten Band »Wanderungen durch die Mark Brandenburg« (1862, ab der zweiten Auflage 1865 unter dem Titel »Die Grafschaft Ruppin«) erscheinen noch »Das Oderland Barnim-Lebus« (1863) und »Osthavelland. Die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg« (1873).
- 4 »Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864« (1866), »Reisebriefe vom böhmischen Kriegsschauplatz« (1866), »Der deutsche Krieg von 1866« (1870/71), »Kriegsgefangen. Erlebtes 1870« (1871), »Aus den Tagen der Okkupation. Eine Osterreise durch Nordfrankreich und Elsaß-Lothringen 1871« (1872), »Der deutsch-französische Krieg 1870-71« (1873); vgl. auch Christian Grawe: Von Krieg und Kriegsgeschrei: Fontanes Kriegsdarstellungen im Kontext. In: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam. Mit einem Vorwort von Otfried Keiler. Berlin (Ost) 1987 [Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek 6], S. 67-106; S. 68. Vgl. zu den Kriegsbüchern außerdem Dieter Bänisch: Preußens und Droysens Gloria. Zu Fontanes Kriegsbüchern. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Theodor Fontane. München 1989 [edition text + kritik Sonderband], S. 30-54; John S. Cornell: »Dann weg ›mit‹ Miletär- und wieder ein ziviler Civilist«: Theodor Fontane and the Wars of German Unification. In: Walter Pape (Hg.): 1870/71-1989/90. German Unifications and the Change of Literary Discourse. Berlin, New York 1993 [European Cultures. Studies in Literature and the Arts Band 1], S. 79-103 sowie Uwe Hebekus: Klios Medien. Die Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts in der historistischen Historie und bei Theodor Fontane. Tübingen 2003 [Hermea NF 99], S. 117-177.
- 5 Vgl. Hermann Fricke: Theodor Fontanes Wanderungen durch die Mark Brandenburg als Vorstufe seiner epischen Dichtung. In: JBLG 13 (1962), S. 119-135.

Dichterstuben und Kleinbürgerwohnungen. Charakteristisch für den Roman ist die Fülle von Exkursen, Digressionen, Anekdoten, Erinnerungen und Lebensgeschichten. Sie werden vom Erzähler eingeflochten, entwickeln sich aber auch aus den Gesprächen der Romanfiguren miteinander. Der überwiegende Teil dieser Binnenerzählungen hat historische Begebenheiten zum Gegenstand, dabei ist die Anzahl der Anspielungen und Referenzen auf die preußische Geschichte unüberschaubar. Diese Eigenart des Romans könnte zur Folge haben, daß das große historische Thema, der Eintritt Preußens in die Befreiungskriege, in den Hintergrund gerät, denn die zentralen historischen Ereignisse der Tage zwischen Weihnachten 1812 und Ende Januar 1813 – Yorcks Neutralitätspakt mit Rußland, die Rückkehr der überlebenden französischen Soldaten, die ersten Initiativen zur Errichtung einer »Landwehr« in anderen preußischen Provinzen, das Zögern des Königs, sich gegen Frankreich zu wenden und seine Flucht in das freie Breslau – werden nicht erzählt. Sie sind allerdings Gegenstand der Figurengespräche oder spiegeln sich in Alltagserlebnissen und -begegnungen der Protagonisten. Fontane stellt Provinzleben dar, in dessen heitere Beschaulichkeit die Unruhe historischer Umwälzungen dringt. Der bedrohliche Prozeß der Veränderung der harmonischen Bauern- und Junkerwelt des Oderbruchs vollzieht sich subtil, aber fundamental. So weist bereits der Romanbeginn, die nächtliche Schlittenfahrt des Berliner Studenten Lewin von Vitzewitz zu seinem väterlichen Gut, auf die gleichzeitigen weltgeschichtlichen Ereignisse hin. Die Zeit – »es war Weihnachten 1812« – stellt in Verbindung mit »dem Dunkel«, »der weißen Decke« und der Erwähnung des »leisen, aber scharfen Ostwinds« eine verhaltene Anspielung auf den gleichzeitigen elenden Untergang der Grande Armée in den endlosen Schneefeldern Rußlands dar.⁶ Wenn Fontane daher 1865 nach Fertigstellung der ersten Kapitel bemerkt: »auf Schilderungen des *Kleinlebens* in Dorf und Stadt kommt es mir an; – die großen historischen Momente laß ich ganz

6 Daß Schnee im Winter 1812 politische Symbolik besitzt, sagt der Erzähler wenige Kapitel später selbst: »Die Unterhaltung nach den ersten kecken Plänkeleien lenkte sehr bald wieder ins Regelrechte ein und begann mit dem Wetter. Das hatte im Jahre 1812 noch eine ganz besondere Bedeutung. Man könnte sagen, vom Wetter sprechen war damals patriotisch. Schnee und Kälte waren die großen russischen Bundesgenossen. [...] Immer mehr Schnee«, begann Lewin, der den Platz zunächst dem Fenster hatte, »es ist doch, als ob Gott selber sie alle begraben wolle. Die Vernichtung kommt über sie; sie fällt in leisen Flocken vom Himmel. Und dazwischen höre ich eine Stimme, die uns zuruft: 'Drängt euch nicht ein, wollt nicht mehr tun, als ich selber tue; ich vollbringe es allein'.« (HA I, 3, S. 91). Vgl. zum Romanbeginn auch Bernd Witte: Ein preußisches Wintermärchen. Theodor Fontanes erster Roman *Vor dem Sturm*. In: Hanna Delf von Wolzogen, Helmuth Nürnberger (Hg.): Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts. Internationales Symposium des Theodor-Fontane-Archivs zum 100. Todestag Theodor Fontanes 13. – 17. September 1998 in Potsdam. 3 Bände. Würzburg 2000. Band 1: Der Preuße. Die Juden. Das Nationale, S. 143-155; S. 146 [im folgenden abgekürzt Theodor Fontane 2000-1].

beiseite liegen oder berühre sie nur leise«,⁷ so enthält dieser Satz mehr Poetologisches, als sich zunächst vermuten ließe. In der Gestaltung dieser »leisen Berührung« der kleinen mit der großen Welt liegt für Fontane eine der zentralen ästhetischen Herausforderungen seines Romans.

Die drängende historisch-politische Aktion und ihr jämmerliches Scheitern

Erst sehr spät in der Erzählung – neun Kapitel vor dem Ende des insgesamt zweiundachtzig Kapitel umfassenden Textes – kommt es zum »Sturm«, dem Angriff der Männer aus dem Oderbruch auf Frankfurt, wo ein französischer Generalstab mit seiner Brigade gefangenengenommen werden soll. Trotzdem ist bis zu diesem Zeitpunkt ein möglicher preußischer Befreiungsschlag gegen die französische Besatzungsmacht immer gegenwärtig – als Gegenstand von Streitgesprächen, Reden und Predigten, geselligen Runden, Anekdoten und historischen Exkursen. Der Haß auf Frankreich, die Befreiung von der Fremdherrschaft und das Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland bestimmen die Gespräche der Menschen in der Stadt und auf dem Land.

Für die im Dorfkrug zusammenkommenden Bauern des kleinen Fleckens Hohen-Vietz sind die französischen Eindringlinge verhaßte, grausame Kreaturen.⁸ Fontane zeichnet die Dörfler als naiv, gutmütig und mitfühlend, aber auch begierig nach Sensationen, die in ihre ländliche Abgeschlossenheit dringen. Gerührt wird von der tapferen Haltung eines westfälischen Deserteurs bei seiner Hinrichtung berichtet – »und mit der linken Hand, in der er noch das blaue Tuch hielt, schlug er an seine Brust und rief: »Hierher, Kameraden, hier sitzt das preußische Herz. Feuer!«.⁹ Zugleich fromm und abergläubisch, erzählen sich die Bauern phantastische, grauenerregende Geschichten über die Gottlosigkeit der Franzosen, die nicht nur den von Gott eingesetzten König abgesetzt und die Kirchen geplündert, sondern angeblich auch Gräber geschändet und Pastoren gequält haben sollen. Prophezeiungen wie Himmels- und Naturzeichen gelten den Männern im Krug als Ankündigungen eines kommenden Krieges, in dem sie für ihre Heimat, für Preußen und den König kämpfen wollen.

Kultivierter, jedoch nicht weniger drastisch, bekundet die Berliner Adelsgesellschaft ihre Bereitschaft zum Befreiungskrieg. In heiterer Stimmung unternimmt man eine Landpartie zur Klostersruine Lehnin, einem mit der preu-

7 Fontane an Friedrich Wilhelm Holtze am 6. Dezember 1865. Theodor Fontane: Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. München 1981, 2. Auflage. Band 1, S. 322.

8 Vgl. die Kapitel »Im Krug« (Buch I, Kapitel 7), HA I, 3, S. 53-61 und »Ein Deserteur« (Buch 4, Kapitel 6), S. 532-539.

9 Ebd., S. 537.

ßischen Tradition eng verbundenen Ort.¹⁰ Nach dem Besuch der Kirche und ihrer Gräber wird im halberfallenen Refektorium der Ruine ein Wildessen eingenommen. Rittmeister Dagobert von Jürgaß, der die Fahrt organisiert hat, hält eine kleine Rede über die nun, mit der gerade bekanntgewordenen Reise des Königs nach Breslau, angebrochene Stunde der Befreiung Preußens. Während Jürgaß seine Ansprache mit den Worten »Pereat Bonaparte!« beendet, erscheint im Hintergrund eine groteske Napoleonfigur, die rasch wieder in der Tiefe verschwindet. Belustigt über diese Inszenierung stimmen die Gäste in das »Pereat« ein.

Auch die politisierenden Berliner Handwerker und Händler hoffen auf einen Krieg gegen die Franzosen, obwohl sie »neben der patriotischen Freude doch auch menschliche Teilnahme«¹¹ empfinden, als sie in der Zeitung eine Schilderung vom Übergang über die Beresina lesen. Anders als die Bauern auf dem Land sind sie durch Zeitungen, Flugblätter und Gespräche über die Vorgänge in Rußland informiert und fühlen sich berufen, die aktuellen politischen Fragen selbstbewußt zu kommentieren. Dabei betrachten sie die Zusammenhänge ganz aus der Perspektive ihrer begrenzten Alltagserfahrung. So meint Bürstenmacher Stappenbeck auf die Frage, ob sich Napoleon nach diesem Feldzug wieder erholen wird: »Wie sich ein Karpfen erholt, wenn das Eis bis auf den Grund gefroren ist; er muß sticken.« Und hinsichtlich eines möglichen Einmarsches der Russen in Preußen fährt er fort:

»Wer in Wut is, der steht nicht still. Das is überall so. Wenn meine Frau was mit mir hat – und sie hat mitunter was mit mir – und ich geh' in die andere Stube, weil ich genug habe, was tut sie? Sie kommt mir nach. Und da geht es weiter. Das ist, was man die menschliche Natur nennt. Und der Russe is auch ein Mensch. Erst recht. Ich sage dir, Rabe, der Russe kommt, und der Kaiser wird *nicht* kommen.«¹²

Die Frage, »ob wir wieder aufkommen würden«,¹³ drängt sich in das Gespräch der Abendgesellschaft von Frau Hulén, der Wirtin des gerade abwesenden Lewin von Vitzewitz in der Berliner Klosterstraße. Diese Frage ist für die versammelten Kleinbürger, die Handwerker, Händler und kleinen Angestellten, von großer Wichtigkeit, weil ihr Denken und Empfinden ganz von Geltungsdrang und einem mit oberflächlicher Bildungsbeflissenheit und Besitzstreben verbundenen Verlangen nach sozialem Aufstieg bestimmt ist. Von der eigenen gesellschaftlichen Überlegenheit gegenüber dem Rest der Gäste überzeugt, sind die Mitglieder der Runde in besonderer Weise an dem adligen Untermieter der Frau Hulén interessiert, den sie womöglich anzutreffen gehofft haben. Fontane schildert diese Episode mit ironischer Distanz: in der

10 »Lehnin« (Buch 3, Kapitel 15), ebd., S. 456-471.

11 Ebd., S. 312; vgl. das Kapitel »Auf dem Windmühlenberge« (Buch 3, Kapitel 2), S. 309-321.

12 Ebd., S. 312, 314.

13 Ebd., S. 346; vgl. das Kapitel »Bei Frau Hulén«, Buch 3, Kapitel 4, S. 333-352.

eitlen Selbstüberschätzung der Kleinbürger und dem Streben nach gesellschaftlichem Prestige liegen die Quellen für ihren Patriotismus, so daß der Streit, der am Ende um die Situation der französischen Armee ausbricht, rasch die Form persönlicher Aggression annimmt.

Nicht nur in Gesprächen, auch in Reden wird das »Wiederaufrichten«, das »Wiedererhöhen« beschworen und zum Krieg aufgerufen – von den Kanzeln der Dorfkirche wie der Universität. Seidentopf, Dorfpastor in Hohen-Vietz, nimmt in seiner Weihnachtspredigt Stellung zum kurz zuvor veröffentlichten 29. Bulletin, das den Untergang der napoleonischen Armee bekanntgibt, und deutet einen Befreiungskrieg als zutiefst gottgefälliges Werk, für das zu sterben sich lohne:

»Gott hat ein Zeichen gegeben; mögen wir es zum Rechten deuten, wenn wir es deuten: er will uns wieder aufrichten, unsere Buße ist angenommen, unsere Gebete sind erhört. [...] Unser Herd, unser Land sind Heiligtümer nach dem Willen Gottes. Und seine Treue wird uns nicht lassen, wenn *wir* getreu sind bis in den Tod. Handeln wir, wenn die Stunde da ist, aber bis dahin harren wir in Geduld.«¹⁴

Fichte, bei dem Lewin eine Vorlesung über den »Begriff des wahrhaften Krieges« hört, kommentiert in den ersten Januartagen die gerade bekanntgewordene Kapitulation Yorcks mit den Worten:

»Ich meinesteils bin sicher, daß dies der erste Schritt ist, der, während er uns zu erniedrigen scheint, uns aus der Erniedrigung in die Erhöhung führt. [...] Seien wir voll der Hoffnung, die Mut, und voll des Mutes, der Hoffnung gibt. Vor allem tun wir, was der tapfere Generel tat, d.h. *entscheiden* wir uns.«¹⁵

Und Anfang Februar schließlich, der Aufruf Friedrich Wilhelms III. zur Bildung freiwilliger Jägerkorps ist gerade erschienen, predigt Seidentopf in seiner Dorfkirche: »»Andächtige Gemeinde! Der Tag, den wir ersehnt haben, ist gekommen.««¹⁶

»Vor dem Sturm« spielt in den Tagen zwischen dem Heiligen Abend des Jahres 1812 und Mitte Februar 1813, also in der Phase zwischen dem Untergang des französischen Heeres und der preußischen Generalmobilmachung. Der Roman hebt hervor, wie der Wunsch nach der Befreiung Preußens das Bewußtsein aller gesellschaftlichen Kreise bestimmt und sich die Kriegs-

¹⁴ Ebd., S. 43.

¹⁵ Ebd., S. 371.

¹⁶ Ebd., S. 591. Fontane greift bei der Predigt Seidentopfs auf eine Predigt Schleiermachers vom 28. März 1813 zurück; vgl. dazu Alexander Faure: Eine Predigt Schleiermachers in Fontanes Roman »Vor dem Sturm«. In: *ZsystTh* 17 (1940), S. 221-279; 19 (1942), S. 385-413 sowie Hans Ester: Fontane und die preußischen Diener des Herrn. Geistlichkeit und Kirche von *Vor dem Sturm* bis zum *Stechlin*. In: Theodor Fontane 2000-1, S. 52-60; S. 56.

bereitschaft steigert – vom »Harren« über das »Entscheiden« bis zum »ersehnten Tag, der gekommen ist«. Erzählt wird von der Entstehung des Landsturms im Oderbruch; Initiator dieser Kampagne ist Lewins Vater Baron Berndt von Vitzewitz, Gutsherr zu Hohen-Vietz in Lebus, ehemaliger Kommandant des berühmten Dragonerregiments Knobelsdorff, nun seine Güter in Lebus verwaltend. Berndt, der Napoleon aus tiefem Herzen haßt, will mit der Mobilisierung des Volkes zwischen Oder und Elbe das Signal zum Beginn der Befreiungskriege in ganz Preußen geben. Bei Fürsten, Politikern, Adligen und Bauern sucht er Verbündete für die geplante Erhebung. Als aber die Unterstützung Hardenbergs und königsnaher Berliner Kreise ausbleibt, ist Berndt entschlossen, sofort und auf eigene Faust – ohne die Zustimmung des Königs und damit gegen ihn – loszuschlagen. Doch seine Maßnahmen für einen Volkskrieg sind verspätet und verfehlt. Nicht nur läßt er erfolgversprechende Gelegenheiten für Angriffe auf die Franzosen verstreichen, auch wartet er so lange, bis der lange Zeit zurückhaltende König Friedrich Wilhelm III. selbst zum freiwilligen Kampf gegen die französische Besatzungsmacht aufruft, und wagt erst dann seinen »Coup«. Am Ende scheitert die von Berndt organisierte Erhebung jämmerlich, weil sie dilettantisch vorbereitet wurde. »Alles gescheitert. [...] Gescheitert, ganz und gar«,¹⁷ wird er am nächsten Morgen zu sich sagen.

Die Befreiungskriege als Revolution

Von den Zeitgenossen und auch von Historikern des neunzehnten Jahrhunderts wurden die heute als »Befreiungskriege« bezeichneten Auseinandersetzungen des Jahres 1813 »Freiheitskriege« genannt, ein Begriff, der nicht nur die Befreiung des Vaterlandes von der Fremdherrschaft, sondern auch politische Freiheit implizierte.¹⁸ Das lange Zögern des Königs im Winter 1812/13, die sich bildenden Freikorps im preußischen Volk zu unterstützen, hat seinen Grund nicht nur in der Furcht vor der Überlegenheit Napoleons, sondern auch in der ausgeprägten Revolutionsangst Friedrich Wilhelms III.¹⁹ Er sah in der allgemeinen Volksbewaffnung die Grundlage für einen drohenden politischen Umsturz. Einer Anekdote zufolge soll er, als am Schloß singende Land-

¹⁷ HA I, 3, S. 648.

¹⁸ Vgl. Otto Büsch (Hg.): Handbuch der preußischen Geschichte. Bände 2 und 3. Berlin, New York 1992, 2000. Band 2: Das 19. Jahrhundert und große Themen der Geschichte Preußens. Mit Beiträgen von Ilja Mieck u.a. Berlin, New York 1992 [Historische Kommission zu Berlin], S. 51f.

¹⁹ Vgl. zu folgendem Franz Schnabel: Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. 4 Bände. Freiburg, Basel, Wien 1964. Band 2: Der Aufstieg der Nationen, S. 245-263 sowie Hans-Joachim Schoeps: Preußen. Geschichte eines Staates. München 2001, 2. Auflage, S. 118-135.

wehr vorbeimarschierte, gesagt haben: »Da unten marschiert die bewaffnete Revolution.« Friedrich Wilhelm wollte, daß in der Beendigung der französischen Okkupation das einzige Ziel eines kommenden Krieges läge, deshalb blieb er in diesen Tagen und Wochen patriotischen Aufbruchs zurückhaltend. Der berühmte Satz »Der König rief, und alle, alle kamen!« verkehrt die historische Realität in eine preußische Geschichtslegende. Am 22. Januar 1813 reiste Friedrich Wilhelm auf Rat Hardenbergs nach Breslau, das außerhalb des Machtbereichs der französischen Truppen lag. Erst am 9. Februar führte er von dort aus die allgemeine Wehrpflicht ein, und erst am 28. Februar 1813, genau ein Jahr nach der Allianz mit Frankreich, schloß er mit Zar Alexander einen Bündnisvertrag gegen Napoleon, in dem die Wiederherstellung Preußens zugesagt wurde. Am 16. März wurde Frankreich der Krieg erklärt, am 17. erschien der von Staatsrat Hippel verfaßte Aufruf »An mein Volk« und gab endlich das königliche Zeichen zum Befreiungskrieg, der bereits ohne den König begonnen hatte.

Der rasche Untergang der Grande Armée in Rußland kam unerwartet. Von der halben Million Soldaten, die mit Napoleon nach Rußland aufgebrochen waren, überlebten nur einige Tausend. Einem Teil von ihnen gelang es, ausgemergelt und zerlumpt über die russisch-preußische Grenze zurück nach Westen zu fliehen. Freiherr vom Stein, inzwischen persönlicher Ratgeber des Zaren, hatte bei Ausbruch des Krieges versucht diesen dazu zu bringen, von Rußland aus und in Verbindung mit Schweden und England eine allgemeine deutsche Erhebung im Rücken des französischen Heeres zu organisieren. Als Napoleons Truppen vernichtet waren, rief der Zar auf Rat des preußischen Freiherrn die Völker Europas dazu auf, sich von der Fremdherrschaft zu befreien und den beendeten russischen Verteidigungskrieg als europäischen Befreiungskrieg weiterzuführen. Stein ging als Beauftragter des Zaren nach Ostpreußen und arbeitete dort unter Mißachtung der Rechte des preußischen Königs an der Bildung von Landwehr und Landsturm – ein Vorgehen, das Friedrich Wilhelm, der auf diese Weise zum Befreiungskrieg gezwungen werden sollte, als »beinahe revolutionär« betrachtete. Obwohl kein Reformier wie Freiherr vom Stein, sondern altpreußisch-konservativ und königstreu, handelte auch General Yorck, Befehlshaber eines achtzehntausend Mann starken preußischen Hilfskorps in der napoleonischen Rußlandarmee, in dieser besonderen Situation auf eigene Verantwortung und gegen den Willen des Königs. Er schloß am 30. Dezember 1812 bei Tauroggen in Ostpreußen mit dem russischen General Diebitsch eine Konvention, in welcher der im Februar 1812 erzwungene preußische Bündnisvertrag mit Frankreich annulliert und die preußische Armee für neutral erklärt wurde. Diese Konvention und nicht der zweieinhalb Monate später veröffentlichte königliche Aufruf »An mein Volk« gab das Signal für die preußische Erhebung und kann als eigentlicher Beginn der Befreiungskriege betrachtet werden. Doch der König erklärte die Konvention von Tauroggen für nichtig, setzte ein Kriegsgericht

zur Verurteilung Yorcks ein und hielt weiterhin am Bündnis mit Napoleon fest. Später verklärte die preußische Legendenbildung dieses eigenmächtige Vorgehen gegen den Regenten: beim Ringen um diesen gewagten, aber durch und durch preußischen Schritt soll Yorcks Haar über Nacht weiß geworden sein.

Berndt von Vitzewitz' politische Haltung ist zutiefst ambivalent: obwohl er zunächst leidenschaftlich entschlossen ist, an der Seite des Volkes gegen den Willen des Königs zu agieren, liegt sein politisches Ziel am Ende doch in der Gemeinsamkeit aller vaterländischen Kräfte, mithin des Volkes, des Adels und des Königs, eine Einigkeit, wie er sie in der Ära Friedrichs des Großen verwirklicht sieht. Am 20. Januar 1813, nachdem er gerade vom unmittelbar bevorstehenden Umzug Friedrich Wilhelms nach Breslau gehört hatte, schreibt er an seinen Sohn Lewin:

»Vor drei Wochen glaubte ich, daß es *ohne* den König geschehen müsse, jetzt weiß ich – und gesegnet sei dieser Wandel der Dinge –, daß es *mit* ihm geschehen wird. Wir werden einen Krieg haben nach alten preußischen Traditionen. Ich wäre vor einem Volkskrieg nicht erschrocken, denn erst das Land und dann der Thron, aber wie unser märkisches Sprichwort sagt: Besser ist besser.«²⁰

Für Berndt liegt die Staatsgewalt beim Volk, nicht beim König, denn wenn der Willen des Regenten vom Willen des Volkes abweicht, so ist dieser und nicht jener maßgebend bei politischen Entscheidungen. Wenn »das Ganze den Dienst versagt«,²¹ wie es der Vitzewitz unterstützende Konrektor Othe-graven einmal ausdrückt, wenn also die Interessen von Fürst und Volk divergieren, so sollte die Initiative einzelner an die Stelle des Ganzen treten. Der König hat kein gottgegebenes Recht zu regieren, sondern die Pflicht, seinem Volk und seinem Land zu dienen. Die Bindung des einzelnen Untertanen an sein Land und das Volk ist natürlich und gottgefällig, sie kann nicht gelöst werden, die Bindung an den König jedoch kann es:

»Ich liebe den König; er war mir ein gnädiger Herr, und ich habe ihm Treue geschworen, aber ich will um der beschworenen Treue willen die natürliche Treue nicht brechen. Und diese gehört der Scholle, auf der ich geboren bin. Der König ist um des Landes willen da. Trennt er sich von ihm, oder läßt er sich von ihm trennen durch Schwachheit oder falschen Rat, so löst er sich von seinem Schwur und entbindet mich des meinen. Es ist ein schnödes Unterfangen, das Wohl und Wehe von Millionen an die Laune, vielleicht an den Wahnsinn eines einzelnen knüpfen zu wollen; und es ist Gotteslästerung, den Namen des Allmächtigen mit in dieses Puppenspiel hineinzuziehen.«²²

20 HA I, 3, S. 444.

21 Ebd., S. 221.

22 Ebd., S. 216.

In seiner am Neujahrstag stattfindenden Unterredung mit Prinz Ferdinand, dem jüngsten Bruder Friedrichs II., deutet Berndt die Chance an, nun als Volk zu agieren und damit die Unfreiheit abzuwerfen.²³ Der greise Prinz erkennt den revolutionären Hintersinn dieser Rede, denn er spricht vom »neuen Geiste, der jetzt in den Köpfen der Menge lebendig ist.«²⁴ Deutlich sagt Prinz Ferdinand, daß sein Großneffe, der König, die Selbständigkeit und Macht des Volkes mehr als alles andere fürchte und daß die Beibehaltung der feudalen Ordnung sein oberstes Ziel sei.

»Er schließt lieber ein Bündnis mit seinem Feinde, vorausgesetzt, daß ihm dieser Feind in Gestalt eines Machthabers oder einer geordneten Regierung entgegentritt, als mit seinem eignen, in hundert Willen geteilten, aus dem Geleise des Gehorsams herausgekommenen Volke. Denn er ist ganz auf die Ordnung gestellt. Mit einem einheitlichen Feinde weiß er, woran er ist, mit einer vielköpfigen Volksmasse nie. Heute ist sie mit ihm, morgen gegen ihn, und während das ihm zu Häupten stehende napoleonische Gewitter ihn treffen, aber auch ihn schonen kann, sieht er in der entfesselten Volksgewalt nur ein anstürmendes Meer, das, wenn erst einmal die Dämme durchbrochen sind, unterschiedslos alle gesellschaftliche Ordnung in seinen Fluten begräbt. Und die gesellschaftliche Ordnung gilt ihm mehr als die politische. Und darin hat er recht.«²⁵

Hinter diesen Worten des königlichen Großonkels stehen rigide machtsstaatliche Vorstellungen: die Untertanen haben zu gehorchen, und die alte Ordnung darf nicht gefährdet werden. Offen wird ausgesprochen, daß der Regent das Volk als gewaltige, seine Position bedrohende Macht fürchtet.

Daß Revolution ein Problem des »Romans aus dem Winter 1812 auf 13« darstellt, macht auch der Vergleich zwischen Berndt von Vitzewitz und seinem historischen Vorbild, dem Lebuser Gutsherrn und Offizier Friedrich August Ludwig von der Marwitz (1777-1837), deutlich.²⁶ Obwohl der Roman die Grundzüge der Lebensgeschichte Marwitz' aus den ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹ übernimmt, verleiht Fontane der Romanfigur Berndt von Vitzewitz eine der historischen Vorlage entgegengesetzte politische Ten-

23 »Aber nur, um uns *doch* und vielleicht für immer in Unfreiheit zurückzulassen; wir werden nichts als die Herrschaft gewechselt haben. Denn unser Tun und Lassen bestimmt unser Los, und andere werden kommen, die dem, der so willfährig die Schleppe trug, eine neue Kette schmieden.« Ebd., S. 309.

24 Ebd., S. 307.

25 Ebd., S. 308.

26 Vgl. zur Bewertung der Französischen Revolution in ›Vor dem Sturm‹ und im Gesamtwerk Fontanes Pierre-Paul Sagave: Theodor Fontane und die französische Revolution. In: FB 35 (1983), S. 286-294.

denz.²⁷ Wie Marwitz ist Vitzewitz verdienter Offizier der preußischen Armee und nach seinem Ausscheiden aus dem Militärdienst Gutsherr auf dem Familienbesitz im Oderbruch, wie jener versucht er im Winter 1812/13, Hardenberg vom raschen Krieg gegen die Franzosen zu überzeugen, und wie sein historisches Vorbild stellt Vitzewitz im Oderbruch eine Landwehrbrigade auf. Doch im Roman macht Fontane aus dem erklärten Royalisten und Traditionalisten Marwitz den Sympathisanten einer kommenden Revolution Vitzewitz.²⁸ Während der literarisch-fiktive Vitzewitz im Gespräch mit dem Prinzen ausdrücklich sagt, daß in dem »neuen Geiste« des Volkes »das Heil liegt«, war der historische Marwitz voller Ressentiments gegen alle neuen gesellschaftlichen Tendenzen. Er engagierte sich für die Wiederauferstehung des alten Preußen und für das alte ständische Recht, das Hardenberg abschaffen wollte. Anders als im Roman, wo sich in der Kriegsfrage für einen Moment ein tiefer, beide Seiten in ihrer Existenz bedrohender Zwiespalt zwischen dem König und dem auf der Seite des Volkes stehenden Aristokraten eröffnet, besteht in der Lebensgeschichte Marwitz' kein echter Konflikt zwischen dem Regenten und dem Junker, denn beide unterwerfen ihr Handeln dem preußischen Grundsatz, dem Vaterland in Recht, Pflicht, Treue, Ehre und Disziplin zu dienen.²⁹

27 De Bruyn erkennt die Figur Berndts, wenn er schreibt, Marwitz sei in ihm »zum positiven Provinzhelden« verkümmert. Günter de Bruyn: *Mein Liebling Marwitz oder Die meisten Zitate sind falsch*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Theodor Fontane*. München 1989 [edition text + kritik Sonderband], S. 11-29; S. 22.

28 Bevor sich Fontane entscheidet, die Befreiungskriege zum Gegenstand seines ersten Romans zu machen, kreisen die ersten Werkpläne der fünfziger Jahre ebenfalls um eine dem preußischen König Widerstand leistende Figur – den Offizier Ferdinand von Schill, der 1809 allein mit seinem Husarenregiment gegen die Franzosen zog und ganz Preußen zum Krieg gegen Napoleon bewegen wollte; vgl. auch Fontanes Ballade »Schill«, HA I, 6, S. 226-228.

29 In den ›Wanderungen‹ heißt es: »Der alte märkische Edelmann, der, wie kaum ein anderer vor ihm, sein eigenes Recht neben dem königlichen Recht von Gottes Gnaden zu behaupten gewagt hatte, trat jetzt am Ende seines Lebens vor seinen König hin, den er immer geliebt und verehrt und doch in entscheidenden Momenten des staatlichen Lebens aus der Überzeugung seines Herzens heraus bekämpft hatte. Es war im Potsdamer Schlosse. Der König, der von seinem Beinbruche kaum wiederhergestellt war, ging ihm durch den halben Saal entgegen, reichte ihm fest die Hand und sagte dann laut, in Gegenwart aller Umstehenden: ›Mir sehr leid getan, einen so ausgezeichneten General zu verlieren.‹ Marwitz, leise den Punkt berührend, wo Herr und Diener auseinander gegangen waren, antwortete mit der Versicherung unverbrüchlicher Loyalität. ›Mir sehr wohl bekannt, immer nach Grundsätzen gehandelt haben,‹ antwortete der König mit gnädiger Verbeugung. So trennte man sich.« HA II, 2, S. 217.

Der Sturm als Liebesdienst

Mit dem Problem einer Revolution ist allerdings nur ein Bedeutungsaspekt des Landsturms in Fontanes Roman benannt. Trotz seiner anfänglichen revolutionären Emphase wartet Vitzewitz am Ende doch die Zustimmung des Königs ab und nimmt seinem Unternehmen damit den ursprünglichen Charakter einer gegen die bestehende Ordnung gerichteten Insurrektion, eines »Freiheitskrieges«. Berndts Zögern bis zum königlichen Aufruf zur Volksbewaffnung widerspricht einer revolutionären Bedeutung der Erhebung im Oderbruch.³⁰ Dieser unmotiviert scheinende politische Positionswechsel des Junkers verwundert wenig, sobald die Hintergründe seines Patriotismus in den Blick genommen werden. In seinem Vaterlandsstolz bereits gekränkt, zieht sich Berndt nach dem Basler Frieden im Frühjahr 1795, als Preußen seine linksrheinischen Gebiete an Frankreich abtritt, nach beinahe dreißigjährigem Militärdienst auf sein Landgut zurück, wo er mit seiner von ihm abgöttisch geliebten Frau, der schönen preußischen Offizierstochter Madeleine von Dumoulin, und den beiden kleinen Kindern lebt. Als im Oktober 1806, kurz nach dem Sieg Napoleons bei Jena, vorübergehend französische Offiziere im Herrenhaus Quartier nehmen, verletzt Berndt einen von ihnen im Duell schwer, weil dieser die Dame des Hauses zuvor beleidigt hatte. Nachdem Madeleine von Vitzewitz über diesen Aufregungen erkrankt und stirbt, verfinstert sich Berndts Wesen und wird durch den Niedergang seines Vaterlandes noch schwermütiger. Er bleibt allein, und sein Haß auf Napoleon steigert sich ins Maßlose. Dem Dorfschulzen Kniehase gegenüber deutet er an, daß seine Liebe zur Heimerde Ausdruck der verzweifelten, nie beendeten Liebe zu seiner toten Frau ist, die auf eigenen Wunsch in märkischer Erde und nicht in der Familiengruft begraben liegt.³¹ Hinter dem Kampf für die Heimat steckt die Verzweiflung über den Verlust Madeleines; mit dem Blut, das im Krieg gegen die verhaßten Franzosen in die Erde fließt, wird die in der Erde ruhende Frau gerächt:

»Das war im Frühjahr anno sieben«, nahm der alte Vitzewitz nach kurzer Pause wieder das Wort; »ich sollt' es aber noch besser erfahren. Ich hatte noch nicht ausgelernt, was Erde sei. Es war um dieselbe Zeit, Sie entsinnen

30 Dies hebt auch Peter Wruck in seinem Beitrag hervor: Zum Zeitgeschichtsverständnis in Theodor Fontanes Roman »Vor dem Sturm«. In: FB 1 (1965), S. 1-9; S. 8.

31 »Die heftigen, von solchen Vorgängen unzertrennlichen Erregungen warfen die schöne Frau aufs Krankenbett zurück, am dritten Tag war sie aufgegeben, am neunten trugen sie sie die alte Nußbaumallee hinauf, bis an die Hohen-Vietzer Kirche, und senkten sie unter Innehaltung aller von ihr gegebenen Bestimmungen ein. Nicht in die Gruft, sondern in ›Gottes märkische Erde‹, wie sie so oft gebeten hatte. Die Glocken klangen den ganzen Tag ins Land, und als der Frühling kam, lag ein Stein auf der Grabesstelle, ohne Namen, ohne Datum, nur tief eingegraben: ›Hier ruht mein Glück.« (HA I, 3, S. 29f.).

sich, Kniehase, daß sie den Kyritzer Kämmerer, der so unschuldig war wie Sie und ich, vor eins ihrer feigen und feilen Kriegsgerichte stellten und ihn aburteilten und niederschossen. Was sage ich: ›niederschossen? Hinwürgen war es. [...] und als ich nun allein war, da warf ich mich nieder an den Hügel und riß eine Handvoll Erde heraus und hob sie gen Himmel. Und mein Herz war voller Haß und voller Liebe. Da hab' ich zum *anderenmal* erfahren, was Erde ist, Heimerde. Es muß Blut drin sein. Und überall hier herum ist mit Blut gedüngt worden; bei Kunersdorf ist eine Stelle, die sie das ›Rote Feld‹ nennen.«³²

Weil ihn ein persönliches Trauma antreibt, fehlt Berndt politische Vernunft. Seine Landsturmpläne beherrschen ihn »mit der Macht einer fixen Idee«, wie der Erzähler bemerkt.³³ Daher ist Vitzewitz auch der festen Überzeugung, daß französische Deserteure verantwortlich sind, als es zwischen Weihnachten und Silvester in Hohen-Vietz unmittelbar nacheinander zu zwei Überfällen kommt, denen bereits andere in der Gegend vorausgegangen sind. Während der erste der beiden Überfälle der Dorfhexe Hoppenmarieken gilt und lediglich eine besorgte Unterredung des Gutsherrn mit seinem Dorfschulzen zur Folge hat, führt der zweite auf Berndts eigene Amtsstube dazu, daß er eine Mannschaft mobilisiert, die sich sofort auf die Suche nach den Dieben macht. Ironisch auf das Mißverhältnis von Handlungsabsicht und Handeln im Roman anspielend, hat Fontane diese Episode mit der Kapitelüberschrift »Es geschieht etwas« versehen. Auf einer Rohrinself in der Oder werden die Täter mit ihrem Diebesgut schließlich gefunden – es sind keine Franzosen, sondern zwei Männer aus den Nachbardörfern. Am nächsten Tag stellt sich heraus, daß das überfallene Hoppenmarieken selbst zu der Bande gehört und in ihrem Haus ein Lager von Hehlerware versteckt ist. So wie Berndts Ideen und Aktionen bereits hier in ein fragwürdiges Licht geraten, geschieht dies auch im weiteren Verlauf der Ereignisse. Vitzewitz läßt wichtige politische Impulse für das eigene Unternehmen – Yorcks Kapitulation, den Umzug des Königs nach Breslau und die ersten Landsturm Bewegungen in anderen preußischen Provinzen – verstreichen, ohne zu handeln, und verpaßt darüber hinaus den günstigen »Coup«, eine Hundertschaft Franzosen, die im Schloß Guse seiner verstorbenen Schwester Quartier bezogen hat, gefangenzunehmen und deren Kriegskasse zu erbeuten. Der Trupp von Franzosen zieht weiter, bevor Berndt handeln kann, wohl, weil sie vor einem märkischen Angriff gewarnt worden sind.³⁴ »Ist es doch, als ob es nicht sein sollte. [...] Immer wieder verfehlt, immer wieder hinausgeschoben«³⁵ kommentiert er

32 Ebd., S. 218.

33 Ebd., S. 212.

34 Ebd., S. 547-553.

35 Ebd., S. 552.

seine erneute Niederlage. Doch diese ist noch nicht endgültig, denn etwas später wird er – ausgerechnet beim Lesen des königlichen Aufrufs zur Bildung von Freiwilligenkorps³⁶ – durch die erniedrigende Nachricht unterbrochen, daß in der Nähe eine preußische Reiterei mit zwanzig Kosaken die fraglichen Franzosen mit ihrer Kriegskasse festgenommen hat.³⁷

Heiterkeit und Grauen der Geschichte

Als Justizrat Turgany Berndt von Vitzewitz und seinen Freunden in den ersten Februartagen vorschlägt, in Frankfurt zweitausend dort stationierte Franzosen, die fünfzig Kanonen bei sich führen, anzugreifen und festzusetzen, geht er dabei von der Mithilfe der drei Meilen vor Frankfurt stehenden russischen Truppen aus. General Tschernitscheff, ihr Kommandant, sagt zunächst auch seine Unterstützung zu, um sich einige Tage später hinter mehrdeutige Aussagen zurückzuziehen. Am Ende bleibt die russische Hilfe in Frankfurt aus, und die vier Bataillone aus Barnim und Lebus müssen sich vor der französischen Übermacht zurückziehen. Obwohl die Freunde die große Gefahr, die in der möglichen Zurücknahme der russischen Zusage liegt, erkennen, ignorieren sie diesen Umstand, weil sie nach langem Zögern und Warten unbedingt losschlagen wollen.³⁸ Mit banalen Phrasen versuchen Berndt und Bamme die Gefahr vergessen zu machen und sich und die anderen immer wieder anzufeuern:

»wir dürfen diesen Vogel nicht wieder aus den Händen lassen, auch nicht auf die Gefahr hin, daß er uns kratzt und beißt.« [...] »Aber Tschernitscheff oder nicht, es muß glücken; zum mindesten dürfen wir keinen andern Gedanken mehr aufkommen lassen. Wir haben A gesagt und müssen B sagen. Alles Kriegsspiel ist Würfelspiel. Und wir knöcheln für eine gute Sache. Alea jacta est.« [...] »die Zettel [sind] gedruckt, und das Stück [muß] wohl oder übel gespielt werden.«³⁹

Es ist das Air eines Spiels, mit dem die Initiatoren ihre militärische Aktion umgeben.⁴⁰ Während Berndt dieses Spiel naiv auffaßt – »Warum Rückzug?« fragt er Bamme, als dieser ihm einen möglichen Rückweg aus Frank-

36 Fontane unterläuft hier ein Fehler in der Datierung des Aufrufs »An mein Volk«; vgl. Nürnbergers Kommentar ebd., S. 862.

37 Ebd., S. 567f.

38 Ebd., S. 614, 629, 633f., 636.

39 Ebd., S. 586, 605f., 618.

40 »Es kann uns den Kopf kosten; aber ich für mein Teil finde den Einsatz nicht zu hoch«, sagt Bamme bereits, als ihm Berndt am Silvesterabend zum ersten Mal seine Pläne auseinandersetzt; ebd., S. 288.

furt erläutert⁴¹ –, ist der Volkssturm für den verwegenen Husarengeneral ein Glücks- und Abenteuerpiel, das allerdings, je näher es rückt, seine unterhaltende Eigenschaft verliert und tödlichen Ernst gewinnt. Wie Berndt fehlt Bamme, der die militärische Leitung des Sturms übernehmen wird, jedes politische Denken; hinter seinen politischen Bekundungen stecken nichts als Spielleidenschaft und Abenteuerlust,

sein[...] Hang zu Wagnis und Abenteuer überhaupt, der so groß war, daß ihm jede Konspiration angenehm und einschmeichelnd und ein nach oben hin gerichteter Absetzungsversuch, weil seltener und aparter, vielleicht noch anlockender als ein von oben her angeordneter Unterdrückungsversuch erschien. Ohne Grundsätze und Ideale, war sein hervorstechendster Zug das Spielerbedürfnis; er lebte von Aufregungen.⁴²

Als es im letzten, vierten Buch endlich zum Landsturm kommt, schlägt die typische heitere Stimmung des Romans ins Bedrohlich-Groteske um. Beim »Ausflug« des Hohen-Vietzer Kreises zum Schloß Hohen-Ziesar des benachbarten Grafen Drosselstein, wo der »Plan auf Frankfurt«⁴³ gefaßt werden wird, ist die Atmosphäre zunächst noch gehoben und leicht: »Das Klingen der Glöckchen mischte sich mit der Heiterkeit unserer Reisenden, [...]. Am plauderhaftesten war Renate.«⁴⁴ Erzählt wird eine mit launigen, spielerisch-geistreichen Gesprächen bei Diner und Kaffee verbundene Unternehmung, wie zuvor schon einige geschildert wurden. Die Unterhaltung in dem erlesen ausgestatteten gräflichen Schloß ist geprägt von gelehrten und literarischen Anspielungen, scharfsinnigen Repliken und witzigen, schlagfertigen Neckereien. Doch das politische Thema, der Befreiungskrieg, dringt immer wieder in die scheinbare Belanglosigkeit der Gespräche. Im typischen halbernstesten Ton spielt Bamme auf diesen Gegenstand an, als man beim Kaffee über die »weiße Frau« Wangeline von Burgsdorff, eine Ahnin des Grafen aus der Zeit des Großen Kurfürsten, plaudert, die als Gespenst umgehen soll. Bamme hält eine andere, die Gräfin von Orlamünde im Bayreuther Schloß, für die »weiße Frau«:

»Nichtsdestoweniger, Drosselstein, wenn ich etwas für Ihre Wangeline tun kann, so rechnen Sie auf mich. Erstens bin ich überhaupt für alles Stürzen und Absetzen, das einzige, was mir die Weltgeschichte lesbar macht, und zweitens und hauptsächlichst muß ich Ihnen einräumen, daß es meine alte Freundin, die Orlamünderin, ihrerseits übertrieben hat. Sie verdient eine

41 Ebd., S. 601; vgl. hier auch die Naivität Lewins: »nennenswerte Verluste werden schwerlich zu verzeichnen sein.« S. 617.

42 Ebd., S. 287; vgl. auch Bammes Bemerkung über »unser Spiel« S. 288.

43 So ist das dreizehnte Kapitel des vierten Buches überschrieben.

44 Ebd., S. 571f.

Dethronisierung. Und warum? Weil sie die Gesetze nicht hält. Und daran geht jede Dynastie zugrunde; auch im Reiche der Gespenster.«⁴⁵

Und Justizrat Turgany, der einen Augenblick später den »Plan auf Frankfurt« vortragen wird, meint über die Gräfin von Orlamünde: »Ich halte sie für die patriotischste Frau des Landes, seit sie den großen Empereur zweimal aus ihrem Schlosse hinausgespukt hat.«⁴⁶ Dieser beiläufigen, nicht ernst gemeinten Politisierung der harmlosen, unterhaltsamen Geschichte entspricht umgekehrt die heitere Verharmlosung des ernstesten politischen Themas, sobald dieses zum eigenen Gesprächsgegenstand wird. Als Turgany, der erst später hinzukommt, die Aufmerksamkeit auf seinen politischen Plan lenkt, herrscht zunächst noch die typische geistreich-amüsante Plauderstimmung.⁴⁷ Obwohl eine ernste, angstvolle Atmosphäre eintritt, nachdem der Justizrat die Situation in Frankfurt geschildert hat, scheint die Runde dennoch zu versuchen, ihren früheren leichten Ton zurückzugewinnen, denn der Erzähler bemerkt: »Die Stimmung zu scherzhaftem Geplauder ließ sich nicht wiederfinden, und so wurde denn zu verhältnismäßig früher Stunde aufgebrochen.«⁴⁸

Das merkwürdige, spannungsvolle Nebeneinander von Scherz und politischem Ernst bestimmt die weitere Vorbereitung des Landsturms, ja sogar diesen selbst. Auch die sogenannte »Rekognoszierungsfahrt« nach Frankfurt zwei Tage nach dem Diner bei Drosselstein vollzieht sich als gesellige, launige Unternehmung der Freunde, wie zuvor im Roman schon etliche stattgefunden haben. Von Anfang an fehlt der Erkundungstour jede militärische Seriosität, denn Berndt entschuldigt sich am Tag zuvor vielfach beim Pastor, weil er wegen der Reise nach Frankfurt die Sonntagspredigt versäumen muß.⁴⁹ Die Rekognoszierungsfahrt besitzt die Elemente früherer Geselligkeiten: gegenseitige Verbindlichkeiten und Neckereien, malerische Schönheit der Landschaft, humorvolle historische Anekdoten, historische Gegenstände, Gebäude und Denkmäler am Weg, eine erlesen gedeckte Tafel.⁵⁰ Bezeichnenderweise nimmt die Tour ihren Ausgang von einer Wirtschaft und endet

45 Ebd., S. 580f.

46 Ebd., S. 583.

47 »[Turgany] hatte Platz genommen, und während er noch, unter fortgesetzten Aperçus, in denen er exzellierte, seine Tasse ausnippte, sagte Drosselstein: ›Und nun, Turgany, was verschafft uns die Freude, Sie hier zu sehen? Ich bin Erfahrungsmann genug, um Ihnen irgend etwas wie Geschäfte von der Stirn zu lesen. Auch ist mir Ihr Sprühfeuer verdächtig. Ich fürchte, die Dusche kommt nach. Was ist es? Etwas Juristisches?‹ ›Nicht doch‹, entgegnete Turgany. ›Höher hinaus. Politisch-militärisch.‹ ›Das wäre‹, sagte Drosselstein, und Berndt und Bamme horchten auf, ohne zunächst an einen rechten Ernst zu glauben.« Ebd., S. 584.

48 Ebd., S. 587.

49 Ebd., S. 590. Bereits Berndts Mobilisierung der »fernerstehenden Truppenteile« am Tag zuvor wird als »Ausflug« bezeichnet; S. 589.

50 Ebd., S. 599-603.

in einer anderen. Über die am Abend aus Frankfurt nach Hohen-Vietz Zurückgekehrten heißt es in dem für den Roman typischen, aber dem Ernst der Situation ganz unangemessenen Tonfall: »Nur in den Hinterzimmern des Oberstocks brannte noch Licht. Hier hatten sich's die Freunde bequem gemacht und genossen des Behagens, den eben beschlossenen Tag noch einmal durchzuplaudern.«⁵¹

Während bisher im Roman die Heiterkeit immer wieder den Ernst der politischen Situation verdrängte, gelingt dies in der Rekognoszierungsepisode nicht mehr. Fontane verleiht ihr eine gewisse Absurdität, indem er Örtlichkeiten und historische Gegenstände hervorhebt, deren verstörender und bedrohlicher Symbolgehalt durch die übliche Komik nicht mehr zu überspielen ist. Der Witz wirkt nun erzwungen, etwa wenn Bamme in halb-ernstem Ton die Rückzugslinie verlegt, als er auf dem Weg durch die Vorstadt in die Ortsmitte realisiert, daß die in der Nähe liegende Erhebung »Galgenberg« und die daran vorüberführende Straße »Richtstraße« heißt.⁵² Von ähnlich beklemmender Stimmung ist die Episode um das auf der französischen Oderseite stehende Denkmal des Herzogs Leopold von Braunschweig, eines Neffen Friedrichs des Großen, der 1785 bei der Rettung von Bewohnern der Dammvorstadt im Oderhochwasser ertrank. Auch dieses Denkmal, dessen Sockel die Worte »Menschenliebe, Standhaftigkeit, Bescheidenheit« trägt, provoziert Bammes Kommentar durch seinen Symbolgehalt, der dem kriegerischen Zweck des Stadtbesuches in allen drei Kategorien entgegengesetzt zu sein scheint. Bamme bezeichnet den von drei Allegorien getragenen Aschenkrug des Denkmals als »Riesenbowle«, stellt die Wahrheit der zugrundeliegenden historischen Episode in Frage und schließt eine Bemerkung über falsches, erfundenes Heldentum an. Doch eine kleine Szene am Denkmal scheint dessen zur Menschenliebe mahnender Bedeutung recht zu geben und Bamme zu widerlegen: der dichtende Theologiestudent Hansen-Grell,⁵³ der am nächsten Tag im Gefecht durch einen Franzosen getötet werden wird, skizziert die drei allegorischen Frauengestalten, und ein französischer Posten tritt höflich hinzu, um über die ungeschickte Zeichnung in freundliches Lachen auszubrechen. Am Ende der Rekognoszierungsfahrt gerät der geplante Landsturm in einer zugleich bedrückenden und lächerlichen Szene endgültig zum heruntergekommenen Gesellschaftsspiel. »Mit immer komischer werdender Feierlichkeit«, wie der Erzähler bemerkt, zeichnet Bamme in dem spelunkenhaften Wirtshaus mit dem sprechenden Namen »der letzte Heller« den sogenannten »Angriffsplan«, eine simple dreiliniige Skizze, mit Billard-

51 Ebd., S. 615.

52 Ebd., S. 602.

53 Vgl. zu seiner Figur und der durch ihn repräsentierten Romantik-Konzeption Jutta Osinski: Romantikbilder und patriotische Gesinnung in Fontanes »Vor dem Sturm«. In: ZfdPh Sonderheft 123 (2004): Literatur und Geschichte. Neue Perspektiven, S. 142-152.

kreide auf das halbzerrissene, notdürftig geflickte Tuch eines Billardtisches.⁵⁴ Die Vorzeichen, daß das Hasardspiel der sich selbst überschätzenden Junker kein gutes Ende nehmen wird, sind unübersehbar und können nicht mehr wie zuvor mit Witz kompensiert werden.⁵⁵

An die Stelle des früheren leichten, überspielenden Humors tritt in den von Aufbruch und Überfall erzählenden Passagen tragische Komik, die aus dem Mißverhältnis von Anspruch und Einlösung entsteht. So tragen die Barnim-Lebuser Bataillone zwar selbstbewußt und stolz die Waffen, Fahnen und Musikinstrumente aus früheren glanzvollen Feldzügen mit sich, doch daß sie dem Treffen mit einer modern ausgerüsteten, zweitausend Mann starken Berufarmee nicht gewachsen sind, ist auf den ersten Blick zu erkennen. Der alte, hinkende Veteran, der die Truppen bei der Revue mit der Fahne anführt, erscheint daher wie eine Symbolfigur des gesamten maroden Oderbruch-Volkssturms, eine Symbolik, welche die anführenden Junker in ihrer patriotischen Kriegsbegeisterung jedoch nicht wahrnehmen:

Ein Alter mit einer Fahne, deren Stock in einem breiten Gurt steckte, schritt rüstig voran, trotzdem sein rechter Fuß etwas kürzer war als der linke. »Wer ist der Alte?« fragte Bamme den neben ihm haltenden Vitzewitz. »Rentamtmann Mollhausen von Lietzen. Hat noch unter Markgraf Karl gedient. Bei Kunersdorf Schuß durch die Hüfte.« »So, so. Und die

54 »Alle großen Schlachten sind mit drei Linien gewonnen worden«, sagt Bamme pathetisch und wäscht den simplen Plan mit Schnee vom Billardtisch, als sei er höchst geheimhaltungswürdig (HA I, S. 610f.). Der Erzähler betrachtet die hochstrebenden, eiteln Ambitionen Vitzewitz', Bammes, Drosselsteins und Turganys, die sich maßlos überschätzen und sich gerieren wie große Feldherren, in Wahrheit aber unfähig sind, mit Ironie: »Bamme saß über Plänen und Karten, während Berndt in aller Frühe aufgebrochen war, um die fernerstehenden Truppenteile heranzubeordern. [...] Als er wenige Minuten später in das Parterrezimmer des alten Generals eintrat, fand er diesen in eifrigem Gespräche mit Drosselstein, der eben über seine Sendung ins russische Hauptquartier rapportierte. Tschernitschew war ihm nicht nur mit ausgesuchter Artigkeit entgegengekommen, sondern hatte sich auch dahin geäußert, daß er auf Vorschläge wie diese, mit andern Worten auf Kooperation, recht eigentlich gerechnet habe. Nur diese verspreche bei dem kleinen Kriege, der voraussichtlich in den nächsten Wochen bevorstände, die gewünschten Erfolge. [...] Zugleich dankten sie dem Grafen für den diplomatischen Takt, mit dem er die Verhandlungen geführt habe, woran sich dann die Bitte reihte, wenigstens bis zu Tische bleiben zu wollen. Drosselstein indessen lehnte, Geschäfte vorschützend, ab und empfahl sich, [...]. Die Tarockpartie fiel aber aus, ein Zeichen, daß die Generalspflichten schwer auf Bamme zu lasten begannen.« (S. 589f.). An anderer Stelle dagegen konstatiert der Erzähler nüchtern die Tatsachen; so heißt es etwa über den wichtigeren Bamme: »Er fühlte sich der ihm zugefallenen Aufgabe nicht recht gewachsen und gestand sich unverhohlen, daß er alles, was er an Gaben besaß, nicht recht brauchen und alles, was er *nicht* besaß, in der Eile weder beschaffen noch durch Eifer und guten Willen ersetzen konnte.« S. 618. Vgl. ähnlich auch S. 614, 633.

55 Vgl. ebd., S. 609, 635f.

Fahne, die der Alte führt? Rot und weiß. Hab' ich all mein Lebtag nicht gesehen.«⁵⁶

Im Frankfurter Gefecht entsteht eine kurze Szene, deren Tragikomik darauf beruht, daß die Oderbrücker ihrer alten preußischen Soldatenherrlichkeit naiv vertraut haben. Die Kompanie des Hauptmanns von Rutze,⁵⁷ der seine Leute »eingedenk der historischen Tatsache, daß Eusebius von Rutze in der großen Schlacht bei Budapest mit einer Pikenierkompanie das türkische Zentrum durchbrochen hatte«,⁵⁸ nur mit Piken ausgerüstet hat, schwankt beträchtlich unter dem massiven französischen Artilleriefeuer. Daher kann Bammes Kommando »Gewehr zur Attacke rechts!« den gewehrlosen Pikenieren kaum helfen. Als der General dann den dicken Kuhhirten Rutzes, der ein riesiges gewundenes Horn trägt, »von dem es hieß, daß es dasselbe sei, drin Junker Hans von Rutze vor hundertundfünfzig Jahren den Hals gebrochen habe«, mit Hieben auffordert, zum Angriff zu blasen, gibt dieser in seiner ängstlichen Verwirrung das Rückzugssignal. Im selben Moment bricht Bammes »Generalspferd«, das der kleine Mann wegen seiner einem General zustehenden Größe gegen sein Shetlandpony eingetauscht hatte, unter ihm getroffen zusammen.⁵⁹

Wie zuvor der revolutionäre Impetus von Berndt und Bamme als persönliche Schwäche desavouiert wurde, so werden hier der überhebliche, rückwärtsgewandte Militarismus der Junker, ihre naive Hybris und Borniertheit lächerlich gemacht. Doch Fontane entzieht dem Angriff auf Frankfurt nicht nur durch Details aus seiner Vorgeschichte und durch seinen Ablauf politische Seriosität, sondern vor allem durch sein Ergebnis. Der »Sturm«, diese mit großer Spannung und vielfältiger Erwartung versehene politische Aktion, bleibt ohne politische Folgen. Ein Roman über die Epoche der Befreiungskriege, der ausführlich und differenziert von der bedrückenden preußischen Situation und der Vorbereitung des lang erwarteten Krieges erzählt, jedoch endet, ohne auch nur anzudeuten, wie sich der politische Konflikt löst und ob die Franzosen aus Preußen vertrieben werden, läßt nicht nur ein spezifisches Geschichtsbild, sondern auch Ironie erahnen. Daß der langwierig vorbereitete Angriff auf Frankfurt und die Befreiungskriege nicht im Zentrum der Erzählung stehen, darauf deutet nicht nur die Struktur des

56 Ebd., S. 623. Berndts Schwester Gräfin Amélie von Pudagla, im Krieg auf der Seite Frankreichs, bemerkt über das Unternehmen ihres Bruders: »Diese Dorfschaften, in denen im Durchschnitt keine sechs Jagdflinten aufzutreiben sind, wollen sich dem Marschall Ney entgegenstellen, à Ney, le héros de la Moskwa. Quant à moi, ich habe nur den Eindruck des Wahnsinns von diesem extravaganten Tun.« S. 332.

57 Sein Gut trägt den Namen »Prothagen«, eine sprechende Abwandlung des märkischen Dorfnamens »Pritzhagen«; vgl. Nürnbergers Kommentar ebd., S. 155.

58 Ebd., S. 624f. Die Schlacht bei Budapest fand im Jahr 1686 statt.

59 Ebd., 644f. Bammes groteskes Aussehen auf diesem Pferd wird eigens erwähnt; vgl. S. 627.

Romans, sondern auch sein Titel hin. Als sich Lewin am Ende der Erzählung von seinem Freund und Kampfgefährten, dem Rittmeister Hirschfeldt, mit den Worten »Es waren stürmische Tage« verabschiedet, entgegnet dieser, die letzten Worte offenbar betonend: »Und doch Tage *vor dem Sturm!*«⁶⁰ Daß gerade Hirschfeldt, der die preußische Politik heftig kritisiert und den Landsturm engagiert unterstützt hat, in seiner Rückschau nicht über die gemeinsame militärische Aktion spricht, verleiht seiner Aussage besonderes Gewicht und lenkt den Blick weg vom Politischen auf andere Zusammenhänge.

Liebe statt Politik

Trotz seiner merkwürdig peripheren Funktion bildet der »Sturm« die Peripetie des Romans. Die neun Kapitel nach dem Überfall auf Frankfurt unterscheiden sich grundsätzlich von den zweiundsiebzig Kapiteln vor dem Angriff. Statt zu erwartender politischer Folgen werden die Familiengeschichten der Vitzewitz und Ladalinskis, die episodentartig in die vorangehenden drei Bücher des Romans eingelassen waren, zu Ende erzählt. Der politische Roman wendet sich zum Schluß ins Private. Die in den ersten Büchern vorherrschende lockere Fügung von historischen Anekdoten, Geschichten, Legenden und Gedichten, von verschiedenen Schauplätzen, Milieus und Kulturen macht nach dem Wendepunkt des Romans einer linearen Erzählung Platz, die sich ganz den privaten Hohen-Vietzer Dorf- und Familienereignissen widmet. Doch trotz des abrupten Abbruchs der politischen Thematik hat der »Sturm« eine essentielle Funktion im Gefüge des Romans und integriert die ersten dreieinhalb Bücher und die restlichen Kapitel des vierten Buches. Die Gefangenschaft Lewins führt nämlich dazu, daß seine und Marie Kniehases Liebe zueinander offenbar wird. Marie bricht bei der Nachricht seiner Inhaftierung zusammen, und seine Befreiung stellt zugleich das Verlöbnis zwischen beiden dar, das der Erzähler mit den Worten kommentiert: »Denn es war nur gekommen, was kommen sollte; das Natürliche, das von Uranfang Bestimmte hatte sich vollzogen.«⁶¹ Anspielungen auf die noch nicht offenbar gewordene Liebe zwischen beiden durchziehen den Roman von Anfang an. So hat Lewin drei Träume, die seine wahre, aber noch unbewußte Liebe zu Marie erkennen lassen, die selbst eine besondere Affinität zu Träumen besitzt, denn der Erzähler sagt von ihr: »Sie sah in die Welt wie in einen Traum und schritt selber traumhaft darin umher.«⁶² Im ersten Traum auf seiner Fahrt von Berlin nach Hohen-Vietz am Heiligen Abend sieht Lewin, der glaubt, die schöne, kokette und selbstbewußte Kathinka von Ladalinski zu

⁶⁰ Ebd., S. 707.

⁶¹ Ebd., S. 679.

⁶² Ebd., S. 82.

lieben, diese lichtumflutet, doch plötzlich verdunkelt sich das Bild, und an seine Stelle tritt ein Spruch: »Sie schwingt die Siegesfahne / Auf güldnem Himmelsplane / Und kann auf Sternen gehen.«⁶³ In seinem zweiten Traum – Lewin hat sich Kathinka gegenüber inzwischen erklärt, doch sie hat ihn wegen seiner Schüchternheit verspottet – sieht er Marie im mit Sternen übersäten Kleid als Braut vor dem Altar.⁶⁴ Im dritten Traum schließlich, den er in seiner Gefangenschaft in Küstrin hat, ist Lewin selbst der Bräutigam neben der Braut Marie, auf deren Schleier goldene Sterne leuchten.⁶⁵ Doch schon früher, vor diesem letzten Traum, ist er sich seiner Gefühle für das Mädchen bewußt, denn als Kathinka ohne Vorankündigung mit ihrem Geliebten Graf Bninski, den ihr Vater als Schwiegersohn nicht akzeptiert, Preußen verläßt und nach Polen flieht, bricht Lewin zusammen und wird krank. Genesen und auf dem Weg nach Hohen-Vietz, fühlt er sich plötzlich Marie nahe:

Die Sterne zogen herauf; ein Gefühl süßen, unennbaren Wehs überkam ihn, und ein Tränenstrom brach aus seinen Augen, nicht reichlicher, als ihn die gute Frau Kemnitz vor wenig Stunden erst vergossen hatte, aber viel, viel heißer. Und doch bedeuteten ihm diese Tränen Glück und Genesung. Er gedachte Mariens, und wie sie beide so gleich empfänden. »Mir ist dann, als wüchse ich und könnte fliegen«, wiederholte er aus ihrem Briefe und sah dabei zu den Sternen hinauf, die immer heller funkelten.⁶⁶

Marie ist die Tochter einer früh verstorbenen, aus gutem Hause stammenden Mutter und eines verarmten Artisten, der im Planwagen von Ort zu Ort fuhr. Gemeinsam mit ihrem Vater trat sie auf und tanzte bei den Vorstellungen in einem Gazeleid, das mit Sternen aus Goldpapier besetzt war. Als der »starke Mann«, ihr Vater, bei einem Gastspiel im Dorf Hohen-Vietz plötzlich starb, wurde sie vom Dorfschulzen Kniehase und seiner Frau an Kindes Statt angenommen. Weil sich das Mädchen von den Bauernkindern des Dorfes unterschied und gute charakterliche Eigenschaften zeigte, ließ Berndts Frau es mit ihren eigenen beiden Kindern zusammen in ihrem Haus erziehen. »Sie hat Mut, und sie ist demütig, [...] Vor allem ist sie wahr«,⁶⁷ sagte Madeleine von Vitzewitz über Marie Kniehase, die wie die Schwester ihrer Tochter Renate aufwuchs. Das Kind des »starken Mannes« ist der Liebling des Dorfes; es besitzt eine besondere Verbindung zur Natur, ist fremd, geheimnisvoll und hellichtig. Über Lewins Zusammenbruch nach Kathinkas Flucht sagt Marie: »in Traum und Wachen habe ich diese Stunde kommen sehen.«⁶⁸

63 Ebd., S. 13. Die Sterne sind Mariens Leitmotiv; vgl. z.B. S. 12f., 82, 119, 121.

64 Ebd., S. 479f.

65 Ebd., S. 667.

66 Ebd., S. 521.

67 Ebd., S. 82.

68 Ebd., S. 518; auch der Erzähler gesteht Marie Übersinnlichkeit zu; vgl. S. 52f.

Das historisch-politische Thema, das im Laufe der Erzählung bis zu ihrem Wendepunkt, dem »Sturm« auf Frankfurt, immer mehr Gewicht und Spannung gewinnt und danach, in den ausschließlich mit familiären Ereignissen befaßten Kapiteln, abbricht, wird am Ende des Romans noch einmal aufgenommen. Die Mesalliance zwischen der Artistentochter und dem Junkerssohn, die Berndt für einen kurzen Moment Spott abnötigt,⁶⁹ nimmt General Bamme zum Anlaß, noch einmal auf die Erneuerung Preußens und die Revolution zu sprechen zu kommen:

»Frisches Blut«, fuhr er fort, »frisches Blut, Vitzewitz, das ist die Hauptsache. Meine Ansichten sind nicht von heute und gestern, und Sie kennen sie. Ich perhorresziere dies ganze Vettern- und Muhmenprinzip, und am meisten, wenn es ans Heiraten und Fortpflanzen geht.« [...] »Wir sind unter uns, Vitzewitz«, fuhr er fort, »und können uns ohne Gefahr unsere Geständnisse machen. Mitunter ist es mir, als wären wir in einem Narrenhause großgezogen. Es ist nichts mit den zweierlei Menschen. Eines wenigstens glaubten wir gepachtet zu haben: den Mut, und nun kommt dieser Kakerlaken-Grell und stirbt wie ein Held mit dem Säbel in der Hand. Von dem Konrektor sprech' ich gar nicht erst; ein solcher Tod kann einen alten Soldaten beschämen. Und woher das alles? Sie wissen es. Von drüben; Westwind. Ich mache mir nichts aus diesen Windbeuteln von Franzosen, aber in all ihrem dummen Zeug steckt immer eine Prise Wahrheit. Mit ihrer Brüderlichkeit wird es nicht viel werden, und mit der Freiheit auch nicht; aber mit dem, was sie dazwischengestellt haben, hat es was auf sich. Denn was heißt es am Ende anders als: Mensch ist Mensch.«⁷⁰

Mit diesen Worten des aus altem havelländischen Geschlecht stammenden Bamme wird die politische Frage ins Unpolitische, Innerliche und Friedlich-Moralische gewendet. Die Liebe zwischen Marie und Lewin soll für ein neues, egalitäres Menschenbild stehen, das ständisch-hierarchische Vorstellungen überwindet und den kraftlosen Adel erneuert. Nicht eine revolutionäre Umwälzung des Staates (»Sturm«), sondern eine evolutionäre Entwicklung des Welt- und Menschenbildes (»Westwind«) wird apostrophiert. Doch Lewin und Marie stellen typenhafte, unpolitische Figuren dar, die als Dorfkinde grundsätzlich von der Gleichheit aller Menschen überzeugt sind und lediglich in Hinblick auf ihre Liebe zueinander einen Prozeß durchlaufen.⁷¹

69 Ebd., S. 650.

70 Ebd., S. 705f.

71 Über Lewin bemerkt der Erzähler: »Lewin, unpolitisch und seiner ganzen Natur nach abhängig vom Moment, kam zu keiner bestimmten Überzeugung.« Ebd., S. 439; über Marie heißt es: »Ohne sich Rechenschaft davon zu geben, stellten sich ihr die hohen und niederen Gesellschaftsgrade als bloße Rollen dar, die wohl dem Namen nach verschieden, ihrem Wesen nach aber gleichwertig waren.« S. 82.

So hat Marie ihren legitimen Platz in der adligen Familie, und Lewin behandelt Bauernknechte, Dorfhexe und seine kleinbürgerliche Berliner Wirtin wie seinesgleichen. Beide Figuren und ihre Liebe zueinander stehen jenseits aller gesellschaftlichen Klassen und losgelöst von sozialen wie historischen Gegebenheiten und Veränderungen; mit ihrer Liebe hat sich vielmehr, wie der Erzähler bemerkt, »das Natürliche, das von Uranfang Bestimmte [...] vollzogen«. Fontane scheint die historische Frage nach politischer Freiheit, nach der Erneuerung des Landes und seiner Gesellschaft mit der Vorstellung einer natürlichen, schicksalhaften Entwicklung, in der sich seit langem Vorherbestimmtes erfüllt, zu beantworten. Diese Schicksalhaftigkeit ist im Roman mit den einander zugeordneten Familiengeschichten der von Vitzewitz, von Pudagla und von Ladalinski verbunden, denn allen dreien liegen rätselhafte Flüche zugrunde, die sich am Ende lösen. Die folgende Rekonstruktion der Familienchroniken zeigt, wie der Roman das historisch-politische Ereignis in den Lebenszusammenhang dieser drei Familien einfügt und es damit einem universalen Gesetz des Lebens und des Schicksals unterwirft.

Konstruierte Familiengeschichten

Amélie von Pudagla, Berndt von Vitzewitz' älteste Schwester, ist eine typische Figur des achtzehnten Jahrhunderts, die sich freisinnig und aufgeklärt gibt, dabei aber die alten Standesvorurteile perpetuiert. »Humanitätstiraden und dahinter die alte, eingeborene Natur«,⁷² sagt Lewin über seine Tante, die eine Heirat zwischen ihm und seiner adligen Cousine Kathinka von Ladalinski vermitteln, mit der Artistentochter Marie Kniehase jedoch keinen Umgang pflegen will. Französisch erzogen und frankophil, geistreich, offen und anspruchsvoll, heiratete Tante Amélie den Grafen Pudagla, dessen Familie zum Hofadel gehört, und erhob sich dadurch weit über das Junkertum der von Vitzewitz. An der Seite ihres Mannes, mit dem sie eine kühle Ehe führte, lebte sie früher am Rheinsberger Hof des Prinzen Heinrich, eines Bruders Friedrichs des Großen, und war dort der strahlende Mittelpunkt der Hofgesellschaft. Nach dem Tod des Grafen Pudagla verließ sie Rheinsberg und übernahm das alte, prächtige Barockschloß Guse in der Nachbarschaft ihres Bruders. Ihr Versuch, dort höfisches Leben zu etablieren,⁷³ scheiterte rasch an der kulturellen Diskrepanz zwischen der Gräfin und ihrer ländlichen Nachbarschaft. Ein kleiner Kreis meist adliger, skurriler, sie adorierender Männer, unter ihnen Bamme und Drosselstein, bildet nach dem Tod von Prince Henri und der Auflösung seines Hofes ihre Gesellschaft. Ganz im höfischen Sinn versucht sie mit der Unterstützung ihres angeheirateten Ver-

⁷² Ebd., S. 123.

⁷³ »als eine lange Reihe von musikalisch-deklamatorischen Matineen, von L'hombre-Partien und Aufführungen französischer Komödien.« Ebd., S. 142.

wandten, des Geheimrats Ladalinski, eine »liaison double« zwischen dessen Kindern Tubal und Kathinka und Berndts Nachkommen zu arrangieren. Doch genau in der Nacht von Kathinkas Flucht mit Bninski nach Polen und Lewins Zusammenbruch, in der ihre langgehegten Pläne durchkreuzt werden, stirbt sie, ohne daß sie von diesen Vorgängen ahnt. Ihr Tod besitzt nicht nur durch diesen Zeitpunkt Symbolcharakter, sondern auch durch seinen Anlaß: die vernunftliebende und religionskritische, aber zugleich tief abergläubische Frau stirbt aus Furcht vor der Anwesenheit eines Schloßgespenstes, von dessen Existenz sie seit ihrem Einzug in Guse überzeugt war, und im Moment ihres Todes entfällt ihr ein Band von Diderot, in welchem sie zuvor gelesen hatte. Ihr plötzliches Ende weist ins Dunkle, Verstörend-Dämonische, während sich das Familienschicksal der Vitzewitz und der Ladalinskis zum Schluß ins Versöhnliche wendet.

Der Pole Alexander von Ladalinski, durch die Heirat der schönen und leidenschaftlichen Sidonie von Pudagla mit Tante Amélie verwandt, diente in jungen Jahren der Regierung seines Vaterlandes. Seine Frau gebar einen Sohn, den sie ablehnte, und obwohl sie an der etwas später geborenen Tochter hing, verließ sie die Familie kurz nach der Geburt Kathinkas mit ihrem Geliebten, um in Paris zu leben. Der tief verletzte Ladalinski, der immer eine Neigung zu Preußen gepflegt hatte, zog mit seinen Kindern nach Berlin. Er wurde Gesandter am Hof, später preußischer Beamter, konvertierte mit Lewin und Kathinka zum Protestantismus und brach alle Brücken nach Polen ab. Ladalinski, ein Verehrer der preußischen Treue und Disziplin, ist »bald preußischer als die Preußen selbst«,⁷⁴ wie der Erzähler bemerkt. Die eheliche Verbindung seiner Kinder mit einer alten märkischen Familie entspricht seinen tiefsten Überzeugungen und Wünschen. Eine mögliche Heirat zwischen seiner Tochter und dem preußenfeindlichen Polen Graf Bninski weist er heftig zurück, weil diese ihn in seiner jetzigen Stellung bei Hof und in der Gesellschaft verdächtig mache und politisch kompromittiere. »Ich bedarf der Gunst des Königs, der Prinzen; wird mir diese Gunst genommen, so bin ich zum zweiten Male heimatlos«,⁷⁵ so Ladalinski zu seiner Tochter. Ihre bis zuletzt geheimgehaltene Flucht mit dem Geliebten nach Polen deutet die leidenschaftliche Kathinka, die sich ganz als Polin fühlt und Preußen verachtet, als Einlösung ihres mütterlichen Erbes: »Wir erben alles: erst das Blut und dann die Schuld. Ich war immer meiner Mutter Kind. Nun bin ich es ganz.«⁷⁶ Ihr von der Mutter verstoßener Bruder Tubal dagegen empfindet sein eigenes Wesen und das seines Hauses als tief widersprüchlich. Sein Vater habe, so Tubal, durch sein Expatriieren den Ladalinskis keinen Segen gebracht:

74 Ebd., S. 329.

75 Ebd., S. 400.

76 Ebd., S. 477.

»Unser Name ist polnisch und unsere Vergangenheit und zu bestem Teil auch unser Besitz, soweit wir ihn vor der Konfiskation gerettet haben. Und nun sind wir Preußen! Der Vater mit einer Art von Fanatismus, Kathinka mit abgewandtem, ich mit zugewandtem Sinn, aber doch immer nur mit einer Liebe, die mehr aus der Betrachtung als aus dem Blute stammt. Und wie wir nicht recht ein Vaterland haben, so haben wir auch nicht recht ein Haus, eine Familie. Und das ist das Schlimmste. Es fehlt uns der Mittelpunkt. Kathinka und ich, wir sind aufgewachsen, aber nicht auferzogen. Was wir an Erziehung genossen haben, war eine Erziehung für die Gesellschaft. Und so leben wir bunte Tage, aber nicht glückliche, wir zerstreuen uns, wir haben *halbe Freuden, aber nicht ganze*, und sicherlich keinen Frieden.«⁷⁷

Wie seine Schwester macht Tubal das mütterliche Erbe für das Schicksal der Kinder verantwortlich. Seine hohen Ideale widersprechen seinem zerrissenen, unsteten Charakter; so ist er sich seiner Liebe zu Renate nicht sicher und wird für einen kurzen Moment von einer heftigen Zuneigung zu Marie überwältigt. Doch am Ende gibt er sein Leben für Ehre und Treue: als überzeugter Preuße nimmt Tubal, der mit Lewin eng befreundet ist, am Angriff auf Frankfurt teil und verliert bei der Befreiung des Freundes sein Leben. Dieser letzte Akt der Vaterlands- und Freundestreue wird ins beinahe Absurde gesteigert: Lewins treuer Neufundländer Hektor hat den Befreiungstrupp unbemerkt begleitet und wird, als man glaubt, die Gefahr sei vorbei, angeschossen – »und der Hund, dessen Liebestreue seinen Herrn gedeckt hatte, brach zusammen.«⁷⁸ Als alle fliehen und Hektor zurückgelassen werden muß, kehrt Tubal um, nimmt den Hund auf seine Arme und wird dabei von einer Gewehrsalve getroffen. Am nächsten Tag erliegt er seinen Verletzungen. Das Motiv der Treue wird in dieser Szene überhöht: der treue Hund rettet seinem Herrn und Freund das Leben und wird durch dessen treuen Freund gerettet, der für einen Hund sein Leben verliert.⁷⁹ Auf dem Sterbebett deutet Tubal seinen Tod als Antwort auf das schicksalhafte familiäre Erbe der Ladalinskis, die Neigung zur Untreue, und auch Renate bestätigt ihm, daß gerade dieser so sinnlos und absurd scheinende Tod »um Lieb' und Treue willen« geschieht:

»Denn was gibt Glück uns und andern? Fest sein und stetig sein, stetig sein im Guten. Und wir waren immer unstet, alle, alle. Auch mein Vater war es. Land, Glauben, Freunde gab er hin. Und warum? Einem Einfall zu-

⁷⁷ Ebd., S. 236; vgl. auch Tubals Bemerkung S. 207.

⁷⁸ Ebd., S. 678.

⁷⁹ Eine frühere, vorausweisende Szene hebt die Frage des Wertes von Mensch und Tier in Hinblick auf diese spätere Episode besonders hervor. Lewin und Tubal brechen zum Jagen auf, und Lewin entscheidet, Hektor nicht mitzunehmen: »Hektor scheucht alles auf und bringt nichts zu Schuß. Das beste Tier und der schlechteste Hund.« Ebd., S. 191.

liebe. Und wir haben nichts Gutes davon gehabt.« »Verklage dich nicht, mein Geliebter. Ach, Tubal, um was stirbst du jetzt? Um Lieb' und Treue willen. Ja, ja. Erst galt es Lewin, und dann, als er gerettet war, da dauerte dich die arme Kreatur, die verlassen dalag und vor Schmerz und Jammer aufwinselte, und du stirbst nun, weil du dich des treuen Tieres erbarmtest.«⁸⁰

Indem Tubal sein Leben auf diese Weise opfert, löst sich der Familienfluch. Seine sich erbarmende, sich opfernde und erlösende Haltung spiegelt sich in dem Bedürfnis, in seinen letzten Momenten vergessen geglaubte Liedtexte zu sprechen, die von Jesus handeln. Daß der Fluch und die Schuld des Blutes wirklich aufgehoben sind und die Familiengeschichte zu ihren Ursprüngen zurückfindet, zeigt sich auf verschiedene Weise. So wünscht sich der sterbende Tubal ein Begräbnis nach katholischem Ritus und erinnert sich in seinen letzten Momenten daran, wie er als Kind in Polen dem Vater, der Mutter und deren Geliebtem ein katholisches Lied vorsagte. Der Geheimrat schmückt den Sarg seines Sohnes auf katholische Art mit einem Kreuzifix, überführt den Leichnam nach Polen, um ihn dort zu begraben, und denkt bei dieser Fahrt weinend an seine glückliche Hochzeitsreise, die damals denselben Weg nahm.

Der Fluch der seit dem Mittelalter an der Oder ansässigen von Vitzewitz reicht bis ins siebzehnte Jahrhundert zurück. Während des Dreißigjährigen Krieges kam es in der Familie zum Streit zwischen zwei Brüdern, Anselm und Matthias, weil der eine zum kaiserlichen, der andere zum protestantischen Lager gehörte. Im aufwallenden Zorn tötete Matthias seinen Bruder, bereute

80 Ebd., S. 684. Für Tubal steht sein ganzes Leben unter dem Ladalinskischen Familienfluch.

»Meinen Vater hat es getroffen und ihm am Leben gezehrt, und nun trifft es mich. Es ist, als ob wir etwas verscherzt hätten. Einen Augenblick schien es, daß es anders werden sollte; da fällt nun *dies* in unser Leben hinein«, bemerkt er bei Kathinkas Flucht nach Polen (S. 570). Auch der Geheimrat hat das Gefühl der Mitschuld an Kathinkas eigenmächtigem Handeln (S. 504). Daß Tubals Tod exakt seinen Idealen von Opferbereitschaft für Treue und echte Ehre entspricht und wie eine Antwort auf seine Forderungen an das Leben erscheint, zeigt seine Äußerung anlässlich von Yorcks Kapitulation bei einer Soiree im Haus seines Vaters: »Wer vor große, jenseits des Alltäglichen liegende Aufgaben gestellt wird, der soll sich ihnen nicht entziehen, am wenigsten sich zum Knecht landläufiger Begriffe von Ruf und gutem Namen machen. Er soll nicht kleinmütig vor Verantwortung zurückschrecken, denn darauf läuft diese ganze Ehrensorge hinaus. Mit Gott und sich selber hat er sich zu vernehmen. Er soll sich zum Opfer bringen können, *sich*, Leben, Ehre. Geschieht es in rechtem Geiste, so wird er die Ehre, die er einsetzt, doppelt wiedergewinnen. Das ist der ewige Widerstreit der Pflichten, zwischen deren Wert es abzuwägen gilt. Eine Treue kann die andere ausschließen. Wo die Bewährung der einen durch die Verletzung der anderen erkauf werden muß, da wird freilich immer ein bitterer Beigeschmack bleiben; aber gerade der, der diesen Beigeschmack am bittersten empfindet, wird aus den reinsten Beweggründen heraus gehandelt haben.« (S. 365.)

tief und büßte sein Leben lang. Seitdem, so heißt es, spuke der alte Matthias zuweilen im Saalanbau des Herrenhauses, wo er die Tat begangen hatte. Außerdem sagt man sich seit dieser Zeit einen Reimspruch im Dorf, der die Aufhebung des Fluches und den Wiederaufstieg der Familie prophezeit:

»Und eine Prinzessin kommt ins Haus,
Da löscht ein Feuer den Blutfleck aus,
Der auseinander getane Stamm
Wird wieder eins, wächst wieder zusamm',
Und wieder von seinem alten Sitz
Blickt in den Morgen Haus Vitzewitz.«⁸¹

Der ernste, brütende Familiencharakter, den auch Berndt besitzt, wird auf dieses Unglück zurückgeführt; das Wesen seiner Kinder dagegen folgt der mütterlichen Linie und gibt Anlaß zu der Hoffnung, daß die Geschicke der Familie sich ändern könnten:

Leichtbeweglich und leichtgläubig, immer geneigt, zu bewundern und zu verzeihen, hatten die Kinder das heitere Licht der Seele, wo der Vater das düstere Feuer hatte. Demütig und trostreich, angelegt um zu beglücken und glücklich zu sein, leuchtete ihren Wegen die alles verklärende Phantasie. Der Vater freute sich dessen. Er träumte von einer Wandlung, die mit ihnen über das Haus kommen werde.⁸²

Doch die Wandlung, die Berndt erträumt, vollendet erst Marie, die Zirkusprinzessin mit dem Sternenkleid; mit ihr erfüllt sich nicht nur der Reimspruch der Dörfler »Und eine Prinzessin kommt ins Haus«, sondern auch das Erbe der Madeleine von Dumoulin, die ihr heiteres, helles Wesen an ihre Kinder weitergegeben hatte. »Über deiner Mutter Kindheit haben helle Sterne gestanden, und ich bitte Gott, daß der Segen ihres Hauses über dir und über Renaten sei«,⁸³ sagt Berndt zu Lewin, von dem, wenn er die Sterne ansieht, »alle dunklen Geschicke, das Erbteil seines Hauses«,⁸⁴ abzufallen scheinen. So erscheint es wie eine ahnend vorausweisende, glückliche Fügung, daß Berndts Ehefrau Marie gemeinsam mit Lewin im Gutshaus aufwachsen läßt und damit die Voraussetzungen für deren spätere Liebe legt.

Die Familiengeschichten der Ladalinskis und der Vitzewitz weisen analoge wie einander verbindende Strukturen auf. So sind es in beiden Fällen die fehlenden Mütter, die das Schicksal ihrer Familien bestimmen; ihre Eigenschaften, Leidenschaft und Untreue wie Begabung zu Heiterkeit und Glück,

81 Ebd., S. 22; am Ende des Romans (S. 708f.) bezieht Renate diesen Spruch ausdrücklich auf Marie.

82 Ebd., S. 31.

83 Ebd., S. 34.

84 Ebd., S. 10.

setzen sich im Leben ihrer Kinder fort, als die Mütter sie lange verlassen haben.⁸⁵ Und es sind die Söhne, die in eine lebensbedrohliche Krise geraten, nach der sich das Familienschicksal wendet – Lewin durch seine Gefangenschaft und die dadurch offenbar gewordene Liebe zu Marie, Tubal durch die Rettung Hektors, die ihm den Tod bringt. Die Krisen der beiden Söhne sind nicht nur ursächlich miteinander verbunden – Tubal nimmt teil an der Befreiung seines Freundes aus der Bastion Brandenburg –, sondern auch durch die ihnen jeweils paarig zugeordneten Figuren: der von Tubal in Sicherheit gebrachte Hektor rettete vorher Lewin das Leben, und beide Freunde hatte einige Zeit zuvor Lewins Retterin aus der Gefangenschaft, der Dorfhexe Hoppenmarieken, das Leben gerettet.⁸⁶ In beiden Fällen stirbt ein Teil des Paares, bei Lewin ist es Hoppenmarieken, bei Tubal er selbst. Analog dazu kommt es zu einer Krise der Väter, die beide ihren Sohn verloren haben, der Geheimrat für immer, Berndt für einen Moment. Während Ladalinski danach erkennt, daß es falsch war, seinen Kindern die Heimat zu nehmen,⁸⁷ sieht Berndt sich für seinen Hochmut bestraft, als er den Sohn verloren glaubt.⁸⁸ Doch Lewin überlebt, erkennt seine Liebe zu Marie, heiratet sie und macht sie zur Mutter. An dieser Stelle trennen sich die bisher parallel verlaufenden und zahlreiche Verbindungen aufweisenden Familiengeschichten. Die Familie Vitzewitz erhält in Marie, der auch Tubal für einen Moment Liebe entgegengebracht hatte, eine neue Mutterfigur, und neue Generationen setzen ihre Geschichte fort; die Familie Ladalinski dagegen bleibt ohne Mutter und kehrt lediglich an den Ort der früheren Gemeinschaft mit der Mutter zurück. Daß den Ladalinskis das mütterliche, in die Zukunft weisende Element fehlt und in der Familie statt dessen das väterliche, der Vergangenheit zugewandte Prinzip vorherrscht, wird noch einmal deutlich, als der Geheimrat seinen in der Dorfkirche aufgebahrten Sohn zu sehen wünscht. Ladalinski möchte dorthin ausschließlich vom Küster begleitet werden und

85 Die zentrale Funktion der Mutterfiguren im Roman ist bereits bemerkt worden; vgl. Renate Böschstein: »Und die Mutter kaum in Salz«. Muttergestalten in Fontanes *Vor dem Sturm* und *Effi Briest*. In: Irmgard Roebeling, Wolfram Mauser (Hg.): Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrlich-Haefeli. Würzburg 1996, S. 247-269.

86 Davon erzählt das Kapitel »Helft mi!« (HA I, Buch 2, Kapitel 12).

87 Vgl. ebd., S. 689.

88 »Berndt, täusche dich nicht, belüge dich nicht selbst. Was war es? War es Vaterland und heilige Rache, oder war es Ehrgeiz und Eitelkeit? Lag bei *dir* die Entscheidung? Oder wolltest du glänzen? Wolltest du der erste sein? Stehe mir Rede, ich will es wissen; ich will die Wahrheit wissen.« Er schwieg eine Weile; dann ließ er den Zweig los, an dem er sich gehalten hatte, und sagte: »Ich weiß es nicht. Bah, es wird gewesen sein, wie es immer war und immer ist, ein bißchen gut, ein bißchen böse. Arme kleine Menschennatur! Und ich dachte mich doch größer und besser. Ja, sich besser dünken, da liegt es; Hochmut kommt vor dem Fall. Und nun Welch ein Fall! Aber ich bin gestraft, und diese Stunde bereitet mir meinen Lohn.« Ebd., S. 648f.

hofft, daß dies ein alter Mann sei. In der Kirche nennt er ihn immer wieder »Papa«.

Beiden Familiengeschichten liegt eine strenge geometrische Konstruktion zugrunde, die zu dem regelmäßigen, vorhersehbaren Verlauf der Ereignisse beiträgt. Als er von Kathinkas Flucht nach Polen erfährt, vergleicht Pastor Seidentopf das Geschehen mit einem Rechenexempel, dessen Lösung von Anfang an feststeht: »Es kommt doch, wie es kommen soll«, sagte er. »Ich bin dessen gewiß. Und jetzt mehr denn je. Kathinka fort. Das ging über alle Berechnung. Sie war die große Gefahr in meinem Exempel.«⁸⁹ Sozialpsychologische Erklärungen für die Entwicklungen werden zwar angedeutet, jedoch nicht vertieft: Tubal, das von der Mutter verstoßene Kind, hat im Leben keinen Halt und ist nicht vertrauens- und liebesfähig,⁹⁰ Kathinka versucht die verlorene Mutter durch Nachahmung wiederzuerlangen, der Geheimrat und Berndt verdrängen den Verlust der geliebten Frau durch ihr politisches Engagement. Doch Fontane vernachlässigt solche Kausalitäten, die eine differenzierte Darstellung psychologischer Prozesse erfordert hätten, und legt dem Romangeschehen vielmehr eine Bestimmung zugrunde. »Aber es sollte nicht sein; es war anders beschlossen«,⁹¹ bemerkt der Erzähler, als Lewin in der Nacht auf der Landstraße vor dem Erfrieren gerettet wird. Die bereits in der geometrischen Struktur der Familiengeschichten angelegte Teleologie wird durch schemenhaft angedeutete metaphysische Vorgänge verstärkt. Der Familienfluch wird durch ein Wunder aufgehoben – bei den Ladalinskis durch pseudochristliche Erlösung, nachdem Tubal die Erbsünde seiner Familie, die Untreue, durch das Opfer seines Lebens für die Treue gesühnt hat, bei den Vitzewitz durch die märchenhaft anmutende Befreiung Lewins mit dem Knäuel der Hexe Hoppenmarieken, eine Szene, die auf frühere Märchenelemente im Text zurückverweist. Märchenmotive durchziehen den Roman von Anfang an; so wird immer wieder Marias Märchen- und Feenhaf-tigkeit betont,⁹² und Hoppenmarieken zeigt ihre hexenhaften Eigenschaften, als sie den das Herrenhaus bedrohenden Brand des Saalbaus durch Besprechen schlagartig beendet. Erst mit Hilfe ihrer jeweiligen metaphysischen Follen kommen die Geschichten der Familien zu einem sinnvollen Abschluß. Alle Ladalinskis kehren sowohl nach Polen wie zum Katholizismus zurück

89 Ebd., S. 532.

90 Renate sagt über ihre Liebe zu Tubal und über die Ladalinskis: »Es ist ein dunkles Haus, und was sie selbst nicht haben, das können sie niemand geben: Licht und Glück. Es war immer ihr Schicksal, Liebe zu wecken, aber nicht Vertrauen. Vertrauen, »die Mutter aller Liebe und ihr Kind«. So las ich einmal, und es ergriff mich damals tief.« Ebd., S. 544.

91 Ebd., S. 491.

92 Renate sagt über Marie: »Sie ist wie ein Märchen.« (Ebd., S. 25). Tante Amélie nennt sie »eine beauté aus dem Märchen« (S. 123), ihr Pflegevater Schulze Kniehase »ein Feenkind« (S. 77), und Lewin meint: »sie ist aus Feenland« (S. 480).

und erinnern sich der davongegangenen Ehefrau und Mutter, die sie lange Zeit vergessen wollten. Bei den Vitzewitz erfüllen sich durch Marias und Lewins Heirat der alte Reimspruch und das Vermächtnis der Mutter: die Schuld des Brudermordes wird getilgt, und das helle, heitere Wesen Marias zieht zum zukünftigen Segen der Familie in das Haus ein.⁹³

In Marias Mutterschaft liegt dasjenige Element, das den beiden Familiengeschichten fehlt. Marie ist neben der spiegelbildlich auf sie verweisenden Bohlsdorfer Krügersfrau die einzige Ehefrau und Mutter im Roman.⁹⁴ Der zukünftige Pastor Othegraven, der eine freie Auffassung des Christentums vertritt, liebt Kniehasas Pfliegerochter und sieht in ihr das mütterliche Prinzip der Erwähltheit verkörpert:

»Irr' ich darin, wenn ich annehme, daß gerade Männer Ihrer Richtung Gewicht legen auf Patriarchalität?« »Nein, darin irren Sie nicht«, erwiderte Othegraven. »[...] Aber was entscheidet, ist doch immer die Gnade Gottes. Und diese Gnade Gottes, sie geht ihre eigenen Wege. Es bindet sie keine Regel, sie ist sich selber Gesetz. Sie baut wie die Schwalben an allerlei Häusern, an guten und schlechten, und wenn sie an den schlechten Häusern baut, so sind es keine schlechten Häuser mehr. Ein neues Leben hat Einzug gehalten. Die Patriarchalität ist viel, aber die Erwähltheit ist

93 Während in beiden Familien am Ende Läuterung und Erkenntnis eintreten, wirkt sich die metaphysische Dimension in der Lebensgeschichte Tante Amélie's umgekehrt aus: der Fluch ihres Gespensterglaubens erfüllt sich durch ihren geheimnisvollen, dunklen Tod, der anders als bei Tubal ohne Versöhnung und christliche Hoffnung ist. Als Berndt den Kindern und der Tante Schorlemmer berichtet, wie Amélie gestorben ist, kommt es zu folgendem Dialog zwischen ihm und der Tante: »Wer ein Gespenst großzieht, den bringt es um«, sagte die Schorlemmer. »Wir sollen es nicht großziehen, aber wenn es da ist ...« »So sollen wir seiner nicht achten. Dann schwindet es. Es kann Mißachtung nicht ertragen, denn es ist eitel wie alle höllische Kreatur.« Ebd., S. 546.

94 Die Krügersfrau ist wie Marie in einem höhergestellten Haus, bei der Familie des Bohlsdorfer Amtsmanns, großgeworden. Zu Beginn des Romans, als Lewin bei seiner Fahrt nach Hause im Bohlsdorfer Krug Station macht, betrachtet er »ergriffen« das »Weihnachtsbild« der Krügersfrau mit ihrem Kind auf dem Arm und dem Mann an ihrer Seite (ebd., S. 10f.), ein Bild, von dem Marie später in einem Brief schreibt, sie sähe es genau so, wie Lewin es ihr erzählt habe, vor sich (S. 518). Als Lewin nach der Nachricht von Kathinkas Flucht in der Nähe von Bohlsdorf zusammenbricht, wird er aufgegriffen und in den Dorfkrug gebracht, wo ihn die gutherzige und einfältige Krügersfrau in jenem Alkoven pflegt, der einige Wochen zuvor den Hintergrund des bewunderten »Weihnachtsbildes« abgegeben hatte. An die Stelle ihres Mannes ist nun Lewin getreten. Während seiner Krankheit wird er sich seiner Liebe zu Marie langsam bewußt. Von seiner »Nervenüberreizung« genesen, scheint ihm, »daß ein Leben hinter ihm versank und ein anderes begann« (S. 519). Die Hochzeit mit Marie findet schließlich in Bohlsdorf statt, weil sich dort, wie Lewin meint, »sein Leben entschieden habe« (S. 709).

alles.« »Und diese finden Sie in Marie?« »Ich brauche diese Frage gerade Ihnen, teuerster Freund, nicht erst zu beantworten, denn wir empfinden gleich, jeder von uns auf seine Weise.«⁹⁵

Die unergründliche göttliche Gnade und Erwähltheit sind für Othegraven mit Marie und mit Mütterlichkeit verbunden. Auch Pastor Seidentopf, der seit langem auf eine Heirat zwischen Marie und Lewin hofft, erkennt in Marie göttlichen Segen und gebraucht dieselben Worte wie Othegraven, wenn er über sie redet: »Sie wird ihm Segen bringen, wie die Schwalben am Sims.«⁹⁶ Beide Geistlichen kleiden ihre christliche Vorstellung in ein Bild des Volksglaubens und deuten damit an, daß sich in Marie zwei entgegengesetzte metaphysische Kräfte, Christentum und heidnischer Aberglauben, verbinden. Es scheint gerade diese Synthese von eigentlich Unvereinbarem und die Verkörperung eines das orthodoxe Christentum überschreitenden, Natur- und Volksglauben einschließenden Segensbegriffes, welche die beiden Kirchenmänner für Marie einnimmt. In der letzten Szene des Romans, einer für ihn typischen, nur scheinbar harmlosen Causerie, wird diese besondere, Aberglauben und Gottesglauben, Naturmagie und Christentum umfassende Bedeutung der Figur Marie noch einmal besonders hervorgehoben.

An demselben Sonntagnachmittag saßen auch die Frauen in dem Eckzimmer, darin wir ihnen so oft begegnet. Ihre Tränen waren getrocknet, die Schorlemmer hatte sich mit einem Kraftspruch über Abschied und Rührung hinweggeholfen, und nur an Mariens langen schwarzen Wimpern hingen noch einzelne Tropfen. Renate küßte sie und sagte: »Laß, Marie, denn du mußt wissen, ich glaube an dreierlei.« »Das tun alle vernünftigen Menschen«, sagte die Schorlemmer. »Das heißt alle Christen.« »Und zwar glaub' ich«, fuhr Renate fort, »erstens an den Hundertjährigen Kalender, zweitens an Feuerbesprechen und drittens an Sprüchwörter und Volksreime. Und weißt du, an welchen ich am meisten glaube!« »Nun?« »Und eine Prinzessin kommt ins Haus.« Marie lächelte. Die Schorlemmer aber sagte: »Torheit, ich will euch einen bessern Spruch sagen.« »Und?« »Denen, die Gott lieben, müssen alle Dinge zum Besten dienen.«⁹⁷

95 Ebd., S. 120.

96 Ebd., S. 76. Uwe Hebekus hebt in seiner Dissertation zwar ebenfalls die Madonnenhaftigkeit Marie Kniehases hervor, kommt aber in oberflächlicher Argumentation zu dem verfehlten Ergebnis, die Figur stehe für den Mythos der Geschichte, für Königin Luise von Preußen und symbolisiere die lange ersehnte Reichseinigung von 1871 (Hebekus 2003, S. 178-190).

97 Ebd., S. 708f. Die eigentliche Erzählung endet mit dieser Episode, an sie angefügt wird allerdings ein letztes, Blätter »aus Renatens Tagebuch« enthaltendes Kapitel, das den weiteren Fortgang der Familien- und Dorfgeschichte andeutet und dem Roman einen zweiten Schluß hinzufügt. Auch in diesem allerletzten Kapitel findet sich eine Szene von ähnlicher Bedeutung: bei Mariens Hochzeit mit Lewin fliegen die Sommerfäden und setzen sich in ihrem grünen Kranz fest, so daß ein zweiter, natürlicher Brautscheier entsteht. Die Natur scheint

Die nach mathematisch-geometrischen Gesetzen konstruierten Familiengeschichten der Vitzewitz und der Ladalinskis besitzen innere, logische Geschlossenheit und weisen Symmetrien, Analogien, Oppositionen, Komplementaritäten sowie ein gemeinsames Telos auf, denn beide Erzählungen konvergieren in der Figur Maries, in der sich die Prinzipien Mutterschaft, Christentum und Volksglauben verbinden, und fügen sich auf diese Weise zu einer größeren, geschlossenen, universalen Einheit. So kommt es zwischen den beiden gegensätzlichen Familienschicksalen – dem traurigen Zerfall der Ladalinski-Familie und der glücklichen, das Geschlecht fortführenden Verbindung des Lewin von Vitzewitz mit Marie Kniehase – zu einer Art Balance, die durch die komplementäre Struktur der letzten Kapitel, in denen Tod und Leben, Trauer und Glück, Schuld und Sühne, Begräbnis und Hochzeit miteinander abwechseln, unterstrichen wird. Geschlossene Ganzheit und inneres Gleichgewicht werden unterstützt durch die für den Roman konstitutive Antithese von Mütterlichkeit und Väterlichkeit sowie die leitmotivische Verbindung von Hochzeit und Beerdigung.⁹⁸ Es ist die durch ihre Komplementarität und das gemeinsame Telos ausbalancierte Form der Familiengeschichten, die für einen Ausgleich der Gegensätze verantwortlich ist und auf ein höheres, gerechtes Gesetz verweist. Als Tubal und Lewin nach Frankfurt aufbrechen, hat Marie eine Ahnung von dem Kommenden: »Für Lewin fürchtete sie nichts, es war ihr, als ob irgendein Flammenschild ihn schützen müsse; aber Tubals gedachte sie mit Zittern. [...] Es lag nur tief in ihrer Natur, an einen Ausgleich zu glauben, das Mysterium von Schuld und Sühne war ihr ins Herz geschrieben.«⁹⁹ Die einen Ausgleich herstellende Kraft bleibt im Roman ein Mysterium, selbst für Marie, die Föhlung mit dem Übersinnlichen besitzt. Der Text unterstellt diese Kraft durch seine eigene, streng geschlossene und ausgeglichene Struktur.¹⁰⁰ Diese konstituiert sich nicht nur durch die komplementäre Anordnung der Familienepisoden, sondern darüber hinaus durch die zahlreichen Prophezeiungen, Vorausdeutungen und Rückverweise,¹⁰¹ durch das spiegelbildliche und umschließende Arrangement

durch diese Geste das christliche Sakrament zu besiegeln, ein Eindruck, welchen der volkstümliche Begriff »Mariengarn«, den Renate hier erwähnt, bestätigt (S. 710). Bereits als sie in sein Haus kam, nannte Schulze Kniehase Marie »seine Weihnachtspuppe und sein Zauberkind« (S. 76).

98 Vgl. ebd., S. 12f., 501, 508–513, 667, 679f. sowie die beiden aufeinanderfolgenden Kapitel am Ende des Romans »Zwei Begräbnisse« und »Und eine Prinzessin kommt ins Haus«. Das allerletzte Kapitel schließlich, »Aus Renatens Tagebuch«, beginnt mit Maries Hochzeit und endet an Renates Grabstein.

99 Ebd., S. 629.

100 Von einer »offenen Struktur des Romans«, die womöglich als Beweis seiner Modernität gelten soll (vgl. Hettche 1994, S. 193), kann keinesfalls die Rede sein.

101 Vgl. z.B. HA I, 3, S. 68 (Hoppenmarieken sieht im Traum ihren Überfall voraus); S. 501 (Renate sieht Tubals Begräbnis als schwarzen Hochzeitszug voraus); S. 673f. (Bamme will

von Nebenhandlungen und Nebenschauplätzen¹⁰² sowie die Symmetrie einzelner Figuren.¹⁰³ So sorgt auch eine Spiegelfigur für den Ausgleich der Tragik in der Ladalinski-Familie. Der alte Küster Kubalke, dem im Leben dasselbe Schicksal widerfuhr wie dem Geheimrat,¹⁰⁴ richtet an den um seinen Sohn Trauernden Worte, die ähnlich wie »das Mysterium von Schuld und Sühne« wenig Konkretion in Hinblick auf die tieferen Gesetze des Lebens besitzen: »Aber Gras wächst über alles.«¹⁰⁵

Die Braut verleiht der Geschichte Leben und Zukunft

Es ist das mit dem Prinzip der mütterlichen Fruchtbarkeit verbundene universale Gesetz des Lebens, das »ewig Gesetzliche«, wie der sterbende Stechlin sagt,¹⁰⁶ welchem Fontane den historischen Stoff durch die kunstvolle, geschlossene Konstruktion seiner Erzählung unterwirft. Bereits die tieferen Ursprünge des geschichtlichen Ereignisses, des Angriffs auf Frankfurt als Auftakt der Freiheitskriege in Preußen, sind – in Gestalt von Berndts in märkischer Erde liegender Frau, deren Tod ihn zum Haß gegen Napoleon antreibt – mit Weiblichkeit, Fruchtbarkeit, Erde und Blut verbunden. Indem der »Sturm« eng mit den schicksalhaften Familiengeschichten der Vitzewitz und der Ladalinskis verwoben wird und entscheidend zur Auflösung ihrer beiden Verhängnisse beiträgt, gerät er in das organische Gleichgewicht der Kräfte, welches das einzelne im Sinne einer Balance des großen Ganzen ausgleicht und den Gesetzen von Vergänglichkeit wie Erneuerung unterworfen ist. Hinzu kommt, daß der »Sturm« durch die zahlreichen providentiellen Hinweise und die Andeutung von Transzendenz in den Zusammenhang einer höheren Bestimmung aufgenommen wird. Das historische Geschehen fügt sich in eine sinnhafte, folgerichtige Kontinuität von Begebenheiten mit einem präzisen, vorherbestimmten Ausgang und hat innerhalb dieses Prozes-

in dem schwarzen Schlitten, der zu Lewins Befreiung vorgefahren wird, einen Sarg erkennen); vgl. hierzu auch Witte 2000, S. 147.

102 Lewin bewahrt Hoppenmarieken vor einer Verurteilung wegen ihrer Hehlerei, die der Alten später den Anlaß gibt, Lewin von den Franzosen zu befreien; am Heiligen Abend macht Lewin Station in Bohlsdorf und hat dort Zukunftsvisionen; nach seinem Zusammenbruch wird er in Bohlsdorf gesund gepflegt und feiert deshalb schließlich seine Hochzeit dort.

103 Marie und Hoppenmarieken figurieren als Märchenfee und Märchenhexe mit Namensähnlichkeit; Bamme verehrt Hoppenmarieken, die ihn »Generalken« nennt, im Dorfkrug bezeichnet man die beiden als »Geschwister«.

104 Wie Ladalinski hatte auch Kubalke eine schöne Frau, die ihn mit einem anderen Mann verließ, und die nach ihr geratene Tochter ging ebenfalls irgendwann mit einem Liebhaber davon.

105 HA I, 3, S. 695.

106 HA I, 5, S. 372.

ses eine entscheidende funktionale Position inne; es ordnet sich in einen universalen, auf eine optimistische Zukunft gerichteten und doch in sich abgeschlossenen, produktiven Vorgang ein. Daß dessen dörflich-familiäre Ergebnisse am Ende präzise mit den ursprünglichen, hochstrebenden politischen Zielen übereinstimmen, zeigt, daß der Roman das »Kleinleben in Dorf und Stadt«, wie Fontane es 1865 in einem Brief nennt, nachdrücklich *an die Stelle* der großen Politik setzt. So ist die unstandesgemäße Verbindung von Lewin und Marie auf die Revolutionsideen (»Westwind«) wie auf die preußisch-aristokratische Überheblichkeit der Junker (»frisches Blut«) zu beziehen, und auch Berndts Demut, als er den Sohn verloren glaubt, stellt eine genaue Antwort auf seinen früheren chauvinistischen Militarismus dar, der für das unrühmliche Scheitern des Landsturms verantwortlich war.

Die Ironie der Konstruktion

Fontane hat diese Korrespondenzen von Weltgeschichte und Dorfleben 1878 in einem Brief an Wilhelm Hertz angedeutet, in dem er schreibt, daß eine »Gesinnung« erkennbar werden soll aus dem Zusammenhang derjenigen drei Kapitel im Roman, die den Konflikt zwischen Volk und König zum Gegenstand haben,¹⁰⁷ demjenigen Kapitel, in dem von der Dünkelhaftigkeit, Falschheit und Habgier der Preußen die Rede ist,¹⁰⁸ und den der Auflösung der Familienverhältnisse gewidmeten Kapiteln nach dem »Sturm«:

Der Schwerpunkt des Buches liegt nicht im »Landschaftlichen« [...]; der Schwerpunkt liegt vielmehr in der *Gesinnung*, aus der das Buch erwuchs, und *wenn* es einen bescheidenen Erfolg erringen sollte, so werden Kapitel wie das 4te des ersten Bandes, im 2. Bande das Zwiegespräch zwischen Berndt und Kniehase, bez. zwischen Berndt und Othegraven, im 3. Bande das Prinz Ferdinand- und das Bninski-Kapitel und im letzten Bande die Kapitel, die dem Frankf. Ueberfall unmittelbar folgen, die wahre Ursach davon sein.¹⁰⁹

Es ist die strenge Tektonik des Romans, die planvolle Anordnung der einzelnen aufeinander bezogenen Teile – Kapitel, Figuren, Motive, Ideen, Geschichten –, aus der seine »Gesinnung« resultiert.¹¹⁰ Der Optimismus des

107 »Berndt von Vitzewitz« (Buch 1, Kapitel 4), »In der Amts- und Gerichtsstube« (Buch 2, Kapitel 13) und »Im Johanniterpalais« (Buch 3, Kapitel 1).

108 »Kathinka« (Buch 3, Kapitel 16).

109 Am 1. Dezember 1878. HAB 2, S. 637f. (Nr. 516).

110 »Die Konzeption des gesamten Erzählwerkes gilt als kompliziert«, konstatiert Otfried Keiler und führt zum Beweis fünf Belegstellen an; Otfried Keiler: *Vor dem Sturm*. Das große Gefühl der Befreiung und die kleinen Zwecke der Opposition. In: Christian Grawe (Hg.): Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart 1991 [Interpretationen], S. 13-43; S. 23.

durch die Antithesen Vater-Mutter und Hochzeit – Beerdigung strukturierten Textes entsteht, indem er mit einer Hochzeit und einer kinderreichen Mutterfigur endet, und der Tod der Amélie von Pudagla, einer das Ancien régime repräsentierenden Figur, bezeichnet den Anbruch einer neuen, menschliche Ära. Doch die schematische, das Individuelle, Kontingente und Regellose ausschließende Konstruktion eines universalen Lebensprinzips führt in Aporien, denn die Behauptung des Natürlichen beruht auf unnatürlicher Verfremdung, die Darstellung von Ganzheit auf der unvermittelten Verbindung von Disparatem. So bedingt der Schematismus der Erzählung typenhafte, aufeinander bezogene Figuren mit reduktiver Psychologie ohne innere Entwicklung,¹¹¹ auch entsteht im letzten Teil des Romans eine eigenartige Heterogenität von Stimmungen und Stillagen durch das harte Nebeneinander von historisch-politischer Aktion, traumartiger Märchenhandlung, religiös-elegischer Sterbeszene, tieftragischem Abschied und idyllisch-heiterer Liebe. Dabei wirken die Gleichzeitigkeit von Märchengeschehen und christlicher Sühne sowie die Verbindung von konkreter historisch-politischer Problematik und klischeehaftem, märchenartigem Schluß besonders befremdlich.¹¹²

Fontane ist sich der Konstrukthaftigkeit seines Textes wohl bewußt, wenn er den Erzähler das letzte Kapitel mit dem Satz beginnen läßt: »Erzählungen schließen mit Verlobung oder Hochzeit.«¹¹³ Auch andere Formulierungen am Ende des Romans – »Und nun nichts mehr von Abschied«, »dem Eckzimmer, darin wir ihnen so oft begegneten« – betonen das Formale und Artifizielle der Erzählung.¹¹⁴ Es ist eine kleine und versteckte, aber bedeutungsvolle Wendung, welche die bewußte erzählerische Formgebung ins Selbstironische wendet und die ausgeprägte Geschlossenheit des Romans mit hintergründigem Spott versieht. Mit dem Satz des Erzählers »und zum letztenmal in diesem Buche fuhren die Ponies vor«¹¹⁵ entsteht vom Ende her ein ironisches Leitmotiv, denn die zahllosen Erwähnungen der vor einen Schlitten, einen Wagen oder eine Kutsche gespannten Ponies durchziehen den Text vom Anfang bis zum Schluß. Bisher hatte sich der Erzähler als heiter plaudernd und dabei doch fakten- und detailgetreuer, immer wieder historische Ex-

111 Vgl. ebd., S. 26f.

112 Müller-Seidel bemerkt in seiner Interpretation: »Schließlich der Schluß! [...] ob trotz Tod und Trauer und Resignation nicht doch ein allzu harmonisches Ende angestrebt wurde – dies alles bleibt zu fragen und kritisch zu bedenken.« Walter Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart 1975, S. 132.

113 HA I, 3, S. 709.

114 Ebd., S. 708. Solche eine Metaebene der Erzählung herstellende Bemerkungen finden sich allerdings vereinzelt auch früher im Text, so auf S. 14, 46, 54, 144, 323; vgl. hierzu auch Hettche, der feststellt, daß sich der auktoriale Erzähler »immer mehr aus der Erzählung verabschiedet« und sich »eine Distanz des Erzählers zu seiner Erzählung einstellt«, die mit Ironie verbunden ist (1994, S. 210).

115 HA I, 3, S. 709.

kurse einflechtender, preußischer Chronist gegeben, der gemeinsam mit dem Leser wandernd die Schauplätze der einzelnen Episoden aufsucht¹¹⁶ – hier, am Ende, entlarvt er sich jedoch als raffinierter Gestalter, der seinem Kunstwerk bewußt strenge, geschlossene Form verleiht, eine Eigenschaft, die er zugleich mit ironischer Distanz betrachtet.

»Krieg und Frieden und zuletzt auch Hochzeit«

Eine komplexe, hintergründig-doppelbödig-e Geschichtskonzeption wird erkennbar. Zunächst bewirkt die formale Geschlossenheit des Romans die Integration des historischen Stoffes und seiner politischen Problematik in einen natürlichen Kreislauf des Lebens. Fontane beendet im letzten Teil seiner Erzählung abrupt die bis dahin dominierende historisch-politische Thematik und macht ihren lange hinausgezögerten, mit zunehmender Spannung versehenen Höhepunkt, den Sturm auf Frankfurt, zum Auslöser privater, lebensgeschichtlicher Prozesse, deren Ergebnisse schließlich auf wunderbare Weise mit den ursprünglichen politischen Zielen korrespondieren. Indem sich am Ende im dörflichen Rahmen Ideale der Revolution (»Mensch ist Mensch«) erfüllen, altpreußische Hybris, Chauvinismus und Militarismus dagegen überwunden werden, bestätigt sich das den Lebens- und Familiengeschichten innewohnende, universale und ausgleichende Prinzip des Lebens ebenso für die geschichtliche Handlung. Alles scheint mit allem zusammenzuhängen, wenn auch in anderer Weise, als zunächst zu vermuten wäre. Doch dieser vordergründige Zusammenhang von geschichtlichem Ereignis und Lebensprinzip impliziert sein eigenes Gegenteil, denn es sind gerade nicht die historisch-politischen Aspekte des Geschehens, die mit dem Gesetz des Lebens übereinstimmen, sondern vielmehr die menschlich-privaten. Der »Sturm« hat als politische Aktion keinerlei Folgen, gibt aber den Familien- und Lebensgeschichten ihre entscheidende Wendung. Die politische Geschichte, d.h. der Komplex politisch-militärischer Interessen und Auseinandersetzungen, gesellschaftlicher Konflikte und gewaltsamer System- oder Regierungswechsel, bleibt für sich ergebnislos und trägt absurde Züge – drastisch dargestellt im lächerlichen Verlauf des Landsturms und der Auflösung aller mit ihm verbundenen politischen Hoffnungen. Indem den Lebensgeschichten Kohärenz und sinnvolle Kontinuität zugrunde liegen, in ihnen höhere Gerechtigkeit wirkt und sie produktiv auf eine optimistische Zukunft hin orientiert sind, werden der Geschichte der Kriege, Eroberungen und

116 So heißt es zu Beginn des zweiten Kapitels im ersten Buch: »In der Halle schwelen noch einige Brände; schütten wir Tannäpfel auf und plaudern wir, ein paar Sessel an den Kamin rückend, von Hohen-Vietz.« Ebd., S. 14; vgl. hier auch Walter Hettche: Berlin, die Mark und die Welt. Zu einigen Orten in »Vor dem Sturm«. In: FB 49 (1990), S. 24-32.

Revolutionen implizit und ex negativo entgegengesetzte Eigenschaften zugewiesen: Isolation, Diskontinuität, Destruktivität, Pessimismus, Sinn- und Funktionslosigkeit. So hängt genau betrachtet keinesfalls alles miteinander zusammen, denn politische Geschichte und Leben schließen einander aus. »Krieg und Frieden und zuletzt auch Hochzeit«¹¹⁷ – diese Bemerkung von Hirschfeldts über die Bedeutung des Hohen-Vietzer Glockenläutens im vorletzten Kapitel scheint beide Sinnebenen des Romans anzudeuten, die vordergründige, heiter-ironische des großen Ganzen und des Ausgleichs wie die hinter- und abgründige, absurde der Unvereinbarkeit von politischer Historie und dem Zyklus des Lebens.¹¹⁸

Die Absurdität der politischen Geschichte

Die widersprüchliche Bedeutung von Oberfläche und Tiefenstruktur des Textes zeigt sich auch deutlich an einer Reihe von Binnenerzählungen, deren pessimistische Geschichtsdeutung nur scheinbar aufgehoben wird, indem sie in das optimistische, in sich geschlossene Romangefüge eingelassen sind. Die preußischen Kavallerieoffiziere von Hirschfeldt und von Meerheimb lesen in der von Lewin präsierten literarischen Gesellschaft »Kastalia« aus ihren Kriegserinnerungen; beide erzählen in lapidarer, militärisch-sachlicher Manier und geben präzise Beschreibungen von geographischen Gegebenheiten, Uniformen, Armeeaufstellungen, Truppenbewegungen, Angriffsstrategien

117 HA I, 3, S. 708.

118 Der große Fontane-Forscher Helmuth Nürnberger vertraut der holistischen Geschlossenheit des Romans vollkommen: »Das Eintreten des ›großen Moments‹ stellt den Bezug dieser Welt im Kleinen zur großen Welt her, läßt sie in ihrer Qualität erst wirklich erkennbar werden, so daß schon in diesem patriotischen Roman aus der Epoche der preußischen Erhebung das Einzelne nicht ohne das Ganze, das Ganze nicht ohne das Einzelne gedacht werden kann. Familiengeschichte und individuelle Entwicklung der Romanfiguren verweisen ebenfalls immer wieder auf einen europäischen Zusammenhang. Schauplätze der Zeitgeschichte von Spanien bis Rußland (Borodino) werden in Berichten vergegenwärtigt.« Helmuth Nürnberger: »Der große Zusammenhang der Dinge«. »Region« und »Welt« in Fontanes Romanen. Mit einem Exkurs: Fontane und Storm sowie einem unbekanntem Brief Fontanes an Ada Eckermann. In: FB 55 (1993), S. 33-68; S. 34; vgl. ähnlich auch Rolf Zuberbühler: Fontane und Hölderlin. Romantik-Auffassung und Hölderlin-Bild in »Vor dem Sturm«. Tübingen 1997 [Untersuchungen zur deutschen Literatur 91], S. 14f., 46f. Anders als Nürnberger konstatiert der Anglist Heinz-Joachim Müllenbrock, der zahlreiche Arbeiten zum historischen Roman vorgelegt hat, in seiner Interpretation von »Vor dem Sturm« das Fehlen von Geschlossenheit und Einheit von Öffentlichem und Privatem, ebenso wie dieser erkennt er allerdings die Raffinesse der Konstruktion des Textes, wenn er den festgestellten Befund als einen Mangel des Romans und als Unvermögen des Autors deutet: Heinz-Joachim Müllenbrock: Theodor Fontanes historischer Roman *Vor dem Sturm* und die Scottsche Gattungstradition. In: Müllenbrock 2003, S. 197-207.

und Kampfhandlungen, beide wenden sich ausdrücklich gegen emotionales Erzählen, indem sie ihre Gefühle aussparen – »Über die Freude des Wiedersehens gehe ich hinweg«¹¹⁹ – und den Ausgang ihrer Geschichten vorwegnehmen. Doch gerade in der Spannung von erzwungener Nüchternheit und subtilem Entsetzen liegt das Berührende dieser beiden Erinnerungen, denn bei aller militärischen Sachlichkeit läßt sich die zynische Sinnlosigkeit des Geschehens, für das sich die Offiziere mit ihrem Leben engagieren, nicht verdrängen. Beide Texte, »Das Gefecht bei Plaa« und »Borodino«,¹²⁰ beziehen ihre ästhetische Eigenart aus dem Zwiespalt zwischen aufrichtigem soldatischen Ethos und der Gewißheit von der Absurdität des Tötens und Sterbens im Krieg.

Rittmeister von Hirschfeldt, der im Gefecht von Napoleons Truppen bei Plaa in Spanien seinen Bruder verlor,¹²¹ gestattet sich nur an einer Stelle seiner Darstellung Gefühle und findet dafür Worte, die in dem militärischen Zusammenhang durch ihre einfache Unbeholfenheit ergreifen: »Ich war so recht von Herzen traurig; die Bilder meiner Kindheit und ersten Jugend zogen an mir vorüber; nun war ich allein, ganz allein, und der Bruder, den ich so sehr geliebt hatte, tot.«¹²² Die letzten Worte des sterbenden Bruders rücken die bis dahin wichtige gemeinsame Aufgabe, den Kampf gegen Napoleon, plötzlich in ein sinnloses Licht: »Vergiß auch nicht, daß man nicht bei jeder Gelegenheit sich rückhaltlos drangeben soll. Man opfert sich sonst leicht ohne Zweck.«¹²³ Die Totalität des Krieges macht selbst vor den Toten nicht halt, denn Hirschfeldt wird angewiesen, dem Uniformrock der Leiche seines Bruders, die in der Kirche von Plaa aufgebahrt ist, ein wichtiges Papier zu entnehmen, welches der General diesem übergeben hatte. Und nicht nur das Sterben im Krieg, auch der Tod selbst und die Religion besitzen nichts Versöhnliches, wenn sich in der unheimlichen Kirche überall Blutlachen von Kämpfen finden und Hirschfeldt im Angesicht des Toten bemerkt: »meines Bruders gläserne Augen starrten mich an.«¹²⁴ Später werden zur Ehre des Toten sein Säbel, seine Handschuhe und Sporen in die Kathedrale von Taragona gebracht und dort aufbewahrt.

Rittmeister von Meerheimb kämpfte in der Schlacht bei Borodino,¹²⁵ einer der größten Schlachten der napoleonischen Kriege, auf seiten der Verbündeten gegen die Russen. Napoleon errang damals keinen eindeutigen

119 HA I, 3, S. 387.

120 Kapitel 7 und 11 im 3. Buch.

121 Fontane greift hier auf die »Erinnerungen an Eugen und Moritz von Hirschfeld aus Deutschland und Spanien«, Berlin 1863, zurück.

122 HA I, 3, S. 393.

123 Ebd., S. 392.

124 Ebd., S. 394.

125 Am 7. September 1812; Borodino war ein Dorf im Gouvernement Moskau. Breit dargestellt wird die Schlacht von Borodino in Lev Tolstojs »Krieg und Frieden« (1868/69).

Sieg. Von Meerheimb erzählt von der Grausamkeit des Kampfes und den unzähligen Verlusten bei der Eroberung der Rajewskischanze, einer strategisch wichtigen Position. Auch in diesem Kriegsbericht finden sich drastische Bilder der Absurdität des Krieges:

Ein Kampf Mann gegen Mann entspann sich; die Kanoniere, die nach Wischer und Hebebäumen griffen, wurden niedergehauen; was übrigblieb, warf die Waffen fort und gab sich zu Gefangenen. Nur General Lichatschew, der hier kommandierte, wollte keinen Pardon. Er hatte eine Stunde vorher die Schanze verlassen, um bei General Kutusow über den damals gutstehenden Gang des Gefechtes zu rapportieren. »Wo liegt die Schanze?« hatte Kutusow gefragt, und Lichatschew hatte die rechte Hand erhoben, um die Richtung anzugeben. Eine Sechspfünderkugel riß ihm die Hand fort; er hob die Linke, zeigte scharf gegen Süden und sagte: »Dort.« Dann war er, nur leicht verbunden, in die ihm anvertraute Schanze zurückgekehrt. Nun lag er tot unter den Toten. Das Zentrum war durchbrochen, die Rajewskischanze in unseren Händen. Als, um uns abzulösen, die Division Morand heranrückte und General Thielmann den Befehl zum Sammeln der Brigade gab, war kein Trompeter mehr da, um zu blasen. Ein Schwerverwundeter endlich ließ sich aufs Pferd heben und blies die Signale. So gingen wir auf die andere Seite des Grundes zurück. [...] Am andern Morgen trat [Kutusow] den Rückzug an; Napoleon folgte den Tag darauf. Auch wir. Wir waren nur noch ein Trümmerhaufen; was wir gewesen, das lag bei Semenowskoi und in der Rajewskischanze; aber in unsere Standarten durften wir den Namen schreiben: *Borodino!*¹²⁶

Die schreckliche Ironie, die den Schlußwendungen beider Kriegserinnerungen innewohnt, beruht auf dem Widerspruch zwischen grausamem, massenhaftem Sterben und heroischem Pathos, sie wird verstärkt durch die Tatsache, daß sie von den Erzählern, die in ihrer nüchternen Position verharren, nicht beabsichtigt ist.

Dieselbe aus innerer Widersprüchlichkeit resultierende, subtil-grauenhafte Wirkung liegt der Erzählung Tante Schorlemmers, »Von Kajarnak, dem Grönländer«,¹²⁷ zugrunde. Die Herrenhuterin erzählt eine von der Gewalttätigkeit und todbringenden Überheblichkeit der christlichen Mission zeugende Bekehrungsgeschichte bei den Grönländern, einem freundlich-friedliebenden, gastlichen und kultivierten Volk – und dies, nachdem Renate sie bittet: »Plaudere mir etwas Stilles und Heiteres vor, etwas Frommes, das mich erhebt und mich anweht wie mit himmlischer Kühlung.«¹²⁸ Damals,

¹²⁶ Ebd., S. 428f.

¹²⁷ Kapitel 16 im 2. Buch; vgl. zu Fontanes Quellen Fritz Behrend: Zu Fontanes »Kajarnak der Grönländer«. In: Euph 30.1-2 (1929), S. 249-254.

¹²⁸ HA I, 3, S. 254.

als die Schorlemmer und deren inzwischen verstorbener Ehemann in Grönland missionierten, ließen sich nur wenige Grönländer vom christlichen Glauben überzeugen; die meisten gerieten nach und nach wieder unter den Einfluß ihrer heidnischen Zauberer, der Angekoks. Einer der Bekehrten wurde von seinen Landsleuten hinterlistig ermordet, weil er einen Grönländerjungen mit christlichen Sprüchen totgehext haben sollte; ein anderer, Kajarnak, ließ sich und seine Familie taufen und zog dann aus Furcht vor Gewalt zurück in seine südgrönländische Heimat. Doch nach einem Jahr kehrte er zurück, weil sein Volk für seinen neuen Glauben kein Verständnis gezeigt hatte. Zum Zeichen seiner Treue arbeitete der fromme Kajarnak von nun an in der Kolonie, doch weil er sich in seinem christlichen Eifer übernahm, starb er. Indem die Tante und Renate am Ende gemeinsam ein Gebet sprechen, bevor sie schlafen gehen, endet die Geschichte mit ebenso tiefer Ironie, wie sie beginnt. Heiterkeit, ein Leitwort des Romans, soll die von Renate geforderte Plauderei besitzen, und diese Forderung erzeugt in Verbindung mit der nihilistisch-pessimistischen Aussage der Binnenerzählung und dem versöhnlichen Schluß – »Es ist nun alle Furcht wie verfliegen«,¹²⁹ sagt Renate – den ironischen Effekt. Exemplarisch und im Kleinen wird hier die große, universale Struktur des Romans widergespiegelt: die Bedeutung der einzelnen Episode wird durch den Rahmen, in welchen sie eingelassen ist, in ihr Gegenteil verkehrt. Wie im gesamten Text, so sind auch hier Heiterkeit, Grauen und Ironie die drei dominierenden Gefühlshaltungen, die gemeinsam eine in sich widersprüchliche Geschichtskonzeption konstituieren.¹³⁰

Die Geburt des Realismus aus der Geschichtsresignation

»Ich sehe klar ein, daß ich eigentlich erst bei dem 70er Kriegsbuche und dann bei dem Schreiben meines Romans ein *Schriftsteller* geworden bin«, schreibt Fontane am 17. August 1882 an seine Frau Emilie, und wenige Tage später bemerkt er in einem Brief an sie: »ich bin erst in dem Unglücksjahre 76 ein

129 Ebd., S. 260.

130 In anderen historische Probleme aufwerfenden Episoden dominiert gesellige Heiterkeit die Ironie und es gelingt tatsächlich, die Absurdität des Themas mit einer launigen, aber dennoch tief sinnigen Wendung zu überspielen. Als sich Pastor Seidentopf und Justizrat Turgany über die Herkunft und Bedeutung eines im Oderbruch gefundenen, prähistorischen Bronzewagens streiten, den der eine für die behauptete germanische, der andere für die behauptete slawische Hochkultur in Anspruch nehmen will, beendet Renate mit folgender Bemerkung den Zwist: »Dieser Wagen, von allerdings symbolischer Bedeutung, ist nichts anderes als ein *Streitwagen*, das zwischen Drossen und Reppen aufgefundene Bild eurer eigenen urewigen Fehde.« (Ebd., S. 101). Und als bei anderem Anlaß die Frage erörtert wird, ob Gebirgsvölker oder Flachlandvölker tapferer seien, löst sich der Streit durch die heitere Feststellung, daß der Frieden und die Gemeinschaft der Völker das Beste seien (S. 173).

wirklicher Schriftsteller geworden; vorher war ich ein beanlagter Mensch, der was schrieb.«¹³¹ Die ausgehenden siebziger Jahre und vor allem das Jahr 1876, als der größte Teil von ›Vor dem Sturm‹ entstand, stellen vermutlich die wichtigste Zäsur in Fontanes literarischer Entwicklung dar, denn in dieser Zeit bildet sich eine seinen früheren politischen Positionen übergeordnete Haltung heraus, die seine kommenden Romane prägte.¹³² Nach der vormärzlichen, republikanisch-demokratischen Phase der vierziger Jahre und dem Bekenntnis zur Reaktion, zu Royalismus und Konservatismus in den fünfziger und sechziger Jahren entwickelt der alternde Fontane ein differenziertes Weltbild, welches die widersprüchlichen politischen Überzeugungen früherer Zeiten moderiert und synthetisiert. Doch nicht nur die überwundenen politischen Positionen, sondern auch die seit 1860 anhaltende Beschäftigung mit preußischer Geschichte und die intensiven Kriegserfahrungen der sechziger Jahre tragen zur Weltanschauung des alten Fontane bei.¹³³ Beide erzählerischen Großprojekte dieses Jahrzehnts, die ›Wanderungen‹ und die von der Fontane-Forschung weitgehend ignorierten Kriegsbücher, stellen trotz ihres Bekenntnisses zum Konservatismus und zu Preußen keinesfalls Zeugnisse von ungebrochenem Patriotismus oder gar von Chauvinismus dar. In den essayistischen ›Wanderungen‹ finden sich immer wieder subtile Wendungen, welche die preußische Ideologie und den preußischen Militärgest der früheren Jahre der Verachtung preisgeben; auch in den Dokumentationen der drei großen Kriege, die sich poetischer Verfahren bedienen, wird die preußische Militärpolitik nicht verherrlicht, obwohl Fontane hoffte, mit den Kriegsbüchern bei Hofe zu reüssieren und auf diese Weise seine unsichere wirtschaftliche Situation zu konsolidieren.¹³⁴ Bei aller Distanz zur Politik verurteilt der späte Fontane den Imperialismus und die verlogene Gesellschaft des preußisch-deutschen Militärstaats – »Ich darf Ihnen versichern, der jetzt in unserm Lande blühende Borussismus ist sehr wenig nach meinem Geschmack«, schreibt er 1898 an den Freund James Morris.¹³⁵ Es ist diese Hal-

131 Emilie und Theodor Fontane: Der Ehebriefwechsel. Herausgegeben von Gotthard Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. 3 Bände. Berlin 1998 [Große Brandenburger Ausgabe], Band 3, S. 279, 291 (17. August 1882, 28. August 1882).

132 »Eine Zeit der allerwichtigsten sozialpolitischen, ideologischen, beruflichen Entscheidungen« nennt Peter Wruck diese Phase (Theodor Fontane in der Rolle des vaterländischen Schriftstellers. Bemerkungen zum schriftstellerischen Sozialverhalten. In: Theodor Fontane im literarischen Leben seiner Zeit. Beiträge zur Fontane-Konferenz vom 17. bis 20. Juni 1986 in Potsdam. Mit einem Vorwort von Otfried Keiler. Berlin (Ost) 1987 [Beiträge aus der Deutschen Staatsbibliothek 6], S. 1-39; S. 17).

133 »Aber Schlachten und immer wieder Schlachten: so läßt sich die schriftstellerische Tätigkeit – infolge Bismarcks Tätigkeit – in den Jahren von 1864 bis 1870/71 umschreiben«, bemerkt Walter Müller-Seidel treffend in seinem Fontane-Buch (1975, S. 43).

134 Vgl. Grawe 1987 passim; Müller-Seidel 1975, S. 43-48.

135 Brief vom 5. Februar 1898. In: Theodor Fontane: Briefe in zwei Bänden. Ausgewählt und erläutert von Gotthard Erler. München 1981, 2. Auflage. Band 2, S. 424; vgl. auch Hubertus

tung, welche die Stoffauswahl seines historischen Romans bestimmt, denn das 1870/71 gegründete preußisch-deutsche Reich stilisierte die Befreiungskriege von 1812/13 zum eigenen Gründungsmythos: damals sei das gemeinsame, kämpferische Nationalbewußtsein erwacht, das seinen Ausdruck in dem glorreichen, die Fremdherrschaft beendenden Krieg gefunden habe.¹³⁶ Die Ereignisse des Winters 1812/13 sollten als Vorbild dienen für die Identifikation des preußischen Volkes mit dem Krieg. Indem Fontane dieser historischen Episode jeden Heroismus nimmt und ihr statt dessen lächerlich-absurde Züge verleiht, schreibt er mit ›Vor dem Sturm‹ einen kritischen Kommentar zur preußisch-deutschen Politik der Gründerjahre.

Das langwierige Projekt des historischen Romans stellt nicht nur die Synthese der vorangehenden schriftstellerischen Arbeiten Fontanes dar, der Roman zieht zugleich eine Bilanz langjähriger Erfahrungen des Autors mit Geschichte, Politik und Krieg. In diesem Sinn schreibt er am 23. Oktober 1878 an Paul Lindau: »In etwa zehn bis zwölf Tagen wird mein Roman ausgegeben, Arbeit und Inhalt meines Lebens.«¹³⁷ Doch der historische Roman weist nicht nur zurück in die Entwicklungsgeschichte seines Autors, sondern auch nach vorn und integriert auf diese Weise das als disparat und diskontinuierlich geltende Gesamtwerk. In seinen Zeit- und Gesellschaftsromanen berührt der Romancier Fontane, der nach eigenem Bekunden mit ›Vor dem

Fischer: Wendepunkte. Der politische Fontane 1848 bis 1888. In: Theodor Fontane 2000-1, S. 21-33; als Konstante in Fontanes politischem Denken seit 1840 hebt Werner Rieck dessen kritische Distanz zur preußischen Regierung und den Throninhabern (mit Ausnahme Friedrichs III.) hervor (Preußens Königshaus im Urteil Fontanes. In: Theodor Fontane 2000-1, S. 35-50).

136 Treffend spricht Witte bei Fontanes historischem Roman von einem »Anti-Treitschke« (2000, S. 151-154); vgl. zu Treitschkes Deutung der Befreiungskriege auch Richard Humphrey: *The Napoleonic Wars in the Historical Fiction of the Gründerjahre*. Fontane and his Contemporaries in European Perspective. In: Gisela Brude-Firna, Karin J. MacHardy (Hg.): *Fact and Fiction. German History and Literature 1848-1924*. Tübingen 1990 [Edition Orpheus 2], S. 111-122; S. 118.

137 HAB 2, S. 626 (Nr. 502). In der Rückschau stellt Fontane selbst eine Verbindung zwischen seinen Kriegserfahrungen und der Entscheidung für den historischen Roman her: »Das Buch ist schon aus dem Winter 1863/1864, und ich schrieb abends und nachts die ersten Kapitel – die, glaub' ich, auch die besten geblieben sind – während die österreichischen Brigaden unter meinem Fenster vorüberfuhren; und wenn zuletzt die Geschütze kamen, zitterte das ganze Haus, und ich lief ans Fenster und sah auf das wunderbare Bild: die Lowries, die Kanonen, die Leute hingestreckt auf die Lafetten, und alles von einem trüben Gaslicht überflutet. Ich wohnte nämlich damals in der Hirschelstraße (jetzt Königgrätzer) an der Ecke der Dessauer Straße. Die Stadtmauer (von den Jungens schon überall durchlöchert) stand noch, und unmittelbar dahinter liefen die Stadtbahngeleise, die den Verkehr zwischen den Bahnhöfen vermittelten. Dann lag das Buch zwölf Jahre still, während welcher Zeit ich die Kriege von 1864, 1866 und 1870 beschrieb, und erst im Herbst 1876 nahm ich die Arbeit wieder auf. Es war eine sehr schwere Zeit für mich.« Fontane am 11. Februar 1896 an Ernst Gründler. HAB 4, S. 531 (Nr. 570).

Sturm« geboren wird, historische und politische Fragen nur noch aus der Perspektive des individuellen Lebens. Im Zentrum stehen einzelne Menschen und deren Lebensgeschichten, die durch gesellschaftliche Umstände geprägt werden. Vor kollektiven Problemen interessiert den Romanschriftsteller das Individuelle, vor abstrakt Politischem das konkret Menschliche. Es ist dieser »Rückzug ins Private« (Lukács),¹³⁸ den die historische Erzählung ironisch antizipiert, indem dort dem »Kleinleben in Dorf und Stadt« dasjenige gelingt, worin die große Politik versagt.

»Vor dem Sturm« spiegelt die politische Resignation seines Autors; der Text ist Ausdruck der vergeblichen Sehnsucht nach der Verwirklichung demokratisch-humaner Ziele durch einen natürlichen, gesetzmäßigen Ausgleich politischer Gegensätze. Der aus zahllosen Figuren, Einzelepisoden und Exkursen zusammengesetzte Roman behauptet dieses ausgleichende Gesetz des Lebens durch seine formale Konstruktion und das spannungsvolle Arrangement der Episoden auf das Telos einer Mutterfigur hin, die auf Erneuerung, Fortentwicklung und Zukunft verweist. Auch die ganzheitliche Struktur der Erzählung, die historische Vergangenheit, zeitgenössische Gegenwart und Zukunft, große Politik und kleines Dorfgeschehen sowie das weite Spektrum der Gesellschaft zu integrieren scheint, verweist auf die Universalität des Lebens. Doch bei genauerer Betrachtung stellen sich die historisch-politischen Ereignisse dem angeblichen natürlichen Lebens- und Entwicklungsprinzip entgegen; die scheinbar homogene, ausgeglichene Geschlossenheit des Textes zeigt überall Brüche, Widersprüche und Heterogenitäten. Die Details behaupten das Gegenteil des großen Ganzen: nicht Leben, sondern Gewalt und Tod, nicht Humanität, sondern Unmenschlichkeit und Grausamkeit, nicht teleologische Prozeßhaftigkeit, sondern Sinn- und Zusammenhanglosigkeit. Nur Ironie mildert den Kontrast zwischen der grauenhaften Absurdität der gewaltsamen, auf Machtanspruch beruhenden Konflikte von Völkern, Staaten und Religionen und der heiteren Wunschvorstellung eines höheren Sinns der Lebensgeschichten – sei es Gott, Ehre, Bestimmung, Traum- oder Märchenlogik.¹³⁹

138 Georg Lukács: Der alte Fontane. In: Lukács. 1962-1984 (Band 7: Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten), S. 452-498; S. 458, 471.

139 Georg Lukács hebt als einer der wenigen Fontane-Kritiker den Skeptizismus, den Nihilismus und die Ironie des späten Fontane hervor und sieht darüber hinaus nicht nur in der politischen, sondern auch in der charakterlichen Entwicklung des Dichters eine Versöhnung der Gegensätze, die von kritischer Selbstironie begleitet ist: »Daß also erst der alte Fontane zum eigentlichen Fontane wurde, beruht auf der möglichst vollendeten Entfaltung dieser Widersprüche in der Wechselwirkung seiner Charakteranlagen mit der gesellschaftlichen Entwicklung Deutschlands. Diese Widersprüchlichkeit äußerte sich in seiner Jugendzeit in der Form von kruden Gegensätzen, die, sich gegenseitig schroff ausschließend, den Menschen Fontane haltlos von einem Extrem ins andere warfen. Diese Gegensätzlichkeit konnte bei den klassenmäßigen Grundlagen seiner Existenz nie aufgehoben, nicht

Fontanes Roman impliziert das Bewußtsein von der Zerstörung eines ganzheitlichen Welt- und Lebenszusammenhanges durch tiefgreifende historisch-politische Ereignisse. Dem Text liegt die Erfahrung der Getrenntheit von Geschichte und Lebensgesetz zugrunde, denn hinter der erzählerischen Konstruktion einer Einheit beider verbirgt sich das Wissen um die Destruktion dieses Zusammenhanges, um den Verlust des körperlich-naturhaften Einklangs von Zeit, Gesellschaft und Ereignis. Im historischen Roman beruht die Verbindung zwischen den großen, geschichtsträchtigen politischen Umwälzungen und den kleinen lebensgeschichtlichen Vorgängen auf ihrer kunstvollen formalen Anordnung – nicht auf inneren kausalen Prozessen.¹⁴⁰ Es ist der realistische Zeitroman, der die komplexe, sozialpsychologische Interdependenz von Individuum und Gesellschaft in sein Zentrum stellt, freilich ohne dabei noch einen sinnvollen, zielgerichteten, universalen Geschichtsprozeß, in den die erzählte Handlung eingelassen ist, behaupten zu können. Fontane nimmt mit ›Vor dem Sturm‹ Abschied vom Konzept des historischen Romans, der eine Integration von Geschichte, Politik und Individuum nur auf Kosten eines strengen erzählerischen Schematismus erlaubt.¹⁴¹

einmal wesentlich gemildert werden. Die entwicklungsfördernde Tendenz in seiner privatisierenden Skepsis besteht nur darin, daß diese Gegensätze, ohne sich objektiv abzustumpfen, sich wechselseitig durchdringen und in immer konkreterer Widersprüchlichkeit hervortreten. Indem seine Art der Skepsis, Ironie und Selbstironie diesen Prozeß fördert, zeigt sich uns klar, worin die menschlichen Grundlagen der Spätreife Fontanes bestehen.« Ebd., S. 466.

140 Am 9. Dezember 1878, kurz nach dem Erscheinen von ›Vor dem Sturm‹, schreibt Fontane zweifelnd an Paul Heyse: »Nur Eines laß mich fragen. Meinst Du nicht auch, daß neben Romanen, wie beispielsweise Copperfield, in denen wir ein Menschenleben von seinem Anbeginn an betrachten, auch solche berechtigt sind, die statt des Individuums einen vielgestaltigen Zeitabschnitt unter die Loupe nehmen? Kann in solchem Falle nicht auch eine Vielheit zur Einheit werden? Das größte dramatische Interesse, so viel räum' ich ein, wird freilich immer den Erzählungen ›mit *einem* Helden‹ verbleiben, aber auch der Vielheits-Roman, mit all seinen Breiten und Hindernissen, mit seinen Portraitmassen und Episoden, wird sich dem Einheits-Roman ebenbürtig – nicht an Wirkung aber an Kunst – an die Seite stellen können, wenn er nur nicht willkürlich verfährt, vielmehr immer nur solche Retardierungen bringt, die während sie momentan den Gesamtzweck zu vergessen scheinen, diesem recht eigentlich dienen. Nicht Du, sondern andere haben mir gesagt, daß der Roman schwach in der Composition sei; ich glaube ganz aufrichtig, daß umgekehrt seine Stärke nach dieser Seite hin liegt.« HAB 2, S. 639 (Nr. 518); vgl. zu Fontanes Verhältnis zum historischen Roman auch Heide Grieve: Fontane und Scott. Die Waverley-Romane und Vor dem Sturm. In: FB 19 (1974), S. 300-312; Otfried Keiler: Fontanes Alexis-Essay (1872) als Brückenschlag zum Roman. In: FB 58 (1994), S. 213-233; Wolfgang Monecke: Der historische Roman und Theodor Fontane. In: Werner Simon, Wolfgang Bachofer, Wolfgang Dittmann (Hg.): Festgabe für Ulrich Pretzel zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern. Berlin 1963, S. 278-288.

141 Mit einer nachdrücklichen Geste des verklärenden Abschlusses und Abschieds eines untergehenden Dichtungs-, Geschichts- und Weltkonzepts endet denn auch der Roman. Der

›Vor dem Sturm‹ bildet eine Art ironisches ästhetisches Manifest für die kommende Reihe der Zeit- und Gesellschaftsromane und macht in diesem Sinne den Autor Fontane zum »Schriftsteller«, wie er selbst bemerkt. In den realistischen Romanen ist der Anspruch der sinnhaften Universalität des Historischen aufgegeben; so beginnt der vom Untergang des märkischen Junkertums und den sozialen Umbrüchen in der Provinz erzählende Roman »Der Stechlin« damit, daß der rote Hahn, das Symbol der Französischen Revolution, sich immer dann über dem märkischen See »Stechlin« zeigt »und laut in die Lande hinein[kräht]«, »wenn's [...] draußen etwas Großes gibt«. ¹⁴² Mit diesem wehmütig-heiteren, selbstironischen Symbol bekennt der Gesellschaftsroman, daß für ihn die sinnvolle Einheit von Natur, Geschichte und Individuum unwiederruflich zerbrochen ist – eine Einheit, die der historische Roman des neunzehnten Jahrhunderts künstlich am Leben zu halten versucht. Hinter dem Massenphänomen des historischen Romans in dieser Epoche verbergen sich die Gewißheit von der Absurdität politischer Prozesse und tiefer Geschichtspessimismus – auch bei Theodor Fontane, dem Autor der traditionsbewußten Historienballaden und der liebenswürdigen, geschichtskundigen ›Wanderungen durch die Mark Brandenburg‹.

Erzähler, auf dem alten »Begräbnisplatz« des Klosters Lindow, das in »Trümmern« liegt, umherstreifend, hält am Ende inne: »Und auf einem dieser Grabsteine stand ich und sah in die niedersteigende Sonne, die dicht vor mir das Kloster und die stillen Seeflächen vergoldete. Wie schön! Es war ein Blick in Licht und Frieden. Im Scheiden erst las ich den Namen, der auf dem Steine stand: *Renate von Vitzewitz*.« HA I, 3, S. 712.

¹⁴² HA I, 5, S. 7. Die Argumentation von Stefan Neuhaus, der rote Hahn sei kein revolutionäres Symbol, überzeugt nicht, weil sie die utopische Möglichkeit einer Verbindung von Gesellschaft und Natur verkennt: Stefan Neuhaus: Still ruht der See. Revolutionäre Symbolik und evolutionärer Wandel in Theodor Fontanes Roman *Der Stechlin*. In: FB 57 (1994), S. 48-77; S. 64f.

10. Schluß: Der unauflöbliche Widerspruch zwischen Erhalten und Verändern

Das neunzehnte Jahrhundert als Epoche zu begreifen, ist mit besonderen Schwierigkeiten verbunden. Es entzieht sich der begrifflichen Beschreibung in einer Weise, die es von allen anderen Zeitabschnitten der europäischen Geschichte unterscheidet. Lange Zeit waren es die fortschrittlichen Tendenzen der Epoche, welche das Bild des neunzehnten Jahrhunderts in der Forschung bestimmt haben. Industrialisierung, Rationalisierung, technisch-wissenschaftliche Entwicklung, Dynamisierung, Demokratisierung, Säkularisierung und Individualisierung sind Fortschrittsimpulse, die das neunzehnte Jahrhundert gestalten und machtvoll ins zwanzigste und einundzwanzigste Jahrhundert hineinwirken. Zweifellos prägt sich die Signatur der Moderne in ihren Grundlinien im neunzehnten Jahrhundert aus: durch den Zerfall einer seit Jahrhunderten bestehenden politisch-sozialen Ordnung, durch die Umbildung der ständischen Privilegien- in eine Klassengesellschaft. Dabei ist Fortschritt keinesfalls eine dem Zeitalter *ex post* zugeschriebene Kategorie – bereits die Zeitgenossen lebten in dem Bewußtsein, Zeugen des Anbruchs eines einzigartigen, neuen Zeitalters der Bewegung und des Wandels zu sein, einer gerade begonnenen Weltepoche der Modernität. Man erlebte die Veränderungsprozesse der eigenen Zeit als höchst dynamisch; Fortschritt war bereits eine zeitgenössische Parole. Doch zu den elementaren Zeiterfahrungen der Menschen des neunzehnten Jahrhunderts gehörte auch die des Übergangs von einer alten in eine neue Zeit. Man begriff sich als Teil einer Übergangsepoche zwischen Fortschritt und Tradition, eines »entre-deux«.

Erst in jüngerer Zeit beginnt man zu erkennen, daß das Bedürfnis der Ära nach Wiederholung und die Affinität zur Tradition bislang nicht ausreichend wahrgenommen worden sind. Es ist der Passagen-Charakter der Epoche, ihre Übergangs- und Durchgangsfunktion, welche von den neueren, kritischen Deutungen des neunzehnten Jahrhunderts nachdrücklich hervorgehoben wird. Vom Übergangshaften einer jeglichen historischen Epoche unterscheidet sich die Spezifik des neunzehnten Jahrhunderts grundsätzlich: der Transformationsprozeß auf dem Weg in die Moderne ist tiefgreifend und universalhistorisch einmalig. Doch die Fortschrittsdynamik läßt das Alte nicht wirkungslos hinter sich, sondern bewirkt gerade durch ihre Rasanzen eine Gleichzeitigkeit von Tradition und Innovation. Kontinuitäten und Diskontinuitäten existieren im neunzehnten Jahrhundert nebeneinander und bilden spannungsvolle Gegensätze. Mit dem Fortschritt verbindet sich Krisenhaftigkeit, der Übergang in die Moderne gestaltet sich als zutiefst krisenhafter Prozeß. Zum Wesen des Zeitalters gehören Paradoxien, Oxy mora, Janusköpfe,

radikale Ambivalenzen. Das Bild des Jahrhunderts zeigt sich als ein kaleidoskopartig zusammengesetztes. In seiner Eigenart liegt beides: die Faszination des Fortschritts und die Angst vor dem Verlust des Bisherigen. Neben der Emphase der Modernität steht das Bewußtsein des Abschieds; utopische Zukunftsträume verbinden sich mit einer tiefen Nostalgie und der Sehnsucht nach der Vergangenheit. Aus dieser Paradoxie resultiert die charakteristische Unentschlossenheit der Epoche, denn viele der Versprechen des modernen Fortschritts bleiben unerfüllt, viele Ansätze scheitern an einer schwankenden, zögernden Haltung. Der Fortschritt wird in einzelnen Bereichen – vor allem im Politischen – nicht zuende gegangen; Hoffnungen auf einen Neuanfang werden enttäuscht.

Es ist die Fülle und Vielfalt der Erscheinungen im »langen neunzehnten Jahrhundert«, seine Ambiguität und Heterogenität, welche die Frage nach der Epocheneinheit und der inneren Kohärenz so schwierig machen. Das Problem der epochalen Geschlossenheit des neunzehnten Jahrhunderts wird nach wie vor kontrovers diskutiert. Worin besteht in ideen- und kulturgeschichtlicher Perspektive der innere Zusammenhang, wo liegen die entscheidenden Unterschiede zur vorangehenden und zur nachfolgenden Ära? Romantik, Rationalismus, Idealismus und Materialismus sowie vielfältigste künstlerisch-stilistische Ausdrucksformen entziehen sich einem gemeinsamen, vereinheitlichenden Zugriff. Unter den zahllosen Antithesen der Epoche ist der politische Gegensatz zwischen den alten privilegierten Adelseliten und dem neuen vierten Stand zweifellos der wirkungsmächtigste. »Ich würde als die leitende Tendenz unserer Zeit aufstellen: die Auseinandersetzung beider Prinzipien, der Monarchie und der Volkssouveränität, mit welcher alle anderen Gegensätze zusammenhängen«, bemerkt Leopold von Ranke.¹

Dieser Gedanke des Historikers wird bestätigt durch den historischen Roman, eine der epochentypischsten Kunstformen des neunzehnten Jahrhunderts. Die Antithese von Fürst und Volk steht häufig im Zentrum des konstruktiven Romangefüges, sie geht aus einem revolutionären Geschehen hervor und steht ursächlich für eine im Roman konstitutive Zäsur zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die hier untersuchte Reihe europäischer historischer Romane des neunzehnten Jahrhunderts von seinen Anfängen bis zum Ende macht *ein* zentrales Gestaltungsproblem erkennbar – die Rekonstruktion einer organischen Einheit von Vergangenheit und Gegenwart. Das Konstruktive der Geschichtserzählungen, ihr geometrischer Schematismus, der eine opulente, heterogene Fülle von Figuren, Handlungen und anderen Textelementen zu einem geschlossenen Ganzen ordnet, steht für die Zerstörung eines ehemals ganzheitlichen Zusammenhangs zwischen Gegen-

1 Leopold von Ranke: Über die Epochen der neueren Geschichte. Historisch-kritische Ausgabe herausgegeben von Theodor Schieder und Helmut Berding. München, Wien 1971 [Aus Werk und Nachlaß Band 2], S. 441.

wart und Vergangenheit. Die Texte sprechen vom drastischen Verlust der Tradition durch die Erfahrung der Großen Revolution. Sie reagieren auf ein verlorenes Geschichtsbewußtsein, dem eine organische Ganzheit von Zeitdimensionen zugrunde lag. Die Romane zeugen davon, wie die Beziehung zur Vergangenheit vor dem »Revolutionszeitalter« als unmittelbar erfahren wurde, als körperlich-ganzheitlich und im Einklang mit naturhaft-organischen Verläufen. In der Rückschau des neunzehnten Jahrhunderts erscheint die historische Entwicklung vor der eigenen Epoche als universaler Lebensprozeß, der den Naturgesetzen des Werdens und Vergehens unterworfen war. Das bei aller individuellen Vielgestaltigkeit Stereotype der Texte beruht auf der einschneidenden, übergreifenden Erfahrung der Trennung von Zeit und Lebensgesetz, der durch artifizielle Neuordnung begegnet wird. Mit ihrem Schematismus beklagen die Texte den Zerfall der Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, von Natur und Kultur, von Herrschenden und Beherrschten. Ihre Synthese trägt unübersehbare Züge von Verzweiflung.

Den Texten droht selbst der Zerfall, denn die strenge Anordnung von Elementen der Vergangenheit und der Gegenwart zu einem geschlossenen Ganzen bringt den Verlust von natürlichen Kausalitäten zwischen Figuren, Gegenständen wie Handlungen mit sich und führt damit zur Krise von Sinn, selbst wenn er in gesteigerter Form – durch stoffliche Opulenz, effektvolle, kontrastive Bildlichkeit und Pathos – behauptet wird. Die auf äußerer, visueller Ordnung beruhende Ganzheit der Texte ersetzt semantische Strukturen, die innere, gedankliche Kohärenz erzeugen könnten, daher droht ihnen permanent der Zerfall in sinnlose Einzelteile. Die Hinwendung zur Vergangenheit impliziert Geschichtsresignation, Gegenwartsangst und Zukunftsverweigerung – die Paradoxie der historischen Romane liegt in ihrem tiefen Geschichtspessimismus. Wo optimistische Heiterkeit, Idylle, Niedlichkeit und glatte Perfektion behauptet werden, sind spätestens unter der Oberfläche Grauen, Gewalt, Fatalismus und Tod erkennbar. Einige Erzähler – Flaubert, Fontane – überbrücken diesen Zwiespalt durch Ironie. Am Ende des Jahrhunderts hat die Ganzheitskonzeption ihre letzte Plausibilität verloren: bei Conrad Ferdinand Meyer degeneriert die Körpermetaphorik zur Perversion; die versuchte Synthese von Tradition und Gegenwart führt zur Todesmystik. Eine Ordnung, die den lebendigen Erhalt der Tradition in Gegenwart und Zukunft garantieren würde, erweist sich als unmöglich. An der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert geht die ambivalente Ganzheitsvorstellung unter: während Stifter über den Anstrengungen des monumentalen Geschichtsromans als Krönung und Summe seines Lebenswerks stirbt, überwindet Fontane mit seinem historischen Roman die ganzheitliche Geschichtskonzeption, wodurch – wie er selber sagt - der souveräne Erzähler realistischer Gesellschaftsromane »geboren wird«.

Der historische Roman zeigt, wie in der Passage »Neunzehntes Jahrhundert« beides nebeneinander existiert, die noch lebendige Ahnung von den

ganzheitlichen Zeit- und Ordnungsvorstellungen der Vergangenheit und gleichzeitig das Bewußtsein der Fremdheit einer sich in Fragmente auflösenden alteuropäischen Tradition. Ein jahrhundertlanges Zeitkontinuum wird unterbrochen: aus der Vergangenheit geht keine Zukunftsperspektive hervor, Gegenwart und Tradition werden als unvereinbar erfahren, gleichzeitig ist eine Rückkehr unmöglich. Im Übergang in die Moderne geht die alte Identität von Mensch und Tradition verloren – die Flut historischer Romane im neunzehnten Jahrhundert ist Ausdruck dieses zeitgenössischen Bewußtseinszustandes. Wie keine andere Kunstgattung der Zeit stehen sie mit ihrer spezifischen, Ganzheit konstruierenden Form für die verzweifelte Erfahrung der Disparität und des Dazwischen.

Das Einheitverleihende der Übergangsepoche neunzehntes Jahrhundert liegt gerade in ihrem Drängen nach Ganzheit und Einheit; zwischen einem alten und einem neuen Zeitalter bemüht sich die Epoche, eine Epoche zu sein – eigenständig und gleichzeitig der Tradition verbunden. Weil im Politischen das alte Ideal der ganzheitlichen, korporativen Verbindung politischer Gegensätze wirkungsmächtig bleibt, erneuern politische Umwälzungen, Repression und Revolution die Erfahrung von Traditionsverlust, welche die von der komplexen Kausalität politischer Strukturen in der Gegenwart überdeckt. Es ist dieser Zusammenhang, den Karl Marx in ›Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte‹ als das Dilemma seiner Epoche beschreibt:

Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem Gehirne der Lebenden. Und wenn sie eben damit beschäftigt scheinen, sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnen ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen. [...] Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat. Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen.²

2 Karl Marx: Werke und Schriften. Herausgegeben von Hans-Joachim Lieber. Sechs in sieben Bänden. Darmstadt 1971, 2. Auflage. Band 3.1: Politische Schriften, S. 271, 273f.

Das verzweifelte Bewußtsein vom Verschwinden der Tradition verliert sich mit dem Übergang ins zwanzigste Jahrhundert. Der für das neunzehnte Jahrhundert konstitutive Widerspruch zwischen Erhalten und Verändern löst sich auf in einer Fortschrittsemphase, die endlich auch den politischen Fortschritt vorantreibt. Sie macht endgültig vergessen, in welchem Maße die Moderne auf einem gigantischen Traditionsverlust beruht.