

2 Meister Autor

Raabes *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten* (1873) erzählt nicht einfach eine Welt, sondern eine Welt im Umbruch. Ob zwischen Elmwald und Großstadt, ob zwischen Alter und Jugend, ob zwischen Familie und Gesellschaft, ob zwischen Heimat und Kolonie – an all diesen Gegensätzen formieren sich radikale Veränderungen. Betrachtet man die verschiedenen Register, in denen die Erzählung den Umbruch ausbuchstabiert, dann finden sich genau die Konzepte, mit denen die großen interdependenten Prozesse der Modernisierung des neunzehnten Jahrhunderts beschrieben werden: Industrialisierung, Urbanisierung, Globalisierung.¹ Die Erzählung lotet die komplexen Zusammenhänge dieser historischen Prozesse anhand ihres Personals wie ihrer räumlichen Ordnung aus und konstatiert sie so auf eine „Dialektik des Fortschritts“² hin, wie Dirk Göttsche gezeigt hat.³ In den auffälligen selbstreflexiven und poetologischen Passagen der Erzählung bilden sich zudem Umbrüche ab, die auf einen konkreten kultur- und literaturgeschichtlichen Horizont verweisen, insbesondere das romantische Erbe des Realismus sowie die grundlegenden Veränderungen hin zu einem marktförmigen Literaturbetrieb, der vornehmlich durch die periodische Presse bestimmt ist.⁴ Dass der Umbruch jedoch nicht vornehmlich außerhalb des Textes zu suchen ist und stattdessen die Struktur des Worldmaking organisiert, möchte ich im Folgenden zeigen. Umbrüche spezifizieren in der Erzählung nämlich das Verhältnis von Raum, Zeit, Figur und Ereignis im Hinblick auf eine ontologische Struktur der Kontinuität.

In drei, der Länge nach äußerst ungleichen Episoden präsentiert die „romanhafte Erzählung“⁵ die Geschichte um eine Erbschaft, an der freundschaftliche und familiäre Bande zerbrechen. Das „Waldfräulein“ (BA 11, 13) Gertrud Tofote wächst bei ihrem Vater, dem Förster Arend Tofote, in Haus und Gesellschaft dessen Freundes und Mitveterans Autor Kunemund auf. Als sie einige Jahre später überraschenderweise zur Alleinerbin von Meister Autors verstorbenem Bruder, Mynheer van Kunemund, wird, trennen sich nicht nur die Wege dieser abgeschiedenen Wohngemeinschaft, sondern auch diejenigen Gertruds und ihres Kindheitsfreundes und Verehrers, des Seemanns Karl Schaaake. Nur

1 Siehe Detering 1992; Göttsche 2005; Pizer 2009; Richter 2018.

2 Göttsche 2016a, 147.

3 Vgl. außerdem Richter 2018, 217–219.

4 Anhand des Waldes als Ressource in doppelter Hinsicht zeigt das in einer detaillierten Analyse Schubenz 2017.

5 Göttsche 2016a, 145.

der Diener des verstorbenen Kolonialisten Ceretto Meyer – dessen Biographie Kolonialgeschichte derart verdichtet, dass er fast schon als Verkörperung des globalen Mächtegefüges erscheint⁶ – bleibt auf Gertruds Aufstiegsweg in die städtische Gesellschaft ihr ständiger Begleiter. Symbolisches Zentrum der Erzählung und zugleich Sinnbild der katastrophalen Folgen des eher schleichen- den Bruchs der Figuren ist das markante Ereignis eines Eisenbahnunglücks, an dessen Folgen Karl Schaake stirbt. Während eine Zusammenfassung der Handlung notwendigerweise Veränderungen der Figuren in ihrer Prozessualität benennt, verfährt die Erzählung grundsätzlich anders: Sie präsentiert insgesamt drei Episoden, die eher als Bestandsaufnahmen der bereits eingetretenen Veränderungen konzipiert sind. Die Erzählung verfolgt in ihren Episoden die Stationen dieser schrittweisen Entfremdung.

Dass eine Zusammenfassung der Handlung ohne eine Erwähnung des homodiegetischen Erzählers auskommt,⁷ lässt aufmerken. Genau darauf scheint die Figurenkonstellation in ihrer Relation zur Erzählsituation angelegt. Denn gerade im Vergleich zu Raabes anderen homodiegetischen Erzählungen ist der Erzähler Emil von Schmidt auffallend unscheinbar.⁸ Zwar eine bloße Nebenfigur innerhalb des Figurenensembles tritt dieser extradiegetisch-homodiegetische Erzähler – genauer: sein erzähltes Ich – als Garant des Worldmaking in Erscheinung. Die Bewegungen des erzählten Ich strukturieren nämlich zum einen die Episoden der Erzählung: Er ist Teil der Reisegruppe, welche die Familie Tofote und Autor Kunemund im Elmwald aufsucht; er überbringt den Brief der Erbschaft und nimmt gemeinsam mit Autor Kunemund, der jungen Erbin Gertrud Tofote und ihrem Verehrer Karl Schaake das vererbte Anwesen eines Rokokoschlusses in Augenschein; er ist Augenzeuge des Zugunglückes sowie in dessen Folge verschiedener Wiederbegegnungen der Figuren untereinander. Zum anderen bringt er die Handlung zu einem, wenn nicht gar *dem* Schluss schlechthin: einer Doppelhochzeit.⁹ Doch von Schmidt ist eben keinesfalls die eigentliche Hauptfigur der Erzählung, vielmehr wird das homodiegetische Erzählen in ihm an seine Grenzen geführt.

Die Frage nach der Hauptfigur führt auch am titelgebenden Meister Autor nicht vorbei. Der äußerst eigenwillige Titelheld gibt der Forschung seit jeher Rätsel auf. Bereits die ältere Raabe-Forschung macht verschiedene Deutungsangebote: Als konkrete Referenzen werden sowohl der Braunschweiger Stadtheilige

⁶ Vgl. Götttsche 2005, 66 f.

⁷ Siehe bspw. Jückstock-Kießling 2004, 208.

⁸ Vgl. Götttsche 2016a, 145, der den ‚Ich-Erzähler‘ Emil von Schmidt dem „Subtext des Romans“ zuordnet, während die Figurengruppe um Autor Kunemund im „Vordergrund“ stehe.

⁹ Vgl. Martini 1981, 190.

namens Autor als auch der „wirkliche[] Meister Autor, Wolfgang von Goethe“ (BA 11, 155) ins Feld geführt.¹⁰ Es finden sich aber auch Lesarten, die in dieser Figur eine Reflexion entweder Raabes selbst oder allgemeiner eines Konzepts von Autorschaft vermuten,¹¹ bisweilen sogar den Sonderling als allegorische Personifikation einer vorindustriellen Zeit verstehen.¹² Gerade angesichts der Beobachtung, dass sich das Erzählen in *Meister Autor* grundsätzlich durch Verfahren der Mehrfach- und Übercodierung auszeichnet,¹³ scheint diese Frage jedoch nicht beantwortbar oder sogar irreführend. Inwiefern *Meister Autor* eine Welt im Umbruch erzählt, hängt statt mit einer einzelnen Figur vielmehr mit der Figurenkonstellation insgesamt zusammen. Während der titelgebende Meister Autor zu viele Deutungsangebote macht und zugleich als Gradmesser der Veränderungen der erzählten Welt fungiert, also letztlich ‚zu viel Figur‘ ist, erscheint von Schmidt als Erzähler wie als Figur geradezu unfigürlich. Er scheint vielmehr der Austragungsort des Erzählens zu sein, anstatt eine mit sich selbst identische Konstante innerhalb der im Umbruch begriffenen Welt darzustellen, die eine Struktur der Kontinuität stiften könnte. In der Struktur des Umbruchs, die im Modell der Baustelle veranschaulicht wird, ist die Welt grundsätzlich nicht mit sich identisch und ihre raumzeitliche Kontinuität problematisch.

Im Folgenden werde ich deshalb im ersten Schritt (2.1) zeigen, wie der Erzählanfang das Verhältnis von Figur und Welt in paradoxer Abhängigkeit einführt und dabei ein Worldmaking aus der erzählten Welt heraus inszeniert: als ruptive Setzung mitten in die Welt. Im zweiten Schritt zeige ich (2.2), wie die Erzählung das Worldmaking topographisch als Baustelle veranschaulicht und so in einem Modell Konkretion verleiht, in dem die Welt grundsätzlich im Umbruch und folglich nicht mit sich identisch ist. Am Verhältnis von Figuren und erzählter Welt wird das ontologische Problem deutlich, das die Struktur des Umbruchs mit sich bringt: Kontinuität ist problematisch, wenn nicht gar unmöglich, wie ich im dritten Schritt zeige (2.3). Im vierten Schritt (2.4) bringe ich die Struktur des Umbruchs mit der spezifischen Erzählanordnung zusammen, die das homodiegetische auf ein heterodiegetisches Erzählen hin buchstäblich brüchig werden lässt. Schließlich werde ich die Verschiebung von der Novelle zur Autobiographie analysieren, die am Begriff des Außergewöhnlichen ausgehandelt wird und ein ontologisches Problem formuliert, das sich aus dem spezifischen Modell des Worldmaking ergibt, nämlich der Frage nach der Möglichkeit des Ereignisses (2.5).

¹⁰ Siehe bereits Fehse 1937, 389 f.; Hajek 1981, 163.

¹¹ Siehe Hajek 1981, 163 f.

¹² Siehe Detering 1992.

¹³ Siehe Detering 1992, 9 f.; Jückstock-Kießling 2004, 211–219; Martini 1981, 177–179.

2.1 Anfang: Mitten in die Welt

Bevor sich die Frage stellt, wie eine Welt im Umbruch erzählt werden kann, steht mit dem Erzählanfang zunächst überhaupt die Einführung dieser Welt zur Disposition. Anders als in Raabes Erzählungen, die in ihrer Inszenierung des Worldmaking *vor* die Welt führen, um die Verankerung der Welt zu problematisieren, führt der Erzählanfang von *Meister Autor* *mitten in* die Welt, so die These dieses ersten Kapitels. Er lässt die titelgebende Hauptfigur auftreten, genauer gesagt zu Wort kommen, und diese wiederum spricht ausgerechnet über die Welt. Über die Figurenrede vermittelt gewinnt sich das Erzählen und mit ihm die erzählte Welt aus der erzählten Welt heraus. Angesichts der besonderen Aufmerksamkeit für das Worldmaking in Raabes Erzählanfängen fordert dieser Erzählanfang besondere Beachtung, nicht zuletzt deshalb, weil er mit einer Reflexion auf die Horaz'sche Unterscheidung der zwei Grundtypen des Erzählanfangs einhergeht: vom Anfang oder von der Mitte her.¹⁴ Aus dem Erzählanfang *in medias res* wird bei Raabe der Anfang ‚*in medium mundum*‘, der jedoch alles andere als unproblematisch ist, weil diese initiale Setzung mitten in die Welt als Bruch offen zutage tritt.

Wie etabliert der Erzählanfang diese Reflexionsebene, vor deren Hintergrund der Zusammenhang von Erzählanfang und Worldmaking verhandelt wird? Zunächst erscheint er rein strukturell als Verweigerung eines Anfangs. Die initiale Geste des Erzählens besteht darin, dem titelgebenden Meister Autor Kunemund das Wort zu übergeben – und dieser spricht über sich und die Welt:

Wann und unter welchen Umständen der Meister Kunemund den Ausspruch tat, weiß ich nicht mehr; aber daß er ihn tat, weiß ich.

Er sagte nämlich:

„Ich verstehe die Welt wohl noch, aber sie versteht mich nicht mehr, und so werden wir wohl nie mehr so zusammenkommen wie damals, als wir beide noch jünger waren. Na, mir ist's zuletzt einerlei; ja, Herr, es kitzelt einen sogar dann und wann, wenn man bei sich überlegt, daß man im Grunde der Jüngere von zweien geblieben ist. Laß sie alt werden, die Welt; was kümmert's mich!“ (BA 11, 7)

Die extradiegetische Vermittlung, die Kunemunds Auftritt einleitet, gibt neben dem Namen der Figur keine narrativen Informationen, führt weder Raum noch Zeit ein, sondern stellt einzig den intradiegetischen Sprechakt aus. Eine Figur direkt zu Beginn einer Erzählung zu Wort kommen zu lassen, gilt als klassisches Verfahren des Typus eines Erzählanfangs *in medias res*, wie ihn Horaz

¹⁴ Vgl. Hor. ars, 143–152. Siehe dazu Schönau 1973.

von einer Erzählung *ab ovo* unterschieden hat.¹⁵ Dabei geriert sich der Erzähl-anfang bei Raabe als Kommentar zu dieser Technik des Anfangens ‚von der Mitte her‘.¹⁶ Denn zum einen ist die direkte Figurenrede, auf die sich der Fokus des Anfangs richtet, eines der klassischen Verfahren eines solchen Erzähl-anfangs, weil sie die narrative Vermittlung zugunsten eines Effekts von Unmittelbarkeit ausschaltet.¹⁷ Zum anderen legt die Formulierung, mit welcher der Erzähler nach der Einführung seiner Hauptfigur das Erzählen abbricht, eine direkte Auseinandersetzung mit der Horaz’schen Typologie von Anfängen offen: „Doch da hat mich das Anfangen sofort weit *in die Mitte* meines Berichtes *hineingerissen* [...]. Glücklicherweise aber gelingt es mir dieses Mal noch zur rechten Zeit, mich zu besinnen: ich hebe von neuem an zu erzählen“ (BA 11, 8, Herv. C.P.). Horaz benennt ebenjenen Effekt des Anfangs „*in medias res*“, wenn der Erzähler der Ilias „immer [...] zum Schlußpunkt [eilt] [ad eventum festinat]“ und den „Hörer“ „in das Herzstück der Handlung [reißt] [*in medias res* (...) rapit]“.¹⁸ Im Abbruch wird der erste Erzähl-anfang damit explizit als Anfang *in medias res* deutlich, während im zweiten Erzähl-anfang eine andere Herangehensweise gewählt wird.

Die *Correctio* von Abbruch und Neuanfang verbindet somit zwei unterschiedliche Typen des Erzähl-anfangs. Der zweite Anfang trägt dann in der Handlungs-abfolge der Erzählung die chronologisch früheste Sequenz nach: den Ausflug in den Elmwald. So scheint es, als setze die Korrektur des Anfangs ein *ab ovo* gegen das *in medias res* des ersten Anfangs. Jedoch stimmt das nur bedingt. Der Ausflug in den Elmwald stellt zwar in der Folge der extradiegetisch präsentierten Sequenzen der Handlung das früheste Ereignis dar, jedoch greifen die beiden intradiegetischen Erzähler Kunemund und Ceretto auch analeptisch deutlich davor aus. Letztlich – und das dürfte das stärkere Gegenargument sein – ist es schon allein deshalb kein Anfang *ab ovo*, da er erst in der Korrektur nachgetragen wird.

Welche Funktion hat also der doppelte Erzähl-anfang von *Meister Autor*? In der Forschung hat die initiale Geste der Korrektur ebenfalls einige Beachtung gefunden und wurde dort vor allem mit den beiden Gattungen in Verbindung gebracht, die der Erzähler in seiner Rolle als Schriftsteller gegeneinanderstellt: Novelle und Autobiographie.¹⁹ Die Tatsache, dass die Korrektur aber nicht nur strukturell zwei Anfänge auseinandertreten lässt, sondern dabei die zwei tradi-

¹⁵ Vgl. Hor. ars, 147 f.

¹⁶ Vgl. Drath 2016, 101.

¹⁷ Vgl. Polaschegg 2020, 43–47.

¹⁸ Hor. ars, 148 f. Zit. nach Horaz 2000, 260 f.

¹⁹ Siehe Schmidt 2012, 2–6.

tionellen Typen des Erzählanfangs aufruft, führt zunächst auf einen anderen, nämlich narratologischen Schauplatz. Der Erzählanfang adressiert ein spezifisches Problem: das der narrativen Vermittlung. Denn wie Andrea Polaschegg dargelegt hat, sind die beiden Typen des Anfangs, die Horaz differenziert, unauflösbar mit der Frage nach der Gattungstheorie verbunden, spezifischer: mit dem Unterschied des Anfangs in der Erzählung und desjenigen im Drama.²⁰ Während die Beispiele bei Horaz vor allem einen inhaltlich bestimmbaren Einsatzpunkt des Erzählens nahelegen – Polaschegg erinnert zurecht daran, dass das Ei (lat. *ovum*) durchaus ein tatsächliches Ei und nicht etwa (nur) eine Metapher des Ursprungs meint²¹ –, legt die Rezeption der Unterscheidung, welche die Effekte der verschiedenen Typen diskutiert, ein dezidiert diskursnarratologisches Argument offen. Mit dem Anfang *in medias res* geht es um die Frage bzw. die „Problematik des Unvermittelten“. ²² Deshalb greift die Theoriebildung in ihren Beschreibungen der Effekte eines Anfangs *in medias res* nicht von ungefähr auf dramentheoretische Begriffe zurück, weil Anfänge im Drama grundsätzlich immer *in medias res* führen.²³

Auch die Inszenierung bei Raabe zielt dezidiert auf dieses Problem der narrativen Vermittlung, verbindet die Frage nach der Chronologie der Handlung allerdings mit der Frage nach der Welt. Denn der Erzählanfang *in medias res*, wie Raabe ihn in *Meister Autor* in Stellung bringt, adressiert die ontologische Basisoperation des Differenzierens, indem er die Setzung sichtbar macht. Dass die Figur direkt zu Wort kommt, setzt im Sprechen eine raumzeitliche Deixis. Als das Verfahren der Unvermitteltheit schlechthin besitzt die direkte Figurenrede einen Präsenzeffekt, der auf dem Ereignis eines Sprechakts als einzige Möglichkeit einer mimetischen narrativen Darstellung beruht.²⁴ Als solche überspringt die Figurenrede die narrative Vermittlung, die zwangsläufig relational einen Zugang zur Setzung miteinführen würde. Doch obwohl dieser Effekt für Raabes Erzählanfang die Folie bildet, besitzt ihn dieser gerade nicht. Vielmehr zitiert er dieses Verfahren und streicht es gleichzeitig durch. Denn der einleitende Satz, welcher der Figurenrede vorausgeht und sie ankündigt, führt zuerst eine extradiegetische, rhetorisch figurierte Erzählstimme ein. Gleichzeitig verweigert er dann

²⁰ Vgl. Polaschegg 2020, 44–47.

²¹ Vgl. Polaschegg 2020, 45.

²² Polaschegg 2020, 45.

²³ Vgl. Polaschegg 2020, 45 f. Vgl. außerdem Polaschegg 2012. Dieser gattungstheoretische Kurzschluss geht freilich nur zu den Kosten auf, dass man das Drama streng vom so genannten Haupttext her konzipiert und dabei die Erzählfunktion der so genannten Nebentexte ausblendet. Siehe dagegen Tonger-Erk 2018.

²⁴ Siehe Kap I.3.3. Vgl. Genette 2010, 199 f.

doch jegliche relationale Bestimmung, die eine Vermittlung eigentlich leisten würde: „Wann und unter welchen Umständen“ (BA 11, 7) die Figur spricht, bleibt offen. Weil Zeitpunkt und situativer Kontext dieser Aussage nicht bloß fehlen, sondern explizit unbestimmt bleiben, hat die einleitende Vermittlung den Effekt, dass Kunemunds Aussage sozusagen ein leeres raumzeitliches Koordinatensystem einführt. Letztlich formuliert die vermittelnde Einleitung nur das, was eine direkte Figurenrede zum Erzählanfang leisten würde: nicht wann, nicht wo, sondern nur *dass*.

Ohne jede Verankerung innerhalb einer erzählten Welt erscheint die Figurenrede also merkwürdig in der Schweben, gleichzeitig ist sie ausgerechnet durch die vorgeschaltete Vermittlung nicht in der Lage, einen Koordinatenpunkt für das Worldmaking bereitzustellen. In seiner Rede thematisiert Kunemund wiederum sein Verhältnis zur Welt. Er erzählt dieses Verhältnis als Beziehungsgeschichte, das von Asymmetrien bestimmt ist: „Ich verstehe die Welt wohl noch, aber sie versteht mich nicht mehr“ (BA 11, 7). Marie Drath hat die rhetorische Geste, mit der Kunemund sich und die Welt einführt, mit der rhetorischen Satzfigur des Epanodos beschrieben, die eine Logik der Umkehr in der Erzählung stiftet.²⁵ Doch mehr noch als eine bestimmte Gedankenfigur, ist mit dieser kleinen asymmetrischen Beziehungsgeschichte von Kunemund und Welt eine Umkehr des Verhältnisses von Welt und Figur angezeigt, wie ich meine. Statt Teil der erzählten Welt zu sein, ist es nämlich Kunemund, der die Welt in die Erzählung einführt, wenn auch in Form eines ‚Sprechens-Über‘ und in maximaler Allgemeinheit. Diese Umkehr der Relation hängt von einer Anthropomorphisierung ab, mit der Kunemund seine Relation zur Welt auserzählt. Denn er spricht von ihr nicht als Welt, sondern wie von einer weiteren Figur, die zu ihm in einem Verhältnis der Generation oder gar Kohorte steht. Nicht er als Figur wird innerhalb einer Welt verortet, vielmehr setzt er die Welt in Beziehung zu sich selbst: Nach einem Zeitpunkt der Synchronie, als sie „beide noch jünger waren“, sei er danach „der Jüngere von zweien geblieben“ (BA 11, 7), während die Welt alt wurde. Damit leistet er das, was die Erzählfunktion einleitend unterlassen hat: Er stiftet eine Relation, in der er selbst den Vergleichspunkt für die Welt bereitstellt, an der ihre Veränderung sich bemisst.

Diese Beziehungsgeschichte zwischen Figur und Welt in direkter Figurenrede gewinnt ihr spezifisches Profil allerdings erst aus der Einbettung in den extradiegetischen Erzählerbericht, der sie einleitet und anschließend wieder auf sie Bezug nimmt. Auf die Einführung von Figur und Welt folgt erst diejenige des Erzählers. Denn erst die nachträgliche Bestätigung figuriert die Erzähl-

²⁵ Vgl. Drath 2016, 100f.

stimme als homodiegetischen Erzähler: „Nun sehe ich ihn doch wieder ganz genau vor mir, wie er dasaß und das Wort sagte. Es ist ganz richtig, er saß auf seiner Schnitzbank und fuchtelte mir mit seinem Schnitzmesser bedenklich vor der Nase herum“ (BA 11, 7). Anders als das Ich der kurzen einleitenden Passage operiert das Deiktikon „ich“ nun sowohl extradiegetisch als auch als Figur. Dabei bildet sich syntaktisch und grammatisch ab, wie die homodiegetische Struktur von der Figur Kunemund abzuhängen scheint. Denn während das extradiegetische Ich die Figur Kunemund zwar mit einer Semantik der Erinnerung einführt, ist aber dennoch einleitend keine Kontinuität zwischen Kunemund und erzählendem Ich vorausgesetzt. Diese Kontinuität leistet nun erst die nachträgliche Bestätigung des Auftritts Kunemunds. Die Verbphrase „Nun sehe ich“ rahmt den Erzählakt semantisch als Erinnerungs- respektive Imaginationsakt und verleiht ihm eine Gegenwart, welche die Figur Kunemund als Objekt fasst: „ihn doch wieder ganz genau vor mir“. Umgekehrt wird das erzählte Ich wiederum als Objekt Kunemunds eingeführt: „fuchtelte mir mit seinem Schnitzmesser bedenklich vor der Nase herum“. Folglich stiftet die Reihenfolge innerhalb des Satzes nachträglich die Relation, welche die extradiegetische Einleitung der Figurenrede verweigerte. Insgesamt, und das scheint die Pointe dieses Erzählanfangs, ist und bleibt das Zentrum der Relationen der Sprechakt Kunemunds, der zugleich das erste Ereignis darstellt.²⁶ In seiner Rede thematisiert bzw. problematisiert er sein Verhältnis zur Welt, so dass die nachträgliche extradiegetische Vermittlung, Bestätigung und Einordnung dieses Ereignisses wie durch die Rede Kunemunds selbst initiiert erscheint. Allerdings verzichtet der Erzählanfang in *Meister Autor* anders als in den paradigmatischen Erzählanfängen der beiden heterodiegetischen Erzählungen *Vom alten Proteus* und *Zum wilden Mann*, auf auktoriale Gesten, die den Erzählakt als Setzung einer erzählten Welt profilieren und die zugleich den Zugang zu ihr formieren.²⁷ Stattdessen zielt die Inszenierung in *Meister Autor* auf eine Trennung oder sogar vollständige Abkoppelung von Erzählakt und erzählter Welt, indem sie den erinnernden Zugriff ins Leere laufen lässt und dafür *in medias res* Kunemund selbst zu Wort kommen lässt. Diese bezuglose Setzung formiert insofern einen Bruch, als sie die ontologischen Operationen des Relationierens verweigert. Ein Bruch ist es deshalb, weil die Differenz unvermittelt gesetzt wird; dieses Strukturmoment wiederholt sich im weiteren Verlauf der Erzählung auch in raumzeitlichen und semantischen Brüchen. Zweifellos ist dieser initiale Bruch ein besonderer, schließlich setzt er unvermittelt eine Position in der erzählten

²⁶ Vgl. Moser 2015, 137.

²⁷ Siehe Kap. II.1.1–2 und II.2.1–2.

Welt, die erst danach auch eingeführt wird. Denn mit seinem Sprechakt führt sich nicht nur Kunemund als figürliche Entität der erzählten Welt ein, sondern als Gegenstand ihrer Rede auch die Welt. Initiiert durch die Rede *über die Welt*, wird im Folgenden das Ereignis des Sprechakts nachträglich zum deiktischen Zentrum des Worldmaking: zu einem Sprechen *in der Welt*.

Erst nach dieser komplexen Struktur paradoxer Abhängigkeit von Figur, Stimme (*voix*) und erzählter Welt, weist sich die Erzählanordnung als homodiegetische aus und führt das erzählte Ich ein. Jedoch ist dieser erste Auftritt des erzählten Ich keineswegs einer als handelnde Figur, sondern lediglich als Objekt Kunemunds. Der Erzählanfang, so scheint es, zielt auf eine Struktur des Worldmaking, die jegliche Position außerhalb oder vor der erzählten Welt negiert. Ebenso vehement unterläuft sie ein naturalisierendes, homodiegetisches Erzählen. Stattdessen ist das Worldmaking aus der erzählten Welt heraus konzipiert und dennoch in seinem Setzungscharakter offenbar. Weil diese Setzung ostentativ nicht vermittelt wird und in keiner raumzeitlichen Relation steht, trägt sie den Charakter eines Bruchs: Das bezuglose Redeereignis steht am Anfang dieser Erzählung.

Doch das ist noch nicht alles, was in diesem ersten Erzählanfang vor der *Correctio* zum zweiten Erzählanfang seinen Platz findet: Neben dem Bruch geht es auch um Kontinuität, die mit diesem in Frage steht. Es folgt eine genealogische Herleitung Kunemunds, die der erzählten Welt eine geschichtliche Dimension unterlegt. Allerdings führt diese Genealogie eine ontologische Differenz der Fiktion in die Struktur der Kontinuität ein: Die Erzählung präsentiert ein Zitatversatzstück aus Grimms *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen*, das einen furchtlosen Königssohn durch eine Reihe von Mutproben begleitet.²⁸ „[V]on diesem Jungen aber stammte der Meister Kunemund in gradester Linie ab und war insofern mit den berühmtesten Leuten im deutschen Volke verwandt, und nicht allein im deutschen Volke“ (BA 11, 8), schließt der intertextuelle Exkurs. Ausgerechnet im Märchen also erhält Kunemund seine genealogische Herleitung, die ihn als Figur nach Namensgebung und Auftritt im Sprechakt vervollständigt. Um den Status dieser Genealogie macht die Erzählung keinen Hehl: „Mündliche Tradition, Schreiberkunst und Druckerkunst geben uns recht“ (BA 11, 7) – die Genealogie der Figur ist eine literaturgeschichtliche.²⁹ Weil sie damit nicht nur aus einer gerade eingeführten raumzeitlichen Kontinuität der erzählten Welt in eine medial vermittelte Genealogie wechselt, son-

²⁸ Vgl. Grimm 2001, Bd. 1, 41–51. Vgl. Rölleke 2006, 129–131.

²⁹ Vgl. Martini 1981, 178. Vgl. auch Rölleke 2006, 126, der zudem die fingierte Mündlichkeit dieser Genealogie betont.

dern auch in eine dezidiert fiktionale Gattung, wird der Genealogie der Figur Kunemunds eine ontologische Differenz eingetragen. Kunemund und seine Vorfahren besitzen schlicht nicht denselben ontologischen Status. Die Verbindung über diese Differenz hinweg stiftet ein Gegenstand: das Schnitzmesser, das als dasselbe aus dem Märchen identifiziert wird: „Es war ein berühmtes Messer und war aus fernster Volksurzeit von Hand zu Hand bis in die Hand des Meisters herabgelangt“ (BA 11, 7).

Diese dezidiert fiktionale Genealogie Kunemunds motiviert das Märchen als semantische Folie, die durch die Erzählung hindurch für Figuren, Schauplätze und Ereignisse über Operationen des Vergleichens und Verdoppelns aktiviert wird.³⁰ Sämtliche Figuren erhalten eine Märchenrolle, wie Gertrud als „Goldprinzessin“ (BA 11, 41) und „Waldelfe“ (BA 11, 111) oder Kunemund als „Hexenmeister“ (BA 11, 41); einzelne Szenen werden mit Märchentopoi ausgestattet.³¹ Die Frage, welchen Status diese Verdoppelung von Elementen und Figuren besitzt, hat auch die Forschung beschäftigt. Ein Angebot, das auf Martinis einflussreiche Lektüre als Verklärung zurückgeht, besteht darin, die Verdoppelung als Perspektivierung der erzählten Welt aus einer bereits verloren gegangenen Zeit heraus zu interpretieren, die über das Moment des Verlusts hinweg diese präsent hält.³² Jedoch würde eine klare Zuordnung des Märchens zu einer vergangenen Zeit der erzählten Welt ignorieren, dass anhand der fiktionalen Genealogie aus dem Märchen Kontinuität zugleich aufgerufen wie in Frage gestellt wird. Schließlich markiert bereits die Genealogie eine ontologische Differenz zwischen Märchen und erzählter Welt, über die hinweg Elemente und Figuren ‚wandern‘ können, wenn sie wie das „Schnitzmesser“ (BA 11, 7) als dieselben identifiziert werden, aber eben nicht in einer raumzeitlichen Kontinuität stehen. Vielmehr geht es mit dieser Verdoppelung, wie ich meine, um eine punktuelle ontologische Ambiguität der erzählten Welt, die zum Teil modal aufgelöst wird, zum Teil aber in dieser Ambiguität wirksam bleibt.³³

Dass diese eigenwillige Genealogie Kunemunds im Rahmen des Erzählansatzes platziert wird, der wiederum in Form paradoxer Abhängigkeiten ein World-making aus der Welt heraus entwirft, legt einen spezifischen ontologischen Fokus nahe. Die ruptive Setzung in die Welt scheint darauf angelegt, Vorstellungen von Kontinuität zur Disposition zu stellen. Schließlich spielen semantische Konzepte von Genealogie und Erbe auch für die Handlung eine zentrale Rolle und aktivieren eine analoge Dynamik. So erhält Gertrud Tofote das unverhoffte

³⁰ Vgl. Zirbs 1986, 169.

³¹ Vgl. Detering 1992, 9.

³² Vgl. Martini 1981; Rölleke 2006, 133. Vgl. auch Göttsche 2016a, 147.

³³ Vgl. ähnlich Detering 1992, 9 f.; Jückstock-Kießling 2004, 214–219; Rölleke 2006.

Erbe, das sie korrumpiert und in dessen Folge sie die familiären und freundschaftlichen Bande zusehends löst, ausgerechnet nicht von ihrem Verwandten, sondern vom verstorbenen Bruder ihres Ersatzonkels.³⁴ Das Erbe setzt eben keine natürliche Genealogie voraus. Stattdessen tritt es in der Geste einer ruptiven Setzung auf, die Kontinuität bricht und aus deren Folge sich neue Relationen ergeben. Die semantischen Konzepte der Handlung und ihre Strukturen stehen so in Analogie zu den Strukturen des Worldmaking, wie sie der Erzählanfang entwirft. Diese Analogie markiert ein grundsätzliches Problem jeder Form von Kontinuität in dieser Erzählung, das selbst ein Konzept der Genealogie nicht zu stiften vermag. Weil die Genealogie im Erzählanfang explizit als fiktional eingeführt wurde, ist auch sie nicht in der Lage, die Gegenfolie zur ruptiven Setzung der Erbschaft zu bilden. Stattdessen beruhen beide auf dem Strukturmoment der Setzung über eine Differenz hinweg. Von diesem Strukturmoment aus ist Kontinuität dem Bruch nachgeordnet sowie von ihm abhängig. Mit dieser Überführung des Bruchs in eine zeitliche Relation wird aus ihm ein Umbruch, der das Worldmaking insgesamt strukturiert.³⁵ Dass die Erzählung nicht nur Umbrüche thematisiert, sondern auch die Struktur eines Umbruchs aufweist, veranschaulicht die Erzählung im Modell der Baustelle, um das es im folgenden Kapitel gehen soll.

Um zusammenzufassen: der erste Erzählanfang verbindet zwei Aspekte der Struktur des Erzählakts als Worldmaking. Er bringt Relationen innerhalb der erzählten Welt mit dem Problem der narrativen Vermittlung zusammen und führt beide auf die ontologischen Operationen des Differenzierens sowie des Identifizierens und Relationierens zurück. Damit bespiegeln sich die ontologische Struktur der erzählten Welt und die Struktur der Stimme (*voix*) gegenseitig. Aus dem Typus des Erzählanfangs *in medias res* wird eine ganz spezifische Form der Setzung gewonnen, die für den initialen Moment des Worldmaking die narrative Vermittlung überspringt und so unvermittelt in die erzählte Welt führt. Dieses Verfahren ist bei Raabe nicht einfach zur Anwendung gebracht, sondern wird problematisiert und in einen performativen Widerspruch geführt. Dennoch entwirft der Erzählanfang so den Einsatzpunkt des Erzählens in der erzählten Welt selbst: als Setzung, die den Charakter eines Bruchs trägt. Vor allem im Vergleich mit einem alternativen Erzählanfang *ab ovo* wird dieser Unterschied deutlich: Der Bruch, nicht die Kontinuität, ist das produktive Moment dieses Worldmaking.

³⁴ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 213f.

³⁵ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 230, die den „Spalt“ (BA 11, 103) in der Wand als zentrales Strukturmerkmal ausmacht.

2.2 Modell: Baustelle

Während der Erzählanfang einen Bruch in Szene setzt und Kontinuität problematisiert, entwirft die Erzählung insgesamt die erzählte Welt als im Umbruch befindlich. Der Begriff des Umbruchs ist zunächst den geschichtswissenschaftlichen Diskursen um die tiefgreifenden Veränderungen des neunzehnten Jahrhunderts entnommen und beschreibt damit motivische Elemente der Erzählung: Phänomene der Industrialisierung, Urbanisierung und Globalisierung. Jedoch geht seine Funktion für die Erzählung über diese motivischen Aspekte deutlich hinaus, weil er mit der Struktur des Umbruchs in *Meister Autor* mit einem Modell für das Worldmaking einhergeht, so die These dieses Kapitels. Der Umbruch integriert nämlich – und hier greife ich die abstrakten Strukturen des Erzählanfangs wieder auf – Bruch und Kontinuität in eine zeitliche Struktur, in der Kontinuität nur zu den Bedingungen der Nicht-Identität besteht. Der Schauplatz dieses Umbruchs ist der erzählte Raum, genauer die Großstadt, in der sich die Umbrüche manifestieren. In der Interaktion der Figuren mit dem erzählten Raum erhält die Veränderung der Welt die Qualität von Umbrüchen, die dann narrativ entfaltet werden: Die Figuren finden sich nicht (mehr) zurecht, sie werden verdrängt, ziehen um oder sind gezwungen umzuziehen. Im Modell der Baustelle perspektiviert die Erzählung die Struktur des Umbruchs dann noch einmal anders, nämlich als Projekt, das auf eine Zukunft hin entworfen ist. Gleichzeitig spitzt sich im Modell der Baustelle der konstitutive *Bruch* des *Umbruchs* als *Abbruch* zu: Häuser, Schlösser und ganze Stadtviertel werden regelrecht nivelliert. In diesem negativen Moment des Abbruchs entwirft die Erzählung eine Vorstellung einer mit sich selbst nicht identischen erzählten Welt. Diese Nicht-Identität ist zugleich Basis und Preis für die Produktivität des Umbruchs.

Wo und wie formiert die Erzählung also ihre Welt als eine Welt des Umbruchs? Um beschreiben zu können, wie der Umbruch den erzählten Raum kennzeichnet und dort das Worldmaking modelliert, muss zunächst die Anlage des erzählten Raumes in *Meister Autor* skizziert werden. Zentrum der Raumstruktur und Schauplatz der dritten und längsten Episode der Erzählung ist die Großstadt, die bereits in den ersten beiden Episoden einen wichtigen Bezugspunkt darstellt. Nicht nur ihre ausführliche topographische Ausgestaltung macht sie zu mehr als bloß dem Schauplatz der Handlung. Insbesondere durch die Art und Weise, wie die Figur von Schmidt mit ihr interagiert, wird sie zum Austragungsort der Beziehung von Welt und Figur. Wie in der Forschung bereits ausführlich diskutiert wurde, ist die Topographie der Stadt in auffälliger Weise verdichtet.³⁶ Als ein Nebeneinander mo-

³⁶ Vgl. Henkel 1993, 295.

numentaler Zeugnisse aus verschiedensten Zeiten bildet der erzählte Raum der Stadt einen Chronotopos,³⁷ in dem nach Michail M. Bachtin „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen [verschmelzen]“.³⁸

Die urbane Topographie entwirft die Erzählung in zwei Episoden: Die kürzere präsentiert den gemeinsamen Besuch des geerbten Rokokoanwesens; in der umfassenden dritten und letzten Episode kehrt von Schmidt nach Jahren zurück und bringt nach und nach die Veränderungen in der Stadt und in den Beziehung der Figuren in Erfahrung. Wenn sich von Schmidt nach seiner Rückkehr in der Großstadt zu orientieren versucht, dann ist diese Orientierung eine räumliche wie eine zeitliche:

Innerhalb einer der hundert eingeweideartig ineinander geschlungenen und gewundenen Gassen der Stadt fand ich mich vor einem schwarzen, verwitterten und weiter verwitternden Torbogen, der bis dahin für mich durchaus noch nicht dagewesen war und den ich also um so verwunderter betrachtete. Das war noch Renaissance; aber die Wölbung durchschreitend, fand ich mich nicht im neunzehnten, nicht sechzehnten, sondern im vollsten, unverfälschten fünfzehnten Säkulo und stand von neuem still in begreiflichem Erstaunen. (BA 11, 75)

Auf der Suche nach Karl Schaaake bewegt sich von Schmidt also buchstäblich durch die zeitlichen Schichten der Stadt. Die architekturhistorischen Elemente stehen für ihre Entstehungszeit ein, die fortschreitende Verwitterung wiederum zeigt ihr Alter an. Der Cyriacushof, dessen „Torbogen“ sich von Schmidt hier fast schon magisch auftut, bildet den ältesten Teil dieser chronotopischen Durchdringung. Einer Zeitreise gleich führt das Durchschreiten des Torbogens in eine andere Zeit, nämlich das Spätmittelalter, während im Erzählen von dieser Bewegung die anderen Zeiten qua Negation mitaufgerufen werden: vom neunzehnten Jahrhundert der erzählten Gegenwart, durch das sechzehnte Jahrhundert, den Renaissancebogen ins fünfzehnte Jahrhundert, aus dem die „wohlkonservierten Ruinen“ (BA 11, 77) stammen.

Der Chronotopos der Stadt kommt also dadurch zustande, dass die topologische Organisation, die der Topographie zugrunde liegt, eine zeitliche ist. In der Topographie der Stadt bildet sich damit eine Ordnung ab, die verschiedenen Bereichen ein je verschiedenes Alter zuordnen: jedem Bereich eine bestimmte Zeit.³⁹ Eine Ordnung, die auf Positionierungen im Raum basiert, lässt sich vor dem Hintergrund der Rhetorik als topische Ordnung bezeichnen.⁴⁰ Bei

³⁷ Vgl. Kontulainen 2019, 79.

³⁸ Bachtin 2008 [1975], 7.

³⁹ Vgl. Henkel 1993, 294.

⁴⁰ Siehe Berndt 2005; Berndt 2015.

Raabe ist die topische Ordnung jedoch nicht von Dauer. Das macht allein der Umstand deutlich, dass sich von Schmidt trotz seiner Ortskenntnis von Grund auf neu orientieren muss. Diese Orientierung läuft über verschiedene Medien, welche die topische Ordnung repräsentieren sollen, es aufgrund ihrer Unbeständigkeit aber nicht können. Das erste, aber sicherlich auch das problematischste Medium der topischen Ordnung ist die Erinnerung der Figuren.⁴¹ Von Schmidts Orientierungsschwierigkeiten nach seiner Rückkehr lassen sich nämlich auf eine Inkongruenz der erinnerten topischen Ordnung und der sich in der veränderten Stadttopographie ebenfalls veränderten topischen Ordnung zurückführen: „Da suchte ich den Garten, den Gertrud Tofote geerbt hatte, und fand ihn nicht mehr“ (BA 11, 82) – aus dem Suchen wird deshalb kein Finden, weil die beiden topischen Ordnungen inkongruent sind.

Abhilfe schaffen die beiden anderen Medien der topischen Ordnung, derer sich von Schmidt am Ende seines Streifzugs durch die Stadt bedient: der Friedhof und das Adressbuch. Beide Medien, das räumliche und das schriftliche, verbindet dabei mehr als bloße Koinzidenz. Tatsächlich führt der „Ort der Verwesung“ von Schmidt unmittelbar in den „nächsten Buchladen“, um „ein Adreßbuch der Stadt“ zu kaufen – ein Zusammenhang, den der Erzähler dadurch bestärkt, dass er ihn elliptisch benennt, wenn er es „den Lesern nicht deutlich zu machen [sucht], wie [er] gerade jetzt *darauf* kam“ (BA 11, 85, Herv. im Original). Funktional komplementär zueinander angelegt verweist der Friedhof als „Garten der Toten“ in seiner Resistenz gegen die städtebaulichen Veränderungen auf die „verschwundenen Gärten der Lebendigen“, während das Adressbuch wiederum als „Buch[] des Lebens“ (BA 11, 84f.) bezeichnet wird. Zwar setzt der Friedhof mit seinem „schwarzen, eisernen Gitter, vor welchem auch die neue Prachtstraße hatte haltmachen müssen“ (BA 11, 84), den Veränderungen einen einigermaßen stabilen Widerstand entgegen, weil er „[d]reißig Jahre und länger verlangt [...] respektiert zu werden“ (BA 11, 84).⁴² Dennoch versagt er als Vergleichspunkt, der die inkongruenten topischen Ordnungen in Übereinstimmung bringen könnte. Der Friedhof fällt nämlich aus der topischen Ordnung heraus. An seiner Grenze verdoppelt sich die topische Ordnung der Stadt, nun aber der sie bewohnenden Figuren, erneut: als topische Ordnung der Toten, die damit aus der Dynamik ausgeschlossen werden.

Während die Medien der topischen Ordnung zumindest noch die Möglichkeit einer Kongruenzsetzung andeuten, ist spätestens mit der Großbaustelle der „Prioritätenstraße“ (BA 11, 45) die Inkongruenz kein punktuell Phänomen mehr.

⁴¹ Zur Funktion der Topik für die Memoria siehe Berndt 2015, 453–455.

⁴² Vgl. Richter 2018, 216.

Die konkrete Ausgestaltung der Stadttopographie bildet nicht nur eine räumliche Verdichtung der Vergangenheit in der Gegenwart ab, sondern sie wird als stetig im Umbruch begriffen erzählt. Jede topische Ordnung stellt dabei letztlich nur eine momenthafte Bestandsaufnahme dar; das detaillierende Erzählen gestaltet den erzählten Raum als veränderten aus, markiert damit aber zugleich dessen Unbeständigkeit. Jede Bestandsaufnahme fordert damit letztlich eine weitere Lagebewertung. Eine bestimmte Ordnung zu repräsentieren ist die Stadt deshalb nicht in der Lage, weil sie eine große Baustelle darstellt, in der ubiquitäre Abbrüche eine zeitliche Kontinuität verhindern.

Am konkreten Modell der Baustelle führt die Erzählung eine neue Perspektive der Kontinuitätsstiftung ein: die projektive. Denn den Veränderungen der Stadttopographie liegt ein Plan zugrunde, der die einzelnen Abbrüche zusammenführt und aus ihnen ein umfassendes Projekt macht: der „Stadterweiterungsplan“ (BA 11, 45). Er besitzt eine narrative Funktion, weil er die Inkongruenzen in eine gemeinsame, zeitliche Struktur integriert, indem er durch die Episoden der Erzählung in unterschiedlichen Stadien seiner Realisierung abgebildet wird. Keine organische Veränderung, wie sie dem Bild des ‚Stadtkörpers‘ und seiner „Splanchnologie“ (BA 11, 75), seiner Organlehre, entsprechen würde, sondern Abbrüche bestimmen die Umsetzung des Plans. Als von Schmidt im mittelalterlichen Cyriacushof auf einen Agenten dieses Plans trifft, der gerade mit Messungen und Aufzeichnungen beschäftigt ist, erfährt er vom geplanten Abbruch des Hofes. Im Gespräch imaginiert von Schmidt diesen Abbruch:

„Ich kann es mir in größter Deutlichkeit vorstellen. Also wirklich, von dem, was wir jetzt hier um uns sehen, bleibt nichts aufrecht?“

„Nichts!“ sprach mit entflammtem Nachdruck mein entzückter, begeisterter Baukünstler. (BA 11, 77)

Anders als es der Begriff des „Stadterweiterungsplan[s]“ (BA 11, 45) nahelegt, bezieht sich die Imagination der Umsetzung dieses Plans auf das negative Moment des Abbruchs: „Nichts!“. Der Figurendialog projiziert die Umsetzung in modaler Abhängigkeit von den Figuren in die Zukunft, zugleich konturiert er sie damit als möglich. Buchstäblich formiert sich der Plan hier als Projekt: als Entwurf für eine zukünftige Realisierung, wenn auch eines „Nichts“. Fluchtpunkt der Veränderung ist damit anstelle eines neuen Bauwerks – oder wie in diesem konkreten Fall: der geplanten Straße – ausgerechnet der Abriss des Gebäudes. Das ist auch der Grund, warum die Veränderungen der erzählten Welt, wie sie hier konzipiert sind, in einer Struktur des Umbruchs zu fassen sind. Kontinuität, ob nun projektiv in die Zukunft oder nachträglich als Rekonstruktion, ist in dieser Erzählung immer auf ein negatives Moment bezogen: den

(Ab-)Bruch. Vom Cyriacushof zur Realisierung der „neuprojektierten Straßenanlagen“ (BA 11, 76) führt der Weg nur über die radikale „Nivellierung“ (BA 11, 76).

Die Struktur des Umbruchs, die im Modell der Baustelle anschaulich wird, hängt aufs Engste mit der narrativen Zeitgestaltung zusammen. Schließlich führt die episodische Struktur der Erzählung dazu, dass verschiedene Stadien der Umsetzung des „Stadterweiterungsplan[s]“ (BA 11, 45) wie Bestandsaufnahmen präsentiert werden, wohingegen ein Verlauf der Veränderung beispielsweise in zeitlicher Raffung eben nicht erzählt wird. Insbesondere an zwei Gebäuden wird der Umbruch durch solche Bestandsaufnahmen manifest, die auch in der Erzählung miteinander enggeführt werden: am Rokokoschlösschen, das Gertrud Tofote von Mynheer Kunemund erbt, und am mittelalterlichen Cyriacushof, in dem die Base Schaake den verunglückten Seemann pflegt.⁴³ Die beiden Bauwerke mit ihren jeweiligen Bestandsaufnahmen bilden im Verlauf der Erzählung wiederum verschiedene Stadien der Umsetzung des Stadterweiterungsplans ab. Zunächst wird das Projekt am geerbten Rokokoschlösschen thematisiert. Während die Figuren in der zweiten Episode das Schloss inspizieren und dabei die „rotweiße[] Stange“ (BA 11, 45) bemerken, sind in der dritten Episode das Gebäude und der dazugehörige Garten bereits abgerissen. Durch die Engführung der zwei Bauwerke etablieren die beiden Episoden, welche die Stadt zu jeweils verschiedenen Zeitpunkten der erzählten Zeit zum Schauplatz haben, eine zeitliche Dynamik. Im Vergleich der Gebäude werden die Stadien auf einer Zeitachse in Beziehung gesetzt und deuten dadurch eine sich fortsetzende Logik an:

Da suchte ich den Garten, den Gertrud Tofote geerbt hatte, und fand ihn nicht mehr. – Der Garten war verschwunden, wie in einem Jahre – vielleicht in weniger als einem Jahre, jener prächtige, alte, düstere Cyriacushof mit seinen jahrhundertlangen Erinnerungszeichen, den ich eben verlassen hatte, verschwunden sein konnte – verschwunden war.

(BA 11, 82)

Die Operation des Vergleichens legt zwei zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfindende Ereignisse übereinander: die bereits vergangene Nivellierung des „Gartens“ und den zukünftigen Abriss des Cyriacushofes. Ersterer dient damit als Folie für den Folgenden. Doch in der syntaktischen Verschränkung vollzieht sich die Überlagerung bereits als grammatische Angleichung und korrigiert das bloß mögliche Ereignis „verschwunden sein konnte“ zu einem aktuellen „verschwunden war“. Die strukturelle Ambiguität des Erzählens tritt als Ambiguität der Deixis hier offen zutage: Die zeitliche Deixis der Figur – „eben“, „in weniger als einem Jahr“ – und die implizite zeitliche Deixis des erzählenden Ich im Prä-

⁴³ Vgl. Hajek 1981, 157.

teritum stimmen nicht überein und schlagen sich als doppelte Modalität im Erzählen nieder, wenn sie demselben Ereignis einen je anderen Status zusprechen.

Das bereits abgerissene Anwesen bildet dann wiederum die Folie für eine Projektion in die Zukunft: den „demnächstigen Abbruch des Cyriacihofes“ (BA 11, 140). Diese Form der Narrativierung macht aus dem motivischen Stadterweiterungsplan als möglichem Projekt ein bereits in der Realisierung begriffenes. Auf diese Weise verzeitlicht, wird der Umbruch zum Motor des Worldmaking. Welt wird hier ‚aus Welt‘ gemacht, allerdings nicht als kontinuierliches Umbilden. Vielmehr gewinnt es seine Kontinuität erst aus einer zeitlichen Verbindung über den Bruch hinweg: als Umbruch. Durch die zeitliche Versetzung der Abrisse ist es auch nicht möglich, eine alte von einer neuen Ordnung zu unterscheiden, die für sich jeweils stabil sind. Stattdessen destabilisiert der narrativierte Umbruch die räumliche Ordnung derart, dass die Relation von alt und neu nur noch punktuell zu beschreiben ist. „Herr, je älter man wird, desto brüchiger scheint auch die Welt um einen her zu werden“ (BA 11, 140), so resümiert Kunemund die spezifische Logik der Veränderung als Umbruch.

Symbolisch konzentriert findet sich die Struktur des Umbruchs, die eine zeitliche Relation über den Abbruch hinweg entfaltet, in den Signalstangen. Diese sind in den Garten des Rokokoschlösschens, aber auch in den Innenhof des Cyriacushofes eingeschlagen.⁴⁴ Sie machen den „Stadterweiterungsplan“ (BA 11, 45) als Projekt sichtbar und repräsentieren die zeitliche Struktur gegenständlich im erzählten Raum. Sie stellen damit symbolische Risse in der räumlichen Ordnung beider Anwesen dar. In beiden Fällen, dem Rokokoanwesen wie dem Cyriacushof, folgt diese räumliche Ordnung der Folie der Idylle,⁴⁵ mit der sie zentrale Strukturmerkmale und Topoi teilen: die Begrenzung des Raumes und die Stillstellung der Zeit, aber auch das Inventar des *locus amoenus*.⁴⁶ In diesem Rahmen erscheinen die Stangen zunächst als Fremdkörper, die für Irritation sorgen:

„Was ist denn aber das?“ fragte der Meister Autor, vor einer rotweißen Stange stehenbleibend, die mitten im Wege zwischen dem Grün, den Blumen, unter den summenden Bienen, den flatternden Schmetterlingen und den grauen Steinbildern im Boden stand.

(BA 11, 45)

Das Verfahren der Enumeration, mit dem die idyllische Umgebung des Gartens entfaltet wird, zielt darauf ab, die Stange als Fremdkörper auszuweisen. Kune-

⁴⁴ Vgl. Hajek 1981, 157; Henkel 1993, 284.

⁴⁵ Vgl. Henkel 1993, 291; Martini 1981, 183.

⁴⁶ Siehe Böschstein 2010, 119–122. Zum Topos des *locus amoenus* siehe Curtius 1967 [1948], 202.

munds Frage bestätigt diesen Status der Stange, wenn er seine Irritation darüber äußert. Sie fügt sich nicht in die räumliche Ordnung: Schon die Signalfarbe Rot hebt die Stange aus den übrigen Elementen hervor. Als Zeichen der Differenz bildet die Stange das symbolische Zentrum des idyllischen Raumes. Eine solche, anscheinend dem Charakter der Idylle widersprechende Struktur der Differenz ist für die Idylle immer schon konstitutiv und bestimmt ihre Metaphysik, wie Florian Schneider gezeigt hat.⁴⁷

Fast schon idealiter verkörpert die Stange im Garten des Rokokoschlösschens dieses Moment der Differenz. Jedoch lässt sich die Differenz, die sie in den Garten einträgt, noch präzisieren. Sie zeigt nämlich eine zeitliche Struktur an, die Rückblick und Zukunft integriert, indem sie indexikalisch auf einen Eingriff in den Garten verweist, und zwar zugleich auf einen vergangenen und einen zukünftigen. Ceretto, der die Gruppe um Gertrud Tofote und Autor Kunemund durch das Anwesen führt, interpretiert diese doppelte Verweisstruktur der Stange für die anderen Figuren: Die Stange habe „das Stadtbauamt neulich eingepflanzt“, weil „[n]ach dem Stadterweiterungsplan [...] die Prioritätenstraße grade über das Grundstück“ gehe (BA 11, 45). In dieser doppelten Verweisstruktur expliziert, wird aus der Stange mehr als ein bloßes Zeichen der Differenz in der idyllischen Umgebung, aber auch mehr als eine Markierung eines Punktes im erzählten Raum. Sie wird zum Symbol der Struktur des Projekts: zur „Stange des Stadterweiterungsplanes“ (BA 11, 47). Komprimiert findet sich diese Struktur in der Bezeichnung der „Zukunftsstraße“ (BA 11, 77), welche die ontologische Dimension in einem Oxymoron zuspitzt: Diese Straße ist eben (noch) keine Straße. Von diesem Oxymoron hängt dann wiederum eine bestimmte Modalität dieser Straße ab, wenn es sie als zu realisierende Straße auszeichnet.

Was in der Episode der Besichtigung der Erbschaft als Projekt in die Zukunft des erzählten Zeitpunkts entworfen wird, wird dann durch eine Rückprojektion ergänzt. Im Zuge der Erkundungen der veränderten Stadtopographie von Schmidts werden nämlich die beiden Stadien der Topographie übereinandergelegt:

Die damals durch den rotweißen Pfahl angedeutete Straße zog sich, vollständig ausgebaut, mit Kanalisation und Gasleitung über den romantischen Platz hin. Der Teich, in welchen der Stein der Abnahme hineingefallen war, war ausgefüllt, und die Räder des Tages rollten leicht darüber weg. (BA 11, 82)

Mithilfe der ontologischen Operation des Identifizierens werden die beiden Stadien der Umsetzung verbunden oder vielmehr verschränkt. Es handelt sich deshalb um eine Verschränkung, weil die einfache Operation des Identifizierens

⁴⁷ Vgl. Schneider 2004, insbes. 193–197.

ins Leere läuft. Denn die Entitäten können nicht mehr als sie selbst identifiziert werden. Stattdessen erfolgt das Identifizieren über den Nachvollzug der zeitlichen Struktur des Projekts: „Die *damals* durch den rotweißen Pfahl *angedeutete* Straße“ (Herv. C.P.). Was *damals* „Pfahl“ war, aber bereits „Straße“ bedeutete, ist jetzt als Straße realisiert: „vollständig ausgebaut“. Auf diese Weise wird nicht nur von der Realisierung der Straße erzählt, sie bildet sich vielmehr narrativ ab. Umgekehrt verhält es sich mit dem „Teich“: Was „*damals*“ ein Teich war, ist jetzt keiner mehr, sondern er ist „ausgefüllt“ und in den Straßenverlauf integriert. Der Teich wird zwar zunächst in Form repetitiven Erzählens identifiziert, wenn der Relativsatz, der ihn spezifiziert, ein Ereignis aus der zweiten Sequenz der Erzählung wiederholt: „in welchen der Stein der Abnahme gefallen war“. Anschließend wird er aber in seiner Existenz negiert. Der modale Effekt dieses Oxymorons besteht darin, dass an derselben räumlichen Position sowohl Teich als auch Straße als aktuelle Entitäten gesetzt, aber auf eine zeitliche Achse projiziert werden: als Aufeinanderfolge.

An den Stangen als Marker der Bruchstellen im erzählten Raum wird die Baustelle als ein Modell des Worldmaking entworfen, das buchstäblich an die Substanz führt. Denn zum Modell aus der Welt heraus wird die Baustelle auch deshalb, weil sie ganz bestimmte Arten von Projekten in den Fokus rückt. An den Stangen formiert sich das Worldmaking durchgängig als ein Projekt der Infrastruktur: Es geht um Straßen, aber auch die Anbindung an Fernverkehrswege, um Kanalisation und Gasleitungen (vgl. BA 11, 82). Wie Steffen Richter bemerkt, handelt es sich bei der „Prioritätenstraße“ (BA 11, 45) um ein „Infrastruktur-Projekt par excellence“. ⁴⁸ In seiner Studie zur Infrastruktur als Schlüsselkonzept der Moderne geht Richter unter anderem in Raabes Erzählungen Präfigurationen eines Konzepts der Infrastruktur als Schnittstelle von Hygiene, Verkehr, Politik und Verwaltung im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert nach, ⁴⁹ das als Begriff erst später dieses Profil erhält. ⁵⁰ *Meister Autor* attestiert Richter vor dem Hintergrund der zentralen Rolle, welche die infrastrukturellen Phänomene in der Erzählung einnehmen, und der Beobachtung, wie sich die Figuren zu ihnen verhalten, eben keine grundsätzliche kultur- oder modernisierungskritische Stoßrichtung, ⁵¹ sondern – im Gegenteil – eine Wendung hin zur Forderung nach mehr Modernisierung und Technisierung. ⁵² Dieser Weltent-

⁴⁸ Richter 2018, 215.

⁴⁹ Vgl. Richter 2018, 15–20.

⁵⁰ Zur Begriffsgeschichte siehe allgemein van Laak 1999.

⁵¹ Vgl. anders bspw. Götsche 2005; Götsche 2016a.

⁵² Vgl. Richter 2018, 218 f.

wurf, der sich allmählich in der Struktur des Umbruchs realisiert, besitzt demnach eine infrastrukturelle Basis.

Dass das Projekt der neuen Straße in ein umfassenderes Infrastrukturprojekt eingebunden ist, erläutert der „Baukünstler“ (BA 11, 77) in seinem Gespräch mit von Schmidt im Cyriacushof. Die Geometrie der Straße „aus dem Mittelpunkt der Stadt in geradester Linie zum Bahnhofe“ (BA 11, 76) ist auf eine Effizienz des Nah- und Fernverkehrs ausgelegt, der sowohl der Abriss des Rokokoanwesens als auch der „demnächstige[] Abbruch des Cyriacihofes“ (BA 11, 140) geschuldet sind. Die Straße bildet dabei den sichtbaren und expliziten Teil des umfassenden Projekts: Sie wird von den Figuren thematisiert, ihre Umsetzung schlägt sich in den Abbrüchen im erzählten Raum nieder. Unsichtbar sind demgegenüber andere Bestandteile – wie „Kanalisation und Gasleitung“ (BA 11, 82) –, die Raabes Erzählung zur urbanen Infrastruktur bündelt.⁵³ Sie treten nur punktuell in Erscheinung, weil sie die besseren Gebäude der Stadt mit Gaslicht versorgen (vgl. BA 11, 109, 119).⁵⁴ Dass ausgerechnet der Eisenbahnunfall das zentrale Ereignis der Erzählung bildet,⁵⁵ ist vor diesem Hintergrund kein Zufall. Der Begriff der Infrastruktur ist aufs Engste mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes verbunden und wurde von dort erst später auf einen größeren sozialpolitischen Kontext übertragen und ausgeweitet.⁵⁶ Das Besondere der Infrastrukturen, die Raabes Erzählung entwirft, ist, dass sie in dem Moment in Erscheinung treten, in dem sie problematisch werden: an den Abbrüchen und Unfällen.⁵⁷

Weil nun aber die Erzählung anhand der Stadttopographie und ihrer Infrastrukturprojekte das Worldmaking verhandelt, besitzt die Infrastruktur auch eine Funktion für das Erzählen. Berücksichtigt man die Verbindung von Erzählen und der ‚sichtbaren‘ Infrastruktur der Verkehrswege, wird deutlich, dass die Erzählung von Anfang an auf Infrastruktur beruht. Das Erzählen ist nämlich an die Figurenbewegung im Raum gebunden. Zum einen bewegt sich von Schmidt in der dritten Episode, die nach seiner Rückkehr einsetzt, durch die Stadt und verbindet dabei netzwerkartig die inzwischen verstreute Figurengruppe um Autor Kune-mund. Seine Wege bringen die Figuren und die verschiedenen Schauplätze in einer Handlungsstruktur zusammen. In seiner Vermittlungsfunktion wird er in die Nähe einer Infrastruktur der Erzählung gerückt, die er dann auch als homodiegetischer Erzähler auf anderer Ebene einlöst. Zum anderen verbindet die Eisenbahn sämtliche Episoden der Erzählung: vom Ausflug in den Elmwald, zur

⁵³ Zum Zusammenhang von Urbanität und Infrastruktur siehe van Laak 1999, 291.

⁵⁴ Vgl. Richter 2018, 216.

⁵⁵ Vgl. Detering 1992, 1.

⁵⁶ Vgl. van Laak 1999, 280.

⁵⁷ Richter 2018, 215, spricht von einer „Krisen-Logik“.

Rückkehr von Schmidts in die Heimatstadt, die vom Zwischenspiel des Eisenbahnunfalls verzögert wird, bis hin zu Kunemunds Ankunft in der Stadt. Geradezu augenfällig endet die Erzählung mit dem Abschied Kunemunds und von Schmidts am Bahnhof. Eine stark geraffte Prolepse weist diesen Abschied als Auskoppelung Kunemunds aus der Infrastruktur der Erzählung aus: „Wie oft auch noch während seiner übrigen Lebenszeit ich von dem Bahnzuge aus sein Dorf in der Ferne daliegen sehen mochte: es stand dahin, ob ich noch einmal einen Lebenstag auf einen Besuch bei ihm verwenden würde“ (BA 11, 157). Wenn auch die modale Abschwächung der Prolepse als Dubitatio – „es stand dahin“ – die vorausdeutende Aussage an eine Perspektive der Figur annähert, vollzieht sich dennoch am Ende eine infrastrukturelle Entkoppelung, und zwar von Erzählung und Hauptfigur.

2.3 Figuren: Widerstände und Gradmesser

Eine Welt im Umbruch kann nicht einfach erzählt werden, sondern der Umbruch ist die Struktur des Worldmaking, das eine erzählte Welt von (Ab-)Brüchen her entwirft und dann zeitlich in Relation setzt. Der Umbruch stellt sich damit als eine spezifische Spielart der Kontinuität heraus, die wesentlich auf dem Moment des Bruchs basiert, veranschaulicht im Modell der Baustelle. In *Meister Autor* ersetzt die Struktur des Umbruchs diejenige der Kontinuität, was letztlich nichts anderes bedeutet, als dass es die Kontinuität immer als Konstruktion sichtbar macht, wie im vorausgehenden Kapitel deutlich wurde. Während die Brüche als Abbrüche im erzählten Raum in Erscheinung treten, formiert sich der Umbruch erst an den Figuren und ihrem Verhältnis zur erzählten Welt: ob von Schmidt, dessen Wege die Erzählung in ihren Sequenzen taktet, ob Kunemund, der sein spezifisches Verhältnis einer inkongruenten Geschwindigkeit zur Welt im Anfangsmonolog thematisiert, oder Ceretto, der mit seiner kolonialen Biographie die räumliche Verdichtung der Globalisierung verkörpert.⁵⁸ Die Figuren besitzen damit – so die These dieses Kapitels – eine doppelte Funktion, um die Umbrüche sichtbar zu machen. In Bezug auf die Welt fungieren die Figuren als Gradmesser, weil sie Perspektiven auf die Veränderungen in dieser einführen, die nicht mit dem Worldmaking übereinstimmen. Untereinander fungieren die Figuren ebenfalls als Gradmesser, weil es nur eine Figur gibt, die sich verändert, während alle anderen Konstanten bilden. Der zentrale Bruch in der Figurenkonstellation weist somit die Figur als Umschlagplatz von Welt und Handlung aus.

⁵⁸ Vgl. Götsche 2005, 66 f.

Weil die Figuren die radikalen Umbrüche der erzählten Welt thematisieren, erscheinen sie als Konstanten, die über die Umbrüche hinweg Kontinuität stiften. Während die Figuren als Entitäten zu Gradmessern des Umbruchs werden, führen sie selbst eine zweite Perspektive auf die Veränderungen der Welt ein, die sich vom Umbruch unterscheidet. Die Art und Weise, wie das Personal dieser Erzählung über die Veränderungen spricht, konzipiert Welt zunächst als etwas den Figuren Äußerliches, an dem sie nicht aktiv partizipieren, sondern dem sie unterworfen sind. Für von Schmidt, dessen An- und Abwesenheit in der Stadt die Erzählung sequenziert, gilt das in besonderer Weise, weil er aus dem Zusammenhang der Stadt und der anderen Figuren heraustritt. Er bebildert dieses Verhältnis von passiver Figur und Welt im Umbruch in seinem Gespräch mit der inzwischen erwachsenen Gertrud Tofote in der medialen Metapher des Guckkastens:

Ich war längere Jahre abwesend von dieser Stadt und habe meinerseits gleichfalls die Bilder im Guckkasten in bunter Folge wechseln gesehen. Überall verschiebt die Welt sich, mein teures Fräulein, und sonderbarerweise meistens, ohne daß wir es bemerken[.]

(BA 11, 91)

Passiver Beobachter in einer Weltbühne *en miniature*, so benennt von Schmidt seine Position in der Welt. Als optische Vorrichtung der Frühen Neuzeit erfuhr der Guckkasten ab der Zeit um 1800 eine enorme Verbreitung, die nicht nur dazu führte, dass ein bestimmtes sequenzielles Sehen medial formatiert wurde, sondern auch, dass er zu einer der gängigen literarischen Chiffren für die globale Welt avancierte.⁵⁹ Denn er verbreitete, wie etwas später auch die illustrierten Zeitschriften, Bilder der „große[n] Welt“,⁶⁰ die maßgeblich an der Imagination von Welt beteiligt sind. Darüber hinaus gab er dieser Vorstellung von Welt im Wechsel der Bilder auch eine Struktur, die in der „bunte[n] Folge“ eine Form erhielt.

In der metaphorischen Chiffrierung wandert, wenn man so will, die Abfolge als Form der Darstellung von Welt an die Position der Form von Welt selbst. Damit stellt der Guckkasten eine andere Folie bereit, die Veränderungen der Welt zu beschreiben – eine Perspektive, die sich von der Struktur des Umbruchs unterscheidet. Denn als Folge verstanden, heben sich die Umbrüche in dieser Perspektive auf die Veränderungen auf. Diese andere Sichtweise auf die Veränderungen der Welt wird ebenfalls reguliert vom Medium des Guckkastens. Schließlich handelt es sich bei den Guckkastenbildern zwar um einzelne, unbewegliche Bilder, die aber in der schnellen Abfolge und mithilfe von Lichttechnik derart übereinandergelegt werden, dass sie zu verschmelzen scheinen.

⁵⁹ Vgl. Košenina 2006.

⁶⁰ Košenina 2006, 59.

Weil in ihm „Details zu einer Synthese [kommen]“ und „Einzelbilder in einer magischen Box zu einer Reihe und Geschichte [verschmelzen]“,⁶¹ wirkt der Guckkasten strukturbildend für Welt, wie sie von Schmidt hier als Konzept aufruft.

Im Kontext des Worldmaking der Erzählung insgesamt geht die Perspektive, die sich aus der medialen Metapher ergibt, allerdings nicht auf. Schließlich ist die übergeordnete Struktur des Worldmaking diejenige des Umbruchs. Die „bunte[] Folge“ (BA 11, 91) des Guckkastens, dessen Verschiebungen unmerklich vonstattengehen, scheint vielmehr eine gegensätzliche Beschreibungsfolie zur Welt im Umbruch darzustellen, die in der Großbaustelle der Stadt veranschaulicht wird.⁶² Die Sequenzen, die davon eingeleitet werden, dass von Schmidt mit den anderen Figuren (erneut) zusammentrifft, inventarisieren erzählend den erzählten Raum jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt. Damit folgt die narrative Struktur nicht der chronologischen Aufeinanderfolge, sondern dem Umbruch. Insofern bildet von Schmidt selbst die Ausnahme von der Beschreibungsfolie der unmerklichen Abfolge, die er mit der medialen Metapher des Guckkastens selbst ins Feld geführt hat.

Doch auch die anderen Figuren sind eher als widerständige Entitäten in der von umfassenden Umbrüchen gekennzeichneten Welt konzipiert, die einer Beschreibung der Veränderungen als unmerkliche Abfolge entgegenstehen. Sowohl Meister Autor Kunemund als auch Ceretto Meyer dienen nämlich in den Wiederbegegnungen als Gradmesser der Veränderung. Alle Wiedersehen von Schmidts mit den anderen Figuren sind in auffälliger Weise davon begleitet, dass die Wiederbegegnung als Wiedererkennung im Figurendialog thematisiert wird. Besonders deutlich wird das Moment der Affirmation von Identität im Aufeinandertreffen mit Ceretto:

„Ceretto! Signor Ceretto!“ rief ich. „[...] [S]eid Ihr es denn wirklich? Alter Freund, ist es wirklich kein Gerücht, wandelt Ihr wirklich noch unter den Lebendigen, um mit dem Meister Kunemund dieser schlechten Welt die Stange zu halten?“ (BA 11, 96)⁶³

Bestandteil der zweiten ‚Inventarisierung‘ – wenn man die Analogie von Inventur des Erbgrundstücks und von Schmidts Erfassung der Veränderungen nach seiner Rückkehr stark machen will – sind auch die Figuren. Die Gemeinsamkeit

⁶¹ Košenina 2006, 53.

⁶² Vgl. anders Henkel 1993, 292.

⁶³ Aus diesem Zitat getilgt sind die auf rassistischen Klischees und Topoi basierenden Bezeichnungen für Ceretto Meyer, die in der Erzählung auf vielfältige Art und Weise variiert werden. Zur Einordnung der Darstellung der Figur des ‚Afro-Deutschen‘ Ceretto Meyer siehe ausführlich Götsche 2005. Vgl. Pizer 2009.

Cerettos und Kundemunds, die von Schmidt hier benennt, besteht also in ihrer Widerständigkeit.⁶⁴ Die Redewendung, „die Stange zu halten“, welche diese Widerständigkeit bebildert, entstammt der Turniersprache und markiert damit ein antagonistisches Setting.⁶⁵

Eine Figur jedoch fällt aus der Reihe der widerständigen Figuren heraus: Gertrud Tofote. Sie ist die einzige, deren Identität als Figur um einen Bruch herum organisiert ist. Sie ist bei jeder Begegnung der drei Episoden schlicht nicht ‚dieselbe‘. Zwischen dem Kind Gertrud Tofote im Elmwald, der achtzehnjährigen Gertrud während der Besichtigung des Rokokoschlösschens und schließlich der erwachsenen Gertrud, wie sie von Schmidt nach seiner Rückkehr antrifft, besteht eine Inkongruenz, die zunächst mit dem Lebensabschnitt begründet wird:⁶⁶

Das Trudchen hatte sich verändert in den Jahren, die hingegangen waren, seit wir es als Kind zuerst am Bache im Elm trafen. Es war ein großes Mädchen geworden – eine Jungfrau, wie man in den Büchern, – ein Fräulein, wie man im Leben des Tages sagt. Und was für eine Jungfrau! Was für ein Fräulein!

(BA 11, 38)

Kunemund erzählt von Schmidt summarisch von Gertruds Heranwachsen: vom „Kind“, zum „Mädchen“, zum „Fräulein“ und füllt damit nur tentativ die Lücken zwischen den Episoden. Dass ausgerechnet die Pubertät Gertruds die Leerstelle bildet, hat der Forschung Anlass gegeben, die sexualisierte Codierung des männlichen Blicks als Subtext der Erzählung zu dechiffrieren.⁶⁷

Doch der Figurendialog vermag ebenfalls die Lücken nicht zu schließen. In der Folge der Episoden, aber vor allem im Vergleich mit den anderen Figuren wird die Nicht-Identität der Figur offenbar. Im Netzwerk der Figurenkonstellation formiert sich Gertruds Veränderung als Umbruch, der die Nicht-Identität der Figur zu ihrem Hauptmerkmal, zu ihrer ‚Identität‘ als Figur werden lässt. Auch hier sind zwei divergierende Perspektiven erkennbar: Gertruds und die des Worldmaking. „[A]lles“ habe „sich seltsam verändert“ (BA 11, 91), so Gertrud im vertrauten Gespräch mit von Schmidt in ihrer neuen Unterkunft in der Stadtvilla der Gesellschaftsdame Christine von Wittum. „Dekorationen und Akteure sind andere geworden, und unter den letztern hab auch ich mein Kostüm gewechselt – finden Sie nicht?“ (BA 11, 91). Ihre eigene Nicht-Identität bebildert Gertrud also mit der Verkleidung. Nicht nur setzt sie sich damit zum Medium des Guckkastens als Miniaturbühne in Beziehung, sondern sie übernimmt sogar dessen Form der ‚bunten Folge‘ für die Beschreibung ihrer eige-

⁶⁴ Vgl. Hajek 1981, 164. Zur Komplementarität der Figuren siehe Götsche 2016a.

⁶⁵ Vgl. Wander 1964 [1867], Bd. 4, 776.

⁶⁶ Vgl. Hajek 1981, 160–162; Schmidt 2012, 19.

⁶⁷ Siehe Schmidt 2012.

nen Veränderung: als Wechsel von „Kostümen“. Sie ist damit die einzige Figur, die als Teil der sich verändernden Welt angelegt ist. Die übrigen Figuren, die innerhalb der sich verändernden Welt Widerstände bilden und die Veränderung damit als Umbrüche sichtbar machen, besitzen demgemäß dieselbe Funktion auch in Bezug auf Gertrud. Folglich treten die Veränderungen Gertruds erst in der Figurenkonstellation in Erscheinung: „Wir sind auseinander gekommen, ohne daß wir es gemerkt haben; das heißt, wir waren einmal eines Tages auseinander und merkten es dann erst“ (BA 11, 71), resümiert Kunemund. Auch in der Figurenkonstellation bildet sich die Veränderung also als Umbruch ab, der im Erzählen erst als solcher formiert wird, während der eigentliche Bruch eine Leerstelle darstellt.

Die Ursache dieses Bruchs in der Figurenkonstellation wird von den Figuren selbst in einem anderen Register verhandelt, als ihn die Anordnung in der Erzählung als Umbruch nahelegt. Sie führen ihn nämlich auf einen Fluch zurück, der in der „Hexe“ (BA 11, 102, *passim*) Christine von Wittum, in Kunemunds verstorbenem Bruder Mynheer sowie, nicht zuletzt, im Fetischgegenstand, dem so genannten „Stein der Abnahme“ (BA 11, 52) verschiedene Erscheinungsformen erhält.⁶⁸

Die beiden alten Herren, der Förster Tofote, der Meister Kunemund und – ich, wir waren also machtlos gegen das, *was sich mit einschlich* in den Garten Mynheers, und der junge Mensch, der Leichtmatrose, ebenfalls, obgleich der vielleicht noch am ehesten etwas dagegen hätte tun können, wenn er nicht im natürlichen Lauf der Dinge den veränderten Umständen gegenüber sofort so sehr verdrossen und unerträglich geworden wäre.

(BA 11, 99, Herv. C.P.)

Die Märchenfolie, die für Figuren und Schauplätze vergleichend und verdoppelnd in einer modalen Ambiguität aktiv gehalten wird, fungiert als Spenderin einer alternativen Motivierung der Korruption Gertruds. In einem unbestimmten „was“ führt Ceretto diese Deutungsversuche zusammen, die Gertruds Veränderung nachträglich motivieren. Dieses „was“ operiert strukturanalog zur Perspektive auf die rasante Veränderung der Welt in der medialen Metapher des Guckkastens. Denn wie auch in der ‚bunten Folge‘ des Guckkastens geht die Veränderung Gertruds mit einer bestimmten Epistemologie einher, die den genauen Punkt der Veränderung in der Sukzession unbemerkbar werden lässt.

Zwei Beschreibungsangebote konkurrieren also in Abhängigkeit von zwei verschiedenen Perspektiven, das Verhältnis von Figur und Welt zu fassen: der Umbruch und die Folge. Jedoch ist diese Konkurrenz keine echte, sondern sie ist asymmetrisch. Weder in Bezug auf die Welt noch in Bezug auf Gertrud folgt

⁶⁸ Vgl. Rölleke 2006, 131 f. Zum Stein der Abnahme vgl. Joseph 2001, 200–202.

die Erzählung der Folie einer sukzessiven und unbemerkten Veränderung; diese Folie bleibt auf eine Perspektive der Figuren beschränkt. Das Worldmaking hingegen bleibt an die Struktur des Umbruchs gebunden. So stellt das jeweils nachträgliche Identifizieren über die einzelnen Episoden hinweg Gertrud als nicht mit sich selbst identisch dar. Gertrud mag ihre eigene Veränderung zwar selbst als Folge fassen, im Worldmaking, das dem Umbruch folgt, ist sie hingegen nicht mit sich identisch. Weil der Umbruch als Struktur des Erzählens übergeordnet und somit in gewisser Weise ‚gesetzt‘ ist, kann die Beschreibung als Folge ihm letztlich gar keine Konkurrenz machen, wohl aber können ihm in der Perspektive der Figuren verschiedene Deutungsschemata unterlegt werden. Dadurch, dass der für die narrative Struktur des Umbruchs konstitutive Bruch selbst eine Leerstelle bildet, sind verschiedene Motivierungen möglich, die auch verschiedene Bewertungen der Veränderungen produzieren. Ob als Verfall oder als Modernisierung, sowohl der Umbruch der Figur als auch der Umbruch der Welt bieten beide Lesarten an.⁶⁹

Wie die Baustelle Abbrüche der Welt als Moment des Umbruchs sichtbar macht, bildet sich auch der Bruch in der Figurenkonstellation räumlich ab. Im erzählten Raum werden auf diese Weise die Brüche zwischen den Figuren sichtbar. Gertruds Umzug in die Stadt bildet den ersten Schritt, der den Bruch innerhalb der idyllischen Wohngemeinschaft des Elmwalds vollzieht. Mit einem nochmaligen, und zwar doppelten Umzug endet die Erzählung: Gertrud und Vetter Vollrad ziehen nach Freiburg im Breisgau, von Schmidt und Christine von Wittum nach Berlin (vgl. BA 11, 156). Dieser Schluss wirft die Frage nach dem Status des Endes der Erzählung in Bezug auf die Struktur des Umbruchs auf. Freilich werden auch diese Umzüge nachträglich in Form von elliptisch eingeleiteten Bestandsaufnahmen präsentiert – „Nun sind wieder zwei Jahre hingegangen“ (BA 11, 156) –, jedoch scheint der Umbruch in der Fortführung nicht mehr dasselbe ruptive Potenzial zu entfalten. Stattdessen werden die Umbrüche in der Wiederholung ebenfalls nur noch als Folge greifbar, nun allerdings als Folge von Umbrüchen. Somit führt der Umbruch von Raum und Welt zu Figur und Handlung, wo er seine narrative Funktion für die Handlung entfaltet. Raabes Erzählung führt beide systematischen Schauplätze des Umbruchs – Welt und Figur – zusammen und markiert damit den negativen Umschlagpunkt der Welt in die Figur und von dort zur Handlung. Das, was in der narratologischen Systematik der Geschichte in der Regel auseinanderfällt,⁷⁰ nämlich Welt und Handlung, ist hier über eine gemeinsame Struktur miteinander verbunden.

⁶⁹ Vgl. Götsche 2016a, 147.

⁷⁰ Siehe einschlägig Martínez/Scheffel 2019 [1999], 6.

2.4 Stimme: Grenzen des homodiegetischen Erzählens

Während die vorausgegangenen Kapitel die Struktur des Umbruchs und seine konstitutiven Brüche anhand der Figuren sowie von Raum und Zeit beschrieben und das Modell der Baustelle analysiert haben, das diese Struktur veranschaulicht, soll es im Folgenden um das spezifische homodiegetische Erzählen und dessen Funktion für das Worldmaking gehen. „Ich heiße Schmidt. Mein Name ist drolligerweise sogar *von Schmidt*“ (BA 11, 11, Herv. im Original), so stellt sich der Erzähler zu Beginn des zweiten Kapitels vor. Doch bleibt er, zumindest als Figur, auffällig unauffällig. Die narrativen Informationen zu dieser Figur beschränken sich bis zu den letzten beiden Kapiteln auf die wesentlichen Personenangaben und biographischen Daten: Nachname, adlige Herkunft, Studium und Betätigung als Autor. Anders als in den homodiegetischen Erzählungen von Raabes Spätwerk erzählt der Erzähler nämlich nicht seine eigene Geschichte. Er ist auf die Rolle des entfernten Bekannten, Beobachters und Boten – letzteres noch nicht einmal besonders erfolgreich – beschränkt.⁷¹ Doch nicht nur als Figur, auch als Erzähler ist seine Rolle gebrochen. So werden die wesentlichen Entwicklungen der Handlung von intradiegetischen Erzählinstanzen präsentiert, von Autor Kune-mund, Ceretto Meyer, von Gertrud Tofote und Karl Schaaake, ja sogar von Institutionen und Behörden.⁷² Hinzu kommt, dass die epistemologische Basis des nachträglichen Erzählens stets gebrochen, verschoben und verunsichert – kurz: unklar – ist.⁷³ Jedoch zielt die Erzählanordnung, wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte, nicht in erster Linie auf Verfahren eines so genannten unzuverlässigen Erzählens, die im Zugriff auf die erzählte Welt eine epistemologische Vermittlung durch eine Figur formieren. Das ist schon allein deshalb nicht möglich, weil die Erzählebenen grundsätzlich problematisch sind, worauf bereits Zirbs hingewiesen hat.⁷⁴ Die Tendenz zur transponierten Rede, die aber nicht markiert ist, resultiert in einem ‚pseudo-diegetischen‘ Erzählen, wie Genette die Überlagerung in der narrativen Stimme (*voix*) nennt.⁷⁵ Dennoch hat diese Überlagerung gerade nicht die Funktion, einen erinnernden Zugriff zu formieren, in dem das Erzählen insgesamt aufgeht. Stattdessen führt sie das homodiegetische Erzählen an seine Grenzen und legt dessen ontologische Basis offen. ‚Der Erzähler‘ stellt

71 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 221, die allerdings eine Verfügungsgewalt des erzählenden Ich konstatiert.

72 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 212f.

73 Vgl. Sammons 2009, 233, der das unzuverlässige Erzählen benennt, ohne es jedoch zu analysieren.

74 Vgl. Zirbs 1986, 167f. Vgl. auch Jückstock-Kießling 2004, 219–223.

75 Vgl. Genette 2010, 154–158.

eben gerade kein konsistentes, mit sich identisches Ich bereit, das den Umbrüchen eine Verankerung geben und sie erzählbar machen würde. Vielmehr problematisiert die Erzählanordnung ganz grundsätzlich die Relation zwischen den drei Positionen der narrativen Struktur: der extradiegetischen des erzählenden Ich, der intradiegetischen des erzählten Ich und der des Geschehens.

Dass die Distanz groß ist, welche die Figur von Schmidt zu den anderen, handlungstragenden Figuren einnimmt, thematisiert der Erzähler immer wieder selbst: „Was gingen grade *mich* alle diese Leute an? –!“ (BA 11, 83, Herv. im Original). Und tatsächlich: Fasst man die Handlung der doch relativ umfangreichen Erzählung zusammen, so spielt die Figur von Schmidt lediglich eine Nebenrolle.⁷⁶ Es handelt sich bei dieser Priorisierung nicht nur um eine Gewichtung der Figuren in der Analyse. Vielmehr reflektiert von Schmidt als Erzähler genau dieses Verhältnis dezidiert als Rollen in Bezug auf das Geschehen, das heißt auf die chronologische Ereignisfolge.⁷⁷ Er erzählt den Grad seiner Beteiligung immer wieder mit, „als Chorus“ (BA 11, 90) oder auch „in [s]einer Rolle als Zuschauer“ (BA 11, 129). Darüber hinaus ist er, und zwar als Figur und nicht als Erzähler, dafür zuständig, narrative Informationen zu erfragen: Er erkundigt sich bei jedem Zusammentreffen nach den vergangenen Ereignissen, denen er zumindest in den wesentlichen Entwicklungen eben nicht beigewohnt hat, und evoziert dadurch die intradiegetischen Erzählungen der anderen Figuren.⁷⁸ Damit lotet die Erzählung also an ihrem erzählten Ich das aus, was in der Narratologie unter anderem bei Martínez und Scheffel als Stellung des Erzählers zum Geschehen bezeichnet wird.⁷⁹

Jedoch ist es mit einer Bestimmung dieser Stellung, wie sie im Rückgriff auf Susan Sniader Lanser durch die verschiedenen Grade der Beteiligung des Erzählers – oder letztlich, wie man präzisieren müsste: des erzählten Ich – auf einer Skala vom heterodiegetischen zum autodiegetischen Erzählen angeordnet wird,⁸⁰ angesichts der starken Veränderung, welche die narrative Struktur in dieser Hinsicht durchläuft, in diesem Fall nicht getan. Vielmehr inszeniert Raabes Erzählung die drei konstitutiven Größen für jedes homodiegetische Erzählen, das dessen Worldmaking spezifisch macht: die Position des Erzählens (das erzählende Ich), die Position der Figur (das erzählte Ich) und die Position des Geschehens,⁸¹ das nicht zwangsläufig mit dem erzählten Ich zusammenfallen

⁷⁶ Vgl. Götsche 2016a, 145; Moser 2015, 140.

⁷⁷ Vgl. Hajek 1981, 151 f.

⁷⁸ Vgl. Moser 2015, 165.

⁷⁹ Siehe Martínez/Scheffel 2019 [1999], 85–89.

⁸⁰ Vgl. Lanser 1981, 159 f.; Martínez/Scheffel 2019 [1999], 86 f.

⁸¹ Zu diesem Begriff vgl. Martínez/Scheffel 2019 [1999], 27, die damit eine zeitliche Integration von Ereignissen bezeichnen. Trotz seiner offenkundigen Probleme einer naturalisierenden In-

muss. Dass diese Positionen gesetzt und stetig identifizierend miteinander vermittelt werden müssen, offenbart die ontologische Basis dieser Erzählanordnung. Zugleich tritt an diesen Relationen der Positionen die epistemologische Dimension des Erzählens zum Vorschein, die von diesen Operationen abhängig ist. Wenn die Erzählung also die Distanz zwischen den Positionen miterzählt und Probleme der Vermittlung reflektiert, dann führt sie die Grenzen des homodiegetischen Erzählens vor. Denn letztlich läuft ein solches Ausloten Gefahr, dass die Gewichtung das Verhältnis umkehrt: Zum einen, dass das erzählte Ich, nicht obwohl, sondern weil es so weit vom ‚eigentlichen‘ narrativen Geschehen entfernt ist, dieses ausbootet; zum anderen, dass das erzählende Ich selbst in den Fokus gerät, wie das in anderen homodiegetischen Erzählungen Raabes wie der *Chronik der Sperlingsgasse* oder den *Akten des Vogelsangs* der Fall ist.

Erinnerung ist die semantische Folie, über welche diese Positionen in Beziehung gesetzt werden, und zwar nicht nur, wie es zu erwarten wäre, die Stellung von erzählendem Ich zu den Figuren, sondern auch der Figuren untereinander. In der Art und Weise, wie die Interaktion der Figuren und insbesondere deren sporadische Zusammentreffen präsentiert sind, welche die Erzählung strukturieren, wird die Distanz von Schmidts zu den anderen Figuren deutlich. Weil diese nämlich Schwierigkeiten haben, sich an ihn zu erinnern, muss er sich ihnen bei jedem Zusammentreffen erneut zu erkennen geben und ihrem Gedächtnis auf die Sprünge helfen. Insbesondere Autor Kunemund, der es von Schmidt besonders angetan zu haben scheint, lässt die Beziehung in seinen Äußerungen als ausgesprochen einseitig erscheinen. Bereits der erste Besuch Kunemunds bei von Schmidt in der Stadt offenbart eine deutliche Asymmetrie: Während von Schmidt für Kunemund nichts weiter als eine Bekanntschaft unter „vielen Dutzenden“ (BA 11, 19) ist, auf die er aufgrund eines konkreten Anliegens der Amtshilfe zurückgreift, ist von Schmidt von diesem Zusammentreffen ungleich bewegter, wovon der „überwältigende[] Wortschwall und Ausbruch [s]einer Gefühle“ sowie der „helle[] Eifer“ (BA 11, 19) zeugen. Auf von Schmidts Anrede „Liebster, bester Freund“, antwortet er „Lieber Herr –“ (BA 11, 18) und lässt ihn so regelrecht auflaufen.

Als die beiden Figuren dann durch den „unglückliche[n] Zufall“ (BA 11, 91) des Eisenbahnunglücks erneut zusammentreffen, ist aus dieser Asymmetrie der Freundschaft eine Asymmetrie der Erinnerung geworden. Denn für die Szene einer Anagnorisis auf dem Kornfeld bedarf es durchaus einiger Vermittlung: „Er

ferenz übernehme ich diesen Begriff, weil es mir an dieser Stelle nicht um einzelne Ereignisse, sondern um ganze Ereigniskomplexe geht. Man könnte in die Beschreibung dieses Auseinandertretens von erzähltem Ich und Geschehen auch bei den figuralen Träger*innen desselben ansetzen. Entsprechend beschreibt Zirbs dieses Auseinandertreten als Distanz zwischen dem erzählten Ich und seinen „Kontrastfiguren“, vgl. Zirbs 1986, 162.

[Autor Kunemund, C.P.] erkannte mich natürlicherweise nicht sofort“ (BA 11, 59), woraufhin sich von Schmidt erneut vorstellen muss und ihn daran erinnert, dass sie „gute Freunde“ (BA 11, 59) sind. Auch mit Karl Schaaake und Gertrud Tofote fällt das Wiedersehen nach Jahren eher als Wiederbekanntmachung aus (vgl. BA 11, 78 f.; 89 f.). Folglich ist die Erinnerung der Marker der Vermittlung bzw. der immer wieder neu zu stiftenden Verbindung zwischen erzähltem Ich und handlungstragenden Figuren.

Unzureichende Erinnerung kennzeichnet aber nicht nur die Figuren untereinander, sondern auch die Struktur der narrativen Stimme (*voix*), die ihr extradiegetisch-homodiegetisches Setting ebenfalls als Erinnerungsanordnung entwirft. Damit etablieren die ontologischen Operationen der Erzählfunktion gleichzeitig ein epistemologisches Profil des Erzählens, das die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff als Erinnerung zumindest semantisch aufzulösen andeutet: Der erinnernde Zugriff tritt in den Vordergrund. Jedoch ist diese Erinnerung eine durch und durch problematische. Es ist nämlich keineswegs so, dass im Erzählen ein konsistentes erzählendes Ich entworfen wird, das – wenn auch unzuverlässig – über die Ereignisse als erinnerte verfügt bzw. wie man korrekterweise umgekehrt sagen müsste: das sich durch die Zugriffe auf die erinnerten Ereignisse als erinnerndes Ich konstituiert. Zwar wird im Erzählen zunächst eine erinnernde Verfügbarkeit über die erzählten Ereignisse behauptet, wie sie sich nicht zuletzt in den Prolepsen äußert, welche die Hochzeit am Ende vorwegnehmen. Dennoch ist diese Verfügbarkeit stetig in Frage gestellt. In der Regel tragen solche Unzuverlässigkeiten bis zu einem gewissen Grad dazu bei, homodiegetische Erzählanordnungen zu naturalisieren und ihnen ein psychologisches Skript zu unterlegen, durch welche die Setzung der Welt in der Form des Zugriffs aufgeht. Nicht so in *Meister Autor*, wo die Erinnerung vielmehr die Relationen als problematisch markiert. Zwar wird der Standardfall homodiegetischen Erzählens, das auf einer Erinnerungsanordnung basiert, im Erzählerkommentar aufgerufen und dient dem Erzählen als Folie, jedoch ergeben sich Widersprüche, die diese Verfügbarkeit grundsätzlich problematisieren. Bereits untereinander ist die Distanz der Figuren groß, sie erinnern sich kaum aneinander und wissen wenig übereinander bzw. vergessen sich gegenseitig. Hinzu kommt, dass die Erinnerung des erzählenden Ich im Erzählerkommentar immer wieder in Frage gestellt wird und damit mit den ausschweifenden Figurendialogen und intradiegetischen Erzählungen in Widerspruch tritt. Damit ist die Erinnerungssituation äußerst komplex, denn sie verbindet bzw. trennt die Positionen der narrativen Struktur: Sowohl die Verbindung des erzählenden Ich zu den Figuren als auch die Verbindung von erzähltem Ich und übrigen Figuren ist als durch und durch problematische Erinnerung semantisiert.

Ein ‚Gedächtnisfehler‘, welcher den doppelten Boden der Erinnerungserzählung aufdeckt, ist besonders markant. Er basiert nämlich genau auf dem Problem der doppelten Erinnerung, dem der Figuren und des Erzählers. Denn auch von Schmidt erinnert sich nicht mehr an alle übrigen Figuren. Bei seinem Gespräch mit Autor Kunemund im Kornfeld muss dieser ihm Karl Schaake in Erinnerung rufen, den er am Tag der Erbschaftsinspektion kennengelernt hatte. Weil es sich um die Figur und nicht den Erzähler handelt, der dieser Fauxpas unterläuft, wäre dieser Umstand allein nicht weiter auffällig. Doch extradiegetisch kommentiert das erzählende Ich ihn folgendermaßen: „Unbeschadet eines gegen das Ende des zehnten Abschnittes niedergeschriebenen Wortes war mir der Seefahrer – in dieser Stunde wenigstens – ganz und gar aus der Erinnerung abhanden gekommen“ (BA 11, 69). Der Kommentar verbindet zwar auch zwei verschiedene Erinnerungszustände, welche die Gedächtnislücke mit der ontologisch begründeten epistemologischen Differenz von erzähltem und erzählendem Ich plausibilisieren. Er markiert aber vor allem einen Widerspruch innerhalb des narrativen Diskurses, indem er auf eine vorausgehende Stelle, nämlich das „gegen das Ende des zehnten Abschnittes niedergeschriebene[] Wort[]“ verweist. Der Querverweis zwischen zwei Textstellen lässt die Rollensemantik des erinnernden Erzählaakts auflaufen. Folgt man diesem Verweis, findet sich eine gegenteilige Behauptung: „Aber dessenungeachtet behielt ich jenen Tag mit allen seinen Figuren und Vorgängen in merkwürdiger Frische in der Erinnerung“ (BA 11, 54). Jedoch, so meine ich, dient dieser Widerspruch nicht in erster Linie dazu, eine Unzuverlässigkeit zu markieren, sondern die Konstruktionsbedingungen sichtbar zu machen, an denen sich die drei Positionen immer wieder scheiden, die für dieses spezifische Worldmaking konstitutiv sind. Er verweigert damit auch, den Erzählaakt als kontinuierlichen Erinnerungsakt zu verstehen.⁸² Die Erinnerung dient nicht dazu, das homodiegetische Erzählen zu naturalisieren; stattdessen bleiben die Setzungen sichtbar und stellen das Erinnern als Pseudoerinnern aus.⁸³ Sich zu erinnern und sich nicht zu erinnern basiert auf denselben ontologischen Operationen, allen voran dem Identifizieren.

Weil das Erinnern zwar die semantische Folie bereitstellt, um die Positionen von erzählendem Ich, erzähltem Ich und den übrigen Figuren auszuloten, dabei aber vor allem die Vermittlung zwischen den Positionen sichtbar macht, führt das Erzählen an die Grenzen des homodiegetischen Erzählens. Es setzt keine Einheit voraus – und zwar weder von erzähltem Ich und Geschehen noch

⁸² Vgl. anders Moser 2015, 159.

⁸³ Vgl. dagegen Krebs 2009, 60–63; Schmidt 2012, 5. Vgl. allgemein Drummer 2005, 82–130, die in ihrer Beschreibung komplett im Modell des erinnernden Erzählens verhaftet bleibt, das aber – so das Fazit ihrer Lektüre – möglicherweise „Auflösungserscheinungen“ (Drummer 2005, 129) zeitige.

von erzählendem und erzähltem Ich –, sondern lenkt die Aufmerksamkeit auf die Operationen, die zwischen diesen Positionen vermitteln. Damit gerät das spezifische homodiegetische Erzählen in *Meister Autor* in auffällige Nähe zu dem Marker, mit dem Raabes heterodiegetische Erzählungen das Problem der Vermittlung in ganz ähnlicher Weise sichtbar macht: das Wort ‚wir‘. Dieses Wir, das geradezu das Signum von Raabes Erzählen bildet,⁸⁴ markiert nämlich vornehmlich, aber nicht ausschließlich in den heterodiegetischen Erzählungen eine analoge Struktur, die ich deshalb als pseudohomodiegetisches Erzählen bezeichne. Das Wir hat in diesen Erzählungen zwei Positionen: Zum einen markiert es die Position des Erzählens und ist nicht selten mit einer aufwendigen rhetorischen Inszenierung des Erzählakts verbunden, wie das beispielsweise im Anfang der Erzählung *Vom alten Proteus* der Fall ist.⁸⁵ Zum anderen markiert es eine Position in der erzählten Welt, die dort, im heterodiegetischen Erzählen, ontologisch von den anderen Entitäten und Figuren unterschieden ist, die aber die Deixis für Bewegungen, Schauplatzwechsel oder Wahrnehmungssituationen bereitstellt und folglich wiederum eine Relation zum narrativen Geschehen bezeichnet.

Weil das Wir aus Raabes heterodiegetischen Erzählungen seine Struktur mit dem spezifischen homodiegetischen Erzählen in *Meister Autor* teilt, stellt sich die Frage, was Letzteres überhaupt noch von Ersterem trennt. Oder überspitzt formuliert: Ist von Schmidt am Ende nichts anderes als eine figürliche Entsprechung des Wortes ‚wir‘? Ohne Zweifel ist von Schmidt eine Figur, denn er ist mit ‚Figurendaten‘ wie Namen, Beruf und Kurzbiographie ausgestattet und interagiert mit den anderen, handlungstragenden Figuren. Dennoch legt meines Erachtens nach die Erzählung eine Nähe zu diesem formalen Marker nahe, um auf ein bestimmtes ontologisches Problem des Erzählens aufmerksam zu machen, dessen zwei Seiten in diesem Vergleich deutlich werden. Der Unterschied eines pseudofigürlichen Wir zur Figur wird in der ersten Begegnung von Schmidts mit Autor Kunemund auf dem Ausflug in den Elmwald vorbereitet, mit dem die Erzählung in den ersten beiden Kapiteln eröffnet wird.

Wir erreichten den Elm über Kneitlingen hinaus. –

Über Kneitlingen hinaus, linksab, unbestimmt tief in den Wald hineinwärts, da wohnte der Meister Kunemund, den die Welt nicht mehr so recht verstand, weil er ihr zu jung geblieben war. Da wohnte er ziemlich verborgen, das heißt, er hatte sich einem Förster in die Kost und unter Dach getan; *und da machte ich seine Bekanntschaft und er die meine, was unter Umständen nicht sich von selber versteht oder, besser gesagt, nicht daselbe ist.*
(BA 11, 9, Herv. C.P.)

⁸⁴ Vgl. allgemein Helmers 1965.

⁸⁵ Siehe Pierstorff 2020.

Die etwas seltsame Formulierung, dass es sich bei der Bekanntschaft zwischen von Schmidt und Autor Kunemund um eine gegenseitige Bekanntschaft handelt, ist an dieser Stelle in ihrer Funktion nicht zu unterschätzen. Denn mit ihr führt sich das Ich überhaupt erst als Figur ein. Ist es zuvor nur in das Wir der Reisegruppe inkludiert, das auch während der restlichen Episode im Elmwald die Präsentation des Geschehens dominiert, wird genau in diesem Moment der Bekanntschaft eine Unterscheidung eingeführt, die das erzählte Ich aus dem Kollektiv der Reisegruppe hervortreten lässt. Dass sich die gegenseitige Bekanntschaft „unter Umständen nicht von selber versteht“ bzw. „nicht dasselbe“ ist, kann als Marker ebendieser Differenz von pseudofigurlicher Deixis und Figur gelesen werden. Die gegenseitige Bekanntschaft stellt damit das erzählte Ich und die Figur Autor Kunemund in ein Verhältnis der Kontiguität, das eine raumzeitliche Koexistenz für diese beiden Figuren einführt.

Doch auch aus umgekehrter Richtung adressiert die Erzählung die Unterscheidung von homo- und heterodiegetischem Erzählen, indem sie das Raabe'sche Wir in einer kleinen, aber umso erstaunlicheren narrativen Metalepse mit der Grenze zwischen homo- und heterodiegetischem Erzählen assoziiert. Erneut ist der Ausgangspunkt, an dem der Marker ansetzt, von Schmidts Distanz zum Geschehen, genauer: zum zentralen Ereignis des Eisenbahnunfalls. Von Schmidt ist zwar Augenzeuge der Konsequenzen des Unfalls, jedoch selbst kein Passagier des verunglückten Zuges, sondern lediglich eines Folgezuges. Erst nachträglich erfährt er selbst vom Unfall, wenn die Informationen „von Mund zu Munde durch alle Klassen des Zuges“ (BA 11, 55) weitergegeben werden. Über das volle Ausmaß des Unfalls informiert ihn schließlich die Zeitung am Morgen des folgenden Tages:

So kam ich denn im Verlaufe des Sommerabends und nach dem Verlauf der Jahre der Abwesenheit wieder an in der Heimat, fand meinen Weg ins Hotel und ins Bett und las am andern Morgen beim Frühstück in der Zeitung ausführlich und mit allen Einzelheiten beschrieben, was ich selber mit erlebt hatte, ohne doch dabei zugegen gewesen zu sein. Und es ward mir, als ob plötzlich jemand sich mir über die Schulter beuge und mit unsichtbarem Finger auf das interessanteste Wort in dem langen Berichte deutete.

„Es ist nicht möglich!“ rief ich.

„Doch wohl!“ sagte das Ding hinter mir. „Wir machen das häufig so.“ (BA 11, 72)

Das „Ding hinter [ihm]“, das von Schmidt bei seiner morgendlichen Zeitungslektüre auf Karl Schaakes Namen in der Liste der Opfer aufmerksam macht, inszeniert einen Eingriff in die erzählte Welt. Dieser Eingriff ist zunächst durch die Einführung einer modalen Abhängigkeit abgeschwächt: „Und es ward mir, als

ob“. Wenn dann „das Ding“ auf den überraschten Ausruf von Schmidts in direkter Rede antwortet, dann ist aufgrund der Modusambiguität der Verbform „sagte“ unklar, ob die Antwort in dieser Abhängigkeit verbleibt oder eine ontologische Transgression darstellt. Diese Modusambiguität entspricht letztlich einer modalen Ambiguität der nicht näher bestimmten Entität.⁸⁶ Nicht von ungefähr greift die Darstellung an dieser Stelle auf Topoi der Gespensterdarstellungen in Texten des Poetischen Realismus zurück, für die ebendiese Ambiguität von ‚Wirklichkeit‘ und Wahrnehmung konstitutiv ist.⁸⁷

Doch obwohl die Ambiguität auch eine Lesart zulässt, die „das Ding“ als – um mit Strowick zu sprechen – „[w]ahrgenommene Wirklichkeit“⁸⁸ aufzulösen nahelegt, leistet dennoch die Art und Weise, in der es das Wort ergreift, ontologischen Widerstand. Denn anders als die „Augengespenster“⁸⁹ des Poetischen Realismus interagiert „das Ding“ mit der Figur, indem seine direkte Rede in der narrativen Präsentation gleichberechtigt neben diejenige des erzählten Ich tritt und auf diese reagiert.⁹⁰ Zumindest in seiner direkten Rede erhält es damit einen Auftritt als pseudofigurliche Entität. Dabei durchläuft die Entität verschiedene Stadien, die zwar alle abstrakt sind, aber die Position der Entität unterschiedlich formalisieren: Als „jemand“ erhält sie das Format einer Figur, als „Ding“ das einer Entität und schließlich als Wir eine eigene Deixis (BA 11, 72). Damit rückt das Wir in die Nähe der formalen Position, die in den heterodiegetischen Erzählungen Raabes den Zugriff, aber auch den setzenden Eingriff in die erzählten Welten markiert. Was aber soll dieser Eingriff, und vor allem, was soll er an dieser Stelle? Die Funktion dieses Auftritts in Bezug auf den Verlauf der Handlung ist klar: Der metaleptische Fingerzeig veranlasst von Schmidt dazu, Karl Schaake und daraufhin auch Autor Kunemund und Gertrud Tofote ausfindig zu machen. Als Garant einer teleologischen Motivierung erscheint „das Ding“ (BA 11, 72) als *deus ex machina*, wenngleich die modale Ambiguität den ontologischen Bruch etwas zurücknimmt.

Doch nicht allein die Handlung steht mit dieser Inszenierung zur Disposition, sondern auch die Struktur der Stimme (*voix*). Der Eingriff markiert nämlich die Distanz zwischen erzähltem Ich und den handlungstragenden Figuren allein dadurch, dass er vonnöten ist. Als (späterer) Erzähler ist die Figur von Schmidt

⁸⁶ Vgl. ähnlich Zirbs 1986, 169, der von einer „Disparität der Seinsbereiche“ spricht.

⁸⁷ Vgl. Strowick 2019, 6.

⁸⁸ Strowick 2019, 7.

⁸⁹ Strowick 2019, 6. Zum Goethe'schen Begriff und seinem Status für den Realismus siehe Strowick 2019, 1–12.

⁹⁰ Wie in der Forschung bemerkt, ist das Phänomen in eine Reihe solcher ‚Eingriffe‘ eingebettet, die als Spuk semantisiert sind, vgl. Jückstock-Kießling 2004, 213 f.

letztlich untauglich, weil kaum eine Verbindung zu den übrigen Figuren und mit ihnen zum Geschehen besteht. Dass seine Position zum Geschehen eher auf der Basis einer raumzeitlichen Differenz denn auf einer der Nähe zu bestimmen ist, dafür ist seine Relation zum zentralen Ereignis des Eisenbahnunfalls paradigmatisch. Was er „selber mit erlebt hatte, ohne doch dabei zugegen gewesen zu sein“ (BA 11, 72), muss er durch verschiedene Quellen nachträglich zusammentragen. Buchstäblich markiert er als Figur die Relation einer räumlichen, aber vor allem zeitlichen Kontiguität: Er verpasst das Ereignis. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das erzählte Ich in der Anlage dieses spezifischen homodiegetischen Erzählens über weite Teile der Handlung letztlich nicht einmal die Position eines so genannten unbeteiligten Beobachters besetzt, die in Lansers Skala die distanzierteste Variante homodiegetischen Erzählens darstellt.⁹¹ Indem das „Ding“ mit seinem Eingriff genau auf diese Unzulänglichkeit aufmerksam macht und zugleich als pseudofigürliches Wir in Erscheinung tritt, tendiert es zur Grenze oder sogar zur Kippfigur homodiegetischen und heterodiegetischen Erzählens.

2.5 Gattung: Wider die Novelle

Das Worldmaking und seine Reflexion im Modell der Baustelle ist, wie ich gezeigt habe, aufs Engste mit der Erzählanordnung verknüpft, die das homodiegetische Erzählen an seine Grenzen führt. Die Erzählanordnung des *Meister Autor* ist nicht stabil, sondern verändert sich im Lauf der Erzählung. Am deutlichsten geschieht dies wohl gegen Ende, wenn zunehmend von Schmidt als Figur selbst ins Zentrum rückt und seine eigene Geschichte erzählt; er wird also von der Nebenfigur des Geschehens zum Protagonisten. Diese Veränderung vollzieht sich in der Erzählung im Rahmen der gattungspoetologischen Dynamik von Novelle und Autobiographie, so die These dieses abschließenden Kapitels. Mit dem Konzept des Außergewöhnlichen auf der einen und der Absage an das Außergewöhnliche durch die Gewöhnung auf der anderen Seite werden die generischen Formen einander gegenübergestellt. Die novellistische Suche nach dem Außergewöhnlichen spitzt sich am zentralen symbolischen Ereignis, dem Eisenbahnunglück, zu und führt ihr Scheitern vor. Dabei adressiert das Scheitern am Außergewöhnlichen ein grundsätzliches ontologisches Problem: das des Ereignisses, das in der Welt im Umbruch gleich in mehrfacher Hinsicht fraglich wird.

91 Vgl. Lanser 1981, 159 f.; Martínez/Scheffel 2019 [1999], 86.

Am Ende ändert sich der Charakter der Erzählung radikal. Die letzten beiden Kapitel verschieben den Fokus auf die Figur von Schmidt, auf seine Verlobung und Heirat mit Christine von Wittum – eine Beziehung, die scheinbar aus dem Nichts entsteht, der aber eine Vorgeschichte nachgetragen wird. Doch neben dem überraschenden Plottwist lässt sich die Wendung am deutlichsten als Wechsel des Gattungsformats beschreiben. Wie die Forschung gezeigt hat, besitzt *Meister Autor* eine dezidiert gattungspoetologische Dimension, weil der Text verschiedene Gattungen zitiert und montiert.⁹² Neben Idylle und Märchen, die weniger formal als vielmehr an den einzelnen Figuren und anderen Entitäten ansetzen, sind es vor allem die Novelle und die Autobiographie, welche die Formdynamik der Erzählung bestimmen.⁹³ Von Schmidt ist schließlich nicht bloß ein homodiegetischer Erzähler, der qua Erinnerung eine raumzeitliche Kontinuität von Erzähler und Figur respektive Geschehen stiftet, er ist auch Autor: Er verfasst Novellen, und zwar mit durchschnittlichem Erfolg (vgl. BA 11, 16).⁹⁴ Erneut und nun gattungspoetologisch wird das Erinnerungsschema relativiert, das der homodiegetischen Erzählanordnung unterlegt ist. Denn als Autor ist von Schmidt auf der Suche nach Stoff für seine Novellen, wodurch die Erinnerung nicht nur punktuell, sondern grundsätzlich in Frage gestellt wird.

Zwei widersprüchliche semantische Skripte steuern zugleich die homodiegetische Erzählanordnung. Sie führen letztlich in eine Aporie, weil unklar ist, wie sich sein erinnerndes Erzählen zu seiner Tätigkeit als Autor verhält.⁹⁵ Als solcher verfasst er fiktionale Erzählungen, „[r]echt niedliche Novellen“, die nicht vorgängig Geschehenes darstellen, sondern als „Erzeugnisse [s]eines Geistes“ narrativ entwerfen (BA 11, 16); als erinnernder Erzähler berichtet er vorgängig Geschehenes respektive bringt die Informationen in Erfahrung. Die Erzählanordnung steht also von Beginn an in einem Missverhältnis zu seinem novellistischen Projekt. Wenn sich von Schmidt zum Ende der Erzählung von Kunemund abwendet und seine eigene Geschichte erzählt, die dann in einer Doppelhochzeit endet, wechselt die Erzählung in das Format des autobiographischen Romans, wenn auch eher als Formzitat.⁹⁶ Die Aporie der semantischen Skripte, die der Erzählanordnung unterlegt sind, löst sich damit zum Ende hin auf: Gattung und Erzählanordnung sind in Übereinstimmung gebracht, wenn auch zum Preis der Abwendung von der ‚eigentlichen‘ Handlung um Kunemund.

⁹² Siehe Martini 1981; Rölleke 2006.

⁹³ Vgl. Göttische 2016a; Martini 1981, inbes. 176 f. Zur Autobiographie siehe Schmidt 2012.

⁹⁴ Zu einer Einordnung in Parameter der Trivialliteratur siehe Moser 2015, 134–138.

⁹⁵ Vgl. Schmidt 2012, 2–4.

⁹⁶ Vgl. Schmidt 2012, 3.

Doch Widersprüche lassen sich nicht nur an divergierenden Rollensemantiken der Erzählerposition festmachen. Sie lassen sich auch an der Logik dessen aufzeigen, was den Fokus der erzählten Handlung ausmacht. Denn ein, wenn nicht *das* poetologische Leitkonzept der Novelle ist in der gesamten Erzählung omnipräsent und reflektiert sowie legitimiert jeweils die Relationen der dreistelligen Struktur von erzählendem Ich, erzähltem Ich und Geschehen: das Außergewöhnliche.⁹⁷ In einer ganzen Reihe semantisch verwandter Bezeichnungen wird das Außergewöhnliche variabel attribuiert: den Figuren – der alten Frau Schaaake als dem „kuriose[n] Weibchen“ (BA 11, 92) oder dem „kuriose[n] Philosoph[en]“ (BA 11, 156) Ceretto –, aber auch den Schauplätzen – dem Rokokoschlösschen als einem dieser „kuriose[n] alte[n] Gartenhäuser“ (BA 11, 47) oder anderen „kuriose[n] Winkel[n]“ (BA 11, 74) der Stadt – sowie den Gegenständen – insbesondere dem Stein der Abnahme, dem „geheimnisvolle[n] Amulett“ (BA 11, 116), das unter den „absonderliche[n] Kuriositäten in dem Schlamme“ (BA 11, 87) wiedergefunden wird. Als eine Art poetologisches Reizwort inszeniert das Außergewöhnliche damit die Suche nach dem novellistischen Fokus des Erzählens, wobei exzessive Verwendung und scheinbar wahllose Attribuiierung eine Semantik des Außergewöhnlichen ad absurdum führen. Statt eine einzelne Entität oder ein einzelnes Ereignis zu qualifizieren, verbindet die Zuschreibung viele Einzelne und stellt sie in Reihe. Statt sie zu detaillieren und ihnen so Individualität zu verleihen, löst die Ubiquität dieser Zuschreibung einen performativen Widerspruch aus; schließlich sind sie in der Reihe eines nicht: außergewöhnlich.

Inwiefern das Außergewöhnliche das Erzählen konkret als novellistisch rahmt, wird am deutlichsten an der Art und Weise, wie das zentrale und – zumindest potenziell – novellistische Ereignis, das Zugunglück, eingeleitet wird. Als der „Schnellzug“, in dem sich auch von Schmidt befindet, außerplanmäßig „im freien Felde“ (BA 11, 55) anhält, ist der Grund für die Fahrgäste zunächst unklar:

Nach einer weiteren Minute bogen sich die ungeduldigeren Passagiere aus den Fenstern, um sich nach diesen Gründen umzusehen, und einen kürzesten Moment später bot die lange Wagenreihe mit den daraus hervorguckenden Köpfen den Anblick einer Straßenseite, wenn drunten in der Gasse etwas ganz Außergewöhnliches vorgegangen ist oder vorgeht. Wenn nun aber auch kein Kanarienvogel der zärtlichen Pflege seiner altjüngferlichen Herrin entschlüpft war, so war nichtsdestoweniger etwas, wenn auch nicht Außergewöhnliches, so doch gewiß ziemlich Aufregendes passiert, zumal für diejenigen, welche dergleichen noch nicht auf ihren Reisen erlebt hatten. (BA 11, 55)

⁹⁷ Vgl. Aust 2012, 13, der das Außergewöhnliche dem Wortfeld um Goethes ‚unerhörte Begebenheit‘ zuordnet. Für den Begriff der Kuriosität siehe Arnold-de Simine 2009.

Noch bevor das Ereignis überhaupt erzählt wird, wird es als außergewöhnliches gerahmt. Durch den Vergleich mit schaulustigen Anwohner*innen sind es die neugierigen Fahrgäste, die das Ereignis als „etwas ganz Außergewöhnliches“ ausweisen. Zwar relativiert das Beispiel eines außergewöhnlichen Ereignisses, das dem im Vergleich herangezogenen Setting zugeordnet wird, das Merkmal des Außergewöhnlichen. Ausgerechnet ein entflogener Kanarienvogel soll exemplarisch für das „ganz Außergewöhnlich[e]“ eintreten.

Die Leerstelle des eigentlichen Ereignisses gibt also Anlass zur Reflexion über die Charakterisierung eines Ereignisses als Außergewöhnliches, für das die Erzählung an dieser Stelle zwei Merkmale als dessen Bedingung verhandelt: zum einen die Einmaligkeit, zum anderen die Narrationsförmigkeit. In einer antiklimatischen Relativierung wird das hier noch rein potenziell außergewöhnliche Ereignis zum „[a]ufregende[n]“ Ereignis zurückgenommen, das davon abhängig ist, ob die Passagier*innen „dergleichen noch nicht [...] erlebt hatten“ (BA 11, 55). Diese Einmaligkeit reicht aber für den Status des Außergewöhnlichen noch nicht aus. Erst im mündlichen Erzählen der Fahrgäste, dann in der medialen Aufbereitung in der Zeitung, die davon „ausführlich und mit allen Einzelheiten“ (BA 11, 72) berichtet, erhält das Zugunglück den Status des Außergewöhnlichen. Nicht der Maßstab einer individuellen Erfahrung ist also entscheidend, sondern eine Einmaligkeit, die sich aus der medialen Präsentation gewinnt.

Wenn im *Meister Autor* das zentrale Ereignis und zugleich symbolische Zentrum der Erzählung zum Anlass einer Reflexion über das Konzept des Außergewöhnlichen wird, das an mediale Präsentation gebunden ist, dann führt das zu von Schmidts Tätigkeit als Novellenschreiber zurück. Denn dass das Außergewöhnliche von der medialen Präsentation abhängt, die aus einem Geschehen ein novellistisches Ereignis macht, bezieht die gattungspoetologische Reflexion auf das Medium der periodischen Presse, genauer: der illustrierten Zeitschrift. Schließlich besitzt dort das Außergewöhnliche als Programm verschiedener Kuriositäten und Neuigkeiten seinen mediengeschichtlichen Ort, indem es die literarischen Texte mit den anderen Beiträgen und Meldungen zumindest lose verbindet.⁹⁸

In diesem Zusammenhang nicht unbedeutend ist die Publikationsgeschichte der Erzählung: Raabe wollte sie nämlich in der von Friedrich Wilhelm Hackländer herausgegebenen illustrierten Familienzeitschrift *Über Land und Meer* veröffentlichen, deren Redaktion die Erzählung allerdings ablehnte.⁹⁹ Sowohl die Novellenproduktion, die ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in den Zeit-

⁹⁸ Vgl. Günter 2007, insbes. 48–52; vgl. exemplarisch Schwarz 2016.

⁹⁹ Siehe Kommentar BA 11, 454.

schriften geradezu explodierte,¹⁰⁰ als auch die zahlreichen Reiseberichte und -erzählungen führen das Programm des Außergewöhnlichen freilich in eine weitere Aporie. Im Rahmen dieser Zeitschriften ist selbst eine Erzählung von einem Eisenbahnunfall nichts Außergewöhnliches mehr, sondern sie sind genau der mediale Ort, an dem diese Ereignisse geradezu in Serie präsentiert werden. Während der Eisenbahnunfall spätestens mit Charles Dickens' Erzählung *The Signal-Man* (1866) bereits Einzug in die Literatur des englischsprachigen Realismus gehalten hat, ist eine solche Darstellung wie sie Raabe präsentiert, in der deutschsprachigen Literatur – so könnte man mit Blick auf die heute kanonischen Vertreter*innen des deutschsprachigen Realismus meinen – ein Novum.¹⁰¹ In der periodischen Presse allerdings häufen sich sowohl faktuale Berichte als auch zunehmend fiktionale Erzählungen von solchen Unfällen, die zum Teil selbst eine novellistische Form besitzen. Dieses Interesse lässt sich zum einen auf den historischen Kontext zurückführen: Vor allem in Irland und England war es vermehrt zu schweren Unfällen gekommen, aber auch in verschiedenen deutschen Regionen gab es seit den 1840er Jahren immer wieder Unfälle der Eisenbahn. Zum anderen ist der Eisenbahnunfall nicht irgendein Ereignis, sondern ein höchst symbolisches, weil er ausgerechnet das Symbol des technischen Fortschritts sowie der Globalisierung schlechthin betrifft.¹⁰²

In ebendieser Familienzeitschrift *Über Land und Meer*, die Raabe für die Erstpublikation vorgesehen hatte, koinzidiert ein Bericht mit der Entstehungszeit von *Meister Autor*. Es handelt sich um eine homodiegetische, ausgesprochen szenische Erzählung aus der Sicht eines Passagiers des Pacific Express Train, der am 6. Februar 1871 auf einer Brücke über den Hudson River verunglückte, wobei 22 Menschen starben.¹⁰³ Der Beitrag ist nur mit der Initiale „X.“ signiert und unter dem Titel „Das Eisenbahnunglück von Wappingers Creek am 6. Februar 1871“ wenige Monate nach dem Unglück erschienen. Er findet sich im 26. Band des 1871er Jahrgangs im in der Regel für vermischte Berichte zu Kultur, Geschichte oder Zeitgeschehen vorgesehenen Druckbereich vor den Rätseln, Bekanntmachungen und Anzeigen aller Art.¹⁰⁴ Titel, Initiale statt Name wie auch der konkrete Druckort innerhalb der Zeitschrift legen den pragmati-

100 Vgl. Schlaffer 1993, 79–82.

101 Eine weitere Ausnahme aus den 1870er Jahren stellt Fontanes Ballade *Die Brück' am Tay* von 1879 dar.

102 Vgl. Glasner 2009, 192–195. Zur Ambivalenz der Eisenbahn bei Raabe siehe allgemein Radcliffe 1974.

103 Vgl. den Bericht „The Railroad Slaughter on the Hudson River Railroad“ in *Sacramento Daily Union* 40/7104, 18. Februar 1871, 1.

104 Vgl. *Über Land und Meer* 31, 1871, 20–22.

schen Status eines faktualen Erlebnisberichts nahe.¹⁰⁵ Dennoch unterscheidet die dramaturgische Ausgestaltung der Erzählung ebenso wie die homodiegetische Erzählanordnung diese Erzählung von Berichten über dieses spezifische Unglück in der Nähe von New Hamburg oder über andere Eisenbahnunfälle. Ob es Raabe um eine Auseinandersetzung mit dieser konkreten Darstellung eines Eisenbahnunglücks getan war oder nicht, kann man letztlich nur vermuten. Die außergewöhnliche Form dieses spezifischen narrativen Berichts, der ihn aus der Reihe der Texte in Zeitungen und Zeitschriften über *den* technischen Unfall der Moderne schlechthin hervortreten lässt, bietet sich aber als Folie an, um zu untersuchen, inwiefern das Zugunglück in *Meister Autor* das Problem von Einmaligkeit und Außergewöhnlichkeit adressiert.

Während der Eisenbahnunfall in den illustrierten Zeitschriften – überspitzt gesagt – in Serie gestellt wird und thematisch nicht mehr ausreicht, um Außergewöhnlichkeit zu stiften, ist die homodiegetische Erzählung eines Beteiligten aufgrund ihrer Erzählanordnung außergewöhnlich.¹⁰⁶ Denn den Eisenbahnunfall kennen inzwischen alle, fast niemand hat ihn aber erlebt. Der Erlebnisbericht vom Unfall am Wappinger Creek führt aus diesem Dilemma heraus, weil er das Zugunglück trotz seiner Ubiquität als außergewöhnliches Ereignis darzustellen vermag. Das gelingt in dieser konkreten Erzählung durch das homodiegetische Erzählen, das identifizierend eine Verbindung von Erleben und Erzählen stiftet. Nicht das Ereignis des Zugunglücks als solches, sondern die Erzählanordnung, die eine Position einführt, aus der rückblickend von einem solchen erzählt werden kann, macht das Ereignis zu einem außergewöhnlichen. Erst in der Identifikation, die Erleben und Erzählen in Relation der Kontinuität setzt, wird so etwas wie Einmaligkeit als Außergewöhnlichkeit formiert. Ebendiese narrative Struktur macht das Ereignis erst unwiederholbar. Aus umgekehrter Warte heraus verdeutlicht die Reihe der Eisenbahnunglücke, von denen Zeitungen und Zeitschriften ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vermehrt berichteten, dass das Zugunglück allein nicht ausreicht, um Einmaligkeit anzuzeigen.¹⁰⁷ Setzt man den Horizont der zeitgenössischen periodischen Presse an, ist auch die Darstellung eines solchen Ereignisses eben nicht außergewöhnlich: Sie besitzt genau dort ihren angestammten Ort.

Raabes Erzählung verhält sich, wie ich meine, in ganz spezifischer Weise zu diesem Problem der Einmaligkeit und Außergewöhnlichkeit. Bei Raabe handelt

¹⁰⁵ Zur Gestalt der Hefte siehe allgemein Gretz 2016, 317 f.

¹⁰⁶ Zur strukturellen Einmaligkeit von Unfallerzählungen siehe Glasner 2009, insbes. 186–190.

¹⁰⁷ Vgl. Schivelbusch 2018 [1977], 117–120. Vgl. auch Glasner 2009, 192–195.

es sich zwar grundsätzlich auch um homodiegetisches Erzählen; gerade in Bezug auf das zentrale symbolische Ereignis des Zugunglücks wird nun aber genau diese Kontinuität von Erleben und Erzählen verweigert. Wenn von Schmidt dieses Ereignis „selber mit erlebt hatte, ohne doch dabei zugegen gewesen zu sein“ (BA 11, 72), dann ist damit genau dieser Punkt bezeichnet, der die narrative Struktur fast, aber eben doch nicht ganz an eine Kontinuität von Erleben und Erzählen heranführt. Das homodiegetische Erzählen formiert also gerade kein einmaliges geschweige denn außergewöhnliches Ereignis. Ganz im Gegenteil: Bereits auf der unmittelbaren Weiterfahrt von der Unglücksstelle lautet das Resümee: „und jetzt schon war für alle, die sich auf dem Zuge befanden, das traurige Ereignis zu einer überwundenen Verdrießlichkeit geworden, zu einem Thema, über das sich schon jetzt angenehm reden und behaglich lügen ließ“ (BA 11, 72). Die Gewöhnung, nicht das Außergewöhnliche ist die Leistung, die der medialen Präsentation zugeschrieben wird.¹⁰⁸

Entlang des novellistischen Reizwortes des Außergewöhnlichen bildet sich im Erzählen eine Suchbewegung ab, die den Fokus des Erzählten bestimmt. Jedoch wird dieses Außergewöhnliche nicht eingelöst: Während die Figur von Schmidt jedes im engeren Sinn, also als Zustandsveränderung konzipierte Ereignis verpasst und so Erleben und Erzählen gerade keine Kontinuität bilden, ist die wahllose Attribuierung des Außergewöhnlichen an die verschiedenen Figuren und Gegenstände mehr performatives Scheitern als ein Erzählen vom Außergewöhnlichen. Das zentrale Ereignis des Zugunglücks treibt dieses Problem noch auf die Spitze und verweist das Außergewöhnliche letztlich an den Ort der medialen Präsentation, in die periodische Presse. Wenn von Schmidt im Gespräch mit Gertrud resignativ bemerkt, „[e]s ist noch nie etwas Außergewöhnliches auf Erden vorgefallen“ (BA 11, 134), dann kündigt er diese Suchbewegung auf. Wendet sich von Schmidt zum Ende der Erzählung seiner eigenen Biographie zu, die in der doppelten Hochzeit einen Schluss erfährt, bedeutet das für den Erzähler auch eine Abkehr von der Suche nach dem Außergewöhnlichen.¹⁰⁹ Die Behaglichkeit der bürgerlichen Ehe, die von Schmidt in seinem in transponierter Rede summarisch präsentierten Antrag an Christine von Wittum als Wunsch ausdrücklich formuliert, nämlich „frühere liebliche Tage in behaglicherer und gediegener Weise von neuem leben zu dürfen“ (BA 11, 153), bringt damit von Schmidts

108 Diese Dynamik entspricht damit dem Programm der Familienzeitschriften als „Konstruktion eines bereits Bekannten als *Neuigkeit* einerseits, in der *Familiarisierung* des Fremden andererseits“ (Günter 2007, 51, Herv. im Original).

109 In eine ähnliche Richtung argumentiert Jückstock-Kießling, die das Verhältnis von Autobiographie – respektive expliziter Autofiktion – und Novelle als Palimpsest zwischen Erzählebenen beschreibt, vgl. Jückstock-Kießling 2004, 223.

Antrieb und gleichzeitig den narrativen Motor, sich „auf diese unbehaglichen, ungemütlichen Angelegenheiten fremder Leute einzulassen“ (BA 11, 73), zum Erliegen. Das novellistische Projekt, das, statt eingelöst zu werden, lediglich als Dynamik des Erzählens, als Suchbewegung sozusagen, in der dreistelligen Struktur der Erzählanordnung entworfen wurde, ist damit aufgegeben.