

Barbara Potthast

Von römischer Schreckensherrschaft und christlicher Übermacht

The last days of Pompeii – Quo vadis? – Ben-Hur

I

Im Spektrum der Epochen, von denen der Historienroman im 19. Jahrhundert erzählt, spielt die Antike eine untergeordnete Rolle.¹ Ihr vorgezogen werden die großen Zeitalter der nachantiken europäischen Geschichte: das hohe Mittelalter, die Renaissance, die Frühe Neuzeit und die Revolutions-epoche um und nach 1800. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, lange nach der sogenannten ›Scott-Ära‹ in den 1820er Jahren, in denen sich der historische Roman in ganz Europa zur beliebtesten Erzählform entwickelt, wird häufiger über die Antike erzählt. So steigt die Zahl der Romane, welche die antike Geschichte thematisieren, gegen Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts langsam und kontinuierlich an bis zu einem Höhepunkt in den 1880er Jahren, um danach wieder leicht zurückzufallen. Auch in den 1880er Jahren bleibt die jährliche Publikationsrate von Romanen über das Altertum freilich im einstelligen Bereich und damit deutlich unterhalb der Quote jener Texte, die sich späteren historischen Zeiträumen widmen. Themen aus der Phase zwischen Barockzeitalter und beginnendem 19. Jahrhundert dominieren die gesamte Epoche; bestimmend ist die Tendenz zu jüngeren Zeitabschnitten, zur modernen Geschichte.

Die Frage, ob es vorteilhafter ist, einen gegenwartsnahen oder gegenwartsfernen Stoff zu wählen, beschäftigte die Zeitgenossen intensiv; aufgebracht hatte sie Walter Scott mit seinem ersten historischen Roman *Waver-*

1 Vgl. hierzu das Diagramm des ›Projekts Historischer Roman‹ in dem Aufsatz von Günter Mühlberger und Kurt Habitzel: *The German Historical Novel from 1780 to 1945: Utilising the Innsbruck Database*. In: Osman Durrani u. Julian Preece (Hg.): *Travellers in Time and Space. The German Historical Novel*. Amsterdam, New York 2001, S. 5–23, hier S. 22. In dem am Institut für Germanistik der Universität Innsbruck angesiedelten Projekt wurden mehrere tausend deutschsprachige Geschichtsromane elektronisch ausgewertet. Es ist zu vermuten, dass sich die gesamteuropäische Situation von der im deutschsprachigen Raum nicht gravierend unterscheidet. Siehe hierzu die Website des Forschungsprojekts <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/>.

ley (1814), der den Untertitel »or, 'Tis Sixty Years Since« trägt.² In dessen Einleitung geht Scott umständlich auf diese Formulierung ein und hebt hervor, dass gerade die Position zwischen der entlegenen Vergangenheit und der Gegenwart einen Vorzug darstelle, weil das Erzählte dadurch einerseits nicht fremd und entrückt, andererseits aber auch nicht einfach identisch mit der Erfahrungswelt des Lesers sei. Gerade die Distanz von zwei Generationen, so Scott, sei dem zeitgenössischen Leser noch nahe und daher verständlich, aber weit genug entfernt, um Probleme in einer konstruktiven Perspektive zu verdeutlichen. Dennoch hält sich Scott mit seinen folgenden Werken nur sehr bedingt an seine eigene Maxime,³ und auch andere Autoren missachten in ihren Romanen die Regel von den sechzig Jahren zeitlicher Distanz, während sie an anderer Stelle deren Gültigkeit beteuern.

Einerseits veranschaulicht die immer wieder zitierte Faustregel von den zwei Generationen als idealer Distanz vom Erzählgegenstand die grundsätzliche Tendenz des Geschichtsromans zur Vergegenwärtigung jüngerer Epochen, auf der anderen Seite steht die Tatsache, dass sich in den Romanen des 19. Jahrhunderts ein breites Spektrum historischer Themen und Stoffe findet. Das Vorwort zu einem der erfolgreichsten und wirkungsvollsten Geschichtsromane des 19. Jahrhunderts veranschaulicht diesen Widerspruch. Zunächst wird dort behauptet, Vertrautheit mit dem Vergangenen und lebendige Erinnerung seien erforderlich, um eine historische Epoche angemessen darstellen zu können – und diese Vertrautheit, so der Romancier, reiche nur bis in das Mittelalter zurück. Vor dem Mittelalter liegende Epochen sprächen die Phantasie kaum an. Und doch leitet der Autor mit diesen Worten eine Dichtung ein, die im Jahr 79 n. Chr. spielt.

Die Rede ist von Edward Bulwer-Lytton und seinem Roman *The last days of Pompeii* (1834). In dessen Vorwort heißt es:

To paint the manners, and exhibit the life of the Middle Ages, required the hand of a master genius; yet, perhaps, that task was slight and easy in comparison with the attempt to portray a far earlier and more unfamiliar period. With the men and customs of the feudal time we have a natural sympathy and bond of alliance; those men were our own ancestors, – from those customs we received our own; the creed of our chivalric fathers is still ours; their tombs yet consecrate our churches; the ruins of their castles yet frown over our valleys. We trace in their struggles for liberty and for justice our present institutions; and in the elements of their social state we behold the origin of our own. But with the classical age we have no household and familiar associations. The creed of that departed religion, the customs of that past civilization, present little that is sacred

2 Walter Scott: *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since*. In three volumes. Edingburgh 1814.

3 Die von Scott bevorzugten Epochen sind das 18. Jahrhundert und das hohe und späte Mittelalter.

or attractive to our Northern imaginations; they are rendered yet more trite to us by the scholastic pedantries which first acquainted us with their nature [...].⁴

Bulwer-Lytton geht davon aus, dass die Schwierigkeit, eine historische Epoche in lebendiger, anschaulicher Weise darzustellen, zunimmt, je weiter diese Epoche zurückliegt. Denn das ist beim Romanschreiben sein hohes Ziel: »to reanimate the bones«. ⁵ Lytton will von einer vergangenen Epoche so erzählen, dass sich der Leser in das Leben der Vergangenheit hineinversetzen kann, ja dass Gegenwart und Vergangenheit miteinander verschmelzen. Um diesen Idealzustand zu erreichen, seien, so Lytton, vornehmlich jene Zeiträume geeignet, die mit der Gegenwart noch in Verbindung stehen – kulturell, gesellschaftlich und politisch. Präzise gesprochen geht es um »the feudal time«, das Feudalzeitalter vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution.

Erstaunlicherweise wirkt diese Argumentation im Vorwort von Bulwer-Lyttons Roman über die römische Kaiserzeit nicht kontraproduktiv, vielmehr zeugt sie von einem außerordentlichen Selbstbewusstsein. »A master of genius« sei nötig, so Lytton, um die tiefe Vergangenheit des Mittelalters zu vergegenwärtigen. Diese respektvolle Verneigung vor Scott ist freilich nicht Ausdruck eigener Geringschätzung, sondern Teil einer mutigen Überbietungsstrategie. Obwohl das antike Zeitalter erzählerisch kaum zu verlebendigen sei, so Lytton, wolle er mit *The last days of Pompeii* dennoch den Versuch wagen, und zwar – Erzählgegenstand und Erzählform betreffend – wohlüberlegt. Er wählt ganz im Sinn einer kulturellen Kontinuität »the first century of our religion«⁶ und lässt die Figuren der Antike bewusst in einer Sprache sprechen, die menschlichen Leidenschaften einen möglichst authentischen Ausdruck verleiht und auf gelehrte Rhetorik verzichtet.⁷ Die Strategie geht auf: Bulwer-Lyttons Roman über den Untergang Pompejis wird ein großer Erfolg beim Lesepublikum ebenso wie bei der Kritik. Das Buch erfährt rasch mehrere Auflagen und wird in verschiedene Sprachen übersetzt, bereits ein Jahr nach seinem Erscheinen auch ins Deutsche. Im Vorwort zur siebenten Auflage (1850) benennt der Autor in der Rückschau noch einmal sein Erfolgsrezept beim Erzählen von der Antike: Auf »plot, character and passion« komme es an, sie seien wichtiger als »erudition« und »man-

4 The novels and romances of Edward Bulwer-Lytton. 40 Bände. Boston/MA 1896–1898. Bd. 33: Historical romances. Vol. 3: The last days of Pompeii. Boston/MA 1898, S. XIIIff.

5 Ebenda, S. XIII.

6 Ebenda, S. XIV.

7 »It is an error as absurd to make Romans in common life talk in the periods of Cicero, [...]. Nothing can give to a writer a more stiff and uneasy gait than the sudden and hasty adoption of the toga. [...] May it be (what is far more important) a just representation of the human passions and the human heart, whose elements in all ages are the same!« (ebenda, S. XVIII, XIXf.).

ners«. ⁸ In dieser Konzeption Lyttons spiegeln sich die generellen Forderungen seiner Zeitgenossen an historische Romane. Anders als in den Geschichtserzählungen früherer Epochen ist Geschichte im 19. Jahrhundert nicht mehr bloß Hintergrund oder Kulisse, sondern steht im Zentrum; sie wird erstmals verstanden als komplexer Wirklichkeitszusammenhang, als Ineinander verschiedener Motivationen von Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft. Gefordert werden Wirklichkeitsnähe, die Verbindung von Geschichte, Handlung und Leben – nicht philosophische Konzepte oder eine bloße Aneinanderreihung von Fakten. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, sind fiktive und sogar anachronistische Elemente – wie bei Bulwer-Lytton die der Schreibgegenwart angepasste Figurensprache – erlaubt.

Der historische Roman des 19. Jahrhunderts handelt vorzugsweise von politischen Krisensituationen und Umbruchphasen, von historischen Momenten, in denen alte und neue Machtverhältnisse aufeinandertreffen und Anlass zu gewaltsamer Auseinandersetzung geben, von Aufständen, Revolten und Kriegen verschiedener Staaten und Epochen. In ihnen spiegelt sich die politische Antithetik des 19. Jahrhunderts im Übergang von einem ständisch organisierten Gemeinwesen zur modernen Klassengesellschaft, das epochentypische Alternieren von Revolutionen und Restaurationen. Fast immer steht der Gegensatz zwischen Fürst und Volk, zwischen alten privilegierten Adelseliten und neuem Vierten Stand im Zentrum des Romangefüges. ⁹ Hier liegt der Grund für die Zurückhaltung der Gattung gegenüber dem Altertum als Erzählthema: Zur Auseinandersetzung mit den eigenen politischen Konflikten eignen sich die Verhältnisse der Alten Geschichte offenbar nur sehr bedingt; deren soziale Strukturen und politische Institutionen erscheinen vor dem Hintergrund der eigenen Gegenwart als fremd. ¹⁰

Und dennoch gab es im 19. Jahrhundert einige vom Altertum erzählende Romane, die wie Bulwer-Lyttons Pompeji-Erzählung eine epochale Wirkung entfalteten. Bezeichnend ist, dass es sich bei diesen Texten fast immer um Romane über das Römische Reich handelt, während andere Texte über

8 Ebenda, S. XXI.

9 Barbara Potthast: Die Ganzheit der Geschichte. Historische Romane im 19. Jahrhundert. Göttingen 2007.

10 Horst Thomé akzentuiert diesen Gedanken auch in Hinblick auf Individualität, wenn er zur Frage der Alterität der literarischen Rede über Rom im 19. Jahrhundert bemerkt: »Der Zeitenabstand unterbindet die ›Interaktion‹ der sozialen Systeme ebenso wie die individuelle lebensweltliche Wahrnehmung des Fremden. Leitbegriffe der interkulturellen Germanistik wie ›Kontakt, Austausch, Diffusion und Integration‹ verlieren ihren prägnanten Sinn, wenn die fremde Kultur nur noch als zudem historisch abgeschlossenes Symbolsystem präsent ist« (H. Thomé: Römertragödien des 19. Jahrhunderts. Ein vorläufiger Bericht. In: Jürgen Lehmann, Tilman Lang, Fred Lönker u. Thorsten Unger (Hg.): Konflikt. Grenze. Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge. Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag. Frankfurt a. M. 1997, S. 157–172, hier S. 157).

die Antike – etwa über die Völkerwanderungszeit, das hellenistische Griechenland, die germanische und keltische Frühzeit, die Frühgeschichte Israels und des jüdischen Volkes, das byzantinische, das Perser- und Babylonienreich oder die Provinz Ägypten – ohne große Resonanz blieben.¹¹ Diejenigen Texte, die im 19. Jahrhundert mit größtem Erfolg vom Altertum erzählen, handeln fast immer vom Verfall der römischen Staatlichkeit und Kultur in der Kaiserzeit und zeigen Rom als zerstörerischen Machtstaat. Zu nennen sind hier neben Bulwer-Lyttons *The last days of Pompeii* (1834) Lew Wallaces Roman *Ben-Hur* (1880) und Henryk Sienkiewicz' *Quo vadis?* (1895). Diese Erzählungen gehören zu den meistgelesenen Romanen ihrer Zeit in Europa. Sie machten ihre Autoren zu Berühmtheiten und avancierten zu populären Klassikern der Weltliteratur, die auch mehrfach verfilmt wurden. Alle drei spielen in den Jahren und Jahrzehnten nach Christi Geburt und schildern Rom als eine Kultur von höchster Grausamkeit, als menschenverachtend, dekadent und materialistisch.

Dass unter den Stoffen und Themen der Antike gerade die römische Geschichte unmittelbar nach Christi Geburt einen für das 19. Jahrhundert anziehenden Erzählstoff darstellt, ist zunächst nicht unbedingt verwunderlich, schließlich sind es die Zeitenwenden und Zäsuren, die vorzugsweise im Zentrum des Geschichtsromans stehen. An der frühen Kaiserzeit fasziniert – insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Staatsordnung des römischen Machtstaates. Nach der Unterdrückung der Revolution von 1848 sind die Konzepte der Demokratie und des Republikanismus, die ja ursprünglich aus der Antike stammen, problematisch, wenn nicht sogar verdächtig.¹² Die Demokratie gilt als antimonarchisch und als Gegensatz einer Staatsidee, die sich nach 1850 in Europa verbreitet und die von Vorstellungen der Überparteilichkeit und des Gottesgnadentums bestimmt ist. Dem politischen Ideal der Zeit entspricht die Vormacht eines geeinten Nationalstaates, nicht die Konkurrenz gleichberechtigter Staaten wie in der griechischen Polis-Kultur. Die Vorbildhaftigkeit des antiken Griechenlands beschränkt sich in dieser Zeit weitgehend auf ein Bildungskonzept humanistischer Prägung. Nach 1848 wird der Blick deshalb auf den römischen Machtstaat und das Prinzipat gelenkt, weil man Macht als sinnvollen und notwendigen Faktor in Politik und Geschichte zu betrachten beginnt.¹³ Dabei fungiert die Epo-

11 Vgl. für den deutschsprachigen Bereich die Innsbrucker Datenbank: <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/>.

12 Vgl. für die folgenden Zusammenhänge Manfred Landfester: *Humanismus und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der humanistischen Bildung in Deutschland*. Darmstadt 1988, S. 119–173.

13 Theodor Mommsens fünfter Band seiner *Römischen Geschichte* (1885) hatte im deutschsprachigen Raum hierzu entscheidend beigetragen, Mommsen spricht dort davon, dass

che nach Christi Geburt weniger als positives denn als ambivalentes historisches Paradigma, schließlich verläuft die weitere Entwicklung des Römischen Reiches als Verfallsgeschichte, deren destruktive Tendenzen in staatlich-nationaler und moralisch-christlicher Hinsicht nicht zu verleugnen sind.

Für Hegel bedeutet Rom die reine Verkörperung von Herrschaft und Gewalt; hierin liegt für ihn der ausschließliche Zweck der römischen Staatlichkeit. Das römische Machtprinzip, das für den Staat konstitutiv ist, führt nicht nur dazu, dass andere Territorien und Reiche auf grausame Weise unterworfen werden, es zwingt auch das Individuum und die Familie mit unerbittlicher Härte zur Unterordnung. Für Hegel radikalisiert sich der Gegensatz zwischen Plebejern und Patriziern im Verlauf der römischen Geschichte. In der Kaiserzeit schließlich vereinigt der Kaiser die gesamte staatliche Macht in seiner Person; auch der Senat ist ihm untergeordnet. Zu diesen Spannungen im Inneren kommt hinzu, dass dem Staat ein geistiges und religiös-moralisches Zentrum fehlt.¹⁴ Der Untergang dieser Kultur der Macht, der kalten Abstraktion und Inhumanität ist daher – im Sinne der prozesshaften Entwicklung des Weltgeistes – beschlossen. Das aufkommende Christentum setzt ihr ein neues geistiges Prinzip entgegen und treibt ihre Auflösung dadurch weiter voran:

Die römische Welt, wie sie beschrieben worden, in ihrer Ratlosigkeit und in dem Schmerz des von Gott Verlassenseins hat den Bruch mit der Wirklichkeit und die gemeinsame Sehnsucht nach einer Befriedigung, die nur im Geiste innerlich erreicht werden kann, hervorgerufen und den Boden für eine höhere geistige Welt bereitet.¹⁵

Doch das Römische Reich im Jahrhundert nach Christi Geburt ist nicht nur – mit Hegel – der vom Geist verlassene Schauplatz, den sich dieser nun langsam zurückerobert; Hegels Zeitgenossen erkennen in dieser Epoche auch eine lebendige, bewegte Periode, in der tiefe Gegensätze aufeinanderstoßen: Allmacht und Machtlosigkeit, Luxus und Elend, Terror und Menschenliebe, Verfeinerung und Verrohung. Stoffe mit derartiger Disposition kommen den zeitgenössischen Erwartungen an einen Geschichtsroman entgegen. Gerade indem die Figuren verschiedene soziale Gruppen repräsentieren, versucht der Roman, der Geschichte Leben und Wirklichkeitsnähe zu verleihen. Zu diesem Zweck wird auch ein neuer Heldentypus – der ›mittlere Held‹ – einge-

das Prinzipat der Gegenwart einen Spiegel vorhalte. Vgl. Manfred Landfester: *Humanismus und Gesellschaft* (Anm. 12), S. 131.

14 »Das römische Prinzip war ganz auf die Herrschaft und Militärgewalt gestellt: es hatte keinen geistigen Mittelpunkt in sich zum Zweck, zur Beschäftigung und zum Genuß des Geistes« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Mit einer Einführung von Theodor Litt. Stuttgart 2002, S. 431).

15 Ebenda, S. 440.

führt: eine zur Identifikation einladende Nebenfigur mit Fehlern und Schwächen, die in die großen historischen Ereignisse involviert wird.¹⁶

II

Bulwer-Lytton folgt in seinem Roman über die römische Antike beinahe schulmäßig diesen Erzählmustern, die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch Scott und andere Romanciers in ganz Europa erfolgreich wurden. *The last days of Pompeii* entspricht dem Grundmodell der Gattung, bei dem ein heroisches Liebespaar in fataler Weise mit einem politischen Konflikt, einem Umbruch, verbunden ist. So entsteht das erwünschte Nebeneinander von alltäglicher Privatheit und Haupt- und Staatsaktionen. Bedeutungsvoll ist die Wahl des Schauplatzes Pompeji, das im 19. Jahrhundert unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit ausgegraben und erforscht wurde, denn in der verschütteten, nun nach und nach wieder freigelegten Stadt spiegelt sich eine zentrale Vorstellung der zeitgenössischen Geschichtskultur. Die Kultur des Historismus und insbesondere der Historienroman zielen auf Verlebendigung der Vergangenheit: Der Leser soll in die vergangene Epoche eintauchen, indem er sich ihre Bilder vor sein inneres Auge führt. Das verschüttete, aber versiegelte, konservierte Leben der Vergangenheit soll vergegenwärtigt werden, indem durch eine Überfülle von Bildern und Details die Phantasie des Lesers angeregt wird. Nicht nur die Dekorationskunst und Architektur der Zeit, sondern auch der historische Roman und sein visuell-bildhaftes Darstellungsverfahren eröffnen die Möglichkeit, sich in historische Räume hineinzuversetzen. Gemeint sind detailgenaue Beschreibungen von Städten und Landschaften sowie opulente Schilderungen von Requisiten und Kostümen, die wiederum Material für Bildindustrie und Gebrauchskunst liefern. Der deutsche Literaturhistoriker Rudolf von Gottschall bemerkt:

Der Romandichter räumt irgend ein vergangenes Jahrhundert wie ein verschüttetes Pompeji und Herculenum aus; er zeigt uns alle Wandgemälde und Henkelgefäße, alle Stellungen und Gruppen der Begrabenen, die heitere und trübe Arbeit ihres Lebens, mit einem Worte: er beseelt die antiquarische Forschung.¹⁷

16 Die Römertragödie des 19. Jahrhunderts thematisiert mit anderen Möglichkeiten andere Probleme. Hier gerät der tragische Held in Konflikt mit dem Staat; beide, sein Heroismus und das Prinzip des Staates, erfahren in den Dramen eine Überhöhung. Der Held ordnet sich schließlich dem Wohl des Staates unter, zum Preis von Triebverzicht und heroischer Anpassung. Auch die politische Ordnung erweist sich als vernünftig und verweist, ebenso wie die gelungene Integration des Individuums, auf ein Idealbild moderner Staatlichkeit. Vgl. Horst Thomé: Römertragödien (Anm. 10).

17 Rudolf von Gottschall: Studien zur neuen deutschen Literatur. Berlin ²1892, S. 150.

Bulwer-Lyttons Erzähler übertrifft diesen zeittypischen, das Verschüttete ausgrabenden Romandichter noch, indem er von der prototypischen Stadtruine, von Pompeji selbst erzählt. In *The last days of Pompeii* blickt ein auktorialer, den Leser lenkender Erzähler aus der Schreibgegenwart zurück; er besucht die ausgegrabenen Trümmer Pompejis und imaginiert das vergangene städtische Leben.¹⁸ Dabei entwirft und reflektiert er die narrative Ordnung seines Textes. Eine konsequente Gliederung des Romans in Bücher und Kapitel verhindert, dass das dichte Gewebe aus parallelen, miteinander verknüpften Handlungssträngen unübersichtlich und unentwirrbar wird.¹⁹ Das Bild eines Gewebes oder Netzes ist für die Erzählung konstitutiv: »The Web is Woven«, heißt es im Untertitel des elften Kapitels im dritten Buch, und das zwölfte Kapitel des vierten Buches ist untertitelt mit den Worten »A Wasp ventures into the Spider's Web«.²⁰ Die Formulierungen deuten eine unheilvolle Perspektive an, die auf eine der drei Hauptfiguren des Romans verweist, den düsteren ägyptischen Priester Arbaces. Er erhält den Beinamen »Retiarius«, der einen »Netzkämpfer« bezeichnet, einen mit dem Netz kämpfenden Gladiator.²¹ Wie in einem konzentrisch organisierten Spinnennetz verdichtet sich in Bulwer-Lyttons Roman eine Epoche, und zwar räumlich ebenso wie zeitlich.

Der Erzähler schildert die Stadt Pompeji als Konzentrat verschiedener Kulturen und nennt sie »the miniature of the civilization of that age [...] a model of the whole empire [...] the representation of the great monarchy of earth«.²² Was an diesem für die Zivilisation der Epoche und für Monarchien der ganzen Welt repräsentativen Ort geschieht, hat also repräsentative Bedeutung. Dabei drängt sich das Geschehen nicht nur in räumlicher, sondern auch in zeitlicher Dimension mit zunehmender Dichte und Dynamik. Der Erzähler sieht in den wenigen Tagen unmittelbar vor dem Ausbruch des Vesuvs, welche die erzählte Zeit umfasst, eine ganze Epoche abgebildet: »In the history I relate, the events are crowded and rapid as those of the drama. I write of an epoch in which days sufficed to ripen the ordinary fruits of

18 Immer wieder findet der Erzähler Gelegenheit, am schönen Einzeldetail dessen Verlust zu beklagen: »His retreat in Pompeii, – alas! the colors are faded now, the walls stripped of their paintings; its main beauty, its elaborate finish of grace and ornament, is gone; yet when first given once more to the day, what eulogies, what wonder, did its minute and glowing decorations create, – its paintings, its mosaics!« (The novels and romances of Edward Bulwer-Lytton (Anm. 4). Bd. 33: Historical romances. Vol. 3: The last days of Pompeii. Boston/MA 1898, S. 20).

19 Er ist unterteilt in fünf Bücher und 56 Kapitel, die jeweils mit einer stichwortartigen Inhaltsangabe im Untertitel versehen sind.

20 The novels and romances of Edward Bulwer-Lytton (Anm. 4). Bd. 33: Historical romances. Vol. 3: The last days of Pompeii. Boston/MA 1898, S. 299, 414.

21 Ebenda, S. 364.

22 Ebenda, S. 12.

years«. ²³ Doch die Repräsentativität und Symbolik der erzählten Ereignisse geht noch weiter. Das Pompeji des Jahres 79 n. Chr. ist nicht nur ein Modell für die verschiedenen Kulturen und Monarchien der antiken Epoche; immer wieder wird in Bulwer-Lyttons Roman auch auf die Parallelität zum London des Jahres 1834 hingewiesen. So bezeichnet der Erzähler den verrufenen Stadtteil Pompejis, in welchen er den Leser im ersten Kapitel des zweiten Buches führt, als das »*Alsatia of an ancient city*« ²⁴ und spielt damit auf den alten Londoner Stadtteil *Alsatia* an, ein gefährliches Viertel, in dem Kriminelle und Arme lebten. Im dritten Kapitel desselben Buches, in dem von den Gladiatoren und ihren reichen Gönnern berichtet wird, zieht der Erzähler einen ausdrücklichen Vergleich zu den Liebhabern der Sportwettkämpfe im London seiner eigenen Zeit:

So have we seen at this day the beardless flutterers of the saloons of London thronging round the heroes of the Fivescourt; so have we seen them admire, and gaze, and calculate a bet; so have we seen them meet together, in ludicrous yet in melancholy assemblage, the two extremes of civilized society, – the patrons of pleasure and its slaves – vilest of all slaves – at once ferocious and mercenary; male prostitutes, who sell their strength as women their beauty; beasts in act, but baser than beasts in motive, for the last, at least, do not mangle themselves for money! ²⁵

Das Zeitalter der Sklaverei gehört aus Sicht des Erzählers auch im Jahr 1834 noch nicht der Vergangenheit an; die Gesellschaftsstrukturen des antiken Pompeji sind auch im modernen London noch zu finden, einer Gesellschaft der Extreme, mit Privilegierten und Entrechteten, mit Menschen im Luxus und Menschen im Elend. Die antike Szene mit den Gladiatorensklaven und ihren vergnügungssüchtigen Herren gleicht der Erzählgegenwart aber nicht nur in ständischer oder klassenspezifischer Hinsicht, Lytton vergleicht hier auch die kapitalistischen Auswüchse beider Epochen. Die Geldwirtschaft führt im antiken Pompeji wie im modernen London dazu, dass Menschen zur Ware werden und ihren Körper verkaufen müssen. Das ausbeuterische System lässt die Menschen degenerieren, lässt die Gladiatoren und Sportler – »*baser than beasts*« – aufeinander losgehen, weil ihre Herren – ebenfalls »*beasts*« – für dieses unmenschliche Schauspiel Geld bezahlen.

Bulwer-Lytton stellt in seinem Roman eine verkommene, dem Untergang geweihte Gesellschaft dar, deren Immoralität und Materialismus er vor allem auf den Einfluss des Hofes zurückführt. ²⁶ In Pompeji, einer griechisch-

23 Ebenda, S. 63.

24 Ebenda, S. 109.

25 Ebenda, S. 126f.

26 »For in that unnatural and bloated civilization, all that was noble in emulation was forbidden. Ambition in the regions of a despotic and luxurious court was but the contest of

römischen Kolonie, die ihren großen Reichtum den Handelsbeziehungen zum Orient verdankt, führt die verwöhnte, überhebliche »jeunesse dorée« ein Leben in Luxus und frönt einer verfeinerten Kultur. Opulente Feste mit erlesenen Weinen und Speisen sowie der Genuss von Kunst und Literatur sind an der Tagesordnung. Doch der Erzähler führt den Leser nicht nur in die Villen, Festsäle, Bäder und Tempel, auch von den dunklen Seiten der pompejanischen Hochkultur wird erzählt, von den Spelunken, Kerkern und den grausamen Spielen im Zirkus.²⁷ Entsprechend vielfältig und gegensätzlich ist das Arsenal der Figuren, das von den lebenslustigen Aristokraten bis zu den Sklaven, von den Hohepriestern bis zu den Hexen und Liebesdienerinnen reicht. Dennoch dominieren zwei Gegensatzpaare die Handlung und ihre Figuren: der Gegensatz zwischen Reichen und Armen sowie jener zwischen Griechen und Römern. Letztere stellt Bulwer-Lytton als materialistisches, machtbewusstes, seelen- und kulturloses Volk dar, das die Griechen bewundert, aber ihre Humanität und Kultur nicht annähernd erreichen kann. Die Trias der Heldenfiguren im Roman ist daher griechisch: Der reiche junge Grieche Glaucus und die schöne, reine Ione, deren Familie aus Athen stammt, lieben einander, doch Glaucus wird auch von der blinden griechischen Sklavin Nydia geliebt, die als »mittlere Heldin« zwischen den sozialen und kulturellen Gegensätzen vermittelt und für den glücklichen Ausgang des Romans verantwortlich ist.

Den Gegenpol zum heroischen Liebespaar bildet der ägyptische Isis-Priester Arbaces. Der Isis-Kult wird im kulturellen Schmelztiegel Pompeji hoch geschätzt, und doch wird man seiner tieferen Bedeutung nicht gerecht, was Arbaces, der einem gefallenem ägyptischen Herrscher Geschlecht entstammt, mit Verachtung wahrnimmt.²⁸ Arbaces ist klug, reich und will die Herrschaft über die Welt. Die ägyptische Kultur glaubt er allen anderen Kulturen überlegen, und ihre Versklavung durch das verhasste Rom will er rächen. Der Isis-Priester sehnt sich nach Roms Untergang und wird mehrfach im Roman mit dem Vesuv verglichen, dessen Ausbruch sich immer drohen-

flattery and craft. Avarice had become the sole ambition, – men desired praetorships and provinces only as the license to pillage; and government was but the excuse of rapine« (ebenda, S. 136).

27 Vor allem hier finden sich die detailgenauen Beschreibungen historischer Gegebenheiten, welche die Zeitgenossen an Geschichtsromanen schätzten; eine typische ausführliche Beschreibung einer Pompejanischen Villa liefert Bulwer-Lytton bereits im dritten Kapitel des ersten Buches (ebenda, S. 22–27).

28 »And the profound mysteries of the Nile were degraded by a hundred meretricious and frivolous admixtures from the creeds of Cephisus and of Tibur. The temple of Isis in Pompeii was served by Roman and Greek priests, ignorant alike of the language and the customs of her ancient votaries; and the descendant of the dead Egyptian kings, beneath the appearance of reverential awe, secretly laughed to scorn the puny mummeries which imitated the solemn and typical worship of his burning clime« (ebenda, S. 44).

der ankündigt.²⁹ Arbaces' Macht beruht auf Magie, aber auch auf Betrügereien und Tricks wie sprechenden Götterstatuen, denen versteckte Priester ihre Stimmen leihen. Im Geheimen feiert Arbaces Orgien, umgibt sich mit Liebesdienerinnen und zieht sich jugendliche Jünger heran, die er moralisch verdirbt. Auch Apädices, der Bruder der schönen Ione, soll Isis-Priester werden. Der Ägypter gibt dem jungen Griechen eine Lektion in seiner Vorstellung von Politik:

The priests then were the benefactors, the civilizers of mankind; true, they were also cheats, impostors if you will. But think you, young man, that if they had not deceived their kind they could have served them? The ignorant and servile vulgar must be blinded to attain to their proper good; they would not believe a maxim, – they revere an oracle. The Emperor of Rome sways the vast and various tribes of earth, and harmonizes the conflicting and disunited elements; thence come peace, order, law, the blessings of life. Think you it is the man, the emperor, that thus sways? – no, it is the pomp, the awe, the majesty that surround him, – *these* are his impostures, his delusions. Our oracles and our divinations, our rites and our ceremonies, are the means of *our* sovereignty and the engines of *our* power. They are the same means to the same end, the welfare and harmony of mankind.³⁰

Bulwer-Lytton legt Arbaces hier eine moderne Absolutismus-Kritik in den Mund, die mit antiken Vorstellungen von Herrschaft und Religion wenig gemein hat. Der Priester analysiert höchst rational die Mittel einer monarchisch-despotischen Machtpolitik, die sich des Zeremoniells und der Kirche bedient, um die Untertanen in angstvoller, ehrfürchtiger Abhängigkeit zu halten. Dies geschehe, so Arbaces, zu deren eigenem Besten und diene dem Gesamtwohl des Staates. Das Volk sei dumm, servil und wolle betrogen werden, und auch der Fürst, der das Volk betrüge, werde selbst betrogen, denn er regiere nur durch das Blendwerk der Religion und der Priester. Doch trotz der Aussicht auf unbegrenzte Macht und ein lustvolles Leben an der Seite des Ägypters zweifelt Iones Bruder Apädices. Als er mit der verfolgten Sekte der Nazarener in Verbindung kommt, lässt er sich von ihrem Glauben an Jesus Christus überzeugen und schließlich sogar taufen.

Der Priester Arbaces, der die verwaisten Geschwister Ione und Apädices als seine Mündel angenommen hat, hat auch mit Ione seine Pläne. Er will die Liebe der schönen Griechin gewinnen, um sie zu seiner Frau zu machen. Der Ägypter bringt sie in seine Gewalt, doch ihr Bruder Apädices und Glaucus, von der blinden Nydia über die finsternen Absichten des Priesters informiert, können die Gefangene befreien. Der zentrale Liebeskonflikt zwischen Arbaces, Glaucus und Ione wird komplettiert, indem auch Ione eine

29 Vgl. ebenda, S. 62, 273f.

30 Ebenda, S. 62f.

Nebenbuhlerin erhält. Die stolze und verworfene Römerin Julia will Glaucus als Ehemann; sie bringt einen von der Hexe des Vesuvs gebrauten Liebestrank ins Spiel, der aber am Ende nur dazu führt, dass Glaucus rasend und wahnsinnig wird. So kommt es, dass Arbaces, als er Iones Bruder Apädices ersticht, diesen Mord dem Glaucus anhängen kann, der gerade in der Nähe ist. Der zum Christentum konvertierte, tief gläubige Apädices muss sterben, weil er dem Volk die Geheimnisse und Betrügereien des Isis-Priesters enthüllen wollte. Glaucus, mittlerweile wieder vom Wahnsinn genesen, bestreitet den Mord; dennoch wird richterlich entschieden, ihn den Löwen in der Arena zum Fraß vorwerfen zu lassen. Wieder hilft die blinde Sklavin Nydia, indem sie einen Zeugen findet, der Glaucus entlasten kann.

Das abschließende fünfte Buch erzählt vom letzten Tag Pompejis. Wie in einem klassisch gebauten Drama laufen alle Stränge, die Haupt- und Nebenhandlungen, im letzten Akt unaufhaltsam und zwingend auf die Katastrophe zu, die sich in Vorzeichen und Vorausdeutungen angekündigt hat. Der Vesuv ist seit Tagen unruhig, und es gab bereits kleine Erdstöße; Arbaces, dem der Untergang der Stadt vorausgesagt wurde, bereitet seine Abreise vor. In der Stadt ist alles gespannt auf die Spiele, die mit den Gladiatorenkämpfen beginnen. Danach werden Glaucus und der Christ Olinthus vor der blutrünstigen Menge einem ausgehungerten Löwen vorgeführt. Da geschieht ein Wunder: Der Löwe interessiert sich nicht für seine Beute und schläft ein. Daraufhin betritt Kalenus die Arena – er hat gesehen, dass Arbaces und nicht Glaucus den Mord an Apädices begangen hat, und gibt dies bekannt. Nun fordert das Volk den Tod des Priesters; der versucht sich zu verteidigen, doch in diesem Moment bricht der Vulkan aus, es regnet Asche und Steine, die Erde bebt, es wird dunkel. In der Finsternis verlassen sich Glaucus und Ione auf die Führung der blinden Nydia, die sie an den Hafen bringt. Arbaces tritt ihnen dort entgegen und fordert ein letztes Mal die schöne Ione für sich, da bebt die Erde erneut, der Priester fällt und stirbt. Den drei jungen Griechen gelingt die Flucht auf einem Schiff. Weil sie die Liebe des Heldenpaares nicht ertragen kann, ertränkt sich Nydia im Meer. Glaucus und Ione segeln nach Griechenland, werden dort zu Christen und führen forthin ein glückliches Leben.

Die kolportagehaften Züge in Lyttons Roman sind unübersehbar: Die Edlen trotzen den bösen Mächten und werden glücklich, ihr Widersacher, der Bösewicht, geht verdienterweise unter. Die Kausalität des Geschehens liegt nicht im Inneren der eher schematisch und typisiert gezeichneten Figuren, sondern in der geometrischen Anordnung von Figuren und Handlungselementen sowie in einem System von Prolepsen und Analepsen, durch welches das Telos der Handlung, die Belohnung der Guten und die Bestrafung des Bösen, unausweichlich scheint. Dennoch erhebt die Erzählung als historischer Roman den Anspruch, Aussagen über die Gesetzmäßigkeiten

und die Sinnhaftigkeit von Geschichte zu machen. Schließlich betont Lytton noch einmal ausdrücklich seinen Anspruch als Historiker, indem er dem Ende seines Textes die Beschreibungen von Plinius d. J. und Cassius Dio über den Untergang Pompejis anfügt. In Lyttons Roman wird dieses symbolhafte Ereignis als Koinzidenz von Schicksal, Naturgesetz und göttlichem Willen aufgefasst. Indem die Helden christlich sind oder sich dem Christentum mehr und mehr zuwenden, können die apokalyptischen Vorgänge auch in einer heilsgeschichtlichen Perspektive gesehen werden. Das Heldenpaar übersteht alle Krisen und Intrigen an einem unmoralischen, dem Untergang entgegen-treibenden Ort und steht damit für die Sieghaftigkeit des Christentums und die Synthese von Christentum und griechischer Humanität in der europäischen Geschichte. Dass in diese Synthese auch die Vorstellung von Demokratie mit eingeschlossen ist, darauf verweist die immer wieder formulierte Kritik an Fürstenregierung und Machtstaatlichkeit, wofür im Roman die Römer und die Ägypter stehen. Indem Bulwer-Lytton, der zeitgenössischen Konvention des Geschichtsromans entsprechend, das breite Spektrum gesellschaftlicher Gruppen und Milieus ausbreitet, gewinnt er die Möglichkeit, politische Machtstrukturen und soziale Verhältnisse miteinander in Beziehung zu setzen. Dies geschieht im Roman freilich nur in symbolisch-repräsentativer Form: Weder wird genauer in Lebensverhältnisse eingedrungen noch soziales Elend geschildert oder die Frage nach der Legitimation und Wirkung von politischer Macht differenziert.

Im Roman bilden die Christen und ihre Lehre den Gegenpol zur Lasterhaftigkeit und dem Materialismus der Menschen von Pompeji; je verworfener diese leben, umso mehr scheint die Gemeinschaft jener zu erstarren. Die Lebensform der Pompejaner scheint den Glauben der Christen geradezu zu motivieren und zu stärken. Lytton stellt sie als einfache, arme Leute aus dem Volk dar: »[T]hey have not a single gentleman amongst them; their proselytes are poor, insignificant, ignorant people«,³¹ bemerkt der römische Aristokrat Clodius überheblich. Der Abstand zwischen Volk und Privilegierten gehört in die Ära des schlafenden Vesuvs; als der Vulkan schließlich ausbricht, sind plötzlich alle Menschen gleich, wie es zu Beginn des sechsten Kapitels im fünften Buch heißt: »The sudden catastrophe [...] had, as it were, riven the very bonds of society, and left prisoner and jailer alike free [...]«. ³² Dass der Ausbruch des Vesuvs und der Untergang der Stadt Pompeji wie ihrer Gesellschaft bildhaft auch für den Umsturz von Machtverhältnissen stehen können, zeigt die Darstellung vom Tod des Hohepriesters Arbases. Er steht am Meer, hat die untergehende Stadt verlassen und ist bereit zur Flucht mit Ione, als ein Blitz in die eiserne Statue des Kaisers Augustus

31 Ebenda, S. 34.

32 Ebenda, S. 521.

hinter ihm fährt. Die Säule, auf der die Statue steht, und die Statue selbst zerbersten, der Ägypter wird von den Trümmern geköpft. Bulwer-Lytton betont diese Art des Todes besonders, indem er den abgetrennten Kopf noch eine Weile leben lässt, und er hebt in einem die Episode abschließenden Satz deren besondere Bedeutung in Hinblick auf die königliche Abkunft des Geköpften hervor.

[Glaucus'] eyes were fixed upon a ghastly face that seemed to emerge, without limbs or trunk, from the huge fragments of the shattered column, – a face of unutterable pain, agony, and despair! The eyes shut and opened rapidly, as if sense were not yet fled; the lips quivered and grinned, – then sudden stillness and darkness fell over the features, yet retaining that aspect of horror never to be forgotten! So perished the wise Magician, the great Arbaces, the Hermes of the Burning Belt, the last of the royalty of Egypt!³³

Bulwer-Lytton schildert detailreich und gelehrt das Panorama einer krisenhaften, zum Untergang bestimmten Kultur, vor deren Hintergrund das heroische Liebespaar trotz aller Widerstände zueinander findet. Beim Ausbruch des Vesuv gehen die Nebenbuhler ebenso unter wie die situativen und kulturellen Hindernisse der Liebe, und unter geht auch eine Gesellschaft mit großen sozialen Gegensätzen, in der Rohheit und Grausamkeit ebenso verbreitet sind wie Missbrauch von Macht und Geld. Das glückliche Finale bringt die Kehrseite dieser Gesellschaft zum Vorschein: eine heroisch-klischeehafte Humanität, den Sieg des Wahren, Guten und Schönen sowie die Synthese von christlichen und hellenistischen Werten. Als Ursache dieser schicksalhaften Wendung lässt Bulwer-Lytton christliche und mythische Vorstellungen mit Naturprozessen konvergieren; innere Widersprüchlichkeiten werden aufgehoben durch die strenge formale Ordnung von Figuren und Handlung sowie durch die dezidierte Teleologie des Geschehens.

Bei aller Unbestimmtheit und Klischeehaftigkeit des Romans sind konkrete politische und zeitgeschichtliche Bezüge unübersehbar. Arbaces, der tyrannische Priester, wird zwar durch die Folgen einer Erderschütterung geköpft, aber kurz zuvor hatte das aufgebrachte Volk seinen Tod gefordert, weil es seine Machenschaften durchschaut und erkannt hatte, wie es von dem Ägypter in Dummheit und Abhängigkeit gehalten worden war. Im Vorgang seines Todes vollzieht sich bildhaft der zeitgleiche Untergang der Allianz von weltlicher und geistlicher Macht: Indem der Kaiser in Form seiner Statue von der Höhe der Säule gestürzt wird, köpft er den höchsten Geistlichen, seinen Mit- und Beherrscher. Im Roman wird das Ende des Prinzipats damit um 200 Jahre vorweggenommen und als Beginn einer neuen Freiheit gedeutet.

33 Ebenda, S. 536f. Bereits an früherer Stelle findet sich eine Vorausdeutung des Symbolgehalts dieses Todes; vgl. ebenda, S. 208.

Vier Jahre nach der Julirevolution, deren Folgen die liberale Bewegung in ganz Europa stärkten, deutet der seit 1831 für die Liberalen im britischen Unterhaus sitzende Bulwer-Lytton in seinem Roman an, dass geschichtlicher Fortschritt als Humanisierungsprozess mit der Ablösung alter Machtverhältnisse einhergeht. Der Roman propagiert den historischen Sieg der christlichen Humanität und deutet an, dass mit dieser Entwicklung das Streben nach Freiheit, Mitbestimmung des Volkes und sozialer Gerechtigkeit verbunden ist.³⁴

III

Zwei Generationen nach Bulwer-Lyttons *The last days of Pompeii* veröffentlicht Henryk Sienkiewicz einen Geschichtsroman, der nur wenige Jahre vor dem Vesuvausbruch während der letzten Phase der Regierung Neros (54–68 n. Chr.) spielt und das Ensemble der zentralen Motive von Bulwer-Lytton nahezu geschlossen übernimmt. Auch Sienkiewicz lässt seinen Roman *Quo vadis?* (1895) mit der Schreckensszenerie einer im Brand untergehenden Stadt enden; in diesem Fall handelt es sich um das von Nero angezündete Rom und nicht um das von der Lava des Vesuv zerstörte Pompeji. Auch der polnische Schriftsteller beschreibt eine lasterhafte Gesellschaft, erzählt – wie der Engländer sechzig Jahre vor ihm – von der Christenverfolgung und schildert wie dieser Hinrichtungen als grausames Schauspiel in der Arena. Auch Sienkiewicz liefert die typischen detaillierten Darstellungen des kultivierten Stadtlebens, hier ergänzt durch das dekadente, intrigante Leben am kaiserlichen Hof in Rom. Und wie im Roman von 1834 begegnet uns auch hier das heroische junge Liebespaar, das sich gegen Widerstände behaupten muss. Ins Zentrum rückt Sienkiewicz den Kontrast zwischen Roms politischen Machthabern und der tugendhaften christlichen Gemeinde. *Quo vadis?* inszeniert den effektvollen Gegensatz von Brutalität und Milde, sadistischer Grausamkeit und christlichem Martyrium. Verkörpert wird dieser Kontrast von Nero, den Sienkiewicz als Idioten und zügellosen Sadisten darstellt, und der tugendhaften Kindfrau Lygia.

Sienkiewicz' heterodiegetischer Erzähler scheint die Ereignisse aus größerer Nähe zu berichten, obwohl auch er aus der Moderne in die antike Welt

34 Bulwer-Lytton wird die Revolution auch in dem ein Jahr nach *The last days of Pompeii* erschienenen Roman *Rienzi*, der im Rom des 14. Jahrhunderts spielt, thematisieren. Dort gerät der Volkstribun Rienzi zwischen die Fronten von Nobili und Plebejern und fällt schließlich in einem gegen ihn gerichteten Aufstand des Volkes, das von einem adligen Feind Rienzis durch eine Intrige verblendet und aufgehetzt worden war. Beide Geschichtsromane Bulwer-Lyttons spielen Möglichkeiten von Umsturz und Revolution durch und spiegeln die politischen Wünsche, Hoffnungen und Ängste der Ära nach der Julirevolution.

zurückblickt. Wie Lyttons Erzähler verurteilt er die kulturellen und machtpolitischen Verhältnisse in Rom. Seine Figuren besitzen zwar ein differenzierteres Innenleben als die des Engländers Bulwer-Lytton, doch sind auch sie nicht frei von Klischees. Im Mittelpunkt steht Vinicius, ein junger römischer Patrizier, der sich in die germanische Königstochter Lygia verliebt. Sie ist Christin und lebt in der Familie des Aulus Plautus, eines reichen, ebenfalls zum Christentum konvertierten Römers, der das Mädchen aus dem Volk der Lygier als Sklavin von einem Feldzug mitgebracht und als Tochter angenommen hat. Vinicius trifft Lygia im Haus ihrer Pflegeeltern, verliebt sich sofort leidenschaftlich in sie und will sie besitzen. Sein Onkel ist der Satiriker Petronius, Autor des *Satyricon* und ein Günstling Neros, den er manipuliert und dem er schmeichelt, obwohl er ihn verachtet. Petronius will seinem Neffen helfen und veranlasst, dass Lygia an den Hof gebracht wird, von wo sie dann, nach einigen Tagen, in das Haus des Vinicius geschickt werden soll. Doch die Eltern und die Christengemeinde lassen Lygia entführen, da sie angesichts der am Hofe regierenden Laster um ihre Tugendhaftigkeit fürchten. Vinicius, der, seit er im Haus der Christen war, zwischen ihrer und der sittenlosen höfischen Welt hin- und hergerissen ist, lässt das Mädchen suchen. Sie hat inzwischen Zuflucht bei den Christen und Apostel Petrus im »Ostranium« genommen, einem Gewölbe außerhalb der Stadt. Vinicius erfährt von ihrem Aufenthaltsort und sucht sie auf. Während er einige Zeit bei den verfolgten Christen lebt, den greisen Apostel vom Tod Jesu berichten und von den Ideen des Christentums predigen hört, vergrößert sich nicht nur seine Liebe zu Lygia, sondern auch die zu Jesus. Lygia wiederum befindet sich in einem komplementären Konflikt: Sie wird sich ihrer Gefühle für den jungen Aristokraten aus dem Umkreis Neros bewusst und glaubt damit ihre Hingabe zu Jesus zu verraten: »Sie hatte einst Christus im Gebet ein ruhiges, wahrhaft reines Herz geschenkt. Jetzt war diese Ruhe gestört. In den Kelch der Blüte war ein giftiger Wurm gedrungen, er rumorte darin.«³⁵ Etwa in der Mitte des Romans gestehen die beiden einander ihre Liebe. Der Apostel verlobt Lygia und Vinicius, und wie das Heldenpärchen Bulwer-Lyttons träumen die beiden, sich ihrer Lebensgefahr in Rom wohl bewusst, von einer Zukunft in Griechenland.

Damit ist die Spannung zwischen Eros und Agape, die Sienkiewicz in der ersten Hälfte seines Romans nach und nach steigert, aufgehoben; Liebe und gegenseitiges Begehren stehen nicht mehr im Gegensatz zur christlichen Frömmigkeit, sondern gehen in ihr auf, bilden eine Synthese mit ihr. In der zweiten Hälfte des Romans wird der bereits zuvor angelegte Gegen-

35 Henryk Sienkiewicz: Quo vadis? Vollständige Ausgabe. Auf der Grundlage der Übertragung v. J. Bolinski neu erarbeitet u. mit einer Nachbemerkung u. Anmerkungen v. Marga u. Roland Erb. München 42004, S. 251.

satz zwischen dem christlichen Glauben und Neros menschenverachtendem Zerstörungswillen endgültig dominant. Damit stellt sich immer dringender die Frage, bei wem – auch in Zukunft – die größere Macht liegt. Vinicius ahnt, dass die Christen der Destruktivität und Grausamkeit des Kaisers überlegen sein könnten:

Er war ein Patrizier, er war militärischer Tribun, er war ein mächtiger Mann, aber über allen Mächten der Welt, der er angehörte, stand ein Wahnsinniger, dessen Launen, dessen Bosheit unmöglich vorherzusehen waren. Mit ihm nicht rechnen, ihn nicht fürchten, konnten wohl nur Menschen wie die Christen, denen diese Welt, ihre Trennungen, ihre Leiden und selbst der Tod nichts bedeuteten. Alle übrigen mußten vor ihm zittern. Das Grauensvolle der Zeit, in der sie lebten, zeigte sich Vinicius in seinem ungeheuren Ausmaß. Er konnte Lygia nicht an Aulus und Pomponia übergeben, aus Furcht, das Ungeheure könnte sich ihrer entsinnen und seinen Zorn an ihr auslassen; aus demselben Grund konnte er, nähme er sie zur Frau, sie, sich selbst und Aulus samt den Seinen in Gefahr bringen. Ein Augenblick schlechter Laune reichte aus, sie alle zu vernichten. Zum erstenmal im Leben empfand Vinicius, daß sich entweder die Welt verändern und verwandeln müßte oder das Leben zur Unmöglichkeit würde. Er verstand auch, was ihm noch kurz zuvor unfaßbar gewesen war, daß in solchen Zeiten nur die Christen glücklich sein konnten.³⁶

Der Vergleich zwischen Bulwer-Lyttons und Sienkiewicz' Romanen macht deutlich, dass die Frage der Macht am Ende des 19. Jahrhunderts wesentlich anders behandelt wird als sechzig Jahre zuvor. Auch in *The last days of Pompeii* war die mächtigste Figur böse und destruktiv, dabei aber von höchster Rationalität und auf politische Macht hin orientiert. Nero dagegen wird von Sienkiewicz als Wahnsinniger dargestellt, dem die Macht ein Spiel zum Zeitvertreib ist. Lytton hatte seine Milieus, Bilder und Motive mit modernen politischen Bezügen versehen, Sienkiewicz betont dagegen das Irrationale und Überzeitliche der Macht, mehr noch: Kaiser Nero steht für den Wahnsinn der Macht schlechthin, für das Unerklärliche, das zeitlose Grauen, das Diabolische und Zerstörerische in der Welt. In Sienkiewicz' Roman geht die ersehnte Regeneration von der Kraft der christlichen Ideen aus; die Frage nach der Macht in der Geschichte rückt er in den Bereich des Irrationalen, Naturhaften und Numinosen. Entsprechend schildert der Erzähler die schicksalhafte Begegnung zwischen dem Apostel Petrus und Nero, der unter dem Jubel der Römer auf einem Wagen durch die Stadt fährt:

So fiel sein Blick auf den Apostel, der auf einem Stein stand. Eine kleine Weile sahen sich die beiden Männer an, doch keiner aus diesem glänzenden Gefolge, keiner in der zahllosen Menschenmenge kam auf den Gedanken, daß in diesem Augenblick zwei Herrscher der Erde einander begegneten, von denen der eine

36 Ebenda, S. 248.

bald wie ein blutiger Traum verschwinden, der andere aber, jener Greis im schlichten Gewand, die Welt und die Stadt in ewigen Besitz nehmen sollte.³⁷

Einige Zeit nach diesem Blickwechsel lässt Nero die ihm verhasste Stadt anzünden, um für sein Epos über den Untergang Trojas inspiriert zu werden. Entsetzen und Chaos verbreiten sich, zahllose Menschen sterben. Der Brand dauert mehrere Tage, es kommt zu Aufständen. Neros Sturz scheint möglich, das Volk will Rache. Um die Situation zu entschärfen und den Hass der Menge umzulenken, kommt man am Hof auf die Idee, die Christen als vermeintliche Urheber des Brandes öffentlich zu martern und bei den Spielen hinrichten zu lassen. So beginnt eine beispiellose Jagd auf die Christen, die ihrerseits zum Martyrium bereit sind. Um sich am Schmerz des Vinicius zu weiden, ordnet der Kaiser an, Lygia auf die Hörner eines Auerochsen zu binden und sie durch das um sich stoßende Tier zerfleischen zu lassen. Wie in Bulwer-Lyttons Roman geschieht auch bei Sienkiewicz an dieser Stelle ein Wunder: Lygia wird durch ihren Beschützer Ursus gerettet, der, Lygier und Christ wie seine Herrin, dem Ochsen das Genick bricht. Auch hier wendet sich in diesem Augenblick die Stimmung der Zuschauer: Sie fordern Gnade für Lygia und Vinicius. Nero willigt ein und gibt dem Paar die Freiheit. Beide finden auf Sizilien Zuflucht und leben dort fortan glücklich und in Sicherheit. In Rom fallen immer weitere Kreise von Nero ab, und in den Provinzen formieren sich Aufstände gegen ihn. Der Senat erklärt ihn zum Feind des Volkes. Als Nero die Pferde seiner Häscher herankommen hört, bringt er sich um. Wie der Erzählerkommentar zum Blickwechsel zwischen Nero und Petrus ist auch der an Neros Selbstmord sich anschließende Epilog von der Vorstellung geprägt, dass das Übel historisch nicht von Dauer sein könne und wie ein Unwetter vorbeiziehe:

Und so zog Nero vorüber, wie Wind, Gewittersturm, Feuersbrunst, Krieg und Pest vorüberziehen. Bis auf den heutigen Tag aber beherrscht die Peterskirche von den vatikanischen Höhen die Stadt und die Welt. In der Nähe der früheren Porta Capena steht jetzt eine kleine Kapelle mit der etwas verwischten Inschrift:
»*Quo vadis, Domine?*«³⁸

Obwohl Sienkiewicz in *Quo vadis?* die zentralen Handlungsmuster und Motive aus Bulwer-Lyttons Pompeji-Roman übernimmt, gibt er seiner Erzählung doch eine grundsätzlich andere Form und Struktur: Während Lyttons Text streng teleologisch geordnet und wie in einem klassischen Drama auf die finale Katastrophe hin ausgerichtet ist, liegt Sienkiewicz' Roman der Gedanke des Episch-Prozesshaften zugrunde. Die politischen Konfrontationen vermeidet Sienkiewicz in seinem Roman. Vom Volk geht keine dauerhafte

37 Ebenda, S. 329.

38 Ebenda, S. 613.

Bedrohung aus, da es manipulierbar ist: Der princeps endet irgendwann an und in seinem eigenen Wahn, und seine politischen Gegner reagieren eher als zu agieren. Während Bulwer-Lytton ein Naturereignis als historisch-politische Metapher einsetzt, deutet Sienkiewicz umgekehrt das politische Ereignis von Neros Sturz in naturhaften Metaphern: »Wind, Gewittersturm, Feuersbrunst«. Während der Roman aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts die Labilität und Diskontinuität der erzählten Epoche betont und dies durch die Darstellung kontrastiver Schauplätze und Milieus unterstreicht, insinuiert der Roman aus den neunziger Jahren das Gegenteil: Geschichte verläuft hier naturhaft gesetzmäßig, Störungen ziehen – wie Nero – vorüber.

Dass in der Geschichtskonzeption von *Quo vadis?* heilsgeschichtliche Vorstellungen eine Rolle spielen, lässt bereits der Titel des Romans erkennen. Er rekurriert auf das zu den Apokryphen gehörende Petrus-evangelium und eine darin enthaltene Legende, die als Episode auch in den Roman eingeht. Danach gehört zu den Flüchtlingen, die Rom wegen der von Nero angeordneten Christenverfolgung verlassen, auch der Apostel Petrus, Haupt der Christengemeinde von Lygia und Vinicius. Auf der Flucht kommt dem Apostel Jesus von Nazareth entgegen. Als Petrus ihn fragt: »Quo vadis, Domine?«, entgegnet ihm der Sohn Gottes: »Da du mein Volk verlässt, gehe ich nach Rom, um mich noch einmal kreuzigen zu lassen.«³⁹ Darauf kehrt Petrus um, geht zurück nach Rom zu seinen Glaubensbrüdern und stirbt dort später als Märtyrer. Der Roman behauptet den Sieg des Christentums in der Geschichte, indem er die christlichen Figuren überhöht und verklärt. Für die lasterhafte Kultur Roms stellen sie in ihrer Idealität eine Provokation dar. In der Kindfrau Lygia wird die Anziehungskraft des Christentums mit sinnlicher Schönheit versehen; in der Konversion ihres Liebhabers Vinicius zum Christentum findet diese Anziehungskraft ihre Bestätigung. Wiederholt ist dem Roman, der immerhin ein biblisches Wunder enthält, eine katholische Programmatik zugesprochen worden; die Kapelle ›Domine, Quo Vadis‹ an der Via Appia, wo sich die Legende zugetragen haben soll, beherbergt bis heute die Büste von Henryk Sienkiewicz.⁴⁰

Und doch zeigt sich in der nachdrücklichen Demonstration frühchristlicher Frömmigkeit nur eine Seite von Sienkiewicz' Roman. Auch der Hegel'schen Konzeption einer geistigen Erneuerung des verfallenden Machtstaats durch das Christentum entspricht der Roman nur bedingt. Der Grund dafür liegt in seiner Verherrlichung von Gewalt, der Text wird von einer

39 Ebenda, S. 585.

40 Josef Schmidt geht in seiner Untersuchung von einer eigenständigen Gattung des Geschichtsromans mit frühchristlichen Stoffen aus; das vorrangige Ziel dieser populären Erzählungen sei es, die katholischen Traditionen wieder lebendig zu machen (vgl. J. Schmidt: *Quo vadis?* – woher kommst du? Unterhaltungsliterarische konfessionelle Apologetik im Viktorianischen und Wilhelminischen Zeitalter. Bern u. a. 1991).

Ästhetik der Gewalt bestimmt. Nicht nur der Erzähler, auch die Figuren – allen voran Nero – sind gefangen in dieser Faszination der Martyrien, Hinrichtungen und grausamen Zirkusspiele. In der Arena, einem wichtigen Schauplatz des Romans, ergreift der sadomasochistische Rausch der Gewalt alle, Volk und Herrscher, Heiden und Christen. Besonders eindrücklich sind die Darstellungen der Spiele und die Schilderungen ihrer Wirkung auf die Zuschauer; der Erzähler beschreibt die Vorgänge mitleidlos und kann seine eigene Faszination nicht verbergen:

In der Arena kämpften die in zwei Gruppen aufgeteilten Gladiatoren mit der Wut wilder Tiere: Brust an Brust, die Körper ineinander verschlungen in tödlicher Umarmung, die mächtigen Glieder krachten in den Gelenken, die Schwerter versanken in Brüsten und Leibern, und aus erbleichten Mündern schoß Blut in den Sand. Einige Neulinge wurden gegen Ende des Kampfes von furchtbarer Angst ergriffen, so daß sie dem Gemenge zu entfliehen suchten, doch die bleibeschwerten Peitschen der Mastigophoren trieben sie augenblicklich zurück. Große dunkle Lachen bildeten sich auf dem Sand; immer mehr nackte und gepanzerte Körper lagen da wie Garben auf dem Feld. Die Lebenden kämpften auf den Leichen weiter, stolperten über Rüstungen und Schilde, zerschnitten sich die Füße an zerbrochenen Waffen und fielen hin. Das Volk war außer sich vor Freude, es berauschte sich am Tod, weidete das Auge an seinem Anblick, atmete begierig den Todesdunst. [...] An die Sieger wurden Belohnungen, Kränze und Olivenzweige verteilt, und es folgte eine Pause, die sich auf Befehl des allmächtigen Caesars in ein Gastmahl verwandelte. Man entzündete das Räucherwerk in den Vasen. Ein feiner Regen von Safran- und Veilchenwasser rieselte auf die Menge herab.⁴¹

Erzählt wird hier von einem Rausch von Schönheit, Luxus und Gewalt. Die Darbietung im Zirkus, die nichts weniger ist als ein Kampf auf Leben und Tod, stimuliert die Zuschauer zu Genuss ebenso wie zu Aggression. Auch der Erzähler kann sich der ästhetischen Sogwirkung des Schauspiels und der erregten Stimmung im Zirkus nicht entziehen. Das Spektakel des grausam-schönen Untergangs stellt für die Wirkung des Romans einen wichtigen Faktor dar und ist sicher auch verantwortlich dafür, dass sich *Quo vadis?* bis heute den Rang eines Klassikers der Unterhaltungsliteratur bewahren konnte. Der Ästhetik der Gewalt stehen im Text weder religiöse noch ethische oder soziale Hindernisse entgegen. Sienkiewicz' Irrationalismus der Geschichte und seine martialische Geschichtsmystik bedienen die Bedürfnisse der Kultur des Fin de siècle, spiegeln Phänomene der entstehenden Massengesellschaften und überhöhen die machtstaatlichen Tendenzen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Von Hegels idealistischer Geschichtskonzeption ist diese Vorstellung ebenso weit entfernt wie von christlichen Heilslehren.

41 Ebenda, S. 489f.

IV

Auch in dem 1880 erschienenen Roman des amerikanischen Generals Lew Wallace *Ben-Hur. A Tale of the Christ* verbindet sich die Frage nach der Macht mit biblischer Motivik und christlicher Idealität. *Ben-Hur* brachte Wallace 1905 den Literaturnobelpreis ein. Sein Roman erzählt das abenteuerliche Leben des jüdischen Aristokraten Judah Ben Hur, der, wenige Jahre vor Jesus von Nazareth geboren, in seiner Geburtsstadt Jerusalem von einem Römer denunziert und daraufhin zur Fronarbeit als Galeerensklave verurteilt wird. In Rom zu Ruhm und Ansehen gekommen, konvertiert er nach einer Begegnung mit Jesus zum Christentum. Dem Roman liegt das Erzählmodell der Lebens- und Abenteuergeschichte zugrunde – anders als bei Bulwer-Lytton und Sienkiewicz, die vom Modell der Liebe gegen Hindernisse nach dem Romeo-und-Julia-Schema ausgehen. Die literarische Stärke von Wallaces Unterhaltungsroman liegt in der Komposition, die die Biographien von Ben Hur und Jesus geschickt miteinander verwebt. Ben Hur ist eine Art Spiegelfigur zu Jesus, worauf schon die Vokalfolge in beider Namen hindeutet. Zur Souveränität von Wallaces Komposition gehören insbesondere der raffinierte Wechsel von räumlichen Dimensionen und das virtuose Alternieren episch-langsamere und schnell-erregter Erzähl- und Handlungsverläufe. Der Erzähler steht fest im christlichen Glauben und führt den Leser durch den Roman; er spricht ihn an und bezieht ihn ein, während er die Ereignisse kommentiert und die Schauplätze und Sitten der Zeit erläutert, die Wagenrennen, Karawansereien und die Seeschlachten der Galeeren.

Von Beginn an stehen neben irdischen Vorgängen wie selbstverständlich auch göttliche Wunder. Streckenweise folgen die Erzählungen den Darstellungen des Neuen Testaments und übernehmen auch ganze Passagen im Wortlaut. Die Romanhandlung setzt ein mit dem Zusammentreffen der Heiligen Drei Könige in der arabischen Wüste, von wo sie sich auf den Weg machen, um den Messias, dessen Geburt ihnen geweissagt wurde, zu suchen und anzubeten. Im zweiten Buch – inzwischen sind 21 Jahre vergangen – wird dann von dem jungen Judah Ben Hur erzählt, der in Jerusalem lebt, der Hauptstadt der römischen Provinz Judäa, wo das jüdische Volk unterdrückt und gedemütigt wird. Ben Hur ist seit Kindertagen mit dem Römer Messala befreundet, der nun, als junger Mann, von einem Leben in Rom träumt, wo er Macht, Reichtum und Ruhm erlangen will: Rom regiere die Welt und unterwerfe die Völker. Niemand könne gegen Roms Macht opponieren, auch Judäa werde vollständig nach römischem Willen regiert. Für Messala zählt nur der kriegerische Erfolg: »Eros is dead, Mars reigns!«, lautet sein Leitspruch.⁴² Judah entzweit sich mit Messala und vertraut sich auf-

42 Lew Wallace: *Ben-Hur. A Tale of the Christ*. New York 1965, S. 76.

gewählt seiner Mutter Miriam an, die ihm die Unterschiede zwischen den verschiedenen Völkern und Nationen erklärt:

There is no law by which to determine the superiority of nations; hence the vanity of the claim, and the idleness of disputes about it. A people risen, run their race, and die either of themselves or at the hands of another, who, succeeding to their power, take possession of their place, and upon their monuments write new names; such is history.⁴³

Geschichte ist für Miriam ein permanenter Kampf um die Macht, ein fortdauernder Wechsel von Machtverhältnissen, ein Auf und Ab, in das der Mensch sich fügen sollte. Die römische Machtpolitik hält sie für verfehlt, brutal und dumm. Am nächsten, davon ist Ben Hurs Mutter überzeugt, stehe dem göttlichen Plan das jüdische Volk. Selbst wenn die Juden, ihr Glaube und ihre Kultur erniedrigt und gedemütigt würden, selbst wenn das jüdische Volk ausgelöscht würde, sei es gleichwohl das erste unter allen Völkern der Welt und in der Geschichte:

To the excellences of other peoples the egotism of a Roman is a blindfold, impenetrable as his breastplate. Oh, the ruthless robbers! Under their trampling the earth trembles like a floor beaten with flails. Along with the rest we are fallen – alas that I should say it to you, my son! They have our highest places, and the holiest, and the end no man can tell; but this I know – they may reduce Judea as an almond broken with hammers, and devour Jerusalem, which is the oil and sweetness thereof; yet the glory of the men of Israel will remain a light in the heavens overhead out of reach: for their history is the history of God, who wrote with their hands, spoke with their tongues, and was himself in all the good they did, even the least [...].⁴⁴

Miriam's Geschichtskonzeption wird von einem Widerspruch bestimmt, denn den Kampf um die Weltmacht verurteilt sie nur, sofern das jüdische Volk dabei zu unterliegen drohe. Dagegen erlaubt sie ihrem Sohn, Soldat zu werden, um für die Juden zu kämpfen und ihnen den angestammten Platz unter den Nationen der Welt zu erstreiten. Judah soll sein Leben dafür einsetzen, den Juden den Führungsanspruch in der Welt zurückzugeben und sich gegen die Römer zu behaupten, sie zu vernichten: »Thrice blessed, O our fathers, servants of God, keepers of the covenants! Ye are the leaders of men, the living and the dead. The front is thine; and though every Roman were a Caesar, ye shall not lose it!«⁴⁵

Am nächsten Tag hält der neue Prokurator von Judäa Einzug in Jerusalem, und Ben Hur sieht vom Dach seines Vaterhauses zu. Ein Ziegel löst sich,

43 Ebenda, S. 87.

44 Ebenda, S. 88.

45 Ebenda, S. 90.

und man beschuldigt Ben Hur eines Attentats. Messala sorgt dafür, dass der ehemalige Freund verhaftet, angeklagt und zu lebenslänglicher Galeerenstrafe verurteilt wird. Mutter Miriam und Schwester Tirzah werden verschleppt, die Besitzungen der Familie dem römischen Kaiser übereignet. Doch Ben Hur kann sich aus der Sklaverei befreien und kommt wieder zu Vermögen. Er findet Helfer und Freunde, die es gut mit ihm meinen und Rom hassen wie er selbst. Balthasar der Ägypter, einer der drei Heiligen Könige, gehört dazu. In Antiochia gelingt es Judah, seinen Feind Messala in einem dramatischen Wagenrennen zu besiegen, sodass der Römer lebenslang ein Krüppel bleibt. Doch Ben Hurs Rache ist noch nicht zu Ende und der mütterliche Auftrag, die römische Übermacht zu brechen, noch nicht erfüllt. Er geht zurück nach Jerusalem, um Mutter und Schwester zu suchen und sein Volk in dessen angestammtes Recht zu setzen. Mehr und mehr überzeugt ihn, was die Menschen von dem Nazarener, dem kommenden König der Juden berichten. Ben Hur glaubt an ihn und stellt eine Armee auf, um Jesus zu unterstützen und Judäa von der verhassten römischen Herrschaft zu befreien.⁴⁶ Schließlich findet er Mutter und Schwester als Aussätzige in einer Höhle außerhalb der Stadt. Sie werden von Jesus bei seinem Einzug in Jerusalem geheilt, weil sie gläubig sind. Ben Hur, seine Freunde und seine Familie erleben Jesu Leidensweg und seine Kreuzigung aus der Nähe mit. Als Jesus gefangen genommen wird und das Volk ihn verspottet, fallen Ben Hurs Soldaten von ihm ab, weil sie Jesus nicht mehr für den König der Juden halten. Die wenigen Getreuen, die bleiben, fordern Ben Hur auf, einzugreifen, doch er spürt, dass das gegen Gottes Willen wäre:

The sovereign moment of his life was upon Ben-Hur. Could he have taken the offer and said the word, history might have been other than it is; but then it would have been history ordered by men, not God – something that never was, and never will be. A confusion fell upon him; he knew not how, though afterwards he attributed it to the Nazarene [...].⁴⁷

Wallace erzählt hier von einem Augenblick, der zum Wendepunkt der Weltgeschichte hätte werden können: Hätte sich Ben Hur bei der Kreuzigung des

46 Zu diesem Zeitpunkt ist er davon überzeugt, dass der König der Juden ein schlagkräftiges Heer braucht: »The king implied a kingdom; he was to be a warrior glorious as David, a ruler wise and magnificent as Solomon; the kingdom was to be a power against which Rome was to dash itself to pieces. There would be colossal war, and the agonies of death and birth – then peace, meaning, of course Judean dominion forever« (ebenda, S. 224). Auch wenige Tage vor der Kreuzigung Jesu kann sich Judah noch immer nicht vorstellen, dass der Nazarener gegen den Krieg ist: »Pursuing this theory to its conclusions, Ben-Hur moved amidst brilliant promises, and glowed with the thought that the melancholy man, under gentle seeming and wondrous self-denial, was in fact carrying in disguise the subtlety of a politician and the genius of a soldier« (ebenda, S. 407).

47 Ebenda, S. 431.

Nazareners für ein gewaltsames Eingreifen entschieden, wäre die Weltgeschichte anders verlaufen. Nach Jesu Tod macht es sich Judah zur Aufgabe, das Christentum weiter zu verbreiten, und so stellt er sein Vermögen für den Bau der Katakomben in Rom zur Verfügung. Der Epilog von Lew Wallaces Geschichtsroman ähnelt dem von Henryk Sienkiewicz' *Quo vadis?*:

If any of my readers, visiting Rome, will make the short journey to the Catacomb of San Calixto, which is more ancient than that of San Sebastiano, he will see what became of the fortune of Ben-Hur, and give him thanks. Out of that vast tomb Christianity issued to supersede the Cæsars.⁴⁸

Beide Epiloge beziehen sich auf bis heute erhaltene Monumente Roms, die in den jeweiligen Romanen eine Rolle spielen. Der Leser wird am Ende der Erzählungen an deren Authentizität und lebendige, bis in die Gegenwart reichende Bedeutung erinnert. Noch einmal wird die siegreiche Entwicklung des Christentums in der Geschichte herausgestellt. Wie Sienkiewicz betont auch Wallace dabei die Aspekte der Macht, der Herrschaft und des Sieges über die Römer.

Ungeachtet dieser ähnlich klingenden Epiloge und trotz der stofflich-motivischen Parallelen unterscheiden sich beide Romane in der Art, wie sie den Gegensatz zwischen Römern und Christen sowie die Überwindung der Schreckensherrschaft in Rom thematisieren. In *Quo vadis?* werden die Christen als gänzlich gewaltlos und als Leidende gezeigt; ihr Sieg über Nero und über Rom beruht auf der Überlegenheit ihrer geistig-moralischen Ideale. Bei Wallace dagegen sind die jesushafte Milde Ben Hurs und die Gewaltlosigkeit seiner Freunde nur vordergründig. Dahinter verbirgt sich kriegerische Aggressivität, die bei Judah aufs Äußerste gesteigert ist. Ben Hur ist seit dem bedeutungsvollen Gespräch mit seiner Mutter entschlossen zum Kampf gegen die Römer; er ist getrieben von tiefem, blutigem Hass auf Rom und von der Gewissheit der Überlegenheit des eigenen gedemütigten Volkes, dem er mit Kampf und Krieg zu seinem Recht, mithin zur Weltherrschaft verhelfen will. Lew Wallace verbindet mit der Ausbreitung der christlichen Religion offenkundig nationalistische und imperialistische Vorstellungen; er setzt den Ursprung der christlichen Kultur mit dem Überlegenheitsanspruch des jüdischen Volkes über die Römer und andere Nationen gleich. Das hieraus erwachsende Missverhältnis von Politik und Religion reflektiert der Erzähler in einem Rückblick aus der historischen Distanz von zweitausend Jahren:

Studying the situation after two thousand years, we can see and say that religiously there was no relief from the universal confusion except some God could prove himself a true God, and a masterful one, and come to the rescue; but the

48 Ebenda, S. 446.

people of the time, even the discerning and philosophical, discovered no hope except in crushing Rome; that done, the relief would follow in restorations and reorganizations; therefore they prayed, conspired, rebelled, fought, and died, drenching the soil to-day with blood, to-morrow with tears – and always with the same result. It remains to be said now that Ben-Hur was in agreement with the mass of men of his time not Romans. The five years' residence in the capital served him with opportunity to see and study the miseries of the subjugated world; and in full belief that the evils which afflicted it were political, and to be cured only by the sword, he was going forth to fit himself for a part in the day of resort to the heroic remedy. By practice of arms he was a perfect soldier; but war has its higher fields, and he who would move successfully in them must know more than to defend with shield and thrust with spear.⁴⁹

Der Erzähler spricht seine Überzeugung aus, dass ein Ende des Terrors und des Elends in den Jahren nach Christi Geburt allein durch göttliche Rettung und Erlösung der Menschen im Glauben möglich gewesen sei. Die Zeitgenossen – Ben Hur eingeschlossen – hätten dies allerdings nicht erkannt und stattdessen geglaubt, die Ursachen der Krisensituation seien politisch begründet. Dass der Erzähler in diesem Zusammenhang seinen Helden Ben Hur betont beiläufig erwähnt (»It remains to be said«), ist aufschlussreich, wirkt doch der Hass des Judah Ben Hur auf Rom als Motor der gesamten Romanhandlung, mehr noch: Er wäre beinahe geschichtsmächtig geworden. Der Erzähler versucht an dieser Stelle, den immanenten Widerspruch des Romans, der sich bereits im Geschichtsbild der Mutter Miriam manifestiert, zu überspielen: Obwohl behauptet wird, dass die Geschichte ganz in Gottes Hand liege, überhöht, ja sakralisiert die Erzählung den Hass und den Kampf der Nationen, Kulturen und Religionen.⁵⁰ Der Hass und die Gewalt des Helden und seiner Freunde stehen im Dienste des christlichen Glaubens und konvergieren mit dessen Zielen. Sie sind am Ende Teil des christlichen Siegeszuges und der Erfolgsgeschichte der christlichen Kultur.

V

Bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts hinein ist die Antike den Zeitgenossen eine »unfamiliar period«, wie Bulwer-Lytton im Vorwort zu *The last days of Pompeii* schrieb. Erst in den achtziger und neunziger Jahren setzt ihre Konjunktur im Geschichtsroman ein. Die Ursachen für diesen Aufschwung und vor allem für das Interesse an der Epoche des römischen Prin-

49 Ebenda, S. 216f.

50 Selbst Josef Schmidt bemerkt: »Die Hochseeschlacht und das Wagenrennen im römischen Zirkus überschatten die Darstellung der Passion in Jerusalem bei weitem« (J. Schmidt: Quo vadis? (Anm. 40), S. 94).

zipats liegen in der Faszination des späten 19. Jahrhunderts für Macht und Gewalt als historische Phänomene begründet. Der Vergleich dreier Romane über das römische Imperium macht deutlich, wie sich die Geschichtskonzeptionen im Laufe des 19. Jahrhunderts verändern. Da alle drei Erzählungen dieselbe Ära der Antike thematisieren und dieselben Motive, Topoi und Handlungsmuster verwenden, lassen sich die spezifischen Unterschiede in den Vorstellungen vom Altertum präzise miteinander vergleichen.

Bulwer-Lyttons *The last days of Pompeii* aus dem Jahr 1834 zeigt – als Roman des Scott'schen Typus – Geschichte als Wirkung von menschlichem und gesellschaftlichem Handeln und als Produkt des menschlichen Kollektivs. Sie wird verstanden als komplexer Wirklichkeitszusammenhang, als Geflecht von verschiedenen Motivationen, gegenläufigen Zielen, Interessen, Entscheidungen und Konflikten. Der Roman gibt einen repräsentativen Ausschnitt dieser Wirklichkeit, indem er erzählt, wie das private Leben und das alltägliche Handeln einer Gruppe von Menschen mit der großen Ereignisgeschichte zusammenhängen. Bei Bulwer-Lytton steht der ausbrechende Vesuv als Symbol für einen geschichtlichen Wendepunkt, auf den die teleologische Form des Romans hinführt. So wie im Vesuv brodelte es in der antiken Gesellschaft, die der modernen in vielem ähnelt. Die Zerstörung Pompejis durch den Ausbruch des Vulkans fällt zusammen mit der Krise alter Machteliten und dem Untergang einer maroden Gesellschaft. Geschichte ist ein von Menschen veränderbarer Prozess; historischer Fortschritt ist möglich: Er ist denkbar als das Ende der Privilegiengesellschaft und als Gewinn von Humanität, Freiheit und Gerechtigkeit.

Nur einige Jahrzehnte später, am Ende des 19. Jahrhunderts, spiegeln sich in den Romanen von Lew Wallace und Henryk Sienkiewicz wesentlich andere Sinnbedürfnisse. Geschichte wird nicht mehr von Menschen gestaltet, sondern erduldet. Geschichte ist schicksalhaft, ein Numinosum, dessen Gesetze der Mensch nicht vollständig ergründen kann. Aus seiner Passivität im historischen Prozess führt ihn nur der Kampf um die Macht. Sie wird als zentrales Element der Geschichte betrachtet, verherrlicht und mythisiert. Aus diesem Grund – und nicht aus einer neuen Frömmigkeit heraus – interessieren sich die Romanciers für Jesus und die frühen Christen. Diese repräsentieren die Sieger in der Geschichte, die ein endloser Kampf um die Macht ist. Der hier entstehende Widerspruch zu den Grundlagen der christlichen Lehre, ihren Vorstellungen von Heilsgeschichte, Nächstenliebe und Gewaltlosigkeit, wird übergangen und überspielt, denn die Romane schildern die christlichen Figuren und die Ereignisse der Jahre nach Christi Geburt, ohne dabei die Ideen des Christentums zu problematisieren. Liebe, Demut und Friedfertigkeit werden lediglich klischeehaft, als Attitüden oder in stereotypen Phrasen der Figuren zur Schau getragen. Widersprüche wie die Erotik der keuschen Christin Lygia bei Sienkiewicz oder der monströse Ra-

chedurst des Jesus-Anhängers Ben Hur bei Wallace bleiben unaufgelöst und stehen beispielhaft für die Kulissenhaftigkeit und Trivialität der Auffassung von Christlichkeit und Christentum in beiden Romanen.

Sienkiewicz und Wallace idealisieren das Christentum als Sieger der Weltgeschichte und nicht mehr, wie Hegel, als Träger des Weltgeistes. Somit vollzieht sich am Ende des 19. Jahrhunderts auch in der unterhaltenden Erzählliteratur der Paradigmenwechsel von Hegels teleologischer Geschichtskonzeption, die von vernünftigen Ideen ausgeht, zu einer fatalen, geschichtsphilosophisch grundierten Faszination für Gewalt, Zerstörung und Auslöschung. Felix Dahn hatte einige Jahre zuvor in *Ein Kampf um Rom* (1876) ebenfalls eine Verbindung von christlicher Kultur, Gewalt und Untergang hergestellt. Hier wird die Niederlage der christlichen Ostgoten gegenüber Rom im 6. Jahrhundert idealisiert und ins Pathetisch-Heroische gewendet.⁵¹ Die Rom-Romane des ausgehenden 19. Jahrhunderts stehen daher dem Atheisten Friedrich Nietzsche näher als dem Christentum, da sich in ihnen das Gute als das Starke, mit dem Willen zur Macht Versehene und weniger als das Fromme, Demütige und Schwache erweist. Geschichte ist hier quasi numinos, aber nicht im heilsgeschichtlichen Sinne, sondern als ein rauschhafter, weltgeschichtlicher Kampf um die Macht. Die Mittel der Macht werden nicht mehr reflektiert; sie steht als Phänomen unabhängig von Kultur und Gesellschaft. Der Fortschritt der Geschichte ist nur noch eine Machtfrage. Diese Vorstellungen eines späten Historismus sind weit entfernt von den politischen Hoffnungen und Zielen des Bürgertums um die Jahrhundertmitte, das im Zeichen von Freiheit, Gerechtigkeit und Aufklärung in der Historie nach Verbindungen zur eigenen Gegenwart suchte. Am Ende des Jahrhunderts stehen fatale Konzeptionen von Geschichte, die dem Imperialismus, dem Faschismus und zwei Weltkriegen den Weg bereiten.

51 Siehe hierzu auch den Beitrag von Barbara Beßlich im vorliegenden Band.

Erstpublikation

Barbara Potthast: Von römischer Schreckensherrschaft und christlicher Übermacht. The last days of Pompeii – Quo vadis? – Ben-Hur.

In: Ernst Osterkamp, Thorsten Valk (Hrsg.): Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus. Berlin / Boston 2011, S. 171-197.