

Menschenfresser im ›modernen Epos‹

Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900
(Marie Eugénie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin)

Fundamentalkritik an der historistischen Annahme einer kohärenten, kontinuierlichen und sinnhaften Geschichte ist für die literarische Avantgarde um und nach 1900 ebenso charakteristisch wie für die Textwissenschaften des späten 20. Jahrhunderts. Doch hat sie weder hier noch dort zu einem völligen Verlust des Interesses an der ›Erforschung‹ und Darstellung geschichtlicher Konstellationen geführt. Wie kann dieses Paradox funktionieren bzw. welche Textstrategien sollen es entschärfen?

Als zentrale Strategie zur ›Überwindung des Historismus‹ nehmen die hier behandelten Texte (Marie Eugénie delle Grazie: »Robespierre« 1894; Ricarda Huch: »Der große Krieg in Deutschland« 1912–14; Alfred Döblin: »Wallenstein« 1920) einen Gattungswechsel vor: von der epistemologisch dem Historismus verwandten Form des realistischen Romans zum ›modernen Epos‹. Sie bestätigen damit den geschichtstheoretischen Befund, daß Vorstellungen von bestimmten Geschichtsstrukturen und Textverfahren korrelieren, ja jene erst in diesen zur Geltung kommen. Dem Interpreten öffnet sich dadurch der Weg, das Ausmaß der Kritik am Historismus und der Ausbildung eines alternativen Geschichtsbegriffs in den Verfahren der Texte selbst zu analysieren.

Grundlegend für die Kritik am Historismus war die Auseinandersetzung mit seinem Menschenbild. Literarisch vollzog sie sich zum einen auf formaler Ebene (Depersonation des Erzählers wie der Figuren), zum anderen inhaltlich. Hier wurde der Kannibalismus – ohnehin *das* Gegenprinzip zur historistischen Aneignung des anderen – als Motiv oder Metapher interessant. In den genannten ›Epen‹ untersuche ich ihn auf seinen Indikationswert für posthistoristische Veräußerlichung (so bei delle Grazie) bzw. seine Funktion bei der Erweiterung (Huch) oder Unterminierung (Döblin) des Historismus.

Auch im Interesse gegenwärtiger Methodenreflexion sollen nicht zuletzt die Aporien der jeweiligen Textverfahren zur ›Überwindung‹ des Historismus sichtbar gemacht werden. Manche Verfahren konterkarieren geradezu ihren Einsatzzweck. Oder holen sie ihre Texte lediglich auf den Boden der historistischen Bedingtheit der Moderne zurück?

I Historischer Roman ohne Geschichte?

Döblins »Wallenstein«, einem der wenigen historischen Romane, die ästhetisch innovativ gewesen sind, gingen in des Autors Œuvre einige epische Großtexte voran, für die historische Bezüge keinerlei Rolle spielen. Sein erster veröffentlichter Roman, »Der Schwarze Vorhang«,¹ betreibt, indem er durch komplexe Mischung der Erzählperspektiven die im Lustmord endende ›Liebe‹ zweier Jugendlicher seziert, vielmehr eine Kritik aller Grundlagen des herkömmlichen historischen Erzählens: In diesem »Roman von den Worten und Zufällen«, so der Untertitel, erscheint Sprache nicht mehr als taugliches Instrument der Weltaneignung, sondern als Käfig menschlicher Selbsttäuschung mit zerstörerischen Konsequenzen. Das Subjekt bedient sich nicht ihrer in souveräner Weise, sondern wird von ihren Suggestionen auf der einen Seite und seinen Trieben auf der anderen beherrscht – und schließlich, sinnfällig in der kannibalen Übersteigerung des tödlichen Endes, zerrissen. Das Zufallsprinzip schließlich streicht das Sinnpostulat, das der Historismus des 19. Jahrhunderts mit dem Axiom der Singularität alles Geschichtlichen verband, aus und leugnet zugleich dessen Kontinuitätsgedanken: in einem prägnanten Sinne haben die Figuren keine ›Geschichte‹.

Der »Wallenstein« konstituiert demnach einen Geschehensraum, der nach den Prämissen des Frühwerkes nicht mehr historistisch als ›Geschichte‹ verstanden werden kann. Was der ›offizielle‹ Geschichtsdiskurs seiner Zeit als Konfessions- bzw. Mächtekonflikt mit fatalen Folgen für die nationalstaatliche Entwicklung Deutschlands modellierte, resümiert Döblin in einer an die vor- bzw. antihistoristische Geschichtsauffassung Schopenhauers und Nietzsches erinnernden Weise wie folgt: »Einigen wir uns darauf: Raufboldigkeit, Handelsucht, Diebs-

¹ Entstanden 1902/3, in Fortsetzungen erschienen im »Sturm« 1912, überarbeitet als Buchausgabe 1919.

begierde, gemildert durch Phrasen und Wahnideen. Mit anderen Worten: das alte Lied.«² Sein alternatives Geschichtskonzept zielt nicht nur darauf, die vom Romantitel nahegelegte Vorstellung vom großen Mann, der Geschichte macht, zu widerlegen. Viel grundsätzlicher negiert es den Kern des weithin bis heute herrschenden Geschichtsbegriffs, nämlich die Annahme, daß vergangenes Geschehen deshalb für die Gegenwart bedeutsam sei, weil ein politischer, sozialer, geistiger usw. Prozeß beides vermittele. Diese niemals rekursive Prozessualität von vergangenem Geschehen zu repräsentieren ist für die historistische Geschichtsschreibung eine Leistung ihrer Form gewesen, genauer: der Erzählung, denn deren integrative Verlaufsstruktur läßt das »Entwicklungs«-Moment der Geschichte als ganzer in grundsätzlich jeder Monographie aufscheinen.³ Um die von Döblin herausgehobenen Konstanten menschlichen Verhaltens literarisch darzustellen, braucht es dagegen keines narrativen Kontinuums. Die Aufeinanderfolge der insgesamt 156 Episoden des »Wallenstein« drückt vielmehr eine Diskontinuität aus, die auch durch hermeneutische Anstrengung nur zum Teil aufhebbar ist. Für die emphatische Moderne um und nach 1900 durchaus typisch, betreiben Döblins Romane nicht allein eine inhaltliche Revision von Menschen- und Geschichtsbildern, sie implizieren darüber hinaus einen prinzipiellen Angriff auf den historistischen Geschichtsbegriff.

II Neue Historismen und moderne Epen

Ich beginne mit dem Paradox eines historischen Romans, der ohne einen prägnanten Begriff von »Geschichte« auskommen muß, weil es einer Konstellation ähnelt, die sich in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre ergeben hat, wo nach der »Dekonstruktion« zeitenthobener Zeichenverhältnisse die Tendenz zur Wiedergewinnung histori-

² Alfred Döblin, *Der Dreißigjährige Krieg* (1919) – Schriften zur Politik und Gesellschaft. Hrsg. von Heinz Graber. (Ausgew. Werke in Einzelbd. [=AW] 14) Olten, Freiburg i. Br. 1972, S. 45–59, hier S. 53.

³ Zur Ausbildung dieses Geschichtsbegriffs seit dem 18. Jahrhundert, zur Entwicklung einer ihn repräsentierenden Textform sowie zu deren Charakteristika vgl. mein Buch: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin, New York 1996. Für den hier verwandten Historismusbegriff verweise ich auf die Diskussion ebd., S. 267–272.

scher Lektüredimensionen geht. Wie der sog. New Historicism oder, um wenigstens ein weiteres Label dieser Tendenz zu nennen, die Cultural Studies kommt der Autor des »Wallenstein« von einer Kritik des geisteswissenschaftlichen Humanismus her, die das souveräne Subjekt durch einen Spielball von Trieben und Diskursen, Sprachvertrauen durch das Beobachten von Signifikantenspielen, das Prinzip der Synthese durch das von Heterogenität und Diversifikation, verallgemeinert: Kontinuität und Identität durch Diskontinuität und Fremdheit, ersetzt hat. Angesichts dieser weltbildlichen bzw. theoretischen Voraussetzungen muß die Hinwendung zur »Geschichte« in beiden Fällen überraschen. Es stellt sich die Frage, wie das Paradox funktionieren kann.

Zentrale Strategie Döblins ist ein Gattungswechsel: der Roman, dessen Psychologismus auf einer naiven Subjektgläubigkeit beruhe, soll abgelöst werden von einem »modernen Epos«.⁴ Durchaus konsequent wird damit eine Gattung verabschiedet, die in ihrer goethezeitlichen Ausprägung, dem Entwicklungs- oder Bildungsroman, als Modell fungierte für Geschichtsdenken und -schreibung des Historismus. Warum aber das Epos als Zielvorgabe, jene Gattung also, die als historischer Vorgänger des zu Überwindenden galt? Bedeutet das nicht, trotz der Spezifikation »modern«, einen Rückschritt? Modernes Epos – New Historicism, wieder scheint die Parallele evident: die zumindest terminologische Rückwendung zur längst obsoleten »Vorgeschichte«, wohlgerne unter dem Anspruch, das Geschäft der (post-)modernen Gegenwart zu betreiben. Eine Parallele mit Phasenverschiebung natürlich, wie die ausformulierte und historisch geordnete Reihe der beiden Schlagworte einschließlich ihrer Begriffselemente veranschaulicht:⁵

⁴ Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker*. Berliner Programm (1913) – Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (AW) Olten, Freiburg i. Br. 1989, S. 119–123, hier S. 123.

⁵ Bei dieser Begriffszusammenstellung geht es zunächst um die Gleichartigkeit der Folgestrukturen in den beiden Spalten: die Beibehaltung des Adjektivs von Position 2 nach 3 und die Grundwortkorrespondenz zwischen Position 1 und 3. Darüber hinaus zeigen sich bei »moderner Roman/Historismus« sachliche Parallelen in der Text/Kommentar-Kombination. Daß sie beim Übergang zur nächsten Position verloren gehen, wird man der zunehmenden Autonomie von literarischem und wissenschaftlichen Diskurs zurechnen dürfen.

literarische Gattung:	(literatur)wissenschaftliche Methode:
Epos	–
moderner Roman ⁶	– Historismus
modernes Epos	– New Criticism
	New Historicism

Wie weit aber ist den selbstgewählten Etiketten zu trauen? Bekanntlich wurde der Titel ›New Historicism‹ weniger als Pendant zu einem ›alten‹ Historismus denn als Gegenbegriff zu den werkimmanenten Lektüren des ›New Criticism‹ und der Dekonstruktion gewählt. Erst 1990 hat sich Stephen Greenblatt zu der hier hervorgehobenen Begriffsverwandtschaft geäußert. Was er, der Autorität des »American Heritage Dictionary« folgend, als Kennzeichen des ›historicism‹ anführt – und ablehnt –, trifft indes sowohl den deutschen Historismus als auch den von Popper analysierten Historizismus allenfalls an der Oberfläche.⁷ Greenblatt überholt ein Klischee, das selbst überholt ist. Ihre unbedingte Fremdheit verlieren ›alter‹ und ›neuer‹ Historismus dagegen, wenn man bedenkt, daß das autonome Subjekt und *die* Geschichte in jenem zwar als Fluchtpunkte der narrativen (Re-)Konstruktion von Vergangenheit dienen, aber im Unendlichen angesiedelt sind. In Reaktion auf die übersteigerten Erkenntnisansprüche der Aufklärung verzichtete bereits der ›alte‹ Historismus darauf, das Ganze der Geschichte von Anbeginn der Welt bis in eine glückliche Zukunft zu erkennen.⁸ Und sein Bildungsmodell, maßgeblich für das forschende Subjekt wie für die Subjekte der Geschichte, basierte auf der Idealität, nicht auf einer naiv angenommenen Faktizität des souveränen Subjekts.

⁶ ›Moderner Roman‹ hier im Sinne von Wolfgang Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert. In: DVjs 28, 1954, S. 417–446. Aktuell legitimiert wird dieser Begriffsgebrauch durch die literaturwissenschaftliche Tendenz, die ›Moderne‹ in der sog. Sattelzeit beginnen zu lassen.

⁷ Vgl. Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder. In: Literary Theory Today. Hrsg. von Peter Collier, Helga Geyer-Ryan. Cambridge 1990, S. 74–90, hier S. 74–79. Es handelt sich um drei ›Merkmale‹: daß die Prozesse der Geschichte vom Menschen nur wenig zu beeinflussen seien, daß der Historiker sich aller Urteile zu enthalten habe sowie eine Verehrung der Tradition.

⁸ Vgl. Verf., Historiographie-Geschichte! oder die Chancen der Komplexität. Foucault, Nietzsche und der aktuelle Geschichtsdiskurs. In: Zukunft der Geschichte. Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Hrsg. von Stefan Jordan. Berlin 1999 [im Druck].

Durch die polemische Abgrenzung von einem Zerrbild des Historismus wird die schwierige Frage, ob eine historisch orientierte Literaturwissenschaft ganz ohne solche Fluchtpunkte arbeiten kann, lediglich verdrängt. Selbst das ›anekdotische‹ Verfahren des New Historicism kommt jedoch nicht ohne einen Begriff von der Struktur des Kontextes aus, in den der aufgegriffene ›Faden‹ eines Textes hinein-führen soll. Wenn der Anekdote tropische Repräsentativität eignen soll, stellt sich notwendig die Frage, wozu das exemplarisch Interpretierte sich tropisch verhält.⁹ Diese Frage ist auch mit dem Hinweis auf die textualitätsbedingte Unzugänglichkeit von Geschichte nicht abzuweisen, da es um den Entwurf des Forschers von seinem Gegenstand geht. Was ein ›historischer Roman‹ wie Döblins in diesem Punkt nun zu überdenken gibt, ist die Rolle der jeweils praktizierten Textverfahren für den Geschichtsbegriff, den ein Text impliziert: Hat der Strukturwandel der Texte, in denen wir Geschichte immer nur haben, gewissermaßen automatisch den Verlust des gewohnten Geschichtsbegriffs nach sich gezogen? Auf jenen Strukturwandel kommt es deshalb wesentlich an, weil sich bereits der ›alte‹ Historismus nur auf der Basis bestimmter Textverfahren ausbilden konnte; gelten diese als obsolet, so gerät sein Begriff einer integrativen Geschichte ebenfalls in Gefahr. Diskursgeschichte generiert in diesem Sinne (wissenschafts)theoretische Prämissen – und bildet die entscheidende Instanz bei einer Ermittlung dieser Prämissen, die über den Bewußtseinsstand des jeweils vorgenommenen Autors hinauskommen möchte.¹⁰

Prüfsteine für den Konnex zwischen Geschichtsbegriff und Textverfahren sollen hier drei Texte sein, die die Suche nach einer Alternative zur historistischen Textorganisation verbindet. Ebenfalls einheitlich, artikuliert sich diese Suche in der Proklamation einer neuen Gattung, des ›modernen Epos‹. Recht unterschiedlich sind hingegen die Motive der Autoren und was sie mit jenem Gattungsbegriff verbinden. Ihre

⁹ Mit den Tropen Metapher, Synekdoche und Metonymie charakterisiert Stephen Greenblatt das Verhältnis der für seine eigenen Untersuchungen modellgebenden elisabethanischen Bühne zu ihrem sozialen Kontext; vgl. *The Circulation of Social Energy*. In: ders., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford 1988, S. 1–20, hier S. 10f.

¹⁰ Vgl. dazu meine Überlegungen in: *Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens*. In: *Poetica* [voraussichtlich: 31, 1999, S. 27–60].

Texte repräsentieren so verschiedene Stufen und Aspekte der sog. Krise des Historismus, die seit den 1880er Jahren diskutiert wurde und in Ernst Troeltschs Buch über den »Historismus und seine Probleme« von 1922 ihren Höhepunkt fand. Von ihrem Kernproblem, wie eine Wissenschaftspraxis (Wert-)Orientierung zu geben und damit dem »Leben« bzw. der Gesellschaft zu dienen vermag, wenn der Zugriff ihrer Forschung umfassend und deshalb beliebig geworden ist, zeigt sich insbesondere Ricarda Huch umgetrieben, wenn sie fragt, wozu die ausgebreitete historische Einzelforschung und ihre methodische Anstrengung dienen, »wenn nicht die Leidenschaften der Lebendigen die Schatten erglügen lassen, wenn wir uns nicht in sie, sie sich nicht in uns verwandeln?«¹¹ Historisches Wissen hat für sie nicht als Archivgut Bedeutung, sondern soweit es im nationalen »Gedächtnis« lebt.¹² Die literarische Form aber, die seinen Transport dorthin übernehmen soll, bringt auch Huch mit dem »Epos« in Verbindung,¹³ und sie vergißt ebensowenig wie Döblin den Zusatz »auf moderne Art«. Die Gattungsbezeichnung »historischer Roman« lehnt sie dagegen ab für ihre Darstellung des Dreißigjährigen Krieges, den »Großen Krieg in Deutschland« (3 Bde. 1912–14). Programmatisch, d.h. qua Untertitel, stellt sich schließlich Marie Eugénie delle Grazie »Robespierre« (1894) unter den Begriff des »modernen Epos«. Dieses verspätet frühnaturalistische Versepos vertritt einen zu wenig beachteten Typus, denn es artikuliert die »Krise des Historismus« in einer Weise, die den Sinn- und Formbedürfnissen des späten 19. Jahrhunderts noch nicht widersprach, vielmehr in besonderem Maße entgegen kam, obwohl sich konstitutiv moderne Textverfahren bereits in ihm auszuweiten begannen.

Der Historismus figuriert in dieser Studie also als Kontext, in dem drei programmatisch »moderne« Epen analysiert werden. *Kontext* ist dabei wörtlich zu verstehen, denn es geht nicht um eine Ge-

¹¹ Ricarda Huch, *Frühling in der Schweiz* (1938) – *Gesammelte Werke*. Bd. 1–11. Hrsg. von Wilhelm Emrich z.T. unter Mitarb. von Bernd Balzer. Köln 1966–74, Bd. 11, S. 163–229, hier S. 19.¹ (als Rückblick auf die Zürcher Studienzeit um 1890).

¹² Ricarda Huch, *Deutsche Tradition* (1931) – *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 793–823, hier S. 820; vgl. ebd. S. 910–919: *Geschichte und Gegenwart* (1932).

¹³ Vgl. Ricarda Huch, *Über die Werke vor 1928* – *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 444–446, hier S. 445f. Das folgende Zitat ebd., S. 445.

schichtstheorie oder ein Geschichtsbild – die zu häufig schon für die historiographische Praxis genommen werden –, sondern um die Texte und Textverfahren, in denen der Historismus repräsentiert ist und die ihn tragen. Erst so wird die »neuhistoristische« Formel von der Textualität der Geschichte wirklich brisant (wohingegen die quellenmäßige Vermittlung vergangener Wirklichkeiten durch Texte schon Axiom eines Theoretikers des »alten« Historismus wie Droysen war): Textualität ist nicht nur als erkenntnistheoretische Bedingung jeder Geschichts(re)konstruktion im einzelnen zu begreifen, sondern in einer bestimmten (und ihrerseits historischen) Ausprägung als strukturgebend für modernes historisches Denken überhaupt.

Einen zweiten Kontextbereich erschließt das Kannibalismusmotiv, das in allen drei Texten auftritt, ja bei Döblin eine zentrale Rolle spielt. Diese Motivgemeinschaft fällt dadurch besonders auf, daß der Kannibalismuskurs nicht eben häufig in die deutsche Literatur hineinspielt, im Vergleich mit der englischen gar gemieden wurde. Dazu scheint die relativ lange Geltung christlicher Normen, welche die Tat als scheußlichstes Verbrechen wider Gott und die Natur verurteilten, ebenso beigetragen zu haben wie das Fehlen von überseeischen Kolonien, in denen die westeuropäischen Nationen sich unmittelbar mit Menschenfressern konfrontiert glaubten. Letzteres änderte sich allerdings 1884/85, als das Deutsche Reich »Schutzgebiete« in Afrika und der Südsee erwarb. Den Erkenntnissen der Ethnologie und der Kolonialgeographie zufolge war der Kannibalismus in allen deutschen Kolonien verbreitet, endemisch wie in Melanesien oder als besondere Grausamkeit bei Aufständen gegen die Weißen wie in Südwestafrika.¹⁴ Hinweise auf dieses Zeugnis »der gemeinsten, niedrigsten Roheit [...], die wir selbst bei dem grausamsten Raubthiere vergebens suchen«, fehlten nun kaum je in den zahlreichen Reiseberichten oder offiziösen Darstellungen, vorgetragen im Bewußtsein europäischer Kulturüberlegenheit oder als unwidersprechliche Begründung erzieherischer Kolonialpolitik.¹⁵

¹⁴ Vgl. Willy Scheel, Deutschlands Kolonien in achtzig farbenphotographischen Abbildungen [...]. Berlin 1912, S. 39, 41, 52, 134f.; Ewald Volhard, Kannibalismus. Stuttgart 1939, S. 18, 40, 52, 142, 151, 156.

¹⁵ Vgl. Joachim von Brenner, Besuch bei den Kannibalen Sumatras. Erste Durchquerung der unabhängigen Batak-Lande. Würzburg 1894, S. I–III, Zitat S. 208.

In einer Untersuchung zum Geschichtsbegriff der literarischen Moderne ist dieser Kontext von Interesse, weil Kannibalismus in einem recht präzisen Sinne geradezu das Gegenprinzip zum Historismus darstellt. Beide treffen sich, wenn man so sagen darf, im vitalen Interesse am Menschen – den Historismus Droysens zeichnet nichts so sehr wie sein anthropologisches Fundament wie Ziel aus –, scheiden sich aber auch an ihm: Sie vertreten gewissermaßen die materialistische und die idealistische Variante dieses Interesses. Novalis bringt diesen gemeinsamen Angelpunkt und die Alternative, die sich aus ihm ergibt, zum Ausdruck, wenn er alle geistige Aneignung und das zwischenmenschliche Verstehen durch den Tropus des Essens vertreten läßt und Freundschaft mit wechselseitigem Kannibalismus metaphorisiert.¹⁶ Verstehen wie Verschlingen sind Assimilationsprozesse;¹⁷ bei- des ist, wie Schleiermacher über die Hermeneutik und damit die zentrale Methode der Geschichtswissenschaften sagt, ein Akt, der das »Fremde [...] in Eignes verwandelt«¹⁸. Jedoch hält sich der Historist das Körperliche durch die Sprache vom Leibe, welche einerseits eine geistige Brücke schlägt und andererseits immer einen Rest von Nicht-Verstehen lassen muß, während dem Kannibalen der Mund der Ort ist, wo materielle Vereinigung ebenso endgültig erreicht wie Verständigung unwiderruflich erstickt wird. Auch in der Literatur steht eine Art Entscheidung zwischen Historismus und Kannibalismus an (Novalis etwa gehört in die Frühgeschichte des Historismus, der Kleist der »Penthesilea« dagegen nicht). Maßgeblich für diese Entscheidung aber sind, wie »Der schwarze Vorhang« zeigt, Menschenbild und Sprachverständnis.

In den »modernen Epen« delle Grazies, Huchs und Döblins bildet die Gestaltung des Kannibalismusmotivs deshalb einen Brennpunkt, in dem ihre Stellungnahme zum Historismus gebündelt lesbar wird. Döblins entschiedene Negation des historistischen Geschichtsdenkens

¹⁶ Vgl. Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München 1978, S. 409, Nr. 439.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 453, [Nr. 30]; Wilhelm von Humboldt, Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers. In: Ders. Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 1. Darmstadt 1980, S. 585–606, hier S. 588.

¹⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik [...]. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977, S. 309–346, hier S. 315.

kommt in ihr ebenso zum Ausdruck wie delle Grazies Befangenheit in einem geschlossenen Weltbild oder Ricarda Huchs ›humanistische‹ Weiterbildung historistischer Verfahren. Mehr noch: Das Kannibalis-musmotiv funktioniert als eine ›Sphinx‹, die auf dem Weg vom Historismus zur literarischen Moderne noch einmal die Frage nach dem Subjekt und seiner Geschichte stellt. In Umkehrung der klassischen Situation scheint diese Sphinx diejenigen – nämlich Textverfahren – passieren zu lassen, die nicht Einheit (im Mythos: des Menschen in seinen drei Lebensphasen) behaupten, sondern Zerstückelung betreiben, und zwar der sittlich-individuellen Figur wie der erzählten Geschichte.

III Epischer Anspruch (»Robespierre«)

Der Gattungsbegriff, dessen Problematik uns hier beschäftigen soll, ist bekanntlich nicht als Gegenbegriff zum Roman geprägt worden. In der auf Hegel fußenden Ästhetik diente er vielmehr eben seiner geschichtsphilosophischen Verortung. So kennzeichnet Friedrich Theodor Vischer den Roman als »modernes Epos«, indem er ihm eine »prosaische Weltordnung« bzw. »die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt« als Schauplatz anweist.¹⁹ Totalität als Sinn-einheit sei einer »erfahrungsmäßig erkannten Wirklichkeit« nicht mehr abzugewinnen. Gleichwohl bleibe die »epische Forderung« nach ihr bestehen; Aussicht auf Erfüllung aber habe sie nur durch die Wendung von ›außen‹ nach ›innen‹, d.h. auf Charakter und Erfahrungen einer Zentralfigur.²⁰ Wie Hegels läuft Vischers Argumentation damit auf den im goethezeitlichen Bildungsroman ausgeprägten epischen Typus hinaus. Subjektivierung des Geschehens und Passivität des ›Helden‹ sind die Konsequenzen, die Vischer selbst thematisiert. In weltveränderndem Maßstab handelnde Kollektive, wie sie von den Sujets unserer Textbeispiele vorgegeben sind, haben in dieser Konzeption keinen Platz: »Der Roman hat nicht eine große Nationalunter-

¹⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*. (2. Aufl. Hrsg. von Robert Vischer.) Bd. 1–6. München 1922–23, hier Bd. 6, S. 174 und 176 (§ 879), Hervorhebung von mir. Das folgende Zitat ebd.

²⁰ Ebd., S. 179 (§ 880).

nehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geschichtlichen Sinne gäbe«.²¹

Die literarische Praxis hat sich freilich wenig geschert um die geschichtsphilosophische Unmöglichkeitserklärung des Epos durch idealistische Ästhetik und realistische Romantheorie.²² Mit geradezu quantitativem Totalitätsanspruch widmete sich selbst noch ein frühnaturalistischer Programmatiker wie Heinrich Hart dem Epos: In 24 Verse Erzählungen sollte sein »Lied der Menschheit« (1888–96) »die gesamte Entwicklung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart herauf und zugleich die gesamte Natur, alle Typen und Charaktere des Menschentums« darstellen.²³ Hart nimmt die idealistische Epostheorie durchaus auf, wendet sie aber ins Affirmative: Eine »Weltdichtung, die den Geist einer ganzen Epoche zusammenfaßt,« sei »nur in versepischen Formen denkbar«.²⁴

Wenn delle Grazie die große Revolution der Franzosen versepisch darstellt, wählte sie demnach eine Gattung mit nach wie vor besonderen Geltungsansprüchen. Konkret übernimmt sie die Tendenz des Epos, Personen und Epitheta zu typisieren; ihre Bildwelt läßt sich vielfach auf das Vorbild der Bibel oder der homerischen Epen zurückführen, ja mit der Gliederung in 24 Gesänge stellt sie sich direkt in die Nachfolge letzterer. Gerade diese Archaismen scheinen nicht ganz ohne gattungstheoretisches Recht, läßt sich die Französische Revolution doch als »heroic age« des 19. Jahrhunderts verstehen, als erste Kampfzeit nämlich zwischen monarchischer Legitimität, bürgerlichem Liberalismus und städtischen Unterschichten. Tatsächlich nennt Vischer

²¹ Ebd., S. 180.

²² Vgl. Friedrich Spielhagen, Die epische Poesie und Goethe. In: Goethe-Jb. 16, 1895, S. 3^{*}–29^{*}, hier S. 3^{*}; übergreifend: Heinz J. Schueler, The German Verse Epic in the Nineteenth and Twentieth Centuries. The Hague 1967, S. 57–81. Umfassend zur Diskussion um das Epos jetzt: Nicole Ahlers, Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914. Frankfurt a.M. 1998, die auch den im »Robespierre« inszenierten Weltanschauungskonflikt nachzeichnet (S. 358–372).

²³ Vgl. Heinrich Hart, Das Lied der Menschheit. Ein Epos in 24 Erzählungen. Bd. 1. 2. Aufl. Großenhain, Leipzig 1888, S. V. Außer der ersten Erzählung über die Entwicklung des menschlichen Seelenlebens in der Steinzeit hat Hart nur »Nimrod« (über die Gründung des ersten Königreichs) und »Mose« (über die Entstehung der Religionen) vollendet.

²⁴ Ebd. Bd. 2, S. VIIIf.

speziell »Revolutionszustände« als Wiederkunftsorte der Poesie in die Prosa der Moderne, da in ihnen das Individuum wieder im Einklang mit der Gesellschaft handeln könne.²⁵ Sollte also ausgerechnet die sozialkritische, bisweilen revolutionäre Tendenz die 33.000 Blankverse des »Robespierre« legitimieren? Das setzte voraus, daß Stoffwahl und Deutung hinreichen, um epische Totalität zu sichern. Der Text selbst spricht ein ehrlicheres Urteil: Das Werk endet mit der Hinrichtung des »Helden«, in Anwesenheit des jungen Generals Buonaparte und also mit der Andeutung, daß der Kampf der Ideologien weiterhin die Geschichte bestimmen werde (vgl. II, S. 516).²⁶ Den angestrebten Einklang seines Handelns mit der »Wirklichkeit« erreicht der Revolutionär gerade nicht; was die dargestellte Geschichte angeht, vermag auch delle Grazie den modernen Konflikt zwischen Individuum und Welt nicht »poetisch« aufzuheben.

Um so mehr zielt ihre Deutung auf eine »geschlossene Lebenstotalität«.²⁷ Delle Grazie ist es stets um die gesamte Menschheit zu tun, im »Robespierre« ebenso wie in ihrer Epentheorie.²⁸ Die Folge sind weltanschauliche Exkurse, die nur notdürftig in die Handlung integriert sind. Das gilt vor allem für den zwölften Gesang »Die Mysterien der Menschheit«, der, als Vision eines dem Jakobinerklub beitretenden Priesters, eine Kosmo- und Anthropogenie nach der darwinistischen Abstammungslehre des Biologen Ernst Haeckel ausbreitet (vgl. I, S. 475–490). Derart evolutionsgeschichtlich auszuholen ist notwendig, um – ebenfalls gut monistisch²⁹ – das überkommene Singularitätsbewußtsein des Initianten zu brechen und den personalen Gottesbegriff zu zerstören, welcher auf der Hypostasierung des menschli-

²⁵ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik* (Anm. 19), Bd. 6, S. 177 (§ 879).

²⁶ Verweise im Text beziehen sich im folgenden auf Marie Eugenie delle Grazie, *Robespierre. Ein modernes Epos*. Bd. 1–2. Leipzig 1894.

²⁷ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 6. Aufl. Darmstadt, Neuwied 1981, S. 51.

²⁸ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie, *Das Epos* [1895]. In: Dies. *Sämtliche Werke*. Bd. 9. 2. Aufl. Leipzig 1905, T. 2, S. 150–169, hier S. 164.

²⁹ Vgl. Ernst Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers [...]*. Bonn 1892. Im Hinblick auf den »Robespierre« vor allem S. 8, 13, 28–31.

chen Stolzes basiere (vgl. I, S. 491–508).³⁰ Für den Fortgang der Handlung haben Fauchets Einsichten allerdings keinerlei Folgen. So sah sich delle Grazie veranlaßt, ihre Mitleidsethik und ihren Willen zum guten Ende abschließend noch einmal dem Geschehen aufzusetzen. Nun ist es Saint-Just – bislang die Verkörperung des Intellektuellen, der unbedenklich über Leichen geht (vgl. II, S: 208f, 215f.) –, der zum Medium der Verfasserin wird und »plötzlich« sein Mitleids-erlebnis hat.³¹ Wie gesagt, endet der »Robespierre« auf der Handlungsebene gänzlich unversöhnt. Saint-Justs Wandlung deutet der Erzähler gleichwohl zur historischen Verheißung aus: »Sieghaft-schön« leuchtet sein »Haupt« vom »Gold des ersten Sonnenstrahl's« (welcher bislang purpurn glänzte und so die ewige Fortsetzung der *blutigen* Menschheitsgeschichte anzeigte), als er zur Guillotine hinaufsteigt (II, S. 516). Er lächelt nun »wie Einer, dem nachfolgen / Nicht sterben, sondern *wiederkommen* heißt!« Und, noch unmißverständlich: »Gefährten, die *nicht fallen*, / Hat dann Saint-Just« (II, S. 514).

Sowohl in ihrer (pseudo)christlichen Färbung als auch in ihrer Naturseligkeit zeigen die von Fauchet und Saint-Just vorempfundene Lösungen für alle drängenden Probleme der Geschichte unverkennbar monistische Prägung.³² Für ein Epos mit gattungstypischem Geltungsanspruch ist diese weltanschauliche Rückbindung zunächst nur konsequent, stellt der Monismus doch die auf Totalität zielende Welt-

³⁰ Kurz vor seiner Guillotiniierung erhält Fauchet erneut die Stelle des repräsentativen Sinnsuchers zugewiesen. Der »Gott« des Materialismus, die gesetzmäßig »unerbittlich« waltende Natur, befriedigt nun nicht mehr sein Sinnbedürfnis, denn aus ihr läßt sich eine ethische Verpflichtung dem Mitmenschen gegenüber nicht begründen (II, S. 361f.). Auch der »Gott der freien, fessellosen Triebe«, der inzwischen das Revolutionsgeschehen beherrscht, ruft in Fauchet nur noch Ekel wach. In »Verzweiflung« (II, S. 363) muß er jedoch nicht sterben. In einer letzten Vision faßt er den »wahren« Gehalt des Christentums: die Mahnung zur Brüderlichkeit unter den Menschen, die vom für die Menschheit leidenden Christus ausgeht (II, S. 365).

³¹ Wieder vermittelt eine Christus-Erfahrung die wesentliche Einsicht: Von Robespierre um das gebeten, was »einst des Menschen Sohn [begehrte]: / Ein Tuch, den Schweiß sich und das Blut zu trocknen!«, begreift der Zyniker Saint-Just nun »zum ersten-letzten Mal [...] / Das Irrsal der Jahrtausende« (II, S. 513).

³² Als »eine den moralischen Bedürfnissen der Zeit angepaßte Handlungslehre« hat das Christentum auch bei Haeckel seine Funktion (Horst Hillermann und Anton Hügli, Monismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 6. Darmstadt 1984, Sp. 132–136, hier Sp. 134).

anschauung der nachidealistischen Zeit par excellence dar: Im Begriff der Substanz, in welcher der Gegensatz von Geist und Materie aufgehoben sei, integriert er die gesamte Erscheinungswelt; mit der Abstammungslehre erfaßt er die Welt und alles Leben auf ihr in aller Zeit; in seinem unbedingten Vertrauen auf die Leistungsfähigkeit der positiven Wissenschaft beansprucht er, das menschliche Leben umfassend zu ordnen. Seinerseits keineswegs geschlossen, stellt der »Robespierre« den Monismus zugleich jedoch als bloße Weltanschauung aus, d.h. als nur eine von vielen Möglichkeiten, Geschichte, Welt und Wirklichkeit *perspektivisch* zu interpretieren. Die inhaltliche wie formale Separation der sinnstiftenden Passagen von der erzählten Geschichte macht die Abstraktion des weltanschaulichen Interpretats unfreiwillig augenfällig. Delle Grazie Epos zeigt – mit Lukács' Romantheorie zu reden – nicht eine »Lebensimmanenz des Sinnes«, sondern eine »Gesinnung zur Totalität«.³³ Thema des zwölften Gesangs ist zwar die äußere Welt, in einer auf die Spitze getriebenen Totalisierung sogar, doch bezeichnet es den literarhistorischen Ort dieser Vision sehr präzise, daß sie sich im »Inneren« einer einzelnen Figur – einer, weil sie »sucht«, typischen Romanfigur zudem³⁴ – ereignet. Der Gattungsbegriff »modernes Epos« erweist sich so, zugespitzt, als *Contradictio in adjecto*: Wo es epischen Gehalt beansprucht, »totalitär« sein möchte, sprengt es die epische Form und entpuppt sich, welthaltungstypologisch gesehen, als Vertreter der Gattung der Moderne (im weiteren Sinne): als Roman. Der formale Historismus des »Robespierre« schützt nicht vor der historistischen Sinnkrise, sondern macht sie offenbar. Der gattungsgeschichtliche Rückgriff führt delle Grazie im Kreis, ja er wirft sie aus der poetischen Bahn. Denn was nur »Roman« sein kann, wird doch nicht zu einem solchen geformt, weil die standortrelative Perspektivierung einer Geschichte verschmäht wird zugunsten einer geschichtstranszendierenden Erlösungsprophetie.

³³ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Anm. 27), S. 47.

³⁴ Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik* (Anm. 19), Bd. 6, S. 180; Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Anm. 27), S. 77f.

IV Historismus als Fassade

Eine Weltanschauungsdichtung wie den »Robespierre« darf man als klares Symptom nehmen für die »Krise des Historismus«. Delle Grazie ist sich dieser Problemlage nicht bewußt, aber die Entstehung ihres Werkes entspricht exakt den Ausgangsbedingungen jener Krise: Riesige Materialmengen werden positivistisch rezipiert,³⁵ schließen sich aber nicht zu einem immanenten Sinn zusammen. Was ihr Werk prägt, ist zum einen die »Weltanschauung«, die diesen Verlust kompensieren, und zum anderen die Dominanz des Stils, der ihn gleichsam verdecken soll. Bei den Zeitgenossen ist das in erheblichem Maße gelungen, ist die unmittelbare Rezeption des »Robespierre« doch geprägt von überschwenglichem Beifall für delle Grazie's epischen Stil.³⁶ Fritz Martini hat die »epigonale Formkunst« des späten 19. Jahrhunderts durch eine »Überhöhung« der Sprache »ins Wirkungsvolle, Pathetische, Kolorierte, Hyberbolische« charakterisiert, die auf »die Zeit-, Sach- und Personengebundenheit des Wortes und damit auf seinen Ausdrucksgehalt« keine Rücksicht mehr nehme. Der Effekt ist: »Das Wort verselbständigt sich [...] zum formelhaften Vokabular«.³⁷ Wohl kann solchem verschwenderischen Lexemhaushalt weltanschauliche Funktionalität eignen: bei delle Grazie etwa, wenn alles mögliche mit dem biologistischen Bild des Gebärens oder mit der typisch monistisch-lebensphilosophischen Wassermetaphorik belegt wird. Doch tendiert sie dazu, die Darstellungs- wie die Symbolfunktion von Sprache zu über- oder besser unterschreiten. Ein Beispiel sei aus dem zweiten Gesang »Versailles« zitiert:

Die flücht'gen Blick wonnig fesselnd, reiht sich
Gemach hier an Gemach und Saal an Saal.

³⁵ Vgl. Marie Eugénie delle Grazie, *Im Spiegel. Autobiographische Skizze*. In: *Das literarische Echo* 3 (1900/01), Sp. 893–895, hier Sp. 895: »Es dürfte nur wenig einschlägige Werke von Bedeutung geben, die ich im Interesse dieser Dichtung nicht gelesen. Von den frühesten Memoiren aus jener Zeit angefangen, bis herab auf Taine. Historiker jedes politischen Bekenntnisses, Franzosen, Deutsche, Engländer [...]«.

³⁶ Vgl. Hans Benzmann, Marie Eugénie delle Grazie. In: *Das literarische Echo* 3 (1900/01), Sp. 888–893, hier Sp. 890; Karl Bienenstein, M. E. delle Grazie und ihr Epos »Robespierre«. In: *Die Gesellschaft*, Mai 1895, S. 591–600, hier S. 599f.

³⁷ Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848–1898*. Stuttgart 1962, S. 106.

In weiche Perserteppiche versinkt
 Der zage Fuß, indeß das Auge trunken
 Und ruhlos bald im Glanz des Goldes, bald
 Im Farbenreichtum jener schimmernden
 Gemälde und pompösen Szenen schwelgt,
 [...]
 Hier prangt ein Marmorfries und dort die Büste
 Condé's; von dieser heit'ren Decke lacht
 Der ganze Sagenhimmel Griechenland's,
 Und aus der Tiefe jenes Saales winkt
 Voll Übermut und reizender Verwirrung
 Ein bunter, dichtverschlung'ner Tropenhain
 Dazwischen klingt und klirrt bei jedem Schritt
 Das funkelnde Krystall der prächt'gen Ampeln
 Und Riesenleuchter, wiegen sich die zarten
 Gehänge leise flüsternd hin und her,
 berauscht ein fremder, unbestimmter Duft
 Die trunk'nen Sinne [...] (I, S. 36).

Die erste Zeile behauptet noch, der Ästhetik der Klassik wie des poetischen Realismus entsprechend, die Bedeutsamkeit jedes einzelnen Elements des Beschriebenen. Die zweite Zeile dagegen bekennt schon, daß die Ordnung der Beschreibung bloß die Aufzählung ist; eine Aufzählung überdies, deren Reihenfolge beliebig ist (›bald dies – bald das‹). Demonstrativa und Deiktika formulieren zwar noch den Anspruch der Beschreibung, einen gegliederten und damit vom Leser erlebbaren Raum zu inszenieren. Doch lassen sich die einzelnen Dekorationselemente nicht mehr ordnen, weil ihre Zusammenstellung nicht dem Prinzip räumlicher Integrität folgt. Auswahlkriterium ist vielmehr, welcher Sinnesreiz ihnen zugeschrieben werden kann. Die Beschreibung stellt Dekorationselemente in ein unbestimmbares Nebeneinander, die zusammengenommen das Sinnesspektrum Sehen-Hören-Riechen abdecken. Aber auch auf diese Differenzierung kommt es nicht an: Entscheidend ist die Simulation eines Rausches, wie der Text mit platter Ausdrücklichkeit bekennt. Bezogen auf diese Zweckbestimmung, verlieren Marmorfries, Deckenmalerei und Tropenhain jede eigenständige Bedeutung.

Ähnlich hinterrücks wie die ›Krise des Historismus‹ artikuliert sich auf diese Weise ein weiteres Modernitätsmoment des »Robespierre«: die ›Krise der Sprache‹ oder genauer: die Infragestellung ihrer Be-

zeichnungsfunktion. Als literarisches Verfahren wurde die Tendenz zum Bedeutungsverlust einzelner Lexeme im Sinne hermeneutischer Lektüre vor allem im Wiener Fin-de-Siècle kultiviert.³⁸ Wie in einem Katalog haben die einzelnen Textelemente dann nicht mehr eine ›individuelle‹ Funktion und Bedeutung (natürlich im Kontext der anderen). In der zitierten Passage beispielsweise dienen sie ›nur‹ noch als (beliebiges) Substrat für die zu erzeugende ›Stimmung‹. Die diversen Stereotypen des Werkes unterstützen ebenfalls das Prinzip der semantisch unproduktiven Häufung, auch wenn sie auf traditionelle Gattungseigentümlichkeiten zurückgehen. Delle Grazie anachronistisches Epos hat damit teil an Tendenzen, die zur literarischen Moderne führen – einer Moderne, welche die anvisierte Modernität psychologisierender Figurengestaltung³⁹ weit hinter sich läßt. Insofern mag man von einer List des ›epischen‹ Stils sprechen; nicht weniger aber von seiner Ironie, denn er bildet die erste Station einer Textentwicklung, auf deren weiterem Weg die von delle Grazie erstrebte Sinngevißheit durch Unverständlichkeit vollends untergraben wurde.

Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die positivistische Neigung zu Detailtreue, Vollständigkeit und Enumeration.⁴⁰ Um die beiden ersten Prinzipien ist es delle Grazie vor allem produktionsästhetisch zu tun, das dritte stellt sich als Effekt ihres auf rasche Wirkung zielenden Stils ein. Verwirrend scheint mir hingegen, das ›Katalogverfahren‹ schon mit ›dem‹ Historismus derart eng zusammenzubringen, daß von einem »genuin historistischen Verfahren«⁴¹ zu sprechen wäre. Wo Historismus als denk- und historiographiegeschichtliches Paradigma signifikant ist – z. B. in Abgrenzung vom historischen Denken und literarischen Erzählen der Aufklärung –, kann er vielmehr deutlich unterschieden werden vom Katalogverfahren und seinen positivistischen Voraussetzungen. Denn ihm gelang eine zwar nicht gänzlich bruchlose, aber historisch singulär erfolgreiche und erstaunlich sinnsichere Integration von Wissen, nicht durch das Aufstellen von wie immer ge-

³⁸ Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger und Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*. Mit e. Beitr. von Friedrich Dethlefs. Tübingen 1996, bes. S. 134–172.

³⁹ Vgl. Marie Eugénie delle Grazie: *Das Epos* (Anm. 28), S. 167f.

⁴⁰ Vgl. Moritz Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 38), S. 2.

⁴¹ Ebd., S. 137.

ordneten Katalogen, sondern durch eine Erzählung, die Symbolcharakter hatte und deshalb auf alle Vollständigkeitsprätentionen verzichten konnte. Den Historismus, von dem delle Grazie herkam, repräsentierte dagegen die dekorative und ganz auf die Fülle der Reize setzende Kunst der Wiener ›Ringstraßenzeit‹, die nach dem geschätztesten Maler der Epoche auch als ›Makartzeit‹ bekannt ist.⁴² Einen krisenhaften Umschlag provozierte diese Form des Rückgriffs auf Vergangenheit, da die Verfügung über das ›Museum‹ des historischen, z.T. auch exotischen Materials hier nicht (mehr) durch sinnsichernde Konstruktionsprinzipien wie die integrative Narration des ›klassischen‹ Historismus geleitet wurde.

In der Tradition des genuin historistischen Modells steht delle Grazie noch, wo sie ihrem Geschichtsepos einen Plot zu implantieren versucht. Das Geschick der Titelfigur deutet sie als Tragödie.⁴³ Tatsächlich verleihen die Diskrepanz zwischen Wollen und Vollbringen sowie die Schuld, die der Held auf sich lädt, ihm tragische Züge. Dieser Individualplot vermag jedoch nicht den ganzen Text zu strukturieren; dessen erste Hälfte fast gar nicht erfassend, wird er erst in den letzten drei Gesängen dominant. In seiner kaum zum Plot geformten Stereotypie von sozialem Elend, Gewaltsamkeit und Korruption der jeweils Herrschenden scheint das Revolutionsgeschehen vielmehr die Warnungen der Lea-Figur zu illustrieren, daß Geschichte »in and'rer Form / Das alte Elend« stets wiederhole (S. 265). Diese pessimistische Deutung unterstützen auch die wiederholten Hinweise auf die kommende Diktatur Napoleons als Resultat der Revolution. Einen dritten Plotansatz macht die Kosmogonie des zwölften Gesangs, denn der vorgeführte Prozeß naturgeschichtlicher ›Höher‹-Entwicklung impliziert eine geschichtsphilosophische Aussage – wenngleich eine, die der Tendenz des zweiten ›Emplotments‹ zuwiderläuft. Nicht die Vielfalt des Emplotments, aber seine Widersprüchlichkeit und Partialität indizie-

⁴² Jacques Le Rider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Übers. von Leopold Federmaier. Wien, Köln, Weimar 1997, S. 29. Delle Grazies epischen ›Lehrer‹, Robert Hamerling, nannte man den ›Makart der Dichtung‹.

⁴³ Vgl. Maria Mayer-Flaschberger, Maria-Eugenie delle Grazie. Eine österreichische Dichterin der Jahrhundertwende. Studien zu ihrer mittleren Schaffensperiode. München 1984, S. 92f.

ren, daß das historicistische Verfahren zur Vermittlung von Stoff und Sinn im »Robespierre« nicht mehr funktioniert. Die weltanschauliche Summe Saint-Justs wird ohnehin ganz unabhängig von allen drei Fabelansätzen gezogen.

Vom typischen Geschichtenmuster der historicistischen Geschichtsschreibung – der Bildung einer Staatsindividualität – setzt sich delle Grazie mit allen ihren Ansätzen, den Stoff in den Griff zu bekommen, ab. Das Prinzip kontinuierlichen Fortschritts doppelt dementierend, schwankt sie zwischen den pessimistischen Deutungsmustern von Immergleichheit oder Vergeblichkeit und der Utopie einer endgültigen Erlösung der Menschheit. Sie wendet sich den Extremen zu, die auszuloten der Historismus durch synekdochische bzw. idealistische Reduktion bewußt vermieden hatte: dem Geschichtsprozeß in seiner ganzen, naturgeschichtlich überdies maßlos gesteigerten Ausdehnung auf der einen Seite und der »Unmenschlichkeit« des historischen Augenblicks auf der anderen. Aus der Sicht des Historismus wird ihre Weltanschauung dadurch selbst »unmenschlich«, denn sie verliert den Maßstab des Menschlichen, dem letzte Fragen nicht zukommen und das gut daran tue, stillschweigend auf vortheoretische, insbesondere religiöse Gewißheiten zu bauen.⁴⁴ Delle Grazie's typisch monistisches Bemühen, sich stets mit (natur)wissenschaftlichen Argumenten abzusichern,⁴⁵ bildet den entsprechenden »methodologischen« Ausbruch aus dem Sinnkreis des Humanen.

Die auffälligste Dehumanisierung zeigt der »Robespierre« indes auf der Handlungsebene. Immer wieder streicht der Erzähler Grausamkeit, ja Bestialität, Mordlust und Schamlosigkeit der Akteure heraus. Indem die Exzesse beim Tuileriensturm und während der Septembermorde, die Lynchjustiz und der allgegenwärtige Straßensex ebenso fortwährend als unmenschlich gebrandmarkt werden, scheint solche Darstellung gleichwohl auf die Befestigung humaner Normen hinauszulaufen. Die Lust an der Beschreibung von »Entmenschten« (II, S. 244) unterläuft jedoch deren moralische Verurteilung; sich an seinen skandalösen Sujets weidend, erweist sich der Erzähler selbst als »Gourmand der Grausamkeit«, wie einige Begaffer todverzerrter Ge-

⁴⁴ Vgl. Verf., *Wissenschaft aus Kunst* (Anm. 3), S. 136–140, 183–191, 196–200, 439.

⁴⁵ Vgl. Marie Eugénie delle Grazie, *Das Epos* (Anm. 27), S. 156.

sichter genannt werden (II, S. 245). Von der klassisch-historistischen Darstellung der Französischen Revolution durch Heinrich von Sybel hebt sich der »Robespierre« damit mehr als gattungsbedingt ab. »Mehr Detail, als dazu erforderlich ist, zu wiederholen, hieße den Beruf des Geschichtsschreibers beflecken«, schrieb von Sybel angesichts der Septembermorde.⁴⁶ Die Artikulation solchen Abscheus ist topisch im Atrocitas-Diskurs, aber der Historiker begnügt sich tatsächlich mit der Andeutung: »Es gab keine Gräuel, die nicht mit dem Blutvergießen verbunden wurden.« Der hyperbolischen Formulierung entsprechend, scheint damit gerade das »unmenschlichste« aller Verbrechen gemeint: der Kannibalismus. Jedenfalls spricht von Sybel im nächsten Satz vom »zerfetzten [...] Leichnam« der Prinzessin Lamballe, die in anderen Darstellungen als Opfer menschenfresserischer Mörder geführt wird, wenngleich auch dort nur verschlüsselt, denn »ce qu'a fait le perruquier Charlot qui portait sa tête, je ne puis l'écrire; je dirai seulement qu'un autre, rue Saint-Antoine, portait son cœur et le mordait.«⁴⁷

Delle Grazie hingegen setzt einen Fall von Kannibalismus als ausdrücklichen Gipfelpunkt der Entmenschung an den Schluß ihrer Schilderung der Septembermorde:

Ein Hexensabbath... Jäh, unheimlich taucht
Inmitten dieses Schwarm's zuletzt Delorme auf,
Der Neger. Wie ein Schatten huscht er durch's
Gewühl und stiehlt von Leiche sich zu Leiche.
Nun hält vor einem Todten er, deß' weit
Gespalt'ner Schädel blutig klafft. Blitzschnell
Verschwindet seine Hand in diesem Schädel,
Und rasch, mit sich'rem Raubthiergriff reißt er
Das dampfende Gehirn aus seiner Höhle
Und schlingt's hinab... (II, S. 246).

⁴⁶ Heinrich von Sybel, *Geschichte der Revolutionszeit von 1789 bis 1795*. Bd. 1–3. Düsseldorf 1853–60, hier Bd. 2, S. 499. Die folgenden Zitate ebd.

⁴⁷ H[ippolyte] Taine, *Les Origines de la France contemporaine*. Bd. 6. Paris 1922, S. 53 (das Gesamtwerk erschien zuerst 1875–93). Einige Sätze zuvor spricht Taine ausdrücklich – wenngleich sehr allgemein – von Menschenfresserei. Unverhüllt ist die kannibalsche Schändung der Leiche der Prinzessin Lamballe nachzulesen bei Konrad Engelbert Oelsner, *Historische Briefe über die neuesten Begebenheiten Frankreichs* (1799). In: *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1985, S. 385–472, hier S. 429f.

In dieser Tat kommen, so einige vorbereitende Worte, »bestialische Instinkte« und die »Schreckensabgründe der Menschenseele« (II, S. 245) ans Licht. Warum wird dann aber der Perückenmacher durch einen Schwarzen ersetzt? Delorme, den Namen eines Negers aus Santo Domingo, fand delle Grazie im »Lehrbuch der Weltgeschichte« von Johann Baptist Weiß.⁴⁸ Doch präsentiert der Grazer Geschichtsprofessor ihn nicht als Kannibalen, sondern »nur« als im übertragenen Sinne besonders »blutdürstigen« Mörder. Unmetaphorische Menschenfresser, wie sie in der Neuauflage von 1895 erstmals auftreten, sind bei Weiß ein Papierfabrikant und zwei weitere Franzosen.⁴⁹ Bei delle Grazie hingegen muß der Täter von außen kommen, darf er kein Franzose, also Europäer sein; gleich, wie viehisch die Revolutionäre sich schon gebärdet haben.

Der prätendiert bissigen Anthropologie des »Robespierre« sind damit die Zähne gezogen. Was am deutlichsten aus dem humanistisch-historistischen Menschenbild herausfällt, schiebt delle Grazie in plötzlicher Angst vor der eigenen ästhetischen wie weltanschaulichen Courage einem ohnehin mit dem Stigma des Kannibalismus versehenen Außenseiter zu. Obwohl ihr Monismus dem Menschen die Sonderstellung unter allen Lebewesen abspricht, inszeniert sie den Akt, der im Kern nichts anderes als eben das tut,⁵⁰ als Menetekel der Revolution. Sie zeichnet einen Menschenfresser aus dem Bilderbuch des dosierten Schreckens, schreckt vor einer Expedition in das »wahre innere Afrika«, wie Jean Paul das der menschlichen Bewußtseinskontrolle Entzogene nannte,⁵¹ aber zurück. Eine analytische, identitätskritische Funktion hat die exzessiv bemühte Motivkategorie des »Entmenschten« hier nicht. Sie dient nicht der seit Novalis und Kleist kannibalistisch betrie-

⁴⁸ Johann Baptist Weiß, *Lehrbuch der Weltgeschichte*. Bd. 7: Die französische Revolution. Wien 1881–83, S. 1008.

⁴⁹ Vgl. ders., *Weltgeschichte*. Bd. 16. (4. und 5., verb. Aufl. von Ferdinand Vockenhuber). Graz, Leipzig 1900 (das Vorwort der Neuaufl. datiert vom Mai 1895), S. 63 (mit Bezug auf den Tuileriensturm).

⁵⁰ So die Deutung von Richard Andree, *Die Anthropophagie*. Eine ethnographische Studie. Leipzig 1887, S. 103: »Am scheußlichsten erscheint uns die Anthropophagie aber entschieden da, [...] wenn man das Fleisch des Menschen genau so verzehrt wie jedes beliebige andere Fleisch.«

⁵¹ Jean Paul, Selina (1827). In: Ders. *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller. Bd. 6. München 1963, S. 1182.

benen Problematisierung von Menschenwesen und -erkenntnis, sondern stellt sich ein als Folge von delle Grazies – stilistischer wie motivischer – Wendung zum vordergründigen Effekt und zum Exotischen, das ihn verspricht. Ideologisch grenzt sie dabei aus und schließt ab: Das »moderne Epos«, das angetreten war, Menschen- und Geschichtsbild des Historismus zu überholen, fällt, mit seiner xenophoben Kannibalismusdarstellung nicht anders als mit seiner monistischen Weltanschauung, in vorhistoristische, nämlich geschlossene Denkstrukturen zurück.

V Historismus als Arbeit (»Der große Krieg in Deutschland«)

Auf den ersten Blick hat Ricarda Huchs »Großer Krieg in Deutschland« eine ähnliche Struktur wie Döblins »Wallenstein« und scheint sich dem historistischen Anspruch auf (narrative) Kohärenz ebenfalls zu entziehen: Seine drei Teile gliedern sich in insgesamt 224 Unterkapitel, die ihrerseits nur selten eine szenische Einheit aufweisen. Ebenso wenig wie Döblins Roman – der die Titelfigur als bereits »gemachten Mann« in eine weit fortgeschrittene »Handlung« eintreten und selbige nicht mit dessen Tod enden läßt – hält sich der »Große Krieg« zudem an die konventionellen Epochenmarken 1618–1648: Er beginnt mit einer provinziellen Fürstenhochzeit des Jahres 1585 und schließt zwei Jahre nach Kriegsende mit dem Ostergottesdienst einer kleinen Gemeinde in der Nähe des Schlachtfeldes von Lutter.

Der Verzicht auf die Illusion von natürlicher Geschlossenheit leisten freilich schon Theorie und Praxis der historistischen Geschichtsschreibung. Und die episodische Struktur von Huchs Text steht derselben – oder auch dem realistischen Roman – letztlich sogar näher als Döblins »modernem Epos«. Denn der Text sperrt sich nicht gegen den Versuch des Lesers, eine Typologie von Kapiteln und so eine sinnvolle Ordnung zu erstellen, einzelne Handlungsfäden herauszupräparieren oder die Reihenfolge der Episoden auf ihren Aussagewert zu befragen. Er ist als Kosmos angelegt, nicht als Katalog. Das gilt auch auf der im vorigen Abschnitt analysierten mikrostrukturellen Ebene, wie sich an der Beschreibung etwa eines Zimmers, »das sich Wallenstein nach seinem Geschmack und Bedürfnis hatte einrichten lassen«,

leicht zeigen ließe.⁵² Wohl gibt der Text keine expliziten Anweisungen, wie die Geschichtsbausteine, die er präsentiert, zu fügen sind, doch »erwartet« er die Anstrengung hermeneutischer Lektüre – und kommt ihr entgegen: Zusammenhänge werden nicht expliziert, aber durch – kontrastive oder parallele – Ordnung der Kurzkapitel, Motivparallelen und Symbolmetamorphosen angedeutet.⁵³

»Geschichte« im emphatischen Sinne entsteht mithin nur – oder besser: immerhin – als Bewußtseinsprodukt des jeweiligen Lesers. Ihre Konstruktion ist damit einem wesentlichen Aspekt nach transparent, nicht aber unmöglich gemacht. Da die Geschichtsschreibung Rankes oder Droysens ebenfalls auf konstruktives Verstehen angewiesen ist, vollzieht sich auch in diesem Punkt keine prinzipielle Abkehr vom Historismus, sondern eine – wie ich meine, typisch literarische – Radikalisierung seiner Prinzipien.⁵⁴ Was von der Autorin primär als Versuch unternommen wurde, das »Fluten« historischen »Lebens« in impressionistischen Sprachbildern einzufangen,⁵⁵ und demzufolge als Anpassung an den »gegebenen geschichtlichen Ablauf«⁵⁶ objektivistisch miß-

⁵² Zitiert wird nach der Ausgabe Ricarda Huch, *Der Dreißigjährige Krieg*. Bd. 1–2 (durchgeh. Paginierung). Frankfurt a.M. 1974; den gegenüber der Erstausgabe geänderten Titel verwandte Huch zuerst für die sechste Auflage von 1929. Zur genannten Beschreibung vgl. S. 572f., das Zitat: S. 571; eine Analyse gibt Hans-Henning Kappel, *Epische Gestaltung bei Ricarda Huch. Formal-inhaltliche Studien zu zwei Romanen: »Von den Königen und der Krone«, »Der große Krieg in Deutschland«*. Frankfurt a.M. 1976, S. 161f.

⁵³ Nur als ein Beispiel vgl. die hoch symbolischen Begegnungen dreier Feldherren mit einem Schäfer: Ricarda Huch, *Der große Krieg* (Anm. 52), S. 399–401, 493f., 987f. Parallelen und Differenzen der Situationen implizieren einen narrativen Bogen auch da, wo keine Handlungskontinuität vorliegt.

⁵⁴ Huchs historisch-psychologische Studie »Wallenstein« (1915, *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 519–657), gutenteils mit demselben Stoff, ist auffälligerweise viel expliziter und geschlossener.

⁵⁵ Vgl. Ricarda Huchs Brief an Marie Baum vom 3.1.1914 (zit. bei Marie Baum, *Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs*. 4. Aufl. Tübingen 1964, S. 187). – Zu Huchs Teilhabe am (im weiteren Sinne) »Monismus« als typischer Denkweise um 1900, die, von Philosophie, Psychologie und Biologie gespeist, die Basis wesentlicher Teile der literarischen Moderne bildete, vgl. Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, bes. S. 21–32 (zur »Romantik«) und 319–334 (zum »Leben des Grafen Federigo Confalonieri«).

⁵⁶ Vgl. Else Hoppe, Ricarda Huch. *Weg, Persönlichkeit, Werk*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 1951, S. 453. Von einem »wirklichkeitsgetreuen Abbild« spricht auch noch Waltraud Maierhofer, *Wahrheit und Dichtung. Geschichte und Fiktion im Werk Ricarda Huchs*. In: *Euphorion* 88 (1994), S. 139–155, hier S. 145.

verstanden worden ist, das stößt im Effekt zum Überdenken historiographischer und überhaupt textueller Semiose an. Dabei sind es die immanenten Möglichkeiten des historistisch-hermeneutischen Geschichts- und Textmodells, deren innovative Realisierung im »Großen Krieg« einer naiven Lektüre von Geschichtsdarstellungen vorbeugt.

Zum strukturellen Explikationsverzicht des Werks gehört auch das nahezu vollständige Zurücktreten des Erzählers. Wieder treibt Huch damit ein typisches Verfahren historistischer Geschichtsschreibung auf die Spitze. Denn obwohl die Gewinnung einer darstellungsleitenden Perspektive dort einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Aufklärungshistorie darstellte, befließigte ein Historiker wie Ranke sich der objektivistischen Rhetorik einer unmittelbaren Anschaubarkeit »der« Geschichte. Diese Verschleierung von Interpretation entspricht dem Programm des bürgerlich-realistischen Romans, den reflektierenden und kommentierenden Erzähler zurückzunehmen und der erzählten Geschichte durch einen am Drama geschulten Aufbau Kohärenz und Tendenz zu verleihen. Bereits die Romane Wilhelm Raabes entziehen sich allerdings diesem Illusionismus; soweit sie noch auf Totalität zielen, suchen sie diese durch eine Verkomplizierung des Erzählvorganges zu erreichen, die alles Dargestellte durch Reflexion vervielfältigt. Mit dem »Großen Krieg« wählt Huch einen entgegengesetzten Weg. Erzählerironie beispielsweise macht sich in den internen Reibungen des Dargestellten geltend, im Auseinanderklaffen von fürstlicher Präntation und »viehischem« Verhalten (vgl. z.B. S. 124f.) ebenso wie in der vielfach grotesken Zeichengläubigkeit der Figuren (vgl. z.B. S. 998–1002) oder deren Neigung, die eigenen Interessen mit dem Namen Gottes zu bemänteln (vgl. z.B. S. 921).

Wie sich hier andeutet, schließt die Offenheit der Kohärenzbildung sowie der weitgehende Verzicht auf einen auktorialen Erzähler eine Deutung des Dargestellten keineswegs aus. Maßgeblich für die Sinnstruktur des Werks ist die Aufgliederung des Erzählten in soziologisch differenzierte Kapiteltypen. Zu unterscheiden sind Politik/Militär-, Volks- und Gelehrtenkapitel.⁵⁷ Obwohl viele gemeinhin als zentral an-

⁵⁷ Auf dieser Beobachtung baut die Analyse von Kappel auf; vgl. als Resümee: Hans-Henning Kappel, *Epische Gestaltung* (Anm. 52) S. 296f.

gesehene Ereignisse nicht oder nur indirekt dargestellt werden,⁵⁸ hat der erste Typ quantitativ das weitaus größte Gewicht. Wenn sich ein Handlungskontinuum bildet, dann zwischen diesen Kapiteln. Der Fall ist das ganz überwiegend in der letzten Lebensphase herausragender Heerführer: Gustav Adolf, Wallenstein, Bernhard von Weimar, Banér (dies als absteigende Linie, da diese ›Großen‹ ihrer Zeit immer weniger den Stempel aufzudrücken vermögen). Akzentuiert wird so die Destruktivität militärischer Gewalt, auch für ihre Urheber; Dutzende von Sterbeszenen unterstreichen dies. Eine Spiegelfunktion haben die beiden anderen Kapiteltypen. Sie erst weisen dem Kriegsgeschehen seine Bedeutung zu, denn wichtiger als Feldzüge und Schlachten ist für Huch deren Auswirkung auf die Menschen, wie die ›Volkskapitel‹ sie vorführen. Nicht notgedrungen passive Hinnahme, sondern produktive geistige Reflexion des Krieges und aktive Reaktion auf ihn charakterisieren schließlich die ›Gelehrtenkapitel‹. Sie durchbrechen den Kreis von Gewaltausübung und -hinnahme. Zentrale Figuren, zu denen die Erzählung mehrfach zurückkehrt, sind dabei der Astronom Johannes Kepler, der Komponist Heinrich Schütz und und der Jesuit Friedrich von Spee. In ihnen artikuliert sich der menschliche ›Geist‹: als Wissenschaft, welche die Gesetze und Größe der göttlichen Schöpfung zu erfassen beginnt (vgl. S. 133); als Kunst, welche die Harmonie hinter dem Hader erlebbar macht (vgl. S. 169); und als tätiger Glaube, der die Erfahrung göttlicher Liebe in der Natur rückbindet an die Liebe zu den Menschen (vgl. S. 859). Ihr Denken und Wirken kommt gegen die Zeitverhältnisse offensichtlich nicht an, setzt aber die Maßstäbe für deren Beurteilung.

Nähert sich dieses Verfahren aber nicht der isoliert-explikativen Verkündung einer Weltanschauung, die wir im »Robespierre« fanden? Ihren Figuren weniger anachronistische Überzeugungen zuzuschreiben, konnte der weltanschaulich wie politisch an der Vor-moderne orientierten Ricarda Huch⁵⁹ nicht schwerfallen und bildet

⁵⁸ Vgl. die (teil: bildhafte) Umschreibung der spektakulären Ermordung Wallensteins 1634: Ricarda Huch, *Der große Krieg* (Anm. 52), S. 803f., 807f.

⁵⁹ Vgl. die Essays »Entpersönlichung« (1921; *Gesammelte Werke* [Anm. 11], Bd. 7, S. 625–803) und »Deutsche Tradition« (1931; [Anm. 12], Bd. 5) sowie Susan C. Anderson, *Against Modernity and Historicism: Ricarda Huch's Representation of the Thirty Years'*

keinen strukturellen Differenzpunkt. Ein wichtiger Unterschied ergibt sich jedoch aus der konsequenten Personalisierung aller Kriegsaktion, -erfahrung und -bewältigung: Daß die ›Gelehrtenkapitel‹ *individuelle* geistige Reaktionen vorführen, macht vor dem Hintergrund des Allgemeingültigkeitsproblems jeder Weltanschauung in der Moderne gerade ihre Legitimität aus. Gottesbegeisterte Wissenschaft, harmoniebildende Kunst und tätiger Glaube begründen sich im »Großen Krieg« als Hilfen der individuellen Bewältigung einer chaotischen und höchst gewaltsamen Welt. Umgekehrt führt das historische Geschehen vor, daß Gewalt auszuüben, zu erleiden und vor allem zu überwinden den je einzelnen betrifft. In der Schlussszene etwa will ein Pfarrer, obwohl er soeben Frieden und Selbstüberwindung gepredigt hat, sich am Mörder seiner Tochter rächen; in dieser Situation verinnerlicht er jedoch den Sinn seiner Worte und verzichtet auf die Rache (vgl. S. 1062–1066). Nur individuelle Bildung dieser Art kann, so das Resümee, dem Krieg und seinen mentalen Voraussetzungen ein Ende setzen, wenngleich nie auf Dauer: Endgültigen Frieden findet der Mensch nach Schütz allein im Jenseits (vgl. S. 672).

Im Gegensatz zur Aussicht auf eine kollektive Erlösung im »Robespierre« schließt sich Huchs Bildungsgedanke prinzipiell an den Historismus an. Bildung ist bei Droysen allerdings ein menschheitlicher, zumindest nationaler Prozeß – diesen Anspruch nimmt Huch, gleichsam wieder goethezeitlich, zurück. Im Grunde setzt sich sogar der christliche Gedanke wieder durch, daß die Menschheit sich nicht innerweltlich selbst zu erlösen vermag und daß mit der Erkenntnis von Gottes Wirken in der Welt dieselbe nicht schon gerettet ist. Aus der Verabschiedung des unhaltbaren Optimismus der Identitätsphilosophie folgt aber nicht, wie ein weiterer Gelehrter betont, mönchische Weltflucht und -feindschaft (vgl. S. 183f.). Christentum und innerweltliches Handeln bzw. Erkennen stützen sich vielmehr gegenseitig: Während Spee erst in dem Beistand, den er den Leidenden leistet, Gottes gewiß ist, weiß Kepler, daß er die Planetengesetze nur im Glauben an die göttliche Harmonie des Alls finden konnte (vgl. S. 859, 482). Diese Verschränkung aber geht weniger hinter den Histo-

War. In: *Colloquia Germanica* 27 (1994), S. 141–157 (in bezug auf ›den Historismus‹ führt Andersons Titel in die Irre!).

rismus zurück, als ihn nachidealistisch zu rekonstruieren: Man kann sie als Reaktion auf die Sinnkrise des Historismus lesen, also den drohenden Wertverlust infolge der Historisierung und damit Relativierung allen geschichtlichen Lebens und seiner Werte. Ein Ausweg aus diesem Dilemma scheint nur möglich, wenn die Sinnfrage nicht mehr theoretisch zu entscheiden ist, sondern die Praxis über die Fruchtbarkeit von letztlich hypothetischen Maximen befinden kann. Die Gelehrtenkapitel führen die Wirksamkeit dieses Prinzips vor: Die unaufhaltsame Relativierung aller Normen konnte Ricarda Huch an einem Stoff des 17. Jahrhunderts lediglich andeuten. Um so bemerkenswerter, daß die ihr am nächsten stehende Figur⁶⁰ die Gewißheiten des christlichen Glaubens in Zweifel ziehen darf – um sie als Maßgaben ihres Handelns neu zu bewähren. Mit diesem Konzept zeigt sich Huch durchaus am geschichtstheoretischen Puls ihrer Zeit, denn ein vergleichbarer Wandel vollzog sich mit Max Webers nachidealistischer Neubegründung von (historischer) Wissenschaft, die sich nurmehr in der Forschung beweisen könne. Der Arbeitsbegriff, von Droysen vor allem auf den Geschichtsprozeß selbst angewandt, kennzeichnete jetzt die stets vorläufige Konstruktion von Geschichte durch den Historiker.⁶¹

Die Kritik, die Huch an der professionellen Geschichtsschreibung ihrer Zeit übt, kann nach alledem nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Fortschreiben historistischer Verfahren und Normen das Fundament ihres Werkes bildet. Ohnehin ist die literarische Kritik an einer in die lebensferne Ecke der Stoffhuberei gerückten Wissenschaft topisch seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Huchs Begriff des »modernen Epos« wiederum holt in keiner Weise die tatsächliche Modernität des »Großen Kriegs« ein. Gilt ihr doch ausgerechnet das Krisenmoment der historistischen Geschichtswissenschaft – das Positivistische – als »modern«, während ihr Begriff von »episch« ein Anknüpfen an vormoderne Zustände von Volkseinheit und Geschichtsüber-

⁶⁰ So Golo Mann zur Spee-Figur unter Verweis auf ein Gespräch mit Ricarda Huch; vgl. Ricarda Huch. In: Der Friede und die Unruhestifter. Herausforderungen deutschsprachiger Schriftsteller im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Frankfurt a.M. 1973, S. 18–29, hier S. 19.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Hardtwig, Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Der Historismus in neuer Sicht. In: Historische Zeitschrift 252 (1991), S. 1–32.

lieferung projiziert. Tatsächlich »modern« ist demnach nicht der Gattungsbegriff, sondern das Werk, sofern es eine immanente Selbstreflexion leistet. Diese Immanenz mag man mit der klassischen Forderung an den epischen Rhapsoden, in seinem Werk nicht selbst aufzutreten,⁶² in Verbindung bringen und den Gattungsbegriff von daher gerechtfertigt sehen. Im Verhältnis zum Historismus aber schafft diese Immanenz keinen Bruch, denn Huchs Verschärfung seiner Verfahren weiß deren Umschlag zu vermeiden.

VI Menschliche Mitte

Entscheidend dafür ist, daß der humane Mittel- und Bezugspunkt historistischen Denkens und Schreibens nicht aufgegeben wird. Der skeptische Historist Jacob Burckhardt hatte den »duldenden, strebenden und handelnden Menschen« in den Mittelpunkt seiner Wissenschaft gestellt.⁶³ Die Kapiteldifferenzierung des »Großen Krieges« entspricht, folgt möglicherweise gar dieser anthropologischen Typologie. Der klassische Historismus, am ausdrücklichsten Droysen, hatte Aufgabe und analytische Kategorien der Geschichtswissenschaft aus der bipolaren, aber auf Vereinigung seiner Vermögen angelegten Verfassung des Menschen abgeleitet. Huchs Anthropologie ist in zeittypischer Weise komplizierter, d.h. vor allem um die Dimensionen des Wilden und Grausamen⁶⁴ sowie des »Unbewußten«⁶⁵ erweitert. Zahlreiche Episoden des »Großen Krieges« illustrieren dementsprechend die menschliche Neigung zur »Säuerei«⁶⁶, doch erscheint »Bildung« zu-

⁶² Vgl. Goethe und Schiller, Über epische und dramatische Dichtung. In: Johann Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz unter Mitw. von Stuart Atkins u.a. München 1988, Bd. 12, S. 249–251, hier S. 251.

⁶³ Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der »Weltgeschichtlichen Betrachtungen« auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Hss. hrsg. von Peter Ganz. München 1982, S. 226. Unter dem Titel »Weltgeschichtliche Betrachtungen« erschienen die Vorlesungen zuerst 1905.

⁶⁴ Vgl. Ricarda Huch. Frühling in der Schweiz – Gesammelte Werke (Anm. 11), S. 195.

⁶⁵ Vgl. Ricard.: Huch. Die Romantik – Gesammelte Werke (Anm. 11), Bd. 6, S. 90–118.

⁶⁶ Vgl. Ricarda Huch: Der große Krieg (Anm. 52), S. 69f.: »Es sei gar zu anstrengend, Mensch zu sein, sagte der Herzog von Württemberg, man müsse sich von Zeit zu Zeit in der Säuerei davon erholen.«

gleich als das, was ihr entgegenwirken kann. Als Gegenstand einer nie ganz zu stillenden Sehnsucht nach Vereinigung bleibt das psychophysische ›Commercium‹ der Zeit um 1800 in modifizierter Form maßgeblich für ihr Menschenbild.⁶⁷ Weder kultiviert sie das Modell des heillos zersplitterten Ichs, noch teilt sie den lebensenthusiastischen Wunsch nach dem Aufgehen des Individuums in einer All-Einheit. Dementsprechend bevölkert den »Großen Krieg« eine große Zahl von individuell gezeichneten Figuren. Die widrigen Verhältnisse, unter denen sie leben (und für die sie z.T. selbst verantwortlich sind), stellen ihre Individualität sowohl ganz handgreiflich als auch anthropologisch-grundsätzlich in Frage, fungieren aber auch als deren Erweise. Denn das Ausmaß der Katastrophe, die der Dreißigjährige Krieg bedeutete, läßt sich nur am Leid des individuellen Einzelnen deutlich machen. ›Entpersönlichung‹ ist dagegen der Begriff, unter dem Huch die ihrer Ansicht nach bedrohlichen Tendenzen der neueren Geschichte zusammengefaßt hat.⁶⁸ In diametralem Gegensatz zu delle Grazie gilt nicht die Mittelpunktstellung des Menschen als verhängnisvoll, sondern deren Aufgabe, z.B. durch die moderne (Natur-)Wissenschaft.⁶⁹

Wie sehr Ricarda Huch die Grenzen des klassisch-historistischen Menschenbildes weitet, ohne es zu zerreißen, zeigt ihre Behandlung des Kannibalismusmotivs. Die drei Kannibalismusepisoden im »Großen Krieg« fungieren nicht nur als zugespitztester Ausdruck von Hunger und Not, in die der Krieg die Menschen bringt, sondern sind auch Proben ihrer Anthropologie. Von hungerbedingter Menschenfresserei im Dreißigjährigen Krieg berichten zahlreiche Quellen des 17. Jahrhunderts. Der enorme Aufschwung ihrer Erschließung im späten 19. Jahrhundert machte sie auch einer Autorin wie Huch (die sich an die gedruckten Quellen hielt) zugänglich. Neben den Epochendarstellungen, Biographien und zahlreichen Lokalgeschichten bot Gottfried Lammerts »Geschichte der Seuchen, Hungers- und Kriegsnoth zur

⁶⁷ Vgl. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele* (Anm. 55), S. 22.

⁶⁸ Vgl. Anm. 57 sowie Alfred E. Ratz, Ricarda Huch und die Krise des naturwissenschaftlich-technischen Zeitalters. In: *Akten des VIII. Internat. Germanistenkongresses Tokyo 1990. Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche.* Hrsg. von Eijiro Iwasaki. München 1991, Bd. 10, S. 380–393.

⁶⁹ Vgl. Ricarda Huch: *Entpersönlichung* (Anm. 59), S. 663.

Zeit des Dreißigjährigen Krieges«⁷⁰ die einschlägigen Begebenheiten gar in annalistisch-topographischer Kompendienform. Der Quellenwert der meisten Berichte ist ziemlich gering; die entscheidende Motivation, ihn zu bezweifeln, stellte am Anfang unseres Jahrhunderts allerdings ihr prinzipiell unveränderter Skandalwert dar: Fritz Julian unternahm 1927 einen (wohl mißglückten) Versuch, die Unglaubwürdigkeit aller einschlägigen Nachrichten nachzuweisen, ausdrücklich mit dem Beweggrund, das deutsche Volk von der Schande kannibalischer Handlungen reinzuwaschen.⁷¹ Kannibalismus galt nach wie vor als Gegenteil von Kultur und Humanität, das bei den ›Wilden‹ in fernen Erdteilen, keinesfalls aber in Europa beheimatet sei.⁷² Die Kannibalisierungsfälle des Dreißigjährigen Krieges stellen diese Grenzziehung in Frage, denn daß sie durch Hunger erzwungen wurden, spielte als Differenzmoment schon in den ersten Quellen und auch in der historiographischen Tradition so gut wie keine Rolle.⁷³

Huch begnügte sich indes nicht mit der Provokation, die das Faktum bereits an sich bedeutete. Eine weitergehende Problematisierung des abendländischen Selbstbildes erreicht sie, indem sie sich von der

⁷⁰ Wiesbaden 1890; Lammerts Buch kommt allerdings für keine der Kannibalisierungsepisoden im »Großen Krieg« als Quelle in Frage. Zu deren ersten Quellen vgl. Verf., *Gewalt gegen Gott und die Natur. Ästhetik und Metaphorizität von Anthropophagieberichten aus dem Dreißigjährigen Krieg*. In: »Ein Schauplatz herber Angst«. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Hrsg. von Markus Meumann und Dirk Niefanger. Göttingen 1997, S. 240–269, hier S. 240f.

⁷¹ Vgl. Fritz Julian, *Angebliche Menschenfresserei im dreißigjährigen Kriege. Quellenkritische Untersuchung*. In: *Mitteilungen d. Histor. Vereins d. Pfalz* 45 (1927), S. 37–92, hier S. 43, 75f., 83. Auf eine Revision des ›Elendsbildes‹ vom Dreißigjährigen Krieg zielt auch schon Robert Hoeniger, *Der dreißigjährige Krieg und die deutsche Kultur*. In: *Preussische Jahrbücher* 138 (1909), S. 402–450, zum angeblichen Hungerkannibalismus S. 409–412.

⁷² Erst Volhard erkannte kannibalischen Völkern »eine bemerkenswert hohe Kultur« zu (vgl. *Kannibalismus* [Anm. 14], S. X). Kannibalismus in Europa war dagegen nur in vorzivilisatorischen Zeiten denkbar; vgl. Paul Bergemann, *Die Verbreitung der Anthropophagie über die Erde und Ermittlung einiger Wesenszüge dieses Brauches. Eine ethnographisch-ethnologische Studie*. Bunzlau 1893, S. 6, 9.

⁷³ Noch Philipp Kasimir Heintz, *Das ehemalige Fürstenthum Pfalz-Zweibrücken während dem dreißigjährigen Kriege. Ein Beytrag zur Spezial-Geschichte der Departemente zwischen Rhein und Mosel. Zweibrücken 1810* [weitere Auflagen Kaiserslautern 1892 und 1899], S. 157, nennt in einem der Fälle, die »Der große Krieg« aufgreift, die Täterin voller Entrüstung eine »Canibalin!«.

Tat – an der die historiographische Registratur Genügen findet – zu den Tätern wendet und deren Opfern. In der letzten Anthropophagie-Episode des »Großen Krieges« scheint der Verzehr eines im Quartier gestorbenen Soldaten durch die Witwe, die ihn aufopferungsvoll gepflegt hatte, sich nahezu einer letzten Liebestat zu verdanken, denn das Bestreben des Mannes war es, der fürsorglichen Frau nach Kräften zu helfen (vgl. S. 925f.). Die »Täterin« wiederum weiß, mit welcher Schuld sie sich befleckt, nimmt diese aber auf sich, um ihre Kinder – die von der Herkunft des Fleisches nichts erfahren – durchzubringen. In der Extremsituation, in der Huch diese Frau zeigt, läßt sich der Täter der traditionell unmenschlichsten Tat weder entschuldigen noch verurteilen. Er vertritt nicht das »andere« des Menschen, denn seine Motive sind die im emphatischen Sinne menschlichsten. Diese Aufhebung der Grenze zum »anderen« bedeutet gleichwohl keine Entlassung aus den ethischen Gesetzen, die jene Grenze bewehrten. Individuelle Ethik wird nicht durch die Erkenntnis überflüssig, daß die Grenzziehungen eines normativen Menschenbildes vor den existentiellen Aporien eines Lebens im Krieg versagen.

Träger dieser Erkenntnis ist Huchs besondere Erzählweise: Indem mentale Anbahnung und seelische Begleitumstände von notgedrungener Menschenfresserei minutiös verfolgt werden, ereignet sich dieselbe implizite Reflexion, welche die Offenlegung der diskursiven Konstruktion von Geschichte kennzeichnet. Damit aber integriert »Der große Krieg« den »Kannibalen« in die erzählte Geschichte, dementiert also das disjunktive Verhältnis von Anthropophagie und »Geschichte«, das die humanistisch-geisteswissenschaftliche Tradition prägte und das – mit verlagertem Akzent auf dem Zerreißen und Verschlingen des Subjekts – auch Döblins »Schwarzer Vorhang« zugrunde liegt.

Während eine weitere Anthropophagie-Episode eine Tätergruppe vorführt, bei der sich Skrupellosigkeit mit materieller Gier verbindet (vgl. S. 900–902), ist die dritte auf die Vertiefung der Subjektproblematik angelegt. Sie bedient sich dazu einer Beobachterfigur: der kleinen Tochter jener Frau, die ein Mädchen ermordet, das bei Wind und Wetter in ihrem Haus um ein Ruheplätzchen nachsucht (vgl. S.

873–875).⁷⁴ Sie schrickt aus dem Schlaf auf, als die Mutter ihr Opfer in die Kammer führt, und auf ihre Fragen hin enthüllt sich deren kannibalischer Plan. Das Kind wendet sich instinktiv gegen diese Absichten, muß aber klein begeben bei der Gegenfrage, »ob sie alle zusammen verhungern wollten?« (S. 875) Der nicht zu schlichtende Konflikt zwischen Überlebensnotwendigkeit und Gewissen endet hier mit der Niederlage der individuellen ethischen Instanz. Sprache, das Medium ihres Eingreifens, wird dabei zur Verhinderung eines Gesprächs entfremdet: »Wenn sie jetzt stillschwiege, bekäme sie morgen etwas zu essen«, bringt die Frau ihre Tochter zum Schweigen. Ihrer selbst vermag sich das kleine Mädchen in dieser Situation nur noch durch das Klopfen ihres Herzens sowie durch Weinen zu versichern; Mitmenschlichkeit erfährt sie nur noch, indem sie sich hinter den Ofen verkriecht und an ihren schlafenden Bruder klammert (vgl. ebd.). An die Stelle des souveränen Subjekts, das durch sprachliche Kommunikation Gemeinschaft bildet, ist der auf seine Körperlichkeit zurückverwiesene Mensch getreten.

Wie die zuerst diskutierte Kannibalmusepisode zeigt, darf auch der Körper sein Recht fordern; tut er dies jedoch mit Absolutheitsanspruch, so ist die Grenze des Menschlichen überschritten: Das seiner Sprache beraubte – mundtot gemachte – Subjekt wird, wie das kleine Mädchen in handgreiflich-drastischer Weise, nur mehr den Tod im Munde führen. Huchs vielstimmige Geschichtserzählung hingegen arbeitet daran, sprachliche Verbindungen herzustellen, bzw. gibt dem Leser Gelegenheit, »Geschichte« auf diskursreflexivem Wege zu (re)konstruieren. So kann noch angesichts der »Krise des Historismus« – mit Huchs hier außergewöhnlich prägnanter Metapher der rhetorischen Historiktradition zu reden – Geschichte »lebendig«⁷⁵ werden.

VII Kannibalistische Anthropologie (Döblin)

In Döblins Werk tritt das Anthropophagiemotiv so häufig auf, daß man es als ein Grundmodell seines Denkens bezeichnen kann. Das Spektrum der Verwendungen ist dabei sowohl der literarischen Ge-

⁷⁴ Zu diesem Kapitel vgl. auch Hans-Henning Kappel, *Epische Gestaltung* (Anm. 52), S. 222–226.

⁷⁵ Ricarda Huch, *Frühling in der Schweiz* (Anm. 11), S. 194.

staltung nach als auch hinsichtlich der philosophischen, anthropologischen oder politischen Implikationen außerordentlich weit. Es beginnt im »Schwarzen Vorhang« beim Aufweis, wie das sexuell »Perverse« und mörderisch Grausame in nahtlosem Übergang aus dem Normalpsychischen hervorgeht. Diese triebpsychologisch begründete Überweisung des Anderen vom Fremden zum Eigenen bildet einen entschiedenen Kontrapunkt insbesondere zu delle Grazies stereotyper Zuordnung von sexuell stimuliertem Kannibalismus zum Vertreter einer »wilden« Rasse. Zugleich »argumentiert« der Text sprachphilosophisch: Die kannibalische Einverleibung des anderen Menschen erscheint als Konsequenz der Unmöglichkeit, sprachlich-hermeneutisch mit ihm zu kommunizieren. Die triebpsychologische Linie setzt sich in der Erzählung »Die Ermordung einer Butterblume« (1910) fort, die im neurotischen Umgang ihres bürgerlichen »Helden« mit einer als Mensch behandelten Pflanze eine bis zur Kannibalismusphantasie gehende Grausamkeit offenbart.⁷⁶ Die Erkenntnis, daß die Grenze zwischen zivilisiertem Abendland und kannibalischen Wilden eine europäische Selbsttäuschung ist, läßt die Glosse »Kannibalisches« (1919, später in der Sammlung »Der deutsche Maskenball«) in ihrer anthropologischen Grundsätzlichkeit jedoch wieder fallen, um den (metaphorischen) Kannibalismusvorwurf im politischen Tageskampf verwenden zu können. Ebenfalls eher konventionell, nämlich als Ausdruck der Verstörung und Folge von kriegszerstörerischer Zerstörung, wird das Motiv in dem Roman »Berge Meere und Giganten« (1924) verwendet. In »Berlin Alexanderplatz« (1929) schließlich taucht das schon im »Schwarzen Vorhang« benutzte Motiv des kannibalischen Lustmords als Folie wieder auf, wenn Reinholds Mord an Mieke von einschlägigen Vokabeln wie Fleisch, schlachten, einsaugen, beißen oder essen umspielt wird.

⁷⁶ Vgl. Alfred Döblin, Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. von Edgar Pässler. (AW 6) Olten, Freiburg i. Br. 1979, S. 22–32. Belege aus den anderen hier genannten Texten finden sich in meinem Aufsatz: »Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich.« Döblins kannibalistische Anthropologie. In: Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska. Tübingen 1999, S. 105–135; dort auch eine umfassendere Sammlung und Interpretation der Anthropophagie-Stellen des »Wallenstein«.

Die ostinate Wiederkehr des Anthropophagiemotivs in Döblins Werk verdankt sich nicht dem exotistischen Interesse des Autors oder voyeuristischen Neigungen. Als »analytische Metapher« erbringt es vielmehr einen anthropologischen Erkenntnisgewinn. Zunächst einmal demonstriert es die Offenheit der menschlichen Natur zum Animalischen hin; indem der Kannibale seine Opfer verspeist wie jedes andere Fleisch, ordnet er den Menschen dem großen Reich der Tiere zu. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten je nach Ausgestaltung verbildlicht das Motiv darüber hinaus in extremer Weise Besitzansprüche, (erotisch-sexuelle) Vereinigungsphantasien und/oder Gewaltimpulse. Die zahlreichsten Varianten entwickelt der »Wallenstein«.⁷⁷ Als Faktum der Kriegsgeschichte kommt Kannibalismus dort nahezu gar nicht vor. Von vollzogener buchstäblicher Menschenfresserei ist nur indirekt, in der Klage eines Kurfürsten, die Rede, zudem in einer Formulierung, die an eine bizarre Übersteigerung, die Autophagie, denken läßt und so Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit provoziert (vgl. S. 477). Auch aus seiner von den ersten Quellen bis zu Ricarda Huch traditionellen Symbolfunktion, die Schrecken des Krieges für die Zivilbevölkerung zu höchster Prägnanz zu bringen, tritt das Motiv heraus: Wo jemand tatsächlich nach Menschenfleisch trachtet, ist dies ein bewußter Akt der Grausamkeit, nicht der Not (vgl. S. 95).

Viel typischer für den »Wallenstein« und aufschlußreicher für die Intentionen seines Autors sind die zahlreichen Stellen, an denen Kannibalismus nicht »wirklich« vorfällt, sondern ein Produkt der poetischen Sprache ist. Metaphorische Interferenzen blenden hier tierische und menschliche Speise, »normales« Essen und Menschenfresserei ineinander. Auf diese Weise erscheint das Siegesbankett des Kaisers nach der Schlacht am Weißen Berg (vgl. S. 9–11) ebenso als kannibalische Mahlzeit wie die berühmte Ekelszene, in welcher der Narr des bayerischen Hofes sich in einen zahmen Storch verbeißt (vgl. S. 525f.). Das kaiserliche Bankett könnte die Vermutung aufkommen lassen, es gehe Döblin – einer geläufigen Politmetaphorik (»Länderhunger«) folgend – vor allem um die politische Verurteilung der habsburgischen Rückeroberung Böhmens. Essen erscheint im »Wallenstein« jedoch als

⁷⁷ Alfred Döblin: *Wallenstein*. Roman. Hrsg. von Walter Muschg. (AW 10) Olten, Freiburg i. Br. 1965. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Vorgang, der wie das Leben überhaupt durch die Ambivalenz von Vitalität und Vernichtung geprägt ist. Das (metaphorisch) kannibalische Mahl betont die destruktive Seite der so veranschaulichten Verfassung des Menschen. Mensch und Tier sind dort, wie die Narrenszene vorführt, nicht mehr unterscheidbar. Und das Verlangen, einen anderen zu verschlingen, kann – wie ein phantastisches Theater offenbart – jeden ergreifen (vgl. S. 343).

Nicht weniger bedeutsam ist die literarästhetische Seite dieser post-humanistischen Anthropologie. Wie gesagt, streicht der Text geradezu heraus, daß ihm nichts ferner liegt als eine Referenz auf die Wirklichkeit des Dreißigjährigen Kriegs (für die meisten historischen Romane des 19. Jahrhunderts und auch noch manche des 20. ist das keineswegs eine literaturtheoretische Selbstverständlichkeit). »Kannibalismus« entsteht im »Wallenstein« hauptsächlich aus dem internen Spiel der Sprache, die folglich nicht mehr als Gegenprinzip fungiert, das »gefährlose« geistige Assimilation verbürgt. Besonders aufschlußreich sind die intertextuellen Bezüge; sie unterhält der Roman vor allem zu »Salammbô«, dem Karthago-Roman Gustave Flauberts (1863). Ihm verdankt Döblin einen Gutteil jener Ausprägungen des Anthropophagiemotivs, welche die bei delle Grazie wie Huch noch dominante historiographische Diskurstradition sprengen, sowie die formale Eigenheit, Anthropophagie durch metaphorisch-motivische Interferenzen »nur« zu suggerieren.⁷⁸ Sowohl diese Technik im besonderen als auch der Quellenstatus von Flauberts Roman unterstreichen die antirealistische Wende, die Döblin im historisch-literarischen Genre vollzieht. Aus der Diskursgemeinschaft mit der Historiographie tritt sein »modernes Epos« heraus, denn die gründete, im 19. Jahrhundert wie noch bei Huch, auf einem gemeinsamen Wirklichkeitsbegriff. Gleichwohl hat das Sprachspiel eine extraliterarische Verweiskfunktion: die kannibalische Verfassung des Menschen gilt Döblin als eine anthropologische Realität, die hinter der »historischen Wirklichkeit« sichtbar gemacht werden soll.

⁷⁸ Vgl. Gustave Flaubert, *Salammbô*. Hrsg. von Edouard Maynial. Paris 1961, S. 311, 310f., 297, 158.

VIII Depersonale Poetik vs. Geschichte

Eine ähnliche Doppelfunktion haben die ›Kataloge‹, die im »Wallenstein« in einem Umfang auftreten wie in wenigen Großtexten der literarischen Moderne: häufig kommalose asyndetische Reihungen von gemeinhin alternativ einzusetzenden Verben, Substantiven, Adjektiven oder auch lange Aufzählungen von Berufen zum Beispiel (vgl. S. 67f.). Aus solchen Häufungen entwickelt sich einerseits ein reflexives Spiel mit der Bezeichnungsfunktion der Sprache, denn die Ablösung des einen treffenden Ausdrucks durch eine Vielzahl möglicher Ausdrücke provoziert die Ermittlung eines gemeinsamen Oberbegriffs, vor dem das einzelne Lexem seine semantische Eigenständigkeit verliert. ›Entindividualisierung‹ ist hier sprachkritisch zu verstehen. Andererseits entspricht die Lexemhäufung einer weltanschaulich vorgegebenen Darstellungsintention: dem vom Taoismus, von Schopenhauer und dem naturwissenschaftlichen Monismus der Jahrhundertwende inspirierten Ideal des Flutens, der Fülle und der Masse, in welcher der einzelne als Individuum nicht mehr hervortritt, von der Last der Individualität befreit ist.⁷⁹ Weltanschaulich steht Döblin damit gar nicht so fern von delle Grazie; einen entscheidenden Unterschied macht indes, daß es ihm gelingt, literarästhetische Konsequenzen zu ziehen. Den Gedanken der Depersonation, der, positiv oder negativ, für alle hier herangezogenen Autoren zentral ist, bildet nur er zu einer entschieden modernen Poetik aus.⁸⁰ Wieder entspricht die poetologische Modernität auffällig der Radikalität in der Gestaltung des Kannibalismusmotivs.

Bleibt die Frage nach den Folgen von Döblins posthumanistischem Menschenbild und seiner Poetik des »Durcheinander«⁸¹ für die (Makro-)Struktur des »Wallenstein«. Ins Auge fällt die Anwendung des Depersonationsprinzips auf die ideelle Zentralfigur, Kaiser Ferdinand den Anderen. Der Wald, in den er nach der Ermordung Wallensteins flieht, und der ›Waldmensch‹, dem er sich anschließen kann, bedeuten

⁷⁹ Vgl. Dieter Mayer, Alfred Döblins Wallenstein. Zur Geschichtsauffassung und zur Struktur. München 1972, S. 50–57.

⁸⁰ Vgl. Erich Kleinschmidt, Döblin-Studien I. Depersonale Poetik. Dispositionen des Erzählens bei Alfred Döblin. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1982), S. 383–401.

⁸¹ Alfred Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker (Anm. 4), S. 122.

für ihn Erlösung. Daß er sein Ende als Opfer dieses Waldmenschen findet, unterstreicht noch den Depersonationseffekt solcher Entwicklung. Im Horizont des Humanismus ist das zweifellos eine Entbildung. Ferdinand gewinnt zum Ende seines Lebens nicht ein Bewußtsein seiner selbst und moralische Maßstäbe wie die Figuren in manchen Sterbeszenen von Huch's »Großem Krieg«, ⁸² sondern tritt lediglich mit einem »leichten Staunen« vom Leben in den Tod (S. 738). Dies als Beispiel der Auswirkung des Depersonationsprinzips auf die »Geschichte« einer Figur; nun zum Narratologischen. Programmatisch folgt aus der »Depersonation« des Erzählens, daß jene perspektivische Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem eingezogen wird, die nötig ist zur Auswahl des benannten Gegenstandes oder erzählten Vorgangs wie zur Modellierung einer »vernünftigen« Handlung; der »steinerne Stil«, so Döblin, zeige nicht den Fokus des erzählenden Subjekts auf die Dinge, sondern diese selbst.⁸³ Tatsächlich zielt Döblins Romanpoetik auf eine Auflösung der kohärenten Handlung, aus der sich das Ende nach überkommener Ansicht konsequent zu entwickeln hat. Denn auf den souveränen Erzähler zu verzichten beraubt die Kontinuität und Finalität, nach welchen Prinzipien jener herkömmlich seine Erzählung strukturiert, ihres Ursprungs. Dementsprechend fordert Döblin, »anstelle der Entwicklung einer Handlung« die »Fülle der Erscheinungen auszubreiten«.⁸⁴ »Epischer Ablauf« ist für ihn ein Gegenbegriff zur – dem Ideal des bürgerlichen Realismus nach geradezu dramatischen – Geschlossenheit und Zielausrichtung der Romanfabel des 19. Jahrhunderts.⁸⁵ An dieser Stelle kann sich sein Begriff von Epik sogar auf die klassische Poetik des Epischen berufen.⁸⁶ Daß der »Wallenstein«

⁸² Vgl. die Sterbeszene des Grafen Schaffgotsch (Ricarda Huch, *Der große Krieg* [Anm. 52], S. 868f.).

⁸³ Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker* (Anm. 4), S. 122.

⁸⁴ Dieter Mayer, *Döblins Wallenstein* (Anm. 79), S. 214f., nach Alfred Döblin, *Das Ich über der Natur*. Berlin 1928, S. 204.

⁸⁵ Alfred Döblin, *Entstehung und Sinn meines Buches »Wallenstein«* [1930] – *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (AW 24) Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 184–187, hier S. 185; vgl. *Bemerkungen zum Roman* (1917) – *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur* (Anm. 4), S. 123–127.

⁸⁶ Eine verblüffende Fülle von ähnlichen Gedanken äußert z. B. August Wilhelm Schlegel, *Vom Epos*. In: *Das deutsche Versepos*. Hrsg. von Walter Johannes Schröder. Darmstadt 1969, S. 270–281. Zu Döblins Eposbegriff vgl. Karl Herbert Blessing, *Die Problematik des »modernen Epos« im Frühwerk Alfred Döblins*. Meisenheim a.d. Glan 1972.

mit dem Siegesbankett nach einer Schlacht beginnt und im letzten Absatz des Romans sich immer noch die Heere metzeln, scheint demgemäß auf einen Kreislauf, nicht auf einen zielführenden Prozeß hinzuweisen.

Über die narrative Tiefenstruktur des Romans ist damit aber noch nicht entschieden. Vielmehr ist zwischen der ›Sinnlosigkeit‹ des Erzählten in inhaltlich-normativer und dem Vorhandensein einer Fabel in struktureller Hinsicht zu unterscheiden. Und eine Art Fabel läßt sich durchaus formulieren: Ein Magnat und Kriegsgewinnler namens Wallenstein tritt als ein Dämon des Krieges auf, der den Kaiser auf einen Höhepunkt seiner Macht, zugleich aber auf den Tiefpunkt seiner Menschlichkeit bringt; aus den politischen Handeln wird der Kaiser jedoch erlöst, als er kurz vor der Ermordung seines Feldherrn entführt wird und wenig später zu Tode kommt. Dieser Plot zeichnet sich vielleicht nicht durch Eingängigkeit aus, erfaßt auch nur einen Teil des dargestellten Geschehens. Aber er enthält Anfangs- und Endpunkt – entscheidend: von temporaler wie qualitativer Differenz – und einen Teil dazwischen, der zwischen beidem vermittelt.⁸⁷ Mit welchen Mitteln und welcher Konsequenz letzteres geschehen soll, ist ein zentrales Kriterium zur Abgrenzung historiographiegeschichtlicher Epochen. So lassen sich Aufklärungshistorie und Historismus dadurch unterscheiden, daß jene eine mechanistische Totalerklärung propagierte, während dieser sich mit einer narrativen Plausibilisierung vom Typ des goethezeitlichen Romans beschied. Der »Wallenstein« nun ist im Vergleich auch mit historistischen Texten entschieden weniger auf narrative Kohärenz hin angelegt. Das für den (narrativistischen) Begriff von Geschichte unverzichtbare Schema eines Wandels in der Zeit, der an einem prinzipiell beliebigen Subjekt vorgeführt wird, erfüllt er trotzdem. Selbst die Rahmenabschnitte des Romans, die Geschichte als qualitative Veränderung in der Zeit zu widerlegen und Döblins Poetik als antihistorisch auszuweisen scheinen, können die von ihnen veranschaulichte Kreisstruktur nur vor der Folie jenes für die ›kulturelle‹ Moderne (seit dem späten 18. Jahrhundert) typischen

⁸⁷ Vgl. Karlheinz Stierle, *Narrativ, Narrativität*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Anm. 32), Bd. 6, Sp. 398–41, hier Sp. 398.

Geschichtsbegriffs profilieren. So »antihistoristisch«, ⁸⁸ wie die Makrostruktur des »Wallenstein« wirken soll, kann sie aus erzähltheoretischen Gründen gar nicht sein.

Allerdings ist Döblins »modernes Epos« nicht ausschließlich, nicht einmal primär plotbezogen-narrativ strukturiert. Bereits Huchs Text stellte makrostrukturelle Kohärenz wesentlich durch Motivnetze her. Die »historischen« Verläufe, an denen »Der große Krieg« damit noch strickte, streben die Strukturen des »Wallenstein« nun aufzulösen. Die Verteilung, Verwandlung und Kombination verschiedener Netze dominanter Motive hat bei Döblin eine neuartige Extension wie Funktion erreicht, die auf chronologische Abfolge keine Rücksicht mehr nimmt. Montage mag man diese Ordnung des Nebeneinander in Abgrenzung vom Nacheinander der Narration nennen.⁸⁹ Die verschiedenen Ausgestaltungen des Kannibalismusmotivs bilden ein solches Netz (mit Anschlußstellen zur Essens-, Sexual-, Schauspiel- und Gewaltmotivik). Auch die Aussage, die es transportiert, hat überwiegend keine historische Dimension. Ihre Anthropologie soll vielmehr den Menschen aller Zeiten oder aller Kriege treffen, welche ihrerseits nicht in ihrer historischen Differenz, sondern als gleichgültige Testsituationen für »diese unsichere Tiergattung« interessieren.⁹⁰ In dieser formalen wie »inhaltlichen« Aufhebung historischer Spezifität aber ist auch Geschichte selbst aufgehoben. Dem zufolge, was Döblins »modernem Epos« technisch wie menschenbildlich eigentümlich ist, fällt sie also doch den Kannibalen zum Opfer.

Angesichts dieses Befunds mag es überraschen, daß der ethnographische Kannibalismuskurs der Zeit um den Ersten Weltkrieg auffällig verstärkt zu narrativen Darstellungsformen greift. So präsentiert der Reisebericht von Felix Speiser Menschenfresserei erstmals in nen-

⁸⁸ Harro Müller, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1988, S. 90.

⁸⁹ Vgl. Otto Keller, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane »Der schwarze Vorhang«, »Die drei Sprünge des Wang-lun« und »Berlin Alexanderplatz«*. München 1980, S. 234. Das komplementäre Verhältnis von »Depersonation der erzählten Personen und Destruktion des Erzählers« (S. 230) einerseits und Verselbständigung von Bildern sowie Ausbildung von Motivnetzen andererseits als Weg zum modernen Roman bildet den Grundgedanken von Kellers Döblin-Analysen.

⁹⁰ Alfred Döblin, *Entstehung und Sinn meines Buches »Wallenstein«* (Anm. 85), S. 185.

nenswertem Maße im Rahmen von Fallgeschichten.⁹¹ Im fachethnologischen Diskurs treten sie ebenfalls und sogar etwas früher auf.⁹² Besonders deutlich wird dieser Wandel im Vergleich mit den Kompendien oder, wenn man so will, »Katalogen«, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch den deutschen Kannibalismuskurs dominierten.⁹³ Und es bleibt nicht bei einem Formwandel. Vielmehr unterminiert die Narrativierung das herkömmliche Bild des Menschenfressers kaum weniger, als Döblins Kannibalismusmotivik die Narrationsrudimente seines Romans entwertet. Die nun typischen Geschichten mit benannten Aktanten, ja Charakteren übernehmen vom historistischen Erzählen gerade auch die Funktion, das Fremde vertraut zu machen. Der Einbruch der Narration in die Kannibalographie indiziert und vollzieht daher einen beträchtlichen Tabuabbau, jedenfalls in bezug auf die exotische Menschenfresserei. Eine Voraussetzung scheint freilich die fortschreitende Zurückdrängung des Kannibalismus durch die Ko-

⁹¹ Vgl. Felix Speiser, Südsee, Urwald, Kannibalen. Reisen in den Neuen Hebriden und Santa-Cruz-Inseln. 2. Aufl. Stuttgart 1924 [EA Leipzig 1913], S. 109: »Früher wurden bei solchen Gelegenheiten oft auch Menschen verzehrt, um die Festlichkeit des Anlasses zu erhöhen. Das letzte Kannibalenmahl ereignete sich in dieser Gegend im Jahre 1906 und trug sich also zu: Mehrere junge Leute gingen, wie immer, mit ihren geladenen und gespannten Gewehren auf der Schulter durch den Wald, einer hinter dem anderen. Dabei entlud sich das Gewehr eines jungen, freund- und verwandtenlosen Burschen und tötete seinen Hintermann, den Sohn eines einflussreichen Mannes. Alle waren darin einig, daß keine mörderische Absicht vorgelegen habe, sondern lediglich ein unglücklicher Zufall die Schuld trage. Dennoch verlangte der betrübte Vater eine beträchtliche Summe von dem armen Jüngling, der sie selbst nicht zahlen konnte, und dem niemand die nötigen Schweine leihen wollte. Da der Vater aber drohte und drängte, flüchtete er sich in ein Nachbardorf. Dort wurde er zwar freundlich aufgenommen, insgeheim schickten die Leute aber Botschaft zum Vater und baten um Weisungen, was sie mit dem jungen Mann tun sollten. Die Antwort lautete: Tötet und verzehrt ihn. Die Dorfbewohner bereiteten daraufhin ein großes Fest, zu Ehren ihres lieben Gastes, wie sie sagten, und als dieser erwartungsvoll auf die Genüsse am Feuer saß, schlugen sie ihn mit einem Beil tot und zerlegten und brieten ihn kunstgerecht.« Als weiteres Beispiel für eine Erklärung – und zugleich »Entschuldigung« – durch Erzählen vgl. ebd., S. 243, mit dem bezeichnenden Schlusssatz: »So war also die blutige Tat nur eine mehr oder weniger berechnete Rache.«

⁹² Vgl. [Richard] Thurnwald, Nachrichten aus Nissan und von den Karolinen. In: Zeitschrift für Ethnologie 40 (1908), S. 106–115, hier S. 107–109. Thurnwalds Erzählung resultiert aus den polizeilichen Nachforschungen in einem einzelnen Kannibalismusfall, steht also genau in jenem Funktionskontext, dem die *narratio* als Bestandteil des *genus iudiciale* entstammt.

⁹³ Vgl. Richard Andree, Anthropographie (1887, Anm. 50); Paul Bergemann, Die Verbreitung der Anthropophagie (1893, Anm. 72).

lonialpolitik⁹⁴ gewesen zu sein. Nun konnte die Dialektik historistischen Verstehens ins Werk treten, denn nur was nicht ohnehin nahe liegt (und d.h. in diesem Fall: potentiell lebensbedrohlich ist), kann vertraut gemacht werden. Genaugenommen erzählt Speiser von Kannibalen, die es nicht mehr sind – auch im zitierten Beispiel, das als Läuterungsgeschichte endet:

Das Dorf des geprüften Vaters wurde eingeladen und ein großer Schmauß abgehalten. Einem Manne war ein Vorderarm mit Hand zugefallen. Als er an dem Fleische des Armes nagte, zerrte er offenbar an den Flexoren, so daß sich die Finger der Hand schlossen, als ob sie ihm in die Wange greifen wollten: »All same he alive.« Darauf warf er voll Grausen seinen Bissen weg und flüchtete in den Wald.⁹⁵

Die eingangs skizzierte Antinomie zwischen Historismus und Kannibalismus hat sich, so gesehen, entschärft: Während im Text einer Historistin wie Ricarda Huch Menschenfresser zum (fiktionalen) Gegenstand einfühlenden Verstehens avancieren, beginnt der ethnographische Kannibalismusdiskurs zu erzählen. Traditionelle Grenzen des europäischen Selbstverständnisses, wie sie bei delle Grazie noch einmal sichtbar wurden, verwischen damit. Als »Sieger« erscheint dabei die historistische Erzählung, denn ihr gelingt, das kannibalische Gegenprinzip zu integrieren. Träger dieser Leistung ist die Fortschreibungsfähigkeit historistischer Konzepte, wie Huchs »Großer Krieg« sie demonstriert, der weder epische Totalitätsansprüche erhebt noch einer radikal modernen Poetik folgt.

Wo die poetologische Forderung nach einem »modernen Epos« in tatsächlich posthistoristische Verfahren umgesetzt wird, findet dagegen kein »Ausgleich« zwischen narrativer Geschichtskonstruktion und Kannibalographie statt. Im »Wallenstein« scheinen der Historismus und sein Menschenbild wie Geschichtsbegriff den Anthropophagen erlegen zu sein. Von Katalogen und Montagen an den Rand gedrängt,

⁹⁴ Für das deutsche Kolonialgebiet vgl. Hermann Joseph Hiery, *Das Deutsche Reich in der Südsee (1900–1921). Eine Annäherung an die Erfahrungen verschiedener Kulturen*. Göttingen 1995, S. 126–131.

⁹⁵ Felix Speiser, *Südsee, Urwald, Kannibalen* (Anm. 91), S. 109; ähnliche »Entzugs«-Geschichten auf S. 250 und 286f. Jüngst vorgefallener Kannibalismus wird dagegen als kurze Notiz in eine Fußnote abgedrängt, vgl. S. 177.

kann die Erzählung ihre strukturgebende Funktion und weltbildprägende Wirkung nicht mehr hinreichend entfalten. Ihr Fortleben in Wissenschaft und Populärliteratur hat, vom Standpunkt avantgardistischer Poetik aus gesehen, nurmehr den Wert einer Randexistenz. In seinem ›Inselinnern‹⁹⁶ hingegen – das jetzt erst in den Blick kommt (Triebpsychologisches u. ä.) – erscheint der Mensch rückhaltloser denn je als Kannibale.

IX Im Käfig der Geschichte?

Allerdings gelingt Döblins Historismuskritik die Verabschiedung der ›Geschichte‹ nicht völlig, denn noch die Negation historistischer Verlaufsstrukturen ist angewiesen auf den Rahmen des Negierten: kein ›Inselinneres‹ ohne ›Randgebiete‹! Insofern erweist sich das ›moderne Epos‹ bei allen drei Autoren als Medium einer Historismuskritik, die dem Kritisierten nie vollständig entkommt. Angestoßen von der Krise der ›großen Erzählung‹ des Historismus, bemühten sich alle um die nachhistoristische Restrukturierung ihrer kleinen. Recht unterschiedlich waren dabei die Zielvorstellungen: Delle Grazie verließ das hermeneutische Oszillieren zwischen Darstellung und Deutung, Konstruktion und Empirie im Streben nach neuer – ›epischer‹ – Eindeutigkeit, die ihr – krisenhaft-historistisches – Werk aber als unerreichbar aufweist. Ricarda Huch dagegen zielte auf die Wiederbelebung des individuellen Faktors in der Geschichte und erreichte dies durch eine Steigerung bereits historistischer Verfahren. Döblin schließlich entwickelte aus seiner Kritik der anthropologischen Fundamente des Historismus neuartige Textverfahren, welche die Fabelstruktur zwar weithin zu überdecken, aber nicht völlig abzulösen vermochten. Für einen Leser gegen den Strich setzt auch sein nicht mehr quasi-dramatisch erzählter, sondern ›geschichteter‹⁹⁷ Roman einen genetischen Begriff von Geschichte voraus.

Aus diesem diskursgeschichtlichen Befund dürfte man auch für die gegenwärtige Methodendebatte lernen können. Ein weiteres Mal ähnlich wie Döblin scheint es nämlich den Studien des New Historicism zu ergehen. Obwohl auch sie das ahistorische Nebeneinander bevor-

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 15 (das Inselinnere als Rückzugsgebiet der Anthropophagie).

⁹⁷ Vgl. Alfred Döblin, Bemerkungen zum Roman (Anm. 85), S. 124.

zugen und Geschichte »als ›Geschichtetes‹« auffassen,⁹⁸ sind sie nicht frei von argumentativen Strukturen, für die historische Differenzen wesentlich sind. Allerdings ist zugleich ein Bemühen erkennbar, diesen Widerspruch zu kaschieren: In seinem Aufsatz beispielsweise über die Genreprobleme des 16. Jahrhunderts bei der rühmenden Darstellung adliger Helden, wenn diese über nicht ebenbürtige Gegner gesiegt haben, betont Stephen Greenblatt die Parallelität der gesellschaftlichen (Miß-)Verhältnisse einerseits am Anfang des Jahrhunderts (mit Dürers Bauernkriegsdenkmal als exemplarisch interpretiertem Kunstwerk) und andererseits an dessen Ende (für das er Sidney, Spenser und Shakespeare heranzieht).⁹⁹ Da, wo er es mit einer beachtlichen Zeitdifferenz zu tun hat, soll diese keinerlei Rolle spielen. Eine grundsätzliche Veränderung im Umgang mit dem Darstellungsproblem sei vielmehr erst bei Shakespeare festzustellen. Nun aber argumentiert Greenblatt doch mit zeitlichen Differenzen, die – weil »Henry VI« der äußeren Chronologie nach Sidneys »Arcadia« und Spensers »Faerie Queene« vorausging¹⁰⁰ – als historische gelesen werden müssen: »Während Sidney und Spenser *noch* Sorge tragen, daß gesellschaftliche und sogar konfessionelle Grenzen *erhalten bleiben*, hat Shakespeare seine Aufgabe *neu* definiert: Es geht *jetzt* darum, die Grenzen des Grundbesitzes zu verteidigen.«¹⁰¹ Deutlicher wird er nicht, obwohl die Pointe seines Aufsatzes in der Erklärung eines literarischen Wandels durch mentalitäts*geschichtliche* Umbesetzungen liegt. Jede Vergangenheit aber holt den am sichersten ein, der sie zu reflektieren versäumt. Das gilt für neue Historismen nicht weniger als für »moderne Epen«. Wenn nun aber der Historismus eine jener Vergangenheiten

⁹⁸ Ulfried Reichardt, Poststrukturalismus und der New Historicism: Geschichte(n) und Pluralität. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 16, 1991, S. 205–223, hier S. 219.

⁹⁹ Vgl. Stephen Greenblatt, Bauernmorden: Status, Genre, Rebellion – Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern. Übers. von Jeremy Gaines. Berlin 1991, S. 55–87, hier S. 67.

¹⁰⁰ »Henry VI« wurde wahrscheinlich 1590 uraufgeführt; die einschlägige Passage der »Arcadia« erschien 1593, »The Faerie Queene« 1596.

¹⁰¹ Stephen Greenblatt, Bauernmorden (Anm. 99), S. 81. Hervorhebungen von mir. Vgl. das englische Original: »and the concern, as in Sidney and Spenser, for maintaining social and even cosmic boundaries is reconcieved [by Shakespeare; D.F.] as a concern for maintaining freehold boundaries« (Stephen Greenblatt, Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture. New York, London 1990, S. 99–130, hier S. 125).

ist, die nicht vergehen wollen? Dann kommt es erst recht darauf an, die (narrativen) Konstruktionen, die er unserer Erkenntnis leiht, sich bewußt zu machen.