

2 Zum wilden Mann

Eine weitere Erzählung aus der Sammlung der *Krähenfelder Geschichten* führt auf paradigmatische Weise vor die erzählte Welt, indem sie das Worldmaking verräumlicht: *Zum wilden Mann*. Als die mit Abstand meistbeachtete und -besprochene Erzählung nimmt sie innerhalb der Sammlung eine Sonderstellung ein, was wohl zum einen ihrer besonderen, nämlich ‚dreifachen‘ Publikationsgeschichte geschuldet ist: als serieller Vorabdruck in *Westermanns Monatsheften* 1874, als Teil des ersten Bands der *Krähenfelder Geschichten* 1879 und als Jubiläumsband der Reclams Universal Bibliothek 1885.¹ Zum anderen zeichnet die Erzählung eine spezifische Konstellation aus, die zwei Perspektiven auf Raabes Realismus miteinander verbindet, die in Rezeption und Forschung in der Regel ohne größere Berührungspunkte verhandelt werden. Denn die Erzählung kann sowohl als Paradefall für die aufwendigen metafiktionalen Inszenierungen gelten, die Raabe in eine Tradition des so genannten ‚humoristischen‘ Erzählens stellen,² als auch als Musterstück für seinen spezifischen zeitdiagnostischen Realismus, der Politik, Ökonomie und Zeitgeschichte diskutiert.³ Beide, auf den ersten Blick gegenläufige Strategien sind in *Zum wilden Mann* weder gegeneinander ausgespielt noch asymmetrisch, sondern greifen ineinander und bedingen sich gegenseitig.⁴

Die Erzählung handelt von einer Heimkehr aus der Kolonie, die sich als Heimsuchung herausstellt. Denn die parasitäre Heimkehrerfigur Agostin Agonista kehrt das Ausbeutungsverhältnis von deutscher Heimat und Kolonie um oder pervertiert es doch zumindest:⁵ Er nutzt die alte Heimat und mit ihr den alten Bekannten Philipp Kristeller zugunsten ökonomischer Investitionen in die neue Heimat in Brasilien aus. Konsequenz dieser Heimsuchung ist eine Krise, die Raabe radikal bis zum Bankrott auserzählt. Doch neben den geographischen, politischen und ökonomischen Prozessen, die diese Erzählung auslotet – indem sie sozusagen Weltgeschichte aus der Provinz, ja sogar aus dem bürgerlichen „Hinterzimmer“ (BA 11, 166) heraus entwirft –, ist es vor allem der außergewöhnliche Erzählanfang, von dem aus sich eine spezifische, eher strukturelle Perspektive auf Welt und Welthaftigkeit der Erzählung erschließt. Der Erzähl-

¹ Vgl. Parr 2016c, 149f.

² Der Begriff des ‚humoristischen Erzählens‘ hat zur Beschreibung von Raabes Erzählwerk zunehmend an Bedeutung verloren, weil er in der Tendenz bei der Diagnose der Selbstreflexivität stehenbleibt; siehe dazu und zum humoristischen Erzählen im neunzehnten Jahrhundert Gerigk 2017.

³ Siehe exemplarisch Arndt 2011; Bertschik 2011; Breyer 2019, 157–173; Krobb 2009a, 133–159; Krobb 2009b; Parr 2005.

⁴ Vgl. Parr 2011, 30.

⁵ Siehe dazu Dunker 2008, 142–149; Dunker 2009.

anfang, der den Anfang der Geschichte buchstäblich als Eintritt in die erzählte Welt inszeniert,⁶ gilt als paradigmatisch für Raabes außergewöhnliche Erzählanfänge, wurde jedoch in der Lektüre der Struktur der gesamten Erzählung in der Regel nachgeordnet.⁷

Weil dieser Erzählanfang aber genau die Basisoperation der ontologischen Erzählfunktion, das Differenzieren, nicht nur veranschaulicht, sondern die ontologische Grenze von dort aus zum organisatorischen Zentrum der Erzählstruktur wie der Ordnung der erzählten Welt macht, greift – wie ich im Folgenden zeigen möchte – die Diagnose eines Fiktionsbruchs, der die Grenze „zwischen Realität und Fiktion“ oder sogar zwischen dem „Autor Wilhelm Raabe und der Erzählerfunktion im Text“ verwischt,⁸ zu kurz oder ist in gewisser Weise irreführend. Denn sie beschreibt die Funktion des Erzählanfangs auf eine außerliterarische Pragmatik oder sogar Wirklichkeit hin und reduziert dabei die komplexe Struktur des Anfangs auf einen metaleptischen ‚Kniff‘. Mit diesem Anfang – so meine These – inszeniert Raabe nichts weniger als ein Modell des Worldmaking; und zwar, indem er die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff anschaulich in Erscheinung treten lässt und als Schwelle verräumlicht. Die Schwelle verbindet zwei traditionelle poetologische Metaphern zu einem Modell: den Weg und das Haus. Als Modell organisiert sie über eine spezifische fiktionstheoretische Wendung dieser Metaphern die Erzählung im Hinblick auf die Struktur der narrativen Stimme, die Gattung und die raumzeitliche Ordnung der erzählten Welt.

Im Folgenden werde ich analysieren, wie der Erzählanfang einen Weg in die erzählte Welt in Abhängigkeit von Wechseln in der Struktur der Stimme inszeniert (2.1). Im Zuge dessen formiert sich ein doppelter Anfang, der zwei poetologische Metaphern aus der Rhetorik, das Haus und den Weg, in Anschlag bringt, um deren Funktion es im zweiten Schritt gehen wird (2.2). Im dritten Schritt (2.3) beschreibe ich das komplexe Modell, mit dem die Anfangsinszenierung die Struktur des Worldmaking verräumlicht: als Schwelle, die Weg und Haus verbindet. Ausgehend von dieser modellhaften Architektur des Anfangs lässt sich eine Funktion der Schwelle für die gesamte Erzählung beschreiben, welche die Ordnung der erzählten Welt am Ort der Schwelle auslotet, und zwar in Abhängigkeit von den generischen Formen des Erzählers (2.4). Im fünften Schritt (2.5) zeige ich, wie der Erzählakt über die semantische Folie der Inventur

⁶ Vorarbeiten dieses Kapitels (insbes. 2.1–2.3) sind bereits veröffentlicht, siehe Pierstorff 2019.

⁷ Vgl. dagegen insbes. Hamann 2007.

⁸ Parr 2016c, 150.

bereits vom Erzählanfang ausgehend die ökonomische Krise als eine ontologische Krise vorbereitet.

2.1 Stimme: Brüche und Wechsel

Der Eintritt in das „Hause sowohl wie in d[ie] Geschichte vom *Wilden Mann*“ (BA 11, 163, Herv. im Original) gehört zu den markantesten erzähltechnischen Pointen in Raabes Erzählungen. Sie setzt ein Paradox bildlich um, das letztlich das Paradox des Anfangs ist: Wenn Erzählungen Welten hervorbringen, dann ist jeder Erzählanfang eine Grenzüberschreitung. Indem Raabe diese Transgression zum Gegenstand des Erzählens macht, verdoppelt er den Eintritt in die Erzählung sowie erzählte Welt und macht ihn auf diese Weise sichtbar. Doch ist, wie ich in diesem ersten Kapitel anhand eines Close-Readings zeigen möchte, der Eintritt eingebettet in eine umfassendere Inszenierung des Weges ‚in die Geschichte‘. Dieser besteht zum einen im Weg einer Figur durch den erzählten Raum, zum anderen in einer Bewegung von Verschiebungen in der Struktur der narrativen Stimme (*voix*). Am Zusammenhang beider Bewegungen – so die These des Kapitels – formiert sich die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff des Worldmaking. Die Stationen dieser Bewegung folgen einem dreigliedrigen Schema, in dem das Verhältnis von Setzung und Zugriff austariert wird: Der Wechsel vollzieht sich (1) von einem heterodiegetischen Erzählen mit maximaler Distanz und Nullfokalisierung, das zu einem Allgemeinen hin tendiert, über (2) ein homodiegetisches Erzählen, das weitestgehend intern fokalisiert ist und auf Techniken der Nähe basiert, bis – schließlich – (3) zu einer Form, die beide Erzählsituationen integriert und die ich als pseudohomodiegetisches Erzählen bezeichnen möchte.

Wie an der Erzählung *Vom alten Proteus* im vorausgehenden Kapitel bereits deutlich geworden ist, sind die Erzählanfänge Raabes ein bevorzugter Ort metanarrativer und metafiktionaler Kommentare und Reflexionen. In Anlehnung an vornehmlich dramentheoretische Konzepte des Anfangs lässt sich der Effekt, den diese Reflexionen auf die Struktur des narrativen Diskurses haben, präzisieren. Während die Exposition, also die Einführung von Schauplätzen, Figuren und Handlung,⁹ kurz: *was* erzählt wird, zurückgestellt ist, liegt der Fokus zunächst auf der Tatsache, *dass* erzählt wird. Die oft aufwendigen Inszenierungen beinhalteten Elemente, die traditionell eher einem Prolog zuzuordnen wären, wie es der Anfang von *Zum wilden Mann* in besonders ausführlicher Weise tut: Der „Erzäh-

⁹ Vgl. Asmuth 2007.

ler“ (BA 11, 162), das heißt hier zunächst: eine figurierte Stimme bezeichnet und verortet sich selbst, lässt sich und den „Leser“ (BA 11, 163) als Figuren auftreten und bietet sogar noch einen poetologischen Code für das Erzählen an, das er als ‚Weg‘ in Szene setzt.¹⁰ Jedoch zeichnen sich Prolog oder Vorrede dadurch aus, dass sie durch einen Wechsel in der Stimme (*voix*) und damit der narrativen Ebene klar von der anschließenden Erzählung unterscheidbar sind; nicht von ungefähr wird der Prolog deshalb zur Gruppe der Paratexte gezählt.¹¹ Bei Raabe ist das anders. Obwohl das Übertreten der Schwelle ostentativ einen zweiten Erzählanfang markiert, ist der Übergang vom Kommentieren zum Erzählen fließend. Der doppelte Erzählanfang lässt sich also nicht ohne weiteres in Prolog und Exposition unterscheiden; vielmehr überlagern sich Kommentieren und Erzählen. Die selbstreferenziellen Kommentare und poetologischen Metaphern sind immer bereits in ein Erzählen ‚von etwas‘ eingebettet. Auf diese Weise treten nicht nur Text- und Erzählanfang auseinander, sondern die Differenz, die das Erzählen als Worldmaking konstituiert, erhält eine eigene Ausdehnung.

Die erste Sequenz tendiert auf ein Allgemeines, und zwar sowohl in ihrem Worldmaking als auch in ihrem spezifischen Thema: dem Reden über das Wetter. Bereits der erste Satz der Erzählung stellt das Erzählen und seine Bedingungen ins Zentrum, wenn er auch denkbar belanglos anmutet:

Sie machten weit und breit ihre Bemerkungen über das Wetter, und es war wirklich ein Wetter, über das jedermann seine Bemerkungen laut werden lassen durfte, ohne Schaden an seiner Reputation zu leiden. Es war ein dem Anschein nach dem Menschen außergewöhnlich unfreundlicher Tag gegen das Ende des Oktobers[.] (BA 11, 161)

Dieser Erzählanfang bereitet die komplexe Anlage des Modells vor, auf dessen Basis die ökonomische Verfallsgeschichte präsentiert wird. Oliver Jahraus bezeichnet den ersten Satz als „Programm dieses realistischen Erzählers *in nuce*“¹² und zielt dabei vor allem auf das Verhältnis zwischen Klima als Zeichen von ‚Wirklichkeit‘ und sozial ausgehandelter Deutung ebendieser ab: den „Bemerkungen“. Wie Oliver Grill gezeigt hat, etablieren die „Bemerkungen über das Wetter“ von diesem ersten Satz der Erzählung aus eine gemeinschaftsstiftende Funktion, indem sie nicht *das* Erzählen, sondern vielmehr *vor dem* Erzählen schützen.¹³ Doch während die Unterhaltung über das Wetter für die Figuren eine Schutzfunktion einnehmen mag, indem sie Kommunikation gegen Erzählen ausspielt, scheint sie für den Erzählanfang das extradiegetische Erzählen vielmehr

¹⁰ Vgl. Damaschke 1990, 69.

¹¹ Vgl. Haberkamm 2007.

¹² Jahraus 2003, 229, Herv. im Original. Vgl. Hamann 2007, 84–88.

¹³ Vgl. Grill 2019, 250f.

zu begründen. Berücksichtigt man nämlich die Wechsel der Erzählsituation, die der Erzählanfang schrittweise durchläuft und durch die erzählte Welt und Erzählakt aufeinander bezogen werden, dann ist an diesem ersten Satz noch etwas anderes bemerkenswert: Das Wetter scheint dem Erzählen insofern vorauszugehen, als es den Anlass dazu gibt, dass „jedermann seine Bemerkungen laut werden lassen durfte“. Der narrativ vermittelte Äußerungsakt¹⁴ mutet auf diese Weise wie eine Hilfskonstruktion an, aus der sich die figurierte Erzählstimme und das Erzählen vom Wetter herleiten und legitimieren.

Entsprechend dem Anfang und seinem Thema, dem Wetter und dem Reden über das Wetter, ist auch die Erzählsituation in den folgenden beiden Abschnitten gestaltet. Mit maximalem Wissen und aus hier sogar konkret räumlicher, nämlich geographisch gedachter „Übersicht“ wird extradiegetisch-heterodiegetisch erzählt. Damit bildet sich das ab, was gemeinhin als ein auktoriales, „zuverlässiges“ Erzählen gilt, weil die Erzählsituation durch privilegierte epistemologische Lizenzen abgesichert ist. Die erzählten Entitäten sind dementsprechend generisch: „Volk, Vieh, Wald, Fels, Berg und Tal“ (BA 11, 161). Sie werden zwar raumzeitlich singuliert, identifiziert und zueinander in Beziehung gesetzt, detailliert wird aber lediglich das Wetter, das mit seinen gewalttätig anmutenden Auswirkungen als Agens¹⁵ und semantisch präziser sogar als Aggressor gegenüber der Landschaft und ebendieser generischen Entitäten auftritt, die dadurch „ihr Teil bekommen [hatten]“ (BA 11, 161), bevor es dann – was nur konsequent erscheint – als „beißender Nordwind“ sogar personifiziert wird (BA 11, 161).

Den radikalsten Ausdruck findet das ‚allgemeine‘ Erzählen in der Präsentation von Alternativen, die eher mögliche denn aktuale Ereignisse präsentieren: „[W]er noch auf der Landstraße oder auf den durchweichten Wegen zwischen den nassen Feldern sich befand, beeilte sich, das Wirtshaus oder das Haus zu erreichen“ (BA 11, 161f.). Das indefinite Relativpronomen in der Subjektposition ermöglicht es, mehrere alternative raumzeitliche Daten stellvertretend für Figurenpositionen nebeneinander zu stellen und sie mit der Konjunktion „oder“ zu verbinden. Diese spezifische Form der ontologischen Operation des Vervielfältigens zielt zwar auf ein allgemeines Erzählen, das auch mit einem quantifizierenden Indefinitpronomen – ‚alle‘ – subsummiert werden könnte. Es präsentiert aber innerhalb der unbestimmten Gruppe von Entitäten zugleich einzelne Entitäten als mögliche. Die Alternativen sind keine freien, sondern metonymisch miteinander verbunden. Dass die Vervielfältigung einer einzelnen Entität strukturbildend ist, macht die Doppelung von „Wirtshaus oder [...] Haus“ deutlich, die eine grund-

¹⁴ Vgl. Hamann 2007, 75.

¹⁵ Vgl. Damaschke 1990, 68; Thielking 2007, 41.

sätzliche Ambiguität des zentralen Schauplatzes der Apotheke vorbereitet: Wirtshaus oder Haus bedeutet sowohl Wirtshaus als auch Haus. Der gesamte Relativsatz, der diese Alternativen als Möglichkeiten von Figurenpositionen erzählt, wird dann auf eine gemeinsame Bewegung zusammengeführt: „beeilte sich“. Das Relativpronomen „wer“ ist dabei offen für verschiedene Besetzungen, wie die beiden Alternativen deutlich machen. Tatsächlich ist genau diese Ambiguität, die verschiedene Besetzungen als mögliche anzeigt, relevant für die gesamte Struktur der Erzählung, wenn zuerst ‚der Erzähler‘, dann die Figuren der Erzählgemeinschaft und schließlich der Heimkehrer Agonista diese Bewegung als einzelne konkrete Figuren vollziehen, oder vielleicht sogar nachvollziehen.¹⁶

Ein erster Nachvollzug folgt auch direkt im Anschluss, mit dem sich die Erzählsituation ändert und die zweite Sequenz vorbereitet wird. Denn geradezu als Antwort auf diese möglichen Wege und dabei das ‚Wer‘ vom Relativ- zum Fragepronomen umdeutend, führt das Erzählen eine Erzählerfigur – oder zumindest ein Figurenäquivalent – in die eigene Rede ein: „[U]nd wir, das heißt der Erzähler und die Freunde, [...] – wir beeilen uns ebenfalls, unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte zu gelangen“ (BA 11, 162). Diese Einführung in die eigene Rede erfolgt in Form einer Geminatio („wir [...] wir“), die durch die Parenthese „das heißt“ gesperrt ist. Die Verdoppelung bildet im narrativen Diskurs ab, was erzähllogisch passiert, wenn die Erzählstimme von sich selbst spricht: Das Wir spaltet sich auf in die Position, der das Erzählen zugeschrieben wird, und in den Gegenstand des Erzählers, das heißt in erzählendes und erzähltes Wir. Das erste Wir markiert und figuriert gleichsam den Erzählakt, der mit der semantischen Füllung „der Erzähler“ eine ‚Maske‘ erhält, die zwar Anschauung erzeugt, aber zunächst keine ontologische Operation nach sich zieht. Während also das erste Wir die reflexive Wendung des Erzählers vollzieht und ohne Prädikat sozusagen ins Leere läuft, ist das zweite Wir – „wir beeilen uns“ – bereits ein handelndes und befindet sich erzähllogisch betrachtet innerhalb der erzählten Welt. Die Geminatio bildet nicht nur die Spaltung des Wir ab, sondern macht die Operation des Identifizierens als Kurzschluss von zwei Positionen der narrativen Struktur sichtbar, die jedem homodiegetischen Erzählen zugrunde liegt und die narratologisch zunächst kein Problem darstellen würde. Allerdings durchkreuzt die Erzählstimme im gleichen Moment diese Spaltung, indem sie sich respektive das Wir in der Parenthese als „der Erzähler und die Freunde“ bezeichnet. Dadurch bildet die Struktur der narrativen Stimme (*voix*) genau diejenigen Positionen, die logisch getrennt werden, wieder aufeinander ab. Denn zumindest als „Erzähler“ hat dieser in seiner eigenen Erzählung nichts verloren – schon gar

¹⁶ Vgl. anders Grill 2019, 245.

nicht, wenn er, statt zu erzählen, gemeinsam mit sämtlichen ansässigen Figuren der Landschaft „unter den Vorbergen“ (BA 11, 161) zu Fuß durch den Regen eilt. Die Gleichsetzung „wir, das heißt der Erzähler und die Freunde“ bedeutet folglich eine metaleptische Implementierung der eigentlich extradiegetischen Rolle ‚Erzähler‘ in die erzählte Welt. Gleichzeitig beinhaltet diese Metalepse eine Negation, die eine ontologische Operation des Vervielfältigens anzeigen: Das Wir bezeichnet eben *keine* Figur, sondern eine ontologisch leere, oder besser: nicht aktuale Deixis.

Mit dieser ersten Metalepse beginnt die zweite Sequenz, die das Wir bereits vorbereitet hatte. Die Erzählverfahren ändern sich radikal: Das Tempus wechselt vom Präteritum ins Präsens, die Techniken der Distanz werden zu solchen der Nähe, und aus der ‚Übersicht‘ wird eine ‚Mitsicht‘:

Wieder und wieder fegt der Regen in Strömen von rechts nach links über die mit kahlen Obstbäumen eingefaßte Straße. Wir halten, kurz atmend, die Hand über die Augen, uns nach einem Lichtschein in irgendeiner Richtung vor uns um sehend. [...] Pferdehufe, Rädergeroll, Menschentritte hinter uns? Wer weiß? (BA 11, 162)

Der weitere Weg durch die Nacht ist in interner Fokalisierung erzählt; das gleichzeitige und fokalierte Erzählen suggeriert ein beschränktes Wahrnehmen. Dadurch entsteht eine epistemologische Position in der erzählten Welt, welche die Daten wahrnehmungsformig präsentiert. Sie ist an der Grenze der Wahrnehmung und des Wissens verortet, wie sie zum einen in den Fragen der Gedankenxitate, zum anderen im Motiv des Nicht-Sehens zum Ausdruck kommen. Indem sich die Wahrnehmung gerade in der Darstellung ihrer Grenzen figuriert, bedeutet der Wechsel in die interne Fokalisierung zunächst die Erkenntnis, dass nicht wahrgenommen werden kann. Auf diese Weise stellt sich zuerst der – ins Leere laufende – Blick ein, bevor sich vor ihm das abzeichnet, was er sieht. Folglich ‚macht‘ das Erzählen dieser zweiten Erzählsituation nicht mehr nur Welt, sondern problematisiert den Zugriff auf diese Welt, indem sie deren Wahrnehmung in der Welt selbst abbildet. Statt den Erzählakt markiert das Wir nun die raumzeitliche Position der Wahrnehmung, also den Punkt, von dem aus dieser Zugriff erfolgt. Die Geminatio führt vor, wie die ontologischen Operationen vom Erzählakt auf eine Position in der erzählten Welt delegiert werden. Gerade weil das ‚allgemeine‘ Erzählen der Eingangspassage jedoch, mit sämtlichen Lizenzen ausgestattet, eine Verfügungsgewalt über die erzählte Welt als Einstieg in das Erzählen setzt, vollzieht diese Übertragung vom ersten ans zweite Wir und damit an eine figurierte Wahrnehmung die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff, welche die ontologische Erzählfunktion auszeichnet.

Welche Funktion hat nun also der Wechsel zu einer wahrnehmungsformigen Erfassung der erzählten Welt für diese Inszenierung des doppelten Anfangs?

Eine Präsentation der erzählten Welt als wahrgenommene Wirklichkeit, wie sie durchaus im Dienst eines realistischen Erzählprogramms stünde,¹⁷ vollzieht sich in diesem Erzählanfang keineswegs, ohne ontologische Probleme aufzuwerfen, und zwar weil die Metalepse sich diesem Verfahren versperrt. Problematisch an dieser Anlage ist nämlich, dass präsentliches Erzählen und interne Fokalisierung eine Einheit von Erleben und Erzählen suggerieren. Das Wir, dem diese Position begrenzten Wissens und begrenzter Wahrnehmung zugeschrieben wird, ist „der Erzähler“ (BA 11, 162). Weil der Moment, in dem die Erzählstimme sich mit dem „wir, der Erzähler und seine Freunde“ selbst bezeichnet, auch noch mit einem Wechsel vom Präteritum ins Präsens einhergeht, scheint das Präsens des Erzählakts auf die figurierte Wahrnehmung des dunklen Weges in der Sturmacht überzugehen. Dadurch wird ein ereignishaftes „Jetzt“ erzeugt, das eine Gleichzeitigkeit von Setzung und Zugriff auf die erzählte Welt insinuiert. Auf diese Weise führt das Erzählen ein Ineinanderfallen derjenigen narrativen Strukturelemente vor, die im Erzählen in der Regel auseinandertreten und für welche die Narratologie ein differenzierteres Instrumentarium entwickelt hat, um in der Analyse den anthropomorphistischen Fehlschluss zu vermeiden.¹⁸

Dass genau diese Gleichzeitigkeit die paradoxe Struktur des Erzählakts ausstellen soll, und es also somit um den Erzählakt als Worldmaking geht, daran lässt das Ende des Weges durch die stürmische Nacht keinen Zweifel. Denn kaum ist die Wahrnehmung qua interner Fokalisierung figuriert und an die Origo des Wir gebunden, tritt dieses Ziel ‚vor Augen‘ – ein Ereignis, das als Fiktionsereignis inszeniert ist:

Wir eilen weiter, und plötzlich haben wir das, was wir so sehnlich herbeiwünschten, zu unserer Linken dicht am Pfade. Da ist das Licht, welches durch eine Menschenhand angezündet wurde! Eine plötzliche Wendung des Weges um dunkeles Gebüsch bringt es uns überraschend schnell vor die Augen, und wir stehen vor der Apotheke *Zum wilden Mann*.

(BA 11, 162, Herv. im Original)

Noch bevor das Ziel des Weges, die Apotheke, zum Objekt der figurierten Wahrnehmung wird, ist es Objekt des „sehnlich[en]“ Wunsches, der sich eben damit gleichsam einzulösen scheint. Gerade weil die Wahrnehmung zuvor vielmehr als Nicht-Wahrnehmung vorgestellt worden war, ist die Ereignishaftigkeit dieser Objekterfassung umso deutlicher markiert. „[D]as“, was in dieser redundant als solche qualifizierten Plötzlichkeit vor die Augen tritt, ist zunächst nicht genannt, womit das Produkt des Erzählakts – und umgekehrt der Erzählakt als Produktionsakt – selbst in den Vordergrund rückt. Die Exclamatio „Da ist das

¹⁷ Siehe Strowick 2019.

¹⁸ Vgl. Genette 2010, 138.

Licht, welches durch eine Menschenhand angezündet wurde!“ füllt nun das Objekt semantisch und performiert gleichzeitig die Erfüllung des Wunsches.

Während die syntaktische Struktur den ontologischen Effekt des Worldmaking als ‚Zaubertrick‘ erscheinen lässt – das Herbeiwünschen und das Vorliegen folgen unmittelbar aufeinander –, holt das rhetorische Register, in dem dieses Ereignis präsentiert wird, diesen ‚Trick‘ ein und verbindet ihn mit rhetorischen Verfahren. Mit der Verwendung des Ausdrucks „vor die Augen“ werden nämlich rhetorische Verfahren der Evidentia aufgerufen.¹⁹ Das heißt, die Anschauung erzeugende Funktion von Sprache wird genau in dem Moment heranzitiert, in dem die Apotheke der figurierten Wahrnehmung buchstäblich vor Augen gestellt wird. Das „Licht, welches durch eine Menschenhand angezündet wurde“, ermöglicht das Sehen nicht nur aus der Logik der erzählten Welt heraus, sondern übersetzt die rhetorischen Verfahren der Evidentia (lat. *evideri* = herausscheinen, hervorscheinen)²⁰ in eine entsprechende Anschauung als Element der erzählten Welt.²¹

Nun führt der Begriff der Evidentia nicht nur zu einer Tradition des Nachdenkens über die Effekte von Sprache. Darüber hinaus bringt die motivische Übersetzung des Begriffs als Bebilderung des Produktionsakts der erzählten Welt, der hier in Szene gesetzt ist, die Urszene sprachlicher Schöpfungskraft schlechthin als Intertext ins Spiel: die Genesis.

Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde. Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser.

Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht.²²

Auch hier ist es die Differenz von Finsternis und Licht, die jeder weiteren Differenzierung und Form und damit: Welt vorausgeht. Dieses Licht ist, ebenso wie in der Passage aus *Zum wilden Mann*, abhängig von einer Wahrnehmung, die jedoch der eigens eingeführten Setzung nachgeordnet ist und diese bestätigt: „Und Gott sah“.²³ Erst nach der rhetorisch inszenierten Hervorbringung des „Lichts“ als Voraussetzung des Sehens ist auch in *Zum wilden Mann* das Objekt des Sehens, die „Apotheke *Zum wilden Mann*“ (BA 11, 162, Herv. im Original),

¹⁹ Vgl. Kemmann 1996, 41f. Zur konzeptuellen Verbindung zu Verfahren der „Aktualität und Inkraftsetzung“ siehe Campe 1997, hier 208.

²⁰ Vgl. Kemmann 1996, 33.

²¹ Zu diesem Motiv bei Raabe bereits Junge 1910, 37.

²² 1 Mo 1–5.

²³ 1 Mo 4.

schriftlich abgebildet, nämlich am Ende des Absatzes, sozusagen als Ergebnis der performativen Funktion der Sprache.²⁴

An diesem Punkt der Erzählung könnte man also zwei ‚Produkte‘ des Erzählakts ausmachen, die jedoch aufeinander verweisen: zum einen eine erzählte Welt, die als nächtliche Herbstlandschaft konkretisiert ist und in der die Apotheke „Zum wilden Mann“ situiert ist, zum anderen eine Wahrnehmungsposition innerhalb dieser Welt, die über das homodiegetische Wir mit der Erzähilstimme assoziiert und – metaleptisch – mit dem „Erzähler“ besetzt ist. Das ist die Ausgangssituation der gegenseitigen Abhängigkeit von Erzählakt und erzählter Welt vor dem nun folgenden Eintritt in die Apotheke – der zweiten, und deutlich ungeheuerlicheren Metalepse:

Wir suchen einfach, wie gesagt, vorerst unter Dach zu kommen und eilen rasch die sechs Stufen der Vortreppe hinauf, der Erzähler mit aufgespanntem Schirm von links, der Leser, gleichfalls mit aufgespanntem Schirm, von rechts. Schon hat der Erzähler die Tür hastig geöffnet und zieht sich den atemlosen Leser nach, und schon hat der Wind dem Erzähler den Türgriff wieder aus der Hand gerissen und hinter ihm und dem Leser die Tür zugeschlagen, daß das ganze Haus widerhallt: wir sind darin, in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom *Wilden Mann!* – Daß wir uns in einer Apotheke befinden, merken wir auf der Stelle auch am Geruch. (BA 11, 163, Herv. im Original)

Dieser doppelte Eintritt in die Apotheke und in die gleichnamige Geschichte bildet ein fiktionstheoretisches Paradox. Mit dem Eintritt in die Geschichte wird rückwirkend das zuvor Erzählte als Bereich außerhalb der Geschichte bestimmt. Entsprechend ist der Moment des Eintritts selbst auch nicht erzählbar. Die Perfektform erzählt vom Eintritt nur noch als bereits erfolgt: „schon hat“, der Doppelpunkt präsentiert das Ergebnis: „wir sind darin“. Der Tempuswechsel markiert im Nachhinein, dass sich etwas grundlegend geändert hat.

Der Eintritt löst gleichzeitig die metaleptische Verbindung des wahrnehmenden Wir und des Erzählers auf. Die Erzählsituation ändert sich ein drittes Mal – die dritte Sequenz der Anfangsinszenierung –, und mit ihr das Verhältnis von Setzung und Zugriff. Die Dissoziation von Wir und „Erzähler“ bildet sich in der Darstellung des Eintritts ab, der das Wir als Zentrum der Bewegung – „wir eilen rasch“ – in zwei Figuren aufteilt: „de[n] Erzähler [...] von links“ und „de[n] Leser [...] von rechts“. Damit findet nun eine Arbeitsteilung statt, welche die Positionen, deren Einheit suggeriert wurde, auseinandersortiert. Agenten des Ereignisses des Eintritts sind die Figuren „Erzähler“ und „Leser“, wobei diese beiden genau im Moment des Eintritts aus der Erzählung getilgt werden.

²⁴ Auch Hamann betont, dass die performative Dimension im Zentrum steht, vgl. Hamann 2007, 81.

Denn mit dem Eintritt in die Apotheke wird der metaleptische Kurzschluss von Erleben und Erzählen aufgesprengt und die ontologische Grenze wieder eingezogen. Die als Erzähler bezeichnete Figur, die parenthetisch zwischen der Geminatio des Wir eingeführt wurde: „das heißt der Erzähler und die Freunde“ (BA 11, 162), ist mit dem Eintritt nicht mehr vorhanden.²⁵

Jedoch behält die Erzählstimme für die übrige Erzählung die Wir-Form bei und erzählt pseudohomodiegetisch. Denn das Wir beschränkt sich auch im Folgenden nicht auf das Erzählen bzw. die Reflexionen darauf, sondern ‚bewegt‘ sich – wie in vielen anderen Texten Raabes auch – durch die erzählte Welt – mit dem Unterschied, dass eine ontologische Differenz zu den übrigen Entitäten der erzählten Welt besteht. Das von der Erzählerfigur entleerte Deiktikon „wir“ fungiert also über den inszenierten Eintritt hinaus als ‚Spur‘ der paradoxen Struktur des Erzählakts von Setzung und Zugriff. Raabes Inszenierung verleiht dem Erzählakt das spezifische ontologische Profil, auf dem diese Struktur basiert.

Mit dem Eintreten in das vor Augen gestellte, „zweistöckige[], dem Anschein nach recht solide[] Haus“ (BA 11, 162) endet das präsentische Erzählen. In dem Moment, in dem „wir [darin sind], in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom *Wilden Mann!*“ (BA 11, 163, Herv. im Original), beginnt eine ausführliche Schilderung des Innenraumes der Apotheke. Dieser führt nun die Ambiguität fort, die bereits mit der Operation der Vervielfältigung präfiguriert wurde: als „Wirtshaus oder [...] Haus“ (BA 11, 162), nun in ein Nebeneinander im Raum überführt. Die Auflistung der pharmazeutischen Gerätschaften evolviert den Eindruck eines umherschweifenden Blicks, der die „wohlbekannte Ordnung und Reinlichkeit“ (BA 11, 163) der Offizin erfassst. War die Wahrnehmung des Weges durch die Sturmacht von den Grenzen des Sehens und der Unschärfe der Dunkelheit bestimmt, indiziert nun die Tendenz zum Detail eine klare Wahrnehmung, die sich an den konkreten Elementen des Innenraumes formiert. Es folgt eine Beschreibung des „anstoßenden Zimmerchen[s]“ (BA 11, 164), die eine Szene bürgerlicher Gemütlichkeit entwirft. In diesem „engen Raume“ (BA 11, 164) befindet sich außerdem eine Bildergalerie, die „in kaum zu berechnender Menge die Wände von oben bis unten“ (BA 11, 165) bedeckt.

Die Bilder an den Wänden freilich waren schon an sich interessant. Ihre Anzahl allein mußte jeden eintretenden Betrachter höchst in Erstaunen setzen und für eine geräume Zeit in ein mundoffenes Umherstarren an allen vier Wänden, nach allen vier Himmelsgegenden.

(BA 11, 165)

25 Vgl. Hamann 2007, 83.

Dieser Entwurf eines ‚Schauraumes‘, dem die Position seines Betrachters über das visuelle Paradigma bereits eingeschrieben ist, führt medial gespiegelt die gegenseitige Verweisstruktur von Wahrgenommenem und Wahrnehmung vor. Dass dieses Modell des Schauraumes für die gesamte narrative Ausgestaltung des Apothekeninnenraumes in Anschlag gebracht werden kann, legt die selbst-reflexive Äußerung der Erzählinstanz nahe: „Wir sind mit der Schilderung unserer Bühne noch nicht zustande und fahren vorerst darin fort“ (BA 11, 164).²⁶

Obwohl die „Inventaraufnahme“ (BA 11, 165) der räumlichen Ausstattung die Gegenstände im Raum weiterhin in ihrem Sein für die Wahrnehmung erfasst – „sahen [...] aus“ (BA 11, 163) –, wird keine figurierte Wahrnehmung mehr erzählt. Grammatisches Subjekt sind jetzt die Gegenstände selbst. Zwar bleibt im Panorama der visuell oder auf andere Weise sinnlich erfassbaren Gegenstände das narrativ induzierte Wahrnehmungszentrum erhalten. Jedoch besitzt das Wir keine figurale Entsprechung der erzählten Welt mehr, sondern bezeichnet unter Aufrechterhaltung der ontologischen Grenze lediglich noch die raumzeitliche Position, von der aus der erzählte Raum in seiner Anschauung detailliert und relationiert wird: „Wir folgen *diesem* Gerüche und treten in das Nebengemach“ (BA 11, 164, Herv. im Original). Die Logik, mit welcher der erzählte Raum nun in Form von Listen detailliert wird, folgt nicht mehr der einer Wahrnehmung entlang einer Figurenbewegung. Umgekehrt folgt vielmehr die Bewegung einer Darstellungslogik – und zwar derjenigen des Inventars.²⁷ Wie Ulrike Vedder gezeigt hat, konvergieren im Inventar eine bürokratisch-rechtliche und eine ästhetisch-erzählerische Logik des Erbens,²⁸ womit die Erzählung ihren inhaltlichen Konflikt prominent in der Inszenierung des doppelten Anfangs vorbereitet. Dass das Wir sich nach dem metaleptischen Auftritt als Figur durch die Nacht nun wieder auf das erzählende Wir zurückzieht – wenn auch unter Beibehaltung einer gewissen Ambiguität –, zeigt sich darin, dass seine Bewegung vornehmlich als Diskursbewegung präsentiert wird, der eine Bewegung durch den erzählten Raum zu folgen scheint. Statt erzähltes Subjekt von Wahrnehmung und Handeln innerhalb der erzählten Welt zu sein, dient das Wir dazu, das Erzählen in selbstreflexiver Schleife adressieren zu können: „[U]nd wenn wir nun noch den Bildern an den Wänden einige Worte gewidmet haben werden, so hindert uns weiter nichts, fürderzugehen und interessanter zu werden“ (BA 11, 165). Die Bewegung des Wir

²⁶ Vgl. Dobstadt 2010, 21. Detering 1990, 70 f., weist auf das Zusammenspiel von Enge und Weite in diesem Kabinett hin, das in seiner Begrenztheit über die Bilder gleichzeitig „imaginativ [...] ins unermeßlich Weite ausgedehnt“ ist und damit den Bühnenraum eines Welttheaters entwirft.

²⁷ Vgl. ausführlich Vedder 2018.

²⁸ Vgl. Vedder 2008, 180.

changiert dabei zwischen einer Reflexion der räumlichen Implikation des Erzählers von Raum und einer Bewegung im Diskurs selbst.

Zwei Brüche der narrativen Struktur zeichnen den Weg in die Apotheke wie in die Geschichte aus, die vornehmlich die Kategorien von Stimme und Modus betreffen – so könnte man resümieren. Der erste Bruch setzt am Wechsel vom heterodiegetischen Erzählen mit maximaler Distanz und Nullfokalisierung zu einem homodiegetischen Erzählen an, das weitestgehend intern fokalisiert ist und auf Techniken der Nähe basiert. Er fällt zudem mit der ersten Metalepse, dem figürlichen Auftritt „de[s] Erzähler[s]“ zusammen. Der zweite Bruch vollzieht sich mit dem deutlicher markierten und ebenfalls metaleptischen Eintritt in Apotheke und Geschichte zu einer Form, die beide Erzählsituationen integriert und die ich als pseudohomodiegetisches Erzählen bezeichne. Im Übergang von einer figurierten Wahrnehmung, die eine Gleichzeitigkeit von Erleben und Erzählen suggeriert, wie sie für den Weg durch das Dunkel zur Apotheke zum Tragen kommt, hin zu einer Beschränkung auf die Rolle des Erzählers – sozusagen an der Pforte des „Hause[s] sowohl wie [...] der Geschichte vom *Wilden Mann!*“ (BA 11, 163, Herv. im Original) – entledigt sich das Wir einer figürlichen Entsprechung und bleibt als bloße Markierung der epistemologischen Position bestehen. Dennoch indiziert das Pronomen „wir“ weiterhin raumzeitliche Positionen in der erzählten Welt, die Relationen organisieren. Gleichzeitig und in ambiger Weise bezeichnen die deiktischen Bestimmungen des Wir qua Identifizieren (auch) den narrativen Diskurs. Diese spezifische Form des pseudohomodiegetischen Erzählers steht als Ergebnis der aufwendigen Anfangsinszenierung mit doppeltem Anfang. Was zuvor im prekären Raum außerhalb der Apotheke also noch als interne Fokalisierung bezeichnet werden konnte, ist nun keine mehr, da es keine pseudofigürliche oder irgendwie figurierte Entsprechung derselben in der erzählten Welt gibt.²⁹ Der Weg in die Apotheke und Geschichte „Zum wilden Mann“ inszeniert auf diese Weise zum einen ein Auseinandertreten von erzählendem und erlebendem Wir, indem Letzteres im Eintritt aus der erzählten Welt herausgekürzt wird, zum anderen von Erzählakt und in diesem erzeugter epistemologischer Funktion – in narratologischer Begrifflichkeit: von Stimme und Modus. Die doppelte Bewegung in Raabes Inszenierung formiert die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff, die den Erzählakt grundsätzlich auszeichnet.

²⁹ Zur Frage, ob der ‚Erzähler‘ Focalizer sein kann, vgl. Margolin 2009, 50–53.

2.2 Anfang: Haus und Weg

Aufwendig inszeniert der Erzählanfang von *Zum wilden Mann* den Weg in seinen zentralen Schauplatz wie in die „Geschichte“ (BA 11, 163), die mit dem Eintritt einen erneuten, ‚eigentlichen‘ Anfang suggeriert und kurzerhand das zuvor Erzählte in einen unbestimmten Bereich außerhalb der Geschichte verbannt. Auf diesem ‚Weg‘ profiliert sie die spezifischen Strukturen des Erzählers, die mit dem Eintritt in die Apotheke ontologisch sortiert werden. Übrig bleibt eine Art pseudohomodiegetisches Erzählen, das raumzeitliche Strukturen des Diskurses mit der erzählten Welt ambig werden lässt und so zwischen beiden changiert. Die Bedingung für diese Überblendung – und darum geht es in diesem Kapitel – ist das komplexe Modell der Schwelle, das zwei traditionelle poetologische Metaphern kombiniert, die ebendiese raumzeitlichen Strukturen des Diskurses veranschaulichen. Dieses Modell entwirft die Erzählung zwischen ihren beiden Anfängen und greift dabei auf traditionelle Metaphern zurück: das Haus und den Weg, deren Potenzial zur Modellbildung ausgeschöpft wird. Im Modell sind sie dann mehr als poetologische Metaphern, weil sie dezidiert metafiktional gewendet werden. Beide sind von Beginn an doppelt, nämlich raumzeitliche Elemente der erzählten Welt wie auch als Metaphern mit bestimmten Strukturmerkmalen, wodurch das Erzählen zwischen den beiden Anfängen seltsam in der Schwebe erscheint. Bereits in der antiken Rhetorik sind diese Metaphern so profiliert, dass sie der Rede respektive dem literarischen Text eine Anschauung unterlegen und so seine Ordnung bebildern. Im Folgenden werde ich herausarbeiten, wie Raabes Erzählung die beiden Metaphern einführt, welche Aspekte aus der Rhetorik sie für ihre Inszenierung veranschlagt und wie sie zum Modell für die narrative Struktur spezifiziert werden.

Vom Unwetter unter das schützende Dach, vom Small Talk über das Wetter zum Erzählen einer Geschichte: Der Erzählanfang formiert eine Bewegung, deren doppeltes Ziel die titelgebende Apotheke ist. Das Haus der Apotheke steht im Zentrum dieser Inszenierung. Noch bevor mit dem Übertritt über die Schwelle das „Haus“ der Apotheke und die „Geschichte“ *Zum wilden Mann* metaleptisch in eins gesetzt werden, bringt das Ziel des Weges, „unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte zu gelangen“ (BA 11, 162f.), das traditionsreiche Bild vom Text als Gebäude in Anschlag.³⁰ Diese metaphorische Ersetzbarkeit von Haus und Geschichte greift eine Vorstellung auf, die in der Rhetorik eine lange Tradition besitzt. Die Gleichsetzung führt auf das Feld der Topik, der „Theorie

³⁰ Für einen Überblick über den Zusammenhang von Architektur und Literatur(-theorie), allerdings ohne Berücksichtigung der Rhetorik, siehe Krause/Zemanek 2014.

und Methode der Bildung von Argumenten“,³¹ in der die „räumliche[] Anordnung von Begriffsbeziehungen, zwischen denen man sich orientieren und bewegen kann“,³² als gängiges Bild dient, und zwar an allen vier rhetorischen Systemstellen der Topik, deren Zusammenhang Frauke Berndt systematisch dargelegt hat: der Inventio, der Dispositio, der Elocutio und der Memoria.³³ Während die Inventio und die Elocutio an einzelnen Elementen bzw. Argumenten der Rede ansetzen, die Topik hier also aus dem einzelnen Text hinausführt, dient die Architekturmetapher für Dispositio und Memoria traditionell dazu, die gesamte Rede in ihrem Aufbau und ihrer Funktion zu veranschaulichen. So vergleicht Quintilian in der Vorrede zum siebten Buch seiner *Institution Oratoria* die Produktion der Rede mit einem Bauvorhaben:

Aber wie es bei einem Bauvorhaben nicht hinreichend ist, Steine, Bauholz und was sonst zum Bauen dienlich ist, zusammenzutragen, wenn zu seiner Anordnung und Aufstellung nicht die eigentliche handwerkliche Geschicklichkeit hinzukommt, so kann beim Reden eine noch so überreiche Stofffülle nur einen Überschuß bilden und Materialhaufen, wenn nicht ebenfalls die Anordnung [dispositio in ordinem] das Material richtig verteilt und zusammengefüg't verbindet.³⁴

Das Gebäude fungiert als Bildspender, mit dessen Hilfe die Notwendigkeit einer sinnvollen Anordnung der einzelnen argumentativen Redebestandteile erläutert wird. Analog zum Bauplan eines Gebäudes benötige auch eine Rede eine Art Bauplan.³⁵ Diese Ordnung müsse zum bloßen Material hinzutreten, damit jenes eine, im Bild gesprochen, stabile Rede ergebe. Das Ganze der Rede bestehe nämlich im Zusammenwirken von Material und Struktur.³⁶

An der Systemstelle der Memoria schließlich hat das Gebäude seinen großen Einsatz, wenn es nichts weniger als das fiktionale Erzählen begründet, wie Berndt gezeigt hat.³⁷ Um eine ‚richtige Verteilung‘ geht es auch im Gründungsnarrativ der Mnemotechnik durch den Sänger und Dichter Simonides, wie es sich in Ciceros *De Oratore* findet. Hier dient die Vorstellung der Rede als architektonisches Gebilde zur Strukturfolie von Memoria und Dispositio gleichermaßen.³⁸ Der göttlichen Strafe eines einstürzenden Hauses fallen sämtliche Gäste eines Gastmahls zum Opfer, welche die Götter Castor und Pollux bele-

³¹ Wagner 2009, 612.

³² Wagner 2009, 607.

³³ Vgl. Berndt 2005, 34; Berndt 2015, 434.

³⁴ Quint. VII pr. 1. Zit. nach Quintilian 2015, Bd. 2, 3.

³⁵ Vgl. Berndt 2015, 441f.

³⁶ Vgl. Grüner 2004, 77f.

³⁷ Vgl. Berndt 2015, 453–457.

³⁸ Vgl. Berndt 2005, 38.

digten haben. Nur Simonides, der die Götter besungen hat, wird von diesen verschont:

Genau in diesem Augenblick sei das Zimmer, wo Skopas tafelte, zusammengestürzt; bei diesem Einsturz sei dieser selbst mit seinen Verwandten verschüttet worden und umgekommen. Als ihre Angehörigen sie beerdigen wollten und die zerschmetterten Leichen auf keine Weise unterscheiden konnten, soll Simonides aufgrund dessen, dass er sich daran erinnerte, welchen Platz [quo (...) loco] ein jeder von ihnen bei Tisch eingenommen habe, Hinweise für die Bestattung jedes Einzelnen gegeben haben. Durch diesen Vorfall veranlasst, habe er der Überlieferung nach alsdann herausgefunden, dass es vor allem die Anordnung [ordinem] sei, welche dem Gedächtnis Klarheit verschaffe [qui memoriae lumen adferret].³⁹

Während bei Quintilian das Gebäude als Bild einer gelungenen, stabilen Dispositio dient, zeichnet Ciceros Erzählung das bedrohliche, ja sogar tödliche Szenario vom Einsturz des Gebäudes. Indessen wird die Topik als Methode der Rekonstruktion vorgeführt, die eine Übertragung einer bildlich-anschaulichen Struktur in mentale Repräsentation erlaubt, von der aus sie aktualisiert werden kann. Mit diesem Transfer ist aber auch eine Übertragung aus einer räumlichen in eine zeitliche Organisationsform verbunden, wenn Simonides die Sitzordnung der Verstorbenen nacherzählt.⁴⁰ Es geht insofern um die Bedrohung der Bedeutung – der Möglichkeit einer Zuordnung von Signifikant zu Signifikat –, die mit dem Verlust der materialisierten Form einhergeht.⁴¹ Dabei besitzt dieses Gründungsnarrativ der Mnemotechnik einen dezidiert medialen Index: „So werde die Anordnung der Plätze die Anordnung der Dinge bewahren, die Vorstellung von den Dingen aber werde die Dinge selbst bezeichnen und wir würden die Plätze statt Wachstafeln, die Abbilder [simulacris] statt der Buchstaben benützen.“⁴² Die mentale Repräsentation der topischen Struktur als (Re-)Konstruktion der materialisierten Form besitzt also eine Art Mittlerfunktion, wenn sie nachträglich und als Doppelung, als *simulacrum*, der materialisierten Form eine Aktualisierung ermöglicht. Dieser Aktualisierung ist eine Struktur der Differenz inhärent, die Berndt mit dem metapoetologischen Konzept der ‚entähnlichten Ähnlichkeit‘ zusammenbringt, das darauf zurückzuführen ist, „dass jede Verdoppelung die ontologische Grenze von Realität und Fiktion überschreitet“.⁴³ Die Memoria basiert folglich auf einem Fiktionsakt, und zwar zu den Bedingun-

³⁹ Cic. De Or. II, 353f. Zit. nach Cicero 2007, 298–301.

⁴⁰ Vgl. Berndt 2015, 454.

⁴¹ Vgl. Pethes 2003, 24 f.

⁴² Cic. De Or. II, 354. Zit. nach Cicero 2007, 300f.

⁴³ Berndt 2015, 454.

gen eines drohenden Sinnverlusts, der gleichzeitig zur Bedingung der Möglichkeit von Bedeutung wird.⁴⁴ Im Gegensatz zur Simonides-Erzählung, in der der Einsturz nur noch mit Hilfe der Memorialtopik kompensiert, nicht aber verhindert werden kann, also eine Verlustgeschichte auf der Basis eines unüberwindlichen ‚Nicht-Mehr‘ des Todes erzählt wird, befindet sich das Wir des ersten Kapitels in Raabes *Zum wilden Mann* im Zustand eines gleichermaßen bedrohlichen ‚Noch-Nicht‘: „[W]ir beeilen uns ebenfalls, unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte zu gelangen“ (BA 11, 162).

Indem nun die Erzählung den Eintritt in Haus und Geschichte selbst zum erzählten Ereignis werden lässt, ergibt sich eine paradoxe Struktur. Denn der tatsächliche Eintritt in die Geschichte – im Sinne eines initialen Auseinandertretens der Positionen in der narrativen Struktur – und der erzählte Eintritt treten in der Inszenierung auseinander, obwohl diese in ihren Metalepsen das Gegenteil behauptet. Um überhaupt die Inszenierung narrativ derart auszugestalten, muss die ontologische Basisoperation des Differenzierens dem erzählten Eintritt vorausgehen. Das Haus, das Text und Fiktion gleichermaßen bebildert, wird nun selbst zum Teil des erzählten Geschehens und zieht damit eine paradoxe Erzählanordnung des Anfangs nach sich. Weil genau der Außenraum der Apotheke eigentlich einen paradoxen Raum darstellt, löst die Ankunft am Gebäude auch zunächst eine Reflexion aus; und zwar eine Reflexion, die noch deutlicher als der zuvor erzählte Weg durch die stürmische Nacht einen poetologischen Code entfaltet:

Ein zweistöckiges, dem Anschein nach recht solides Haus mit einer Vortreppe liegt zur Seite der Straße vor uns, ringsum rauschende, triefende Bäume – gegenüber zur Rechten der Straße ein anderes Haus – weiter hin, durch schwächeren Lichterschein sich kennzeichnend, wieder andere Menschenwohnungen: der Anfang einer drei Viertelstunden gegen die Berge sich hinziehenden Dorfgasse. Das Dorf besteht übrigens nur aus dieser einen Gasse; sie genügt aber dem, der sie zu durchwandern hat, vollkommen; und wer sie durchwanderte, steht gewöhnlich am Ausgänge mehrere Augenblicke still, sieht sich um und vor allen Dingen zurück und äußert seine Meinung in einer je nach dem Charakter, Alter und Geschlecht verschiedenen Weise. Da wir den Ausgang oder Eingang jedoch eben erst erreichen, sind wir noch nicht hierzu verpflichtet. (BA 11, 162f.)

Kurz vor dem Eintritt, die das metafktionale Vorspiel zu beenden verspricht, wechselt nun die Metapher vom Haus zur nicht weniger traditionsreichen poetologischen Metapher des Weges.⁴⁵ Das „zweistöckige[], dem Anschein nach recht solide[] Haus“ wird in einen Häuserverbund, in eine Häuserreihe gestellt, welche

⁴⁴ Pethes 2003, 25, bezeichnet dieses eingeschriebene, drohende Scheitern als „Gelingensparadigma“ der Mnemotechnik.

⁴⁵ Siehe exemplarisch Gellhaus/Moser/Schneider (Hg.) 2007; Michel (Hg.) 1992.

die „drei Viertelstunden gegen die Berge sich hinziehende[] Dorfgasse“ säumen. War zuvor noch das Haus, oder synekdochisch das Dach des Hauses, poetologischer Bildspender, um den Anfang der Erzählung zu veranschaulichen, so ist es nun der Weg, der für die Struktur der Erzählung Modell steht.⁴⁶ Mit der hodologischen Metapher geht das Modell zugleich von einer räumlichen Anschauung in eine zeitliche oder zumindest raumzeitliche über. Denn die Dorfgasse wird zwar über räumliche Relationen eingeführt, indem sie als Gerade die Häuser zu verbinden scheint, geht jedoch mit der Bewegung des Durchwanderns unwillkürlich einher und besitzt so eine zeitliche Dimension. So ist ihre Länge eben nicht als Distanz, sondern als Dauer angegeben, welche diese Bewegung benötigt: „drei Viertelstunden“. Die zeitliche Organisation des Weges übersetzt also die räumliche Relation der Häuser in eine zeitliche Aufeinanderfolge.

Auch der Weg besitzt eine Tradition in Rhetorik und – etwas impliziter auch – Poetik, die ihn in besonderer Weise mit dem Problem des Anfangs verbindet, weil er den Aufbau einer Rede (*táxis* respektive *dispositio*) veranschaulicht und dort insbesondere bei der Frage des Anfangs (*exordium*) eine Rolle spielt. Etymologisch findet sich der Weg genau für dieses Problem bereits in Aristoteles' *Rhetorik*: für den „Anfang der Rede“ (hier: *prooímion*) hat er die Funktion der *hodopoíesis* inne, was wörtlich übersetzt ‚Wegbereiten‘ bedeutet. „Die Einleitung“, so Aristoteles, „ist also der Beginn der Rede, wie es in der Dichtung der Prolog und beim Flötenspiel das Vorspiel ist. Alles dies sind nämlich Anfänge, und wie eine Wegbereitung für das, was folgt“.⁴⁷ Aristoteles gliedert diese Funktion aus der Rede im engeren Sinn aus, zu der er lediglich Behauptung (*prothésis*) und Argumentation (*pístis*) als notwendige Bestandteile zählt, während Anfang und Ende die Kommunikation herstellen und garantieren, aber eben nicht sachbezogen sind.⁴⁸ Der Weg, den der Redeanfang bereiten soll, ist dabei stets ein doppelter, denn er bezieht sich sowohl auf den Aufbau der Rede als auch auf den inhaltlichen Gang der Argumentation. Aristoteles reflektiert diese Ambiguität des Bildes durchaus. In seinen Überlegungen zur Metapher, die im dritten Buch der *Rhetorik* unmittelbar denen zur Taxis der Rede vorangehen, verwendet er ein Beispiel des Attischen Rhetors Lysias, das

⁴⁶ Poetologische Wegmetaphern sind bereits in der griechischen Antike verbreitet, wobei die Gattungsfrage – ob ursprünglich ein lyrisches oder episches Modell vorlag – umstritten ist, vgl. Asper 1997. Unklar, aber relativ wahrscheinlich ist, ob bzw. dass der Weg bereits von Homer als konventionalisierte poetologische Metapher übernommen wurde. Dennoch ist davon auszugehen, dass er sich bei ihm erst zur paradigmatischen Vorstellung erhoben findet, das Handlung, Geschehen und Geschichte miteinander verbindet, vgl. Asper 1997, 24f.

⁴⁷ Arist. Rhet. 1414b20. Zit. nach Aristoteles 2002, 152. Vgl. Lausberg 2008, § 263.

⁴⁸ Vgl. Arist. Rhet. 1414b10.

mit dieser Doppelheit operiert und das er den Feldherren Iphikrates sagen lässt: „Der Weg [hodós] meiner Worte führt mitten durch die Taten des Charles.“⁴⁹ Beide Metaphern, Haus und Weg, setzen also zunächst an der rhetorischen Systemstelle der Dispositio an, der sie jeweils verschiedene Strukturen unterlegen.

Die metonymische Verbindung der einen Metapher (Haus) mit der anderen (Weg) betrifft auch das Moment der narrativen Struktur, auf das die Anfangsinszenierung zielt. Während die vornehmlich räumliche Metapher des Hauses die Erzählung als Ganzes adressiert und dabei vor allem eine Differenz von innen und außen fokussiert, veranschaulicht die Metapher des Weges stattdessen eine sukzessive Struktur der Erzählung, die sich – ganz aristotelisch – zunächst einmal dadurch auszeichnet, dass sie Anfang, Mitte und Ende besitzt.⁵⁰ Damit erfährt der Einsatzpunkt einer Reflexion von Worldmaking, der in den beiden Lektüren dieses Kapitels (II) im Zentrum steht – *vor* der Welt – eine Ambiguierung. Mit der Frage, wie Raabes Erzählungen vor die Welt führen, geht es nicht nur um einen räumlichen Außenbereich der erzählten Welt, sondern auch um eine zeitliche Vorverlagerung vor den Startpunkt des Erzählers. An den Strukturmerkmalen der Metapher des Weges interessieren bei Raabe nun zunächst vor allem Anfang und Ende, während die Mitte keine weitere Spezifizierung erfährt. Ebenso wie die Ankunft an der Apotheke „Zum wilden Mann“ überhaupt erst Anlass zur (poetologischen) Reflexion gibt, wird bereits jetzt proleptisch das Ende als weiterer Einsatzpunkt für eine Reflexion, oder, wie es hier heißt, als ‚Rückblick‘ angekündigt, denn „wer sie durchwanderte, steht gewöhnlich am Ausgange mehrere Augenblicke still, sieht sich um und vor allen Dingen zurück und äußert seine Meinung in einer je nach dem Charakter, Alter und Geschlecht verschiedenen Weise“ (BA 11, 162f.). Die Dorfgasse stiftet somit schon von Beginn an nicht einfach eine zeitliche Aufeinanderfolge, sondern hält – zumindest als Blickrichtung – auch die Rückwendung bereit.

Als beschrittener Weg führt die Metapher aber zunächst schlicht das Prinzip der Sukzession ein, womit nämlich die Ausfaltung des poetologischen Exkurses endet. ‚Eins nach dem anderen‘, so lautet das scheinbar platte Fazit, wenn die figurierte Erzählstimme vermeldet, zu diesem Rückblick „noch nicht [...] verpflichtet“ zu sein (BA 11, 163). Hier klingt Aristoteles’ Definition eines Ganzen an, was sich bei ihm auf ein Darstellungsganzes bezieht; dieses ist wesentlich das Ergebnis der Handlung (*mythos*):⁵¹

⁴⁹ Arist. Rhet. 1411b2. Zit nach Aristoteles 2002, 146.

⁵⁰ Vgl. Arist. Poet. 1450b30.

⁵¹ Vgl. Fuhrmann 1992, 28.

Anfang ist, was selbst nicht aus innerer Notwendigkeit auf etwas Anderes folgt, nach dem aber naturgemäß etwas Anderes ist oder entsteht. Ende dagegen ist, was selbst nach etwas Anderem ist, und zwar entweder notwendig oder meistens, nach dem aber nichts anderes (folgen muss). Mitte ist das, was selbst nach etwas Anderem ist, und nach dem etwas Anderes ist.⁵²

Aristoteles konzipiert Anfang, Mitte und Ende als kausale Aufeinanderfolge, in welcher der Anfang den empfindlichen Nullpunkt darstellt, der selbst keinen Grund außerhalb seiner selbst besitzt. Raabes kleiner poetologischer Exkurs scheint diese Regel zu bestätigen: Die Reflexion kann nur vom Ende her erfolgen und wird deshalb auch auf ebendieses verschoben. Doch gerade der Anfang, der sowohl in Aristoteles' Definition als auch als systematischer Einsatzpunkt der hodologischen Metapher in der Rhetorik im Zentrum steht, ist bei Raabe nicht eigens thematisiert. Diese Aussparung ist umso erstaunlicher, als die Inszenierung so nachdrücklich auf das Problem des Erzählanfangs insistiert. Die aristotelische Definition des unbegründeten Anfangs ist hier gleich in zweifacher Weise außer Kraft gesetzt. Zum einen hebelt der doppelte Erzählanfang die Anfangsdefinition insofern aus, als der ‚eigentliche‘ Erzählanfang, der mit dem Eintritt einsetzt, eben „selbst nicht aus innerer Notwendigkeit auf etwas Anderes folgt“, sondern auf einen anderen Anfang. Zum anderen verkehren sich im poetologischen Code ausgerechnet Anfang und Ende, wenn der Anfang ex negativo und proleptisch aus dem Ende hergeleitet wird: „Da wir den Ausgang oder Eingang jedoch eben erst erreichen, sind wir noch nicht hierzu verpflichtet“ (BA 11, 163). In der Verkehrung scheint das Ende den Anfang paradoxe Weise zu begründen: ‚Der Anfang kommt vor dem Ende‘.

Somit ist es nicht verwunderlich, dass sich in Raabes metaphorischer Ausgestaltung des Erzählens als Weg Störungen der sukzessiven Struktur ankündigen. Diese Störungen entstehen dort, wo die sukzessive Ordnung des Weges mit der räumlich-statischen Vorstellung des Hauses zu interferieren scheint. Die Dorfgasse besitzt nämlich keine eindeutige Richtung. „Ausgang oder Eingang“ (BA 11, 163) werden von Beginn an als grundsätzlich verwechselbar eingeführt, womit sich bereits hier andeutet, dass Anfang und Ende der Erzählung gegenseitig durchlässig sind.⁵³ Totum pro parte ist es zunächst die gesamte Häuserreihe, das „Dorf“, das mit der Gasse und metaphorisch vermittelt mit der Erzählung in eins gesetzt wird, wenn es heißt, es „besteh[e] übrigens nur aus dieser einen Gasse“, „genüg[e] aber dem, der sie zu durchwandern hat, voll-

⁵² Arist. Poet. 1450b27. Zit. nach Aristoteles 2008, 12.

⁵³ So macht Hamann darauf aufmerksam, dass angesichts des Bankrotts der Apotheke der anfänglich in Aussicht gestellte Rückblick verwehrt bleibt, vgl. Hamann 2007, 82f.

kommen“ (BA 11, 162). Bereits in dieser synekdochischen Ersetzung von Haus und Dorf deutet sich eine systematische Verbindung der beiden Metaphern an: Der Weg ersetzt nicht einfach das Haus, sondern ergänzt es und bildet mit ihm zusammen die komplexe Struktur, mit der Raabes Erzählanfang den neuralgischen Konvergenzpunkt des Anfangs von Erzählung und Fiktion in Szene setzt. Diese Verbindung führt unmittelbar auf *das* Modell zu, auf das die gesamte Anfangsinszenierung sturmreif geschossen hat und mit dem der erste Erzählanfang endet: die Schwelle.⁵⁴

2.3 Modell: Schwelle

Das Übertreten der Schwelle ist das Schlüsselmoment, das die komplexe metafiktionale Anlage des doppelten Anfangs organisiert. An dieser Stelle scheiden sich erst Erzählen und Erzähltes, weil ihre Differenz nicht mehr metaleptisch unterlaufen wird. Der Eintritt inszeniert also die ontologische Funktion des Erzählers. Damit geht es nicht allein darum, eine ontologische Grenze im Bereich des Erzählten zu errichten. Dieser Anfang inszeniert vor allem die der narratologischen Kategorie der Stimme (*voix*) inhärente Struktur. Zugleich wird aus den poetologischen Metaphern ein Modell des Worldmaking: Die Verbindung der beiden Metaphern von Haus und Weg in ein komplexes und dezidiert narratologisches Modell steht am Ende der Anfangsinszenierung. Die Schwelle veranschaulicht die Struktur des Worldmaking; sie bringt aber auch bereits das Strukturmoment der Überschreitung in Stellung, das die weitere Erzählung von der ökonomischen Krise der Apotheke organisiert.

Der Eintritt in Haus und Geschichte integriert die Metaphern von Haus und Weg und konzentriert sie auf einen gemeinsamen Moment. Die Schwelle ruft nämlich, jeweils *pars pro toto*, beide Metaphern auf, wie die bereits in ihrer metaleptischen Struktur analysierte Passage des Eintritts deutlich macht:

Wir suchen einfach, wie gesagt, vorerst unter Dach zu kommen und eilen rasch die sechs Stufen der Vortreppe hinauf, der Erzähler mit aufgespanntem Schirm von links, der Leser, gleichfalls mit aufgespanntem Schirm, von rechts. Schon hat der Erzähler die Tür hastig geöffnet und zieht sich den atemlosen Leser nach, und schon hat der Wind dem Erzähler den Türgriff wieder aus der Hand gerissen und hinter ihm und dem Leser die Tür zugeschlagen, daß das ganze Haus widerhallt: wir sind darin, in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom *Wilden Mann!* – Daß wir uns in einer Apotheke befinden, merken wir auf der Stelle auch am Geruch.

(BA 11, 163, Herv. im Original)

⁵⁴ Inwiefern es mit der Schwelle um ein dezidiert realistisches Erzählen geht, habe ich andernorts ausgeführt, vgl. Pierstorff 2019.

Im dramaturgischen Zentrum des Erzählens steht die Bewegung von ‚Erzähler‘ und ‚Leser‘. Diese Bewegung verlängert den Weg, den die Gerade der „Dorfgasse“ entworfen hatte, in das Haus hinein, oder lenkt diesen vielmehr um. Damit bilden die beiden als poetologische Metaphern eingeführten Elemente in der Türschwelle einen Schnittpunkt, der sowohl den Weg als auch die für das Haus so zentrale Grenze von innen und außen umfasst. Die Zeitregie spitzt mit ihren Tempuswechseln bis hin zur zentralen Ellipse des Eintritts sowie den Zeitadverbien und Adjektiven – „rasch“, „hastig“, „atemlos“ – die Bewegung der Pseudofiguren auf ein Äußerstes zu und überzeichnet sie so dramatisch. Metonymisch ist der Weg also in der Bewegung präsent; seine sukzessive Ordnung kommt dabei in der narrativen Zeitlichkeit noch deutlicher zum Tragen, weil jedes Element der Ereigniskette in diese eingeordnet wird. Das Haus hingegen steht nicht in derselben Weise im Fokus, vielmehr scheint es in Gänze erst mit dem Eintritt hervorgebracht zu werden. Die Figuren bewegen sich nämlich entlang einzelner räumlicher Elemente, die das Haus synekdochisch vorbereiten: „Vortreppe“, „Tür“ und „Türgriff“. Erst wenn das Zuschlagen der Tür „das ganze Haus widerhall[en]“ lässt, wird das die Anfangsinszenierung leitende Versprechen der pars pro toto des „Daches“ eingelöst: Aus der pars wird das totum, „das ganze Haus“ nämlich, das auch das Provisorium des „aufgespannte[n] Schirm[s]“ überflüssig macht. Die Schwelle erscheint damit als Schnittpunkt, der einen gleichzeitigen Vollzug von Setzung und Zugriff im Erzählen veranschaulicht.

Die Türschwelle, die bei Raabe als Bildspenderin dient, um die paradoxe Struktur des Erzählakts zu veranschaulichen, leitet die Anfangsinszenierung also aus dem Dialog zweier traditioneller Metaphern des literarischen Textes her. Darüber hinaus besitzt die Schwelle als Theoriefigur genau das Profil, mit dem sich dieses Verhältnis abbilden lässt. Auf fast schon unheimliche Art und Weise präfiguriert Raabes Schwelle ebendieses Paradox des Erzählakts, das Genette in seiner Erzähltheorie immer wieder umkreist und für das er ebenfalls den Begriff der Schwelle (*seuil*) verwendet.⁵⁵ Für dieses Problem ist die Theoriefigur der Schwelle deshalb prädestiniert, weil sie ein spezifisches Modell für eine Differenzstiftende und zugleich verbindende Struktur zur Verfügung stellt. „Auf der ‚Schwelle‘ stimmt der Satz vom Widerspruch nicht, [...] sie ist janusköpfig und nach beiden Seiten hin offen, trennt und vereinigt, je nach Betonung“,⁵⁶ so Nicholas Saul und Frank Möbus in der Einleitung ihres Bands zur Schwelle als Metapher und Denkfigur. Um das spezifische Profil der Schwelle zu erfassen, hilft es zunächst, sie von der Grenze zu unterscheiden, wie Walter

⁵⁵ Vgl. Genette 2010, 147; Genette 1972, 238.

⁵⁶ Saul/Möbus 1999, 9.

Benjamin es prominent im *Passagen-Werk* (1982, postum) getan hat: Zum einen besitzt die Schwelle im Gegensatz zur Grenze eine eigene räumliche Ausdehnung, so dass sie nicht nur zwei Bereiche voneinander trennt, sondern selbst ein Bereich ist.⁵⁷ Zum anderen ist in der Schwelle ihre Überschreitung immer bereits mit angelegt.⁵⁸

Beide gleichermaßen konstitutiven Aspekte der Schwelle ergeben sich aus ihrem ursprünglichen Bildzusammenhang: Das *Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (1854–1961) verzeichnet (1) die Grundbedeutung der Schwelle als „grundbalken, der irgend einen aufbau trägt“, was wohl auf die etymologische „wurzel (svelo-) in der bedeutung ‚gründen‘“ zurückzuführen ist, dann (2) in der häufigsten Verwendung als Türschwelle und schließlich (3) „vielfach in formelhafter und freierer anwendung“ in Kombination mit einem Bewegungsverb, wobei die Beispiele hier deutlich in eine übertragene Bedeutung ausgreifen.⁵⁹ Insofern ist die Schwelle weit weniger abstrakt als die Grenze und mit ihrem ursprünglichen Bildzusammenhang des Hauses aufs Engste verbunden. Darin besteht ihr spezifisches Leistungsprofil bei Raabe, bei dem sie für den Erzählakt und seine Beziehung zur erzählten Welt Modell steht, weil sie die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff veranschaulicht.

In Raabes Anfangsinszenierung werden dafür sämtliche Aspekte des Bedeutungsumfangs der Schwelle aktiviert. Zunächst basiert das Modell bei Raabe wesentlich auf dem semantischen Aspekt der Türschwelle, der bei Grimm an zweiter Stelle aufgeführt ist, zugleich aber die gebräuchlichste Verwendung bezeichnet. Denn bei Raabe liegt ein nicht unerheblicher Teil der narrativen Aufmerksamkeit auf der Differenz von innen und außen, die im Moment des Eintritts etabliert wird, und zwar nicht zuletzt durch das elliptische Erzählen, das ebendiesen Moment ausspart und erst nach dem Schließen der Tür wieder, aber eben von anderer Warte aus einsetzt. Diese räumliche Trennung von innen und außen bedeutet zugleich die ontologische Differenz der erzählten Welt, weil „Haus“ und „Geschichte“ übereinandergelegt werden (vgl. BA 11, 163). Darüber hinaus aktiviert die Einführung des Modells bei Raabe auch die erste, nämlich die Grundbedeutung der Schwelle, die den Grundbalken des Hauses in Anlehnung an das indogermanische Verb für „gründen“ bezeichnet. Bei Raabe findet sich dieser Aspekt in der Verbindung des Modells mit dem Problem des Anfangs, wenn die Inszenierung im doppelten Anfang vor den ‚eigentlichen‘ Anfang der Geschichte, aber auch vor die erzählte Welt

57 Vgl. Benjamin 1991 [1982], 618.

58 Vgl. Benjamin 1991 [1982], 141.

59 DWB, Bd. 15, 2487–2492.

führt. Der paradoxe Erzählakt, den die Schwelle veranschaulicht, besitzt gemäß der Analogie des Modells nämlich genau diese Funktion: Er begründet das Erzählte, indem er sich selbst als begründenden Akt einsetzt, und zwar von einem initialen Moment ausgehend zu einer auf Dauer gestellten Struktur. Schließlich bringt die Inszenierung bei Raabe auch den dritten Bedeutungsaspekt der Schwelle prominent in Anschlag, der ihr eine überquerende Bewegung zuweist. Der Eintritt des ‚Erzählers‘ und des ‚Lesers‘ aktiviert die hodologische Struktur der Schwelle, die Haus und Weg verbindet.

Wie bereits ausgeführt, greift die Anfangsinszenierung in *Zum wilden Mann* auf zwei traditionelle, seit der antiken Rhetorik und Poetik übliche Metaphern für den (Erzähl-)Text zurück, die jeweils in ihrem Potenzial zur Modellbildung eben nicht nur für das Erzählen, sondern spezifisch für die narrative Fiktion veranschlagt werden. Die Verbindung beider Metaphern zu einem komplexen Modell, der Schwelle nämlich, ist indes keineswegs Raabes Erfindung. Wie Eleftheria Messimeri in ihrer konzeptgeschichtlichen Studie mit Rückgriff auf wichtige Vorarbeiten der älteren altphilologischen und philosophiegeschichtlichen Forschung herausgearbeitet hat, besteht bereits im Horizont der fruhgriechischen Literatur und Philosophie ein enger Zusammenhang des Weges und des Hauses, die konstitutiv aufeinander bezogen sind. Die *hodós*, so die gängigste Bezeichnung des Weges,⁶⁰ verbindet dabei immer schon eine Konzeption des Weges als räumliche Ordnung mit einer als dynamische Bewegung.⁶¹ Gerade in diesem zweiten Aspekt ist der Weg wesentlich auf das Haus bezogen, wenn er – wie paradigmatisch in der Homerischen *Odyssee* – im Haus (*oīkos*) auf einen Punkt zentriert und so zum Heimweg wird.⁶² Jedoch ist diese Beziehung nicht einseitig, die oikologische Struktur der Hodos korrespondiert nämlich mit einer hodologischen Struktur des Oikos: Auch das Haus ist immer schon auf den Weg bezogen und besitzt eine „doppelte Bewegungsrichtung“,⁶³ wie Messimeri ausführt, weil es sich gerade durch den Weg nach Hause bzw. von dort weg konstituiert, den wiederum Eingang und Ausgang verdichten wie stets präsent halten. Aus diesem konstitutiven Zusammenhang beider Konzepte ergibt sich die Bedeutung der Schwelle, weil sie als Umschlagpunkt beider Konzepte die aus dieser gegenseitigen Bezugnahme resultierende inhärente Ambiguität sichtbar macht, indem sie Ambivalenzen produziert.⁶⁴

⁶⁰ Vgl. Messimeri 2001, 17–20.

⁶¹ Vgl. Messimeri 2001, 63.

⁶² Vgl. Messimeri 2001, 100, 104.

⁶³ Messimeri 2001, 108.

⁶⁴ Zu den Begriffen der Ambiguität als Zwei- und Mehrdeutigkeit in Abgrenzung von der ambivalenten Bewertung siehe Berndt/Kammer 2009; Meixner 2019b.

All diese konzeptuellen Nuancen hat die Schwelle mithin bereits ‚im Gepäck‘ und generiert daraus ihre Leistung, wenn sie bei Raabe als Modell für den Erzählakt und seine Beziehung zur erzählten Welt veranschlagt wird. Dort veranschaulicht sie als Ort der Ambiguität schlechthin das,⁶⁵ was per definitionem unanschaulich ist: die Struktur der narrativen Stimme (*voix*), die bei Raabe nicht ohne ihre fiktionstheoretische Basis zu denken ist. Entsprechend ist auch nicht erstaunlich, dass die Schwelle, die Raabe in seiner Erzählung poetologisch in Anspruch nimmt, in der narratologischen Theoriebildung wiederkehrt, und zwar in Genettes Definition des Erzählakts (*narration*). Die Schwelle steht bei Genette als Konzept dafür ein, was sich in seiner Kritik einer naturalisierenden Vorstellung des Erzählens als Leerstelle sowie Zentrum erweist: für ‚den Erzähler‘. Bei Genette wird dieser zu einer Struktur des Entzugs. Dass es Genette mit seiner Kritik jedoch um mehr geht als um die bloße Präzisierung einer wie auch immer gearteten Instanz der Rede getan ist, wird in seinem Modell der narrativen Ebenen deutlich, in dem er das Verhältnis des Erzählten zum Erzählen zu bestimmen versucht und dabei um die aus seiner Theorie eigentlich ausgeklammerten fiktionstheoretischen Probleme nicht umhinkommt. Genau hier hat nämlich die Theoriefigur der Schwelle ihren Einsatzpunkt. Wie ich in der Systematik bereits ausführlich diskutiert habe,⁶⁶ lassen sich in Genettes Konzeption der narrativen Ebenen zwei ineinandergrifffende Relationen festmachen, die Erzählen und Erzähltes zum einen aussagenlogisch, zum anderen ontologisch in Beziehung setzen. Der Erzählakt, den Genette je nach Fokus als „Schwelle“ oder als „Grenze“ bezeichnet,⁶⁷ ist das konzeptuelle Zentrum dieses doppelten Profils des Erzählens. Genette profiliert also den Erzählakt, indem er sich die Aspekte der Theoriefigur der Schwelle zunutze macht. Der Erzählakt findet nicht auf einer extradiegetischen Ebene statt. Vielmehr bildet er genau diese Schwelle, die überhaupt so etwas wie Ebenen unterscheidet. Gleichzeitig lassen sich mittels der Schwelle die Ebenen wie auch – nimmt man den Bildspender des Hauses ernst – ganz konkret ein Innen von einem Außen differenzieren.

Bei Genette dient der Begriff der Schwelle folglich dazu, Erzählakt und Metalepsis als zwei Seiten derselben Medaille zu konzipieren. Die Schwelle ist das konstitutive Element dieser Differenz, aber vor allem ist sie als „haus-schwelle“ auch „grundlage eines ganzen gebäudes“.⁶⁸ Als Schwelle nämlich stellt der Erzählakt sowohl den logischen Ursprung der erzählten Welt dar als auch eine zugleich trennende und verbindende Relation von Erzählen und Erzähltem.

⁶⁵ Siehe Schmölders 2008.

⁶⁶ Siehe Kap. I.2.4.

⁶⁷ Genette 2010, 147, 153.

⁶⁸ DWB, Bd. 15, 2489.

Damit bildet die Schwelle als Theoriefigur bei Genette die paradoxe Struktur des Erzählens als Worldmaking ab. Mit der Schwelle profiliert Genette die *narration* über die ontologische Funktion des Erzählens und grundiert damit seine Erzähltheorie implizit fiktionstheoretisch. Worldmaking besteht also nicht nur in einer Zuordnung räumlicher und zeitlicher Strukturen, sondern ganz grundsätzlich in der Unterscheidung, was zur erzählten Welt gehört und was nicht. Bei Raabe wiederum wird aus dem Begriff ein Modell, indem die Schwelle Teil der erzählten Welt ist und zugleich das Worldmaking veranschaulicht. Damit durch die Inszenierung bei Raabe der Erzählanfang als Eintritt in die erzählte Welt veranschaulicht werden kann, ist sie auf metaleptische Verfahren und ihre Effekte angewiesen. Während die narrative Metalepse bei Genette Systemfehler und Einsatzpunkt einer ontologischen Narratologie zugleich ist,⁶⁹ weil sie die paradoxe Struktur des Erzählakts als Setzung und Zugriff überhaupt erst sichtbar macht, besitzt die Implementierung der Schwelle als räumliches Element bei Raabe zunächst eine ordnungsstiftende Funktion. Sie wiederholt die Metalepse, die jedem Erzählanfang eignet, innerhalb der erzählten Welt. Die Schwelle bei Raabe ist demgemäß nicht gleichzusetzen mit dem Paradox des Erzählakts: Sie ist seine Wiederholung. Insofern greift es zu kurz, die Metalepsen als Fiktionsbruch zu beschreiben, vielmehr äußert sich in ihnen ein Verfahren, das sich mit Ansgar Nünning als „Mimesis des Erzählens“, als „Mimesis zweiter Ordnung“⁷⁰ beschreiben lässt. In ihr ist „[n]icht bloß das ‚Produkt‘ der erzählten Welt [...] ein Teil des Objekts der Nachahmung, sondern auch der Akt und Prozeß des Erzählens“ wird „nachgeahmt“.⁷¹ Dabei ist bei Raabe diese Metanarration abstrakter angelegt als das zur Naturalisierung des Erzählens einladende Konzept einer Mimesis zweiter Ordnung. Denn es ist die Struktur des Erzählakts selbst, die in der erzählten Welt wiederholt wird. Deshalb ist die Sichtbarmachung der Schwelle dazu prädestiniert, das Verfahren zu veranschaulichen, auf dem Raabes Erzählen basiert. Nicht „um den Preis der Unglaubwürdigkeit“⁷² also, wie Genette schreibt, sondern gerade im Sinne einer realistischen Wahrscheinlichkeit legt der Erzählanfang von *Zum wilden Mann* die Bedingungen seines Worldmaking offen und verankert damit die erzählte Welt im Text selbst.⁷³

Während die Schwelle den Erzählakt veranschaulicht und dadurch die Bedingungen des Worldmaking offenlegt, produziert die Wiederholung aber auch

⁶⁹ Siehe Kap. I.2.4.

⁷⁰ Nünning 2001, 21f.

⁷¹ Nünning 2001, 22; vgl. Hamann 2007, 72f.

⁷² Genette 2010, 153.

⁷³ Vgl. Vedder 2018, 19; siehe anders Jahraus 2003.

zwangsläufig ein Paradox respektive verlagert die abstrakte paradoxe Struktur des Erzählakts in die erzählte Welt. Ausgehend von der Leerstelle des Eintritts, der den zweiten Erzählanfang markiert, wird der gesamte erste Erzählanfang bis dahin zu einer Schwelle. Raabes Erzählanfang greift auf das komplexe Modell der Schwelle zurück, das sich aus zwei traditionellen poetologischen Metaphern zusammensetzt, um zum einen den Eintritt in die erzählte Welt und damit die Grenze zu veranschaulichen, zum anderen aber um das fiktionstheoretische Paradox, das diese Veranschaulichung mit sich bringt, selbst wiederum bildlich einzuholen. Das Modell der Schwelle, das mit dem Eintritt in das Haus für das Worldmaking produktiv gemacht wird, nimmt in beiderlei Hinsicht eine Ordnung der narrativen Struktur vor: Sie unterscheidet ein Außen von einem Innen der erzählten Welt und ordnet gleichzeitig rückwirkend das zuvor Erzählte ein. Weil auch vor dem Eintritt bereits erzählt wurde, erscheint dies als eine Art Schwellen-Erzählen, für das auch andere Gesetze gelten, wie die detaillierte Analyse der Struktur der Stimme (*voix*) und ihrer Brüche und Wechsel (2.1) gezeigt hat. Denn ist die ontologische Grenze erst einmal errichtet, erscheint der figurale Auftritt des Erzählers nachträglich als erzähllogisches Skandalon – als narrative Metalepsis. Allerdings – das möchte ich vor dem Hintergrund meiner Analyse behaupten – besteht das eigentliche Skandalon des Anfangs dieser Erzählung in der Schwelle des doppelten Anfangs. Weil die Bereiche vor dem Eintritt ontologisch nicht voneinander getrennt sind, wird folglich im Erzählen auch keine Grenze überschritten. Es stellt damit ein Schwellen-Erzählen dar, das die Grenze, die dann gezogen und überschritten wird, überhaupt erst markiert.

2.4 Gattung: Novelle und Roman

Nun verschwindet das Haus mit dem Eintritt ja keineswegs, vielmehr organisiert es die weitere Erzählung. Die Apotheke bildet sowohl den zentralen Schauplatz der Handlung als auch das Zentrum der komplexen Raumstruktur, aber es fungiert auch als Objekt der sozialen, ökonomischen und narrativen Interessen der Figuren und richtet so die (Erzähl-)Handlung aus. Ausgehend von der extravaganten Anfangsinszenierung, die eine regelrechte metafiktionale Architektur entwirft, grundiert die Architektur von Weg, Haus und Schwelle die Erzählanlage insgesamt fiktionstheoretisch.⁷⁴ Im selben Zug werden durch das Modell – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – generische Formen des Erzäh-

⁷⁴ Zur Architektur dieser Erzählung und ihrem Verhältnis zur (Familien-)Zeitschrift siehe Bertschik 2020.

lens verhandelt und auf ihre Leistung für das Worldmaking hin überprüft. Die Schwelle verbindet diese Dimensionen der Erzählung, indem sie die Strukturen des Worldmaking, diejenigen der Gattung und die der Raumsemantik an einem Ort zusammenführt und die für die Dynamik der Erzählstruktur zentralen Inversionen reguliert.

Abgesehen vom umfangreichen doppelten Anfang lässt sich die Erzählung grob in drei Teile gliedern, welche die Dramaturgie der Handlung bestimmen. Der erste Teil des „Erzählungsabend[s]“ (BA 11, 224) in der Apotheke konzentriert sich auf die erste intradiegetische Erzählung, nämlich Philipp Kristellers Erzählung vom Erwerb der Apotheke, die er anlässlich des 30. Jahrestages dieses Ereignisses seinen Freunden präsentiert. Eingeleitet von einer weiteren Ankunft, welche die erste intradiegetische Erzählung unterbricht, umfasst der zweite Teil die zweite intradiegetische Erzählung, nämlich die des nicht ganz so fremden Fremden Dom Agostin Agonista, ehemals August Mördling, der sich als der mysteriöse Geldgeber aus Kristellers Erzählung entpuppt. Der dritte Teil schließlich erzählt von den Konsequenzen der Enthüllungen, die vornehmlich wirtschaftlicher und sozialer, aber auch imaginativer Natur sind.⁷⁵

Das Verhältnis der ersten und der zweiten intradiegetischen Erzählung ist zugleich komplementär wie antagonistisch. Agonistas Erzählung stellt zeitlich eine Fortsetzung von Kristellers Geschichte dar, indem sie zunächst Ereignisse aus dessen Erzählung wiederholend identifiziert und damit ‚Lücken‘ schließt, dann aber über den Zeitpunkt des Erwerbs der Apotheke vor 30 Jahren hinaus weitererzählt.⁷⁶ In diesem zeitlichen Ausgreifen kündigt sich bereits eine Überbietungslogik an, die – wie die Forschung seit Wieland Zirbs’ Studie zu den Strukturen des Erzählens in Raabes Spätwerk mehrfach herausgearbeitet hat – den im Namen des bekannten Fremden angelegten Agon zum Programm erhebt.⁷⁷ Diese antagonistische Überbietung betrifft zunächst die Form der Erzählung. Während Kristeller einer autodiegetischen, aber in den Stationen dem Initiationsschema des bürgerlichen Bildungsromans entsprechenden Erzählanordnung folgt – „Ich will euch erzählen, wie ich vor mehr als dreißig Jahren der Besitzer der Apotheke Zum wilden Mann wurde“ (BA 11, 176)⁷⁸ –, erzählt Agonista grundsätzlich anders,

⁷⁵ Von dieser Einteilung geht auch der Eintrag im *Raabe-Handbuch* aus, vgl. Parr 2016c, 150–153, wenn auch das Rahmenmodell, das dort veranschlagt wird, bei Raabe sicherlich zierte, aber der Komplexität der Erzählung nicht gerecht wird.

⁷⁶ Dieses Ineinander greifen der beiden Erzählungen vergleicht Bürner-Kotzam mit dem Bild der Gastmarke, vgl. Bürner-Kotzam 2001, 121.

⁷⁷ Vgl. Fauth 2008, 265; Grill 2019, 245. Vgl. ausführlich Zirbs 1986, 79–86.

⁷⁸ Das Schema entspricht in reduzierter Form dem Initiationsschema des Bildungsromans, während die intradiegetische Erzählung der narrativen Form nach zur Autobiographie ten-

nämlich nicht chronologisch, sondern episodisch und vor allem von gänzlich anderen Inhalten. Denn er erzählt Abenteuergeschichten.

Dass Agonistas Anders-Erzählen eine programmatiche Abkehr von der ersten intradiegetischen Erzählung bedeutet, wird erkennbar, wenn er seinem Erzählprogramm eine botanische Metapher unterlegt, mit der er das an morphologischen Überlegungen profilierte Bildungsparadigma der Goethezeit regelrecht dekonstruiert.⁷⁹ „[S]ein Leben [sei] sicherlich ins Wilde geschossen“ und „wuchert“ vielmehr „phantastisch ins Kraut“, um vom Wind zerlegt zu werden, bis es sich dann aber rhizomatisch unter der Erde weiter ausbildet: „allerlei Knollen durch Fasern aneinanderhängend“ (BA 11, 206). Bezeichnenderweise bebildert Agonista sein Erzählen damit letztlich als parasitär, noch bevor er sich als der alte Bekannte Kristellers zu erkennen gibt. Denn was für den Heimkehrer und sein ökonomisches Interesse an der Apotheke gilt – er ist ein parasitärer Gast⁸⁰ – findet sich hier zuerst als parasitäres Erzählen.⁸¹ Und tatsächlich, Agonista erzählt sich nicht nur durch Identifizierung und Vervielfältigung in Kristellers Geschichte hinein, sondern er übernimmt auch die biographische Form, wenn er seine Familien geschichte genealogisch nachträgt und seinen eigenen Werdegang kausal daraus herleitet (vgl. BA 11, 210), sprengt diese Form dann aber im achronischen und episodischen Erzählen. Metaphorisch deutet sich zuerst an, was dann auf gattungs poetologischer Ebene ausgetragen wird: Agonista übernimmt das Schema des Bildungsromans. Er übernimmt es aber qua Inversion. Das parasitäre Bild der rhizomatischen Wurzelnfrüchte, deren Gedeihen sich dem vom Wind zerstörten Baum und seiner Früchte verdanken, geht mit einer Inversionsbewegung einher, welche die Wuchsrichtung des Baumes umkehrt, indem die Früchte – die „Knollen“ – mit den Wurzeln – den „Fasern“ – zusammenfallen (BA 11, 206). Agonista weist in der Metapher sein Erzählprogramm als parasitär und destruktiv aus und kündigt bereits die Inversion als Strukturmoment an.

Das ‚Gegen-Erzählen‘⁸² Agonistas vollzieht über die parasitäre Inversion der Form eine weitere, umfassendere Inversion, welche die Ordnung der erzählten Welt betrifft. Wie in der Forschung herausgearbeitet wurde, bringen Agonistas

dient. Zur Gattungsambiguität von Autobiographie und Bildungsroman im Realismus siehe exemplarisch Schneider 2019; vgl. allgemein Selbmann 1994, 43f.

⁷⁹ Was Goethes Begriff der Morphologie nahelegt, lässt sich strukturell und vor allem narratologisch ausdifferenzieren. Siehe dazu insbes. die Konstellation von botanischen Schriften und Bildungsroman unter dem Begriff der Folge bei Meixner 2019a, 197–291, zusammenfassend 291.

⁸⁰ Vgl. Bertschik 1995, 149–151; Dobstadt 2010, 36. Zum Blut vgl. ausführlicher Arndt 2011, insbes. 138–152.

⁸¹ Als parasitäres, weil „fremdländisches Erzählen“, bezeichnet es Bertschik 2011, 50.

⁸² Vgl. Zirbs 1986, 79–87.

erzählte Räume einer kolonialen, globalen Welt die in Kristellers Erzählung etablierte Raumordnung mit ihren konstitutiven Grenzen von Natur und Kultur aus den Fugen.⁸³ So operiert Kristellers Erzählung stets an den Grenzen dieser Opposition, indem die zentralen Ereignisse, insbesondere die Begegnungen Philipp Kristellers mit seinem „Freund August“ (BA 11, 184), in Zwischenbereichen stattfinden. Es formiert sich ein Bereich des Dritten, weshalb Rolf Parr auch von einem „triadische[n] Raumkonzept“⁸⁴ spricht. Trotz dieser Tendenz zu den Grenzen bleibt die Apotheke als perspektivisches Zentrum dieser ersten Erzählung auf die Opposition bezogen. Agonistas Erzählung invertiert diese Raumordnung, indem sie eine Asymmetrie schafft: Die große „weite Welt“ (BA 11, 224), die Agonista in der Serie seiner Abenteuergeschichten exemplifiziert, verschiebt Dorf und Apotheke von einem vermeintlichen Zentrum in die Peripherie.⁸⁵ Im Zuge dessen ersetzt sie das graduelle Organisationsprinzip von Zentrum und Peripherie, das für Kristellers Erzählung vorherrschend war, durch ein Verhältnis von innen und außen, in der das Außen jedoch zum Zentrum aufgewertet ist.

Vermittelt bleibt die Inversion der Raumstruktur weiterhin über Erzählformate, in denen sie letztlich auch ihre gewalttätigste Kraft entfaltet. Mit der parasitären Übernahme des Bildungsromans nämlich kann Agonista seine Erzählungen anders strukturieren. Er erzählt nicht von Abenteuern in der Fremde. Stattdessen erzählt er von Abenteuern, die in der Fremde zu Errungenschaft und Integration führen (vgl. BA 11, 216),⁸⁶ wodurch die Kolonie zur „neuen Heimat“ (BA 11, 242) umcodiert wird.⁸⁷ Wenn Agonista nun sein Kapital rückfordert, um es in die Kolonie zu investieren, führt das nur noch einmal mehr vor Augen, wie dem bürgerlichen Bildungsschema die Grundlage entzogen wird. Über die generischen Formen vollzieht sich in den intradiegetischen Erzählungen das, was sich in der botanischen Metapher, mit der Agonista sein Erzählprogramm bebildert hatte, bereits abgezeichnet hatte. Agonista kapert damit nicht nur erzählend das Schema des Bildungsromans, um seine Abenteuer zur Erfolgsgeschichte umzuerzählen, die dann – die Form verlangt es so – mit einer Heirat in der neuen Heimat abgeschlossen werden soll (vgl. BA 11, 220). Vielmehr vernichtet er damit nachträglich die Bildungsgeschichte Kristellers. Letztlich spricht er dem Innenraum

⁸³ Vgl. Parr 2016c, 151.

⁸⁴ Parr 2016c, 151.

⁸⁵ Vgl. Parr 2016c, 151f. Zu den einzelnen Stationen dieser Geschichten siehe ausführlich Krobb 2009a, 135–146.

⁸⁶ Zur doppelten Motivierung im Bildungsroman siehe Zumbusch 2014. Vgl. Meixner 2019a, insbes. 288–290.

⁸⁷ Vgl. ausführlicher Krobb 2009a, 154–159, der die Ambivalenz dieser Umcodierung am ‚Wilden Mann‘ betont.

bürgerlicher Gemütlichkeit mit dieser Neuordnung die grundsätzliche Möglichkeit zum wirtschaftlichen Erfolg und zur – zumindest der Formel nach – gelungenen Bildung ab: Agonista „hatte nicht wie die andern still im Winkel gesessen“ (BA 11, 216).

Nun handelt es sich bei den beiden Erzählformaten lediglich um die intradiegetischen Erzählungen, während die Erzählung insgesamt einer novellistischen Anordnung folgt. Diese greift das gattungspoeologische Paradigma von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) auf, wie Grill gezeigt hat.⁸⁸ Bezugspunkt ist die Geselligkeit des „Erzählungsabend[s]“ (BA 11, 224), die mit der ‚Fluchtbewegung‘ durch die Sturmacht eingeleitet wurde, auf die aber auch die versammelten Figuren vor und nach den intradiegetischen Erzählungen, mitunter sogar währenddessen, kommentierend oder unterbrechend Bezug nehmen und die dadurch präsent gehalten wird. Die novellistische Erzählanordnung stellt die Rahmenbedingungen dar, über die beide intradiegetischen Erzählungen mit ihren jeweiligen Formaten in Beziehung gesetzt werden. Mit den novellistischen Formzitaten bedeutet das ‚Dach‘ der Geschichte auch die integrative Leistung des novellistischen Erzählrahmens.⁸⁹

Doch lässt sich auch in Bezug auf die Integration der beiden Erzählungen eine Asymmetrie zwischen Agonistas und Kristellers Erzählen ausmachen. Denn integrativ ist diese Form für die beiden intradiegetischen Erzählungen nicht in gleicher Weise: Während Agonistas Abenteuergeschichten – gerade auch unter dem gattungspoeologischen Zentralbegriff der Unterhaltung – das generische Format bedienen, stellt das autobiographische Erzählen Kristellers im Schema des Bildungsromans einen formalen Fremdkörper dar. Damit ist die Rahmung von vornherein parteiisch; sie bietet überhaupt den Einsatzpunkt für Agonistas serielle Abenteuergeschichten, die er nutzt, um Kristellers Erzählung zu übernehmen und zu invertieren. Doch spielt sich das agonistische Erzählen nicht allein zwischen den beiden intradiegetischen Erzählungen ab. Es springt auf die novellistische Rahmung über, die Agonista bereits in ihrer Anlage den Vorzug gibt: Seine Geschichten sind unterhaltsam, episodisch und seriell. Auf diese Weise stellt die Novelle den Rahmen für Agonistas parasitäres Umerzählen bereit. Darüber hinaus wird sie von ihm regelrecht übernommen, womit Agonista auf übergeordneter Ebene sein poetologisches Programm performativ vollendet. Er bedient

⁸⁸ Explizit aufgerufen ist zunächst einmal die Sammlung *Tausendundeine Nacht*, die aber zum topischen Inventar der Gattungspoeologie der Novelle gehört, vgl. BA 11, 205. Zu den gattungspoeologischen Referenzen siehe ausführlich Grill 2019, 242–257.

⁸⁹ Vgl. präziser Grill 2019, 247–252. Er macht bereits anhand der intradiegetischen Erzählungen und der Kommunikation übers Wetter eine Inversion der Novelle aus, vgl. Grill 2019, 255–257.

mit seinen Abenteuergeschichten die novellistische Form, um sie dann – und zwar nicht mehr als Erzähler, sondern als Rückkehrer – in das Schema des Bildungsromans zu überführen. Unter Beseitigung des Rahmens vollzieht sich die Aneignung und Inversion des Bildungsschemas, das statt als Gegenentwurf der Novelle jetzt als ihre Kippfigur erscheint. Denn in Form des Ebenenwechsels, den Agonista dadurch vollzieht, dass er den Ausgang seiner Erzählung als handelnde Figur umsetzt, avanciert die Übernahme des Rahmens selbst zum novellistischen Ereignis.

Während die komplexe Gattungspoetologie der Erzählung hier nicht weiterverfolgt werden kann, interessiert mich die Funktion, die diese Formen des Erzählers für die Frage des Worldmaking haben. Den Zusammenhang von Gattung und Worldmaking stiftet erneut der zur Schwelle ausgestaltete Erzählanfang, in dem die Grenze der erzählten Welt eingesetzt und reflektiert wurde. Denn auch für die komplexe narrative Struktur und ihre Formate bildet die Schwelle den zentralen Umschlagpunkt. Zum einen etabliert die Schwelle, die nach der Anfangsinszenierung dann auch noch sämtliche weitere Figuren nach ihrem Weg durch den Sturm überschreiten, die für die novellistische Erzählanordnung konstitutive Grenze von außen und innen. Zum anderen greift auch die Ankunft Agonistas, die Kristellers autobiographische Erzählung unterbricht, auf den übercodierten Ort der Schwelle zurück:

„Er kommt nicht allein. Er bringt uns einen Gast oder sich einen Patienten mit“, sprach der Apotheker Zum wilden Mann, und sofort zeigte es sich, daß das erstere der Fall war. Weit flog die Tür, die von der Hausflur in das bilderreiche Hinterstübchen führte, auf, und mit dem Landphysikus Dr. Eberhard Hanff trat der Gast ein, höflich auf der Schwelle um den Vortritt sich mit Fräulein Dorothea bekommplimentierend. (BA 11, 200)

Die Ankunftsszene ist das zentrale Strukturmoment der Erzählung, indem sie den Wechsel der einen zur anderen intradiegetischen Erzählung einläutet. Darüber hinaus stellt die Ankunft, weil sie sich als Heimkehr entpuppt, selbst ein novellistisches Ereignis dar, das Oppositionen stiftet: Heimat und Kolonie, Freund und Fremder, Vergangenheit und Zukunft. Ebendiese Oppositionen werden in der Heimkehrerfigur Agonista chiastisch unterlaufen, womit der Moment der Heimkehr – und schon dieser Begriff ist letztlich nicht mehr eindeutig – grundsätzlich ambig wird. Von der Schwelle aus werden die Oppositionen so aufeinander abgebildet, dass Ambivalenzen produziert werden.

Diese Ambivalenzen der Heimkehr wurden von der Forschung insbesondere auf der Figurenebene bereits vielfältig herausgearbeitet und es wurde gezeigt, welche Ordnungen – geographisch, ökonomisch, semiotisch – die Ambiguität der Figur des Gastes bzw. Freundes affiziert.⁹⁰ Inwiefern die Heim-

⁹⁰ Zu dieser Ambiguität siehe Parr 2009, 305 f. Vgl. Arndt 2011; Parr 2013, 73.

kehr Augustin Mördlings als Dom Agostin Agonista rituelle Gastlichkeitsszenen parasitär unterläuft, hat Renate Bürner-Kotzam in ihrer Studie zur Gastlichkeit in Texten des Bürgerlichen Realismus vergleichend herausgearbeitet. In Auseinandersetzung mit ihrer These der Gastlichkeit als „Subtext“⁹¹ realistischer Erzähltexte zeigt Parr, wie mit Agonista als parasitärem Gast der „Gabentausch [...] zeitversetzt zum Kredit umkodiert wird“.⁹² Als äußerst fruchtbar erweist sich also die Figurenanalyse Agonistas, um die semantische Ordnung der erzählten Welt und die hier verhandelten Wissensordnungen in den Blick zu nehmen.⁹³ Demgegenüber ermöglicht es eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Figur auf die Schwelle, die komplexe Struktur zu analysieren, die narrative, (Gattungs-)formale und semantische Merkmale verbindet und dabei stets auf die ontologische Basisfunktion des Erzählers bezogen ist. Die spezifische Logik der Heimkehr als parasitäre Gastlichkeitsszene, wie sie später in weiteren Erzähltexten Raabes wiederholt und variiert wird,⁹⁴ ist mit der Schwelle aufs Engste verbunden und muss in Anbetracht ihrer prominenten Funktion in *Zum wilden Mann* mit Fragen des Worldmaking verknüpft werden: Hier laufen die räumlichen und semantischen Ordnungen zusammen, welche die erzählte Welt strukturieren. Sie sind aber – weil die Schwelle in der Erzählung als Modell für das Worldmaking dient – untrennbar mit dem Erzählen verbunden.

Die Schwelle ist also nicht nur der Ort, der mit der Ankunft Agonistas die Ordnung der erzählten Welt invertiert. Sie ist auch der Ort, der die räumliche Differenz von innen und außen zudem gattungspoetologisch und fiktionstheoretisch erweitert. Zunächst zum gattungspoetologischen Argument: Ich habe bereits ausgeführt, inwiefern die Schwelle auf doppelte Weise mit der novellistischen Erzählanordnung verbunden ist. Zum einen stiftet sie die Raumordnung, die für den novellistischen Rahmen konstitutiv ist und die wiederum sowohl der Figur Agonista als auch seiner Erzählung ermöglicht, sich – im Bild gesprochen – einzufügen.⁹⁵ Zum anderen, und auf anderer Ebene, stiftet die Heimkehr Agonistas als singuläres Ereignis, das von außen hereinbricht, selbst ein novellistisches Strukturmoment, womit die extradiegetische Erzählung von der Rahmenfunktion zur Novelle avanciert. Anders als in Goethes *Unterhaltungen*, die der Erzählanordnung als Folie dienen, im Märchen intradiegetisch

⁹¹ Bürner-Kotzam 2001, 53.

⁹² Parr 2009, 305.

⁹³ Siehe exemplarisch Krobb 2009b; Parr 2009; Schmidt 1992.

⁹⁴ Vgl. Parr 2009, 302f.

⁹⁵ Zur Verbindung von Abenteuer und Novelle bei Goethe siehe exemplarisch Mülder-Bach 2019.

enden und den Rahmen eben nicht mehr schließen,⁹⁶ zielt die Auflösung bei Raabe auf die extradiegetische Erzählung. Als Protagonist dieser extradiegetischen Novelle kann Agonista die Erzählung übernehmen, die sich eben nicht mehr durch das gesellige Erzählen konstituiert, sondern durch die damit hereinbrechende Krise.

Mit diesem Ebenenwechsel entledigt sich die Erzählanordnung auch der Differenz von innen und außen. Den dritten Teil der Erzählung leitet die Auflösung der Erzählgemeinschaft ein. Das zehnte der insgesamt 16 Kapitel führt vom Innenraum der Apotheke wieder in die Nacht und auf den Weg hinaus, wenn es „den Förster Ulebeule und den Pastor ein Endchen auf ihrem Wege nach ihren Wohnungen“ (BA 11, 220) begleitet. Dort, auf der dunklen Landstraße, lösen sie die Reflexionsbewegung ein, die der poetologische Exkurs des Anfangs vorgezeichnet hatte: „Wo ihre Wege aber schieden, standen sie noch einmal still und sahen nach der Apotheke Zum wilden Mann zurück“ (BA 11, 221). Ebenso wie die Anfangsinszenierung mit der ontologischen Ambiguität des Hauses vor die Erzählung führt, deutet sich hier ein Moment *nach* der Erzählung an. Aber nur der novellenzyklische Rahmen findet sein Ende. Eine Fortsetzung der geselligen Erzählrunde wird von Förster und Pastor zwar diskutiert (vgl. BA 11, 224), sie wird aber nicht erzählt. Es scheint so, als würde sich in diesem kurzen Zwischenspiel die Schwelle dieser gattungsformalen Dimension ihrer Funktion für die Erzählung entledigen, womit aber auch die Bannfunktion des Rahmens aufgegeben wird:⁹⁷ Agonista und seine Abenteuergeschichten greifen so auf die restliche Erzählung aus. Der Förster verkündet diese Transgression sogar: „In Büchern habe ich Schnurrioseres gelesen; aber hier hatten wir freilich einmal das Wirkliche und Wahrhaftige in natura“ (BA 11, 223).

Die Schwelle stiftet somit zuerst den novellistischen Rahmen und gibt Agonistas Erzählprogramm Raum. Die Auflösung des Rahmens für das letzte Drittel der Erzählung wiederum vollzieht die Konsequenzen des von Anfang an kompromittierten Erzählagons zwischen der Bildungsgeschichte Kristellers und den Abenteuergeschichten Agonistas, indem Letzterer auf extradiegetischer Ebene als Protagonist eines zunächst novellistischen Erzählschemas (Ankunft) installiert wird und von dort aus ein invertiertes Schema des Bildungsromans (Auszug, ökonomischer Aufstieg, ‚Heimkehr‘, Heirat) vollzieht. Die Inversion der ökonomischen Ordnung, die Agonistas Besuch nach sich zieht, ist also an die Inversion der Gattungsformate gebunden. Die Novelle stellt bereits als Gegenfolie zum Bildungsroman auf formaler Ebene die Möglichkeit her, die bürgerliche

⁹⁶ Vgl. ausführlich Meixner 2019a, 356–365.

⁹⁷ Vgl. Zirbs 1986, 81f. Zur Bannstruktur der Novelle siehe allgemein Goldmann 2019.

Ordnung zu hinterfragen. Folglich stiftet die Novelle die Krise, die durch Agonista als neuem Protagonisten dann in eine invertierte Ordnung überführt werden kann.⁹⁸ Agonistas unternehmerische Pläne, seine Heirat, seine ‚Rückkehr‘ in die neue Heimat deuten die Einlösung des Bildungsschemas an, jedoch ist diese Einlösung radikal von den Kosten der Inversion her perspektiviert – vom nun leeren Zentrum der invertierten Ordnung, der leeren Apotheke:⁹⁹ „Ein kahleres Haus gab es nachher nicht im Orte“ (BA 11, 256).

Die bisherigen Überlegungen stellen die gattungspoetologische Funktion der Schwelle ins Zentrum. Die Schwelle strukturiert also die Verhandlung der Form, im Zuge derer die Novelle gegen den Bildungsroman ausgespielt und Letzterer parasitär invertiert wird. Agonista verkörpert auf Figurenebene das Prinzip der Schwelle, an der diese parasitäre Inversion erfolgt. Als parasitärer Gast ist er aus dieser Perspektive nur noch der figurale Aktant dieser Struktur. Angesichts der Funktion, welche die Schwelle in der metafiktionalen Anlage der Anfangsinszenierung für die Reflexion der ontologischen Erzählfunktion einnimmt, stellt sich jedoch die Frage, wie sich diese beiden Funktionen der Schwelle zueinander verhalten. Im Folgenden geht es folglich um die Funktion der Schwelle für das Worldmaking in der Erzählung insgesamt und ihr Verhältnis zur Gattungsstruktur.

Der übercodierte Ort der Schwelle hält die ontologische Reflexion in der Erzählung präsent. Marker dafür ist das in Raabes Erzähltexten sonst so aufdringliche Wir einer figurierten Erzählstimme, das – wie ich eingangs ausgeführt habe – zuerst durch narrative Techniken von Modus- und Zeitgestaltung eine Engführung von erlebendem und erzählendem Wir, dann mit dem Eintritt aber eine ontologische Trennung vorführt. Ebendieses Wir als bloßer Marker einer raumzeitlichen Deixis ohne figurale Entsprechung in der erzählten Welt verschwindet mit der abgeschlossenen Beschreibung des Innenraumes der Apotheke zunächst aus der Erzählung, um einer ganzen Reihe variabler Umbesetzungen der pronominalen Bezeichnung ‚wir‘ Platz zu machen, die in diesen Umbesetzungen immer Teil der Figurenrede ist. Als Wir bezeichnet werden erstens das Geschwisterpaar Kristeller, zweitens die triadische Konstellation der 30 Jahre zurückliegenden Ereignisse, bestehend aus Philipp Kristeller, seiner Freundin Johanne und der mysteriösen Bekanntschaft August Mördling, und drittens die Erzählgemeinschaft, die im Hinterstübchen der Apotheke versammelt ist. Nur viermal ‚mischt‘ sich ein extradiegetisches Wir in die Erzählung ein und wird als pronominaler

⁹⁸ Vgl. dagegen Muschg 1994, 89. Zur Krise vgl. Agethen 2018, 161–244.

⁹⁹ Vgl. ähnlich Dobstadt 2010, 29. Oesterle liest den leeren Sessel als das Zentrum des Interieurs, das zugleich den bürgerlichen Innenraum ermöglicht, als auch seine Entleerung verlangt, vgl. Oesterle 2013, 556.

Marker für die ontologische Grenze reaktiviert – dabei ist es jedes Mal mit der formalen Struktur der Erzählung verbunden, welche die Novelle gegen den Bildungsroman in Stellung bringt.

Das extradiegetische *Wir* rhythmisiert nämlich ebendiese Dynamik des novellistischen Erzählers. Es tritt immer dann auf, wenn Eingriffe in das Verhältnis von Erzählen und Erzähltem vorgenommen werden:

[U]nd wir – wir machen es vollständig umgekehrt als die aufs äußerste gespannten Lau-
scher in der Hinterstube der Apotheke Zum wilden Mann; wir rücken ab vom Kaiserlich
Brasilianischen Gendarmerieoberst Dom Agostin Agonista. (BA 11, 218)

Die Art und Weise, mit der sich das *Wir* nach immerhin acht Kapiteln und zwei ausschweifenden intradiegetischen Erzählungen wieder zu Wort meldet, entspricht genau derjenigen des ersten Auftritts in der Erzählung – „und wir [...] – wir beeilen uns ebenfalls“ (BA 11, 162): als *Geminatio*, die mit einem Gedankenstrich typographisch gesperrt ist. Erneut bildet die *Geminatio* den Wechsel von Erzählen und Erzähltem ab, ohne jedoch an dieser Stelle die ontologische Grenze metaleptisch zu überschreiten. Stattdessen bezeichnet die Bewegung eine Operation, welche die Erzählfunktion epistemologisch profiliert: als Filter der Daten der erzählten Welt, in diesem Fall der Inhalte der intradiegetischen Erzählung. Das *Wir* richtet damit die Aufmerksamkeit auf die Gedankenfigur der Apostrophe, die das Hin- und Abwenden formatiert,¹⁰⁰ und auf die Ellipse, die von dieser Apostrophe ausgelöst wird. Es macht diesen Wechsel als redaktionellen Eingriff in die intradiegetische Erzählung Agonistas sichtbar, genauer: in die Serie seiner Abenteuergeschichten. Ergebnis dieses Eingriffs und das Ende der expliziten Ellipse ist eine so bezeichnete ‚Zusammenfassung‘ (vgl. BA 11, 219), welche die bereits in der poetologischen Pflanzenmetapher angekündigte Übernahme des biographischen Erzählschemas des Bildungsromans vollzieht. Denn Agonista listet darin seine Stationen, Errungenschaften und Titel auf und berichtet dann von seinen Heiratsplänen.¹⁰¹ Die Apostrophe reguliert die Ellipse der Abenteuer und leitet in das Schema des Bildungsromans über, dessen Stationen wiederum präsentiert werden. Der Eingriff des extradiegetischen *Wir* markiert also den Umschlag in der Erzählform: von den seriellen Abenteuergeschichten hin zu einem antibürgerlichen Bildungsschema, das Agonista als Protagonisten in Stellung bringt.

Das *Wir* bildet einen Umschlagpunkt in der narrativen Struktur. Es bereitet nämlich die intradiegetische Erzählung, die sich bis dato in den novellistischen Erzählrahmen eingefügt hatte, für eine Fortsetzung der Novelle auf extradiege-

¹⁰⁰ Vgl. Lausberg 2008, § 762–765.

¹⁰¹ Vgl. ähnlich Agethen 2018, 152.

tischer Ebene und unter Suspension des Rahmens vor. Diese Funktion inszeniert das Wir dann auch noch tatsächlich als Bewegung. Anhand seiner Deixis wird die Erzählgemeinschaft aufgelöst, wenn das Wir gemeinsam mit Förster und Pastor die Apotheke verlässt, um für ein Kapitel dem Urteil und der Reflexion zu ‚lauschen‘ und anschließend wieder in die Apotheke zurückzukehren, die nun aber eben nicht mehr als Rahmen fungiert: „[W]enden wir uns zu dem greisen Geschwisterpaar in der Apotheke Zum wilden Mann und zu seinem eigentümlichen Gaste zurück“ (BA 11, 225). Die Bewegungen des deiktisch indizierten Wir in der erzählten Welt strukturiert demnach die Erzählung, indem sie Veränderungen der Form als Bewegungen – nicht nur als rhetorische ‚Bewegungen‘, wie beispielsweise Gedankenfiguren, aber durchaus in Rückgriff auf deren Formate – in der erzählten Welt inszeniert. Damit reaktiviert das extra-diegetische Wir die hodologische Struktur der Schwelle. Die Aushandlung der generischen Form geht also der Verhandlung geographischer, politischer und ökonomischer Ordnungen auf Figurenebene voraus und strukturiert diese.

Die Gattungen, das macht die multiple Funktion der Schwelle in *Zum wilden Mann* deutlich, formatieren nicht einfach die Handlung nach bestimmten Strukturmerkmalen, sondern sind auch mit bestimmten ‚Weltformeln‘ verbunden. Sie beruhen auf bestimmten räumlichen und zeitlichen Konstituenten, sind mit Figuren und Ereignissen assoziiert, aber auch abstrakter mit spezifischen ontologischen Strukturen. Im Modell der Schwelle reflektiert die Erzählung also einerseits ihre weltbildende Funktion und andererseits, dass die ontologischen Strukturen der Welt immer auch von generischen Formen abhängen. Inwiefern diese genuin poetische Dimension des Worldmaking strukturbildend für das ist, was Erzähltexte als ihre Welten vorstellen, führt Raabes Erzählung an der Schwelle vor, die als Modell eine räumliche Ordnung (Haus) mit einer dynamischen Prozessualität (Weg) verbindet. Sie ist das organisatorische Zentrum im komplexen Modell der Erzählung. Da durch die aufwendige Anfangsinszenierung die ontologische Basisoperation des Differenzierens unauflösbar mit der Schwelle verbunden ist, geht es in den an der Schwelle vollzogenen Umordnungen und Inversionen letztlich um ein Konzept von Welt. Der Ort der Schwelle ist in der Architektur der Erzählung nämlich nicht nur der Umschlagpunkt für die Inversion der räumlichen und – davon abhängig – semantischen Ordnung der erzählten Welt, sondern es ist auch der Ort, an dem die Erzählung das ontologische Konzept der Einheit reflektiert. Dass das Erzählen als Worldmaking auf der Operation des Differenzierens basiert, die Bereiche voneinander unterscheidet und dadurch überhaupt die Vorstellung einer erzählten Welt ermöglicht, dass mit dieser Grenze aber auch die ontologische Frage nach der Einheit aufgerufen wird, habe ich in systematischer Hinsicht be-

reits skizziert.¹⁰² Raabes Erzählung jedoch stellt nicht einfach eine erzählte Welt vor, die – wie man es aufgrund des inszenierten Eintritts vermuten könnte – an ihren Grenzen auf ein ontologisches Problem der Einheit hin geprüft wird. Stattdessen bespiegelt die Inversionsstruktur, welche diese Erzählung grundsätzlich zu kennzeichnen scheint, auch dieses ontologische Problem als Inversion: als Inversion von ‚Ausschnitt‘ und Ganzem, die an der Schwelle ineinander verkehrt werden. Letztlich geht es damit um die Bedingungen der Möglichkeit einer Welthaftigkeit der Fiktion.

Welthaftigkeit entwirft nicht nur die ontologische Grenze, sondern an ihr eben auch ein Verhältnis bestimmter ontologischer Strukturen: Einheit und Vielheit. Die Apotheke verbindet den Innenraum bürgerlicher Behaglichkeit mit der Präsentation einer begrenzten Welt, um dieses Entsprechungsverhältnis sogleich zu hinterfragen. Dass der Innenraum der Apotheke bereits von Beginn an auf die Welt bezogen ist, wurde in der Forschung anhand des ausführlich beschriebenen Bilderkabinetts, das Teil der „Katalogisierung“ (BA 11, 166) ist, mehrfach herausgestellt.¹⁰³ Dieser Bezug stellt eine Art eingeschlossenen Ausschluss dar, wenn die Bilder im „Kabinettchen hinter der Offizin“ (BA 11, 164) einen panoptischen globalen Schauraum eröffnen. Denn „[i]hre Anzahl allein mußte jeden eintretenden Betrachter höchst in Erstaunen setzen und für eine geraume Zeit in ein mundoffenes Umherstarren an allen vier Wänden, nach allen vier Himmelsgegenden“ (BA 11, 165). Jedoch ist hier nicht nur die geographisch-politische Inversion angelegt, die Agonistas Heimkehr in Gang setzt.¹⁰⁴ Vielmehr geht es auch spezifisch um die ontologische Struktur der Welt: um die Möglichkeit einer Unendlichkeit in der Darstellung. Dafür führt die Erzählung einen potenziellen Betrachter ein, dessen Überforderung bei der Wahrnehmung die Bilderfülle an eine Unendlichkeit annähert. In seiner begrenzten Wahrnehmung werden Unendlichkeit und eine spezifische Endlichkeit, nämlich umfassende Vielheit, ununterscheidbar, womit die ontologische Struktur von Welt zumindest angedeutet werden kann.¹⁰⁵ Das einzelne Bild verschwindet dabei hinter der Masse der Bilder, die „in kaum zu berechnender Menge die Wände von oben bis unten [bedeckten], das heißt so weit nach unten, als es nur irgend möglich war“ (BA 11, 165). Damit verliert das einzelne Bild seine Fähigkeit zu repräsentieren; die Bilder

¹⁰² Siehe Kap. I.3.1.

¹⁰³ Vgl. insbes. Detering 1990, 70–73; Vedder 2018, 18.

¹⁰⁴ Vgl. exemplarisch Dunker 2008, 142–149; Dunker 2009; Krobb 2009a, 133–159; Krobb 2009b.

¹⁰⁵ Für Überlegungen zu einem solchen strukturalen Realismus, der auf einer ontologischen Struktur der Welt basiert, dort am Beispiel von Kellers *Der grüne Heinrich* (1854/55), siehe Berndt 2021. Zum Konzept eines strukturalen Realismus siehe Kammer/Krauthausen 2020.

versinnbildlichen stattdessen die Struktur der umfassenden Vielfalt selbst: „Alle Arten und Formate in Kupferstich, Stahlstich, Lithographie und Holzschnitt, alle Gegenstände und Situationen im Himmel und in der Hölle, auf Erden, im Wasser, im Feuer und in der Luft, schwarz oder koloriert“ (BA 11, 165). Ebendiese Struktur eines komplexen Ganzen, das sich vornehmlich durch Vielheit auszeichnet, wird im weiteren Verlauf der Erzählung als „Wirrwarr dieser Welt“ (BA 11, 210) wieder aufgegriffen. Sie präfiguriert somit die strukturelle Vermittlung von idyllischem Innenraum der Apotheke, genauer: dem Hinterstübchen, und der aus diesem Innenraum ausgeschlossenen Welt.

Wenn Agonista nun die Raumordnung in die neue Heimat in der Kolonie verlegt, verkehrt sich damit zum einen das Verhältnis von Zentrum und Peripherie. Zum anderen, und folgenreicher, wird damit dem Weltkonzept, das sich am Innenraum der Apotheke und ihrer Schwelle konturiert, die Grundlage entzogen. Das leere Apothekengebäude kann die Welt nicht mehr repräsentieren, und das bereits vor der Liquidation des eingangs so ausführlich katalogisierten Interieurs der Apotheke, die dann nur noch die radikale Konsequenz daraus darstellt.¹⁰⁶ Den Verlust dieses Bezugs zur Welt markiert schließlich auch das letzte extradiegetische Wir, welches das einzige ist, das nicht mit einer deiktisch indizierten Bewegung verbunden ist: „Über das Fest allein! – ----- Da sitzen wir wieder unter den Bildern des Hinterstübchens der Apotheke Zum wilden Mann“ (BA 11, 253). Die Bewegung hin zum „Glück“, wie die Geschwister Kristeller die Erfüllung des Schemas des Bildungsromans mehrfach nennen,¹⁰⁷ ist nun diejenige, die Agonista auf dem Heimweg in die Kolonie vollzieht, während die Apotheke in dieser Struktur keine konstitutive Größe mehr darstellt. Der begrenzte Raum der Apotheke hat seinen Weltbezug verloren: Er ist nicht mehr der Ort, der für das bürgerliche Glück qua Ausschluss und gleichzeitiger Bezugnahme der Welt einsteht. Vom „Weltwinkel“ (BA 11, 171) kann keine Rede mehr sein; vielmehr bleibt der „verlorene[] Winkel“ (BA 11, 237) gänzlich ohne Welt zurück.

Um zusammenzufassen: Die Erzählung folgt nicht bestimmten generischen Formaten, sondern aktualisiert und verhandelt diese sowohl auf der Ebene der intradiegetischen Erzählungen und der jeweiligen Programme ihrer Erzähler als auch auf der Ebene der extradiegetischen Erzählung. Zunächst steht die kausal motivierte und chronologisch geordnete Darstellung des auf das bürgerliche Haus bezogenen biographischen Romanprojekts von Philipp Kristeller gegen die serielle und episodische Darstellung der auf die Ferne bezogenen

¹⁰⁶ Vgl. Vedder 2018, 20.

¹⁰⁷ Zur Funktion des Glücks für Goethes Bildungsroman siehe Selbmann 1994, insbes. 72–74.

Abenteuergeschichten Dom Agostin Agonistas. Dann aber entpuppt sich Agonistas intradiegetisches Erzählen als an der novellistischen Erzählanordnung ausgerichtetes und parasitär bereits an dieser partizipierendes Erzählen, in dem die Abenteuergeschichten nur das Sprungbrett für eine novellistische Übernahme der extradiegetischen Erzählung als invertierten Bildungsroman darstellen. Somit erweist sich die Erzählung, welche die novellistische Erzählsituation und damit die Möglichkeit dieser parasitären Übernahme bereitstellt, bereits von Anfang an als korrupt.

Die Schwelle reguliert die Inversion, die zuerst in den generischen Formen, dann aber in Bezug auf die semantische Ordnung der Welt vollzogen wird. Wenn die parasitäre Übernahme in letzter Konsequenz dem bürgerlichen Innenraum den Weltbezug aufkündigt, dann kommt die Entleerung der Apotheke auch einer Entleerung der Erzählformate gleich. Organisatorisches Zentrum des Erzählens ist und bleibt die Apotheke – genauer: ihre Schwelle – wohingegen die Struktur der erzählten Welt, die von den Gattungen als Weltformeln entworfen wird, sich von diesem Zentrum löst. Die Inversion der Weltstruktur, die in Bezug auf die semantische Ordnung der erzählten Welt festgestellt wurde, ist somit eine viel umfassendere. Während die Apotheke als Dach der Geschichte zuvor die Welt in Form des Bilderkabinetts einschließend ausgeschlossen hatte, bedeutet die Verlagerung des Zentrums wie die Inversion einen Verlust des Repräsentations- oder sogar Referenzvermögens. Das Erzählen bleibt ohne Inhalt des Erzählens zurück. An der Schwelle formiert sich Welt, jedoch ist der Weltbezug vom Inneren der Apotheke aus nicht mehr gegeben. Dem spezifischen Standpunkt bürgerlicher Behaglichkeit, wie ihn der deutschsprachige Poetische Realismus zumindest als perspektivisches Zentrum immer wieder entwirft, wird damit die Möglichkeit Welt darzustellen, abgesprochen.¹⁰⁸ Die Apotheke ist der Ort, von dem aus erzählt wird und der zugleich als Strukturanalogie der Welt dient. Indem dieser Ort erst aufwendig produziert wird und dann schließlich ausgeräumt zurückbleibt, handelt es sich nicht nur um ein ökonomisches Problem, sondern um ein narratologisches: das ‚Weltproblem‘, weil Weltstruktur und Weltbezug auseinandertreten. Agonista kehrt als Protagonist in seine neue Heimat zurück, während der Standpunkt des Erzählens in der Apotheke verbleibt. Erzählen und ‚Erleben‘ treten so auseinander: Welt wird dem Erleben zugeordnet, während das Erzählen seinen Gegenstand verliert.

¹⁰⁸ Vgl. Baßler 2010, 71; Damaschke 1990, 79.

2.5 Erzählakt: Ontologie und Ökonomie

An oder vielmehr auf der Schwelle verhandelt die Erzählung *Zum wilden Mann* die Frage, ob und wie Welt erzählt werden kann. Denn an der Schwelle bildet die Erzählung nicht nur ihre ambige generische Form, sondern auch ontologische Konzepte, die diese generischen Formen profilieren und sie auf ihre Welthaftigkeit hin überprüfen. Welt wird dabei vor allem über ein Verhältnis von umfassender Vielheit zur Ausschnitthaftigkeit thematisiert, womit die Erzählung das ontologische Problem der Einheit adressiert. Diese ontologischen Profile der Gattungen sind mit der Gattungstheorie der Novelle eng verbunden. Wenn ich im Folgenden den gattungstheoretischen Diskurs knapp skizziere, geht es nicht um eine Umsetzung dieser Profile in Raabes Erzählung. Stattdessen möchte ich zeigen, wie die Erzählung die ontologischen Konzepte behandelt. Sie vermittelt diese – so die These dieses Kapitels – mit dem Erzählakt, der über das Format der Inventur zugleich ökonomisch semantisiert ist. Weil mit der Schwelle erzählter Raum und erzählte Welt vom Erzählanfang aus unauflösbar verbunden sind, ist auch das Worldmaking nicht von der Bankrottgeschichte der Apotheke zu trennen: Ontologie und Ökonomie gehen Hand in Hand. Der initiale Eintritt fällt mit der ökonomischen Ausbeutung zusammen.

Am übercodierten Ort der Schwelle formieren sich gleichermaßen Welt und Gattung. Mit der gattungstheoretisch gewendeten Frage, ob und wie Erzählen Welt darstellen kann, partizipiert Raabes *Zum wilden Mann* nicht zuletzt an der zeitgenössischen Gattungstheorie der Novelle, die gegenüber dem Roman und dessen Vermögen, Welt darzustellen, profiliert wird. Es kommt demnach nicht von ungefähr, dass der Erzählagion die Novelle gegen den Roman in Stellung bringt und damit die beiden bevorzugten Gattungen des Poetischen Realismus auf den zentralen Begriff der Welt gegenseitig bespiegelt.¹⁰⁹ Um also zu verstehen, was mit dieser Verhandlung narrativer Gattungen für das Welt-Erzählen auf dem Spiel steht, hilft eine Einordnung in den zeitgenössischen Diskurs um diese Gattungen, an dem sich Raabe nicht programmatisch, aber unter anderem mit dieser Erzählung eben narrativ beteiligt. Neben Friedrich Spielhagen, der in seiner *Theorie und Technik des Romans* (1883) in gleich zwei Kapiteln Novelle und Roman aufeinander bezieht und dessen poetologische Positionen von Raabe vehement abgelehnt wurden,¹¹⁰ ist es der mit Raabe (brief-)freundschaftlich verbundene Paul Heyse, der beide Gattungen über den Weltbegriff vonein-

¹⁰⁹ Siehe von Graevenitz 1993, der den Zusammenhang aus einer Memorialtopik der Zeitschriften ableitet.

¹¹⁰ Vgl. Götsche 2016c, 362f.

ander abgrenzt. In seiner Einleitung zum ersten Band des gemeinsam mit Hermann Kurz herausgegebenen *Deutschen Novellenschatzes* von 1871 schreibt Heyse:

Wenn der Roman ein Kultur- und Gesellschaftsbild im Großen, ein Weltbild im Kleinen entfaltet, bei dem es auf ein gruppenweises Ineinandergreifen oder ein concentrisches Sichumschlingen verschiedener Lebenskreise recht eigentlich abgesehen ist, so hat die Novelle in einem einzigen Kreise einen einzelnen Conflict, eine sittliche oder Schicksals-Idee oder ein entschieden abgegrenztes Charakterbild darzustellen und die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem großen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbreviatur durchschimmern zu lassen.¹¹¹

Beide Gattungen bestimmt Heyse über eine spezifische Relation, die Welt und Darstellung betrifft. Die Bestimmung des Romans als „Weltbild im Kleinen“, das sich aber durch eine komplexe Struktur der Vielheit, wie sie hier zunächst durch die wörtliche Übersetzung von Komplexität als „Ineinandergreifen“ und „Sichumschlingen“ (lat. *complecti* = umschlingen, umfassen, umarmen), dann aber vor allem in den Attributen „gruppenweise[]“ und „verschieden“ anklingt, knüpft wiederum an die Gattungstheorie des achtzehnten Jahrhunderts an. Hier ist vor allem an Friedrich von Blanckenburg zu denken, der in seinem *Versuch über den Roman* von 1774 den Roman als endliche Darstellung einer unendlichen Struktur beschreibt. In der komplexen Darstellung einer Struktur der Vielheit, die gerade durch Auslassungen in der Lage ist, Unendlichkeit anzudeuten,¹¹² besteht die spezifische Leistung des Romans. Um den Roman und seine Komplexität ist es Heyse in seinem *Novellenschatz* freilich nicht getan. Vielmehr nutzt er den Roman als Folie, um die Novelle ebenfalls auf bestimmte Strukturbegriffe zu reduzieren, allen voran: das Einzelne.¹¹³ Gerade in dieser holzschnittartigen Gegenüberstellung gewinnt Heyses Einleitung eine Präzision, die ihr eine zentrale Stellung in der Gattungstheorie der Novelle eingeräumt hat.¹¹⁴

Die Novelle bestimmt Heyse nun in dieser gattungstheoretischen Tradition als Form der Verdichtung. Der Struktur der Vielheit des Romans steht die Einzelheit der Novelle gegenüber, die für Heyse aber nicht einfach eine Reduktion ist, sondern sich durch Konzentration auf den „einzelnen Conflict“ auszeichnet, so dass sie „den Eindruck so verdichtet, auf einen Punkt sammelt und dadurch zur höchsten Gewalt zu steigern vermag“.¹¹⁵ Erlangt wird diese Konzentration

¹¹¹ Heyse 1871, XVIIIf., Herv. im Original.

¹¹² Vgl. Frey 2017, 348–351.

¹¹³ Vgl. allgemein Aust 2012, 15.

¹¹⁴ Vgl. Weitin 2017, 422f.

¹¹⁵ Heyse 1871, XVII.

durch Ausschluss – „entschieden[e]“ Abgrenzung¹¹⁶ –, die aber dennoch eine Relation zur Struktur der Welt aufweist. Diese besteht darin, „die Beziehungen der darin handelnden Menschen zum großen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbreviatur durchschimmern zu lassen“.¹¹⁷ Obwohl Heyse an dieser Stelle nicht weiter ausführt, wodurch die Relation der Andeutung vom Einzelnen auf das „große Ganze“ reguliert ist,¹¹⁸ bestimmt er die Novelle damit letztlich doppelt relational: Zum einen reduziert sie die komplexe Darstellung des Romans, zum anderen ist sie in der Lage, die Struktur der Welt anzudeuten. Das tut sie aber im Gegensatz zum Roman durch die Konzentration auf das Einzelne, das aber gleichzeitig – das macht den Kern von Heyses Novellendefinition aus – als „Spezifisches“¹¹⁹ erscheint.¹²⁰ Bei Heyse ist die Novelle demnach die Form, die durch Begrenzung und Konzentration auf einen Punkt das Einzelne zum Spezifischen formt. Dahingegen erscheint das Einzelne im Roman grundsätzlich als eine Vielheit aus Einzelnem.

Raabes Erzählung bedient sich dieser Strukturen, setzt sie in Szene und wendet sie im Hinblick auf ihr novellistisches Spezifikum:¹²¹ die Heimkehr, die den Bankrott zur Folge hat.¹²² Mit dem Wind über den geographischen Raum Norddeutschlands, durch die verregnete, stürmische Nacht hinein in den behaglichen Innenraum der Apotheke – die Bewegung, welche die Anfangsinszenierung figuriert, vollzieht geradezu musterhaft eine räumliche Ab- und Eingrenzung, die dann den Innenraum der Apotheke in Relation zum Außen charakterisiert. Während das Bilderkabinett in seiner Struktur der Vielheit und seiner Ausrichtung „nach allen vier Himmelsgegenden“ (BA 11, 165) die ontologische Struktur der Welt komprimiert anzeigt, ist es die Konzentration auf die Schwelle, welche die Struktur der Novelle und damit die übrige Erzählung organisiert. Die Erzählung

¹¹⁶ Heyse 1871, XVIII.

¹¹⁷ Heyse 1871, XVIII.

¹¹⁸ Weitin analysiert die Novelle bei Heyse als „Verfahrensmodell der experimentellen Isolation“ (Weitin 2017, 425).

¹¹⁹ Heyse 1871, XX.

¹²⁰ Vgl. Weitin 2017, 427.

¹²¹ Heyse geht davon aus, dass das Spezifikum des novellistischen Konflikts symbolisch repräsentiert wird, was er anhand des Falkenmotivs bei Boccaccio exemplifiziert, vgl. Heyse 1871, XIXF. In Raabes *Zum wilden Mann* lässt sich eine entsprechende symbolische Verdichtung im Hinblick auf den Stuhl ausmachen, die aber den zentralen Konflikt um die Apotheke pars pro toto verkleinert. Zur Bedeutung des Stuhls siehe ausführlich Muschg 1994.

¹²² Die (unerwartete oder eben: einmalige) Heimkehr stellt einen besonderen Typus des novellistischen, singulären Ereignisses dar und setzt dabei das Moment eines ‚schicksalhaften Einbruchs‘ räumlich um. Im zwanzigsten Jahrhundert gewinnt dieses Strukturmoment im Motiv der Kriegsheimkehr zusätzlich an Bedeutung, vgl. exemplarisch Mülder-Bach 2018.

besitzt jedoch nicht einfach eine novellistische Struktur, die sich mit Heyses Überlegungen kurzschließen lässt. Vielmehr veranschaulicht sie diese Struktur in einem räumlichen Modell und inszeniert die dynamischen Strukturmomente performativ, nämlich als Ab- und Eingrenzung, Verdichtung und Transgression. Diese Strukturmomente adressieren die ontologischen Konzepte des Ganzen in Relation zum Einzelnen und dessen Vielheit. Dabei tariert die Erzählung verschiedene Größenverhältnisse aus und modelliert Welt so stets von der Schwelle her.

So avanciert die Form des Erzählers zur Basis einer Reflexion auf Welt und auf die ontologischen Strukturen des Erzählers. Diese Reflexion geht über die im vorigen Kapitel ausgeführten, mit den spezifischen Gattungsformen verbundenen ‚Weltformeln‘, also die ontologischen Profile der Gattungen, hinaus. In den poetologischen und performativen Aushandlungen der Gattung reflektiert die Erzählung diese Weltformeln, indem sie den Gattungen Konstituenten, Strukturen respektive Strukturmomente und Konzepte zuordnet. Raabes Erzählung bedient sich nicht nur dieser Formeln für die Konstruktion ihrer erzählten Welt. Vielmehr verhandelt sie in der Ambiguierung der Grenze zur per se ambigen Schwelle die Leistung ihrer Struktur in Hinblick auf diese ontologischen Konzepte. Das komplexe Modell der Erzählung setzt die spezifische novellistische Struktur um und verbindet sie mit räumlichen Modellen von Fiktion und der grundsätzlichen Frage, inwiefern Fiktion Welt als Ausschnitt präsentiert und gleichzeitig dennoch eine Umfassendheit und Einheit anzudeuten in der Lage ist. Die architektonische Vorstellung des Innenraumes als Weltausschnitt – und damit als Modell für Fiktion – lässt sich dabei ebenfalls weit in die Tradition der oiko-hodologischen Metapher nachverfolgen.¹²³

Das spezifische semantische Format des Erzählakts wiederum, mit der an der Apotheke das ontologische Problem der Einheit verhandelt wird, ist die Inventur.¹²⁴ Nach dem Eintritt in die Apotheke folgt die ausführliche, nach Räumen gegliederte Beschreibung des Innenraumes, deren Format die Erzählung selbst als „Inventaraufnahme“ und „Katalogisierung“ benennt (BA 11, 165, 166).¹²⁵ Entsprechend liegt der Fokus dieser Beschreibung auf den Gegenständen, die nicht als einzelne detaillierend vor Augen gestellt, sondern als Bestandteile der beiden Räume – der pharmazeutischen „Offizin“ (BA 11, 163) und des bürgerlichen

¹²³ Weil die Hodos Eingang und Ausgang eines geschlossenen Raumes bedeuten kann, schließen sich an sie „Metaphern [an], die aus der Wirklichkeit ein bestimmtes Gebiet herausnehmen und eingrenzen“ (Messimeri 2001, 68).

¹²⁴ Zur Mereologie des Inventars, die auf Abgeschlossenheit und Ganzheit abzielt, siehe Mainberger 2018, 95 f.

¹²⁵ Vgl. Vedder 2018, 19 f. Zum Inventar als Schnittstelle „einer bürokratisch-rechtlichen wie einer ästhetisch-erzählerischen Logik des Erbents“ siehe Vedder 2008, 180.

„Zimmerchen[s]“ oder „Nebengemach[s]“ (BA 11, 164), für das sich dann die Bezeichnung „Hinterstübchen“ (BA 11, 166, *passim*) etabliert – in Reihe gestellt werden. Was in einem Erzähltext eines Vertreters des Poetischen Realismus so unverdächtig, weil geradezu prototypisch dem Barthes’schen Wirklichkeitseffekt entsprechend daherkommt,¹²⁶ besitzt jedoch eine spezifische Funktion für die Reflexion der ontologischen Erzählfunktion, die Raabes Erzählung mit dem Modell der Schwelle ins Zentrum stellt. Was unterscheidet diesen „Luxus der Erzählung“¹²⁷ in seiner „Bedeutung [der] Bedeutungslosigkeit“¹²⁸ von einer bloßen Verwendung „im Namen einer referentiellen Fülle“?¹²⁹ Zum einen leistet sicherlich die besondere Aufmerksamkeit für dieses Verfahren einen gewissen Widerstand gegen den Wirklichkeitseffekt, wenn es der Erzählerkommentar benennt, es dabei ‚anhält‘ und dann wieder aufgreift. Zum anderen fällt aber vor allem der Ort dieser Inventarisierung innerhalb der Erzählung auf. Während die Erzählung im weiteren Verlauf klar auf ihre Figuren, ihr Erzählen und ihre „Bemerkungen“ (BA 11, 161, *passim*) konzentriert ist, steht die Inventur der Apotheke in direktem Zusammenhang mit der metafiktionalen Anfangsinszenierung. Das narrative Verfahren, das den Innenraum der Apotheke so prominent vor Figur und Handlung platziert, basiert wesentlich auf der ontologischen Operation des Detaillierens. Es zielt aber gerade nicht auf die Individualität des Einzelnen, sondern auf eine Vollständigkeit, die gemeinsam mit der ontologischen Grenze eine Vorstellung von Einheit mustergültig konstruiert. In dieser Form ist Einheit – auch das wird an dieser Stelle deutlich – überhaupt nur in einem abgegrenzten Raum möglich. Das Inventarisieren erscheint damit als spezifische Spielart der Operation des Detaillierens, die diesem ein bestimmtes semantisches Format unterlegt, mit dem aber eine ontologische Struktur verbunden ist.

Indem die Schwelle über ihre Funktion als Modell die Türschwelle der titelgebenden Apotheke als Weltgrenze semantisiert, ist auch die Apotheke als Raum, dem diese Schwelle eignet, davon affiziert. Der Raum der Apotheke wird dadurch mit einem Konzept von Welt enggeföhrt, bevor sie zum Schauplatz des „Erzählungsabend[s]“ (BA 11, 224) und in dessen Folge zum Gegenstand ökonomischer Ausbeutung wird. Obwohl die Verfahren des ostentativen Worldmaking auch Strukturmerkmale wie die Grenze, die Vollständigkeit und die Einheit andeuten, stellt die Apotheke als Miniatur der erzählten Welt keineswegs ein Ideal dar, das diese Merkmale affirmsiert. Mit der Ausgestaltung der Grenze zur Schwelle ist das Modell von seinen Rändern her bedroht. Darüber hinaus

¹²⁶ Vgl. Bertschik 2011, 48; Vedder 2018, 10.

¹²⁷ Barthes 2006 [1968], 165.

¹²⁸ Barthes 2006 [1968], 166.

¹²⁹ Barthes 2006 [1968], 172.

besitzt auch das Innere eine konstitutive strukturelle Ambiguität: Die tentativ angedeutete Einheit ist nämlich dezidiert eine Zweiteilung. Der Innenraum der Apotheke besteht in einer strikten Zweiteilung, da die pharmazeutischen Geschäftsräume von der Wohnstube getrennt sind.¹³⁰ Der Fokus liegt indes nur scheinbar auf dem bürgerlichen Hinterstübchen. Denn die Trennung, die dem Raum der Apotheke eine klare Ordnung zu unterlegen scheint, beruht ebenfalls auf einer – zunächst semantischen – Ambiguität, die sich aber als strukturelle Ambiguität erweist: derjenigen der ‚Wirtschaft‘. So durchquert die deiktisch indizierte Bewegung des *Wir* zwar die Offizin der Apotheke. Dennoch verlagert sich diese mit der Einführung der Figuren Philipp und Dorette Kristeller, spätestens jedoch mit der novellistischen Gesellschaft dann in den ‚Offstage‘-Bereich der „Bühne“ (BA 11, 164). Diese Sphäre umfasst sämtliche Wirtschaftsräume der Apotheke, in welche die Kristellers auf- und abtreten, um die pharmazeutischen Geschäfte, aber auch die Bewirtung der Gäste in Gang zu halten. Nun ist das Hinterstübchen aber eben kein privater Wohnraum bürgerlicher Behaglichkeit, sondern übernimmt als „Gastzimmer“ (BA 11, 208) die Funktion eines klandestinen Wirtshauses, das in Raabes Erzählungen so häufig als Zentrum von Figurenverkehr und -kommunikation dient.¹³¹ Aufgrund dieser Ambiguität werden die beiden Bereiche der Apotheke im wirtschaftlichen ‚Offstage‘-Bereich zusammengeführt. Nicht zuletzt der Name der Apotheke Zum wilden Mann, welcher der Form nach vielmehr ein Gasthaus zu benennen scheint, unterstreicht diese Umdeutung, die gleichzeitig die gegenseitige Durchdringung möglich macht.

Die Zweiteilung der Apotheke in getrennte Bereiche ist also nur eine scheinbare. Vielmehr speist sich diese Segmentierung aus der Ambiguität der Wirtschaft, welche die Asymmetrie der Ordnung geradezu umkehrt und sie insgesamt als durch und durch wirtschaftlich organisiert entlarvt.¹³² Diese Beobachtung schließt an die Forschungsdiskussion an, die zeigt, inwiefern die Erzählung erstaunlich akkurat und in zeitdiagnostischer Manier einen Wandel der ökonomischen Ordnung inszeniert.¹³³ Denn die Ambiguität der Apotheke als Wirtschaft ermöglicht nicht nur die gegenseitige Durchdringung der Innenräume, die sie auf ein gemeinsames wirtschaftliches Fundament stellt. Letztlich gestattet sie auch den Einbruch der Welt(-wirtschaft) in den Innenraum der Apotheke, die mit ihrer wirtschaftlichen Grundstruktur genau dafür von Vornherein als anschlussfähig erscheint. Doch die Anfangsinszenierung verschiebt diesen Einsatzpunkt der ökonomischen Logik, die im Bankrott der Apotheke endet, ein weiteres Mal. Mit dem

¹³⁰ Vgl. Oesterle 2011, 66.

¹³¹ Siehe Dörrlamm 2003; Neumeyer 2011.

¹³² Vgl. mit anderer Begründung Breyer 2019, 157–173.

¹³³ Siehe aktuell Breyer 2019, 157–173. Vgl. Bergengruen 2013; Parr 2005; Thürmer 1976.

Format der Inventur, das sich der Erzähler für sein Worldmaking zunutze macht, ist diese wirtschaftliche Durchdringung bereits im Erzählen selbst verortet. Nur konsequent wird im inventarisierenden Erzählen die semantische ökonomische Ordnung der erzählten Welt fortgesetzt. Dass die gemeinsame Bestandsaufnahme der wirtschaftlichen Verhältnisse der Apotheke durch Agonista und Dorette als derjenigen, die „die Wirtschaft geführt“ (BA 11, 198), die anfängliche extradiegetische Inventarisierung wieder aufgreift,¹³⁴ stellt sich damit als deutlich mehr als eine bloße Analogie heraus. Die Inventur des Anfangs wie auch die Inventur Agonistas und Dorettes, die dann erst explizit den Bankrott von Apotheke und Familie Kristeller besiegt, fallen in einem gemeinsamen Strukturprinzip der Erzählung zusammen, das auf der Ambiguität der Wirtschaft basiert.¹³⁵

Das Format der Inventur, das der ontologischen Erzählfunktion und insbesondere der Operation des Detaillierens eine semantische Form verleiht, bezieht also das Worldmaking in die ökonomische Struktur der Erzählung ein. Gerade die Operation, die gemeinsam mit der basalnen Operation des Differenzierens zu einem Konzept von Einheit tendiert, ist damit buchstäblich korrupt, weil der Bankrott der Apotheke nicht nur in der ersten Inventur bereits angekündigt wird. Darüber hinaus folgt er – nimmt man die Logik der Inversion ernst – aus der ersten Inventur bzw. fällt mit dieser zusammen. Ankunft und Inventur der Anfangsinszenierung sind bereits der entscheidende Eingriff in die Apotheke. Damit stellen das Eintreffen Agonistas und seine invertierende Übernahme des Erzählers keinen Wendepunkt dar, an dem etwas in den – wie die Erzählstruktur so häufig beschrieben wird – geschützten Raum einbricht; sei es nun die Welt,¹³⁶ die Wirklichkeit,¹³⁷ die Vergangenheit¹³⁸ oder sogar der Teufel.¹³⁹ Nimmt man die Funktion der Anfangsinszenierung für die Anlage der Erzählung ernst, dann ist es eben nicht erst Agonistas Heimkehr, sondern der anfängliche Eintritt „in d[as] Hause sowohl wie in d[ie] Geschichte“ (BA 11, 163), der den Wendepunkt einleitet. Das viel konstatierte Paradox des Anfangs

¹³⁴ Vgl. Oesterle 2011, 66; Vedder 2018, 20.

¹³⁵ Die von Vedder 2018, 20, vorgeschlagene Lesart der Prolepse der ersten Inventur ist entsprechend zuzuspitzen, nämlich als Kausalbeziehung, in der die zweite Inventur aus der ersten folgt.

¹³⁶ Vgl. Parr 2016c, 151f.

¹³⁷ „Dementsprechend erweisen sich die idealistischen Bilder in Philipp Kristellers Kabinett angesichts einer Wirklichkeit, die mit ihrer ganzen Härte in die Apotheke hereinbricht, als illusionär“ (Parr 2011, 31).

¹³⁸ Vgl. Drummer 2005, 72–75.

¹³⁹ Siehe Hoffmann 1986; Hoffmann 2004; Schmidt 1992; Simon 2006. Vgl. dagegen Muschg 1994, 87.

dieser Erzählung ist somit noch umfassender: Der Anfang ist zugleich der Wende- und Endpunkt; oder im Hinblick auf die ontologische Erzählfunktion gewendet, die dieser besondere Erzählanfang in Szene setzt: Die initiale Setzung der erzählten Welt wird zugleich als Aussetzung, als Preisgabe zur Ausbeutung derselben profiliert.