

2 Der Dräumling

Im Vorwort zur zweiten Auflage bringt Raabe den ironischen Gestus seiner 1872 erschienenen romanhaften Erzählung *Der Dräumling* folgendermaßen auf den Punkt, und zwar selbst zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung mit erkennbar beleidigtem Unterton über die eher verhaltene Aufnahme:

Der *Dräumling* ist in der Zeit vom 1. April 1870 bis zum 12. Mai 1871 verfaßt worden; und daß das deutsche Volk damals kein Ohr für jemand hatte, der ihm statt von Wörth, Metz, Sedan, Paris und dem Frankfurter Frieden: von der achtzehnhundertneunundfünfziger Schillerfeier in Paddenau erzählen wollte, durfte freilich das närrische Menschenkind – der Autor nämlich – nur sich selber zuschreiben. (BA 10, 7, Herv. im Original)

Die Feierlichkeit anlässlich des hundertjährigen Geburtstages Friedrich Schillers in der fiktiven Kleinstadt Paddenau erscheint in Anbetracht der hier aufgezählten welthistorisch bedeutsamen Ereignisse geradezu lächerlich unbedeutend. Im vollen Bewusstsein dieser Diskrepanz wertet die Erzählung die Schillerfeier zu einem regelrechten Großereignis auf, auf das die gesamte Handlung zugeschnitten ist. Der vielfältig belesene und gleichsam literarisch ambitionierte Schulrektor Gustav Fischarth hat es sich zum Ziel gesetzt, die Paddenauer Öffentlichkeit, wenn schon nicht für die Texte des Jubilars, so wenigstens mit einem Spektakel zu begeistern, und bereitet gemeinsam mit seinem Freund, dem Maler Rudolf Haeseler, ein aufwendiges Festprogramm vor. Mit diesen Vorbereitungen aufs Engste verknüpft ist die Geschichte um die erfolgreiche Verkuppelung eben-dieses Malers mit Wulfhilde Mühlenhoff, der Tochter des zweiten, aber in seinen Ambitionen bereits resignierten Gelehrten Paddenaus, des Geheimen Hofrats und ehemaligen Prinzenerziehers Dr. Mühlenhoff. Diese Ver-kuppelung treiben Fischarth und seine Frau Agnes gemeinsam voran. Eine erfolgreiche Verkuppelung bedeutet gleichzeitig den Misserfolg einer vereinbarten Verlobung zwischen Wulfhilde und ihrem reichen Vetter George Knackstert aus Hamburg wie auch das Scheitern – und hier kommen Verlobung und Schillerfest wieder zusammen – der Intrige dieses Vetters gegen die Durchführung der Feierlichkeiten.

Raabe referiert in seiner Vorrede aber nicht nur auf die verhaltene Aufnahme seines Buches, für das er sich nun in der zweiten Auflage „vielleicht einige nachdenkliche Gönner mehr als damals“ (BA 10, 7) erhofft, sondern auch auf den spezifischen zeitgeschichtlichen Kontext der Entstehung, auf den die Rezeption in der aktuellen Raabe-Forschung den Text bis heute weitestgehend reduziert hat: die Gründung des deutschen Kaiserreichs 1871 und die Rolle Schillers für die Idee der nationalen Einheit. So lassen sich in der Konstellation der Jahre, die Handlung (1859), Entstehung (1870/71) bzw. Veröffentlichung

(1872) sowie Zweitveröffentlichung mit Vorrede (1892) bilden, Verschiebungen feststellen, die sowohl Raabes Position in Bezug auf die nationale Frage betreffen, als auch seine persönliche wie eine allgemeine, zeitgenössische Schiller- und Goethe-Rezeption.¹ *Der Dräumling* scheint also in erster Linie ein Kommentar zum Zusammenspiel von Kultur und Politik sowie zur Möglichkeit ideologischer Inanspruchnahme von Literatur zu sein.

Obwohl der Roman wegen der hohen Dichte mehr oder weniger expliziter intertextueller Referenzen und Zitate sowie darüber hinaus wegen der erheblichen Aufmerksamkeit für das Phänomen von „Literatur aus Literatur“² eine besondere Stellung in Raabes Erzählwerk einnimmt,³ hat sich die Forschung bisher nur marginal mit diesem Text beschäftigt. In seinen Verfahren gleicht *Der Dräumling* nämlich durchaus vielen prominenteren Erzähltexten aus Raabes Werk: Er besitzt eine metafiktionale Rahmung, hält intermediale Systemreferenzen und -performanzen bereit,⁴ die das Erzählen im System der Theateraufführung spiegeln, und lässt metaleptisch Figuren auftreten, und zwar nicht nur wie in vielen seiner anderen Erzählungen einen ‚Autor‘ oder, in abgeschwächter Form, ein nicht näher bestimmtes Wir, sondern auch eine ganze Reihe von literaturgeschichtlichen Persönlichkeiten: Schiller, Goethe, Shakespeare und Kotzebue. Gleichzeitig beruht der Plot auf gängigen Figuren und Motiven – wie dem Typus des Sumpfmalers, der Konkurrenz von Kunst und ‚Leben‘ oder dem Paragone von Gemälde und Rede –, die eine Auseinandersetzung mit poetologischen Kernfragen des Realismus anzeigen,⁵ wenn auch die Verfahren der ironischen Distanzierung, mit welcher der Roman den Schiller- und Dichterkult allgemein aufs Korn nimmt, diese Fragen nicht unberührt lassen.

Was den *Dräumling* jedoch in besonderer Weise auszeichnet, ist die spezifische Konstellation von metafiktionalem Erzählen und ausgestellter Intertextualität. Denn in diesem Roman entwirft Raabe eine Erzählanordnung, welche Intertextualität in die erzählte Welt implementiert und dabei ontologisch wendet: als Struktur *zwischen* Welten. Das Strukturmoment der Versetzung ist für diese Vorstellung von Intertextualität konstitutiv, weil es Raum, Figuren und Modusgestaltung verbindet und dabei zunächst die Abhängigkeit der epistemologischen (Zugriff) von der ontologischen Erzählfunktion (Setzung) veranschau-

1 Siehe Fiedler 2018, 234–238; Göttische 2000, 113 f.; Henkel 2009.

2 Denkler 1989, 187.

3 Siehe unter anderem Parr 2016a, 338.

4 Zu diesen Begriffen siehe Berndt/Tonger-Erk 2013, 160 f.

5 Siehe einschlägig Plumpe 1994, der Raabes *Dräumling* mit Stifters *Nachkommenschaften* vergleicht.

licht, um dann die intertextuelle Dimension des Erzählens als ein – im wörtlichen Sinn – ‚Statt-Erzählen‘ adressiert.

Im Folgenden werde ich deshalb zunächst die räumliche Ordnung der Erzählung und ihre topologischen Achsen analysieren, entlang derer sie eine komplexe ontologische Struktur entwirft (2.1). Im zweiten Schritt (2.2) stehen die sich wiederholenden Anordnungen einer versetzten Wahrnehmung im Zentrum, mit denen die Erzählung den Zugriff auf die erzählte Welt in Abhängigkeit von der ontologischen Erzählfunktion fokussiert. Auf dieser Basis nehmen sich die figürlichen Auftritte Schillers, Goethes und intertextueller Konsorten, um die es im dritten Schritt (2.3) geht, als Teil dieser Anordnungen aus, mit dem Unterschied jedoch, dass diese Anordnung eine ontologische Differenz einführt und im Modell des Olymps bebildert. Insofern mündet die Anordnung in eine spezifische, komplexe Intertextualität, welche die Erzählung sowohl medial als auch in Form der Zitierpraxis der Figuren entwirft und die ich im vierten Schritt analysiere (2.4). Im fünften Schritt (2.5) geht es schließlich darum, die Struktur der Versetzung zu skizzieren, die Raum, Stimme (*voix*) und Intertextualität verbindet und mit der das intertextuelle Erzählverfahren *zwischen* Welten führt.

2.1 Raum: Topologie

Die Erzählung trägt ihren Schauplatz im Titel: Gemeint ist der Sumpf, Dräumling genannt, in dem die Kleinstadt Paddenau situiert ist. Damit ist eine erste Fährte gelegt, dass dieser Sumpf mehr ist als eine prototypische provinzielle Landschaft, die der Handlung um die Schillerfeier den räumlichen Rahmen für die humoristische Zuspitzung liefert. Die Exposition der Erzählung greift diese Herausstellung durch den Titel auf und führt den Sumpf mitsamt seiner tierischen und menschlichen Bewohnerschaft ein. Die Art und Weise, wie sie den Schauplatz präsentiert, lässt bereits zwei topologische Achsen erkennen, entlang derer die Erzählung zum einen Figurenkonstellation und Handlung entwirft. Zum anderen stellen sie die Parameter des Worldmaking bereit, die – wie ich im Folgenden zeigen möchte – über Analogien von Positionen eine komplexe ontologische Struktur entwerfen.

Dezidiert fernab von jeder Großstadt, mitten in der norddeutschen Provinz, situiert der Erzählanfang das „Städtchen von etwa siebentausend Seelen, Paddenau genannt“ (BA 10, 10), und zwar nicht ohne ebendiese Abgelegenheit detailliert zu beschreiben. Die Stadt liegt nämlich „auf einer Art Halbinsel“ in einem See, der Teil eines Sumpfgebiets ist – des Dräumlings, der wiederum von „Wäldern, Heiden und kärglichen Ackerfeldern umgeben“ ist (BA 10, 10). Die Semantisierung als abgelegene Provinz ergibt sich zudem aus dem Kontrast zur

Herkunft der Figuren, die sich für den eigentümlichen Plot um Schillerfeier und Verlobung in Paddenau eingefunden haben. Mit Rudolf Haeseler aus Köln und München, Agnes Fischarth aus Berlin und George Knackstert aus Hamburg setzt die Erzählung zwar einen großstädtischen Rahmen,⁶ schließt aber Paddenau aus diesem Netzwerk aus, weil eben kein Verkehr von dort in den kleinen Ort besteht. Die Figuren sind dort entweder gestrandet oder geboren – gemeinsam ist beiden Gruppen, dass sie jetzt wortwörtlich im Sumpf sitzen (vgl. BA 10, 125). Damit eignet den Bewohner*innen von Paddenau eine gewisse räumliche Gebundenheit und Einschränkung, die sie vom „Weltbürger[]“ (BA 10, 69) Knackstert unterscheidet, der Paddenau genau aufgrund seiner Abgelegenheit zum Zufluchtsort erwählt hat und nach seinem doppelten Misserfolg gar nicht schnell genug den Rückweg antreten kann.

Doch es gibt neben derjenigen von Zentrum und Peripherie noch eine zweite, ungleich bedeutendere Achse, die den erzählten Raum des Romans organisiert: die Vertikale. Diese Achse ist mit der Existenzweise der Paddenauer*innen, die ‚im Sumpf sitzen‘, aufs Engste verschränkt. Die Exposition führt diese Achse über die tierischen Sumpfbewohner ein, die fürs Erste im Zentrum stehen: der Storch und die Frösche. „Es war ein ziemlich bedeutender Morast“, so eröffnet die Erzählung, „an dessen Rande der Storch stand, auf welchen wir [...] die Aufmerksamkeit des Publikums hinwenden möchten“ (BA 10, 9). Anhand des Storchs werden zunächst der Sumpf, dann Paddenau, seine mehrfach gestaffelte abgelegene Umgebung und die Bewohnerschaft eingeführt. Allerdings dient die Landschaftsbeschreibung zum Anlass, eine zeitliche, beinahe mythische Dimension des Sumpfes in die räumliche Ordnung einzubringen,⁷ die an eine Vorstellung von Tiefe geknüpft ist:

Der Sumpf hieß der Dräumling und war seit uralten Zeiten berühmt wegen seiner fetten Frösche und seiner derben Jungen und Mädchen; und wir – wir können und wollen es nicht hindern, daß alles auf dieser Erde seine gewiesenen Wege gehe und daß immerfort ein wimmelnder Überfluß des Lebens aus der Tiefe in die Höhe geholt werde. (BA 10, 10)

Die historische Tiefendimension des Sumpfes erhält in dieser Reflexion eine regelrecht existenzielle Bedeutung, die im darauffolgenden Absatz in einem Bild des Natur wie Menschen nährenden Sumpfes fortgeführt wird.⁸ „[A]us der Tiefe

⁶ Vgl. Opie 1981, 137.

⁷ Vgl. Plumpe 1994, 78 f.

⁸ In dieser Tiefendimension, die unmittelbar an eine lebensspendende und lebensnehmende Funktion geknüpft ist, erinnert der Sumpf an andere Gewässer in Raabes Erzähltexten, die ähnlich profiliert werden, wie der Fluss, der die Erzählung *Wer kann es wenden?* durchzieht, vgl. Kap. III.1.

in die Höhe“ bezeichnet dabei die Bewegung, an die diese existenzielle Bedeutung des Sumpfes geknüpft ist. Diese Bewegung bildet den Hintergrund für die durch die Erzählung hindurch immer wieder aufgerufene Vorstellung einer eingeschränkten Bewegungsfreiheit der Paddenauer*innen und ihrer daraus resultierenden Perspektivgebundenheit, die der Text mit dem Philistertum engführt (vgl. BA 10, 74), weil für dieses eine im übertragenen Sinn beschränkte Perspektive ja konstitutiv ist.⁹

Doch die Funktion dieser Exposition erschöpft sich nicht in einer bloßen Einführung der zentralen Metapher der Frösche für die Philister*innen, die das *tertium comparationis* der beschränkten, gebundenen Perspektive reguliert. Auch die etymologische Ableitung Paddenaus aus dem niederdeutschen ‚Padde‘ für Kröte oder Frosch, auf welche die Forschung wiederholt hingewiesen hat,¹⁰ erschließt sich von dort aus in einer umfassenderen Funktion als bloß der einer „scherzhaft intendierte[n] Bezeichnung“.¹¹ Anders als Göttingens „Universität und Würste“¹² in Heinrich Heines berühmtem ersten Satz der *Harzreise*, die hier anklingt, haben die „fetten Frösche“ und „derben Jungen und Mädchen“ durchaus etwas gemeinsam: Sie bezeichnen Positionen, die zueinander in Beziehung gesetzt werden. Denn was tatsächlich zunächst als bloß metaphorische Engführung der Paddenauer*innen mit den Fröschen anmutet, wenn der Sumpf „wegen seiner fetten Frösche und seiner derben Jungen und Mädchen“ berühmt ist, wird im weiteren Verlauf der kleinen Exposition auch ontologisch an die Existenz der Figuren gebunden.

Die Exposition besitzt neben dem Sumpf, dem hier eine Art Eigenleben unterstellt wird, nämlich noch einen weiteren Protagonisten: den Storch. Dass auch dieser Storch mehr ist als nur das dynamische Moment einer Landschaftsbeschreibung, daran wird kein Zweifel gelassen: „Das Tier war von einem viel allgemeinem Gesichtspunkte aus zu betrachten“ (BA 10, 9) – von welchem Gesichtspunkt allerdings, erschließt sich erst in der genaueren Lektüre. Der „ernsthafte, nachdenkliche Vogel“ hatte nämlich „der träumerischen Landschaft vor kurzem sein Nachtessen in Gestalt dreier wohlbeleibter Frösche entnommen“, das er „nunmehr ruhig verdauete“ (BA 10, 9). Nachdem die Exposition das Städtchen Paddenu in seiner räumlichen wie zeitlichen Dimension situiert hat, reakt-

⁹ Vgl. Grimm, für die der Philister „ähnlich wie pfahl- und spieszbürger, ein nüchterner, pedantischer, beschränkter, lederner mensch ohne sinn für eine höhere und freiere auffassung“ ist (DWB, Bd. 13, 1827). Vgl. bereits Fricker 1939, 87. Vgl. außerdem Fiedler 2018, 236; Henkel 2009, 199; Henkel 2016, 139; Opie 1981, 135.

¹⁰ Vgl. Henkel 2009, 199; Henkel 2016, 139; Opie 1981, 137.

¹¹ Henkel 2016, 139.

¹² Heine 2005, 103.

tiviert sie den Storch, der als Träger einer Bewegung hin zu den Figuren der Erzählung fungiert: „Aber wie im klaren über den ruhigen Fortgang seines Verdauungsprozesses erhob er sich in die Luft und nahm seinen Flug Paddenau zu, und wir folgen ihm“ (BA 10, 11).

Dort lässt er sich – nun mit seinem Fabelnamen als „Meister Bartold der Adebar“ (BA 10, 11) bezeichnet – auf dem Haus der Fischarths nieder und führt dadurch zum initialen Ereignis der Romanhandlung hin, das ausgerechnet in einer Geburt besteht:

Auch dieses Haus grenzt mit seinem Gärtchen an den Paddenauer See, und der Schimmer von zwei Lichtern, die im ersten Stockwerk brennen, zieht uns bedeutend an. Das erste flimmert hinter den Fenstern des Rektors Gustav Fischarth und das andere in der Wohnstube der Frau Agnes Fischarth, des ehelichen Weibes des Rektors von Paddenau –

Drillinge!

Wir treten in das letztgenannte Gemach in dem Augenblicke, wo der dreimal glückliche Vater den einen seiner Sprößlinge, und zwar den männlichen (die beiden andern sind weiblichen Geschlechtes), so hoch, als es die niedrige Stubendecke gestattet, empor-schwingt[.]

(BA 10, 11f., Herv. im Original)

Typographisch abgesetzt bildet der kursivierte Ausruf „*Drillinge!*“ dieses initiale Ereignis im Diskurs ab und markiert ein Einsetzen der Handlung. Die Geburt der Drillinge des Ehepaares Fischarth steht zunächst in einer dem Volksglauben entsprechenden Verbindung zum Storch, dessen Ankunft am Haus mit der Geburt zusammenfällt, wenn auch der Kausalzusammenhang nicht explizit narrativ hergestellt wird. Ein erstaunlicherer Zusammenhang ergibt sich allerdings durch die Zahl Drei, welche die Drillingsgeburt zum Abendmahl des Storches, den drei „wohlbeleibte[n] Frösche[n]“ (BA 10, 9), in Beziehung setzt. Was in der Einführung des Sumpfes als „wegen seiner fetten Frösche und seiner derben Jungen und Mädchen [berühmt]“ (BA 10, 10) noch wie eine harmlos-humorvolle Verbindung klingt, erhält vor dieser Inszenierung eine Wendung, welche eine etwas makabre Existenzbedingung der Figuren nahelegt. Die scheinbar beiordnende Konjunktion „und“ offenbart sich als kausal-zeitliche Aufeinanderfolge: ‚und deshalb‘ bzw. ‚und dann‘. Zugleich wird die metaphorische Gleichsetzung von Fröschen und Paddenauer*innen durch eine radikale Negation unterlaufen: Der Tod der ersteren ist die Bedingung der letzteren. Diese Verbindung von Fröschen, Storch und Drillingsgeburt entspricht einer mythischen Dimension, die eben nicht identifizierend auserzählt wird, sondern durch Entsprechungen und sprachliche Ambiguität nahegelegt wird. Nicht einfach als eine Figur aus einer dem Volksglauben entsprechenden Darstellung tritt der Storch auf, sondern er ist

vielmehr verdoppelt: als Tier und als mythischer Doppelgänger seiner selbst – „Meister Bartold der Adebar“ (BA 10, 11). Auf einer ersten Ebene zeigt der Namenswechsel einen Registerwechsel an – oder besser: eine Ambiguität der Register – auf einer zweiten Ebene eine Komplexitätssteigerung der ontologischen Struktur des Worldmaking.

Inhaltlich legt die Exposition zwar die Grundlage für das der Anlage nach humoristische Erzählen, strukturell bildet sie jedoch die Folie für das Worldmaking der Erzählung. Was sich in dieser kleinen narrativen Exposition formiert, ist eine komplexe ontologische Struktur, die verschiedene Positionen auseinandertreten lässt und diese doch über die Operation des Vergleichens engführt. Dieses Verfahren setzt die Erzählung fort, indem sie neben Storch und Fröschen noch ein weiteres Positionspaar einführt, das über die Vertikale zueinander in Beziehung gesetzt wird und das den Handlungsverlauf der Erzählung konterkariert: ‚Götter‘ und Menschen.

Der Festzug hatte sich wie in zwanzigtausend andern Städten diesseits und jenseits aller Weltmeere, so auch in Paddenau in Bewegung gesetzt, und wenn wir es über uns gewinnen könnten, den Anfang des Zuges zu versäumen und uns für einige Augenblicke in den Olymp zu erheben, so würden wir vielleicht folgenden Gespräches teilhaftig werden[.]

(BA 10, 106)

Ohne auf derartige Lizenzen der Erzählung vorzubereiten, wechselt der Schauplatz zu Beginn des 16. Kapitels von Paddenau auf den „Olymp“, auf dem die zu unsterblichen Göttern erhobenen Dichter sich in postumer Geselligkeit zusammengefunden haben. Vermittelt ist dieser Wechsel über eine Kollektivierung Paddenaus, die, vergleichbar mit Verfahren iterativen Erzählens, den Festzug als einzelnes Ereignis in ein kollektives, allgemeines Ereignis überführt, das in „zwanzigtausend andern Städten diesseits und jenseits der Weltmeere“ gleichzeitig statthat. Noch bevor der Olymp also als Schauplatz eingeführt oder überhaupt benannt wird, wird seine Perspektive narrativ eingenommen: als Standpunkt einer globalen Übersicht, von der aus der Festzug als singuläres Ereignis in einem kollektiven, ubiquitären Ereignis verallgemeinert werden kann.

Dass die Regeln, nach denen vom Olymp erzählt werden kann, andere sind, markiert die Erzählung deutlich. Das Deiktikon „wir“, das durch die Erzählung hinweg Schauplatzwechsel als Bewegung durch den erzählten Raum anzeigt und damit einen figurierten Zugriff auf die erzählte Welt nahelegt, stellt die Folie für diese Bewegung in die Höhe bereit. Sich „in den Olymp [...] erheben“ zu können, widerspricht nämlich genau der Gebundenheit an eine Position – die der Frösche –, die das Erzählen größtenteils bestimmt. Gleichzeitig ist dieser Schau-

platzwechsel von einem Konditional mit Irrealis abhängig, der den Schauplatzwechsel gleichsam vollzieht wie negiert: „so würden wir vielleicht“ (BA 10, 106); in dieser etwas eigenwilligen Form des Erzählens lässt sich also die Operation des Verdoppelns erkennen, die zwischen den Schauplätzen eine modale Struktur etabliert. Logischer Operator dieser modalen Struktur ist die Negation, die der Irrealis semantisch bereithält. Doch trotz des verunmöglichenden Konditionalsatzes im Irrealis, der durch das „vielleicht“ noch zusätzlich verunsichert wird, wird das „folgende[] Gespräch[]“ (BA 10, 106) zwischen Goethe und Schiller über einige Absätze hinweg präsentiert. Die Rückkehr zum Paddenauer Festzug erfolgt dann modal ungehindert: „Wir entsinken dem Olymp, und uns – ja uns hindert nichts, uns in den Paddenauer Jubelzug einzufügen oder ihn an uns vorüberziehen zu lassen“ (BA 10, 108). Wenn der Dichterolymp dann im 22. Kapitel zum zweiten Mal Schauplatz eines szenisch präsentierten Gesprächs wird, dann unter anderen modalen Vorzeichen. Dort ist die ontologische Verdoppelung in den Olymp nämlich an die Figur Fischarth gebunden und als modale Abhängigkeit aufgelöst. In einem alkoholisierten Traum unterhält sich Fischarth selbst zwischen „Wolkenbildung[en]“ (BA 10, 149) nicht nur mit Goethe und Schiller, sondern auch noch mit Shakespeare und Kotzebue, bevor er dann – wortwörtlich – aus allen Wolken fällt und erwacht (vgl. BA 10, 150).

Die Exposition führt also die beiden zentralen topologischen Achsen ein: eine horizontale und eine vertikale, die aber ein ungleiches Profil erhalten. Während die horizontale Achse mit der Opposition von Großstadt und Provinz die Figurenkonstellation ordnet und die Handlung motiviert, ist die vertikale mit dem Worldmaking assoziiert. Was die Erzählung entlang der vertikalen Achse vorstellt, ist eine komplexe ontologische Struktur, welche die erzählte Welt organisiert. Auf ihr werden Positionen zueinander Beziehung gesetzt: Frösche und Storch sowie Menschen und Götter scheinen dabei zunächst einfach analoge Paare zu bilden, die jeweils ähnliche Perspektiven zueinander einnehmen. Allerdings intervenieren sowohl Zeitlichkeit als auch ontologische Differenzen in dieser Zuordnung. Die zeitliche Dimension bildet sich entlang der Vertikalen als Aufwärtsbewegung ab: Der Storch holt die Frösche aus dem Sumpf, deren Tod dann – mythisch vermittelt – in die initiale Geburtsszene der Drillinge mündet. Die Apotheose der Dichter auf den Dichterolymp wiederum ist ebenfalls an ihren Tod gebunden, wohingegen sie dort zu „Unsterblichen“ (BA 10, 118) werden. Diesen anabasischen Weg, den die Positionen skizzieren, formuliert Haeseler als Ziel seines Künstlertums: „[S]elbst Paddenau im Dräumling ist mir nur eine Station auf dem Wege in die Unsterblichkeit“ (BA 10, 43). Über die Positionen, die auf diese komplexen Verfahren miteinander relationiert werden, spannt sich also ein zeitlicher Bogen, der die Dimensionen der erzählten Zeit, die sich aus der Handlung ergeben, um eine mythische Zeitlichkeit erweitert. Diese zeitliche Di-

mension bildet die Erzählung mithin als vertikale, räumliche Anordnung ab, womit sich das Ringen um die Höhe als deutlich komplexere Angelegenheit herausstellt, als es durch eine Kritik an der beschränkten Position der froschähnlichen Paddenauer*innen erklärbar wäre.

2.2 Form: Teichoskopie

Einschränkungen der Position spielen in der Erzählung aber nicht nur in Bezug auf die Figuren eine Rolle, sondern werden auch in räumlichen Anordnungen entworfen. Einen Schlüssel zum Zusammenhang dieser Anordnungen bietet die Art und Weise, wie das zentrale Ereignis der Handlung, die Schillerfeier, präsentiert wird. Als nämlich die Feier, welcher der enorme narrative Vorlauf gewidmet ist, endlich stattfinden soll, passiert etwas Unerwartetes: Während die Schar der Figuren in den Festsaal zieht, um den Feierlichkeiten beizuwohnen, folgt ‚das Erzählen‘ nicht dorthin:¹³ „Wir gehen nicht mit auf das Schafott und führen auch die Leser nicht dahin“ (BA 10, 155), wie es mit Referenz auf die Szene der Hinrichtung Maria Stuarts aus Schillers gleichnamigem Drama heißt. Stattdessen beziehen ‚wir‘ Stellung in der Gaststube unter dem Festsaal, auf die das wahrnehmungsförmige Erzählen daraufhin beschränkt ist. Die vertikale Trennung von Bühne im Festsaal oben als Schauplatz des Geschehens und Gaststube unten als Schauplatz der Wahrnehmung hat die Form einer Teichoskopie, wie der Erzählerkommentar in einer „dramaturgische[n] Notiz“ (BA 10, 158) explizit nachträgt.¹⁴

Das Ringen um die Höhe führt also nicht nur zu den Störchen und Göttern, sondern auch in den Kern der Reihe von räumlichen Anordnungen, die ihre Anleihen bei der dramatischen Technik der Teichoskopie explizit reflektieren. In dieser intergenerischen Analogie installieren die Anordnungen die Anschauung eines Bühnenraumes, die das Erzählen organisiert. In ihm erhält die räumliche Dimension des Erzählens, in der jedes Erzählen als Worldmaking operiert,¹⁵ eine Form. Die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Erzählen, den diese Anordnungen vorführen, erschöpft sich nicht in der Profilierung einer „Hör-Perspektive“,¹⁶ die den Zugriff auf die erzählte Welt – wie man meinen könnte – absichert. Vielmehr geht es – so die These dieses Kapitels – mit ihnen darum, die epistemologische Dimension des Erzählens überhaupt adres-

¹³ Vgl. allgemein Kamann 1994, 114.

¹⁴ Vgl. Opie 1981, 141f.; Stocksieker Di Maio 1981, 83f.

¹⁵ Siehe dazu und zum Begriff des Erzählraumes Kap. II.1.1.

¹⁶ Henkel 2009, 216; Henkel 2016, 140f.

sierbar zu machen und sie in ihrer Abhängigkeit von der ontologischen Erzählfunktion auszuloten. Denn in der Reihe von Anordnungen des erzählten Raumes inszeniert die Erzählung ein Auseinandertreten von visueller und akustischer Wahrnehmung und problematisiert so den Zugriff auf die erzählte Welt, die in Abhängigkeit vom erzählten Raum gesetzt wird. Im Folgenden werde ich zunächst die teichoskopische Anordnung der Schillerfeier analysieren und ihre Leistung für eine Reflexion des Worldmaking herausarbeiten, bevor ich diese Folie dafür nutze, um zwei vorausgehende Szenen der Erzählung als Variationen eines teichoskopischen Erzählens zu beschreiben.

Die Voraussetzung dafür, dass Geschehen und Wahrnehmung auseinander-treten, ist ein ‚Nicht-Erzählen‘: Eine Verweigerungsgeste eröffnet paradigmatisch das sich über vier Kapitel erstreckende Erzählen von den Feierlichkeiten des Schillerjubiläums: „Wir gehen *nicht* mit auf das Schafott und führen auch die Leser *nicht* dahin“ (BA 10, 155, Herv. C.P.) – also über eine zweifache Negation. Der erste Teil des Satzes, „nicht mit auf das Schafott [zu gehen]“, bezieht sich auf eine Bewegung in der erzählten Welt. Eine Abkehr vom Strom der feierwütigen Paddenauer*innen vollziehend, eröffnet diese Bewegung die räumliche Struktur des doppelten Schauplatzes: zum einen den Ort, an den nicht gefolgt wird, und zum anderen den Ort, der stattdessen Ziel der Bewegung ist. Der zweite Teil des Satzes, und damit die zweite Negation, nämlich „die Leser nicht dahin [zu führen]“ (BA 10, 155), bezieht sich auf die Konsequenzen dieser Bewegung für das Erzählen, welche die narrative Informationsvergabe betreffen. In doppelter Verweigerung setzt die Bewegung erzählte Welt und Erzählfunktion, die den Zugang zur erzählten Welt reguliert, in gegenseitige Abhängigkeit. Die bei Raabe so häufige Bühne ist dabei das Modell, das diese Abhängigkeit anschaulich vermittelt und damit als Versuchsanordnung des Erzählens fungiert. Bereits mit der Referenz auf den letzten Akt der *Maria Stuart* wird der erzählte Raum in Analogie zu einem Bühnenraum gesetzt; eine Analogie, die der Text dann ausbuchstabiert, wobei es weniger um das Modell als vielmehr um die Form geht, die der Raum darüber erhält.

Die konkrete räumliche Anordnung wird explizit zur Bedingung des Erzählens, das auf dieser Struktur des doppelten oder besser: verschobenen Schauplatzes – ‚hier und eben nicht dort‘ – basiert und in Form einer Teichoskopie auftritt. Deshalb müssen zunächst die räumlichen Voraussetzungen im erzählten Raum geschaffen werden:

„Herr Ahrens?!“ erschallte es wider; aber ehe wir das, was der Wirt zum Grünen Esel weiter zu bemerken hatte, den kommenden Geschlechtern mitteilen, haben wir die Einzelheiten nachzuholen, die wir früherhin bei der Schilderung seines Lokales ausließen. Neben dem Ofen der Gaststube befindet sich eine Tür [...]. Die Tür führt in ein lochartiges Gemach, und aus dem Loch führt eine enge Treppe hinauf in das erste Stockwerk des Hau-

ses, in den Korridor vor dem großen Saale, und von diesem Korridor auch noch mit weiteren zwölf Stufen bis zum Musikantengerüst. (BA 10, 157f.)

Bevor teichoskopisch erzählt werden kann, muss die Bühnenkonstruktion in ihren „Einzelheiten“ errichtet werden, deren Bauplan das Erzählen folgt. Die Abhängigkeit vom erzählten Raum an dieser Stelle macht auf die Räumlichkeit des Erzählens selbst aufmerksam, für die der erzählte Raum eine Anschauung liefert. Die Voraussetzung des teichoskopischen Erzählens ist demnach ein spezifisches Setting des erzählten Raumes, das die beiden Schauplätze in eine bestimmte Konfiguration der Wahrnehmung bringt: nämlich in ein Verhältnis des Nicht-Sehens, aber vermittelten Hörens. Die einzelnen Elemente werden über lokale und direktionale Präpositionen in ein konkretes räumliches Verhältnis gesetzt, das Verb „führt“ fokussiert zudem die Verbindungen und löst die Relationen in eine Bewegung auf. Die Häufung der räumlichen Elemente des Übergangs wie Tür, Loch, Treppen und Korridor markieren, worum es geht, nämlich um Vermittlung: „War die Tür, die in die Gaststube führte, geöffnet, so konnte man trefflich von unten nach oben oder von oben nach unten sich alle wünschenswerten Mitteilungen machen“ (BA 10, 158). Von genau diesem Informationskanal macht das Erzählen in den folgenden Kapiteln Gebrauch.

Trotz des weitgehenden Verzichts auf visuell erfassbare Elemente erscheint die Wahrnehmung klar verortet, was sich auf die Wiedergabe auditiv wahrnehmbarer Informationen zurückführen lässt.¹⁷ Denn während die Ereignisse in der Schankstube weitgehend im dramatischen Modus und damit in geringer Distanz erzählt werden, werden die auditiven Signale aus dem Festsaal über der Schankstube als undeutlich und nicht abgesichert dargestellt: „Ein dumpfes, allgemeines, langhallendes Getöse, Hochrufen, Stuhlücken und Fußscharren bewog den Vetter aus Hamburg [...] die Nase über das veraltete Zeitungsblatt zu erheben und zu fragen: ‚Was bedeutet das, Herr Wirt?‘“ (BA 10, 161). Die räumliche Trennung von Handlungsschauplatz und Ort der Wahrnehmung hat eine ungenaue und infolgedessen verunsicherte Wahrnehmung zur Folge, die keine eindeutigen Informationen über die Ereignisse ermöglicht. Wenn Knackstert also fragt: „Was bedeutet das, Herr Wirt?“, dann markiert seine Frage genau diese Grenze der Wahrnehmung. Das bloße Geräusch, das nicht visuell abgesichert ist, ist interpretationsbedürftig. In der Folge des Erzählens wird die Interpretation zwar nachgeliefert, jedoch bleibt sie maximal problematisch. Denn sie ist nicht wie in der klassischen Teichoskopie über eine einzelne, sondern gleich über eine ganze Reihe von Figuren vermittelt:

¹⁷ Vgl. Henkel 2009, 116 f.; Jakob 2019, 155 f.

„Lou – ih!“

„Herr Ahrens?“

„Wie weit sind sie da oben?“

„Der Herr Rektor ist fertig. Jetzt kommt wieder die Musik; nachher, hat Pieperling gesagt, sagt Fritze, kommt Fräulein Mühlenhoff.“ (BA 10, 161 f.)

Versucht man die Anordnung, Informationen über mehrere Figuren zu vermitteln, nachzuvollziehen, wird das Problem der Vermittlung offenbar. Die Figuren bilden eine Kette nach dem Prinzip des Kinderspiels Stille Post: Der Wirt Ahrens, an den sich Knacksterts Frage richtet, gibt die Frage weiter an Louis, der ebenfalls noch in der Schankstube, aber nahe der Tür platziert ist, der wiederum seine Information von Fritze bezieht, der auf der Galerie einen Überblick über das Geschehen im Saal hat, der aber wohl wiederum aufgrund der Distanz keinen Zugang zu direkten sprachlichen Informationen besitzt, die er deshalb von Pieperling bezieht, der an der Saaltür positioniert ist. Die bis zur Unverständlichkeit gereihten Relativsätze, mit denen ich die Anordnung an dieser Stelle nachvollziehe, zeigt das Problem an, um das es geht. Die asymmetrische Wahrnehmung von Sehen und Hören ist von Figur zu Figur weiterverschoben und kommt an keinem Punkt zur Übereinstimmung. Stattdessen generiert sie eine Staffelung von Vermittlung und unterläuft die Absicherung der Ereignisse auf diese Weise schon deshalb, weil sie ihre Vermittlung ad absurdum führt. Bis zum Höhepunkt des Festes, der Rede des Malers Haeseler, die er anstelle seines Transparents präsentiert und für die es Knackstert und die übrigen Figuren dann eben doch aus der Schankstube auf die Musikantentribüne zieht, verfährt das Erzählen von den Ereignissen im Festsaal weiter nach diesem Muster.

Die abundante Wiederholung von Frage und Antwort zwischen den Figuren hat zweifellos einen komischen Effekt. Zugleich weist sie penetrant auf die mehrfache Vermittlung hin und lässt das Wahrnehmungsproblem auf diese Weise deutlich hervortreten. Dass die teichoskopische Passage für die selbstreflexive Anlage des Erzählens zentral ist, markiert der Text, indem er eine „dramaturgische Notiz“ (BA 10, 158) einfügt. Diese erläutert das teichoskopische Erzählverfahren:

Die dramatische Kunst ist schon seit längerer Zeit darauf angewiesen, irgend jemand auf einen Turm oder sonst erhöhten Aussichtspunkt steigen und von dort aus Bericht geben zu lassen, wenn in der Ferne etwas geschieht, dessen Verlauf zu kennen auf der Bühne wünschenswert ist. Und wenn der Ausluger droben wirklich etwas zu sehen und mitzuteilen hat, so lauscht das Publikum vor den Lampen immer noch mit einer gewissen Spannung, höchstwahrscheinlich angesteckt von dem Interesse, welches das Publikum hinter den Lampen pflichtgemäß zu betätigen hat. (BA 10, 161)

Die gattungstheoretische Reflexion leistet an dieser Stelle zwei Dinge. Erstens greift sie die intertextuell hergeleitete Folie der Handlung als Bühnengeschehen auf und führt sie fort. Zweitens bildet sie dramatische und narrative Darstellungsverfahren aufeinander ab.¹⁸ Die Anordnung der Figuren im erzählten Raum, die in diesem Kapitel bereits analysiert wurde, lässt sich mit der teichoskopischen Form in Übereinstimmung bringen: Es gibt einen erhöhten Aussichtspunkt, von dem aus über Verfahren der Distanz – das Nicht-Sehen und ungenaue Hören – die fernen Ereignisse berichtet werden, und zwar vermittelt über mehrere Figuren.

Die „dramaturgische Notiz“ trägt jedoch nicht allein eine Anleitung für den teichoskopischen Versuchsaufbau nach. Sie bringt auch die Rahmung einer imaginierten Aufführungssituation ins Spiel, indem sie ein „Publikum vor den Lampen“ von einem „Publikum hinter den Lampen“ unterscheidet. Dabei meinen beide Publika eben nicht das erzählte Publikum, die Versammlung der Paddenauer*innen im Festsaal. Stattdessen geht es um das Setting innerhalb der Schankstube, in der einerseits die dort verbliebenen Figuren, allen voran George Knackstert, und andererseits die deiktisch indizierte Position des Zugriffs auf die erzählte Welt, das pseudofigurliche Wir, verortet sind. Die Lampen markieren in dieser imaginierten Aufführung die Grenze zwischen Bühnendarstellung und ‚Realität‘ und entsprechen damit der ontologischen Grenze, an der sich die Struktur von Setzung und Zugriff des Worldmaking formiert. Dass es auf beiden Seiten der Lampen ein Publikum gibt, macht den Effekt der Teichoskopie deutlich, um den es hier geht. Die Teichoskopie bildet die Rahmung der Aufführung wiederum auf die Bühne ab, ist also eine Variante des Spiels im Spiel. In dieser Abbildung verändert sich jedoch die epistemologische Konfiguration – die Art und Weise, wie der Zugang zur erzählten Welt modelliert ist. Statt einer direkten visuellen (und auditiven) Wahrnehmung der Aufführung auf der Bühne konfiguriert die Teichoskopie eine auditiv vermittelte visuelle Wahrnehmung. Sie verschiebt den Modus der Rezeption somit vom Sehen zum Nicht-Sehen. Dieses Nicht-Sehen formt den erzählten Raum ontologisch: als Nicht-Erzählen, das zwei Schauplätze auseinandertreten lässt. Diese Struktur ist die Bedingung der Möglichkeit des Erzählens, das wiederum in der räumlichen Anordnung seine epistemologische Dimension anschaulich macht.¹⁹ Oder kurz: Der erzählte Raum erhält eine Form, die den Zugriff auf die erzählte Welt reguliert und diesem gleichzeitig vorausgeht.

¹⁸ Vgl. ähnlich, aber allgemein Kamann 1994, 113 f.

¹⁹ Vgl. anders Henkel 2009, 217.

Diese Verbindung von Teichoskopie und Erzählen macht deutlich: Die „dramaturgische Notiz“ ist kein dramentheoretischer Exkurs – der Text reflektiert hier seine eigenen, genuin narrativen Verfahren. Die beiden Bereiche, die in der imaginierten Aufführung als ‚Realität‘ und Darstellung unterschieden werden können – als Publikum vor und hinter den Lampen – bezeichnen im Erzählen beide Positionen der narrativen Struktur, sind also Teil der Darstellung: Was in der Aufführung die Grenze zwischen ‚Realität‘ und Darstellung war, ist für den Erzähltext die ontologische Grenze der erzählten Welt. Aus diesem Grund geht der intermediale Vergleich nicht in einer bloßen Analogie auf. Stattdessen hat die Doppelung des Publikums in der Analogie von Aufführung zu Erzählanlage einen Rückkopplungseffekt, der nicht unerheblich ist und den bereits die Bezeichnung des „Publikum[s] hinter den Lampen“ (BA 10, 161) deutlich macht. Denn in der Übertragung auf das Erzählen verschiebt sich das Bühnensetting in der narrativen Struktur und unterlegt dem Erzählakt insgesamt eine Anschauung, wie sie in Raabes anderen Texten ebenfalls als Modell ausbuchstabiert wird.²⁰

Doch damit nicht genug, es geht ja schließlich immer noch um die Erzählordnung der Schillerfeier, die von der Notiz kommentiert wird. Die konkrete, erzählte Aufführungssituation bringt eine weitere Komplexitätssteigerung mit sich. Während die Notiz auf die „Bühne“ als denjenigen Ort referiert, an dem die Mitteilungen gemacht werden – also übertragen auf die räumliche Anordnung während der Schillerfeier: die Schankstube –, entspricht die konkrete Bühne der Schillerfeier im Festsaal dem in der Notiz benannten Ort der „Ferne“, von dem aus Mitteilung gemacht wird. Die *Mise en abyme* der Bühnen setzt sich hier demnach fort; der erzählte Raum besitzt insgesamt die Form der Teichoskopie. Darüber hinaus staffelt die Schillerfeier die Vermittlung über mehrere Figuren, wobei die Position des Sehenden privilegiert ist. Er besitzt eine Art Filterfunktion: „Und wenn der Ausluger droben wirklich etwas zu sehen und mitzuteilen hat“ (BA 10, 161). Mit dem Auseinandertreten der Wahrnehmung geht es also um den Zugang zur erzählten Welt und die Informationsvermittlung, das heißt um die epistemologische Dimension des Erzählens auf der Basis einer räumlichen Setzung, die das *Deiktikon* ‚wir‘ markiert. Damit ist es die Situation des Nicht-Sehens und vermittelten Hörens, die in dieser detaillierten und spezifischen Anlage eine differenzierte Reflexion des Worldmaking leistet.

Wie bereits zu Beginn des Kapitels angekündigt, lässt sich diese teichoskopische Anordnung der Schillerfeier zu einer ganzen Reihe weiterer Anordnungen der Erzählung in Beziehung setzen. Als roter Faden zieht sich die Geste der

²⁰ Vgl. Arendt 1980; Arendt 1983. Siehe Kap. II.1.3.

Verweigerung einer ‚direkten‘ Wahrnehmung und Ersetzung durch sprachliche Vermittlung in Form von Figurenrede durch die gesamte Erzählung. So werden die Bewohner*innen Paddenaus bereits im zweiten Kapitel allein über ihre Stimmen eingeführt. Sie kommen im dramatischen Modus direkt zu Wort, wobei ihre Rede nicht einzelnen Figuren, sondern jeweils einer Stimme zugeordnet wird: „eine Stimme“, „eine zweite Stimme“ und „eine dritte Stimme“, „jemand“ (BA 10, 14 f.) –, und zwar unter Verzicht auf weitere, visuell wahrnehmbare Charakterisierungen. Im Garten der örtlichen Kegelbahn, der Gartenwirtschaft „zum Krebs“, versammelt sich die Paddenauer Bevölkerung zum Plausch – und wird dabei belauscht:

In einer dichtbebuschten Laube saß, beleuchtet von einem leise flackernden Lichte, die Gesellschaft, mit welcher wir es augenblicklich zu tun haben, und sechs Schritte weiter ab, *in einer andern Laube*, saß jemand, der sich heut abend gleichfalls noch ins Spiel mischen wird[.] (BA 10, 14, Herv. C.P.)

Von diesem Jemand wird erst rückwirkend, nämlich am Ende des Kapitels, klar, dass er die ganze Zeit über den Plausch unbemerkt verfolgt hat: „Der einzelne Gast am Nebentische hatte nämlich mit großem Interesse gehorcht“ (BA 10, 18). Auch in dieser anfänglichen Passage basiert das Erzählen somit auf derselben Form des Raumes, die zwei Schauplätze in Beziehung setzt. Dabei ist auch hier, wie später in der teichoskopischen Anordnung, am einen Ort die Wahrnehmung situiert, welche die narrative Informationsvergabe reguliert, am anderen die erzählte Handlung, hier zunächst die Unterhaltung der Paddenauer*innen. Die narrativen Verfahren, nämlich der dramatische Modus und der Verzicht auf Beschreibungen visuell wahrnehmbarer Elemente, modellieren eine Wahrnehmungssituation, die auf der räumlichen Struktur dieser beiden Schauplätze in Form durch Bewuchs getrennter Lauben basiert. Diese Wahrnehmung ist zum einen durch das Nicht-Sehen bestimmt, zum anderen durch die sprachliche Vermittlung in Form von Figurenrede. Was jedoch in dieser ersten räumlichen Anordnung der beiden Lauben fehlt, ist die vertikale Dimension: der „Ausluger“ (BA 10, 161). Es erfolgt folglich keine Kompensation des Nicht-Sehens durch narrative Vermittlung. Stattdessen ist die narrative Information auf akustisch wahrnehmbare Elemente beschränkt und markiert eine Grenze des Wissens. Neben der direkten Figurenrede präsentieren die sehr knapp gehaltenen extradiegetischen Inquit-Formeln lediglich eine Unterscheidung der „Stimme[n]“ sowie deren Modulierung, je nachdem, ob die Stimme „sprach“, „schrie“, „lachte“ oder „seufzte“ (BA 10, 14 f.).

Wieder in anderer Variation findet sich die teichoskopische Form, als es um die Komiteesitzung in Vorbereitung der Schillerfeier geht. Im „Grüne[n] Esel“, dem „erste[n] Gasthof des Dräumlings“ (BA 10, 63 f.), tagt das Komitee

der Schillerfeier, während sich zeitgleich die Paddenauer Bevölkerung erneut zum Gespräch versammelt hat. Der Form nach steht die Anordnung nicht nur in Verbindung mit dem Gespräch in der Laube der Gartenwirtschaft. Darüber hinaus sind beide teichoskopischen Szenen explizit miteinander verbunden, denn „Wir kennen die meisten Stimmen bereits aus der Gartenwirtschaft zum Krebs“ (BA 10, 64). Wieder sind es zwei Schauplätze, an deren räumlicher Beziehung sich der Zugriff auf die erzählte Welt formiert.

[D]as Komitee der Schillerfeier hält eine Schlußsitzung in einem Zimmer des untern Stockwerks, eine letzte Beratschlagung, in welche wir uns um keinen Preis eindringen und einmischen werden. Aber um den großen Tisch in der allgemeinen Gaststube sitzen diejenigen Paddenauer, die auch nicht Mitglieder des Komitees geworden [...]. Das Zimmer der Ausschußsitzung und das allgemeine Gastzimmer stoßen aneinander und stehen durch eine augenblicklich geschlossene Tür in Verbindung. In beiden Gemächern ist die Diskussion lebhaft und der Austausch der Meinungen und Ansichten munter im Gange. Was die ausgeschossenen Enthusiasten über das große Fest auszufechten hatten, geht uns, wie gesagt, nichts an; aber der Chor der Greise redete nicht nur über das Fest, sondern auch über die Enthusiasten, und das geht uns sehr viel an. (BA 10, 64)

Anders als in der Situation der beiden Lauben zu Beginn der Erzählung sind die beiden Zimmer zwar räumlich verbunden, es besteht jedoch gerade kein Informationsaustausch. Der erzählte Raum dient hier bereits als Dispositiv der epistemologischen Dimension, wie sie dann für das teichoskopische Erzählen der Feierlichkeiten ausbuchstabiert und explizit reflektiert wird. Die wie es heißt „augenblicklich geschlossene Tür“ markiert nicht nur die Grenze visueller, sondern auch akustischer Wahrnehmung. Die Grenze der Wahrnehmung entspricht einer Grenze der narrativ präsentierten Informationen, die im Erzählen entlang der räumlichen Anordnung gezogen wird. Denn von der Sitzung dringt allein „der Lärm der Debatte im Nebenzimmer“ in die Gaststube und „macht[] sich jeglichem Ohr in der schweigenden Gaststube um so eindringlicher bemerklich“ (BA 10, 66). Dass die Komiteesitzung zwar das eigentlich bedeutsame Ereignis darstellt, welches aber eben nicht erzählt wird, wird mehrfach durch eine Geste der Verweigerung markiert, welche die räumliche Anordnung als Dispositiv affirmiert: „in welche wir uns um keinen Preis eindringen und einmischen werden“ (BA 10, 64). Das Gespräch der Paddenauer*innen in der Gaststube, das anstelle der Komiteesitzung erzählt wird, ist dieser insofern vermittelnd nachgeordnet, als es nur die Schillerfeier sowie die Komiteemitglieder – die „Enthusiasten“ (BA 10, 64) – zum Gegenstand hat. Doch gerade die Tatsache, dass dieses Gespräch auf einem fehlenden Informationsaustausch basiert, der Bezug zu seinem Gegenstand also unklar ist, entlarvt es als bloßes Gerede. Es vermag demnach letztlich nichts zu vermitteln und be-

tont stattdessen die Form der Vermittlung, ähnlich wie die Stille Post der Figurenreihe auf der Schillerfeier.

Diese drei Szenen, die jeweils zwei Schauplätze zu einem festen Arrangement in der Form der Teichoskopie verbinden, bauen aufeinander auf, dienen sich auf diese Weise gegenseitig als Folie und steigern in der Reihe die Komplexität ihrer Anordnungen. So profilieren sie in ihrer Abfolge die epistemologische Dimension des Erzählens, deren Abhängigkeit von der ontologischen Operation des Differenzierens stets neu ausgelotet wird. Die zentrale Anordnung des teichoskopischen Erzählens liefert dann mit der Bühne ein räumliches Modell, das die Form des Raumes motiviert. In ihm wird das Verhältnis von Worldmaking und Zugang zu dieser erzählten Welt sichtbar – und zwar über die narrative Geste der Verweigerung. Das Erzählen inszeniert seine eigene Anschaulichkeitsfunktion *ex negativo* in Varianten des ‚Nicht-Erzählens‘, das eine epistemologische Konfiguration bildet: als Nicht-Sehen und vermitteltes Hören. Es bindet seinen Weltzugang und die Absicherung an sprachliche Vermittlung, die genau über diese Trennung aber auch erst eingesetzt wird. Das teichoskopische Erzählen, das die Aufführungssituation eine narrative Ebene ‚weiterverschiebt‘, macht damit letztlich nichts anderes, als den Finger in die ‚Wunde‘ des narrativen Textes zu legen: Denn in ihm ist Erzählen immer Nicht-Sehen; es ist auf narrative Erzeugung von Anschaulichkeit angewiesen, die in einer räumlichen Struktur operiert.

Dass das Erzählen an dieser Stelle den Zusammenhang der ontologischen und der epistemologischen Dimension seines Worldmaking reflektiert, macht die Rede des Protagonisten, des Sumpfmalers Haeseler, auf der Schillerfeier deutlich. Er setzt nämlich die narrative Geste der Verweigerung motivisch in der Figurenebene fort. Statt das groß angekündigte und von der Bevölkerung erwartete Transparent zu präsentieren, hält er eine Rede, in der er die Intrige seines Gegenspielers Knackstert aufdeckt. Die wortwörtliche Enthüllung des Gemäldes wird so durch eine narrative Enthüllung im übertragenen Sinn ersetzt. Die Geste der Ersetzung bildet auch den rhetorischen *Basso continuo* seiner Rede, wenn er apologetisch eröffnet: „Entschuldigen Sie mich, daß ich an die Stelle dessen zu treten wage, was ich Ihnen aus der engbegrenzten Fülle meiner schwachen Kunst zu geben versprach“ (BA 10, 174) und den Tropus zum Ende der Rede auf die Formel bringt: „Ich habe nicht gemalt, ich habe gesprochen“ (BA 10, 176).

2.3 Modell: Olymp

Die teichoskopischen Anordnungen problematisieren den Zugriff auf die erzählte Welt, indem sie dem Erzählen ein Nicht-Erzählen zur Seite stellen, an dessen Grenze sich die epistemologische Dimension des Erzählens zu einer Wahrnehmungssituation profiliert. In all diesen Anordnungen erfolgt die Wahrnehmung, die sich in dieser Form des Erzählens anhand ihrer Grenzen formiert,²¹ auf Basis der konkreten Ausgestaltung des erzählten Raumes: Wände, Treppen, Türen, Emporen, Fenster, während die narrative Vermittlung weitgehend an die direkte Figurenrede delegiert ist. Der erzählte Raum ist dabei das Einzige, was diesen wahrnehmungsformierenden Settings vorausgeht und durch ontologische Operationen singulierend gesetzt, identifizierend verbunden und detaillierend konkretisiert wird. Das deiktisch indizierte Wir, das die epistemologische Beschränkung für alle diese Anordnungen als figurenanaloge Einschränkung der Perspektive markiert, hält dabei stets die ontologische Basis präsent: Es macht die Setzung sichtbar, die damit gleichzeitig die Wahrnehmung als narratives Konstrukt entlarvt.

Noch deutlicher wird diese Basis aber in den Passagen, in denen die Form der Teichoskopie mit der vertikalen Raumordnung von Paddenau und Olymp zusammengeführt werden, die, wie ich in Kapitel 2.1 analysiert habe, eine ontologische Differenz organisiert. Doch auf das eingangs lediglich in seiner vertikalen Ordnung beschriebene Verhältnis von Paddenau und Olymp übertragen, erhält die teichoskopische Form eine weitere funktionale Prägung. Diese betrifft das Worldmaking in seiner intertextuellen Dimension, in der die Form der Teichoskopie das zentrale Modell der Erzählung – den Olymp – motiviert und damit die umgangssprachliche Bezeichnung für den obersten Rang im Theater wörtlich nimmt, wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte. Denn in der Übertragung der teichoskopischen Anordnung von der Bühne auf den Olymp führt der Roman sein Thema – die Schillerfeier – auf der Basis einer ontologischen Differenz in die erzählte Welt selbst wieder ein: als figürliche Auftritte Goethes und Schillers im Dichterolymp. Ontologie und Intertextualität werden miteinander verbunden, indem die Erzählung über die Art und Weise, wie der Olymp zur Erde und mit ihr zu Raum, Zeit und Figuren in Beziehung gesetzt wird, sein Worldmaking in einer intertextuellen Dimension inszeniert.

Der Schauplatzwechsel von den Paddenauperlichkeiten in den Olymp am Tag des Jubiläums steht auf den ersten Blick in krassem Kontrast zu den per-

²¹ Obwohl diese Grenze der Wahrnehmung in etwa der narratologischen Kategorie der Fokalisierung (vgl. Genette 2010, 124) entspricht, verzichte ich an dieser Stelle auf den Begriff, weil er zu sehr von der Figur her gedacht ist und die ontologische Basis der Setzung damit aus dem Blick rückt. Zur Frage, ob der ‚Erzähler‘ Focalizer sein kann, siehe Margolin 2009, 50–53.

spektivisch gebundenen teichoskopischen Passagen, die im vorausgehenden Kapitel analysiert wurden. Schließlich widersetzt sich ihre einleitende Bewegung explizit einer solchen perspektivischen Gebundenheit, die es sich herausnimmt, „uns für einige Augenblicke in den Olymp zu erheben“ (BA 10, 106). Diese Bewegung steht im Gegensatz zum Dispositiv der Beschränkung, das sowohl die Paddenauer*innen sowie die Frösche in ihrem Sumpf hält, als auch den deiktisch indizierten Standpunkt des Erzählens an die Infrastruktur und teichoskopische Architektur Paddenaus bindet.²² Aber auch die Beschränkung des extradiegetischen Erzählens auf die konkreten räumlichen und zeitlichen Daten, die den weitgehend im dramatischen Modus präsentierten Figurenbegegnungen als Rahmen dienen, reduzieren jede Form der Informationsvergabe über die erzählte Welt auf figurengebundenes Wissen. Die Bewegung in die Vertikale spielt vor allem beim ersten Wechsel auf den Olymp eine Rolle, der wiederum ja auch eine neue ontologische Grenze in die erzählte Welt einführt. Diese Bewegung formiert sich eben genau aus der Abkehr von der Beschränkung. Sie vollzieht sich über ubiquitäre Übersicht, aus der Paddenau mit „zwanzigtausend andern Städten diesseits und jenseits aller Weltmeere“ (BA 10, 106) verglichen werden kann, und darüber hinaus als Wechsel der Modalität, die sich aus der Kombination von Irrealis und realisiertem Vollzug ergibt: „[W]enn wir es über uns gewinnen könnten, [...] uns für einige Augenblicke in den Olymp zu erheben, so würden wir vielleicht folgenden Gespräches teilhaftig werden“ (BA 10, 106). Die Tatsache, dass überhaupt eine Übersicht präsentiert wird, sei es eine perspektivische in Form eines Überblicks oder freien Wechsels von Schauplätzen, oder sei es allgemeiner eine epistemologische in Form eines Mehr-Wissens, markiert also vor der Beschränkung, welche die Erzählung über weite Teile strukturiert, eine Ermächtigungsgeste.

Doch während der Kontrast die Ermächtigung dieses Schauplatzwechsels betont, der von der epistemologischen Dimension des Erzählens stumpf auf die basale ontologische Erzählfunktion – als Setzung nämlich, oder hier sogar als Hinwegsetzung – zurückschaltet, verfahren die Szenen auf dem Olymp wieder entsprechend der Form der Teichoskopie.

„Wie schade, lieber Schiller, daß gerade heute das Wetter da unten so trübe ist. Ich sehe kaum etwas durch das Wolkenmedium; allein selbst dieses wenige genügt, um Ihnen darüber meine besten Komplimente zu machen, werter Freund.“

²² Vgl. BA 10, 11. Hier wird im Gegensatz zum Anflug des Storchs eine figurenanaloge Bewegung durch den erzählten Raum des *Dräumlings* und damit die Beschränkung der Perspektive angedeutet.

„Ich danke Ihnen; aber Sie wissen, ich habe kein Glück in allem, was jenen wunderlichen Planeten anbetrifft; er hat zu allen Zeiten sein möglichstes getan, sich mir von der unangenehmen Seite zu zeigen. Es ist freilich verdrießlich, daß uns unsere Pflicht hier über der alten Welt am Fenster festhält; ich bin fest überzeugt, alle andern Seiten unserer früheren Heimat liegen im hellsten Sonnenschein. Nun, wir haben ja Freund Knebel dort hinüberschickt.“
(BA 10, 107)

Bevor das olympische Gespräch im dramatischen Modus präsentiert wird, ist allein seine Relation zum Paddenaauer Festzug noch extradiegetisch bestimmt: als räumliche Überordnung und als zeitliche Beiordnung. Damit sind beide Ereignisse, das Gespräch und der Festzug, in ein Verhältnis der Gleichzeitigkeit gesetzt, die eine raumzeitliche Kontinuität stiftet: Dem einen beizuwohnen bedeutet, das andere „zu versäumen“ (BA 10, 106). Die Figuren, Schiller und Goethe, führen daraufhin sich und ihre Situation in Form direkter Rede selbst ein. Sie beobachten nämlich die Feierlichkeiten zu Ehren des hundertsten Geburtstages Schillers von oben durch die Wolken hindurch – oder versuchen dies zumindest trotz eingeschränkter Sichtverhältnisse.

Die Pointe dieser Adaptation des teichoskopischen Erzählens besteht also darin, dass trotz der übergeordneten räumlichen wie zeitlichen Perspektive – „über der alten Welt am Fenster“ (BA 10, 107) – die Wahrnehmung dennoch begrenzt ist. Zwar sind es hier die Wolken und keine architektonischen Hindernisse, die zumindest die Möglichkeit des Überblicks anzeigen, wenn „das Wetter da unten so trübe ist“, dass man „kaum etwas“ sieht (BA 10, 107, Herv. C.P.). Die getrübtete Wahrnehmung bildet dann immerhin die Grundlage dafür, dass Goethe für einen kurzen Moment den Kirchturm Paddenaus erspäht, wie – und hier wird das Personal der Erzählung erneut erweitert – von einem vorbeifliegenden „Botenengel“ (BA 10, 108) bestätigt:

„In diesem Augenblicke sehe ich von ganz Deutschland nicht das geringste“, sagte Wolfgang Goethe. „Doch – halt! Dort einen kleinen lichten Fleck im Grau! Wer kann uns nun sagen, welch einem Wesen jener Kirchturm dort zum Augenpunkt dient, wie jener Ort sich nennt?“
(BA 10, 107)

Dieser ‚Lichtblick‘ kommt jedoch über die Identifikation Paddenaus nicht hinaus, denn schon schiebt sich „ein neues Gewölk“ (BA 10, 108) in den Weg – Paddenau und der dort gleichzeitig stattfindende Festzug sind also weniger die Objekte, welche die „Unsterblichen“ (BA 10, 118) wahrnehmen, als vielmehr diejenigen, die sie hätten wahrnehmen können, aber eben nicht wahrnehmen. In der olympischen Teichoskopie sind Goethe und Schiller selbst die „Ausluger“ „auf eine[m] Turm oder sonst erhöhten Aussichtspunkt“ (BA 10, 161), weshalb ihr Nicht-Sehen eben nicht die Bedingung für eine narrativ vermittelte Darstellung ist, sondern eine solche verhindert. Der Begriff des „Wolkenmedi-

um[s]“ (BA 10, 107) bringt die Kehrseite der Vermittlungsfunktion hervor: ein Dazwischen-Treten.

Weil Schiller und Goethe von ihrem olympischen Ausblick also gerade nichts sehen, tritt ihre Unterhaltung an die Stelle einer narrativen Präsentation der Ereignisse, die zu beobachten sie sich eigentlich in Position gebracht haben. Die Gespräche folgen dabei, wie Gabriele Henkel aufgezeigt hat, in Formulierungen und Referenzen weitestgehend dem Duktus des Briefwechsel Schillers mit Goethe,²³ auf den die Figuren auch explizit Bezug nehmen (vgl. BA 10, 107). Gleichzeitig fällt auf, dass ihr Gespräch neben dem Wetter vor allem persönliche Beziehungen und geschäftliche Angelegenheiten behandelt und gerade nicht, wie man erwarten könnte, ästhetische Fragen. Literaturgeschichte wird in Form der olympischen Gesellschaft zunächst als Netzwerk präsentiert: Anhand von Namen, auf die Goethe und Schiller Bezug nehmen, auf die aber auch extradiegetisch referiert wird, bildet sich eine Konstellation biographisch-historischer Vertrauter und Bekannter ab: (Karl Ludwig von) „Knebel“, (Christian Gottfried) „Körner“ und sein Sohn „Theodor[]“, (Johann Peter) „Eckermann“ und (Friedrich Wilhelm) „Riemer“ (vgl. BA 10, 107 f.). Weniger als eigenständige Persönlichkeiten aufgerufen, reichern sie vielmehr Goethe und Schiller kontextuell an und repräsentieren deren biographische Stationen. Mit Blick auf diesen ersten Schauplatzwechsel zum Dichterolymp scheint es also, als ob sich dort ebenjene literaturgeschichtliche Konstellation figürlich versammeln würde, um die es mit der Handlung um das Schillerjubiläum ja auch geht. Was die Schillerfeier also aus der Literaturgeschichte aktualisiert, erhält innerhalb des Worldmaking seine räumliche und figürliche Entsprechung als Dichterolymp. In einer Geste der Aktualisierung übersetzt die Erzählung somit die Anordnung von Olymp und Paddenuer Schillerfeier in eine räumliche, vertikale Anordnung der Gleichzeitigkeit.

Wenn im zweiten Schauplatzwechsel zum Olymp der Figurenkreis jedoch erweitert wird und neben dem Zeitgenossen Goethes und Schillers Kotzebue auch noch der „Herr Theaterdirektor Shakespeare aus Stratford am Avon“ (BA 10, 149) als Figur auftritt, verlagert sich das Profil dieses Dichterolymps. Statt nur eine spezifische historische Konstellation des Netzwerks um Goethe und Schiller in eine apotheotische Gemeinschaft zu projizieren, versammeln sich im Olymp nun auch Figuren aus anderen historischen wie geographisch zu verortenden Kontexten und können – Shakespeare steht dafür exemplarisch ein – miteinander über Zeit und Raum in Dialog treten: Der Figurendialog stiftet performativ diese raumzeitliche Gegenwärtigkeit,²⁴ während die Figurennamen fast schon an gewisse Aspekte

²³ Vgl. Henkel 2009, 250 f.

²⁴ Vgl. Opie 1981, 143.

einer Foucault'schen Autorfunktion erinnernd als Ordnungsbegriffe bestimmte biographische, ästhetische und allgemein diskursive Kontexte aufrufen.²⁵

Mit Shakespeares figürlichem Auftritt werden die verhältnismäßig kurzen Passagen auf dem Dichterolymp von einer konkreten kulturpolitischen Aktualisierung und Inanspruchnahme der Goethezeit, die im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert mit den Dichterjubiläen virulent wird und die Raabes Erzählung als Apotheose Goethes und Schillers zuspitzt, in einen größeren literaturgeschichtlichen Kontext gestellt. Die Art und Weise, wie der Olymp in die Erzählung eingeführt und zu Paddenau in Beziehung gesetzt wird, hat eine spezifische Figuration von Ontologie und Intertextualität zur Folge. Diese Figuration lässt sich als paradoxe raumzeitliche Struktur begreifen, die sowohl eine Kontinuität stiftet als auch ontologisch getrennte Bereiche unterscheidet. „[H]ier über der alten Welt am Fenster“ (BA 10, 107) beschreibt Schiller seine Position auf dem Olymp und setzt die räumliche Verortung auf dem Olymp – „hier“ – in eine zeitliche Aufeinanderfolge von alt (Erde) und neu (Olymp). Beide, Goethe und Schiller, referieren in ihrem Gespräch auf ihre Vergangenheit „drunten“ (BA 10, 107) und projizieren damit ihre eigenen biographischen Daten in die Vergangenheit, die dem ‚gegenwärtigen‘ Geschehen um das Schillerjubiläum ja notwendigerweise vorausgeht.²⁶ Ihre spezifische Perspektive als „Unsterbliche[]“ (BA 10, 107) nehmen sie ein, indem sie nicht nur anhand biographischer Eckdaten auf ihr Leben, sondern auch auf ihren Tod referieren, wenn Goethe Schiller einen Ausblick auf die Zeit nach seinem Tod gibt, denn: „Sie gingen früher von uns fort“ (BA 10, 107).

Die Grenze, an der die Vergangenheit der Handlung in eine Gegenwart auf dem Olymp umschlägt, adressieren die beiden unsterblichen Figuren als Weltgrenze, indem sie ihre Position als außerhalb der Welt und ihrer raumzeitlichen Kontinuität verorten – als „Unsterbliche[]“ „über der alten Welt“ (BA 10, 107). Der in dieser Erzählung häufig auch metaphorisch verwendete Begriff der „Welt“ adressiert an dieser Stelle zunächst die Grenze, während im kurzen Dialog Goethes und Schillers mit dem „Botenengel“ dann diese außerweltliche Position auch buchstäblich als außerirdische Position im Weltall semantisiert wird:

„Heda, lieb Kind, klein Mäuschen; wie heißt das Städtchen dorten auf jenem Gestirn?“

„Auf der Erde?“

„Auf der Erde! Wir stammen dorthier, und die Kugel interessiert uns deshalb noch ein wenig.“ (BA 10, 108)

²⁵ Siehe Foucault 2003 [1969].

²⁶ Vgl. Stocksieker Di Maio 1981, 81 f.

Die Anschauung der Welt als Planet Erde ermöglicht überhaupt erst, ein Außerhalb derselben zu imaginieren. Gleichzeitig kollidiert hier aber auch augenscheinlich die Bildlogik. Das planetare System läuft der vertikalen Ordnung zuwider, in welcher der Olymp in den Wolken über dem Dräumling angesiedelt ist. Doch als Ankerpunkt, der die vertikale Ordnung intakt hält, dient ausgerechnet der Storch, der mit den Dichtergöttern in einem Entsprechungsverhältnis steht. „Wer kann uns nun sagen, welch einem *Wesen* jener Kirchturm dort zum Augenpunkt dient [...]?“ (BA 10, 107, Herv. C.P.), fragt Goethe und relationiert damit Storchennest und Olymp über eine Vergleichsoperation.

Der Dichterolymp besitzt als Modell somit eine doppelte Funktion, mit der die Erzählung an dieser Stelle die intertextuelle Dimension in das Worldmaking einbezieht und anschaulich macht. Erstens imaginiert er einen Ort, der die Dichter aus ihrem historischen Kontext herausnimmt und sie in einen Dialog treten lässt. Dieser Ort ist damit vor allem ein Kommunikationsraum, der durch die direkte Rede gestiftet wird. Denn außer der Bewegungsrichtung des Erhebens nach oben ist der Olymp nicht als erzählter Raum ausgestaltet, sondern als solcher nur von den Wolken begrenzt. Bedenkt man die Einleitung des Schauplatzwechsels auf den Olymp, die über eine aufwendige grammatische Konstruktion – in einem von einem irrealen Konditional abhängigen *Potentialis* – die Modalität einer irrealen Möglichkeit entwirft, so bildet der Olymp eine Art virtuellen Raum. Wenn dort die „unsterblichen“ Dichter, das heißt metonymische Effekte ihres eigenen Werkes, im Dialog miteinander stehen, dann stellt der Olymp ein Modell für ein intertextuelles Netzwerk bereit; wenn auch gewiss ein sehr elitäres, das mit der Wertung von Kunst, die Raabes Erzählung mit ihrer vertikalen Ordnung immer auch mitaufruft, unwillkürlich einhergeht.

Zweitens wird der Olymp als Ort zwischen den Welten entworfen, indem er außerhalb der raumzeitlichen Kontinuität steht und sich zugleich deiktisch zu ihr in Beziehung setzt. Denn das Gespräch der beiden Dichter am olympischen Fenster basiert auf einer analogiestiftenden Operation, die sich in der Struktur der erzählten Welt fortsetzt. Das Storchennest als dem Olymp analoger „Augenpunkt“ auf dem „irdischen Festplatze“ (BA 10, 107f.) bildet dabei den Ankerpunkt, der diese Relationierung sichtbar macht. Die Analogie setzt sich jedoch darüber hinaus fort, indem sie unmittelbar die Anordnungen der Szenen in Paddenau vorgibt. Die beiden Dichtergötter am „Fenster“ „über der alten Welt“ (BA 10, 107) sind nämlich keineswegs die einzigen, die sich für das Spektakel der Schillerfeier am Fenster positioniert haben. Auch die Figuren in Paddenau versammeln sich am Fenster des Geheimen Hofrats Mühlenhoff mit Aussicht auf den Marktplatz, um von dort dem Festzug beizuwohnen (vgl. BA 10, 110). Doch kurz bevor Rektor Fischarth seine Festrede hält, fügt sich erneut ein kurzer Exkurs auf den Olymp ein, wo man den „heute gefeierten Unsterblichen zu

dem erhabenen Freunde [würde] sagen hören: „Sollen wir nicht lieber das Fenster schließen?“ (BA 10, 118), woraufhin auch extradiegetisch eine Abkehr von der Festrede erfolgt und anschließend der Wechsel in die „Wohnung des Geheimen Hofrats“ ausgerechnet dieselbe Aufforderung präsentiert: „Beste Kinder, ich glaube, ihr könnt jetzt wohl das Fenster schließen“ (BA 10, 119). Was sich in dieser Parallelität andeutet, geht über eine bloße Analogie hinaus, sondern profiliert die Analogie als strukturierende Funktion, die über eine Wirkungsrichtung verfügt.

2.4 Stimme: Zitieren und Deklamieren

Der figurale Auftritt der Autoren auf dem Dichterolymp ist eingebettet in ein vielschichtiges intertextuelles Verfahren, das Raabes Erzählen grundsätzlich kennzeichnet, aber gerade diese Erzählung exzessiv betreibt.²⁷ Nicht nur bildet die kulturpolitische Inanspruchnahme von Literatur den zentralen Konflikt der Handlung, darüber hinaus referieren Erzählerkommentar und Figurenrede auch auf literarische Texte und zitieren diese sogar wörtlich. Neben dem Verweisungsgeflecht aus Anspielungen und mehr oder weniger versteckten oder codierten Referenzen ist es im *Dräumling* insbesondere das markierte Zitat, über das die Erzählung ihre eigene intertextuelle Dimension ins Spiel bringt. Dabei führt die Erzählung – so die These dieses Kapitels – vor, wie die intertextuelle Dimension des Erzählens mit der ontologischen Erzählfunktion interagiert. Intertextualität betrifft demnach neben der komplexen Semantik auch das Worldmaking. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, inszenieren die Gespräche auf dem Dichterolymp Intertextualität als Struktur der Gleichzeitigkeit, wodurch sie förmlich ausagiert wird. Aber auch auf der Erde, in Paddenau, wird intertextuell gesprochen. Über die zahlreichen extra- wie intradiegetischen, als solche markierten intertextuellen Zitate konzipiert die Erzählung Intertextualität als Dimension des Worldmaking.

Die Erzählung präsentiert ihre Figuren vornehmlich sprechend. Die Handlung um die Vorbereitung der Schillerfeier, Knacksterts Intrige sowie die Vermittlung des Paares Rudolf Haeseler und Wulfhilde Mühlenhoff besteht in Gesprächen der Figuren, die in direkter Figurenrede präsentiert werden. Doch die Figuren sprechen nicht nur als sie selbst, sondern zu einem nicht geringen

27 Vgl. Henkel 2016, 139; Stocksieker Di Maio 1981, 80–82.

Anteil zitieren sie auch. Die Zitate und Referenzen besitzen ein breites Spektrum, das in etwa Raabes intertextuelles Universum im Kleinen abbildet:²⁸ Neben Schiller, der über seine Stellung als Jubilar auch in den Zitaten eine prominente Stellung einnimmt,²⁹ und Goethe umfassen sie die antiken Klassiker sowie kanonische Autoren der europäischen Literaturgeschichte wie Dante und Shakespeare bis hin zu Autoren des neunzehnten Jahrhunderts wie Heine und Grillparzer. Biblische und mythologische Referenzen sowie der nicht zu unterschätzende Bereich der Unterhaltungs- und Trivialliteratur flankieren diese kanonische Reihe. Doch gerade in Anbetracht der schieren Menge dieser Zitate treten der einzelne Verweis und dessen punktueller semantischer Effekt in den Hintergrund, das Zitieren selbst hingegen in den Vordergrund.³⁰

Es ist also nicht einfach die Erzählung, die in ihren Erzählverfahren auf intertextuelle Zitate zurückgreift, sondern konkreter wird das Zitieren als Sprechhandeln der Figuren ins Zentrum gerückt. Dies gilt insbesondere für Rektor Fischarth, dessen Rede kontinuierlich von Zitaten und Referenzen durchbrochen wird.³¹ Er ist die erste Figur, die von der Erzählung unmittelbar nach dem initialen Ereignis der Drillingsgeburt eingeführt wird:

Wir treten in das letztgenannte Gemach in dem Augenblicke, wo der dreimal glückliche Vater den einen seiner Sprößlinge [...] so hoch, als es die niedrige Stubendecke gestattet, emporschwingt und dazu mit sonderbarem Pathos deklamiert:

„Weh der gefügigen Wog, die den Helden
Schaufelte an den bithynischen Strand
Und das beflügelte Herz von Hellas
Gab in die feige, barbarische Hand!“

„O Gott, Gustav, wie närrisch!“ tönte eine matte, verdrießliche Stimme von dem verhangenen Bette her. „Leg ihn wieder hin und laß ihn in Ruhe, wenn du ihm weiter nichts zu sagen hast.“ (BA 10, 12)

Die erste direkte Figurenrede, die ja im Folgenden den Modus weitgehend bestimmt, ist also bereits ein Zitat – ein Zitat, das wiederum Agnes Fischarths verärgerte Reaktion als die erste ‚eigentliche‘ Figurenrede evoziert, wenn sie das Zitat ihres Mannes als nichtssagend aburteilt. Gustav Fischarth zitiert dabei

²⁸ Zu Raabes „Literatur aus Literatur“ siehe Denkler 1989, 187–192.

²⁹ Siehe ausführlich Henkel 2009.

³⁰ Vgl. allgemein zum Zitieren bei Raabe Denkler 1989, 189.

³¹ Vgl. ähnlich und unter dem Schlagwort der Epigonalität Kamann 1994, 100. Dort findet sich auch die Überlegung, Fischarth als Referenz auf Johann Fischart und seine Poetik zu verstehen, vgl. Kamann 1994, 101.

ausgerechnet Raabes eigene – weitestgehend unveröffentlichte – lyrische Versuche, die Eingang in den *Dräumling* gefunden haben.³² Doch statt für diese Selbstbezüglichkeit einen Nachweis anzuführen, fügt sich das Zitat mit seinen daktylischen vierhebigen Versen und den antiken Eigennamen fast schon in einer Art poetisch-performativer Mimikry in die Reihe von Zitaten ein, welche insbesondere Fischarth, aber auch die anderen Figuren in ihren (Selbst-) Gesprächen vortragen.

Diese szenische Eröffnung der Handlung ist insofern paradigmatisch, als sie die Differenz von Zitat und Figurenrede regelrecht zur Schau stellt, an welcher die Praktik des Zitierens in dieser Erzählung stets operiert. Da die meisten der direkten Zitate aus gebundenen, lyrischen Texten stammen, führt diese Differenz zunächst auf den medialen Schauplatz des Drucktextes, wo sie typographisch ausgetragen wird. Die direkte Figurenrede ist mit Anführungszeichen kenntlich gemacht, die Zitate in dieser Figurenrede wiederum weist der in Verszeilen umgebrochene Drucksatz als solche aus. Während in Hinblick auf die Handlung die Zitate also die Figurendialoge initiieren, begleiten und in Gang halten, unterbrechen sie im Medium des Schrifttextes den Figurendialog und markieren eine Differenz, welche die Figurenrede strukturiert. Medial bilden sie das ab, was Michael Riffaterre mit dem Strukturbegriff der Syllepse als grundsätzliche intertextuelle Dimension literarischer Texte beschrieben hat. Riffaterre schlägt in seiner literatursemiotischen Intertextualitätstheorie vor, eine Dualität der Referenz poetischer Zeichen anzunehmen, in der ein und dasselbe Zeichen sowohl eine kontextuelle als auch eine intertextuelle Bedeutung besitzt.³³ Diese Struktur wird bei Raabe sichtbar gemacht und regelrecht medial in Szene gesetzt. In Typographie und Satz werden zwei Differenzen sichtbar, die diese Praxis des Zitierens bestimmen: Zum einen markieren Anführungszeichen und Absatz den Wechsel von extradiegetischem Erzählen zu intradiegetischer Rede, zum anderen – und zum Teil deckungsgleich – markiert der Drucksatz in Verszeilen den Wechsel von der eigenen in eine fremde Rede.

Doch was im Medium des Schrifttextes deutlich voneinander unterschieden werden kann, stellt sich in Bezug auf die erzählte Welt anders dar: Hier sind es die Charakteristika konzeptualisierter Lautlichkeit der zitierten lyrischen Texte wie Metrum und Reim sowie stilistische Merkmale, die das Differenzkriterium von Figurenrede und Zitat in der Figurenrede stiften. Jedoch markiert bereits der Zusammenfall dieser ersten Figurenrede des Romans, die komplett in einem Zitat aufgeht, dass die Überlagerung von Rede und Zitat die Figurenrede grundsätzlich

³² Vgl. Schrader 2016, 260; Stocksieker Di Maio 1981, 81.

³³ Vgl. Riffaterre 1980, 637 f. Siehe Berndt/Tonger-Erk 2013, 107–110.

prekär werden lässt. Dieser prekäre Status zeitigt im weiteren Verlauf der Erzählung zwei Effekte, die eine klare Unterscheidung unmöglich machen. Erstens übertragen sich Stil und thematische Aspekte aus den Zitaten auf die Figurenrede selbst – auch das betrifft vor allem Gustav Fischarth, der in einem Selbstgespräch abwechselnd die gerade von ihm zu Papier gebrachten Verse deklamiert und Gedanken darüber anstellt, die er in unverkennbar ähnlichem Stil äußert:

Weh der gefügigen Wog, die den Helden
Schaufelte an den bithynischen Strand
Und das beflügelte Herz von Hellas
Gab in die feige, barbarische Hand!

Gradeso wie mich und meine Frau, oder vielmehr wie meine Frau und mich! Evan, Evoe!
[...] Nehmen wir schleunigst diesen Haufen deutscher Stilübungen hiesiger, dem hyperboreischen Sumpfe entsprossener Jugend zur Hand. (BA 10, 13)

Fischarths Umgang mit dem Zitat, das innerhalb der erzählten Welt ja ihm selbst und eben nicht Raabe zugeordnet wird, scheint die stilistischen Transgressionen zu motivieren. Er stiftet nämlich selbst Ähnlichkeitsrelationen, indem er das Zitat vergleichend aufgreift – „Gradeso“ – und mit seiner eigenen Situation in Beziehung setzt – „wie mich und meine Frau“. Der daran anschließende Jubelruf, der aus dem Kontext der Dionysosverehrung in der Dithyrambendichtung entstammt, sowie die durch daktylisch rhythmisierte Nominalphrasen – „dem hyperboreischen Sumpfe“ – setzt diese Transgression dann auf morphologischer und metrischer Ebene fort.³⁴

Zweitens bilden die im Drucksatz abgehobenen Deklamationen lyrischer Texte lediglich die Spitze des Eisbergs der intertextuellen Zitate und Referenzen der Figurenrede. Insbesondere die Gespräche Fischarths mit Haeseler sind durchsetzt von Formulierungen und Bezeichnungen oder Namen, die auf zahlreiche literarische Texte verweisen. Auch der Stellenkommentar der Braunschweiger Ausgabe, der sehr darauf bedacht ist, die Zitate und Referenzen nachzuvollziehen und zum Teil sogar in ihrer Stoffgeschichte aufzuschlüsseln, kann der intertextuellen Dichte nur annäherungsweise gerecht werden.³⁵ Allein für das im achten Kapitel stattfindende Gespräch der beiden in Haeseler's Atelier, in dem Fischarth seinen Freund dazu drängt, das Transparent für die Feierlichkeiten beizusteuern, listet der Kommentar etliche Zitate und Anspielungen: Aristophanes' *Frösche*, Äsops *Phädrus*, Horaz' *Satiren*, Lafontaines *Fabeln*, Goe-

³⁴ Charakteristisch für die stilistisch aus der antiken und antikisierenden Versdichtung durchsetzte Sprache Fischarths ist sein Monolog, mit dem die Traumerzählung beginnt, die ihn in den Dialog mit den Dichtergöttern bringt, vgl. BA 10, 143f.

³⁵ Für die Auseinandersetzung mit Schiller siehe ausführlich Henkel 2009.

thes *Der Fischer*, die Atlassage aus Homers *Odyssee* und Hesiods *Theogonie*, ein Volkslied, Schillers *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Das verschleierte Bild zu Sais* sowie *Wilhelm Tell*.³⁶ Während nur das Zitat eines Gedichts aus Reuters Satire *Ein gräflicher Geburtstag* (vgl. BA 10, 55) sowie zwei Zeilen aus Schillers *Die Antike an den nordischen Wanderer* (vgl. BA 10, 53) in der Figurenrede durch den Drucksatz hervorgehoben sind, fügen sich die anderen Zitate und Referenzen unmarkiert ein.³⁷ Die im Drucksatz abgehobenen Verszeilen können also letztlich nicht die Differenz von Figurenrede und Zitat innerhalb der Figurenrede absichern. Sie machen vielmehr auf eine intertextuelle Dimension der Figurenrede aufmerksam, die diese grundsätzlich kennzeichnet. Was vermeintlich das literarische Zitat von der Figurenrede unterscheidet, markiert in erster Linie eher eine Differenz der Gattung, indem sie die lyrischen Zitate in ihrer medialen Struktur als typographisches Dispositiv hervorhebt.³⁸ Die mediale Hervorhebung der Zitate ist folglich nur eine scheinbare Begrenzung, die vielmehr den intertextuellen Horizont der Figurenrede explizit und damit die Überlagerung von eigener und fremder Rede als Strukturmerkmal der Figurenrede deutlich macht.

Nun ist das Zitat nicht einfach sprachlicher und medial markierter Bestandteil der Figurenrede. Als kulturelle Praktik der Figuren führt das Zitieren und Deklamieren vielmehr mitten in den Kernkonflikt der Handlung.³⁹ In ihrem umstrittenen Auftritt auf der Schillerfeier soll Wulfhilde Mühlenhoff nämlich Verse deklamieren, jedoch nicht, wie es zu erwarten wäre, diejenigen Schillers, sondern diejenigen Gustav Fischarths. Indem Wulfhilde also Fischarth zitiert, wird die intertextuelle Dimension der Figurenrede, die andere Texte als semantische Kontexte aktualisiert wie funktionalisiert, in die erzählte Welt selbst abgebildet, nämlich als Relation zwischen den Figuren. „Wulfhilde Mühlenhoff deklamiert am Zehnten unter deinem Transparente meine Verse“ (BA 10, 56), so erläutert Fischarth das Setting der Schillerfeier seinem Freund Haeseler. Mit ihrem Zitat Fischarths führt Wulfhilde eine ontologische Differenz der Sprecherposition ein. Diese Differenz, die darauf beruht, dass Wulfhilde eben nicht Fischarth ist, macht qua vermittelnder Funktion die ohnehin inhärente Differenz von Figurenrede und literarischer Darstellung in Fischarths Rede deutlich. Vermittelt durch Wulfhildes Deklamation wird der grundsätzlich prekäre Status der Figu-

³⁶ Vgl. Kommentar BA 10, 475 f.

³⁷ Zur Vermischung von Zitat und Figurenrede vgl. Jakob 2019, 152 f.

³⁸ Zum Konzept des typographischen Dispositivs siehe Wehde 2000, 119–133. Zum typographischen Dispositiv als Gattungskriterium, in diesem Fall für das Drama, siehe Falk 2016 und Tonger-Erk 2018.

³⁹ Siehe Jakob 2019.

renrede virulent, der aber bereits in den Deklamationen Fischarths selbst angelegt ist. Dass auch der Vortrag seiner eigenen Verse ein Zitieren darstellt, ist schon deshalb naheliegend, weil die Zitate in den wenigsten Fällen durch eine Quellenangabe extra- oder intradiegetisch ausgewiesen sind. Das Selbstzitat hat jedoch den Effekt, dass Fischarths Verse in ein intertextuelles Netzwerk eingespeist werden, wo sie gemeinsam mit dem enormen Fundus, den die Erzählung als Horizont andeutet, für die intradiegetischen Zitierpraktiken zur Verfügung stehen: Und so „zitierte er [Fischarth, C.P.], und er zitierte diesmal nicht sich selber, sondern Grillparzer“ (BA 10, 122). Die Struktur des Zitats der Figurenrede findet damit in der Zitierpraxis und insbesondere in den Deklamationen Eingang in die Handlung, wo das Verfahren in Form eines fiktionstheoretischen Re-entries ausagiert wird.

Bisher habe ich gezeigt, inwiefern die Erzählung Zitieren auf der Handlungsebene so zum Thema macht, dass in der die Erzählverfahren dominierenden Figurenrede eine inhärente Ambiguität deutlich wird. Die Figuren sprechen als sie selbst, sie zitieren und deklamieren aber auch literarische Texte und nicht immer lässt sich beides voneinander unterscheiden. Dabei geht es zwar auch um die semantischen Effekte der Zitate, aber darüber hinaus um ihr Fiktionspotenzial:⁴⁰ Sie führen eine eigene Deixis ein, die auf der ontologischen Differenz von Äußerungsinstanz – der Figur, die spricht – und figurierter Stimme – die von der Darstellung der Intertexte abhängt – basiert. Diese strukturelle Trennung setzt der Auftritt Wulfhildes auf der Schillerfeier um und markiert die Struktur durch ein vermittelndes Dazwischentreten. Diese zusätzliche Position der Vermittlung bildet die Entsprechung der indirekten Wahrnehmung der teichoskopischen Form; beiden ist das Auseinandertreten von zwei Positionen respektive Schauplätzen gemein, das eine grundsätzliche, strukturelle Differenz anschaulich macht. Über diese Trennung hinweg können dann, wie es in Fischarths Umgang mit seinen eigenen Versen deutlich wird, Vergleiche angestellt und Ordnungen wie Positionen der von der Darstellung des Intertextes abhängigen Welt zur Welt der Figuren in ein Verhältnis der Ähnlichkeit gesetzt werden. Das Zitat eröffnet also in der narrativen Struktur dieser Erzählung eine intertextuelle Dimension, die fiktionstheoretisch gefasst ist, nämlich als Korrespondenz zwischen Welten.

Diese intertextuelle Dimension geht jedoch über die Figurenrede und den Umgang der Figuren mit literarischen Texten hinaus. Denn auch extradiegetisch greift das Erzählen auf Zitate und Referenzen zurück, die der Erzählung als Folien dienen, um raumzeitliche Anordnungen oder Figuren einzuführen.

40 „[D]urch die Zitierpraxis wird die Fiktionalität unterstrichen“, so fasst Denkler 1989, 192, allgemeiner die Verbindung von Fiktionalität und Intertextualität.

Dabei wird die „strukturstiftende Funktion“⁴¹ der intertextuellen Zitate, die Horst Denkler vor allem dem Spätwerk Raabes attestiert, fiktionstheoretisch präzisiert: als intertextuelle Dimension des Worldmaking. In den extradiegetischen Referenzen wird diese strukturstiftende Funktion deutlicher, weil sie nicht wie im Fall der Figurenrede als bloßer Interpretationshorizont der Figuren verstanden werden kann, sondern der ontologische Effekt dieser intertextuellen Referenz dabei explizit benannt wird:

Der Zug in den Grünen Esel ordnete sich und setzte sich in Bewegung; wir aber, die wir zu Ehren des gefeierten Dichters seine edeln Werke von neuem lasen, ziehen Vorteile daraus, und zwar in diesem eben gegebenen Falle aus der Tragödie Maria Stuart.

Wir gehen nicht mit auf das Schafott und führen auch die Leser nicht dahin!

Wie der Graf Leicester nehmen wir unsern Standpunkt über dem Jammer – nein, nicht über dem Jammer, sondern unter ihm!

Da wir keine hohe unsterbliche Tragödie schaffen, sondern nur eine harmlose Posse aus der Kinderstube des Lebens liefern, so halten wir uns ruhig unter den großen Dingen, die im Festsaaie vorgehen. Wir bleiben bescheiden in der Gaststube, die, wie wir wissen, unter dem Festsaaie gelegen ist, brauchen aber auch keineswegs zusammenzufahren, wenn droben etwa ein Schemel gerückt werden sollte. (BA 10, 155)

Noch bevor die räumliche Anordnung detailliert wird, welche das epistemologische Dispositiv formt, um die Schillerfeier auf eine ganz bestimmte Art und Weise zu präsentieren, wird die intertextuelle Vorlage für diese Anordnung aufgerufen: Schillers „Tragödie Maria Stuart“.⁴² „Vorteile daraus [zu ziehen]“ bedeutet an dieser Stelle, die Anordnung von Schiller zu übernehmen, der – wie es scheint – überhaupt erst die Lizenzen für die Geste der Verweigerung, das Nicht-Erzählen bereitstellt: „Wir gehen nicht mit“. Das Wir bezeichnet dabei den Punkt, an dem das Erzählen den intertextuellen Bauplan mit der räumlichen Anordnung abstimmt. Vergleichend – „wie der Graf Leicester“ – wird der erzählte Raum zunächst in Übereinstimmung gebracht, um dann in Form einer Correctio – „nein, nicht über dem Jammer, sondern unter ihm!“ – von ihr abzuweichen.

Das intertextuelle Worldmaking operiert also mit drei Größen: dem Wir, das Setzung und Zugriff in die erzählte Welt abbildet, dem Geschehen im Grünen Esel, hier als „Jammer“ bezeichnet, und der intertextuellen Folie. Nicht nur in Bezug auf das Geschehen, sondern auch in Bezug auf *Maria Stuart* (1800) vollzieht das Erzählen demnach eine Geste der Negation, die in beiden Fällen eine

⁴¹ Denkler 1989, 190.

⁴² Vgl. Jakob 2019, 155.

räumliche Verlegung markiert: Vom „Festsaal“ in die „Gaststube“, vom „Standpunkt über dem Jammer“ zu einem „unter ihm“. Folglich führt die intertextuelle Dimension des Worldmaking insofern zwischen die Welten, als es intertextuell vergleichend die Daten ihrer Welten vermittelt, was freilich wesentlich auf Differenzen basiert. Die zentrale Differenz, die des anderen Textes nämlich, wird bei Raabe als intertextuelle Versetzung konzipiert: Entitäten, Positionen und Anordnungen aus Schillers *Maria Stuart* können gerade deshalb narrativ in Anspruch genommen werden, weil die Erzählung eben gerade *nicht* Schillers *Maria Stuart* ist.

Diese intertextuelle Dimension des Worldmaking, die Entitäten, Positionen oder Ordnungen aus anderen Texten als nichtidentisch aktualisiert, spielt im *Dräumling* nicht nur punktuell für einzelne Szenen und Anordnungen eine Rolle, sondern organisiert das spezifische Worldmaking grundlegend. Die vertikale Ordnung der Erzählung, die, wie ich in Kapitel 2.1 gezeigt habe, sowohl jeweils zwei Positionen zueinander in Beziehung setzt als auch eine Bewegung, nämlich von der Tiefe in die Höhe abbildet, erhält ihre Makrostruktur aus zwei intertextuellen Referenztexten: Aristophanes' Komödien *Die Frösche* (405 v. Chr.) und *Die Vögel* (414 v. Chr.). Dass unter anderem der Name des Städtchens Paddenau auf Aristophanes' *Frösche* anspielt und Raabe damit den antiken Komödiendichter wie auch in anderen Texten zum Paten seines humoristischen Erzählens erklärt,⁴³ gilt spätestens mit dem Kommentar der Braunschweiger Ausgabe als gesetzt. Neben der Lesart der *Frösche* als Metapher für das Philistertum folgten aus dieser intertextuellen Verbindung jedoch bisher keine weiterführenden Überlegungen.⁴⁴

Obwohl der Name Aristophanes in der Erzählung nicht genannt wird, offenbart doch die Exposition, die den titelgebenden Sumpf anhand der kleinen Szene von Storch und Fröschen einführt, dass das Gerüst des Worldmaking intertextuell hergeleitet wird. Aristophanes' *Frösche* bebildern – hier lassen sich bereits erste Parallelen zu Raabes *Dräumling* ziehen – eine politische Krise Athens als Krise der literarischen Produktion: Nach dem Tod von Aischylos, Sophokles und Euripides erlebt die attische Tragödiendichtung eine Flaute. Der Gott Dionysos macht sich daraufhin persönlich auf den Weg in die Unterwelt, um den besten Dichter wieder heraufzuholen – ein Titel, der in einem erebischen Wettkampf zwischen Aischylos und Euripides ausgetragen wird. Den titelgebenden Fröschen, die als Chor in Erscheinung treten, begegnen Dionysos und sein Diener

⁴³ Siehe Kap. II.1.3 zu *Vom alten Proteus*, wo Raabe bestimmte Darstellungsverfahren von Aristophanes und dessen modernem ‚Erben‘ Shakespeare adaptiert.

⁴⁴ Vgl. Kommentar BA 10, 482. Vgl. Henkel 2009, 199; Henkel 2016, 139.

am Totensee und verspotten den ‚Gesang‘ der Sumpftiere auf Derbste. Ebendiesen Gesang, das „Brekekekex, koax, koax!“, ⁴⁵ zitiert Raabes Haeseler in einem Gedankenmonolog über seine Existenz als Sumpfmaler (vgl. BA 10, 51).

Dass sich die zentralen Raumordnungen, die bereits in der Exposition aufgeleitet und immer wieder an Kapitelanfängen und dann insbesondere in einer ebenso aufwendigen Schlusssequenz wieder aufgegriffen werden, gleich aus zwei Komödien des Aristophanes speisen, wird deutlich, wenn man die vertikale Ordnung betrachtet. Nicht die Frösche, sondern der Storch ist der Protagonist von Erzählanfang und -ende; seine Analogie mit der Position der Dichtergötter auf dem Olymp ergänzt die Ordnungen und Positionen der *Frösche* also um diejenigen der *Vögel*, in der die Vögel als den Göttern verwandt den Menschen gegenübergestellt werden. Zwei Exilathener überzeugen in dieser Komödie des Aristophanes die Vögel davon, einen Vogelstaat zu gründen, der eine Zwischenstellung zwischen dem Reich der Menschen und dem Reich der Götter einnimmt. ⁴⁶ Raabes Erzählung kombiniert beide Komödien strukturell, indem die Katabasis der Aristophanischen *Frösche* in eine Anabasis auf den Olymp transformiert wird. Zusammen stellen beide Komödien Ordnungen und Positionen bereit, die das Worldmaking bei Raabe als Folien aufgreift. Raabes Worldmaking operiert dabei aber von vornherein zwischen zwei Intertexten, die dann gemeinsam die komplexe Struktur der Erzählung ausmachen. Die Texte und ihre Ordnungen werden nicht einfach verbunden, sondern in ihrer kontrapunktischen Gegenläufigkeit für das Worldmaking fruchtbar gemacht, das diese Differenzen ausagiert. Dass intertextuelles Worldmaking *zwischen* die Welten führt, erweist sich damit ein weiteres Mal als die Art und Weise, wie Raabes Erzählung den Zusammenhang von Ontologie und Intertextualität konzipiert.

2.5 Welt: Versetzungen

Raabes *Dräumling* macht sich Literatur zum Thema wie kaum eine zweite Erzählung in Raabes Erzählwerk. Doch nicht nur porträtiert sie humoristisch einen entscheidenden Moment der Kanonbildung deutscher Literaturgeschichte, sondern sie nimmt das Thema zum Anlass, diesem kulturpolitischen wie ideologischen Phänomen der Dichterverehrung ein Staging von Intertextualität zur Seite zu stellen. Dieses Staging basiert auf einem Statt-Erzählen, das die Erzählung an verschiedenen Systemstellen veranschlagt: Vom Raum über die Figuren bis hin

⁴⁵ Aristophanes 2016a, V. 210f.

⁴⁶ Vgl. Aristophanes 2016b, V. 187 ff.

zu Verfahren des Zitierens inszeniert Raabes *Dräumling* sein Erzählen als World-making, das zwischen Schauplätze, Ereignisse, Figuren und letztlich Welten führt. Dieses Statt-Erzählen perspektiviert den Zusammenhang von Ontologie und Intertextualität als eine Frage von Ähnlichkeit und Modalität, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

Auch die eingangs zitierte Einleitung, die Raabe der zweiten Auflage voranstellt, greift auf dieses Strukturmoment des ‚Statt‘ zurück, um die Erzählung zusammenzufassen:

Der *Dräumling* ist in der Zeit vom 1. April 1870 bis zum 12. Mai 1871 verfaßt worden; und daß das deutsche Volk damals kein Ohr für jemand hatte, der ihm statt von Wörth, Metz, Sedan, Paris und dem Frankfurter Frieden: von der achtzehnhundertneunundfünfziger Schillerfeier in Paddenau erzählen wollte, durfte freilich das närrische Menschenkind – der Autor nämlich – nur sich selber zuschreiben. (BA 10, 7)

Vor dem Hintergrund der Analyse der vorausgehenden Kapitel stellt sich dieses Zitat als mehr als ein bloßer rhetorischer Kniff heraus, der in der Aufwertung der Provinzfeier gegenüber den historischen Ereignissen das ironische Register der Erzählung eröffnet. Stattdessen muss die konkrete Form ernst genommen werden. Denn hier bildet sich im Kleinen eine Gedankenfigur ab, welche die Folie für dasjenige Strukturmoment bereitstellt, das die Erzählung insgesamt organisiert: die Abkehr. Die antithetische Konjunktion „statt“ eröffnet dabei eine dreistellige Struktur, die dem rhetorischen Format der Aversio folgt: einer Ab- und Hinwendung.⁴⁷ Die Aversio bezeichnet zum einen den übergeordneten Begriff für Figuren der Ab- und Hinwendung, im Spezifischen und im Gegensatz zur Apostrophe insbesondere die „Abwendung von einer behandelten Sache“ und Hinwendung zu einer anderen.⁴⁸ Mit dem Begriff der Aversio geht es mir um die allgemeinere Form dieser Figur in Abgrenzung von der vornehmlich als Kommunikationsfigur bestimmten Apostrophe, welche die Kontaktfigur par excellence darstellt.⁴⁹ In Raabes Einleitung allerdings stellt diese Gedankenfigur der Abwendung eine verkürzte Form der Aversio dar, weil sie nicht einen Gegenstand des Erzählens durch die Hinwendung zu einem anderen vollzieht, sondern der eine Gegenstand nur in der Abkehr selbst aufscheint. Insofern nähert sich diese narrative Aversio der Gedankenfigur der Correctio an, die in ihrer klassischen Form eine Ersetzung regelrecht ‚vortäuscht‘: nicht „Wörth, Metz, Sedan Paris und de[r] Frankfurter Frieden“, sondern die „achtzehnhundertneunundfünfziger Schillerfeier in Paddenau“. Die Correctio steht hier im

⁴⁷ Vgl. Lausberg 2008, § 848–851.

⁴⁸ Lausberg 2008, § 848.

⁴⁹ Vgl. Berndt 2022, 216. Siehe dazu Kap. III.1.2.

Dienst der Aversio, weil die Correctio ebenfalls die narrative Vermittlung markiert, die in dieser Bewegung sichtbar gemacht wird. Jedoch geht es eben nicht in erster Linie um die Figurierung der Position der Rede; es geht um die Relation der beiden Positionen, die diese Abkehr verbindet.

Basierend auf dem einschlägigen Aufsatz von Jonathan Culler wurde in der Forschung die spezifische dreistellige Struktur der Aversio für die Apostrophe herausgearbeitet, die kommunikative Variante der Aversio, deren Präsenzeffekte eben von dieser Struktur abhängen.⁵⁰ Denn mit der Apostrophe, so Culler, führt sich ein diskursives Ereignis in die Erzählung ein, das die narrative Darstellung von etwas unterbricht und in der Hinwendung an ein fiktives Publikum eine Gegenwart des Sprechens erzeugt.⁵¹ Meixner resümiert die narratologischen Implikationen dieser Figur, indem er vorschlägt, sie „als Abwendung von einer narrativen oder repräsentierenden Funktion der Rede hin zu einer performativen oder diskursiven Funktion [zu] fassen“.⁵² Zwar gilt der ontologische Effekt, den diese performative Funktion als fiktives Ereignis vorstellt, in der einen oder anderen Form für Gedankenfiguren im Allgemeinen, die sich neben dem affektiven Potenzial durch ein Fiktionspotenzial auszeichnen.⁵³ Dennoch lässt sich die dreistellige Struktur, die insbesondere die Apostrophe, aber eben auch die „Sachaversio“⁵⁴ auszeichnet, auf einen zentralen gemeinsamen Nenner bringen, der auch in Raabes *Dräumling* den springenden Punkt des organisierenden Strukturmoments bildet: die Negation.

Die spezifische Funktion der Aversio für das Worldmaking besteht in einem Statt-Erzählen, welches das Nicht-Erzählen (Kap. 2.2) präzisiert. In doppelter Hinsicht organisiert dieses Statt-Erzählen die Erzählung: in Bezug auf den erzählten Raum sowie in Bezug auf die Handlung. Statt von einem Weltereignis erzählt sie von einem provinziellen Dichterjubiläum, statt von der Jubiläumsfeier selbst nur von ihrer Geräuschkulisse, die in die Schankstube dringt, statt des angekündigten Transparents folgt eine Rede. Dabei stehen diese anschaulichen Einsätze des Strukturmoments – des ‚statt‘ – in einem übergeordneten Kontext. Schließlich bildet sich die Aversio im Erzählen selbst und führt dabei in gewisser Weise aus der erzählten Welt hinaus, weil sie sich vor der Folie dessen profiliert, was eben gerade nicht erzählt wird. So werden Nicht-Erzählen und Statt-Erzählen zu einer Kippfigur. Dass aber auch die Struktur der Aversio ihre Anschaulichkeit aus einer räumlichen Bewegung gewinnt, lässt sich ebenfalls paradigmatisch am

⁵⁰ Vgl. Berndt 2015, 85.

⁵¹ Vgl. Culler 1977, 68.

⁵² Meixner 2015, 125.

⁵³ Vgl. Schüttelpelz 1996, 468. Siehe Kap. I.2.3.

⁵⁴ Lausberg 2008, § 849, Herv. im Original.

Zitat aus Raabes Einleitung erkennen. Denn „statt von Wörth, Metz, Sedan, Paris und dem Frankfurter Frieden: von der achtzehnhundertneundfünfziger Schillerfeier in Paddenau [zu] erzählen“ (BA 10, 7) setzt nicht nur das lächerlich erscheinende Provinzereignis gegen die großen Ereignisse des Deutsch-Französischen Krieges und damit stellvertretend gegen die Reichsgründung. Vielmehr markiert es eine räumliche Verlegung des Geschehens: von den Orten der entscheidenden Schauplätze des Deutsch-Französischen Krieges hin zu dem abgelegenen Kleinstädtchen Paddenau.

Die Reihe der teichoskopischen Anordnungen, die ich in Kapitel 2.2 analysiert habe, bilden diese Struktur der Ab- und Hinwendung ebenfalls ab und gestalten sie in Variation aus: vom Tratsch der Paddenauer*innen in der doppelten Laube der Gartenwirtschaft, über die Komiteesitzung im Gasthaus zum Grünen Esel, über die Schauplatzwechsel in den Olymp und schließlich die Beschränkung des Erzählens von der Schillerfeier auf die Schankstube unterhalb des Festsaals. Die dreistellige Struktur dieser räumlichen Versetzungen basiert durchgängig auf der Struktur, die sich mit der Konjunktion aus der Einleitung, dem „statt“ (BA 10, 7) beschreiben lässt, denn immer geht es in diesen Anordnungen um ein Gegeneinanderstellen und eine Gewichtung. Die Konjunktion reguliert dabei die dreistellige Relation: die beiden Schauplätze bzw. die dort verorteten Ereignisse und den Zugriff darauf. Die Setzungen des „statt“ operieren dabei ontologisch. Sie führen einen Ausschluss ein, der Kontinuität stiftet – entweder das eine oder das andere –, aber setzen auch eine Eigentlichkeit, und zwar ex negativo. Die ‚eigentlichen‘ Ereignisse werden nicht erzählt, wobei sich die Eigentlichkeit eben gerade erst daraus ergibt. Die Erzählfunktion gewinnt also das Erzählte aus einer Negation heraus, indem sie die Geste des Statt-Erzählens als räumliche Verlegung sichtbar macht. Wenn eine Umbewertung und Umgewichtung so als räumliche Versetzung erscheint, lässt sich das präzisieren, was die Forschung allgemeiner als den ironischen Gestus dieser Erzählung ausgemacht hat.⁵⁵

Aus der Struktur des ‚Statt‘ generiert sich zudem die Dynamik der Handlung; es ist folglich nicht nur die Erzählfunktion, die diese Geste im Raum anschaulich macht. Auch die Figuren ver- und ersetzen – oder sie versuchen es zumindest. So beruht die Intrige George Knacksterts, mit der er die Paddenauer Schillerfeier zu verhindern sucht, darauf, kurzfristig die Feierlichkeiten vom Grünen Esel in das Goldene Kalb zu verlegen, womit er allerdings scheitert (vgl. BA 10, 123–127). Die Konsequenz seiner Niederlage besteht darin, dass er selbst diese räumliche Versetzung vollzieht: Er flüchtet aus dem Grünen Esel und kommt für die letzte

⁵⁵ Siehe bspw. Mayer 1960, 77; Stocksieker Di Maio 1981, 78.

Nacht vor seiner Abreise aus Paddenau im weniger angesehenen Goldenen Kalb unter. Während Knackstert mit seiner Versetzung scheitert, gelingt Haeseler's Triumph über den Konkurrenten gerade durch eine zweifache Ersetzung, welche die Struktur des ‚Statt‘ buchstäblich auf die Bühne bringt. Anstatt der erwartungsvollen Paddenauer Öffentlichkeit das im Programm der Feier angekündigte Transparent zu präsentieren, tritt Haeseler selbst auf die Bühne und hält eine Rede: „Entschuldigen Sie mich, daß ich an die Stelle dessen zu treten wage, was ich Ihnen aus der engbegrenzten Fülle meiner schwachen Kunst zu geben versprach“ (BA 10, 174), und beendet sie, indem er die Geste erneut vollzieht „Ich habe nicht gemalt, ich habe gesprochen“ (BA 10, 176). Haeseler's Rede, die an die Stelle des Bildes tritt, ist keine bloße Verlegung in ein anderes Medium, sondern bringt auch einen anderen Darstellungsgegenstand mit sich. Inhalt der Rede ist nämlich Knackstert's Intrige, die Haeseler – und darin besteht die zweite erfolgreiche Ersetzung – durch ein Zitat aufdeckt:

Und wahrlich, der ist nicht zu beneiden, der sich die Furien im Busen wachruft; wer aber hat herzerschütternder von den Furien gesungen, als unser großer Dichter? Hoffen wir zu den Göttern, daß er von ihnen – ich meine den Furien – zu niemanden in dieser Versammlung gesungen habe:

Besinnungraubend, herzbetörend
Schallt der Erinnyen Gesang,
Er schallt des Hörers Mark verzehrend
Und duldet nicht der Leier Klang:
Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn. –

Und ich, der ich den grausen Sängern kaum entronnen bin, ich vor allem weiß es zu schätzen, was es ist, des Lebens Bahnen frei wandeln zu dürfen, und ich beneide jenen nicht um seine Seelenruhe – jenen, welcher am heutigen Tage in einer fernabgelegenen Stadt dem Gastfreund zum Grauen Laubfrosch zweihundert Taler bot, um durch eine schlecht ersonnene Intrige das hohe Fest in seinen Säulen zu erschüttern und umzustürzen[.] (BA 10, 175)

Den Kern der Rede, die Enthüllung der Intrige, delegiert Haeseler zunächst an Schiller's Ballade *Die Kraniche des Ibykus* (1779), womit er Schuld intertextuell konstruiert, statt sie einfach zu behaupten. Das tut Haeseler nicht nur, indem er das zentrale Thema der Schuld aus dem Schiller-Gedicht aufruft, sondern er tut es performativ. Denn das Zitat beinhaltet selbst einen Wechsel der Stimme (*voix*), von der extradiegetischen Erzählung der Theateraufführung der *Eumeniden* des Aischylos hin zur intradiegetischen Rede des Chors der Erinnyen, die

den Mörder – Orest – verfluchen, und zwar mit dem Fluch, den sie dann selbst verkörpern. Der eigentliche Fluch ist in Haesellers Zitat genau ausgespart, wenn es mitten in der 16. Strophe vor dem Einsetzen des Fluchs abbricht, der folgenmaßen beginnt:

Doch wehe wehe, wer verstohlen
Des Mordes schwere That vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht!⁵⁶

Spätestens hier wird deutlich, dass Haesellers Zitat eben nicht bloß die Schuld zitiert – abgesehen davon, dass der Schritt vom Muttermord des Orest hin zur Intrige Knacksterts gegen die Schillerfeier nicht gerade naheliegend ist –, sondern vielmehr die Vorstellung einer metaleptischen Wirksamkeit der Theaterdarstellung. Denn die Pointe in Schillers Ballade besteht ja gerade darin, dass sich der Fluch von der Theaterdarstellung auf das Publikum überträgt, wo der „Thäter“ unerkant unter „der Griechen Mitte“ sitzt.⁵⁷ Wenn im Anschluss an den Fluch der Erinnyen sich dann die beiden Mörder des Ibykus beim Anblick der Kraniche selbst entlarven und ihre Strafe damit in Gang setzen, dann ist es der Effekt der direkten Rede der Erinnyen, der die ontologische Differenz von der *Orestie* in das Setting des Theaters zuallererst zu durchbrechen vermag. Ebendiesen Effekt zitiert Haeseler also, wenn er Schillers Verse direkt übernimmt und in ihnen wiederum den Erinnyen das Wort erteilt. „Die Scene wird zum Tribunal“,⁵⁸ resümiert die Ballade diesen metaleptischen Effekt, der über die Grenze der Fiktion hinweg zwei Welten verbindet.

In Haesellers Rede, die in einer doppelten Ersetzung den Triumph über den Konkurrenten Knackstert vollzieht, verbindet die Erzählung also systematisch die Struktur des ‚statt‘ mit den Verfahren des Zitierens. In dieser Verbindung wird der Zusammenhang von Intertextualität und Ontologie für das Worldmaking noch einmal zugespitzt. Es geht um die fiktionstheoretischen Implikationen der intertextuellen Dimension – also um die Frage, ob und inwiefern ein anderer Text eine andere Welt aufruft. Voraussetzung dafür ist, dass das Zitat den zitierten Text als Darstellung mit in das Erzählen einführt, womit es eine ontologische Differenz innerhalb der erzählten Welt stiftet. Das Schiller-Zitat adressiert genau diese systematische Frage, indem sie das Problem bereits in sich selbst abbildet. In den „Kranichen des Ibykus“ basiert der metaleptische

⁵⁶ Schiller 1943, 388.

⁵⁷ Schiller 1943, 387.

⁵⁸ Schiller 1943, 390.

Effekt des Fluchs auf der ontologischen Trennung, welche die Theateraufführung als Teil der erzählten Welt der Ballade konstituiert.

Die Differenz, welche bei Schiller die Theateraufführung stiftet, übernehmen im *Dräumling* die Zitate der Figurenrede. Sie führen eine eigene Deixis und damit auch eine ontologische Differenz ein, gleichzeitig besitzen sie innerhalb der Figurenrede immer eine Ambiguität, die auch umgekehrt ontologisch wirksam werden kann: nicht als Trennung von zwei Welten, sondern als ihre Verbindung – genauso wie in der metaleptischen Übertragung des Fluchs der Erinnyen. Entsprechend offenbart auch die Funktion des Zitats in Haeslers Rede eine Ambiguität der Stimme (*voix*), die das Zitat in der Figurenrede als Sprechen in zwei Welten ausstellt, durch das aber diese ontologische Verdoppelung überhaupt erst konstituiert wird. Haeseler wechselt also mit dem Zitat von der Figurenrede, in der er selbst spricht, zur extradiegetischen Erzählung der Ballade und dann nach vier Versen zur direkten Rede der Erinnyen, die nicht einfach Figuren sind, sondern zugleich in den Darstellungskontext der Theateraufführung eingebunden – mithin Schauspielende *als* Erinnyen sind. Die Figurenrede wird dadurch zum ontologischen Umschlagplatz. Während Haeseler im Zitieren die Origines wechselt, stellt er als Redner gleichzeitig die Deixis bereit, von welcher aus die Zitate als Versetzungen in einen anderen raumzeitlichen Kontext deutlich werden können.

Das Strukturformat der Aversio, das die Erzählung in räumlichen Versetzungen durchdekliniert, verbindet Haeslers Rede auf der Schillerfeier mit den Verfahren des Zitierens, die Intertextualität als ambige narrative Stimme (*voix*) inszenieren. Zugegebenermaßen besitzt die Ersetzungsoperation des Zitats eine andere Form als die räumlichen Versetzungen, welche die Erzählung vorstellt. Auf der Grundlage der gemeinsamen Logik des ‚statt‘ sind sie aber konzeptuell aufeinander bezogen. Haeslers Rede führt beide Formen dieser Struktur, das räumliche Versetzen und das stimmliche Überlagern, zusammen, weil in ihr das intertextuelle Zitat als Wechsel zwischen Welten ausagiert wird. Dieser Wechsel tritt in einem Rückkopplungseffekt der Versetzung zutage. Der ontologische Effekt des intertextuellen Zitats beruht auf der Ambiguität der narrativen Stimme (*voix*), welche die Position des „große[n] Dichter[s]“ (BA 10, 175) herauskürzt, dem in Haeslers Einführung des Zitats die extradiegetische Position der Ballade zugeschrieben wird. Haeseler spricht – wenn man so will – anstelle von Schiller zuerst die extradiegetische Erzählung der Ballade und dann die direkte Rede der Erinnyen.

Dass Schiller im *Dräumling* ja durchaus als sprechende Figur auftritt, überträgt diese Versetzung und gleichzeitige Ambiguierung der Stimme (*voix*) im Zitat in eine räumliche Anordnung: Während die Figuren in Paddenau Schiller, Goethe und Konsorten zitieren, das heißt sprechen lassen, beinhalten die Ge-

sprache auf dem Dichterolymp keine literarischen Texte, sondern – man kann es nicht anders nennen – Small Talk. Das Zitieren erscheint in dieser räumlichen Ordnung als Versetzen: als Aktualisieren fremder Rede an anderem Ort und zu anderer Zeit. In Folge dieser Praxis des Zitierens findet also eine Versetzung statt, die verdeutlicht, dass der literarische Text eben kein Kommunikationsakt ist, der an die Deixis der kommunizierenden Position gebunden ist. Stattdessen beinhaltet er in seiner Darstellung eine eigene Deixis, die von dieser Position unterschiedlich ist. Damit setzt die Erzählung dem Dichterkult, den sie aufs Korn nimmt,⁵⁹ durchaus etwas entgegen: Entscheidend ist nicht der Dichter, dessen Verehrung sowie Auf-, Ab- und Umwertung nur einen Nebenschauplatz der Literatur bilden, sondern die Zitatpraxis der Figuren. Der literarische Text konstituiert sich als Intertext in seiner Aktualisierung im Zitat.

Nun zitieren die Figuren in Raabes Erzählung neben den kanonischen Autoren der europäischen Literaturgeschichte auch die lyrischen Versuche Raabes selbst. Was bedeutet es demnach, wenn Raabe seine Texte in die Gruppe der zitierfähigen Texte einschreibt? Das Zitat mit seiner Struktur der ambigen Stimme (*voix*) stellt die Folie für Raabes „Erzähluniversum“⁶⁰ bereit, wie die Verbindung seiner Texte untereinander in der Forschung bezeichnet wurde und die ich im vorausgehenden Kapitel IV.1 exemplarisch am Roman *Unruhige Gäste* analysiert habe. Vor dieser Folie nämlich kann das ‚Selbst-Zitat‘ nicht als Resümee und Abschied von der eigenen Versproduktion verstanden werden, wenn die Entstehung des *Dräumlings* auch in diesen Zeitraum fällt und mit einer biographischen Umbruchsituation koinzidiert.⁶¹ Vielmehr speist Raabe in dieser Erzählung seine unveröffentlichten Verse ohne Quellenangabe in das intertextuelle Universum ein, das den Figuren des *Dräumlings* für ihre Zitierpraxis zur Verfügung steht. Damit gewinnen die unveröffentlichten und unbeachteten Texte einen Status als literarische Schriften innerhalb der Erzählung. Aus der Praktik des Zitats generiert die Erzählung ihre Struktur als Statt-Erzählen und mit ihr die intertextuelle Dimension ihres Worldmaking.

⁵⁹ Siehe exemplarisch Henkel 2009; Jakob 2019; Kamann 1994, 104–116.

⁶⁰ Fauth 2007, 106.

⁶¹ Siehe Henkel 2009; vgl. außerdem Stocksieker Di Maio 1981, 81.