

---

## IV Zwischen den Welten



# 1 Unruhige Gäste

*Unruhige Gäste. Ein Roman aus dem Säkulum* (1885) stellt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme innerhalb des umfangreichen Erzählwerks Raabes dar. Nicht nur handelt es sich um den einzigen Text, der explizit die Gattungsbezeichnung Roman im Untertitel trägt, auch der Ort der Erstpublikation ist ein besonderer: Raabe veröffentlichte den Roman 1885 zuerst in elf Folgen der *Gartenlaube*, bevor dieser dann 1886 in Buchform erschien. Für Raabe blieb es bei dieser einen Veröffentlichung in der populären Familienzeitschrift. Als ausgesprochen untypisch gelten darüber hinaus der religiöse Gehalt des Romans, dem die Forschung verschiedenes Gewicht zugesprochen hat,<sup>1</sup> sowie die – gemessen an den übrigen Texten des Spätwerks – relativ unauffällige und ungebrochene Erzählweise.<sup>2</sup> Dennoch: Die Thematik des aufkommenden Massentourismus im Harz,<sup>3</sup> das bacteriologische Wissen und seine Epistemologie,<sup>4</sup> die sozialen Mechanismen von Inklusion und Exklusion einer dörfischen und kleinstädtischen Gesellschaft,<sup>5</sup> sowie die kontrapunktischen Raum-, Zeit- und Plotstrukturen fügen sich nahtlos in Raabes Erzählwerk und lassen gemeinsame thematische wie formale Linien erkennen. Insbesondere aber für die intertextuelle Dimension, die Raabes Erzähltexte grundsätzlich auszeichnet, bietet der Roman eine spezifische Perspektive, indem er nicht nur intertextuelle Referenzen und Zitate einbezieht, sondern darüber hinaus die zehn Jahre zuvor erschienene Erzählung *Zum wilden Mann* (Kap. II.2) aufgreift und fortführt. Dabei erfährt die semantische Intertextualität eine fiktionstheoretische Wendung.

Der Roman präsentiert die Geschichte zweier krankheitsbedingter Todesfälle, die über Ansteckung miteinander in Verbindung stehen. Veit von Bielow, Tourist auf der Durchreise und in mehrfacher Hinsicht ein Mann von Welt, trifft in einem fernab des Badetourismus liegenden Bergdorf im Harz ein, wo er seinen ehemaligen Studienfreund, den Dorfpfarrer Prudens Hahnemeyer, besuchen will. Die Ankunft Veits koinzidiert mit dem Tod der Dorfbewohnerin Anna Fuchs, die seit ihrer Typhuserkrankung gemeinsam mit ihrem Mann Volkmar und ihren beiden Kindern in sozialer Isolation auf der so genannten Vierlingswiese außerhalb des Dorfes gewohnt hat. Phöbe Hahnemeyer, die Schwester

---

<sup>1</sup> Für einen Überblick über die Diskussion um die Stellung des religiösen Gehalts siehe Parr 2016b, 209.

<sup>2</sup> Vgl. Lensing 1988, 154.

<sup>3</sup> Siehe Klimek 2012, 123–135; Rohse 2008; Wilke 2016.

<sup>4</sup> Siehe Arndt 2019; Binczek 2006; Steiner 2016.

<sup>5</sup> Siehe Hamann 2009, 311f.; Pfeiffer 1996; Tatlock 1999.

des Dorfpfarrers, ist neben dem in täglichen Stippvisiten das Dorf frequentierenden Arzt Doktor Hanff die einzige Person, die mit der Familie Fuchs in Kontakt steht. Ihr letzter Krankenbesuch in der Hütte und Veits Ankunft auf der Vierlingswiese bilden den Auftakt der Handlung. Aus der rein zeitlichen Koinzidenz entwickelt sich ein kausales Geschehen, wenn sich Veit in den Streit der Dorfverwaltung mit Volkmar Fuchs um Annas Begräbnis einmischt, und zwar mit einer ungewöhnlichen Lösung: Er erreicht Volkmar Fuchs' Einverständnis mit dem Versprechen, für sich selbst und Phöbe Hahnemeyer die beiden angrenzenden Gräber zu erwerben und so mit dem eigenen Tod als Schutz vor der feindseligen Dorfgemeinschaft zu fungieren. Auf diese Weise mit dem Bergdorf und seinen Bewohner\*innen verbunden, kehrt Veit in die touristische Gesellschaft zurück, die im nahegelegenen Kurort verweilt, wo er kurz darauf selbst an Typhus erkrankt und infolgedessen aus der Gesellschaft ausgeschlossen wird. Im an der Stadtgrenze gelegenen Siechenhaus pflegt ihn Phöbe Hahnemeyer gemeinsam mit der gealterten Dorette Kristeller, der weiblichen Hauptfigur der Erzählung *Zum wilden Mann*, gesund. Der Tod ereilt ihn dennoch einige Monate später auf einer Reise nach Italien, von dem ein vorahnungsvoller Brief Veits an Phöbe zeugt, dessen Lektüre zugleich die Handlung beendet.

Mit dem Geschwisterpaar Hahnemeyer, der „Schulschwester“ (BA 16, 240) Phöbe und dem Dorfpfarrer Prudens, auf der einen und Veit von Bielow, dem Touristen „aus dem Säkulum, der Zeitlichkeit – der Gesellschaft“ (BA 16, 194), auf der anderen Seite, stehen sich vollkommen divergente Lebens- und Weltentwürfe gegenüber, die im Verlauf der Erzählung auf verschiedene Weise aufeinander bezogen und abgebildet werden.<sup>6</sup> Diese Doppelung steht in engem Zusammenhang mit der Raumstruktur der erzählten Welt, die mit ihrer Einteilung in außen und innen, in Bergdorf oben und Badeort unten sowie der Binnendifferenzierung dieser Bereiche in Zentrum und Peripherie eine stabile Ordnung besitzt.<sup>7</sup> Dass der Roman zwei Welten gegeneinanderstellt, ist in der Forschung spätestens mit der einschlägigen Lektüre Joachim Pfeiffers von 1996 zum Topos geworden, wenn auch der Begriff der Welt variabel für verschiedene Ordnungen metaphorisch und eher unspezifisch verwendet wurde.<sup>8</sup> Doch auch die Erzählung selbst verwendet den Begriff der Welt, der dort mehr ist als eine bloße Metapher: Er hat seinen Einsatz im narrativen Diskurs immer genau an den Stellen, an denen die räumlichen und zeitlichen Grenzen in ihrer Funktion bezogen auf eine semantische Ordnung hin getestet werden. Spätestens wenn

---

<sup>6</sup> Vgl. Detering 1990, 92–136; Hamann 2009, 314 f.; Kaiser 1997.

<sup>7</sup> Vgl. Hamann 2009, 307.

<sup>8</sup> Siehe Pfeiffer 1996. Vgl. Götsche 2000, 117–122; Hanson 1981.

der raumzeitliche Anschluss mit dem Aufgreifen der Erzählung *Zum wilden Mann* an die Grenzen der Fiktion führt, erhält der Begriff – so meine These – ein klares Profil: Es bildet sich ein Aushandlungsprozess von der Welt und ihren Grenzen ab, der das Erzählen als Worldmaking reflektiert. Damit bespiegeln sich Raumordnung und Worldmaking gegenseitig. Raabes Roman *Unruhige Gäste* führt zwischen Welten, indem er Welt weder voraussetzt noch bestimmt, sondern auf verschiedene Weise konturiert: thematisch, indem er Bereiche verschiedener Ordnungen unterscheidet; narrativ, indem er zeitliche und räumliche Strukturen an Grenzverläufen organisiert; und intertextuell, indem er an die zehn Jahre zuvor erschienene Erzählung *Zum wilden Mann* anschließt und dabei aus der intertextuellen eine ontologische Relation macht.

Um zu zeigen, wie die Reflexion auf das Worldmaking in Raabes *Unruhigen Gästen* zwischen die Welten führt, werde ich im Folgenden im ersten Schritt (1.1) analysieren, wie das Zusammenspiel von Raumstruktur und Figurenbewegungen Welt adressiert, und zwar weniger durch spezifische Inhalte als vielmehr über die Struktur des Weltbegriffs. Anschließend geht es um die doppelte Nachträglichkeit des Erzählers (1.2). Sie kommt durch verschiedene Formen von Nachträgen zustande, die auf raumzeitliche Kontinuität zielen. Mit der Kontinuität geht es auch um die Frage der Identität der Entitäten, die in der Erzählung über die Figuren und ihre Namen verhandelt wird (1.3): Die Namen führen eine intertextuelle Dimension des Erzählers ein. Im vierten Schritt (1.4) geht es dann um eine spezifische, nämlich ontologische Form dieser intertextuellen Beziehung, um einen Anschluss zweier erzählter Welten, womit die Erzählung wortwörtlich zwischen die Welten führt. Abschließend steht die metafiktionale Dimension dieses Anschlusses im Zentrum, mit dessen paradoxen Effekten die Erzählung die ontologischen Probleme eines solchen Worldmaking markiert (1.5).

## 1.1 Raum: Topologie

Die zweite Hälfte des Romans ergänzt und erweitert kontrapunktisch die Dorfgeschichte der ersten Hälfte. Dem Schauplatz des abgelegenen Bergdorfs im Harz wird derjenige des belebten Badeorts zur Seite gestellt. Das Ansteckungsgeschehen, das beide Schauplätze miteinander verbindet, entzieht sich, entsprechend dem bakteriologischen Setting, einer direkten narrativen Darstellung.<sup>9</sup> Stattdessen sind es die Figurenbewegungen und -begegnungen, auf welche die Erzählung einen besonderen Fokus legt, nicht nur, aber auch weil sie aufgrund der

---

<sup>9</sup> Siehe ausführlich Arndt 2019; Binczek 2006; Fountoulakis 2014, 103.

bakteriologischen Epistemologie quasi unter Generalverdacht stehen. Die Handlung findet deshalb nicht im Raum statt, sondern formiert sich am Raum und seiner komplexen Ordnung. Die doppelte Raumstruktur des Romans bildet die Basis für die übercodierten Figurenbewegungen, die als Grenzgänge, Grenzüberschreitungen und Schwellensituationen Ordnungen zugleich bestätigen sowie in Frage stellen. Dabei geht es auch um bestimmte historische, soziale und metaphysische Ordnungen, wie die Forschung gezeigt hat, ohne dass die dabei aufgeworfenen Probleme in irgendeiner Form gelöst werden. Gemeinsam ist den Situationen jedoch, dass der Fokus auf Grenzen und Schwellen das Problem von Welt von der Verdoppelung her verhandelt. Die Erzählung semantisiert nämlich die Grenze von außen und innen als Weltgrenze. Indem diese Grenze verschoben und verschiedentlich attribuiert wird, wird aus dieser bloßen Semantisierung von Welt ein Aushandeln von Welt. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, verhandelt die Erzählung an ihrer komplexen topologischen Ordnung die Struktur von Welt.

Die Handlungsstruktur der *Unruhigen Gäste* ist aufs Engste mit der Raumstruktur verknüpft, die sich aus drei zentralen Oppositionen ergibt: außen und innen, oben und unten, Zentrum und Peripherie. Erstens gliedert der Gegensatz von weltlichem Säkulum,<sup>10</sup> dem Außen, und Badeort samt Bergdorf im Harz, die qua Opposition den Charakter eines Innen erhalten, den Raum der erzählten Welt. Während das Außen im Erzählerbericht lediglich erwähnt wird und nur in den kurzen intradiegetischen Erzählsequenzen überhaupt als Schauplatz dient, sind Bergdorf und Badeort die zentralen Schauplätze der extradiegetisch präsentierten Handlung. Die Opposition schlägt sich vor allem darin nieder, dass die Figuren danach klassifiziert werden, ob sie schon ‚draußen‘ in der Welt gewesen sind. So stellt sich Veit beispielsweise folgendermaßen vor: „Mein Name da draußen im Säkulum ist Bielow“ (BA 16, 189). Auch Volkmar Fuchs mit seinem „Kriegs- und Herrendienst[ ]“ (BA 16, 237) und Spörenwagen, der „sich in der Welt umgesehen hat und bis ins Ungarland und weiter gewesen ist“ (BA 16, 244 f.), gehören dieser Gruppe an.<sup>11</sup> Zweitens untergliedern sich wiederum die Schauplätze der Handlung vertikal in Bergdorf oben und Badeort unten, welche schließlich, drittens, beide eine Binnengliederung in gemeinschaftliches Zentrum auf der einen und peripheren Ort des Ausschlusses – Krankenhütte und Siechenhaus – auf der anderen Seite aufweisen.<sup>12</sup> Diese Ordnung des erzählten Raumes konstituiert sich im Erzählen grenzüberschreitender Figurenbe-

**10** Eine Differenzierung der fast synonym verwendeten Bezeichnungen von Säkulum und Weltlichkeit schlägt Müller vor, vgl. Müller 1963, 133f.

**11** Vgl. Tatlock 1999, 335.

**12** Vgl. Pfeiffer 1996, 213f.; Pfeiffer 1997, 86f.

wegungen, die, jeweils einer dieser räumlichen Einheiten zugehörig, zeitweise in andere Bereiche hinüberwandern.<sup>13</sup>

Veits Ausschluss ebenso wie Volkmar Fuchs' Wiedereingliederung in die Gemeinschaft des Dorfes zeigt jedoch, dass die Zuordnung der Figuren zu bestimmten Räumen nicht statisch ist, sondern sowohl diese als auch die Räume selbst und insbesondere ihre Grenzen in ständiger Aushandlung stehen.<sup>14</sup> Denn mit den Bewegungen, welche die Figuren zwischen den Schauplätzen vollziehen, geraten ebendiese Grenzen und Schwellenräume in den Blick, denen allein schon quantitativ im Text viel Beachtung geschenkt wird. Grenzen prägen in verschiedensten Formen den erzählten Raum: Wald, Hecken, Zäune, Türen, Fenster, Wände. Dabei kommt dem liminalen Raum des Waldes eine besondere Bedeutung zu, da dieser sowohl die Grenze zwischen Bergdorf und Badeort als auch die zwischen Vierlingswiese und Dorf markiert (vgl. BA 16, 186, 265). Die zunächst relativ undurchlässig scheinenden Grenzen zwischen den oppositionell angelegten Orten in der Raumstruktur werden – wenn auch nur von einzelnen Figuren – ständig überschritten,<sup>15</sup> erfahren in diesen Überschreitungen aber erst eine Aktualisierung als Grenzen. Dabei sind neben den vollzogenen Überschreitungen diejenigen relevant, die gerade nicht vollzogen werden und auf diese Weise eine Semipermeabilität der konstitutiven Raumgrenzen etablieren.

An den Figurenbewegungen konstituieren sich Raum- und Handlungsstruktur gegenseitig, wovon wiederum die Gliederung des Textes abhängt. Das erste Kapitel ist dafür paradigmatisch. Anhand der Bewegungen der Figuren(-gruppen) lässt sich eine Einteilung in drei Ereignissequenzen erkennen: Auf den Touristenzug (1), der in der Bewegung „aus dem Dunkel des Waldes [...] quer über die Vierlingswiese vorbei an der Rasenhütte“ (BA 16, 181) bis zum „gegenüberliegenden Tannenwalde, wo sich der Reitpfad plötzlich ziemlich steil bergabwärts zog“ (BA 16, 183) das räumliche Setting der Vierlingswiese aufspannt, folgen der Auftritt Phöbe Hahnemeyers (2) „aus derselben Richtung“ (BA 16, 183) und deren erste Begegnung mit Veit von Bielow auf dem Weg zur Krankenhütte sowie schließlich ihre Rückkehr (3) aus derselben und die erneute Bewegung über die Vierlingswiese in entgegengesetzter Richtung zurück zum Dorf, diesmal gemeinsam mit Veit. Diese Sequenzierung findet ihre Entsprechung in den Zeitangaben, welche die Abfolge der Figurenbewegungen im ersten Kapitel begleiten.

---

13 Vgl. Hamann 2009, 308. Vgl. auch Parr 2009, 308–311.

14 Vgl. Binczek 2006, 76.

15 Vgl. Pfeiffer 1996, 225.

Phöbes und Veits gemeinsamer Weg von der Vierlingswiese in das Dorf kommt dabei einer Rezentrierung gleich, weil von nun an der Garten des Pfarrhauses das organisatorische Zentrum der Raumstruktur bildet. Diese Funktion hat das Pfarrhaus zumindest für die erste Hälfte des Romans inne, die – abgesehen von extradiegetischen, überblicksartigen Exkursen zur touristischen Gesellschaft im Tal – auf das Bergdorf beschränkt ist. Dass die Figurenbewegungen nicht nur den Raum, sondern auch die Handlung strukturieren, wird bereits in diesem ersten Schauplatzwechsel von der Vierlingswiese zum Pfarrhaus deutlich. Denn der Moment des Übertritts fällt mit der Textgrenze vom ersten zum zweiten Kapitel zusammen. Medial bildet sich die räumliche Grenze ab, wenn der weiße Zwischenraum und die paratextuelle Kapitelzählung buchstäblich zwischen Wiese und Dorf tritt, indem das erste Kapitel mit dem Wort „Vierlingswiese“ (BA 16, 185) endet und das zweite mit „Der Wald nach dem Dorfe“ (BA 16, 186) einsetzt. Diese Verknüpfung von räumlichen Grenzen, ihren Überschreitungen und der medial gestützten Sequenzierung setzt sich im weiteren Verlauf der Erzählung fort. Auf vergleichbare Weise betreten und verlassen, teilweise mehrfach, Figuren wie der Dorfvorsteher, Doktor Hanff und Valerie jeweils zu den Kapitelanfängen und -enden den Schauplatz des Pfarrgartens, der sich somit als stabiles Zentrum der Handlung etabliert, das die Figurenbewegungen im Raum der erzählten Welt organisiert.

In der zweiten Hälfte der *Unruhigen Gäste* sind die Bewegungen der Figuren, die zuvor stets horizontal innerhalb der räumlichen Binnengliederung des Bergdorfes verkehrten, um eine vertikale Dimension erweitert: um die Bewegung zwischen Bergdorf und touristischem Badeort.<sup>16</sup> Mit dieser Doppelung der Schauplätze ‚oben‘, nämlich Bergdorf und Krankenhütte, in eine parallele Anordnung ‚unten‘, Badeort und Siechenhaus, wird die Struktur des erzählten Raumes komplexer.<sup>17</sup> Die Möglichkeiten der Figurenbewegungen, die diese Raumstruktur konstituieren, sind somit vervielfacht. Obwohl der Badeort im Tal erst in der zweiten Hälfte der Erzählung zum Schauplatz der Handlung wird, ist er im ersten Teil bereits präsent, weil er in kurzen parallelisierenden Passagen zum Bergdorf in Relation gesetzt wird:

Nun erreichte der Touristenzug von vorhin eben verdrießlich, stumm, voll unbestimmten Unbehagens, abgemattet und in der Erwartung heißer Zimmer nach dem Hofe hinaus, teurerer Rechnungen und allzu beschäftigter Kellner und Stubenmädchen drunten im Bad

---

16 Vgl. Binczek 2006, 76; Junge 1910, 17.

17 Vgl. Binczek 2006, 75; Hamann 2009, 308 f; Pfeiffer 1996, 220; Pfeiffer 1997, 86; Rohse 2008, 224.

das Hotel „Zu den drei silbernen Hechten“. Und in der Rasen- und Borkenhütte unter den Tannen auf der Vierlingswiese lag die Leiche der „Feh“[.]

(BA 16, 196)

Unten Bewegung, Lärm und Leben, oben Stillstand, Stille und Tod – so pointieren die Passagen die Opposition von Bergdorf und Badeort.<sup>18</sup>

Was zunächst als Relation des Kontrasts aufgebaut wird, verliert mit der Rückkehr Veits in die touristische Gesellschaft zunehmend an Kontrast und überführt die Relation in eine der Ähnlichkeit von oben und unten. Als Veit erkrankt und seine Krankenstätte im Siechenhaus bezieht, etabliert die Erzählung eine dem Bergdorf analoge räumliche Struktur von Zentrum und Peripherie.<sup>19</sup> Diese Ähnlichkeit findet ihren Höhepunkt im 20. Kapitel, in dem Bergdorf und Badeort in einer erstaunlichen Kongruenz präsentiert werden. Nach Saisonende versammeln sich die Bewohner\*innen des Badeorts in der örtlichen Wirtschaft ebenso wie die Gemeinschaft des Bergdorfs in der Dorfkneipe:

Wie sie drunten im Tal, in Bremers Hofe nach des Doktors Abgang über Gott und Welt, das Universum und noch einiges jenseits desselben die Unterhaltung weiterführten, so diskurrierten sie auch oben in dem Gebirge, in der Dorfkneipe weiter, nachdem Spörenwagen seinen Abschied genommen hatte, ohne der Gesellschaft vorher eine Rede gehalten zu haben.

(BA 16, 315)

Die ontologische Operation des Vergleichens, welche die Relation von oben und unten stiftet, ebnnet die Differenzen explizit ein. Die extradiegetische Zusammenschau der beiden Schauplätze dient hier eben nicht mehr dazu, Gegensätze aufzuzeigen, sondern die Situation im Badeort fungiert als Folie für diejenige im Bergdorf: „wie [...] drunten“, „so [...] auch oben“. Die vertikale Ebene der Raumordnung ist damit nahezu aufgehoben. Die letzten beiden Kapitel erzählen davon, wie Phöbe kurz vor Wintereinbruch im Pfarrhaus zwei Briefe erhält, die den Raum über Distanz vermessen: einen aus der „Nähe“ und einen „mit ausländischen Poststempeln“ versehen (BA 16, 318f.).

Wenn man also die Ordnung des erzählten Raumes mit ihren drei zentralen Oppositionen nicht als statisch betrachtet, sondern – wie es die Erzählung ja auch entlang der Figurenbewegung vorführt – als dynamisch, die sich an ihren Grenzen formiert, dann lässt sich eine Verschiebung der Grenzen erkennen, die letztlich auch die zentrale Problemstellung der Erzählung betrifft. Die topologische Opposition von außen und innen, die mit den semantischen Konzepten von „Weltlichkeit“ (BA 16, 221) und Abgeschiedenheit verknüpft ist, fällt nämlich zunächst mit der vertikalen topologischen Opposition der Positionen oben und

18 Vgl. Hamann 2009, 307f.

19 Vgl. Pfeiffer 1996, 220.

unten zusammen, die topographisch dem Bergdorf und dem Badeort entsprechen. „Welt“ wird in der Erzählung folglich bestimmten räumlichen Bereichen attribuiert. Die touristische Gesellschaft im Badeort repräsentiert die „Weltlichkeit“ (BA 16, 221) oder das „Säkulum“, (BA 16, 189, *passim*), so der Begriff bei Raabe, so dass das Bergdorf in seiner Abgeschiedenheit und Hermetik in Abgrenzung zu dieser Weltlichkeit erscheint,<sup>20</sup> nämlich buchstäblich als „weltabgeschieden[ ]“ (BA 16, 204). Wenn dann mit Veits Rückkehr in die touristische Gesellschaft und Valeries Besuch im Bergdorf sowie dem daraus folgenden Ansteckungsgeschehen Badeort und Bergdorf mehr und mehr in Analogie gesetzt werden, treten die beiden ersten Oppositionen zunehmend auseinander.<sup>21</sup> Qua ontologischer Operation des Vergleichens werden Badeort und Bergdorf einander angenähert.

Diese Annäherung hat zur Konsequenz, dass die bisher einander zugeordneten Bereiche der beiden topologischen Ordnungen auseinandertreten. Sie betrifft nicht nur die Opposition von oben und unten, sondern eben auch die mit dieser übereinandergelegten Opposition von innen und außen: Der Badeort repräsentiert nicht mehr die Welt. Wie sich die Annäherung vollzieht und inwiefern sie die semantische Ordnung des erzählten Raumes betrifft, wird im 20. Kapitel deutlich, wenn von der Abreise der Tourist\*innen erzählt wird:

Und nun ist der Sommer dahingegangen und der Herbst auch. Längst haben sich die eingeborenen Buttervögel und die fremden Gäste aus dem Tal verloren. Die Musikanten haben ihre Instrumente zusammengepackt, die Springbrunnen haben ihr lustig Rauschen und Hüpfen für diesmal eingestellt, die überflüssigen Kellner, Köche und Stubenmädchen sind entlassen, und die ortsangesessenen Leute sind wieder in die Räume eingezogen, die sie während der „Saison“ an die Fremden vermietet hatten. In den vornehmen Privatvillen sind die Läden geschlossen, die Vorhänge herabgelassen, die Möbel mit Überzügen versehen und die Spiegel und Bilder verhängt. In den Spekulationsvillen ist in den Mietgemächern dasselbe geschehen, nur haben sich die am Orte verbliebenen Spekulanten und Eigentümer auch hier zu eigener Behaglichkeit mit ihrem eigenen Haushalt ausgebreitet, und es gehen in manchem Salon Dinge vor, die während der fashionablen Erntezeit rein unmöglich drin waren. Die großen Hotels stehen stumm und langweilig und beinahe etwas unheimlich unter dem gewöhnlich recht grauen Himmel. Jedermann im Bad hat längst seinen Gewinn aus dem Jahrgang zusammengezählt und ist mehr oder weniger zufrieden damit. (BA 16, 308f.)

Nachträglich und mit markierter Ellipse erzählt das 20. Kapitel die Ordnungsprozesse, die mit dem Saisonende einhergehen. Diese besitzen einen zeitlichen Index, der auf einen früheren Zeitpunkt referiert: „wieder“, und sind deshalb

**20** Vgl. exemplarisch Kaiser 1997, 3f. Zur pejorativen Bedeutung des Begriffs vorwiegend in einem christlichen Kontext siehe Stockhammer 2020, 7.

**21** Vgl. in Hinblick auf die leitmotivische „Unruhe“ Hamann 2009, 309f. Vgl. anders Pfeiffer 1996, 220–222.

Vorgänge der Restauration, die sich entlang einer Grenze von Eigenem und Fremden vollzieht bzw. diese Grenze überhaupt nachträglich sichtbar macht:<sup>22</sup> Während sich „die fremden Gäste aus dem Tal verloren“ haben, haben sich die „Eigentümer“ „zu eigener Behaglichkeit mit ihrem eigenen Haushalt ausgebreitet“. Die exzessive Verwendung des Wortstammes „eigen“ lässt diese Restauration, die Wiederherstellung einer alten Ordnung, fast schon als Renaturierungsvorgang erscheinen, als Wiederherstellung einer ‚eigentlichen‘ Ordnung. Das Ergebnis: Die semantischen Oppositionen zum Bergdorf sind aufgehoben; alle Elemente, die zuvor diese Opposition verursacht haben, sind aus dem Städtchen abgezogen. Gerade weil diese Restauration die Wiederherstellung einer eigentlichen Ordnung so sehr in den Vordergrund stellt – ‚alles ist wieder an seinem Platz‘ – kommt sie einer Stillstellung der Bewegung gleich; die akustische Stillstellung wird ja sogar explizit thematisiert.

Nicht allein über die semantische Annäherung an die Attribute des Bergdorfs vollzieht sich aber die Verschiebung, die Veränderungen im Badeort vollziehen auch selbst eine Grenzüberschreitung. Denn mit der Abreise der Tourist\*innen sind „die ortsangesessenen Leute [...] wieder in die Räume eingezogen“ und verlagern somit das Leben in die privaten Innenräume. Die Verlagerung vom Außen ins Innen veranschaulicht die Grenzverschiebung, die bereits durch die Parallelisierung in der räumlichen Binnenordnung von Dorf und Stadt nahegelegt wurde und nun mit der Abreise der Tourist\*innen vollzogen wird. Die Opposition von außen und innen besteht nun nicht mehr zwischen Dorf und Stadt, sondern zwischen einem nicht näher bestimmten Außen auf der einen und dem Badeort mit nahegelegenem Bergdorf auf der anderen Seite. Zunehmend verliert der Badeort dadurch seine Zuordnung zum Außen – und damit auch zur Semantik dieses Außen: der Welt. Die Grenze zwischen außen und innen verschiebt sich und inkludiert nun neben dem Bergdorf auch den Badeort.

Die Volatilität der Grenze von außen und innen, die in der Erzählung mit dem Konzept von Welt verbunden wird, bildet sich jedoch nicht nur in der schrittweisen Verschiebung ab, die Raumstruktur und Handlungsstruktur in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit skizzieren. Vielmehr ist diese Grenze bereits in der Eröffnungsszene als prekär eingeführt und mit der Figur des Touristen bzw. der Touristin verbunden. Davon, dass der Roman sich den Tourismus nicht nur in zeitdiagnostischer und kulturkritischer Perspektive zum Thema macht,<sup>23</sup> sondern ihn als Reflexionsfigur auf das eigene Worldmaking in Anschlag bringt, zeugt bereits die erste Szene des Romans, in der ein Touristenzug über die Vier-

---

<sup>22</sup> Zum Eigenen und Fremden siehe Bürner-Kotzam 2001, 128–150; Parr 2009, 308–311.

<sup>23</sup> Siehe Rohse 2008; Wilke 2016.

lingswiese und vorbei an der Krankenhütte der Familie Fuchs zieht. Dieser Auf-  
takt stellt nicht wie viele andere Erzählanfänge Raabes eine aufwendige metafik-  
tionale Inszenierung voran.<sup>24</sup> Obwohl er eine Exposition im klassischen Sinn  
darstellt, weil er den zentralen Schauplatz und die beiden Hauptfiguren einführt,  
steht die Handlung zunächst nicht im Zentrum. Stattdessen leistet der Erzählan-  
fang eine Reflexion auf das Worldmaking, indem er die ontologische Basisopera-  
tion des Differenzierens inszeniert. Er führt das Paradigma der Grenze ein, das  
für die Erzählung durchgängig relevant ist. Zugleich bindet er die Grenze an die  
initiale Geste des Worldmaking, die für jeden Erzählanfang konstitutiv ist, indem  
sie die basale ontologische Differenz einführt.

Es war eigentlich ein wenig abseits der gewöhnlichen, ausgetretenen Touristenstraße  
durch das Gebirge, wo das Dorf lag, das auf seine Kosten aus Stangen, Rasen und Tan-  
nenrinde die Hütte oder Köte gebaut hatte, die einen und einen halben Büchsenschuß  
(alte Tragweite) von den letzten Häusern des Ortes am Waldrande stand. Aber ein Fuß-  
und Reitweg schlängelte sich doch einige fünfzig Schritte von dem kuriosen [...] Gebäude  
aus dem Hochforst hervor, und eine bunte Schar von Sommerreisenden – Weiblein  
und Männlein zu Fuß, zu Pferde und zu Esel – zog eben lustig und laut aus dem Dunkel  
des Waldes in die Sonne und quer über die Vierlingswiese vorbei an der Rasenhütte.

(BA 16, 181)

Die Korrelation der medialen Textgrenze – von weiß zu schwarz – mit dem Ein-  
setzen des Erzählens, das auf der ontologischen Operation des Differenzierens  
basiert, erhält hier in Form der grenzüberschreitenden Bewegung des Touris-  
tenzugs in den Raum des Schauplatzes eine anschauliche Entsprechung. Der  
Touristenzug adressiert dabei ein spezifisches Problem, nämlich dass die initiale  
Setzung nicht bloß ein Ereignis an einem bestimmten Ort zu einer be-  
stimmten Zeit einführt, sondern zugleich auch Raum und Zeit *voraussetzt*,  
also Relationen der Kontinuität einführt.<sup>25</sup> Albrecht Koschorke bestimmt die  
Funktion des Erzählanfangs im Hinblick auf die raumzeitlichen Strukturen  
und aus systemtheoretischer Warte folgendermaßen:

Was gilt, hängt auf elementare Weise davon ab, welcher Erzählanfang gesetzt wird, der  
die Gegenwärtigkeit des Erzählten von einer aus dem Innern der narrativen Raumzeit un-  
artikuliert scheinenden, ungeordneten Prähistorie trennt und damit immer auch schon  
den Gegenstand definiert, der den Kern der Geschichte bildet.<sup>26</sup>

Raabes Erzählanfang macht genau dieses Problem des Anfangs sichtbar, dass  
die initiale Setzung des Worldmaking bereits auf komplexen ontologischen

---

24 Siehe exemplarisch Birus 1996. Siehe außerdem insbes. Kap. II.1.1 und II.2.1–2.

25 Allgemein zu den Paradoxien des Anfangs siehe Koschorke 2002.

26 Koschorke 2012, 62.

Operationen basiert, die zugleich eine ontologische Grenze, aber auch Relationen der Kontinuität stiften. Diese paradoxe Struktur bildet der Anfang in einer doppelten Bewegung ab: Während dem „Fuß- und Reitweg“ eine erste, und zwar kontinuierliche Bewegung zugeschrieben wird – er „schlängelte sich [...] hervor“, wie es heißt –, ist die Bewegung des Touristenzugs demgegenüber als ereignishafter Grenzübertritt charakterisiert – er „zog eben aus dem Dunkel des Waldes in die Sonne“ (BA 16, 181).

Obwohl der Erzählanfang nicht, wie für Raabes metafiktionalen Anfänge charakteristisch, zuerst die Position des Erzählers selbst inszeniert, veranschaulicht er den Erzählakt und setzt ihn zugleich ein. Das formelhafte „Es war“ markiert gleichzeitig Erzählakt und Anfang, wobei die zeitliche Adverbialbestimmung der konventionalisierten Anfangsformel schlechthin, „Es war einmal“, durch eine lokale Angabe ersetzt wird: „Es war [...] ein wenig abseits der gewöhnlichen, ausgetretenen Touristenstraße“ (BA 16, 181). Während die erzählte Zeit zunächst gerade nicht explizit zur Sprache kommt, sondern über die Verben und insbesondere über die durative Semantik der Verben „lag“ und „stand“ als von der Erzählzeit abweichend eingeführt wird, gilt die Aufmerksamkeit der narrativen Darstellung des Raumes. Noch bevor man erfährt, was „war“, erfährt man, wo „[e]s war“. Die einzelnen Elemente des Schauplatzes – Touristenstraße, Gebirge, Dorf, Hütte, Wald(-rand) – werden mit Hilfe von Präpositionen in ihrer Relation zueinander vorgestellt. Darüber hinaus erhält diese Relation eine genauere räumliche und semantische Bestimmung, da die Hütte in ihrer Lage „einen und einen halben Büchsenschuß“ vom Dorfrand und der Weg wiederum „einige fünfzig Schritte“ von der Hütte entfernt liegt (BA 16, 181). Der – wenn auch relativ ungenauen – Maßeinheit „Büchsenschuß“, die das raumzeitliche Koordinatensystem und seine Relationen näher bestimmt, wird eine Dimension der Gewalt und zugleich eine Richtung dieser Gewalt, nämlich vom Dorf zur Hütte, unterlegt.

Die Dauerhaftigkeit, die dem räumlichen Setting über die durative Verbsemantik zugrunde liegt, wird dann mit einem Zeitpunkt unterbrochen: „und eine bunte Schar von Sommerreisenden [...] zog eben lustig und laut aus dem Dunkel des Waldes in die Sonne“ (BA 16, 181, Herv. C.P.). Der Auftritt der Touristengruppe gewinnt seine Ereignishaftigkeit aus diesem Gegensatz, womit das Erscheinen zugleich als Eindringen konturiert wird, und zwar als Eindringen in das räumliche Setting. Ereignis- und Dauerhaftigkeit bedingen sich auf diese Weise gegenseitig und konstituieren in ihrem Zusammenwirken den Erzählanfang. Die Bewegung der Tourist\*innen von einem nicht näher spezifizierten Außen – im weiteren Verlauf der Erzählung immer wieder als „Weltlichkeit“ (BA 16, 221, *passim*) oder „Säkulum“ bezeichnet (BA 16, 189, *passim*) – in das räumlich begrenzte Setting, mit der ebendieses gleichzeitig narrativ hervorge-

bracht wird, macht sich auf diese Weise die mediale Grenze des Textanfangs zunutze. So wird die Abhängigkeit von der durch Grenzen bestimmten Ordnung und der Transgression derselben vorgeführt, die im Folgenden die Erzählung organisiert. Die besondere ‚Stelle‘ des Erzählanfangs führt diese Abhängigkeit zudem mit der ontologischen Grenze der erzählten Welt eng, wenn Text- und Erzählanfang die initiale Setzung der erzählten Welt mit dieser paradoxen Struktur des Überschreitens und gleichzeitigen Einführens der Grenze veranschaulicht. Dieses Reflexionspotenzial der Transgression erhält besonderes Gewicht, da es sich um den Anfang der Erzählung handelt: Ausgehend von der induzierenden Bewegung des Touristenzugs als initialem Ereignis entfaltet sich die Erzählung.

Obwohl der Touristenzug für den weiteren Verlauf der Handlung selbst nur von geringer Bedeutung ist, bildet seine räumliche Konfiguration die Folie, der eine ganze Reihe weiterer Figurenbewegungen folgen, welche die Handlung sequenzieren. Gespiegelt und forciert wird die zentrale Bedeutung der Figurenbewegungen, indem der Text sie in Form des Reisens und des Tourismus explizit zum Thema macht. Der\*die Tourist\*in als liminale Figur par excellence bringt also bereits das semantische Profil mit, um das Fremde und die Grenzüberschreitung in den Fokus zu rücken.<sup>27</sup> Denn noch bevor der Touristenzug erzählt wird, markiert bereits die im historischen wie im aktuellen Tourismusdiskurs entscheidende Differenz von Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem den Auftritt der Touristenschar als potenzierte Grenzüberschreitung:<sup>28</sup> „Es war eigentlich ein wenig abseits der *gewöhnlichen*, ausgetretenen Touristenstraße durch das Gebirge“ (BA 16, 181, Herv. C.P.). Dass sich der Besuch der Tourist\*innen auf der Vierlingswiese aus dem Gegensatz zum „gewöhnlichen“ Weg der Reisenden als außergewöhnliches Ereignis gewinnt, ruft einen Topos des Tourismus auf, nach dem die Grenzüberschreitung und Liminalität immer schon mit angelegt ist. Bereits dieser erste Schritt ist – im wortwörtlichen Sinne – somit ein „Schritt vom Wege“ (BA 16, 206): eine Dynamisierung, die produktives Potenzial besitzt.<sup>29</sup>

Weil die Beschreibung des Touristenzugs die prominente Position zu Beginn des Textes einnimmt, wird das touristische Reisen zur Folie für die nachfolgenden Figurenbewegungen, jedoch ex negativo. Denn die Reisegruppe stellt den Hintergrund dar, aus dem Veit, der „Tourist“ (BA 16, 186), als Einzelterner hervortreten kann und in diesem Moment – also gerade nicht als Tourist – zur hand-

---

27 Vgl. Rohse 2008, 222–230.

28 Überlegungen zur Differenz von Gewöhnlichem und Außergewöhnlichem als Charakteristikum des Tourismus finden sich einschlägig in John Urrys *The Tourist Gaze*, vgl. Urry 1990, insbes. 40f. Vgl. Wilke 2016, 159f.

29 Vgl. Arndt 2019, 116.

lungstragenden Figur wird. Sein so oft zitiert „Schritt vom Wege“ (BA 16, 206) leitet sich vom Ausflug des Touristenzugs „abseits“ (BA 16, 181) von der eigentlichen Touristenstraße ab und kehrt damit die Widersprüche dessen hervor, was den Tourismus als Reiseform auszeichnet und bereits mit dem Aufkommen des Phänomens in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kulturkritisch beleuchtet wurde.<sup>30</sup> Aufgrund seines Massencharakters ist eben nicht das touristische Reisen die außergewöhnliche Erfahrung, sondern selbst die bloße Wiederholung des bereits Erlebten.<sup>31</sup> Die einzelne Person steht im Widerstreit mit der Masse, aus der sie sich jedoch gleichsam gewinnt. Veits Abstecher ins Bergdorf ist somit kein Austritt aus dem außergewöhnlichen touristischen Erleben hinein in den Dorfalltag. Stattdessen tritt er umgekehrt aus der Gewöhnlichkeit der touristischen Wiederholung heraus, wenn er die Vierlingswiese aufsucht, die „eigentlich ein wenig abseits der gewöhnlichen, ausgetretenen Touristenstraße“ (BA 16, 181) liegt, um im lokalen Konflikt zu intervenieren.<sup>32</sup> Der Zugang Veits in den abgegrenzten Raum des Bergdorfs ist also zugleich ein Heraustreten, wodurch die topologische Opposition von außen und innen bereits zu Beginn wenn nicht als austauschbar, so doch zumindest als relativ erscheint.

Die auf den ersten Blick scheinbar klare zweistellige Ordnung der erzählten Welt, die in der Forschung als Gegensatz zweier „Welten“ firmiert,<sup>33</sup> ist in Raabes Roman deutlich komplexer angelegt, und zwar bereits mit Blick auf die Raumstruktur. An dieser Stelle ist zwischen der erzählten Welt und einem Konzept von Welt, das in der Erzählung verschiedenen Bereichen attribuiert wird, zu unterscheiden. Über die Innen-Außen-Grenze wird also die Struktur des Weltbegriffs innerhalb der erzählten Welt abgebildet und über Verschiebungen sichtbar gemacht. Es bildet sich im erzählten Raum, so könnte man überlegen, eine Struktur von Welt ab, die von topologischen Ordnungen reguliert wird. Denn die Opposition von unten und oben und ihre semipermeable Grenze wird dadurch als Weltgrenze konzipiert, dass die Bereiche mit der Opposition von außen und innen übereinandergelegt werden und so mit der als Weltgrenze semantisierten, klassifikatorischen Grenze von Bergdorf und Badeort zusammenfallen. Obwohl diese beiden topologischen Ordnungen – unten vs. oben, außen vs. innen – zunächst kongruent sind, stellt sich Letztere als variabel heraus. „Und die Welt rundum ist ja selbst nur ein größerer Garten!“ (BA 16, 217), sagt Veit zu Phöbe und setzt dabei den Pfarrgarten in Relation zum Konzept der Welt. Die Erzählung definiert mit dieser Grenze von außen und innen und ihrer Verschiebung nicht, was Welt

---

<sup>30</sup> Vgl. Hanson 1981, 256; Wilke 2016, insbes. 159 f.

<sup>31</sup> Vgl. Urry 1990, insbes. 82–103.

<sup>32</sup> Vgl. ähnlich Hanson 1981, 256.

<sup>33</sup> Vgl. insbes. Pfeiffer 1996. Vgl. auch Götsche 2000, 117–122; Hanson 1981.

ist, sondern sie inszeniert die Struktur des Weltbegriffs, der in relationalen Operationen besteht. Diese Reflexion basiert demgemäß nicht auf einer festen Opposition von außen und innen, sondern auf Ausschluss- und Einschlussmechanismen, die ja auch die Binnengliederung der beiden Orte mit ihren jeweiligen Exilorten auszeichnen. Die Struktur des Weltbegriffs, den die Erzählung damit entwirft, beruht auf einem Paradox, weil Welt anstatt des dargestellten Bereichs des Innen dem relativ unbestimmten Außen attribuiert wird. Von diesem äußeren Bereich der Welt ist der innere Bereich zwar ein Ausschnitt, unterscheidet sich zugleich aber gerade dadurch grundlegend von ihm. Die Überführung des Badeorts unten in den Bereich des Innen kommt damit einer – wenn man so will – Entweltlichung gleich, was aber zugleich eine Überführung in den Bereich des Darstellbaren bedeutet.

## 1.2 Zeit: Nachträglichkeit

Die paradigmatische Figur des\*der Tourist\*in hält nicht nur räumliche, sondern auch zeitliche Implikationen bereit, welche die Erzählung entfaltet. In dieser Figur ist bereits angelegt, dass der räumliche Ausschluss, der in Bezug auf die Innen-Außen-Grenze einen Ausschnitt bildet, auch eine zeitliche Dimension besitzt. Dass den beiden Schauplätzen, dem Badeort und dem Bergdorf, unterschiedliche Zeiten entsprechen, hat in der Forschungsdiskussion nicht unwe sentlich dazu beigetragen, die beiden Bereiche als verschiedene ‚Welten‘ zu beschreiben. Während das Bergdorf eine vorindustrielle Zeit präsentiert, ist der Badeort mit seinem touristischen Verkehr, der Eisenbahnlinie und seiner städtischen Erweiterung ein Ort, der die bereits zu Raabes Zeit zum Topos gewordene Beschleunigung des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts abbildet.<sup>34</sup> Die beiden Bereiche, welche die Forschung als ‚Welten‘ bezeichnet, stehen somit nicht nur in einem räumlichen Gegensatz, sondern in einer Relation der zeitlichen Abfolge und stellen damit eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen dar.<sup>35</sup> Pfeiffer hat gezeigt, wie die narrative Zeitgestaltung in Form markanter Tempuswechsel zum Ende der Erzählung in dieser semantischen Zeitlichkeit der räumlichen Ordnung interveniert und die konstitutive Grenze so unterläuft, dass sie den Gegensatz in einem Präsens aufhebt.<sup>36</sup> Jedoch sind diese Tempuswechsel – wie ich im Folgenden skizzieren werde – in

---

<sup>34</sup> Vgl. Götsche 2000, 117–122, der einen Fokus auf die soziale Frage legt.

<sup>35</sup> Vgl. Fountoulakis 2014, 109.

<sup>36</sup> Vgl. Pfeiffer 1996, 213. Ein analoges Argument, jedoch auf einen eschatologischen Horizont der Erzählung bezogen, findet sich bei Detering 1990, 135f.

eine komplexere zeitliche Struktur eingebunden, die ontologische Operationen als Vermittlung von Raum und Zeit sichtbar macht. Das Erzählen trägt seinem eigenen Worldmaking also eine vermittelte Nachträglichkeit ein, an der sich das Erzählen in seiner zeitlichen Struktur als Setzung und Zugriff formiert und dabei das ontologische Problem der Kontinuität adressiert.

Die Zeitstruktur des Romans zeichnet sich nicht nur durch die markanten Tempuswechsel aus, sie tendiert darüber hinaus zu einer spezifischen Form des Erzählens, die in Nachträgen besteht. Neben dem die Erzählung über weite Teile dominierenden dramatischen Modus, in dem die Gespräche der Figuren an und auf der Vierlingswiese, im Pfarrhaus und im weiteren Verlauf auch im Badeort präsentiert werden, sind die Ereignisse in der Regel unter Betonung von Nachträglichkeit erzählt. Betont wird diese Nachträglichkeit deshalb, weil sie sich nicht aus zeitlichen Markern des Erzählakts ergibt, sondern weil das Erzählen vom Zeitpunkt der erzählten Zeit aus nachträglich eine Vorzeitigkeit setzt. Diese vermittelte Nachträglichkeit wird bereits in der ersten Szene des Romans eingeführt, in welcher Phöbes erster Auftritt nachträglich Veit als Beobachter der bereits weitergezogenen Touristengruppe aufdeckt:<sup>37</sup>

Ihr Schatten fiel ihr vorauf und streifte einen Mann, der auch noch dagesessen hatte auf einem Stück versunkenen Zaunwerks an dem leise durch das Gras sickernden Wasserlauf, sich um die Gesellschaft und die Szene von vorhin nur mit einem unmerklichen Lächeln und Achselzucken gekümmert hatte, jetzt aber schärfer hersah und sich auch von seinem Sitz erhob.

(BA 16, 183)

Wie in der im vorhergehenden Kapitel analysierten Bewegung des Touristenzugs gewinnt Phöbes Auftritt als Ereignis aus dem Gegensatz zu einer durativen Verbsemantik Kontur. Während ihr Auftritt im Präteritum erzählt wird und so ein singuläres Ereignis in der chronologischen Abfolge seiner Bestandteile entfaltet, wird Veits Sitzen von diesem Ereignis aus nachträglich als bereits andauernd bestimmt. Veit wird also nicht einfach als Figur eingeführt, sondern mit ihm wird zugleich eine raumzeitliche Kontinuität gestiftet: Veit „[hatte] auch noch dagesessen“, wobei das Plusquamperfekt zeitlich, die Verbpunktel „da“ räumlich identifizierend Kontinuität stiftet. Diese Kontinuität wird durch die Adverbien „auch noch“ in ihrer Form als Relation der Kontinuität präzisiert: als bloßes Nebeneinander, das dann noch nachträglich durch das Desinteresse Veits an der „Szene von vorhin“ bestätigt wird.

Zunächst mutet die nachträgliche Verknüpfung der beiden Szenen, derjenigen des Touristenzugs und derjenigen um Phöbe und Veit als relativ unauffällig an. Im Folgenden wird diese Form des nachträglichen Identifizierens, die das

---

<sup>37</sup> Vgl. Lensing 1988, 155.

Plusquamperfekt als Form der zeitlichen Relationsbestimmung nutzt, zu *dem* Schema der Kontinuitätsstiftung. Über ihre Szenen hinweg – und damit meine ich die durch Schauplatzwechsel und/oder Figurenauf- und -abtritte eingeleiteten Gespräche, die im dramatischen Modus präsentiert werden – ist die Erzählung um Kontinuität qua Nachtrag bemüht. Diese Szenen sind in der Regel durch extradiegetische Passagen eingeleitet, die den erzählten Raum und die erzählte Zeit detaillieren sowie die Figurenbewegungen präsentieren. Die extradiegetische Aufmerksamkeit auf Raum und Zeit bildet den Anknüpfungspunkt für die ontologische Operation des Identifizierens, die gleichzeitig eine Ellipse der erzählten Zeit markiert wie über diesen Zeitsprung hinweg Kontinuität stiftet:

Sie kamen alle drei unter diesem Dache fürs erste noch nicht zum Schlafen. Die Eschen um das Haus rauschten in dem kühlen Gebirgswind, *auf den der Pastor vorhin aufmerksam gemacht hatte*, lauter und lauter. Der Gast und Phöbe ließen ihre Fenster geöffnet und saßen noch eine geraume Zeit an ihnen, auf die schöne Melodie der Nacht horchend und sich, jedes nach seiner Weise, mit den Erlebnissen des Tages in Frieden abfindend.

Letzteres versuchte auch der Pfarrer; aber das Fenster, *welches der Jugendfreund vorhin in seiner kleinen Studierstube geöffnet hatte*, schloß er. (BA 16, 206, Herv. C.P.)

Wie bereits in der nachträglichen Einführung Veits fungiert in diesem detaillierenden Auftakt des sechsten Kapitels das Adverb „vorhin“ zur Verknüpfung mit der vorangegangenen Szene des Gesprächs der beiden ehemaligen Studienfreunde im Pfarrhaus, das Gegenstand des fünften Kapitels ist. Gleich zweifach markiert das Adverb gemeinsam mit dem Plusquamperfekt eine Wiederholung. Die beiden, im Zitat hervorgehobenen identifizierenden Relativsätze knüpfen an Entitäten des Settings dieser nächtlichen Szene an – den „Gebirgswind“ und das „Fenster“ – und enthalten darüber hinaus kleine narrative Sequenzen, die eine Form markierten repetitiven Erzählens darstellen. Die Entitäten werden damit zu Ankern der raumzeitlichen Kontinuität.

Raumzeitliche Kontinuität stiftet die Erzählung nicht allein qua Wiederholung, sondern auch dadurch, dass sie in der Wiederholung eine Vorgängigkeit setzt. Die Ereignisse werden also zweimal erzählt, beim zweiten Mal allerdings als vergangene Ereignisse. In derselben grammatischen Struktur der relationalen Vergangenheit werden nun Ereignisse als vergangene aktualisiert. Nachtrag, das heißt die Geste, die auf der Struktur vermittelter Nachträglichkeit basiert, und Aktualisierung gehen in beiden Formen Hand in Hand. Den ontologischen Effekt der identifizierenden Operation, die den Nachtrag zu einem solchen macht, führt der Wechsel von der einen zur anderen Form eindrücklich vor Augen, wenn die Erzählung von Prudens' nächtlichem Weg zur Vierlingswiese in unmittelbarer Aufeinanderfolge zweimal dieselbe grammatische Struktur verwendet, um raumzeitliche Kontinuität zu stiften:

*Er, der seinem heutigen Gast vorhin in der warmen Abendstunde von körperlichem Frösteln gesprochen hatte, schien jetzt nichts von der Kälte der Gebirgsnacht, von dem scharfen Wehen über die Hochebene her zu verspüren. So schritt er durch den Vorgarten, in welchem so viele Kinder seiner Vorgänger im Amte seit wohl mehr denn zweihundert Jahren ihre Spiele getrieben hatten, so schritt er über die versunkenen Gräber dieser Vorgänger zwischen seiner Gartenhecke und der Kirche, begleitet von dem Rauschen in den Wipfeln umher.*

(BA 16, 208, Herv. C.P.)

Der erste hervorgehobene Relativsatz stellt einen Bezug zum Gespräch zwischen Prudens und Veit her. Prudens' Zustand auf seinem Weg zu Volkmar Fuchs gewinnt sich aus der Wiederholung seiner Klage darüber, dass es „sehr kalt hier oben“ sei und er deshalb „leicht [friere]“ (BA 16, 198). Die Figur selbst wird über diese Differenz der Empfindung hinweg – „vorhin“ gegenüber „jetzt“ – als identisch bestimmt: „er, der“. Mit dem zweiten hervorgehobenen Relativsatz ändert sich das Verfahren. Dass nun aber der Vorgarten des Pfarrhauses, den Prudens auf seinem Weg durchquert, ebenfalls eine zeitliche Tiefendimension erhält, löst die zeitliche Struktur des Nachtrags vom repetitiven Erzählen. Denn hier werden Ereignisse als vergangene erzählt, die nicht bereits erzählt wurden. Dabei wird deutlich, dass der ontologische Effekt des Nachtrags auf einer Verdoppelung in der erzählten Zeit basiert: Das Erzählen bildet den „Vorgarten“ zu zwei Zeitpunkten ab, denen verschiedene Ereignisse – der Weg Prudens' und das Spielen der Kinder – zugeordnet werden, und identifiziert ihn über diese Zeitspanne hinweg.

Dabei spielt es auch eine Rolle, als welcher „Vorgarten“ der Garten des Pfarrhauses hier aktualisiert wird. Denn die Zeitspanne der „zweihundert Jahre“ schreibt der Differenz, die jeder Operation des Identifizierens zugrunde liegt, eine Semantik des Todes ein. Auf diese Weise zugespitzt, präzisiert sich die Leistung der ontologischen Operation, raumzeitliche Kontinuität zu stiften. Gerade im Vergleich der beiden nachtragenden Relativsätze lässt sich eine Radikalisierung dieser Funktion erkennen. Denn während Prudens im ersten Nachtrag selbst für die Kontinuität einsteht, ist die Setzung einer Kontinuität des jahrhundertealten Pfarrgartens umso stärker: Dem Garten wird qua Identifikation eine Kontinuität über die Grenze von Leben und Tod hinweg zugesprochen, welche die Differenz von Prudens zu seinen „Vorgängern“ auch noch explizit macht. Dabei geht es weniger um die konkrete Zeitspanne als vielmehr um genau diese ontologische Differenz, die ja nicht nur die zeitliche Relation präzisiert, sondern umgekehrt auch den Vorgarten bestimmt, indem sie ihn zeitlich detailliert. In einer makabren Anordnung bewegt sich Prudens also durch den Vorgarten, der dadurch näher bestimmt wird, dass die inzwischen verstorbenen Kinder seiner ebenfalls verstorbenen Vorgänger in ihm gespielt haben.

Die Funktion des Nachtrags, der mit dem Plusquamperfekt eine zeitliche Relation einführt, beschränkt sich nicht auf die (vornehmlich) zeitliche Dimen-

sion. Vielmehr setzt der Nachtrag im zweiten Teil des Romans, in dem der Raum der erzählten Welt um den Schauplatz des Badeorts erweitert wird, an einer räumlichen Differenz an. Der ontologische Effekt ist dabei ein anderer: Mit der Einführung des zweiten Schauplatzes geht es um eine Vorstellung von Gleichzeitigkeit. „Fräulein Valerie war wieder mal verschwunden“ (BA 16, 262). Während das Erzählen sich auf die Aufregung richtet, die Valeries Verschwinden in der touristischen Gesellschaft auslöst, wird ihr Weg ins Bergdorf sowie ihre Begegnung mit der Familie Fuchs zwar nicht ausgespart, aber in Form eines summarischen Nachtrags erzählt:

Als wir an diesem Tage das schöne Mädchen im wilden Forst unter den Windfallhölzern auffanden, war die intimste Bekanntschaft mit der Familie Fuchs bereits gemacht und hatte Fräulein Valerie dem Räkel seine Dorf-, Wald- und Welterlebnisse, seine Familien geschichten so ziemlich abgehört. Wir treffen Volkmar mit dem Taschenmesser in der einen Faust und dem schwarzen Brotlaib in der andern ihr gegenüber bereits am letzten Ende der Unterhaltung. (BA 16, 266)

Die Konstruktion aus temporalem Nebensatz und Hauptsatz im Plusquamperfekt setzt einen Zeitpunkt, von dem aus Ereignisse als vergangene bestimmt werden. Eben dadurch, dass diese in unmittelbare Vergangenheit fallenden Ereignisse nachgetragen, aber als nicht mehr ‚direkt‘ darstellbar markiert werden, setzt die Erzählung eine raumzeitliche Kontinuität, die ein Erzählen von gleichzeitigen Ereignissen ausschließt. Die ontologische Erzählfunktion operiert damit auch in Bezug auf die Modalität, indem sie eine Aktualität setzt, die ganz wörtlich genommen zeitlich als Gegenwart konzipiert ist. Performativ führt der Tempuswechsel, der nach der Temporalkonstruktion und ihrer Zeitrelation einsetzt, diese Aktualität vor, die mit dem Raabe’schen Wir an den Erzählakt gebunden wird: „Wir treffen Volkmar [...] bereits am letzten Ende der Unterhaltung“.

Während es bei dem vornehmlich zeitlichen Effekt der Nachträge räumliche und figürliche Entitäten waren, die als ontologische Ankerpunkte fungierten und über eine zeitliche Differenz hinweg tautologisch als dieselben identifiziert wurden, dient für den vornehmlich räumlichen Effekt der Nachträge, um die es nun geht, das Wir als Garant für raumzeitliche Kontinuität. Es markiert nicht einfach bloß eine Deixis innerhalb der erzählten Welt, um die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff des Erzählakts abzubilden, sondern ist pseudofigürlicher Träger einer grenzüberschreitenden Bewegung. Diese geriert sich als Nachvollzug derjenigen Valeries: „Wir [...] folgen jener bergaufführenden Spur der abhanden gekommenen Schönsten im Kreise“ (BA 16, 264). Doch nur scheinbar folgt diese Bewegung entlang Valeries Spuren einer ‚realistischen‘, das heißt epistemologisch in spezifischer Weise ausgestalteten Erzählanordnung von Stimme und Modus. Ein solches ‚realistisches‘ Setting würde dann bestehen, wenn das Wir

eine raumzeitliche Gebundenheit markiert und damit eine Beobachtungsposition innerhalb der erzählten Welt imaginiert, die den Zugriff auf die erzählte Welt reguliert. Die Setzung des Erzählakts würde in einer solchen Erzählanordnung hinter dem Zugriff zurücktreten. Für Raabes *Wir* und seine Verfolgung der Spur *Valeries* ist das freilich anders. Schließlich vollzieht die Bewegung des *Wir* den Anschluss der beiden Schauplätze, die damit überhaupt erst in ein Verhältnis raumzeitlicher Kontinuität gesetzt werden. Diese raumzeitliche Kontinuität der beiden Schauplätze kommt dadurch zustande, dass ausdrücklich nicht Ereignisse beider Orte in direkter, also aktualer Weise erzählt werden. Zum dramatischen Modus tendierend, schließt ein solches aktuales Erzählen von den Ereignissen des einen Schauplatzes das Erzählen vom anderen aus – und zwar nicht, *weil* sie gleichzeitig geschehen, sondern *wodurch* sie als gleichzeitig geschehen erzählt werden. Folglich ist die Gleichzeitigkeit statt einer Gegebenheit der erzählten Welt Effekt dieser Geste der Verweigerung im Erzählakt.

Während die Semantik der erzählten Zeit also auf Oppositionen beruht, die mit derjenigen der räumlichen Opposition von außen und innen korreliert, stiftet die zeitlichen Erzählverfahren Kontinuität. Den verschiedenen Verfahren, die auf einer vermittelten Nachträglichkeit beruhen, ist gemeinsam, dass sie eine semantische Rolle des Erzählakts inszenieren: eine Geste des Nachtragens. Diese Geste setzt eine Vorzeitigkeit, die dann – aufgrund des hohen Grades an Mittelbarkeit als narrativ vermittelt ausgestellt – nachgetragen und so aktualisiert wird, jedoch als vergangene. Der ontologische Effekt dieser Verfahren zielt auf raumzeitliche Kontinuität. Zunächst stehen mit den Nachträgen jeweils zwei Zeitpunkte im Zentrum, die aber in den verschiedenen Typen des Verfahrens unterschiedlich in Relation gesetzt werden: Der Typus des repetitiven Nachtrags bildet eine Wiederholungsstruktur im narrativen Diskurs und stiftet dabei identifizierend Kontinuität; zugleich bildet er die Folie für den zweiten Typus, den setzenden Nachtrag, der keine Wiederholungsstruktur im narrativen Diskurs bildet, sondern das Wiederholte als ontologischen Effekt setzt. Mit der Erweiterung um den Badeort als Schauplatz der Handlung in der zweiten Hälfte der Erzählung erweitert sich das Profil des Nachtrags. Indem die Ereignisse des jeweils anderen Schauplatzes nur noch in Form eines solchen Nachtrags erzählt werden können, stiftet das Erzählen eine dezidiert raumzeitliche Kontinuität, in der Gleichzeitigkeit so konzipiert ist, dass die narrative Präsentation des einen Schauplatzes diejenige des anderen ausschließt. Diese aufwendigen Verfahren, welche die Grundstruktur des Nachtrags variieren, inszenieren den Erzählakt über Operationen des Worldmaking, die Kontinuität stiften. Das Worldmaking beruht darauf, dass die Operationen *zwischen* einzelnen Daten vermitteln.

### 1.3 Figuren: Namen und Identität

Die Verfahren der Nachträge besitzen einen zentralen ontologischen Dreh- und Angelpunkt: das Problem der Identität. Dieses Problem verhandelt der Roman aber auf einem anderen Schauplatz, nämlich auf dem der Figuren und ihrer Namen, wo es zunächst ontologische, aber darüber hinaus auch erkenntnistheoretische und subjektphilosophische Konturen erhält. Während die philosophischen Dimensionen in der Forschung bereits viel diskutiert wurden,<sup>38</sup> geht es mir grundlegender um die ontologische Basis dieses Problems im Horizont einer genuinen Intertextualität literarischer Texte. Die Figurennamen sowie die besondere Aufmerksamkeit, die den Namen und der Namensgebung im Roman gewidmet ist, eröffnen nämlich – so die These dieses Kapitels – eine spezifische intertextuelle Dimension, die als Interfigurallität beschrieben werden kann: als Beziehung zwischen literarischen Figuren aus verschiedenen Texten. Das Problem der Identität wird dabei dezidiert im Horizont der Intertextualität als semantischer Dimension jeden Erzählers verhandelt.

Veit von Bielow-Altrippen und seine Verlobte Valerie, Prudens und Phöbe Hahnemeyer, Volkmar Fuchs, genannt: der Räkel, und Spörenwagen – die Figurennamen der *Unruhigen Gäste* stehen anderen Erzählungen Raabes in ihrer Einzigartigkeit in nichts nach. Insbesondere die Nachnamen Hahnemeyer und Spörenwagen passen in das Muster Raabe'scher Namenspolitik, indem sie in ihren Kombinationen nicht bloß so genannte sprechende Namen darstellen, sondern eher darauf beruhen, Bildbereiche miteinander zu kombinieren, und dadurch groteske Sprachbilder schaffen.<sup>39</sup> Sie legen semantische Fährten, die in der Forschung zum Anlass zahlreicher Exegeten wurden.<sup>40</sup> Darüber hinaus ergeben sich komplexe Verbindungen der Figurennamen untereinander, wenn beispielsweise die Tendenz zur Paarbildung in der Figurenkonstellation sich auch auf phonetischer Ebene als Alliteration abbildet: So deuten sich im Medium der Schrift zwar die Paarungen der Geschwister Prudens und Phöbe Hahnemeyer sowie der Verlobten, Veit und Valerie, an, phonologisch hingegen die Paarung von Veit und Phöbe.

Charakteristisch für Raabes Anagrammatik der Namen, wie Ralf Simon die Kombinatorik auf phonologischer und morphologischer Ebene der Figurenna-

---

<sup>38</sup> Vgl. insbes. Detering 1990, 99–108; Fauth 2007, 101–126.

<sup>39</sup> Allgemein und paradigmatisch am Namen Stopfkuchen siehe Simon 2012, insbes. 104.

<sup>40</sup> Siehe bspw. Detering 1990, 108–112; Höhler 1969, 126–138; Kohlheim 2015; Kohlheim 2019, 103–117.

men bei Raabe beschreibt,<sup>41</sup> ist es, dass die Namen durch ihre Eigentümlichkeit die Aufmerksamkeit auf ihr sprachliches Material lenken. Sie versperren sich zwar nicht der Funktion, Figuren zu bezeichnen, wohl aber der linguistischen Funktion, Namen zu repräsentieren. So betonen sie die Namen gegenüber den Figuren.<sup>42</sup> Der Figurenname, so scheint es, bietet einen Ort der Reflexion darüber, wie Sprache und Welt im Erzähltext zusammenhängen. Nicht von ungefähr ist die literarische Onomastik auf Raabes Erzähltexte allgemein, aber im Speziellen auf *Unruhige Gäste* aufmerksam geworden, spielt der Roman doch sämtliche Formen und Funktionen von Namen anhand seines Personals durch.<sup>43</sup> Die onomastische Grundfunktion, das Identifizieren, stellt dabei sogar das initiale Moment der Handlung dar, das Veits „Schritt vom Wege“ (BA 16, 259) überhaupt erst motiviert. Er berichtet Prudens davon, wie er ihn – oder präziser: seinen Namen – gefunden hat: „Gestern, etwas tiefer in euern Bergen, geriet mir eines eurer Kreisblätter mit deinem Namen und dem deiner Pfarrstelle in die Hände“ (BA 16, 193).

Über diese Grundfunktion des Identifizierens hinaus erscheint der Name vornehmlich als Mittel sozialer Distinktion und ist dabei mit der „Welt da draußen“ (BA 16, 190) aufs Engste verbunden. „Mein Name da draußen im Säkulum ist Bielow“, stellt sich Veit Phöbe gegenüber vor und fügt folgende Erklärung an: „zur Unterscheidung von einer unendlichen Namensverwandtschaft, weit zerstreut durch das Deutsche Reich, das Land Österreich und mit mehr als einem Ausläufer nach Rußland, Holland und dem Königreich der Belgier – Bielow-Altrippen“ (BA 16, 189). Während Veits „vielverbreitete[r] Name[ ]“ (BA 16, 232) ein europäisches Netzwerk bildet und ihn in der „Welt da draußen“ gut situiert, ist Volkmar Fuchs genau darin seine Gegenfigur, weil sich sein Ausschluss aus der Dorfgemeinschaft über den Namen vollzieht: „Volkmar Fuchs, seines Familiennamens wegen und aus anderem Grunde von der Bekanntschaft aus der Jägersprache der Räkel genannt, wie seine verstorbene Frau die Feh“ (BA 16, 211). Die Degradierung zum Tier, welche innerhalb der Erzählung der Figurenrede entspringt, dann extradiegetisch zunächst distanzierend und als Zitat markiert verwendet wird (vgl. BA 16, 196), schließlich aber auch ohne Anführungszeichen als Marker der Distanzierung auf Volkmar Fuchs referiert, spricht ihm auf einer ganz grundlegenden Ebene die Möglichkeit ab, an der Gemeinschaft zu partizipieren.<sup>44</sup> Inso-

---

<sup>41</sup> Vgl. Simon 2012, 95–98. Für ihn ist dabei der Name Wilhelm Raabe der Dreh- und Angelpunkt dieser Verfahren, denen er eine „implizite Poetik des Autornamens“ (Simon 2012, 95) unterstellt.

<sup>42</sup> Vgl. Kohlheim 2019, 103–105.

<sup>43</sup> Einen onomastischen Überblick zu allen Hauptfiguren gibt Kohlheim 2019, 103–117.

<sup>44</sup> Vgl. Hamann 2009, 312, Anm. 25.

fern spielt sich zwischen den beiden Namen – Volkmar Fuchs und Räkel –, die auf dieselbe Figur referieren, der Prozess sozialer Aushandlung über den Status der Figur ab. Mit jedem Referenzakt auf Volkmar Fuchs positionieren sich die Figuren, wie beispielsweise der Schreiner Spörenwagen, wenn er über seine Beziehung „zu dem Rä – dem Volkmar Fuchs“ (BA 16, 244) spricht und in der Korrektur diese Aushandlung markiert. Darüber hinaus führt die grundsätzliche Ambiguität des Nachnamens Fuchs, die in Fremd- und Selbstbeschreibung stetig hervorgekehrt wird, auf ein grundlegenderes Feld: das des Verhältnisses von Namen und ‚Sein‘ literarischer Figuren.<sup>45</sup>

Das Verhältnis literarischer Figuren zu ihren Namen sowie die Auslegung derselben macht die Erzählung nämlich zum Gegenstand des Erzählers, jedoch nicht der ungewöhnlichen kompositorischen Nachnamen Hahnemeyer oder Spörenwagen, sondern die des „süßen, an diesem Ort so wunderlich tönen“ Namens Phöbe“ (BA 16, 191). Die Fetischisierung des Namens der Pfarrersschwester erhält ihre Begründung durch eine kleine intradiegetische Erzählung Veits, in welcher der Name der Figur vorausgeht:

„Und Sie sind also Phöbe?“

„Ja, Phöbe Hahnemeyer.“

„Ja, und so sind auch wir beide im Grunde schon recht alte, gute Bekannte. Es ist eine ziemliche Reihe von Jahren her, seit ich in Ihres Bruders Dachstube hinaufstieg und den lieben Namen in einem Briefe von Ihnen oder an Sie fand. Mir klang er damals nur hold hellenisch, und so rief ich ihn fröhlich der Mondsichel über den Dächern in der deutschen Frühlingsnacht zu. Doch Ihr Bruder schlug mir sein Neues Testament auf und zeigte mir, daß auch jene, die den Brief des Apostels Paulus von Korinth nach Rom trug, Phöbe hieß.“<sup>46</sup> (BA 16, 190)

In die Szene, in der sich Veit und Phöbe miteinander bekannt machen, nachdem sie bereits auf der Vierlingswiese unbekannterweise ins Gespräch gekommen waren, trägt Veit nun also eine Art ‚Geburtsszene‘ der Figur Phöbe nach, in welcher der Name seiner Trägerin vorausgeht.<sup>46</sup>

Diese Szene aus Veits und Prudens’ Studienzeit setzt bei der etymologischen Dimension von Namen und damit einem magischen Namensverständnis an: Statt der Referenz des Namens steht sein Potenzial zur Charakterisierung im Zentrum. Mit Friedhelm Debus, der in seinen Studien zur literarischen Ono-

<sup>45</sup> Zur magischen Vorstellung, die in Literatur Namen und Sein verbindet, siehe allgemein Börnchen 2012.

<sup>46</sup> Auch Fountoulakis liest diese Interpretationsszene als Entwurf Phöbes zur Schwellenfigur, vgl. Fountoulakis 2014, 105f.

mastik eine Typologie verschiedener Funktionen von Namen in literarischen Texten entworfen hat,<sup>47</sup> lassen sich in Veits und Prudens' auslegendem Umgang mit Phöbes Namen verschiedene Funktionen differenzieren. Veit decodiert den Namen, der für ihn „nur hold hellenisch [klang]“, als klassifizierenden Namen, was bedeutet, dass er ihm eine historische und geographische – gegebenenfalls auch literaturgeschichtliche – Dimension unterstellt.<sup>48</sup> Dieser Index ist für Veit an das Medium des Klangs gekoppelt, das in Debus' Typologie einer weiteren, nämlich der klangsymbolischen Funktion entspricht.<sup>49</sup> Deshalb realisiert Veit den schriftlich vorgefundenen Namen in seinem historisch wie geographisch ‚fremden‘ Klang, wenn er „ihn fröhlich der Mondsichel über den Dächern in der deutschen Frühlingsnacht zu[ruft]“.<sup>50</sup> Die klassifizierende Funktion, die Veit dem Namen damit zuspricht, stellt letztlich die Dimension des Allgemeinen über die Referenzfunktion eines Eigennamens und nimmt diesen als Repräsentanten eines Kontextes.

Prudens hingegen verlässt sich nicht auf den Klang, sondern bietet eine biblische Belegstelle auf, um den Namen in einer – ebenfalls charakterisierenden – Funktion zu interpretieren, die an Debus' Typus der Mythisierung erinnert. Debus bezeichnet mit Mythisierung eine radikale Variante eines magischen Namensverständnisses, die auf der Vorstellung einer Wirklichwerdung qua Anspielung basiert.<sup>51</sup> Anders als Veit, der die klangliche Realisierung dieses Namens als mediales Symbol eines gesamten kulturgeschichtlichen Kontextes versteht, und auch anders als die etwas weiter gefasste Funktion der Mythisierung bei Debus, legt Prudens den Namen seiner Schwester als intertextuelle Referenz aus, die sich ganz konkret auf eine Figur bezieht, von welcher der Römerbrief des Neuen Testaments berichtet.<sup>52</sup> Auch für Prudens Umgang mit dem Namen spielt die identifizierende Referenz der Figur somit keine Rolle, stattdessen ersetzt er sie mit einer ebenso identifizierenden Referenz auf eine konkrete Textstelle: „O ich habe die Stelle noch ziemlich genau im Gedächtnis“ (BA 16, 190). Die intertextuelle Bezugnahme ist ebenfalls an ein Medium gekoppelt, an das des schriftlichen Textes, das sich im Nebeneinander der beiden schriftlichen Artefakte – Brief und

---

<sup>47</sup> Vgl. Debus 2004.

<sup>48</sup> Vgl. Debus 2004, 6.

<sup>49</sup> Vgl. Debus 2004, 6.

<sup>50</sup> Vgl. Kohlheim 2015, 101. Dabei besteht ein Widerspruch im phonetischen Material zum behaupteten ‚hellenischen Klang‘, wenn das altgriechische ‚oi‘ bereits über den lateinischen Umweg zu ‚ö‘ eingedeutscht wurde.

<sup>51</sup> Siehe Debus 2004, 7.

<sup>52</sup> Vgl. Kommentar BA 16, 566: Zitat aus Röm. 16, 1–2. Siehe dazu Detering 1990, 108–112; Höhler 1969, 133–135.

Bibel – abbildet. Der Name verbindet als Wiederholungsfigur beide Artefakte. Die Identität der Namen als Schriftzeichen reguliert also einen Vergleich, der nicht nur semantische Effekte zeitigt und einen christlichen Horizont aufruft, sondern konkret eine Figur aktualisiert. Dort, im *Erzähltext* des Neuen Testaments nämlich, gewinnt der Name schließlich seine Grundfunktion der identifizierenden Referenz zurück: als Referenz auf eine Figur. Dieser Verweis erfolgt jedoch zunächst auf der Ebene der sekundären Fiktion, die von der reduzierten und zusammenfassenden Erzählung abhängt: „die den Brief des Apostels Paulus von Korinth nach Rom trug“ (BA 16, 190). Zu den Bedingungen einer sekundären Fiktion, also den Inhalten intradiegetischer Texte, in diesem Fall: des Neuen Testaments, stiftet der Vergleich – „auch jene“ (BA 16, 190) – eine Struktur der Interfigurality, das heißt eine Beziehung zwischen den beiden Figuren, die sich ganz explizit aus dem Namen gewinnt.

Während die literarische Namenkunde Formen und Funktionen von Namen in literarischen Texten als Sonderfall der linguistischen Disziplin der Onomastik beschreibt, perspektiviert die Interfigurality das Problem, das die Erzählung in dieser kleinen onomastischen Szene der *Unruhigen Gäste* konfiguriert, im Horizont der Intertextualitätstheorie. Die spezifische Verbindung von Onomastik und Intertextualität in dieser Szene hält aber – und das ist der Mehrwert, um den es hier geht – Einfallstore für eine Fiktionstheorie bereit.<sup>53</sup> Interfigurality nennt Wolfgang G. Müller die Struktur, die „[d]urch die totale oder partielle Identität (Ähnlichkeit) der Namen von Figuren in unterschiedlichen Texten [...] in einem Text jeweils eine Figur eines anderen Textes evolviert“.<sup>54</sup> Interfigurality versteht er als spezifische Form der intertextuellen Referenz, wobei der Figurenname mit einem Zitat vergleichbar sei.<sup>55</sup> Sein Angebot, diese Struktur zu systematisieren, besteht darin, verschiedene Formen der Äquivalenzbeziehung sowohl der Namen als auch der Figuren zu unterscheiden,<sup>56</sup> die von Phänomenen eines Fortschreibens literarischer Figuren in allographischen oder autographischen Fortsetzungen, über Kombinationen und Überlagerungen literarischer Figuren bis hin zu Identifikation und Imita-

---

<sup>53</sup> So etwa der einschlägige Aufsatz von Wolfgang G. Müller in dem von Heinrich F. Plett herausgegebenen Band *Intertextuality*, in dem die Interfigurality als ‚Interdependenz literarischer Figuren‘ einen systematischen Ort erhält, siehe Müller 1991a. Diese Typologie beruft sich wiederum auf Theodore Ziolkowkis Konzept der „Figuren auf Pump“, siehe Ziolkowski 1981.

<sup>54</sup> Müller 1991b, 146.

<sup>55</sup> Vgl. Müller 1991b, 144–146.

<sup>56</sup> Die Interfigurality skizziert Müller einmal von den Namen ausgehend in Müller 1991b, einmal über die Figuren und damit stärker fiktionstheoretisch in Müller 1991a.

tion literarischer Figuren reichen.<sup>57</sup> Der Name reguliert diese Formen, welche die Figur eines Textes mit der eines anderen Textes verbinden. Intertextualität ist damit die Struktur, in welcher der Begriff der literarischen Figur mit der rhetorischen Figur in Deckung gebracht wird: als zweistellige Struktur, die Bedeutung qua Wiederholung generiert.<sup>58</sup>

Die onomastische Szene bei Raabe agiert diese Struktur aus, indem die Wiederholung des Namens nachträglich als ‚Geburt‘ der Figur gesetzt wird. Veit und Prudens schreiben Phöbe eine intertextuelle Dimension ein. Veit tut das, indem er die klangliche Differenz zum Anlass nimmt, sie aus einem anderen, nämlich allgemein „hellenisch[en]“ (BA 16, 190) Kontext heraus zu verstehen. Hier bietet sich eine ganze Reihe von interfiguralen Beziehungen an; in der Forschung werden insbesondere die Beziehungen zur Titanin Phoibe oder auch zu Artemis, deren Beiname Phoibe ist, fruchtbar gemacht.<sup>59</sup> Prudens schreibt Phöbe ebenfalls eine intertextuelle Dimension ein, indem er sie als Wiederholung der neutestamentarischen Botin der Paulusbriefe von Korinth nach Rom versteht. In der Gegenüberstellung lassen sich zwei verschiedene Konzeptionen von Intertextualität erkennen. Die bedeutungsoffene Struktur, die Veits Umgang mit Phöbes Namen auszeichnet, würde eher einem poststrukturalistischen Verständnis von Intertextualität als offenem bedeutungsgenerativem Verweisungszusammenhang entsprechen, der auf der Basis von Differenz stattfindet.<sup>60</sup> Prudens hingegen versteht Phöbes Namen als Zitat, das den Text zu einem konkreten Prätex in Beziehung setzt und dadurch in einer zeitlichen Abfolge zu verstehen ist.<sup>61</sup> Die Forschung hat beide ‚Spuren‘ des Namens hermeneutisch verfolgt, wobei der Unterschied in der Konzeption von Intertextualität keine Rolle gespielt hat. Vielmehr stünde mit den beiden Möglichkeiten, so der Befund, ein mythologischer gegen einen christlich-religiösen Horizont.<sup>62</sup> Dadurch, dass Raabes Erzählung jedoch die Frage nach dem Namen der Figur als intertextuelles Zeichen selbst zum Gegenstand der analeptisch und intradiegetisch präsentierten Handlung macht, erhält diese Frage meines Erachtens einen anderen Status. Sie macht den Namen, der den beiden Figuren als Brief schriftlich vorliegt, zum Austragungsort dieser Anreicherungen und stellt dabei zwei Konzepte von Intertextualität einander gegenüber, die sich jedoch nicht aus-

---

57 Vgl. Müller 1991a.

58 Siehe Groddeck 2008, 126.

59 Vgl. Fountoulakis 2014, 105f.; vgl. Kohlheim 2019, 106f.

60 Siehe Kristeva 1972 [1967], 347, 354. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, 40–42.

61 Zum Verhältnis eines Modells der Quelle zu dem der Intertextualität siehe Berndt/Tonger-Erk 2013, 63.

62 Siehe Fountoulakis 2014, 104–107; vgl. Kohlheim 2019, 109.

schließen, sondern vielmehr die konkrete Referenz im Horizont einer Verweisungsstruktur als deren Aktualisierung einordnen.

## 1.4 Modell: Ruine

Phöbe ist nicht die einzige Figur, deren intertextuelle Dimension in der Erzählung selbst thematisch wird. Der expliziteste Bezug zu einem anderen Text äußert sich darin, dass Figuren und Schauplätze aus der Erzählung *Zum wilden Mann* wieder aufgegriffen und weitererzählt werden.<sup>63</sup> Während Phöbes Interfiguralität darin besteht, dass sie als Knotenpunkt intertextueller Skripte entworfen wird, die der Figur als semantische Folie dienen, haben die beiden Wiedergänger\*innen aus *Zum wilden Mann*, Dr. Hanff und Dorette Kristeller, darüber hinaus eine ganz spezifische Funktion für das Worldmaking, die nicht nur intertextuell, sondern dezidiert interfiktional ist: Mit ihnen schließt die Erzählung an die Welt der Erzählung *Zum wilden Mann* an, die im Zuge dessen aktualisiert wird. Dabei verhandelt das Worldmaking im Modell der Ruine das ontologische Problem der Identität zwischen den Texten und zwischen den erzählten Welten.

Der Anschluss an Raabes bekannte Erzählung geschieht erst relativ spät und auch eher beiläufig. So ist es Dorette Kristeller, die Schwester des Apothekers aus *Zum wilden Mann*, die in *Unruhige Gäste* den kranken Veit von Bielow im Siechenhaus außerhalb des Badeorts pflegt, und zwar gemeinsam mit der weiblichen Hauptfigur des Romans, Phöbe Hahnemeyer. Darüber hinaus kommt Dorette in einem der beiden Briefe als intradiegetische Erzählerin zu Wort, der Phöbe einige Monate nach ihrem Zusammentreffen erreicht. Und auch Doktor Hanff, der in *Zum wilden Mann* gemeinsam mit Förster Ulebeule und Pastor Schönlank die Gemeinschaft des „Erzählungsabend[s]“ (BA 11, 224) gebildet hatte, hat einen erneuten Auftritt in den *Unruhigen Gästen*. Zum einen versorgt er als „Landphysikus und Badearzt“ (BA 16, 259) sowohl Bergdorf als auch Badeort. Zum anderen ist er es auch, der Phöbe Hahnemeyer auf ihrem Weg vom Badeort

---

<sup>63</sup> Auch in der Forschung ist diese Verknüpfung der beiden Texte nicht unberücksichtigt geblieben und diente als Grundlage verschiedener Lesarten einer thematischen Spiegelung der beiden Texte. Dabei lag der Fokus des Interesses in erster Linie auf den Figuren und den durch sie vertretenen Weltanschauungen, die – so die Grundidee – durch das Wiederauftreten im Roman eine Korrektur bzw. Ergänzung erfahren. Siehe Detering 1990, 137–140; Fauth 2007, 101–126; Junge 1910, 63f.; Parr 2009, 308. Das gilt eingeschränkt auch für Marshall 2001, die den Fokus von den Figuren zu den Weltanschauungen lenkt und eine kapitalismuskritische Lesart von *Zum wilden Mann* auf *Unruhige Gäste* überträgt.

zum Siechenhaus begleitet, infolgedessen der Roman explizit an die Erzählung anschließt, wenn dieser Weg am „Haus, das vor zehn Jahren die Apotheke ‚Zum wilden Mann‘ war“, vorbeiführt (BA 16, 296).

Auch dieses Phänomen der ‚intertextuellen Wiedergänger‘, das *Unruhige Gäste* so einschlägig für Raabes „Erzähluniversum“<sup>64</sup> macht, fällt in den Bereich der Interfigurality, wobei es aber – sozusagen als Spezialfall derselben – eine ontologische Fragestellung markiert, die unter anderen Vorzeichen in der Fiktionstheorie unter dem Begriff der ‚horizontalen Metalepse‘ firmiert.<sup>65</sup> Dabei wird deutlich: Quer zu Müllers Typologie verschiedener Formen der Äquivalenzbeziehung von Namen und Figuren, die er unter dem Begriff der Interfigurality versammelt, verläuft ein fiktionstheoretisches Argument. Müller führt dieses Argument zwar nicht systematisch aus, es ist aber in seiner Typologie ein entscheidendes Differenzkriterium, wenn er den ontologischen Begriff der Identität zugrunde legt: „Von den Fällen, in denen mit der Namensgleichheit eine Identität oder Quasi-Identität der Figuren von Prä- und Folgetext einhergeht, sind die Fälle zu unterscheiden, in denen ein präfigurierter Name dazu dient, eine vorgeprägte literarische Figur als Parallele oder Analogon aufzurufen.“<sup>66</sup> Auf diese Weise unterscheidet er Interfigurality als semantische Folie literarischer Figuren von ihrer angenommenen Identität über Texte hinweg als „wiederverwendete Figuren“.<sup>67</sup> Die Relativierung der „Identität oder Quasi-Identität“<sup>68</sup> markiert bereits den Kern des Problems: Wie und zu welchen Bedingungen können hier zunächst Figuren, aber auch weitere Entitäten erzählter Welten in anderen Texten als ‚dieselben‘ auftreten, weiter- oder gar umerzählt werden? Dass damit eine grundsätzlich andere, nämlich ontologische Beziehung der Texte das Phänomen bestimmt, spielt für Müller nur am Rande eine Rolle. Er schlägt deshalb eine Skala der interfiguralen Ähnlichkeitsbeziehungen bis hin zum „Extremfall“<sup>69</sup> der Figurenidentität vor, wobei Letzterer überhaupt nur durch die Identität in der Autorschaft bewerkstelligt werden könnte,<sup>70</sup> und

---

<sup>64</sup> Fauth 2007, 106. Vgl. allgemein Götsche 2016b, 20.

<sup>65</sup> Für einen Überblick zur Theoriebildung siehe Klimek 2010, 66–69; Pier 2016a, 14. An ihren Schnittstellen zur Transfiktionalitytheorie greift die Theoriebildung um die ‚horizontale Metalepse‘ respektive transfiktionale Metalepse ebenfalls auf Autorschaft als Grundlage zurück, siehe bspw. Lavocat 2016, 497–500.

<sup>66</sup> Müller 1991b, 150.

<sup>67</sup> So lautet Müllers Gegenvorschlag zu Ziolkowskis Konzept der „Figuren auf Pump“ (Ziolkowski 1981), auf das er sich mit seiner Typologie bezieht, vgl. Müller 1991b, 147. Vgl. Müller 1991a, 107–109.

<sup>68</sup> Müller 1991b, 150.

<sup>69</sup> Müller 1991b, 146.

<sup>70</sup> Vgl. Müller 1991a, 107.

auch dann von einer Konsistenz der Figur durch die Texte hinweg abhängt.<sup>71</sup> Die essenzielistische Vorstellung von Identität – die Figur *ist* dieselbe oder *nicht* –, die diesen Konzepten zugrunde liegt, sucht – man ist versucht zu sagen: notwendigerweise – außertextuelle Anker, die eine gegebene Identität verbürgen können. Da vor dem Hintergrund einer ontologischen Narratologie, wie ich sie vorschlage, so etwas wie Identität und Ähnlichkeit von ontologischen Operationen des Erzählens abhängen, verlagert sich die Frage nach der Möglichkeit einer intertextuellen Identität in das Erzählen.

Inwiefern die Interfigurality als intertextuelle – das heißt hier zunächst: semantische Struktur – in Raabes Roman eine fiktionstheoretische Wendung erfährt, lässt sich am Status der Figur Doktor Hanffs nachvollziehen. Denn dieser nimmt bereits vor dem expliziten intertextuellen Anschluss an *Zum wilden Mann* eine zentrale Funktion innerhalb der räumlichen Ordnung der erzählten Welt, hauptsächlich zwischen Bergdorf und Badeort, ein. Obwohl die Übereinstimmung des Namens und der Berufsbezeichnung für sich genommen bereits einen intertextuellen Link zur Erzählung herstellt, wird Hanff erst mit dem Anschluss der erzählten Welten als dieselbe Figur identifiziert und damit zu einem interfiktionalen Grenzgänger.<sup>72</sup> Doch geschieht dieser Statuswechsel nicht völlig unmotiviert. Die Erzählung macht sich, so scheint es, die Anlage der Figur zunutze. Der „Landphysikus und Badearzt“ (BA 16, 259) ist nämlich die einzige Figur, die bereits die als Weltgrenze semantisierte klassifikatorische Grenze von Bergdorf und Badeort regelmäßig überschreitet. Die doppelte Berufsbezeichnung, darauf hat die Forschung bereits hingewiesen, entwirft Hanff als grundsätzlich ambige Figur, die räumlich wie zeitlich zwischen den ‚Welten‘ steht und diese Differenz damit verkörpert.<sup>73</sup>

Doch nicht nur als bereits mit der Grenze verbundene Figur bereitet er die Verbindung der erzählten Welten vor, auch in seiner funktionalen Einbindung in die Figurenkonstellation erinnert er an die Funktion des Arztes mit demselben Namen aus der Erzählung *Zum wilden Mann*.<sup>74</sup> Die Transportfunktion des Doktors stellt nämlich eine Analogie zur Erzählung her, wo es ebenfalls Doktor Hanff ist, der den Gast Dom Agostin Agonista in die in der Apotheke versammelte Runde mitbringt – ein Vergleich, den der Erzählerkommentar selbst zieht (vgl. BA 16, 298). Auch in seiner Rolle als Boten- und Mittlerfigur ist er seinem zunächst bloß über ein onomastisches Zitat verbundenen Double ähnlich. Es

---

71 Vgl. Müller 1991a, 112.

72 Vgl. Marshall 2001, 37.

73 Vgl. Bürner-Kotzam 2001, 138; Hanson 1981, 264; Jacobson 1992, 426; Marshall 2001, 37; Opie 1998, 102.

74 Vgl. Fauth 2007, 107 f.; Müller 1963, 125, Anm. 6.

sind also weder Name, Berufsbezeichnung noch die analoge Funktion der Figur, die aus Doktor Hanff *den* Doktor Hanff der zehn Jahre zuvor erschienenen Erzählung machen. Erst die Operation des Identifizierens kann die Identität narrativ herstellen; aus der semantischen, interfiguralen Struktur wird auf diese Weise eine ontologische, interfiktionale. Um dies zu bewerkstelligen, leitet die Erzählung die ontologische aus der zunächst semantischen Struktur her und führt im Übergang der einen zur anderen den fiktionstheoretischen Unterschied vor. Indem Hanff als Führer und Wegbegleiter Phöbes die Bewegung, in deren Folge die intertextuelle Wanderungsbewegung der Figuren über die Textgrenzen hinweg plausibilisiert wird, überhaupt erst einleitet,<sup>75</sup> ist er zugleich Voraussetzung und – in seiner Identität als ‚derselbe‘ Doktor Hanff – Produkt dieser Bewegung. Mit dem gemeinsamen Weg zum Siechenhaus erweitert sich Hanffs Profil von einer Figur der semantischen Grenzüberschreitung hin zu einer der Grenzüberschreitung der Fiktion.

Dabei steht die Bewegung in Beziehung zur Erweiterung oder vielmehr Verschiebung der als Weltgrenze semantisierten topologischen Grenze von außen und innen, wie ich sie in Kapitel 1.1 analysiert habe. Denn im Zuge der Figurenbewegung wird gleichzeitig die räumliche Ordnung von Bergdorf und Badeort mit derjenigen von Zentrum und Peripherie analog gesetzt und die erzählte Welt der Erzählung *Zum wilden Mann* in eine raumzeitliche Kontinuität mit der erzählten Welt dieses Textes gestellt. Indem die Figurenbewegung vom Zentrum an die Peripherie führt, führt sie auch an die Grenze der Fiktion. Den topologischen Vektor der Bewegung macht die Erzählung mehr als deutlich: Hanff befindet sich, wie üblich, am Springbrunnen auf dem „Promenadenplatz“ (BA 16, 292) vor dem Kurhaus, also im Zentrum des badetouristischen Verkehrs, wo ihn Phöbe „in einem lachenden Kreise seiner Saisonpatienten“ (BA 16, 291) auffindet. Mit seiner zentralen Funktion innerhalb der Kommunikation des Badeorts markiert er zugleich auch ein räumliches Zentrum, von dem aus dann die gemeinsame Bewegung Hanffs und Phöbes eine topologische Relation zwischen Zentrum und Peripherie als Binnenstruktur des Badeorts einführt. Sie bewegen sich „aus dem Kreise“, „nach und nach immer weiter abseits [...] von dem Schwarm, in dessen Mitte Doktor Hanff eben noch so munter die Unterhaltung geführt hatte“ (BA 16, 292). Indem das Gespräch der beiden auf ihrem gemeinsamen Weg im dramatischen Modus und direkter Rede mit wenigen extradiegetischen Einschüben präsentiert wird, generiert die Figurenbewegung narrativen Diskurs. Die intradiegetische Redezeit repräsentiert damit die Dauer des Weges. Dass die Bewegung der Figuren durch den erzählten Raum an zeitliche Phäno-

---

75 Vgl. bereits Pongs 1958, 506.

mene geknüpft ist, lässt die enge Verwobenheit der Kategorien Zeit und Raum deutlich werden.<sup>76</sup> Diese Interdependenz von Zeit und Raum wird als Geschwindigkeit inszeniert.

Sie waren während dieser Unterhaltung ein gut Stück Weges durch den lang im Tal gegen die Ebene sich hinstreckenden Ort mit seinem lustigen Sommertreiben hingeschritten. Es war ungefähr gegen sechs Uhr am Nachmittag, vielleicht auch schon ein wenig mehr gegen sieben, gegen den Abend. (BA 16, 295)

Mit diesem Erzählerbericht endet schließlich der wegbegleitende Figurendialog. Das Fortschreiten entlang des Weges zieht eine Verunsicherung der erzählten Zeit nach sich, die, indem von ihr unmittelbar nach Beendigung des im dramatischen Modus präsentierten Dialogs erzählt wird, geradezu als Resultat desselben erscheint.<sup>77</sup>

Doch obwohl die Inszenierung einer zeitlichen Dauer die konkrete metrische Zeit verunsichert, besitzt sie dennoch einen ontologischen Effekt. Weil das zeitdeckende Erzählen, wie es in dieser Form nur bei Darstellung von Rede möglich ist, eine Dauer als kontinuierliche Zeitlichkeit inszeniert, statt sie lediglich extra-diegetisch zu benennen, stehen die Figuren für die Kontinuität ein. Ihre kontinuierliche Rede bei gleichzeitiger Bewegung durch den erzählten Raum stiftet eine zeitliche, durch die Verbindung von Sprechen und Gehen aber auch eine räumliche Kontinuität. Diese inszenierte Kontinuität des dramatischen Modus wird dann auch benannt: „Fast eine Stunde hatten Doktor Hanff und Phöbe Hahnenmeyer zu gehen, ehe sie die letzten Häuser und Hütten der Ortschaft erreichten“ (BA 16, 296). In der Semantik der erzählten Zeit wird so die Dauer hervorgehoben, wenn eine relationale Bestimmung – „fast eine Stunde“ – die metrische Uhrzeit ersetzt, die bis dahin in rhythmisierender Funktion die Erzählung äußerst insistierend getaktet hatte.<sup>78</sup>

Obwohl sie nicht Ziel des Weges Phöbes und Hanffs ist, bildet die Apotheke „Zum wilden Mann“ einen vorläufigen Endpunkt der Figurenbewegung, an dem die fiktionstheoretischen Konsequenzen des Anschlusses benannt und eingeholt werden:

Wo die Bewohner der letzten, vereinzelten Hütten für das ihnen noch immer unbegreifliche exotische Leben und Treiben nur ein stupides Hinstarren haben, steht noch das Haus, das vor zehn Jahren die Apotheke „Zum wilden Mann“ war und in welchem ein Menschenalter durch Herr Philipp Kristeller auf das Wiedererscheinen jenes Freundes, dem er den Besitz verdankte, wartete und ihm seinen Ehrenplatz am Tische aufhob. Es

---

76 Siehe Bachtin 2008 [1975], 180–196.

77 Vgl. Pfeiffer 1996, 221.

78 Vgl. Müller 1963, insbes. 123–125.

sind wohl einige, die sich aus der Geschichte vom „*Wilden Mann*“ erinnern, wie das Wiedersehen ausfiel und was sich dran knüpfte für den guten alten Philipp und – seine Schwester Dorothea! –

(BA 16, 296, Herv. im Original)

Erst das Apothekengebäude stellt einen expliziten Bezug zur Erzählung *Zum wilden Mann* her. Dass die für die Erzählung titelgebende Apotheke in die Reihe der „letzten Häuser und Hütten der Ortschaft“ eingefügt wird, schließt den erzählten Raum der Erzählung infrastrukturell an den der *Unruhigen Gäste* an. Die Identität des Apothekengebäudes gewährleistet nicht (allein) der Name der Apotheke. Vielmehr muss mit dem Gebäude auch noch die Erzählung – die „Geschichte vom „*Wilden Mann*“ – mit aufgerufen und dann sogar summarisch nacherzählt werden. Auch hier, wie bereits in *Zum wilden Mann* selbst, ist die Namensidentität von Erzählung und Apotheke entscheidend.<sup>79</sup> Dieser räumliche geht mit einem zeitlichen Anschluss einher, wenn die erzählte Zeit des Romans zu derjenigen der Erzählung in Beziehung gesetzt wird. Die zeitliche Einordnung der Ereignisse „vor zehn Jahren“, von denen in *Zum wilden Mann* erzählt wird, spiegelt zudem die Zeit zwischen den historischen Entstehungsdaten der beiden Texte in die erzählte Welt.<sup>80</sup> Dass das ehemalige Apothekengebäude also intertextuell identifiziert wird, geschieht über eine doppelte Operation: Zunächst wird es über eine zeitliche Differenz identifiziert, über die hinweg das „Haus“ zwar dasselbe Gebäude, aber eben keine „Apotheke“ mehr ist; danach wird die Vergangenheit des Hauses als Apotheke mit der „Geschichte vom „*Wilden Mann*““ assoziiert, deren Handlung summarisch (nach-)erzählt wird.

Wenn die Operation des Identifizierens eine Kontinuität der beiden erzählten Welten stiftet und dabei den zeitlichen Abstand betont, dann ist damit bereits markiert, dass es nicht dieselbe erzählte Welt aus *Zum wilden Mann* ist, die nun in diejenige der *Unruhigen Gäste* implementiert wird. Die Differenz zwischen ‚damals‘ und ‚heute‘ ermöglicht aber das In-Beziehung-Setzen der beiden erzählten Welten über eine zeitliche Abfolge.

Das Haus steht noch, es ist jedoch nicht mehr eine Apotheke, und zwar die Apotheke für ein halb Dutzend gesunde Dörfer im Umkreis von vier bis fünf Meilen. Die jetzige Offizin führt in der Nähe des Promenadenplatzes und großen Springbrunnens eine gedeihlichere Existenz und hat auch das frühere Schild und Zeichen nicht festgehalten. Das Haus ist, seit Dom Agostin Agonista zu Gaste darin war, in wechselnden Händen gewesen und sieht recht verwahrlost und verkommen aus. Es liegt ja auch für jedwedes nahrhafte Geschäft viel zu weit ab vom Brennpunkt des neuen Lebens, das hier sonst über alles gekommen ist.

(BA 16, 296 f.)

<sup>79</sup> Siehe Kap. II.2.

<sup>80</sup> Vgl. Detering 1990, 137.

Nachdem also die beiden Zeitpunkte und ihre Differenz – „Haus“ in der Gegenwart und „Apotheke“ „vor zehn Jahren“ (BA 16, 296) – markiert wurden, stellt die nachgetragene Geschichte des Apothekengebäudes und gleichzeitig der des Badeorts nun Kontinuität her. Haus und Apotheke treten dabei auseinander; das Haus der ehemaligen Apotheke ist zur Ruine verkommen. Die Veränderung respektive Nicht-Identität des Schauplatzes bildet sich in der räumlichen Ordnung ab, wenn das Gebäude, in *Zum wilden Mann* noch zentraler Schauplatz der Handlung, nun in der Peripherie der räumlichen Ordnung des Badeorts angesiedelt ist. So wie das jetzige Zentrum des Badeorts, das Doktor Hanff in seiner kommunikativen Rolle darstellt, mehrfach über räumliche Vorstellungen eines Kreises als Zentrum markiert wurde (vgl. BA 16, 291f.), so besaß zuvor auch die Apotheke eine entsprechend zentrale Funktion für den „Umkreis von vier bis fünf Meilen“. Die Veränderung zwischen damals und heute bildet sich mithin als Rezentrierung der räumlichen Ordnung im Ortsbild ab. Dieser Funktion als Zentrum ist die ehemalige Apotheke nun gleich in mehrfacher Weise beraubt. Nicht nur ist sie inzwischen nicht mehr im Zentrum, sondern in der Peripherie des Badeorts lokalisiert, sie ist darüber hinaus auch keine Apotheke mehr – die neue Apotheke liegt am „Promenadenplatz“, dem Zentrum der räumlichen und kommunikativen Ordnung des Badeorts, wo auch Doktor Hanff seine „Sprechstunde[n]“ (BA 16, 230) abhält.

Die Geschichte des Hauses füllt im Folgenden die zeitliche Differenz narrativ bis an das „Jetzt“ der Handlung auf – „[e]in Gemüsegärtner“ habe es „heute im Besitz“ – und bricht abrupt ab, sobald der raumzeitliche Anschluss vollzogen ist: „Doch das geht uns nichts an“ (BA 16, 297). Obwohl das Gebäude der ehemaligen Apotheke in den *Unruhigen Gästen* also weder als Schauplatz für die Handlung dient noch innerhalb der räumlichen Ordnung der erzählten Welt eine zentrale Rolle spielt, ist ihm relativ viel textueller wie narrativer Aufwand gewidmet. Dies lässt sich mit der organisierenden Funktion erklären, welche die Apotheke als übercodierter Ort innerhalb des intertextuellen Raumes einnimmt. Der topographisch-infrastrukturelle Anschluss wie die durch die Erzählung der Geschichte des Hauses – von der Apotheke zur Ruine – gestiftete Kontinuität ermöglichen ein Auftreten der Figuren aus der Erzählung *Zum wilden Mann*, weil sie erst infolgedessen als dieselben identifiziert werden können.<sup>81</sup>

Das ehemalige Apothekengebäude fungiert somit als eine Art raumzeitliche Brücke, welche die räumliche wie zeitliche Ausdehnung der erzählten Welt der

---

<sup>81</sup> Dieses Problem wird in der Fiktionstheorie unter dem Begriff der Transfiktionalität (vgl. Saint-Gelais 2005) verhandelt, wobei in dieser Diskussion in der Regel extratextuelle Kriterien (Autor\*in, Entstehungsdaten der Texte) herangezogen werden, um zu bestimmen, wie sich zwei erzählte Welten zueinander verhalten. Siehe Doležel 1998, 206–222; Ryan 2008, 385–408; Ryan 2013, 361–388.

*Unruhigen Gäste* erweitert. Durch diese Brücke werden die erzählten Welten – damit ist freilich nicht die ‚tatsächliche‘ erzählte Welt aus *Zum wilden Mann*, sondern die in *Unruhige Gäste* aktualisierte Version derselben gemeint – aufeinander abgestimmt. Genau diese Technik des plausibilisierten Anschlusses sorgt dafür, dass der Anschluss als Fiktionsbruch zutage tritt. Ist diese Brücke hergestellt, hat die Ruine ihre Funktion erfüllt, nämlich: den Weg zu dem Schauplatz bereitet, auf dem die Figuren der beiden Texte aufeinandertreffen können.

Ein Seitenpfad führt von der Landstraße an seiner [des Apothekengebäudes, C.P.] Gartenseite her, noch immer ins offene Feld, und auf diesem Wege schreiten wir jetzt rascher mit Phöbe und dem Doktor Hanff zu dem alten, nun „auf den Abbruch stehenden“ Spittel des früheren Dorfes und jetzigen großen, berühmten Kurorts. (BA 16, 297)

Das Ziel von Phöbes und Hanffs Weg, im Zuge dessen die erzählte Welt interfiktional erweitert wird, ist das Siechenhaus und eben nicht das Haus der ehemaligen Apotheke. Diese Verschiebung vom einen zum anderen Gebäude bildet das Problem der Identität räumlich ab, für das die ehemalige Apotheke einsteht. Denn die Verschiebung von der Apotheke als Schauplatz hin zum Siechenhaus ist über eine Ähnlichkeitsbeziehung der beiden Bauwerke als Ruinen organisiert: Von der „recht verwahrlost[en] und verkommen[en]“ Apotheke geht es zum „auf den Abbruch stehenden“ Spittel“ (BA 16, 297). Was sich zwischen den beiden Ruinen im erzählten Raum abbildet, entspricht also der interfiktionalen Struktur, wenn die Elemente in der Identifikation über die Grenzen der Fiktion hinweg nicht identisch, sondern nur ähnlich sind.

Dem Auftritt der Figuren aus *Zum wilden Mann*, auf den die Bezugnahme des Romans auf die zehn Jahre zuvor erschienene Erzählung häufig reduziert wurde,<sup>82</sup> geht somit ein aufwendiger Anschluss der erzählten Welten voraus. Damit dieser Anschluss auch tatsächlich als interfiktional, das heißt als intertextuelle Bezugnahme auf der Basis ontologischer Operationen, verstanden werden kann, müssen nicht nur Entitäten wie Figuren und Schauplätze desselben Namens eingeführt werden, sondern zugleich auch der andere Text, dem diese dann zugeschrieben werden: „aus der Geschichte vom ‚Wilden Mann‘“ (BA 16, 296, Herv. im Original).<sup>83</sup> Die „Apotheke ‚Zum wilden Mann‘“ (BA 16,

---

<sup>82</sup> Siehe exemplarisch Detering 1990, insbes. 137–140, und Fauth 2007, 101–126, welche die Verbindung ausführlich diskutieren und das Figureninvantart dabei als Ausgangspunkt wählen.

<sup>83</sup> Diese Überlegung geht mit Thoss' Vorschlag konform, die Metalepse über die Abhängigkeit zu bestimmen, die Erzählungen selbst einführen: „In other words, a narrative needs to specify that one of its entities originates from a different fictional world before this entity's presence in the narrative can be qualified as metaleptic“ (Thoss 2015, 13).

296) fungiert dabei als doppelte intertextuelle Referenz, weil sie sowohl den zentralen Schauplatz als auch die gesamte Erzählung mit aufruft.

Während die Bezugnahme die Entitäten der erzählten Welt, das heißt die ehemalige Apotheke sowie daraufhin Doktor Hanff und Dorette Kristeller, über die Grenzen des Romans hinweg als dieselben identifiziert, wird die Erzählung *Zum Wilden Mann* extradiegetisch als zu erinnernde aufgerufen. Denn die Aktualisierung des anderen Textes ist im Erzählen als Akt des Erinnerns imaginiert, der durch das Gebäude regelrecht getriggert wird: „Es sind wohl einige, die sich aus der Geschichte vom ‚Wilden Mann‘ erinnern, wie das Wiedersehen ausfiel und was sich dran knüpfte für den guten alten Philipp und – seine Schwester Dorothea! –“ (BA 16, 296, Herv. im Original). Mit Gedankenstrichen abgesetzt und mit Ausrufungszeichen versehen, fällt die Figur Dorette Kristeller bereits aus der Reihe der im Erinnerungsakt aus- und aufgerufenen Entitäten heraus, bevor sie dann Phöbe und Doktor Hanff am Siechenhaus auch tatsächlich als Figur entgegentritt.

Wie sie sich erhob von ihrem Sitz und dem alten Hausfreund Hanff und seiner Begleiterin entgegentrat, war das derselbe Schritt wie der, mit welchem sie einst in der Apotheke „Zum wilden Mann“ überall war. Und die Stimme, mit welcher sie den Gruß des Doktors erwiderte, war auch noch die nämliche. Sie hatte sich ausgezeichnet gut gehalten – Fräulein Dorette Kristeller aus der bankerotten Apotheke „Zum wilden Mann“! ...

(BA 16, 298f.)

Dass die ontologische Operation mit einem inszenierten Erinnerungsakt einhergeht, gestaltet die tautologische Struktur des Identifizierens als intertextuelle Anagnorisis aus. Figur – „sie“ – und Erinnerungsobjekt – „sie einst“ – werden in einer Szene der Wiedererkennung gleichgesetzt. Auf diese Weise wird eine Identität der Figur über die Texte hinweg regelrecht beschworen, die eben gerade nicht von vornherein gegeben ist, sondern erst narrativ hergestellt werden muss.<sup>84</sup> „Schritt“ und „Stimme“ sind die Kennzeichen, anhand derer sie in zwei parallel aufgebauten Relativsätzen synekdochisch identifiziert wird. Die beiden Kennzeichen, die dazu dienen, Dorette als Dorette Kristeller „aus der Geschichte vom ‚Wilden Mann‘“ (BA 16, 296, Herv. im Original) zu präsentieren, kommen dabei nicht von ungefähr. Sie verbinden ebenfalls die beiden Texte miteinander. Denn der „Schritt“ durchzieht leitmotivisch den Roman,<sup>85</sup> indem er die Figuren in ihrem ‚Weltverhältnis‘ charakterisiert. Die „Stimme“ wiede-

<sup>84</sup> Diese Gleichsetzung ist letztlich notwendige Voraussetzung für die Lesart einer Entwicklung der Figur über die Texte hinweg, wie sie in der Forschung angestellt wird, siehe z. B. Detering 1990, 138f.; Fauth 2007, 118f.

<sup>85</sup> Vgl. Hamann 2009, 313f.

rum stellt das zentrale Charakteristikum der Figuren in der Erzählung *Zum wilden Mann* dar,<sup>86</sup> insbesondere wenn sich Dorette dort mit der „stets recht deutliche[n] Stimme“ (BA 11, 172) aus dem ‚Off‘ der Bühne des pharmazeutischen Hinterstübchens zu Wort meldet.<sup>87</sup>

Doch wie der aufwendig erzählte Weg vorbei an der ehemaligen Apotheke hin zum Siechenhaus bereits erahnen lässt, ist der interfiktionale Anschluss an ontologische Probleme geknüpft, welche die Erzählverfahren eher hervorkehren als überdecken. Diese finden Eingang in die räumliche Ausgestaltung, über die der Roman ja sein Worldmaking anschaulich macht. Da die den interfiktionalen Raum erschließende Bewegung Phöbes und Doktor Hanffs mit dem Siechenhaus zugleich auch einen grundsätzlich neuen Schauplatz eröffnet, entsteht ein eigener Bereich des erzählten Raumes, in dem die Figuren beider Texte zusammenkommen. Als Ruinen veranschaulichen ehemalige Apotheke und Siechenhaus die Struktur der Interfiktionalität. Denn zunächst ist der Ort der Zusammenkunft, das Siechenhaus mit seinen eingeschlagenen Fensterscheiben und der „angenehmste[n] Undichtigkeit der Wände“ (BA 16, 297), durch seine Durchlässigkeit charakterisiert.

Hier am letztern Orte gab es wohl geschlossene, aus Fachwerk gezimmerte und von regelrechten Gewerksleuten ausgemauerte Wände; aber Wind, Sonne und Regen fanden doch so ziemlich überall Durchgang wie in der Waldhütte aus Stangen, Rasenstücken und Tannenrindenbehang. (BA 16, 300)

Es besitzt – ebenso wie sein Pendant, die Krankenhütte auf der Vierlingswiese – den Status eines Interimsorts, dessen Personenverkehr durch die zeitliche Begrenzung des Ausnahmezustands der Krankheit bestimmt wird. Als ein solcher Krisenort bietet er eben nicht das „schützende Dach“ (BA 11, 162), das „dem Hause sowohl wie [...] der Geschichte vom *Wilden Mann!*“ (BA 11, 163, Herv. im Original) zumindest provisorische Stabilität verliehen hatte. ‚Hatte‘ deswegen, weil das Apothekengebäude in den *Unruhigen Gästen* inzwischen ebenfalls genau diese Stabilität einbüßen musste: „Ein Gemüsegärtner scheint es heute im Besitz und wenig Mittel für seine Instandhaltung oder gar seine äußerliche Wohlanständigkeit zu haben“ (BA 16, 297). Vor der Folie der Gleichsetzung von Gebäude und Erzählung in *Zum wilden Mann* entspricht die gewisse Instabilität und Durchlässigkeit der Ruine den durch den intertextuellen wie interfiktionalen

---

<sup>86</sup> So dienen die Stimmen dazu, Figurenauf- und -abtritte anzukündigen und dabei bereits erste Charakterisierungen vorzunehmen: „Schon hörte man jetzo auf der Hausflur des Doktors lustige Stimme, dazwischen die Stimme Dorotheas, und dann sprach noch jemand darein, gleichfalls kräftig-heiter“ (BA 11, 200).

<sup>87</sup> Zur Raumstruktur der Erzählung *Zum wilden Mann* siehe Kap. II.2.5.

len Anschluss in Frage gestellten Textgrenzen. Mit dem einsturzgefährdeten Haus ist – man denke an die Tradition dieser Metapher in der Rhetorik – die architektonische Absicherung der Bedeutung nicht mehr gegeben. Die interfiktionale Öffnung der Erzählung geht mit der Gefahr des Sinnverlusts einher.

## 1.5 Welt: Bewegungen

Raabes *Unruhige Gäste* führt zwischen die Welten, doch inwiefern führt der Roman streng genommen überhaupt zwischen die Texte? Denn was den Anschluss des einen Textes an den anderen im Zuge des Weges Phöbe Hahnemeyers und Doktor Hanffs als interfiktionale Bewegung kennzeichnet, ist nicht von der intertextuellen Beziehung des Romans zur zehn Jahre zuvor erschienenen Erzählung *Zum wilden Mann* abhängig. Stattdessen wird der raumzeitliche Anschluss nur dadurch zu einem interfiktionalen Anschluss, dass die Elemente und Ereignisse, an welche der Roman anschließt, zugleich der anderen Erzählung zugeschrieben werden. Ansonsten erfolgt der Anschluss nach denselben Verfahren, welche der Roman bereits im Zuge ihrer räumlichen und zeitlichen Umordnung etabliert hat, um Welt zu entwerfen. Die interfiktionale Erschließung führt nun also noch eine weitere Weltgrenze in die komplexe ontologische Struktur ein. Doch das ist noch nicht alles. Wie kaum eine andere Erzählung in Raabes umfangreichem Erzählwerk steht *Zum wilden Mann* vor allem für die Inszenierung des Worldmaking, das diese mit dem Modell der Schwelle, die Haus und Weg miteinander verbindet, geradezu paradigmatisch veranschaulicht. Dadurch dass die Erzählung *Zum wilden Mann*, an die in *Unruhige Gäste* angeschlossen wird, mit einer Bewegung in die erzählte Welt anfängt, setzt die erschließende Bewegung der beiden Figuren, Phöbe Hahnemeyer und Doktor Hanff, zugleich in die Position, die in *Zum wilden Mann* vor die erzählte Welt führt.<sup>88</sup> Die interfiktionale Struktur des Worldmaking in *Unruhige Gäste* erhält damit – so die These dieses Kapitels – eine zusätzliche, metafiktionale Dimension.

Die Verfahren, mit denen der Weg der beiden Figuren vorbei an der Apotheke zum Siechenhaus – und damit vom einen zum anderen Text – erzählt wird, weisen auf das grundlegende Problem hin, vor das ein Anschluss zweier erzählter Welten stellt: Aus welcher Position heraus kann ein solcher Anschluss zweier Welten je verschiedener Texte überhaupt erzählt werden? Nicht von ungefähr greifen die Fiktionstheorien, die sich mit Phänomenen der so genannten

---

<sup>88</sup> Siehe Kap. II.2.1–2.

Transfiktionalität beschäftigen,<sup>89</sup> auf außertextuelle Instanzen wie die Autorfunktion oder sogar publizistische Kontexte zurück, um diese Vermittlung zu beschreiben.<sup>90</sup> In dieser Diskussion zeichnet sich deutlich die Frage nach einer wie auch immer zu bestimmenden Autorität über die fiktionalen Welten ab, die als Produkte von den konkreten Texten oder anderen Medien losgelöst und als zwar fiktive, aber beschreibbare und prinzipiell wahrheitsfähige Gegenstände behandelt werden.<sup>91</sup> Das Problem an einer solchen theoretischen Annäherung an das Phänomen ist, dass ein Weltbegriff vorausgesetzt wird, der Welt als Bündel von Propositionen und logischen Gesetzen versteht und dabei notwendigerweise von einem narrativen Weltbegriff abstrahieren muss. Denn transfiktional wäre ein Anschluss, der eben nicht mehr zwischen die Welten, sondern nur zwischen die Texte führt, weil der Anschluss an die Produktion oder die Rezeption beider Erzähltexte und ihrer Verbindung gekoppelt ist; beide Erzähltexte würden unter den Voraussetzungen der Transfiktionalitätstheorie zusammen *eine gemeinsame Welt* hervorbringen, die jedoch als gedankliches Produkt nicht mehr (vornehmlich) an die Erzähltexte gebunden wäre.<sup>92</sup> Genau darin besteht wiederum der Vorteil einer ontologischen Narratologie, wie ich sie vorschlage: Welt ist eben kein abstraktes ‚Produkt‘, sie ist stets an die ontologischen Operationen der Erzählung gebunden, aus denen der Erzählakt besteht. Erzählakt und Welt sind nicht voneinander zu trennen.

Um das Worldmaking in *Unruhige Gäste* in seiner inhärenten *interfiktionalen*, nicht *transfiktionalen* Struktur zu beschreiben, stellt sich also die Frage: Inwiefern handelt es sich bei dem raumzeitlichen Anschluss überhaupt um eine Relation zwischen den beiden Erzähltexten? Ohne Frage besteht eine intertextuelle Beziehung des Romans zur zehn Jahre zuvor erschienenen Erzählung, die sich aus den Zitaten von Figuren und Schauplätzen, aber auch durch semantische Ähnlichkeitsbeziehungen ergibt. Dennoch ist diese intertextuelle Be-

---

<sup>89</sup> Zu diesem Begriff und seiner Definition Saint-Gelais 2005.

<sup>90</sup> Für eine Diskussion verschiedener Modelle der Transfiktionalität siehe Ryan 2013, insbes. 94–99.

<sup>91</sup> An dieser systematischen Stelle wird auch das Problem der Trennung von Fiktionstheorie und Narratologie virulent, weil der Fiktionsakt weiterhin mehr oder weniger implizit an die Autorschaft delegiert ist. Ryan beurteilt bspw. die Frage nach der Möglichkeit von Transfiktionalität folgendermaßen: „If authors are the masters of their own creations, they are free to expand fictional worlds“ (Ryan 2008, 389).

<sup>92</sup> Das kognitiv grundierte Modell der *storyworld* stellt die Basis dafür dar. Dennoch führt die Vorstellung einer transmediale Welt zu Problemen, weshalb die Theoriebildung dazu übergegangen ist, Kriterien dafür zu definieren, wann tatsächlich von einer Welt gesprochen werden kann und inwiefern es nicht eher um approximative Übereinstimmung geht. Siehe exemplarisch und einschlägig Ryan 2008; Ryan 2013.

ziehung keineswegs deckungsgleich mit der Frage, inwiefern die Erzählung der *Unruhigen Gäste* zwischen die Welten führt, um das eigene Worldmaking zu reflektieren. Dass die Erzählung mit dem Weg Doktor Hanffs und Phöbe Hahmeyers einen Anschluss zweier erzählter Welten inszeniert und dabei zwischen die Welten führt, ist vielmehr eine Relation, welche der Erzählung der *Unruhigen Gäste* selbst inhärent ist. Unter diesen Vorzeichen lohnt sich ein erneuter Blick auf die Passage, in der am Gebäude der Apotheke der Anschluss an *Zum wilden Mann* erfolgt:

Wo die Bewohner der letzten, vereinzelten Hütten für das ihnen noch immer unbegreifliche exotische Leben und Treiben nur ein stupides Hinstarren haben, steht noch das Haus, das vor zehn Jahren die Apotheke „Zum wilden Mann“ war und in welchem ein Menschenalter durch Herr Philipp Kristeller auf das Wiedererscheinen jenes Freundes, dem er den Besitz verdankte, wartete und ihm seinen Ehrenplatz am Tische aufhob. Es sind wohl einige, die sich aus der Geschichte vom „*Wilden Mann*“ erinnern, wie das Wiedersehen ausfiel und was sich dran knüpfte für den guten alten Philipp und – seine Schwester Dorothea! –

(BA 16, 296, Herv. im Original)

Wie bereits in Kapitel 1.4 ausgeführt, fungiert die Ruine der ehemaligen Apotheke „Zum wilden Mann“ als Auslöser eines Erinnerungsakts, der über die Imagination einer intertextuellen Erinnerung den anderen Text aktualisiert. In diesem imaginierten Erinnerungsakt wird die „Geschichte vom „*Wilden Mann*“ als bereits erzählte Geschichte aufgerufen, zu der sich die Erzählung als nachfolgend in Beziehung setzt. Letztlich besteht der Anschluss darin, dass die Erzählung hier zwei Relationen stiftet: Zum einen setzt sich der Erzählakt zu einer „Geschichte“ in eine Relation zeitlicher Aufeinanderfolge, zum anderen werden die Ereignisse dieser Geschichte zu den Ereignissen der Erzählung in eine Relation gesetzt, die eine raumzeitliche Kontinuität einführt.

Der explizite Aufruf der „Geschichte“ *Zum wilden Mann* als erzählende Darstellung schließt also nicht nur die erzählte Welt oder deren Daten, sondern den Diskurs des anderen Textes mit ein; diesen zwar nicht wörtlich – die ‚tatsächliche‘ Erzählung *Zum wilden Mann* in ihrer spezifischen Form verbleibt im Paradigma der *Unruhigen Gäste* –, so jedoch zumindest als existent. Weil dieser Erinnerungsakt die intertextuelle Referenz in die Erzählstruktur der *Unruhigen Gäste* integriert, löst diese Struktur von doppeltem Zugriff und Setzung – auf die „Geschichte“ wie auf ihre Daten – das Problem, von welcher Position aus ein Anschluss der beiden erzählten Welten erzählt werden kann, in einem hierarchischen Verhältnis auf. Die Integration kommt einer narrativen Aneignung gleich, die keine Beziehung zwischen den beiden Texten darstellt, sondern eine narrative Strategie des Romans. Ebenso wie die Struktur der zeitlichen Nachträge, die einzelne Entitäten in einer zeitlichen Kontinuität identifizieren und

über die ja auch der Anschluss der erzählten Welten erfolgt, setzt die spätere Erzählung die frühere nachträglich voraus.

Diese Aneignung macht also aus der Zeitstruktur einer bloßen Analepse ein intertextuelles Nacherzählen, indem das, was analeptisch erzählt wird, zugleich der anderen Erzählung zugeschrieben wird. Das Apothekengebäude, „in welchem ein Menschenalter durch Herr Philipp Kristeller auf das Wiedererscheinen jenes Freundes, dem er den Besitz verdankte, wartete und ihm seinen Ehrenplatz am Tische aufhob“, lässt daran „erinnern, wie das Wiedersehen ausfiel“ (BA 16, 296). In der Forschung wurde diese auf zwei Sätze reduzierte Zusammenfassung als Leseanweisung des intertextuellen Bezugs verstanden, da der hier gelegte Schwerpunkt eine Stoßrichtung für die Interpretation der *Unruhigen Gäste* vor der Folie von *Zum wilden Mann* vorgebe: nämlich die des parasitären Gastes.<sup>93</sup> Dennoch: Diese „Erinnerung“ leistet mehr als einen Verweis auf die verheerenden Folgen einer Gastsituation. Sie komprimiert die entscheidenden Parameter der Erzählung *Zum wilden Mann*, indem sie mit dem Schauplatz und den beiden Protagonisten die zentralen Entitäten der erzählten Welt, mit dem Warten Kristellers, dem „Wiedersehen“ und dessen Konsequenzen Anfang, Mitte und zugleich (vermeintlichen) Wendepunkt sowie Ende der Handlung benennt.<sup>94</sup> Eine ausführlichere Nacherzählung findet sich an entsprechender Stelle im Vorabdruck des Textes in der *Gartenlaube*:

Dreißig Jahre lebte in ihr der gutmütige Philipp Kristeller als glücklicher Besitzer und gedachte in Dankbarkeit eines Jugendfreundes, der ihm das Geld geschenkt hatte, mit dem er die Apotheke erworben. Dreißig Jahre haben er und seine Schwester Dorothea in dankbarer Erinnerung ihres Wohlthäters gedacht, bis dieser plötzlich als Oberst Dom Agostin Agonista aus Brasilien zurückkehrte und seinem lieben Freunde das geschenkte Geld mit Zinsen abnahm, sodass der gute Philipp und Fräulein Dorette auf ihre alten Tage mittellos wurden.<sup>95</sup>

Erklärt wird diese ausführlichere Version in der Regel mit dem Veröffentlichungskontext. Innerhalb des *Gartenlaube*-Publikums konnte die Kenntnis der Handlung nicht vorausgesetzt werden, weswegen die Inhaltsangabe einen rein pragmatischen Zweck erfüllt.<sup>96</sup> Obwohl belegt ist, dass diese Form der Zusammenfassung tatsächlich auf einen Änderungswunsch des Herausgebers zurückgeht,<sup>97</sup> lässt sich diese spezifische Form des paraphrasierenden Zitierens ebenso wie ihre komprimierte Variante in der Druckfassung des

---

<sup>93</sup> Vgl. Detering 1990, 138. Vgl. außerdem bereits Pongs 1958, 506–512.

<sup>94</sup> Zur Struktur siehe Kap. II.2.5.

<sup>95</sup> Raabe 1885, H. 35, 576.

<sup>96</sup> Vgl. Höhler 1969, 28. Vgl. auch Detering 1990, 137.

<sup>97</sup> Vgl. Kommentar BA 16, 553.

Buches dennoch in ihrer Beteiligung an der Reflexion des interfiktionalen World-making beschreiben. So kann das Nacherzählen des Plots als Aneignung und performative Übernahme des intertextuell aufgerufenen Textes verstanden werden. Extradiegetisch reproduziert der Roman *Unruhige Gäste* das Erzählen der „Geschichte“ (BA 16, 296) *Zum wilden Mann* in Form des Mini-Narrativs, ersetzt jedoch gleichzeitig über diese Reproduktion die ‚tatsächliche‘ fremde Erzählung des anderen Textes.

In der Art und Weise, wie aufwendig die romanhafte Erzählung an dieser Stelle markiert, dass zwei Erzählungen und zwei Welten miteinander verbunden werden, führt der Text an seine eigenen Grenzen, um sein Worldmaking zu reflektieren. Der Anschluss ist damit in der Anlage seiner Verfahren metafiktional. Der für Raabes Verhältnisse außergewöhnlich ungebrochen erzählte Roman legt bereits davor einschlägige Fährten für eine metafiktionale Lesart, mit denen er sich in einer bestimmten Tradition des europäischen Romans verortet, die Metafiktionalität ins Zentrum der Poetik stellt: Cervantes’ *Don Quijote* (1605/15) und Sternes *Tristram Shandy* (1759–67) (vgl. BA 16, 203f., 329f.).<sup>98</sup> Dass die Inszenierung des Anschlusses an *Zum wilden Mann* also eine metafiktionale Konturierung des Begriffs der Welt vornimmt, den die Erzählung zuvor überwiegend über ihre räumliche Ordnung adressiert, ist auch deshalb naheliegend, weil diese Erzählung ebenfalls genau für ihre Metafiktionalität wie kaum eine zweite in Raabes umfangreichem Erzählwerk einsteht.<sup>99</sup> Denn der Anschluss zitiert nicht einfach eine andere Erzählung samt der Entitäten ihrer erzählten Welt und integriert sie in das eigene Worldmaking. Stattdessen bildet die Erzählung *Zum wilden Mann* gemeinsam mit den intertextuellen Gewährstexten *Don Quijote* und *Tristam Shandy* ein Paradigma der Metafiktionalität.

Denn der Anschluss betont die metaleptische Ineinsetzung von „Geschichte“ und Apotheke, die für den Anfang der heranzitierten Erzählung konstitutiv ist. Diese Überblendung ist schließlich die Grundlage dafür, dass der Erzählanfang in *Zum wilden Mann* eine Bewegung in seine eigene erzählte Welt hinein inszenieren kann, die dann mit der Überschreitung der Schwelle nachträglich dieselbe als ontologische Grenze anschaulich macht.<sup>100</sup> Zwischen dieser Inszenierung in *Zum wilden Mann* und der Inszenierung des intertextuellen Anschlusses an dieselbe in *Unruhige Gäste* bestehen auffällige Parallelen. In beiden Fällen werden Apotheke (als Teil der erzählten Welt) und „Geschichte“ gemeinsam und in Abhängigkeit voneinander eingeführt. Die Formulierung, mit der in *Zum wilden Mann* die selbst-

---

<sup>98</sup> Vgl. Arndt 2019, 120f.

<sup>99</sup> Zum metafiktionalen Charakter der Erzählung siehe exemplarisch Hamann 2007; Jahraus 2003, 229–234; Thielking 2007.

<sup>100</sup> Siehe Kap. II.2.3. Vgl. Pierstorff 2019.

reflexive Wendung vollzogen wird, ist dieselbe, mit dem der Text der *Unruhigen Gäste* auf seine eigene Intertextualität reflektiert: „Es sind wohl einige, die sich aus der Geschichte vom ‚Wilden Mann‘ erinnern“ (BA 16, 296, Herv. im Original), heißt es in den *Unruhigen Gästen*, wodurch der Erzählanfang des Intertextes aufgerufen wird: „[W]ir sind darin, in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom *Wilden Mann!*“ (BA 11, 163, Herv. im Original). Folglich verwendet der Roman also dieselbe Markierung, mit der die Erzählung *Zum wilden Mann* die paradoxe Struktur ihres Anfangs inszeniert, nämlich gleichzeitig in das Haus und in die Geschichte zu führen, deren Namen sie trägt. Der Roman übernimmt die Titelmarkierung durch die Kursivierung und das Attribut als „Geschichte“, stellt aber zudem in Form der zusätzlichen Anführungszeichen typographisch eine Abhängigkeitsrelation her, in der die Bezeichnung des „Wilden Mann“ zudem die Referenz als Zitat markiert. Die Erzählung zitiert an dieser Stelle also das Potenzial, qua metafiktionaler Inszenierung vor die eigene Welt zu führen und damit das Worldmaking in seiner paradoxen Struktur von Setzung und Zugriff auszustellen.

Dieses Potenzial wird in den *Unruhigen Gästen*, wie ich meine, aktualisiert, wenn der Anschluss die andere Erzählung nicht nur zitiert, sondern deren Anordnung performativ nachvollzieht. Denn mit Blick auf den Fokus der Anschlussinszenierung ergibt sich eben nicht oder nicht vorrangig eine Parallelie zwischen thematischen Gastszenen von Veit und Agonista. In erster Linie ergibt sich spezifisch eine Analogie zwischen den beiden ‚Ankunftsszenen‘. Denn, wie ich im entsprechenden Kapitel ausgeführt habe,<sup>101</sup> inszeniert der Anfang von *Zum wilden Mann* den Eintritt als Eintritt in die erzählte Welt, indem er in Form narrativer Metalepsen den ‚eigentlichen‘ Erzählanfang verzögert, der somit nicht mehr mit dem Textanfang zusammenfällt. In den *Unruhigen Gästen* wiederum ist es die Bewegung hin zum Intertext und seiner erzählten Welt, die der eigentlich unanschaulichen Intertextualität mit der raumerschließenden Figurenbewegung eine anschauliche Entsprechung in der erzählten Welt verleiht. Indem der Roman die intertextuelle Bezugnahme, wie sie am Namenssatz Doktor Hanffs festgemacht werden kann, zu einem interfiktionalen Anschluss ausgestaltet und dabei der Bewegung und der Ankunft an der Apotheke einen hohen narrativen Aufwand widmet, wird die parallele ‚Ankunftsszene‘ des Erzählanfangs von *Zum wilden Mann* als Folie aufgerufen. In diesem Zusammenhang wird auch klar, warum zwar die Ankunft an der Apotheke erzählt wird, dann aber eben gerade kein Eintritt erfolgt und sich stattdessen ein „Seitenpfad“ (BA 16, 297) eröffnet, der zum Siechenhaus führt, das der Apotheke zwar ähnlich, jedoch nicht identisch ist. ‚Wir‘

---

101 Siehe Kap. II.2.1–2.

sind eben gerade nicht „darin, in dem Hause sowohl wie in der Geschichte vom *Wilden Mann!*“ (BA 11, 163, Herv. im Original), vielmehr beruht das interfiktionale Worldmaking wesentlich auf der Differenz zwischen den Erzählungen. Während der Weg und die Ankunft an der ehemaligen Apotheke also als metafiktionale Inszenierung lesbar wird, die *vor* die erzählte Welt verweist, führt der „Seitenpfad“ an der ehemaligen Apotheke vorbei hin zum Siechenhaus *zwischen* die Welten.