

LESEHEFT

«PLÜNDERUNG»

Roman von Robert Casanovas — Zweite, überarbeitete und korrigierte Ausgabe (2025)
Historischer Roman — die Brandschatzung des Sommerpalastes, Erinnerung und kulturelle Rückgabe

1. Steckbrief

Titel: Plünderung

Autor: Robert Casanovas

Genre: Historischer Roman / dokumentarische Chronik, vielstimmig (Frankreich – China)

Struktur: Vorwort + Prolog + 4 Kapitel + Epilog

Ausgabe: Zweite, überarbeitete und korrigierte Ausgabe, Pflichtabgabe Dezember 2025 (E-Book und Print)

ISBN: 978-2-488999-03-8

Behandelte Zeiträume: 1859-1863 (Expedition, Ausraubung und Gründung des chinesischen Museums von Fontainebleau) sowie bis 2023 (dokumentarisches Nachwort zur aktuellen Restitutionsdebatte)

Wichtigste Schauplätze: Paris; Chinesisches Meer und die Dagü-Forts; Peking und der Sommerpalast (Yuen-Ming-Yuen); Shanghai; Singapur; Fontainebleau

Ergänzende Ressource: Das chinesische Museum von Fontainebleau, eine tatsächliche Gründung von Kaiserin Eugénie, bildet die Brücke zwischen Fiktion und der realen Restitutionsdebatte

Verbundener Verlag: International Restitutions (NGO unter dem Vorsitz des Autors)

2. Allgemeine Vorstellung

«Plünderung» rekonstruiert die Verwüstung des Sommerpalastes (Yuen-Ming-Yuen) bei Peking im Oktober 1860, während des Zweiten Opiumkriegs. Der Roman verflucht die Sichtweisen des französisch-britischen Oberkommandos (General de Montauban, Lord Elgin, Baron Gros), einfacher Soldaten, chinesischer Zeugen der Verheerung — des Obereunuchen An Dehai und des Gärtners Chen Wei — sowie der Kaiserin Eugénie, die in Fontainebleau das Museum zur Aufnahme der Beute schafft. Die Erzählung folgt so drei Zeitebenen: der Entscheidung und Durchführung der Ausraubung und dann des Brandes (1860), der Reise der Beute nach Frankreich und der Einrichtung des Museums (1860-1862) sowie schließlich einem dokumentarischen Epilog, der die Geschichte bis zur aktuellen Restitutionsdebatte im Jahr 2023 fortführt.

Wie das einleitende Vorwort angibt, stützt sich der Roman auf gründliche historische Recherchen — Militärberichte, überlieferte chinesische Zeugnisse, zeitgenössische Artikel, Archive europäischer Museen. Auch wenn manche Figuren als Einzelpersonen erfunden sind, greifen ihre Erfahrungen auf reale Berichte von Überlebenden zurück; Gegenstände, Gebäude und Ereignisse werden mit der Genauigkeit behandelt, die die verfügbaren Quellen erlauben. Der in die Handlung eingebundene Brief Victor Hugos, der die Verwüstung verurteilt, ist ein echtes Dokument von 1861.

3. Zusammenfassung nach Kapiteln

Vorwort — einleitende Anmerkung

Der Autor verortet den Roman zwischen Rekonstruktion und Fiktion: Die historischen Figuren werden namentlich genannt, während erfundene Figuren durch reale Zeugnisse belegte Erfahrungen verkörpern. Der Sommerpalast wird als einer der großen kulturellen Verluste des 19. Jahrhunderts dargestellt.

Prolog — Paris, 4. November 1859

Marschall Randon vertraut General Cousin de Montauban das Kommando über das französische Expeditionskorps in China an, an der Seite der britischen Truppen Lord Elgins. Der offizielle Auftrag besteht darin, den Vertrag von Tientsin durchzusetzen; die Gerüchte über die Schätze des Sommerpalastes sind vorerst nur ungeklärte »Umstände«.

Kapitel 1 — Der Weg der Schande

Montaubans Abschied von seiner Frau Louise in Paris lässt eine unausgesprochene Sorge durchscheinen. An Bord betreut Sergeant Beaumont junge Rekruten (Dubois, Leroux), die von der Überfahrt nach China entsetzt sind. In Hongkong, dann in Tientsin brechen strategische Spannungen zwischen Montauban, General Grant und Lord Elgin auf, gemäßig durch Baron Gros. Die grausame Ermordung von achtzehn von den Chinesen gefangenen europäischen Gesandten treibt Elgin dazu, eine exemplarische »Gerechtigkeit« zu fordern: die Zerstörung des Sommerpalastes, der sich Gros widersetzt und die Montauban hinauszögert.

Kapitel 2 — Der Schatz des Himmelssohns

Montauban beauftragt drei gebildete Offiziere — Bessières, Fould, Lambert — als »Kommissare für Kriegsbeute« dreihundert Objekte für den Kaiser und Kaiserin Eugénie auszuwählen. Die genaue Bestandsaufnahme des Thronsaals und dann des restlichen Palastes vermischt ästhetisches Staunen mit wachsendem Unbehagen angesichts des von den Truppen bereits begonnenen Ausmaßes der Zerstörung.

Kapitel 3 — Die stummen Zeugen

In der Nacht vom 17. auf den 18. Oktober 1860 ermisst An Dehai, seit einundvierzig Jahren Obereunuch, gemeinsam mit seinem jungen Schützling Li Lianying das Ausmaß der Katastrophe. Der Palast fällt, die Große Bibliothek brennt. An Dehai, Li Lianying und der Eunuch Cui Yugui irren durch die Ruinen, nehmen Qin Yues Zeugnis über den Tod ihrer jüngeren Schwester Qin Mei auf, bestatten sie im Pflaumengarten und führen ein Register der dreiundneunzig Opfer der Ausraubung, bevor sie in die Hügel fliehen — fortan »ewige Hüter« der Erinnerung an den Palast.

Kapitel 4 — Die Reise

Leutnant Henri Roux begleitet siebenundsechzig Kisten Beute an Bord der L'Avalanche nach Frankreich, unter dem kritischen Blick von Kapitän Morand, der die Mission der Piraterie nahekommend beurteilt. In Paris trifft Roux Chen Wei, einen ehemaligen Gärtner des Sommerpalastes, der im Exil bei Pater Durand lebt und ihm einen Jadekiesel vermachte sowie ihn zum Zeugnis auffordert. In Fontainebleau weiht Kaiserin Eugénie das chinesische Museum ein und erhält zugleich einen anklagenden Brief von Victor Hugo, der im Exil auf Guernsey lebt und sie mit ihrer eigenen Schuld konfrontiert.

Epilog

Dokumentarisches Nachwort: Das weitere Schicksal der Figuren (An Dehais 1985 wiedergefundene Hefte, Roux' 1932 veröffentlichtes Tagebuch, das dem Musée Guimet vermachte Jade) fügt sich in die reale Geschichte des chinesischen Museums von Fontainebleau und der aktuellen Restitutionsdebatte ein — bis hin zu einem Besuch chinesischer Studierender im Jahr 2023.

4. Hauptfiguren

General Charles Cousin de Montauban (1796-1878), später Graf von Palikao

Kommandant des französischen Expeditionskorps; hin- und hergerissen zwischen militärischer Disziplin und Skrupeln, weigert er sich, am Brand teilzunehmen, ohne sich je offen der Ausraubung zu widersetzen.

Lord Elgin (britischer Bevollmächtigter)

Ordnet die Zerstörung des Palastes als Vergeltung für den Tod der gefolterten europäischen Gesandten an; verkörpert die zum Prinzip erhobene Logik einer strafenden »Gerechtigkeit«.

Baron Gros (französischer Bevollmächtigter)

Die einzige Stimme, die sich offen der Zerstörung des Palastes widersetzt, im Namen der Bewahrung des Erbes der Menschheit.

Henri Roux (Artillerieleutnant)

Mit der Begleitung der Beute nach Frankreich betraut; seine Begegnung mit Chen Wei und sein Tagebuch machen ihn zum Zeugen, der sich für die Wahrheit statt für einen beschwichtigenden Bericht entscheidet.

Auguste Morand (Marineoffizier)

Das kritische Gewissen des Romans, er benennt schonungslos die Verwüstung und die Heuchelei der zivilisatorischen Mission; beendet seine Laufbahn als Vizeadmiral, geplagt von spätem Bedauern.

An Dehai (Obereunuch)

Seit einundvierzig Jahren Hüter der Erinnerung des Palastes; wird mit seinen Heften zum chinesischen Zeugen der Zerstörung und zum Wächter der Namen der Opfer.

Chen Wei (ehemaliger Gärtner des Pfauenpavillons)

Im Pariser Exil erzählt er Roux die intime Geschichte der verschwundenen Gärten und vermachte ihm einen Jadekiesel, das einzige gerettete Überbleibsel des Palastes.

Kaiserin Eugénie (1826-1920)

Schöpferin des chinesischen Museums von Fontainebleau; ihre Konfrontation mit Victor Hugos Brief offenbart eine eingestandene, aber niemals in Taten umgesetzte Schuld.

Victor Hugo (1802-1885)

Aus seinem Exil auf Guernsey bezeichnet er in seinem Brief — einem authentischen Dokument von 1861 — Frankreich und England als »zwei Banditen« und fordert die Rückgabe der Objekte an China.

5. Hauptthemen

Diebstahl im Gewand des Verfahrens

Kriegsbeute wird durch die Verordnung vom 3. Mai 1832 zu einer geregelten »Aufteilung« — ohne, in eben dem Dialog, der dies offenlegt, aufzuhören, von denen, die sie durchführen, als Diebstahl bezeichnet zu werden.

Die Folter weniger als kollektive Rechtfertigung

Der Tod von achtzehn gefangenen Gesandten dient als Motiv für die Zerstörung eines ganzen Palastes: Der Roman hinterfragt das Verhältnis zwischen einem individuellen Verbrechen und einer Vergeltung im großen Maßstab.

Die Toten benennen gegen die Anonymität der Zahlen

Den numerischen Bilanzen des Generalstabs stellt An Dehai ein Register entgegen, das jedem Opfer der Ausraubung einen Namen, ein Alter und einen Traum gibt — darunter der jungen Qin Mei, fünfzehn Jahre alt.

Was von einem zerstörten Ort bleibt

Der Jadekiesel von Chen Wei, die Porzellane mit sichtbaren Rissen, das aus den Flammen gerettete Gedicht von Su Dongpo: Der Roman widmet sich dem, was von einer totalen Zerstörung materiell übrig bleibt.

Wissen, ohne zu handeln

Eugénie, Roux und Morand erkennen jeder für sich, im Stillen oder schriftlich, die Natur des Verbrechens, an dem sie teilgenommen haben — ohne dass einer von ihnen im zeitlichen Rahmen des Romans bis zur tatsächlichen Wiedergutmachung ginge.

6. Dokumentierter und erfundener Anteil

Die Ausraubung und anschließend die Brandstiftung des Yuen-Ming-Yuen im Oktober 1860, von Lord Elgin als Vergeltung für den Tod gefolterter europäischer Gesandter beschlossen, sowie die von Kaiserin Eugénie geschaffene und bis heute bestehende Gründung des chinesischen Museums von Fontainebleau sind gesicherte Tatsachen des Zweiten Opiumkriegs. Der in Kapitel 4 zitierte Brief, der Frankreich und England als »zwei Banditen« bezeichnet, gibt den authentischen Text wieder, den Victor Hugo 1861 aus seinem Exil auf Guernsey verfasste — seither ein Referenztext zur kulturellen Ausraubung in Kriegszeiten.

Erfunden bleiben die Dialoge und die inneren Gedanken, die den historischen Figuren (Montauban, Elgin, Gros, Eugénie) geliehen werden, ebenso wie sämtliche Figuren, die den Blick des Romans auf die Besiegten — An Dehai, Li Lianying, Cui Yugui, Qin Mei und Qin Yue, Chen Wei — und auf die französischen Truppen — Roux, Morand, Beaumont, Dubois — tragen. Laut dem Vorwort des Autors verkörpern diese Figuren Erfahrungen, die durch reale Zeugnisse von Überlebenden belegt sind, ohne selbst deren wortgetreue Wiedergabe zu sein. Das den Figuren im Epilog zugeschriebene Schicksal — wiedergefundene Hefte, veröffentlichtes Tagebuch, dem Musée Guimet vermachtes Jade — führt die reale Geschichte des Museums von Fontainebleau auf fiktive Weise bis zur aktuellen Restitutionsdebatte fort.

7. Erzählerische Konstruktion und Stil

- Eine Gliederung in nur vier umfangreiche Kapitel, von denen jedes einem eigenen Glied der Kette der Ausraubung gewidmet ist (die Entscheidung, die Bestandsaufnahme, die Zerstörung, der Transport), statt einer Abfolge kurzer Szenen.
- Eine alternierende Montage statt eines einzigen roten Fadens: Der Roman verlässt bei jedem Kapitel vollständig eine Figurengruppe, um einer anderen zu folgen, ohne eine Gestalt, die die gesamte Erzählung von Anfang bis Ende durchzieht.
- Ein Kapitel 3, das vollständig von chinesischen Figuren getragen wird (An Dehai, Li Lianying, Cui Yugui, Qin Yue) — der einzige Moment des Romans, in dem die französische Stimme vollständig aus der Erzählung verschwindet.
- Szenen physischer Gewalt, die ohne Auslassung geschildert werden (Tötung im Nahkampf, Amputationen, Brand der Bibliothek), die sich vom nüchternen Ton der Kommandoszenen abheben.
- Ein Epilog in Dossierform, der die Handlung nicht abschließt, sondern Figur für Figur nachzeichnet, was aus jedem über mehr als ein Jahrhundert hinweg wird, im Stil eines historischen Forschungsheftes.

8. Markante Zitate

Der entlarvte Euphemismus — Kapitel 4

»Gefüllt mit kaiserlichen Schätzen. — Gestohlen, wollen Sie sagen.«

Morands Geständnis — Kapitel 4

»Wir sind Piraten in Uniform.«

An Dehais Plädoyer — Kapitel 3

»Sie bestrafen achthundert Jahre Kunst für die Taten weniger Männer.«

Victor Hugos Brief — Kapitel 4

»Der eine hat geplündert, der andere hat gebrannt.«

Chen Weis Vermächtnis — Kapitel 4

»Diese Gegenstände gehören Ihnen nicht. Aber Sie sind nun ihre Hüter.«

Ma Dequans Lehre, von An Dehai wiedergegeben — Kapitel 3

»Wir sind nicht das, was man aus uns gemacht hat. Wir sind das, was wir trotzdem zu sein wählen.«

9. Kritische Analyse

Stärken

- Kapitel 3, von Anfang bis Ende von chinesischen Figuren getragen, ohne dass sich ein französischer Blick einmischte, verleiht der Verwüstung des Palastes eine Version, die nicht über die Sieger läuft.
- Victor Hugos Brief, ein reales, unverändert in die Fiktion eingefügtes Dokument, lässt eine ganze Szene des Romans ohne Bruch im Ton in Richtung Archiv kippen.
- Der nie kommentierte, aber stets spürbare Kontrast zwischen dem juristischen Vokabular der Aufteilung und der physischen Beschreibung der Ausraubung bewahrt den Roman vor jedem moralisierenden Ton.
- An Dehais Geste, die vollständige Identität eines anonymen Opfers (Qin Mei) festzuhalten, verleiht dem Totenregister eine Bedeutung, die über die bloße Kriegsstatistik hinausgeht.

Grenzen und Punkte der Wachsamkeit

- Keine Figur durchzieht alle vier Kapitel: Dieses Fehlen eines einzigen roten Fadens dient zwar der alternierenden Montage, kann aber auch die Bindung des Lesers über die Dauer des Romans verdünnen.
- Kapitel 4 vereint allein die Reise der Beute, die Begegnung mit Chen Wei und die Szene Eugénie/Hugo, während sich jedes der ersten drei Kapitel jeweils auf ein einziges Ereignis konzentriert.
- Die weiblichen Figuren — Louise de Montauban, Qin Yue, die Herzogin von Malakoff — bleiben auf Nebenrollen beschränkt, ohne dass eine von ihnen wie Eugénie eine eigenständige Gewissensszene trägt.
- Die chinesischen Figuren aus Kapitel 3 (Qin Mei, Cui Yugui, Li Lianying) verschwinden anschließend aus der Erzählung: Anders als bei den französischen Figuren wird ihr Schicksal im Epilog nicht wieder aufgegriffen.

10. Fazit

«Plünderung» rekonstruiert ein gesichertes, dem breiten französischen Publikum jedoch wenig bekanntes Ereignis — die Verwüstung des Sommerpalastes —, indem beiden Seiten, Siegern wie Besiegten, eine Stimme gegeben wird, wo die klassische Geschichtsschreibung oft nur die Version der Sieger bewahrt. Seine Kraft verdankt sich dieser alternierenden Konstruktion, die übergangslos vom Kriegsrat zur Nacht eines chinesischen Eunuchen wechselt, sowie der Einfügung eines authentischen Dokuments — des Briefes von Victor Hugo — mitten in die Fiktion. Der Roman funktioniert so zugleich als Rekonstruktion einer kolonialen Kriegshandlung und als Plädoyer für die Rückgabe des kulturellen

VOLLSTÄNDIGE STILISTISCHE ANALYSE

PLÜNDERUNG

Roman von Robert Casanovas

Untersuchung von Sprache, erzählerischer Konstruktion und rhetorischen Effekten

Erstellt von Pierre Collonges

Alternierende Montage — Schriften des Zeugnisses — Zwei Sprachregister — Gewalt und Zurückhaltung — Ein reales Dokument in der Fiktion

Methodische Einleitung

Diese Studie befasst sich mit «Plünderung» von Robert Casanovas in seiner Gesamtheit (Vorwort, Prolog, vier Kapitel, Epilog). Statt dem Text ein vorgefertigtes Analyseraster überzustülpen, geht sie von den Elementen aus, die die Eigenart dieses besonderen Romans ausmachen: eine Gliederung in nur vier Blöcke, eine Montage, die von einem Kapitel zum anderen ein Lager vollständig zugunsten des anderen aufgibt, eine Darstellung physischer Gewalt ohne Abmilderung sowie die Einfügung eines authentischen historischen Dokuments mitten in die Fiktion. Von diesen für «Plünderung» spezifischen Beobachtungen ausgehend sind die folgenden Abschnitte aufgebaut.

1. Eine alternierende Montage ohne einzigen roten Faden

«Plünderung» folgt keinem Helden, der die gesamte Erzählung durchzieht: Jedes Kapitel wechselt vollständig Figurengruppe, Schauplatz und Lager. Kapitel 1 gehört dem französisch-britischen Oberkommando, Kapitel 2 drei inventarisierenden Offizieren, Kapitel 3 wechselt übergangslos auf die chinesische Seite — kein Franzose taucht darin auf —, Kapitel 4 kehrt mit einer völlig neuen Figur, Leutnant Roux, nach Frankreich zurück. Diese Montage aus abgeschlossenen Blöcken, nahe der filmischen Parallelmontage, zwingt den Leser, die Verbindungen zwischen den Sichtweisen selbst herzustellen, statt sie von einem vermittelnden Erzähler zu erhalten.

Kapitel 3, vollständig von An Dehai, Li Lianying, Cui Yugui und Qin Yue getragen, ist in dieser Hinsicht die kühnste Geste des Buches: Ein ganzes Kapitel lang gehören Stimme und Blick ausschließlich den Besiegten, wodurch die Erzählpriorität umgekehrt wird, die die anderen drei Kapitel standardmäßig hätten etablieren können.

2. Zwei Sprachregister, die sich nie vermischen

Der Roman stellt zwei gegensätzliche Schreibweisen nebeneinander, ohne sie zu verschmelzen. Auf der einen Seite die Sprache von Befehl und Recht — »Kommissare für Kriegsbeute«, »Verordnung vom 3. Mai 1832«, »Artikel 119«, »Aufteilung« —, die die Ausraubung als Verwaltungsverfahren tarnt. Auf der anderen Seite eine rohe, konkrete Sprache, um die Handlung selbst zu schildern: Porzellan, das unter den Schritten knirscht, ein Mann, der »Blut spuckend« zusammenbricht, eine Bibliothek, die zu »feiner grauer Asche« wird. Der Roman kommentiert diese Kluft nicht: Er lässt die beiden Sprachen einfach Seite für Seite aufeinanderfolgen und überlässt es dem Leser, den Abstand zwischen Wort und Sache zu ermessen.

»Gefüllt mit kaiserlichen Schätzen. — Gestohlen, wollen Sie sagen.«

Kapitel 4 — die beiden Register prallen in ein und derselben Replik aufeinander.

Ein drittes, selteneres Register erscheint, sobald das Wort an die chinesischen Figuren übergeht: Vokabular der Gärten, der Kalligrafie, des Tees, ein langsames Tempo der Sätze — als änderte die Sprache selbst mit dem Sprecher ihren Rhythmus.

3. Das schriftliche Zeugnis als politische Geste

Drei Figuren schreiben nieder, was sie sich nicht laut zu sagen trauen: Leutnant Roux führt ein Tagebuch, Kaiserin Eugénie vertraut ihre Zweifel dem ihren an, An Dehai verfasst ein Totenregister und dann Hefte, die mehr als ein Jahrhundert lang verborgen bleiben werden. Keiner der drei liest die Schriften der anderen beiden: Der Roman lässt sie nicht miteinander sprechen, sondern unabhängig voneinander auf dieselbe Feststellung zulaufen. Das private Schreiben wird so in diesem Roman zum einzigen Raum, in dem der offiziellen Wahrheit ohne unmittelbare Folgen widersprochen werden kann.

»Geplündert. Man muss die Dinge beim Namen nennen.«

Kapitel 4 — der erste Satz, den Roux zu schreiben wagt, nachdem er ihn laut verschwiegen hatte.

An Dehai geht über das bloße stille Geständnis hinaus: Er benennt. Die Passage, in der er die vollständige Identität einer während der Verwüstung getöteten jungen Gärtnerin festhält — ihr Alter, ihre Vorlieben, ihre Träume — macht das Schreiben selbst zu einem Akt des Widerstands, der den anonymen Bilanzen des Generalstabs Punkt für Punkt entgegensteht.

4. Eine unverstellte Darstellung der Gewalt

Anders als ein Roman, der die Schlacht auf Distanz halten würde, filmt «Plünderung» die Tötung, die Amputation ohne Opium, den Brand, der die Regale erfasst, aus nächster Nähe. Diese physische Nähe ist nie Selbstzweck: Sie dient fast immer dazu, eine Figur kippen zu lassen, wie den jungen Dubois, der sich, nachdem er im Nahkampf einen Mann getötet hat, nie wieder davon erholt.

»Etwas war gerade in ihm zerbrochen, etwas, das nie wieder heilen würde.«

Kapitel 1 — Dubois, unmittelbar nach seinem ersten Kampf.

Diese Unverstelltheit unterscheidet den Roman von einer rein diplomatischen Rekonstruktion: Gewalt ist keine angedeutete Kulisse, sie ist die materielle Bedingung, die die weiter oben im Text geführten Beratungen des Generalstabs sich gerade darum bemühen, niemals zu benennen.

5. Ein reales Dokument, eingepropft in die Fiktion

Der Roman fügt, ohne anderen Hinweis als den Namen seines Autors, einen Text ein, der keine Fiktion ist: den Brief, den Victor Hugo 1861 tatsächlich aus seinem Exil auf Guernsey sandte, um die Brandschatzung des Sommerpalastes zu verurteilen. Dieses dokumentarische Pfropfverfahren — die Romanfigur Eugénie einen Text lesen zu lassen, den die historische Kaiserin tatsächlich erhielt — schafft einen Kippunkt, an dem die Grenze zwischen Roman und Dokument für die Dauer einer Szene völlig verschwindet.

»Der eine hat geplündert, der andere hat gebrannt.«

Kapitel 4 — Auszug aus dem authentischen Brief Victor Hugos, in der Erzählung wiedergegeben.

Die folgende Szene — Eugénie liest den Brief erneut, erkennt sich darin wieder, weigert sich dennoch zu handeln — ist völlig erfunden: Es ist diese Verbindung zwischen einem überprüfbaren Text und einem imaginierten Gewissen, die, mehr als eine bloße gelehrte Anleihe, die eigenwilligste stilistische Geste des Romans ausmacht.

6. Ein Satz, der anderthalb Jahrhunderte überspannt

Eine einzige Formulierung kehrt, fast wortgleich, an drei verschiedenen Stellen des Buches wieder, getrennt durch mehr als hundert Jahre Romanzeit: aus dem Mund von Chen Wei gegenüber Roux, dann aus der Feder von Roux in seinem eigenen Tagebuch, dann in der Stimme des Erzählers auf der allerletzten Seite, bezogen auf das Museum, wie es heute besteht.

»Diese Gegenstände gehören Ihnen nicht. Aber Sie sind nun ihre Hüter.«

Kapitel 4 — Chen Wei zu Roux; dieselbe Idee schließt den Roman im Epilog.

Anders als eine bloße thematische Wiederaufnahme ist diese Wiederholung wörtlich: Das Wort »Hüter« wird nie durch ein Synonym ersetzt, als wollte der Autor, dass man es Seite für Seite körperlich wiedererkennt, unabhängig von der Figur, die es ausspricht.

7. Rhythmus: vom kurzen Satz zum dokumentarischen Absatz

Der Rhythmus des Romans variiert stark je nach dem, was er erzählt. Die Kampf- und Trauerszenen (Kapitel 1 und 3) verlaufen in kurzen, mitunter nominalen Sätzen, die das Lesetempo beschleunigen.

»Schön. Kostbar. Gestohlen.«

Kapitel 4 — drei Wörter, die die Museumsszene beschließen.

Im Gegensatz dazu übernimmt der Epilog eine Syntax historischer Synthese, mit Absätzen, die mehrere Jahrzehnte in einem einzigen Satz zusammenfassen (»An Dehais Hefte überdauerten [...] sie wurden schließlich zusammengeführt und 1985 veröffentlicht«). Dieser Tempowechsel, ausgeprägter als ein bloßer Szenenwechsel, macht den Epilog zu einem eigenständigen Text, näher am dokumentarischen Dossier als an der Erzählung.

8. Stilistische Stärken und Grenzen

Stärken

- Eine Montage aus abgeschlossenen Blöcken, die dem chinesischen Kapitel (Kapitel 3) eine seltene erzählerische Eigenständigkeit verleiht, ohne es je einem französischen Blick unterzuordnen.
- Eine gelungene Einpfropfung eines authentischen historischen Dokuments — des Briefes von Victor Hugo —, die für die Dauer einer Szene die Grenze zwischen Fiktion und Archiv verschiebt.
- Ein Leitsatz (»Sie sind ihre Hüter«), der anderthalb Jahrhunderte später identisch wiederkehrt und dem Roman eine mit bloßem Auge sichtbare sprachliche Architektur verleiht.
- Eine Ablehnung des Euphemismus in den Gewaltszenen, die den Roman davor bewahrt, den Krieg auf seine rein diplomatische Seite zu reduzieren.

Grenzen und Punkte der Wachsamkeit

- Die Blockmontage verleiht Kapitel 3 zwar seine Stärke, beraubt den Leser aber auch einer Figur, die das ganze Buch durchziehen und es emotional zusammenhalten würde.
- Kapitel 4, das einzige, das mehrere Monate und zwei Kontinente umfasst, bündelt allein die meisten Szenen moralischer Klärung, zulasten eines volumetrischen Gleichgewichts zwischen den vier Kapiteln.
- Der nahezu dokumentarisch gehaltene Epilog markiert einen deutlichen Rhythmusbruch gegenüber der vorangehenden Erzählung, bis hin dazu, dass er sich fast wie ein angehängter Text liest.
- Die chinesischen Nebenfiguren (Qin Mei, Cui Yugui, Li Lianying) treten nur in Kapitel 3 auf und verschwinden danach aus der Erzählung; anders als bei den französischen Figuren wird ihr Schicksal im Epilog nicht wieder aufgegriffen.

Fazit

Der Stil von »Plünderung« verdankt sich weniger einer Palette rhetorischer Figuren als einem Konstruktionsprinzip: einer Blockmontage, die den Besiegten einmal im Buch das Wort vollständig überlässt;

zwei Sprachen, die sich nie ineinander übersetzen lassen, die des Rechts und die des Körpers; ein reales Dokument, das in die Fiktion eingeschmuggelt wird; ein Satz, der anderthalb Jahrhunderte später identisch wiederkehrt. Es ist diese Architektur, mehr als ein einzelnes isoliertes Verfahren, die den Roman zu einer Rekonstruktion macht, die sich weigert, zwischen Dokument und Erzählung zu entscheiden.

»Diese Gegenstände gehören uns nicht. Aber wir sind nun ihre Hüter.«

Eine dreimal im Roman wiederholte Formel — die einzige, die sein Anliegen ganz für sich zusammenfasst.