
II Vor der Welt

1 Vom alten Proteus

Wenn ein Text aus dem umfangreichen Erzählwerk Raabes als paradigmatisch für die Inszenierung des Worldmaking gelten darf, dann ist es die Erzählung *Vom alten Proteus. Eine Hochsommerngeschichte* von 1875. Die Erzählung bildet den Abschluss der Sammlung der *Krähenfelder Geschichten*, die Raabe 1879 in zwei Bänden veröffentlichte. Die Erzählung, die außerdem noch *Eulenspiegel*, *Frau Salome*, *Zum wilden Mann*, *Die Innerste* und *Höxter und Corvey* umfasst, markiert einen Wendepunkt in Raabes Erzählwerk, weil sie zum einen die Phase von Erzählungen mittlerer Länge abschließt, eine Form, die in der Tendenz das Frühwerk bestimmt, zum anderen aber in ihrer höchst selbstreflexiven Anlage der Poetik des Spätwerks zuzurechnen ist.¹ Mit *Vom alten Proteus* schließt diese Sammlung in einer humoristischen Erzählung, die für die Entwicklung ihres ehepolitischen Plots deutliche, aber deswegen auch ausgestellte, typenhaft überzeichnete Anleihen bei romantischen Erzähltexten und Shakespeares hybriden Komödien macht: Es geht um die Intrige gegen ein junges Liebespaar, Hilarion und Ernesta, der mit einer Gegenintrige gekontert werden kann. Mithilfe der Geister der vor 30 Jahren an einem gebrochenen Herzen verstorbenen Rosa von Krippen und der Operntänzerin Innocentia sowie mithilfe des Einsiedlers Konstantius entkommt das junge Liebespaar den ökonomisch motivierten Verkupplungsplänen der beiden alten Herren Püterich und Magerstedt. Eine kategorial grundlegend andere Figur hingegen ist der titelgebende Proteus, der nicht als Figur der erzählten Welt auftritt. Er stellt vielmehr ein Prinzip dar, das die Handlungsdarstellung konterkariert und den Fokus auf die selbstreflexive Dimension des Erzählens verschiebt.²

Für kaum eine Erzählung Raabes gehen dabei die Bewertungen der Forschung so sehr auseinander wie für *Vom alten Proteus*: Ist diese Erzählung nichts weiter als ein humoristisches Capriccio oder der Schlüssel zu Raabes Poetik?³ Die Einschätzungen gehen sogar so weit, in diesem Text eine – wie es Nicholas Saul im *Raabe-Handbuch* formuliert – „esoterische Formulierung von Raabes Privatästhetik“⁴ zu vermuten, wobei diese Lesart meines Erachtens nicht zuletzt dem Wunsch der Raabe-Forschung geschuldet ist, die fehlenden poetologischen Schriften Raabes zu kompensieren. Vor allem die durch die Erzählung geisternden Gespenster, die innerhalb von Raabes Erzählwerk eher

1 Vgl. Damaschke 1990. Zur ‚Schlüsselstellung‘ der Sammlung siehe bereits Goetz 1962.

2 Vgl. Saul 2016, 173.

3 Vgl. bspw. Beaucamp 1968, 42. Siehe zusammenfassend Saul 2016, 173.

4 Saul 2016, 173.

eine Ausnahme darstellen,⁵ wurden poetologisch gelesen, weil sich an sie eine vornehmlich epochengeschichtliche Fragestellung anschließt: Wie hält Raabe es mit dem Poetischen Realismus? Denn Gespenster führen, wie Elisabeth Strowick gezeigt hat, mitten ins Zentrum realistischer Epistemologie, weil sie das ‚Problem Wirklichkeit‘ adressieren.⁶ Aber anders als bei seinen Zeitgenossen wie Theodor Storm oder Theodor Fontane figurieren Raabes Gespenster eben nicht Wirklichkeit als wahrgenommene Wirklichkeit,⁷ sondern sind in ontologischer Gleichgültigkeit zu Figuren ausgestaltet, die sprechen, denken, fühlen und handeln.⁸ Sie sind vollwertiger Bestandteil des typenhaften Personals dieser humoristischen Erzählung.⁹ Die Gespenster sind dabei aber nur ein poetologischer Kondensationspunkt unter vielen. Raabe zitiert und verwendet etliche Figurentypen, als Topoi geltende Schauplätze und Motive, mit denen in der Erzählung ein romantisches gegen ein realistisches Programm antritt.¹⁰

Doch während auf der Ebene der Entitäten und der Handlung der program-matische Realismus auf dem Spiel steht, stellt sich die Erzählung in ihren Ver-fahren die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit erzählter Welten, und zwar indem sie an den prekären Punkt der Fiktion: *vor die Welt* führt. Es geht im Folgenden also nicht darum, diesem Text eine oder eben keine Sonderstel-lung in Raabes Erzählwerk einzuräumen. Stattdessen möchte ich seine paradig-matische Rolle für ein bestimmtes erzähltheoretisches Problem aufzeigen, das Raabe in vielen seiner Erzähltexte immer wieder neu umkreist: dasjenige des initialen ‚Eintritts‘ in die erzählte Welt. Raabe nutzt in dieser Erzählung die Li-zenzen der mythologischen Figur Proteus, um in einer ganzen Reihe von (Neu-) Anfängen und Revisionen zum einen vorzuführen, *dass* Erzählen Welten ent-wirft, zum anderen aber auch, *wie* es das tut.¹¹ Diese Inszenierung versperrt sich konsequent einer Vorstellung des Erzählens als bloßem Zugriff auf eine Welt und führt stattdessen die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff im Erzählakt vor. Diese Inszenierung beschränkt sich nicht auf den Erzählanfang. Stattdessen organisiert sie die gesamte Erzählung bis hin zu dem etwas eigen-willigen Personal der Handlung, allen voran: den Gespenstern.

5 Vgl. Damaschke 1990, 103f.; Saul 2016, 172.

6 Siehe Strowick 2019.

7 Vgl. Strowick 2015, 188–191; Strowick 2019. Bezogen auf das Programm des Poetischen Rea-lismus und seine poetologischen Kehrseiten vgl. Begemann 2013.

8 Vgl. Sammons 1987, 263.

9 Vgl. Saul 2016, 172.

10 Vgl. Saul 2013; Saul 2016, 173f.

11 Vorarbeiten zu diesem Kapitel (insbes. 1.1–1.3) sind bereits veröffentlicht, dort mit dem Fokus auf einer Auseinandersetzung mit dem literarischen Realismus unter den Vorzeichen der Glaubwürdigkeit, vgl. Pierstorff 2020.

Im Folgenden werde ich im ersten Schritt (1.1) in einem Close-Reading zeigen, wie der Erzählanfang in seinem ersten Weltentwurf das Worldmaking vorführt und dadurch den Blick auf die Operationen der ontologischen Erzählfunktion freilegt. Im zweiten Schritt (1.2) wird dargelegt, wie diese Operationen in der Serie der Weltentwürfe verzeitlicht werden. Im dritten Schritt (1.3) wird beleuchtet, wie die Erzählung den Akt des Worldmaking mit dem Modell der Theaterbühne reflektiert und welche ontologischen Probleme mit dieser intermedialen Folie in den Blick kommen. Der vierte Schritt (1.4) widmet sich der Frage, wie vor der theatralen Folie die Figuren zu Schauplätzen ontologischer Problemstellungen werden und welche Rolle dabei insbesondere dem Einsiedler Konstantius und den Gespenstern zukommt. Im letzten Schritt (1.5) führe ich die ontologischen Probleme zusammen, welche die Erzählung adressiert, und zeige, wie die Anspielung auf den mythologischen Proteus diese Probleme in der Personifikation organisieren.

1.1 Anfang: Ontologische Operationen

Der Anfang der Erzählung *Vom alten Proteus* gehört zu den ungewöhnlichsten Erzählanfängen, nicht nur in Raabes Werk, sondern auch weit darüber hinaus. Insbesondere die Geste des Verwerfens, die sich in der Reihe mehrfacher Erzählanläufe formiert, hat als Kuriosum innerhalb der Forschung Beachtung gefunden.¹² Mit dem Fokus auf dieser Geste läuft man jedoch Gefahr, das Verwerfen in der Lektüre zu affirmieren und damit das aus dem Blick zu verlieren, worauf dieser erste Erzählanlauf abzielt und was seine spezifischen Verfahren für eine Reflexion auf das Worldmaking leisten. Denn in verkürzter und verdichteter Form führt dieser erste Erzählanlauf die Operationen der ontologischen Erzählfunktion vor, indem er sie paradigmatisch entfaltet. Die rhetorische Inszenierung des Anfangs zielt darauf, die Position des Erzählens ostentativ einzusetzen und das Worldmaking an sie zurückzubinden. Der spezifische Fokus auf den Raum lässt die Operationen dabei umso deutlicher hervortreten, weil noch keine Figuren oder Handlung erzählt werden: Es wird eine ontologische Grenze der erzählten Welt eingeführt, einzelne räumliche Elemente werden singuliert und identifiziert, sie werden aber auch vervielfältigt und verglichen. Um dieses schrittweise Vorführen der ontologischen Operationen soll es im Folgenden gehen.

Die Erzählung beginnt nicht narrativ, sondern performativ. Eröffnet wird die Erzählung nämlich mit einer Frage, die zugleich eine Direktive formuliert: „Wie machen wir’s nun, um *unserm* Leser recht glaubwürdig zu erscheinen?“

12 Siehe bspw. Aust 1981; Beaucamp 1968; Koschorke 1990.

(BA 12, 199, Herv. im Original). Diese Frage figuriert die Stimme rhetorisch und richtet zugleich den Fokus auf das ‚Erzählen‘, das der Stimme als Tätigkeit zugeordnet wird. Darüber hinaus ruft diese Frage mit dem Begriff der Glaubwürdigkeit einen theoretischen Horizont auf, der in der Rhetorik bei Aristoteles seinen Ursprung hat und dann in der Fiktionstheorie fortgeführt wird.¹³ Auf diese Weise ins Spiel gebracht, dient der theoretische Horizont aber vor allem als Rahmen, um den Erzählakt selbst ins Zentrum zu rücken. Denn die Frage referiert nicht nur auf rhetorische Begriffe, sie besitzt selbst eine rhetorische Form: Als *Dubitatio* gehört sie zu denjenigen Gedankenfiguren, die als performative Ausdrücke überhaupt so etwas wie eine ‚Stimme‘ inszenieren.¹⁴ Bereits bei Aristoteles erscheint die Glaubwürdigkeit in Form einer zirkulären Argumentationsstruktur als Effekt der Rede selbst.¹⁵ Die Probleme, die sich daraus ergeben, werden in Raabes Erzählanfang radikal weitergedacht. Denn die Gedankenfigur setzt überhaupt erst eine figurierte Stimme ein, bevor diese dann im Erzählen in Bezug auf das Erzählte glaubwürdig erscheinen kann.

Der Begriff der figurierten Stimme dient an dieser Stelle dazu, den Effekt des ‚Stimme-Gebens‘ in den Blick zu nehmen, ohne ihn mit dem Erzählen kurz-zuschließen oder gar von festen ‚Erzählinstanzen‘ auszugehen. Denn bei Raabe kommt man nicht umhin, die Stimmeeffekte zu beschreiben, welche die narratologische Kategorie der Stimme gerade nicht erfasst. In diesem wie auch in allen folgenden Kapiteln bezieht sich der Begriff der Stimme deshalb auf die Art und Weise, wie im narrativen Diskurs ein Sprechakt rhetorisch inszeniert wird, der dem Format der *Prosopopoiia* folgt.¹⁶ Dieser Sprechakt kann auch als Erzählakt spezifiziert sein, wofür ich tentativ und analog den Begriff der Erzählstimme verwende, der aber ausschließlich für einen inszenierten, ostentativen Erzählakt reserviert ist. Doch obwohl Raabes Stimmeeffekte rhetorisch figuriert sind, bleibt die Struktur der narrativen Stimme, die Genette relational und grammatisch bestimmt und die ich im Folgenden begrifflich von der rhetorisch figurier-

13 Vgl. Aust 1981, 151. Zum rhetorischen Begriff siehe Mainberger 1996. In der Erzähl- und Fiktionstheorie hat der Begriff seinen Einsatzpunkt bei Fragen des so genannten unzuverlässigen Erzählens, siehe Allrath/Nünning 2005. Für einen Überblick siehe Shen 2013.

14 Vgl. Campe 1999, 135. Zur Figur des ‚Stimme-Verleihens‘, der *Prosopopoiia*, vgl. Menke 1997; Menke 2000, insbes. 136–163.

15 Vgl. Arist. *Rhet.* 1356a10.

16 Zu den Problemen eines metaphorischen Konzepts der Stimme siehe Blödorn/Langer 2006. Weil es in der Anfangsinszenierung von *Vom alten Proteus* um das Verhältnis einer rhetorisch figurierten Stimme als ‚Eingriff‘ in das Erzählen geht, verwende ich hier ausschließlich den Begriff der figurierten Stimme. Im Kapitel zu *Zum wilden Mann* (II.2) geht es spezifischer um eine Erzählstimme.

ten Stimme unterscheide,¹⁷ davon nicht unberührt. Wie so häufig bei Raabe mischt sich das, was gemeinhin als Erzählerkommentar bezeichnet wird, und zwar ausgestattet mit der pronominalen Maske eines altväterlichen ‚Wir‘, in die narrative Darstellung ein, um diese zu unterbrechen und zu diskutieren.¹⁸ Im Fall des *Alten Proteus* besitzt diese Frage insofern eine spezifische Funktion, als sie den ersten Satz der Erzählung bildet und damit in der ihr inhärenten Performativität eine Art Eröffnungsgeste darstellt, die innerhalb der narrativen Struktur den Ort des Erzählakts markiert. Weil sie das Erzählen initiiert, hat die rhetorische Frage narratologische Implikationen. Sie macht keine Proposition über die erzählte Welt, führt weder erzählten Raum oder erzählte Zeit noch handelnde Figuren ein, sondern richtet sich auf den Erzählakt, der hier noch ein reiner Sprechakt ist.

Neben ihrem allgemeinen Status als Gedankenfigur trägt auch ihr spezifisches Format, die *Dubitatio*, dazu bei, dass bei diesem Anfang mit der Frage der Erzählakt als solcher ins Zentrum rückt. Zweifel zu äußern, ist bereits bei Quintilian das erste Mittel der Wahl, um glaubwürdig zu wirken.¹⁹ Form und Inhalt dieser initialen Frage sind demnach so aufeinander bezogen, dass die Form die inhaltlich gestellte Aufgabe erfüllt. Doch die Figur erschöpft sich nicht in dieser performativen Selbsterfüllung, sie wird in ihrem Potenzial weiter entfaltet und setzt sich in Wiederholungen und Rückgriffen fort: Die *Dubitatio* gestaltet damit eine fiktive Kommunikation zwischen figurierter Stimme und fiktiven Adressierten zu einer Szene der Beurteilung, welche die folgenden, immer wieder neu ansetzenden Erzählanfänge rahmt. Die *Dubitatio* inszeniert damit genau das, was der Frage nach der Glaubwürdigkeit als pragmatischer Rahmen eingeschrieben ist. Denn „glaubwürdiges Reden ist immer dann erforderlich, wenn es ums Urteilen geht“.²⁰ Dieses pragmatische Setting hält Gelingen wie Nichtgelingen des Erzählens bereit, das sich damit wortwörtlich in einem Zustand der Krise (altgr. *krísis* = Urteil) befindet. Die spezifische Zeitlichkeit der Krise, wie sie Reinhard Koselleck begriffsgeschichtlich herausgearbeitet hat, besteht darin, Gegenwart zu erzeugen: Das in Krise gesetzte Erzählen tritt damit neben oder sogar noch vor eine erzählte Zeit.²¹ Damit besitzt die initiale Frage in dieser Erzählung noch eine

¹⁷ Vgl. Genette 2010, 137–139.

¹⁸ Das ‚Wir‘, das typisch für Raabes Erzählweise ist, geht nicht in einem *Pluralis maiestatis* respektive einem *Pluralis auctoris* auf, weil diese von der entsprechenden Instanz und nicht von ihr als Effekt ausgehen. Das Pronomen markiert vielmehr genau die Stellen in der narrativen Struktur, an denen Kategorien verwechselt werden.

¹⁹ Vgl. Quint. IX 2, 19.

²⁰ Mainberger 1996, 995. Vgl. Arist. Rhet. 1391b10.

²¹ Zur Zeitlichkeit der Krise siehe Koselleck 1986, 65f.

zweite, spezifische Funktion, indem sie einen pragmatischen Rahmen des Urteils einführt, der das einsetzende Erzählen von Beginn an unter Beobachtung, aber eben auch in Frage stellt.

Doch wie hängt die initiale Frage danach, wie ‚es zu machen sei‘, mit dem dann einsetzenden Erzählen zusammen? Die Frage bleibt zunächst einmal – in guter rhetorischer Tradition – unbeantwortet. Stattdessen schwenkt die figurierte Stimme vom selbstbezüglichen Sprechen auf die erzählte Welt um und stiftet in der Folge deren konstitutive Grenze. Das Erzählen beginnt und die Positionen der narrativen Struktur treten auseinander: „Da liegt die Studierstube des Philosophen, die Kinderstube des Dichters, das Schloß des Königs. Daran grenzt die Gasse, der Markt oder der Garten. Dahinter dehnt sich die Stadt oder der Stadtpark aus. Es folgen einzelne Häuser“ (BA 12, 199). Die Antwort auf die Frage nach dem Machen ist also das Machen selbst; gleichzeitig ist die Frage die Voraussetzung, dass das Worldmaking als Akt in den Fokus rückt und nicht in diesem aufgeht. Gerade auch, weil Frage und einsetzendes Erzählen im Druck durch einen Absatz voneinander getrennt sind, lassen sich Frage und Worldmaking dialogisch aufeinander beziehen.

Dieses Worldmaking ist vor allem ein ‚Spacemaking‘, weil es zunächst in einer Reihe deiktisch indizierter Raumbestimmungen besteht. Die Aufzählung der einzelnen Elemente gestaltet den erzählten Raum zu einem städtischen Setting aus. Dabei greifen die Operationen des Singulierens und Detaillierens ineinander. Aus der Reihung einzelner nominaler Bestimmungen setzt sich der erzählte Raum zusammen, wird also mit jedem weiteren Element erweitert und jeweils über eine räumliche Relation verbunden. In dieser Reihe nimmt das erste Element, die „Studierstube des Philosophen“, von der aus sich das Netz räumlicher Relationen entspannt, eine prekäre Stellung ein, weil sie die erste Setzung darstellt. Ihr geht kein Element voraus, zu dem sie in Beziehung gesetzt werden könnte, sondern lediglich das deiktische Lokaladverb „[d]a“. Noch vor jeder Anschauung, die der erzählte Raum durch die nominalen Bestimmungen erhält, steht mit diesem Lokaladverb die bloße Struktur des Singulierens am Anfang der Erzählung, die hier den narrativen Raum stiftet. Der räumliche Verweis ist damit semantisch leer; gleichzeitig gibt das Lokaladverb als Vektor zwei Richtungen und damit zwei räumliche Positionen vor, die aufeinander bezogen bzw. voneinander abhängig sind: die Position, auf die das ‚Zeigen‘ gerichtet ist – die Studierstube – und diejenige, von der aus das ‚Zeigen‘ erfolgt. Narratologisch argumentiert kann daher gesagt werden, dass die Wendung – „Da liegt die Studierstube des Philosophen“ – den doppelten Raum der Erzählung konstituiert. Analog zur doppelten zeitlichen Sequenz des Erzählens, die Erzählzeit und erzählte Zeit verbindet, zeigen Texte wie *Vom alten Proteus*, dass einerseits das Erzählen selbst räumlich strukturiert ist und einen Erzähl-

raum bildet.²² Andererseits hängt von diesem Erzählraum der erzählte Raum ab, der im Gegensatz zum strukturellen Erzählraum spezifische Raumsemantiken aufweist.

Ebendiesen doppelten Raum der Erzählung eröffnet die Reihung am Anfang vom *Alten Proteus* und stellt diesen in den Dienst eines inszenierten Worldmaking. Das „Da“ bildet einen strukturellen Zugriff auf die erzählte Welt, indem es einen Punkt setzt, von dem aus alle weiteren Relationen entwickelt werden. Gleichzeitig bildet es die erste Setzung dieser erzählten Welt. „[D]ie Gasse“, die „[d]aran“ – nämlich an „die Studierstube“ – „grenzt“, sowie „die Stadt“ „[d]ahinter“ (BA 12, 199) sind relational über diesen ersten Punkt innerhalb der erzählten Welt bestimmt. Denn sie sind von der räumlichen Struktur des Erzählens abhängig: vom deiktischen „Da“ das den Erzählraum strukturiert. Wie auch die Erzählzeit hängt der Erzählraum von der Origo ab, die im Erzählen immer wieder gesetzt wird. Als Origo bezeichnet Hamburger den „Nullpunkt des raumzeitlichen Koordinatensystems“,²³ wenngleich es ihr vor allem um die Differenz dieser Origo (‘ich’, ‘hier’, ‘jetzt’) zu einer Figur geht, um das fiktionale Erzählen zu bestimmen.²⁴ Dass die verschiedenen Vektoren dieser Origo auseinandertreten, dass Vektoren variabel gesetzt und aktualisiert werden, spielt bei Hamburger keine Rolle, ist aber für das Worldmaking essenziell. Die Operationen der ontologischen Erzählfunktion bestehen in einer stetigen Aktualisierung von Setzung und Zugriff. Der Anfang des *Alten Proteus* zeigt, wie dabei Singulieren und Detailieren ineinandergreifen: Indem das detaillierende Spacemaking jedes weitere Element des erzählten Raumes von dieser Origo aus zu den anderen Elementen in Beziehung setzt, bleiben Erzählraum und erzählter Raum, die im initialen „Da“ auseinandertreten, aufeinander bezogen.

Das deiktische „Da“ leistet also für das Worldmaking vor allem eins: Es singuliert ein einzelnes Element, das deshalb zu einem solchen wird, weil es eben deiktisch angezeigt und nicht bloß sprachlich bezeichnet wird. Während der bestimmte Artikel „die Studierstube“ zwar quantitativ auf ein einzelnes Element festlegt, vermag letztlich nur die deiktische Geste die referenzielle Unbestimmtheit aufzulösen. Das „Da“ gewährleistet den Umschlag von sprachlichen Zeichen, für welche die Bedingung ihrer Semantik eben das Nicht-Einzelne ist, hin zum konkreten Einzelnen, von dem die erzählte Welt abhängt. Welt setzt – grob gesprochen – Anschauung voraus, die wiederum vom Raum abhängt: „Wie es ohne Wahrnehmungsrelation keinen Raum gibt, so wird, wo er figuriert wird, An-

²² Der Begriff findet sich bereits bei Kahrmann/Reiss/Schluchter 1977, Bd. 1, 155, wird jedoch nicht systematisch ausgeführt. Vgl. Dennerlein 2009, 38–40.

²³ Hamburger 1987 [1957], 62.

²⁴ Vgl. Hamburger 1987 [1957], 60–63.

schaulichkeit interpoliert“,²⁵ führt Monika Ritzer aus. Dennoch ist es nicht die Anschaulichkeit allein, sondern die ontologische Operation des Singulierens, die dann in ein Identifizieren überführt wird. Denn ausgehend vom ersten Element, der in deiktischer Geste gesetzten „Studierstube“, basieren die Verbindungen der einzelnen Elemente stets darauf, dass erneut auf das vorausgehende Element referiert wird: „Daran grenzt die Gasse“ – das „Daran“ verdoppelt also das vorausgehende Element und identifiziert es als es selbst, um davon ausgehend die räumliche Relation zu setzen. In diesem Erzählanfang, der das Worldmaking inszeniert, kommt der Raum daher als „Kategorie der Wirklichkeit“²⁶ zum Tragen, den Raabe als doppelten einführt: als anschaulichen, erzählten Raum und als strukturellen Vektor, als Erzählraum. Erst der Erzählraum ermöglicht Referenz: den Zugriff auf ein konkretes Einzelnes, auf das wiederholt als Dasselbe in dieser räumlichen Relation referiert werden kann.

Das Besondere an dieser enumerativen Reihe räumlicher Elemente ist die spezifische rhetorische Form des Asyndetons, die der ontologischen Struktur eine Form gibt, und zwar qua Vervielfältigung. Denn mit der am Ende der rhetorischen Figur positionierten Konjunktion „oder“ geht die Reihe nicht darin auf, den narrativen Raum schrittweise zu entfalten. „Da liegt die Studierstube des Philosophen, die Kinderstube des Dichters, das Schloß des Königs. Daran grenzt die Gasse, der Markt *oder* der Garten. Dahinter dehnt sich die Stadt *oder* der Stadtpark aus“ (BA 12, 199, Herv. C.P.). Zunächst führen die Oder-Konjunktionen ganz allgemein Alternativen ein.²⁷ Selbst wenn man sie als inklusiv, nämlich als Oder-Auch interpretiert, stehen sie im Dienst der ontologischen Operation des Vervielfältigens. Inklusiv führen sie in den Reihen Modalität als zusätzliche Struktur ein, durch welche die Elemente organisiert werden: als Möglichkeit. „Die Gasse, der Markt *oder* der Garten“ wäre dabei zu verstehen als Reihe, deren Elemente jeweils gesetzt oder nicht gesetzt werden. Bereits in dieser Interpretation versperrt sich die Aufzählung einer gewissen Anschaulichkeit, zumindest insofern sie die Möglichkeit der Negation enthält. Jedoch spricht die syntaktische Struktur eher dafür, die Oder-Konjunktionen sogar als exklusive Disjunktion zu interpretieren: als Entweder-Oder. Denn die deiktischen Lokaladverbien agieren gegen eine solche unbestimmte Möglichkeit des Oder-Auch: Sie setzen erneut einen eindeutigen Referenzpunkt und führen dadurch die vervielfältigten Elemente wieder auf eine Position zusammen. Unabhängig davon, ob es nun „die Gasse, der Markt *oder* der Garten“ ist, „dahinter“ bezieht sich auf genau eine Position in der Raumstruktur. Damit ver-

²⁵ Ritzer 2012, 25.

²⁶ Ritzer 2012, 25.

²⁷ Vgl. anders Koschorke 1990, 45.

schärft sich die modale Relation, indem die einzelnen Entitäten als strikte Alternativen zueinander markiert werden. Auf diese Weise führt die ontologische Operation des Vervielfältigens aber nicht nur modale Strukturen in das Worldmaking ein, sondern auch so etwas wie paradigmatische Relationen der Elemente zueinander. Als Setzung von Alternativen ist die ontologische Operation gleichzeitig eine des Vergleichens. Denn was das Oder reguliert, ist eine Vergleichbarkeit der Elemente zueinander. Folglich entfaltet die ontologische Erzählfunktion paradigmatisch verbundene, semantische Konkretionen an einzelnen Punkten, die deiktisch gesetzt werden und so als einzelne Daten referiert werden können. Das Paradigma ist das der Stadt, das eine Teil-Ganzes-Relation stiftet und somit auch die einzelnen Elemente zusammenführt. Dieses Paradigma wechselt dann während des ersten Erzählanlaufs von der Stadt zur Landschaft.

Die Operationen des Differenzierens, des Singulierens und Identifizierens, ebenso wie die des Detaillierens, Vergleichens und Vervielfältigens sind bereits in diesem ersten Erzählanlauf, der nur einige Zeilen umfasst, in verdichteter Form präsent. Sie strukturieren das Worldmaking, das gerade aufgrund der Verdichtung den Fokus jedoch mehr auf die Operationen und die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff denn auf die Welt richtet. Doch nicht nur die deiktischen Gesten, die ein raumzeitliches Referenzsystem setzen, auch die figurale Struktur der Darstellung trägt zum betont performativen Charakter dieses Erzählanfangs bei. Während die Deiktika eine räumliche Verweisstruktur zwischen den Elementen der erzählten Welt etablieren, entsteht mit den rhetorischen Figuren der Detaillierung (*amplificatio*) ein Phänomen, für das die Narratologie keine Begriffe bereitstellt. Auf den ersten Blick wird nämlich weniger erzählt als vielmehr aufgezählt. Diese Verfahren stellen einen anderen Fokus ein, indem sie das Einzelne in Reihe stellen, also eben das Einzelne konterkarieren. Die Erzählung beginnt mit der asyndetischen Reihung von Elementen des erzählten Raumes, die zunächst noch durch Kommata, dann zunehmend durch Gedankenstriche voneinander getrennt werden und zuletzt eine Reihe elliptischer Sätze bilden:

Es folgen einzelne Häuser [...]. Es folgt das Feld – ein Wald – eine Eisenbahnlinie – eine Landstraße [...]. Wieder Felder und Dörfer – das Meer – die Insel – die Gegend, die im Sonnenschein liegt, und jene, über welche der Regenssturm fährt. Nächtliches Urwald-dickicht mit einer [S]chlacht bei Fackelbeleuchtung. Ein Sumpf im haushohen Schilf und eine trinkende Elefantenherde – die Wüste – wieder die See[.] (BA 12, 199)

Diese Verfahren haben den Effekt, dass in wenigen Zeilen unheimlich ‚viel Raum‘ erzeugt wird. Zudem stellen die Ellipsen den enumerativen Charakter des Detaillierens aus, indem die Reihen das eigentliche Erzählen ersetzen. Kaum ist der

Wechsel von der Inszenierung der Stimme (*voix*) hin zur erzählten Welt erfolgt, wird die Welt nicht mehr erzählt oder beschrieben, sondern benannt: Elemente des erzählten Raumes werden aufgerufen. Mit Sabine Mainberger gesprochen tritt in einer solchen Liste die benennende Funktion der Sprache hinter eine appellative Funktion zurück. Denn „Aufzählungen, in denen die Sprache fragmentiert ist und die Wörter wie Namen behandelt werden, sind deiktisch“.²⁸ Hier wenden sich die Verfahren der ontologischen Operation des Detaillierens auf ihren Anfangspunkt zurück, das deiktische „Da“. Damit stellt jede Nennung in dieser Reihe den Zusammenfall von Setzung und Zugriff ostentativ aus. Im Verfahren sind Raum und Zeit dabei konstitutiv aufeinander bezogen. Sukzessiv entsteht der erzählte Raum, indem – in zeitlichem Nacheinander – ein Element nach dem anderen aufgerufen wird.

Diese Verschaltung von deiktischer Struktur und Sukzession der Darstellung leistet das Verb „folgen“. Zum einen hat die Wendung „[e]s folgt“ dieselbe Logik wie die „Da“-Deixis, weil sie sowohl die Beziehung der räumlichen Elemente – eins folgt auf das andere – als auch die Position einschließt, von der aus diese Aufeinanderfolge behauptet wird. Zum anderen „folgt“ in der elliptischen Reihe eine Nominalphrase auf die andere. „Es folgt“ ist damit doppelt lesbar: sowohl in Bezug auf die Folge der Wörter im narrativen Diskurs als auch in Bezug auf die Folge der Elemente der erzählten Welt.²⁹ In dieser Funktion führt es narrativen Raum und narrativen Diskurs eng und löst damit wiederum einen Rückkopplungseffekt aus. Die Folge der Wörter scheint nämlich eine Bewegung im Raum der erzählten Welt zu formieren, die zunehmende Anzahl an Ellipsen zeigt wiederum eine Beschleunigung dieser Bewegung an. Weil es keine Figur gibt, der diese Bewegung zuzuordnen ist, bleibt sie weiterhin an das anfängliche „Da“ und dessen Origo gebunden. Dennoch figuriert diese Bewegung eine Wahrnehmung – oder führt zumindest das Potenzial des Detaillierens vor, Wahrnehmung zu figurieren.³⁰ Deutlich wird das vor allem in der Verwendung der Artikel, genauer: im Wechsel von bestimmten zu unbestimmten Artikeln: „Es folgt das Feld – ein Wald – eine Eisenbahnlinie“ (BA 12, 199). Der Status als konkrete einzelne Elemente, den die Operationen des Singulierens und Identifizierens gesetzt haben, wird dadurch wieder auf die Unbestimmtheit sprachlicher Bezeichnung zurückbezogen. Denn genau in der Unbestimmtheit vermag die Reihe der räumlichen Entitäten eine Wahrnehmung zu figurieren, deren einziger Fixpunkt eben die Bewegung wird, von der aus „ein Wald – eine Eisenbahnlinie – eine Land-

²⁸ Mainberger 2003, 117.

²⁹ Vgl. ähnlich Koschorke 1990, 46, der diese Doppelung als Persistieren der Signifikanten liest.

³⁰ Siehe Kap. I.3.3.

straße“ als ‚der Wald (da) – die Eisenbahnlinie (da) – die Landstraße (da)‘ bestimmt werden. Dass die unbestimmten Artikel nicht beibehalten werden, ist dabei nur konsequent. Schließlich führt die Variabilität vor, dass letztlich „ein Wald“ ebenso wie „der Wald“ gleichermaßen unbestimmt sind und der Wald seinen Status als konkreter einzelner Wald nur durch die ontologischen Operationen erhält, die eine erzählte Welt als Referenzsystem etablieren.

Die Bewegung, die durch die Figuren der Amplificatio induziert wird, führt an den Punkt, an dem die ontologische Erzählfunktion in ein epistemologisches Profil umschlägt: Benennung und Setzung der Elemente gleichen zunehmend einer wahrnehmungsförmigen Bestandsaufnahme, womit die Setzung scheinbar hinter dem Zugriff verschwindet. Doch der Erzählanfang kalkuliert mit diesem Effekt. Weil die Bewegung eine Wahrnehmung figuriert, die innerhalb der erzählten Welt verortet ist, werden beim Erzählanfang radikale Konsequenzen gezogen, indem die Bewegung von der formalen Origo der Erzählung zu einer Figur in der erzählten Welt überspringt. Das zeigt sich darin, dass die Rückkehr der Weltumrundung zweimal stattfindet: einmal in der erzählten Welt und einmal rein strukturell. Dieses Auseinandertreten vollzieht sich folgendermaßen: Nachdem die Reihe zunächst geographisch relativ unmarkierte Elemente beinhaltet hat, zeigen die kolonialen Topoi, die sich an das „Meer“ anschließen, wie das „Urwalddickicht“ oder die „Elefantenherde“ (BA 12, 199), dass die Bewegung geographisch nicht begrenzt, aber eben auch nicht beliebig ist. Dennoch deutet die Abfolge die Semantisierung des erzählten Raumes zu einem globalen, kolonialen Setting nur an und lässt dann die räumliche Deixis – und zwar leer – weiterlaufen, um sie zur Weltkugel zu schließen: „und so weiter, so weiter – rundum“ (BA 12, 199). Innerhalb des erzählten Raumes erfolgt die Rückkehr zum Ausgangspunkt, zum „Schloß des Königs, [der] Kinderstube des Poeten, [der] Studierstube des Weltweisen“ jedoch per Bahnfahrt: „Eisenbahnstation X. X. ‚Ein Billett nach Hause!‘“ (BA 12, 199). Bei der figurierten Stimme, die nach der Weltumrundung das Billett fordert, handelt es sich – die Anführungszeichen zeigen dies an – um eine intradiegetische. Sie erhält als Figur zwar keine weitere Anschauung, steht aber am Ende der räumlichen Bewegung, so als wäre sie durch dieselbe figuriert worden. An dieser Stelle löst sich die rein strukturelle, deiktisch produzierte Origo und springt auf die Figur über. Weil sich das Erzählen auf den strukturellen Erzählraum zurückzieht und damit wieder unanschaulich wird, bleibt freilich die durch die Bewegung figurierte Position im erzählten Raum zurück. Die Bahnfahrt ist also die logische Konsequenz dieser Gebundenheit an den erzählten Raum.³¹

31 Vgl. anders Koschorke 1990, 46.

Die Weltumrundung endet nicht bei ihrem Ausgangspunkt, sondern fokussiert auf eine Figur, bevor dieser erste Versuch des Erzählanfangs mitten im Satz mit einem Gedankenstrich abbricht: „und drin – ein Mann, der da denkt, seine Welt sei die Welt, der da meint, seine Erlebnisse, Gefühle, Hoffnungen, Pläne, Vorsätze für –“ (BA 12, 199). Die syntaktische Ambiguität lässt für die asyndetische Reihung von Studierstube, Kinderstube und Schloss – auch bereits bei der ersten Nennung als ‚Startpunkt‘ – offen, ob es sich um drei verschiedene oder ein und dasselbe Gebäude in je unterschiedlicher Funktion handelt. In der Folge etabliert sie eine Überlagerung der jeweils mit den Gebäuden assoziierten Rollen von Philosoph, Dichter und König.³² Mit dem „und drin“, das in seinem Bezug auf eines oder alle dieser drei architektonischen Elemente ebenso unbestimmt ist, werden diese Rollen auf den „Mann, der da denkt“ (BA 12, 199) übertragen. Vorgestellt wird so eine Dreieinigkeit von Philosoph, Dichter und König, die je einen anderen Aspekt des Erzählens als Worldmaking veranschaulichen. Während der Philosoph für die Regeln zuständig ist, nach denen die erzählte Welt konstruiert ist, ist es der Dichter als der – wenn man so will – Erzeuger des narrativen Diskurses, mit dem die Darstellungsverfahren in den Vordergrund geraten, wobei der König schließlich die Verfügungsgewalt seiner Position über die Elemente der von ihm abhängigen erzählten Welt verkörpert.³³ Diese drei Rollen charakterisieren in der Auffächerung dieser Funktionen das Erzählen. Zugleich ist mit allen drei Rollen eine performative Dimension verbunden, die das Erzählen als *Erzählakt* ins Licht rückt. Nachdem Raabes Erzählanfang die Performativität des Erzählens vorgeführt hat, bestimmt er die ‚Rollenzitate‘ semantisch – Philosoph, Dichter, König – und schlägt damit eine Typologie der Arbeitsteilung vor, die der ontologischen Erzählfunktion zugrunde liegt.³⁴

³² Für Koschorke ist der Mann im „dreifachen Interieur[]“ Subjekt einer „machthaberische[n], poetische[n] oder philosophische[n] Bibliotheksphantasie“ (Koschorke 1990, 46).

³³ Vgl. Koschorke 1990, 46.

³⁴ Eine ähnliche Rollenaufteilung findet sich in Jean Pauls Konzeption der „humoristischen Subjektivität“, die Raabe rezipiert und – jedoch unter anderen Vorzeichen – weiterentwickelt: „Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewol nur, um sie poetisch zu vernichten. Da er *sein eigner Hofnarr* und *sein eignes komisches italienisches Masken-Quartett* ist, aber auch selber der *Regent* und *Regissör* dazu: so muß der Leser einige Liebe, wenigstens keinen Haß gegen das schreibende Ich mitbringen und dessen Scheinen nicht zum Sein machen“ (Jean Paul 1996, 132f., Herv. C.P.).

1.2 Stimme: Ent- und Verwerfen

Nun bleibt es nicht bei diesem ersten Erzählanfang: Dieser bildet nur den Auftakt einer Reihe von Erzählanläufen, die nicht nur performativ ausagiert, sondern gleichzeitig diskutiert und beurteilt werden, wozu die initiale Frage den Anstoß gibt. Wie in dieser Reihe der Erzählanfänge das Worldmaking sowohl in seiner Performativität als auch in seiner Prozesshaftigkeit inszeniert wird, soll im Folgenden analysiert werden. Die Aufmerksamkeit auf diese iterative Inszenierung stellt sich dabei erneut aufgrund der Gedankenfiguren ein, die diese Reihe der Erzählanfänge strukturieren, moderieren und kommentieren: *Dubitatio*, *Correctio* und *Affirmatio*.

Während des ersten Weltentwurfs, der eine erzählte Welt anschaulich vor Augen stellt, tritt die rhetorisch figurierte Stimme, die sich eingangs so eindringlich eine eigene Gegenwart verschafft hatte, zunächst in den Hintergrund, bevor sie sich umso deutlicher zu Wort meldet und das Worldmaking mitten im Satz abbricht: „Nein, es geht wirklich und wahrhaftig so nicht! Versuchen wir es auf eine andere Weise. – –“ (BA 12, 199). Wenn sich die figurierte Stimme auf diese Weise einmischt und die initiale rhetorische Frage aufgreift, dann rückt sie erneut den Erzähllakt als Sprechakt in den Vordergrund und lässt das Worldmaking nicht nur ‚pausieren‘,³⁵ sondern sogar abbrechen. In dieser Radikalität spielt der Abbruch die beiden Positionen in der narrativen Struktur gegeneinander aus. Vor dem Abbruch des Erzählens, der sowohl syntaktisch als auch typographisch, in Form eines Gedankenstrichs und fehlenden Satzzeichens, markiert ist, erscheint die rhetorische Geste des Einspruchs der expressiven Partikel „Nein“ umso vehementer. Darüber hinaus lässt sich das „Nein“ rhetorisch bereits als *Correctio* lesen, die der Einschub insgesamt darstellt. Die *Correctio* zählt ebenso wie die *Dubitatio* zu den Gedankenfiguren und bezeichnet eine Geste des Verwerfens eines vorausgegangenen Ausdrucks oder Gedankens, der dann durch einen anderen ersetzt wird.³⁶ Die Geste des Verwerfens erhält damit gleichzeitig das Profil einer „Verbesserung“,³⁷ indem sie Wertungen indiziert. Folglich führt die *Correctio* das pragmatische Setting des Urteilens – die Krise des Erzählens – fort und beantwortet die Ausgangsfrage nach dem ‚Wie‘ entschieden: *so nicht*. Weil sie aber in diesem Abbruch die Frage lediglich negativ beantwortet, aktualisiert und variiert sie die *Dubitatio* des Anfangs: „Versuchen wir es auf eine andere Weise“ (BA 12, 199), die nun eine Klammer um den ersten Weltentwurf bildet.

³⁵ Vgl. Genette 2010, 63.

³⁶ Vgl. Lausberg 2008, § 784–786.

³⁷ Lausberg 2008, § 784.

Wie es zu machen sei, wird nicht beantwortet, stattdessen setzt sich die Krise des Erzählens durch den gesamten Erzählanfang fort. Die rhetorische Rahmung des Weltentwurfs durch Ausgangsfrage und unterbrechenden Einwurf lässt das Worldmaking selbst zum eigentlichen Ereignis werden, weil der „Versuch[]“ einen offenen Ausgang des Gelingens oder Scheiterns suggeriert und so das Worldmaking prozesshaft zur Darstellung gebracht wird. Schon mit dem Abbruch ist klar: Es gibt nicht ‚die eine‘ Version der erzählten Welt; mehrere Versionen stehen nebeneinander – aber nicht unverbunden. Sie sind – um überhaupt zu Versionen voneinander zu werden – über die rhetorisch figurierte Stimme vermittelt, die dem Format der *Correctio* folgt. Diese ist insofern radikal, als es sich nicht um eine sprachliche Korrektur handelt, mithin keine „Verbesserung einer eigenen Äußerung“,³⁸ sondern um eine grundsätzliche Modifikation der erzählten Welt, deren erster Entwurf, statt nur punktuell verändert, komplett verworfen wird.

Welche Funktion besitzt diese radikale *Correctio*? Sie stellt einen bestimmten Fokus auf das Worldmaking her, das für jede Erzählung gerade im Anfang ihren neuralgischen Punkt hat. Denn diese Inszenierung zeigt das Potenzial oder vielmehr die Unbeständigkeit auf, die letztlich jedem narrativen Worldmaking zugrunde liegt und in jedem Erzählanfang angelegt ist. Eine Geschichte zu erzählen, bedeutet immer auch, unendlich viele andere Geschichten nicht zu erzählen; eine erzählte Welt zu entwerfen, bedeutet eine Festlegung. Das Verwerfen im *Alten Proteus* setzt also genau an diesem Strukturmerkmal an und zerrt es vom Dunkel der konstitutiven Selbstvergessenheit des Erzählanfangs regelrecht ins Licht der narrativen Aufmerksamkeit. In einer Geste der Selbstkorrektur werden die Bedingungen des Erzählens – wie „es geht“ – ausgelotet und innerhalb der spezifischen Struktur des Erzählakts ausagiert, die das Erzählen und die erzählte Welt verbindet. Dass Erzählanfänge Welten entwerfen, indem Entitäten und Strukturen Aktualität stiften, darauf macht auch das begriffliche Setting aufmerksam, mit dem die figurierte Stimme das Worldmaking kommentiert: „Nein, es geht wirklich und wahrhaftig so nicht!“ (BA 12, 199). In hypallagetischer Verschiebung attribuieren „wirklich“ und „wahrhaftig“ jedoch eben nicht die erzählte Welt, sondern als Satzadverbiale den insgesamt gescheiterten Versuch des Worldmaking: Ihm wird die Aktualität nachträglich aberkannt. Das Ringen um die Welt geht weiter.

Das Erzählen setzt damit zu einem neuen Versuch an. Obwohl der Einwurf ankündigt, „es auf eine andere Weise“ versuchen zu wollen, beginnt der zweite Anlauf analog zum ersten mit der deiktischen Evokation des räumlichen Settings:

38 Lausberg 2008, § 784.

Das ist Athen! Athen, wie es vielleicht in Sebastian Münsters Chronik aussehen könnte. Da fließt der Ilissus, dort der Kephissus; dort erhebt sich die Akropolis, und König ist – Theseus, der Sohn des Ägeus und der Äthra. Und in vier Tagen ist Neumond, und dann wird Hochzeit gefeiert zu Athen. Hippolyta, die Königin der Amazonen, ist die Braut.

(BA 12, 199)

Auch hier sind die räumlichen Elemente die zentralen Parameter für den Weltentwurf. Jedoch hält sich das Erzählen nicht in gleicher Weise bei den räumlichen Elementen auf. Stattdessen geht es dazu über, Figuren und Handlung einzuführen. Die Figuren, die dieses Setting bevölkern, sind mit Eigennamen ausgestattet und unterscheiden sich dadurch signifikant von den entindividualisierten Rollen des ersten Weltentwurfs: Philosoph, Dichter, König, Mann, Frau.³⁹ Der zweite Erzählentwurf nutzt zwar ebenfalls Rollen, aber nur dafür, sie dann identifizierend zu besetzen: „und König ist – Theseus“ und „Hippolyta [...] ist die Braut“. Dabei ist die auf diese Weise narrativ hergestellte Identität aber eine höchst prekäre. Denn die Eigennamen – zunächst: Theseus und Hippolyta – sind nicht einfach irgendwelche Namen, vielmehr fungieren sie als intertextuelle Referenzen, was bedeutet, dass dieses Identifizieren immer ein Identifizieren auf der Basis von Nicht-Identität ist. Diese spezifischen Namen reichern die Figuren intertextuell an, indem sie Folien für sie bereitstellen. Darüber hinaus evozieren sie bereits eine bestimmte Handlung, nämlich Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*.⁴⁰ Dabei macht der zweite Erzählanlauf keinen Hehl aus den intertextuellen Anleihen, sondern stellt im weiteren Verlauf sogar diese Handlung als Bühnengeschehen aus, über das ein Publikum räsoniert. Der Verdoppelung von Handlung und intertextueller Folie entspricht damit eine Verdoppelung in der erzählten Welt: als Handlung und als theatral dargestellte Handlung. Das Problem, räumliches Setting, Figuren und Handlung zu übernehmen, deutet sich in der proleptischen Zeitgestaltung an. Als Folie ist diese Handlung nämlich gewissermaßen vorherzusagen: „Noch vier Nächte, dann wird man mit allen Kirchenglocken läuten in Athen. [...] Wie werden die Kartaunen von der Burg donnern [...]!“ (BA 12, 200). Dennoch lautet das Resümee dieses zweiten, intertextuellen Weltentwurfs: „Wirklich und wahrhaftig, es geht! – – O man muß nur bei gescheiten Leuten anfragen, um zu erfahren, wie etwas zu machen sei!“ (BA 12, 201, Herv. im Original). Von der Dubitatio über die Correctio bis hin zur Affirmatio bieten so die kommentierenden Einschübe das zentrale figurative Arsenal der rhetorischen Glaubwürdigkeit auf.

³⁹ Vgl. Aust 1981, 158 f.

⁴⁰ Zu dieser Funktion der Namen vgl. Aust 1981, 158.

Mit diesem affirmativen Befund endet nun die Exposition der Erzählung – zumindest legt das Abteilungssternchen dieses Gelingen typographisch nahe. Das Ringen um das Erzählen scheint beendet. Mittig gesetzt trennt der Asterisk nicht nur die metafiktionale Anfangsinszenierung von der folgenden Erzählung, er deutet darüber hinaus typographisch einen Schlusspunkt an, der die Krise des Erzählens für beendet erklärt. Obwohl räumliches Setting, Figuren und Handlung der Bewertung standhalten, markiert dieser vermeintliche Schlusspunkt doch wieder nur einen erneuten, insgesamt also den dritten Erzählanlauf: „In einem großen Walde hatte sich in Tagen, die der Leser sich nach Belieben nah oder fern denken kann, ein Einsiedler niedergelassen und festgesetzt“ (BA 12, 201). Weil die Affirmatio die Reihe von Dubitatio und Correctio weiterführt, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Krise des Erzählens in die typographisch und rhetorisch instituierte, ‚eigentliche‘ Erzählung fortsetzt. Mit dem dritten Weltentwurf unterläuft die figurierte Stimme somit letztendlich ihr eigenes Urteil bzw. setzt sich darüber hinweg.

Auch die erzählte Welt dieses dritten und letzten Versuchs ist keineswegs so beständig, wie der Schlusspunkt vermuten ließe. Zwar muss diese Welt nicht mehr grundsätzlich korrigiert werden, jedoch findet sich die Krise des Erzählens unmittelbar fortgeführt, und zwar als Dialog zwischen einem „brave[n] deutsche[n] Herz und Weib“ und dem „wohlmeinenden Autor“ (BA 12, 201). In Form einer narrativen Metalepse treten ‚Leserin‘ und ‚Autor‘ als Figuren in der erzählten Welt auf und äußern Zweifel an der Erzählung. Die Leserin stellt nämlich „auf der Stelle die Frage“ nach den Hintergründen dieses Einsiedlers, worauf der Autor sie vertröstet: „*Liebe Seele, das ist ja grade die Geschichte!*“ Und nun – wenn jemand es besser versteht, auf deutsch ein Ding am rechten Zipfel anzufassen, so tue er’s: *ich kann’s nicht besser.* – –“ (BA 12, 202, Herv. im Original). Diese Metalepse führt die Dubitatio der Anfangsinszenierung fort, verlagert sie jedoch in die Exposition der ‚eigentlichen‘ Erzählung und damit bereits in die erzählte Welt hinein, indem sie die Diskussion im Figurendialog stattfinden lässt. Die über rhetorische Begriffe und Gedankenfiguren organisierte Diskussion verbindet Positionen der narrativen Struktur miteinander, deren ontologischer Status im Zuge dieses Ringens um das Erzählen ausgehandelt wird – eine höchst prekäre Angelegenheit, die letztlich nur auf relationale Indikationen zurückgeht, die narrativ gestiftet werden. Die rhetorisch eingesetzte Stimme verfügt über die Weltentwürfe, die Handlung um Theseus und Hippolyta ist abhängig von einer theatralen Aufführung, der „wohlmeinende[] Autor“ verfügt über „seine[n] Eremiten“ (BA 12, 201).

Die Krise des Erzählens ist also auch mit dem dritten und letzten Erzählanlauf keineswegs überwunden. Worauf die Reihe der Erzählanläufe unmissverständlich insistiert, ist die prinzipielle Möglichkeit, die erzählte Welt jederzeit zu

revidieren oder durch eine neue zu ersetzen, wie es der Erzählanfang insgesamt vorführt. Doch statt einer erneuten grundlegenden Revision affirmieren im Folgenden Wiederholungen und Partikeln das bereits Erzählte: „In einem großen Walde *also*, nicht allzufern von einer großen Stadt, wohnte ein sonderbarer Mensch“ (BA 12, 202, Herv. C.P.). Diese Kontinuität als ontologische Struktur der erzählten Welt muss jedoch aktiv hergestellt werden, da die mehrfachen Revisionen der Exposition diese grundsätzlich verunsichert haben. Die erzählte Welt, die auf diese Weise eingeführt, hinterfragt und dann weiter entfaltet wird, ist somit von Anfang an eine prekäre. Das zeigt sich durch die gesamte Erzählung hindurch, indem die dargestellte Performativität die performativen Phänomene des narrativen Diskurses spiegelt.⁴¹ Die immer wieder neu aufgegriffene Inszenierung des Worldmaking relativiert und konterkariert damit die Bedeutung des Anfangs in Hinblick auf eine fiktionstheoretische Basis des Erzählens. Schließlich handelt es sich keineswegs um die einfache Einführung einer Differenz, welche die Grenze der erzählten Welt konstituiert und den ‚Eintritt‘ in dieselbe gleichzeitig schon vollzogen hat.⁴² Erst die Serie der Ent- und Verwürfe entfaltet die performative Dimension des Erzählakts über diese initiale Setzung und das Einziehen einer Grenze hinweg. Was in diesem Erzählanfang mit seinen Revisionen und Neuanfängen vorgeführt wird,⁴³ ist nichts anderes als die performative Erzeugungsfunktion des Erzählens, der Akt des Worldmaking.⁴⁴ Indem sich in Form von Gedankenfiguren eine Stimme figuriert und mit rhetorischen Gesten die Verfügungsgewalt über die erzählte Welt vorführt, inszeniert der Erzählanfang die performative Setzung des Erzählens – *doing worldmaking* sozusagen.⁴⁵

41 Zu dieser Unterscheidung von strukturaler und dargestellter Performativität siehe Häsner et al. 2011, 84. Hier ließe sich der Fokus der Handlung auf Benennungsakte anschließen, den Aust herausarbeitet, vgl. Aust 1981, 157 f.

42 Für systemtheoretische Annäherungen dieses Problems siehe allgemein Koschorke 2002.

43 Vgl. Moser 2015, 33, Anm. 39.

44 Vgl. Drummer 2005, 59 f.

45 Die Anfangsinszenierung setzt dabei stets die Prozessualität des Worldmaking als Aktstruktur in Beziehung zu einer Inszenierung der Performativität der Stimme. Eben dort wird die Performativität im literarischen Text in der Regel verortet, nämlich als Formen der figurierten und inszenierten Stimme: „Als Merkmale von Performativität, [...] gelten neben der bereits angesprochenen Selbstbezüglichkeit, also der Ausstellung von Denk- und Artikulationsprozessen, z. B. Indexikalisierung im Sinne der Markierung des Aussagesubjekts oder einer präsentischen Deixis, fingierte oder tatsächliche Oralität, dialogische Struktur, Plurimedialität oder auch die Fokussierung auf den verkörperten Äußerungsakt. Demgemäß werden Aspekte wie Publikumsbezug und direkte (An-)Rede, Evokation von Körperlichkeit, vorgetäuschte Mündlichkeit und Multiperspektivierung hervorgehoben. Ein in diesem Sinne ‚theatralisierter‘ Text wird weniger in seiner Referenzfunktion gesehen als vielmehr auf seine Simulationsfunktion hin befragt – es zählt weniger, was der Text darstellt, als was er aus- oder vorstellt“ (Häsner et al. 2011, 76).

1.3 Modell: Bühne

Während die performative Dimension des Erzählakts in der Reihe der Weltentwürfe, Revisionen und Korrekturen selbst wiederum performativ ausgelotet wird, adressiert insbesondere der zweite Weltentwurf diese Dimension auf eine weitere Art, indem er ihr das Modell der Bühne unterlegt. Wie dieses Modell eingeführt wird und welche Funktionen es in der Inszenierung des Worldmaking hat, wird in diesem Kapitel ausführlich analysiert. Das Modell des Theaters veranschaulicht die Struktur der Fiktion, die der erste Weltentwurf in der Interaktion der beiden Positionen – der figurierten Stimme und der erzählten Welt – markiert hat. Deiktisch evoziert wird nicht einfach das antike Athen, sondern das antike Athen *als Schauplatz* einer Aufführung von Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1600). Damit verwirft und ersetzt der zweite Versuch die erzählte Welt des ersten und verdoppelt zudem den erzählten Raum zu einer komplexen metafiktionalen Anordnung, indem die Differenz der Darstellung in den Bereich der erzählten Welt eingeführt wird. Im Zusammenspiel von vielfältigen intermedialen und intertextuellen Bezügen entfaltet dieses Setting – wie ich im Folgenden zeigen möchte – sein spezifisches metafiktionales Potenzial. Die theatrale Aufführung wird hier als Paradigma des Worldmaking installiert, das von der Exposition ausgehend der übrigen Erzählung als Modell dient, indem es die stetige Produktion qua Operationen der ontologischen Erzählfunktion buchstäblich auf die Bühne bringt.⁴⁶

Die theatrale Aufführung rahmt nicht von Beginn an die Hervorbringung der erzählten Welt in diesem zweiten Versuch, sondern bricht unvermittelt in diese ein: „Ohne die Mendelssohnsche Musik wäre das verrückte Zeug heute doch nicht mehr auszuhalten“, sagt das Publikum, das heißt fünf Sechstel des Publikums“ (BA 12, 200). Die Stimme des Publikums fügt sich nicht in die bis dahin erzählte Welt, das heißt das antike Athen, bevölkert mit den Figuren aus Shakespeares *Midsummer Night's Dream*. Zwar folgt die Anordnung, mit der räumliches Setting und Figuren eingeführt werden, bereits implizit derjenigen des dramatischen Textes. Die ersten drei Absätze des zweiten Weltentwurfs entsprechen den ersten drei Szenen bei Shakespeare, beginnend beim herrschaftlichen Brautpaar Theseus und Hippolyta über die Handwerker Squenz, Schnock, Zettel, Flaut, Schnauz und Schlucker bis hin zu den Gestalten des Feenwaldes (vgl. BA 12, 199f.). Dennoch ist die Anleihe bei Shakespeare anfangs eine rein intertextuelle Referenz, die erst mit der Benennung der Elemente einer theatrale Aufführung –

⁴⁶ Zu Raabes dramaturgischer Erzähltechnik vgl. Arendt 1980.

Musik, Publikum, Gaslichter – zu einer intermedialen Systemreferenz ausbuchstabiert wird.⁴⁷

Wenn sich nun also das Publikum in direkter Rede zu Wort meldet, ist seine Stimme zunächst nicht verortbar, sondern ertönt aus einem nicht näher bestimmten ‚Off‘ in das Shakespeare’sche Athen hinein. Indem der direkten Figurenrede aber eine semantische Rolle zugeordnet wird – „das Publikum“ – eröffnet sie einen zweiten erzählten Raum: einen theatralen Raum, der Publikum und die dargestellte Welt des antiken Athens in eine semiotische Beziehung setzt. Ebenso wie die rhetorisch figurierte Stimme des ersten Erzählanlaufs im narrativen Weltentwurf interveniert und eine ontologische Differenz einführt, durchbricht – oder vielmehr: durchschneidet – hier die Stimme des Publikums die erzählte Welt und setzt die Bereiche gleichzeitig in ein hierarchisches Verhältnis. Denn der theatrale Raum befindet sich außerhalb der erzählten Welt von Athen, wenn das Publikum von dort aus über dieselbe spricht – und zwar über sie als *Darstellung*. Noch bevor klar ist, wem die direkte Rede zuzuordnen ist, das Publikum als „Publikum“ bezeichnet und damit dieser zweite Weltentwurf in ein Bühnensetting überführt wird, zeigt die Referenz auf die plurimedialen Verfahren der Aufführung – „die Mendelssohnsche Musik“ (BA 12, 200) – bereits eine ontologische Differenz an. Die „*ideologische Funktion* des Erzählers“,⁴⁸ wie Genette eine wertende Einstellung auf das Erzählte nennt, verlässt ihren angestammten Ort im Erzählerkommentar und erhält ihren eigenen ontologischen Bereich: einen theatralen Raum.

Der theatrale Raum, aus dem das Publikum spricht, wird in einer Art Einschub ebenfalls erzählt und tritt dadurch als zweiter erzählter Raum neben den ersten, das antike Athen. Die ontologische Erzählfunktion operiert zwar am selben Ort innerhalb der narrativen Struktur, dies jedoch vervielfältigend und differenzierend, so dass sie zwei ontologisch getrennte Bereiche setzt. Dabei ist klar: Ontologische Grenze wie modale Hierarchie müssen narrativ gestiftet werden. Die Verfahren, mit denen nun der theatrale Raum erzeugt wird, ähneln denen, mit welchen die Erzählung bereits im ersten und zweiten Versuch die erzählte Welt initial entfaltet hat: „Nun, da und dort unter der Menge sitzt doch einer oder eine (manchmal sogar ein alter Herr, eine alte Frau, eine alte Jungfer!)“ (BA 12, 200). Die Deiktika „da“ und „dort“ unterscheiden zwei Punkte im Publikum, die vektorial zugleich auf ein implizites ‚Hier‘ wie auf Positionen in einem Zuschauerraum verweisen, die von menschlichen Entitäten, „einer“ oder „eine“,

⁴⁷ Rajewsky unterteilt die intermediale Bezugnahme in die beiden Subtypen der Einzelreferenz und der Systemreferenz, wobei die zweite Form grundsätzlich immer auch im medialen Vergleich das Leistungsprofil der jeweiligen medialen Darstellung vermisst, vgl. Rajewsky 2002, 19; 83–149. Siehe weiterführend Berndt/Tonger-Erk 2013, 159–161.

⁴⁸ Genette 2010, 167, Herv. im Original.

potenziell eingenommen werden können und die in der Reihe der möglichen Besetzungen Anschauung erhalten: als „alter Herr“, „alte Frau“ oder „alte Jungfer“. Der räumliche Wechsel von Athen zum theatralen Raum geht also mit einer Veränderung innerhalb des Erzählraumes einher, den die Deiktika produzieren. Denn indem sie auf Positionen „unter der Menge“ verweisen, legen sie der Logik der Bühne zufolge einen Richtungswechsel nahe, und zwar eine Umwendung von der Bühne in den Raum des Publikums. Dieser Wechsel des Erzählraumes reagiert scheinbar auf die direkte Rede des Publikums, die sich in das Worldmaking des zweiten Erzählanlaufs einmischt, und weist in der deiktischen Zuwendung der direkten Rede gleichsam einen konkreten Ort zu. Diese Umwendung überkreuzt so ein ‚hier‘ und ‚dort‘ chiasmisch. Für das Vor-Augen-Stellen des antiken Athens, das nun nachträglich als Bühnengeschehen gerahmt wird, bildet die deiktische Ausrichtung einen Blick vom Zuschauerraum auf die Bühne ab, während die Wendung zum theatralen Raum eine Ausrichtung von der Bühne auf den Zuschauerraum dagegensetzt. Rückwirkend lässt dieser doppelte Raum auch die Deiktika in einem anderen Licht erscheinen, die bereits zuvor Athen vorstellen und die damit ebenfalls in ein doppeltes Verweissystem gestellt werden: „Da fließt der Ilissus, dort der Kephissus; dort erhebt sich die Akropolis“ (BA 12, 199). Die Deiktika werden damit grundsätzlich ambig.

So bleibt es auch nicht bei dieser klaren Trennung und Gegenüberstellung von Bühnenraum und ‚Bühnengeschehen‘, vielmehr überlagern sich die beiden erzählten Räume mit ihren jeweiligen Elementen:

Die Gaslichter erleichen, es weht ein kühler Mondscheinhauch her, der Tau blitzt auf dem Grase, und seltsame Funken schwirren durch die Luft. Der Mendelsohn ist auch schuld daran, aber doch nicht allein; es ist noch eine Musik, mit welcher Blech, Schafdärme und Geigenholz nichts zu schaffen haben[.] (BA 12, 200)

Der Wald ist kein Wald, sondern ein auf der Bühne dargestellter Wald – eben an dieser Unterscheidung operiert die ontologische Erzählfunktion, indem sie die Elemente regelrecht sortiert, aber auch verbindet. Deutlich wird diese Funktion am Paradigma des Lichts. In einer metonymischen Reihe werden nämlich verschiedene Lichter vorgestellt: Während die „Gaslichter“ eindeutig der Bühnentechnik, der „kühle[] Mondscheinhauch“ und der „Tau“, der „auf dem Grase [blitzt]“, dem Schauplatz im „Walde vor dem Tor von Athen“ (BA 12, 200) zuzuordnen sind, ist unklar, ob es sich bei den „seltsame[n] Funken“, die „durch die Luft [schwirren]“ um Signifikant oder Signifikat im semiotischen System der theatralen Aufführung handelt. Die beiden Lichtquellen, das Gas und der Mond, repräsentieren die je verschiedenen Systeme, während das Licht selbst, hier in Gestalt der Funken, ambig ist. „Seltsam“ sind die Funken deshalb, weil sie beide Bereiche über die ontologische Differenz hinweg verbinden. Die Bühne wird

somit als doppelter Raum vorgestellt, in dem sich zwei – ontologisch getrennte, aber voneinander abhängige – Räume überlagern und gleichzeitig präsent sind. In ihr wird die Grenze anschaulich, die als ontologische Basisoperation für das narrative Worldmaking konstitutiv ist: Sie zeigt die Struktur der Fiktion. Das Theater als *die* Kunstform des Performativen dient somit als Folie,⁴⁹ um die performative Dimension des Erzählens zu reflektieren, die in ihren ontologischen Effekten besteht. Die Bühne stellt ein theoretisches Reflexionsmodell *avant la lettre* zur Verfügung, in der die ontologische Erzählfunktion wortwörtlich ihren Auftritt haben kann und sich so verzeitlicht und verräumlicht als Akt formiert. Nachdem der erste Erzählanlauf den Fokus auf das Worldmaking scharf gestellt hat, indem er die Operationen der ontologischen Erzählfunktion paradigmatisch vorführt, wird mit der Verdoppelung des erzählten Raumes im Modell der Bühne die Struktur der Erzählfunktion prototheoretisch eingeholt und beleuchtet.

Für diese Reflexionsleistung ist nicht nur von Bedeutung, *dass* eine theatrale Aufführung mit dem Modell entworfen wird, sondern auch, *was* aufgeführt wird. Die intertextuelle Referenz auf Shakespeare differenziert die intermediale Systemreferenz auf die Aufführung weiter aus. Sie ruft die Besonderheit der Shakespeare'schen Wortkulisse auf den Plan: Techniken der sprachlichen Raumerzeugung, welche die Theateraufführung von einer Semiotik der Bühne wieder an den literarischen Text als sprachliches Medium zurückbindet. Die Wortkulisse zeichnet sich in der Dramentheorie dadurch aus, dass die konkrete Ausgestaltung des Schauplatzes der dramatischen Handlung eben statt des so genannten Nebentextes – oder auf die Aufführung bezogen, die hier ja intermedial zitiert ist: anderer, nichtsprachlicher Elemente des theatralen Zeichensystems – die Figurenrede selbst übernimmt.⁵⁰ Diesen Wortkulissen eignet in der Regel ein besonders hoher Grad der Anschaulichkeit, die durch rhetorische Techniken von Veranschaulichen und Verlebendigen zustande kommt: „Wo der Ort der Handlung zur Szenerie wird, geschieht das durch das gesprochene Wort“.⁵¹ Ausgerechnet dem Stück *A Midsummer Night's Dream*, das Raabes Erzählung sogar prominent im Untertitel *Eine Hochsommerngeschichte* alludiert, wird schon in der älteren Shakespeare-Forschung eine besondere reflexive Aufmerksamkeit auf diese Technik attestiert, wenn sie es als „Parodie der Wortkulisse“⁵² bezeichnet. Shakespeares dramatische Verfahren, insbeson-

⁴⁹ Siehe Hempfer 2011.

⁵⁰ Vgl. Höfele 1977, 62–64; Pfister 2001 [1977], 351–353.

⁵¹ Höfele 1977, 62.

⁵² Müller-Bellinghausen 1953, 17. Vgl. Stamm 1954, 33.

dere in den Komödien, gelten als direkte Auseinandersetzung mit den antiken griechischen Komödien des Aristophanes.⁵³ Diese bringt Raabe vorsorglich gleich noch mit ins intertextuelle Spiel, indem er „des Philippos Sohn Aristophanes“ (BA 12, 201) sogar eigens einen Auftritt zum Ende des zweiten Erzählanlaufs verschafft, darüber hinaus aber unter anderem mit Figuren, Schauplätzen und Motiven sogar eben nicht nur eine bestimmte Komödie, sondern vielmehr den gesamten Aristophanischen Komödienkosmos als Paten für die eigenen Verfahren ins Spiel bringt.⁵⁴

Wie steht nun diese Tradition über Shakespeare bis hin zu Aristophanes in Beziehung zu der Reflexion auf das Worldmaking des Erzählanfangs in *Vom alten Proteus*? Die Techniken, mit denen bei Shakespeare der Raum der dargestellten Welt hervorgebracht und dynamisch umbesetzt wird, sind dieselben, die das exzessive Raum-Erzählen des Erzählanfangs kennzeichnen: Deiktika und Benennung von räumlichen Elementen singulieren und konkretisieren den Raum; Aufzählungen, Zuordnungen und Vergleiche detaillieren und individualisieren ihn.⁵⁵ Die Referenz auf Shakespeares Technik der Wortkulisserie profiliert die Möglichkeiten sprachlicher Raumerzeugung in dreierlei Hinsicht und differenziert dadurch die Techniken des Erzählanfangs des *Alten Proteus*: die stetige Möglichkeit der Wandlung des Raumes, die prinzipielle Möglichkeit einer Mehrdeutigkeit dieses Raumes und die variable Semantisierung.⁵⁶ Dieses Potenzial der Wortkulisserie wird in der Dramentheorie auf die Perspektivgebundenheit an die dramatischen Figuren zurückgeführt, die eine Subjektivierung und damit Vervielfältigung des Raumes als subjektive Räume ermöglicht.⁵⁷

Dass der Erzählanfang des *Alten Proteus* unter Zuhilfenahme und mit Fingerzeig auf dieselben Techniken ebendiese Funktion ausführt – jedoch gerade nicht gebunden an einzelne Figuren, sondern als Erzähllakt einer lediglich rhetorisch figurierten Stimme –, macht deutlich, dass umgekehrt Raum-Erzählen

53 Zu Shakespeares Aristophanes-Rezeption siehe exemplarisch Showerman 2015. Zu den Verfahren des Raumes bei Aristophanes, welche Shakespeares Wortkulisserie präfigurieren, siehe von Möllendorff 2002, 180–186.

54 Dabei ist hier insbesondere an Aristophanes' *Thesmophoriazousai* (411 v. Chr.) zu denken, eine Verkleidungskomödie, in der prominent Euripides' *Helena* (412 v. Chr.) parodiert wird, die wiederum eine der Hauptquellen für den Proteus-Mythos darstellt. Siehe von Möllendorff 2002, 143–155.

55 Zu den linguistischen Markern, dort vor allem im Zusammenhang mit der Figurencharakterisierung, siehe Stamm 1964, 266 f. Zum Verhältnis von Bezeichnen und Beschreiben siehe Höfele 1977, 62–64.

56 Vgl. Höfele 1977, 53–69.

57 Vgl. Pfister 2001 [1977], 351.

immer Perspektiven im Sinne von räumlichen Relationen erzeugt; diese können variabel verändert werden. Obwohl sich die Struktur des narrativen Raumes von den figurengebundenen Perspektivierungen auf einer Bühne unterscheidet, können diese die Erzeugungsfunktion reflektieren, weil sie die performative Dimension veranschaulichen. Wenn sich Raabe also in seinem Erzählanfang diese Techniken zunutze macht, wird die Doppelung von performativer und referenzieller Funktion der Sprache, wie sie für das Sprechen in Theateraufführungen konstitutiv ist,⁵⁸ von der Figurenrede auf die rhetorisch figurierte Stimme übertragen. Der doppelte erzählte Raum Athen/Bühne mit seinem zweifachen Verweissystem veranschaulicht genau diese doppelte Sprachfunktion, die auch das Erzählen als Worldmaking auszeichnet. In der intermedialen Systemreferenz auf eine Shakespeare-Aufführung, in der das sprachliche Raumerzeugen vor den nichtsprachlichen Elementen Profil gewinnt, spiegelt sich das Erzählen im *Alten Proteus*: Das aufgerufene Paradigma ist eben keine Abbildungs- oder Referenzfunktion, sondern zunächst die Erzeugungsfunktion der Sprache.

Das intermediale Argument, das die Konstellation des Erzählens im *Alten Proteus* mit der Shakespeare'schen Wortkulisse bereithält, lässt sich noch weiter präzisieren – und zwar vor einem historischen Diskurs, den Raabe hier ins Spiel bringt. Denn er zitiert nicht irgendeine Aufführung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream*. Die „Mendelssohnsche Musik“ (BA 12, 200) verweist auf eine ganz bestimmte, und zwar stilprägende Inszenierung. Diese geht auf eine Zusammenarbeit im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. zwischen dem Shakespeare-Übersetzer Ludwig Tieck und dem bereits in jungen Jahren für seine einsätzigte Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* bekannt gewordenen Felix Mendelssohn Bartholdy zurück, und wurde am 14. Oktober 1843 im Theater des Neuen Palais in Potsdam uraufgeführt.⁵⁹ Die Inszenierung stellt nicht nur den Beginn einer erneuten deutschsprachigen Aufführungstradition des als unaufführbar geltenden dramatischen Textes dar,⁶⁰ sondern begründete mit ihrem Umzug an die Königliche Bühne in Berlin noch im selben Jahr eine Tradition von Darstellungskonventionen, die sich vom literarischen Text emanzipieren.⁶¹ Die Inszenierung erregte große Aufmerksamkeit und wurde in mehreren Zeitschriften von namhaften Kritikern rezensiert. Die Zeitschriften bieten ein zwiegespaltenes Bild der zeitgenössischen Rezeption, wie T. Sofie Taubert in ihrer Auseinanderset-

⁵⁸ Vgl. Eco 2002, 273f.; Fischer-Lichte 2002, 279.

⁵⁹ Zum Hintergrund sowie den Besonderheiten dieser Inszenierung ausführlich Taubert 2018, 203–259.

⁶⁰ Vgl. Taubert 2018, 208–210.

⁶¹ Vgl. Taubert 2018, 254.

zung mit der Inszenierung im Rahmen ihrer theater- und medienwissenschaftlichen Studie zu den Shakespeare-Elfen zusammenträgt. Während die Beurteilung der theatralen und bühnentechnischen Inszenierung selbst äußerst kritisch ausfiel, ist es Mendelssohns Vertonung, die für ihren Erfolg verantwortlich war. Ihr wurde sogar in gewisser Weise ein Primat gegenüber der theatralen Komponente eingeräumt, insofern die Inszenierung in ihrem Aufbau der Komposition Mendelssohns folgt und sogar stellenweise das szenische Geschehen die Musik illustriert statt umgekehrt.⁶²

Der spezifische Mehrwert dieses Kontextes für die Anfangsinszenierung des *Alten Proteus* ergibt sich aus den medienkomparatistischen Argumenten, welche die Diskussion um diese Inszenierung bestimmen: Sie geht in ihrem Kern letztlich in der Frage nach den spezifischen Verfahren der Wortkulisse auf, an denen das Verhältnis von literarischem Text und theatraler Aufführung ausgelotet wird. Denn die Wandlungen, die Mehrdeutigkeiten und die variablen Semantisierungen des räumlichen Settings der Wortkulisse stehen der theatersemiotischen Konkretion auf der Dekorationsbühne mit ihrem aufwändigen Bühnenbild, wie sie der zeitgenössischen Theaterästhetik entsprach, geradezu diametral entgegen. Taubert fasst dieses grundsätzliche Problem folgendermaßen zusammen:

Die zahlreichen Ortsverwandlungen der Stücke wie auch die verschiedenen Ebenen der Handlungsstränge fügen sich nicht in die aufwändig wechselnden Dekorationen der Gegenwart, wo sie viel Aufwand bedeuteten und den Fluss der Erzählung unterbrechen. Eine Inszenierung Shakespeares fordert so per se die konventionellen Mittel heraus und fragt nach neuen mechanischen und dramaturgischen Lösungen.⁶³

Tiecks Spagat, ein historisches Interesse an der englischen Bühne mit einer zeitgenössischen Ästhetik zu verbinden, wurde in den Rezensionen verurteilt, weil der Kompromiss letztlich beide Ästhetiken unterlaufe – oder eben kompromittiere.⁶⁴ Wenn Raabe diese Diskussion zitiert, indem er seinem Publikum im zweiten Erzählanlauf ebendiese Positionen in den Mund legt, wie sie in den Rezensionen vertreten wurden, dann bringt er also das Potenzial des literarischen Textes gegenüber einer theatralen Aufführung in Stellung. Vor allem sind es die medial je verschiedenen Verfahren der Konkretion, die diesen Clash auslösen. Raabe überführt damit sein narratives Worldmaking, das im ersten Weltentwurf insbesondere die ontologischen Operationen des Singulierens und des Individualisierens ausgestellt hatte, mit dem zweiten Weltentwurf in ein Setting

⁶² Vgl. Taubert 2018, 213, 245f. Zur dramaturgischen Funktion der Musik sowie zum Verhältnis von Text und Partitur siehe ausführlich Krummacher 1974; Schmidt 2003.

⁶³ Taubert 2018, 216.

⁶⁴ Vgl. Taubert 2018, 218–222.

der paragonalen Beurteilung. Den Vorzug erhält in diesem eben gerade der literarische Text, weil in ihm die Konkretion die Variabilität nicht ausschließt.

Dabei steht hinter diesem Clash für den *Midsummer Night's Dream* im Speziellen noch ein weiteres ontologisches Problem. Denn die Verfahren der Umwandlungen, der Mehrdeutigkeit und der variablen Semantisierung hängen eng mit den beiden Seinsbereichen zusammen, die bei Shakespeare zunächst gegenübergestellt werden, dann aber durch ebendiese Verfahren in ein Verhältnis der Ko-präsenz gesetzt werden: der königliche Palast Athens und der Feenwald.⁶⁵ Die Realisierung auf der Dekorationsbühne ebnet diese Seinsbereiche insofern ein, als sie ontologische Uneindeutigkeiten des literarischen Textes in eine vereindeutigende Sichtbarkeit überführen.⁶⁶ Mendelssohns Musik wird das Potenzial zugeschrieben, einen Ausweg aus diesem Dilemma der zum Topos gewordenen Unaufführbarkeit Shakespeares zu bieten. Sie stifte nämlich eine Verbindung der Bereiche – und das heißt letztlich: Die Funktion der Mehrdeutigkeit und variablen Semantisierung ist nun an einen anderen medialen Bereich dieses plurimedialen Arrangements delegiert. Diese Funktion, die Mendelssohns ‚Feenmusik‘ zugeschrieben wurde, zitiert Raabes Erzählung, wenn sie gerade die Verschmelzung der beiden erzählten Räume mit einer scheinbar ebenso ambigen Musik verbindet. Die „seltsame[n] Funken“ (BA 12, 200), die für die Verschmelzung symbolisch eintreten, scheinen nämlich in einem akustischen Ereignis zu gründen: „Der Mendelssohn ist auch schuld daran, aber doch nicht allein; es ist noch eine Musik, mit welcher Blech, Schafdüme und Geigenholz nichts zu schaffen haben“ (BA 12, 200). Ebenso wie die Funken ununterscheidbar auf die beiden Lichtquellen von Bühnenraum und Feenwald zurückzuführen sind, ist auch die Musik in Bezug auf ihre Quelle ambig. Die „Mendelssohnsche Musik“ und „noch eine Musik“ überführen den diskursiven Code der „Feenmusik“ Mendelssohns, der die „Verbindung von zwei Welten“⁶⁷ zugesprochen wird, in das komplexe metafiktionale Setting des zweiten Weltentwurfs.

Zum einen steht Shakespeare also, wie ich skizziert habe, Pate für die Techniken der sprachlichen Raumerzeugung. Zum anderen bringt Raabes Referenz auch einen spezifischen kulturhistorischen und diskursiven Kontext der deutschsprachigen Shakespeare-Rezeption um 1840 in Anschlag, um den literarischen Text gegenüber der plurimedialen (Musik-)Theaterrückführung zu positionieren. Doch Raabe schlägt für seinen Erzählanfang nicht nur Profit aus dem intermedia-

⁶⁵ Vgl. Beaucamp 1968, 49.

⁶⁶ Vgl. Taubert 2018, 232f.

⁶⁷ Taubert 2018, 258. Vgl. Krummacker 1974, insbes. 99–102.

len Kontext, den Shakespeare paradigmatisch bereitstellt, sondern darüber hinaus auch aus der spezifischen intertextuellen Referenz, weil bereits bei Shakespeare eine metafiktionale Wendung angelegt ist. Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* hat selbst wiederum eine Aufführung als Bestandteil der Handlung, an der die Frage nach einem Realismus der Theateraufführung diskutiert wird: eine Aufführung der Ovid'schen Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe. Exakt diese Passage zitiert Raabe und stellt sie damit in den Kontext der Diskussion um die ‚Glaubwürdigkeit‘ des Erzählens, die den Erzählanfang organisiert. Zettel, eine der Figuren Shakespeares, die nun die erzählte Welt im zweiten Weltentwurf bevölkern, verkündet im Wortlaut der Schlegel-Übersetzung sein antiillusionistisches Schauspielprogramm: „Wenn Sie [die Frauen im Publikum, C.P.] dächten, ich käme hierher als ein Löwe, so dauerte mich nur meine Haut. Nein, ich bin nichts dergleichen; ich bin ein Mensch wie andre auch“ (BA 12, 201). In der zitierten Szene lösen die Schauspieler das Problem einer illusionistischen Darstellung durch eine Art Disclaimer, der die Fiktion offenlegen soll: „Schreibt mir einen Prolog, und laßt den Prolog verblümt zu verstehen geben, [...] daß ich, Pyramus, nicht Pyramus bin, sondern Zettel, der Weber“.⁶⁸ Bei Shakespeare diskutieren die Athener Handwerker und Laienschauspieler als weitere Sicherheitsmaßnahme sogar einen zweiten Prolog vor dem Prolog; außerdem soll die Löwenmaske offengelegt werden: „[U]nd sein Gesicht muß halb durch des Löwen Hals gesehen werden“.⁶⁹

Bei Shakespeare findet Raabe also eine spezifische Antwort auf die Frage nach der Fiktion. Die prologische Rahmung soll die Fiktion als das zeigen, was sie ist: Realitätsverdoppelung.⁷⁰ Gleich ein ganzes Set von Techniken der Rahmung übernimmt Raabe für seine Erzählung: von der Struktur eines aufgeschobenen Anfangs durch mehrere ‚Prologe‘ über die Offenlegung der Verdoppelung bis hin zu Unterbrechungen der Aufführung durch Interventionen aus dem Publikum.⁷¹ Die ‚Glaubwürdigkeit‘ der Fiktion ist dabei eben nicht über eine spezifische Beschaffenheit der erzählten Welt zu erlangen, sondern indem das Worldmaking offengelegt wird.⁷² Doch wenn Raabe die metafiktionale Anlage des *Midsummer Night's Dream* zitiert und in die eigene Erzählanordnung übernimmt, stellt er nicht bloß unspezifisch die Fiktion als Fiktion aus. Stattdessen nimmt er sie in

⁶⁸ Shakespeare 1891, 288. Vgl. Aust 1981, 165.

⁶⁹ Shakespeare 1891, 288.

⁷⁰ Siehe Esposito 2007.

⁷¹ Vgl. Shakespeare 1891, 287–289.

⁷² Vgl. Koschorke 1990, 40, der in diesem Sinn von einer „aufgebrochenen Fiktion“ spricht. Vgl. auch Neumann 1959, 149 f.; Saul 2013, 313 f.

Dienst, um die ontologischen Probleme zu markieren, die durch die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff zustande kommen.

Insbesondere die basale Operation der ontologischen Erzählfunktion, die in Form von Grenzen erzählte Welten überhaupt ermöglicht, erhält in der Verdoppelung des erzählten Raumes eine Anschauung, zugleich wird aber die Metalepse als ihre Kehrseite eingeführt. Das Problem der Einheit einer erzählten Welt mit stabilen Grenzen ist dabei aufs Engste mit dem Problem der Identität verbunden, das im Modell der Theaterbühne seine Bedingungen radikal offenlegt: die Nicht-Identität. Diese Bedingungen führen zu einer Abwandlung der Tautologie als Strukturformel des Identifizierens: „daß ich, Pyramus, nicht Pyramus bin, sondern Zettel, der Weber“.⁷³ Diese Formel, mit der Zettel die ontologische Struktur der Theateraufführung auf den Punkt bringt, wird bei Raabe zwar nicht direkt zitiert und steht nur im direkten Kontext der intertextuellen Zitate. Dennoch bildet sie als prägnante Formel den Hintergrund dafür, dass Raabe Zettel aus der Reihe der athenischen Handwerker herausreten und ihn mit dem Originaltext aus der Schlegel-Übersetzung zu Wort kommen lässt (vgl. BA 12, 201). Zettel steht also als Figur für das Problem der Identität auf der Basis der Nicht-Identität ein. Seine Formel, die zugleich einfach qua Tautologie identifiziert – „ich, Pyramus“ – sowie über eine Negation vermittelt ein weiteres Mal identifiziert – „nicht Pyramus bin, sondern Zettel“ – kondensiert die ontologische Struktur auf das Problem der Identität hin, und zwar als Oxymoron. Sie zeigt die Differenz als unhintergehbare Basis für das Identifizieren, das die erzählte Welt in einer raumzeitlichen Kontinuität überhaupt erst zu stiften vermag. Die Namen der Figuren werden dabei als Schauplatz dieser ontologischen Operation markiert.

Obwohl die Parallelen zwischen Raabes Erzählanfang und Shakespeares Drama zu ähnlichen systematischen, nämlich ontologischen Problemen führen, ist der intertextuelle Bezug keine reine Analogie: Es geht um das spezifische Profil des *narrativen* Worldmaking. Das Problem der Identität ist für den Erzähltext mit anderen Strukturen verbunden als für die Theateraufführung oder sogar für den dramatischen Text, der eine andere Struktur der Aussageinstanzen aufweist. Raabes Anfangsinszenierung implementiert zwar das Modell der Theaterbühne und deren Aufführungssituation in das Worldmaking, lotet dabei aber wiederum die Orte in der narrativen Struktur aus und präsentiert die Erzählfunktion als Erzählakt. Die Struktur der Stimme (*voix*) ist also bei Raabe noch vor den Figuren, dann aber durchaus in Relation zu ebendiesen, die Matrix der ontologischen Erzählfunktion. Der zweite Erzählanlauf übersetzt die

⁷³ Shakespeare 1891, 288.

räumliche Struktur des Worldmaking in das Modell des Theaters und integriert dieses in seinen Weltentwurf, der damit an Komplexität gewinnt. Folglich rahmt die theatrale Aufführung die erzählte Welt, indem der Akt des Worldmaking selbst als Bühnendarstellung miterzählt wird. Als Konsequenz dieser Rahmenfiktion verschieben sich die narrativen Ebenen – und das, obwohl keine Figur als intradiegetischer Erzähler auftritt. Dennoch ist es die Struktur der narrativen Stimme (*voix*), welche diese Verschiebungen markiert und mit der Ausdifferenzierung verschiedener Stimmen auch den Ebenenwechsel der erzählten Welt indiziert.

Die Kommentierung und Beurteilung des Weltentwurfs, welche die extradiegetische, rhetorisch figurierte Stimme ausgehend von der initialen Frage über rhetorische Formate verschiedener Gedankenfiguren angestellt hatte, wechselt in dieser metafictionalen Anordnung gemeinsam mit der ontologischen Erzählfunktion in das theatrale Setting, differenziert sich hier jedoch aus. Denn das Publikum mischt sich vielstimmig in die Diskussion um die Glaubwürdigkeit ein: „Ohne die Mendelssohnsche Musik wäre das verrückte Zeug heute doch nicht mehr auszuhalten“ [...]. „Auf den Zopf beißen wir nicht mehr an!“ (BA 12, 200). Es sind jetzt Figuren, die sich zur Glaubwürdigkeit der Darstellung äußern. Freilich beziehen sich die Kommentare zunächst auf die Aufführung, die der zweite Erzählanlauf entwirft. Die Transgression der Ebenen ist aber in diesen Kommentaren gleichermaßen angelegt, weil die Kommentare aufeinander Bezug nehmen und dabei narrative Ebenen miteinander verbinden. Eine dieser Stimmen aus dem Publikum zitiert sogar explizit Frage und Einwurf der extradiegetischen, rhetorisch figurierten Stimme und stellt die Möglichkeit eines dritten Weltentwurfs in den Raum: „und nachher – frage dann mal einer: ‚Sollte es so gehen, oder müssen wir es auf eine dritte Art versuchen?‘ [...] ‚Es geht doch so!‘“ (BA 12, 200, Herv. im Original). Die Ausdrucksweise und das Wissen um die vorangegangenen Versuche legen nahe, dass es sich bei dieser Stimme um die extradiegetische, rhetorisch figurierte Stimme handeln muss, doch die Anführungszeichen der direkten Figurenrede verorten sie im Dialog mit den anderen Stimmen des Publikums im theatralen Raum.

Publikum und rhetorisch figurierte Stimme diskutieren also über den Weltentwurf. Dass die Urteilsfindung auf diese Weise zu einer eigenständigen Handlung avanciert, hat einen Rückkopplungseffekt auf die Struktur der narrativen Stimme (*voix*). Die Diskussion zieht sich über alle Weltentwürfe des Erzählanfangs, in der die Formel „es geht“ die in direkter Rede zu Wort kommenden Stimmen auch über die Ebenenwechsel hinweg verbindet: von der unanschaulichen, allein über die Gedankenfiguren rhetorisch figurierten Stimme, über das Theaterpublikum, bis hin zu den metaleptischen Figuren von Leserin und Autor. Der Effekt dieser Verbindung besteht darin, dass die lediglich rhetorisch figurierte

Stimme eine Anschauung erhält. Indem der theatrale Raum als Modell also vom zweiten Erzählanlauf aus das Worldmaking insgesamt rahmt, sind die Welten, die verworfenen wie die schließlich beibehaltene, in diesem Rahmen verankert. Raabes Anfangsinszenierung spezifiziert damit eine „Metaphorik des Textes als einer ‚Bühne‘, auf der sein Diskurs inszeniert wird“, die Bernd Häsner, Henning S. Hufnagel, Irmgard Maassen und Anita Traninger in ihrem Beitrag zum Verhältnis von Text und Performativität als eine von mehreren Möglichkeiten „performativer Selbstreferenzialität“ anführen.⁷⁴

Das Modell operiert dabei mit zwei Aspekten des Performativitätsbegriffs: als Aufführung (Performance) von Ausführung (Performativ).⁷⁵ Diese beiden Aspekte treten bei Raabe in eine spezifische Relation zueinander, wenn das Modell das Worldmaking veranschaulicht. Denn der Aspekt des Aufführens (Performance) zielt auf ein Sichtbarmachen der Ausführung (Performativ): des ontologischen Effekts des Erzählens. In diesem metafiktionalen Setting geht die Funktion der Bühne deutlich über die einer bloßen Metapher hinaus. Schließlich ist sie keine Form der Selbstreflexivität unter vielen, sondern das bildliche Paradigma schlechthin, mit dem literarische Texte ihre eigene performative Dimension beleuchten.⁷⁶ Bei Raabe ist die Bühne zu einem Modell ausgestaltet, das ein ganz spezifisches theoretisches Problem zur Anschauung bringt. Der theatrale Raum ist somit zum einen Reflexionsmodell des Worldmaking, zum anderen organisiert er in seiner Interaktion mit dem narratologischen Ort der Stimme (*voix*) die Struktur der Fiktion in der Erzählung *Vom alten Proteus*: als Setzung und Zugriff. In diesem Modell spiegeln sich narrativer Akt und performativer Act, weil nämlich dem Act immer schon eine Verdoppelung inhärent ist: als ‚acting as‘.

Um diese Funktion erfüllen zu können, bildet das Modell innerhalb der narrativen Struktur ebenfalls ein Paradox, also dieselbe Struktur, die es veranschaulicht. Die spezifische Inszenierung der Struktur der narrativen Stimme (*voix*) als pragmatisches Setting der Krise ermöglicht es, dass das Theater sowohl als erzählter Raum vom Erzählakt abhängig ist, als auch denselben bebildert, was weitreichende Konsequenzen für die Erzählung hat. Aus dem erzählten Raum wird für die gesamte Erzählung immer auch ein Bühnenraum, aus den Figuren werden zu besetzende Rollen, und aus dem Erzählakt wird der Garant sowie potenziell das Störmoment jeder ontologischen Stabilität. Entsprechend des Modells, das der zweite Versuch entwickelt, ist es gerade die Ko-Präsenz der beiden

⁷⁴ Häsner et al. 2011, 84.

⁷⁵ Zur Ausdifferenzierung der Begriffe sowie ihrem Zusammenhang siehe Hempfer 2011.

⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte 2002, 291; Hempfer 2011, 24–26.

ontologischen Bereiche im doppelten Raum der Bühne, die das Modell auszeichnet. Daher ist es nicht verwunderlich, dass auch während der übrigen Erzählung die Apparatur der narrativen Weltmachmaschine stellenweise kräftig klappert, wenn beispielsweise die rhetorisch figurierte Stimme Figuren wie Spielfiguren beiseitestellt, wenn sie den ambigen Bühnenraum der erzählten Shakespeare-Aufführung erneut zitiert und dem „Publikum“ „Mondschein, Lampenschimmer, Blumenduft, Geisterhauch und Rheumatismus zu gleicher Zeit sein“ (BA 12, 230) möchte, oder wenn das Erzählen als Bewegung miterzählt wird: „Bis morgen nachmittag um vier Uhr wissen wir mit keiner Seele in dieser Historie das geringste anzufangen und füllen daher die uns sich aufdringenden Mußestunden so gut wie möglich aus. [...] [W]ir nehmen den Hut vom Nagel und machen einen Spaziergang durch den Aprilabend“ (BA 12, 237 f.).

Diese Überlagerung im Modell des theatralen Raumes besitzt außerdem eine Verbindung in die erzählte Welt, in der die Handlung der Heiratsintrige dann stattfindet. Diese Verbindung verschränkt das metafiktionale Setting des zweiten Erzählanlaufs mit den Elementen der erzählten Welt und der Handlung um das Liebespaar Hilarion und Ernesta fiktionstheoretisch paradox. Die Figur der Innocentia leistet diese Verschränkung – oder vielmehr Innocentias Geist. Denn mit ihr erhält das theatrale Setting, und sogar konkreter: die Shakespeare-Inszenierung an der königlichen Bühne, eine Verankerung in der erzählten Welt und greift die metafiktionale Anordnung des Anfangs auf. Innocentia, der Hilarion und Ernesta auf ihrem Weg zum Einsiedler Konstantius im Wald begegnen, wird als „ein Wesen, das jeglichem Anspruch an eine Geister- oder Heiligerscheinung Genüge leistete“, eingeführt:

Unbeschreiblich lieblich von Miene und Figur, aus Minne, Luft und Duft gewoben und von der roten Sonne durchleuchtet – ein Zauber – ein Spuk sondergleichen! ein lächelnd Nymphchen und – vollständig im vergeistigten Kostüm einer ersten Tänzerin der königlichen Bühne, wie sie vor einem Menschenalter in dem damals neuesten Ballett vor den Augen und Operngläsern des damaligen entzückten Publikums umherschwebte! – –

(BA 12, 249 f.)

Nachträglich motiviert Innocentia, die in der Handlung um die doppelte Intrige zwar eine zentrale symbolische Position einnimmt, aber für den Fortgang des Geschehens eher eine nebensächliche Rolle spielt, die Anfangsinszenierung. Der Effekt, den diese nachträgliche Verankerung innerhalb der erzählten Welt hat, ist der einer *Mise en abyme*. Mit Innocentia, der Balletttänzerin auf ebenjener Bühne, auf der Mendelssohn und Tieck die Shakespeare-Inszenierung verwirklicht haben, wird das theatrale Setting des zweiten Erzählanlaufs in die erzählte Welt abgebildet, das zuvor ihre Entstehung gerahmt hatte. Diese *Mise en abyme* ist nicht bloß eine Spiegelung, sondern interveniert in der Zeitstruktur

der Erzählung, weil Innocentia mit der unhintergehbaren Nachträglichkeit des Todes als „Spuk“ eingeführt wird. Denn das „damalige[] entzückte[] Publikum“ Innocentias ebenso wie die Aufführung – das „damals neueste[] Ballett“ – werden in eine Vergangenheit der erzählten Welt verlagert, die mindestens 30 Jahre zurückliegt. Wenn nun also der zweite Erzählanlauf das Publikum der Aufführung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream* an der königlichen Bühne adressiert und so qua Adressierung vergegenwärtigt, hat das einen unheimlichen Effekt zur Folge: Wie die Balletttänzerin Innocentia ist auch das Publikum, das hier angesprochen und für die Bewertung des Erzählens heranzitiert wird, ein Spuk, dem die Differenz des Todes eingeschrieben ist.

1.4 Figuren: Einsiedler und Geister

Der aufwendige Erzählanfang des *Alten Proteus* richtet das Augenmerk auf die ontologische Erzählfunktion, indem ihre paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff quasi im „Leerlauf“⁷⁷ vorgeführt, qua Reihung als Prozess in Szene gesetzt und ihr schließlich mit der Theaterbühne ein prototheoretisches Modell unterlegt wird, das Performanz (Aufführen) und Performativ (Ausführen) systematisch verbindet. Der besondere Fokus auf der performativen Dimension des Erzählakts sowie auf den ontologischen Strukturen des Erzählens beschränkt sich nicht auf den Erzählanfang. Vielmehr bereitet dieser die Figuren der Erzählung als Austragungsort ontologischer Probleme vor. Konkret – so könnte man es auf den Punkt bringen – stehen die Bedingungen des Wirklich-Werdens von Figuren im Erzählen zur Disposition. Dabei soll es im Folgenden vor allem um zwei Figuren respektive Figurengruppen gehen: den Einsiedler Konstantius und die Gespenster Rosa von Krippen und Innocentia. An ihnen gerät das ontologische Problem der Identität in den Blick, weil diese nicht einfach qua Identifizieren gesetzt, sondern aufwendig auf ihre Möglichkeiten hin beleuchtet und ausgetestet wird.

Konstantius ist die erste Figur der Erzählung – und auch sie wird ostentativ ‚gemacht‘. Der dritte Erzählanlauf, der nach dem Abteilungssternchen einsetzt und zu Beginn noch metaleptisch durchbrochen wird, verwendet einen erheblichen inszenatorischen Aufwand auf den Einsiedler:

In einem großen Walde hatte sich in Tagen, die der Leser sich nach Belieben nah oder fern denken kann, ein Einsiedler niedergelassen und festgesetzt. Keiner von der Sorte, die in den Geschichten vorkommt, über welche Jean de Lafontaine sein *Tirée de l'Arioste*,

⁷⁷ Beaucamp 1968, 43.

sein Nouvelle tirée des cent nouvelles nouvelles, sein Tirée des contes de la reine de Navarre oder gar Tirée de Boccace schrieb, sondern ein braver, ein wirklicher, ein ordentlicher – kurz ein Einsiedler von jener geistigen Reinlichkeit und Reinheit, die unsere Frauen, Tanten und Kinder unbedingt von ihm erwarten, wenn er in ihren Romanen und Bilderfibeln auftritt. (BA 12, 201)

Der Figur geht einzig der Wald als räumliches Setting voraus, der wie ein metonymischer Rest des Feenwalds bei Athen aus dem zweiten Weltentwurf anmutet. Die Verben, mit denen der Einsiedler eingeführt wird – „niedergelassen“ und „festgesetzt“ – sind dabei durchaus auch im Hinblick auf seine Funktion innerhalb des dritten Weltentwurfs zu verstehen: Er bildet den Fixpunkt, von dem aus im Folgenden die Ordnung der erzählten Welt entfaltet wird. Diese besteht vor allem aus einer sozialen respektive ökonomischen Ordnung sowie einer symbolischen Ordnung der Figurenkonstellation. Doch bevor er diese Funktion erfüllt, geht es darum, wie eine Figur überhaupt zur Figur werden kann. Denn anders als beim deiktischen Raum-Erzählen der beiden vorausgegangenen Weltentwürfe stellt sich die Operation vom Setzen einer Entität anders dar, wenn sie „ein[en] Einsiedler“ allmählich zu diesem konkreten Einsiedler namens Konstantius spezifiziert, also vom Singulieren über das Detaillieren zum Identifizieren übergeht. Die Setzung einer Figur geriert sich als begriffliche Eingrenzung, die über Ausschluss funktioniert. Sie weist erneut die Form einer Correctio auf – „Keiner von der Sorte [...], sondern“ – und nähert sich so dem Einzelnen vielmehr an als es zu setzen, und zwar indem sie ihn detailliert: „ein braver, ein wirklicher, ein ordentlicher“.

Dabei wird deutlich, was den Einsiedler als Figur von den anderen, vornehmlich räumlichen Entitäten der vorangegangenen Weltentwürfe unterscheidet. Er bildet nicht nur ein konkretes raumzeitliches Datum, sondern erst die Figur ermöglicht so etwas wie Handlung, die als Struktur des Erzählten zu Raum und Zeit hinzukommt. Dass mit der Figur die Möglichkeit von Handlung zur Disposition steht, zeigt die Frage der metaleptischen Leserin an den Autor: „Ja, aber lieber Gott, wie kommt denn der Mann dazu, ein Eremit zu werden und eine Einsiedelei zu stiften? Weshalb heiratete er nicht und gründete einen Hausstand?“ (BA 12, 202). Eine Figur vermag über das Konzept ‚Leben‘, das zunächst gattungsgeschichtlich an den Roman gebunden ist,⁷⁸ Handlung zu stiften, indem es für diese die ‚Eckdaten‘ bereitstellt. Der Einsiedler markiert dabei bereits eine Abweichung – oder wie Konstantius später über sich selbst sagt: „ein Mensch des Ausnahmestandes“ (BA 12, 284) – von der prototypischen Handlung des Romans, die hier in nuce anziert wird: Heirat und Integration in die bürgerliche Gesellschaft. Es geht also noch vor einer konkreten Handlung um

⁷⁸ Vgl. allgemein Campe 2009.

die Möglichkeit von Handlung an sich, weshalb der Autor den Einwurf abwinkt: „*Liebe Seele, das ist ja grade die Geschichte!*“ (BA 12, 202, Herv. im Original).

An dem Einsiedler exerziert das Erzählen nun die ontologischen Voraussetzungen einer Figur durch. Dabei legt es die Bedingungen der konkreten einzelnen Figur offen, die nicht nur in einem begrifflichen Allgemeinen – sozusagen dem Konzept ‚Einsiedler‘ – bestehen, sondern spezifisch als literarischer Figurentypus ausgestaltet werden.⁷⁹ Während die Anteile des Typus aus den erotischen Novellen der französischen Literatur aussortiert werden, erhält er seine Reinlichkeit und seine Sittlichkeit aus den „Romanen und Bilderfibeln“ (BA 12, 201) der so genannten Frauenliteratur, sein Aussehen jedoch aus „germanischen Historien“ (BA 12, 202). Die Reihe verschiedener intertextueller Folien holt den literarischen Typus ein und verwirft ihn im selben Zug, indem sie die Folien gegeneinander ausspielt. Dennoch gibt es die Figur des Einsiedlers nur zu den Bedingungen seines Figurentypus, der über Vergleiche in die Parameter der Figur eingespeist wird. Die Figur wird damit als Knotenpunkt von allgemeinem Typus und individuellem Einzelnen entworfen.⁸⁰ Statt Voraussetzung ist die Identität der einzelnen Figur explizit Effekt dieser Parameter. Erst nachdem Typus und einzelne Figur auf das Problem von Individualität und Identität hin ausgelotet wurden, erhält der Einsiedler einen Namen, der zugleich in Frage gestellt wird: „Sein Name war Konstantius; ob er aber einmal anders geheißen hatte, werden wir später erfahren“ (BA 12, 202f.). Der sprechende Name „Konstantius“, der Standhafte (lat. *constare* = feststehen, aber auch ‚existieren‘), ist demnach alles andere als beständig, sondern höchst prekär. Auch im Folgenden bleibt der Name Marker für das Identitätsproblem. Durchgängig wird auf einen „richtigen Namen“ (BA 12, 277) des Einsiedlers verwiesen, dieser aber durch Abbrüche oder Auslassungen regelrecht zensiert (vgl. BA 12, 277, *passim*). Das Prinzip benennt der Text an späterer Stelle selbst: „*Nomina sunt odiosa*“ (BA 12, 236; lat. für ‚Namen sind gehässig‘ bzw. sinngemäß: ‚Namen zu nennen, ist gehässig‘). Der Name Konstantius ist somit lediglich der Platzhalter für das Problem der Identität, das insbesondere an der Figur des Einsiedlers verhandelt wird. Die einzige identifizierende Bestimmung, die einer deiktischen Geste gleichkommt und dadurch das Problem der Identität gestisch umgeht, ist das Possessivpronomen. Mit einem solchen bezeichnet die metaleptische Figur des Autors den Einsiedler zunächst als „seinen Einsiedler[]“ (BA 12, 201), dann abschließend als „unsern Bruder im Leiden dieser Welt“ (BA 12, 203). Das Pos-

⁷⁹ Vgl. Damaschke 1990, 106 f.

⁸⁰ Vgl. ähnlich bereits Beaucamp 1968, 46.

sessivpronomen selektiert also aus dem literarischen Typus des Einsiedlers und konturiert so seinen Status als Einzelner.

Erst nachdem die ontologischen Parameter der Figur ausgelotet sind und sie damit den Fixpunkt für erzählte Welt und Handlung bereitstellt, schließt eine räumliche Geste die Einführung der Figur ab: „Nachdem wir dieses festgestellt haben, stellen wir ihn, unsern Bruder im Leiden dieser Welt, beiseite, nachdem wir ihn eingeführt haben, und sagen ein wenig mehr von der Stadt, deren Türme von den letzten Bäumen seines Waldes aus zu erblicken waren“ (BA 12, 203). Der Einsiedler wird also räumlich verortet, und zwar in einer Opposition von Stadt und Waldeinsamkeit.⁸¹ Die Erzählfunktion besteht hier explizit darin, die einzelnen Entitäten zu relationieren: in eine raumzeitliche Verbindung zu setzen, aber auch semantische Relationen zu stiften. Die Sichtdistanz identifiziert den Einsiedler („seines Waldes“) im Verhältnis zur Stadt („deren Türme“) und führt so eine raumzeitliche Kontinuität ein. Gleichzeitig etabliert die rhetorische Geste des ‚Beisestellens‘ auch zwischen beiden Positionen eine oppositionelle Struktur, die Vergleichsoperationen vorbereitet.

Diese Opposition von Einsiedler und Stadt bestimmt im Folgenden Raumstruktur und Handlung, wenn der Besuch des Liebespaares aus der Stadt beim Einsiedler Konstantius im Wald den entscheidenden Umschlag des Geschehens einleitet. Dabei wird die Opposition von Wald und Stadt explizit auch mit der Relation von Einzelem und Allgemeinem eingeführt:

Nun denkt man wohl, weil das beides so wunderhübsch beieinandersaß und -lag, ich meine den Einsiedler und die Stadt, daß sofort vom ersten Gerücht der Niederlassung des Klausners in der Wildnis an ein reger Verkehr *zwischen dem einzelnen und der Vielheit*, und umgekehrt, stattgefunden habe. Dem war aber nicht so!.] (BA 12, 206, Herv. C.P.)

Nicht nur dient die Figur des Einsiedlers als Fixpunkt für das Worldmaking des dritten Erzählanlaufs, sondern er erscheint gleichsam als symbolische Verdichtung des ontologischen Problems der Identität, das zwischen Singularität und Individualität ausgelotet wird. Seine Einführung erfolgt mit einem besonderen Fokus auf die Operationen des Singulierens, Detaillierens und Identifizierens, die ihn als konkrete Figur aus dem Figurentypus des Einsiedlers hervortreten lassen. Darüber hinaus steht er als Einsiedler auch semantisch für das Konzept des Einzelnen ein. Ebenso wie Konstantius das Prinzip der Singularität repräsentiert, steht die soziale Ordnung für das Prinzip der „Vielheit“ und ist auf die Singularität wechselseitig bezogen. Auch sie erhält einen individuellen und ‚symbolfähigen‘ Namen: „Piepenschnieder“, die als „allgemeine große Familie“ (BA 12, 204) trotz des eigentümlichen wie unverwechselbaren Namens zugleich die Sozial-

⁸¹ Zum Topos der Waldeinsamkeit im neunzehnten Jahrhundert siehe Klimek 2012.

struktur, wenn nicht gar die ‚Menschheit‘ schlechthin vertritt.⁸² Die Familie bzw. die Familiennamen ergänzen damit die Perspektive auf das Problem von Singularität, die Konstantius einstellt. Die Faktur der Figur wird hier auf dieses spezifische ontologische Problem hin offengelegt.

Dabei ist auffällig, dass die Einführung der Figur sowohl in ihren Anteilen an einem allgemeinen Figurentypus als auch in ihrer Individualität von Medien abhängt, die Identität als grundsätzlich problematisch erscheinen lassen. Die literarischen Vorbilder des Figurentypus korrespondieren nämlich mit den „Gerücht[en]“ (BA 12, 206), die Konstantius als besonderen Einzelnen innerhalb der Stadt repräsentieren. Für die städtische Öffentlichkeit – oder wie es heißt: „Vielheit“ – unterscheidet sich daher Konstantius zunächst eben nicht von den „Eremiten des Schauspiels und der Oper“ (BA 12, 206). Komplett von der städtischen Öffentlichkeit abgeschnitten ist Konstantius in dieser Hinsicht den in den Medien dargestellten Einsiedlern gleichgestellt, indem er seinem Ruf nach nur als Repräsentant eines Typus gilt. Dennoch: Konstantius geht dieser städtischen Öffentlichkeit voraus und nimmt innerhalb des Worldmaking die zentrale Position ein. Für ihn als Figur ist der Figurentypus nur eine Folie, vor der er sein konkretes Profil und seine Handlungsmöglichkeiten gewinnt, obwohl er innerhalb der erzählten Welt für die übrigen Figuren zunächst lediglich ein Repräsentant dieses Typus ist.⁸³ Dass das Problem der Identität und Individualität einer Figur auf dem Spiel steht, macht die eher beiläufig erzählte, aber umso erstaunlichere ‚künstliche Figur‘ deutlich: ein „automatischer Eremit“.

Auch die Stadt kümmerte sich lange Jahre hindurch nicht im geringsten um ihn, zumal da in einem sehr besuchten öffentlichen Garten eine Tuffsteingrotte vorhanden war, in welcher ein automatischer Eremit saß, der ein ziemliches Teil der Bewegungen eines wirklichen ganz vortrefflich vermittelt des Räderwerks in seinem Innern nachmachte und dem Volke vollständig für seine Bedürfnisse in dieser Hinsicht genügte. (BA 12, 206)

Auch wenn der automatische Doppelgänger des Einsiedlers für die Stadtbewohner*innen dieselbe Funktion erfüllt – nämlich eine Opposition zur städtischen Vielheit zu repräsentieren – und Konstantius damit in dieser Hinsicht problemlos ersetzen könnte, gewinnt Konstantius gerade vor dieser künstlichen Folie als Figur Kontur. Denn im Gegensatz zu ihm ist er ein „wirklicher [...] Einsiedler“ (BA 12, 201), der nicht in der Funktion für die städtische Öffentlichkeit aufgeht, sondern von der auch als konkrete einzelne Figur erzählt werden kann. In dieser

⁸² Vgl. ähnlich Aust 1981, 157; Beaucamp 1968, 46.

⁸³ Diese Repräsentationsfunktion zeigt sich auch in den literarischen Folien, mit denen die Stadtbewohner*innen Konstantius interpretieren: Sie „hielten ihn für“ den Weihnachtsmann oder den Rattenfänger von Hameln (BA 12, 202).

Hinsicht fast schon plakativ erscheint deswegen die Beschreibung des Zustands, in dem Ernesta und Hilarion den Einsiedler Konstantius antreffen; diese negiert nämlich die Ikonographie:⁸⁴ „Er sang kein Abendlied, kein weißes Täubchen saß ihm zärtlich auf der Schulter; er fütterte kein frommes Reh mit frommer Hand“ (BA 12, 253). Deutlich wird damit nicht zuletzt, was eine Figur überhaupt zu einer Figur macht, und inwiefern sich das von einem Automaten unterscheidet, der auf einen bestimmten Ort und eine bestimmte repräsentative Funktion beschränkt bleibt.

Dieses Missverhältnis macht die Erzählung für die Frage nach der ‚Wirklichkeit‘ einer Figur fruchtbar. Von Anfang an als „wirklicher [...] Einsiedler“ (BA 12, 201) eingeführt, wird er für die städtische Öffentlichkeit erst in dem Moment buchstäblich wirklich, in dem er, aufgefordert von Hilarions und Ernestas Besuch im Wald, in das Geschehen eingreift. In ihrem Verlauf setzt die Erzählung das Attribut „wirklich“ sehr präzise und markiert damit die Entwicklung des zweiten Wirklich-Werdens des Einsiedlers. Ernesta fragt daher nicht von ungefähr ihren Geliebten Hilarion, ob „dieser Einsiedler im tiefen Walde wirklich keine Fabel, kein Märchen“ (BA 12, 237) sei. Dass die beiden Perspektiven auf Konstantius erst allmählich in Deckung gebracht werden – seine ‚Existenz‘ also erst anerkannt werden muss – bildet sich in der Diskussion der beiden Liebenden ab, die zum Entschluss führt, Konstantius im Wald aufzusuchen. Auch die erste Reaktion der „Gebildeten“ der Stadt auf das Erscheinen des Einsiedlers setzt diese schrittweise Verwirklichung diskursiv fort, wenn sie fragen: „Aber ist es denn möglich? Gibt es dergleichen wirklich noch?“ (BA 12, 268). Das Attribut „wirklich“ bezeichnet somit eine ontologische Differenz, die einen Einsiedler von einem medial dargestellten oder einem künstlichen Einsiedler unterscheidet. Gleichzeitig bezeichnet es den Punkt, an dem sich die einzelne Figur konkretisiert und nicht mehr in dieser Repräsentation des allgemeinen Typus aufgeht – kurz: aus der Rolle fällt.

Jedoch zieht ausgerechnet dieses Wirklich-Werden eine regelrechte Identitätskrise des Einsiedlers nach sich. Am Abend nach dem Besuch der Liebenden hadert Konstantius mit sich, ob er den Weg in die Stadt auf sich nehmen soll: „Bin ich es noch?“ fragte sich der Waldbruder“ (BA 12, 263), und zwar zurecht. Eine Polizeikontrolle, in deren Folge seine Identität festgestellt wird, ist zwar die erste Begegnung mit der Gemeinschaft, dennoch scheint die Identitätskrise damit in keiner Weise überwunden.⁸⁵ In der Folge geht sein Weg in die Stadt – sogar zum „lebendigsten Mittelpunkt der Stadt“ (BA 12, 279) – mit weitreichen-

⁸⁴ Vgl. Damaschke 1990, 107.

⁸⁵ Vgl. Simon 2011, 515.

den Veränderungen seines äußeren Erscheinungsbildes, aber auch seiner Existenzweise einher: Von nun an ist er ein „Exeremit“ (BA 12, 274). Damit kollidieren die beiden ontologischen Strukturen, die zuvor fein säuberlich oppositional geordnet waren: Singularität und Vielheit. Entsprechend äußert sich dieser Clash der ontologischen Strukturprinzipien in der Überforderung des Einsiedlers bei seiner Ankunft in der Stadt, wenn sich die bereits angebahnte Identitätskrise zu einer akuten Situation der Überforderung ausgestaltet:

[U]nd mit drei weiten Schritten befand er sich gleichfalls inmitten des Gewühls und war geborgen. Fünf Minuten später stand er im Schatten eines öffentlichen Monumentes, schwindelnd, aber doch gefaßter. Letzteres hinderte freilich durchaus nicht, daß er wie ein Verzückter um sich starrte: er hatte es ganz und gar vergessen, wie viele Menschen und wie viele Dinge sonst noch es auf Erden gab. Jeder Rippenstoß, den er erhielt, war ihm eine neue Offenbarung; und wieder eine Viertelstunde später stellte er, auf einem Ecksteine an einem weiten, sonnigen, wimmelnden Marktplatze sitzend, selber an sich die Frage: „Aber ist es denn möglich? Gibt es – *mich* denn noch in der Welt?“ – –

(BA 12, 268, Herv. im Original)

Die Stadt stellt sich dem Einsiedler regelrecht als ‚Wimmelbild‘ dar. Die Vielheit, die bereits zu Beginn der Erzählung als ontologischer Strukturbegriff dem Bereich der Stadt zugeordnet wurde, erhält hier eine dynamische Anschauung: „Gewühl[]“. Begrifflich bringt das „Gewühl[]“ als Kontinuativum bestimmte semantische Eigenschaften ins Spiel,⁸⁶ die das Problem, das sich Konstantius hier stellt, deutlich machen. Es überführt die Zählbarkeit der Entitäten in eine Unzählbarkeit. Dennoch versucht Konstantius der Stadt mit seiner eigenen mereologischen Logik beizukommen und sie in ihrer Zählbarkeit zu fassen: „wie viele Menschen und wie viele Dinge“, wie er sich in indirekter Gedankenrede fragt. Das „Gewühl“ entzieht sich aber per se dieser Zählbarkeit, zum einen, weil es als Kontinuativum oder auch ‚Massennomen‘ grundsätzlich Homogenität ausdrückt, und zum anderen, weil es als Struktur Individuativa impliziert, diese aber auflöst. Anders als andere ‚Massennomen‘, die spezifische Substanzen oder Stoffe bezeichnen, referiert das Gewühl auf eine Struktur dynamischer Masse, die genau auf den Punkt des Übergangs einer Logik der Zählbarkeit zu einer der Unzählbarkeit zielt.

Innerhalb der Struktur dynamischer Masse verliert Konstantius seinen Status als besonderer Einzelner und geht in ihr auf: Die „Tarnkappe“, die er sich vor dem Eintreffen in die Stadt noch gewünscht hatte (vgl. BA 12, 267 f.), erweist

⁸⁶ Zu den semantischen Eigenschaften von Kontinuativa und Individuativa und dem Problem der Quantifikation siehe Werner 2012, insbes. 21–23. Vgl. allgemeiner Pafel/Reich 2016, 111–113.

sich im Nachhinein als nicht mehr notwendig, weil „sich jetzt niemand mehr um ihn kümmerte“ (BA 12, 268). Die Kollision der beiden ontologischen Strukturen mit ihren unterschiedlichen mereologischen Prinzipien stellen eben – das macht der Aufwand deutlich, den das Erzählen auf die Ankunft Konstantius' in der Stadt verwendet – keine Skala dar, obwohl man das annehmen könnte. Das zählbare Prinzip des konkreten Einzelnen, das additiv verfährt und auf einer Unterscheidung von Singular und Plural beruht, geht nicht durch bloße Addition in das Prinzip der unzählbaren Vielheit über: Dadurch ist es zwar möglich, vom Einsiedler zum „Zweisiedler“ (BA 12, 248) zu gelangen, nicht jedoch zum ‚Vielsiedler‘.

Obgleich er der dynamischen Vielheit einverleibt wird, leistet Konstantius ihr auch Widerstand. Denn nicht nur bleibt er als grammatisches Subjekt durchgängig erhalten und repräsentiert damit das konkrete Einzelne. Zudem steht er in metonymischer Verwandtschaft zu den beiden Fixpunkten innerhalb des Gewühls: dem schattenspendenden Monument und dem Eckstein, auf dem er Platz nimmt. Innerhalb des städtischen Gewühls, dessen Entitäten in der dynamischen Struktur ununterscheidbar sind, bilden sie Fixpunkte, die der Auflösungstendenz dieser Struktur entgegenstehen. Fixpunkte sind sie deshalb, weil sie unterscheidbare, statische Entitäten darstellen, aber auch, weil sie zeitliche Effekte auslösen: Pausen. Sie takten Konstantius' Eintauchen im Gewühl minutengenau, wenn er „[f]ünf Minuten später [...] im Schatten eines öffentlichen Monumentes, schwindelnd, aber doch gefaßter“ steht „und wieder eine Viertelstunde später“ sich „auf einem Ecksteine“ sitzend erholt (BA 12, 268). Narratologisch betrachtet stellen diese Pausen für Konstantius, welche die statischen Entitäten stiften, eben gerade keine Pausen dar, sondern geben der Figur wie dem Erzählen die Möglichkeit zur Reflexion. Von der Reflexion kann nämlich in Gedankenrede und direkter Rede deckend erzählt werden, während die Zeit dazwischen „inmitten des Gewühls“ nur in Form bestimmter und expliziter Ellipsen greifbar wird.

Die Passage reaktiviert das Motiv des Felsens, das zu Beginn der Erzählung als Gleichnis Konstantius' Namen als sprechenden Namen ausbuchstabiert: als mit sich zumindest im Kern selbst identischer, einzelner Fels in der Brandung der Veränderung durch die Zeit (vgl. BA 12, 205). Auch ist die Identität als Widerstand gegen eine Dynamik konzipiert, die ebenfalls in einem Kontinuum Anschauung erhält, diesmal im wirbelnden Staub: „Wie es um ihn her stäubt, wie die Wirbel sich drehen, was für Staub auf ihn geweht, getrieben und gehäuft wird, er bleibt liegen, und er liegt ruhig und fest“ (BA 12, 205). Der „Granitblock im Felde“ (BA 12, 205) verkörpert das ‚Prinzip Konstantius‘.⁸⁷ Findling und der Einsiedler sind strukturanalog zueinander und beleuchten sich gegensei-

⁸⁷ Zur Gegenüberstellung der Prinzipien Konstantius und Proteus vgl. Simon 2011, 518.

tig. Auch im Bild des Findlings steht die Statik des konkreten Individuativums gegen die Dynamik des unzählbaren Kontinuativums. Gerade im Vergleich der beiden Bilder wird deutlich, dass an der Figur Konstantius ontologische Konzepte verhandelt werden, deren gegenseitige Abhängigkeit vorgeführt wird: Singularität und Individualität als Bedingungen von Identität.

In der Kollision der ontologischen Strukturen wird die Möglichkeit des konkreten Einzelnen an ihre Grenze geführt. Denn beide Strukturen stellen einen anderen Fokus auf das Problem der Identität ein, weil in ihnen Teil-Ganzes-Relationen jeweils unterschiedlich funktionieren. In der Struktur, die der Einsiedler Konstantius symbolisch verkörpert, bildet das konkrete und zählbare Einzelne die mereologische Basis, auf der sich Einzahligkeit und Mehrzahligkeit gegenseitig konstituieren und sich heterogene Mengen formieren können. Diese Mengen stellen das Einzelne nicht in Frage, sondern bestätigen es. In der dynamischen Struktur des städtischen Gewühls hingegen stellt sich die Teil-Ganzes-Relation grundsätzlich anders dar. Das Einzelne ist als konkretes Einzelnes nicht mehr fassbar. Das Ganze der Struktur basiert zwar auf einer Vielheit, jedoch ist es eine unbestimmte Vielheit, die sich trotz Addition und Division als homogenes Ganzes erhält. Dabei kann als Basis nicht mehr von konkreten Einzelnen gesprochen werden, schließlich ist das Einzelne nicht mehr identifizierbar. Innerhalb dieser Struktur ist Identität auf der Ebene des Einzelnen unmöglich. Die Rückkehr Konstantius' in die Stadt lässt nun folglich die beiden ontologischen Strukturen kollidieren und legt ihren grundsätzlichen Konflikt in Bezug auf das Problem der Identität hin offen, der nicht aufgehoben werden kann.

Dieses ontologische Problem wird nicht gelöst, sondern lediglich markiert. Die Figur selbst greift dieses Problem als epistemologisches wieder auf und behandelt es nach der Folie der Anagnorisis. Seine Frage „Bin ich es noch?“ beantwortet sich der Einsiedler in Form einer Spiegelszene.⁸⁸ Er resümiert: „eins hat mir die Einsamkeit verliehen – Selbsterkenntnis!“ (BA 12, 263). So erklärt sich zumindest Konstantius' dringende Forderung nach einem Spiegel, mit dem er bei seiner Ankunft in der Stadt den Laden eines französischen Schneiders regelrecht überfällt (vgl. BA 12, 270), nachdem er sich mit sich selbst nicht in Übereinstimmung zu bringen weiß: „Hier, vor einem Schneiderladen stehend, vergleicht er sein jetziges Kostüm mit dem, was er vor dreißig Jahren ablegte, und dieses wieder mit dem, was heute Mode ist“ (BA 12, 269). Die Folie der Anagnorisis, die hier anzitiert wird, überbrückt das ontologische Problem der Identität, indem es die Selbsterkenntnis der Differenz entgegenstellt. In der kurzen Szene bleibt es jedoch bei diesem schematischen Zitat, weil das psychologische Register letztlich

⁸⁸ Vgl. Simon 2011, 515.

ungeeignet ist – es geht nicht um eine qua Selbsterkenntnis gesetzte Identität; vielmehr geht es grundsätzlich um die ontologischen Strukturen, die Identität überhaupt erst ermöglichen.

Es ist nicht nur die Figur des Einsiedlers Konstantius, an der in der Erzählung *Vom alten Proteus* ontologische Probleme verhandelt werden. Vielmehr bilden Konstantius und seine ‚Identitätskrise‘ die Folie, vor der deutlich wird, wie sich in der Figurenkonstellation eine Reflexion auf die ontologische Basis des Erzählens abbildet. Denn das doppelte Wirklich-Werden Konstantius’ steht in enger Verbindung zu den beiden Geistern, Rosa von Krippen und Innocentia, welche die Bedingungen der Wirklichkeit von Figuren veranschaulichen und zugleich humoristisch das übrige Figurenpersonal spiegeln. Innerhalb des typenhaften Personals stellen die Geister zwar ‚vollwertige‘, im Sinne von gleichwertigen, Figuren dar, doch in Bezug auf die ontologischen Strukturen, welche die Erzählung auf vielfältige Art und Weise beleuchtet, erscheinen die Geister als Figuren unter negativen Vorzeichen.

Inwiefern das Bild des Findlings in Strukturanalogie zum Einsiedler ein Prinzip der Widerständigkeit als Basis einer spezifischen Identitätskonzeption veranschaulicht, für die wiederum Konstantius symbolisch einsteht, wurde bereits ausgeführt. Darüber hinaus stiftet das Bild des Findlings eine spezifische Zeitstruktur, welche die Figurenkonstellation organisiert. Findlinge sind markante, einzelne Felsbrocken, die paläogeologische Überreste darstellen, weil sie durch Gletscherbewegungen während der Eiszeiten in andersartige Ablagerungen verfrachtet wurden. Dieses Zeitverhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart, für das der Findling als Rest einsteht, organisiert auch die Figuren, und zwar indem es diese in zweifacher Hinsicht unterteilt. Zunächst unterscheidet sich die Gruppe der Figuren, die an dem 30 Jahre zurückliegenden doppelten Liebesunglück beteiligt waren, nämlich Konstantius, Püterich, Innocentia und Rosa von Krippen, von dem jungen Liebespaar Ernesta und Hilarion, um dessen Liebesglück sich die Handlung entspinnt, welche die Figuren der ehemaligen Vierecksbeziehung reaktiviert.⁸⁹ Dann lassen sich anhand dieser Zeitstruktur des Restes aber auch die Figuren der Vierecksbeziehung in Lebende und Tote unterscheiden. Während Konstantius und Püterich noch am Leben sind und so – von Konstantius’ Einsiedlerexistenz abgesehen – auch in der Gegenwart der Handlung als Figuren agieren, stehen Rosa von Krippen und Innocentia in dieser Gegenwart unter ontologisch anderen Vorzeichen: Diese Figuren sind Geister.

⁸⁹ Zur Generation als Strukturmerkmal der Figurenkonstellation vgl. Simon 2011, 510 f.

Dass die Erzählung nicht nur von einem Liebespaar handelt, das aufgrund ökonomischer Umstände befürchten muss, einem Handel zweier älterer Herren zum Opfer zu fallen, sondern auch Geister als Figuren dieser erzählten Welt auftreten, ist nicht von Beginn an klar. Die Geister repräsentieren eine andere Modalität der erzählten Welt, deren Regeln jedoch eben nicht in der Exposition formuliert werden, wie man erwarten könnte. Vielmehr geschieht die Einführung der Spukfiguren unvermittelt erst nach einigen Kapiteln, was durchaus als programmatisch zu verstehen ist. Die Art und Weise, wie das erste Auftreten Rosa von Krippens narrativ vermittelt wird, kalkuliert mit dem Bruch, den die Geister für die Regeln der erzählten Welt darstellen, und geschieht in Reflexion darauf, dass sich die ontologische Struktur der Welt damit komplexer gestaltet. Ernestas Onkel Püterich und sein Gläubiger Magerstedt sind sich gerade über ihren ‚Handel‘ einig geworden, demzufolge die Heirat mit Ernesta Püterichs Schulden bei Magerstedt begleichen soll, als sich Rosa von Krippen zu Wort meldet: „*Jetzt bleibt nichts weiter übrig: ich muß mich zeigen!*“ sagte das *Gespent des Hauses*“ (BA 12, 219, Herv. im Original), bevor sie ankündigt: „*und ich werde mich – andeuten!*“ (BA 12, 220, Herv. im Original). Diese Wortmeldung stellt eine mehr als unerhörte Intervention in das intime Gespräch der alten Herren dar, daran lässt auch die überbordende Kursivierung keinen Zweifel. Doch Püterich und Magerstedt reagieren nicht auf sie, scheinen sie also nicht hören zu können. Stattdessen werden sie von einem Nagel,⁹⁰ der „sich plötzlich, ohne alle Einwirkung aus der Wand los [löste]“, aufgeschreckt, woraufhin das Bild der Balletttänzerin Innocentia von der Wand fällt, das „Glas zersplittert[]“ und der „Rahmen zer[bricht]“ (BA 12, 220). Wie schon in der Anfangsinszenierung dient auch hier die Typographie dazu, die stimmliche ‚Einmischung‘ als Transgression einer ontologischen Differenz zu markieren. Die direkte Rede lässt sich – weil sie typographisch mit der figurierten Stimme des Anfangs sowie mit der Stimme des Publikums im ontologischen Zwischenbereich des theatralen Modells in Verbindung steht – ebenfalls als transgressive Stimme dechiffrieren, die eine solche Differenz einführt. Analog zur Stimme des Publikums, die sich unvermittelt in das Worldmaking des zweiten Erzählanlaufs einmischt und daraufhin einen ambigen erzählten Raum stiftet, steht auch hier die direkte Figurenrede vor dem Erzählen der Figur und ihrer Verortung oder narrativen Ausgestaltung. Die Rede des

90 Der Nagel, von dem in der Erzählung nicht nur Rosa von Krippens Geist hinter der Tapete befestigt wird, sondern auch der Hut des figurierten Wirs (vgl. BA 12, 238), steht als Motiv in enger Verbindung zu Raabes Überlegungen eines humoristischen Erzählens: „Wer ist ein Humorist? Der den winzigsten aller Nägel in die Wand, oder die Hirnschale des hochlöbl. (ichen) Publik(ums) schlägt, und die ganze Garderobe der Zeit und aller vergangenen Zeit dran aufhängt“ (BA EB 5, 389).

„Gespenst[s] des Hauses“ setzt gleichzeitig seinen Ursprung – das wäre ontologisch noch kein Problem –, die dann aber nachträglich als Gespenst klassifiziert und aufgrund der Kursivierung gleichzeitig als ontologische Transgression markiert wird.

Doch trotz dieser transgressiven Geste ist das Erzählen zunächst vielmehr um eine Aufrechterhaltung oder Bekräftigung der Grenze bemüht. Obwohl Rosas Wortmeldung sich in Erzählverfahren und typographischer Gestaltung – abgesehen von der Hervorhebung qua Kursivierung – ohne Weiteres in das Gespräch der beiden Herren fügt, scheint ihre Rede parallel zu diesem Dialog stattzufinden, da die beiden anderen Figuren nicht auf Rosas Einmischung Bezug nehmen. Stattdessen findet eine verschobene Reaktion statt. Die Herren reagieren auf den sich lösenden Nagel in der Wand. Diese Reaktionskette steht mit der ontologischen Grenze in enger Beziehung. Denn obwohl die Verschiebung eine Kausalrelation andeutet, wird sie explizit negiert. In direkter Rede benennt Rosa die Intrige als Grund, die notwendigerweise ihre Einmischung evoziert – *„Jetzt bleibt nichts weiter übrig, ich muß mich zeigen!“* (BA 12, 219, Herv. im Original). Jedoch findet im Erzählerbericht keine kausale Vermittlung zwischen Rosas Absichtserklärung und dem Ereignis des sich lösenden Nagels statt: „Ein Nagel löste sich plötzlich, ohne alle äußere Einwirkung, aus der Wand los“ (BA 12, 220). Die Qualifizierung des Ereignisses als „plötzlich“ sowie die Einschätzung „ohne alle äußere Einwirkung“ legt eine Fokalisierung auf die Figuren Püterich und Magerstedt nahe. Diese hat zur Folge, dass eine Kausalität explizit ausgespart wird.⁹¹ Das, was die ontologische Operation des Identifizierens leisten würde, nämlich die Entitäten in eine raumzeitliche Kontinuität zu stellen und eventuell darüber hinaus die Ereignisse kausal zu verbinden, fehlt. Stattdessen stehen Gespenst und ältere Herren unvermittelt nebeneinander; die einzige angedeutete raumzeitliche und kausale Verbindung ist die Absichtserklärung des Gespensts, sich ‚zu zeigen‘. Die Ambiguität der Lücke in der Motivierung wird eben genau auf die ontologische Differenz hin fruchtbar gemacht.

Erst im nächsten Kapitel erhält das Gespenst einen Namen, einen Ort in der erzählten Welt und eine, wenn auch sehr eigentümliche, Anschauung, die nachträglich die Kausalität der Ereignisse und die asymmetrische Kommunikationssituation erklärt.

Es war Rosa von Krippens Geist oder Schatten, der seit einem Menschenalter hinter der Tapete im Wohngemach des Barons Püterich im Püterichshofe klebte und dem der Nagel, welcher das Bild der schönen Sünderin Innocentia an der Wand befestigte, gerade durch das Schattenherz ging. Wie ein aufgespießter Gespensterschmetterling haftete Rosa von

⁹¹ Vgl. Koschorke 1990, 40.

Krippens Schemen zwischen der Mauer und dem aufgekleisterten Tapetenleder und hatte alles anzuhören und anzusehen, was in dem Gemache des Barons gesprochen und getan wurde. (BA 12, 220f.)

Das Nebeneinander des Figurendialogs wird nun in eine spezifische räumliche Anordnung übersetzt, welche die Figur Rosa von Krippen in der raumzeitlichen Struktur einordnet und so die ‚Regeln‘ der Figur erläutert. Denn obwohl sie räumlich „hinter der Tapete“ bzw. „zwischen der Mauer und dem aufgekleisterten Tapetenleder“ verortet wird, sind es die Einschränkungen, die sie als Figur auszeichnen: die reduzierte körperliche Ausdehnung und die Unbeweglichkeit – „[w]ie ein aufgespießter Gespensterschmetterling“ eben.

Die Bedingungen, zu denen das Gespenst Figur ist, scheinen demnach die einer Ableitung davon zu sein, was es heißt, Figur zu sein. Diese Ableitung, die vor allem eine Reduktion der Körperlichkeit bedeutet, bildet sich auch als grammatische Genitivkonstruktion ab: Rosa von Krippens „Schatten“ bzw. „Schemen“. Beide Begriffe aktivieren etymologisch Anteile des Figurenbegriffs, die an der altgriechischen Variante des Begriffs (*schéma*) orientiert sind und stärker den Umriss oder die Gestalt einer Figur bezeichnen, während der lateinische Figura-Begriff in der Rezeption und Weiterentwicklung des Begriffs zunehmend dynamisch gedacht wird und eng mit der Körperlichkeit und Bewegung des Körpers zusammenhängt, wie Erich Auerbach in seinem Figura-Aufsatz herausgearbeitet hat.⁹² Doch zeichnet sich das Gespenst als Schattenfigur nicht allein durch eine reduzierte Figurhaftigkeit aus. Die Reduktion umfasst auch ihre sinnliche Wahrnehmbarkeit. Wie es die asymmetrische Kommunikationssituation deutlich macht, ist das Gespenst für die anderen Figuren nicht auditiv und, wie im Weiteren ausgeführt, zumindest tagsüber auch nicht visuell wahrnehmbar (vgl. BA 12, 225). Die Reduktion – oder sogar die Subtraktion – bestimmter Eigenschaften zeichnen das Gespenst als Figur ‚zu anderen Bedingungen‘ aus; so beleuchtet das Gespenst ex negativo aber auch, was eine Figur zu einer Figur macht.

Die Bestimmungen, mit denen das Gespenst als ‚Figur light‘ eingeführt wird, sind aber nur die Startvoraussetzungen, von denen es sich im Verlauf der Erzählung zunehmend emanzipiert. Durch den Verlauf der Erzählung hinweg bildet sich am Gespenst eine Tendenz zur Figur ab. Das Erzählen vom Gespenst arbeitet sich an diesen Einschränkungen ab und hebt sie zunehmend auf, womit zudem die ontologische Grenze zwischen dem Gespenst und den anderen Figuren porös wird. Dass Rosa das Wort ergreift, ist nur der initiale Moment einer Befreiungsbewegung, welche die Körperlichkeit einer Figur regelrecht

⁹² Vgl. Auerbach 2016 [1938], 125f.

durchdekliniert: Auf die Stimme folgt der Atem – sich „frei zusammenziehend und wieder ausbreitend“ –, die Körperhaltung, die ihr ermöglicht „die Stellung [zu] verändern“, sowie die Fortbewegung, um „den Platz [zu] wechseln“ (BA 12, 223). Paradoxaerweise ist dieses Figur-Werden Rosas aber auch mit einer Bewegung verbunden, die sie gleichsam überhaupt erst zu einem Gespenst macht. Ihr erster Weg führt sie durch die Wand in Püterichs Schlafzimmer, womit sie ihre Immaterialität affirmiert. Diese transgressive Bewegung verleiht dabei sukzessive ihrem Körper Form, während sie ihn gleichzeitig in seiner Materialität negiert: Wie durch eine Wasseroberfläche taucht Rosa mit der „Zehenspitze“ zuerst durch die Tapete, dann folgen Knie, Hand, Nasenspitze, Gesicht und restlicher Körper (vgl. BA 12, 225). Sie gewinnt sich in dieser Bewegung und an der Interaktion mit dem erzählten Raum als Figur, vollzieht gleichzeitig aber ihre eigene Ontologie als Gespenst.

Rosas Prozess des Figur-Werdens ist also vornehmlich an Körperlichkeit und Bewegung gebunden. Paradigmatisch steht der Tanz für ein Konzept figürlicher Körperlichkeit, die während Rosas Emanzipationsprozess durchdekliniert wird. Der Tanz aktiviert – erneut Auerbach – die dynamischen Anteile des Figurenbegriffs:⁹³

Rosas Geist drehte sich drei Minuten mit der Geschwindigkeit eines Kreisels um die eigene Achse; Rosas Geist hob die linke Fußspitze gegen die Decke und hob die rechte. Rosas Geist hüpfte auf und drehte sich von neuem ein halb dutzendmal in der Luft um sich selber. (BA 12, 225)

Die körperliche Befreiung aus der 30-jährigen Stasis gipfelt also in einem Tanz, der von Rosa eine Verbindung zum zweiten Gespenst der Erzählung, der Balletttänzerin Innocentia, schlägt. In Innocentia setzt sich die Befreiung der reduzierten Schattenfigur fort. Denn die Tendenz zur Dynamisierung lässt sich nicht nur an der Figur Rosas beobachten. Vielmehr bildet sie sich zwischen den Figuren ab, indem Innocentia das Konzept des Gespensts anteilig ergänzt. Auch sie ist, wie Rosa hinter der Tapete, an einen bestimmten Ort gebunden, der mit ihrer ehemals unglücklichen Liebe assoziiert ist: Sie ist „in diese alte Weide in der Waldwildnis gebannt“ (BA 12, 250).⁹⁴ Doch im Wald herrschen andere Bedingungen für das Gespenst. Innocentia scheint dort als „Spuk“ (BA 12, 246, *passim*) zum festen Inventar zu gehören, von dem der zugegebenermaßen nicht allzu zuverlässige, alkoholsüchtige Förster Oppermann zu berichten weiß.

⁹³ Vgl. Auerbach 2016 [1938], 126.

⁹⁴ Vgl. Saul 2013, 309.

Als Spukereignis geht ihr Kichern ihrer Erscheinung voraus. Es ist zwar auditiv wahrnehmbar, jedoch nicht klar einer Quelle zuzuordnen, weshalb Oppermann schlichtweg von einem „Es“ spricht, das als Klangereignis im Wald statthat, dem aber keine feste Gestalt zuzuordnen ist:⁹⁵ „Es kennt mich, und wenn Es hinter mir lacht, so denk ich nur: Na, na! – Und wenn Es mir als ein Funken, Vogel oder als eine nackte Jungfer in Spinnweb kommt, dann sage ich auch: Na, na!“ (BA 12, 246). Während ihre körperliche Gestalt variabel ist, dient das Kichern als phänomenale Konstante der Figur, von der aus sie in der Begegnung mit Ernesta und Hilarion als Geist der Innocentia Gestalt gewinnt. Fixiert scheint Innocentia insofern weniger in Bezug auf ihren immateriellen Körper – wie es Rosa ist – als vielmehr auf ihre klangliche Form. Daher beginnt ihre Gestaltwerdung eben nicht mit einer Dynamisierung, sondern gerade umgekehrt mit einer Festlegung auf eine visuelle Erscheinung:

Da kicherte es zum zweitenmal, doch diesmal ganz zweifelslos dicht vor ihnen, und – Es zeigte sich! Die beiden jungen Leute standen still – sie erblickten Es, und wir – wenn wir Es unsern Lesern und vor allen der Leserin zeigen könnten, würden auf der Stelle unsere Feder ausspritzen und unser Dintenfaß aus dem Fenster gießen: wir hätten absolut nichts mehr zu sagen, nichts mehr zu schreiben, nichts mehr zu beschreiben! *Innocentia* würde uns all und jeder Verpflichtung und Verantwortlichkeit entledigen! – – – – –
 – – – – – (BA 12, 249, Herv. im Original)

„Es“ formiert sich vor den Augen des Liebespaares zur Figur, die dann den Namen Innocentia und eine Gestalt erhält. Wie Rosas ist auch Innocentias erster Auftritt in der Erzählung ein Ereignis, das nicht zuletzt durch die typographische Gestaltung eine besondere Gewichtung erfährt. Der typographische Fokus liegt jedoch auf der Leerstelle, die in Form der Gedankenstriche die Grenze der Darstellbarkeit unterstreicht, die hier als Unsagbarkeitstopos ins Feld geführt wird. Erst nach diesem markierten Abbruch, der das Augenmerk auf das Vermögen oder Unvermögen der narrativen Darstellung lenkt, wird Innocentia in „Miene und Figur“ als eine Art Naturgeist, als „Nymphchen“ in einer Naturszene vorgestellt (BA 12, 249). Obwohl sie nun vor den Augen der Figuren Gestalt annimmt – mithin sichtbar wird –, trägt ihre Gestalt ephemere Züge, die viel weniger als bei Rosas Gestaltwerdung auf eine Körperlichkeit als vielmehr auf eine Flüchtigkeit zielen. Zwischen Rosa und Innocentia bildet sich also ein Figurenkonzept ab, das zum einen an bestimmten Aspekten von Körperlichkeit ausgerichtet ist – von der bloßen zweidimensionalen Gestalt zur

⁹⁵ Vgl. Damaschke 1990, 147–153, der über den pronominalen Gebrauch eine Verbindung zu Schopenhauer herstellt. Zur besonderen Funktion des Pronomens ‚es‘ für die Bezeichnung des Spukereignisses und einer spezifischen Epistemologie des Spuks siehe Strowick 2019, 227–230.

dreidimensionalen Körperlichkeit, zur Bewegung, zu Stimme und Klanglichkeit. Zum anderen werden die Figuren aber auch narrationsförmig, wenn jeder der Namen mit einem kleinen Narrativ verbunden ist, das ihre Spukerscheinung zudem anschaulich, wenngleich etwas schematisch in Szene setzt.

Erst im Verlauf der Erzählung werden die Gespenster überhaupt figürlich im Sinne von sinnlich wahrnehmbar, also mit Stimme, Körper und Gestalt ausgestattet, und nähern sich so einem Figurenkonzept unter negativen Vorzeichen. Während damit die Gespenster als reduzierte Schattenfiguren konzipiert sind, werden die übrigen Figuren von dieser Gespensterhaftigkeit affiziert. Das gilt nicht für alle Figuren; denn die Gespensterhaftigkeit operiert an der Grenze von Leben und Tod, welche ja die Gruppe der älteren Figuren differenziert. Dass diese Grenze schon instabil ist, zeigt die Nähe zum Tod, die den älteren Figuren eingeschrieben ist: Konstantius entpuppt sich als totgeglaubter Freund der älteren Herren, Püterich fällt nach der Begegnung mit Rosas Geist in ein todähnliches Koma, Magerstedt und Püterich sprechen sich schließlich gegenseitig Morddrohungen aus (vgl. BA 12, 277, 227, 281).

Die Differenz von Leben und Tod stellt sich als nicht belastbar heraus, was die ontologische Struktur der erzählten Welt rekaliбриert. Folglich werden die älteren Figuren, nämlich die beiden Herren Püterich und Magerstedt, auf ihre Gespensterhaftigkeit hin ‚geprüft‘, mit geisterhaften Attributen versehen, im Falle Püterichs sogar als „in Fleisch und Blut herumhinkende[s] Gespenst“ (BA 12, 236) bezeichnet,⁹⁶ so dass die Figuren sich auf den neuralgischen Punkt der ontologischen Differenz hin annähern. Das hat zur Folge, dass die relevante Differenz, welche die komplexe Ontologie der erzählten Welt ausmacht, nicht mehr diejenige zwischen Geistern und lebendigen Figuren ist, sondern das Geisterhafte fast schon als die Basis der Figuren insgesamt erscheint – die „geistige Quintessenz eines Menschenwesens“ (BA 12, 221) –, zu dem die in der Emanzipationsbewegung der beiden weiblichen Geister durchdeklinierten Konzepte von Stimm- bzw. Klanglichkeit, Gestalt und – vielleicht übergeordnet – Körperlichkeit sozusagen als äußere Erscheinung lediglich hinzukommen. Folglich avanciert die „Körperlichkeit“ (BA 12, 234) zur Differenz, welche die Figuren unterscheidet. Über diese Differenz hinweg ordnen dann Vergleichsoperationen die Figurenkonstellation: Püterich und Magerstedt werden zu den „zwei Spukgestalten *des Tages*“ (BA 12, 280, Herv. C.P.); Hilarion und Ernesta zu den „zwei Liebenden *im Fleisch*“ (BA 12, 250, Herv. C.P.).

Chiastisch scheinen Leben und Tod der Figuren in der Folge aufeinander bezogen und in der „geistige[n] Quintessenz“ zu konvergieren. Weil der Konver-

⁹⁶ Vgl. ähnlich Beaucamp 1968, 47; Saul 2013, 304.

genzpunkt aber kein Differenzkriterium stiftet, sondern an ihm die Figurenkonstellationen nur in verschiedenen Spiegelungen oszillieren, werden die Differenzen letztlich immer an eine zeitliche Relation zurückgebunden. „O werde du mir nur erst ganz zum Geist, Philibert!“ kicherte Rosa hinter der Tapete“ (BA 12, 280), und projiziert damit die ontologische Differenz auf eine Zeitachse, in der sie nur jeweils verschiedene Punkte darstellt, die aber unweigerlich miteinander verbunden sind. Die lebendigen Figuren sind nicht *keine* Geister, sie sind es nur noch nicht (ganz). Umgekehrt sind die Geister auf Dauer gestellte Figuren, und zwar insofern sie bestimmte Konstellationen und Ereignisse präsent halten. Der vom Nagel des Bildes der Balletttänzerin Innocentia „aufgespießte[] Gespensterschmetterling“ in Püterichs Wohnung bildet das Insistieren der Vergangenheit um das Liebesviereck symbolisch ab. Der Spuk ist also in dieser Form keine endlose, ursprungslose Wiederholung eines Wiedergängertums,⁹⁷ sondern eine Relation, die Figuren verbindet und für welche die ontologische Transgression konstitutiv ist.

Auf diese Weise verschiebt sich mit dem Spuk die Opposition von Leben und Tod auf eine andere, komplexere Ontologie hin, in welcher der Tod nur noch zum Prüfstein der Unterscheidbarkeit von Körperlichkeit und ‚Geisterwelt‘ wird – und zwar wortwörtlich zum Prüfstein: Auf dem Friedhof suchen Konstantius und Hilarion nach den Grabsteinen, um Rosa und Innocentia von Püterich und Magerstedt unterscheiden zu können:

O Innocentia! o Rosa von Krippen! o Püterich, Püterich, Püterich! Komm herein, Hilarion, vielleicht kann ich dir noch zeigen, wo man sie zur ewigen Ruhe niedergelegt hat; – wenn du mir auch dann noch dein Ehrenwort darauf gibst, daß du immer noch an deine Halluzinationen sowohl in deinem Junggesellenstübchen wie auch am Weiher in meinem Walde glaubst, so will ich dir auch glauben! Was Leben? Was Tod? – Vielleicht finden wir auch zwei Steine mit den Namen Magerstedt und Püterich; und dann habe auch ich mich heute nachmittag im Püterichshofe geirrt und der Welt Scheinbilder für ihre Wesenheit genommen. (BA 12, 285)

Was hier zunächst nach einer Phantasiekritik klingt, stellt sich vor dem Hintergrund der Funktion der Geister in der Erzählung insgesamt sowie vor dem Chiasmus des Figur-Werdens der Geister einerseits und des Geist-Werdens der Figuren andererseits durchaus anders dar. Indem die Unterscheidung von Leben und Tod zwar zum Ausgangspunkt genommen, aber im Spuk stetig unterlaufen wird, avanciert das Gespenst zur Folie für Figuren überhaupt. An den Gespenstern der Erzählung bzw. in Form der chiasmatischen Spiegelung wird reflektiert, was zu einem bloßen Pronomen – ob nun „er“ oder „sie“ wie bei Rosa, ob „es“ wie bei Innocentia – narrativ hinzukommt, damit eine Figur zur Figur wird: Sie erhält einen Namen und ist damit narrativierbar, sie erhält eine Stimme und einen Kör-

⁹⁷ Siehe Strowick 2019, 168–171.

per, der Anschauung und Bewegung ermöglicht. Folglich starten die Gespenster zwar unter anderen ontologischen Voraussetzungen, können aber genau deshalb das Figur-Werden selbst beleuchten, weil es eben nicht vorausgesetzt wird.

1.5 Erzählakt: Wandelbarkeit der Welt

Wie lässt sich die ontologische Perspektive zusammenführen, die sich von der Inszenierung des Erzählanfangs auf die Erzählung ergibt? In den bisherigen Ausführungen ausgespart bietet sich der titelgebende Proteus an, um mit ihm einen systematischen Bogen zu schlagen. Kurz seien die Stationen der Argumentation rekapituliert: Der spektakuläre Anfang der Erzählung *Vom alten Proteus* stellt den Fokus für eine Reflexion auf die ontologische Basis des Erzählens ein, die sich auf die restliche Erzählung auswirkt. Sie stellt zum einen ein Modell – die Theaterbühne – bereit, das die Erzählung als Worldmaking ausweist, zum anderen führt sie die Figuren als Austragungsort ontologischer Fragen ein.

Verbunden werden die verschiedenen systematischen Schauplätze einer Reflexion auf die ontologische Erzählfunktion und ihre Probleme, und das ist nun der letzte Schritt dieser Überlegungen, durch eine Dynamik von Verwandlung und Wandelbarkeit. Diese Dynamik nimmt Anleihen beim titelgebenden Mythos vom gestaltwandelnden Gott Proteus, wie ich in diesem Kapitel analysieren werde. Aus dem Mythos lässt sich ableiten, was für eine Erzählung auf dem Spiel steht, wenn das Worldmaking in dieser Weise vor- und aufgeführt wird: Die Möglichkeit von Konsistenz und Identität steht unweigerlich in Frage. Gleichzeitig – das ist die These dieser abschließenden Perspektivierung – leistet Proteus einen Brückenschlag von der Offenlegung der ontologischen Bedingungen des Erzählens zu einer Formreflexion, die raumzeitliche Strukturen, Figuren und die erzählte Welt gleichermaßen betrifft. Um dies zu zeigen, werde ich zunächst die Funktion des Titels für die Erzählung analysieren, um dann noch einmal, unter Proteus' Vorzeichen, durch die Reihe der Anfänge zu führen, um zu überlegen, wie das Worldmaking über die mythologische Patenschaft ein genuin poetisches Profil erhält.

Für die Frage, wie das Erzählen als Worldmaking auf Anschaulichkeit zielt, wenn es seine Performativität qua Reihe als Akt vorführt, steht die mythologische Figur des Proteus Pate. Denn Proteus bedeutet bei Raabe nicht nur einfach unspezifisch die Mannigfaltigkeit in der literarischen Fiktion;⁹⁸ er bedeutet spezi-

⁹⁸ Darüber hinaus finden sich bei Raabe auch semantische Bestandteile des Mythos, z. B. die Thematik des Alters, die Figur des alten Mannes, das Hilfesuch, das Fixieren und Entwinden. Zum Proteus-Mythos siehe Ambühl 2001.

fisch eine Dynamik von Potenz und Akt, die in ihrer Darstellbarkeit von der Reihe abhängt. Proteus, der gestaltwandelnde Meergott aus der griechischen Mythologie, den Homer bereits in der *Odyssee* (um 700 v. Chr.) erwähnt,⁹⁹ besitzt einen festen, wenn auch etwas eigenwilligen Platz in der Literaturgeschichte. Er dient vor allem als Reflexionsfigur für Formfragen in der Literatur der Frühen Neuzeit wie für die Lizenzen der Einbildungskraft in der Literatur des ausgehenden siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts,¹⁰⁰ womit Proteus zwar zu einem poetologischen Topos avanciert, der Plot des Mythos jedoch deutlich seltener für Aktualisierungen herangezogen wurde. Benjamin Hederichs *Gründliches mythologisches Lexikon* von 1770, das bis ins neunzehnte Jahrhundert einschlägig das mythologische Wissen des achtzehnten Jahrhunderts versammelt, bezeichnet Proteus im Rückgriff auf Ovid, Vergil und Homer als einen „der vornehmsten Meergötter“, „[d]och gab er insonderheit einen guten Wahrsager mit ab. [...] Er ließ sich aber nicht leicht dazu bringen, sondern verwandelte sich lieber eher in allerhand Gestalten, als Feuer, Wasser, Bäume, Löwen, Drachen, und so ferner“.¹⁰¹ Homer erzählt, wie der mykenische König Menelaos Proteus mit Hilfe von dessen Tochter Eidothea überlistet, um ihn überwältigt und gefesselt zu einer Wahrsagung zu zwingen. Dass Proteus als eine poetologische Personifikation eines bestimmten Prinzips verstanden werden kann, davon zeugen die vielfältigen diskursiven Einsatzgebiete der Figur, denen auch Hederich einen eigenen Paragraphen widmet: „Einige deuten ihn auf die Materie der Dinge, als die sich so oft verändert, als Arten der Thiere, Gewächse und anderer Creaturen sind“,¹⁰² andere – so listet Hederich – als Personifikation der Wahrheit oder des Verständnisses, als „Kraft der Luft“, als „kluge[r] Mann“, als „die Natur selbst“, als „Mannichfaltigkeit der Kleidung“. Er gelangt letztlich zu dem Schluss, „daß die Gelehrten so viele Auslegungen dieser Dichtung angenommen, als Proteus selbst Gestalten“.¹⁰³ Proteus, so scheint es, zeichnet sich durch eine maximale Offenheit aus, weil er ‚alles und nichts‘ zu bedeuten vermag.

Doch obwohl diese hermeneutische Offenheit sicherlich für die Proteus-Figur symptomatisch ist, leistet die Referenz bei Raabe etwas Spezifisches, wenn man sie mit der exzessiven Reflexion auf das Worldmaking zusammenbringt – aber eben auch nur dann. Die Frage, welche die Forschung bisweilen umgetrieben hat, nämlich: „Wer ist Proteus?“, kann die Leistung der mythologischen Figur

⁹⁹ Vgl. Hom. Od. IV, 349–570.

¹⁰⁰ Siehe Brumble 1998, 284–286. Ein Schwerpunkt auf die französischsprachige Rezeption sowie auf die antiken Quellen wird bei Rolet (Hg.) 2010 gelegt.

¹⁰¹ Hederich 1770, 2108.

¹⁰² Hederich 1770, 2110.

¹⁰³ Hederich 1770, 2110 f.

zwangsläufig nur ausschnittshaft erfassen.¹⁰⁴ Aber auch Deutungen, die Proteus als Prinzip des Textes verstehen,¹⁰⁵ fallen hinter seiner spezifischen Funktion zurück, weil sie letztlich nur den literaturgeschichtlichen Proteus-Topos aktualisieren. Stattdessen ist es eine konkrete Figuration, welche die Erzählung am Proteus-Mythos zu interessieren scheint: Das Verhältnis von Wandelbarkeit (Potenz) und Verwandlung (Akt), das zwangsläufig zu einer ontologischen Reflexion der Konzepte von Singularität, Individualität und Identität sowie ihrer Phänomenbereiche – hier: Figur, Zeit, Raum und allgemein Welt – führt.¹⁰⁶

Dabei steht der Proteus-Mythos in enger Verbindung mit anderen Verwandlungsgeschichten und weist gerade zur von Ovids *Metamorphosen* (etwa 10 n. Chr.) begründeten Tradition enge diskursive Verbindungen auf. Die Texte dieser Tradition und insbesondere Ovids Erzählsammlung suchen, wie Carol Walker Bynum in ihrer Studie *Metamorphosis and Identity* (2001) ausführt, in ihrem Kern immer ein Verhältnis von Veränderung und Gleichbleiben auszuloten.¹⁰⁷ Die Parallelen sind offensichtlich, und dennoch: Vor diesem Hintergrund gewinnt der Proteus-Mythos vielleicht gerade sein spezifisches Profil. Weil er keine Geschichte einer einzelnen Verwandlung behandelt, kehrt er die Vorzeichen jeder Verwandlungsgeschichte radikal um. Keine Konkretion, keine Gestalt bildet den Ausgangspunkt, sondern das Verwandeln selbst und in der Reihe von Verwandlungen, die Verwandlungsfähigkeit organisieren, die mythologische Figur. Die Figur Proteus erscheint in ihrer Wandelbarkeit als Umschlagpunkt, an dem sich ein abstraktes umfängliches ‚Alles‘ in ein Einzelnes übersetzt; die Verwandlung ist dabei jeweils der Vollzug dieser Wandelbarkeit. Eben auf dieses ‚Alles‘ zielen die literarischen Texte, die den Mythos behandeln, weil sie mit dieser unanschaulichen Quantifizierung Proteus auf den Begriff zu bringen versuchen. „Denn der Zauberer“, erläutert Eidothea im vierten Gesang der *Odyssee*, „wird sich *in alle Dinge* verwandeln, / Was auf der Erde lebt, in Wasser und loderndes Feuer“.¹⁰⁸

104 Vgl. bspw. Sammons 1987, 267f.; Simon 2006, 15, Anm. 45. Aust 1981 stellt diese Frage sogar ins Zentrum seines rezeptionsästhetischen Aufsatzes, der eine Art Modellrezeption durchexerziert.

105 Siehe Koschorke 1990, 41. Laut Sammons entspricht Proteus bei Raabe ganz der Tradition und steht symbolisch für die Imagination, vgl. Sammons 1987, 266f. Bei Beaucamp steht er wiederum für das ‚Leben‘ und das Verhältnis von Sein und Schein, vgl. Beaucamp 1968, 51; vgl. ähnlich Neumann 1959, 161f. Für Damaschke geht Proteus in einer Auseinandersetzung mit Schopenhauer auf, vgl. Damaschke 1990, 146–154. Eine radikal andere Lesart schlägt Simon vor, der anhand verschiedener Zirkulationsstrukturen der Erzählung Proteus mit Geld eingeführt, vgl. Simon 2011.

106 Zu diesem Reflexionspotenzial von Verwandlungsfigurationen siehe Reber 2009, 53–67.

107 Vgl. Walker Bynum 2001, 188.

108 Hom. Od. IV, 417–418. Zit. nach Homer 2012, 490, Herv. C.P.

Die Proteus-Texte versuchen Proteus aber auch noch auf eine zweite, nichtbegriffliche Weise zu fassen und führen dafür ein – anscheinend unverzichtbares – Darstellungsverfahren ins Feld: das der potenziell unendlichen Liste,¹⁰⁹ die den Begriff durch Figuration ersetzt. So berichtet Menelaos bei Homer von seiner Begegnung mit Proteus: „Erstlich ward er ein Leu mit fürchterlich wallender Mähne, / Darauf ein Pardel, ein bläulicher Drach’, und ein zürnender Eber, / Floß dann als Wasser dahin, und rauscht’ als Baum in den Wolken“.¹¹⁰ Gerade die Beliebigkeit ist das Prinzip dieser Liste und reguliert das Verhältnis von einem maximalen ‚Alles‘ zur einzelnen Konkretion. Was zunächst als geordnete Ausfaltung eines Paradigmas anklingt, ändert jeweils nach einem Paar das Prinzip und setzt eine Konkretion, die das Paradigma verändert, wodurch das Prinzip der Beliebigkeit vorgeführt wird: Auf den Löwen und den Leoparden folgen eben nicht weitere feline Raubtiere, stattdessen wird mit Drachen und Eber das Paradigma auf mythologische Tiere und Omnivoren ausgeweitet, bis dann Wasser und Baum die Reihe der Gestalten deutlich sprengen und zumindest andeutungsweise auf ein umfassendes Paradigma von Flora und Fauna, aber auch belebter und unbelebter Natur einstellen. Die Figur Proteus ist genau in der Struktur dieser Liste zu verstehen, die sich aus dem Verhältnis eines umfassenden ‚Allen‘ zum Einzelnen ergibt. Proteus ist also keine (beliebige) Konkretion. Er zeichnet sich genau durch diese Übergängigkeit aus und ist somit grundsätzlich listenförmig. Die Verwandlung als Übergang von einer Konkretion in eine andere reicht nicht aus, um die Figur zu erfassen; erst im Verhältnis zu einem ‚Allen‘, das Proteus’ grundsätzliche Wandlungsfähigkeit als Potenzial auf den Begriff bringt, sind die proteischen Verwandlungen beschreibbar. Ohne die aristotelischen Begriffe von Potenz und Akt überstrapazieren zu wollen,¹¹¹ tendieren Proteus’ Verwandlungsakte stets zur Potenz, weil sie nie einzeln, sondern immer nur in der Reihe zu denken sind. Auf diese Weise scheint der Gott eine Art Konkretionsprinzip zu verkörpern,¹¹² das Raabes Erzählung erst in der Anfangsinszenierung und dann in Hinblick auf die Figuren und ihre Figur-Werdung ausbuchstabiert.

Konkreteion in Reihe, die den Akt auf eine Potenz hin durchlässig macht – das ist das organisatorische Prinzip der metafictionalen Anlage des Erzählans

109 Zu dieser Differenzierung der Enumeratio siehe Mainberger 2018, 96.

110 Hom. Od. IV, 456–458. Zit. nach Homer 2012, 491.

111 Für eine Differenzierung der Begriffe bei Aristoteles siehe Beere 2011. In ihrer Rezeptionsgeschichte (vgl. Schlüter 1971) werden die Begriffe dann eindeutiger in Opposition und gegenseitige Abhängigkeit gestellt. Dabei decken sie sich strukturell auffällig mit dem, wofür Proteus in seiner allegorischen Bedeutung herangezogen wurde, vgl. Hederich 1770, 2110f.

112 Zum Verhältnis der Begriffe ‚Welt‘ und ‚Alles‘, das im Kompositum ‚Weltall‘ angelegt ist, siehe Erthel 2020.

fangs. In seinen Verwerfungsgesten fokussiert dieser genau auf das Moment des Übergängigen. Paradigmatisch entfaltet der erste Weltentwurf die ontologischen Strukturen einer erzählten Welt, indem die Operationen des Singulierens, des Detaillierens und des Identifizierens die Bedeutung des konkreten Einzelnen regelrecht vorführen, um es dann mit den Operationen des Identifizierens, des Vergleichens und – im zweiten Weltentwurf – des Vervielfältigens in komplexen Strukturen darzulegen und so zu einer Vorstellung von Welt zu gelangen. Das Verhältnis eines umfassenden ‚Allen‘ und dem konkreten Einzelnen bzw. den vielen konkreten Einzelnen ist auch hier nicht von den Verfahren der potenziell unendlichen Liste zu trennen. Die proteische Strukturformel organisiert demnach die narrativen Verfahren des einzelnen Weltentwurfs. Gleichzeitig dient sie wiederum – und das macht die Raffinesse der metafikionalen Erzählanlage aus – als organisatorisches Prinzip der Reihe von Weltentwürfen, die den Erzählanfang insgesamt strukturiert. Auch hier wird die Konkretion in Reihe vorgeführt, allerdings handelt es sich dabei um komplexe Konkretionen, die durch ihre ontologische Struktur als Weltentwürfe konzipiert sind. Erneut bildet sich zwischen den einzelnen Entwürfen, den Akten des Worldmaking, eine Potenz ab: Diese Dynamik könnte man auch als das Profil der Fiktion bezeichnen.

Eine Frage stellt sich nun aber in Hinblick auf die Reihe von Weltentwürfen, die der Erzählanfang als proteische Reihe von Konkretionen vorführt: Was ist das umfassende ‚Alles‘, auf das hin die einzelne Welt entworfen wird? Was ist das ‚Universum‘, das die Reihe der Weltentwürfe vorstellt? Der Erzählanfang liefert dabei eine für Raabes Poetik keineswegs überraschende Antwort: Es handelt sich um ein intertextuelles ‚Alles‘, das Raabe schon allein dadurch ins Feld führt, indem er auf die „gescheiten Leute[]“ verweist, bei denen man nur „anfragen [müsse], um zu erfahren, wie etwas zu machen sei“ (BA 12, 201). Die expliziten Verweise auf Shakespeare und Aristophanes setzen sich in einer Reihe weiterer Referenzen auf die Literaturgeschichte fort, wie es der Kommentar zur Braunschweiger Ausgabe nur in Ansätzen abzubilden vermag.¹¹³ Doch entwirft der Erzählanfang dieses umfassende ‚Universum‘, in dem die Weltentwürfe als einzelne Konkretionen eine potenziell unendliche Reihe von weiteren Weltentwürfen andeutet, eben nicht als ein Universum, das heißt eine raumzeitliche Struktur, welche die Welten in ontologischer Egalität miteinander verbindet, sondern sie entwirft es als ‚Universum‘ von Darstellungen: Die Welten, Landschaften, die Figuren sind immer an Darstellung gebunden und erwecken eben

¹¹³ Vgl. Kommentar BA 12, 534. Neben Shakespeare und Aristophanes werden hier noch La Fontaine, Ariosto, Boccaccio, Horaz und Voltaire angeführt.

nicht den Anschein eines ‚realen‘ Universums, wie auch immer man sich ein solches vorzustellen hätte – Verwechslungen ausgeschlossen, sozusagen.

Vor diesen Überlegungen perspektiviert sich die Reihe der Erzählanfänge neu, die abschließend noch einmal kurz – gewissermaßen unter dem Zepher des Proteus – skizziert werden soll: Der Reihe der Weltentwürfe und wiederum ihrer Verfahren der Reihe korrespondieren intertextuelle Referenzen, die ein intertextuelles ‚Universum‘ als Struktur entwerfen. Obwohl die ausgestellte und für das eigene Erzählen funktionalisierte Intertextualität bei Raabe wahrlich keine Seltenheit darstellt, scheint diese Struktur im Rahmen dieser Erzählanordnung doch eine spezifische Funktion zu haben, die das Profil des Erzählens als Worldmaking konturiert. Die Funktion lässt sich jedoch nur teilweise über eine intertextuelle, das heißt semantische Dimension beschreiben, mindestens ebenso wichtig ist eine intermediale Dimension, die mit dieser intertextuellen Reihe einhergeht. Infolgedessen stellt sich die Reihe der Weltentwürfe noch einmal anders dar: als Reihe, in der nicht nur das Erzählen sein Worldmaking vorführt, sondern in der es sein Profil intermedial – qua Systemreferenzen – und formal – qua Gattungsreflexion – schärft oder, man möchte schon fast sagen: ausstattet. Das Erzählen bildet somit in seiner medialen Form als Erzähltext zum einen den Fluchtpunkt dieser medialen Reihe, zum anderen wird in allen Anläufen bereits erzählt, weshalb die Reihe nicht nur als beliebige Abfolge zu verstehen ist. Vielmehr stellt der Erzählanfang in diesem Dreischritt die Aspekte des Worldmaking vor, indem es sein Leistungspotenzial in jedem Anlauf an einer je anderen medialen Form misst.

Der erste Erzählanlauf steht ganz im Zeichen der bildlichen Darstellung. Er reiht mit den räumlichen Elementen – „Studierstube“, „Kinderstube“, „Schloß“, „Gasse“, „Markt“, „Garten“ etc. (BA 12, 199) – auch Genre- und Landschaftsbilder: „in dem einen [Haus, C.P.] prügelt ein Mann seine Frau“, „ein Haus weiter stirbt eine Frau, und der Mann hat sich in Verzweiflung über das Bett seines Weibes geworfen“, „eine Landstraße, auf der ein einsamer Hund trabt, der seinen Herrn verloren hat“, „[n]ächtliches Urwalddickicht mit einer [S]chlacht bei Fackelbeleuchtung“, „[e]in Sumpf im haushohen Schilf und eine trinkende Elefantenherde“ (BA 12, 199) – , verdoppelt also die Darstellung qua intermedialem Gattungszitat. Ebenso, wie Genrebilder prototypische und prinzipiell austauschbare Szenen darstellen,¹¹⁴ wird hier statt auf einzelne Gemälde auf Gemäldetypen referiert. Dadurch werden diese Szenen – dem Genrebild entsprechend – selbst prototypisch und prinzipiell austauschbar. Das Spezifikum dieser intermedialen

114 Zu den diskursiven Austauschbeziehungen von Genremalerei und (programmatischem) Poetischem Realismus siehe allgemein Memmel 2013; zur Herausbildung des Begriffs dort insbes. 13–25.

Folge scheint es demnach zu sein, Anschauung zu erzeugen, die sich einer Individualität versperret. Die Szenen basieren auf Operationen des Singulierens, jedoch – ähnlich wie sich Genette das iterative Erzählen vorstellt – ohne diese zu sehr zu detaillieren oder raumzeitlich zu identifizieren. Die typisierten Figuren werden gerade nicht identifiziert, sondern stellen die bloße Möglichkeit von Identifikationspunkten bereit. Der erste Erzählanlauf referiert folglich nicht nur auf das Genrebild. Vielmehr übernimmt er das Darstellungsprinzip des Genrebilds und führt dadurch auf einer weiteren Ebene das Worldmaking performativ, aber quasi ‚im Leerlauf‘ vor.

Gleichzeitig leistet das Erzählen aber mehr, als unter Berufung auf einen intermedialen Kronzeugen die eigene Anschaulichkeitsfunktion als dem Bild analog unter Beweis zu stellen. Denn es schaltet diese bildhaften Szenen in Reihe und verknüpft sie – wie eben auch die räumlichen Elemente – über relationale Bestimmungen. Die räumliche Struktur des Erzählens, die ich eingangs als Erzählraum bestimmt habe, leistet in diesem ersten Erzählanfang folglich nicht nur die Entfaltung des erzählten Raumes, sondern navigiert gleichzeitig den fiktiven Bildraum. Narrativiert, also in Folge, können die bildhaften Szenen dann auch das vorstellen, was das einzelne Bild aufgrund seiner Ausschnitthaftigkeit nicht kann: eine Weltumrundung. Dieser serielle Bildraum evoziert ein weiteres Medium, oder besser, ein intermediales Arrangement: die illustrierte Zeitschrift.¹¹⁵ Dort, beispielsweise in der *Gartenlaube* oder *Westermanns Monatsheften*, haben die Genre- und Landschaftsbilder ebenso wie die orientalistischen Szenen einen festen Ort, denn sie ergeben das Bildprogramm insbesondere der so genannten Familien- und Rundschauzeitschriften, das die literarischen und essayistischen Textbeiträge, Reiseberichte und kunsttheoretischen Abhandlungen begleitet.¹¹⁶

Die verkürzten Narrative, die bei Raabe die Genrebilder evozieren, sind vor dieser mediengeschichtlichen Folie als Bildunterschriften zu verstehen, die metonymisch Illustrationen aufrufen. Beispielsweise finden sich in den *Monatsheften* bei Raabes ‚Hausverlag‘ Westermann Bildunterschriften orientalistischer Szenen, wie – und ich greife hier ein repräsentatives Beispiel der zahlreichen Reiseberichte heraus – die „Nächtliche Dorfschule zu Wasilieh“,¹¹⁷ eines muslimischen nordostafrikanischen Dorfes, wenn auch nicht bei Fackel-, sondern bei Lagerfeuerbeleuchtung, oder die „Flusspferde am blauen Nile“.¹¹⁸ Beides sind Illustratio-

¹¹⁵ Vgl. Vedder 2018, 16. Vgl. weniger spezifisch Koschorke 1990, 44, der von einem entfalteten Interieur ausgeht.

¹¹⁶ Siehe einschlägig von Graevenitz 1993; Günter 2008; Helmstetter 1997; Podewski 2020; Stockinger 2018.

¹¹⁷ *Westermanns Monatshefte* Bd. 32, Nr. 187, April 1872, 49.

¹¹⁸ *Westermanns Monatshefte* Bd. 32, Nr. 188, Mai 1872, 185.

nen zu den über sieben Folgen in drei Teilen abgedruckten „Schilderungen aus dem Innern Ostafrikas“ des Naturforschers und Mitbegründers der Ethnologie Robert Hartmann.¹¹⁹ Die serielle Aufeinanderfolge motivisch mehr oder weniger lose verbundener Bilder ist mit der illustrierten Zeitschrift als mediengeschichtliche Folie motiviert. Wie Ulrike Vedder ausgeführt hat, transponiert die Aufeinanderfolge bei Raabe zum einen die Sehgewohnheiten – das Blättern – in ein literarisches Verfahren, zum anderen setzt sie in der ‚Weltumrundung‘ das thematische sowie in der Regel tatsächlich auch geographische Programm der Zeitschriften ins Bild bzw. in Bilder.¹²⁰ Fast schon scheint die illustrierte Zeitschrift als spezifisch mediengeschichtliches Phänomen der Zeit die Figur Proteus in ein intermediales Konglomerat zu übersetzen.¹²¹ Eben nicht als Archiv – als räumliches Nebeneinander der Bilder –, sondern als Aufeinanderfolge von Bildern, die potenziell unendlich auf eine medienästhetische Konzeption von Welt hinausläuft und dennoch jeweils immer nur ein Bild konkret vor Augen stellt, wird die proteische Bildermaschine der illustrierten Zeitschrift hier als verstecktes mediales Dispositiv veranschlagt.¹²²

Mit dem zweiten und dritten Erzählanlauf wechselt das mediale Paradigma vom Bild erst zum Theater und dann zum Erzählen. Der zweite Erzählanlauf ruft, wie ich bereits ausführlich analysiert habe, in der Verdoppelung des erzählten Raumes als Bühnenraum die Techniken der Theateraufführung auf den Plan. Diese intermediale Referenz ist mit der Vorstellung einer aktiven Sprache verbunden, die das Profil des ersten Erzählanlaufs ergänzt. Dort wurde die proteische *Wandlungsfähigkeit* (Potenz) in der Folge der Weltentwürfe als Fähigkeit zum Worldmaking entworfen, als deren ‚Vollzug‘ der Erzählakt inszeniert ist. Der zweite Erzählanlauf stellt mit dem Theater ein intermediales Setting bereit, welches das Profil des narrativen Worldmaking schärft. Es tut dies darüber

119 Zu Raabes diskursiver Auseinandersetzung mit deutschen Afrikareisenden siehe Biegel 2005.

120 Vgl. Vedder 2018, 9. Vgl. außerdem Stockinger 2018, 274.

121 Nur am Rande sei hier auf eine Zeitung verwiesen, die genau diese Verbindung programmatisch ausgeführt hat: *Proteus, oder Mannichfaltigkeiten aus dem Gebiete der Literatur, Kunst, Natur oder dem Leben*, erschienen 1816/1817 in Stuttgart.

122 Anders als Ulrike Vedder, die die ‚Medienerfahrung‘ der topischen Bilderreihe gegenüber einem Erzählen verabschiedet, lese ich den ersten Erzählanfang mit seinem Fokus auf der seriellen Veranschaulichungsfunktion nicht als verworfen, sondern als Struktur, die sich dann von der Bilderreihe auf die Abfolge der Weltentwürfe überträgt und das Erzählen motiviert, vgl. Vedder 2018, 15f. Denn auch in den folgenden Weltentwürfen, insbesondere im beibehaltenen dritten Weltentwurf um den Einsiedler Konstantius, handelt es sich dezidiert nicht um eine ‚unvermittelte‘ Welterfahrung, sondern um eine aus Darstellung gewonnene und vor Darstellungstopoi Kontur gewinnende Welt.

hinaus mit Referenz auf eine Gattungstradition, die aufs Engste mit der Figur des Proteus verbunden ist: die Komödie. Erneut markiert Proteus in der Gattungstradition bereits ein übergängiges Moment. Denn mit Shakespeares Aristophanes-Rezeption, die in Raabes Erzählung explizit Teil der intertextuellen Referenzkette ist, führt Proteus in die Aristophanischen Komödien, genauer: in das *Thesmophorenfest* (411 v. Chr.). Dort gehört ein anderer Proteus zum Figurenpersonal der Literatursatire, die wiederum die euripideische Tragödie *Helena* (412 v. Chr.) persifliert.¹²³

Während der erste Erzählanlauf im Rückgriff auf Genres der Malerei erfolgt und der zweite eine Theateraufführung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream* für sein Weltbild in Anspruch nimmt, zitiert der dritte Anlauf narrative Gattungen als Folien: die Novellen Ariosts sowie die „Romane[] und Bilderfibeln“ (BA 12, 201). Die Einführung des Einsiedlers, die den Fokus des dritten Erzählanlaufs bildet, erfolgt als Herleitung aus explizit narrativen Gattungen. Neben dem Figurentypus des Einsiedlers bringt der Name Ariost ebenfalls einen Proteus-Text ins Spiel – und zwar nicht seine Novellen, sondern das phantastische Versepos *Orlando Furioso* (1532). In einer der Episoden tritt Proteus als Figur auf, zugleich fällt dieser Text jeder Hinsicht nach in die Kategorie der Texte, die an der Figur des Proteus ihre eigenen poetologischen Prinzipien und vor allem ihre Phantastikkonzeptionen spiegeln.¹²⁴

Proteus, so könnte man diese knappe Skizze zusammenfassen, organisiert das Zusammenspiel von intertextueller und intermedialer Referenz: Er verbindet einzelne Texte zu einem intertextuellen Netz, zugleich führt er aber auch auf eine Ebene der Reflexion von Gattungsformen und Medien. Dabei geht es letztlich um das Profil des Erzählaakts als Worldmaking. So eröffnen die Revisionen des Erzählanfangs in *Vom alten Proteus* eine Folge, die zum einen, dem proteischen Erzählprinzip folgend, das Erschaffen, Verwerfen und Umgestalten erzählter Welten vorführt. Zum anderen perspektiviert die Folge durch den jeweiligen anderen medialen Index eines jeden Erzählanlaufs das Erzählen intermedial und stattet es mit bestimmten Fähigkeiten aus: mit der Anschaulichkeitsfunktion des Bildes, mit der Performativität des Theaters und mit der Verknüpfung des Erzählens. Doch auch die Folge selbst hat hier eine Funktion: Sie erscheint als regelrechtes ‚Gattungsmedley‘, das wie Proteus die Gattungsformen durchspielt oder nur anzitiert: Beginnend mit Sittenbildern und Reiseberichten, über die Komödie

¹²³ Siehe von Möllendorff 2002, 143–155. Die Ambiguität der Figur wird hier anscheinend fruchtbar gemacht für ein transformatives Moment, das an Gattungsgrenzen führt. Als symbolische Figur hat er seinen Einsatzpunkt nicht von ungefähr unter anderem bei Shakespeare, aber auch in Goethes *Faust II* (1832).

¹²⁴ Siehe exemplarisch Scharold 2005/2006.

(Shakespeare) als Zitat der Komödie (Aristophanes) als Parodie der Tragödie (Euripides) bis hin zu Novellenzyklen und Unterhaltungsromanen, hinter denen das Versepos aufscheint (Ariost). Dieser Durchlauf ist jedoch weniger als ernsthafte Auseinandersetzung mit Gattungsformen zu verstehen. Stattdessen führt er vielmehr eine Gattungspraktik im Vollzug vor und verweist auf die Möglichkeit zur Formgebung, adressiert diese aber eben – wie Proteus – grundsätzlich von der Wandelbarkeit her.