



Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

11 | 2012

Gustave Flaubert. A l'Orient du réalisme

Salammbô, ein Marmortiger

Philippe Dufour

Traducteur : Erika Mursa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4275>

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Philippe Dufour, « *Salammbô*, ein Marmortiger », *Trivium* [Online], 11 | 2012, online erschienen am 29 Juni 2012, abgerufen am 11 Mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/4275>

Ce document a été généré automatiquement le 11 mai 2019.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Salammbô, ein Marmortiger

Philippe Dufour

Traduction : Erika Mursa

NOTE DE L'ÉDITEUR

Wir danken Philippe Dufour sowie dem Verlag Lettres Modernes Minard für die freundliche Genehmigung, diesen Artikel zu übersetzen.

»Ich schreibe über Abscheuliches, und es amüsiert mich.«

(An A. Bosquet, 24. August 1861)¹

- 1 »Ich rülpe Folianten«, erklärt Flaubert, der seit Beginn seiner Arbeit an *Salammbô* völlig unter Büchern vergraben ist.² Dieser gelehrsame Eifer beruht auf einer persönlichen Extravaganz: Flauberts Verfahren ist das eines eklektischen Archäologen, der heterogene Quellen miteinander kombiniert, um sein antikes Lokalkolorit zu erhalten. Die Anmerkungen von Gisèle Séginger in der von ihr herausgegebenen französischen *Salammbô*-Ausgabe lassen uns diese eigenwilligen Zusammenfügungen verschiedener Prosa-Dokumente nachvollziehen.³ Als Schriftenforscher möchte ich jedoch auf andere Weise in Flauberts schweren Folianten blättern. Nach Polybios und nach Michelet (der über weite Strecken seinen griechischen Kollegen paraphrasiert) erzählt nun Flaubert den Söldnerkrieg. Nach Homer, nach Sallust oder Livius, mit der Erinnerung an einen Bürgerkrieg (Juni 1848), schließlich vor dem aktuellen Hintergrund eines anderen (der Sezessionskrieg beginnt 1861), auch das Modell des historischen Romans vor Augen (Mérimée oder Dumas haben in *La chronique du règne de Charles IX* bzw. in *La reine Margot* ebenfalls über den Bürgerkrieg berichtet) schreibt Flaubert über den Krieg. Epos, Historikerberichte, historische Romane: drei Gattungen, drei Arten zu schreiben, die Flaubert mischt, von denen er aber auch abweicht. Er schreibt um, und er schreibt anders. Die Codes formen den Stil und der Stil deformiert diese. In *Salammbô* ist das

Schreiben über Gewalt unerhört, seinem Gegenstand angemessen. Ein von der Norm abweichender Ton bestimmt die historiografische Einzigartigkeit dieses Romans.

Es fehlt ein Grieche

2 Bei Flaubert ist die Gewalt bildhaft-anschaulich:

»Der Äthiopier zog einen langen Dolch aus seinem Gürtel, und die drei Köpfe fielen. Einer, der zwischen die Überreste des Schmauses fiel, hüpfte in das Badebecken und schwamm noch einige Zeit mit offenem Mund und starren Augen darin umher. Das Morgenlicht drang durch die Mauerscharten. Aus den drei auf der Brust liegenden Körpern quoll das Blut wie drei Quellen hervor, und ein Teppich von Blut rann über das mit blauem Sand bestreute Mosaik.«

»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.«⁴

In *Salammbô* ist die Gewalt Teil der Kulisse. Sie wird weder denunziert noch akzeptiert: sie wird konstatiert. Sie bleibt unkommentiertes Faktum. Sie präsentiert sich als ein Phänomen, das schlicht beschrieben wird. Polybios dagegen geht anders vor. Noch bevor er über die kriegerische Auseinandersetzung berichtet, liefert er die Lehre, die daraus zu ziehen ist:

»Denn welches Wesen und Charakter eines [...] Krieges ist, kann man am besten aus dem, was damals geschah, erkennen [...] worin und wie sehr sich in moralischer Hinsicht zusammengewürfelte Barbarenhaufen von Truppen unterscheiden, die in staatlicher Erziehung und in staatlichen Gesetzen und Sitten aufgewachsen sind [...].«⁵

Polybios trennt zwischen Zivilisation und Barbarei, was ihn dazu führt, zwischen legitimer Gewalt und bestialischer Gewalt zu unterscheiden (die animalische Metapher wird für die Söldner verwendet: »wilde Bestien«, »Exzesse, von denen man bei den wildesten Tieren kein Beispiel findet«⁶). Während bei Flaubert das Tier im Menschen in beiden Lagern zu finden ist, verschließt der parteiische Moralismus des Polybios die Augen vor der Grausamkeit der Karthager, die »die Urheber des Abfalls nach Verdienst bestrafen. Denn am Ende, nach dem Triumphzug durch die Stadt, nahm die Jugend an Mathos und seinen Genossen durch jede Art von Martern Rache«.⁷ Michelet, der ansonsten getreu Polybios folgt, distanziert sich von ihm in diesem die Moral betreffenden Punkt. Er verurteilt die vorgebliche Zivilisation, wenn sie sich ihrerseits barbarisch verhält: »[...] ihr Anführer Mathô wurde nach Karthago gebracht und einem feigen Pöbel als Spielball überlassen, der sich so für seine Angst rächte.«⁸ Der Historiker ist kein gefühlloses Wesen, auch wenn er sich in späterer Zeit im Namen der Wissenschaft auf Objektivität berufen wird: er rechtfertigt oder verurteilt. Man denke hier an Taine, wenn er die Schreckensherrschaft der Terreur analysiert. Die Geschichtsschreibung der Französischen Revolution (eine Periode, die für einen Menschen des 19. Jahrhunderts gewiss näher und eindrücklicher war) ist geprägt von Gefühlen und Leidenschaft. Flaubert jedoch scheint sich um das Heldenstück einer affektfreien Tonlage zu bemühen.

3 Dabei ist Gewalt gewiss das Motiv *par excellence*, das den Historiker zur Preisgabe seiner Neutralität verpflichtet, wenn er sie denn anstrebte: Er muss diese Gewalt verstehen oder ablehnen. Wir greifen hier zwei weitere Lektüre-Beispiele von Flaubert auf, um die beiden

Positionen zu veranschaulichen: Sallust und Livius. In *Der Krieg mit Jugurtha* rechtfertigt der erste ohne größere Skrupel die Gewalt, die vom römischen Lager (seinem Lager) ausging, während er die des gegnerischen Lagers anprangert. Der Thesenbericht lässt keine Gefühle erkennen und scheint die Haltung zu vertreten, dass der Zweck die Mittel heilige, so, wenn die Bewohner von Capsa ausgelöscht werden, obwohl sie sich Marius ergeben haben:

»Dennoch wurde die Stadt angezündet, die wehrfähigen Numider niedergemacht, alle anderen verkauft, die Beute an die Soldaten verteilt. Diese gegen das Kriegerrecht verstoßende Handlung wurde nicht aus Habgier oder aus verbrecherischer Einstellung des Konsuls begangen, sondern weil der Ort für Jugurtha günstig, für uns aber schwer zugänglich war und weil der Menschenschlag wankelmütig, treulos und schon vorher weder durch gute Behandlung noch durch Einschüchterung zu zähmen war.«⁹

Das Verbrechen gegen die Menschlichkeit wird hier im Namen des strategischen Interesses und der Völkerpsychologie bedenkenlos klein geredet ... Livius dagegen gibt sich in einem ähnlichen Fall eher unschlüssig, er beschreibt die Auslöschung der Zivilbevölkerung von Henna durch die Römer zurückhaltend ratlos, wobei er zwischen seiner Humanität und seiner Nationalität schwankt:

»[...] die Erbitterung der Soldaten wurde keineswegs etwa dadurch geringer, daß sie einen wehrlosen Haufen niedermetzten, vielmehr war es, als wenn sie, in gleicher Gefahr befindlich, sich in einen erbitterten Kampf hineinsteigerten. So wurde Henna durch eine Tat behauptet, die entweder verwerflich oder unumgänglich notwendig war.«¹⁰

Jedenfalls tritt der Historiker in diesem Bericht in Erscheinung: Die Gewalt fordert zum Diskurs auf.

- 4 In gleicher Weise folgt im historischen Roman auf den Einbruch von Gewalt (diese Gattung enthält immer wenigstens eine gewalttätige Szene) jeweils ein Diskurs. Man kann sogar sagen, dass der historische Roman seinem Wesen nach humanistisch ist. Ganz gleich, welche Ideologie der Autor vertritt, das Leid appelliert an das Mitleid: Mitleid des Erzählers oder Mitleid einer Person, die in diese Geschichte eingebunden ist; Mitleid in Worten oder durch einen einfachen Blick. In *Dreiundneunzig (1793)* beispielsweise verurteilt der Erzähler Victor Hugo offen die Gewalt mit jener klarsichtigen Rede, die der Rückblick verleiht; wenn er dabei eindeutig Stellung für ein Lager bezieht, gesteht er doch zu, dass ein Preis zu zahlen ist, um die Geschichte in die Zukunft zu führen. Doch auch wenn die Gewalt unumgänglich ist, bleibt sie verwerflich. Verschiedene Figuren variieren diese Aussage, so der Bettlerphilosoph Tellmarch (durch seinen Blick entdecken wir das Massaker von Herbe-en-Pail) oder auch die Mutter, die nichts mit dem Konflikt zu tun hat und einzig und allein für Humanität steht:

»Du weißt nicht, wer deinen Mann umgebracht hat?«

»Nein.«

»War es ein Blauer? Ein Weißer?«

»Eine Flintenkugel war es.«

»– Comment, tu ne sais pas qui a tué ton mari?«

– Non.

– Est-ce un bleu? est-ce un blanc?«

– C'est un coup de fusil.«¹¹

Gerade in ihrer Naivität kündigt diese Antwort von der Relativität der Ideologien angesichts der Absolutheit des Humanen. In *Chronique du règne de Charles IX* wird dieselbe Botschaft von einer klarsichtigen Person vorgetragen, dem protestantischen Militärchef La Noue, wenn sich gegen Ende des Buches die Moral herauskristallisiert. In dieser Rede

eines Parteiischen, der angesichts des Leids nicht anders kann als einfach Mensch zu sein, liegt eine große Eindringlichkeit: »Und heißt das, es ist ein Katholik? – Oder ein Protestant? – Es ist ein Toter.« Diese Eindringlichkeit wird dadurch verstärkt, dass hier nicht ein außenstehender Erzähler urteilt, der Jahrhunderte später seine Moral darüber stülpt (Mérimée nahm sich vor gedanklichen Anachronismen in Acht). Der historische Roman hat im Vergleich zur Arbeit des Historikers den Vorteil, dass er unmittelbar die Intensität eines Erlebnisses herstellen kann.¹² Dies zeigt eine andere Szene aus der *Chronique* sehr anschaulich, die während eines Kampfes die Perspektive der Protestanten in den Mittelpunkt stellt: Sie sehen, wie ein Katholik durch das Fenster einer Mühle zu entkommen versucht. Die Episode beginnt beinahe grotesk: Der Mann hat sich mit seiner Rüstung in der zu schmalen Fensteröffnung festgeklemmt. Doch der Tonfall täuscht, denn die Mühle steht in Flammen, der Harnisch erhitzt sich zur Weißglut, und der Körper wird von der Hitze verzehrt. In diesem Augenblick empfinden die Protestanten ein Mitgefühl für diesen Katholiken, der bei lebendigem Leibe verbrennt, auch wenn sie den Anblick schnell vertreiben, um weiter zu kämpfen, um weiter an ihren Kampf zu glauben:

»Es entstand ein Augenblick der Stille unter den Angreifern; dann stießen alle wie in einem gemeinsamen Einverständnis ein Kampfesgeschrei aus, um sich zu betäuben und um das Stöhnen des Mannes, der da brannte, nicht zu hören. Er verschwand in einem Wirbel aus Flammen und Rauch, und im Innern des Turms sah man einen roten, rauchenden Helm hinabstürzen.«

»Il se fit un moment de silence parmi les assaillants; puis, tous ensemble, et comme par un commun accord, ils poussèrent une clameur de guerre pour s'étourdir et ne pas entendre les gémissements de l'homme qui brûlait. Il disparut dans un tourbillon de flammes et de fumée, et l'on vit tomber au milieu de la tour un casque rouge et fumant.«¹³

Das französische »on« (man) am Satzende, das ist »l'homme«, wie es die Etymologie bezeugt, also der Mensch, unparteiisch und unbestimmt, der den Preis des Lebens kennt. Es ist ein anderes »on« als in *Salammbô* (»on voyait«, »on entendait« – man sah, man hörte), das ganz im Gegensatz dazu einen Mangel an menschlicher Präsenz, ein Null-Niveau an Gewissen bezeichnet. Das Flaubertsche »on« in den Beschreibungen der Schlachten markiert die Abwesenheit einer Fokussierung. Es ist das leere Pronomen, das für Affektarmut steht. Dagegen genügt im historischen Roman der Blick eines Menschen, um im Namen der Humanität und wider jeglichen Fanatismus zu sprechen. In *Ivanhoe* spielt Rebekka eine solche Rolle bei der Belagerung des Schlosses Front-de-Boeuf, worüber sie dem verletzten Helden und Namensgeber des Romans berichtet. Dies geschieht mit doppelter Distanznahme: zum einen durch die räumliche Entfernung (beide Personen befinden sich in einem Raum, der über der beschriebenen Szene liegt, wodurch das Entsetzen nicht in Großaufnahme erscheint, sondern durch Rebekkas Blick vermittelt wird, die sich zuweilen abkehrt); zum anderen durch einen affektiven Filter (Mitleid und Gefühläußerungen prägen die Szene). Rebekka ruft Gott und die Menschen an: »Großer Gott! Hast du den Menschen nach deinem Ebenbild erschaffen, damit er so grausam von den Händen seiner Brüder entstellt werden soll!« »O Menschen, schont, wenn ihr noch Menschen seid, die, die sich nicht mehr verteidigen können!«¹⁴ Sei es die Mutter in *Dreiundneunzig*, seien es Rebekka, Andromache oder Hekube im homerischen Epos: im Angesicht von Gewalt macht unsere Literatur die Frau zur bevorzugten Inkarnation des Humanen.¹⁵

- 5 Nichts dergleichen bei Flaubert, nur das Dasein des Abjekten, allerdings ohne jegliche Abscheu, die es in Distanz setzen würde. Salammbô ist nicht Rebekka. Ihr Blick kommt zu spät, die Bewusstwerdung angesichts des gemarterten Körpers von Mathô ist lächerlich

schwach. Auf ihre Lippen drängt sich der Lebenstrieb – doch erst im Augenblick des Todes:

»Salammbô hatte sich über die Brüstung gebeugt. Diese fürchterlichen Augen schauten sie an, und plötzlich stieg all das in ihr Bewußtsein, was er für sie erlitten hatte. Obwohl er im Todeskampf lag, sah sie ihn erneut in seinem Zelt auf den Knien liegen, wie er ihre Hüften mit seinen Armen umschlang und Liebesworte stammelte. Sie lechzte danach, diese Worte noch einmal zu empfinden, sie zu hören; [...] sie wollte aufschreien. Er schlug rückwärts zu Boden und rührte sich nicht mehr.«

»Salammbô était penchée sur la balustrade; ces effroyables prunelles la contemplaient, et la conscience lui surgit de tout ce qu'il avait souffert pour elle. Bien qu'il agonisât, elle le revoyait dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus.«¹⁶

Und auch an den Erzähler kann man sich nicht wenden, der uns etwa nach Art seines Kollegen Hugo Wissen und Moral vermittelte. Er lässt sich den gesamten Roman über nicht vernehmen, und seine Stimme ist zu verhalten, als dass man sie mit einem bestimmten Gefühl in Verbindung bringen könnte:

»Außer seinen Augen war nichts Menschenähnliches mehr an ihm; es war nur noch eine langgestreckte, über und über rote Form. Seine zerrissenen Fesseln hingen ihm an den Schenkeln herab, doch konnte man sie nicht von den bloßliegenden Sehnen seiner Handgelenke unterscheiden. Sein Mund stand weit offen. Aus seinen Augenhöhlen drangen zwei Flammen, die bis zu seinen Haaren emporzulodern schienen – und noch immer ging der Elende weiter!«

»Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine; c'était une longue forme complètement rouge; ses liens rompus pendaient le long de ses cuisses, mais on ne les distinguait pas des tendons de ses poignets tout dénudés; sa bouche restait grande ouverte; de ses orbites sortaient deux flammes qui avaient l'air de monter jusqu'à ses cheveux; – et le misérable marchait toujours!«¹⁷

Man beachte hier das »on« (man), das ganz anders als bei Mérimée eingesetzt wird: es ist der Blick eines Zeichners, der einen Ecorché skizziert. » – und noch immer ging der Elende weiter!« / » – et le misérable marchait toujours!« Was wird hier betont? Das Leiden? Oder vielmehr eine Leistung, die Ausdauer? Polybios hatte die Qualen zumindest (!) gebilligt, Michelet seinen Widerwillen geäußert. Der Flaubertsche Bericht jedoch gleitet ohne Missbilligung oder Rechtfertigung in eine eigenartige Tonlosigkeit. Er beschreibt einen Ecorché, den »Muskelmann« der Schönen Künste. Solche Abbildungen zeigen allerdings Körper ohne Geschichte und ohne Biographie: Sie bringen keinen Schmerz zum Ausdruck, sie strahlen ruhiges anatomisches Wissen aus. In der Malerei tragen die Alter Ego Mathôs eher die Namen Marsyas und Sankt Bartholomäus, jener bei lebendigem Leibe Gehäuteten der heidnischen und christlichen Kultur. Flaubert entfernt sich von den literarischen Codes, von jenem der Geschichte und jenem des historischen Romans und ist dem imaginären Museum der Gemarterten näher – und auch den Gemarterten in ihrer Verlassenheit, die – anders als Christus am Kreuz – keinen mitfühlenden Blick in ihrer Nähe haben. Auf Tizians Gemälde »Die Häutung des Marsyas«¹⁸ steht nichts zwischen meinem Blick und dem Werk selbst. Dabei fehlt es nicht an Personen, die den geschundenen Körper umgeben: die Henker, die aufmerksam ihre Tätigkeit verrichten, ein Kind, das einen Hund streichelt, der offensichtlich das Fleisch des Marsyas im Blick hat, ein anderer Hund, der das Blut aufleckt, eine Person, die Geige spielt, vielleicht Apollo (Geige anstatt der Lyra: *de te fabula narratur*/Deine Geschichte wird erzählt), eine weitere, nachdenkliche Gestalt, wahrscheinlich Midas: Dem Tode hautnah gegenüberstehend, wenn man so sagen darf, hat seine ruhige Besonnenheit

etwas Anstößiges. Seine Ungerührtheit macht ihn zu einem Double des Flaubertschen Erzählers. Tizian ebenso wie Flaubert konfrontieren uns mit der rohen Gewalt, ohne dass der Blick oder die Sprache protestieren. Ist es vielleicht gerade dies, was uns stört? Dass es hier im Text, auf der Leinwand, keinerlei Darstellung eines moralischen Gewissens, das heißt vielleicht, unseres guten Gewissens gibt? Wir müssen dem Niederträchtigen als solchem gegenüber treten. Wider den humanistischen Glauben an den Menschen sagen uns Flaubert und Tizian, dass das Menschliche das Abjekte ist.

- 6 Sainte-Beuve empörte sich darüber und forderte den gefilterten Blick. Es fehlt ein Grieche,

»der, in diesem schrecklichen Krieg verloren, darüber urteilt, der angesichts dieser Schrecken wie wir empfindet und wie viele anständige Menschen damals und uns vielleicht helfen würde, sie zu ertragen [...] Muss es sein, dass es weder innerhalb noch außerhalb dieser Mauern von Byrsa keinen Menschen gibt, der in seinem Innern sagt: Ich bin Mensch!«¹⁹

In dieser Fiktion gibt es weder einen Tellmarch noch einen La Noue, mit dem man sich identifizieren könnte. Das Phantom des ewig Menschlichen hat sich aus der Geschichte verabschiedet. Hier einen Griechen einzufügen (einen wirklichen, nicht diesen Bastard von Spendius), hieße, die Autorität der Zivilisation wieder herzustellen. Diese Rolle übernahm der Grieche Polybios in seinem Bericht. Ein einziges Individuum würde genügen, das sich gegen den Rest der Völker, Söldner wie auch Karthager, auflehnte, die eine gleiche Barbarei miteinander verband. Tatsächlich taucht in seltenen, sehr punktuellen Momenten ein Mensch auf, da er jedoch kurz darauf wieder unmenschlich wird, hat seine Haltung keinen Bestand. In *Salammbô* besitzen die Personen eine Gelegenheits-Humanität. So wird angesichts der Kinderopfer für Moloch am Ende des Kapitels das Leid plötzlich durch den entsetzten Blick der Barbaren erlebt: »[sie] schauten starr vor Entsetzen zu.«²⁰ Oder auch, aber unbestimmter, als die Barbaren die Leichname der Gemarteten sehen: »Dieses Strafgericht hatte ohne Zweifel die Barbaren in Schrecken versetzt, denn von der Höhe des Eschmuntempels aus sah man sie ihre Zelte abbrechen [...]«²¹ Solche Szenen dienen zunächst dazu, die Grenze zwischen Barbarei und Zivilisation zu verwischen, die Barbarei der Zivilisation aufzuzeigen²², ohne jedoch das gegnerische Lager dauerhaft zu humanisieren. Der Roman nimmt eine Nivellierung nach unten vor und dekonstruiert so den Bericht des Polybios und dessen Positionsnahme. Die einzige wirkliche Episode eines menschlich empfundenen Leids bleibt die Begegnung zwischen Hamilkar und dem Vater des Kindes, das er anstelle Hannibals den Molochpriestern ausgeliefert hat. Hamilkar, »ganz verblüfft über diesen Schmerz«²³, begegnet über den sozialen Rang hinweg dem Menschlichen: Der Patrizier sieht, dass der Sklave Vater ist wie er. Er erkennt es, nicht ohne Unbehagen. »Er sah ihn an, und eine Art Mitleid bewegte ihn.«²⁴ In diesem Roman der Mitleidlosigkeit ist dieses zweitklassige Mitleid immerhin etwas. Mehr wird man nicht finden.

- 7 Der Erzähler wird nicht zu jenem Menschen, der zu fühlen vermag wie wir, wie Sainte-Beuve es fordert. Er begnügt sich damit, in der Erzählung seinen Blick schweifen zu lassen wie ein Chirurgiestudent, der Leichname sezziert:

»Gräßliche Waffen hatten ihnen die schlimmsten Wunden geschlagen. Grünliche Fleischfetzen hingen ihnen von der Stirn herunter. Sie waren in Stücke gehauen, zermalmt bis ins Mark, durch Würgegriffe blau angelaufen oder von den Stoßzähnen der Elefanten aufgeschlitzt. Obgleich sie den Tod fast gleichzeitig erlitten hatten, konnte man doch die Unterschiede in der Verwesung feststellen. Die Männer aus dem Norden waren bleifarben aufgedunsen, während die sehnigen Afrikaner wie eingeräuchert aussahen und bereits austrockneten.«

»Des armes hideuses leur avaient fait des blessures compliquées. Des lambeaux verdâtres leur pendaient au front; ils étaient tailladés en morceaux, écrasés jusqu'à la moelle, bleuis sous des strangulations, ou largement fendus par l'ivoire des éléphants. Bien qu'ils fussent morts presque en même temps, des différences existaient dans leur corruption. Les hommes du Nord étaient gonflés d'une bouffissure livide, tandis que les Africains, plus nerveux, avaient l'air enfumés, et déjà se desséchaient.«²⁵

Anatome und Physiologen findet man hier allenthalben ... Nirgends jedoch einen Griechen. Hören wir, was Flaubert selbst als Antrieb für diesen speziellen Stil verrät: »Es muss ein transzendentes Schreiben sein, glatt wie Marmor und wütend wie ein Tiger.« – »Il faut que ce soit écrit transcendantement, lisse comme un marbre et furieux comme un tigre«.²⁶ Flaubert sucht den Gegensatz zwischen sprachlichem Ausdruck und Äußerung. Er erzeugt eine Spannung zwischen einer Stilistik der Indifferenz und dem Thema der Gewalt. Er optiert für einen Widerspruch der Form. Eine solche Strategie erscheint ambivalent. Der marmorhafte Erzähler liefert einen Bericht, von dem das kulturelle Über-Ich, das er üblicherweise verkörpern soll, abgetrennt ist – im Unterschied zu Zola oder Hugo, die spektakulär im Morbiden schwelgen können (Han von Island, der menschliches Blut aus der Gehirnschale seines Sprösslings trinkt), nichtsdestoweniger aber an anderer Stelle Werte hervorheben. *Salammbô* erfindet eine Geschichte ohne Diskurs, deren Spannung aus einem hartnäckigen Amoralismus besteht.²⁷ Doch andererseits preist dieser marmorglatte Stil die Schönheit, wo das Böse und das Hässliche regieren. Soll dies ein Zufluchtsort sein? In dieser Welt gibt es zwar keinen Griechen, dafür aber einen Künstler. (Häufig wurde festgestellt, dass unter den Romanfiguren ein Künstler fehlt: Karthago, die Stadt, die zerstört werden soll und schon vom Tode gezeichnet ist, ist eine Gesellschaft ohne Kunst.) Der Protest, der stumme Diskurs, bestünde somit in dieser marmornen Glätte.

Es fehlt das Unsagbare

- 8 Wie kommt es aber, dass sich das Unbehagen bei der Lektüre nicht auflöst? Das marmorne Schreiben mit seinem distanzierten Stil kontrastiert vielleicht mit der Gewalt, doch ästhetisiert es diese auch: Es ist unerschütterlich in seiner spektakulären Ausstellung des Abjekten. Darin liegt der Unterschied zum Schreiben der Historiker, die damit sparsam umgehen. Bei Polybios und Michelet nimmt der Bericht über den Söldnerkrieg 20 bzw. sieben Seiten ein. Und die Kämpfe oder Gewaltszenen sind darin nicht das Wesentliche. Polybios ist hier sehr knapp, er inszeniert die Schlachten wie ein Strategie, der Manöver beschreibt und eine rechnerische Bilanz der Operationen zieht:

»Die meisten wurden aber von der hart nachdrängenden Kavallerie niedergeritten oder von den Elefanten zu Boden getreten. So kamen sechstausend Libyer und Söldner um, etwa zweitausend gerieten in Gefangenschaft.«²⁸

Ihm genügt, etwas zu benennen, ohne ausführlich zu schildern, eine Tatsache anzuzeigen, deren Inhalt der Vorstellung des Lesers überlassen wird: »[sie] töteten danach alle Karthager auf der Insel (Sardinien) unter unerhört grausamen, raffiniert ausgedachten Martern.«²⁹ Zudem lagen ihm vielleicht keine genauen Zeugnisse zu einem solchen Ereignis vor, so dass er hätte erfinden müssen. Der antike Historiker, der auch Schriftsteller ist, kann gewiss feierliche Reden schreiben und sie mit unglaublicher Eloquenz ausstatten, doch wenn es um Tatsachen und Verhaltensweisen geht, setzen seine Skrupel hinsichtlich der Genauigkeit ein. Im Gegensatz dazu entfesselt Flaubert genau an diesem Punkt seine Vorstellungskraft. Der antike Historiker nimmt den

allgemeinen Blick von oben ein, denn für ihn ist die Geschichte die Sache großer Männer, die von den Massen nur ausgeführt wird. Wenn Polybios über die Schlacht von Cannae spricht, dann mit maximaler Verknappung, wobei der Bericht ganz auf die Figur des Militärgenies Hannibal verkürzt wird: »Hannibal [...] schloß sie im eigenen Lager ein, tötete zweitausend von ihnen und brachte alle anderen lebend in seine Gewalt.«³⁰ Eine griechische Version des *Caesar pontem fecit*. In ähnlicher Weise bleibt Sallust, der für seine knappen Formulierungen berühmt ist, bis hin zur Beschreibung des Mann gegen Mann bei einer Überblicksperspektive:

»Der Kampf glich mehr einem Raubüberfall als einem wirklichen Gefecht. Von den ohne Feldzeichen und ohne Gruppierungen durcheinandergewürfelten Reitern und Fußtruppen wich der eine, ein anderer wurde niedergemacht, viele, die mit den Gegnern erbittertst kämpften, wurden von hinten umzingelt.«³¹

Das eigentliche Ereignis ist das militärische Manöver, während Einzelkämpfe als tote Momente im Bericht gelten, die folglich weggelassen werden.

- 9 Auch der Autor des historischen Romans kennt eine solche Art zu schreiben. Durch eine gewisse Zurückhaltung wird der Anblick des gewaltsamen Todes zensiert und zu einem allgemein gehaltenen Bericht, so beispielsweise in *Ivanhoe*, wo der Code des Erhabenen im Schrecklichen die Details ausspart:

»[...] aber an anderen Orten verhinderten die dicken Mauern und gewölbten Zimmer ein Vordringen des Feuers, und hier tobte die Wut der Menschen mit dem fürchterlichen Element um die Wette. Von Gemach zu Gemach verfolgten die Sieger die Verteidiger des Schlosses und stillten in ihrem Blute die Rache, die sie schon lange gegen die Leute des tyrannischen Front de Boeuf erfüllte.

Der größte Teil der Besatzung leistete den heftigsten Widerstand, wenige baten um Gnade, keiner erhielt sie. Die Luft war von Wehklagen und Waffengeklirr erfüllt. Der Boden war schlüpfrig von vergossenem Blut.«³²

Dieses Beispiel lässt den Unterschied im Stil eines Walter Scott und jenem Flauberts ermessen: wo der erste erzählt, liefert der zweite eine Beschreibung. Walter Scott ist hier viel näher bei Chateaubriand, der ebenfalls eine Panoramaaufnahme zeigt und dabei in Metonymien vom Tod spricht, den Blick jedoch auf anderes lenkt:

»Auf den leuchtenden Glanz der Waffen folgte die düstere Farbe des Staubes und des Gemetzels. Die Helme sind zerbrochen, die Federbüsche niedergeworfen, die Schilde gespalten, die Rüstungen durchbohrt. Der heiße Atem von hunderttausend Kämpfern, das dichte Schnauben der Pferde, der Dunst von Schweiß und Blut lassen auf dem Schlachtfeld eine Art Hydrometeor entstehen, den hin und wieder das Aufleuchten eines Schwertes wie ein glänzender Blitzstrahl in der fahlen Klarheit eines Gewitters durchbricht. Inmitten des Geschreis, der Flüche, der Drohungen, des Klangs der Schwerter, der Speerhiebe, des Zischens der Pfeile und Wurfspieße, des Kreischens der Kriegsmaschinen waren die Stimmen der Anführer nicht mehr zu vernehmen.«³³

Flaubert fürchtete, sich bei seinen Schlachtenbeschreibungen allzu sehr an das epische Modell von *Les Martyrs* anzulehnen, doch sind die Ähnlichkeiten nur oberflächlich. Auch Flaubert setzt die Metonymie ein, doch dient sie ihm nicht als Schleier: sie ist hyperrealistisch und spricht vom Zerstören menschlicher Körper.

- 10 Ganz im Gegensatz zum zurückhaltenden Stil der Knappheit oder des Panoramablicks geht Flauberts Schreiben mit sadistischer Überzeichnung vor. Das Abjekte gibt ihm Gelegenheit zu Bravourstücken mit stilistischen Paraden. Exemplarisch dafür die Belagerung Karthagos. Sainte-Beuve gegenüber gesteht Flaubert, er habe »eine Belagerung beschreiben wollen«³⁴, wobei die Syllepse etwas über das Kausative des Schreibens, das stellvertretende Schwelgen in Gewalt, aussagt. Dieses Ereignis nimmt in

Salammbô zwei Kapitel ein, während Polybios sich ganz knapp damit begnügt, Beginn und Ende der Belagerung anzuzeigen, ohne die Angriffe zu beschreiben, und statt dessen erläutert, welche Verhandlungen während dieser Zeit Karthago führte, um vor allem römische Verbündete für die Lieferung von Vorräten zu finden. Flaubert, sagt Gisèle Séginger, hat bei Sallust nachgeforscht, um die Angriffe zu erzählen.³⁵ Da wo Sallust aber schlicht von »schwerem Unheil« spricht, das bei der Belagerung Zamas erlitten wurde, greift Flaubert zu einer starken Überhöhung und erzeugt eine Hypotypose des Schreckens:

»[...] das Steinöl heftete sich an die Kleider, flüssiges Blei rann sprudelnd über die Helme und brannte Löcher ins Fleisch; ein Funkenregen sprühte gegen die Gesichter und aus augenlosen Höhlen schienen mandelgroße Tränen zu rollen. Männer, die von gelbem Öl getroffen, brannten lichterloh von ihren Haaren her. Sie rannten davon und steckten dabei andere in Brand. Man erstickte sie, indem man ihnen von weitem mit Blut getränkte Mäntel übers Gesicht warf. Einige hatten keine Wunden und blieben doch starrer als Pfähle mit offenem Mund und ausgebreiteten Armen regungslos stehen.«

»[...] le pétrole s'attachait aux vêtements; le plomb liquide sautillait sur les casques, faisait des trous dans les chairs; une pluie d'étincelles s'éclaboussait contre les visages – et des orbites sans yeux semblaient pleurer des larmes grosses comme des amandes. Des hommes, tout jaunes d'huile, brûlaient par la chevelure. Ils se mettaient à courir, enflammaient les autres. On les étouffait en leur jetant, de loin, sur la face, des manteaux trempés de sang. Quelques-uns qui n'avaient pas de blessure restaient immobiles, plus raides que des pieux, la bouche ouverte et les deux bras écartés.«³⁶

Alcide Dusolier bemerkt in seinem Beitrag zu *Salammbô*, Flaubert habe anscheinend den von Polybios überlieferten Ausdruck vom »gnadenlosen Krieg« übernommen, um ein »Kompendium an Erbarmungslosigkeit«³⁷ zu erzeugen. Flaubert überhöht und zählt auf, es ist eine Art inventarisches Schreiben. So lässt er weniger Karthago wieder erstehen, als dass er Leichname exhumierte. Er erstellt einen Katalog von Qualen, so wie er an anderer Stelle ein Verzeichnis von Tempeln oder Geldstücken auflistet. Nehmen wir als weiteres Beispiel die Hinrichtung Giskos und der anderen karthagischen Gefangenen. Polybios geht dabei stärker in die Einzelheiten als sonst, doch zunächst nur, um die Undankbarkeit der Söldner zu unterstreichen:

»[sie] schlugen ihnen zuerst die Hände ab, angefangen mit Gisko, den sie kurze Zeit vorher über alle anderen Karthager gestellt, als ihren Wohltäter anerkannt und zum Schiedsrichter über ihre Streitpunkte gewählt hatten. Dann schnitten sie den Unglücklichen Nasen und Ohren ab, zerbrachen den Verstümmelten die Beine und warfen sie, noch lebend, in den Graben.«³⁸

Michelet unterdrückt in seiner »schönen untreuen« Version die psychologische Anmerkung und komprimiert die Barbarei des Geschehens zu einer methodischen Abfolge von Gesten: »[...] sie schlugen ihnen die Hände und Ohren ab, sie zerbrachen ihnen die Beine und warfen sie lebend in den Graben.«³⁹ Flaubert beschreibt die Szene in zwei Etappen, zunächst die Qualen, die man den Patriziern zufügte, dann später die Hinrichtung Giskos, dessen Kopf mit einer Sichel abgetrennt wird. Einige Zeilen mögen genügen, um die Grundstimmung wiederzugeben:

»Sie [...] stachen ihnen mit den Haarnadeln die Augen aus [...]. Dann kamen die Männer hinzu und marterten sie von den Füßen, die sie über den Knöcheln abhackten, bis zur Stirn, aus der sie kranzförmige Hautstreifen herausschnitten, die sie sich auf den Kopf setzten. Die Esser unreiner Speisen erfanden ganz besondere Grausamkeiten. Sie vergifteten die Wunden, indem sie Staub, Essig oder Topfsplitter hineinstreuten. Andere standen schon wartend hinter ihnen. Das Blut

floß in Strömen, und sie ergötzen sich daran wie Winzer, die um die dampfenden Traubenbottiche herumstehen.«

»[...] 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 poterie; d'autres attendaient derrière eux, le sang coulait et ils se réjouissaient comme font les vendangeurs autour des cuves fumantes.«⁴⁰

In diesem historischen Roman wird ganz eindeutig nicht das Schreiben der Historiker imitiert.⁴¹ Man spürt vielmehr den Schatten des göttlichen Marquis, der Aufsicht führt.

- 11 Als Zwanzigjähriger entdeckte Gustave im Werk de Sades (das er offensichtlich nur teilweise gelesen hatte) zwei Arten von Lücken: »Der Marquis de Sade hat zwei Dinge vergessen: die Anthropophagie und die wilden Tiere, was beweist, dass selbst die größten Menschen noch klein sind [...]«⁴² In *Salammbô* wird die vermeintliche Auslassung behoben, so als ob Flaubert sich in einen Wettstreit um Originalität begeben hätte. Er knüpft an den schauerromantischen Stil an und findet die Weitschweifigkeit seiner Jugend wieder. Endlich fehlen ihm die Worte nicht mehr (Flaubert klagte beim Schreiben des Buches über die Schwierigkeit, die Personen denken und sprechen zu lassen, nicht aber, sie handeln zu lassen). Und gerade darin liegt der Skandal des Textes, dass es nichts Unsagbares mehr gibt. Auch das bereits Belegte (die Kannibalismus-Szene ist bei Polybios nachgewiesen) wird zum Fundstück, das durch die Sadesche oder sadistische Schreibweise neu entdeckt wird: »Ich häufe Schrecken auf Schrecken. Zwanzigtausend meiner Kerle sind gerade an Hunger und am sich gegenseitig Auffressen krepirt; der Rest wird unter Elefantenfüßen und in Löwenmäulern enden.«⁴³ Es herrscht ein ständiges Missverhältnis zwischen überbordenden Details und spärlichen oder gänzlich fehlenden Kommentaren – und spärlichen oder gänzlich fehlenden Quellen. Wie bei de Sade – Sainte-Beuve erkannte dies richtig⁴⁴ – wird hier die Gewalt als Ganzfigur gezeichnet:

»Dann kommt das Gesicht an die Reihe: Man schneidet ihr die Ohren ab, man verbrennt ihr die Nasenlöcher, man verglüht ihr die Augen, indem man flüssiges Spanisches Wachs hineingießt, man schneidet ihren Schädel kranzförmig ein, man hängt sie an den Haaren auf und befestigt Steine an ihren Füßen, damit sie hinabstürzt und der Schädel abreißt.«⁴⁵

Bei de Sade jedoch findet das Phantasma hinter verschlossenen Türen statt, so dass der Bericht ins Irreale, in eine schwarze, übersteigerte Phantastik verwiesen wird. Bei *Salammbô* steht der Todestrieb im Zentrum der Geschichte.

Homer war nicht blind

- 12 Das Schreiben Flauberts entspricht nicht ganz jenem de Sades, es ist von der antiken und modernen Geschichtsschreibung weit entfernt und wahrt Distanz zum historischen Roman eines Walter Scott; vielleicht steht es dem Gründungsmodell der epischen Gattung näher, jenem leidenschaftslosen Homer, den er während seines gesamten Schriftstellerlebens in seiner Korrespondenz als absolute Referenz feierte? Ist aber Homer wirklich so leidenschaftslos, ist sein Erzählen so unpersönlich, wie ein immer wieder vorgebrachtes Klischee der Literaturgeschichte lautet? Homers »Unpersönlichkeit« schließt Mitgefühl, das er für die Helden beider Lager empfindet, nicht aus. Diese Unpersönlichkeit ist nicht gleichbedeutend mit Kälte. Man sollte zutreffender von einem Stoizismus *avant la lettre* sprechen, mit dem man den

unverrückbaren Beschlüssen eines Schicksals begegnet, angesichts dessen selbst die Götter ohnmächtig sind. Homer spricht in der *Ilias* an mehreren Stellen von »furchtbaren Gefechten«, von einer »bitteren Schlacht« oder von »Ares, jener Geisel der Menschheit«. Die Opfer werden zuweilen mit der Bezeichnung »göttlich« oder »tapfer« gerühmt, so als handelte es sich um eine Grabrede. Andernorts erfolgt die Aufzählung nach dem Muster »x tötet y« wie auf einem Totengedenkstein:

»Hektor erschlug den Schedios nun, den Sohn Perimedes',
Der den Phokäern gebot; doch Ajas streckte des Fußvolks
Führer Laodamas hin, den glänzenden Sohn Antenors.
Auch Polydamas nahm dem Kyllenier Otos die Rüstung,
Welcher, des Meges Genöß, vorging den stolzen Epeiern.«⁴⁶

Der Bericht zeugt von Ehrerbietung. Wenn die Kämpfe häufig als Zweikampf ausgetragen werden, lässt dies die menschliche Dimension umso stärker hervortreten. Die Krieger haben ein Gesicht und eine Geschichte. Und wie im historischen Roman (erinnern wir uns an Rebekka in *Ivanhoe*) verleiht der Sänger den Frauen eine Stimme, so Andromache, die im 6. Gesang an das Leben appelliert: es ist der Schrei des Eros, der Hektor, den Freund des Thanatos, zurückzuhalten versucht. Das Epos hat auch Gefühle.

- 13 Homer verlegt im Übrigen seinen Bericht in ferne Zeiten, da die Menschen größer und stärker waren, und verfremdet so die Gewalt durch ein irrales Übermaß. Hier handelt es sich um eine andere Art von Wesen. Epische Phantastik lässt den Realismus zurücktreten. In *Salammbô* sind die Götter zwar anwesend, aber kann man da so sicher sein? Die Menschen begegnen ihnen nicht wie bei Homer: sie sehen nur deren Idole, denen sie hin und wieder mehr oder weniger vertrauen. Die Irrealität eines *in illo tempore* geht in der *Ilias* einher mit der Wirkung bestimmter stereotyper Formulierungen, die den Realismus zurücknehmen: Durch die Wiederkehr identischer Verse wird der Gewaltrealismus gemildert und das Berichtete in eine Art des Erzählens aufgelöst. So tritt eher die Sprache und nicht mehr die minutiöse Beschreibung des Entsetzlichen in den Vordergrund:

»Schoß auf Damasos' Stirne den Speer, durch die eherne Kuppel:
Wenig hemmte das Erz den Stürmenden; sondern hindurch drang
Schmetternd die eherne Spitz' in den Schädel ihm, und sein Gehirn ward
Ganz mit Blute vermischt: so bändigt' er jenen im Angriff.«⁴⁷
»Stieß er den Speer in den Schlaf, durch des Helms erzwangige Kuppel:
Wenig hemmte das Erz den Stürmenden; sondern hindurch drang
Schmetternd die eherne Spitz' in den Schädel ihm; und sein Gehirn ward
Ganz mit Blute vermischt: so bändigt' er jenen im Angriff.«⁴⁸

Oder man denke auch an diesen Mediziner-Blick, der durch die Wiederkehr des Verses poetisiert wird: Eurypylos trifft Apisaon »unter der Brust in die Leber, und stracks ihm löst' er die Glieder«⁴⁹ oder auch an Deiphobos im Kampf gegen Hypsenor: »[ihm] Fuhr in die Leber das Erz, und löst' ihm die strebenden Kniee.«⁵⁰ Die literarische überlagert hier die wortwörtliche Dimension.

- 14 Indem der Code sichtbar gemacht wird, tritt die Bezugsfunktion der Sprache zurück. Dies wird noch deutlicher im *Rolandslied*. Im ersten Zweikampf tötet Roland Aelroth, und der Dichter scheint hier mit einem Male die gesamte Topik des Todesstoßes ausbreiten und so einen Überblick über die künftigen Kämpfe geben zu wollen. Der Realismus verschwindet hinter dem überzeichneten Phantastischen:

»Er zerschlägt ihm den Schild und zerfetzt ihm das Panzerhemd,
Durchbohrt ihm die Brust und zermalmt ihm die Knochen,
Und schlägt ihm das Rückgrat entzwei,
Mit seinem Speer entreißt er ihm die Seele.

Er stößt gut zu, bringt seinen Körper ins Wanken,
 Und eine Lanzenlänge hinter dem Pferd schleudert er ihn tot zu Boden.
 Er hat ihm den Hals in zwei Hälften gebrochen.«⁵¹

Die Laissen, mit denen in der mittelalterlichen Versdichtung der Tod erzählt wird, haben eine stereotype Abfolge: zerbrochener Schild, gespaltene Rüstung, durchbohrter Körper – und ein niedergestrecktes Pferd ... Zwischen Stereotyp und Phantastik tritt deutlich die Rhetorik hervor.

- 15 Bei der erneuten Lektüre von Homers *Ilias* und *Odyssee* entdeckt man allerdings, dass es einen anderen Homer gibt, den Flaubertschen Homer. Der Sänger verwandelt sich dabei in einen Marmortiger, wenn er die Heldentaten besingt. Die beste Illustration dessen ist wohl die Passage, da Odysseus und seine Gefährten dem Polyphem das Auge ausstoßen. Und dabei ist dieser Zyklop immerhin ein Ungeheuer, das abstößt. Dies vergisst man jedoch und spürt vor allem die gewalttätige Tonlage: der Bericht (Odysseus ist hier der Erzähler) verwandelt sich in eine Hymne an die praktische Intelligenz. So wird die Marter mit kalter Genauigkeit beschrieben, wie eine gut vollbrachte Arbeit:

»Und sie faßten den spitzen Olivenknittel und stießen
 Ihn dem Kyklopen ins Aug', und ich, in die Höhe mich reckend,
 Drehete. Wie wenn ein Mann, den Bohrer lenkend, ein Schiffholz
 Bohrt; die Unteren ziehn an beiden Enden des Riemens,
 Wirbeln ihn hin und her, und er flieget in dringender Eile:
 Also hielten auch wir in das Auge den glühenden Knittel,
 Drehen, und heißes Blut umquoll die dringende Spitze.
 Alle Wimpern und Augenborsten versengte die Lohe
 Seines entflamten Sterns; es prasselten brennend die Wurzeln.
 Wie wenn ein kluger Schmied die Holzaxt oder das Schlichtbeil
 Aus der Ess' in den kühlenden Trog, der sprudelnd emporbraust,
 Wirft und härtet; denn dieses ersetzt die Kräfte des Eisens:
 Also zischte das Aug' um die feurige Spitze des Ölbrands.«⁵²

Haben wir es hier mit einem Anflug von Sadescher Imagination zu tun? »*Dicunt, Homerum caecum fuisse?*« (Es heißt, Homer sei blind gewesen). Ich bezweifle es. Und was ist mit diesem anderen Auge, das in der *Ilias* ausgestochen wird? Manche Homerschen Verse sind Baupläne für das künftige Schreiben Flauberts:

»Unter der Brau ihm stach er die unterste Wurzel des Auges,
 Daß ihm der Stern ausfloß und der Speer, durchs Auge gebohret,
 Hinten den Schädel zerbrach; und er saß ausbreitend die Hände
 Beide. Peneleos drauf, das geschliffene Schwert sich entreißend,
 Schwang es grad auf den Nacken und schmetterte nieder zur Erde
 Samt dem Helme das Haupt, noch war die gewaltige Lanze
 Ihm durchs Auge gebohrt; dann hub er es [...].«⁵³

Der Dichter zergliedert das Sterben. Er verleiht dem Augenblicklichen Dauer, zieht das Plötzliche durch Beschreibung in die Länge. Dies ist die Formel der Vervielfachung: Die Dauer des Berichts übertrifft die Dauer des gegebenen Ereignisses mit der unwahrscheinlichen Schärfe eines kontemplativen Blicks. Diomedes tötet Pandaros:

»Sprach's, und entsandte den Speer; ihn richtete Pallas Athene
 Grad' am Aug' in die Nas'; und die weißen Zäh'n' ihm durchdrang sie;
 Hinten zugleich die Zunge zerschnitt das starrende Erz ihm,
 Daß die Spitz' ihm entfuhr am äußersten Ende des Kinnes.
 Und er entsank dem Geschirr, und es rasselten um ihn die Waffen,
 Reges Gelenks, weitstrahlend [...].«⁵⁴

Auch dieser Schlusspunkt mit seinem Lichteffect⁵⁵ ist ganz nach Art von Flaubert, wenn das Anstößige von der Perspektive eines Ästheten bedeckt wird (Homer liebt es übrigens, zunächst die schönen, kunstvoll geschmiedeten Waffen zu beschreiben, bevor er deren

Wirksamkeit feststellt). Neben diesen Stereotypen, die eine realistische Wirkung zurücknehmen, findet man ganz im Gegensatz dazu auch Beschreibungen verschiedener spezifischer Verletzungen, die das Erhabene auf die raue Probe des Realismus stellen:

»Aber Meriones folgt', und schoß die Lanze dem Flüchtling
Zwischen Scham und Nabel hinein: wo am meisten empfindlich
Naht der blutige Mord den unglückseligen Menschen:
Dort durchdrang ihn das Erz [...].⁵⁶

Kein Kommentar. Die Zeit zerfließt. Der aspekthafte Wert der Gegenwart trägt gewiss zu dieser Wirkung bei, doch sind es zunächst die minutiös gezeichneten Einzelheiten, die eine Steigerung der Gewalt bewirken:

»Aber Idomeneus traf in Erymas Mund mit des Erzes
Stoß; und es drang aus dem Nacken die eherne Lanze durchbohrend
Unter dem Hirn ihm hervor, und zerbrach die Gebeine des Hauptes;
Und ihm entstürzten die Zähn', und Blut erfüllte die Augen
Beid', auch atmet' er Blut aus dem offenen Mund' und der Nase
Röchelnd empor; und dunkles Gewölk des Todes umhüllt' ihn.«⁵⁷

Die Ilias ist gepflastert mit entseelten Körpern. Homer arrangiert die *membra disjecta* des Helden nach seinem Belieben.

- 16 Aber nicht nur in der Kunst der Hypotypose, auch in einer bestimmten Verwendung des Vergleichs sind Flaubert und Homer sich ähnlich. Bekanntlich wird in *Salammbô* diese Stilfigur reichlich eingesetzt. Im Epos ist sie die Regel und wird anhand zweier Hauptregister verwendet: Das erste, das die großen Naturkräfte (Ozean, Sturm) zum Vergleich heranzieht, lässt das Bild vom Menschen im Großen und Ganzen unversehrt. Das Vergleichene sublimiert, verleiht der Gewalt ein Übermaß, das sie außerhalb menschlicher Norm ansiedelt. Sturm ist ein Unglück der Natur. Dagegen verleiht das zweite Register, das die täglichen Verrichtungen des Menschen heranzieht, der Gewalt ein vertrautes Gesicht. Ein Beispiel dafür haben wir bereits gesehen, als Odysseus und seine Gefährten daran gehen, ein Auge auszustechen, mit Gesten wie auf einer Schiffswerft. Das Außerordentliche wird gewöhnlich. Die Gemeinsamkeit, die das Bild hervorruft, banalisiert das Monströse. Diese Homerschen Helden, die man einer anderen Gattung zugehörig glaubte, sind uns ähnlich – und beunruhigen uns gleichzeitig. Man verwirft das Erhabene und befindet sich in Gegenwart des mittelmäßigen, systematisch barbarischen Menschen. Bei diesem Handwerk des Todes rechtfertigt sich die Gewalt als sorgfältige und nützliche Arbeit:

»Und er entsank, wie die Eiche dahinsinkt, oder die Pappel,
Oder die stattliche Tanne, die hoch auf Bergen die Künstler
Ab mit geschliffenen Äxten gehaun, zum Balken des Schiffes [...].«⁵⁸

Die Gewalt wird sozusagen ins Schreiben selbst transponiert durch diese Doppelbelichtung mit ihren unerhörten Bildern. Vor den Mauern Trojas bringen die Armeen die Ernte ein. Der epische Dichter greift hier gar ins Register der Georgica, den Gedichten vom Landbau:

»Siehe nunmehr, wie Schnitter entgegenstrebend einander
Grade das Schwad himmähnen, auf der Flur des begüterten Mannes,
Weizen oder auch Gerst', und die sinkenden Bunde sich häufen:
Also stürmten die Troer und Danaer gegeneinander
Mordend, nicht hier noch dort der verderblichen Flucht sich erinnernd [...].«⁵⁹

Und noch provozierender erscheint das Bild des Anglers:

»Über den Rand dann zog er am Schaft ihn: gleich wie ein Fischer,
Auf vorragender Klippe gesetzt, den gewaltigen Meerfisch
Aufwärts zieht aus den Fluten an Schnur und eherner Angel:

So an blinkender Lanze den Schnappenden zog er vom Sessel,
Schüttelt' ihn dann aufs Gesicht; und der Fallende hauchte den Geist aus.«⁶⁰

Ein Fisch, eine eherne Lanze, die blinkt: Valéry hätte gesagt, Homer ist wie berauscht vom Beiwerk zu Lasten des Wesentlichen ... Flaubert bedient sich ähnlicher Bilder. Wie ein Echo auf die Landarbeiter bei Homer metzeln nacheinander der Barbar Mâtho und die Karthager die Söldner auf der Flucht nieder:

»Wie ein Arbeiter, der Weidenbüsche beschneidet und so viel Zweige wie nur möglich auf einmal abzuschlagen bemüht ist, um mehr Geld zu verdienen, so mähte Mâtho die Karthager um sich her nieder.«

»Comme un émondeur qui coupe des branches de saule, et qui tâche d'en abattre le plus possible afin de gagner plus d'argent, il marchait, en fauchant autour de lui les Carthaginois.«⁶¹

»Weil es ihnen zu heiß wurde, begannen sie mit nackten Armen zu arbeiten [so] wie Schnitter [...].«

»Comme ils avaient trop chaud, ils se mirent à travailler nu-bras, à la manière des faucheurs [...].«⁶²

Das Klischee vom Schnitter Tod erscheint hier in den Farben einer Vignette des ländlichen Realismus'. Dabei ist das zweite Beispiel von noch brutalerer Gewalt: Indem die Metapher in der Satzmitte platziert wird, unterscheidet sie sich von der gewohnten Syntax des epischen Vergleichs, der vorangestellt wird (so...wie). Hier ist keine rhetorische Anleihe, kein gattungsspezifischer Code mehr zu erkennen (in *Les Martyrs* konnte man noch an eine direkte Nachahmung Homers glauben: »Wie Schnitter, denen es im Sommer zu heiß wird und die mit nackten Armen arbeiten, so [...].« Auf dem Fundament epischer Tradition behauptet sich hier ein eigener Autorenstil. Die Metapher *in absentia* wirkt wie eine ungehörige Ausdrucksweise. Der Krieg verläuft im Rhythmus des alltäglichen Lebens: »[Sie] beugten sich dann über diese elenden Körper und schlugen mit aller Kraft auf sie ein, wie Wäscherinnen, die ihre Wäsche klopfen.« Und einige Zeilen weiter: »Das Blut floß in Strömen, und sie ergötzten sich daran wie Winzer, die um die dampfenden Traubenbottiche herumstehen.«⁶³ Töten ist wie Wäsche waschen oder Trauben pressen: Ist dies nicht der Punkt, der uns im Flaubertschen Schreiben am meisten verstört? Nach Homer und vor Freud sagt uns Flaubert, dass der Aggressionstrieb zu unserem Wesen gehört.

- 17 Was verstört uns letztlich in *Salammbô*? Jener Sadismus Flauberts oder jenes für unsere Menschheit unerträgliche Spiegelstadium? Entscheidet man sich für die erste Interpretation (die sadistische Perversion), so ist das moralische Gewissen versucht, einen urteilenden Filter dazwischen zu schalten, der beruhigen und die andere erahnte Wahrheit (des Todestribs, der dem Menschen innewohnt) verdrängen soll. Diese Wahrheit wird in der Erzählung gewiss übersteigert: Indem sie das Bild einer Libido-bestimmten Ordnung ohne Lebenstrieb zeichnet (kein Grieche, der da sagt: ich bin ein Mensch), behauptet sie, das gesamte Menschenwesen sei Todestrieb. In diesem archaischen Urgrund der menschlichen Natur wühlt letztlich der archäologische Roman. Der Humanist wird protestieren und den nihilistischen Menschenfeind ablehnen:

»Aus diesem Buch spricht nichts anderes als eine grenzenlose Verachtung für die Menschheit (man muss sie herzlich wenig lieben, um so etwas zu schreiben). Der Leser wird darüber leicht deshalb gekränkt sein, das sage ich Ihnen voraus, und er wird es mir übelnehmen.«

»Il ne ressort de ce livre qu'un immense dédain pour l'humanité (il faut très peu la chérir pour l'avoir écrit). Le lecteur en sera vaguement froissé, je vous le prédis, et il m'en voudra.«⁶⁴

- 18 Der Humanist wird auf den selbstgefälligen Detailüberfluss verweisen, der nicht einmal einen Funken Moral erkennen lässt. Und wenn doch das Unsagbare in *Salammbô* existierte, wenn es zwar nicht im weitschweifigen sprachlichen Ausdruck, jedoch im gewaltigen Schweigen der Äußerung enthalten wäre? Angesichts der Ungeheuerlichkeit der Ereignisse verkündete so der stumme Erzähler die Vergeblichkeit jeglichen Sprechens. Aber trotzdem, gibt es denn keinerlei moralisches Gewissen wie etwa bei Walter Scott und Mérimée? Vielleicht. Halten wir immerhin eine Besonderheit in *Salammbô* fest: der Flaubertsche Erzähler geht hier nicht mit seiner üblichen Ironie vor. Er verzichtet auf jeden Diskurs, einschließlich den des ironischen Bewusstseins. Darin würde ich bei diesem Menschenfeind eine Hinwendung zu Menschlichkeit sehen, wie bei Hamilkar gegenüber seinem Sklaven, »eine Art Mitleid«.

BIBLIOGRAPHIE

- Chateaubriand, F. R. de (1834): *Les Martyrs*, Paris: Pourrat frères éditeurs.
- Cohn, D. (2001): *Le Propre de la fiction*, Paris: Seuil.
- Das altfranzösische Rolandslied*, zweisprachig, übers. von W. Steinsieck, Stuttgart: Reclam, 1990.
- de Sade, D.-A.-F. (1990): »Les Cent Vingt Journées de Sodome«, *Œuvres*, Bd. I, Paris: Gallimard (Pléiade).
- Dumas, A. (1976): *La Reine Margot*, Paris: Presses de la Renaissance.
- Flaubert, G. (1971): *Salammbô*, in: *Œuvres complètes*, Bd. II, Paris: Club de l'Honnête Homme.
- Flaubert, G. (1977): *Briefe*, hg. u. übers. von H. Scheffel, Stuttgart: Goverts.
- Flaubert, G. (1979): *Salammbô*, hg. von M. Bosse u. A. Stoll, übers. von G. Brustgi, Frankfurt/M.: Insel.
- Flaubert, G. (1980): *Correspondance*, Bd. 2, hg. von Jean Bruneau, Paris: Gallimard (Pléiade).
- Flaubert, G. (1991): *Correspondance*, Bd. 3, hg. von Jean Bruneau, Paris: Gallimard (Pléiade).
- Flaubert, G. (2001): *Salammbô*, hg. von G. Séginger, Paris: Garnier-Flammarion.
- Flaubert, G. (2004): *Der Briefwechsel mit den Brüdern Edmond & Jules de Goncourt*, übers. von C. Hasting, Frankfurt/M.: Zweitausendeins.
- Flaubert, G. (2011): »Cahier intime de 1840–1841«, *Œuvres complètes*, Bd. I, hg. von C. Gothot-Mersch und G. Sagnes, Paris: Gallimard (Pléiade).
- Homer (1990): *Ilias; Odyssee*, übers. von J. H. Voß, Frankfurt/M.: Insel.
- Hugo, V. (1994): *Dreiundneunzig (1793)*, übers. von A. Wolfenstein, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hugo, V. (2001): *Quatrevingt-Treize*, Paris: Le Livre de Poche.
- Livius (1960): *Römische Geschichte*. Buch XXIII-XXV. Der Zweite Punische Krieg II, übers. von W. Sontheimer, Stuttgart: Reclam.

- Mérimée, P. (1998): *Chronique du règne de Charles IX*, Paris: Gallimard.
- Michelet, J. (2003 [1831]): *Histoire romaine*, Paris: Les Belles Lettres.
- Polybios (1961): *Geschichte*, übertr. von H. Drexler, Zürich: Artemis.
- Rosa, G. (1999): »Civilisation et humanité: le virage du texte«, in: Leclerc, Y. / Fauvel, D. (Hg.): *Salammbô de Flaubert. Histoire, fiction*, Paris: Honoré Champion, S. 79–93.
- Sallust (1994): »Der Krieg mit Jugurtha«, *Werke*, Lateinisch und deutsch von W. Eisenhut u. J. Lindauer, Zürich: Artemis & Winkler.
- Scott, W. (1984): *Ivanhoe*, übers. von L. Tafel, Frankfurt/M.: Insel.
- Thukydides (1991): *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*, übers. von G. P. Landmann, München: dtv/Artemis.

NOTES

1. frz. Flaubert (1991), S. 172: »J'écris des horreurs et cela m'amuse.«
2. Flaubert (1977), S. 382 (Brief an Jules Duplan, nach dem 28. Mai 1857); frz. Flaubert (1980), S. 726: »Je rote l'in-folio.«
3. Flaubert(2001).
4. Flaubert (1979), S. 124; frz.: Flaubert (2001), S. 167.
5. Polybios (1981), S. 78 f.
6. Polybios (1981), S. 81.
7. Polybios (1981), S. 105.
8. Michelet (2003), S. 235.
9. Sallust (1994), S. 245.
10. Livius (1960), S. 104.
11. Hugo (1994), S. 19; frz. Hugo (2001), S. 63.
12. Dorrit Cohn sieht darin das entscheidende Merkmal der Fiktion. Vgl. dazu das Kapitel, das sie dem historischen Roman widmet (2001, S. 225–243).
13. Mérimée (1998), S. 320.
14. Scott (1984), S. 374 bzw. S. 375.
15. Unter dem Einfluss dieses Topos steht wohl auch Thukydides, wenn er erzählt, wie die Thebaner in Plataia in der Falle sitzen und abgeschlachtet werden, und dann eine weibliche Person auftreten lässt. Nicht achtend, dass dies Feinde sind, reicht die Hand einer Frau einigen eine Axt, mit der sie die Riegel des Tors zerschlagen und fliehen können: Thukydides (1991), S. 119.
16. Flaubert (1979), S. 362; frz. Flaubert 2001), S. 376.
17. Flaubert (1979), S. 362 [Übersetzung leicht modifiziert, A.d.Ü.]; fr. frz. Flaubert (2001), S. 376.
18. Zwischen 1570 und 1576. Das Bild befindet sich heute im Bischofspalast von Kroměříž.
19. Sainte-Beuve in seiner wöchentlichen Montagsrubrik vom 22. Dezember 1862. Der Artikel ist enthalten in Flaubert (1971); hier S. 433.
20. Flaubert (1979), S. 309; frz. Flaubert (2001), S. 332: »[...] ils regardaient, béants d'horreurs.«
21. Flaubert (1979), S. 194; frz. Flaubert (2001), S. 231: »Ce châtement avait terrifié les Barbares, sans doute, car du haut d'Eschmoûn on les vit abattre leurs tentes [...].«
22. Bezüglich der »grillade des moutards« gelangt Guy Rosa zu jener verblüffenden Formel: »Was ist letztlich die Opferung eines Menschen anderes als die Opferung des Menschlichen schlechthin?« (1999, S. 83). [»grillade des moutards« nannte Flaubert in einigen Briefen die von

ihm im 13. Kapitel von *Salammbô* geschilderten Kindesopfer durch die Priester des Moloch; A.d.Ü.]

23. Flaubert (1979), S. 297; frz. Flaubert (2001), S. 324: »ébahi de cette douleur«.
24. Flaubert (1979), S. 300; frz. Flaubert (2001), S. 324: »Il le regarda, et une sorte de pitié l'émut.«
25. Flaubert (1979), S. 247; frz. Flaubert (2001), S. 278 f.
26. Flaubert (1991), S. 14 (Brief an Ernest Feydeau, Anfang Februar 1859). Eigentlich bezieht sich dieser Satz auf *Daniel* von Feydeau, doch hat Flaubert in diesem Zusammenhang von *Salammbô* gesprochen und so wirkt er wie das Prinzip einer gemeinsamen Poetik.
27. Darin liegt der grundlegende Unterschied zum Schauerroman einer Ann Radcliff oder eines Maturin oder selbst eines Frédéric Soulié oder Pétrus Borel, die eine Moral zumindest als trompe-l'œil erkennen lassen.
28. Polybios (1961), S. 305f.
29. Polybios (1961), S. 305f.
30. Polybios (1961), S. 318.
31. Sallust (1994), S. 255.
32. Scott (1984), S. 403.
33. Chateaubriand (1834), S. 156 f.
34. Flaubert (1977), S. 456: »[...] und wie Sie sehr richtig sagen: ich habe eine *Belagerung beschreiben wollen*«; frz. Flaubert (1991), S. 282, »faire un siège« (Brief an Sainte-Beuve, 23./24. Dezember 1862).
35. Vgl. Flaubert (2001), S. 302, Fußnote 1, sowie den darin abgedruckten Auszug aus *Der Krieg mit Jugurtha*, S. 462.
36. Flaubert (1979), S. 273; frz. Flaubert (2001), S. 302.
37. Beitrag in der *Revue française* vom 31. Dezember 1862, der in Flaubert (2001) abgedruckt ist (S. 406). Polybios spricht vom »Wesen und Charakter eines, wie man gemeinhin sagt, gnadenlosen Krieges« (1961, S. 78). Auch Michelet verwendet diese Bezeichnung.
38. Polybios (1961), S. 96 f.
39. Michelet (2003), S. 234.
40. Flaubert (1979), S. 250; frz. Flaubert (2001), S. 281.
41. Ziehen wir als weiteren Vergleich einen historischen Roman wie *La reine Margot* von Dumas heran. Als La Mole verhört wird, vollzieht der Bericht einen Schwenk. In der Nachbarzelle vernimmt Coconnas Schreie, ohne sie zu verstehen: »Die Stille wurde durch ein dumpfes, ersticktes, schauerliches Geräusch unterbrochen, das nichts Menschenähnliches besaß; dieser Schrei schien die dicke Mauer zu durchdringen und ließ die eisernen Gitterstäbe erzittern.« (Dumas [1976], S. 452).
42. Flaubert (2011), S. 744: »Le marquis de Sade a oublié deux choses: l'anthropophagie et les bêtes féroces, ce qui prouve que les hommes les plus grands sont encore petits [...]«
43. Flaubert (2004), S. 61; frz. Flaubert (1991), S. 195: »J'accumule horreurs sur horreurs. Vingt mille de mes bonshommes viennent de crever de faim et de s'entre-manger; le reste finira sous la patte des éléphants et dans la gueule des lions« (Brief vom 2. Januar 1862).
44. In seinem Artikel vom Montag, 15. Dezember 1862, schreibt er: »Eine Prise Sadescher Phantasie ist diesen Beschreibungen beigemischt«, vgl. Flaubert (2001), S. 430.
45. de Sade (1990), S. 371.
46. Homer (1990), *Ilias*, 15. Gesang, V. 515 ff.
47. Homer (1990), *Ilias*, 12. Gesang, V. 183 ff.
48. Homer (1990), *Ilias*, 20. Gesang, V. 397 ff.
49. Homer (1990), *Ilias*, 11. Gesang, V. 578 ff.
50. Homer (1990), *Ilias*, 13. Gesang, V. 412.
51. *Das altfranzösische Rolandslied*, S. 595f7f
52. Homer (1990), *Odyssee*, 9. Gesang, V. 382–394.

53. Homer (1990), *Ilias*, 14. Gesang, V. 493 ff.
 54. Homer (1990), *Ilias*, 5. Gesang, V. 290 ff.
 55. Auch im Rolandslied findet man Beispiele dafür.
 56. Homer (1990), *Ilias*, 13. Gesang, V. 567 ff.
 57. Homer (1990), *Ilias*, 16. Gesang, V. 345 ff.
 58. Homer (1990), *Ilias*, 13. Gesang, V. 389 ff.
 59. Homer (1990), *Ilias*, 11. Gesang, V. 67 ff.
 60. Homer (1990), *Ilias*, 16. Gesang, V. 406 ff.
 61. Flaubert (1979), S. 288 f.; frz. Flaubert (2001), S. 315
 62. Flaubert (1979), S. 185; frz. Flaubert (2001), S. 224:
 63. Flaubert (1979), S. 250; frz. Flaubert (2001), S. 281: »puis, inclinées sur ces pauvres corps, elles les frappaient à tour de bras comme des lavandières qui battent des linges [...]«; »[...] le sang coulait et ils se réjouissaient comme font les vendangeurs autour des cuves fumantes«.
 64. Flaubert (1991), S. 172 (Brief an Amélie Bosquet, 24. August 1861).
-

INDEX

Schlüsselwörter : Salammbô, Flaubert, Gewalt, Stilistik der Indifferenz, Sadismus

Mots-clés : violence, stylistique de l'indifférence, sadisme

AUTEURS

PHILIPPE DUFOUR

Philippe Dufour ist Professor für französische Literatur an der Universität Tours.