

Cornelia Pierstorff

Ontologische Narratologie

Studien zur deutschen Literatur



Herausgegeben von
Georg Braungart, Eva Geulen,
Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf

Band 229

Cornelia Pierstorff

Ontologische Narratologie



Welt erzählen bei Wilhelm Raabe

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.



ISBN 978-3-11-077827-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077830-4
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-077848-9
ISSN 0081-7236
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110778304>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Library of Congress Control Number: 2022941160

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Für Fabi

Inhaltsverzeichnis

Einleitung — 1

I Ontologische Narratologie

1 Einleitung — 9

2 Vom Erzählakt zur ontologischen Erzählfunktion — 13

- 2.1 Erzählakt (*narration*) — 13
- 2.2 Erzählakt als Sprechakt — 20
- 2.3 Erzählakt als rhetorische Figur — 28
- 2.4 Erzählakt und Metalepse — 34
- 2.5 Ontologische Erzählfunktion — 40

3 Operationen der ontologischen Erzählfunktion — 48

- 3.1 Differenzieren: Einheit — 48
- 3.2 Singulieren: Singularität — 52
- 3.3 Detaillieren: Individualität — 57
- 3.4 Identifizieren: Identität — 65
- 3.5 Vergleichen: Ähnlichkeit — 72
- 3.6 Vervielfältigen: Modalität — 79

4 Fazit: Welt (erzählen) — 89

II Vor der Welt

1 Vom alten Proteus — 99

- 1.1 Anfang: Ontologische Operationen — 101
- 1.2 Stimme: Ent- und Verwerfen — 111
- 1.3 Modell: Bühne — 116
- 1.4 Figuren: Einsiedler und Geister — 129
- 1.5 Erzählakt: Wandelbarkeit der Welt — 146

2 Zum wilden Mann — 156

- 2.1 Stimme: Brüche und Wechsel — 158
- 2.2 Anfang: Haus und Weg — 169
- 2.3 Modell: Schwelle — 176

- 2.4 Gattung: Novelle und Roman — **182**
- 2.5 Erzählakt: Ontologie und Ökonomie — **196**

3 Fazit: Vor der Welt — 204

III In der Welt

1 Wer kann es wenden? — 209

- 1.1 Anfang: Affektiver Impuls — **211**
- 1.2 Modell: Fluss — **215**
- 1.3 Form: Allegorie und Bruchstücke — **222**
- 1.4 Raum: Leben und Tod — **227**
- 1.5 Gattung: Märchen vom Tod — **234**

2 Meister Autor — 240

- 2.1 Anfang: Mitten in die Welt — **243**
- 2.2 Modell: Baustelle — **251**
- 2.3 Figuren: Widerstände und Gradmesser — **260**
- 2.4 Stimme: Grenzen des homodiegetischen Erzählens — **266**
- 2.5 Gattung: Wider die Novelle — **274**

3 Fazit: In der Welt — 282

IV Zwischen den Welten

1 Unruhige Gäste — 287

- 1.1 Raum: Topologie — **289**
- 1.2 Zeit: Nachträglichkeit — **300**
- 1.3 Figuren: Namen und Identität — **306**
- 1.4 Modell: Ruine — **312**
- 1.5 Welt: Bewegungen — **322**

2 Der Dräumling — 329

- 2.1 Raum: Topologie — **331**
- 2.2 Form: Teichoskopie — **337**
- 2.3 Modell: Olymp — **346**
- 2.4 Stimme: Zitieren und Deklamieren — **352**
- 2.5 Welt: Versetzungen — **360**

3 Fazit: Zwischen den Welten — 368

V Über die Welt

1 Die Chronik der Sperlingsgasse — 373

- 1.1 Anfang: Weltmedien — 376
- 1.2 Zeit: Szenenwechsel — 386
- 1.3 Modell: Buch — 396
- 1.4 Raum: Verkleinern und Vergrößern — 406
- 1.5 Text: Mise en abyme — 413

2 Altershausen — 422

- 2.1 Anfang: Apokalypse — 425
- 2.2 Stimme: Substitution — 432
- 2.3 Raum: Verschiebung und Verdichtung — 440
- 2.4 Modell: Traum — 450
- 2.5 Text: Ursprungslose Erzählung — 457

3 Fazit: Über die Welt — 464

Schluss — 467

Literaturverzeichnis — 473

Dank — 503

Register — 505

Einleitung

*Verloren die ganze Fata Morgana einer transcendenten Welt,
gewonnen die ganze wirkliche Welt*

(Friedrich Theodor Vischer)¹

Dieses Buch schreibt Theorie. Es entwirft am Beispiel von Wilhelm Raabes Erzähltexten zwischen 1856 und 1902 den Grundriss einer *ontologischen Narratologie*, der über seinen historischen Gegenstand hinaus systematische Gültigkeit beansprucht. Den Ausgangspunkt bildet die Frage: *Was ist Welt?* Sie beschäftigt seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die zeitgenössische Literatur, Poetik und Ästhetik unter dem Schlagwort ‚Realismus‘ – zu einer Zeit, in der diese Frage ohne metaphysische Rückversicherung beantwortet werden muss. Der Realismus, der in der weitverbreiteten, seit 1841 von Gustav Freytag, Julian Schmid und anderen herausgegebenen *Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, Der Grenzboten* Programm macht, formuliert seine Antwort unter dem Stichwort der Verklärung, um den Unterschied zwischen der ‚wirklichen‘ Welt und der in Literatur und Kunst abgebildeten zu betonen. Diesen Begriff eignen sich Theodor Fontane, Gottfried Keller und viele andere an. In der Erzählliteratur des Poetischen Realismus hingegen entwickeln sowohl die auf diese Weise programmatisch engagierten als auch die ausschließlich literarisch tätigen Autor*innen ein Arsenal an Formen, Verfahren und Reflexionen, das in dem Programm in keiner Weise aufgeht.

Diese formalen Parameter realistischen Erzählens wirken bis in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur stilbildend, während das realistische Programm der ‚Verklärung‘ ab 1880 schnell in Vergessenheit gerät. Das, was die avancierteren Literatur-, Kunst- und Medientheorien daher ab etwa der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als ‚realistisch‘ beschreiben, lässt sich auf den Begriff der ‚Welthaftigkeit‘ bringen, womit sich der Fokus von der Abbildung der ‚wirklichen‘ Welt auf die Darstellung und ihre Wirklichkeitseffekte verschiebt.² Insbesondere für die Erzählliteratur gilt, dass sie ihre eigenen Welten erzeugt.³ Dieser Paradigmenwechsel in der Forschung macht deutlich, dass jede erneute Annäherung an den Poetischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts nicht nur die selbstreflexiven Darstel-

1 Vischer 1922 [1841], 25.

2 Siehe aktuell und exemplarisch Arndt 2009; Baßler 2015; Berndt/von Mücke (Hg.) 2021; Berndt/Pierstorff (Hg.) 2019; Fauth/Parr (Hg.) 2016; Kammer/Krauthausen (Hg.) 2020; Marszałek/Mersch (Hg.) 2016; Strowick 2019; Thanner/Vogl/Walzer (Hg.) 2018. Siehe bereits Helmstetter 1997, insbes. 235–272.

3 Siehe aktuell und exemplarisch Bartsch/Bode (Hg.) 2019.

lungsverfahren der Erzählliteratur,⁴ sondern vor allem auch die Bedingungen und Möglichkeiten der Weltkonstruktion zu berücksichtigen hat: Wie ‚machen‘ Erzähltexte die Welt, von der sie erzählen? Ich verbinde daher Erzähltheorie mit Fiktionstheorie, um die Frage neu zu stellen: *Was ist erzählte Welt?*

Dabei führt meine Antwort statt zum realistischen Programm zur Erzählliteratur. Genauer gesagt führt sie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu Wilhelm Raabe, dessen Erzähltexte die Crux des Poetischen Realismus deutlicher und vielgestaltiger als viele andere adressieren. Raabe gilt unter den Vertreter*innen des so genannten Poetischen Realismus nicht nur deshalb als Außenseiter, weil er sich selbst – im Gegensatz zu den meisten anderen – nicht an der Formulierung eines realistischen Programms beteiligt hat, sondern auch deshalb, weil seine Erzähltexte den Forderungen des Programmrealismus in der Regel geradezu diametral entgegenstehen. Fritz Martini, der in einer Festrede Raabes Realismus innerhalb des programmatischen Diskurses zu verorten versucht, resümiert: „Er paßte nicht zum realistischen Programm. Er wollte und vermochte nicht in dessen Sinne zeitgerecht zu sein“.⁵

Entsprechend wurde Raabe wahlweise einer verspäteten Romantik, einer verfrühten Moderne oder sogar Postmoderne zugeordnet. Doch obwohl sich seine Erzähltexte in einigen Dingen zunächst deutlich von der ‚realistischen‘ Literatur seiner Zeit unterscheiden, seine Erzähltexte also eben nicht Welten darstellen, die ohne Weiteres als ‚wirkliche‘ Welten rezipiert werden können, sind sie nicht minder an der Crux des Poetischen Realismus ausgerichtet. Indem sie den Zugriff auf die erzählte Welt problematisieren, führen sie zum systematisch begründeten Ursprung des Problems: zum Erzählakt, von dem das ‚Machen‘ von Welt abhängt. Denn – so meine These – Raabe erzählt nicht *von* Welten, sondern er erzählt vom *Machen* dieser Welten. In paradoxer Art und Weise setzt der Zugriff dabei diejenige Welt voraus, die mit dem Zugriff erst erzeugt wird.

Die Art und Weise, wie Raabes Erzähltexte die Frage nach der erzählten Welt stellen und beantworten, lässt Realismustheorie und Fiktionstheorie zusammenfallen. Das mag zunächst als Kategorienfehler erscheinen, weil ontologische Fragen nach der Beschaffenheit der ‚wirklichen‘ Welt damit in den Bereich der Fiktion verschoben werden. Es ist aber gerade kein Kategorienfehler, weil die ontologischen Fragen, mit denen sich jeder Realismus im Kern immer wieder beschäftigt,⁶ genau dort in besonderer Weise verhandelt werden,

⁴ Siehe exemplarisch Ort 1998. Siehe zu Raabe insbes. Detering 1990; Jückstock-Kießling 2004; Korten 2009; Moser 2015; Parr 2011.

⁵ Martini 1985, 12. Zur Einordnung Martinis sei auf das wissenschaftsgeschichtliche DFG-Projekt zur NS-Wissenschaft verwiesen, siehe Albrecht/Krumeich 2022.

⁶ Siehe allgemein Klein 2010.

wo die Gemachtheit der erzählten Welt in aller Deutlichkeit ausgestellt ist. Insofern gibt die Affinität von Realismus und Fiktion den Blick auf die ontologische Basis des Erzählens im Poetischen Realismus frei. Die Opposition von Weltbezug und Selbstbezug, von referenzieller und poetischer Funktion, auf welche die Diskussion um die diversen Realismen in Literatur, Kunst und Medien immer wieder schlagwortartig verkürzt wurde,⁷ stellt sich für Raabes Erzähltexte grundsätzlich als nicht adäquat heraus.

In den Inszenierungen des Worldmaking nämlich, im *Selbstbezug* also, stellt sich der *Weltbezug* als innerfiktionale Struktur her. Damit löst sich jedoch eben gerade nicht, wie man meinen könnte, die Fiktion von der Ontologie; ganz im Gegenteil stellt sie ihre konstitutive Verbindung zu dieser aus: Jeder Weltentwurf basiert auf Weltkategorien, entwirft also jeweils seine Ontologie gleich mit. Die Welthaftigkeit ist damit abhängig von bestimmten Darstellungsverfahren, denen eine Funktion zugrunde liegt, die ich als ontologische Funktion fassen möchte. Erzählen als Worldmaking zu beschreiben, antwortet daher genau auf die Frage, wie im Erzählen Welt gemacht wird.

In der rezenten, so genannten postklassischen Narratologie sowie in der Fiktionstheorie ist der Begriff der Welt omnipräsent.⁸ Dabei ist erwartungsgemäß die Definition ein grundsätzliches Problem. Ob als *possible world* oder *impossible world*, als *fictional world*, als *storyworld*, als Textwelt, als erzählte Welt etc. – der Terminus wird verschiedentlich konturiert und eingesetzt, um eine Vielzahl an semantischen, epistemologischen und ontologischen Fragen zu diskutieren. Ob dieses Weltkonzept nun jeweils als abstrahierte und formalisierte Welt, als dargestellte Welt oder als mental repräsentierte Welt verstanden wird – den Definitionen ist ein grundlegendes Problem gemein, das im Weltbegriff selbst gründet: Er ist maximal abstrakt. Ausgerechnet der narratologische Begriff der erzählten Welt, der sich in der deutschsprachigen Narratologie fest eingebürgert hat, ist dabei auffällig unterdeterminiert geblieben. Ein solcher, eher offener Begriff verlässt sich auf eine Inferenz aus realweltlichen Zusammenhängen. Der Erfolg liegt auf der Hand: Der Begriff hat sogar in den gängigen Einführungen Einzug in die Erzähltheorie gehalten, ohne je auf ein systematisches Fundament gestellt worden zu sein.⁹

Wenn es mir in meiner Systematik darum geht, den Weltbegriff für die Narratologie zu operationalisieren, dann setze ich zum einen bei diesem geläufigen Begriff der erzählten Welt an. Sein Vorteil gegenüber formalsemantischen Be-

⁷ Siehe Klein 2010, 151. Zu Jakobson siehe Kammer/Krauthausen 2020, insbes. 38–43.

⁸ Siehe exemplarisch Alber 2016; Bartsch/Bode (Hg.) 2019; Bell/Ryan (Hg.) 2019; Gebauer 2021; Herman 2009; Pettersson 2016; Ryan/Thon (Hg.) 2014.

⁹ Siehe einschlägig und exemplarisch Lahn/Meister 2016; Martínez/Scheffel 2019 [1999].

stimmungen von Welt, welche aus philosophischer Perspektive einzig angemessen erscheinen mögen, besteht darin, immer schon eine konkrete Welt zu bezeichnen, die konkrete Entitäten, raumzeitliche Relationen sowie weitere Strukturen und Ordnungen aufweist. Denn genau von solch einer konkreten Welt erzählt Literatur. Zum anderen – und das ist mindestens ebenso wichtig – ist erzählte Welt eben darum nicht vom Erzählen zu trennen. Der Begriff der erzählten Welt meint streng genommen keine Welt, die das *Produkt* einer Erzählung ist, sondern eine, die in einem *Funktionszusammenhang* zum Erzählen steht, aus dem sie nicht herausgelöst werden kann. Als *Welt* fordert sie zur Beschreibung eine Fiktionstheorie, in ihrer Eigenschaft als *erzählt* fordert sie eine Narratologie.

Aus diesem Grund umfasst die Kategorie der erzählten Welt das, was in der Systematik mit dem Begriff des ‚Machens‘ operationalisiert wird: ‚Worldmaking‘. Dieser Terminus ist an Nelson Goodmans Theorie *Ways of Worldmaking* (1978) angelehnt, einem konstruktivistischen Ansatz zur Beschreibung verschiedener symbolischer Arten, auf die ‚wirkliche‘ Welt Bezug zu nehmen, sie dadurch zu vervielfältigen und aktiv zu gestalten.¹⁰ An eine solche Vorstellung der Bezugnahme kann auf zwei Weisen angeschlossen werden: Entweder können literarische oder andere fiktionale Darstellungen als eine Version der ‚wirklichen‘ Welt betrachtet werden. Oder aber – und diesen Weg wähle ich in Anlehnung an Goodmans Begriff – der Begriff wird als theoretisch motiviertes Angebot erachtet, Welt grundsätzlich von den Weisen ihres Gemacht-Werdens zu verstehen, ohne sie jedoch auf die ‚wirkliche‘ Welt zu beziehen. Worldmaking nimmt damit den Fokus der erzählten Welt vom Produkt und legt ihn auf den Produktionsakt. Gerade deshalb erfordert eine solche Beschreibung jedoch eine Ontologie, das heißt eine Beschreibung, welche die allgemeinsten Kategorien dieses Funktionszusammenhangs von Erzählen und Welt, Produktion und Produkt in den Blick nimmt. Das Ergebnis, das in meiner Studie präsentiert wird, ist eine fiktionstheoretisch grundierte Narratologie, die nach den allgemeinen Kategorien fragt, in denen Erzähltexte Welten als Welten erzeugen. Das neue Label, das ich dafür ins Spiel bringe, ist das Projekt einer ontologischen Narratologie.

Eine ontologische Narratologie reaktiviert eine Tradition, in der Ontologie schon immer einen Ort innerhalb der Poetik hatte. Seit der Antike stellt nämlich die Wahrscheinlichkeit literarischer Welten ein regelmäßig aufgegriffenes Problem dar. Die Wahrscheinlichkeit verankert die Ontologie jeder dargestellten Welt, ob mit dramatischen, narrativen oder lyrischen Verfahren, in der Darstellung selbst. Dadurch entsteht die Frage nach dem seinsmäßigen Status der dar-

¹⁰ Siehe Goodman 1978.

gestellten Welt oder ihrer Entitäten, so dass die philosophische Disziplin der Ontologie in eine Ontologie der Literatur übersetzt wird. Denn während die Erzähltheorie des zwanzigsten Jahrhunderts die Frage nach der Welt arbeitsteilig an die Fiktionstheorie ausgelagert und damit die moderne Fiktionstheorie begründet hat, gibt es in der Geschichte der Poetik seit Aristoteles immer wieder Hinweise darauf, dass Darstellung und Welt ein festes Band verbindet.¹¹ Mit der Auslagerung respektive überhaupt erst der Begründung einer eigenständigen Fiktionstheorie wird die Welt von der Darstellung getrennt. Das Erfinden der Welt und ihrer Entitäten wird den empirischen Autor*innen zugeschrieben und außerhalb des Textes verortet, so dass es nicht verwundert, wenn sich die Fiktionstheorien bis heute nicht von ihrem Kardinalproblem, nämlich der Relation von ‚wirklicher‘ und dargestellter Welt lösen können. Aus diesem Grund verhandeln die einschlägigen Fiktionstheorien ontologische Probleme in erster Linie in Bezug auf diese Differenz: Wie verhält sich *Fiktionalität* zur so genannten *Faktualität*?¹² Die Vermittlung dieser dargestellten Welt fällt indes weiterhin in den Zuständigkeitsbereich der Poetik, bleibt dort aber von ontologischen Fragen weitestgehend unberührt.

Eine ontologische Narratologie, wie ich sie vorschlage, ist demnach der Versuch, Fiktionstheorie und Narratologie wieder zu verbinden. Im ersten, systematischen Teil der Studie (I) skizziere ich die theoretischen Anschlüsse meiner ontologischen Narratologie. Genettes Diskursnarratologie und dort insbesondere der Erzählakt (*narration*) dienen mir als Ausgangspunkt, um mit Sprechakttheorie und Rhetorik das Erzählen als Worldmaking zu profilieren. Für dieses Profil des Erzählakts als Akt des Worldmaking entwickle ich eine Typologie von sechs ontologischen Operationen, die diesen Akt spezifizieren: Differenzieren, Singulieren, Detaillieren, Identifizieren, Vergleichen und Vervielfältigen. Diese Operationen, die letztlich rhetorischen Formaten folgen, stiften im Erzählen die Grundstrukturen der erzählten Welt und sind mit ontologischen Konzepten verbunden: Einheit, Singularität, Individualität, Identität, Ähnlichkeit und Modalität.

Der zweite, analytische Teil der Studie ist in vier Teile gegliedert, die einer topologischen Ordnung folgen. Zwar verändern und erweitern Raabes Erzähltexte im Verlauf von über fünf Jahrzehnten stetig ihre Themen und Diskurse ebenso wie ihre Formen. Dennoch bildet sich im Hinblick auf die Art und Weise,

¹¹ Siehe aktuell bspw. Berndt 2017; Berndt 2020; Campe 2020; Peres 2020.

¹² Die Differenzierung in ontologische Fiktivität und pragmatische Fiktionalität (siehe Martínez/Scheffel 2019 [1999], 11–22; Zipfel 2001) löst dabei das Problem von Ontologie und Darstellung nicht, sondern verstrickt es nur in weitere terminologische Abhängigkeiten. Während Fiktivität in der Regel den Entitäten zugeordnet wird, ist Fiktionalität ein Merkmal der Erzählung; gerade der Zusammenhang zwischen beiden bildet jedoch eine Leerstelle.

wie das eigene Worldmaking reflektiert, inszeniert und bebildert wird, ein bestimmtes Inventar an Verfahren und Modellen heraus, das es erlaubt, die Erzähltexte miteinander in Dialog zu bringen und besonders repräsentative Texte für bestimmte Aspekte des Worldmaking zu identifizieren. Denn diese Erzähltexte inszenieren das Worldmaking an unterschiedlichen ‚Orten‘ in der Struktur des Funktionszusammenhangs von Erzählakt und erzählter Welt und adressieren dabei ganz verschiedene ontologische Probleme: Vor der Welt (II) veranschaulichen die beiden *Krähenfelder Geschichten: Vom alten Proteus* (1875/76) und *Zum wilden Mann* (1874) den Eintritt in die erzählte Welt, indem sie ihn in den Modellen der Bühne und der Schwelle verzeitlichen und verräumlichen. In der Welt (III) verankern *Wer kann es wenden?* (1860) und *Meister Autor* (1873) das Worldmaking, indem sie in den Modellen des Flusses und der Baustelle an der Grenze der erzählten Welt operieren. Zwischen die Welten (IV) führen *Unruhige Gäste* (1885) und *Der Dräumling* (1872), indem sie eine Differenz der Welten innerhalb ihrer erzählten Welt abbilden und dabei die intertextuelle respektive interfiktionale Dimension des Worldmaking einholen. Schließlich führen Raabes erster Erzähltext, *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1856), und sein letzter, postum erschienener, *Altershausen* (1902/1911), über die Welt (V), weil sie ihre Welten in Abhängigkeit von Medien entwerfen.

—

I Ontologische Narratologie

1 Einleitung

Mit dem Vorschlag für eine ontologische Narratologie möchte ich die elaborierte narratologische Theoriebildung erneut auf ihre fiktionstheoretischen Füße stellen. Denn während sich historische Poetiken immer schon für das ontologische Problem der Fiktion interessiert haben, vernachlässigten die Protonarratologien des neunzehnten Jahrhunderts ebenso wie ihre theoretischen Neuformulierungen im zwanzigsten Jahrhundert die ontologischen Probleme der Erzählung. Der Dichter erfindet und der Erzähler erzählt – so lässt sich die Arbeitsteilung auf den Punkt bringen.¹ Damit ist auch klar, warum sich die textorientierte, strukturalistische Theorie der Narratologie nicht für das Problem der Fiktion interessiert bzw. es delegiert. Diese Arbeitsteilung geht jedoch nicht auf, weil bereits das narratologische Grundgerüst zahlreiche Einfallstore für die Fiktionstheorie bereithält, die auf eine ontologische Basis des Erzählens hinweisen und eine Reflexion dieser Basis auch in der Narratologie erfordern.

Die ‚klassische‘ Narratologie bildet den Ausgangspunkt meiner Überlegungen. Sie hat sich in Folge der deutschsprachigen Rezeption von Gérard Genettes *Discours du récit* (1972) und *Nouveau discours du récit* (1984), über deren Revisionen durch Seymour Chatmans *Story and Discourse* (1978) und Mieke Bals *Narratology* (1985) bis hin zu den aktuell verbindlichen Einführungen – allen voran die inzwischen in der 11. Auflage erschienene *Einführung in die Erzähltheorie* von Matías Martínez und Michael Scheffel (1999/2019) – herausgebildet. Ihr systematischer Kern besteht in der grundsätzlichen Unterscheidung von *discours* und *histoire*, häufig umschrieben als das ‚Wie‘ und das ‚Was‘ der Erzählung, wobei sie den *discours* ins Zentrum stellt. Diese Unterscheidung geht auf Tzvetan Todorov zurück² und hat zwei Richtungen der ‚klassischen‘ Narratologie motiviert, nämlich die so genannte Diskursnarratologie und die so genannte Histoire-Narratologie.³ Während die erste vornehmlich narrative Verfahren und Strukturen von Erzähltexten beschreibt, interessiert sich die zweite vor allem für die Semantik, das heißt für die Handlung und die Ordnung der erzählten Welt.⁴ Diese beiden Richtungen bedeuten indes nicht bloß einen jeweils

1 Vgl. Meixner 2019a, 3f.

2 Vgl. Todorov 1966. Vgl. außerdem Martínez 2011, 1.

3 Zu dieser Unterscheidung siehe Martínez 2011, 2. Die Histoire-Narratologie wurde insbesondere zum Ausgangspunkt für eine historische Narratologie in der Mediävistik. Siehe exemplarisch Bleumer 2015; von Contzen 2018.

4 ‚Handlung‘ und ‚erzählte Welt‘ werden jedoch in der Regel nicht systematisch verbunden, sondern ihnen werden unterschiedliche Ordnungsstrukturen (‚Zeit‘ vs. ‚Raum‘) zugeordnet. Siehe bspw. Martínez/Scheffel 2019 [1999], 6.

anders gelagerten Fokus. Stattdessen liegen ihnen – mehr oder weniger explizit – entgegengesetzte Strategien zugrunde, wie das Verhältnis von Erzählen und erzählter Welt zu denken ist. Beiden gemein ist jedoch, dass in ihnen die *Hervorbringung* der erzählten Welt – also grob gesagt: der Bereich der Fiktion – einen blinden Fleck darstellt.

Die Diskursnarratologie, die im Folgenden mit Genettes großen Studien die Grundlage meiner Überlegungen bildet, geht davon aus, dass die Elemente und Strukturen der erzählten Welt, welche die Geschichte (*histoire*) ausmachen – das sind: Zeit, Raum, Figuren und Ereignisse⁵ –, bereits vor der erzählenden Darstellung (*discours*) immer ‚irgendwie schon da‘ sind: entweder real existent oder eben bereits erdichtet. Der Zugang zur erzählten Welt hingegen ist nur über die narrative Darstellung möglich. Deshalb hat die Narratologie die Fragen nach dem Zugriff auf die Welt und dem ontologischen Status der Elemente – Ist die Welt faktual oder fiktional? Sind ihre Elemente real oder fiktiv? – gewissermaßen arbeitsteilig in die Fiktionstheorie ausgelagert. Erst seit der Jahrtausendwende werden die beiden Theorien wieder tentativ verbunden. In der so genannten ‚kognitiven Narratologie‘ versteht David Herman im Anschluss an aktuelle Fiktionstheorien das Erzählen als ‚Worldmaking‘ und interessiert sich dabei vor allem für „the cognitive processes underlying narrative ways of worldmaking“.⁶ Auch Ansgar Nünning plädiert im Anschluss an Herman für die Verbindung von Narratologie und Fiktionstheorie, fordert aber, die Impulse aus der Fiktionstheorie wieder stärker an die strukturalistische Systematik anzuschließen, um die Elemente eines dann eben nicht kognitiven, sondern narrativen Worldmaking differenziert zu beschreiben.⁷

Der Bezugsrahmen zum Verständnis des Worldmaking ist in diesen Theorien letztlich immer eine philosophische Beschreibung der Realität im Sinne einer geordneten Welt. Während die kognitive Narratologie sich also mit dem Begriff des Worldmaking dafür interessiert, wie in der Rezeption das Erzählte als Welt verstanden wird, betrachtet die ontologische Narratologie unter den Prämissen der Diskursnarratologie zentrale Aspekte der narrativen Struktur, um zu analysieren, wie das Erzählte in der Erzählung als Welt entsteht. Diese Analyse impliziert eine ontologische Basis, um die auch Genette nicht umhinkommt, obwohl er sich vermeintlich nicht oder zumindest nicht in systematischer Hinsicht für die *histoire* interessiert. Auch Genette muss klären, wie

5 Die Reihe ergibt sich daraus, dass die Geschichte (*histoire*) zum einen über die Elemente und Strukturen der erzählten Welt, zum anderen als Ereignisfolge bestimmt wird – beide Seiten stehen dabei unvermittelt nebeneinander, vgl. Martínez/Scheffel 2019 [1999].

6 Herman 2009, 71.

7 Vgl. Nünning 2010. Vgl. bereits Nünning 2009.

genau *histoire* und *discours* verbunden sind bzw. auseinandertreten. Insofern besitzt seine Prämisse, dass die erzählte Welt allein durch die narrativen Verfahren zugänglich ist,⁸ eine ontologische Kehrseite: Der narrative Diskurs basiert in seiner Struktur – so die übergeordnete These meiner Systematik – auf ontologischen Operationen, die eine gegenseitige Abhängigkeit von erzählter Welt und narrativem Zugriff auf die erzählte Welt zur Folge haben.

Wenn es auf der Basis dieser gegenseitigen Abhängigkeit um das Erzeugen der erzählten Welt, das heißt um narrative Fiktion, gehen soll, kommt man nicht umhin, bei einem wie auch immer gearteten Produktionsmodell zu beginnen, das im Erzählen selbst verankert ist. Deshalb setzt die Systematik beim Erzählakt an. Die ontologische Basis des Erzählens zu beschreiben bedeutet, den Erzählakt als doppelten Akt zu definieren: als Produktionsakt des narrativen Diskurses und als Produktionsakt der erzählten Welt. Dieses doppelte Profil des Erzählakts findet sich zwar in Genettes Einleitung zum *Discours du récit* angedeutet, jedoch ist der Erzählakt (*narration*) in der weiteren Ausformulierung auf den logischen Ursprung des narrativen Diskurses beschränkt. Lediglich an den Rändern seiner Narratologie – insbesondere im Kapitel zur Metalepse – spielt ein doppeltes Profil des Erzählakts eine Rolle, nämlich auch als Produktionsakt erzählter Welten, wenngleich es sich dabei mehr um einen unbeabsichtigten ‚Fehler‘ denn ein Argument handelt.⁹ Obwohl Genette diese argumentative Leerstelle seiner Systematik selbst bemerkte und ihr 1991 eine eigene Studie unter dem Titel *Fiction et diction* widmete,¹⁰ führt er Fiktionstheorie und Erzähltheorie nicht systematisch zusammen. Im Verlauf der Rezeption der Genette'schen Narratologie gerät das doppelte Profil des Erzählakts dann noch weiter aus dem Blick, was nicht zuletzt daran liegt, dass sogar der so schwer greifbare Erzählakt aus den meisten Einführungen überhaupt getilgt wird.

Deshalb bildet Genettes Definition des Erzählakts, wie er ihn vornehmlich im Kapitel zur Stimme (*voix*) vornimmt, im Folgenden den Ausgangspunkt (2.1) meiner Überlegungen, um den Erzählakt als Akt des Worldmaking zu beschreiben. Mithilfe von Sprechakttheorie (2.2) und Rhetorik (2.3) lässt sich sein Profil genauer herausarbeiten: als Sprechakt und als rhetorische Figur. In der Folge führt die Konstellation von einem Erzählakt, der bei Genette primär als Produktionsakt des narrativen Diskurses bestimmt ist, im ersten Schritt zu einem Konzept von Sprache, das diese statt über ihre Referenzfunktion elementar als performativen Akt bestimmt, der – rhetorisch formatiert – nicht nur seinen Gegenstand, sondern

⁸ Vgl. Genette 2010, 13.

⁹ Vgl. Meixner 2019a, 94.

¹⁰ Siehe Genette 1991.

auch die Position des Sprechens hervorbringt. Im zweiten Schritt führt die Konstellation zu einem Konzept des Erzählens als doppeltem Produktionsakt, wie es Genette nur für den Fall des ‚Systemfehlers‘ der Metalepse explizit macht (2.4): Im Erzählen werden ein Gegenstand – nämlich die erzählte Welt ebenso wie die Sprecherposition – und der Diskurs sprachlich und narrativ in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander erzeugt. Mit Käte Hamburger (2.5) lässt sich diese gegenseitige Abhängigkeit schließlich funktional als Zuordnung verstehen – als ontologische Erzählfunktion –, wobei der Erzählakt den Schnittpunkt in der Zuordnung von Erzählen und erzählter Welt bildet.

Im Anschluss an die fiktionstheoretische Wendung der Genette’schen Konzeption des Erzählakts und der Verbindung dieser Wendung mit Hamburgers Begriff der Erzählfunktion entwickle ich eine Typologie der Operationen der ontologischen Erzählfunktion, die den Akt des Worldmaking auszeichnen (3.1–3.6): Differenzieren, Singulieren, Detaillieren, Identifizieren, Vergleichen und Vervielfältigen. Jede dieser Operationen gewinne ich aus Genettes narratologischen Studien, in denen ontologische Überlegungen mehr oder weniger explizit angelegt sind. Daraufhin beschreibe ich die Struktur dieser Operationen – in ihrer historischen Verankerung – anhand rhetorischer Formate und setze sie schließlich in Beziehung zu Begriffen aus der Philosophie, um zu zeigen, welche ontologischen und metaphysischen Probleme jeweils auf dem Spiel stehen, nämlich: Einheit, Singularität, Individualität, Identität, Ähnlichkeit und Modalität. Die historische Verankerung Genettes in rhetorischen Konzepten, die ontologische Probleme mit spezifischen Verfahren und Phänomenen zusammendenken, legt den Blick auf die Strukturen frei, die eine erzählte Welt zu einer Welt machen. Damit ergibt sich ein genuin narrativer Weltbegriff (4), der wie jeder Weltbegriff immer schon von Darstellung abhängt, jedoch radikal von den Operationen her gedacht wird, welche die komplexe Struktur der erzählten Welt stiften. Als solche kann die erzählte Welt weder als Analogon einer ‚realen‘ Welt noch als Hintergrund oder Umgebung der erzählten Ereignisse und Figuren verstanden werden. Stattdessen avanciert die ontologische Erzählfunktion zu *dem* Spezifikum des Erzählens.

2 Vom Erzählakt zur ontologischen Erzählfunktion

2.1 Erzählakt (*narration*)

Fragt man nach dem Erzählen als Akt, führt kein Weg an Genettes einflussreicher Studie *Discours du récit* (1972) vorbei, mit der er die Narratologie revolutioniert und eine Tradition begründet hat, die narratologische Analyse und theoretische Reflexion verbindet. In erster Linie liest und beschreibt Genette Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927), deren narrative Komplexität er systematisch zu bewältigen versucht. Dreh- und Angelpunkt seiner Narratologie ist das Moment des Erzählens, welches sowohl in seinen eigenen Ausführungen als auch in der sich anschließenden elaborierten Genette-Rezeption unterdeterminiert bleibt, zum Teil sogar regelrecht getilgt wird: der Erzählakt (*narration*).¹ Er bildet insofern einen blinden Fleck, als er zwar in vielen narratologischen Studien als Größe vorausgesetzt, aber eben nicht eingeführt und vor allem nicht systematisch ausgearbeitet wird.² Das hat zur Folge, dass Genettes Kategorien ohne ihr systematisches Zentrum – und das heißt: ohne ihre Voraussetzungen – übernommen werden und so deutlich an theoretischer Leistungsfähigkeit verlieren. Um dem erheblichen Ungleichgewicht entgegenzuwirken, die das narratologische Modell mit dieser Tilgung erfährt, müssen Genettes Ausführungen stets auf den Erzählakt zurückbezogen werden. Denn – so meine These – das Profil des Erzählakts, das Genette ausgehend von der Einleitung in allen seinen Kapiteln umreißt und schärft, ist der systematische Knotenpunkt, an dem zwei Modelle, nämlich die semiotisch angelegte Struktur und das pragmatisch organisierte Ebenenmodell, miteinander konkurrieren und die gemeinsam – und zwar nur gemeinsam – zu einem übergeordneten Modell der narrativen Struktur führen: der paradoxen Struktur von Setzung und Zugriff, die ich als Worldmaking beschreiben möchte.

Genettes narratologische Systematik basiert auf einer ternären, also dreistelligen semiotischen Struktur: Er bestimmt das Erzählen über die Relation von Geschichte (*histoire*), Erzählung bzw. Diskurs (*récit*)³ und Narration (*narration*).

1 Die Tilgung belegen nicht nur die Weiterentwicklungen Genettes insbesondere im englischsprachigen Kontext (siehe einschlägig Bal 2009 [1985]; Chatman 1980), sondern vor allem die deutschsprachigen Einführungen, die Genettes Erzähltheorie aufbereiten und operationalisieren, siehe exemplarisch Köppe/Kindt 2014; Lahn/Meister 2016; Martínez/Scheffel 2019 [1999].

2 Siehe exemplarisch Martínez/Scheffel 2019 [1999], 32.

3 In der deutschsprachigen Rezeption hat der Begriff des Diskurses, der bei Genette übergeordnet die narrative Struktur oder auch die Erzählung insgesamt umfasst, den des *récit* weitge-

Ich schlage vor, ohne weiter auf den im Übrigen evidenten Gründen für diese Wahl zu insistieren, das Signifikat oder den narrativen Inhalt *Geschichte* zu nennen (auch wenn dieser Inhalt nur von schwacher dramatischer Intensität und ereignisarm sein sollte), den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs *Erzählung* im eigentlichen Sinne, während *Narration* dem produzierenden narrativen Akt sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation vorbehalten sein soll, in der er erfolgt.⁴

Die semiotische Unterscheidung von Signifikat und Signifikant stiftet eine Unterscheidung von narrativem ‚Inhalt‘ und narrativem Diskurs – also das, was Martínez und Scheffel dann verkürzt als das ‚Wie‘ und das ‚Was‘ einer Erzählung übersetzen. Die Narration als dritte Größe fällt aus diesem Zeichenmodell insofern heraus, als Genette sie zunächst pragmatisch bestimmt, und zwar als in einer bestimmten Situation erfolgenden Akt. Damit unterlegt er den drei Positionen die Logik einer zeitlich-kausalen Abfolge: Die Narration bringt den Diskurs hervor, der wiederum die Bedingung für die Geschichte (*histoire*) darstellt.

Doch obwohl das Modell aus der pragmatischen Situation eines realen, mündlichen Aussagevorgangs entlehnt ist, handelt es sich um eine nachträglich konstruierte Logik. Die Pragmatik des Erzählens führt keineswegs ‚vor‘ den Erzähltext oder gar aus ihm heraus, denn sowohl die „reale[]“ als auch die „fiktive[] Situation“⁵ sind Strukturen des narrativen Textes und nur als Hochrechnungen aus dem Diskurs abzuleiten.

Geschichte und Narration existieren für uns also nur vermittelt durch die Erzählung. Umgekehrt aber ist der narrative Diskurs oder die Erzählung nur das, was sie ist, sofern sie eine Geschichte erzählt, da sie sonst nicht narrativ wäre [...], und sofern sie eben von jemandem erzählt wird, denn sonst wäre sie [...] überhaupt kein Diskurs. Narrativ ist die Erzählung durch den Bezug auf die Geschichte, und ein Diskurs ist sie durch den Bezug auf die Narration.⁶

hend abgelöst oder überlagert, vgl. Genette 2010, 13. Zum Profil des Begriffs *récit* siehe Müller-Wille 2019; vgl. anders Bunia 2007, 198–206. Meines Erachtens ist der Begriff symptomatisch für die doppelte, semiotische und pragmatische Perspektive auf das Erzählen, was gerade darin deutlich wird, dass der *récit* bei Genette auf das Erzählen ‚von etwas‘ beschränkt ist, und damit von der (semiotischen) ternären Struktur in das pragmatische Modell überleitet.

4 Genette 2010, 12, Herv. im Original. „Je propose, sans insister sur les raisons d’ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l’occurrence, d’une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place“ (Genette 1972, 72, Herv. im Original).

5 Genette 2010, 12.

6 Genette 2010, 13. „Histoire et narration n’existent donc pour nous que par le truchement du récit. Mais réciproquement le récit, le discours narratif ne peut être tel qu’en tant qu’il raconte une histoire, faute de quoi il ne serait pas narratif [...], et en tant qu’il est proféré par quel-

Das Modell einer ternären Struktur folgt damit nicht nur der kausal-zeitlichen, sondern zugleich einer analytischen Logik, in welcher der Diskurs die unhintergehbare Grundlage für Narration wie Geschichte darstellt. Denn sowohl Geschichte als auch Narration sind „immer nur indirekt, zwangsläufig vermittelt durch den Diskurs der Erzählung“.⁷ Genette tendiert dazu, die pragmatische Dimension dem semiotischen Modell der narrativen Struktur regelrecht einzuverleiben: So ist auch die Narration dem Diskurs als ‚Zeicheninhalt‘ gegeben – sofern diese als „Tätigkeit“ (*action*) konzeptualisiert ist, die „darin [im Diskurs, C.P.] Spuren, Kennzeichen oder Indizien hinterlässt, die erkennbar und interpretierbar sind“.⁸ Was die Narration dabei von der Geschichte unterscheidet, ist der Zeichentypus. Damit Zeichen des Diskurses als Hinweise auf die Narration als *Erzählakt* gelesen werden können, müssen sie, mit Charles S. Peirce gesprochen, als Index und nicht als Symbol interpretiert werden. Genette lässt zwar keinen Zweifel daran, dass diese indexikalische Zeichenrelation ebenso Teil der Fiktion ist wie die erzählte Geschichte selbst – so spricht er mehrfach mit Markern des Irrealis von der „Tätigkeit, der sie sich verdanken soll“⁹ –, gleichwohl hält er an dieser Relation fest. Genau dieses Paradox ist konstitutiv für Genettes Modell der narrativen Struktur. Somit gelangt man zu einem sehr viel abstrakteren Begriff von Narrativität, der die anderen, herkömmlichen Definitionen – wie die doppelte zeitliche Sequenz und der Aspekt der Vermittlung¹⁰ – impliziert, aber ihnen einen anderen Status zuweist, weil die Narrativität in der Semiotik der ternären Struktur verankert wird, die sowohl symbolische als auch indexikalische Zeichen vorsieht.

Genettes Kategorien der Erzähltextanalyse von Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus und Stimme adressieren jeweils verschiedene Relationen und Aspekte der drei Größen in der ternären Struktur der Erzählung. Während die drei zeitlichen Kategorien und der Modus vornehmlich auf die Relation von Diskurs und Geschichte zielen, analysiert die Kategorie der Stimme, „wie in der Erzählung oder dem narrativen Diskurs die Narration selber impliziert ist“.¹¹ Dabei geht es

qu'un, faute de quoi [...] il ne serait pas en lui-même un discours. Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère“ (Genette 1972, 74).

7 Genette 2010, 13; „ne peut être qu'indirecte, inévitablement médiatisée par le discours du récit“ (Genette 1972, 73f.).

8 Genette 2010, 13; „laisse des traces, marques ou indices repérables et interprétables“ (Genette 1972, 74).

9 Genette 2010, 13; „l'activité qui est censée le mettre au jour“ (Genette 1972, 73).

10 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit einer Minimaldefinition von Narrativität findet sich bei Lamarque 2004; vgl. Meixner 2019a, 10 f.

11 Genette 2010, 15; „dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même“ (Genette 1972, 76).

vor allem um die Frage nach der Instanz, welcher der Akt der Narration zugeordnet werden kann, also der Erzählinstanz, und ihrer Stellung zur Geschichte. Diese Verschiebung von der Narration auf eine Erzählinstanz ist die Voraussetzung dafür, dass Genette im Folgenden sein Interesse auf die Formen des Zugriffs auf die Geschichte beschränkt, während er den Bereich der Fiktion – das heißt die Aspekte der Setzung – ausblendet. Die Frage nach der Erzählinstanz ist mit der nach dem Erzählakt eng verbunden, jedoch nicht deckungsgleich, weil man mit der Annahme einer Erzählinstanz bereits über die paradoxe doppelte Anlage des Erzählakts hinweggegangen ist. Somit trägt ausgerechnet die analytische Kategorie der Stimme Schuld daran, dass der Erzählakt als konstitutive Größe der narrativen Struktur aus dem Blick gerät. Dennoch lässt sich aus den Kategorien der Stimme das konzeptuelle Profil des Erzählakts – als Zugriff und Setzung – ableiten, indem die Kategorien gerade dort mit Vorstellungen operieren, welche die narratologischen Systemstellen kollidieren lassen.

Wie denkt sich also Genette den Erzählakt? Wenn er die Frage nach dem Erzählakt auf die Erzählinstanz verschiebt, wie lassen sich dennoch die Vorstellungen rekonstruieren, die diesem Konzept zugrunde liegen? Die performative Dimension der Sprache ist die Basis der (Re-)Konstruktion sowohl des Erzählakts als auch – davon abhängig – der Erzählinstanz. Sie verbindet damit die ternäre Struktur des Erzählens mit dem pragmatischen Ebenenmodell, in dem Genette seine Kategorien ausführt. In Anlehnung an seine beiden sprachwissenschaftlichen Gewährsmänner Joseph Vendryes und Émile Benveniste versteht Genette Sprache im Allgemeinen und damit Erzählen im Besonderen als Handlung.¹² Genette interessiert daran nicht die banale Vorstellung, dass eine Äußerung in irgendeiner Form getätigt worden sein muss, sondern dass diese Tätigkeit in Form deiktischer Ausdrücke der Äußerung sowohl implizit ist, als auch explizit an der Äußerung beteiligt ist. In seiner Übertragung der sprachwissenschaftlichen Theorie nutzt er dieses Verständnis der Vermitteltheit der sprachlichen Äußerung, um vom Autor zum Erzähler als Instanz des narrativen Textes zu gelangen.¹³ Diese dem Diskurs der Erzählung inhärente Deixis erlaubt es überhaupt erst, auch in heterodiegetischen Erzählungen nach einer Erzählinstanz zu fragen. Anders als Käte Hamburger, die in *Die Logik der Dichtung* (1957) ihre Erzähltheorie auf der sprachlichen Deixis aufbaut, interessiert sich Genette weniger für die Deixis und ihre möglichen Implikationen für eine fiktionstheoretische Basis des Erzählens. Vielmehr nutzt er die Deixis vor allem als

¹² Vgl. Genette 2010, 137.

¹³ Vgl. Genette 2010, 138. Da es sich bei ‚Autor‘ und ‚Erzähler‘ um (historische) Begriffe, nicht um Personen handelt, werden sie im Folgenden nicht differenzierend gegendert, wenn ich mich auf theoretische Texte beziehe, die mit diesen Begriffen argumentieren.

Brücke, um zu fragen: „*Wer spricht?*“ und „*Wer sieht?*“.¹⁴ Genette adressiert damit den Erzählakt in Form einer metonymischen Ersetzung: „Die Poetik scheint vergleichbare Schwierigkeiten zu haben, zur Produktionsinstanz des narrativen Diskurses vorzudringen, eine Instanz, der wir – entsprechend zu Aussagevorgang [énonciation] – den Namen *Narration* [narration] geben“.¹⁵ Diese Metonymie hat eine Naturalisierung des Erzählakts zur Folge, weil mit der Analogie zum sprachwissenschaftlichen Modell der Äußerung das Erzählen ein Zentrum erhält, das analog zu real existierenden Aussageinstanzen angelegt ist.¹⁶

Die Vorstellung des Erzählens als Handlung führt Genette in seinem Modell narrativer Ebenen weiter, in dem er abbildet, dass neben anderen Arten von Ereignissen auch von Erzählakten erzählt werden kann: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt zu dieser Erzählung angesiedelt ist“.¹⁷ Dieses Modell löst das Konzept von Rahmen- und Binnenerzählungen ab und präzisiert die Formen und Funktionen von Erzählungen als Bestandteil der Geschichte.¹⁸ Mit dem Konzept des Erzählakts aufs Engste verbunden ist das Modell narrativer Ebenen, weil der Erzählakt den Ebenenwechsel auslöst. Gleichzeitig bedeutet das – umgekehrt –, dass jeder Erzählakt auf zwei Arten bzw. auf zwei Ebenen betrachtet werden kann.¹⁹ Als *Erzählakt* ist er ein Ereignis und somit Teil der Geschichte; als *Erzählakt* verschwindet das Ereignis ‚hinter‘ dem Diskurs, der mit ihm jedoch deiktisch und indexikalisch in Beziehung steht. Mithilfe von Raummetaphern – ‚Distanz‘, ‚Ort‘, ‚Stellung‘, ‚Ebenen‘ – versucht Genette so der paradoxen Struktur des Erzählakts beizukommen.

Diese doppelte Perspektive, die Genette an keiner Stelle explizit macht, erklärt auch den changierenden Status des Erzählakts in seinen Ausführungen entlang seiner Analysekatoren. Zum einen spricht er davon, dass die Erzählakte auf den jeweils – in seinem topologischen Modell der Schichtung von unten

¹⁴ Genette 2010, 119, Herv. im Original.

¹⁵ Genette 2010, 138, Herv. im Original. „Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l'instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*“ (Genette 1972, 226, Herv. im Original).

¹⁶ Zum Problem dieser Naturalisierung und einer Historisierung mit dem rhetorischen Konzept der Persona siehe Traninger 2013.

¹⁷ Genette 2010, 148.

¹⁸ Siehe Pier 2016b.

¹⁹ Genau diese doppelte Perspektive auf den Erzählakt wechselt Genette stetig, ohne es explizit zu machen. Symptomatisch dafür ist, dass die doppelte Perspektive erst im Bereich der so genannten Metanarration virulent wird, die von einem dargestellten Erzählakt ausgeht, siehe Nünning 2001; vgl. Lahn/Meister 2016, 178–189.

nach oben – niedrigeren Ebenen angesiedelt sind.²⁰ Zum anderen stiftet der Erzählakt überhaupt erst diesen Unterschied: Was die Ebenen „voneinander trennt, ist weniger ein Abstand als vielmehr eine Art Schwelle, die von der Narration selber gebildet wird, ein Unterschied der *Ebene*“.²¹ Eine Schwelle ist es deshalb, weil der Erzählakt auf diesen beiden verschiedenen Zeichentypen basiert, die Geschichte und Narration voneinander unterscheiden. ‚Unterscheiden‘ ist hier – auch das macht Genette klar – durchaus in einem radikalen Sinn zu verstehen, weil es sich um eine absolute und keine graduelle Differenzierung handelt. Sie trennt nämlich nicht nur verschiedene logische Ebenen, sondern ‚Welten‘. In einer Fußnote unterscheidet Genette dieses doppelte ‚Produkt‘ dann auch begrifflich: „Die *Metaerzählung* ist eine Erzählung in der Erzählung, und die *Metadiegesi* ist das Universum dieser zweiten Erzählung, so wie die *Diegesi* (nach jetzt recht verbreitetem Sprachgebrauch) das Universum der ersten Erzählung bezeichnet“.²²

Die begriffliche Verschiebung von der Erzählung zur erzählten Welt bzw. dem „Universum“ markiert ein grundsätzliches Problem, das im Erzählakt wurzelt.²³ Genette kommt hier nicht umhin, das logische Ebenenmodell, das von einer Staffelung verschiedener narrativer Diskurse ausgeht, um die Vorstellung von erzählten Welten zu erweitern, um überhaupt das beschreiben zu können, was ihn interessiert: die Beziehung der Erzählinstanzen zu ihren jeweiligen Geschichten, in der die *narration* dann lediglich den Zugriff auf diese darstellt und so stillschweigend die Systemstelle wechselt. Um diese Beziehung beschreiben zu können, benötigt Genette ein Konzept einer erzählten Welt mit räumlicher und zeitlicher Kontinuität, Entitäten dieser Welt, Grenzen sowie (modalen) Relationen. Der Begriff der Diegesi springt genau für dieses Konzept ein, das allerdings nicht hergeleitet, sondern vielmehr vorausgesetzt wird – sozusagen als Basis dafür, dass überhaupt ‚von etwas‘ erzählt werden kann.²⁴ Dennoch, und das scheint mir an dieser Stelle zentral, ist damit, wenn Genette die Diegesi zum einen von den Diskursen unterscheidet und sie zum anderen

²⁰ Vgl. Genette 2010, 148.

²¹ Genette 2010, 147, Herv. im Original. „Ce qui les sépare est moins une distance qu’une sorte de seuil figuré par la narration elle-même, une différence de *niveau*“ (Genette 1972, 238, Herv. im Original).

²² Genette 2010, 148, Anm. 40. „[L]e *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l’univers de ce récit second comme la *diégèse* designe (selon un usage maintenant répandu) l’univers du récit premier“ (Genette 1972, 239, Anm. 1, Herv. im Original).

²³ Vgl. Bunia 2007, 194, der zwar das doppelte Profil des Erzählakts nicht ausbuchstabiert, die Diegesi aber als „Welt, die von einer Erzählung erzeugt wird“ respektive als „*unmittelbare[r] Sinn* eines Récit“ (Herv. im Original) bezeichnet.

²⁴ Zur doppelten Bedeutung des Begriffs der Diegesi bei Genette siehe Bartsch/Bode 2019; Bunia 2007, 189–194.

ebenfalls als von den Erzählakten abhängig denkt, das doppelte Profil des Erzählakts als Produktion eines narrativen Diskurses und als Produktion einer erzählten Welt angelegt.

Das fiktionstheoretische Profil des Erzählens, das Genette in seiner Einleitung zum *Discours du récit* noch als pragmatische oder gar ethische Frage dispensiert hatte,²⁵ stellt sich hier grundsätzlich anders dar. Die erzählte Welt, ihre Grenzen und Kontinuitäten werden im Erzählakt konstituiert, nämlich über die deiktische Funktion der Sprache, die Narration und Geschichte voneinander unterscheidet, aber zugleich in Beziehung setzt: als homodiegetisches oder heterodiegetisches, als ‚früheres‘, ‚späteres‘ oder ‚gleichzeitiges‘ Erzählen.²⁶ Die Frage nach dem Erzählen als Akt führt damit ins Zentrum der Genette’schen Narratologie, und zwar zum vermeintlichen ‚Lapsus‘ der Diegese, der Erzählakt, Ebene und Welt in einer gewissen begrifflichen Unschärfe verbindet. Seine Systematik operiert demnach mit dem doppelten Profil des Erzählakts, obwohl Genette sich davor scheut, die Überlegungen explizit fiktionstheoretisch auszuformulieren, weil er den Begriff der Fiktion an der Realität misst.²⁷ Aus diesem Grund kann er das, was in seinem Konzept des Erzählakts angelegt ist, nicht fiktionstheoretisch explizieren. Nicht zuletzt, weil ihn die erzählte Welt als Welt schlichtweg nicht interessiert, fällt diese fehlende Scharnierstelle wohl nicht weiter ins Gewicht. Nur an den Stellen, an denen seine Diskursnarratologie den Blick auf das freilegt, was die Genette-Rezeption und vor allem die gängigen Einführungen dann als Bestandteile der Geschichte (*histoire*) in gesonderten Kapiteln behandeln,²⁸ tritt die fiktionstheoretische Basis der Systematik zutage.

Die doppelte Anlage der Beschreibung narrativer Strukturen bei Genette kulminiert im Erzählakt, der als Scharnierstelle zwischen zwei konkurrierenden Modellen fungiert: einem semiotischen Modell der ternären Struktur des Erzählens und einem pragmatischen Modell narrativer Ebenen, auf dem die Analysekategorien aufbauen. Damit basiert das Erzählen insgesamt auf einer paradoxen – und wie ich meine: ontologisch fundierten – Struktur von Setzung und Zugriff, in welcher der Erzählakt zwar die Basis darstellt, gleichzeitig aber auch die pragmatische – wenn man so will: naturalisierte – Vorstellung des Erzählens radikal

²⁵ Genette verschiebt dort das Problem der Fiktion auf die pragmatische Unterscheidung von Für-wahr-Halten und Lüge, vgl. Genette 2010, 11.

²⁶ Vgl. Genette 2010, 139–147, 158–164.

²⁷ Vgl. Genette 2010, 138.

²⁸ Siehe das Kapitel zur erzählten Welt bei Martínez/Scheffel 2019 [1999], 137–149, das gemeinsam mit Figur und Raum neben die Handlung gestellt wird, ohne die Relation dieser Kategorien systematisch zu klären.

hinterfragt. Genette benötigt den fiktiven, durch Pseudoindexikalität inferierten ‚Ursprung‘ eines Erzählaakts, um ein in sich konsistentes Modell aufzubauen, zugleich sind systemische Turbulenzen an diesem Punkt vorprogrammiert. Deshalb verwundert es nicht, dass Genette diesen Punkt unterdeterminiert lässt und den Wechsel über den konstruierten Erzählaakt in ein Kommunikationsmodell des Erzählens nicht explizit problematisiert. Bevor ich das doppelte Profil des Erzählaakts ausgehend von diesen Beobachtungen systematisch ausführe, geht es zunächst darum, die theoretischen Horizonte zu reaktivieren bzw. überhaupt erst zu aktivieren, welche die Vorstellung eines Erzählaakts erforderlich macht.

2.2 Erzählaakt als Sprechakt

Der Erzählaakt ist eine spezifische Form des Sprechakts – so führt ihn Genette als Größe der ternären Struktur des Erzählens ein. Das Erzählen auf diese Weise zu konzeptualisieren, ruft zugleich bestimmte Überlegungen wie auch Probleme auf den Plan. Im Folgenden sollen die Konsequenzen dieser Anleihe analysiert und diejenigen Bestandteile skizziert werden, die von der Sprechakttheorie in die Narratologie wechseln, um den Erzählaakt explizit wie implizit zu profilieren. Denn explizit bezieht sich Genette auf Positionen einer vornehmlich französischen soziolinguistischen Tradition, die gemeinsam mit den Positionen von Ludwig Wittgenstein und Karl Bühler als Vorläufer der modernen Sprechakttheorie gelten können,²⁹ und die dann John L. Austin und in seiner Nachfolge John R. Searle ausformulierten. Austins *How to Do Things with Words* erschien postum 1962, Searles *What is a Speech Act* kurz darauf im Jahr 1965. Beide erfuhren breite Aufmerksamkeit, die sich in den 1970er Jahren in der Diskussion um den besonderen Status von Sprechakten in fiktionaler Rede fortsetzte,³⁰ insbesondere in der Debatte zwischen Searle und Jacques Derrida.³¹ Dennoch findet sich weder in Genettes *Discours du récit* noch im *Nouveau discours* eine explizite Erwähnung oder Bezugnahme. Qua Auslassung markiert diese fehlende Bezugnahme die Auslagerung der fiktionstheoretischen Basis des Erzählens bei Genette. Erst in *Fiction et diction* von 1991 bzw. dem vorausgegangenen Aufsatz, der 1989 in der Zeitschrift *Poétique* erschienen war,³² setzt sich Genette mit den Positionen der Sprechakttheorie explizit auseinander, indem er Searles Vorschlag zum *Logical Status of Fic-*

²⁹ Zu den Zusammenhängen und Koinzidenzen der Traditionslinien siehe Auer 2013, 1–6.

³⁰ Siehe Searle 1975.

³¹ Zur sich über mehrere Texte erstreckenden Debatte zwischen den beiden Philosophen siehe ausführlich Busch 2016.

³² Siehe Genette 1989.

tional Discourse (1975) diskutiert und erweitert. Dennoch, so möchte ich zeigen, sind die Positionen der Sprechakttheorie relevant, um zu verstehen, was es bedeutet, wenn Genette den Erzählakt als einen spezifischen, nämlich narrativen Sprechakt konzeptualisiert.

Die Sprechakttheorie trägt der Feststellung Rechnung, dass sich der Weltbezug sprachlicher Äußerungen nicht auf eine bloß Behauptungen über die reale Welt treffende – das heißt assertive bzw. repräsentative – Funktion beschränkt. Zudem oder sogar ausschließlich kann der Sprechakt eine performative Funktion besitzen, mit der er die Welt verändert. Als Handlungen können Sprechakte nicht wahr oder falsch sein, sie können nur gelingen oder nicht gelingen.³³ Weil sie sich somit einer wahrheitsfunktionalen Analyse der Logik entziehen, stellen sie die Sprachphilosophie vor die Frage, wie diese Dimension von Äußerungen in formal-semantische Beschreibungen zu integrieren ist. In den zwölf Vorlesungen *How to Do Things with Words* entwickelt Austin schrittweise ein Analysemodell der Sprechakte, das nicht einzelne Äußerungen einer bestimmten Funktion zuordnet, sondern verschiedene funktionale Dimensionen einer Äußerung unterscheidet. Hatte er zu Beginn noch eine Unterscheidung zwischen rein konstativen und rein performativen Äußerungen getroffen,³⁴ gibt er diese ab der achten Vorlesung zugunsten der Differenzierung von lokutionären, illokutionären und perlokutionären Akten auf, die allesamt Dimensionen einer Äußerung bezeichnen und nicht mehr verschiedene Äußerungstypen.³⁵ Er nimmt damit mehrere Akte pro Äußerung an, die zusammen den Sprechakt konstituieren und die auch nur als abstrakte Konstrukte voneinander unterschieden werden können: „[T]he locutionary act as much as the illocutionary is an abstraction only: every genuine speech act is both“.³⁶ Auf den Punkt bringt Austin die drei Akte, die jeweils verschiedene Aspekte einer sprachlichen Äußerung adressieren, also folgendermaßen: „[W]e distinguished the locutionary act [...] which has a *meaning*, the illocutionary act which has a certain *force* in saying something; the perlocutionary act which is *the achieving of certain effects* by saying something“.³⁷

Somit adressiert Austin in seiner Typologie zwar verschiedene Aspekte, das zentrale Konzept dieses Modells besteht jedoch in den illokutionären Akten, die in ihrem Verhältnis zu den anderen Akten eines Sprechakts beschrieben werden sollen. Mit der Ausdifferenzierung gewinnt Austins Modell daher auf der einen Seite analytische Schärfe, auf der anderen Seite wirft die Trennung des

³³ Vgl. Austin 1962, 1–11.

³⁴ Vgl. Austin 1962, 3–7.

³⁵ Vgl. Austin 1962, 94–107.

³⁶ Austin 1962, 146.

³⁷ Austin 1962, 120, Herv. im Original.

illokutionären vom lokutionären Akt eines Sprechakts neue Fragen auf. Denn die Pointe seines Konzepts der Illokution besteht eben nicht allein in der Kraft der Sprache, sondern darin, dass sich diese Kraft unabhängig von der Lokution abspielen kann, dass es also keine feste Relation zwischen der propositionalen Bedeutung einer Äußerung und ihrer Handlungsdimension gibt.³⁸ Austin nennt das einen indirekten illokutionären Akt: Man kann das eine sagen und das andere ‚meinen‘.³⁹ Die Illokution sei vielmehr „a reference, not to the consequences (at least in any ordinary sense) of the locution, but to the conventions of illocutionary force as bearing on the special circumstances of the occasion of the issuing of the utterance“.⁴⁰ Indem aber die Bedingungen der Kraft der Sprache aus ihr ausgelagert werden, ihr Gelingen also entweder wie bei Austin über Konventionen geregelt oder wie bei H. Paul Grice letztlich von der Intention des Äußerungssubjekts abhängt,⁴¹ ist die sprachliche Äußerung nur noch nachgeordneter Austragungsort. Möchte man also die verschiedenen Dimensionen von Sprechakten eben bloß auf der Basis der sprachlichen Äußerung – bzw. mit dem Ziel des Anschlusses an die Narratologie: des narrativen Textes – beschreiben, so ist eine Rückkehr zu Austins Ausgangskonzept nicht zu vermeiden: der (expliziten oder impliziten) performativen Äußerung, welche die indirekten illokutionären Sprechakte ausklammert. Mit der begrifflichen Ausdifferenzierung lässt sich nun aber die paradoxe Struktur dieser performativen Aussagen analysieren. Das, was durch die Illokution in Kraft tritt, wird auch gleichzeitig durch die Lokution beschrieben.⁴²

Weil die Sprechakttheorie eine pragmatische Theorie ist, die sich für Kommunikationsakte realer Subjekte interessiert und zudem von mündlicher Sprache als ‚Normalfall‘ ausgeht, ist ihr Anschluss an die Literatur- und insbesondere an die Erzähltheorie häufig problematisiert und kritisiert worden.⁴³ Dabei ist zunächst das Interesse ein grundsätzlich anderes. Fiktionalität interessiert die Sprachphilosophie als Test- oder Sonderfall ihrer Modelle, wenn ihre Grundfrage lautet: Wie kann Fiktionalität in eine allgemeine Sprechakttheorie integriert werden? Handelt es sich bei fiktionalen Sprechakten um eigene Sprechakte oder um ‚unernste‘ nor-

38 Vgl. Austin 1962, 114 f.

39 Vgl. Austin 1962, 104.

40 Austin 1962, 114.

41 Zu diesen beiden Richtungen des Konventionalismus und des Intentionalismus siehe Wirth 2002, 14 f.

42 Vgl. Culler 2013, 148.

43 Für eine allgemeine Kritik des an der mündlichen Sprache orientierten Modells und seiner ‚Ideologie der Präsenz‘ siehe Derrida 1988 [1972]. Siehe außerdem Rabinowitz 1995. Einen anderen Vorschlag macht Traninger mit dem rhetorischen Persona-Konzept, für das sie gerade die Schriftlichkeit ins Zentrum der Theoriebildung stellt, vgl. Traninger 2013, 205 f.

male Sprechakte?⁴⁴ Dennoch hat die Sprechakttheorie für die Fiktionstheorie wichtige Impulse geliefert, namentlich mit Searles Aufsatz *Logical Status of Fictional Discourse*, der trotz der Inkompatibilität mit zentralen Axiomen der Literaturtheorie – wie der Trennung von Aussageinstanz und Autor – Beachtung gefunden hat. Darin schlägt Searle vor, fiktionale Literatur als Sprechakt eines Autors zu beschreiben, der aus einer realen Lokution und einer vorgegebenen Illokution besteht und deren fiktionaler Status nicht aus Eigenschaften des Textes ableitbar sei, sondern von der Intention des Autors abhängt.⁴⁵

Ungeachtet dieser offensichtlichen Probleme ist Searles Konzept der Referenz auf Elemente der dargestellten Welt in fiktionalen Texten aus literaturtheoretischer Perspektive für das Profil des Erzählakts interessant. Als eine Form der vorgegebenen Illokution analysiert Searle auch die Referenz zunächst als Pseudoreferenz, die jedoch umschlägt in eine echte Referenz, weil sie in dieser ihren Gegenstand hervorbringt.⁴⁶ Diesen Umschlag konzipiert Searle über eine Kausalrelation, die an die Instanz des Autors geknüpft ist: „By pretending to refer to people and to recount events about them, the author creates fictional characters and events“.⁴⁷ Diese Überlegung lässt sich trotz der unterschiedlichen theoretischen Vorzeichen mit der Art und Weise verbinden, wie im Erzählen nicht nur auf eine Welt zugegriffen, sondern diese auch gesetzt wird – und das, obwohl sie nicht mehr als Kausalrelation mit zeitlichem Index gedacht werden kann, sobald der Autor als Größe aus dem Modell verschwindet.⁴⁸ Dennoch: Was den Sprechakt der Referenz auszeichnet, ist ein ontologischer Effekt.⁴⁹ Auf die Welt zu referieren und sie hervorzubringen sind zwei Seiten derselben Medaille. Anstatt einer Referenz ‚auf etwas‘ ist die Referenz in der Fiktion eine paradoxe Figur aus Setzung und Zugriff.

Dieser Umschlag bzw. Wechsel von Referenzsystemen ist es auch, der Genette in seiner Auseinandersetzung mit Searles Theorie interessiert, wenn er die Sprechakte als „Fiktionsakte“⁵⁰ umformuliert. Die ‚vorgegebenen‘ Illokutio-

⁴⁴ Vgl. Winko 1994, die in ihrer Rezension *Fiktion und Diktion* in diese theoretischen Linien einordnet.

⁴⁵ Vgl. Searle 1975, 327.

⁴⁶ Vgl. Searle 1975, 330. Allerdings geht es Searle letztlich um eine Referenzialisierbarkeit außerhalb des fiktionalen Textes: „Now once that fictional character has been created, we who are standing outside the fictional story can really refer to a fictional person“ (Searle 1975, 330).

⁴⁷ Searle 1975, 331.

⁴⁸ Siehe Derrida 1983 [1967], insbes. 120 f., der die Abwesenheit (den Tod) als Strukturmerkmal der Sprache überhaupt bestimmt.

⁴⁹ Siehe allgemein Werner 2016.

⁵⁰ Genette 1992, 41.

nen fiktionaler Texte ergänzt Genette um ‚ernsthafte‘ Illokutionen, die darin bestehen „eine Fiktion zu produzieren“.⁵¹

Einer solchen Beschreibung geht es keineswegs darum, die von Searle zu *ersetzen* („Die Fiktionstexte sind fingierte Assertionen“), sondern sie, annähernd wie folgt, zu *ergänzen*: „... hinter welchen, als indirekten Sprechakten, sich fiktionale Sprechakte verbergen, die selbst wieder *per definitionem* ernsthaft illokutionäre Akte *sui speciei* sind.“⁵²

Genettes Modell der ‚Fiktionsakte‘ besteht demnach in einer Verdoppelung, mit der er vom vorgegebenen illokutionären Akt eines realen Autors, wie ihn Searle beschreibt und der Genette nicht weiter interessiert, hin zu einem indirekten Sprechakt, der vom ersten Sprechakt abhängt, implizit von einer Instanz außerhalb des Textes zu einer Aussageinstanz *des* Textes wechselt: Der erste Sprechakt produziert die Fiktion,⁵³ wohingegen der zweite, indirekte Sprechakt wiederum ein fiktionsspezifischer illokutionärer Akt ist, mit dem Genette Searle entscheidend korrigiert.⁵⁴ Obwohl Genette diesen Wechsel in den Text nicht explizit formuliert, legt er dennoch nahe – insbesondere, wenn man seine fiktionstheoretischen Überlegungen vor der Folie seiner Narratologie interpretiert –, dass sich mit diesem Fiktionsakt der Weltbezug verändert: von der realen Welt hin zu einer Welt der Fiktion – einer *fiktionalen Welt*. Denn Genette beschreibt diese Fiktionsakte als Deklarationen, das heißt als Sprechakte, „mit denen der Sprecher auf Grund der Macht, die er innehat, einen Einfluß auf die Wirklichkeit ausüb[en]“⁵⁵ kann, wobei die Wirklichkeit diejenige der Fiktion ist. Wenn Genette den zweiten Sprechakt, den Fiktionsakt, als indirekte Illokution der Klasse der Deklarationen versteht, dann bringt er ebenjene Gruppe der Performativa zur Beschreibung in Anschlag, die bereits bei Austin einen paradoxen Akt der Setzung des Gegenstands und seiner Beschreibung bezeichnen. Dass es sich um ‚indirekte‘ Sprechakte handelt, meint, dass das performative Verb in der Regel ausgelassen – bzw. in Genettes Modell in seiner Funktion durch den ersten ‚unernsten‘ Sprechakt ersetzt – wird.⁵⁶

Auf den ersten Blick reformuliert Genette lediglich Searles kommunikationstheoretischen Ansatz, in der die Fiktionalität von einem realen Aussagesubjekt abhängt.⁵⁷ Weil Genettes – wie er es selbst nennt – Ergänzung der Searle’schen Fiktionstheorie in dieser Hinsicht letztlich denselben Problemen verhaftet bleibt wie dieser, haben Genettes Fiktionsakte nur peripher Beachtung in der Fiktionali-

⁵¹ Genette 1992, 48.

⁵² Genette 1992, 57, Herv. im Original.

⁵³ Vgl. Genette 1992, 48. Vgl. Wirth 2002, 29.

⁵⁴ Vgl. Winko 1994, 185 f.

⁵⁵ Genette 1992, 50.

⁵⁶ Vgl. Genette 1992, 50 f.

⁵⁷ Siehe Wirth 2002, 29; Zipfel 2001, 203–209.

tätstheorie erfahren.⁵⁸ Was jedoch weitestgehend vernachlässigt wurde und was meines Erachtens den erheblichen Mehrwert ausmacht, ist der spezifische Zuschnitt der Theorie und ihre narratologische Basis. Denn *als Literaturwissenschaftler* fragt Genette nach dem „illokutionären Status der narrativen Fiktion“⁵⁹ – und das macht den entscheidenden Unterschied. Unweigerlich denkt er die Fiktionsakte von der Basis seiner eigenen narratologischen Systematik her, was unter anderem bedeutet, dass er – anders als Austin und Searle – nicht die Sprechakte realer Personen analysiert, sondern narrative Strukturen. Indem er vom literarischen Text aus argumentiert, integriert er in seiner Rezeption der Sprechakttheorie wesentliche Positionen der Kritik Derridas, der auf die bloßen Präsenzeffekte insbesondere der mündlichen Sprache hinweist, die über die konstitutive Struktur der Abwesenheit in der Sprache und ihre grundsätzliche Iterabilität hinwegtäuscht.⁶⁰ Genettes Modell des doppelten Sprechakts, von dem der erste, außertextuelle Sprechakt lediglich als ‚Vehikel‘ des Fiktionsakts fungiert, profiliert also letztlich den Erzählakt (*narration*). Sprechakttheorie und Narratologie beleuchten sich dadurch gegenseitig. Die Referenz, die in Genettes Erzähltheorie als bloßer Zugriff auf eine erzählte Welt konzeptualisiert wird, findet sich in seiner Fiktionstheorie umformuliert als Setzung qua Referenz, womit aus dem Erzählakt ein Fiktionsakt wird. Dass Genette mit dem Fiktionsakt statt, wie Searle, einen Akt des Autors bereits eine Funktion des Textes bezeichnet und es ihm mit seinem Modell letztlich um die Relation von extradiegetischer Position und erzählter Welt geht, wird in der Beschränkung auf heterodiegetische Erzählungen deutlich. Diese begründet Genette damit, dass homodiegetische Erzählungen, in denen Figuren der erzählten Welt als Erzähler auftreten, den Wechsel der Referenzsysteme von realer in erzählte Welt automatisch vollziehen.⁶¹ Weil in heterodiegetischen Erzählungen in der Regel die Sichtbarmachung dieses Systemwechsels nicht gegeben ist, schlägt er das Analysemodell eines doppelten Sprechakts vor, das diesen Wechsel abbildet. Erst im Dialog mit der Narratologie wird klar, warum Genette sich in seiner Fiktionstheorie so wenig für den ersten Sprechakt und seine relativ offensichtlichen Probleme interessiert: Er behandelt die Frage, wie im Erzählen die Referenz auf und die Produktion von erzählten Welten zusammenhängen.

58 Während Genettes Theorie der ‚Fiktionsakte‘ in ausführlicheren systematischen Studien wie der von Zipfel diskutiert wird (vgl. Zipfel 2001, 203–209), findet sie bspw. keinen Eingang in das interdisziplinäre Handbuch Fiktionalität, vgl. Klauk/Köppe (Hg.) 2014.

59 Genette 1992, 41.

60 Vgl. Derrida 1988 [1972].

61 Vgl. Genette 1992, 44 f.

Aktuelle Positionen versuchen eine solche fiktionstheoretische Verbindung von Narratologie und Sprechakttheorie fruchtbar zu machen, indem sie weniger aussagenlogisch als vielmehr literaturtheoretisch eine grundsätzliche performative Dimension des Erzählens beschreiben.⁶² Alexandra Strohmaier expliziert die Konsequenzen für das Kommunikationsmodell des Erzählens, von dem die klassischen wie postklassischen Theorien ausgehen und

in dem das Erzählte nicht länger primär als Ergebnis intentionaler Bedeutungskonstitution gedacht wird, sondern als Resultat einer (medial spezifischen) narrativen Praxis, die das Erzählte sowie dessen (textimmanente) Produktions- und Rezeptionsinstanzen (durch den / in dem Akt des Erzählens) performativ hervorbringt. Ein derartiges Modell, wie es unter Rekurs auf die Erscheinungs- und Wirkungsweisen des ursprünglichen Performativs gewonnen werden kann, negiert die ideale Vorstellung von einem dem Erzählen vorgängigen oder von ihm unabhängigen Erzählten, das nicht vom Erzählen und dem Medium, in dem es erfolgt, affiziert wird – eine der zentralen Präsuppositionen der klassischen Narratologie und ihrer Modelle –, und eröffnet einen Zugang, der eine immer schon materialisierte, medial inkarnierte Geschichte als Gegenstand der Untersuchung voraussetzt.⁶³

Strohmaier führt damit aus, was in der Vorstellung des Erzählens als performativer Sprechakt angelegt ist: Erzählen kann nicht mehr als Erzählen *von* erzählten Gegenständen verstanden werden, sondern Erzählen bedeutet *etwas* erzählen.⁶⁴ Letztlich buchstabiert sie damit nichts anderes aus als die radikale Fortführung der Prämissen einer Diskursnarratologie, die sich für das Erzählte ohnehin nur in Abhängigkeit von den Erzählverfahren interessiert. Allerdings weist Strohmaier darauf hin, dass ein Konzept des Erzählakts als fiktionstheoretisches Einfallstor der narratologischen Systematik das Kommunikationsmodell unterläuft, auf dem diese Systematiken letztlich immer beruhen. Der Mehrwert des Erzählakts als Performativ besteht demnach in einem Ausweg aus der unbefriedigenden Setzung einer Vorgängigkeit entweder des Erzählten oder einer wie auch immer gearteten Erzählinstanz.

Nun findet sich in Genettes ternärer Struktur des Erzählens zwar ebendiese Überlegung angelegt, in seinen weiteren Ausführungen zum Erzählakt im Kapitel zur Stimme (*voix*) fokussiert er aber weniger die Seite des Erzählten als vielmehr die Frage, inwiefern im Erzählen eine Erzählinstanz hervorgebracht wird. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass Genette den Erzählakt aus einer linguistischen Tradition herleitet, die sich für die Frage interessiert, inwiefern die Sprecherposition in einer Aussage enthalten ist, wenn man sie als Sprech-

⁶² Siehe Strohmaier 2010; Strohmaier 2019.

⁶³ Strohmaier 2010, 90.

⁶⁴ Vgl. Meixner 2019a, 26.

handlung begreift. Genette übersetzt diese Sprechhandlung für seine Zwecke als „narrative[] Aktivität“:⁶⁵

Wie man weiß, hat die Linguistik einige Zeit gebraucht, um sich daranzumachen, das aufzuklären, was Benveniste die *Subjektivität in der Sprache* genannt hat, d. h. um von der Analyse der Aussagen [énoncés] überzugehen zu der der Beziehungen zwischen diesen Aussagen und ihrer Produktionsinstanz, – was man heute den *Aussagevorgang* [énonciation] nennt. Die Poetik scheint vergleichbare Schwierigkeiten zu haben, zur Produktionsinstanz des narrativen Diskurses vorzudringen, eine Instanz, der wir – entsprechend zu Aussagevorgang [énonciation] – den Namen *Narration* [narration] geben.⁶⁶

Genette geht es bei der Annahme eines Erzählakts also um die Relation der „Aussagen und ihrer Produktionsinstanz“. Mit Vendryes und Benveniste orientiert sich Genette dabei an theoretischen Positionen, die auf pragmatischer Basis zu so etwas wie einem ‚Subjekt‘ der Aussage gelangen wollen, das von den grammatischen Strukturen abhängt. Einsatzpunkt ist anders als im Fall der Sprechaktheorie nicht ein Konzept von Sprache als Handlung, sondern das Problem der kontextabhängigen Bedeutung von Deiktika, die eine strikte Saussure’sche Trennung von *langue* und *parole* zunächst unterlaufen.⁶⁷ Jedoch führt Benvenistes Konzept der Äußerung (*énonciation*) in einer Art Zirkelschluss wieder in die Sprache zurück: Die Subjektivität der Sprache, die sich in den Deiktika zeigt, ist ihrerseits Effekt der Sprache; die sprachliche Äußerung ist das Moment, das die Positionen einer Äußerung stiftet und in Beziehung setzt.⁶⁸ Analog zu Karl Bühlers Theorie vom Zeigesystem der Sprache, auf die sich später auch Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* vornehmlich bezieht,⁶⁹ geht für Benveniste die ‚Aktivität‘ der Äußerung nicht der Sprache voraus, sondern hat in den sprachlichen Strukturen ihren Ort.⁷⁰ Während in der Sprechaktheorie Austins und Searles das Subjekt der Aussage wenig problematisch erscheint und nicht grundsätzlich hin-

⁶⁵ Genette 2010, 137.

⁶⁶ Genette 2010, 137 f., Herv. im Original. „On sait que la linguistique a mis quelque temps à entreprendre de rendre compte de ce que Benveniste a nommé la *subjectivité dans le langage*, c’est-à-dire de passer de l’analyse des énoncés à celle des rapports entre ces énoncés et leur instance productrice – ce que l’on nomme aujourd’hui leur *énonciation*. Il semble que la poétique éprouve une difficulté comparable à aborder l’instance productrice du discours narratif, instance à laquelle nous avons réservé le terme, parallèle, de *narration*“ (Genette 1972, 226, Herv. im Original).

⁶⁷ Vgl. Auer 2013, 54.

⁶⁸ Vgl. Benveniste 1974 [1966], 287–297. Vgl. Auer 2013, 57.

⁶⁹ Vgl. Hamburger 1987 [1957], 115–121. Sie bezieht sich auf Bühler 1999 [1934], insbes. 79–148.

⁷⁰ Vgl. Auer 2013, 57.

terfragt wird,⁷¹ bietet die linguistische Tradition, die Genette für seine Narratologie aufgreift, die Möglichkeit, das Problem anders zu adressieren und den Erzählakt statt beim Autor beim Erzähler zu verorten. Sie erlaubt es ihm, eine narrative Instanz als Größe des Textes zu konstruieren, die im Folgenden im Zentrum seiner Überlegungen steht.⁷² Beide Traditionen haben jedoch Anteil daran, die performative Dimension der Sprache in den Blick zu nehmen und einen Sprechakt zu profilieren: die eine in Bezug auf die Effekte des Sprechakts, die andere in Bezug auf die Deixis, die auf den Sprechakt selbst verweist. Während insbesondere die erste Tradition den Begriff der Performativität spezifisch verwendet und so den Fokus einschränkt, führe ich beide strukturellen Positionen unter dem Begriff der Performativität des Erzählens zusammen, der damit die ontologischen Effekte des Erzählakts insgesamt bezeichnet, sowohl am ‚Ort‘ der erzählten Welt als auch am ‚Ort‘ des Erzählers – insbesondere aber in der Relation beider.

Vor dem Hintergrund der Sprechakttheorie und ihrer Vorläuferinnen in Sprachwissenschaft und Philosophie werden die Systemstellen deutlich, an denen das Konzept des Erzählakts operiert. Zum einen etabliert es so etwas wie ein narratives Kommunikationssystem, zum anderen beschreibt es die Beziehung von Erzählen und Geschichte. Den Erzählakt kennzeichnet eine doppelte Performanz an diesen beiden Positionen – oder wenn man so will: in beide Richtungen. Die Erzählung erzeugt zum einen die erzählte Welt, auf die sie qua Referenz zugreift, zum anderen erzeugt dieser sprachliche Zugriff gleichsam erst die Position des Zugriffs.

2.3 Erzählakt als rhetorische Figur

Während es sich also Linguistik und Sprachphilosophie seit dem frühen zwanzigsten Jahrhundert zur Aufgabe machen, die performative Dimension der Sprache zu beschreiben und klassifizieren, verfügt die Aufmerksamkeit für die *Form* performativer Äußerungen über einen historischen Ort. Sie ist fest verankert in der Figurenlehre der Rhetorik, die unter den Gedankenfiguren (*figurae sententiae*) Formen und Funktionen sprachlicher – in den Rhetoriken oft: ‚gedanklicher‘ – Handlungen führt.⁷³ Mit der Rhetorik geht es demnach konkret um Formen dieser Performativität – als Figuren –, welche die paradoxe Struktur von

71 Vgl. Austin 1962, 105f. An dieser Stelle setzt Derridas radikale Kritik an, siehe Derrida 1988 [1972].

72 Zur Übertragung von Benveniste zu Genette siehe Ricœur 1989, 138–140.

73 Zur Verbindung von Rhetorik und Sprechakttheorie siehe einschlägig Campe 1990; Campe 1999.

Setzung und Zugriff im narrativen Diskurs beobachtbar machen. Systematisch ist der Anschluss durchaus problematisch, da die Gedankenfiguren als sprachliche Handlungen – bezogen auf ‚echte‘ Handlungen eines Redners – immer der *persuasio* verpflichtet sind und dadurch auf einer doppelten Ebene agieren, wodurch ihnen die ‚Täuschung‘ eingeschrieben ist.⁷⁴ Unter dem Gesichtspunkt der sprachlichen Form dieser Handlungen stellt die Rhetorik ein elaboriertes Begriffsinventar zur Verfügung, mit dem beschrieben werden kann, wie performative Äußerungen der Sprecherposition Anschauung unterlegen. Denn genau dieses Potenzial der Sprache, das Benveniste die „Subjektivität der Sprache“⁷⁵ nennt, ist *das* Leistungsprofil der Gedankenfiguren. Ihre Kraft besteht darin, den im Sprechen Handelnden „als *fingierte Person* in seine eigene Rede [einzuführen]“. ⁷⁶ Wenn Genette in seiner Narratologie darüber nachdenkt, wie im narrativen Diskurs so etwas wie ein Erzähler gegeben sein kann, dann greift er dabei auf rhetorische Vorstellungen zurück. Die Konstruktion über den Erzählakt zu einer Instanz des Erzählens – oder einem Erzähler – basiert auf rhetorischen Formaten, welche die Gedankenfiguren bereitstellen.

Die Bestimmung und Klassifikation der Gedankenfiguren wurde in der rhetorischen Tradition mit hohem Energieaufwand betrieben, nicht zuletzt deshalb, weil an ihnen stets auch die Möglichkeit einer Abgrenzung von Tropus und Figur mitdiskutiert wurde.⁷⁷ Quintilian stellt im neunten Buch seiner *Institutio Oratoria* die Gruppe der Gedankenfiguren den Ausführungen zu den Wortfiguren (*figurae verborum*) voran, nachdem er den Unterschied von Figur und Tropus diskutiert bzw. problematisiert hat. Die Gedankenfiguren sind in erster Linie dadurch charakterisiert, dass sie eine gedankliche Bewegung ausdrücken, während ihre konkrete sprachliche Gestalt zweitrangig ist.⁷⁸ Quintilian listet eine Reihe von über 20 Gedankenfiguren auf, die keiner systematischen Unterteilung oder logischen Entwicklung folgen, jedoch durchaus Querverbindungen zueinander aufweisen. Erst in der neuzeitlichen Rezeption wurde versucht, dieser Liste eine Typologie zu unterlegen und dadurch die Gruppen auf gemeinsame Nenner zu bringen. Heinrich Lausberg bietet zur Systematisierung der Gedankenfiguren die Unterteilung in „Figuren der Publikumszugewandtheit“ und „Figuren der Sachzugewandtheit“ an, die wiederum in semantischen, affektischen und dialektischen Figuren sowie einer ‚übrigen‘ Gruppe bestehen, die

⁷⁴ Vgl. Quint. IX 1, 22–25. Vgl. Campe 1999, 129.

⁷⁵ Benveniste 1974 [1966], 287.

⁷⁶ Campe 1999, 135, Herv. im Original. Zu einer Korrektur des Wortes ‚fingiert‘ vgl. Berndt 2022, 215, Anm. 79.

⁷⁷ Vgl. zusammenfassend Coenen 1996. Vgl. Groddeck 2008, 185–202.

⁷⁸ Vgl. Lausberg 2008, § 755.

gemäß den vier Änderungskategorien gegliedert ist.⁷⁹ Obwohl die ausführliche Liste der Gedankenfiguren bei Quintilian keiner klaren Ordnung folgt, lassen sich bereits aus der Bezeichnung der einzelnen Figuren Überlegungen zu einem Leistungsprofil der Gedankenfiguren anstellen. Denn für die Frage nach einer Aktivität, die sich in der Sprache niederschlägt, sind vor allem die Figuren von Bedeutung, die nach Verben sprachlicher oder gedanklicher Handlungen benannt sind: Fragen (*interrogatio*), Vorwegnehmen (*praesumptio*), Zweifel (dubitatio), Sich-Mitteilen (*communicatio*), Anheimstellen (*permissio*), Abwenden (*apostrophe*), Vor-Augen-Stellen (*sub oculos subiectio*), Gestehen (*confessio*), Verschweigen (*aposiopese*) etc.⁸⁰

Die Besonderheit dieser Figuren besteht darin, dass sie in der Rede selbst den pragmatischen Rahmen der Rede inszenieren und somit eine fiktive Kommunikationssituation einführen.⁸¹ Inszeniert wird die Rede als eine Aktivität des Denkens, Sprechens und Kommunizierens, die auf ein Hier-und-Jetzt der Rede – aber eben *in* der Rede – verweist. Damit stellen die Gedankenfiguren ein Re-entry in das System der Rhetorik dar, indem sie die rhetorische Pragmatik der Rede auf einer zweiten Ebene eintragen.⁸² Am deutlichsten wird das Profil der Gedankenfiguren, Anschauung eines ‚Sprechen-Tuns‘ zu erzeugen, an der Prosopopoiia, die einen expliziten Rollenwechsel – einem Sprechen in verschiedenen *personae* – bewirkt und so in der Lage ist, der Sprecherposition der Rede verschiedene Masken zu verleihen.⁸³ Dabei unterscheidet sich die Prosopopoiia von den übrigen Gedankenfiguren nur im Grad ihrer Inszenierung. Die Prosopopoiia stellt das Sprechen in Rollen lediglich zur Schau und macht damit auf das aufmerksam, worin das Leistungsprofil der Gedankenfiguren grundsätzlich besteht: Die Sprecherposition semantisch zu füllen und ihr Anschauung zu verleihen.⁸⁴

Für das narratologische Problem einer Unterscheidung von abstrakter Erzählinstanz und figuriertem Erzähler ist die Prosopopoiia also paradigmatisch, denn sie erklärt, wie ‚der Erzähler‘ zu seiner Rolle kommt: zum Beispiel als Rhap-

⁷⁹ Vgl. Lausberg 2008, Inhaltsverzeichnis, 16 f.

⁸⁰ Vgl. Quint. IX 2.

⁸¹ Schüttelpelz 1996, 468, spricht deshalb auch von „Fiktionsfiguren“.

⁸² Zur systematischen Verbindung von Gedankenfiguren und dem Ziel der Rhetorik, dem Überreden, siehe Campe 1999. Zur Verbindung des Ornatus und dort vor allem der Gedankenfiguren zur Inventio siehe Lausberg 2008, § 539. Zur Verbindung zwischen Gedankenfiguren und Actio siehe v. a. Strowick 2004.

⁸³ Siehe Quint. IX 2, 29–37.

⁸⁴ Vgl. ausführlich Menke 2000. Vgl. zusammenfassend Wagner-Egelhaaf 2015, 347 f.

sode oder ‚Märchenonkel‘.⁸⁵ Dass Genette für dieses Problem tatsächlich ein rhetorisches Format vorschwebt, wird deutlich im von der Genette-Rezeption weitgehend vernachlässigten Kapitel zu den „Funktionen des Erzählers“.⁸⁶ Sebastian Meixner hat gezeigt, inwiefern in diesem kurzen Kapitel eine regelrechte Revolution der Genette’schen Narratologie angelegt ist, die – zumindest in der Tendenz – von Erzählern oder Erzählinstanzen weg- und zu einem funktionalen Begriff des Erzählens hinführt.⁸⁷ Genette überlegt in diesem Kapitel, ob Erzählinstanzen noch andere Dinge ‚tun‘ als erzählen:

Auf den ersten Blick mag es befremdlich erscheinen, einem Erzähler, welcher auch immer es sei, eine andere Rolle zuzuschreiben als die der Narration im eigentlichen Sinne, d. h. die, seine Geschichte zu erzählen, aber de facto wissen wir recht gut, dass die Erzählerrede, ob im Roman oder anderswo, auch andere Funktionen erfüllen kann.⁸⁸

Roman Jakobsons Funktionen der Sprache stehen Genette Modell für seine Liste der „Funktionen des Erzählers“: Neben der narrativen Funktion nennt er eine Regiefunktion, eine Kommunikationsfunktion, eine Beglaubigungsfunktion und eine ideologische Funktion, wobei jeweils vornehmlich eine der Sprachfunktionen Jakobsons Patin steht.⁸⁹ Obwohl Genette selbst behauptet, diese Liste der Funktionen, welche die Erzählerrede neben der narrativen noch erfüllen kann, sei nicht erschöpfend, so ist sie es insofern doch, als die Typologie sämtliche Größen der narrativen Struktur abbildet: Die Regiefunktion richtet sich auf den narrativen Diskurs (*récit*) und seine Ordnung; die Kommunikations- und die Beglaubigungsfunktion richten sich auf ‚Empfänger‘ und ‚Sender‘ im Modell narrativer Kommunikation, das der Erzählakt (*narration*) nach Genette stiftet; die ideologische Funktion richtet sich auf die Geschichte (*histoire*). Demgemäß wären in dieser Typologie zwar weitere semantische Füllungen der Funktionen denkbar, die Positionen des Modells sind jedoch vollständig abgebildet.

Im Unterschied zu Jakobson, der sein Modell von der ‚Nachricht‘ – bei Genette wäre das: vom Diskurs – her denkt,⁹⁰ sind Genettes Funktionen am Erzählakt ausgerichtet, was eine direkte Übertragung des Modells schwierig macht, da

⁸⁵ Traninger beschreibt diese funktionale Konzeptualisierung allgemeiner über die rhetorische *persona*, vgl. Traninger 2013, insbes. 199–206.

⁸⁶ Genette 2010, 166–169.

⁸⁷ Vgl. Meixner 2019a, 18–27.

⁸⁸ Genette 2010, 166. „Il peut sembler étrange, à première vue, d’attribuer à quelque narrateur que ce soit un autre rôle que la narration proprement dite, c’est-à-dire le fait de raconter l’histoire, mais nous savons bien en fait que le discours du narrateur, romanesque ou autre, peut assumer d’autres fonctions“ (Genette 1972, 261).

⁸⁹ Vgl. Genette 2010, 166f. Vgl. Meixner 2019a, 20f.

⁹⁰ Vgl. Jakobson 1993 [1960], 88.

der Erzählakt ja wiederum eine Konstruktion aus dem Diskurs ist. Daran haben die Funktionen – wie Genette sie vorstellt – nicht unerheblichen Anteil, weil in ihnen der Erzählakt als Aktivität in Erscheinung tritt, womit er überhaupt erst konstruierbar wird. Obwohl Genette sich explizit auf Jakobson beruft, folgen die vier „extra-narrativen Funktionen“⁹¹ rhetorischen Formaten: den Gedankenfiguren – und haben analog zu diesen den Effekt, einen pragmatischen Rahmen in die Erzählerrede einzuführen, dessen Positionen zu markieren und die Relationen festzulegen. Weil Genette diese Funktion ja nicht allein als Struktur der Ausrichtung („Ausrichtung des Erzählers auf sich selbst“)⁹² beschreibt, sondern die Funktionen zusätzlich semantisch besetzt – unter anderem: einen Dialog führen, sich einem Publikum zuwenden, Anteil am Erzählten nehmen, dieses moralisch bewerten, verifizieren, bekräftigen, kommentieren oder rechtfertigen⁹³ –, lassen sich die verschiedenen Erzählfunktionen verschiedenen Gruppen von Gedankenfiguren zuordnen, die an entsprechenden Orten der narrativen Struktur eine Aktivität in der Rede inszenieren.

Zur Veranschaulichung ziehe ich den Systematisierungsversuch der Gedankenfiguren von Lausberg heran, der diese ebenfalls nach ihrer Ausrichtung innerhalb eines pragmatischen Rahmens gliedert:⁹⁴ Genettes Kommunikationsfunktion entspricht im Profil den Gedankenfiguren der „Publikumszugewandtheit“⁹⁵ bei Lausberg, insofern sie die „*Erzählsituation*“ ausagieren, „deren beide Protagonisten der – anwesende, abwesende oder virtuelle – narrative Adressat und der Erzähler sind“.⁹⁶ Genettes Beglaubigungsfunktion wiederum zitiert hauptsächlich diejenigen Gedankenfiguren, die Lausberg „[a]ffektische Figuren“⁹⁷ nennt, insofern sie den Erzähler mit „affektiven“, „moralischen“ und „intellektuellen“ Einstellungen seinem Gegenstand gegenüber ausstatten.⁹⁸ Die ideologische Funktion basiert auf semantischen „Figuren der Sachzugewandtheit“,⁹⁹ insofern sie kommentierend, erklärend oder rechtfertigend auf das Erzählte Bezug nimmt.¹⁰⁰ Das, was Genette unter der Regiefunktion fasst und damit als eine Aktivität in Bezug auf die Organisation des narrativen Diskurses bezeichnet,¹⁰¹ lässt sich am ehesten

91 Genette 2010, 168.

92 Genette 2010, 167.

93 Vgl. Genette 2010, 166 f.

94 Vgl. Lausberg 2008, § 757.

95 Lausberg 2008, § 758–779.

96 Genette 2010, 166, Herv. im Original.

97 Lausberg 2008, § 808.

98 Vgl. Genette 2010, 167.

99 Lausberg 2008, § 780–910.

100 Vgl. Genette 2010, 167.

101 Vgl. Genette 2010, 166.

mit Lausbergs Figuren der Sachzugewandtheit, und dort insbesondere mit der Gruppe der „[d]ialektische[n] Figuren“¹⁰² in Verbindung bringen, die vor allem auf die *verba* und nicht auf die *res* zielen, so zum Beispiel die *Commutatio*, Varianten der *Correctio* oder auch die *Prolepsis*.

Im Kapitel zu den „Funktionen des Erzählers“ profiliert Genette den Erzählakt, der den Dreh- und Angelpunkt seines narratologischen Systems darstellt. Die „extra-narrativen Funktionen“,¹⁰³ die Genette so nennt, weil sie auf verschiedene Weise auf den Erzählakt aufmerksam machen, besitzen die Formate rhetorischer Gedankenfiguren. Als solche inszenieren sie eine Aktivität in der narrativen Rede, welche die Position der Erzählinstanz in die Rede einführt, sie sichtbar macht und gleichsam semantisch bebildert – kurz: zum Erzähler figuriert. Die Gedankenfiguren ordnet Genette den verschiedenen Größen seines Modells der narrativen Struktur zu. Es geht dabei jedoch nicht allein um eine zusätzliche Differenzierung der narratologischen Systematik oder um eine weitere Typologie von Phänomenen in narrativen Texten. Vielmehr legt Genette hier die Basis seiner Systematik offen. Denn während der narrative Diskurs zwangsläufig den Ausgangspunkt für sein semiotisches Modell der ternären Struktur von Diskurs, Geschichte und Narration bildet, geht Genette in seinen analytischen Kategorien (Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus, Stimme) von einem pragmatischen Modell narrativer Kommunikation aus, in der er einen anderen – konstruierten – Ausgangspunkt setzt: Es gibt eine Erzählinstanz, der eine ‚primäre Aktivität‘ zugeschrieben wird, nämlich den Erzählakt, das heißt die Produktion des narrativen Diskurses; darüber hinaus ist sie in der Sprache aber noch auf andere Weise aktiv, und zwar vor allem dann, wenn nicht ‚erzählt‘ wird. Indem die Gedankenfiguren Aktivität inszenieren, stellen sie sozusagen die Bedingung dar, damit Genettes pragmatisches Modell narrativer Ebenen zustande kommt: Sie inszenieren einen Erzählakt, der eine Instanz des Erzählens überhaupt erst greifbar macht, die wiederum als Produktionsinstanz des narrativen Diskurses analysierbar wird. Beobachtbar wird das in Genettes Begriffspolitik. Denn er klammert die Aktivität aus seinem Begriff des *récit* aus, womit sich das Paradox des narrativen Diskurses in der Inkongruenz von *narration* und *récit* abbildet. Die Kategorie der Erzählinstanz ist damit nicht als Einheit gegeben, vielmehr gibt sie den Blick auf zwei Aspekte frei, die in ihr systematisch zusammengeführt werden: Die performative Funktion und die rhetorische Form des Erzählakts.

102 Lausberg 2008, § 852–857.

103 Genette 2010, 168.

2.4 Erzählakt und Metalepse

Stellt man den Erzählakt ins Zentrum, um Genettes erzähltheoretisches Modell nach den Einfallstoren einer Fiktionstheorie zu befragen, so zeigt sich, dass er von einem spezifischen performativen Profil des Erzählakts ausgeht. Wird der Erzählakt mit sprachwissenschaftlichen bzw. -philosophischen und rhetorischen Konzepten einer performativen Sprache (re-)kontextualisiert, lässt er sich theoretisch umstellen: Genette zielt damit auf eine im Erzählen stattfindende und sprachlich geformte Aktivität, welche die narrative Struktur stiftet, und zwar indem sie – darum geht es mir in der folgenden kritischen Re-Lektüre Genettes – ontologische Effekte hervorruft. Weil Genette die Fiktionstheorie aus seiner Erzähltheorie auslagert, kann er diese ontologischen Effekte, die für sein Modell der narrativen Struktur konstitutiv sind, nicht beschreiben. Jedoch bilden sich meines Erachtens diese ontologischen Probleme in Genettes Metaphern ab, die sein Theoriegebäude organisieren: Immer dort, wo Raum- und Zeitmetaphern für die Beschreibung der narrativen Struktur verwendet werden, bricht – vereinfacht gesagt – Welt in die vermeintlich narrative ‚Kommunikation‘ ein.

Genettes Narratologie als ein in sich geschlossenes und kohärentes System erzähltextanalytischer Kategorien zu lesen, als das sie in der Rezeption für die Erzähltextanalyse operationalisiert wurde, greift zu kurz und bleibt hinter dem theoretischen Potenzial der Genette’schen Proust-Lektüre weit zurück. Das wird deutlich, wenn man den Erzählakt als Dreh- und Angelpunkt der Theorie fokussiert. Von ihm aus stellt sich die Anlage der Studie völlig anders dar. Nachdem Genette bereits in der Einleitung das pragmatische Ebenenmodell installiert hat, folgen die Kapitel zu den drei Zeit-Kategorien (Ordnung, Dauer, Frequenz), zum Modus und zur Stimme nur vermeintlich einer Logik systematischer Abhandlungen. Vielmehr bilden die Kapitel jeweils eine Lektürebewegung ab, welche die Kategorien, nachdem sie an Proust entwickelt und ausgefaltet worden sind, zum Ende regelrecht gegen die Wand fährt: Die Kategorien der temporalen Ordnung werden im Begriff der ‚Achronie‘ aufgelöst; die Kategorien der Dauer kollidieren in Ellipse und Szene; die Frequenz endet mit der Alternanz in der Übergänglichkeit der temporalen Struktur und führt alle drei Zeitkategorien im „Spiel mit der Zeit“ zusammen; die „Polymodalität“ hinterfragt den Modus.¹⁰⁴

Das Kapitel zur Stimme ist unter diesem Aspekt das interessanteste, denn es spitzt das Problem nicht nur auf die Metalepse zu, welche dem Modell der narra-

¹⁰⁴ Bunia 2004, 453. Allgemein zu den ‚Volten‘ Genettes vgl. Müller-Wille 2019, 289.

tiven Ebenen regelrecht den Boden entzieht,¹⁰⁵ sondern es führt danach zum Ausgangspunkt der gesamten Studie, nämlich dem Erzählakt zurück: Vom Kapitel zur „Person“, über den „Held/Erzähler“ bis zu den „Funktionen des Erzählers“ und schließlich dem „[n]arrativen Adressat“ geht es um ebenjene „Spuren“, aus denen sich die „Tätigkeit“¹⁰⁶ des Erzählakts ableiten lässt. Damit landet Genette am Ende seiner Argumentation bei dem Kommunikationssystem, das er der narrativen Struktur bereits zu Beginn implizit unterlegt hat. Die Analysekategorien greifen folglich nur insofern, als man die ternäre Struktur des Erzählens ‚überspringt‘ und die pseudoindexikalische Zeichenrelation zwischen Erzählakt und Diskurs annimmt. Damit bildet Genettes *Discours du récit* insgesamt die paradoxe Struktur der buchstäblichen ‚Voraus-Setzung‘ ab,¹⁰⁷ auf der das Modell der narrativen Struktur beruht. Sie setzt ein Kommunikationsmodell (voraus), welches das Erzählen naturalisiert und damit einen Ursprung des narrativen Diskurses fingiert: den Erzähler, der semiotisch betrachtet jedoch ebenso vom Diskurs abhängt und aus diesem konstruiert werden muss.¹⁰⁸ Dementsprechend stellt die Metalepse als Kehrseite des Ebenenmodells das ontologische Problem aus, das der Erzählakt in Genettes Systematik markiert, und führt zu einer anderen Metalepse, nämlich der Metalepse des Modells selbst.

Die Setzung des Erzählakts, die diesen gleichzeitig voraussetzt, lässt sich einerseits mit Paul de Man in *Allegories of Reading* als rhetorische Metalepse identifizieren, welche Ursache und Effekt miteinander vertauscht.¹⁰⁹ Andererseits greift Genette selbst diese Figur auf, die als narrative Metalepse, und damit sozusagen als Systemfehler, den Fluchtpunkt seiner Systematik bildet. Obwohl die Metalepse in der Rhetorik als eigene Figur bekannt ist und als Variante der Synonymia, also als Wiederholungsfigur, definiert wird, setzt de Man an einem ganz anderen Punkt an, der wenig mit der ursprünglichen rhetorischen Figur gemein hat. In seiner Nietzsche-Lektüre „Rhetoric of Persuasion (Nietzsche)“ entwickelt er eine radikale dekonstruktivistische Revision der Sprechakttheorie, die eben den Sprechakt sowie ein angenommenes Subjekt

105 Zur zentralen Stellung der Metalepse in Genettes Systematik siehe Meixner 2019a, 92–99.

106 Genette 2010, 13.

107 Zur Struktur der ‚Voraus-Setzung‘, die dem Format der Prosopopöia folgt und der die Verwechslung von Effekt und Ursache geschuldet ist, siehe de Man 1984, 67–81. Während de Man in *Allegories of Reading* (1979) diese Verwechslung als Metalepse beschreibt, ersetzt er ihn hier, in *The Rhetoric of Romanticism*, durch den Fiktionsbegriff.

108 Zum Zusammenhang der Kategorie der Erzählinstanz und der Prosopopöia als Figur des Ursprungsaxioms siehe Blödnor/Langer 2006, 74 f.

109 Vgl. de Man 1979, 107–109. De Man greift dabei auf eine spezifische Form der rhetorischen Metalepse zurück, die so genannte melanchthonische Metalepse, eine Sonderform der Metonymie, vgl. Burkhardt 2001, 1087 f.

dieses Akts als sprachliche Konstrukte in den Blick nimmt.¹¹⁰ Er greift Austins Unterscheidung der performativen und der konstativen Funktion von Sprache auf, um sie letztlich beide wieder zusammenfallen zu lassen. Denn obwohl eine performative Sprachauffassung dem konstativen ‚Erkennen‘ in der Sprache ein performatives ‚Setzen‘ entgegenstellt, beruht auch die Performanz auf einem Konstrukt, das nicht nur eine Setzung vornimmt, sondern gleichzeitig eben eine ‚Voraus-Setzung‘ ist.¹¹¹ Die Auffassung der Sprache als Tätigkeit eines Sprechakts nimmt ein Subjekt an, das eigentlich von diesem Sprechakt abhängt, und vertauscht dadurch Ursache und Effekt. Die Verwechslung folgt somit zum einen der Struktur der rhetorischen Metalepse, zum anderen muss sie wieder vergessen werden, um ihre Wirkung zu entfalten.¹¹²

Diese Umkehr von Ursache und Effekt, die de Man für den Sprechakt herstellt, ist in der Einleitung zum *Discours du récit* Genettes systematischer ‚Trick‘, ohne den er nicht zum pragmatischen Ebenenmodell gelangt, auf dem dann seine Analysekategorien aufbauen. Weil Genette sein Ebenenmodell ebenfalls über Kausalrelationen konstruiert – „*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist*“¹¹³ –, ist diese Struktur nicht nur in einem rhetorischen Sinn als metaleptisch zu bezeichnen. Das Axiom eines extradiegetischen Erzählakts als Ursprung des narrativen Diskurses bildet vielmehr insofern eine Metalepse in der narrativen Struktur, als sie die Kausalrelation der Ebenen für die extradiegetische Ebene umkehrt und gleichzeitig überhaupt erst die Ebenendifferenz stiftet.¹¹⁴ Dass die Annahme eines extradiegetischen Erzählakts die Relation von Ursache und Effekt umkehrt, ist Genette durchaus bewusst, weil er diese Doppelbödigkeit seiner Systematik in Form der rhetorischen Gedankenfigur einer *Correctio* markiert: „*C’est donc cette instance narrative qu’il nous reste à considérer, selon les traces qu’elle a laissées – qu’elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu’elle est censée avoir produit*“.¹¹⁵ Im französischen Original markiert die *Correctio* qua Wiederholung damit

110 Siehe de Man 1979, 103–118.

111 Vgl. de Man 1984, 174.

112 Deswegen ist die Katachrese notwendigerweise mit dieser Struktur der Voraus-Setzung verbunden, die dem Format der *Prosopopoiia* folgt, vgl. de Man 1984, 81. Vgl. Menke 2002, 120.

113 Genette 2010, 148, Herv. im Original; „*tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit*“ (Genette 1972, 238, Herv. im Original).

114 Zur Relationalität des Ebenenmodells vgl. Meixner 2019a, 28 f.

115 Genette 1972, 226f., Herv. C.P. In der deutschen Übersetzung ist die *Correctio* abgeschwächt in Klammern wiedergegeben: „Diese narrative Instanz haben wir nun also noch zu

zum einen die Metalepse – in der deutschen Übersetzung angezeigt durch das doppelte „angeblich“¹¹⁶ –, zum anderen legt sie die Verschleierung der Metalepse offen – „qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées“¹¹⁷ –, die für das Kommunikationsmodell narrativer Ebenen die Voraussetzung ist. Während an dieser Stelle also noch markiert ist, dass diese Hervorbringung des narrativen Diskurses eine Setzung ist („angeblich“), operiert Genette dann in seinen Kategorien zu den Bedingungen dieser Setzung, indem er behauptet, dass die Instanz den narrativen Diskurs hervorgebracht hat.

Das Skizzierte verdeutlicht, dass Genettes Modell insgesamt auf einer metaleptischen Struktur beruht, die erst im Kapitel zur Stimme und dort im Unterkapitel zur Metalepse wieder eingeholt wird. Die Punkte, an denen diese metaleptische Struktur, die Genettes pragmatisches Modell des Erzählens trägt, zum Vorschein kommen, stellen Einfallstore für Überlegungen zu einer grundsätzlichen fiktions-theoretischen Grundierung der Narratologie dar, die ich als ontologische Narratologie beschreiben möchte. Mit diesem Fokus auf dem systematischen Stellenwert der initialen Metalepse, die im Ursprungsaxiom des Erzählers besteht, erhält auch Genettes Abschnitt zu den Metalepsen im Kapitel zur Stimme eine andere Bedeutung als die eines bloßen Systemfehlers, da hier das Profil des Erzählakts fiktions-theoretisch gewendet wird.¹¹⁸ Denn der Erzählakt, den Genette in der Einführung seines Modells narrativer Ebenen auf den jeweiligen Ebenen verortet hatte, um so ihre Kausalrelation zu begründen,¹¹⁹ fällt nun in der Definition der narrativen Metalepse als Transgression narrativer Ebenen mit derselben zusammen:

Der Übergang von einer narrativen Ebene zur anderen kann prinzipiell nur von der Narration bewerkstelligt werden, einem Akt, der genau darin besteht, in einer bestimmten Situation erzählend – durch einen Diskurs – eine andere Situation zu vergegenwärtigen. Jede andere Übergangsform ist, wenn nicht überhaupt unmöglich, so doch zumindest eine Art Transgression.¹²⁰

Genette formuliert hier zunächst die Relation der Kategorien des Erzählakts und der narrativen Ebenen, die dem Erzählakt ein fiktions-theoretisches Profil

betrachten, und zwar im Hinblick auf die Spuren, die sie in dem narrativen Diskurs, den sie angeblich hervorgebracht hat, (angeblich) hinterlassen hat“ (Genette 2010, 138).

116 Genette 2010, 138.

117 Genette 1972, 227.

118 Vgl. Bunia 2004, 453; Meixner 2019a, 92–94.

119 Vgl. Genette 2010, 148.

120 Genette 2010, 152. „Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive“ (Genette 1972, 243f.).

unterlegt: Der Erzählakt *vergegenwärtigt* in einer Situation erzählend eine andere Situation.¹²¹ Es geht an dieser Stelle demnach nicht um die Erzählung, die der Erzählakt hervorbringt und die damit logisch von diesem abhängt, sondern darum, dass damit gleichzeitig eine – wie Genette sagt – „Situation“ vorgestellt wird, also um das Produkt, das Genette als Geschichte (*histoire*) bezeichnen würde. Er beschreibt eine Struktur, die das Vergegenwärtigen in einem wörtlichen Sinn versteht: ‚eine andere Zeit zur Gegenwart machen‘, weil es ihm dabei vor allem um die zeitliche Dimension geht, da mit der Ebenendifferenz eine zeitliche Differenz verbunden ist.¹²²

Nach dieser fiktionstheoretischen Profilierung des Erzählakts ist man für die anschließenden Überlegungen zur narrativen Metalepse bereit. Denn auch in seiner Überleitung zur Metalepse verrät Genettes eigene Rhetorik die Doppelbödigkeit seiner Argumentation: „Jede andere Übergangsform ist, *wenn nicht überhaupt unmöglich*, so doch zumindest eine Art Transgression“.¹²³ In der Form der rhetorischen Gedankenfigur der *Concessio* formuliert Genette zwei Perspektiven auf das Phänomen der narrativen Metalepse: Zum einen fällt der Übergang grundsätzlich mit dem Erzählakt zusammen, so dass es streng genommen gar keine Metalepse geben kann – wenn nämlich die Ebendifferenz als Schwelle bezeichnet und mit dem Erzählakt gleichgesetzt wird:¹²⁴ „Was sie voneinander trennt, ist weniger ein Abstand als vielmehr eine Art *Schwelle*, die von der Narration selber gebildet wird, ein Unterschied der *Ebene*“.¹²⁵ Zum anderen gibt es Phänomene, welche die Grenzen zwischen den Ebenen ‚gesetzwidrig‘ überschreiten.¹²⁶ Solche Phänomene als ‚gesetzwidrig‘ und damit als Transgressionen im Genette’schen Sinn zu klassifizieren, setzt voraus, dass bereits von einer bestimmten Erzählsituation ausgegangen wird, das heißt, dass der Schritt zur ‚Naturalisierung‘ des Erzählens in einem Kommunikationsmodell also bereits vollzogen ist. Diese ‚Naturalisierung‘ bedeutet neben einer Zuordnung von Positionen in einem pragmatischen Setting

121 Zum Begriff der Vergegenwärtigung siehe Goeller 2005, 1177. Im französischen Original verwendet Genette das Verb „introduire“ (Genette 1972, 243), das zwar nicht dieselbe rhetorische Konnotation besitzt, aber dafür das transgressive Moment stärker betont.

122 Vgl. Genette 2010, 147.

123 Genette 2010, 152, Herv. C.P. „Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive“ (Genette 1972, 243 f.).

124 Vgl. Pierstorff 2019.

125 Genette 2010, 147, Herv. im Original.

126 An diesem Punkt setzen die Typologien an, die Genettes Metalepsenkonzept ausdifferenzieren und weiterentwickeln, indem sie verschiedene Qualitäten dieser Überschreitungen unterscheiden. Siehe einschlägig Bell/Alber 2012; Fludernik 2003; Hanebeck 2017; Klimek 2010; Ryan 2006. Vgl. zusammenfassend Pier 2016a.

auch eine ontologische Zuordnung dieser Positionen – die „Situationen“, die offenbar zu einer Vorstellung von Welt führen:

Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiten möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird.¹²⁷

Der Effekt der narrativen Metalepse, den Genette beschreibt, ist folglich nicht allein als Überschreitung der narrativen Ebenen zu fassen,¹²⁸ sondern als eine Überschreitung der Grenzen von Welten, und zwar als grundsätzliches Strukturmerkmal des Erzählens.¹²⁹ Im Hinblick auf die Grenzen der Welten können diese Überschreitungen unterschiedlich typologisiert werden, zum Beispiel ob ontologische Transgressionen (Figuren oder Elemente überschreiten ontologische Grenzen) oder epistemologische Transgressionen (Figuren überschreiten ihren Standpunkt des Wissens und der Wahrnehmung innerhalb der Welt) vorliegen.¹³⁰ Ganz grundsätzlich erhält das Erzählen jedoch in dieser fiktionstheoretischen Problemstellung eine ontologische Funktion, weil es Welten erschafft, sichert und – gegebenenfalls – verletzt. In der Definition des Erzählakts ist diese Verletzung insofern bereits angelegt, als der Erzählakt in der Lage ist, sowohl die Erzählsituation¹³¹ als auch die Situation der erzählten Welt erzählend zu vergegenwärtigen und diese beiden Situationen aufeinander abzubilden. Die Situationen zu trennen (Erzählakt) und diese Trennung zu überschreiten (Metalepse) bilden folglich zwei Seiten derselben Medaille. Daraus folgt grosso modo, dass die Basisfunktion des Erzählens eine ontologische ist.

127 Genette 2010, 153, Herv. im Original. „Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte“ (Genette 1972, 245, Herv. im Original).

128 In der Rezeption des Konzepts hat der Fokus auf diesen Punkt dazu geführt, dass immer wieder die Unschärfe des Begriffs konstatiert wurde, siehe z. B. Fludernik 2003. Zur unterschiedlichen Rezeption der Transgression der Ebenen und derjenigen der Welten siehe Bell/Alber 2012.

129 Vgl. Bunia 2004; Meixner 2019a, 94.

130 Vgl. Nelles 1997, 152–157. Zu den verschiedenen Typologisierungen siehe Pier 2016a.

131 Mit dem Begriff der Erzählsituation sind die situativ verschiedenen Relationen der narrativen Struktur gemeint, keine mehr oder weniger statische Zuordnung zu einem Typus, wie Franz K. Stanzel die Erzählsituation bestimmt, siehe Stanzel 2008 [1979].

2.5 Ontologische Erzählfunktion

Nimmt man die Argumentation und nicht bloß das System der Genette'schen Diskursnarratologie ernst, wird deutlich, welche integrale Rolle fiktionstheoretische Prämissen für seine Erzähltheorie spielen, aber auch, warum sie nicht explizit ausformuliert werden. Genette changiert zwischen zwei Modellen des Erzählens, zwischen einem analytisch-semiotischen Modell, das von drei Größen des narrativen Textes ausgeht, und einem pragmatischen Modell, das die narrative Struktur in ein Kommunikationsmodell überführt. Das Problem dieses Kommunikationsmodells des Erzählens ist, dass es sich ein Ursprungsaxiom – den Erzähler, der in seinem Erzählakt den narrativen Diskurs hervorgebracht hat – einkauft, wodurch das Erzählen naturalisiert wird.¹³² Eine solche Naturalisierung ist zwar in einigen, jedoch bei Weitem nicht allen narrativen Texten angelegt und sollte deshalb nicht für die kategoriale Beschreibung übernommen werden, um überhaupt in seinen Verfahren analysierbar zu sein.¹³³ Probleme entstehen hier, wenn die Beschreibung auf den systematischen Ort dieses ‚Ursprungs‘ zielt und die Frage nach einem extradiegetischen Erzähler adressiert. An dieser Stelle ist es notwendig, hinter den Schritt der Naturalisierung qua Kommunikationsmodell zurückzutreten und zu fragen, wie der narrative Diskurs seine eigene ‚Erzählsituation‘ vorstellt. Hinter diesem Modell tritt nämlich die fiktionstheoretische Basis der Narratologie zutage, für die Genette mit Sprechakttheorie und Rhetorik bereits zwei theoretische Angebote macht, um zu beschreiben, wie das Erzählen an zwei systematischen Orten Anschauung erzeugt und diese in Beziehung setzt: zum einen am Ort des Erzählers – ob nur in Form einer wie auch immer gearbeteten ‚Aktivität‘ oder mit personaler Anschauung –, zum anderen am Ort der Geschichte. Der narrative Diskurs besteht darin, diese beiden Orte stetig in Relation zu setzen, wodurch ein Konzept von Welt konturiert wird, ohne das eine Beschreibung des Erzählens nicht auskommt.¹³⁴

Einen Vorschlag, das Erzählen zu formalisieren statt es zu naturalisieren bzw. personalisieren, findet sich in Hamburgers *Logik der Dichtung*. Sie beschreibt das fiktionale Erzählen als Hervorbringung einer fiktiven Wirklichkeit, die von einer bestimmten sprachlichen Struktur abhängt, so dass die Erzählung nicht als Aussage analysiert werden kann:

132 Vgl. Zipfel 1998, 177 f., der in Genettes Mimesis-Begriff die Vorstellung einer Simulation von „realen Erzählsituation[en]“ entdeckt. Vgl. Traninger 2013, 192 f.

133 Vgl. Traninger 2013, 196.

134 Vgl. allgemein Bartsch/Bode 2019.

Das Erzählen, so kann man auch sagen, ist eine Funktion, durch die das Erzählte erzeugt wird, die Erzählfunktion, die der erzählende Dichter handhabt wie etwa der Maler Farbe und Pinsel. Das heißt, der erzählende Dichter ist kein Aussagesubjekt, er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge; die Romanpersonen sind erzählte Personen so wie die Figuren eines Gemäldes gemalte Figuren sind. *Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang.*¹³⁵

Der Begriff der Erzählfunktion verlagert demnach die Beschreibung des Erzählens insgesamt auf sein Profil als Hervorbringung einer erzählten Welt.¹³⁶ Hamburger streicht damit jede Vorstellung einer narrativen Kommunikationssituation aus ihrem Modell. Fiktionales Erzählen kann nicht durch ein Aussageverhältnis beschrieben werden, in dem sich Subjekt und Objekt unterscheiden ließen, sondern zeichnet sich durch eine Art ‚Verschiebung‘ oder vielmehr ‚Versetzung‘ von Ich-Origines aus – so nennt Hamburger die raumzeitlichen Positionen eines Hier-und-Jetzt, mit denen sie Subjektpositionen formalisiert:¹³⁷ Während das Aussagesubjekt verschwindet – hier argumentiert Hamburger strikt ontologisch von der fiktiven Wirklichkeit aus –, wird die Position des Objekts *als Subjekt* dargestellt.¹³⁸ Alle Formen zeitlicher und räumlicher Deixis, die von einem realen Aussagesubjekt zu unterscheidende ‚Subjektpositionen‘ indizieren, setzen die Aussagestruktur von Subjekt und Objekt, die Hamburger „Wirklichkeitsaussage“ nennt, außer Kraft.¹³⁹

Welt – oder genauer: Wirklichkeit – spielt für Hamburger nur in Bezug auf die Begründung von Subjektivität eine Rolle. Dabei argumentiert sie radikal auf der Basis einer Vorstellung von Wirklichkeit, die sie insofern voraussetzen scheint, als sie nur in einer Hinsicht relevant ist, nämlich wie Subjektpositionen sprachlich zu ihr in Beziehung stehen.¹⁴⁰ Weil Hamburger nach dem spezifischen erkenntnistheoretischen Profil fiktionalen Erzählens fragt, das sie in der Möglichkeit der Darstellung von Subjektivität in der dritten Person begründet sieht, geht es ihr um die – reale oder fiktive – Wirklichkeit immer nur als Grundlage für ein Subjekt. Obwohl also die Erzählfunktion genau in der Hervorbringung erzählter Welten besteht,¹⁴¹ scheint ein Subjekt für Hamburger die Vo-

135 Hamburger 1987 [1957], 123, Herv. im Original.

136 Zum Funktionsbegriff bei Hamburger siehe Löschner 2013, 34–36.

137 Vgl. Meixner 2019a, 24–27.

138 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 124 f.

139 Hamburger 1987 [1957], 165. Vgl. Hamburger 1965, 55–66. Für eine Erläuterung der ‚Wirklichkeitsaussage‘ siehe Hamburger 1987 [1957], 54–56.

140 Vgl. Domenghino 2008, 27 f.

141 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 165.

raussetzung ihrer Existenz zu sein, die sie überhaupt zu Wirklichkeit macht: Der Romansatz ist Teil

einer aus sich selbst existierenden fiktiven Wirklichkeit, die *qua fiktive ebenso unabhängig von einem Aussagesubjekt ist wie es eine ‚reale‘ Wirklichkeit auch ist*. Das will sagen: wenn eine reale Wirklichkeit ist, weil sie ist, so ‚ist‘ eine fiktive Wirklichkeit nur dadurch, daß sie erzählt ist[.]¹⁴²

Die fiktive Wirklichkeit ist demnach dadurch charakterisiert, dass sie im fiktionalen Erzählen hervorgebracht wird und somit zwar nur in Abhängigkeit davon existiert, gleichzeitig aber als dessen Voraussetzung erscheint. Deshalb versteht Hamburger auch die sprachlichen Besonderheiten des fiktionalen Erzählens – also das epische Präteritum, die erlebte Rede usw. – als „Symptome der fiktiven Welt“.¹⁴³ Wirklichkeit erscheint somit in der Sprache immer als Sekundäres. Insofern geht es Hamburger nicht um die Hervorbringung einer erzählten Welt, sondern darum, wie sprachliche Strukturen Subjektpositionen mit Welt relationieren – sei es als fiktionales Erzählen oder als Wirklichkeitsaussage. Entsprechend ist in ihrer Theorie auch von Wirklichkeit und weniger von Welt die Rede. Es geht um die Verankerung eines Subjekts qua Sprache, nicht aber um die Qualitäten einer fiktionalen Welt oder eine Spezifizierung der Erzeugungsfunktion. Welt als genuin narratologischer Terminus spielt für Hamburger also keine Rolle; ihre Begriffe Wirklichkeit und Welt zielen nur auf die Struktur, die Verweisungszusammenhänge zulässt, während Fiktion eine Versetzung dieser Struktur meint.¹⁴⁴

Hamburgers Fiktionstheorie unterscheidet sich somit grundsätzlich von der Narratologie Genettes, obwohl beide dieselben Phänomene diskutieren. Für beide ist die Vorstellung einer Welt der zentrale, aber eben nicht ausformulierte Bezugspunkt, an dem sich die Argumentation jeweils abarbeitet. Bei Genette wird das deutlich an der Extradiegeese, in der er die extradiegetische Erzählinstanz ‚verortet‘. Weil er den Erzählakt eben nicht explizit fiktionstheoretisch definiert, sondern als Hervorbringung des narrativen Diskurses beschreibt, kommt er immer dann in Schwierigkeiten, wenn es um die Grenze der erzählten Welt geht. Das liegt nicht zuletzt daran, dass er vom Standardfall des homodiegetischen Erzählens ausgeht, womit die Grenze der diegetischen Ebenen und die der Welt grundsätzlich nicht in Deckung zu bringen sind. Hamburger geht das Problem der

¹⁴² Hamburger 1987 [1957], 123, Herv. im Original.

¹⁴³ Hamburger 1987 [1957], 124. Zu dieser symptomatologischen Vorstellung vgl. Luehrs 1998, 146 f.

¹⁴⁴ Während Hamburger in *Logik der Dichtung* (1987 [1957]) den Weltbegriff nicht ausführt oder systematisch platziert, behandelt sie ihn in ihrem Aufsatz *Noch einmal: Vom Erzählen* (1965) in einer Auseinandersetzung mit Harald Weinrichs Studie *Tempus* (1964), der wiederum auf *Logik der Dichtung* aufbaut, vgl. Weinrich 1977, 26 f.

„Realitätsverdoppelung“¹⁴⁵ anders an, weil sie das Erzählen – zumindest das heterodiegetische Erzählen – komplett von der Wirklichkeit der Fiktion – dem „Fiktionsfeld“¹⁴⁶ – her denkt. Eine Extradiegeese existiert für sie nicht, obwohl sie dieselbe Schwierigkeit wie Genette hat, dem Auseinandertreten von Aussagestruktur und Welt als Referenzsystem in einem Modell beizukommen.

Damit Hamburger ihr Modell eines Erzählens ohne Erzählinstanz aufrechterhalten kann, muss sie argumentativ überall dort Aufwand betreiben, wo in den protonarratologischen Erzähltheorien seit dem achtzehnten Jahrhundert der Begriff des Erzählers für einen Problemkomplex entsteht, der all diejenigen Phänomene umfasst, die eine narrative Vermittlung inszenieren oder zumindest sichtbar machen. Hamburger löst das Problem der ‚Spuren‘ des Erzählens im narrativen Diskurs, aus denen Genette auf eine ‚Tätigkeit‘ der Erzählinstanz hochrechnet, auf zwei Arten: Zum einen ‚entleert‘ sie mit ihrem Modell der Versetzung von Ich-Origines die Deixis des Erzählens in der „narrativen Funktion“,¹⁴⁷ zum anderen schließt sie alles aus dem Modell aus, was mit Genette gesprochen den „extranarrativen Funktionen“¹⁴⁸ zuzuschlagen wäre. Allein für das homodiegetische Erzählen akzeptiert Hamburger die Vorstellung eines Erzählers,¹⁴⁹ das sie allerdings infolgedessen aus dem Bereich fiktionalen Erzählens ausschließt,¹⁵⁰ weil sie es als fingierte Wirklichkeitsaussage analysiert, in der eben die Versetzung von Ich-Origines nicht gegeben ist.¹⁵¹ Solche ‚Ich‘-Erzählungen sind für sie konsequenterweise nicht fiktional. Auf diese Weise vermeidet Hamburger das Problem ontologischer Grenzen. Äußerungen einer heterodiegetischen Erzählinstanz, die auf das Erzählen selbst bezogen sind, analysiert sie als in der realen Wirklichkeit verankerte Äußerungen des Autors.¹⁵² Die homodiegetische Erzählung wiederum versteht sie als in der fingierten Wirklichkeit verankerte Äußerungen eines fingierten Aussagesubjekts, die sich aber in dieser Struktur nicht von auf die reale Wirklichkeit bezogenen Aussagen unterscheiden.¹⁵³

145 Zu diesem basalen, systemtheoretisch grundierten Modell der Fiktion als Realitätsverdoppelung, wobei man mit jeder Form der Darstellung immer schon in der Verdoppelung ist, siehe Esposito 2007.

146 Hamburger 1987 [1957], 134.

147 Löschner 2013, 57.

148 Genette 2010, 168.

149 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 126.

150 Dieser Ausschluss ist in der Forschung viel diskutiert und kritisiert worden, siehe zusammenfassend Scheffel 2003, 146–149.

151 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 272–278.

152 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 140.

153 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 272–278.

Weil Hamburger also die sprachliche Verankerung der Ich-Originen und die Wirklichkeit in einem Verhältnis gegenseitiger Konstituierung versteht, gibt es keine Grenze dieser Wirklichkeit und damit auch keine Überschreitung ontologischer Grenzen. Weil sie das fiktionale Erzählen radikal von den Ich-Originen her denkt, die eine fiktive Wirklichkeit begründen – und das Erzählen damit immer schon jenseits einer solchen Grenze verankert ist –, ‚gibt‘ es für sie im heterodiegetischen Erzählen kein Aussagesubjekt – und zwar, weil es keine raumzeitliche Verbindung gibt.¹⁵⁴ Die Kosten einer solchen Analyse sind jedoch hoch, wie an den Beispielen des so genannten humoristischen und reflektorischen Erzählens deutlich wird, die Hamburger diskutiert: Alle Formen einer Einmischung ‚von außen‘ haben somit „keine ‚existenzielle‘ Bedeutung“.¹⁵⁵ Damit meint sie, dass diese Formen nichts an den Entitäten und Ereignissen der fiktiven Wirklichkeit verändern, argumentiert also selbst von einem Standpunkt dieser Wirklichkeit aus. Um die ontologischen Grenzen in den Blick nehmen zu können, müsste Hamburger von Welten ausgehen; stattdessen argumentiert sie radikal von einem Standpunkt entweder in der realen oder aber in der fiktiven Wirklichkeit aus – ein Übergang ist in ihrem phänomenologisch grundierten Modell nicht denkbar.

Ungeachtet der Schwierigkeiten, die Hamburgers Definition des fiktionalen Erzählens ohne Frage bereithält, besitzt ihr Konzept der Erzählfunktion das Potenzial, die fiktionstheoretischen Implikationen des Erzählens genauer zu beschreiben, nicht nur im Hinblick auf eine epistemologische Dimension,¹⁵⁶ sondern – noch grundlegender – auf eine ontologische. Denn ein mathematischer Funktionsbegriff, wie ihn Hamburger verwendet, der das Erzählen als Zuordnungsvorschrift versteht,¹⁵⁷ kann – wie sie es tut – dafür herangezogen werden zu zeigen, dass das Erzählen seine eigene Welt hervorbringt. Weiterführend fordert er aber auch dazu heraus, zu überlegen, *wie* es das tut. Die Erzählfunktion als Zuordnungsrelation möchte ich in ihrer Basis als ontologische Funktion beschreiben, da sie so etwas wie Welten und den Zugriff auf sie erst vorstellbar macht. Als solche ist sie für das doppelte Profil des Erzählakts bei Genette anschlussfähig, nimmt aber eine Umgewichtung vor: Die ontologische Erzählfunktion besteht in Zuordnungsrelationen des narrativen Diskurses, die eine erzählte Welt bilden, und zwar sowohl in ihrer Struktur als Welt wie auch in der Struktur des Zugriffs auf diese. Das, was Genette als Erzählakt beschreibt, ist für diese ontologische Erzählfunktion zentral, weil sich an ihm die erzählte Welt konstituiert. Gleichzeitig ver-

154 Vgl. Hamburger 1987 [1957], 140.

155 Hamburger 1987 [1957], 139.

156 Siehe Meixner 2019a, 26 f.

157 Vgl. Löschner 2013, 35; Meixner 2019a, 24 f.

hindert die Beschreibung als Erzählfunktion die Gefahr einer Naturalisierung des Erzählens, die selbst Genette unterläuft, die aber – wie ich gezeigt habe – stets mit einer ternären semiotischen Struktur des Erzählens konkurriert und durch diese gebrochen wird. Aus diesem systematischen Problem heraus erwächst der Konstruktion von Erzählinstanzen – und zwar homodiegetischen wie heterodiegetischen –, die allgemeiner als Setzungen des Zugriffs verstanden werden, ihre Bedeutung als zentraler Bestandteil der narrativen Struktur. Eine solche Charakterisierung geht nicht in einer Beschreibung des Erzählens als Mimesis auf,¹⁵⁸ also als Darstellung eines Erzählakts, der als Ursprung des vorliegenden narrativen Diskurses verstanden wird und somit in Aporien führt.¹⁵⁹ Stattdessen weist sie dem Erzählakt insofern einen anderen systematischen Ort zu, als die ontologische Funktion des Erzählens an dieser Systemstelle ihren Einsatzpunkt hat. Der Erzählakt ist der Ort in der narrativen Struktur, von dem aus die ontologische Erzählfunktion organisiert ist und an dem sie in ihrem paradoxen Charakter von Setzung und Zugriff greifbar wird, die in Form von Relationen Welt konturiert.

Letztlich vertauscht die Frage, ob ein Erzählakt eine eigene erzählte Welt hervorbringt oder nicht, den ontologischen Effekt mit der ontologischen Operation der Erzählfunktion. Die erzählte Welt ist nicht vorgängig, stattdessen wird sie als Welt – zumindest in ihrer Kontur – an den Operationen der Erzählfunktion gebildet, welche die Struktur von Setzung und Zugriff regulieren, indem sie die Positionen der narrativen Struktur in Relation setzen. Diese ontologische Erzählfunktion, deren Operationen ich im Folgenden skizzieren möchte, ist die Basisfunktion des Erzählens, insofern im Erzählen eine Welt konturiert wird. Es geht dabei nicht darum, ontologische Prinzipien aus der Philosophie in die Erzähltheorie zu übertragen. Vielmehr ist es das Ziel, die Kategorien, die das Erzählen zu einem World-making machen, ausgehend von einem genuin narrativen Konzept von Welt zu differenzieren und an die narratologischen Analysekatoren anzuschließen, deren Systematik quer zur ontologischen Basisfunktion und auch quer zur Unterscheidung von Diskurs und Geschichte verläuft. Die ontologische Grundfrage der Philosophie – Wie kann es sein, dass etwas ist, und was sind die Kategorien dieses Seins?¹⁶⁰ – geht in der ontologischen Erzählfunktion auf, da das Erzählen selbst diese Fragen in seiner Struktur abbildet. Damit stellt sich die Frage nach der Welt grundsätzlich anders als in der Philosophie: eben nicht logisch-begrifflich, sondern radikal auf der Basis ihrer Darstellungsverfahren, so dass sowohl die Frage als auch die Antworten auf einem rhetorischen und narratologischen Fundament

158 Ein solches Modell schlägt Ansgar Nünning vor, siehe Nünning 2001. Vgl. Neumann/Nünning 2014.

159 Vgl. Meixner 2019a, 116.

160 Vgl. Urbich 2020, 342.

stehen. Bei diesen Antworten ergeben sich durchaus Verbindungen zu zentralen ontologischen Begriffen der Philosophie, weil auch diese schon seit Aristoteles die Disziplinen verbinden und mit ihnen in den Traditionen der Rhetorik und der Poetik ontologische Problemstellungen sozusagen ‚unter dem Radar‘ verhandelt werden.

Ausgerechnet die Gründungsurkunde der Poetik – Aristoteles’ Abhandlung über die Grundprinzipien der Tragödie im Besonderen und der Literatur im Allgemeinen von 335 v. Chr. – bietet bereits eine Perspektive auf diese ontologischen Anteile in Rhetorik und Poetik. Anders als seine Nachfolger interessiert er sich zwar noch nicht explizit für die Wahrscheinlichkeit der dargestellten Welt, aber für diejenige der Handlung.¹⁶¹ Dieses Interesse setzt ein Fundament der von Darstellung abhängigen Welten voraus, für das Aristoteles Begriffe aus seiner Metaphysik heranzieht, um das ontologische Fundament der Handlung zu beschreiben und zu legitimieren. Die Begriffe fungieren als Relais, das Poetik und Ontologie verschaltet. Insbesondere die Rhetorik nimmt in diesem Prozess eine Zwischenstellung ein: Zum einen profiliert Aristoteles in seiner Abhandlung über die Rhetorik ein aktives Sprachverständnis.¹⁶² Wenn Sprache das Potenzial der Verlebendigung hat, dann bezieht sie sich nicht mehr nur auf Gegebenes, sondern erzeugt Neues. Zum anderen werden dort poetologische und rhetorische Begriffe ontologisch geprägt, wie die Begriffe *enérgeia/enérgeia* (lat. *evidentia*) zeigen, die Aristoteles in Rhetorik, Poetik und Metaphysik codiert. Damit erhellen die Begriffe der Poetik und Rhetorik diejenigen der Ontologie zu den Bedingungen der Darstellung.

Von Aristoteles übernimmt in der Folge Quintilian diese übercodierten Begriffe in seine in den kommenden Jahrhunderten einflussreiche Rhetorik *Institutio Oratoria* (95 v. Chr.), die sowohl das Fundament der vormodernen Poetik bis 1800 als auch der modernen Literaturtheorie ab 1800 bildet. Pointiert könnte man daher behaupten, dass seit Quintilian alle das aristotelische Erbe der Ontologie tragen, sobald sie dessen poetologische und rhetorische Begriffe verwenden. Da auch die Diskursnarratologie in ihren Grundzügen nichts anderes als eine Rhetorik des Erzähltextes ist, kann dieses ontologische Erbe zurückverfolgt und reaktiviert werden. In seinen Begriffen gibt sich Genette nicht nur wiederholt als Rhetoriker zu erkennen, er bekennt sich zugleich zum ontologischen Erbe dieser Rhetorik. Die Kategorien, mit denen die Narratologie die erzählte Welt konzeptuell zu fassen versucht – Figuren, erzählte Zeit, erzählter Raum, Ereignisse – können letztlich alle auf Aristoteles *Poetik* zurückgeführt werden. Nimmt

¹⁶¹ Vgl. Arist. Poet. 1451b10.

¹⁶² Siehe einschlägig Campe 1997.

man diese theoretische Urszene bei Aristoteles ernst, dann sind diese Begriffe radikal von der Darstellung her gedacht – ein Erbe, das in der Theoriebildung tendenziell in Vergessenheit geraten ist. Indem Welt so verstanden von der Darstellung zur Anschauung führt – und zwar unabhängig davon, wie konkret anschaulich oder tendenziell unanschaulich sie gestaltet ist und wie explizit oder implizit ihre Regeln formuliert sind –, geht es im Folgenden um die Operationen der ontologischen Funktion des Erzählens, in die sich das narrative Worldmaking differenzieren lässt.

3 Operationen der ontologischen Erzählfunktion

3.1 Differenzieren: Einheit

Die erste und wichtigste Operation der ontologischen Erzählfunktion ist so fundamental, weil sie mit dem Erzählakt, wie Genette ihn versteht, zusammenfällt, nämlich zwischen dem Erzählakt (*narration*) und der erzählten Welt zu differenzieren. Die Operation hängt von der narrativen Vermittlung ab, die – zumindest grundsätzlich – eine ternäre Struktur eröffnet, selbst wenn man davon absieht, diese über ein Modell narrativer Kommunikation zu beschreiben. Indem der Erzählakt vom Dargestellten unterschieden wird, konturiert sich damit gleichzeitig eine ontologische Differenz. Das Differenzieren erlaubt es überhaupt erst, von erzählten Welten zu sprechen, weil es Welten voneinander unterscheidet und somit die Operation der Fiktion schlechthin darstellt.

Genette setzt die Differenz als gegeben voraus, die bei ihm konstitutiv für die dreistellige narrative Struktur ist. Somit beschreibt er nicht die Operation des Differenzierens als Aspekt einer ontologischen Erzählfunktion. Vielmehr geht er von einer ontologischen Differenz aus: Der Erzähler *ist* für ihn immer schon auf eine andere Art und Weise gegeben als die Figuren und Ereignisse, von denen er erzählt. Die Herleitung dieser ontologischen Differenz ist von einem grundsätzlichen Widerspruch geprägt, den Genette nicht auflöst: Er nimmt zum einen ein sprachlogisches Modell narrativer Kommunikation an, in dem der Erzähler außerhalb des Erzählten steht und ihm dadurch ein anderer ontologischer Status zukommt; zum anderen behauptet Genette eine – zumindest grundsätzlich mögliche – Kontinuität zwischen den Positionen. Dieser Widerspruch resultiert daraus, dass er das Erzählen eben nicht nur im Modell narrativer Kommunikation naturalisiert, sondern darüber hinaus – implizit – vom auto- oder homodiegetischen Erzählen als Standardfall ausgeht. Genette führt die Grenze zunächst als vornehmlich zeitliche Differenz ein: Das erzählende Ich erzählt nachträglich vom erzählten Ich als Figur und ‚zerfällt‘ damit in zwei verschiedene Positionen.¹ Mit Verfahren der Zeitgestaltung könne diese Differenz, die Genette in der Unterscheidung von Erzählzeit und erzählter Zeit abbildet, so stark angenähert werden, dass sie aufgehoben erscheint.

Genette beobachtet bei der Beschreibung solcher Verfahren jedoch, dass eine Deckungsgleichheit – selbst in den seltenen Fällen des so genannten gleichzeitigen Erzählens – unmöglich ist, weil die Positionen des Erzählakts und der erzählten Welt „ein Abstand [trennt], der allerdings weder zeitlicher

1 Vgl. Genette 2010, 147.

noch räumlicher Natur ist“.² Wenn dieser Abstand, von dem Genette spricht, weder zeitlich noch räumlich zu bestimmen ist, dann heißt das, dass Genette an dieser Stelle eine ontologische Differenz ansetzt, also eine Trennung von Welten – oder zumindest von der erzählten Welt und einem nicht näher bestimmten Bereich außerhalb dieser.³ Eben für diese Welten ist Genette jedoch geradezu blind, weil er sein Modell der narrativen Ebenen explizit nur sprachlogisch begründet. Dennoch unterläuft ihm immer wieder eine Vermischung von sprachlogischer und ontologischer Argumentation – also von pragmatischer Ebene und Welt –,⁴ während er versucht, die spezifische Zeitlichkeit des Erzählens zu beschreiben.

Für ihn ist die ontologische Differenz damit weiterhin zunächst ein zeitliches Problem, das sich genau dadurch auszeichnet, dass es die Vorstellung einer Kontinuität von Handlung und Erzählakt bricht. Er analysiert die Narration als eine Art unhintergehbare Präsenz der Erzählung, „welches uns der Erzähler, anders als der Held, im Nu eines blitzhaften Augenblicks offenbart“.⁵ Nur über das Ursprungsaxiom des Erzählakts erhält demnach der Erzähler bei Genette eine grundsätzlich andere Existenzweise als die Elemente und Figuren der erzählten Welt: Das Präsenz des Erzählens ist immer ein anderes als die jeweils erzählte Gegenwart. Diese Differenz beschreibt Genette in einer räumlichen Metapher, die in ihrer Richtung auf die Operation der ontologischen Erzählfunktion zielt, um die es mir geht: Das Ursprungsaxiom des Erzählens trennt die Positionen in ein Innen und ein Außen der Erzählung.⁶ So erklärt sich die scheinbar paradoxe Formulierung bei Genette, dass die Narration diese Differenz *bildet*.⁷

Das Differenzieren als die basale Operation der ontologischen Erzählfunktion zu konzeptualisieren, geht vor die ontologische Differenz zurück, die Genette voraussetzt, anstatt zu beschreiben, wie sie zustande kommt. Sie kommt Genette argumentativ immer wieder in die Quere und erzeugt theoretisch durchaus fruchtbare Widersprüche. Denn die ontologische Operation des Differenzierens hängt von der narrativen Vermittlung ab, welche die Trennung der Bereiche einführt und aufrechterhält. Dass dabei an der Position des narrativ Dargestellten Welt erzeugt wer-

² Genette 2010, 147; „une distance qui n'est ni dans le temps ni dans l'espace“ (Genette 1972, 238).

³ Vgl. Genette 2010, 147.

⁴ Vgl. Bartsch/Bode 2019, 35.

⁵ Genette 2010, 147; „qui est et n'est pas celui que le narrateur, à son tour, nous révèle en la durée d'un éclair“ (Genette 1972, 238).

⁶ Vgl. Genette 2010, 147.

⁷ Vgl. Genette 2010, 147.

den kann, ist dieser Operation zuzuschreiben. Als Welt kommt eine erzählte Welt dadurch zustande, dass sie als Bereich von einem anderen Bereich abgegrenzt wird. Diese Abgrenzung bewerkstelligt rein strukturell die Narration, die sich als konstruierter Akt außerhalb der erzählten Welt positioniert. Bei der Operation des Differenzierens handelt es sich aber nicht (bloß) um einen initialen Akt der Setzung, sondern die ontologische Erzählfunktion operiert ständig an dieser Differenz: Sie kann die erzählte Welt von einem Bereich der Nicht-Welt – und das heißt zunächst einmal: des nicht Dargestellten – abgrenzen; sie kann sie auch von einem Bereich einer anderen Welt abgrenzen – wenn am systematischen Ort des Erzählakts ebenfalls ‚Welt gemacht‘ wird –; und schließlich kann sie die Positionen kurzschließen und eine raumzeitliche Kontinuität behaupten. In allen diesen Formen konturiert sich die Welt genau an dieser Operation und ihrer Differenz, welche die narrative Struktur mit sich bringt.

Insofern verkehren die Fragen, ob ein Erzählakt mit jeder Erzählung eine eigene erzählte Welt hervorbringt oder nicht, und ob er auch lediglich eine Erzählung hervorbringen kann, während die erzählte Welt dieselbe bleibt,⁸ ontologischen Effekt und ontologische Operation. Die erzählte Welt ‚bleibt nicht dieselbe‘, sondern sie wird als Welt – zumindest in ihrer Kontur – an dieser Operation gebildet, und zwar entweder verbindend oder trennend. In jedem Fall aber umfasst das Erzählen eine Operation, die diese Positionen der narrativen Struktur in Relation setzt. Wenn Genette in seiner Begrifflichkeit an dieser systematischen Stelle von der ‚Grenze‘ zur „Schwelle“⁹ wechselt, dann ist das keine begriffliche Inkohärenz. Stattdessen bildet sie die Ambiguität dieser ontologischen Operation ab.¹⁰

Die Struktur der Differenz, die dem Erzählen im Moment der Vermittlung inhärent ist, ist gleichzeitig *das* definitorische Strukturmerkmal der Fiktion. Dass Welt sich durch eine Grenze konstituiert, ist nur dann denkbar, wenn man von einem Modell der – wie es Elena Esposito mit Rückgriff auf Niklas Luhmann nennt – „Realitätsverdoppelung“¹¹ ausgeht. Esposito führt in ihrer Studie zur *Fiktion der wahrscheinlichen Realität* (2007) aus, inwiefern letztlich jede Form der Darstellung eine solche Realitätsverdoppelung bildet;¹² umgekehrt kann der Bereich der Realität damit aber immer überhaupt erst von der Verdop-

⁸ Siehe bspw. die Typologie, die Bartsch/Bode 2019, 35–40, hinsichtlich der Unterscheidung von sprachlogischer Ebene (dort: Diegese) und ontologischer Welt vorschlagen.

⁹ Genette 2010, 147.

¹⁰ Siehe Pierstorff 2019.

¹¹ Esposito 2007, 7, die sich wiederum auf Luhmann bezieht, vgl. Luhmann 2000, 58–64.

¹² Eine ähnliche Argumentation findet sich bei Genette im *Frontières*-Aufsatz, wenn er die Begriffe ‚Diegesis‘ und ‚Mimesis‘ gleichsetzt, vgl. Genette 1976, 4.

pelung her gedacht werden.¹³ Fiktion bezeichnet mit Esposito demnach ganz grundsätzlich das Phänomen, dass Welt in der Darstellung immer nicht ‚die reale Welt‘ ist. Umgekehrt ist Welt aber erst Welt qua Darstellung.¹⁴ Fiktionale Erzählliteratur ist als eine Form literarischer Darstellung ebenfalls der Realitätsverdoppelung zuzurechnen. Darüber hinaus ist sie in besonderer Weise dazu geeignet, die Realitätsverdoppelung selbst zu reflektieren: zum einen – wie Esposito es als Merkmal des modernen Romans anführt – über weitere Realitätsverdoppelungen im Bereich der erzählten Welt,¹⁵ zum anderen aber auch durch die besondere Anlage der narrativen Struktur. Indem der dreistelligen narrativen Struktur selbst eine solche Differenz eingetragen ist, wiederholt sich damit die ‚Realitätsverdoppelung‘ im Bereich der narrativen Darstellung. Erzählen bringt demnach nicht nur erzählte Welten hervor, sondern bildet in seiner Struktur die Differenz ab, die Welt konstituiert.

Indes ist Welt mehr als eine Struktur. Denn mit dem Fokus auf den Operationen, die diese ontologischen Strukturen stiften, ist Welt immer abhängig von Darstellung. Als narratologische Kategorie ist Welt, und zwar unabhängig von einem historisch variablen Verständnis des Begriffs, ohne Begrenzung nicht denkbar. Dieses Strukturmerkmal bestimmt die Darstellung von Welt durch die Begriffsgeschichte hindurch. Ob in der theologischen Tradition zeitlich oder räumlich als begrenzte Lebenszeit bzw. begrenzter Lebensbereich der sterblichen Menschen, in der naturwissenschaftlichen Tradition als begrenzte Erkenntnis des Individuums, oder auch in den metaphorischen Verwendungsweisen gedacht, die alle auf Vorstellungen von Bereichen einer gewissen Eigengesetzlichkeit zielen – die Grenze ist das konstitutive Strukturmerkmal.¹⁶ Somit steht mit dem Differenzieren als der ersten und basalen Operation der ontologischen Erzählfunktion, an der sich die erzählte Welt konturiert, der ontologische Begriff der Einheit zur Disposition. Als einer der großen metaphysischen Begriffe ruft die Einheit Vorstellungen eines gesicherten Sinnzusammenhangs auf,¹⁷ der zweifellos sowohl für einen modernen Weltbegriff als auch für fiktionale Welten grund-

¹³ Vgl. Esposito 2007, 120.

¹⁴ Vgl. Esposito 2007, 70f. Esposito verwendet in der Regel nicht den Begriff der Welt, sondern den der Realität, wobei sie keine Differenzierung vornimmt. An der Überlegung, dass Realität geordnet nur in Darstellung verfügbar ist, setze ich den Begriff der Welt an.

¹⁵ Vgl. Esposito 2007, 17f.

¹⁶ So ist auch im umfangreichen Eintrag des *Deutschen Wörterbuches* zur „welt“ die Grenze das Merkmal, das von der wörtlichen Bedeutung, abgeleitet vom lateinischen *saeculum* und *mundus* (bzw. altgriechisch *aión* und *kósmos*), die übergreifende, umfassende räumliche und zeitliche Ordnung der Menschheit auf andere Bereiche übertragbar macht, nämlich für „einen in sich geschlossenen bezirk verschiedener art“ (DWB, Bd. 28, 1459).

¹⁷ Vgl. allgemein Hadot/Flasch/Heintel 1972.

sätzlich nicht adäquat ist. Neben dieser metaphysischen Variante umfasst der Begriff aber eben auch jede Form eines in sich zusammenhängenden Bereichs, der eine Einheit neben anderen Einheiten zu bilden in der Lage ist. Jedoch – und das ist der Mehrwert eines narratologischen Weltbegriffs – ist diese Einheit Ergebnis einer Operation der Differenz, wenn sie nicht an dieser Operation verworfen wird. Vor dem Hintergrund eines solchen Weltbegriffs, der auf der Differenz basiert, muss das ontologische Problem der Einheit immer schon von der Zweiheit her adressiert werden. Konfrontiert man die narratologische Kategorie der erzählten Welt somit zum einen mit der grundsätzlichen Abhängigkeit von Darstellung und zum anderen mit der systemtheoretischen Formulierung von Fiktion als Realitätsverdoppelung, dann zeigt sich, dass die Einheit der erzählten Welt nicht vorausgesetzt werden kann, sondern die Differenz die Bedingung ihrer Möglichkeit ist, unabhängig davon, ob die erzählte Welt insgesamt auf ein Konzept der Einheit hin ausgerichtet ist oder nicht. Im Differenzieren besteht also die basale Operation der ontologischen Erzählfunktion.

3.2 Singulieren: Singularität

Die zweite Operation der ontologischen Erzählfunktion ist das Singulieren. Wenn Welt von der Darstellung zur Anschauung führt, ist sie ohne das Einzelne nicht zu denken. Die Struktur der erzählten Welt kommt dadurch zustande, dass sich im Erzählen Singularität und Pluralität gegenseitig konstituieren. Diese Operation legt also eine mereologische Basis des Erzählens offen, die nötig ist, um überhaupt Entitäten und einzelne Daten einzuführen, welche die erzählte Welt ausdifferenzieren. Somit etabliert jedes Erzählen immer auch eine eigene Ontologie, indem es die Entitäten und Daten der erzählten Welt festlegt und somit die Möglichkeit der narrativen Bezugnahme schafft.¹⁸ Gleichzeitig ist die Operation des Singulierens insofern mit der Operation des Differenzierens verbunden, als sie überhaupt erst Positionen der narrativen Struktur unterscheidbar werden lässt.

Genette bringt in seinem Beitrag *Frontières du récit* zum berühmten achten Heft der *Communications* von 1966, der eine Art Vorstudie für die späteren umfangreichen Ausführungen darstellt, die ontologischen Indikatoren des Erzählens in Verbindung mit Verfahren der Beschreibung.¹⁹ Genette lässt in diesem Aufsatz

¹⁸ Vgl. die Typologie der ‚world builders‘ bei Werth, die räumliche und zeitliche Daten sowie einzelne konkrete Entitäten umfassen, Werth 1995, 76 f.

¹⁹ Vgl. Genette 1966, 156 f.

die drei Begriffspaare *Diegesis* und *Mimesis*, *Erzählung* und *Beschreibung* und schließlich *récit* und *discours* kollidieren, indem er auf Abgrenzungsschwierigkeiten hinweist. Um zu zeigen, inwiefern das Erzählen nicht ohne das Beschreiben auskommt, führt er Argumente ins Feld, die auf das Singulieren als Operation der ontologischen Erzählfunktion hinweisen: Die Substantive eines narrativen Satzes könnten als beschreibend verstanden werden „by the sole fact that they designate animate or inanimate *beings*“.²⁰ Das Verb ‚désigner‘, das Genette wählt, um den ontologischen Effekt der Grammatik zu beschreiben, verbindet dabei bereits beide Dimensionen: die deiktische Setzung und die Bezeichnung,²¹ die im Deutschen mit dem Begriffspaar Nennen und Benennen wiedergegeben werden können. Das Erzählen basiert somit immer auf der Beschreibung als Darstellung einzelner belebter oder unbelebter Gegenstände, womit die beschreibende Grundlage des Erzählens auch als ontologische Implikation verstanden werden kann. „Perhaps this is so because objects can exist without movement, but not movement without objects“,²² vermutet Genette. Obwohl für ihn das Einzelne in diesem Zusammenhang keine Kategorie ist, weil auch die Überlegungen zu den ontologischen Implikationen des Erzählens nur eine Nebenbemerkung darstellen, führt dieser Zusammenhang zu den Phänomenen, die Träger dieser Implikationen sind: Auf der morphologischen Ebene sind das zunächst Substantive, aber auch bestimmte Verbformen und unter rhetorischen Gesichtspunkten gehören dazu die Figuren aus der Gruppe der *Amplificatio*, und zwar insbesondere der *Enumeratio*.

Auf der Ebene der Diskursphänomene ist die Operation des Singulierens eng verbunden mit dem grammatischen Numerus, in dem die Möglichkeit angelegt ist, grammatisch einzelne Elemente und Ereignisse zu differenzieren. Dabei stellt sich die Relevanz dieser grammatischen Struktur in Bezug auf fiktionales Erzählen grundsätzlich anders dar als für die Frage nach der erkenntnistheoretischen Relevanz solcher grammatischen Strukturen in der Sprache. Während in der Sprachphilosophie darüber nachgedacht wird, was sich für ein Zugang zur Realität in dieser Struktur abbildet und was diese grammatische Kategorie ontologisch gewendet repräsentiert – bzw. noch radikaler: ob sie überhaupt repräsentiert –,²³ stellt sich diese Frage für das fiktionale Worldmaking in dieser Form nicht, weil die Welten narrativ erzeugt werden und somit von den sprachlichen Strukturen

²⁰ Genette 1976, 5, Herv. C.P.; „du seul fait qu'ils désignent des êtres animés ou inanimés“ (Genette 1966, 156).

²¹ Vgl. Trésor de la langue Française informatisé (TLFi): „désigner“.

²² Genette 1976, 6; „peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets“ (Genette 1966, 157).

²³ Vgl. Leiss 2012, 18–68.

abhängen. Vielmehr führen die grammatischen Phänomene des Numerus ontologische Differenzierungen in die erzählte Welt ein, die auf einer Struktur der Teilbarkeit beruhen. Figuren, Gegenstände oder Ereignisse zu erzählen bedeutet, das Einzelne als Teil einer Welt und in Beziehung zu dieser Welt auszumachen. Die Operation des Singulierens hat demnach die Aufgabe, verschiedene Positionen innerhalb eines raumzeitlichen Koordinatensystems zu markieren.

Obwohl die Operation des Singulierens auf einzelne Entitäten und Daten ausgerichtet ist, spielen dabei verschiedene mereologische Strukturdispositionen bereits eine Rolle und halten wiederum die umgekehrte Bewegung einer Zusammenfassung zu (Teil-)Mengen bereit. Für diese Strukturen ist nicht allein der grammatische Numerus zuständig, sondern darüber hinaus lassen sich auch Substantive in ihrer mereologischen Logik unterscheiden, also im Hinblick auf die Teil-Ganzes-Strukturen, die sie indizieren.²⁴ Die Linguistik bietet verschiedene Merkmalsoppositionen an, mit deren Hilfe Substantive eingeordnet werden können, um ihre mereologischen Relationen zu beschreiben. Zunächst lassen sich grundsätzlich zählbare und nichtzählbare Nomina unterscheiden: Während Massennomina oder Kontinuativa nicht zählbare Mengen anzeigen, zu denen etwas hinzugefügt werden kann, ohne dass diese Veränderung grammatisch angezeigt wird, werden bei zählbaren Nomina, den Individuativa, Hinzufügungen grammatisch durch Pluralbildung angezeigt. Darüber hinaus lassen sich die Massennomina durch die Opposition von homogen und inhomogen weiter unterscheiden, und zwar in homogene Stoffnomina und inhomogene Kollektivnomina, von denen letztere zählbare Teile anzeigen, also ‚sekundär‘ zählbar sind.²⁵ Auf diesen grammatischen Strukturen beruht auch die Operation des Singulierens, die somit neben einer bloßen Numerusdifferenz verschiedene Teil-Ganzes-Relationen einführt.

Die grammatischen Strukturen und mereologischen Logiken dessen, was die Linguistik als Lexikoneintrag bezeichnet, reichen jedoch allein nicht aus, um die konstitutive Funktion des Singulierens für die erzählte Welt zu beschreiben. Die Darstellung einzelner Elemente tendiert zu einer Sprachverwendung des Nennens, während die konstitutive Funktion des Einzelnen für ein Worldmaking von der narrativen Darstellung abhängt. Die Struktur dieses Verfahrens steht ebenfalls in enger Verbindung zur rhetorischen Amplifikationsfigur der Enumeratio: Einzelne Elemente werden ausdifferenziert und in eine Reihe gestellt.²⁶ Bei Quintilian noch auf die Dispositio der Rede bezogen und keine eigenständige Figur,

²⁴ Vgl. Werner 2012, 7 f.

²⁵ Vgl. Werner 2012, 7 f.

²⁶ Vgl. Lausberg 2008, § 671.

verschiebt sich die Bezeichnung der Enumeratio in der Theoriebildung der modernen Rhetorik mehr zur Form der Aufzählung gleichrangiger Elemente selbst.²⁷ Sabine Mainberger hat in ihrer Studie zur *Kunst des Aufzählens* (2003) den Zusammenhang von Nennen, Aufzählen und Erzählen aufgezeigt. Sie führt anhand verschiedener Formen der Aufzählung vor, wie diese die Struktur eines „vielheitliche[n] Ganze[n]“²⁸ entfalten. „Sie [die Aufzählungen, C.P.] alle konstituieren, organisieren und präsentieren jeweils eine Vielheit – wovon auch immer; dabei zeigen sich die einzelnen Elemente dieser Pluralität als einzelne wie auch als zugehörig zu einem Ensemble“.²⁹ Dabei steht mit der Operation des Singulierens eine topische Organisation der Amplificatio im Zentrum, weil mit ihr auf eine Ordnung gezielt wird, die einzelne Entitäten und Daten als Teile differenziert. Als rhetorisches Format des Singulierens leistet die Enumeratio eine räumlich zu denkende Ordnung, die Welt und einzelne Welt-daten verbindet. Dergestalt bildet die Form der Aufzählung eine Matrix für das Worldmaking: als Struktur einer geordneten Menge von Daten.

Gleichzeitig lässt die Aufzählung als Matrix für die Operation des Singulierens die performative Dimension des Erzählens in den Vordergrund treten. Denn in der reinen Aufzählung von Konkreta tritt die performative vor die bezeichnende Funktion, wodurch die Sprache gestisch wird:

Die Phänomenologie des Zeigens macht deutlich, daß auf etwas zeigen und jemanden mit seinem Namen anreden korrespondierende Gesten sind. Aufzählungen, in denen die Sprache fragmentiert ist und die Wörter wie Namen behandelt werden, sind deiktisch; sie sagen nichts über das Genannte, weisen nur auf es hin, damit es anderes von sich zu erkennen gebe, als jede Beschreibung vermitteln könnte.³⁰

Die Aufzählung etabliert so eine deiktische Geste, in welcher der Erzählakt in Erscheinung tritt. Obwohl die narrative Darstellung in der Regel eben nicht (nur) aufzählend verfährt, liegt die Aufzählung dem Worldmaking insofern als Matrix zugrunde, als die Operation des Singulierens auf ihr beruht. In der Matrix der Aufzählung entfaltet die ontologische Erzählfunktion die erzählte Welt qua Singularitäten.

Die Operation des Singulierens adressiert den philosophischen Begriff des Einzelnen, der immer wieder als die Weise des Seins überhaupt verstanden wurde. Aristoteles' essenzialistische Ontologie stützt sich wesentlich auf das Einzelne, das er in seiner Kategorienschrift das ‚erste‘, nämlich substanzielle

²⁷ Vgl. Schöpsdau 1994, 1232f.

²⁸ Mainberger 2003, 8.

²⁹ Mainberger 2003, 7.

³⁰ Mainberger 2003, 117.

Sein (*proté ousía*), „das den Eigenschaften zugrunde liegende Einzelding“³¹, nennt. Dort nimmt er es zur Grundlage, um verschiedene Kategorien zu unterscheiden, mit denen das Sein erfasst werden kann. Es umfasst neben dem ersten, substanziellen Sein auch ein ‚zweites Sein‘, das relational vom ersten abhängig ist, wenn es an diesem – akzidentiell – in Erscheinung tritt.³² Der Begriff *ousía* ist dabei bereits bei Aristoteles weniger eine definitorische Bestimmung als vielmehr Schauplatz des Nachdenkens über das konkrete Einzelding in seiner Relativität zu Allgemeinbegriffen, wie in der Aristoteles-Forschung anhand der begrifflichen Differenzen zwischen der Kategorienschrift und seiner Metaphysik diskutiert wurde.³³ Der Begriff bezeichnet aber den Einsatzpunkt des Nachdenkens über das Sein, das er als Etwas-Sein vorstellt und das Aristoteles dann anhand von Kategorien beschreibbar machen möchte.

Dieses ontologische „Koordinatensystem“³⁴ ist deshalb so wichtig, weil es als Beschreibungsangebot die kritische wie weiterentwickelnde Rezeption durch die Philosophiegeschichte hindurch leitet.³⁵ Unabhängig davon, welche Gewichtung dieser Begriffe in der Rezeption vorgenommen, das heißt, welcher Ebene Priorität eingeräumt wurde,³⁶ ist das Nachdenken über gegenständliches Sein in Relation zu verschiedenen ‚Seinendheiten‘, also komplexen ontologischen Strukturen, stets darauf bezogen. Christian Kanzian fasst im *Handbuch der Ontologie* (2020) die Begriffe zusammen, die dafür bereitstehen und anhand derer die konfliktreiche Rezeption um das Sein vonstattenging: „Wir können also bei Abstrakta zwischen individuellen und universalen unterscheiden [...] und sie allesamt den Konkreta gegenüberstellen, die auch als Partikularien oder konkrete Individuen bezeichnet werden“.³⁷

Weil sich die philosophische Frage nach dem Einzelnen in Bezug auf erzählte Welten grundsätzlich anders darstellt, kann es einer ontologischen Narratologie mithin nicht darum gehen, ein philosophisches ‚Bekenntnis‘ abzulegen oder sich in der Frage nach einer Priorität festzulegen. Vielmehr geht es darum, aufzuzeigen, welche ontologischen Begriffe eine Operation des Singulierens adressiert, die für das Worldmaking konstitutiv ist. Diese Perspektive kehrt die Diskussion um, inwiefern die aristotelischen Kategorien Sprache, Denken und

31 Fluck 2015, 13.

32 Vgl. Schmitt 2020, 27–30. Vgl. Hübner 2011.

33 Vgl. überblicksartig Schmitt 2020. Siehe stellvertretend Fluck 2015.

34 Schmitt 2020, 27.

35 Vgl. Schmitt 2020, 27–29.

36 Siehe überblicksartig Hübner 2011; Schmitt 2020, 28.

37 Kanzian 2020, 389.

Sein engführen oder grundsätzlich verwechseln,³⁸ und interessiert sich dafür, welche ontologischen Strukturen sprachlich und narrativ in Form der Operationen etabliert werden. Sie ist sozusagen von der metaphysischen Gretchenfrage befreit, wenn sie stattdessen eine solche Priorität höchstens in der spezifischen Faktur des Worldmaking einzelner Texte, Autor*innen oder Epochen auszumachen versucht.

Das Einzelne als ontologischer Effekt der Operation des Singulierens ist deshalb notwendig für das Worldmaking, weil die raumzeitliche Anschauung von den einzelnen Daten und Entitäten abhängt. Dennoch ist es unauflösbar mit weiteren ontologischen Operationen verbunden, die im Erzählen ineinandergreifen und die weitere ontologische Begriffe ins Spiel bringen. An das Einzelne knüpfen sich nämlich Probleme, die mit diesem philosophiegeschichtlich in Verbindung stehen, insbesondere das der Individualität oder der Identität. Gerade die Abgrenzung der Singularität von Individualität, um die es mit der folgenden Operation – dem Detaillieren – noch gehen soll, wurde dabei nicht immer klar gezogen.³⁹ Deshalb ist auch der ontologische Begriff des Einzelnen, der mit dieser Operation adressiert wird, stets in Relation zu denken. Folglich ist in den Überlegungen zur Individualität immer eine doppelte Perspektive angelegt, die zwei unterschiedliche Probleme fokussiert: Zum einen ein vornehmlich zahlenrelationales Argument, in der das Einzelne als Datum zunächst nur über die Zahlenrelation bestimmt ist (Singularität), zum anderen die Frage danach, was das Einzelne vor anderen Einzelnen auszeichnet und als solches unterscheidbar macht (Individualität).⁴⁰

3.3 Detaillieren: Individualität

Die dritte Operation der ontologischen Funktion des Erzählens ist das Detaillieren, in der sich die Tendenz des Erzählens zum Einzelnen ausdrückt. Denn erzählte Welten konstituieren sich nicht durch umfassende oder gar vollständige Listen einzelner Weltdaten. Stattdessen zeichnet die erzählte Welt in ihrem Funktionszusammenhang zum Erzählen ein stärkerer oder weniger starker Fokus auf einzelne Objekte, Figuren, räumliche Elemente oder Ereignisse aus. Entsprechend bestimmt das Detaillieren anders als das Singulieren das Einzelne also nicht bloß zahlenmäßig, sondern entfaltet es in seinen Bestandteilen

³⁸ Vgl. Schmitt 2020, 30.

³⁹ Vgl. Strub 1995.

⁴⁰ Vgl. Lorenz 2008.

und gegebenenfalls auch Eigenschaften. Dabei operiert es aber ebenfalls relational: Die Teil-Ganzes-Relation, welche die Operation des Detaillierens organisiert, setzt dabei an den einzelnen Entitäten der erzählten Welt an.

Die Daten einer erzählten Welt stehen nie gleichgeordnet nebeneinander. Welten zu erzählen bedeutet folglich immer, dass im Erzählen einzelnen Elementen mehr narrative Aufmerksamkeit als anderen zuteilwird, wodurch einzelne Daten und Entitäten verdichtet werden. Diese Aufmerksamkeit drückt sich zunächst als Zahlenverhältnis aus, und zwar zwischen den Entitäten der erzählten Welt und der Darstellung. Auch diese Operation lässt sich mit Genettes Überlegungen zur narrativen Rolle des Beschreibens in Verbindung bringen. Nachdem er in seinem Aufsatz *Frontières du récit* gezeigt hat, dass die Unterscheidung von Erzählen und Beschreiben schon allein deshalb schwierig ist, weil die ontologische Basis einer jeden Beschreibung – nämlich Entitäten zu differenzieren – gleichermaßen einem jeden Erzählen zugrunde liegt, schlägt er vor, Erzählen und Beschreiben als verschiedene ‚Einstellungen‘ gegenüber der erzählten Welt zu begreifen:

These two types of discourse may thus be considered two antithetical attitudes toward the world and existence, the one more active and the other more contemplative and thus more poetic (according to the traditional equivalence). But from the standpoint of modes of representation, to recount an event and to describe an object are two similar operations which put the same resources of language into play.⁴¹

Genette geht es an dieser Stelle zwar um eine Unterscheidung der Darstellungsverfahren. Dennoch lässt sich daraus auch das Profil der ontologischen Erzählfunktion ableiten, wenn Genette die beiden Typen der Darstellung – Erzählen und Beschreiben – als verschiedene ‚Einstellungen‘ der Darstellung zur erzählten Welt fasst. Die Operation des Singulierens leistet die Verbindung, indem sie das Einzelne überhaupt vorstellt: „to recount an event“, während für das Ereignis, das Genette als Größe der erzählten Welt behandelt, bereits eine komplexe Struktur konzipiert wird, für die Singulieren und Detaillieren zwangsläufig immer schon ineinandergreifen.

Die Operation des Detaillierens, die sich in ihren Phänomenen mit dem deckt, was Genette als Beschreiben bezeichnet, geht über das Benennen des Einzelnen hinaus. Letztlich liegt der Unterscheidung dieser beiden ‚Einstellungen‘ die Vorstellung einer Zahlenrelation zugrunde. Während die Operation des

⁴¹ Genette 1976, 7. „Ces deux types de discours peuvent donc apparaître comme exprimant deux attitudes antihétiques devant le monde et l'existence, l'une plus active, l'autre plus contemplative et donc, selon une équivalence traditionnelle, plus ‚poétique‘. Mais du point de vue des modes de représentation, raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage“ (Genette 1966, 158).

Singulierens sich durch ein 1:1-Verhältnis von Diskursphänomenen und Entitäten der erzählten Welt auszeichnet, kippt das Verhältnis mit der Operation des Detaillierens. Es wendet auf der Ebene des narrativen Diskurses mehr Elemente auf, um eine Entität der erzählten Welt darzustellen. Genette versteht die narrative Darstellung letztlich immer als Ereignisdarstellung, in der die Entitäten der erzählten Welt in der Regel als Bestandteile der Ereignisse präsentiert werden, wohingegen deskriptive Passagen eine Art Negativfolie von Ereignissen bilden. Die narrative Darstellung von Ereignissen umfasst dabei beide Operationen, weshalb die von mir vorgeschlagene Typologie vornehmlich eine Differenzierung der ineinandergreifenden Tendenzen im Hinblick auf die ontologischen Strukturen vornimmt, die diese anzeigen.

Dass Genette in der Ausformulierung seiner Erzähltheorie Diskurs und Geschichte über eine solche Zahlenrelation in Beziehung setzt, wird vor allem in seinen Ausführungen zu zeitlichen Strukturen der Dauer deutlich. Die Geschwindigkeit des Erzählens bemisst Genette mithilfe einer Skala, die über die Hilfskonstruktion der Erzählzeit Elemente *von discours* und *histoire* miteinander in Beziehung setzt:

- Pause: $ZE = n, ZG = 0$. Also: $ZE \infty > ZG$
- Szene: $ZE = ZG$
- Summary: $ZE < ZG$
- Ellipse: $ZE = 0, ZG = n$. Also: $ZE < \infty ZG$.⁴²

Die Skala, die Genette hier abbildet, formalisiert das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, wobei bezeichnenderweise genau der Umschlagpunkt vom zeitdeckenden Erzählen zur so genannten ‚Pause‘ übersprungen wird.⁴³ Dass die Konstruktion dieser doppelten Zeitlichkeit problematisch ist, und zwar an beiden Positionen, ist in der narratologischen Theoriebildung ausführlich diskutiert worden.⁴⁴ Dennoch scheint die Vorstellung der Zahlenrelation auf zentrale Operationen des Worldmaking hinzuweisen, die sich letztlich genau im

⁴² Genette 2010, 59. ZE steht für die Zeit des Erzählens, ZG für die Zeit der Geschichte.

⁴³ In ihrer Aufbereitung dieser Skala wirken Martínez und Scheffel diesem Ungleichgewicht entgegen und erweitern sie um die ‚Dehnung‘, ohne das grundsätzliche Problem des Maßstabs zu reflektieren, vgl. Martínez/Scheffel 2019 [1999], 42–47.

⁴⁴ Für einen Überblick siehe Scheffel/Weixler/Werner 2014. Während bei Genette die Relationalität der Erzählzeit und ihr Status als Konstruktion – als „Pseudo-Zeit“ (Genette 2010, 18, Herv. im Original) – klar benannt wird, ist die eher anwendungsorientierte Rezeption dazu übergegangen, die Erzählzeit in Seiten (oder Stunden) zu bemessen, markiert also das unauf lösbare Problem, das in der Struktur der Fiktion begründet liegt, mit einem Kategorienfehler; siehe bspw. Lahn/Meister 2016, 35; Martínez/Scheffel 2019 [1999], 221.

Umschlag von einem Verhältnis der ‚Szene‘ zu einem der ‚Pause‘ differenzieren: das Singulieren und das Detaillieren.

Genette ist sich dabei bewusst, dass die Vorstellung dieses Verhältnisses von zeitlicher Dauer auf problematischen Konstruktionen basiert. Zur Bestimmung des ‚Nullpunkts‘ im Sinne eines Entsprechungsverhältnisses von 1:1 umgeht er das Problem der Konstruktionen deshalb mithilfe eines Ebenenwechsels, der gleichzeitig einen Moduswechsel bedeutet: Die ‚Szene‘ stehe „meist in Form eines Dialogs, in der, wie wir sahen, eine konventionelle Gleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit vorliegt“.⁴⁵ Während die Erzählung von Ereignissen durchaus eine Zuordnung entsprechend der Skala zulässt und so bestimmte ‚Geschwindigkeitseffekte‘ produziert, besitzt sie gerade im ‚Nullpunkt‘ einen blinden Fleck. Eine Deckungsgleichheit von Diskurselementen, in denen Genette die Erzählzeit berechnet, und erzählten Ereignissen, deren zeitliche Ausdehnung ebenso schwer festzumachen ist, kann Genette nur denken, indem er von der Erzählung von Ereignissen zur Erzählung von Worten wechselt. Letztlich kann nur eine Naturalisierung des Erzählens als Sprechakt (*narration*) den Maßstab für den Umschlagpunkt bereitstellen: Ein in der erzählten Welt geäußertes Wort entspricht einem im Diskurs abgebildeten Wort. Genettes Moduswechsel zeigt, dass sein System doppelter Zeitlichkeit genau an dieser Stelle versagt, wo die narrative Vermittlung unhintergebar scheint, weil eine 1:1-Entsprechung keinen Maßstab besitzt.

Diese ‚Leerstelle‘ in der narrativen Darstellung von Ereignissen führt zu Genettes Überlegungen zur narrativen Mimesis, womit er in Abgrenzung von der traditionellen Gegenüberstellung der Begriffe Mimesis und Diegesis die Mimesis in den Bereich der Diegesis überführt.⁴⁶ Er lotet mit dem Mimesis-Begriff die verschiedenen Maßstäbe des Worldmaking aus: Für den Bereich der „Erzählung von Worten“ setzt er einen anderen an als für den der „Erzählung von Ereignissen“.⁴⁷

Der Gegensatz *Diegesis/Mimesis* führt einen also zu der Aufteilung in Worte und Ereignisse, wo er klarere Bemessungsgrundlagen erhält: In der Erzählung von Worten bemisst er sich an dem Grad der Buchstäblichkeit in der Wiedergabe der Reden; in der Erzählung von Ereignissen an dem Grad des Zurückgreifens auf gewisse Verfahren [...] zur Erzeugung der *mimetischen Illusion*.⁴⁸

⁴⁵ Genette 2010, 59.

⁴⁶ Vgl. Genette 2010, 104.

⁴⁷ Genette 2010, 105.

⁴⁸ Genette 2010, 199 f., Herv. im Original. „L’opposition *diégésis/mimésis* conduit donc à la répartition événements/paroles, où elle se réfracte sur des bases plus saines: dans le récit de paroles, selon les degrés de littéralité dans la reproduction des discours; dans le récit d’événements, selon les degrés de mimétisme dans la reproduction des événements.“

Während nur die Mimesis der Erzählung von Worten überhaupt im engeren Sinn als Mimesis verstanden werden könnte und dort das Worldmaking auf eine 1:1-Entsprechung hin ausgerichtet ist,⁴⁹ ist die „*Mimesis-Illusion*“ der Erzählung von Ereignissen eben gerade darauf angewiesen, „möglichst detailliert, präzise oder ‚lebendig‘ [zu] erzählen“.⁵⁰ Die Mimesis-Illusion, wie Genette die Ausgestaltung einer erzählten Welt in ihrer Welthaftigkeit nennt,⁵¹ ist folglich von rhetorischen Verfahren der Evidentia abhängig.⁵²

Gerade das Detail spielt in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle, weil es den Fluchtpunkt in der arithmetischen Logik der Operationen des Singulierens und des Detaillierens darstellt. Ein Fluchtpunkt ist das Detail, weil das Prinzip des Detaillierens zwar auf eine Quantität hin ausgerichtet ist, jedoch eine Maximalgrenze kontinuierlich verschoben wird: Jedes noch so kleine Detail kann immer noch weiter ausgeführt werden. Nimmt man den semantischen Aspekt der Größenrelation ernst, die im Begriff des Details angelegt ist, umfasst die Operation des Detaillierens auch das Skalieren. In seiner Ausführung, warum das Beschreiben die Grundlage eines jeden Erzählens darstellt, stützt Genette sich eher auf die topische Organisation der Amplificatio, die Enumeratio,⁵³ auf der die Operation des Singulierens basiert, und weniger auf eine proliferierende Form der Amplificatio, wie sie für die Operation des Detaillierens kennzeichnend ist und die in der Rhetorik in der Regel als Distributio bezeichnet wird.⁵⁴ Proliferierend ist sie deshalb, weil sie nicht nur einzelne, gleichgeordnete Entitäten aufzählt, sondern eine Unabschließbarkeit andeutet, indem sie ein Ganzes „in kleinste Vorgangs- oder Gegenstandseinzelheiten“⁵⁵ zerlegt. Wenn aus Genettes Überlegungen zum Detail die beiden Operationen von Singulieren und Detaillieren abgeleitet werden können, greifen dabei zu-

ments, selon le degré de recours à certains procédés [...] générateurs de l'*illusion mimétique*“ (Genette 1983b, 78 f., Herv. im Original).

49 Hier wird deutlich, dass Genette nicht zwischen verschiedenen sprachlichen Medien unterscheidet, vor allem, wenn er im *Frontières*-Aufsatz der Erzählung von Worten den mimetischen Charakter grundsätzlich abspricht, weil sie nicht mehr mimetisch, sondern identisch sei, vgl. Genette 1976, 5.

50 Genette 2010, 104, Herv. im Original. Zu diesem doppelten Maßstab vgl. Zipfel 1998, 175.

51 Zur Nähe des Mimesis-Begriffs zum Fiktionsbegriff bei Genette siehe Zipfel 1998, 178.

52 Für eine Typologie der bildgebenden Verfahren siehe Berndt 2014.

53 Die implizite oder explizite Setzung einzelner Konkreta ist für Genette das entscheidende Argument („objects solely in their spatial existence“, Genette 1976, 5), wovon die weitere Beschreibung dieser Konkreta dann letztlich noch zu unterscheiden wäre, was für seine Argumentation jedoch nebensächlich ist, vgl. Genette 1976, 5f.

54 Vgl. Lausberg 2008, § 813.

55 Lausberg 2008, § 813.

gleich zwei Formen der Amplificatio ineinander. Während die Distributio in der Rhetorik eine „Entfaltung einer Einheit“⁵⁶ meint, also vom Ganzen ausgeht und von dort zu den Teilen oder seinen Qualitäten übergeht, verhält es sich mit der Operation des Singulierens tendenziell umgekehrt. Das Ineinandergreifen ist dabei mehr als symptomatisch, schließlich ist die erzählte Welt eben kein ‚Ganzes‘, das in einzelne Elemente distribuiert wird. Vielmehr tendiert die narrative Darstellung ausgehend vom Einzelnen als Teil der erzählten Welt zu einer Struktur, die eine Welt anzeigt oder andeutet.⁵⁷

Konstitutiv ist das Detail – und darin folgt Genette Roland Barthes’ *L’effet de réel* (1968) – für die erzählte Welt in seiner Welthaftigkeit, weil es ‚Wirklichkeit‘ dadurch anzeigt, dass es die Geschichte im engeren Sinn, verstanden als motivierte Ereignisfolge, ex negativo konstituiert.⁵⁸ Das Detail ist das, was im Hinblick auf eine Ökonomie der Handlung ‚zu viel‘ ist und deshalb Wirklichkeitseffekte hervorbringt: Es „dient zu nichts, die Erzählung erwähnt es scheinbar nur, weil *es da ist*“.⁵⁹ Genette begrenzt dieses Quantitätsprinzip, das auf die Ausgestaltung der erzählten Welt zielt, zwar nicht, aber er setzt es in Konkurrenz zur Handlung, indem er den Detailreichtum der Erzählung in der Logik der doppelten Zeitlichkeit als Verfahren der Zeitdehnung aufschlüsselt.⁶⁰ Auf diese Weise werden die beiden ‚Einstellungen‘ auf die erzählte Welt gegeneinander aufgerechnet:

Every narrative includes two types of representation, although they are blended together and always in varying proportions: representations of actions and events, which constitute the narration properly speaking, and representations of objects or people, which make up the act of what we today call „description“.⁶¹

Obwohl Genette die Opposition von Erzählen und Beschreiben problematisiert und vermeintlich unter dem ‚Dach‘ des Erzählens auflöst, verharret er in densel-

⁵⁶ Kalivoda 1994, 891.

⁵⁷ Einen anderen, nämlich von der realen Welt aus konzipierten Standpunkt nimmt die literaturwissenschaftliche Possible Worlds Theory ein, die eine Unvollständigkeit der erzählten Welt annimmt respektive eine Lücke diskutiert, die in der Rezeption geschlossen wird, vgl. zu dieser Debatte Ryan 2019, 74–81.

⁵⁸ Die strikte strukturalistische Ökonomie der Erzählung, auf der Barthes’ „Wirklichkeitseffekt“ (Barthes 2006 [1968]) basiert, findet sich in seiner *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* ausgeführt, Barthes 1988 [1966]. Vgl. Kammer/Krauthausen 2020, 18, 44–48.

⁵⁹ Genette 2010, 105, Herv. im Original.

⁶⁰ Vgl. Genette 2010, 106 f.

⁶¹ Genette 1976, 5. „Tout récit comporte en effet, quoique intimement mêlées et en proportions très variables, d’une part des représentations d’actions et d’événements, qui constituent la narration proprement dite, et d’autre part des représentations d’objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l’on nomme aujourd’hui la *description*“ (Genette 1966, 156, Herv. im Original).

ben Paradigmen: Er stellt die eigentliche Erzählung („narration properly speaking“) gegen die Beschreibung („what we today call ‚description‘“), Handlung und Ereignisse gegen Figuren und Objekte, Zeit gegen Raum.⁶² Weil für Genette die doppelte Zeitlichkeit der Maßstab des Erzählens ist, bleibt diese Gegenüberstellung asymmetrisch.

Das Singulieren und das Detaillieren als zwei Operationen der ontologischen Erzählfunktion zu beschreiben, birgt die Möglichkeit, dieses Verhältnis grundsätzlich anders zu adressieren: Handlung, Ereignisse, Figuren und Objekte zu erzählen, basiert gleichermaßen auf der Operation des Singulierens, womit sie zu Daten der erzählten Welt werden. Das Detaillieren hingegen zielt auf die Erfassung dieser Entitäten in ihren Teilen und Eigenschaften,⁶³ welche die Entitäten individualisiert, gleichzeitig aber den Zugang zur erzählten Welt wahrnehmungsförmig werden lässt, indem die ontologischen Operationen einen Punkt oder gar ein semantisches Format einführen, die mit der erzählten Welt zugleich den Zugang zu ihr darstellen. In diesem Punkt des narrativen Worldmaking bedingen sich ontologische und epistemologische Erzählfunktion wechselseitig. Denn die paradoxe Struktur des Erzählakts von Setzung und Zugriff erhält mit der Wahrnehmungsförmigkeit ein epistemologisches Profil, das den Zugriff gegenüber der Setzung betont, obwohl sie gleichermaßen auf den ontologischen Operationen basiert. Eine epistemologische Erzählfunktion besteht demnach insofern, als jedes Erzählen einen spezifischen Zugriff auf die erzählte Welt formiert;⁶⁴ als ontologische Erzählfunktion stiftet das Erzählen die basalen Strukturen, auf Grund derer überhaupt von erzählten Welten gesprochen werden kann.

Die wahrnehmungsförmige Erfassung der erzählten Welt ist als Teil des Modus einer derjenigen Aspekte, welche die Zuordnungsvorschriften im Erzählen offenlegen und den Zugriff auf die erzählte Welt als epistemologische Erzählfunktion profilieren, wie Meixner ausgeführt hat.⁶⁵ Die Wahrnehmungsförmigkeit hängt von den bildgebenden rhetorischen Verfahren ab, die Genette begrifflich anzitiert: „detailliert, präzise und ‚lebendig‘“. ⁶⁶ Weil sie auf der Struktur der Amplificatio basieren, haben diese Verfahren einen doppelten Effekt: Zum einen kalkulieren diejenigen, die sich als Verfahren der Evidentia, der Veranschaulichung, subsumieren lassen, dezidiert mit (visueller) Wahrnehmung.⁶⁷ In der Folge ist das Detaillieren, das den Gegenstand in seine Eigenschaften zerlegt, stets verbunden

⁶² Vgl. Genette 1976, 5.

⁶³ Vgl. Berndt 2014, 57f.

⁶⁴ Vgl. Meixner 2019a, 22f.

⁶⁵ Vgl. Meixner 2019a, 43.

⁶⁶ Genette 2010, 104.

⁶⁷ Vgl. Berndt 2014, 57–59.

mit einem Index darauf, wie die Eigenschaften erfasst werden.⁶⁸ Zum anderen zielen die Verfahren nicht nur auf eine Ausgestaltung der erzählten Welt insgesamt, sondern vor allem auch auf die Individualisierung der einzelnen Objekte, Figuren und Ereignisse zu besonderen Objekten, Figuren und Ereignissen. Diese sind der Sprache ja per Definition nicht gegeben, sondern müssen erst sprachlich hergestellt werden. Insofern ist die ontologische Dimension der Individualität einer erzählten Welt abhängig von der Operation des Detaillierens.

Die Operation des Detaillierens stellt folglich das Verfahren bereit, über das sich Individualität gegenüber einer bloßen Singularität als ontologische Struktur der Einheiten einer erzählten Welt konstituiert. Damit bildet das Detaillieren als Verfahren ein Analogon zum philosophischen Konzept der Individuation, das ebendiese Bewegung vom Partikularen hin zum unterscheidbaren Partikularen, dem Individuellen, bezeichnet, nämlich:

Das Verfahren der Gliederung von Gegenstandsbereichen in partikulare Einheiten, deren Unterscheidbarkeit durch je eine eindeutig charakterisierende Bestimmung, die Einheiten so in Individuen überführend ebenfalls zur I[n]dividuation gehört und als ‚epistemologische‘ Individuation [...] zuweilen von der vorangehenden ‚ontologischen‘ I[n]dividuation [...] unterschieden wird.⁶⁹

Während sich für eine philosophische Ontologie das Detaillieren als das Erfassen einer Einheit in seiner Individualität als epistemologisches Problem stellt, das von einer zugrundeliegenden ontologischen Individualität unterschieden werden kann, fallen diese beiden Dimensionen für eine ontologische Narratologie zusammen. Die Individualität als ontologische Struktur der erzählten Welt wird im Detaillieren angezeigt, das gleichermaßen epistemologisch wie ontologisch grundiert ist. Die erzählte Welt in ihrer unterschiedlich ausgeprägten, aber stets notwendigen Konkretion stellt das Seiende als individuiertes Sein vor.

Gleichzeitig ist die Individualität, die mit der Operation des Detaillierens induziert wird, zwar angelegt, aber grundsätzlich prekär. Mit dem Problem der Individuation ist in der Philosophie zunächst ein Erkenntnisproblem verbunden, nämlich inwiefern die Individualität von Entitäten überhaupt begrifflich erschöpfend erfasst werden kann. Der narrative Diskurs hingegen stellt ohnehin stets nur begrenzt begrifflich individualisierte Entitäten dar, weil er sprachlich verfasst ist. In der narrativen Darstellung muss sich eine Individualität der erzählten Entitäten streng genommen stets entziehen; semiotisch betrachtet können die Entitäten, die narrativ hervorgebracht wer-

⁶⁸ „Detaillierungen basieren darauf, dass ein Gegenstand in seinen Eigenschaften *erfasst*, und das heißt *umgekehrt*, in seine Eigenschaften *zerlegt* wird“ (Berndt 2014, 57, Herv. C.P.).

⁶⁹ Lorenz 2008, 586.

den, eben nicht individualisiert sein, weil Sprache grundsätzlich klassifikatorisch verfährt. Die Operation des Detaillierens induziert Individualität als ontologische Struktur, indem sie eine begriffliche Erfassbarkeit der Entitäten andeutet. Individualität ist demnach nicht als solche gegeben, sondern allein in der Operation greifbar. Sie bleibt letztlich entzogen, weil sie nicht vorausgesetzt werden kann und jede noch so amplifizierende Detaillierung letztlich immer (auch) die Begrenzung einer Individuation im Worldmaking vorführt.⁷⁰ Während die Operation des Detaillierens also Individualität etabliert, indem sie die Erfassung einer Entität andeutet, setzt die deiktische Geste der Operation des Singulierens bereits eine andere Form der Individualität: die Identifizierbarkeit einer partikularen Entität in Raum und Zeit.

3.4 Identifizieren: Identität

Die vierte Operation der ontologischen Funktion des Erzählens, welche die Welthaftigkeit der erzählten Welt konstituiert, ist das Identifizieren. Auch hier handelt es sich um eine Operation, die an einer Vorstellung des Partikularen – der einzelnen Figur, einzelner Objekte und einzelner Ereignisse – ansetzt, jedoch eine zweistellige Struktur besitzt: ein Einzelnes *als* Dasselbe zu identifizieren. Mit dieser Zweistelligkeit stiftet die Operation des Identifizierens gleichzeitig Raum und Zeit der erzählten Welt und bildet dadurch die Voraussetzung für komplexe ontologische Entitäten, wie sie Ereignisse darstellen.

Bei Genette stellt sich die Frage nach den ontologischen Bedingungen der Möglichkeit von Identität der Entitäten in dieser Form nicht, jedoch basieren seine Überlegungen zur narrativen Frequenz auf dieser Vorstellung. Damit handelt es sich zunächst um ein zeitliches Problem, das „die Frequenz- oder einfacher die Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese“⁷¹ in den Blick nimmt. Genette unterscheidet drei Typen dieses Verhältnisses, das er – wie schon die Phänomene der Dauer – als Entsprechungsverhältnis der Häufigkeit misst. Die Typen lassen sich im Hinblick auf das Verhältnis wie folgt formalisieren:⁷²

⁷⁰ Zum philosophischen Begriff der Individuation und dessen Probleme siehe allgemein Hüllen 1976.

⁷¹ Genette 2010, 73.

⁷² Vgl. Genette 2010, 73f. Zur Verdeutlichung des Entsprechungsverhältnisses habe ich die Formalisierung der Typen, wie sie sich bei Genette findet, leicht abgeändert, wobei E für das Erzählen und G für die Geschichte steht.

singulatives Erzählen: 1 bzw. nE: 1 bzw. nG
 repetitives Erzählen: nE: 1G
 iteratives Erzählen: 1E: nG

Die Form, die Genette dabei am wenigsten interessiert, nämlich das repetitive Erzählen, ist das Phänomen narrativer Zeitgestaltung, an dem die Voraussetzung einer ontologischen Erzählfunktion deutlich wird: „*N-mal erzählen, was einmal passiert ist*“, ⁷³ so lautet die Formel bei Genette, die eine Operation des Identifizierens impliziert. Diskurs und Geschichte sind über ein Zahlenverhältnis in Beziehung gesetzt: Zwei oder mehrere ‚Erzählereignisse‘⁷⁴ erzählen dasselbe Ereignis. Damit besitzt das repetitive Erzählen zunächst die Struktur der Wiederholung, wie sie in der Rhetorik sowohl die Wiederholung von Wörtern als auch von Sätzen umfasst. Die beiden ‚Diskursereignisse‘ sind aber in einer gemeinsamen Referenz zusammengeführt. Genette setzt dabei analog zu einer – mit Hamburger gesprochen – Wirklichkeitsaussage voraus, dass ein einzelnes Ereignis als in der erzählten Welt ‚geschehenes‘ referenzialisierbar ist, obwohl er diese Möglichkeit in seiner Proust-Lektüre im Laufe des Kapitels zur Frequenz durchaus in Frage stellt.⁷⁵

Geht man jedoch nicht von einer vorgängigen erzählten Welt aus, dann stellt einen diese Definition des repetitiven Erzählens vor das Problem, dass zwei unterschiedliche Diskursereignisse oder Sequenzen jeweils ein (anderes) erzähltes Ereignis hervorbringen, weil sie nämlich abhängig von den Erzählverfahren durchaus verschiedene Ereignisse präsentieren. Über diese Diskursereignisse hinweg das erzählte Ereignis als dasselbe zu identifizieren, ist deshalb nicht als Voraussetzung gegeben, sondern muss im Erzählen erfolgen bzw. nahegelegt werden. Das repetitive Erzählen basiert damit auf einer Operation der ontologischen Erzählfunktion, welche die Wiederholungsfigur im narrativen Diskurs im Zuge des Worldmaking auf ein Datum der erzählten Welt zusammenführt.

Das rhetorische Format der Operation des Identifizierens ist damit das der Tautologie, die wörtlich übersetzt ‚dasselbe sagen‘ bedeutet.⁷⁶ Ihren Ort hat die Tautologie in der Rhetorik zunächst einmal als Vitium in der Behandlung der

⁷³ Genette 2010, 74, Herv. im Original.

⁷⁴ Letztlich muss man so etwas wie ‚Ereignisse‘ der Narration annehmen, die sich im narrativen Diskurs als Wiederholungsfigur abbilden, um diese Entsprechungsverhältnisse, die auf Zählbarkeit basieren, überhaupt denken zu können.

⁷⁵ Am deutlichsten wird das Problem der Identifizierbarkeit eines Ereignisses in Genettes Diskussion um die Abgrenzung von singulativem und iterativem Erzählen, vgl. Genette 2010, 78.

⁷⁶ Vgl. Staab 2009, 452.

Stillehre: als „Doppelbezeichnung[]“,⁷⁷ die unter anderem gegen das Stilideal der Brevitas verstößt.⁷⁸ Obwohl die Tautologie hier – wie auch in früheren Verwendungsweisen – ganz allgemein Redundanzphänomene in der Bezeichnung derselben Sache meint, sich also als relativ allgemein gefasste Sinnfigur einordnen ließe, ergibt sich dadurch – quasi als Effekt dieser Redundanz – eine Nähe zu Wiederholungsfiguren. Deshalb behandelt Quintilian auch die Tautologie im achten Buch seiner *Institutio Oratoria* erneut, in dem er sich mit dem Ornatus beschäftigt. Bereits bei Quintilian kommt es aber zu einer Vermischung der Wiederholungsstruktur auf der Bedeutungsebene (*res*) mit der auf der Ebene der *verba*, so dass er die Tautologie mit den Spielarten des Pleonasmus eingeführt.⁷⁹ Diese begriffliche Unschärfe, die den „Aspekt der buchstäblichen Wiederholung (Identität der Signifikanten) und [den] Aspekt der semantischen Äquivalenz (Synonymie)“⁸⁰ ineinander übergehen lässt, ist symptomatisch für die Begriffsgeschichte der Tautologie und lässt in ebendieser Ambiguität die Struktur des Begriffs hervortreten, um die es mir geht. Denn mit der Synonymie verwandt operiert die Tautologie zunächst auf der Seite des Signifikats und tendiert dort zu einer Identität,⁸¹ ist aber – eben anders als die Synonymie – nicht in Abgrenzung zur Wiederholungsfigur zu verstehen, die ihr Potenzial gerade auf der Basis einer Differenz in Bezug auf die *verba* entfaltet. Genau in dem breiten Spektrum, das sie abdeckt, ruft sie das Problem der Möglichkeit von Identität hervor und wirkt gegen, trotz oder vielleicht gerade zu den Bedingungen der Differenz.⁸²

Wenn also die Tautologie innerhalb der Rhetorik zwar ein bestimmtes Problem – das der Identität – aufruft und gleichzeitig relativ unanschaulich nur in seiner Struktur skizziert, dann stellt sie genau darin das rhetorische Äquivalent zu Genettes Überlegungen einer Identität dar. Während jedoch die Tautologie die Rede in ihrer Bedeutung in Form von ausschweifenden Redundanzen bedroht, stellt sie in der Narratologie die Basis für narrative Kohärenz dar: Erst wenn einzelne Ereignisse – und mit ihnen auch die Elemente, welche die Ereignisse spezifizieren – identifizierbar sind, können sie im narrativen Diskurs zu einem Geschehen und einer Geschichte verbunden werden.⁸³ Auch in der Quintilian'schen Rhetorik – jedoch unter anderen Vorzeichen – besitzt die Tautolo-

⁷⁷ Quint. IV 2, 43. Zit. nach Quintilian 2015, Bd. 1, 453.

⁷⁸ Vgl. Lausberg 2008, § 502; Quint. IV 2, 43.

⁷⁹ Vgl. Quint. VIII 3, 50.

⁸⁰ Grotz 2000, 9.

⁸¹ Vgl. Grotz 2000, 9.

⁸² Vgl. Rehbock 2009.

⁸³ Zur Staffellung dieser Begriffe siehe Martínez/Scheffel 2019 [1999], 27.

gie bereits eine Tendenz zur Narrativität. So sind die Beispiele, mit denen Quintilian den tautologischen Verstoß gegen das Stilideal der Brevitas einführt, kleine Narrative, die in ihrem ‚Wert‘ gegen eine äquivalente Aussage aufgerechnet werden: „Wenn ich sagen kann: ‚Ich habe einen Sohn im Jünglingsalter‘, ist deshalb alles einzelne überflüssig: ‚Weil ich gern Kinder wollte, nahm ich eine Frau, bekam einen Sohn, zog ihn auf und brachte ihn bis zum mannbaren Alter“.“⁸⁴ Die Tautologie lässt sich hier auf zwei Ebenen ansetzen. Zum einen reguliert sie das Verhältnis der beiden alternativen Aussagen, der längeren und der kürzeren, weil sie beide dasselbe Ergebnis bezeichnen. Zum anderen liegt aber auch der längeren, narrationsförmigen Variante eine tautologische Struktur zugrunde, indem sie das Ich zu verschiedenen Zeitpunkten identifiziert und so überhaupt Narrativität ermöglicht. Während Quintilian mit dem Vitium der Tautologie das Verhältnis der beiden Varianten als äquivalent bestimmen will, führt ebendiese Frage nach der Äquivalenz des Signifikats zu einer spezifischeren Äquivalenz, deren Basis die ontologische Operation des Identifizierens, das heißt keine bloße Äquivalenz, sondern eine Vorstellung von Referenzidentität ist.

Das Beispiel bei Quintilian macht dasselbe Problem deutlich, das auch bei Genettes Konzept der Frequenz eminent ist: die Frage, was trotz einer Differenz des Signifikats eine Identifizierbarkeit gewährleistet, so dass man sagen kann, dasselbe Ereignis werde mehrmals erzählt, obwohl die Art und Weise, *wie* es erzählt ist, und damit ja auch das erzählte Ereignis selbst, anders gestaltet sind.⁸⁵ Die Operation des Identifizierens erfolgt demnach zu den Bedingungen der Differenz, hängt aber als Herstellung von Referenzidentität in unmittelbarer Weise mit Raum und Zeit der erzählten Welt zusammen. Ein Ereignis als dasselbe zu identifizieren, bedeutet, das zeitliche Ereignis in seiner räumlichen Konkrektion zu erfassen, an der die Zeitlichkeit in Erscheinung tritt. Dabei sind in der Regel die räumlichen Parameter ausschlaggebend, zum Beispiel die beteiligten Objekte oder Figuren und die Verortung. Indem die Entitäten identifiziert werden, entfaltet sich die erzählte Welt als raumzeitliches Kontinuum. Die Operation des Identifizierens bezieht dabei immer Raum und Zeit der erzählten Welt aufeinander: Entitäten können als dieselben identifiziert werden – entweder zum selben Zeitpunkt oder über eine zeitliche Differenz hinweg. Damit bildet das Identifizieren als Operation der ontologischen Erzählfunktion die Basis, damit es überhaupt Handlung geben kann. „Fictional discourse constructs temporal relations in the

⁸⁴ Quint. IV 2, 42. Zit. nach Quintilian 2015, Bd. 1, 453.

⁸⁵ Genette adressiert dieses Problem im Kapitel zur Ordnung, wobei auch hier eine fast schon Grice'sche Quantitätsmaxime zugrunde zu liegen scheint, wenn er feststellt, dass „interne[] Analepsen [...] leicht Gefahr laufen, redundant zu sein oder mit bereits Erzähltem zu kollidieren“ (Genette 2010, 28).

narrated world, it does not *reveal* these relations“, so Ruth Ronen in ihrer Revision Genettes.⁸⁶ Folglich basiert die Verknüpfung von Ereignissen zu Geschehen und Geschichten auf der Vorstellung einer Kontinuität, für die Figuren, Objekte und räumliche Elemente eintreten,⁸⁷ von der wiederum weitere Verknüpfungen wie Kausalrelationen abhängen.

Die raumzeitliche Kontinuität, die das Identifizieren als tautologische Referenz stiftet, basiert wesentlich auf dem deiktischen Aspekt des Erzählens. Dass die Operation des Singulierens ebenfalls mit diesem deiktischen Aspekt verbunden ist, habe ich bereits ausgeführt; mit der Operation des Identifizierens geht es nun um eine Erweiterung des Profils der ontologischen Funktion, die aber auf der Singularität aufbaut. Denn das Einzelne *als es selbst* – das heißt auf der Basis von Raum und Zeit – zu identifizieren, ist letztlich nur in einer deiktischen Geste möglich und kann nicht begrifflich oder umschreibend erfolgen. Obwohl Aristoteles das Einzelne als substantiell gegeben voraussetzt, ist eine solche deiktische Dimension in seinem Begriff des „tode ti“,⁸⁸ was wörtlich übersetzt ‚ein solches da‘ bedeutet, angelegt. Mit diesem Begriff zielt er auf die sinnliche Erfahrbarkeit ab, während er jedoch die raumzeitliche Relation, die diese Bezeichnung stiftet, nicht berücksichtigt. Dass Raum und Zeit auf einer Relation basieren, überlegt Aristoteles in seiner Kategorienschrift und nähert sich damit einer solchen Vorstellung von Deixis an: „Aber auch die Zeit und der Ort sind von dieser Beschaffenheit [eines Zusammenhängenden, C.P.]. Denn die gegenwärtige Zeit stößt mit der vergangenen und der zukünftigen zusammen. Sodann gehört der Ort zu den kontinuierlichen Größen.“⁸⁹

Während bei Genette die Operation des Identifizierens vor allem in Bezug auf die Gestaltung narrativer Zeitlichkeit in Anschlag gebracht wird, ist die Größe, an der das Problem von Identität traditionellerweise verhandelt wird, die der Figur. Wie Rüdiger Campe gezeigt hat, entfaltet das Problem der Identität von Figuren enormes Reflexionspotenzial in den Romantheorien des zwanzigsten Jahrhunderts.⁹⁰ Ein „Netz von Verweisungen“⁹¹ verleiht einer Figur in einem Text Identifizierbarkeit und Konsistenz und qualifiziert sie so potenziell dazu, zu einer ethischen ‚Person‘ zu werden: „Sie erlangt Konsistenz in einer Erzählung, wenn sich im Spiel von Namen und Pronomen der durchgehende

⁸⁶ Ronen 1994, 217.

⁸⁷ Vgl. Bamberg 2012.

⁸⁸ Arist. Kat. 3b10.

⁸⁹ Arist. Kat. 5a6. Zit. nach Aristoteles 2006, 16f.

⁹⁰ Vgl. Campe 2014.

⁹¹ Campe 2014, 167.

Bezug für Vor- und Rückverweise verfestigt“.⁹² Wenn auch Campos Argument bei Weitem nicht in dieser Struktur aufgeht, enthält seine Ausgangsbeobachtung ebenfalls eine doppelte Bezugnahme, die tautologisch organisiert ist: Die Namen und Pronomen stiften einen Zusammenhang zwischen den verschiedenen (deiktischen) Referenzen auf eine Figur, funktionieren also nach dem Prinzip der Referenzidentität, gleichzeitig stiften sie raumzeitliche Kontinuität, indem die Figur in verschiedene raumzeitliche Koordinaten abgebildet und gleichzeitig als dieselbe identifiziert wird.

Während die doppelte tautologische Bezugnahme, die das Identifizieren darstellt, in dieser ontologischen Struktur nicht nur für Figuren, sondern letztlich für alle konkreten und komplexen Entitäten der erzählten Welt gilt, kulminiert das Problem von Identität im Fall des homodiegetischen Erzählens. Denn hier ist die tautologische Bezugnahme in der Deixis des Ich verankert. Der deiktische Selbstbezug besitzt für sich genommen bereits eine tautologische Struktur, weil die Position des Sprechens und die Position der Referenz kurzgeschlossen werden. Dass die Selbstbezugnahme die Tautologie schlechthin ist, legt das bevorzugte Beispiel der historischen Rhetoriken und Grammatiken nahe: „Die Tautologie ist eine fehlerhafte Verwendung desselben Wortes, wie z. B. ich selbst in eigener Person [egomet ipse]“.⁹³ Die synonyme Verdoppelung des Bezugs markiert die Operation des Identifizierens, die bereits im Ich – der Autologie, wenn man so will – angelegt ist und die anzeigt, dass die Referenzidentität Produkt einer sprachlichen Operation ist. Während das Ich als Verweis auf die Position des Sprechens innerhalb der narrativen Struktur kein Problem ist, operiert das Ich für das homo- bzw. autodiegetische Erzählen an der Grenze der erzählten Welt – führt also zum Problem der Grenzziehung als ontologischer Basisoperation zurück.

Wenn man das Ich des homo- und autodiegetischen Erzählens als eine ontologische Operation qua tautologischer Bezugnahme versteht, dann ändert sich damit die Perspektive auf die ‚Stellung‘ der Erzählinstanz und auf die Typologie, die Genette unter dieser Kategorie vorschlägt, nämlich heterodiegetisch auf der einen und homo- bzw. autodiegetisch auf der anderen Seite.⁹⁴ Als Operation verschiebt sie den Fokus von der naturalisierenden Unterscheidung, ob die Erzählinstanz als Figur am erzählten Geschehen beteiligt ist oder nicht, hin zur grundlegenden Frage, die Genette stellt: „Kann der Erzähler die erste Person verwenden, um *eine seiner Figuren* zu bezeichnen oder kann er es

⁹² Campe 2014, 166.

⁹³ Don. gramm. (ars maior) III, 3. Zit. nach Donatus 2009, 141. Dabei handelt es sich auch um die Selbstexplikation Gottes, womit deutlich wird, dass diese Tautologie mehr als ein bloßes Beispiel ist, siehe Grotz 2000, 49–73.

⁹⁴ Vgl. Genette 2010, 159.

nicht?“⁹⁵ Denn während die Typologie von einer Identität bzw. Nicht-Identität ausgeht, richtet die Frage den Fokus auf den Akt der Bezugnahme, und zwar über die ontologische Differenz von Erzähler und Figur hinweg. Der Selbstbezug ist damit eine Operation, die eine raumzeitliche Kontinuität zwischen den beiden Positionen einführt, wobei jedoch die ontologische Differenz, der „radikale[] und gewissermaßen absolute[] Unterschied“, ⁹⁶ nicht überwunden wird, sondern die Voraussetzung für die Operation darstellt.

Die Operation des Identifizierens ist also nicht als Identitätsgarant zu verstehen. Vielmehr ist darin das „grammatische Wechselspiel“⁹⁷ angelegt, das Genette vor allem dem zeitgenössischen Roman attestiert. Dieser „schreck[e] nicht davor zurück, eine variable oder flottierende Beziehung zwischen Erzähler und Figur(en) herzustellen, das heißt, er überlässt sich einem Taumel der Pronomen, der mit einer freieren Logik sowie mit einer komplexeren Idee der ‚Personalität‘ einhergeht“.⁹⁸ Folglich adressiert der tautologische Selbstbezug das Problem der Identität, bietet aber gleichermaßen die Struktur, in der eine „Zersetzung der ‚Person‘“⁹⁹ angelegt ist.¹⁰⁰ Unter anderen Vorzeichen führt das Identifizieren als Operation, auf der das homodiegetische Erzählen grundlegend basiert, wieder zu dem Problem zurück, dass von einem Erzähler – oder selbst von einer Erzählinstanz – auszugehen, Effekt und Ursache der Erzählfunktion verkehrt. ‚Identität‘ im homodiegetischen Erzählen ist deshalb immer eine, die im Erzählen produziert wird, und letztlich schon allein deswegen nicht vorauszusetzen, weil der „Erzähler [...] keine Person [ist], sondern eine Instanz möglicher Rede“.¹⁰¹ Sie ist, das führt das tautologische Format der Operation vor Augen, immer zweistellig; und die Differenz von ‚erzählendem‘ und ‚erzähltem Ich‘ bleibt unauflösbar konstitutiv.

Das homodiegetische Erzählen, das die tautologische Struktur der Operation des Identifizierens zuspitzt, führt damit nicht zuletzt zu einer epistemologi-

⁹⁵ Genette 2010, 159, Herv. im Original. „La vraie question est de savoir se le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*“ (Genette 1972, 252, Herv. im Original).

⁹⁶ Genette 2010, 165; „s'ajoute une différence plus radicale et comme absolue“ (Genette 1972, 260).

⁹⁷ Genette 2010, 160.

⁹⁸ Genette 2010, 160; „et n'hésite pas à établir entre narrateur et personnage(s) une relation variable ou flottante, vertige pronominal accordé à une logique plus libre, et à une idée plus complexe de la ‚personnalité‘“ (Genette 1972, 254).

⁹⁹ Genette 2010, 160.

¹⁰⁰ Siehe anders Köppe und Kindt 2014, 158 f., die die Frage nach Identität und Individuation von Figuren als „Ausnahmefälle“ bezeichnen.

¹⁰¹ Campe 2014, 190.

schen bzw. sogar psychologischen Variante der narrativen Tautologie, nämlich der Anagnorisis. Die ontologische Operation der Selbstbezugnahme, die der Anagnorisis zugrunde liegt, bringt Aristoteles in seiner *Poetik* auf die Formel: er „offenbart, wer er ist“, ¹⁰² listet aber darüber hinaus Figuren, Gegenstände und Ereignisse, an denen sich das Wiedererkennen zutragen kann und mit dem sich immer auch eine ontologische Verknüpfung im Sinne einer Kontinuität ergibt. ¹⁰³ Gleichzeitig zeigt die Verbindung der ontologischen Operation des Identifizierens und der Struktur der Anagnorisis den Konstruktionscharakter einer solchen Verknüpfung, die das Problem der Identität und keine Setzung derselben ins Zentrum stellt.

3.5 Vergleichen: Ähnlichkeit

Während das Identifizieren ein raumzeitliches Kontinuum stiftet, indem es zwei Entitäten als dasselbe bezeichnet, stiftet die Operation des Vergleichens Beziehungen, die quer zu einem raumzeitlichen Kontinuum angelegt sind, und zwar qua Ähnlichkeit und Differenz. Damit setzt es, wie schon das Detaillieren und das Identifizieren, beim Einzelnen an – basiert also auf den Strukturen, die das Singulieren zur Verfügung stellt –, operiert aber gerade entgegengesetzt: vom Konkreten zur Abstraktion. Trotz dieses anscheinend grundlegenden Unterschieds ist das Verhältnis von Identifizieren und Vergleichen ein relatives und konvergiert in der Frage nach der Möglichkeit von Identität und ihrer konstitutiven Bezogenheit auf die Differenz. ¹⁰⁴

Genette diskutiert diese Kehrseite des Identitätsproblems ebenfalls im Kapitel zur Frequenz. An die Grenze der Kategorie der Frequenz und hin zu dem Moment, in dem sie zu einer Frage der Dauer wird, führen ihn die Überlegungen zum iterativen Erzählen, dem einmaligen Erzählen eines sich wiederholenden Ereignisses:

Ein Ereignis kann nicht nur eintreten, es kann erneut oder wiederholt eintreten: Die Sonne geht jeden Tag aufs Neue auf. Natürlich kann man bestreiten, dass diese vielen Einzelfälle im strengen Sinn identisch sind. [...] In Wirklichkeit ist die „Wiederholung“ ein Konstrukt des Geistes, der aus jedem Einzelfall alles Individuelle eliminiert und nur das zurückbehält, was allen Fällen einer Klasse gemeinsam ist, ein Abstraktum also [...]. Das ist wohlbekannt, und ich erinnere nur daran, um ein für allemal klarzustellen, dass es sich bei dem, was ich hier „identische Ereignisse“ oder „Wiederkehr desselben Ereignisses“

¹⁰² Arist. *Poet.* 1452a27. Übers. nach Aristoteles 2008, 15.

¹⁰³ Vgl. Arist. *Poet.* 1452a.

¹⁰⁴ Zu Aristoteles siehe Rapp 1992, 528–531.

nisses“ nenne, um eine Reihe ähnlicher Ereignisse handelt, *die allein unter de[m] Blickwinkel ihrer Ähnlichkeit betrachtet werden.*¹⁰⁵

Was Genette also in seinem Kapitel zur Frequenz als zwei Pole einer Skala einführt, das repetitive und das iterative Erzählen, entlarvt er im gleichen Zug als zwei verschiedene Strukturprinzipien, die ontologisch verschieden wirken: Identität, die sich stets auf das Einzelne bezieht, versus Ähnlichkeit, die vom Einzelnen abstrahiert. Dabei wird deutlich, dass Genette für beide Formen das singulative Erzählen als eine Art Nullstufe benötigt, um Iteration und Repetition als Ableitung derselben zu konstruieren. Vor der Folie dieser Nullstufe, in der jedem einzelnen Ereignis ein ‚Erzählereignis‘ entspricht, stellt das iterative Erzählen eine Zusammenfassung dar: „Wenn in der Geschichte solche Wiederholungsphänomene[] auftreten, ist die Erzählung natürlich keineswegs dazu verurteilt, sie in ihrem Diskurs zu reproduzieren, als wäre sie gänzlich außerstande, zu abstrahieren oder zusammenzufassen“.¹⁰⁶ Weil Genette für die Konstruktion der Iteration als Zusammenfassung – oder Syllepse, wie er diese Operation nennt¹⁰⁷ – die Wiederholung benötigt, setzt er über Ähnlichkeit verbundene Ereignisse voraus, um dann ihre Tilgung oder besser, in wörtlicher Übersetzung: Zusammenführung im iterativen Erzählen zu beschreiben. Für Genette besteht die Iteration demnach in einer zweistufigen Operation, die zuerst in einer Art singulativen Nullstufenerzählung vom Einzelnen abstrahiert und dadurch Wiederholungen identifiziert, um dann im zweiten Schritt die Wiederholungen zu einer narrativen Sequenz zusammenzufassen.

Mit dem Begriff der Syllepse beschreibt Genette also eine Logik des Zusammenfassens, die vom Einzelnen auf eine solche Art abstrahiert, dass sich mehrere Einzelne als Wiederholungen voneinander betrachten lassen. Das iterative Erzählen versteht Genette dabei als Produkt dieser Abstraktion, das sich sozusagen als deren ‚Spur‘ im Diskurs niederschlägt. Obwohl im Fall des iterativen

105 Genette 2010, 73, Herv. im Original. „Un événement n’est pas seulement capable de se produire: il peut aussi se reproduire, ou se répéter: le soleil se lève tous les jours. Bien entendu, l’*identité* de ces multiples occurrences est en toute rigueur contestable [...]. La ‚répétition‘ est en fait une construction de l’esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n’en conserver que ce qu’elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction [...]. Cela est bien connu, et je ne le rappelle que pour préciser une fois pour toutes que l’on nommera ici ‚événements identiques‘, ou ‚récurrence du même événement‘ une série de plusieurs événements semblables et *considérés dans leur seule ressemblance*“ (Genette 1972, 145, Herv. im Original).

106 Genette 2010, 75. „De toute évidence, lorsqu’il se produit dans l’histoire de tels phénomènes de répétition, le récit n’est nullement condamné à les reproduire dans son discours comme s’il était incapable du moindre effort d’abstraction et de synthèse“ (Genette 1972, 147).

107 Zum epistemologischen Profil von Genettes Syllepse siehe Meixner 2019a, 36 f.

Erzählens ebendiese Einzelnen sich nicht in der narrativen Struktur abbilden, ist die Abstraktionslogik insofern greifbar, als sie sich aus dem klassifikatorischen Erzählen (re-)konstruieren lässt. Genette verwendet dafür den rhetorischen Begriff der Syllepse, der in der Regel mit dem Zeugma enggeführt wird und eine syntaktische Figur der Klammerung darstellt, die von einer Auslassung abhängt und so zwei Elemente grammatisch aufeinander bezieht.¹⁰⁸ Obwohl er die Struktur der Kontraktion von zwei Elementen auf ein gemeinsames, verbindendes Element für sein Konzept übernimmt, weicht dieses doch vom rhetorischen Begriff der Syllepse ab. Genette versteht diese nämlich als Gedankenfigur der Kontraktion, die sich im narrativen Diskurs verschiedentlich niederschlagen kann – deren Basis aber letztlich immer eine Vergleichsoperation ist.¹⁰⁹ Dadurch rückt die Genette'sche Syllepse in die Nähe der Metapher – insbesondere, wenn man sie mit Quintilian als verkürzten Vergleich versteht.

Dass der Begriff der Syllepse an die Stelle führt, an der sich Genette in seiner Erzähltheorie über Wiederholungsstrukturen der Geschichte Gedanken macht, wird im zweiten Phänomenbereich deutlich, für den er diesen Begriff in Anschlag bringt: im Kapitel zur Ordnung. Denn die Syllepse ist der Strukturbegriff für die „assimilierende und abstrahierende“¹¹⁰ Zusammenfassung, die Genette innerhalb seines zeitlich organisierten Modells der narrativen Struktur als Phänomen der Frequenz und der Ordnung beobachtet bzw. als den Punkt versteht, an dem beide Kategorien – und letztlich auch diejenige der Dauer – notwendigerweise konvergieren. „[D]ie iterative Syllepse gehört nicht nur zur *Frequenz*: sie betrifft auch die *Ordnung* (denn indem sie ‚ähnliche‘ Ereignisse zusammenfasst, hebt sie deren Sukzession auf)“.¹¹¹ In derselben Logik der Nullstufenerzählung zeitigt das iterative Erzählen automatisch auch einen Effekt in der zeitlichen Ordnung, indem es Ellipsen produziert.¹¹² Diese Syntheseeffekte, die Genette mit dem Begriff der Syllepse zu fassen versucht, führen von einer strikt zeitlichen, chronologischen Logik der erzählten Ereignisse hin zu einem „Zusammenhang“, der dort gestiftet wird, „wo die Chronologie der Ereignisse keinen Zusammenhang nahelegt“.¹¹³ Wie Meixner gezeigt hat, legt diese Verknüpfung bei Genette den Blick auf das epistemologische Fundament seiner Erzähltheorie frei, wenn er die Relationen als Ordnungstätigkeit – sozusagen als Eingriffe – einer Erzählinstanz versteht.¹¹⁴

108 Vgl. Krapinger 2009, 1504 f.

109 Vgl. Quint. XIII 6, 8.

110 Genette 2010, 92.

111 Genette 2010, 99, Herv. im Original.

112 Vgl. Meixner 2019a, 34 f.

113 Meixner 2019a, 37.

114 Vgl. Meixner 2019a, 36 f.

Genette kommt in seiner Proust-Lektüre nicht umhin, diese zweite Struktur als geistige Erinnerungstätigkeit des Erzählers zu naturalisieren, wenn er ihn über diesen ‚Kniff‘ zum omnipotenten Herrscher über Raum und Zeit erklärt, dem eine „räumliche, aber auch zeitliche Ubiquität“¹¹⁵ zukommt. Das mag für die spezifische Erzählanordnung Prousts Sinn ergeben, jedoch basiert diese epistemologische Beschreibung zunächst auf ontologischen Strukturen, die das Einzelne und Besondere in ein Allgemeines überführen bzw. eine gegenseitige Abhängigkeit etablieren.

Das Vergleichen operiert insofern stets konkret und abstrakt zugleich und etabliert dadurch eine komplexe ontologische Struktur der erzählten Welt. Mir geht es für die Typologie von Operationen der ontologischen Erzählfunktion um die Struktur der Äquivalenz. Beruhend auf einer Operation des Vergleichens folgt sie eben nicht der raumzeitlichen Struktur der Kontinuität, ist dieser auch nicht (epistemologisch) nachgeordnet, sondern ergänzt sie um eine Struktur, die abstrakt organisiert ist. Hier zeigt sich, dass Genettes pragmatisches Modell, in dem er die doppelte Zeitlichkeit beschreibt, ein Ungleichgewicht besitzt. Die drei Kategorien, mit denen er die narrative Zeitgestaltung analysiert, sind durchgängig als Abweichungen von einer Idealerzählung, das heißt einer vollständigen Koinzidenz von Erzählzeit und erzählter Zeit,¹¹⁶ her konzeptualisiert,¹¹⁷ wobei die raumzeitliche Kontinuität der erzählten Welt als Konstante vorausgesetzt wird. Damit gelingt es Genette weder, die Operation des Identifizierens in den Blick zu nehmen, die diese Kontinuität narrativ produziert, noch die Operation des Vergleichens, weil Äquivalenz in gleicher Weise wie die raumzeitliche Kontinuität narrativ produziert wird, dieser also nicht nachgeordnet ist. Allerdings ermöglicht es Genettes Syllepse, zwei verschiedene Weisen zu unterscheiden, wie diese Ebene der Abstraktion im narrativen Diskurs in Erscheinung tritt: Zum einen in Form eines klassifikatorischen Erzählens, das direkt bei der Abstraktion ansetzt und über räumliche oder zeitliche Quantoren nicht Einzelnes erzählt, sondern eher so etwas wie Regeln formuliert;¹¹⁸ anstatt sich im narrativen Diskurs abzubilden, wird Ähnlichkeit hier lediglich postu-

115 Genette 2010, 47.

116 Für seine erste ‚Abweichung‘, nämlich die der Ordnung, reflektiert Genette noch seine Prämisse eines „Nullpunkt[s]“, „wo Erzählung und Geschichte in ihrem zeitlichen Verlauf vollständig koinzidieren würden. Dieser Referenzpunkt ist eher hypothetisch als real“ (Genette 2010, 18).

117 Zur Kritik an diesem Modell siehe Ronen 1994, 214 f.

118 Neben den Quantoren, die Genette in seinen Beispielen des iterativen Erzählens verwendet, führt er selbst noch den Verbaspekt als grammatisches Phänomen an, vgl. Genette 2010, 73, 82–90.

liert. Zum anderen bringt Genette den Begriff in Zusammenhang mit Phänomenen der so genannten ‚ästhetischen Motivierung‘,¹¹⁹ wenn Anachronien mit „Analogie- oder Kontrastbeziehungen gerechtfertigt werden“.¹²⁰ Das Prinzip der Äquivalenz bildet sich dabei im narrativen Diskurs ab, indem zwei unzusammenhängende Ereignisse miteinander konfrontiert werden.

Das Vergleichen als Operation der ontologischen Erzählfunktion kehrt den Blick auf Genettes Syllepse um. Die semantischen Effekte, um die es Genette dabei geht, sind Äquivalenzstrukturen der erzählten Welt, die notwendigerweise von den konkreten, einzelnen Entitäten auf eine abstrakte Ebene führen, wo sie nach Ähnlichkeiten oder „nach Maßgabe einer thematischen Verwandtschaft“¹²¹ angelegt sind.¹²² Die Operation besitzt damit das rhetorische Format der Similitudo,¹²³ die als Teil des Ornatus Figuren der Herstellung von Ähnlichkeit umfasst, und etabliert eine Struktur, die man – in Anlehnung an Jakobsons Modell von Syntagma und Paradigma – als metaphorisch beschreiben kann.¹²⁴ Sie stiftet Bezüge und Zusammenhänge der einzelnen Elemente der erzählten Welt in Form von Äquivalenzen, und zwar indem sie mit der raumzeitlichen Struktur konkurriert, die man wiederum mit Jakobson metonymisch nennen kann.

Damit lässt sich Jakobsons strukturalistisches Modell fiktionstheoretisch fruchtbar machen: Weil Jakobson sein Modell an lyrischen Texten als – wie er es nennt – einer „Extreme“ der poetischen Funktion¹²⁵ entwickelt, ist die Beschreibungsebene bei ihm vornehmlich immer das sprachliche Material und dessen doppelte Medialität von konzeptualisierter Lautlichkeit und Schrift, während er sich für semantische Äquivalenzen nur als Effekte dieser ersten Ebene interessiert.¹²⁶ Diese semantischen Äquivalenzen findet Jakobson, wie er in seinen *Dialogen* mit Krystyna Pomorska ausführt, auch in der Erzählung. Denn in ihr „beeinflusst der Parallelismus der durch Ähnlichkeit, Kontrast oder Kontiguität verknüpften Einheiten aktiv den Aufbau der Intrige, die besonderen Eigenheiten von Subjekten und Objekten der Handlung sowie die Aufeinander-

119 Siehe Martínez/Scheffel 2019 [1999], 121–127.

120 Genette 2010, 52, Anm. 124.

121 Genette 2010, 52.

122 Siehe Genettes Kapitel zur „Determination, Spezifikation, Extension“, in dem er das Verhältnis von „iterative[r] *Reihe*“ und „singuläre[n] *Einheiten*“ (Genette 2010, 82, Herv. im Original) ausführlich behandelt, Genette 2010, 82–90.

123 Vgl. Lausberg 2008, § 846.

124 Siehe Jakobson 1983 [1956].

125 Jakobson/Pomorska 1982, 96.

126 Vgl. Jakobson 1993 [1960], 108.

folge der Themen der Erzählung“.¹²⁷ Obwohl im Begriff der Handlung eine raumzeitliche Kontinuität der erzählten Welt impliziert ist, bleibt Jakobson in einem semiotischen Modell von Signifikant und Signifikat gefangen, das Fiktion nicht denkt, weil so etwas wie Deixis darin nicht enthalten ist.¹²⁸ Genette wiederum verwendet den Begriff der Kontiguität, um heterodiegetisches von homodiegetischem Erzählen abzugrenzen,¹²⁹ und gibt damit einen Anhaltspunkt für den Kurzschluss mit Jakobsons Modell. Fiktionstheoretisch gewendet entspricht die metonymische Struktur derjenigen raumzeitlicher Kontinuität, die wiederum Kontiguität und Kausalität ermöglicht – und die von der Operation des Identifizierens gestiftet wird –, während die metaphorische Struktur das Einzelne über Äquivalenzen abstrakt verbindet.¹³⁰

Vergleichen und Identifizieren sind also die beiden Operationen der ontologischen Erzählfunktion, welche die zentralen Strukturen und damit die Ordnung der erzählten Welt stiften, indem sie die einzelnen Entitäten zueinander in Beziehung setzen. Anders als bei Genette, der mit dem Ordnungsbegriff Relationen in der narrativen Struktur meint, ist das Profil der Ordnung, die vom Vergleichen und Identifizieren etabliert wird, ein ontologisches. Während das Identifizieren raumzeitliche Kontinuität stiftet und damit Kontiguität und Kausalität ermöglicht, führt das Vergleichen Äquivalenzbeziehungen ein und ermöglicht damit Klassifikationen wie – allgemein gesprochen – die Ordnung des Einzelnen. Nicht unabhängig voneinander zu denken, sind die beiden Operationen der ontologischen Erzählfunktion für das Worldmaking gleichermaßen konstitutiv. Sie lassen

127 Jakobson/Pomorska 1982, 95.

128 Bereits in *Linguistik und Poetik* bringt Jakobson die metonymischen Verfahren in Verbindung mit realistischer Erzählliteratur und legt damit eine Übertragung des Strukturprinzips der Kontiguität auf die erzählte Welt nahe, was jedoch nicht argumentativ ausgeführt wird, vgl. Jakobson 1993 [1960], 116. Diese Zuordnung findet ihre Fortsetzung in zahlreichen theoretischen Modellen, die indes ebenfalls nicht explizit fiktionstheoretisch argumentieren, einschlägig v. a. Lodge 1977 und für den deutschsprachigen Kontext Baßler 2010; Baßler 2015, 33–88. Vgl. Bode, der den Sprung vom Signifikat zu einer fiktionalen Referenzstruktur ebenfalls nicht reflektiert, aber konstatiert: „Der Wirklichkeitsbezug der [...] Metonymie ist ja immer *direkt* über die (räumliche, zeitliche, kausale) Nähe gegeben“ (Bode 1992, 636, Herv. im Original). Für eine aktuelle Formulierung eines strukturalen Realismus, der sich unter anderem von Jakobson herschreibt, siehe Kammer/Krauthausen 2020.

129 „[U]ne histoire sans rapport de contiguïté avec l’histoire première (ce qui, bien entendu, n’exclut pas une relation d’un autre ordre, d’analogie, de contraste, etc.)“ (Genette 1969, 202). Vgl. Bunia 2007, 191.

130 Zu den konkurrierenden Strukturen in der narrativen Fiktion vgl. Schmid 2013: „In any case, equivalence competes with temporal links such as sequentiality and causality“.

sich als Operationen des Relationierens zusammenfassen,¹³¹ die den an Jakobson angelehnten Strukturprinzipien von Kontinuität und Äquivalenz folgen. Dabei weisen beide Operationen Verbindungen zu den bereits dargelegten Operationen des Singulierens und des Detaillierens auf, die sich jedoch dadurch unterscheiden, dass sie auf das Einzelne und nicht auf die Relation zielen. So ist das Identifizieren die relationale Entsprechung des Singulierens, indem beide das Einzelne quantitativ bestimmen: als zählbar Einzelnes (Singulieren) und als es selbst in Zeit und Raum (Identifizieren). Beide Operationen tendieren dabei zu einer deiktischen Dimension der Sprache, welche die Referenz auf ein konkretes Einzelnes sprachlich überhaupt ermöglicht. Das Vergleichen hingegen steht in engem Zusammenhang mit dem Detaillieren, weil beide Klassifikationen einführen und damit das Einzelne abstrakt erfassen: in seinen Eigenschaften und Bestandteilen (Detaillieren) und in seiner Art (Vergleichen), wobei beide das Einzelne in Beziehung zum Allgemeinen setzen.

Die Operation des Vergleichens ist um den Begriff der Ähnlichkeit (*similitudo*) organisiert, der schon in der antiken Theoriebildung von Aristoteles zwischen Rhetorik, Logik, Metaphysik und Poetik vermittelt und semiotische, poetologische und ontologische Fragen verbindet.¹³² Er führt auf den ontologischen Schauplatz der Weisen des Seins, denen sich Aristoteles in seiner Kategorienschrift widmet und die ganz allgemein die Dimensionen ausloten, „in denen etwas sachlich bestimmt sein kann“.¹³³ Dabei ist die Perspektive für eine ontologische Narratologie eine entschieden andere, weil die Grundfrage – ‚Wie kann es sein, dass etwas ist?‘ – in der narrativen Fiktion immer das ‚was ist‘, mit dem ‚wie es ist‘, verbindet. Die ontologische Dimension des Begriffs der Ähnlichkeit aufzudecken, heißt demnach nicht, philosophische Grundfragen zu beantworten, sondern den Begriffskomplex auszuloten, um den die Operation des Vergleichens organisiert ist. Die ontologische Frage nach den Kategorien stellt sich in dieser Form für den Kontext des narrativen Worldmaking nicht. Denn im Erzählen werden die ontologischen Strukturen, also die Dimensionen, in denen einzelne Entitäten bestimmt werden, stets gleichzeitig eingeführt. Dabei sind deiktische und signifikante Sprache gleichermaßen konstitutiv, indem sie konkretes Einzelnes und abstraktes Allgemeines aufeinander beziehen. Die Aktstruktur des Erzählens von Setzung und Zugriff unterläuft jede Frage nach einem ‚Zuerst‘, womit die Epistemologie zu einer Frage der spezifischen Form des Zugriffs wird, die von der ontologischen Erzählfunktion abhängt.

131 ‚Relationieren‘ ist hier allgemein zu verstehen als ‚Beziehung herstellen‘, was Genette in *Die restringierte Rhetorik* „Vergleich“ nennt (Genette 1983a [1970], 250, Anm. 39).

132 Siehe für den Bereich der Logik und der Rhetorik exemplarisch Schittko 2003.

133 Hennig 2017, 86.

3.6 Vervielfältigen: Modalität

Die letzte Operation der ontologischen Erzählfunktion der hier vorgeschlagenen Typologie ist das Vervielfältigen, das in Form von Modalität eine logische Struktur der erzählten Welt stiftet: Es geht also um Notwendigkeit, Möglichkeit oder Unmöglichkeit. Denn das Erzählen erzeugt nicht einfach narrativ ‚aktuale‘ Gegenstände, sondern führt Differenzierungen, Unterscheidungen und Abhängigkeiten ein, die den ontologischen Status der einzelnen Entitäten und Ereignisse betreffen. Diese Operation ist insofern für die modale Struktur der erzählten Welt zuständig, die für jedes narrative Worldmaking konstitutiv ist. Sie steht in engem Zusammenhang mit der basalen Operation des Differenzierens, weil mit ihr ebenfalls das Konzept von Einheit – oder im modalen Kontext besser: Geschlossenheit – zur Disposition steht, das aber vom Ausschluss her anvisiert wird.

Wie kann Mögliches oder gar Unmögliches erzählt werden? Fragt man danach, inwiefern Genettes Diskursnarratologie auf der Basis ontologischer Prämissen argumentiert, die bestimmte Strukturen und Gegebenheiten der erzählten Welt – überhaupt: eine Welt – voraussetzen, dann führt das unweigerlich auch zu der Frage, inwiefern Genette ein System von Notwendigkeit und Möglichkeit als Struktur dieser Welt annimmt und gegebenenfalls reflektiert. Modalität ist für ihn zunächst eine Gattungsfrage, die er im Kapitel zum Modus thematisiert:

Die Erzählung hat ja nicht die Funktion, einen Befehl zu erteilen, einen Wunsch zu formulieren, eine Bedingung anzugeben usw., sondern bloß die, eine Geschichte zu erzählen, d. h. über (wirkliche oder fiktive) Tatsachen zu „berichten“, so dass ihr einziger, jedenfalls ihr charakteristischer Modus streng genommen nur der Indikativ sein kann.¹³⁴

Genette steht mit dieser definitorischen Beschränkung des Erzählens auf den Indikativ und damit auf eine strikte ‚Aktualität‘ – und daran gekoppelt: ‚Objektivität‘ – der Darstellung in der Tradition Benvenistes, der in diesem Sinne *discours* und *récit* nach grammatischen Kriterien voneinander unterscheidet.¹³⁵ Nur scheinbar bildet Todorovs Erzählgrammatik, die er in seiner *Poetik der Prosa* von 1971 darlegt, das Gegenmodell zu diesem Ausschluss. Noch viel expliziter als Genette geht Todorov von den grammatischen Strukturen der Spra-

¹³⁴ Genette 2010, 103. „[P]uisque la fonction du récit n'est pas de donner un ordre, de formuler un souhait, d'énoncer une condition, etc., mais simplement de raconter une histoire, donc de ‚rapporter‘ des faits (réels ou fictifs), son mode unique, ou du moins caractéristique, ne peut être en toute rigueur que l'indicatif“ (Genette 1972, 183).

¹³⁵ Genette setzt sich mit dieser Differenzierung vor dem Hintergrund des Mimesis-Begriffs auseinander, vgl. Genette 1966, 159–161.

che aus, um seine Kategorien zu entwickeln.¹³⁶ Er trägt dem einfachen Umstand Rechnung, dass Erzählungen eben keinesfalls von Tatsachen berichten, sondern zu einem beachtlichen Teil narrative Energie darauf verwenden, in anderen Modi als dem Indikativ zu erzählen und so die Handlung in komplexen modalen Strukturen entfalten.¹³⁷ Dabei trifft er jedoch – grob gesprochen – dieselbe Unterscheidung wie Benveniste, indem er den Indikativ der Objektivität, „alle übrigen Modi“¹³⁸ aber der Subjektivität zuordnet, weil sie die Einstellung zu den Ereignissen (mit-)darstellen.¹³⁹ Todorov geht indes sogar noch einen Schritt weiter und bricht diese Differenz auf einen ontologischen Unterschied herunter: „Diese beiden Klassen verhalten sich zueinander wie Wirklichkeit und Unwirklichkeit“.¹⁴⁰

Todorovs Interesse an den Modi hat ihren Bezugspunkt stets in einer Erzählung im Indikativ Präteritum, von der aus die verschiedenen Modi „Transformationen“¹⁴¹ darstellen, die gleichzeitig das Erzählte in seinem ontologischen Status übersetzen. Wie auch Todorov, der die vier Modi (Obligativ, Optativ, Konditional und Prädiktiv) komplett der narrativen Darstellung von Figurenbewusstsein zuschlägt,¹⁴² naturalisiert Genette die Modalität als Struktur der erzählten Welt in lebensweltlicher Analogie: Nur extradiegetisch-heterodiegetisches Erzählen kann die erzählte Welt ontologisch verbürgen und ist folglich mit dem Modus der Aktualität gleichzusetzen; alle anderen Modalitäten werden von diesem abgeleitet.¹⁴³ Doch wie in den übrigen Kapiteln dekonstruiert Genette auch im Fall der Modalität im Verlauf seiner Argumentation das selbst gesetzte Standardmodell, das sich von vornherein allein deshalb als problematisch erweist, weil er von einer autodiegetischen Erzählanordnung ausgeht, in der er im naturalisierenden Kurzschluss modale Differenzen letztlich ohnehin als Erinnerungserzählung einebnet.¹⁴⁴

136 Die einfache Formel seines Theoriegerüsts bringt Todorov folgendermaßen auf den Punkt: „Man wird die Erzählung besser verstehen, wenn man weiß, daß die erzählte Person ein Name und die Handlung ein Verb ist. Umgekehrt versteht man besser den Namen und das Verb, wenn man die Funktion bedenkt, die sie in der Erzählung haben“ (Todorov 1972, 125).

137 Vgl. Todorov 1972, 119 f.

138 Todorov 1972, 120.

139 Vgl. Todorov 1972, 120 f.

140 Todorov 1972, 120.

141 Todorov 1972, 120, passim.

142 Vgl. Todorov 1972, 120–122.

143 Hier setzt die so genannte Unnatural Narratology an, welche die ‚unnatural worlds‘ literarischer Erzähltexte in den Blick nimmt, die durchaus unmögliche sein können. Für einen Überblick siehe Alber 2014.

144 Genette reflektiert durchaus die psychologische Basis seines Modells, das gleichzeitig eine „unzweideutige Beziehung zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft voraus [setzt]“ (Genette 2010, 47).

Obwohl die Modalität im Kapitel zum Modus ihren angestammten Ort hat, stellt sie als Struktur der erzählten Welt für Genette zuerst eine Herausforderung für die Zeitstruktur dar. Er setzt sich nämlich – ohne den Begriff zu nennen – mit der Frage auseinander, ob es so etwas wie Möglichkeit in der Erzählung geben kann. Dabei begegnet er dem Problem, dass Möglichkeit – in ihrer traditionellen Konzeption als zur Aktualität in einem sich ausschließenden Verhältnis stehende Potenzialität – einen zeitlichen Index besitzt: den des Zukünftigen. Deshalb stellt jeder narrative Vorgriff auf ein zukünftiges Ereignis, wie ihn Genette in seinem Kapitel zur Prolepse diskutiert, eine Reduktion von der Möglichkeit auf eine aktuelle Variante dar und beschränkt auf diese Weise die „narrative Unbestimmtheit“. ¹⁴⁵ Erneut kommt also Genettes Vorstellung einer unabhängig vergehenden erzählten Zeit zum Tragen, welche die Grundlage für die ‚Eingriffe‘ der Erzählinstanz darstellt, die dann als Abweichungen beschrieben werden können. Darüber hinaus setzt er – trotz seines ‚Standardmodells‘ des nachträglichen Erzählens – aber auch ein Präsens innerhalb der erzählten Zeit an, von dem aus überhaupt ein Zukünftiges als Mögliches konstruiert werden kann. Konsequenz dieser Naturalisierung ist, dass Genette damit Möglichkeit zwangsläufig aus dem Erzählen ausschließen muss. ¹⁴⁶

Die begriffliche Differenzierung der Prolepse, die Genette vornimmt, zeigt jedoch, dass die Verfahren, die an der zeitlichen Ordnung ansetzen, Überlegungen zu den modalontologischen Effekten dieser Verfahren nicht außer Acht lassen können. ¹⁴⁷ Er unterscheidet proleptische Vorgriffe, „die per definitionem explizit sind“, ¹⁴⁸ von Vorhalten, die eine Anspielungsstruktur etablieren und deren Zukunftswissen sich erst nachträglich bestätigt. Wenn er die Vorhalte aus einem

145 Genette 2010, 39. Vgl. Lämmert 1991 [1955], 189–192.

146 Umgekehrt wird in der literaturwissenschaftlichen Possible Worlds Theory argumentiert: „One central symptom of the kind of autonomy attributed to ficitional worlds is manifested in the way fiction constitutes an independent *modal structure*. Constructed as a parallel world, every fictional world includes a core of facts around which orbit sets of affairs of diminishing fictional actuality. The fictional modal structure manifests the parallelism of fictional ontologies indicating that fictional facts do not relate *what could have or could not have occurred in actuality, but rather, what did occur and what could have occurred in fiction*“ (Ronen 1994, 8f., Herv. im Original); „the organization of fictional time reflects the ontological autonomy of fiction“ (Ronen 1994, 205).

147 Vgl. Ronen 1994, 203: „Yet, whatever the approach to the problem of time, the difference between past, present, and future seems to be a difference in modality“; „in fiction, temporal concepts [...] function as modal indicators and are invested with ontological content. That is, *in fiction temporal indicators and temporal concepts are understood as signifying modal differentiations and not only temporal relations or temporal dispositions*“ (Ronen 1994, 205, Herv. im Original).

148 Genette 2010, 45.

Beispiel seiner Proust-Lektüre als „unbedeutende[n] Keim“ beschreibt, „den man kaum wahrnimmt und der als Keim erst später, und zwar retrospektiv, erkennbar wird“¹⁴⁹ –, dann greift Genette auf eine Pflanzenmetapher zurück, mit der Möglichkeit als Anlage für eine Aktualisierung verstanden wird. Diese Unterscheidung zielt also letztlich auf zwei modale Begriffe: die Notwendigkeit und die Möglichkeit, die sich als Konstrukte aus einer Verweisungsstruktur der Erzählung ergeben und ein grammatisches Fundament besitzen. Diese Konstrukte bezeichnen deshalb auch andere Strukturen als in der modalontologischen Philosophie. Während der philosophische Begriff der Möglichkeit aus dem Bereich des Erzählten ausgeschlossen bleibt, deutet sich hier ein genuin narratives Konzept von Möglichkeit an, das Genette jedoch nicht begrifflich abbildet.

Trotz dieses terminologischen Ausschlusses, der dadurch erklärt werden kann, dass Fiktionstheorie und Erzähltheorie nicht systematisch zusammengeführt werden, bietet Genette einen ‚Ort‘ für die modalen Strukturen an. Er verschiebt Modalität als epistemologisches Problem in das Bewusstsein der Figuren: als Phänomen dessen, was er Fokalisierung nennt.¹⁵⁰ Epistemologisch ist ein auf diese Weise figuriertes Erzählen deshalb, weil der Zugriff auf die erzählte Welt beschränkt ist, so dass die Abhängigkeit des Erzählens vom Wissen notwendigerweise in den Blick kommt: Lügner*innen lügen, Träumer*innen träumen, Phantast*innen phantasieren usw. Dort, im Kapitel zur Polymodalität, das sich weitergehend mit der Fokalisierung beschäftigt, verhandelt er Modalität als Struktur, die auf eine Darstellung ‚verunsicherten‘ Wissens über die erzählte Welt zielt. So ordnet er Phänomene hypothetischen Erzählens in Form „modalisierende[r] Wendungen (*vielleicht, wahrscheinlich, als ob, wie es scheint*)“¹⁵¹ der internen Fokalisierung zu, obwohl er zugibt, dass es zweideutig sei, ob „das Schwanken, das es bezeichnet, nur eines des Helden ist“¹⁵². Damit wird die ontologische Dimension aus der Modalität ausgeklammert, die Genette also dezidiert nur als epistemische oder sogar doxatische Modalität interessiert, während er eine ontologisch ausgerichtete alethische Modalität in seinem Modell nicht einholen kann.¹⁵³ Weil sein Hauptaugenmerk auf der Beschreibung einer autodiegetischen Erzählanordnung liegt, kann er Modalität als epistemologisches Problem isolieren, das ontologische Strukturen der erzählten Welt unberührt lässt. Dabei zeigt bereits seine Definition der narrativen Vorgriffe, dass diese klare Unterscheidung nicht haltbar ist: „Mit Prolepse bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin be-

149 Genette 2010, 46.

150 Vgl. Genette 2010, 121–124.

151 Genette 2010, 130, Herv. im Original.

152 Genette 2010, 130.

153 Zu dieser Einteilung siehe Unterhuber 2017, 381.

steht, ein späteres Ereignis im Voraus *zu erzählen oder zu evozieren*“.¹⁵⁴ Genette behandelt dann im Kapitel zur Ordnung den zeitlichen Vorgriff als rein zeitliches Phänomen, indem er Fragen der Modalität dezidiert ausklammert,¹⁵⁵ ruft aber durch die Engführung der beiden Varianten, „zu erzählen oder zu evozieren“, bereits eine Unsicherheit auf, die auf das vorausdeutet, was er im Kapitel zum Modus entfaltet und was in der Forschung als so genanntes unzuverlässiges Erzählen diskutiert wird.¹⁵⁶ Als Symptom dieses Ausschlusses kehrt die Prolepse dann im Kapitel zum Modus wieder, wo er die mit ihr verbundenen systematischen Herausforderungen über die Fokalisierung einzufangen versucht.¹⁵⁷

Im Kapitel zum narrativen Modus, unter dem Genette das ‚Informationsmanagement‘ zusammenfasst, argumentiert er auf der Basis modallogischer Überlegungen. Das Problem der Modalität tritt dabei in Form von Widersprüchen auf, die aus verschiedenen Wissensformationen resultieren: „In der Tat kann man das, was man erzählt, *mehr oder weniger* nachdrücklich erzählen, und es *unter diesem oder jenem Blickwinkel* erzählen; und genau auf dieses Vermögen und die Weisen, es auszuüben, zielt unsere Kategorie des *narrativen Modus*“.¹⁵⁸ Die Grundlage dafür, dass Modalität für Genette als ‚Problem‘ in Erscheinung treten kann, ist also das repetitive Erzählen, das er in seinem Kapitel zur Frequenz gar so stiefväterlich behandelt. Denn erst in der Wiederholung, und zwar unter veränderten Vorzeichen der Gestaltung des Modus, treten Widersprüche auf, welche die Frage nach der Modalität virulent werden lassen. Obwohl Genette diese Widersprüche nur als „Antithese zwischen [...] Gedanken“ denken kann und dabei stets davon ausgeht, es gäbe „irgendwo ein gemeinsames Maß“,¹⁵⁹ muss er doch einräumen, dass derartige Widersprüche weitreichende Folgen für die Konstruktion der erzählten Welt besitzen, weil sie sich nicht ohne Weiteres auflösen lassen: „In Wahrheit jedoch liegen hier einfach zwei konkurrierende Codes vor, die zu zwei Wirklichkeitsebenen gehören, die – ohne sich irgendwo zu überschnei-

154 Genette 2010, 21, Herv. C.P. „[D]ésignant par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance un événement ultérieur“ (Genette 1972, 82, Herv. im Original).

155 Siehe dazu Ronens Kritik: „Shifts in narrative levels imply ontological shifts and temporal segmentation carries ontological implications. Since the time line of a narrative (the fictive present) is included in the primary narrative level, inclusion or exclusion from the time line bears on a story segment’s degree of actuality or immediacy“ (Ronen 1994, 212).

156 Vgl. Meixner 2019a, 44 f.

157 Vgl. Genette 2010, 131.

158 Genette 2010, 103, Herv. im Original.

159 Genette 2010, 134.

den – einander entgegengesetzt sind“.¹⁶⁰ Was sich hier als großes Problem andeutet, nämlich der grundsätzliche Bruch mit dem ‚realistischen‘ Modell – also die Voraussetzung einer Welt, auf die narrativ lediglich zugegriffen wird –, erklärt Genette kurzerhand zu einem rein literaturgeschichtlichen Phänomen, weil Prousts *Recherche* an der Schwelle zwischen einem „modalen“ hin zu einem „amodalen?“ System stehe.¹⁶¹ Während das Fragezeichen bereits markiert, dass ‚Amodalität‘ als konzeptuelles Angebot unzureichend, weil letztlich resignativ ist, weist Genettes Formulierung, alle diese Formen und Spielarten seien „modale Praxis“,¹⁶² zum Einsatzpunkt dessen, was ich als ontologische Operation des Vervielfältigens beschreiben möchte.

Dazu schließe ich an den Begriff an, den Genette zur Beschreibung der Phänomene heranzieht und der die Modalität als Struktur der erzählten Welt in den Fokus rückt: den Widerspruch bzw. rhetorisch: die „Antithese“¹⁶³ – oder, wie ich zuspitzen möchte: das Oxymoron. Diese grammatische Figur, gemeinhin verstanden als verschärfte Form der Antithese, beschreibt Lausberg als eine „gerafft-enge syntaktische Verbindung widersprechender Begriffe zu einer Einheit, die dadurch eine starke Widerspruchsspannung erhält“.¹⁶⁴ Mit dem Oxymoron geht es also nicht bloß um eine wie auch immer geartete Gegensätzlichkeit, sondern um die Zusammenführung auf eine Einheit, die semantische Effekte hervorbringt. Die Beispiele, die standardmäßig für diese rhetorische Figur herangezogen werden, bilden diese Zusammenführung in der Regel in Form einer Nominalphrase ab, in der ein unaufhebbarer logisch-semantischer Widerspruch zwischen dem Adjektivattribut und dem Nomen auftritt: „schwarze Milch“ (Paul Celan).¹⁶⁵ Syntaktisch formiert sich so ein Effekt, der narrativ der Referenz auf Elemente der erzählten Welt entspricht: Es entsteht ein logisch-semantischer Widerspruch in der wiederholten Referenz auf ein Element.

Dabei zeigt sich, dass die oxymorale Struktur, welche die Operation des Vervielfältigens organisiert, auf zwei Weisen wirkt, von denen nur die eine modale Strukturen der erzählten Welt stiftet: auf eine semantische und auf eine logische Weise. Der logische Operator des Vervielfältigens ist die Negation. Jedoch – und das unterscheidet die figurative Sprache ebenso wie das narrative Worldmaking

160 Genette 2010, 134. „Mais la vérité est bien évidemment qu’il y a là deux codes concurrents, fonctionnant sur deux plans de réalité qui s’opposent sans se rencontrer“ (Genette 1972, 222 f.).

161 Genette 2010, 134.

162 Genette 2010, 135.

163 Genette 2010, 134.

164 Lausberg 2008, § 807.

165 Vgl. Scheuer 2003, 469.

von einer abstrakten logischen Formalisierung, wie sie modallogischen Systemen in der Philosophie zugrunde liegt – greift der Satz vom Widerspruch nicht in derselben Weise.¹⁶⁶ Deshalb kann diese Struktur auf verschiedene Arten in Erscheinung treten: Der semantische Widerspruch kann unaufgelöst bestehen bleiben, er kann eine epistemologische Abhängigkeit anzeigen oder er kann explizit durch logische Operationen reguliert werden. Das Vervielfältigen in seiner oxymoralen Struktur erzeugt den semantischen Widerspruch als solchen. Es verbindet zunächst qua Differenz, die gleichermaßen ein Entweder-Oder sowie ein Sowohl-als-Auch bedeuten kann. Erst mit dem logischen Operator der Negation bzw. seiner Abstufungen werden die semantischen Differenzen modal relationiert. Die Modalität als komplexe Struktur der erzählten Welt ergibt sich also statt aus dem Widerspruch oder der Differenz an sich aus der Art und Weise der Verknüpfung über die Differenz hinweg. Die Operation basiert – wie das Identifizieren auch – auf einer Verdoppelung, jedoch verdoppelt sie etwas ‚als ein anderes‘. Die semantische Differenz ist beiden Operationen inhärent; erst mit dem logischen Operator der Negation bzw. Relativierung scheidet sich das Vervielfältigen vom Identifizieren. Somit bildet das Vervielfältigen die Kehrseite des Identifizierens, indem gerade keine raumzeitliche Kontinuität entsteht, sondern in unterschiedlichen Graden ‚gestört‘ wird. Beide Operationen, Identifizieren und Vervielfältigen, stiften gemeinsam die modale Struktur der erzählten Welt, indem sie Identität und Nicht-Identität unterscheiden und so modale Strukturen organisieren.

Die Vervielfältigungen können in verschiedener Weise verbunden werden, so dass die modale Struktur in ihrer Komplexität verschiedene ontologische Relationen enthält. Dabei ist die Abhängigkeit modal vervielfältigter Entitäten oder Ereignisse von einem ‚aktualen‘ Zentrum, wie es implizit bei Genette oder – dann explizit – in der literaturtheoretischen Adaption der Possible Worlds Theory beispielsweise bei Marie-Laure Ryan vorgeschlagen wird,¹⁶⁷ zwar *eine*, aber nicht die einzige Möglichkeit, wie das Worldmaking modale Strukturen gestalten kann. Neben der Subordination in verschiedenen Graden – explizit oder implizit –, ist auch die Koordination eine modale Relation, die durch die Operation des Vervielfältigens gestiftet werden kann, und zwar sowohl als alternative ($A \wedge B$; $A \vee B$) als auch als widersprüchliche ($A \wedge \neg A$). Weil die modale Struktur narrativ gestiftet wird, also auf Operatoren angewiesen ist, sind logische Gesetze, von denen aus Modalsysteme in der Philosophie organisiert sind, nicht vorausgesetzt. Viel-

¹⁶⁶ Vgl. Alber 2013, 47.

¹⁶⁷ Siehe exemplarisch Ryan 1991; Ryan 2006. Für eine Einordnung und die Theoriebildung insgesamt siehe Ryan 2013. Diskutiert und für das Problem des ‚unzuverlässigen Erzählens‘ fruchtbar gemacht wird die Possible Worlds Theory bei Meixner 2014.

mehr sind sie Effekt der Operationen des Vervielfältigens und des Identifizierens.¹⁶⁸ Insofern ist Modalität eine Struktur der erzählten Welt, die aus den modalen Zuordnungen dieser Operationen resultiert. Diese Zuordnungen umfassen Position, Negation und ‚Relation‘ und können durch verschiedene grammatische Marker angezeigt werden, wie Konjunktive, Aspekte, verschiedene (analog zu logischen Quantoren strukturierte) Temporaladverbialien, Kommentaradverbialien oder Abtönungspartikeln sowie darüber hinaus durch Modusgestaltung als epistemologische Abhängigkeit erzählt sein. Im Erzählen adressieren und bilden diese modalen Zuordnungen gleichsam die Begriffe von Notwendigkeit und Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit.

Die ontologische Operation des Vervielfältigens ist also um die Begriffe der Notwendigkeit sowie der Möglichkeit organisiert und führt damit auf das philosophische Feld der Modalität, aber in zweiter Instanz auch zu *dem* metaphysischen Begriff schlechthin: der Wahrheit. Die Begriffe der Notwendigkeit und der Möglichkeit haben auch in der Literaturtheorie eine lange Tradition, wo sie Schauplatz der Diskussion um die Bedingungen, Möglichkeiten, Pflichten, Lizenzen oder sogar die Relevanz literarischer Fiktion sind. Bereits in Aristoteles' *Poetik* vermitteln ebendiese Begriffe sein doppeltes Interesse an ontologischen Fragen: Zum einen geht es um den Status der Literatur für eine allgemeine Ontologie, zum anderen finden sich Überlegungen, die in die Richtung einer eigenen Ontologie der Fiktion weisen.¹⁶⁹ Denn indem die literarischen Texte nach Aristoteles „eine zweite, eine ‚fiktive‘ Welt neben die erste, die ‚wirkliche‘ [setzen]“, ¹⁷⁰ die Welt also verdoppeln, führen sie eine Differenz in den Bereich der Wirklichkeit ein und steigern so dessen Komplexität.¹⁷¹ Anders als Platon, der in seiner *Politeia* die Dichtung ebenfalls ontologisch positioniert,¹⁷² daraus jedoch Gründe ihrer Abwertung ableitet, ist es Aristoteles um eine Beschreibung dieser Komplexität getan, die nicht nur von der Darstellung abhängt, sondern auch eine bestimmte Darstellung fordert.

Im vielzitierten neunten Kapitel der *Poetik* erläutert Aristoteles die Basis seiner Theorie der Dichtung, indem er sie gegenüber der Geschichtsschreibung ab-

168 In diese Richtung argumentiert Alber, der sich mit seiner *Unnatural Narratology* gegen eine Übertragung (logischer) Gesetze aus der philosophischen Beschreibung der realen Welt auf narrativ erzeugte Welten wendet, vgl. Alber 2009; Alber 2013; Alber 2016. Vgl. bereits Ronen 1994, 54 f.

169 Vgl. Fuhrmann 1992, 7; Rösler 1980; vgl. anders Feddern 2020.

170 Fuhrmann 1992, 7.

171 Vgl. Esposito 2007, 68–73.

172 Zu den Unterschieden zwischen Aristoteles' und Platons Ontologie vgl. Fuhrmann 1992, 82–89.

grenzt. Während beiden Darstellungsformen eine Nachahmung handelnder Menschen gemein ist, unterscheiden sie sich doch hinsichtlich der Modalität ihres Gegenstands. Die Dichtung stellt dar, „was geschehen müsste“, die Geschichtsschreibung hingegen, „was geschehen ist“.¹⁷³ Folglich ist es die Aufgabe eines Dichters, „etwas so (darzustellen), wie es gemäß (innerer) Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde, das heißt, was (als eine Handlung eines bestimmten Charakters) möglich ist“.¹⁷⁴ Im Verlauf seiner Ausführungen erläutert Aristoteles, wovon diese „Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“ abhängt, wobei der Dreh- und Angelpunkt einer wahrscheinlichen Darstellung literarischer Texte für ihn stets der Charakter, also die Figur ist.¹⁷⁵ Die Verfahren der Detaillierung und *enérgeia* erhöhen dabei nicht nur die Wahrscheinlichkeit, sie regulieren zugleich die wahrheitsfunktionale Struktur der Fiktion. Denn während die Handlung „mit größter Deutlichkeit vor Augen“¹⁷⁶ gestellt, mithin eine zweite, nämlich fiktive Welt ausgestaltet wird, bezieht sich ihr Allgemeines auf die reale Welt, für die sie „Modellcharakter“¹⁷⁷ besitzt. Dass sie diesen Bezug überhaupt erfüllen kann, ist jedoch von ihrer Welthaftigkeit abhängig, das heißt davon, ‚wie viel Welt‘ in der Fiktion erzeugt wird. Aufgrund des Wahrheitsbezugs auf ein Allgemeines bleibt die reale Welt metaphysisches Zentrum, während der Bereich der Fiktion insofern privilegiert ist, als dort Produktivität im Sinne realisierter Möglichkeiten angesiedelt ist. Der Bereich zeichnet sich durch Komplexität und Dynamik aus, weil er eben gerade nicht auf Aktualität – und das bedeutet hier: in der Realität verbürgte Aktualität – beschränkt ist. Dem Modell ist somit eine gewisse Asymmetrie inhärent, die Aristoteles an der Differenz von Aktualität und Möglichkeit ansetzt. Obwohl er damit dem Bereich der literarischen Darstellung zumindest prinzipiell Unabhängigkeit einräumt, ist die Modalität in seiner Argumentation strikt von der realen Welt aus organisiert.

Jedoch führt ihn seine Argumentation entlang der modallogischen Begriffe in Widersprüche, die eine eigene Modalstruktur der dargestellten Welt vorwegnehmen. Im Kontext seiner Epostheorie, die auf den ausführlichen Teil zur Tragödie folgt, spezifiziert Aristoteles die Regeln, nach denen das Mögliche dargestellt werden soll, um dem Anspruch der Wahrscheinlichkeit gerecht zu werden. Dabei entkoppelt er das Mögliche als Gegenstandsbereich der Literatur von der Aktualität, indem er ihm ausgerechnet das Unmögliche (*adynaton*) eingliedert. Das funktio-

173 Arist. Poet. 1451b5. Zit. nach. Aristoteles 2008, 14.

174 Arist. Poet. 1451a38. Zit. nach Aristoteles 2008, 13.

175 Vgl. Schmitt 2008, 126–128.

176 Arist. Poet. 1455a24. Zit. nach Aristoteles 2008, 23.

177 Fuhrmann 1992, 34. Vgl. Feddern 2020, 58–62.

niert deshalb, weil die „Kriterien für ‚richtig‘ und ‚falsch‘ nicht dieselben“¹⁷⁸ sind – gemessen wird die Dichtung an der Glaubwürdigkeit –, und so folgert er: „Im Blick auf das, was für die Dichtung wesentlich ist, ist nämlich etwas Unmögliches, das überzeugt, ((dem Möglichen)), das keinen Glauben findet, vorzuziehen“.¹⁷⁹ Legitimiert und in eine eigene Logik überführt wird diese Lizenz durch eine paradoxe Argumentationsfigur: „Es ist ja wahrscheinlich, dass manches gegen die Wahrscheinlichkeit geschieht“.¹⁸⁰ Mit diesem Oxymoron überführt Aristoteles Modalität als Maß der literarischen Darstellung von der Realität in die dargestellte Welt selbst. Sowohl das Mögliche als auch das Unmögliche hängen somit von der Glaubwürdigkeit ab. Das Unmögliche wird also verschoben auf etwas, das „gegen die Wahrscheinlichkeit“ wirkt, und wird dadurch von seinem ontologischen Status abgelöst. Als solches erscheint es paradoxerweise glaubwürdiger und steht deshalb im Dienst der Wahrscheinlichkeit. Das Unmögliche integriert nämlich eine kontingenzanaloge Funktion in den Bereich der wahrscheinlichen Darstellung. Spätestens mit dieser Schleife der Argumentation ändert sich auch das Verhältnis von Poetik und Ontologie bei Aristoteles endgültig: Es geht eben gerade nicht um den ontologischen Status des Dargestellten, sondern um eine ontologische Funktion der Darstellung, welche die Fiktion strukturiert. Mit Aristoteles wird klar, dass die ontologischen Begriffe der Notwendigkeit und der Möglichkeit für den Bereich der literarischen Fiktion ein grundsätzlich anderes Profil haben, weil sie im Rahmen der Wahrscheinlichkeit verhandelt werden.

178 Arist. Poet. 1460b13. Zit. nach Aristoteles 2008, 37.

179 Arist. Poet. 1461b11. Zit. nach Aristoteles 2008, 39.

180 Arist. Poet. 1461b15. Zit. nach Aristoteles 2008, 39.

4 Fazit: Welt (erzählen)

Im Zentrum meines Vorschlages für eine ontologische Narratologie steht das Verhältnis von Welt und Erzählen. In diesem Rahmen ist Erzählen ein Akt des Worldmaking, bei dem sich die beiden Bestandteile, Welt und ‚Machen‘, gegenseitig konstituieren. Dabei kann das, was die erzählte Welt zur Welt macht, weder vorausgesetzt noch vom narrativen Diskurs getrennt werden, sondern ist unauflösbar an das Erzählen gebunden.¹ Für den narrativen Diskurs eine ontologische Erzählfunktion zu bestimmen, setzt am Konzept der erzählten Welt an, richtet sich aber paradoxerweise genau gegen dieses Konzept. Denn es hinterfragt die Voraussetzungen, die dieser Begriff bereithält. Meinem Vorschlag zufolge verschiebt sich der Fokus stattdessen auf die Operationen der ontologischen Erzählfunktion, mit denen sich der Akt des Worldmaking im narrativen Diskurs fassen lässt. Demgemäß zielt meine Typologie dieser Operationen *weder* auf eine erzählte Welt ab, die als Produkt des narrativen Diskurses behandelt wird, *noch* auf eine Welt, die als lebensweltanaloge Ergänzung oder sogar als Umgebung von Handlung verstanden wird. Stattdessen kann das Worldmaking als Aktstruktur von Setzung und Zugriff konturiert werden, wodurch dieser Akt durch verschiedene Operationen die erzählte Welt in ihrer ontologischen Struktur entfaltet.

Einer ontologischen Narratologie geht es „um die Grundstrukturen des Wirklichen und Nichtwirklichen auf einer ganz allgemeinen Ebene, d. h. um die allgemeinsten Strukturen und Unterscheidungen im Wirklichen und Nichtwirklichen“² – was hier explizit statt der Grenze von Realität und Fiktion Unterscheidungen innerhalb der Fiktion bedeutet. Diese Frage nach den Grundstrukturen geht hinter die Kategorien zurück, welche die Erzähltextanalyse mit unterschiedlicher Gewichtung für eine Beschreibung der erzählten Welt anbietet: Figuren, erzählte Zeit, erzählter Raum, Ereignisse, die in der einen oder anderen Form alle auf die aristotelische *Poetik* zurückgeführt werden können. Viel allgemeiner setzt eine ontologische Narratologie bei den Verfahren des narrativen Diskurses an, um diese Elemente der Geschichte unterscheidbar zu machen. Die ontologische Grundfrage, die der Annahme einer dargestellten Welt mit Figuren, Zeit, Raum und Ereignissen zugrunde liegt, lautet somit im Hinblick auf die Erzähltextanalyse: Wie kann es sein, dass etwas ist?

Weil die Antwort jedoch in der paradoxen Struktur von Setzung und Zugriff besteht, gerät damit keine spezifische Ontologie in den Blick, sondern Verfahren des narrativen Diskurses, die je spezifische ontologische Strukturen etablie-

1 Vgl. Bunia 2007, 194.

2 Meixner 2004, 9.

ren und auch das Verhältnis zu einer epistemologischen Erzählfunktion je spezifisch gestalten. Dieser Zugriff ist natürlich – das ist im doppelten Profil des Erzählakts deutlich geworden – zunächst eine Setzung, die mit der erzählten Welt gleichzeitig den Zugriff abbildet. Das sprachphilosophische Problem der Ontologie, ob und wie Welt überhaupt sprachlich beschreibbar ist,³ stellt sich für erzählte Welten nicht, da sie von den Verfahren des narrativen Diskurses nicht zu trennen sind.

Aus diesem Grund habe ich Genettes Diskursnarratologie – die auf dieser Prämisse basiert und das Erzählte konsequent in seinen narrativen Verfahren analysiert – zum Ausgangspunkt gewählt, um mich den zentralen Begriffen anzunähern, welche die ontologische Erzählfunktion organisieren. Obwohl Genette selbst nicht oder nur ‚aus Versehen‘ ontologisch argumentiert, sind seine Überlegungen ontologisch grundiert. Um diese Grundierung freizulegen, helfen grammatische Kategorien und rhetorische Figuren, die Genette für die narrativen Verfahren Modell stehen und mit denen er den Zusammenhang von Diskurs und Geschichte (*histoire*) denkt. Diese rhetorischen Figuren haben zum Teil selbst eine ontologische Basis, weil sie als ‚travelling concepts‘ der antiken Theoriebildung Wissensbereiche wie Rhetorik, Poetik, Metaphysik und Logik miteinander verbinden. Zum Teil legt aber auch Genettes begriffliche sowie rhetorische Verwendung der Figuren und ihrer Leistung die ontologischen Probleme frei, die er zumindest offiziell aus seiner Diskursnarratologie ausklammert und an die Fiktionstheorie delegiert, während er sich in seiner Erzähltheorie nur für den Zugriff interessiert. Mit dem Ziel, dieses ontologische Fundament der Diskursnarratologie nachträglich zu legen, habe ich die sechs Operationen der ontologischen Erzählfunktion jeweils in einem Dreischritt hergeleitet (siehe Tab. 1): Von den narratologischen Systemstellen, die in ihren narrativen Verfahren ontologische Probleme markieren, über die Operationen der ontologischen Erzählfunktion, die vermittelt über rhetorische Figuren die ontologischen Strukturen der erzählten Welt stiften, bis hin zu den ontologischen Begriffen, die damit zur Diskussion stehen. Die ontologischen Begriffe besitzen für meine Systematik damit einen anderen Status als innerhalb einer philosophischen Ontologie, weil sie nicht voraussetzen sind oder in anderer Weise affirmiert werden, sondern mit jeder dieser Operationen ebenso gesetzt wie in Frage gestellt werden.

Die erste und basale Operation der ontologischen Erzählfunktion führt die ontologische Differenz als konstitutives Merkmal des narrativen Diskurses ein. Ansatzpunkte für das Differenzieren finden sich in Genettes Überlegungen zum Erzählakt und dessen Position innerhalb einer ternären semiotischen Struktur des Erzählens.

3 Vgl. Meixner 2004, 30–34.

Tabelle 1: Operationen der ontologischen Erzählfunktion.

Operation	Narratologische Systemstelle	Rhetorisches Format	Ontologischer Begriff
Differenzieren	Stimme: Erzählakt Metalepse	Narratio Figurae sententiae	Einheit
Singulieren	Modus: <i>mimesis</i>	Amplificatio I (topisch) Enumeratio	Singularität
Detaillieren	Zeit: Dauer Modus: <i>diégesis</i>	Amplificatio II (proliferierend) Distributio	Individualität
Relationieren I: Identifizieren	Zeit: Frequenz	Tautologie Metonymie	Identität
Relationieren II: Vergleichen	Zeit: Ordnung Motivierung	Analogie Metapher	Ähnlichkeit
Vervielfältigen	Zeit: Ordnung Modus: Fokalisierung	Oxymoron Negation	Modalität

Die Operation fällt letztlich mit dem Moment der Vermittlung zusammen, die als radikale Differenz zwischen Diskurs und Geschichte im Erzählakt auseinandertritt. Die rhetorische Narratio (oder altgr. *diégesis*) als Darstellung eines Geschehens, die Genette ausführlich diskutiert, bezeichnet die Struktur dieser Operation, die Erzählen und Erzähltes unterscheidet und dadurch sowohl in eine ontologische Differenz als auch in eine hierarchische Relation setzt. Die rhetorischen Gedankenfiguren (*figurae sententiae*) stellen innerhalb der Erzählung das Gegenstück dar, weil sie den Erzählakt als Sprechakt in den Fokus rücken, und dabei eine Erzählinstanz figurieren, die metaleptisch mit dem Erzählten in Beziehung steht und so eine indexikalische Zeichenrelation in die Erzählung einführt. Die Operation des Differenzierens stiftet also diese konstitutive Differenz im narrativen Diskurs, die Voraussetzung für Verbindung und Trennung von Erzählen und Erzähltem darstellt und das ontologische Konzept von Einheit auf den Plan ruft.

Die zweite Operation, das Singulieren, führt zu einzelnen Entitäten und differenziert damit die ontologische Struktur der erzählten Welt aus. Den narratologischen Einsatzpunkt findet diese Operation in der Diskussion um die Unterscheidung von Erzählen und Beschreiben bzw. deren integrative Funktionen innerhalb der Erzählung. Genette setzt dabei das Erzählen in Abhängigkeit vom Beschreiben und begründet dies mit der ontologischen Implikation der Designation von einzelnen Existenzen, die im Beschreiben klar im Fokus stehen, aber auch die Grundlage jeden Erzählens bilden. Die Struktur dieser Operation lässt

sich mit den Figuren der Enumeratio in Verbindung bringen, insofern sie quantifizierend verfährt: als Teil-Ganzes-Relation, die auf das Einzelne zielt. Die Enumeratio tendiert dabei zu einer performativen Dimension der Sprache, in der die deiktische Geste ontologische Effekte zeitigt und so Deixis und Referenz zusammenfallen lässt. Die Operation des Singulierens adressiert damit den ontologischen Begriff des Einzelnen bzw. der Singularität, der als das ‚zählbar Einzelne‘ bereits in Aristoteles’ Kategorienschrift die zentrale Grundeinheit für die ontologische Struktur der erzählten Welt darstellt und von dem aus sowohl Quantitäten als auch Relationen organisiert sind.

Die dritte Operation, das Detaillieren, setzt an diesem zählbar Einzelnen an und führt qualitative Bestimmungen ein. Die Operation lässt sich aus den Überlegungen ableiten, die Genette im Kontext der Dauer als Phänomen einer doppelten Zeitlichkeit der Erzählung anstellt. Auch hier setzt sich Genette mit dem ‚Beschreiben‘ als Technik der Zeitdehnung auseinander, jedoch geht es ihm in diesem Zusammenhang nun dezidiert um ein ‚Mehr‘ an Wörtern – in den Beispielen sind das stets qualifizierende Zuschreibungen – im Verhältnis zu einem einzelnen Datum. Die Struktur dieser Operation beruht folglich auf der rhetorischen Amplifikationsfigur der Distributio, die einzelne Daten in ihre Bestandteile und Eigenschaften ‚zerlegt‘, aber eine proliferierende Logik der Organisation gegenüber einer topischen aktiviert. Das Detaillieren indiziert damit auch eine gewisse Wahrnehmungsförmigkeit und verbindet dadurch die ontologische mit epistemologischen Dimensionen des Erzählens. Die Operation des Detaillierens zielt auf die ontologischen Begriffe des Besonderen und des Allgemeinen, deutet aber eine Unterscheidbarkeit des Einzelnen als individuelles Besonderes nur an, insofern es immer zugleich seine Grenzen und das sprachphilosophische Problem seiner begrifflichen Erfassung aufzeigt.

Die vierte Operation, das Identifizieren, setzt an zwei Einzelnen an und stiftet die Relation der Selbigkeit für das Einzelne. Genette präsupponiert den ontologischen Effekt einer solchen Operation, wenn er sich mit Phänomenen der Frequenz, insbesondere dem repetitiven Erzählen, beschäftigt. Denn um dasselbe Ereignis mehrfach zu erzählen, muss die Möglichkeit gegeben sein, einzelne Daten innerhalb einer raumzeitlichen Kontinuität (wieder) zu identifizieren. Die Struktur dieser Operation folgt der rhetorischen Figur der Tautologie und setzt eine Identitätsrelation zweier Einzelner, womit sie raumzeitliche Kontinuität stiftet. Die Operation des Identifizierens ruft damit den ontologischen Begriff der Identität auf, der stets auf die Differenz bezogen ist, gleichzeitig aber auf eine deiktische Dimension der Sprache zurückverweist: Das Einzelne kann (in der Sprache) nur als ‚dieses da‘ identifiziert werden. In dieser deiktischen Geste kann das Identifizieren aber auch über ontologische Differenzen hinweg verbinden und raumzeitliche Kontinuität herstellen, nämlich als homo- bzw. autodiegeti-

sche Erzählung, wobei die Identität von erzählendem und erzählten Ich Effekt dieser Operation und so stets prekär ist.

Die fünfte Operation, das Vergleichen, basiert ebenfalls auf Zweistelligkeit, führt aber Äquivalenzbeziehungen ein. Über diese Relationen der Äquivalenz, die das Individuelle des Einzelnen zugunsten einer Vergleichbarkeit kassieren, konzeptualisiert Genette das Phänomen des iterativen Erzählens, das darin besteht, mehrere Ereignisse auf ihr Gemeinsames hin zusammenzufassen. Damit zeitigt die Operation des Vergleichens aber automatisch auch Effekte der zeitlichen Ordnung, weil sie quer zur raumzeitlichen Kontinuität Verbindungen stiftet. Die Struktur der Operation ist der rhetorische Tropus der Metapher, insofern dieser in der Vergleichsrelation ein Drittes auslotet, das die Relation abstrakt organisiert, gleichzeitig aber an den verglichenen Einzelnen semantisch aktiv ist. Damit steht die Operation des Vergleichens Strukturen nahe, die in der Narratologie als so genannte ‚ästhetische Motivierung‘⁴ diskutiert werden und die in erzählten Welten als durchaus ontologisch gedachte Strukturen neben raumzeitliche Konzeptionen treten. Der ontologische Begriff der Ähnlichkeit steht mit der Operation des Vergleichens im Fokus, weil es mit ihm um abstrakte Kategorien geht, die der erzählten Welt eine Ordnung unterlegen.

Beide dieser zweistelligen Operationen – das Identifizieren und das Vergleichen – konstituieren sich gegenseitig und lassen sich als Operationen des Relationierens zusammenfassen. Sie sind insofern stets aufeinander bezogen, als sie eine Skala andeuten, weil auch das Identifizieren die Differenz immer schon miteinschließt, wohingegen das Vergleichen im Hinblick auf ein Allgemeines umgekehrt die Identität zweier Einzelner ausschließen muss, um von diesen zu abstrahieren. Gemeinsam lassen sich die beiden Operationen mit Jakobsons Modell von Paradigma und Syntagma in Verbindung bringen, das damit fiktionstheoretisch gewendet wird. Denn als die eine Operation des Relationierens ermöglicht das Identifizieren raumzeitliche Kontinuität und ist damit die Basis für Relationen der Kontiguität und der Kausalität, die Jakobsons Syntagma ontologisch ausdifferenzieren. Als die andere Operation des Relationierens bildet das Vergleichen abstrakte Ordnungen, die quer zur raumzeitlichen Kontinuität stehen und in diese intervenieren, womit Jakobsons Paradigma eine ontologische Achse bezeichnet. Beide Operationen des Relationierens entfalten die komplexe ontologische Struktur einer erzählten Welt.

Die sechste und letzte Operation, das Vervielfältigen, führt Modalität als Struktur der Welt ein und stellt somit eine weitere Komplexitätssteigerung der ontologischen Struktur dar. Für Genette ist Modalität – weil er von Prousts ‚auto-

4 Siehe Martínez/Scheffel 2019 [1999], 121–127.

biographisch‘ abgesichertem, realistischem Erzählen ausgeht – allein ein epistemologisches Problem: Widersprüche der Fokalisierung sind prinzipiell auflösbar. Die Struktur dieser Operation wird für ihn über die rhetorische Figur des Oxymorons evident. Beschreibt man Modalität als Produkt eines Vervielfältigens, treten der logische und der semantische Widerspruch des Oxymorons auseinander: Während semantische Widersprüche oder Ambiguitäten ebenso Effekte der ontologischen Erzählfunktion sein können, ist es letztlich allein der Operator der Negation, der im Erzählen Modalität etablieren kann. Die ontologischen Begriffe der Notwendigkeit und der Möglichkeit sind dabei für den Bereich der literarischen Fiktion immer schon anders perspektiviert, weil sie im Rahmen der Wahrscheinlichkeit verhandelt werden. Als solche bilden sie Schnittstellen, die philosophische Leitkonzepte kontextuell je spezifisch mit Strukturen und Verfahren literarischer Texte verbinden. Die Operation des Vervielfältigens, deren Struktur die Negation organisiert, zielt unabhängig von spezifischen Konzepten der Notwendigkeit und Möglichkeit auf eine Beschreibung, wie die ontologische Struktur erzählter Welten mit ihren Widersprüchen, Abhängigkeiten, Zentren etc. zustande kommt.

Mit den Operationen der ontologischen Erzählfunktion gelangt man zu einem Begriff der erzählten Welt, der Welt nicht als Analogon zu einer aussagenlogischen Beschreibung der Realität annimmt. Vielmehr besteht die erzählte Welt in einer komplexen ontologischen Struktur, die durch ihre rhetorisch formatierten Operationen immer an Anschauung in Raum und Zeit gebunden ist. Diese Auffassung der Welt besteht unabhängig davon, wie anschaulich oder (relativ) unanschaulich sie ausgestaltet ist und wie explizit oder implizit ihre ‚Regeln‘ formuliert werden. Beschreibt man Erzählen als Worldmaking über die Operationen der ontologischen Erzählfunktion, steht der Begriff der erzählten Welt als vornehmlich räumliches Konzept auch nicht mehr einem zeitlichen Begriff der Handlung gegenüber.⁵ Stattdessen geraten nun die komplexen raumzeitlichen Relationen, ontologischen Differenzen und Modalitäten in den Blick, die für Fragen der Handlung und ihrer Verknüpfung, für die Ordnung des Raumes sowie die Darstellung von Figuren in gleicher Weise grundlegend sind, und zwar in Bezug auf die allgemeinsten Bedingungen ihrer Möglichkeiten – ontologisch eben.

Der Begriff der Welt hat in der rezenten Erzähltheorie Konjunktur,⁶ was nicht zuletzt ein Verdienst der Vertreter*innen der literaturtheoretischen Possi-

5 So stehen – repräsentativ in der *Einführung in die Erzähltheorie* von Martínez und Scheffel – ‚erzählte Welt‘ und ‚Handlung‘ häufig als zwei systematisch unverbundene Angebote nebeneinander, sich dem ‚Was‘ der Erzählung zu widmen, vgl. Martínez/Scheffel 2019 [1999], Inhaltsverzeichnis.

6 Siehe exemplarisch und repräsentativ Bartsch/Bode (Hg.) 2019.

ble Worlds Theory ist, die in den jüngsten Publikationen vermehrt eine Vermittlung des strikt aussagelogischen Begriffs der *fictional world* und dem eher kognitionswissenschaftlich geprägten Begriff der *storyworld* vorantreiben.⁷ Jedoch ist den Ansätzen, die diese Begriffe zu operationalisieren versuchen, gemeinsam, dass sie sich dem Problem über eine begriffliche Füllung annähern und damit bestimmen wollen, was Welt allgemein oder zumindest in der literarischen Fiktion ist. Um den Aporien zu entgehen, die diese Setzungen in der Theoriebildung hervorbringen, besteht mein Vorschlag darin, sich der erzählten Welt über die Operationen der ontologischen Erzählfunktion zu nähern. Vor allem aber geht es mir darum, die Übertragung von einem philosophischen Weltbegriff auszuhebeln, weil dieser immer um das Problem der ‚Realität‘ herum organisiert ist, der im Bereich des Erzählens zwangsweise in eine Sackgasse führt.

Mit der Typologie der Operationen ist zwar das Worldmaking beschreibbar, noch nicht aber sind es die vielseitigen Reflexionen auf das Worldmaking, wie sie zahlreiche moderne, aber auch vormoderne Erzähltexte auszeichnen und von denen Wilhelm Raabes Erzählwerk eine besondere Vielfalt bereithält. Mit diesen antwortet er auf die vieldiskutierten Probleme der realistischen Programmschriften und der zeitgenössischen Literaturkritik, für die das Verhältnis von Welt und Darstellung das zentrale Problem darstellt, auf eine ganz spezifische Art und Weise: Raabe entwirft Erzählanordnungen, die eine ontologische Basis des Erzählens ausstellen. Da diese Reflexionen in eine fiktionstheoretische Revision der Narratologie unbedingt zu integrieren sind, knüpfe ich für meine Analysen an die ‚Metanarratologie‘ an,⁸ die den Fokus auf die in narratologischen Systematiken sonst marginalisierten Phänomene der Inszenierung des Erzählens richtet. In einer ontologischen Narratologie bedeutet die Metanarratologie, insbesondere die Formen der Inszenierung des Erzählens als Worldmaking – also letztlich metafiktionales Erzählen – beschreibbar zu machen, die eben genau verschiedene Operationen der ontologischen Erzählfunktion so in Szene setzen, dass sie überhaupt erst greifbar werden.

Genette selbst führt all diese Formen unter einer Metafigur der Fiktion zusammen: und zwar noch einmal – nun allerdings nicht im erzähl-, sondern explizit im fiktionstheoretischen Kontext – der Metalepse, die er als „Embryo oder, wenn man es vorzieht, [...] Entwurf einer Fiktion“⁹ bezeichnet. In seinem Essay *Métalepse. De la figure à la fiction* von 2004 gibt Genette eine ganze Reihe

⁷ Siehe aktuell Bell/Ryan (Hg.) 2019.

⁸ Eine Typologie der – wie er es nennt – „Mimesis des Erzählens“ schlägt Nünning vor, vgl. Nünning 2001.

⁹ Genette 2018, 21.

von Beispielen aus Film- und Literaturgeschichte, die zum einen die rhetorische Basis seiner Erzähltheorie offenlegen, zum anderen den Begriff der Metalepse so ausweiten, dass er ihn – wenn auch nicht systematisch – an die Bruchstellen anschließt, an die er seine erzähltheoretische Systematik im *Discours du récit* in jedem Kapitel geführt hat.¹⁰ Er führt dabei sämtliche ontologische Probleme ins Feld, angefangen von der Repräsentationsillusion des Erzählens mit Rekurrenz auf Hamburger, über ontologische Verdoppelungen als Ebenenüberschreitungen, Fragen der Modalität, Probleme desselben und desgleichen bis hin zu dem Spezifikum einer Identitätsrelation des Ich und endet mit dem umfassenden Urteil: „Jede Fiktion ist ein Gewebe aus Metalepsen“.¹¹ Genettes *Métalepse*-Essay ist zurecht vorgeworfen worden, dass der Begriff durch diese Öffnung zu der Fiktionsfigur schlechthin an Schärfe und Operationalisierbarkeit verliert.¹² Umgekehrt verwundert es nicht, dass Genette genau mit diesem Begriff an die fiktionstheoretischen Einfallstore seiner Erzähltheorie gelangt, nimmt man die Verschaltung von Erzählakt (*narration*) und Metalepse ernst. Dennoch bleibt – das wäre mein Einspruch – der Begriff der Metalepse auf ein ‚realistisches‘, das heißt naturalisierendes Worldmaking bezogen, als deren Brüche, Abweichungen und Störmomente sie beschrieben wird.

Meine ontologische Narratologie verabschiedet sich von diesem Modell und beschreibt im Folgenden auf der Basis der Operationen der ontologischen Erzählfunktion die verschiedenen Formen, mit denen Wilhelm Raabe in seinen Erzähltexten das Worldmaking in Szene setzt, die zur Folge haben, dass erzählte Welten als grundsätzlich prekär zu fassen sind. Diese Inszenierung kann sich auf den Erzählakt selbst richten, indem sie am unanschaulichen Ort der Stimme Anschauung erzeugt und diesen als Produktionsakt ausstellt, was *vor* die Welt führt (III); sie kann das Worldmaking verräumlichen und ihm anschauliche Modelle unterlegen, was *in* die Welt führt (IV); sie kann die Struktur des Worldmaking zusätzlich verzeitlichen und so ein komplexeres, zur Paradoxie tendierendes Modell unterlegen, was *zwischen* die Welten führt (V); schließlich kann sie sich auf die mediale Darstellung richten, von der das Erzählen als Akt des Worldmaking abhängig ist, was *über* der Welt endet (VI). In dieser Reihenfolge richten die folgenden Lektüren den Fokus schwerpunktmäßig auf je verschiedene systematische Orte in der Struktur des Worldmaking, an dem stets sämtliche ontologische Operationen beteiligt sind. Dabei bildet sich in der Reihenfolge eine Komplexitätssteigerung ab, indem die Beschreibung der Modelle und die Dimensionen des Worldmaking aufeinander aufbauen.

¹⁰ Siehe Genette 2004.

¹¹ Genette 2018, 132.

¹² Vgl. zusammenfassend Pier 2016a.

II Vor der Welt

1 Vom alten Proteus

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

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

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

2 Vgl. Saul 2016, 173.

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

4 Saul 2016, 173.

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

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

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

⁶ Siehe Strowick 2019.

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

⁸ Vgl. Sammons 1987, 263.

⁹ Vgl. Saul 2016, 172.

¹⁰ Vgl. Saul 2013; Saul 2016, 173f.

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

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

1.1 Anfang: Ontologische Operationen

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

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Vgl. Arist. Rhet. 1356a10.

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

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

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

¹⁷ Vgl. Genette 2010, 137–139.

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

¹⁹ Vgl. Quint. IX 2, 19.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Hamburger 1987 [1957], 62.

²⁴ Vgl. Hamburger 1987 [1957], 60–63.

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

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

²⁵ Ritzer 2012, 25.

²⁶ Ritzer 2012, 25.

²⁷ Vgl. anders Koschorke 1990, 45.

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

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

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

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

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

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

²⁸ Mainberger 2003, 117.

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

³⁰ Siehe Kap. I.3.3.

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

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

31 Vgl. anders Koschorke 1990, 46.

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

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

³³ Vgl. Koschorke 1990, 46.

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

1.2 Stimme: Ent- und Verwerfen

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

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

³⁵ Vgl. Genette 2010, 63.

³⁶ Vgl. Lausberg 2008, § 784–786.

³⁷ Lausberg 2008, § 784.

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

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

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

38 Lausberg 2008, § 784.

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

(BA 12, 199)

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

³⁹ Vgl. Aust 1981, 158f.

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

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

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

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

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

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

42 Für systemtheoretische Annäherungen dieses Problems siehe allgemein Koschorke 2002.

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

44 Vgl. Drummer 2005, 59 f.

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

1.3 Modell: Bühne

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

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

⁴⁶ Zu Raabes dramaturgischer Erzähltechnik vgl. Arendt 1980.

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

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

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

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

⁴⁸ Genette 2010, 167, Herv. im Original.

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ Siehe Hempfer 2011.

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

⁵¹ Höfele 1977, 62.

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

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

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

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

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

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

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

56 Vgl. Höfele 1977, 53–69.

57 Vgl. Pfister 2001 [1977], 351.

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

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

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

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

⁶⁰ Vgl. Taubert 2018, 208–210.

⁶¹ Vgl. Taubert 2018, 254.

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

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

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

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

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

⁶³ Taubert 2018, 216.

⁶⁴ Vgl. Taubert 2018, 218–222.

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

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

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

⁶⁵ Vgl. Beaucamp 1968, 49.

⁶⁶ Vgl. Taubert 2018, 232f.

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

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

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

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

⁶⁹ Shakespeare 1891, 288.

⁷⁰ Siehe Esposito 2007.

⁷¹ Vgl. Shakespeare 1891, 287–289.

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

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

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

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

⁷³ Shakespeare 1891, 288.

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

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

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

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

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

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

⁷⁴ Häsner et al. 2011, 84.

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

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

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

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

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

(BA 12, 249 f.)

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

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

1.4 Figuren: Einsiedler und Geister

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

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

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

⁷⁷ Beaucamp 1968, 43.

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

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

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

⁷⁸ Vgl. allgemein Campe 2009.

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

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

⁷⁹ Vgl. Damaschke 1990, 106 f.

⁸⁰ Vgl. ähnlich bereits Beaucamp 1968, 46.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸⁴ Vgl. Damaschke 1990, 107.

⁸⁵ Vgl. Simon 2011, 515.

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

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

(BA 12, 268, Herv. im Original)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Vgl. Simon 2011, 515.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹¹ Vgl. Koschorke 1990, 40.

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

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

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

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

⁹² Vgl. Auerbach 2016 [1938], 125f.

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

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

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

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

⁹³ Vgl. Auerbach 2016 [1938], 126.

⁹⁴ Vgl. Saul 2013, 309.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁷ Siehe Strowick 2019, 168–171.

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

1.5 Erzählakt: Wandelbarkeit der Welt

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

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

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

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

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

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

⁹⁹ Vgl. Hom. Od. IV, 349–570.

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

¹⁰¹ Hederich 1770, 2108.

¹⁰² Hederich 1770, 2110.

¹⁰³ Hederich 1770, 2110 f.

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

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

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

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

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

107 Vgl. Walker Bynum 2001, 188.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁴ Siehe exemplarisch Scharold 2005/2006.

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

2 Zum wilden Mann

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

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

1 Vgl. Parr 2016c, 149f.

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

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

4 Vgl. Parr 2011, 30.

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

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

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

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

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

⁷ Vgl. dagegen insbes. Hamann 2007.

⁸ Parr 2016c, 150.

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

2.1 Stimme: Brüche und Wechsel

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

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

⁹ Vgl. Asmuth 2007.

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

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

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

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

¹⁰ Vgl. Damaschke 1990, 69.

¹¹ Vgl. Haberkamm 2007.

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

¹³ Vgl. Grill 2019, 250 f.

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

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

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

¹⁴ Vgl. Hamann 2007, 75.

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

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

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

¹⁶ Vgl. anders Grill 2019, 245.

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

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

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

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

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

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

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

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

(BA 11, 162, Herv. im Original)

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

¹⁷ Siehe Strowick 2019.

¹⁸ Vgl. Genette 2010, 138.

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Vgl. Kemmann 1996, 33.

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

²² 1 Mo 1–5.

²³ 1 Mo 4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(BA 11, 165)

²⁵ Vgl. Hamann 2007, 83.

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

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

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

²⁷ Vgl. ausführlich Vedder 2018.

²⁸ Vgl. Vedder 2008, 180.

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

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

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

2.2 Anfang: Haus und Weg

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

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

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

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

Aber wie es bei einem Bauvorhaben nicht hinreichend ist, Steine, Bauholz und was sonst zum Bauen dienlich ist, zusammenzutragen, wenn zu seiner Anordnung und Aufstellung nicht die eigentliche handwerkliche Geschicklichkeit hinzukommt, so kann beim Reden eine noch so überreiche Stofffülle nur einen Überschuß bilden und Materialhaufen, wenn nicht ebenfalls die Anordnung [dispositio in ordinem] das Material richtig verteilt und zusammengefügt verbindet.³⁴

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

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

31 Wagner 2009, 612.

32 Wagner 2009, 607.

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

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

35 Vgl. Berndt 2015, 441f.

36 Vgl. Grüner 2004, 77 f.

37 Vgl. Berndt 2015, 453–457.

38 Vgl. Berndt 2005, 38.

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

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

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

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

⁴⁰ Vgl. Berndt 2015, 454.

⁴¹ Vgl. Pethes 2003, 24 f.

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

⁴³ Berndt 2015, 454.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ Vgl. Arist. Rhet. 1414b10.

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

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

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

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

⁵⁰ Vgl. Arist. Poet. 1450b30.

⁵¹ Vgl. Fuhrmann 1992, 28.

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

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

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

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

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

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

2.3 Modell: Schwelle

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ Saul/Möbus 1999, 9.

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

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

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

⁵⁷ Vgl. Benjamin 1991 [1982], 618.

⁵⁸ Vgl. Benjamin 1991 [1982], 141.

⁵⁹ DWB, Bd. 15, 2487–2492.

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

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

⁶⁰ Vgl. Messimeri 2001, 17–20.

⁶¹ Vgl. Messimeri 2001, 63.

⁶² Vgl. Messimeri 2001, 100, 104.

⁶³ Messimeri 2001, 108.

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

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

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

⁶⁵ Siehe Schmölders 2008.

⁶⁶ Siehe Kap. I.2.4.

⁶⁷ Genette 2010, 147, 153.

⁶⁸ DWB, Bd. 15, 2489.

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

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

⁶⁹ Siehe Kap. I.2.4.

⁷⁰ Nünning 2001, 21 f.

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

⁷² Genette 2010, 153.

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

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

2.4 Gattung: Novelle und Roman

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸² Vgl. Zirbs 1986, 79–87.

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

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

⁸³ Vgl. Parr 2016c, 151.

⁸⁴ Parr 2016c, 151.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹¹ Bürner-Kotzam 2001, 53.

⁹² Parr 2009, 305.

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

⁹⁴ Vgl. Parr 2009, 302f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁰ Vgl. Lausberg 2008, § 762–765.

¹⁰¹ Vgl. ähnlich Agethen 2018, 152.

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

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

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

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

102 Siehe Kap. I.3.1.

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

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

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

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

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

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

¹⁰⁶ Vgl. Vedder 2018, 20.

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

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

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

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

2.5 Erzählakt: Ontologie und Ökonomie

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

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

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

¹¹⁰ Vgl. Göttsche 2016c, 362f.

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

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

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

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

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

¹¹² Vgl. Frey 2017, 348–351.

¹¹³ Vgl. allgemein Aust 2012, 15.

¹¹⁴ Vgl. Weitin 2017, 422f.

¹¹⁵ Heyse 1871, XVII.

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

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

116 Heyse 1871, XVIII.

117 Heyse 1871, XVIII.

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

119 Heyse 1871, XX.

120 Vgl. Weitin 2017, 427.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁷ Barthes 2006 [1968], 165.

¹²⁸ Barthes 2006 [1968], 166.

¹²⁹ Barthes 2006 [1968], 172.

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

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

¹³⁰ Vgl. Oesterle 2011, 66.

¹³¹ Siehe Dörrlamm 2003; Neumeyer 2011.

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

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

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

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

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

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

136 Vgl. Parr 2016c, 151f.

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

138 Vgl. Drummer 2005, 72–75.

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

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

3 Fazit: Vor der Welt

Vor die Welt führen die beiden *Krähenfelder Geschichten*, *Vom alten Proteus* und *Zum wilden Mann*, indem sie den Erzählakt ins Zentrum aufwendiger Erzählanfänge stellen. Beide Erzählungen verdoppeln ihren Anfang und lassen die Exposition von Schauplätzen, Figuren und Handlung erst mit Verzögerung beginnen. Davor inszenieren sie das Erzählen als Worldmaking – das heißt, sie veranschaulichen die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff, die jedem Worldmaking zugrunde liegt. Um dieses abstrakte Paradox überhaupt sichtbar zu machen, entwerfen die Anfangsinszenierungen komplexe Modelle: die Bühne und die Schwelle, die ausgestaltet und an denen verschiedene Aspekte des Worldmaking reflektiert werden. Von dort organisieren die Modelle die Struktur der Erzählung sowie die Ordnung der erzählten Welt.

Wie entsteht die erzählte Welt? *Vom alten Proteus* führt vor die Welt, indem der Erzählanfang anhand einer Folge von Weltentwürfen das Worldmaking im Vollzug ausstellt. Im ersten Erzählanfang werden die ontologischen Operationen der Erzählfunktion regelrecht durchdekliniert: vom Differenzieren über das Singulieren und Identifizieren, Vergleichen und Detaillieren, bis hin zum Vervielfältigen. Die Aufeinanderfolge der insgesamt drei Erzählanläufe, in denen die erzählte Welt ver- und neu entworfen wird, stellt auf diese Weise das Erzählen als Worldmaking aus. Das Worldmaking auszustellen, bedeutet in diesem Fall nicht nur, es vorzuführen, sondern es buchstäblich auf die Bühne zu bringen. Der zweite Erzählanlauf verdoppelt nämlich den Raum in einen Bühnenraum und einen auf der Bühne dargestellten Raum – ein Modell, das die Erzählung insgesamt organisiert. Dieses Modell hat auch Konsequenzen für die Figuren, die damit grundsätzlich als Rollen, also ebenfalls doppelt konzipiert sind. Im Verlauf der Erzählung avancieren die Figuren zum zentralen Austragungsort der ontologischen Struktur der Welt, deren Singularität stets in Relation zur Individualität und Identität ausgelotet wird. Der Einsiedler Konstantius verkörpert die Singularität gegenüber der Vielheit, zugleich wird an ihm das Problem der Identität verhandelt. Die Geister Rosa von Krippen und Innocentia ergänzen die ontologischen Probleme der Figur, indem sie das Konzept ‚Figur‘ unter negativen Vorzeichen spiegeln. Eine ganz andere Figur, nämlich eine allegorische Personifikation, stellt schließlich der titelgebende Proteus dar. An ihm profiliert sich das Worldmaking als Konkretisierung. Mit diesem Profil des Erzählakts verbindet er das ontologische Kernproblem der Singularität über ihre verschiedenen systematischen Orte der Erzählung hinweg: von den Figuren über Raum und Zeit bis hin zur Welt. Denn Proteus bebildert eine abstrakte Dynamik von Potenz und Akt als Verwand-

lung und Wandelbarkeit. Damit verleiht er dem Worldmaking ein genuin poetisches Fundament, weil er es intertextuell und intermedial anreichert.

Wie gelangt man in die erzählte Welt? *Zum wilden Mann* inszeniert den Eintritt in die erzählte Welt im Modell der Schwelle und führt dabei vor die Welt, weil der Eintritt in die titelgebende Apotheke zugleich als Eintritt in die ‚Geschichte‘ erscheint. Rückblickend wird damit die Erzählung des Weges in eben-diese Apotheke aus der Erzählung ausgelagert und dieser Bereich der Erzählung so selbst zu einer Schwelle gemacht. Hier folgt das Erzählen noch anderen ontologischen Regeln, die über mehrfache Wechsel in der narrativen Stimme (*voix*) ausgetestet werden. Das komplexe Modell der Schwelle verbindet mit Haus und Weg wiederum zwei traditionelle poetologische Metaphern, die aus der antiken Rhetorik und Poetik stammen und dort die Ordnung von (Erzähl-)Texten räumlich und zeitlich veranschaulichen. Während Haus und Weg poetologische Metaphern sind, welche die Ordnung von Rede respektive Text veranschaulichen, ist die Schwelle ein genuin narratologisches Modell, das narrative Struktur und Fiktion verbindet. Ausgehend von der Anfangsinszenierung avanciert die Schwelle in der Erzählung zu einem mehrfach codierten Ort, der Worldmaking, Raumsemantik und Gattungsformen organisiert. Denn an der Schwelle kulminiert der zentrale gattungspoetologische Konflikt der beiden intradiegetischen Erzählungen: Kristellers Bildungsroman und Agonistas Abenteuergeschichten. Parasitär übernimmt Agonista den novellistischen Rahmen und führt die Erzählung – nun auf übergeordneter Ebene – im invertierten Schema des Bildungsromans zu Ende, allerdings nicht mehr als Erzähler, sondern als Protagonist. Mit den generischen Formen von Novelle und Roman sind wiederum ontologische Konzepte verbunden, die auch in der Gattungstheorie verhandelt werden: Einheit und Umfassendheit des Romans stehen der Singularität und Spezifität der Novelle gegenüber. An den ontologischen Konzepten wird eine Ambivalenz der Gattung deutlich, die entscheidend in die Erzählung interveniert: Die Operationen von Singulieren und Detaillieren, mit denen das Worldmaking Einheit und Umfassendheit der Welt andeutet, semantisieren den Erzählakt als Inventur und schließen dabei Setzung und Zugriff des Anfangs mit Ankunft und Ausbeutung durch Agonista kurz. Indem die Setzung der Welt als doppelte Inventur – von Apotheke und Welt – formatiert ist, verwandelt sich der eigentlich neutrale Zugriff auf die Welt zur unausweichlichen Ausbeutung. Der Erzählakt tendiert damit zwar zu Einheit und Umfassendheit, ökonomisiert aber zugleich die Struktur und gibt sie damit der Ausbeutung preis, die wiederum in ihrem Kern novellistisch ist: Sie formiert sich an der Schwelle als zentrales, singuläres Ereignis. Mit dem anfänglichen Eintritt ist der Bankrott der Apotheke wie der Erzählung bereits vollzogen.

Beide Erzählungen aus den *Krähenfelder Geschichten*, die bekannteste und die, welche als „Schlusspunkt und Summe“¹ der Sammlung gilt, fokussieren also ein gemeinsames systematisches Problem: das Problem des Anfangs. Im Anfang wird nämlich der Setzungscharakter der narrativen Fiktion virulent, was sich Raabe für seine metafiktionale Erzählanlage zunutze macht. Die Anfänge stellen das Problem einer jeden – wenn man so will – Anfangsmetalepse mit metaleptischen Verfahren aus. Der Anfang von *Vom alten Proteus* verzeitlicht diese paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff, indem er den Akt qua Reihe als Prozess darstellt; der Anfang von *Zum wilden Mann* wiederum veräumlicht diese paradoxe Struktur, indem er die basale Operation des Differenzierens als Schwelle anschaulich macht. Während das Problem des Anfangs in beiden Erzählungen zunächst zu einer Verhandlung der Grenze der erzählten Welt wird, legen diese Modelle in ihrer Reflexion unterschiedliche Schwerpunkte auf die Ontologie des Erzählens.

¹ Damaschke 1990, 105.

III In der Welt

1 Wer kann es wenden?

„Röschen Wolke war tot“ (BA 2, 477) – das tragische Ende der Erzählung *Wer kann es wenden? Eine Phantasie in fünf Bruchstücken* steht bereits von Beginn an fest. In „fünf Bruchstücken“ (BA 2, 475), die an den klassischen Aufbau des Dramas erinnern, entfaltet diese frühe Erzählung Raabes den mehr als düsteren Plot um die Tode aller drei Mitglieder einer Kleinfamilie aus dem Theatermilieu. Der Tochter Röschen Wolke wird eine zweite Hauptfigur zur Seite gestellt: ihr Kindheitsfreund und Beschützer Heinrich Knispel. Doch obwohl die Erzählung, wie bereits die Dornröschen-Allusion im Namen der Hauptfigur vermuten lässt, auf Schemata des Märchens zurückgreift, fehlt jede Form von Erlösung.¹ Stattdessen ist die Dramaturgie der Handlung auf Röschens Tod ausgerichtet, der, bereits in der Eröffnung vorweggenommen, den End- und Zielpunkt der Erzählung bildet und zugleich die wenigen Episoden der Erzählung verbindet: Das erste Bruchstück präsentiert in einer doppelten Exposition die ärmliche Kindheit Heinrich Knispels als unehelicher Sohn einer Marktfrau und anschließend die nicht minder prekäre Kindheit Röschens mit todkranker Mutter, die auf dem Sterbebett ihre Tochter dem jungen Heinrich anvertraut. Das zweite und dritte Bruchstück erzählen vom Suizid des Vaters, des Schauspielers und Alkoholikers Emil Wolke, durch einen nächtlichen Sturz aus dem Fenster, auf den hin Heinrich das verstörte Mädchen in seiner bescheidenen Dachwohnung aufnimmt. Die letzten beiden Bruchstücke setzen einige Jahre später ein und erzählen von der Rückkehr der kranken Röschen Wolke in ebendiese Dachkammer und schließlich von ihrem Tod am darauffolgenden Tag.

Gemessen wurde die 1859 in *Westermanns Monatsheften* veröffentlichte Erzählung stets an Raabes Plänen eines Großstadtr Romans, mit dem er an den Erfolg seines Debüts *Die Chronik der Sperlingsgasse* (1856) anschließen wollte.² Mehr als Zeugnis des gescheiterten Romanprojekts denn als Erzählung eigener Gültigkeit wird sie in ihrer werkgeschichtlichen Stellung diskutiert.³ Doch obwohl *Wer kann es wenden?* – wie Natalie Moser in einer der wenigen Publikationen darlegt, die sich eingehender dieser Erzählung widmen – eine Zerreißprobe zwischen der Tradition des Sozialromans und den poetologischen Ansprüchen eines frühen Realismus dokumentiert,⁴ kann von einem Scheitern aus mehrerlei Gründen

1 Zur Erlösung siehe allgemein Röhrich 1984. Für das Strukturschema, dort in verschiedenen Varianten als ‚Lösung‘ oder ‚Rettung‘, siehe Propp 1975, insbes. 58–63. Vgl. Henkel 1994, 23.

2 Vgl. Kommentar BA 2, 626. Vgl. Moser 2016a.

3 Siehe bspw. Drummer 2005, 247; Goldammer 2001, 59 f.; Götsche 2007, 13.

4 Siehe Moser 2019.

nicht die Rede sein. Zum einen wurde die Erzählung bereits zu Raabes Lebzeiten dreimal publiziert. Zum anderen präsentiert sie zwar einen auf einige wenige Stationen reduzierten Plot, dafür aber eine umso aufwendigere Inszenierung des Erzählens. Nur vor der Folie des Großstadttromans also lässt sich die Form der Erzählung in „Bruchstücken“ als gescheitert bewerten. Ohne diese Folie jedoch bietet sich eine durchkomponierte Erzählung dar, in der die „Bruchstücke“ eine klare Funktion besitzen. Denn die pointierte Präsentation der erzählten Ereignisse, für welche die Leerstellen konstitutiv sind, lässt die selbstreflexiven Passagen quantitativ umso gewichtiger erscheinen. Jüngst hat Daniela Gretz aus ähnlicher Warte eine Auseinandersetzung mit *Wer kann es wenden?* unternommen, in der sie den Text in seiner vorliegenden Gestalt zum Ausgangspunkt wählt. Der Begriff der Skizze, der in der erneuten Publikation in der Sammlung *Verworrenes Leben* (1862) die Kapitelbezeichnungen der Bruchstücke ersetzt, markiere den medialen Realismus der Erzählung, so Gretz⁵ – eine Perspektive, an die ich im Folgenden anknüpfen möchte.

Ein Element im Besonderen bündelt den narrativen wie inszenatorischen Aufwand der Erzählung: der Fluss. Der Text beginnt mit einer rasanten Flussfahrt hinein in die namenlose Großstadt, die den Schauplatz der Erzählung bildet. Die Fahrt ist gleichzeitig als Fahrt ‚in die Geschichte‘ inszeniert. Damit nimmt Raabes frühe Erzählung bereits die extravaganten selbstreflexiven Erzählanfänge späterer Erzählungen wie *Vom alten Proteus* oder *Zum wilden Mann* vorweg.⁶ Die spärliche Forschung zu diesem bisher kaum beachteten Text attestiert dem Fluss eine leitmotivische Funktion für die Handlung um Röschen Wolke. So repräsentiere er „die Unaufhaltsamkeit des Schicksals“,⁷ „den unveränderliche[n] Zeitfluss“⁸ oder auch den „Lauf eines Lebens“.⁹ Doch nicht nur der enorme narrative Aufwand, welchen die Erzählung dem Fluss über diesen Erzählanfang hinaus widmet, sondern auch die Verbindung des Flusses mit dem Erzählen macht deutlich, dass es sich dabei um mehr als bloße Spielerei handelt. Denn die Exposition gestaltet den Fluss als komplexe Allegorie aus, die – so die These – dann wiederum als Modell narratologische Implikationen bereithält, indem sie das Erzählen auf das ontologische Fundament seines Worldmaking hin abtastet. Der Fluss veranschaulicht nämlich den Erzählakt und zugleich die ontologische Grenze der erzählten Welt, die in der semantischen Ordnung der Erzählung eine von Leben und Tod ist.

⁵ Siehe Gretz 2020.

⁶ Siehe ausführlich Kap. II.1 und II.2. Vgl. außerdem Pierstorff 2019; Pierstorff 2020.

⁷ Schultz 1972, 17f.

⁸ Moser 2016a, 68.

⁹ Henkel 1994, 26.

Im ersten Schritt (1.1) werde ich den Erzählanfang analysieren und skizzieren, inwiefern dieser Anfang den Fluss an den affektiv figurierten Erzählakt bindet. Im zweiten Schritt (1.2) zeige ich, wie der Fluss über mehrfache metaphorische Operationen eine komplexe Allegorie bildet, womit dem Modell des Worldmaking eine Form gegeben wird. Weil es nicht die Allegorie als Figur der Verzeitlichung komplexer Anschauung allein ist, welche die Form der Erzählung organisiert, sondern ihr Verhältnis zu den im Untertitel benannten *Bruchstücken*, setze ich beides im dritten Schritt in Beziehung (1.3). Im vierten Schritt (1.4) werde ich zeigen, dass der Fluss kein neutrales narratologisches Modell vorstellt. Vielmehr geht es buchstäblich um Leben und Tod, wenn die erzählte Welt zur Unterwelt ausgestaltet wird. Mit dieser Verbindung von Erzählen und Tod offenbart sich die Erzählung als Inversion der Gattung des Märchens, wie ich im letzten Kapitel (1.5) zeigen werde: Der Tod ist nicht gebannt, stattdessen sind das Erzählen und damit auch die erzählte Welt in ihm verankert.

1.1 Anfang: Affektiver Impuls

Wie in späteren Texten Raabes zielt der Anfang dieser kurzen Erzählung auf den Eintritt in die erzählte Welt. Er entwirft eine nächtliche Landschaft, deren organisatorisches Zentrum der „schwarze Fluß“ (BA 2, 476) ist, auf dem eine Flussfahrt als Fahrt in die Geschichte inszeniert wird. Dabei geht es nicht in erster Linie um den Moment des Eintritts. Vielmehr bildet sich, wie ich in einem Close-Reading des Anfangs zeigen möchte, in der Abfolge der Inszenierung eine Bewegung ab: Regelrecht als Anstoß der Narrativierung einer nächtlichen Landschaft erscheinen die Gedankenfiguren, die eine Flussfahrt initiieren und zum Schauplatz in die Großstadt überleiten. Damit binden diese Figuren den Eintritt in die erzählte Welt an einen rhetorisch figurierten und spezifisch affektiven Impuls durch den Erzählakt.

Eine Gedankenfigur eröffnet die Erzählung: „O welche Nacht!“ (BA 2, 476). Die Exclamatio ruft die Nacht förmlich auf. Die folgenden, syntaktisch elliptischen Propositionen füllen das Interrogativpronomen semantisch, indem sie die Nacht qualifizieren, und zwar in Abgrenzung zum Tag:

O welche Nacht! Dunkel und doch sternenvoll – unsäglich köstlich in ihrer duftenden, murmelnden, rauschenden Frische nach dem heißen, sengenden Tage. Es gleitet der schwarze Fluß in die Nacht hinein dem Norden zu, wo auf dem Horizont ein fahles Leuchten liegt, einer Feuersbrunst gleich, und doch nicht eine Feuersbrunst, sondern nur der glühende Atem einer großen Stadt.

(BA 2, 476)

Ostentativ ‚macht‘ dieser Erzählanfang Welt, indem er Anschauung erzeugt. Nach der vornehmlich zeitlichen Deixis von Tag und Nacht im ersten Satz, der die aufgerufene Nacht qualifiziert, kommt im zweiten Satz eine räumliche hinzu, die der Fluss mit seiner Fließrichtung von Süden nach Norden abbildet. Auf diese Weise setzt der performative Anfang ein raumzeitliches Koordinatensystem. Zugleich figuriert die Exclamatio als affektiver Ausdruck die Position des Sprechens.¹⁰ Das Worldmaking wird dadurch an diese Position gebunden, und zwar noch bevor im engeren Sinn überhaupt erzählt wird. Die Anschaulichkeit der nächtlichen Flusslandschaft ist syntaktisch von der Affektfigur der Exclamatio abhängig, weil die Detaillierung der Nacht durch die Verbellipse das Interrogativpronomen der Exclamatio – „welche“ – qualifizierend aufgreift. Aber auch deshalb ist die Anschaulichkeit von der Affektfigur abhängig, weil diese die expressive Intensität der Exclamatio als semantische Intensität auf die Flusslandschaft überträgt: Sie ist „sternenvoll“ und „unsäglich köstlich“, ihre „Frische“ wird gleich dreifach attribuiert. Diese Expressivität bleibt im Folgenden erhalten, wenn die Verfahren der asyndetischen Reihen und affektiven Figuren auch die sich anschließende Erzählung einer Flussfahrt strukturieren, in deren Verlauf die nächtliche Landschaft und die Stadt weiter detailliert werden. Auf diese Weise tritt die Exclamatio als Impuls in Erscheinung, der das Worldmaking auslöst und dann in der Bewegung des Flusses und der Flussfahrt fortgeführt wird. Erzählakt und Fluss werden auf diese Weise miteinander verbunden, so dass der Fluss und seine Fließbewegung zugleich den Erzählakt veranschaulichen.

Daraufhin werden der Fluss und seine nähere Umgebung auserzählt, jedoch begleitet von einem grundsätzlichen Zweifel am ontologischen Status des Flusses: „Ist das wirklich Wasser [...]?“ (BA 2, 476). Dieser Zweifel ist für den Erzählanfang konstitutiv. Er leitet von der rhetorisch formatierten Geste des Anfangs zum ‚eigentlichen‘ Erzählen über. Zunächst legt nur die rhetorische Formatierung nahe, dass die nächtliche Flusslandschaft Produkt des Sprechakts ist. Doch sobald die sich vornehmlich durch eine durative und iterative Zeitlichkeit auszeichnende Landschaftsbeschreibung in die narrative Präsentation eines Ereignisses übergeht, wird diese explizit an einen Fiktionsakt gekoppelt. Es wird nicht nur erzählt, sondern imaginiert, und zwar eine Flussfahrt:

Nun denkt euch, wir lösten einen Kahn ab von jener alten Weide und setzten uns und zögen die Ruder ein, richteten die Augen auf jenen Schein im Norden und ließen uns hinabtreiben ihm entgegen – anfangs langsam, dann schneller und immer schneller [...].

¹⁰ Zum Verhältnis von Sprechakt und Affektfigur siehe Campe 1990.

der Erstausgabe in *Westermanns Monatsheften* – hier sind es 22 – und der Erstausgabe in Buchform in der Sammlung *Verworrenes Leben* von 1862 – dort 14 –, in beiden Fällen bilden sie aber die Grenze mimetisch im Text ab, indem im Drucksatz jeweils eine gesamte Zeile ausschließlich aus Gedankenstrichen besteht.¹³ Doch es ist nicht der Eintritt allein, der die Reflexion des Worldmaking ausmacht, sondern das Zusammenspiel mit dem durch die Exclamatio induzierten und in der Bewegung der Flussfahrt narrativ fortgeführten Impuls. Die Inszenierung als Eintritt trägt das Moment einer qualitativen Grenze in die in diesem Erzählanfang zeitlich entfaltete ontologische Struktur des Erzählakts ein. Erst anschließend setzt die ‚eigentliche‘ Geschichte im Sinne eines Plots mit handlungstragenden Figuren ein.

Was also leistet dieser Vorlauf? Die Flussfahrt, die auf komprimierte Weise verhältnismäßig viel Anschauung erzeugt und insbesondere erzählten Raum akkumuliert, gestaltet die ontologische Grenze der erzählten Welt in einer raumzeitlichen Bewegung aus, die narratologisch paradox ist. Im Zuge dessen aktualisiert die Anschauung des Flusses mehr die Transgression einer Grenze als die Grenze selbst. Der Fluss lässt sich deshalb zwar mit den Begriffen der Schwelle und der Grenze zusammenbringen, mit denen Genette die für den Erzählakt konstitutive ontologische Differenz beschreibt.¹⁴ Die Figuration des Impulses, der rhetorisch einsetzt, im Fluss eine Anschauung erhält und dann narrativ in der Flussfahrt entfaltet wird, betont jedoch die zeitliche Struktur dieser Transgression vor der räumlichen Ordnung einer festen Grenze. Obwohl die Inszenierung der Exposition in *Wer kann es wenden?* selbstverständlich nicht tatsächlich die ontologische Differenz unterwandern kann, zielt sie doch offensichtlich auf genau diese Systemstelle in der narrativen Struktur. Diese Inszenierung ist keine Rahmeninszenierung im herkömmlichen Sinne, die den Erzählakt in einer mündlichen oder schriftlichen Erzählsituation verankert und so die narrativen Ebenen eine Stufe ‚weiterverschiebt‘. Zwar wird der Akt des Imaginierens an die rhetorisch figurierte und affektiv ausgestattete Erzählstimme gebunden und somit das Erzählen auch in Form einer semantischen Rolle als Worldmaking profiliert. Allerdings entsteht mit dem Fluss eine Kontinuität über die ontologische Grenze hinweg, so dass dieser in paradoxer Weise sowohl innerhalb als auch außerhalb der erzählten Welt verortet ist – und dadurch beide Bereiche gleichsam trennt wie verbindet. Der Fluss verleiht damit weniger der Grenze, sondern vielmehr dem Erzählakt – dem eigentlich unanschaulichen, aber konstitutiven Zentrum in der narrativen

¹³ Vgl. Gretz 2020, 131, Anm. 42.

¹⁴ Vgl. Genette 2010, 147, 153.

Struktur – sinnliche Qualität und Anschauung und wird auf diese Weise zum zentralen Modell der Erzählung.

1.2 Modell: Fluss

Mit dem Fluss greift dieser Anfang eine gängige poetologische Metapher auf, die gerade in der Romantik als zentrale Metapher des Erzählens profiliert wurde.¹⁵ Jedoch genügt es nicht, diese Bebilderung des Erzählens als Metapher zu beschreiben, denn die Struktur, um die es mit der Bewegung des Impulses vom Affekt zum Erzählen geht, ist eine genuin zeitliche. Während andere Erzählanfänge in Raabes Werk, wie in *Zum wilden Mann*, ein Modell der vornehmlich räumlichen Schwelle entwerfen, um die ontologische Basisoperation des Differenzierens zu veranschaulichen und dabei die metaleptische Grenzüberschreitung bildlich umsetzen, zeichnet sich das Modell des Flusses durch eine zeitliche – und genauer: allegorische – Struktur aus, so die These dieses Kapitels. Der Fluss verbindet allegorische Struktur, die sich zeitlich entfaltet, mit funktionalem Modell, welches das Worldmaking räumlich veranschaulicht, womit die Allegorie die Form dieses Modells ist. In seiner allegorischen Struktur ist der Fluss nicht vor, nicht zwischen, sondern *in* der erzählten Welt angesiedelt, von wo aus er das Worldmaking organisiert. Statt auf einem einfachen metaphorisch induzierten, allegorischen Code zu basieren, verbindet die Allegorie des Flusses, wie zu zeigen ist, mehrere metaphorische Ebenen miteinander. Auf einer übergeordneten metaphorischen Ebene werden sie – im Vergleich der Metaphern – wiederum auf eine gemeinsame, nämlich zeitliche Struktur gebracht: Erzählen und Leben.

Zwar ist der Fluss metaphorischer Topos für das Erzählen, der sich von den antiken Epen und ihren Irrfahrten herschreibt, um die gerichtete Fahrt auf dem Fluss der Erzählung gegen die Irrfahrt auf dem Meer des Epos zu setzen.¹⁶ Von dieser Dimension als konventionell codierte poetologische Metapher abgesehen, ist der Fluss jedoch in Raabes Erzählanfang zunächst einfach zentrales räumliches Element der nächtlichen Flusslandschaft, die affektiv angerufen und dann detailliert wird: „Es gleitet der schwarze Fluß in die Nacht hinein“ (BA 2, 476). Wie legt der Erzählanfang also nahe, dass der Fluss nicht nur räumliches Element der entworfenen Landschaft ist, sondern darüber hinaus oder sogar vornehmlich eine zweite Ebene der Bedeutung besitzt? Auch hier sind erneut die Ge-

¹⁵ Siehe exemplarisch Pape (Hg.) 2007.

¹⁶ Vgl. Klotz 2006, 121f., für den das „Navigieren“ eines der großen und zentralen Paradigmen des Erzählens in der europäischen Literaturgeschichte darstellt.

dankenfiguren die Verfahren, in denen die ontologischen Operationen explizit werden. So bereitet die *Dubitatio*, über die Zweifel am ontologischen Status des Flusses geäußert werden, zugleich eine semantische Ambiguität des Flusses vor. Denn sie bietet eine Alternative an: „Ist das wirklich Wasser, was da vorbeigleitet, oder ist es giftige schwarze Lava [...]?“ (BA 2, 476). Die Alternative wird zwar, kaum steht sie interrogativ im Raum, auch schon wieder verabschiedet, indem sie einer pseudofigurlichen und lediglich im Imperativ erzählten Examination unterzogen wird – „Taucht die Hand hinein“ –, deren Befund lautet: „es ist Wasser!“ (BA 2, 476). Dennoch reguliert die Konjunktion „oder“ bereits eine erste Verdoppelung des Flusses. Sie zeigt eine metaphorische Bedeutung des Flusses an, weil sich die „giftige schwarze Lava“ nicht ohne Weiteres in die nächtliche Landschaft fügt. Stattdessen eröffnet sie eine zweite, dystopische Landschaft, die über die ontologische Funktion des Vergleichens entworfen und während der Flussfahrt metonymisch ausgeführt wird.

Eine erste ‚echte‘ Metapher des Flusses bietet die Erzählung an, wenn sie die imaginierte Flussfahrt aus einem Märchen ableitet, „der Zaubermuschel gleich, in welcher das Märchen seine Kinder den *Strom des Lebens* hinabführt“ (BA 2, 476, Herv. C.P.). Der Fluss wird explizit als Metapher eingeführt, wenn auch vermittelt über den Vergleich mit dem Märchen. Die Metapher des „Strom[s] des Lebens“ stellt einen verkürzten Vergleich dar und entspricht somit der Definition der Metapher nach Quintilian.¹⁷ Als Vergleich bildet sie die metaphorische Substitution im narrativen Syntagma ab, wodurch sich die Bedeutung des Flusses verdoppelt: Der Fluss ist weiterhin ein Fluss, denn die Kahnfahrt und die nächtliche Landschaft entfalten ihn metonymisch. Er steht aber, ausgehend von dem verkürzten Vergleich, nun auch für das „Leben“, oder genauer: für die Unidirektionalität und die Vergänglichkeit desselben, die als *tertia comparationis* aufgerufen werden. Es ist also zunächst eben nicht die poetologische Metapher, welche die Erzählung für den Fluss in Anschlag bringt: Nicht das Erzählen, sondern das Leben ist das Abstraktum, das der Fluss veranschaulicht. Die Tradition, in der diese Metapher steht, ist eigentlich eine philosophische und lässt sich bis in die Anfänge der europäischen Philosophiegeschichte zurückverfolgen.¹⁸ In seinem Eintrag im *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* unterscheidet Werner Stegmaier drei Dimensionen der Flussmetapher: „Die philosophische Metapher des Fließens stand und steht für (A) Übergänge, Bewegungen, Veränderungen, (B) die Zeit, in der sich Übergänge, Bewegungen,

¹⁷ Vgl. Quint. VIII 6, 8.

¹⁸ Vgl. allgemein Stegmaier 2011. Vgl. auch Blumenberg 2012, 103–162.

Veränderungen vollziehen, und (C) das Leben, in dem sie erfahren werden.“¹⁹ Es handelt sich also geradezu um *die* Metapher schlechthin, die letztlich auf das Problem von Zeitlichkeit und – daran anknüpfend – menschlicher Zeiterfahrung zielt. Angesichts der Ubiquität dieser Metapher ist es nahezu unmöglich, ihr darüber hinaus ein spezifisches semantisches Profil zu unterstellen.

Die explizite Metapher des „Strom[s] des Lebens“ (BA 2, 476) initiiert weniger ein Leitmotiv des Textes,²⁰ als dass sie eine metaphorische Konstruktion zweiter Ebene etabliert. Das bedeutet: Zwei Metaphern werden *als Metaphern* miteinander verbunden. Weil die Metapher des „Strom[s] des Lebens“ (BA 2, 476) durch einen intertextuellen Vergleich mit dem Märchen eingeführt wird, in dem der Fluss das Leben repräsentiert, besteht der metaphorische Vergleich dieses Erzählanfangs zwischen *der Metapher* des Flusses für das Erzählen und derjenigen für das Leben – und eben nicht zwischen Fluss und Erzählen respektive Fluss und Leben. In diesem Vergleich der Metaphern wird zum einen das *tertium comparationis* der Zeitlichkeit auf einer zweiten Ebene bestätigt, weil es beide Metaphern reguliert. Zum anderen aber wird der Fluss in dieser Konstruktion selbst zum *tertium comparationis*, und zwar im Vergleich der Metaphern. Wenn dem Fluss dann mit der Erzählung einer imaginierten Flussfahrt wiederum eine zeitliche Struktur unterlegt wird, entfaltet sich buchstäblich die Metapher im narrativen Diskurs. Mit dieser Figur der zeitlichen Entfaltung wird aus der doppelten Metapher eine Allegorie.²¹ Jedoch geht die Inszenierung der semiotischen Struktur an dieser Stelle noch weiter, schließlich setzt die Erzählung der Flussfahrt den semantischen Inhalt des Metaphernvergleichs – die Zeitlichkeit – auf der Verfahrensebene performativ um.

Der Erzählanfang enthält folglich nicht nur einen allegorischen Code, der Fluss und Flussfahrt als „Strom des Lebens“ (BA 2, 476) erzählt, sondern legt zudem die Verfahren der Allegorisierung offen, so dass das Leistungsprofil der Allegorie als die narrative Figur schlechthin reflektiert wird. Der Fluss – so könnte man die aufwendige tropische Inszenierung auf den Punkt bringen – wird damit zur Metapher der Allegorie. Joel Fineman hat in seinem Artikel „The Structure of Allegorical Desire“ die Allegorie als Narrativierung der Metapher beschrieben, deren narrative Dynamik sich aus der Metapher speist.²² Er expliziert damit die Allegorie als Verkörperung dessen, was Jakobson die poetische Funktion nennt,²³ und beschreibt die doppelte Achse der Allegorie über die be-

¹⁹ Stegmaier 2011, 105.

²⁰ Vgl. anders Schultz 1974, 17 f.

²¹ Zu Metapher und Allegorie siehe Kurz 1993, insbes. 28–34.

²² Vgl. Fineman 1980.

²³ Vgl. Fineman 1980, 51 f.

deutungsgenerativen Strukturprinzipien von Äquivalenz und Kontiguität, aber auch als Achsen einer zeitlichen Dynamisierung: „Every metaphor is a metonymy of its own origin, its structure thrust into time by its very structurality“.²⁴ Ebendiese ‚Strukturalität‘ der Allegorie organisiert Raabes Erzählanfang. Er führt nicht nur diese Dynamisierung auf der Basis von Metapher und Metonymie vor. Darüber hinaus veranschaulicht er diese dynamisierende Struktur der Allegorie mit dem Fluss, dessen Logik dieses Problem der Bewegung bebildert: als Bewegung, die erst nachträglich auf einen Ursprung verweist. Die Quelle ist in der Bildlogik des Flusses, dessen Fließrichtung metonymisch auf ihn bezogen bleibt, immer anwesend. Nimmt man die in Kapitel 1.1 analysierte narrative Struktur des Anfangs und ihre ontologischen Implikationen ernst, dann fallen in der Exclamatio, mit der die Erzählung eröffnet wird, zeitlicher Anfang und affektiver Impuls zusammen. Die figurierte Stimme ist nicht die Quelle, sie ist in ihren Effekten die Inszenierung einer solchen. Über diese Umwege der rhetorischen Formatierung findet die traditionelle poetologische Metapher des Flusses für das Erzählen wieder zu sich zurück, jedoch ausgestattet mit einem differenzierten Profil ihrer Form: der Allegorie.

Der Fluss, der sich durch die Erzählung zieht, ist damit auf komplexe Weise sowohl als „Strom des Lebens“ (BA 2, 476) als auch als Fluss des Erzählens codiert. Zugleich stellt er aber auch die Verkörperung der allegorischen Struktur des Erzählens dar und veranschaulicht den Erzähllakt. Anders als das Modell der Schwelle, das sich in Raabes Erzählwerk nicht nur in der paradigmatischen Schwellenszene der Erzählung *Zum wilden Mann* findet und das die paradoxe Struktur des Erzähllakts räumlich veranschaulicht,²⁵ verzeitlicht der Fluss diese Struktur zugleich. Der Fluss besitzt somit zwei Aspekte: Er ist Modell und als Allegorie zugleich Form des Modells, das heißt, er verbindet eine paradigmatische mit einer syntagmatischen Dimension des Worldmaking. Seine Logik basiert nicht nur auf der Basis einer Differenz von innen und außen, das hier mit dem Eintritt in die „große, große Stadt“ und „in diese kleine Geschichte!“ (BA 2, 477) auch aufgerufen wird, sondern als Allegorie ist er per se immer schon in der Welt, steht aber zugleich mit einem vielmehr zeitlichen als räumlichen Außen in Beziehung. Vielleicht noch radikaler als das Modell der Schwelle verbindet der Fluss Erzähllakt und erzählte Welt in einer Inversionsfigur. So könnte man den Effekt der Allegorie mit Quintilian beschreiben, der die Doppeltheit der Bedeutung ins Zentrum seiner Definition stellt. Er beschreibt die Allegorie nämlich als Inversionsfigur, die „einen Wortlaut dar[stellt], der entweder einen anderen oder

²⁴ Fineman 1980, 59.

²⁵ Siehe Kap. II.2. Vgl. Pierstorff 2019.

gar zuweilen den entgegengesetzten Sinn hat“.²⁶ Anders als die Metapher kann die Allegorie jedoch nicht ‚rückübersetzt‘ oder aufgelöst werden, weil sie nicht punktuell ist. Bei Raabe umfasst diese Inversionsfigur statt einer bloß semantischen auch eine ontologische Doppeltheit. Der Fluss verbindet Erzählakt und erzählte Welt im Verlauf der Erzählung über die konstitutive ontologische Grenze hinweg und ist immer zugleich außerhalb der erzählten Welt wie deren Zentrum. In der Reihe der Modelle, die Raabes Erzählungen zur Veranschaulichung des Worldmaking veranschlagen, ist der Fluss deshalb speziell, weil in ihm die grundsätzliche allegorische Struktur des Erzählens zur Anschauung kommt. Auf diese Weise bietet er eine Folie, durch die sich erklärt, wie auch die anderen Modelle, zum Beispiel die Bühne oder die Schwelle, nicht nur punktuell in paradigmatischer Funktion, sondern syntagmatisch, nämlich als Wiederholung, das Worldmaking organisieren.

Wie die Schwelle als Anschauung der Metalepse ist auch der Fluss als Anschauung der Allegorie bei Raabe ein wiederkehrendes Modell, das in verschiedenen Konstellationen je dasselbe Problem in der narrativen Struktur adressiert. Insbesondere eine Fluss-Erzählung ist in dieser Hinsicht einschlägig: Raabes Novelle *Die Innerste*, die wie die in Kapitel II bereits diskutierten Erzählungen *Vom alten Proteus* und *Zum wilden Mann* zu den *Krähenfelder Geschichten* gehört, die als Kulminationspunkt der Poetik Raabes gelten. Für diese Erzählung hat Moritz Baßler die Verfahren der Allegorisierung ausführlich beschrieben, mit denen titelgebender Fluss als Frau und umgekehrt Frau als Fluss allegorisiert und im Verlauf der Erzählung chiastisch aufeinander abgebildet werden.²⁷ Baßler befragt diese auffällige Allegorisierung daraufhin, wie sie sich in eine realistische Poetik einfügt, die – so bereits die Zuschreibung Jakobsons – eher metonymisch als metaphorisch verfähre.²⁸ Die metonymische halte die metaphorische Achse der Allegorie realistisch im Zaum, so Baßler, indem sie die metaphorische Bedeutung immer aufschiebe.²⁹ An dieser Beschreibung wird die ontologische Dimension der allegorischen Struktur deutlich. Denn die „unheimliche metaphorische Doppelcodierung“ von Fluss und Frau kann nur deshalb bestehen, weil die – und ich übersetze Baßlers Analyse in die Begriffe meiner ontologischen Narratologie – ontologische Erzählfunktion den doppelten Code mit dem Vervielfältigen auch zugleich ontologisch differenziert, wenn die Frau lediglich im Irrealis als Allegorie des Flusses erzählt wird.³⁰

²⁶ Quint. VIII 6, 44. Zit. nach Quintilian 2015, Bd. 2, 237.

²⁷ Siehe Baßler 2014.

²⁸ Vgl. Jakobson 1993 [1960], 116. Vgl. Baßler 2014, 219.

²⁹ Vgl. Baßler 2014, 225. Siehe zum verfahrensgeschichtlichen Modell des Poetischen Realismus ausführlich Baßler 2010 und Baßler 2015, insbes. 54–58.

³⁰ Vgl. Baßler 2014, 229.

Ohne Frage wäre es lohnenswert, die beiden Fluss-Erzählungen Raabes und ihre spezifischen Verfahren der Allegorisierung ausführlich miteinander in Beziehung zu setzen, nicht zuletzt aufgrund der expliziten Verbindung von Fluss und Frau, die auch die Frage nach der Darstellung von Weiblichkeit in *Wer kann es wenden?* anders beleuchtet. An dieser Stelle geht es mir mit diesem knappen Vergleich vor allem darum zu zeigen, dass das Modell des Flusses in Raabes Erzähltexten die Form der Allegorie besitzt. Zusätzlich zu den jeweiligen allegorischen Codes der verschiedenen Erzählungen veranschaulicht der Fluss somit immer auch den Erzähllakt. Der Fluss bildet den Dreh- und Angelpunkt des Worldmaking, indem er nicht nur semantisch, sondern ontologisch verdoppelt wird. Er organisiert die komplexe ontologische Struktur, die über Operationen des Vergleichens und des Vervielfältigens zustande kommt.

Die beiden Metaphern, die der Fluss als Allegorie verbindet, führen nicht nur vom Fluss auf eine abstrakte Ebene, stattdessen zeitigen beide Effekte in der erzählten Welt. Als räumliches Element oder vielmehr Schauplatz fungiert der Fluss entsprechend in doppelter Weise. Zum einen ist er Ort der Reflexion des Erzählens (vgl. BA 2, 503) und bildet dabei einen eigenen ontologischen Bereich, der von der erzählten Welt der Figuren getrennt ist. Zum anderen durchzieht er die erzählte Welt und ist punktuell mit den erzählten Ereignissen um Röschen Wolkes Familie verbunden: als Kanal, in den Heinrich Knispel als Kind beinahe gespült worden wäre (vgl. BA 2, 479), als Seitenarm des Flusses, in den sich Röschens Vater, Emil Wolke, in den Tod stürzt (vgl. BA 2, 494f.) sowie als Wassersystem Venedigs, von wo Röschen Wolke todkrank zurückkehrt (vgl. BA 2, 508). Der Fluss scheint demnach Effekte zu provozieren, die an die komplexe Allegorie und deren Codes gebunden sind.

Von den beiden allegorischen Bedeutungsdimensionen des Flusses, dem Erzählen und dem Leben, hängen sowohl die inszenierte Reflexion des Erzählens als auch der Tod der Figuren ab. Beiden Dimensionen entspricht in der Bildlogik des Flusses eine Bewegungsrichtung, die bereits im Erzählanfang angelegt ist. Denn während die imaginierte Flussfahrt mit dem Fluss in die erzählte Welt führt, ist die Position des Stillstands am Ufer, von der aus die nächtliche Flusslandschaft zunächst entworfen wird, mit der Reflexion des Erzählens verbunden.³¹ Markiert also die Fahrt auf dem Fluss die Position *in* der erzählten Zeit, die den Figuren entspricht, so ist das Ufer der Ort der Reflexion. Zu ebendieser Position des Ufers, die das Erzählen in der Anfangsinszenierung aufgibt, kehrt der Beginn des vierten Bruchstücks zurück:

³¹ Vgl. ähnlich Gretz 2020, 133.

Wer kann es wenden?

Die halbe Nacht bin ich an dem linken Ufer des großen Flusses auf und ab gegangen und habe darüber nachgedacht: wer es wohl wenden könne.

Wer kann es wenden? Wer kann es wenden?

Der weiße Genius des Todes lehnt sich über den Gräbern, um welche diese Geschichte sich aufrinkt, traurig auf seine umgestürzte Fackel.

Es ist lange vorbei und nichts mehr daran zu ändern!

[...]

Wer konnte es wenden?

Die halbe Nacht schritt ich durch die Weidengebüsche und sah die Flut dunkel zur Seite fortschießen, dem Weltmeer zu [.] (BA 2, 503f.)

Die unvermittelte Einführung eines extradiegetischen Ich, das in einer kurzen homodiegetischen Episode von einem Spaziergang am Fluss erzählt, markiert die ontologische Differenz zur erzählten Welt um Röschen Wolke. Denn bisher war das äußerst sparsam verwendete Deiktikon „ich“ der Erzählstimme einzig auf die Moderation der beiden Erzählstränge des Anfangs beschränkt, nämlich den um die Kindheit Heinrich Knispels und den um Röschen Wolkes Familie, die ineinander integriert werden (vgl. BA 2, 477f., 484). In dieser kurzen Episode am Fluss nun erhält das Ich darüber hinaus einen pseudofigürlichen Status und bricht dadurch mit der ontologischen Struktur der Erzählung. Es ist deshalb pseudofigürlich, weil sich das Handlungsprofil des erzählten Ich zwar vom Erzählen auf das Gehen und das Nachdenken erweitert, aber keine Interaktion mit Entitäten der erzählten Welt stattfindet. Weil eben die ontologische Operation des Identifizierens keine Kontinuität zwischen der Erzählung von Röschen Wolke und der kurzen homodiegetischen Episode stiftet, bleiben beide Bereiche ontologisch getrennt. Nur der Fluss verbindet sie über diese Differenz hinweg.

Während also bis zu diesem Punkt der Erzählung nur der allegorischen Dimension des Flusses als „Strom des Lebens“ (BA 2, 476) eine Konkretion in der erzählten Welt entsprochen hatte, findet nun auch die allegorische Dimension des Flusses als Erzählen eine konkrete Entsprechung, weil mit dem Spaziergang am Ufer die zuvor extradiegetische Position ebenfalls zu einem Bereich der erzählten Welt ausgestaltet wird. Die Konstruktion des doppelten allegorischen Codes, die wiederum in der Struktur der Zeitlichkeit ein *tertium comparationis* besitzt, wird demnach von der semiotischen Struktur der Allegorisierung in die ontologische Struktur der Erzählung übertragen. Der Fluss verbindet zum einen die Konkreta der erzählten Welt mit abstrakter Bedeutung, zum anderen verbindet er auch zwei Bereiche, zwischen denen sonst im Erzählen keine raumzeitliche Kontinuität gestiftet wird. Er organisiert das Worldmaking als Inversionsfigur, ist also nicht nur semantisch ambig, sondern ontologisch.

1.3 Form: Allegorie und Bruchstücke

Die Allegorie des Flusses steht auf den ersten Blick in einem deutlichen Gegensatz zur Form des Textes in den fünf Bruchstücken. Denn anders als der Fluss es als Allegorie des Erzählens nahelegen würde, präsentiert die Erzählung keine chronologische Geschichte. Stattdessen besteht sie zum einen in einer großen Analepse, zum anderen markieren die Kapitelgrenzen der Bruchstücke erhebliche Zeitsprünge. Doch über diese zeitlichen Brüche hinweg durchzieht der Fluss die gesamte Erzählung. Dass diese Gegenläufigkeit von Fluss und Bruchstück mehr ist als bloß eine – wie der Fluss ja häufig gelesen wurde – leitmotivische Kohärenzstiftung eines grundsätzlich fragmentarischen Textes, wird erst dann deutlich, wenn der Fluss in seiner Strukturalität mit der Allegorie in Verbindung gebracht wird. Die Form der Erzählung aktiviert nämlich einen konzeptuellen Zusammenhang von Allegorie und Fragment.³² Diese Komplementarität besitzt eine Tradition, die ebenfalls im neunzehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht hatte: In der metaphysischen Dichtungstheorie der Frühromantik, die Raabe nicht zuletzt mit den markanten Referenzen auf die Tradition des Märchens aufruft, stehen Allegorie und Fragment insofern in einem dialektischen Verhältnis, als Fragment und Allegorie gemeinsam Totalität andeuten können, die sonst der Darstellung notwendigerweise entzogen bleibt.³³ Raabes *Wer kann es wenden?* übernimmt diesen dialektischen Zusammenhang von Allegorie und Fragment von den Romantikern, aktiviert und aktualisiert ihn aber für das Worldmaking in umgekehrter Weise. Denn bei Raabe zielt – so die These – das Zusammenspiel nicht auf Totalität, sondern die Erzählung gewinnt aus ihm eine ontologische Struktur, die umgekehrt über Ausschluss funktioniert. Dieser Ausschluss aus der erzählten Welt erhält dann wiederum mit der Beleuchtungsmetapher eine eigene Anschauung.

Vom „erste[n] Bruchstück“ (BA 2, 476) bis zum fünften und „letzte[n] Bruchstück“ (BA 2, 512) organisieren die Fragmente entsprechend einer nummerierten Kapiteleinteilung die Handlung. Mit der narrativen Zeitgestaltung aufs Engste verknüpft, gewichten die Bruchstücke durch Tempowechsel und auffällige Ellipsen die erzählten Ereignisse unterschiedlich und formieren dabei markante Leerstellen. Ausgerechnet die Tode von Mutter, Vater und Tochter Wolke werden nicht direkt erzählt, sondern über die Figuren vermittelt, codiert oder analeptisch nachgetragen. Dass die Funktion der Gliederung in Bruchstücke über eine bloß

³² Siehe dazu Menke 2010, 89–92. In der ästhetischen Theorie für diesen Zusammenhang einschlägig ist freilich Walter Benjamins Trauspielschrift, Benjamin 1978 [1928].

³³ Vgl. Fetscher 2010. Vgl. exemplarisch Frank 1992.

episodische Struktur hinausgeht, zeigt bereits der Umstand, dass die fünf Bruchstücke im Untertitel genannt werden: „Eine Phantasie in fünf Bruchstücken“ (BA 2, 475). Damit werden sie mit der Form der Erzählung enggeführt, weil der Untertitel der paratextuellen Konvention entsprechend der Ort einer Gattungszuschreibung oder ähnlichen Spezifizierung der Form ist. So auch hier:³⁴ Die „Phantasie“ ist eine Gattungsbezeichnung, wenn auch zunächst eine der Musik, wo sie eine freie, der Improvisation nahestehende Kompositionsform bezeichnet.³⁵ Gleichzeitig ruft die Phantasie aber auch Konzepte der phantastischen Literatur auf, allen voran E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15), die in ihrer Form und Thematik verschiedene Künstler- und Kunsterzählungen in einem eher losen Verbund versammeln und welche die Kompositionsform aus der Musik für eine eigene Poetik übernehmen.³⁶

Obwohl Raabes Erzählung mit den Figuren des Schauspielers Emil Wolke und des Musikers und Lebenskünstlers Heinrich Knispel durchaus an die thematische Rahmung von Hoffmanns Texten erinnert, folgt die Erzählung selbst der Form nach eben nicht Konzepten der Formfreiheit, die sich sowohl in Musik als auch in der Literatur der Romantik mit der „Phantasie“ verbinden.³⁷ Stattdessen verfügt die Erzählung in ihren fünf Bruchstücken über einen klassischen Aufbau, der schon fast an den einer Tragödie erinnert, zumindest wenn man den Fokus auf den Plot entlang der drei Tode der Kleinfamilie legt.³⁸ Das erste Bruchstück leistet die Exposition, indem sie das Elend der Familie im Tod der Mutter zuspitzt, der selbst nicht mehr erzählt wird. Zweites und drittes Bruchstück sind dann, wohl wenige Jahre später, um den Suizid des Vaters Emil herum organisiert, der im zweiten Bruchstück in seinen exzentrischen Monologen vorbereitet und im dritten Bruchstück in seiner traumatischen Wirkung auf Röschen und Heinrich ausbuchstabiert wird. Das Ende des dritten Bruchstücks markiert den zentralen Wendepunkt, der darin besteht, dass Heinrich seine Beschützerrolle Röschen gegenüber verliert, weil sie – beides erfährt man erst im Rückblick des vierten Bruchstücks – gemeinsam mit Heinrichs reichem Nachbarn Hugo van Hellen das Land verlässt. Das vierte und fünfte Bruchstück wiederum bereiten den kompositionellen Fluchtpunkt der Erzählung vor: Röschen Wolkes Tod, der sie, wiederum einige Jahre später, kurz nach ihrer Rückkehr aus Italien ereilt. Die Handlung endet mit einer Trauer-

³⁴ Vgl. Moser 2019, 105.

³⁵ Vgl. Gess 2010, 160.

³⁶ Vgl. Naumann 2017.

³⁷ Vgl. Gess 2017, 592f. Zur Phantasie in der Literatur der Romantik siehe Naumann 2017.

³⁸ In diesem Punkt steht der Text dem medialen Prinzip der Skizze entgegen, die auf Akkumulation basiert, vgl. dazu Gretz 2020, 126.

szene an Röschens Bett, welche die anwesenden Figuren als Gruppe stillstellt. Die analeptische Klammer, die der erste Satz der Erzählung nach der Anfangsinszenierung der Flussfahrt eröffnet: „Röschen Wolke war tot“ (BA 2, 477) und die wiederum der letzte Satz der Präsentation des Plots aufgreift: „Ja, Röschen Wolke war tot“ (BA 2, 518), trägt der Erzählung zudem eine analytische Struktur ein.

Statt in ihrer Struktur den „ungebundenen Verlaufsformen“³⁹ einer Phantasie zu folgen, ist die Erzählung – im Gegenteil – strikt ‚durchkomponiert‘.⁴⁰ Der Untertitel, die „Phantasie in fünf Bruchstücken“, bezeichnet also mehr eine Spannung, welche die Erzählung auszeichnet, als eine Gattungsbezeichnung, die sich mit der Form der Erzählung in Übereinstimmung bringen lassen könnte. Bruchstück und Phantasie rufen nicht nur widerstrebende Formcharakteristika auf, sondern auch verschiedene mediale Indices. Während die „Phantasie“ das romantische Konzept einer Musikalität der (mündlichen) Sprache zitiert, sind die „Bruchstücke“, wenn sie als Kapitelüberschriften fungieren, an den schriftlichen Text „in seiner materi[al]-medialen Erscheinungsform“⁴¹ gebunden. Somit negieren die fünf Bruchstücke vielmehr die Gattungszuschreibung der Phantasie,⁴² die zwar aufgerufen wird und auch zu einigen Momenten und Elementen der Erzählung – der imaginierten Flussfahrt, der rhetorisch formatierten Expressivität des Erzählanfangs, den Märchenelementen, dem Fluss als Allegorie, den Künstlerfiguren – in Beziehung steht, aber eben nicht mehr eine formgebende Funktion zu entfalten vermag. Was im Untertitel nach einer Unterordnung der Bruchstücke unter die Gattung der Phantasie klingt, kehrt sich in der Erzählung um, wenn die Bruchstücke als Kapitelüberschriften wiederholt werden und in ihrem symmetrischen Aufbau den codierten Zahlen einer ‚klassischen‘ Geometrie der Form folgen: fünf Bruchstücke, drei Tode.

Die Geometrie der Form zeigt an, dass die Dramaturgie der Handlung von den Bruchstücken abhängt. Darüber hinaus formieren sie Leerstellen, die buchstäblich zwischen die Bruchstücke, nämlich die Ellipsen der Kapitelübergänge, führen. Das Bruchstück gibt diesem Erzählverfahren eine Form – eine Verbindung, die im selbstreflexiven Ende explizit als „bruchstückartig[es]“ Erzählen (BA 2, 518) hergestellt wird, aber bereits im Verlauf der Erzählung in Kraft tritt. Die Leerstellen, die sich an den Bruchstücken formieren, tendieren eben nicht wie in der Romantik auf eine Totalität, sondern auf die Negation: den Tod. Wie

³⁹ Honold 2017, 596.

⁴⁰ Inwiefern sich gerade im neunzehnten Jahrhundert auch in der Musik eine Auflösung des strikten Gegensatzes von ‚freier‘ Phantasie und stark strukturierten Gattungen abzeichnet, behandelt überblicksartig Teepe 2016.

⁴¹ Kammer/Lüdeke 2005, 15.

⁴² Siehe anders Moser 2019, 106.

Moser dargelegt hat, ist die Poetik des Fragmentarischen, die sich in der Erzählung abzeichnet, eine genuin moderne.⁴³ Sie leitet sich aus den publikationsgeschichtlichen Kontexten der Zeitschriften her, wie Gretz weiter ausgeführt hat, in denen das Stück zunehmend mehr Geltung gegenüber dem Textganzen gewinnt.⁴⁴ Obwohl die Erzählung in ihrer Formgebung also das dialektische Verhältnis von Allegorie und Fragment so prominent in Stellung bringt, entwirft ihr Zusammenspiel eher ein Gegenprogramm zu den Konzepten der Romantik, die auf Totalität zielen.⁴⁵

Das negative Moment, das die Bruchstücke formieren, ist nicht nur strukturstiftend für die Handlung, sondern eben auch für den Erzählakt. Denn dieser erhält ein bestimmtes Profil, das auf einer Struktur des Ausschlusses basiert: zunächst eines Ausschlusses aus der Darstellung, dann aber auch eines Ausschlusses aus der erzählten Welt. Dieses Profil gewinnt er vor allem, aber nicht allein an den Bruchstücken. Der medial in „Bruchstücke“ gegliederten Struktur der Erzählung entspricht eine Geste des Erzählakts, die sich dem Erzählten gegenüber als selektiv inszeniert. Davon zeugen vor allem die moderierenden Passagen des ersten Bruchstücks, die das Erzählte episodisch werden lassen: „Nun will ich euch erzählen“ (BA 2, 477), setzt die erste Passage an, und moderiert dann die Erzählung von Heinrichs Säuglingsalter auch wieder ab: „Hiermit endete der erste Lebensabschnitt Heinrichs“ (BA 2, 480), worauf „[d]ie nächste Lebensperiode“ (BA 2, 480) folgt.⁴⁶ Die episodische Struktur, die sich bereits aus den Lebensabschnitten Heinrichs ergibt, deren Zeitraffung in einer szenischen Pointierung aufgefangen wird, wird also an den Erzählakt gebunden. Wenn dann im Folgenden die moderierenden Passagen zurücktreten, wird diese strukturgebende Funktion an die Bruchstücke delegiert.

Die Geste des Selektierens und Moderierens, mit denen der Erzählakt die strukturierende Funktion für sich beansprucht, geht mit einer weiteren traditionellen Metapher des Erzählens einher: dem Beleuchten.⁴⁷ Den Episoden, auf die das Erzählte verkürzt wird, wird somit ein Modell der Bühne unterlegt, das ich für die Erzählung *Vom alten Proteus* bereits ausführlich analysiert habe und das für Raabes Erzählen insgesamt paradigmatisch ist.⁴⁸ Moderation und Beleuchten sind dabei von Anfang an nicht zu trennen:

⁴³ Vgl. Moser 2019, 106 f.

⁴⁴ Vgl. Gretz 2020.

⁴⁵ Vgl. anders Gretz 2020.

⁴⁶ Vgl. Gretz 2020, 136 f.

⁴⁷ Vgl. allgemein Bertschik 1995, insbes. 237–239.

⁴⁸ Siehe Kap. II.1.3. Vgl. Arendt 1980; Arendt 1983.

Nun will ich euch erzählen von Röschen und Heinrich und den andern! Von Heinrich Knispel aber will ich euch zuerst erzählen. –

Das erste Licht, welches auf ihn und seine Geschichte fiel, war ein sehr trübes und drang durch ein halberblindetes Kellerfenster in einer der engsten, dunkelsten, menschenwimmelndsten Gassen der Stadt, wo dem schreienden, dickköpfigen Geschöpf – Heinrich Friedrich Karl Knispel – die erste Lagerstatt in einem alten, dienstunfähigen Marktkorb zugerichtet war. (BA 2, 477 f.)

Die Verbindung von Anfang und Licht, die seit der Genesis einen Topos für Erzählanfänge bildet, in denen sie variantenreich als *principium* des Erzählens inszeniert wird,⁴⁹ findet sich hier zur Nominalphrase verdichtet: „das erste Licht“. Das Beleuchten veranschaulicht die Setzung des Anfangs als Geburtsszene, und kehrt damit die Perspektive der ebenso metaphorischen Redewendung um: Nicht Heinrich Knispel erblickt das Licht der Welt, sondern das Licht erblickt ihn. Der Einstieg in diese erste Episode aus dem Leben der männlichen Hauptfigur Heinrich leistet zweierlei: Zum einen verbindet er konzeptuell den Anfang des Erzählens mit dem Anfang des Lebens, zum anderen erhält das Erzählen, indem es mit der Beleuchtungsmetapher veranschaulicht wird, ein spezifisches Profil. Denn das Modell der Bühne, das diese Metapher aufruft, motiviert die Ausgestaltung der Episoden zu Szenen. Spätestens mit dem Wechsel zu Röschen Wolkes Geschichte werden die wenigen Ereignissequenzen im dramatischen Modus präsentiert, der sich auf Sprechhandlungen und damit tendenziell extern fokalisierte, annähernd zeitdeckende Ereignisdarstellung beschränkt und weitgehend auf summarische Erzählerberichte verzichtet. Die Geste des Selektierens und Modierens, in der sich der Erzählakt eingangs inszeniert hatte, wird nun also in einer spezifischen Technik des Erzählens fortgesetzt, die den Fokus der Erzählung auf – sieht man von Heinrich Knispels Kindheit ab – drei Ereignissequenzen als extreme Verkürzung der Geschichte legt.

Das, was zwischen den Episoden nicht erzählt wird, ist als Nicht-Erzähltes konstitutiv. An der Grenze der Episoden und damit an den Rändern der Bruchstücke formiert sich somit eine Grenze des Erzählbaren, die gleichsam die erzählte Welt strukturiert. Auf der Kehrseite des ‚beleuchtenden‘ Fokus entziehen sich die Figuren jeweils zum Ende der Episoden. Die Logik des Verschwindens und Wiedererscheinens bestimmt dabei die Art und Weise, wie die Episoden in Beziehung gesetzt werden. Jedoch ist die Wiederkehr keineswegs gewiss, weil die Figuren nach demselben Verfahren verschwinden, um genauso eben nicht wieder aufzutauchen. Reflektiert wird dies in der Abschiedsszene zwischen Mutter und Sohn, mit der die Erzählung von der Kindheit Heinrich Knispels endet:

⁴⁹ Vgl. Klotz 2006, 49–80.

Bis der Sohn in einem kleinen Trabe hinter der nächsten Straßenecke verschwunden war, blickte ihm das mütterliche Auge nach. Dann tauchte die riesige, buntbebanderte Haube der wackeren Frau nieder, um in dieser Geschichte nicht wieder zum Vorschein zu kommen. – – – (BA 2, 483)

Die Episode endet damit, dass Heinrich zu seinen „Irrfahrten“ (BA 2, 483) aufbricht, die von der Erzählung explizit aus dem Bereich des Erzählten ausgeschlossen werden, bevor er dann – der Erzählerkommentar bietet an dieser Stelle ein etwas eigenwilliges Bild für die Logik des Verschwindens und Wiedererscheins an – „auf unserm Versenkungsapparat emporschnellen kann“ (BA 2, 484). Das Bild der mechanischen Versenkungsvorrichtung lässt sich ebenfalls in das Feld der Bühnentechnik einordnen, aktiviert jedoch darüber hinaus ein weiteres historisch belegtes Einsatzgebiet dieser Vorrichtungen: das Bestattungswesen.⁵⁰ Mit Heinrich verschwindet auch seine Mutter aus der „Geschichte“. Dass ihre Funktion mit Heinrichs Auszug erfüllt ist, liegt nahe. Dennoch benennt der Erzählerkommentar das Verschwinden der Mutter als proleptischen Vorgriff innerhalb des narrativen Diskurses selbst – „um in dieser Geschichte nicht wieder zum Vorschein zu kommen“ –, wodurch ihr Verschwinden einer ontologischen Tilgung gleichkommt. Damit rückt das Verschwinden der Figuren in die Nähe einer Nichtexistenz, wodurch letztlich die Beleuchtungsmetapher in ihrer Verbindung zum Leben der Figuren reaktiviert wird: Ebenso wie das „erste Licht“ Heinrichs Geburtsszene beleuchtet, erhält das Verschwinden aus dem „Licht“ der Erzählung, das heißt dem in den Episoden narrativ Präsentierten, eine todesähnliche Qualität.

1.4 Raum: Leben und Tod

Die Form der Erzählung konstellierte Allegorie und Bruchstücke so, dass die Bruchstellen durch die Allegorie des Flusses gefügt werden. Nimmt man diese Landschaft der Form ernst, kommt jeweils das Ende einer Episode, mit dem die Figuren aus dem Fokus der narrativen Darstellung geraten, einem Verschwinden im Fluss gleich. Auf bildlicher Ebene ist damit der Moment, an dem Figuren nicht mehr erzählt werden, mit dem Ertrinken assoziiert. Ebendiese semantische Nähe gestaltet die Erzählung dann aber als Faktum der erzählten Welt aus, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Der Fluss, der, wie bereits ausgeführt, eine Al-

⁵⁰ Zur Erfindung eines Apparats zur „lautlose[n] Versenkung des Sarges“ in den 1880er Jahren siehe Stöcker 2006, 112. Bereits früher finden sich aber ähnliche Versenkungsapparate, vgl. bspw. *Polytechnisches Journal* 44/94, 1832, 398; *Allgemeine Kirchen-Zeitung* 44/2/86, 28. Oktober 1865, 686.

legorie des Erzählakts darstellt, die ontologische Differenz verzeitlicht und damit präsent hält, besitzt diese ontologische Qualität nicht nur in Bezug auf die Struktur des Erzählakts, sondern lässt sie innerhalb der erzählten Welt wirksam werden: In seiner Verbindung mit dem Fluss wird der Tod dabei zum organisatorischen Zentrum des Worldmaking. Am Fluss – das ist die These dieses Kapitels – wird die ontologische Grenze als eine Grenze zwischen Leben und Tod entworfen, die also in der erzählten Welt und in Bezug auf ihre Entitäten in Raum und Zeit wirkt. Dafür reichert die Erzählung den Fluss mythologisch an und verdoppelt den erzählten Raum als Unterweltszenario. Die Konsequenz dieser mythologischen Überlagerung im Raum besteht darin, dass unklar wird, ob der Tod das Ende oder die Voraussetzung des Erzählens bildet.

Wenn der „Versenkungsapparat“ (BA 2, 484), mit dem das Verschwinden und Wiederauftauchen der Figuren buchstäblich in eine Erzähltechnik übersetzt wird, einen doppelten Bildbereich aktiviert: die Bühnentechnik sowie das Bestattungswesen, dann handelt es sich eben nicht um eine kuriose Koinzidenz. Diese Ambiguität ist vielmehr konstitutiv für die Art und Weise, wie die Erzählung Fluss, Tod und Erzählen zusammenbringt: Aus dem ‚Fokus‘ der narrativen Darstellung zu verschwinden, bedeutet für Figuren zumindest potenziell ihre Nichtexistenz, womit die Verbindung von Erzählen und Leben unmissverständlich an die Erzählfunktion delegiert wird. Die Nähe dieses „Versenkungsapparat[s]“ zum Fluss ergibt sich zum einen aus der etymologischen Verwandtschaft zum Sinken respektive Versinken, das bereits Gewässer assoziiert. Zum anderen und noch expliziter ergibt sie sich aus der Wiederholung desselben ungewöhnlichen Verbs „emporschnellen“, mit dem das Verschwinden und Wiederauftauchen der Figuren „auf [dem] Versenkungsapparat“ verglichen wird und das die nächtliche Flusslandschaft des Erzählanfangs aufruft: Während es in der Exposition die Fische sind, die aus dem Fluss emporschnellen (vgl. BA 2, 476), sind es im Verlauf der Erzählung die Figuren, die – wie es im Erzählerkommentar heißt – „auf unserm Versenkungsapparat emporschnellen“ (BA 2, 484). Die Verwendung desselben Verbes zeigt diesen Zusammenhang an und aktiviert den Fluss als Allegorie des Erzählakts, während sie gleichzeitig vom Fluss als konkretes Element der erzählten Welt abstrahiert. Im Zentrum dieser Analogie steht die Erscheinungsform des Gewässers, für das die Oberfläche die konstitutive Grenze darstellt, während die Fließbewegung aber zugleich von Bedeutung bleibt. Als Allegorie des Erzählakts, an dem sich die ontologische Grenze der erzählten Welt stetig konstituiert, ist der Fluss also nicht nur als konkretes Element des erzählten Raumes mit der Existenz der Figuren verknüpft. Darüber hinaus steht er – ausgehend von der Eingangsinszenierung – als Modell der ontologischen Grenze der erzählten Welt im Hintergrund des Erzählens. An ihm entwirft sich das Erzählen als lebensspendender sowie lebensnehmender Akt. Der Fluss symbolisiert die ontologische

Grenze dieser Erzählung nicht nur in einem abstrakten Sinn für die Struktur des Worldmaking, sondern besitzt diese Funktion auch im Hinblick auf die Figuren. Für die Darstellung von Lebensgeschichten, um die es in der Erzählung explizit geht, heißt das: Die ontologische Grenze der Erzählung ist auch eine Grenze von Leben und Tod.

In der erzählten Welt zeigt diese formal angelegte Verbindung von Fluss und Tod dann mit dem Suizid Emil Wolkes durch einen Fenstersturz in den künstlichen Seitenarm des Flusses ihre Wirkung. Nachdem sich Emil Wolke in einem nächtlichen Gespräch mit Heinrich Knispel über das Theater und das Leben in Rage und Verzweiflung geredet hat und sich Heinrich zu später Stunde dann verabschiedet, bleibt der Schauspieler in dieser Verfassung allein zurück. In einem letzten Gedankenmonolog in erlebter Rede gibt die Erzählung Einblicke in seinen Gemütszustand, der sich nicht nur sprachlich, sondern auch in der Imagination der Figur einer Auflösung annähert: „Er wußte nicht mehr, was er tat, wo er sich befand; er war nur eine sich regende, aber geistlose Masse, welcher selbst der Instinkt des Tieres fehlte“ (BA 2, 494). Diese imaginierte Orientierungslosigkeit über eine Bewusstlosigkeit bis hin zu einer gerade noch organischen Existenz nimmt Emil Wolkes Suizid vorweg, der damit zwar dramaturgisch vorbereitet, aber als Ereignis nur vermittelt dargestellt wird.

Diese Vermittlung vollzieht sich in doppelter Weise: als Vorahnung und als Nachtrag. Zum einen verschiebt die Erzählung nach diesem Monolog den narrativen Fokus auf Röschen Wolke, die mitten in der Nacht im angrenzenden Zimmer ahnungsvoll aus ihrem Schlaf emporschreckt. Erst wenn das Ende des zweiten Bruchstücks die Morgendämmerung und das Erwachen Röschens erzählt, wird zum anderen das Ereignis des Suizids extradiegetisch als bereits geschehen nachgetragen:

Ein Körper schlug nieder – es ist wohl eine halbe Stunde her – in den schmutzigen, schwarzen Kanal, tief unter dem Fenster. Ein kurzer Todeskampf – der Schauspieler Emil Wolke war ein Spiel der moderhaften Flut, welche seinen Leib langsam fortschob, in den breitem Flußarm hinein. Langsam, langsam trug ihn dieser weiter, unter dunkeln Brückenbogen hin, an den Häuserwänden hin, vorüber an den schwarzen Torf- und Holzkähnen. Jetzt vorbei an den Mauern des Königsschlusses, jetzt im tiefern Schatten einer Kirche, weiter – langsam, langsam, aber unaufhaltsam[.] (BA 2, 495)

Mit dem Sprung aus dem Fenster überschreitet die Figur Emil Wolke die Grenze von Leben und Tod; der Fluss führt ihn aus seiner Existenz in der erzählten Welt hinaus. Die Art und Weise, wie seine Leiche auf dem Wasser des „schmutzigen, schwarzen Kanal[s]“ treibt, knüpft unmittelbar an die Verfahren und die Motive der anfänglichen Flussfahrt an und invertiert mit dem formelhaften „Langsam, langsam“ die Bewegung des Anfangs. Auch in seiner Funktion innerhalb der erzählten Welt vereint der Fluss die Vorstellung von Schwelle und

Grenze. Denn während die umgekehrte Flussfahrt den transgressiven Charakter betont, ist der Fluss gleichzeitig der Ort, an dem die Figur buchstäblich in die Nichtexistenz bzw. den Tod verschwindet.

Während das zweite Bruchstück den nächtlichen Suizid vorbereitet und ihn anschließend analeptisch in die Darstellung des Morgengrauens integriert – „es ist wohl eine halbe Stunde her“ (BA 2, 495) –, erzählt das dritte Bruchstück von seiner Entdeckung und den traumatischen Auswirkungen. Als Heinrich Knispel, der am nächsten Morgen als erster am Ort des Geschehens ist, „sich aus dem Fenster beugt[] [...], als werde er da unten etwas Schreckliches, namenlos Furchtbares entdecken“, erblickt er – wie es heißt – „nichts“ (BA 2, 497). Vom Tod Emil Wolkes zeugen nur zwei Elemente, die indexikalisch und symbolisch für seinen Tod eintreten. Erstens stiften die „Blutspuren in der Fensterbank und auf dem Fußboden“ (BA 2, 496 f.) eine metonymische Relation der Kontinuität in Raum und Zeit, die von Heinrich und Röschen als indexikalisches Zeichen des nächtlichen Ereignisses interpretiert werden kann. Die Figur als Entität der erzählten Welt, ihre körperliche Repräsentation, ist selbst nicht mehr vorhanden. Stattdessen rückt zweitens die Erzählung einen anderen toten Körper an ihre Stelle, der für den abwesenden Leichnam einsteht: „Ruhig schlich die grügelbe Flut in der Tiefe dahin, Reflexe des Sonnenlichtes spielten auf ihr, und nur eine tote Katze drehte sich grade unter dem Fenster langsam im Kreise“ (BA 2, 497). Das ‚Nichts‘, das Heinrich in der Tiefe erblickt, produziert sich also an der Phänomenalität der Wasseroberfläche, welche die identifizierende Operation ins Leere laufen lässt.

Der Fluss formiert analog zum Eintritt auch den Austritt aus der dystopischen Welt der Großstadt, nicht nur für Emil Wolke, sondern auch für die anderen – wie es heißt – „häßlichen Zeugnisse unserer sozialen Zustände“, deren Leichen der Schleusenwärter „an jener gewaltigen Schleuse, welche den Fluß zwingt, das Verschluckte wiederherauszugeben“ (BA 2, 498), aus dem Wasser fischt. Wenn die Erzählung ansonsten keine weiteren Bewohner*innen der namenlosen Großstadt nennt und so darauf verzichtet, die wenigen Figuren in sozialen Konstellationen zu verorten, dann ist es umso bedeutender, dass Emil Wolke gleich in eine ganze Reihe – oder besser: Typologie – ertrunkener Gestalten eingeordnet wird: „Den Selbstmörder und den Gemordeten, das verlorene Weib und das neugeborene Kind“, sie alle „hatte er [Heinrich, C.P.] unter den Stangen und Haken der Schleusenwärter auf und nieder schaukeln gesehen“ (BA 2, 498). Das gesellschaftliche Panorama, das an dieser Stelle aufscheint, ist das einer Gemeinschaft der Toten.

Vom zentralen Wendepunkt der Handlung aus, dem Suizid Emil Wolkes, stellt sich der „Strom des Lebens“ (BA 2, 476) als seine eigene Kehrseite, als Fluss des Todes heraus. Diese Ausprägung ist jedoch bereits im Erzählanfang angelegt, der die nächtliche Flusslandschaft in der Tradition der Bildsprache antiker Unterwelt-

darstellungen entwirft. Denn insbesondere die räumlichen Elemente und Vergleiche, mit denen sie detailliert werden und die in einer ersten Lektüre als dystopischer Entwurf einer modernen Großstadt gelesen werden können,⁵¹ entpuppen sich vielmehr als Zitat einer mythologischen Topographie des Todes: „Es gleitet der schwarze Fluß in die Nacht hinein dem Norden zu, wo auf dem Horizont ein fahles Leuchten liegt, einer Feuersbrunst gleich, und doch nicht eine Feuersbrunst, sondern nur der glühende Atem einer großen Stadt“ (BA 2, 476). Zunächst sind es einzelne Elemente, die vornehmlich über ihre Attribute oder Vergleiche die Topographie der Unterwelt mitaufrufen: der „schwarze Fluß“, die „Feuersbrunst“ am Horizont und der „glühende Atem“ der Stadt. Keine spezifische Jenseitsvorstellung, sondern vielmehr die genuin literarische Ausgestaltung der Unterwelt, wie sie in der griechischen Antike mit Homers *Odyssee* und Hesiods *Theogonie* (um 700 v. Chr.) für die europäische Literaturgeschichte stilbildend war und dann insbesondere über Vergils *Aeneis* (um 20 v. Chr.) und Dantes *Divina Commedia* (um 1320) adaptiert und weitergeführt wird, stellt den Pool an Topoi bereit, aus dem sich der Erzählanfang bedient. In ihren Grundelementen stimmen die Unterweltdarstellungen seit Homer und Hesiod überein. Als geographischer Ort, der zugleich eine andere, ontologisch unterschiedene Sphäre darstellt, zeichnet sich der Hades topographisch vornehmlich durch seine Flüsse aus: Acheron, der Hauptfluss und Okeanos-Zufluss, der zugleich die Schwelle zur Unterwelt bildet, sowie Phlegeton, Kokytyos und Styx; in der weiteren Entwicklung kommt noch Lethe hinzu.⁵² Der „schwarze Fluß“ (BA 2, 476) ist eine Bezeichnung des Acheron, überlagert sich aber mit Darstellungen der Styx.⁵³ Diese Vagheit ist die Bedingung dafür, dass statt einer konkreten Unterweltvorstellung vielmehr das gesamte Arsenal an Topoi der literarischen Totenreichdarstellung aufgerufen wird.

Des Weiteren zieht sich eine Feuermetaphorik durch den Erzählanfang und nimmt für die Ausgestaltung des erzählten Raumes zur Unterwelt eine zentrale Rolle ein. Sie geht zum einen mit einzelnen Elementen der antiken Hadesvorstellung einher, zum anderen verbindet sie die Elemente metonymisch miteinander. Das erste Element dieser Reihe ist der Schein der Großstadt am Horizont, der zunächst mit „einer Feuersbrunst“ (BA 2, 476) verglichen wird, um dann – nicht weniger metaphorisch – korrigiert zu werden: „doch nicht eine Feuersbrunst, sondern nur der glühende Atem einer großen Stadt“ (BA 2, 476). Die verlebendige Metapher des „glühenden Atem[s]“ geht auf die Vorstellung zurück, der

⁵¹ Vgl. Goldammer 2001, 60; Schultz 1972, 17.

⁵² Vgl. Beier 2007; Johnston 2002.

⁵³ Siehe Hederich 1770, 2269 f.

Eingang zur Unterwelt sei ein Schlund – eine traditionelle Metapher seit Vergils Beschreibung des Avernus als „schwarzer Rachen“, aus dem „Dampf“ emporsteigt,⁵⁴ die sich von dort im Ausdruck des Höllenschlunds fast schon katachrestisch verfestigt. Wenn die Erzählung vom Vergleich zur Metapher wechselt, dann legt sie damit zunächst zwei Bereiche an, sortiert sie infolgedessen aber ontologisch, indem sie das Feuer in die Metapher ‚verbannt‘.

Das zweite Element, das die Feuermetaphorik aufgreift und damit metonymisch verschiebt, ist der Lavafluss. Zwar bereitet er für die Ontologie der erzählten Welt zunächst keine Probleme, weil er lediglich in Form einer Frage als modale Alternative in den Raum gestellt wird: „Ist das wirklich Wasser, was da vorbeigeleitet, oder ist es giftige schwarze Lava, die irgendwo im Süden aus der Erde quoll?“ (BA 2, 476). Ein solcher Lavafluss ist der Phlegeton, der in der topographischen Ordnung der Unterwelt unter anderem bei Vergil zum Tartaros führt, dem Strafort der Titanen und anderer Unsterblicher.⁵⁵ Obwohl die *Dubitatio* den Lavafluss nicht erzählt, sondern nur in Form des Zweifels eine Ambiguität des Flusses als Unterweltfluss ins Spiel bringt, trägt sie damit zur Ausgestaltung der Landschaft als Schattenreich bei. Die Gedankenfigur setzt ihn aber nicht bloß als existent, sie führt stattdessen eine modale Abhängigkeit ein, so dass die rhetorisch figurierte Stimme folglich auch epistemologisch agieren und entscheiden kann: „es ist Wasser!“ (BA 2, 476). Auch hier tritt also die ontologische Erzählfunktion als Operation des Vergleichens bzw. Vervielfältigens in Erscheinung, indem das Feuer semantisch fortgeführt, ihm aber die Existenz in der erzählten Welt immer wieder abgesprochen wird bzw. abgesprochen werden muss.

In der narrativen Präsentation der Flussfahrt, die eine räumliche Annäherung an die Stadt inszeniert, findet die Feuermetaphorik eine Fortsetzung: Die Stadt als ‚Höllenschlund‘ reguliert die Komparative, welche die Geschwindigkeit der Fahrt – „Schneller! Schneller“ (BA 2, 476) – mit einer qualitativen Annäherung an die Stadt korreliert: „näher und heller und heißer der Atem des Ungeheuers *Stadt*“ (BA 2, 477, Herv. im Original). Das ‚Ungeheuer Stadt‘ verweist, analysiert man es in der Reihe der Unterweltstopoi, auf das „Ungeheuer“ („immanis“),⁵⁶ den Wachhund Kerberos, der ebenfalls seit Homer zum Repertoire der Unterweltdarstellung gehört.⁵⁷ Dieses Motiv setzt sich fort in der Eisenbahn, die dann tatsächlich als industrialisierte Version des Höllenhundes erscheint: „Unter einer Eisenbahnbrücke durch, über welche und unsere Köpfe fort eben

⁵⁴ Verg. Aen. 6, 239. Zit. nach Vergil 2012, 303.

⁵⁵ Vgl. Verg. Aen. 6, 548–551. Vgl. Schlapbach 2000; außerdem Schlapbach 2002.

⁵⁶ Vergil Aen. 6, 418. Zit. nach Vergil 2012, 314 f.

⁵⁷ Vgl. Walde 1999.

das rasselnde, keuchende Ungetüm mit den feurigen Augen saust“ (BA 2, 477). Die Eisenbahn übernimmt die Schwellenfunktion des Kerberos für die Flussfahrt in die Stadt,⁵⁸ wenn mit ihr die Reihung der Elemente am Ufer von einer Semantik der ländlichen Szenerie zu einer großstädtischen Dystopie wechselt: „Fabriken“, „Maschinen“, „Gerüste“, „Schutthaufen“, „Trümmerhaufen“ etc. (BA 2, 477). Am cerberischen „Ungetüm“ vorbei fährt der Kahn in Stadt und Geschichte, womit nun die Flussfahrt zur Hadesfahrt avanciert.

Mit der Flussfahrt wechselt die Folie der Unterweltdarstellung die Ebene von einzelnen Elementen hin zum narrativen Schema.⁵⁹ Das Schema der Hadesfahrt ist unauflösbar mit den traditionellen Unterweltvorstellungen verbunden. Anlass der Darstellung ist stets die Reise eines Helden, der durch Wissen oder besondere Fähigkeiten ausgestattet die Unterwelt betritt und damit gegen deren Regeln verstößt. Sowohl in der *Odyssee* als auch der *Aeneis* markiert die Fahrt in die Unterwelt eine zentrale Position innerhalb der Handlungsstruktur, mit der ein Wendepunkt eingeleitet wird.⁶⁰ Bei Raabe wiederum bildet die Fahrt mit dem Kahn „auf jenen Schein im Norden“ zu, der den „Strom des Lebens hinabführt“ (BA 12, 476) nicht den Wende-, sondern den Ausgangspunkt der Erzählung. Die lokaladverbiale Bestimmung der Fahrtrichtung – „hinab“ – ist in dieser Hinsicht ambig. Denn die Fahrt mit der Fließrichtung erhält vor dieser Folie zugleich eine vertikale Dimension: als Katabasis.⁶¹

Wenn Raabes Erzählung mit einer Fahrt auf dem allegorischen Fluss des Lebens und damit dem Fluss des Erzählens beginnt, der zugleich als mythologischer Hadesfluss vorgestellt wird, dann nutzt sie das Schema der Katabasis, die in den antiken Epen ebenfalls per Schiff erfolgt, um den Eintritt in „diese große, große Stadt“ und „diese kleine Geschichte“ (BA 2, 477) als Eintritt ins Schattenreich erscheinen zu lassen. Das wiederum hat weitreichende Konsequenzen für die semantische Ordnung der erzählten Welt. Denn Röschen Wolkes Tod, mit dem die narrative Präsentation der Handlung einsetzt, erscheint damit vielmehr als Effekt der Semantisierung der erzählten Welt zur Unterwelt. Mit dem Eintritt ist die titelgebende Frage „Wer kann es wenden?“, die ab dem dritten Bruchstück als extradiegetische Gedankenfigur die Erzählung fast schon obsessiv rhythmisiert, bereits überflüssig. Die mediale Inszenierung des Eintritts im Text als Zeile von Gedankenstrichen markiert damit nicht zuerst eine räumliche Grenze von Stadt oder erzählter Welt, sondern unterbricht den „Strom des Lebens“ (BA 2, 476) und zieht damit

⁵⁸ Vgl. allgemein Borgards 2014.

⁵⁹ Zum narrativen Schema der Unterweltfahrt seit Homer siehe Männlein-Robert 2014.

⁶⁰ Vgl. Männlein-Robert 2014, 33.

⁶¹ Zur homerischen Katabasis siehe Männlein-Robert 2014, 35 f.

die ontologische Differenz als Grenze ein, in der das Worldmaking von vornherein unter dem Vorzeichen des Todes steht. Obwohl also die Ausgestaltung der nächtlichen Flusslandschaft zur Unterwelt zunächst rein metaphorisch in Form von Vergleichen erfolgt, welche die ontologische Erzählfunktion auch immer wieder modal differenziert, wirkt diese Semantisierung in die erzählte Welt hinein. Sie rahmt die erzählte Welt insgesamt als Unterwelt, womit der Tod zur Bedingung des Erzählens wird.

1.5 Gattung: Märchen vom Tod

Was bedeutet es für das Worldmaking, wenn der Tod zur Bedingung des Erzählens wird? Dies geschieht zunächst in Auseinandersetzung mit der Gattungsfolie des Märchens, in dem der Tod ein, wenn nicht gar *das* zentrale Strukturelement bildet, da er sowohl von der Handlung als auch der erzählten Welt ausgeschlossen wird. Jedoch invertiert die Erzählung – wie ich abschließend zeigen möchte – die Folie des Märchens, weil sie die Relation von Tod und Erzählen umkehrt. Statt der *Erlösung* vom Tod bildet sich in ihr die *Einlösung* des Todes ab, der bereits mit dem Erzählanfang die unhintergehbare Basis der erzählten Welt bildet.

Für den Bezug des Erzählens zum Tod, der sich in der Ausgestaltung der erzählten Welt zur Unterwelt qua Vergleich und Verdoppelung herstellt, bietet *Wer kann es wenden?* mit dem Märchen also auch eine generische Folie an. Die Referenzen auf Märchen und Märchenmotive, insbesondere auf Jacob und Wilhelm Grimms während der Entstehung der Erzählung immer noch zeitgenössisches Projekt der Sammlung von *Kinder- und Hausmärchen*, sind wie auch in anderen Erzählungen Raabes vielfältig.⁶² Am prominentesten ist freilich der Bezug zum Dornröschen-Märchen, als dessen sozialkritische Adaption sich die Erzählung geriert. Nicht nur der Name der weiblichen Hauptfigur Röschen, sondern auch der „böse[], böse[] Zauber“ (BA 2, 518), der dem tragischen Plot im letzten Satz der Erzählung unterstellt wird, stellen diese Verbindung her.⁶³

Mit dem Dornröschen-Märchen ist das Handlungsschema der Erlösung verbunden: In der Grimm'schen Version der Ausgabe letzter Hand rettet der Kuss

⁶² Vgl. allgemein Volkov 1995. Vgl. außerdem Moser 2019, 117.

⁶³ Der Titel Dornröschen verfestigte sich erst durch die Ausgabe letzter Hand, vgl. Rölleke 2000a, 157–169. Der im Englischen weit verbreitete Name *Sleeping Beauty* geht auf frühere, französischsprachige Überlieferungen des Stoffes zurück, vgl. Mazenauer/Perrig 1995, 29–79.

des Prinzen Dornröschen aus dem hundertjährigen Schlaf, zu dem sie und ihr gesamter Hofstaat verflucht wurden.⁶⁴ Dornröschen heiratet den Prinzen, und das Märchen endet mit der üblichen Formel „und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende“.⁶⁵ Nicht so hingegen bei Raabe: Der Tod (Dorn-)Röschens, der im Märchen gleich doppelt gebannt wird – zum einen durch die Abmilderung des Fluchs vom Tod zum Schlaf, zum anderen durch die Erlösung aus diesem Schlaf durch den Kuss des Prinzen⁶⁶ –, ist mit dem Erzählanfang bereits eingetreten; er wird im Erzählen lediglich eingelöst. Diese Einlösung des Todes artikuliert sich nicht nur in der Analepse des ersten Satzes der „Geschichte“ (BA 2, 477) von Röschen Wolke, sondern auch der letzte Satz besitzt einen zeitlichen Index, wenn er auf den ersten Satz nach der Anfangsinszenierung zurückverweist. Denn fast wörtlich zitiert der letzte Satz der „Geschichte“ seinen ersten: „Ja, Röschen Wolke war tot, und Heinrich Knispel weinte an ihrer lieblichen Leiche, und Hugo van Hellen war irgendwo in der weiten Welt!“ (BA 2, 518). Obwohl diese Feststellung des Schlusses also an ihrem chronologisch ‚korrekten‘ Ort steht, weist sie sich durch die konzessive Partikel „Ja“ als Zitat aus, das, anstatt ihn zu erzählen, den Tod nur noch bestätigt.

Damit verstößt Raabes Erzählung gegen die Grundregel der Unsterblichkeit Grimm'scher Märchenheld*innen, die Heinz Rölleke folgendermaßen formuliert: „Keine Hauptfigur begegnet uns im Schlusstableau als Leiche, keine für alle Ewigkeit in einem jenseitigen Bereich außerhalb der Erdenwirklichkeit des Märchens“.⁶⁷ Der Tod erscheint im Märchen grundsätzlich in abgemilderter Form, nicht als ontologisches Faktum, sondern als Chiffre eines Übergangs oder Wandels, das an mythologische Unterweltfahrten erinnert.⁶⁸ Dieser Bann des Todes steht in Raabes Erzählung unter umgekehrten Vorzeichen. Die Verkehrung und radikale Negation des märchenhaften Todes kommt am deutlichsten in der bereits analysierten Episode von Emil Wolkes Suizid zum Ausdruck. Wie in einigen der klassischen Grimm'schen Feenmärchen deutet Raabes Erzählung nämlich eine Verwandlung nach dem Muster animistischer Vorstellungen an, nach dem der Tod einer Figur dadurch ersetzt wird, dass sie in ein Tier verwandelt und zum Schluss des Märchens dieser Zauber wieder rückgängig gemacht wird.⁶⁹ Bei Raabe findet sich dieses Muster zitiert, wenn die Katze, die Heinrich

⁶⁴ Vgl. Grimm 2001, Bd. 1, 257–260. Zur Umarbeitung des Stoffes in der Grimm'schen Version siehe Mazenauer/Perrig 1995, 75–79.

⁶⁵ Grimm 2001, Bd. 1, 260.

⁶⁶ Vgl. Grimm 2001, Bd. 1, 57. Zum doppelten Bann siehe Mazenauer/Perrig 1995, 57 f., 63–65.

⁶⁷ Rölleke 2000b, 253.

⁶⁸ Vgl. Rölleke 2000a, 168; Rölleke 2000b, 253.

⁶⁹ Vgl. Rölleke 2000b, 255–259. Paradigmatisch in dieser Hinsicht ist das Beispiel, das Rölleke näher ausführt: In *Die drei Männlein im Walde* wird die Heldin nach der Hochzeit von

auf der Wasseroberfläche erblickt, den toten Emil Wolke nach seinem Sturz in den Seitenarm des Flusses ersetzt. Sie ersetzt ihn jedoch eben nicht als lebendiges Tier, das auf eine Rückverwandlung hoffen lässt, sondern als totes. Emil Wolkes Tod ist folglich ein doppelter und in der leblosen Katze affirmiert. Statt Erlösung vom Tod wie im Märchen setzt die Erzählung auf dessen Einlösung.

Für diese Struktur der Einlösung ist die Nähe von Schlaf und Tod bedeutsam, die sich ebenfalls aus der antiken Mythologie speist, in der Tod und Schlaf personifiziert als Brüder auftreten.⁷⁰ Auch Raabes Röschen ist eine Schlaf-ferin: Sie erlebt den bevorstehenden Tod ihrer Mutter in „schlaftrunkene[m]“ Zustand (BA 2, 485), den Suizid ihres Vaters ebenfalls in „dumpfe[m] Halbschlaf“ (BA 2, 494) und findet dann, als sie eines Nachts, Jahre später, aus Venedig zu Heinrich Knispel zurückkehrt, ausgerechnet „in eine[m] tiefen, tiefen Schlaf“ (BA 2, 508) eine erste Erlösung, bevor sie einen Tag später schließlich in ihrem „Schlafkämmerchen“ buchstäblich entschläft (BA 2, 516 f.). Keineswegs ist der Schlaf also wie in der Grimm'schen Bearbeitung die Linderung des Todes, sondern dessen Vorbote. Während der Komplex von Scheintod und Lebendbestattung den Kern des Dornröschen-Märchens bildet,⁷¹ macht die Schlaftrunkenheit Röschen Wolke zur wandelnden Leiche oder Wiedergängerin. Als eine solche „regungslos[e]“ „Gestalt“, als „Schatten“ und „Schattengestalt“ (BA 2, 507), tritt sie in der Nacht ihrer Rückkehr auch Heinrich Knispel entgegen – verwechselbar mit ihrem Geist –, nur um den eigenen Tod dann für einen weiteren Tag und eine weitere Nacht aufzuschieben. Die narrative Präsentation des nächtlichen Auftritts dieses „Schatten[s]“ verwendet mehrere Marker, die ihn mit der Ausgestaltung der Unterweltpographie in Beziehung setzen, wenn erzählt wird, wie er „in den großen Torweg aus dem Nebel hervortrat, über den Hof schlich und langsam, langsam die Treppe hinaufstieg im Hinterhaus“ (BA 2, 507). Die Charakterisierung von Röschens Bewegung als „langsam, langsam“ sowie deren Richtung „hinauf“ stellen eine Verbindung zur anfänglichen katabasischen Flussfahrt her und kehren diese um.

Wie verhält sich nun aber die Inversion des Märchens in Bezug auf sein zentrales Strukturmerkmal des Todes zur Unterweltpographie, welche die Erzählung auf einer metaphorischen Ebene qua Operationen des Vergleichens aktiv hält? Die Gattung des Märchens ruft die Erzählung schließlich bereits in

ihrer Schwiegermutter aus dem Fenster in den vorbeifließenden Strom gestürzt – ebenfalls ein Ertrinkungstod – und schwimmt in Gestalt einer Ente davon, in der sie dann zunächst ihrem Kind erscheint, bevor sie von ihrem Mann erkannt und rückverwandelt wird, vgl. Grimm 2001, Bd. 1, 91–97.

⁷⁰ Vgl. Verg. Aen. VI, 278.

⁷¹ Vgl. Mazenauer/Perrig 1995, 63–65.

ihrem Erzählanfang auf. Die imaginierte Flussfahrt leitet sich ja sogar explizit aus dem Märchen her, „der Zaubermuschel gleich, in welcher das Märchen seine Kinder den Strom des Lebens hinabführt“ (BA 2, 476). Weder der eher spärliche Kommentar der Braunschweiger Ausgabe noch die Forschung haben dieser intertextuell anmutenden Referenz bisher weitere Beachtung geschenkt. Die Verbindung von Wasser und Tod, die der Erzählanfang als Allegorie entfaltet, lässt sich zunächst allgemein in den Kontext des Undine-Mythos oder verwandter Figuren einordnen, wie es Baßler auch für Raabes andere Fluss-Erzählung, *Die Innerste*, ausgeführt hat.⁷² Dort verbindet die Allegorie Fluss und Frau auf eine solche Weise, dass der Fluss zunächst für die männlichen Figuren eine tödliche Bedrohung darstellt und schließlich das Opfer der Frau fordert.⁷³

Dieser allgemeine Kontext lässt sich für *Wer kann es wenden?* konkretisieren. So besitzt das Motiv der Zaubermuschel zwar keine spezifische eigene Tradition, findet sich aber als Element in verschiedenen Kontexten von Märchen und Sagen sowie ihren literarischen Bearbeitungen im neunzehnten Jahrhundert, die sowohl Wasserfrauenmythen als auch Traum- und Schlafdarstellungen entstammen.⁷⁴ Eine Bearbeitung unter dem Titel „Die Zaubermuschel“ ist im *Sagenbuch der Bayerischen Lande. Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter* von 1852 überliefert. In Balladenform präsentiert dort Alexander Kaufmann, der sich mit seinen eigenen regionalen Märchen- und Sagensammlungen einen Namen gemacht hat, die Sage von der Zaubermuschel selbst als intradiegetische, mündlich überlieferte Erzählung, die in einer Jagdgemeinschaft im Spessart zum Besten gegeben wird:⁷⁵ Eine Ritterstochter verweigert sich angesichts der verarmten Bevölkerung dem Reichtum ihres Vaters und ruft die Untertanen dazu auf, ihr Muscheln statt Gold als Schmuck zu bringen. Ein „Knab im Dorf“⁷⁶ macht sich übereifrig daran, ihr diesen Wunsch zu erfüllen:

Dies letzte aber soll das schönste sein! –
Der Bach geht tief; im tiefsten, tiefsten Grunde
Lag eine Muschel, tück'schen Zauberschein
Warf spielend sie in weiter, grüner Runde.

⁷² Siehe Baßler 2014.

⁷³ Vgl. Baßler 2014, 227–230.

⁷⁴ Eine Pantomime mit dem Titel *Die goldene Zaubermuschel* (1839) stammt von Karl Schadetzký. In der Verbindung mit Schlaf und Traum findet sich das Motiv in Carl Arnold Schloenbachs Märchen-Epos *Aus der Blumen-Welt* (1852).

⁷⁵ Siehe Kaufmann 1852.

⁷⁶ Kaufmann 1852, 305.

Die wird noch mein! – Und willenlos fast springt
 Der Knabe von der Brücke jähem Rande –
 Die Muschel wurde sein – den Taucher schlingt
 Die Welle fort und wirft ihn todt zum Strande.

Den Schmuck erhielt das Mädchen, und sie hing
 Ihn weinend um, die stumme, geisterbleiche,
 Und als der Knab begraben wurde, ging
 Die Herrin weinend hinter seiner Leiche,

Trug nochmals jenen Schmuck und legt' ihn dann
 Still zu den Schätzen, die nun alle ruhten –
 Auch sie war todt, bevor ein Jahr verrann –
 Oh tückisch sind die Geister solcher Fluten!⁷⁷

Die Zaubermuschel führt also nicht nur, wie die imaginierte Kahnfahrt in Raabes Erzählanfang, den Fluss hinab, sondern vielmehr in den Ertrinkungstod. Die Art und Weise, wie das Märchen bei Raabe als Vergleich eingeführt wird, legt diese beiden Bewegungen übereinander: „anfangs langsam, dann schneller und immer schneller, der Zaubermuschel gleich, in welcher das Märchen seine Kinder den Strom des Lebens hinabführt“ (BA 2, 476). Diese Überlagerung reguliert die Ambiguität des Lokaladverbs „hinab“. Nicht allein eine Katabasis, die der Folie der Unterweltfahrten folgt, avanciert die Flussfahrt selbst zum Ertrinkungstod.

Wenn der Erzählanfang also die Flussfahrt auch als Eintritt in die Geschichte inszeniert, dann erhält der Tod einen grundsätzlich anderen Status in seiner Funktion für das Worldmaking. Der Tod stellt kein Ereignis in der erzählten Welt dar; vielmehr bildet er das negative Vorzeichen der erzählten Welt sowie die Basis des Erzählens. Die Anfangsinszenierung gestaltet nicht von ungefähr den Tod als dezidiert räumliche Vorstellung aus, von der die Flussfahrt in die „Geschichte“ (BA 2, 477) führt, wodurch die erzählte Welt radikal im Tod selbst verankert ist. Nur folgerichtig endet die Erzählung auch erneut in diesem Schwellenraum, von dem aus die ontologische Struktur der Erzählung organisiert ist:

★

Ist das wirklich eine Geschichte? – Ich glaube nicht! Aber es ist so geschehen, und niemand konnte es wenden. Ich gehe gern am Abend bis tief in die Nacht an den Ufern des großen Flusses, wenn die Flut so dunkelschwarz und geheimnisvoll vorbeifließt und nur hie und da es funkelt und blitzt für einen Augenblick, um sogleich wieder in noch tieferer Finsternis zu erlöschen. (BA 2, 518)

⁷⁷ Kaufmann 1852, 305f.

Ungleich abrupter als der Weg auf dem Fluss in die Geschichte führt das Ende der Erzählung wieder aus ihr heraus. Nachdem der Ausgangs- und Endpunkt der Handlung in Übereinstimmung gebracht wurden, wechselt die Erzählung erneut in den Modus der Reflexion, welchem mit dem figurierten Ich ein eigener, ontologisch unterschiedener Bereich am Flussufer zugeordnet werden kann. Die Frage „Ist das wirklich eine Geschichte?“ greift die affektiven Figuren auf, mit denen der Erzählanfang die allegorische Flusslandschaft ausgestaltet, und schließt sogar ganz konkret an den dort geäußerten Zweifel über den ontologischen Status des Flusses an: „Ist das wirklich Wasser [...]?“ (BA 2, 476). Angesichts der Übercodierung des Flusses, der nicht nur Ausgangs- und Endpunkt der Handlung im Tod verbindet, sondern auch die allegorische Struktur des Erzählens veranschaulicht, stellen sich beide Fragen als die gleichen heraus.

Was die Erzählung in ihrem Ende entwirft, ist eine Erzählanordnung, in welcher der Fluss, der – wie ich gezeigt habe – eben nicht ein „Strom des Lebens“ (BA 2, 476), sondern des Todes ist, selbst zur narrativen Instanz erhoben wird: „O was schwatzt der schwarze Fluß in der schwarzen Nacht! Freilich nur bruchstückartig ist, was er erzählt, aber er erzählt gut“ (BA 2, 518). Diese Gleichsetzung des Flusses mit der – um im Bild zu bleiben – Quelle des narrativen Diskurses ist nur konsequent, weil sie damit den letzten Schritt vollzieht, mit dem die Erzählung radikal vom Tod her organisiert wird. Der Tod stellt als topographisch ausgestalteter Ort sowohl die Verankerung der erzählten Welt dar als auch die der allegorischen Struktur des Flusses, die der Erzählung zugrunde liegt. Damit ist aber auch klar, dass das Märchen trotz seiner semantischen wie strukturstiftenden Inanspruchnahme weder Erzählung noch Worldmaking zu tragen vermag. Denn nur scheinbar steht *Wer kann es wenden?* ganz im Zeichen des Märchens. In seiner Funktion in Bezug auf den Tod hat das Märchen ausgedient. Das, was es an Elementen eines Schemas der Erlösung zu bieten hätte, ist lediglich in den Ellipsen zwischen den Bruchstücken angedeutet. In der Erzählung selbst wird aus der Erlösung vom Tod eine Einlösung des Todes, der sowohl die unhintergehbare Basis des Worldmaking bildet als auch die narrative Struktur bestimmt.

2 Meister Autor

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

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

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

2 Göttsche 2016a, 147.

3 Vgl. außerdem Richter 2018, 217–219.

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

5 Göttsche 2016a, 145.

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

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

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

⁶ Vgl. Götttsche 2005, 66 f.

⁷ Siehe bspw. Jückstock-Kießling 2004, 208.

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

⁹ Vgl. Martini 1981, 190.

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

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

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

¹¹ Siehe Hajek 1981, 163 f.

¹² Siehe Detering 1992.

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

2.1 Anfang: Mitten in die Welt

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

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

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

Er sagte nämlich:

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Vgl. Hor. ars, 147 f.

¹⁶ Vgl. Drath 2016, 101.

¹⁷ Vgl. Polaschegg 2020, 43–47.

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

¹⁹ Siehe Schmidt 2012, 2–6.

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

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

²⁰ Vgl. Polaschegg 2020, 44–47.

²¹ Vgl. Polaschegg 2020, 45.

²² Polaschegg 2020, 45.

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

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

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

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

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

²⁵ Vgl. Drath 2016, 100f.

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

²⁶ Vgl. Moser 2015, 137.

²⁷ Siehe Kap. II.1.1–2 und II.2.1–2.

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ Vgl. Zirbs 1986, 169.

³¹ Vgl. Detering 1992, 9.

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

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

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

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

³⁴ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 213f.

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

2.2 Modell: Baustelle

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

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

³⁶ Vgl. Henkel 1993, 295.

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

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

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

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

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

³⁷ Vgl. Kontulainen 2019, 79.

³⁸ Bachtin 2008 [1975], 7.

³⁹ Vgl. Henkel 1993, 294.

⁴⁰ Siehe Berndt 2005; Berndt 2015.

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

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

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

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

⁴² Vgl. Richter 2018, 216.

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

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

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

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

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

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

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

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

(BA 11, 82)

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

⁴³ Vgl. Hajek 1981, 157.

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

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

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

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

(BA 11, 45)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ Richter 2018, 215.

⁴⁹ Vgl. Richter 2018, 15–20.

⁵⁰ Zur Begriffsgeschichte siehe allgemein van Laak 1999.

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

⁵² Vgl. Richter 2018, 218 f.

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

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

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

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

⁵⁴ Vgl. Richter 2018, 216.

⁵⁵ Vgl. Detering 1992, 1.

⁵⁶ Vgl. van Laak 1999, 280.

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

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

2.3 Figuren: Widerstände und Gradmesser

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

⁵⁸ Vgl. Götsche 2005, 66 f.

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

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

(BA 11, 91)

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

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

⁵⁹ Vgl. Košenina 2006.

⁶⁰ Košenina 2006, 59.

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

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

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

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

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

⁶¹ Košenina 2006, 53.

⁶² Vgl. anders Henkel 1993, 292.

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

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

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

Das Trudchen hatte sich verändert in den Jahren, die hingegangen waren, seit wir es als Kind zuerst am Bache im Elm trafen. Es war ein großes Mädchen geworden – eine Jungfrau, wie man in den Büchern, – ein Fräulein, wie man im Leben des Tages sagt. Und was für eine Jungfrau! Was für ein Fräulein! (BA 11, 38)

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

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

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

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

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

⁶⁷ Siehe Schmidt 2012.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ Vgl. Götsche 2016a, 147.

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

2.4 Stimme: Grenzen des homodiegetischen Erzählens

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

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

72 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 212f.

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

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

75 Vgl. Genette 2010, 154–158.

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

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

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

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

⁷⁷ Vgl. Hajek 1981, 151 f.

⁷⁸ Vgl. Moser 2015, 165.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸² Vgl. anders Moser 2015, 159.

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

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

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

Wir erreichten den Elm über Kneitlingen hinaus. –

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

⁸⁴ Vgl. allgemein Helmers 1965.

⁸⁵ Siehe Pierstorff 2020.

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

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

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

„Es ist nicht möglich!“ rief ich.

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

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

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

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

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

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

⁸⁷ Vgl. Strowick 2019, 6.

⁸⁸ Strowick 2019, 7.

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

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

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

2.5 Gattung: Wider die Novelle

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

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

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

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

⁹² Siehe Martini 1981; Rölleke 2006.

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

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

⁹⁵ Vgl. Schmidt 2012, 2–4.

⁹⁶ Vgl. Schmidt 2012, 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁹ Siehe Kommentar BA 11, 454.

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

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

100 Vgl. Schlaffer 1993, 79–82.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Fazit: In der Welt

Wer kann es wenden? leitet von den aufwendigen Inszenierungen des Worldmaking vor der Welt zu einer Inszenierung in der Welt über, die in *Meister Autor* weitergeführt wird. So erscheint in *Meister Autor* das Worldmaking aus der Welt heraus, das jede Position eines Außerhalb der erzählten Welt in paradoxen Anordnungen negiert. In Dialog gebracht, stellen sich die beiden Erzählungen als komplementär heraus. Für diese Komplementarität ist bereits *Wer kann es wenden?* paradigmatisch, weil dort die zentrale Struktur der Allegorie des Flusses komplementär auf die Bruchstücke bezogen ist, welche die Sequenzen der Erzählung bestimmen. In *Meister Autor* sind die sequenzierenden Brüche in eine umfassende Struktur des Umbruchs eingebunden, der keine Verankerung wie die der allegorischen Struktur des Flusses mehr besitzt.

In die Welt führt die Erzählung *Wer kann es wenden?* zunächst buchstäblich, indem sie mit einer imaginierten Flussfahrt hinein in die namenlose Großstadt beginnt, die der Schauplatz der morbiden Handlung ist. Die Flussfahrt leistet dabei zwei Dinge für das Worldmaking: Erstens formiert sie einen Impuls, der die Fahrt und dann die erzählte Welt in Abhängigkeit von der rhetorisch figurierten Stimme setzt. Zweitens konstruiert sie eine komplexe Metapher, die den Fluss als Metapher für das Leben und für das Erzählen auf einer übergeordneten Ebene über das *tertium* der Zeit zusammenbringt. Weil der Erzählanfang diese Struktur der Zeit nicht nur metaphorisch einführt, sondern vor allem in ihrer zeitlichen Logik vorführt und als Bewegung bebildert, wird aus der Metapher eine Allegorie. Die Allegorie des Flusses als Grundfigur des Erzählens veranschaulicht den Erzählakt und avanciert dadurch zum Modell des Worldmaking. Damit wird auch klar, was die Erzählung *Wer kann es wenden?* von den Inszenierungen, die vor die Welt führen (Kap. II), unterscheidet: Im Modell des Flusses findet sich der Erzählakt gleichermaßen verzeitlicht und verräumlicht. Der Fluss führt also zugleich in die Welt und ist in der Welt. In dieser doppelten Qualität, als narrative Struktur und als Grenze der erzählten Welt, bleibt er durch die Erzählung hindurch präsent. In Bezug auf Figuren und Handlung erhält der Fluss aber noch ein etwas spezifischeres ontologisches Profil. Denn er markiert für die Figuren die Grenze von Leben und Tod, die insofern auch die Handlung strukturiert, als sie entlang der Tode aller Mitglieder einer Kleinfamilie organisiert ist. Mit seiner Todessemantik profiliert der Fluss den Erzählakt als lebensnehmenden Akt. Auch bestimmt diese Funktion des Flusses die anfängliche Fahrt nachträglich als Reise in die Unterwelt, funktioniert damit die dystopischen Elemente wie Feuer, Kahnfahrt, Gewässersystem und Ungeheuer um und ordnet sie in die Tradition literarischer Unterweltdarstellungen ein, welche die erzählte Welt letztlich von

Anfang an unter das Vorzeichen des Todes stellt. Doch nicht nur zu literarischen Unterweltdarstellungen, auch zur Gattung des Märchens unterhält die Erzählung eine intertextuelle Beziehung, die zugleich die Todessemantik noch einmal anders perspektiviert. Denn anders als im klassischen Märchen ist der Tod weder abgemildert noch gebannt, sondern nur noch eingelöst.

Meister Autor führt in seiner Inszenierung des Worldmaking von Anfang an mitten in die Welt. Obwohl auch diese Erzählung einen doppelten Erzählanfang besitzt, zielt er weder räumlich noch zeitlich auf eine Position vor der erzählten Welt. Stattdessen rekurren die Verfahren auf einen Erzählanfang *in medias res*, über deren Unmittelbarkeit Erzählen sowie Worldmaking aus der erzählten Welt heraus entworfen werden. Eine ruptive Setzung formiert sich am Erzählanfang, die bereits den Fokus auf ein Problem der Kontinuität einstellt. Dort noch eine abstrakte Struktur des Bruchs als beziehungslose Setzung der Differenz, setzt sie sich in narrativen Brüchen und Abbrüchen fort, welche die episodische Struktur der Erzählung ausmachen. Zwischen den drei ungleichen Episoden bestehen zeitliche Lücken, die im Erzählen eben nicht geschlossen werden. Vielmehr treten an ihnen Brüche überhaupt erst in Erscheinung: als veränderte Stadttopographie, als abgerissene Gebäude, als veränderte Figurenkonstellation. Anschaulich wird die Welt im Umbruch in der Baustelle. Im Erzählen werden die Brüche in der Struktur des Umbruchs narrativiert und so nachträglich wie projektiv zeitlich eingebunden. Während sich die Welt im Umbruch befindet, sind die Figuren zum einen Gradmesser dieses Umbruchs, zum anderen aber auch Konstanten und Garanten dafür, dass überhaupt erzählt werden kann. Eine Ausnahme bildet Gertrud Tofote, an der die Struktur des Umbruchs vom Raum auf die Handlung umschlägt: als Korruption, auf Grund derer sich die Wege der Figuren trennen. Das spezifische homodiegetische Erzählen verschiebt das Problem der Kontinuität in die Struktur der narrativen Stimme (*voix*), wo es zwischen drei Positionen – dem erzählenden Ich, dem erzählten Ich, und dem Geschehen – verhandelt wird. Erst mit der Verschiebung der Gattung von der Novelle zur Autobiographie wird das homodiegetische Erzählen eingeholt. Gleichzeitig tritt mit dieser Gattungsänderung das Problem des homodiegetischen Erzählens noch deutlicher zutage. Denn die Geschichte, die in der Autobiographie zu einem formalen Abschluss gebracht wird, ist nicht die Geschichte der Erzählung um Meister Kunemund und Gertrud Tofote. Doch wie die Autobiographie nicht viel mehr als ein Strukturzitat darstellt, ist auch die Novelle zuvor nur ein Zitat eines novellistischen Projekts, das darin besteht, das Außergewöhnliche zu erzählen, und wird am zentralen symbolischen Ereignis letztlich nur in seiner Unmöglichkeit vorgeführt.

Obwohl sich beide Erzählungen komplementär zueinander verhalten, adressieren ihre Weltentwürfe wie ihre Inszenierungen ähnliche ontologische Pro-

bleme. Während beide Erzählungen in ihrer Struktur wesentlich auf Brüchen basieren, erscheint die ontologische Struktur der Kontinuität der erzählten Welt doch aus sehr verschiedenen Gründen problematisch. So steht in der Unterwelt von *Wer kann es wenden?* zwar der Fluss in seiner allegorischen Struktur für eine Zeitlichkeit des Erzählaakts, aber auch für eine zeitliche Dimension der erzählten Welt ein. Dennoch ist jenes Ereignis mit der anfänglichen Flussfahrt bereits eingetreten: der Tod. In *Meister Autor* hingegen gibt es keinen Garanten einer raumzeitlichen Kontinuität, und als Konsequenz daraus auch kein Ereignis, weil die Welt im Umbruch grundsätzlich nicht mit sich selbst identisch ist. Wenn Raabes Erzählungen das Worldmaking ‚in der Welt‘ inszenieren, dann ist dieses ‚in‘ höchst prekär.

IV Zwischen den Welten

1 Unruhige Gäste

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

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

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

2 Vgl. Lensing 1988, 154.

3 Siehe Klimek 2012, 123–135; Rohse 2008; Wilke 2016.

4 Siehe Arndt 2019; Binczek 2006; Steiner 2016.

5 Siehe Hamann 2009, 311f.; Pfeiffer 1996; Tatlock 1999.

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

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

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

⁷ Vgl. Hamann 2009, 307.

⁸ Siehe Pfeiffer 1996. Vgl. Göttische 2000, 117–122; Hanson 1981.

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

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

1.1 Raum: Topologie

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

⁹ Siehe ausführlich Arndt 2019; Binczek 2006; Fountoulakis 2014, 103.

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

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

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

¹¹ Vgl. Tatlock 1999, 335.

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

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

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

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

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

¹⁴ Vgl. Binczek 2006, 76.

¹⁵ Vgl. Pfeiffer 1996, 225.

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

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

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

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

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

das Hotel „Zu den drei silbernen Hechten“. Und in der Rasen- und Borkenhütte unter den Tannen auf der Vierlingswiese lag die Leiche der „Feh“[.] (BA 16, 196)

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

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

Wie sie drunten im Tal, in Bremers Hofe nach des Doktors Abgang über Gott und Welt, das Universum und noch einiges jenseits desselben die Unterhaltung weiterführten, so diskurrierten sie auch oben in dem Gebirge, in der Dorfkneipe weiter, nachdem Spörenwagen seinen Abschied genommen hatte, ohne der Gesellschaft vorher eine Rede gehalten zu haben. (BA 16, 315)

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

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

¹⁸ Vgl. Hamann 2009, 307f.

¹⁹ Vgl. Pfeiffer 1996, 220.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²³ Siehe Rohse 2008; Wilke 2016.

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

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

(BA 16, 181)

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

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

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

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

²⁵ Allgemein zu den Paradoxien des Anfangs siehe Koschorke 2002.

²⁶ Koschorke 2012, 62.

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

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

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

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

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

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

²⁷ Vgl. Rohse 2008, 222–230.

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

²⁹ Vgl. Arndt 2019, 116.

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

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

³⁰ Vgl. Hanson 1981, 256; Wilke 2016, insbes. 159 f.

³¹ Vgl. Urry 1990, insbes. 82–103.

³² Vgl. ähnlich Hanson 1981, 256.

³³ Vgl. insbes. Pfeiffer 1996. Vgl. auch Göttsche 2000, 117–122; Hanson 1981.

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

1.2 Zeit: Nachträglichkeit

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

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

³⁵ Vgl. Fountoulakis 2014, 109.

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

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

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

Ihr Schatten fiel ihr voraus und streifte einen Mann, der auch noch dagesessen hatte auf einem Stück versunkenen Zaunwerks an dem leise durch das Gras sickernden Wasserlauf, sich um die Gesellschaft und die Szene von vorhin nur mit einem unmerklichen Lächeln und Achselzucken gekümmert hatte, jetzt aber schärfer hersah und sich auch von seinem Sitz erhob. (BA 16, 183)

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

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

37 Vgl. Lensing 1988, 155.

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

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

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

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

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

Er, der seinem heutigen Gast vorhin in der warmen Abendstunde von körperlichem Frösteln gesprochen hatte, schien jetzt nichts von der Kälte der Gebirgsnacht, von dem scharfen Wehen über die Hochebene her zu verspüren. So schritt er durch den Vorgarten, in welchem so viele Kinder seiner Vorgänger im Amte seit wohl mehr denn zweihundert Jahren ihre Spiele getrieben hatten, so schritt er über die versunkenen Gräber dieser Vorgänger zwischen seiner Gartenhecke und der Kirche, begleitet von dem Rauschen in den Wipfeln umher. (BA 16, 208, Herv. C.P.)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Figuren: Namen und Identität

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

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

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

³⁸ Vgl. insbes. Detering 1990, 99–108; Fauth 2007, 101–126.

³⁹ Allgemein und paradigmatisch am Namen Stopfkuchen siehe Simon 2012, insbes. 104.

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

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

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

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

⁴² Vgl. Kohlheim 2019, 103–105.

⁴³ Einen onomastischen Überblick zu allen Hauptfiguren gibt Kohlheim 2019, 103–117.

⁴⁴ Vgl. Hamann 2009, 312, Anm. 25.

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

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

„Und Sie sind also Phöbe?“

„Ja, Phöbe Hahnemeyer.“

„Ja, und so sind auch wir beide im Grunde schon recht alte, gute Bekannte. Es ist eine ziemliche Reihe von Jahren her, seit ich in Ihres Bruders Dachstube hinaufstieg und den lieben Namen in einem Briefe von Ihnen oder an Sie fand. Mir klang er damals nur hold hellenisch, und so rief ich ihn fröhlich der Mondsichel über den Dächern in der deutschen Frühlingsnacht zu. Doch Ihr Bruder schlug mir sein Neues Testament auf und zeigte mir, daß auch jene, die den Brief des Apostels Paulus von Korinth nach Rom trug, Phöbe hieß.“^[4]

(BA 16, 190)

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

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

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

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

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

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

47 Vgl. Debus 2004.

48 Vgl. Debus 2004, 6.

49 Vgl. Debus 2004, 6.

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

51 Siehe Debus 2004, 7.

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

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

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

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

54 Müller 1991b, 146.

55 Vgl. Müller 1991b, 144–146.

56 Die Interfiguralität skizziert Müller einmal von den Namen ausgehend in Müller 1991b, einmal über die Figuren und damit stärker fiktionstheoretisch in Müller 1991a.

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

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

⁵⁷ Vgl. Müller 1991a.

⁵⁸ Siehe Groddeck 2008, 126.

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

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

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

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

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

1.4 Modell: Ruine

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

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

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

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

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

64 Fauth 2007, 106. Vgl. allgemein Götsche 2016b, 20.

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

66 Müller 1991b, 150.

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

68 Müller 1991b, 150.

69 Müller 1991b, 146.

70 Vgl. Müller 1991a, 107.

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

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

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

⁷¹ Vgl. Müller 1991a, 112.

⁷² Vgl. Marshall 2001, 37.

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

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

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

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

75 Vgl. bereits Pongs 1958, 506.

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ Vgl. Pfeiffer 1996, 221.

⁷⁸ Vgl. Müller 1963, insbes. 123–125.

sind wohl einige, die sich aus der Geschichte vom „*Wilden Mann*“ erinnern, wie das Wiedersehen ausfiel und was sich dran knüpfte für den guten alten Philipp und – seine Schwester Dorothea! –
(BA 16, 296, Herv. im Original)

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

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

Das Haus steht noch, es ist jedoch nicht mehr eine Apotheke, und zwar die Apotheke für ein halb Dutzend gesunde Dörfer im Umkreis von vier bis fünf Meilen. Die jetzige Offizin führt in der Nähe des Promenadenplatzes und großen Springbrunnens eine gedeihlichere Existenz und hat auch das frühere Schild und Zeichen nicht festgehalten. Das Haus ist, seit Dom Agostin Agonista zu Gaste darin war, in wechselnden Händen gewesen und sieht recht verwahrlost und verkommen aus. Es liegt ja auch für jedwedes nahrhafte Geschäft viel zu weit ab vom Brennpunkt des neuen Lebens, das hier sonst über alles gekommen ist.
(BA 16, 296 f.)

⁷⁹ Siehe Kap. II.2.

⁸⁰ Vgl. Detering 1990, 137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(BA 16, 298 f.)

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

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

⁸⁵ Vgl. Hamann 2009, 313 f.

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

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

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

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

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

⁸⁷ Zur Raumstruktur der Erzählung *Zum wilden Mann* siehe Kap. II.2.5.

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

1.5 Welt: Bewegungen

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

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

⁸⁸ Siehe Kap. II.2.1–2.

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

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

89 Zu diesem Begriff und seiner Definition Saint-Gelais 2005.

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

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

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

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

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

(BA 16, 296, Herv. im Original)

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

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

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

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

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

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

⁹³ Vgl. Detering 1990, 138. Vgl. außerdem bereits Pongs 1958, 506–512.

⁹⁴ Zur Struktur siehe Kap. II.2.5.

⁹⁵ Raabe 1885, H. 35, 576.

⁹⁶ Vgl. Höhler 1969, 28. Vgl. auch Detering 1990, 137.

⁹⁷ Vgl. Kommentar BA 16, 553.

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

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

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

⁹⁸ Vgl. Arndt 2019, 120f.

⁹⁹ Zum metafikcionalen Charakter der Erzählung siehe exemplarisch Hamann 2007; Jahraus 2003, 229–234; Thielking 2007.

¹⁰⁰ Siehe Kap. II.2.3. Vgl. Pierstorff 2019.

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

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

101 Siehe Kap. II.2.1–2.

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

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; Götsche 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, reak-

⁹ Vgl. Grimm, für die der Philister „ähnlich wie pfahl- und spiesbürger, 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 weitem 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, verfäht 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 Paddenauperfeierlichkeiten 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 figurenanalogue 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 hinübergeschickt.“
(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
Schaukelte 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 Haesellers 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). Haesellers 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 Knacksterts 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 Schillers 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 folgen-dermaßen 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.

3 Fazit: Zwischen den Welten

Dadurch dass Raabes Erzählungen die intertextuelle Dimension ihres Worldmaking inszenieren, führen sie zwischen die Welten. Beide romanhaften Erzählungen, *Unruhige Gäste* wie *Der Dräumling*, tun dies auf verschiedene Weise. Gemein ist ihnen jedoch die besondere Aufmerksamkeit dafür, dass ihre Intertextualität zumindest potenziell an die Grenzen der Fiktion führt, weil sie über den einzelnen Text hinausweist. Diesem Problem beizukommen versuchen beide Erzählungen, indem sie innerhalb der erzählten Welt eine Verdoppelung von Welt einführen, die dann mit der semantischen Struktur der Intertextualität eingeführt wird.

Der Anschluss der *Unruhigen Gäste* an die zehn Jahre zuvor erschienene Erzählung *Zum wilden Mann* ist das vielleicht prominenteste Beispiel für Raabes „Erzähluniversum“,¹ zu dem einzelne Figuren, Schauplätze oder andere Entitäten verschiedene Texte verbinden. Dabei geht es nicht einfach um ein Weitererzählen oder um eine Kontrastierung der beiden Erzählungen,² vielmehr erfolgt der raumzeitliche Anschluss in den *Unruhigen Gästen* unter hohem inszenatorischen Aufwand, so dass er die Frage nach der grundsätzlichen Möglichkeit einer Verbindung zwischen den Welten ins Zentrum stellt. Zwischen die Welt führt die Erzählung nämlich bereits in ihrer Raum- und Zeitstruktur: zum einen, indem sie in ihrer komplexen topologischen Struktur eine als Weltgrenze semantisierte Grenze von außen und innen einführt und so ‚Welt‘ innerhalb der erzählten Welt adressierbar macht; zum anderen, indem sie in Form von Nachträgen, die einzelne Entitäten über eine zeitliche Differenz hinweg identifizieren, das Stiften raumzeitlicher Kontinuität als narrative Leistung ausstellt. Die Kehrseite der Kontinuität ist das ontologische Problem der Identität, das die Erzählung anhand der Figuren und ihrer Namen austrägt. In einer onomastischen Szene wird die genuin interfigurale Struktur von Figuren ausbuchstabiert, welche die einzelne Figur mit ihren intertextuellen Namensvetter*innen verbindet. Die Reflexion dieser interfiguralen Struktur stellt die Basis dafür dar, dass die Erzählung dann eine solche Namensverwandtschaft ontologisch wendet: In ihrem letzten Drittel schließt die Erzählung über eine Figurenbewegung räumlich, dann auch zeitlich an die erzählte Welt aus *Zum wilden Mann* an, indem sie zuerst das inzwischen leerstehende Apothekengebäude in ihre Topographie integriert und dann Dorette Kristeller als dieselbe, aber inzwischen gealterte Figur auftreten lässt und in ihr Personal eingliedert. Die Art und Weise

1 Fauth 2007, 106.

2 Siehe exemplarisch Detering 1990, 137–140; Fauth 2007, 101–126.

des Anschlusses bringt aber zugleich seine Bedingungen zum Vorschein, die im Modell der Ruine in den Blick kommen. Denn nur, indem die Erzählung als Erzählung selbst aufgerufen und ihre Handlung in den Diskurs übernommen wird, können die Entitäten dann wiederum überhaupt als dieselben identifiziert werden. Die Verbindung zwischen den Texten ist also die Voraussetzung dafür, dass die Verbindung zwischen den Welten Teil des Worldmaking werden kann.

Wie kaum eine zweite Erzählung integriert *Der Dräumling* intertextuelle Zitate, Anspielungen und Referenzen in ihre eigenen Verfahren. Weil sie mit dem Schillerjubiläum eine intertextuelle Beziehung zugleich auch zum Bestandteil ihrer Handlung macht, legt die Erzählung von Beginn an einen besonderen Fokus auf diese Dimension des Worldmaking. Indem sie eine ontologische Grenze in ihre erzählte Welt einführt und den Dichterolymp von den irdischen Ereignissen um die Schillerfeier im Sumpfstädtchen Paddenau unterscheidet, erhält die intertextuelle Struktur eine raumzeitliche Anschauung und tritt mit ihrem Personal neben bzw. über den Schauplatz der Handlung. Die Erzählung bereitet diese Verdoppelung in ihrer topologischen Struktur vor, indem sie bereits in der Exposition eine vertikale Raumordnung und mit ihr die Position der Götter auf dem Olymp einführt. Die Höhe spielt auch in den teichoskopischen Anordnungen der Erzählung eine Rolle, durch die den Positionen jeweils ein epistemologisches Dispositiv unterlegt wird: ein Nicht-Sehen und vermitteltes Hören, das sich über eine Geste der Verweigerung – ein Nicht-Erzählen – formiert. Die teichoskopische Form des Raumes setzt schließlich auch die beiden Szenen auf dem Olymp in Beziehung zum Geschehen in Paddenau. Zugleich lässt die Darstellung des Olymps mit seinem literaturgeschichtlichen Personal um Schiller und Goethe eine intertextuelle Struktur als figürliches Netzwerk in Erscheinung treten, indem der Olymp zum Modell wird. Konsequenz dieses figürlichen Auftrittes ist es aber, dass die zahlreichen markierten wie unmarkierten intertextuellen Paraphrasen und Anspielungen noch deutlicher als Zitate, das heißt als fremde Rede, markiert sind. Denn nicht der olympischen Figur Schiller, sondern den Figuren in Paddenau werden die zahlreichen intertextuellen Zitate in den Mund gelegt. In den Praktiken des Zitierens und Deklamierens konkretisiert sich die Intertextualität damit auf eine weitere Art und Weise und führt zu einer grundsätzlichen Ambiguität der Stimme (*voix*), welche die Handlung dann während der Feierlichkeiten des Schillerjubiläums sogar noch buchstäblich auf die Bühne bringt. Die Ambiguität der Stimme (*voix*) verbindet aber neben Texten auch Welten miteinander, die sie über verschiedene Origines auseinandertreten, aber eben auch miteinander vermitteln kann. So macht sich die Rede des Sumpfmalers Haeseler als krönender Abschluss der Feierlichkeiten Schillers *Die Kraniche des Ibykus* als Vorlage für einen ontologischen Effekt zunutze: So wie die Theateraufführung in der Ballade durch die Darstellung der

Rachegöttinnen der Erinnyen metaleptisch zum Tribunal wird, so wird es auch der Auftritt auf der Festbühne. In der Metalepse der Metalepse löst die Erzählung ihre Intrige auf.

Raabes Erzählen ist ein durch und durch intertextuelles Erzählen. Die intertextuelle Dimension zahlreicher Erzählungen setzt jedoch vor allem auf semantischer Ebene an, stellt beispielsweise Folien für die Handlungsstruktur, den Raum oder die Figuren bereit und reichert sie semantisch an. In *Unruhige Gäste* und *Der Dräumling* indes sind Intertextualität und Ontologie unauflösbar miteinander verbunden, indem das Worldmaking mit der intertextuellen Dimension kalkuliert. So führen beide Erzählungen zwischen die Welten, indem sie den Erzählakt als Akt veranschaulichen, der Welten unterscheidet und verbindet. Dieses Profil kann der Erzählakt nur dadurch erhalten, indem die Erzählungen Welt innerhalb der erzählten Welt verdoppeln und Bereiche als Welt semantisieren. Damit wenden sowohl *Unruhige Gäste* als auch *Der Dräumling* die semantische Struktur der Intertextualität ontologisch. Anders als verwandte Phänomene, die in der Fiktionstheorie unter dem Schlagwort der Transfiktionalität beschrieben werden, beruht die intertextuelle Dimension in Raabes Worldmaking darauf, ebendiese Intertextualität in der Erzählung selbst abzubilden und für ontologische Effekte innerhalb der erzählten Welt in Anschlag zu bringen.

V Über die Welt

1 Die Chronik der Sperlingsgasse

Raabes Erstling, die *Chronik der Sperlingsgasse* (1857), hat wie keine andere Erzählung in seinem Werk eine ambivalente Bewertung erfahren. Die Rezeption spaltet sich auf in die Unterstellung einer sentimentalischen Stoßrichtung¹ und eine Einschätzung, dass in ihm die Erzählverfahren des Spätwerks bereits angelegt sind.² Obwohl gerade in der jüngeren Forschung dem Text sehr viel Aufmerksamkeit gewidmet und ihm eine sowohl formale als auch inhaltliche Modernität nachgewiesen wird,³ bewegt sich seine Rezeption in gewisser Weise immer im Schatten späterer Erzählungen wie *Akten des Vogelsangs* (1895/96) oder *Pfisters Mühle* (1884).⁴ Besonders auffällig ist zudem eine gegenläufige Bewertung der Erzählanlage zwischen radikaler Subjektivität und einer nicht minder radikalen, aber über Raum und Medien vermittelten Objektivität.⁵ Diese Ambivalenz der Bewertung scheint in einer Ambiguität der Erzählung selbst zu gründen, die letztlich die Frage nahelegt, ob die Kategorien von Subjektivität und Objektivität und ihre Gegenüberstellung sich überhaupt für eine adäquate Beschreibung der *Chronik der Sperlingsgasse* und der Anordnung ihres Worldmaking eignen. Indem der Fokus im Folgenden weniger auf ‚dem Erzähler‘ als vielmehr auf den Medien liegen soll, relativiert sich diese Gegenüberstellung. Stattdessen führt die spezifische Art und Weise, wie die Erzählung ihr Erzählen auf Medien stützt, Medien inszeniert und Medien in ihre narrative Struktur integriert, zu einer genuin medialen Perspektive auf das eigene Worldmaking, wie ich in meiner Lektüre zeigen möchte. Sie ist weder radikal vom Ich noch radikal von der Welt, sondern stets vom Medium her konzipiert, wodurch sich die Opposition von Subjektivität und Objektivität als unzulänglich erweist.

1 Vgl. Blödorn 2016, 59. Siehe bspw. Martini 1964a, 665; Richter 1968.

2 Siehe Jückstock-Kießling 2004, 70; Jückstock-Kießling 2006; Sammons 1987, 180; Sina 2019, 485f.

3 Siehe Becker 2002, 82f.; Lyon 2013; Richter 2018, 200–204; Schöttker 2009.

4 Symptomatisch dafür ist die Auffassung, die Verfahren werden in der *Chronik* ‚vorbereitet‘, siehe bspw. Jückstock-Kießling 2004, 70. Für einen differenzierteren Dialog der beiden Erzählungen, auch im Hinblick auf das Problem der ‚Modernität‘, siehe Lyon 2013.

5 Zur Subjektivität siehe bspw. Büttner 2016; Dietze 1969; Fries 1980, 8–32; Heldt 1980, 51; Kellner 2015, 89–91; relativiert bei Goedsche 1989 und Götsche 2000. Bei beiden bleibt das erinnernde Bewusstsein trotz aller „Bewußtseinskritik“ (Götsche 2000, 44) das organisatorische Zentrum. Zur Objektivität v. a. Becker 2002; Klotz 1969. Eine Vermittlung von Subjektivität und Objektivität unternimmt Mergenthaler 2002.

Ein alter Mann erinnert sich früherer Szenen aus seinem Leben und bereits verstorbener oder inzwischen weit entfernter Freunde und Freundinnen – die klassische Erinnerungserzählung. Versucht man die Erzählanordnung der *Chronik* zu skizzieren, kommt man um ‚den Erzähler‘ und seine ‚Subjektivität‘ nicht umhin, welche die Erzählung jedoch von Anfang an problematisiert. Doch um diese Problematisierung und ihre Einfallstore beschreiben zu können, ist es notwendig, die Erinnerungsanordnung zunächst zur Kenntnis zu nehmen. In den tagebuchartigen Einträgen der *Chronik* kommt Johannes Wachholder zu Wort, alleinstehender Greis, Gelehrter und Ersatzvater der inzwischen erwachsenen Elise. Er erzählt seine eigene Geschichte und die seiner Nachbarschaft, der Sperlingsgasse, in Form wechselnder Szenen zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Aus seiner Dachstube heraus betreibt der ältere Johannes Wachholder sein „Fenster- und Gassenstudium“ (BA 1, 62), wie er seine Erinnerungstätigkeit selbst bezeichnet. Doch die Gegenwart, in der Wachholder als erinnerndes Ich angesiedelt ist, ist nicht auf diese Tätigkeit beschränkt. Auch der ältere Wachholder tritt als erzähltes Ich in Erscheinung und interagiert mit den Bewohner*innen der Sperlingsgasse, insbesondere dem Karikaturenzeichner Ulrich Strobel und der Balletttänzerin Rosalie. Die rückblickenden Szenen, die von Wachholders Schreibtisch und seinem Umgang mit Briefen und anderen Dokumenten aus konzipiert sind, erzählen trotz der Zeitsprünge und kontrapunktischen Wechsel zeitlich geordnet, und zwar in einer doppelten Chronologie zwischen einer späteren Gegenwart und den früheren Szenen.⁶ Die Einträge präsentieren die früheren Szenen in chronologischer Reihenfolge entlang verschiedener Stationen aus Wachholders Leben und in je verschiedenen Figurenkonstellationen, die grob in drei Phasen eingeteilt werden können: die um Marie und Franz, die um Elise – Maries und Franz’ Tochter – und den Journalisten Dr. Wimmer, und die um Elise und Gustav.⁷ Darüber hinaus spiegeln und wiederholen sich bestimmte Momente und Ereignisse, die zusätzliche Verbindungen qua Ähnlichkeit zwischen den Figuren stiften.⁸ Allen Szenen inklusive der Schreibszenen Wachholders gemein ist die Gegenwart des Todes, der als Bezugspunkt des Erzählens stetig aufgerufen wird.

Die umfangreiche Forschung zu Raabes erster Erzählung lässt sich grob in verschiedene Tendenzen des Interesses unterteilen. Wie Andreas Blödorn in seinem Eintrag zur *Chronik der Sperlingsgasse* im *Raabe-Handbuch* vorschlägt,

⁶ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 65f.

⁷ Vgl. Blödorn 2016, 57f. Vgl. ausführlich Brand 1983; Goedsche 1989, 31–47.

⁸ Vgl. Brand 1983; Maatje 1964, 51.

kann ganz grundsätzlich eine Annäherung an den Text über den Raum⁹ einer über die Zeit¹⁰ entgegengestellt werden.¹¹ Das Interesse der rezenten Forschung richtet sich gegen die biedermeierlich-idyllische Lesart in der älteren Forschung und stellt ihr vor allem unter inhaltlichen Gesichtspunkten sozialkritische und politische Lesarten entgegen.¹² Eine Konstante quer zu dieser Gegenüberstellung bilden gattungspoetologische Fragestellungen, die verschiedene Gattungstraditionen aufrufen: die Idylle,¹³ das Märchen¹⁴ oder den Roman,¹⁵ wobei die Gattungspoetologie gerade im Nebeneinander generischer Formen wiederum an die politische Dimension der Erzählung angeschlossen wurde.¹⁶ Gewiss kommen die Forschungspositionen, gerade wenn sie die Modernität der Erzählung nachzuweisen versuchen, nicht um eine Beschreibung der komplexen Erzählverfahren und ihrer Medialität als Tagebuchroman herum,¹⁷ wobei sich das Verständnis einer grundsätzlich polyphonen Erzählung¹⁸ von dem eines fast schon autoritären Verfügens des Erzählers über das Erzählte¹⁹ diametral gegenüberstehen. Sämtlichen Forschungszugriffen ist das Primat der Erinnerung gemein, das zwar unterschiedlich stark problematisiert wird, aber als das zentrale Modell mit der Funktion, die Erzählung und ihre erzählte Welt zu organisieren, vorausgesetzt wird. Einzig die mediengeschichtlich zugeschnittene Studie Volker Mergenthalers wählt einen grundlegend anderen Ansatzpunkt und weist dem Text ein implizites fotografisches Dispositiv nach.²⁰ An diese Überlegung eines Primats der Medien gegenüber dem Modell der Erinnerung möchte ich im Folgenden anschließen.

Während in den bisherigen Kapiteln Raabes Worldmaking stets allein in Abhängigkeit vom Erzählakt beschrieben wurde, die punktuell mit Medien interagiert, inszeniert die *Chronik der Sperlingsgasse* ihr eigenes Worldmaking un-

⁹ Siehe v. a. Becker 2002; Klotz 1969, 167–193; Koll 1977, 97–102; Maatje 1964, 37–52; Meyer 1953; Richter 2018, 200–204; Zimmermann 1987.

¹⁰ Siehe v. a. Decker 2005; Götsche 2000, 19–44; Kellner 2015, 64–108.

¹¹ Vgl. Blödmann 2016, 59.

¹² Siehe Eiden-Offe 2011; Hanson 1983; Michalski 2015, 153–161; Schedlinsky 1980, insbes. 118–159. Vgl. überblicksartig und differenzierend Blödmann 2016, 61.

¹³ Siehe Lensing 1981; Martini 1964a, 665–669; Zimmermann 1987.

¹⁴ Siehe Brand 1983; Gardian 2017; Lensing 1981.

¹⁵ Siehe Kellner 2015, 64–108; Vonhoff 1994; Vonhoff 2010.

¹⁶ Siehe Gardian 2017; Jückstock-Kießling 2004, 51–62; Lensing 1981, 22 f.

¹⁷ Siehe Becker 2002; Eiden-Offe 2011, 262; Kellner 2015, 64–108.

¹⁸ Siehe Jückstock-Kießling 2004, 57; Goedsche 1989, 185–191; Schedlinsky 1980, 158 f.

¹⁹ Siehe Kellner 2015, 95, 107. Siehe außerdem, aber mit anderer Stoßrichtung, Vonhoff 1994, 163 f.

²⁰ Siehe Mergenthaler 2002, 161 f.

hintergebar in Abhängigkeit von Medien. Diese stellen, wie ich im Folgenden zeigen möchte, nicht nur eine eigenständige Größe in der Struktur der Fiktion dar, sondern werden über Modelle und in ihren intermedialen Dimensionen in dieser Position reflektiert. Die spezifische Ausgestaltung der Erinnerungsanordnung in der *Chronik der Sperlingsgasse* basiert damit auf einer Medienfiktion. Sie bildet innerhalb der Struktur des Worldmaking die Basis dafür, dass der Erzähler in Abhängigkeit vom Medium hervorgebracht sowie aus seiner eigenen Erzählung getilgt wird. Was der Erzähler Wachholder in Bezug auf seine eigene Schreibszenen als Erinnerung bezeichnet, entwirft die Erzählung damit insgesamt als ästhetische Wahrnehmung und legt dabei deren ontologische Dimension offen.

Im ersten Schritt (1.1) werde ich in einer Lektüre des Erzählanfangs herausarbeiten, wie dort Welten in Abhängigkeit von Medien gesetzt werden, und zwar noch bevor das homodiegetische Erzählen zur Erinnerungsanordnung ausgestaltet wird. Im zweiten Schritt (1.2) untersuche ich die rhetorischen Formate, über die der Erzähler sich figuriert und das Worldmaking als einen Akt ästhetischer Wahrnehmung inszeniert. Die Basis dafür bildet die Medienfiktion der *Chronik* als Buch, an die in der homodiegetischen Erzählung die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff delegiert ist und die ich im dritten Schritt analysiere (1.3). In einem weiteren Schritt (1.4) gehe ich der Kontur des Weltkonzepts nach, die sich zwischen Raum und Medium formiert. Die Perspektive einer ontologischen Narratologie schließe ich mit einem Close-Reading der *Strobeliana* ab (1.5), welche die *Chronik* in eine Struktur der *Mise en abyme* überführen und dadurch Medium und Form verbinden. Dadurch wird auch die mediale Form der Erzählung insgesamt anders gerahmt.

1.1 Anfang: Weltmedien

In seiner behaglichen Dachstube erinnert sich der alte Johannes Wachholder an vergangene Zeiten und wechselt dabei zwischen verschiedenen Zeitstufen und seiner Gegenwart hin und her. So unsicher die Erinnerung des „Greis[es]“ (BA 1, 15) auch ist, so scheint es dennoch, als würde nichts vor diese Erinnerung zurückführen. Den einzigen Widerstand gegen die Aufhebung der erzählten Welt in der Erinnerung des Erzählers bilden die Dokumente und Medien, mit denen Wachholder hantiert und die für ihn zum Anlass der Erinnerungen werden. Wie das Verhältnis von Medien und Erinnerung zu denken ist, führt der erste Eintrag der tagebuchartigen Erzählung ein: Er entwirft keine Erinnerungsszene, sondern eine

Leseszene.²¹ Eine genaue Lektüre des Erzählanfangs, so die These dieses ersten Kapitels, zeigt nämlich, dass die Erinnerung als semantische Folie der Erzählordnung erst in einem zweiten Schritt auf die Leseszene appliziert wird. Als Leseszene ist das Erzählen jedoch über einen apostrophischen Wechsel von Medien strukturiert: als Ab- und Hinwendung zwischen verschiedenen Medien, von denen wiederum verschiedene Welten abhängen.

Zwei verschiedene Medien sind Bestandteil der Leseszene, mit der die Erzählung eröffnet wird. Das noch namenlose erzählte Ich wird im ersten Absatz buchstäblich zwischen zwei Medien situiert: der „Zeitung“ und dem „Wandsbecker Bote[n] des alten Matthias Claudius“ (BA 1, 11). Buchstäblich deshalb, weil die Lektüre der Zeitung den Auftakt der narrativen Präsentation bildet, deren Abbruch erst nachträglich sowohl das Medium benennt als auch das erzählte Ich in der Leseszene figuriert: „Mißmutig hatte ich die Zeitung weggeworfen, mir eine frische Pfeife gestopft, ein Buch herabgenommen und aufgeschlagen“ (BA 1, 11). Nicht in einer Auseinandersetzung mit den Inhalten, auf die lediglich der Affekt indexikalisch zu verweisen scheint, sondern in körperlicher Interaktion mit der Materialität der beiden Medien wird das erzählte Ich als Figur eingeführt. Die Zeitung, die „weggeworfen“ werden kann, unterscheidet sich in Material und Wert vom Buch, das „herabgenommen und aufgeschlagen“ wird, um „darin zu blättern“ (BA 1, 11). Die Abwertung der Zeitung ergibt sich hier freilich erst aus der Abkehr von diesem Medium respektive der Art und Weise, wie diese Abkehr erfolgt. Es ist jedoch nicht allein eine Abkehr, in welcher das erzählte Ich eingeführt wird, sondern eine Doppelbewegung von Abkehr und Hinwendung, die Zeitung und Buch miteinander verbindet. Dazwischen – an der Kontaktstelle, welche diese Ab- und Hinwendung markiert – platziert die Erzählung ihre Hauptfigur.

Statt einer „Schreib-Szene“,²² wie Rüdiger Campe die Problematisierung der inhärenten sprachlich-gestischen Beziehung der „Schreibszene“ genannt hat,²³ steht also ausgerechnet eine Lese-Szene zu Beginn der Erzählung, die ja nicht von ungefähr dem Format des Tagebuches folgt. Wie Carlos Spoerhase in einer Lektüre von Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster* gezeigt hat, ist es nicht nur die Schreib-Szene, die in einem gestischen Aufhalten am Material eine selbstreflexive, mediologische Perspektive in literarischen Texten einstellt, sondern eben auch die Lese-Szene, wenn auch mit anderen produktionsästhetischen Implikationen.²⁴

²¹ Vgl. Mergenthaler 2002, 150.

²² Campe 1991, 764, passim.

²³ Vgl. Campe 1991, 759 f.

²⁴ Vgl. Spoerhase 2009. Ausgerechnet auf diese Erzählung Hoffmanns bezieht sich Raabes *Chronik* mit ihren Fensterszenen, siehe ausführlich Wertheimer 2006.

Analog zu Campos ‚Schreib-Szene‘, die sich von der dargestellten ‚Schreibszene‘ dahingehend unterscheidet, dass sie das Schreiben, seine Utensilien, sein Material, seine inhärenten Strukturen und Gesten auch problematisch werden lässt und so den vorliegenden literarischen Text kommentiert,²⁵ könnte man bei Raabe von einer Doppelung von Lesezene und Lese-Szene sprechen. Gestisch gewinnt das erzählte Ich aus dem Umgang mit den Medien Profil. Dennoch ist die Bewegung der Ab- und Hinwendung zugleich ein Ereignis, das die Figur in einer bestimmten Situation einführt: als Leseszene. Die Unterscheidung dieser Begriffe soll im Folgenden dazu dienen, die erzählte Schreibtätigkeit bzw. Lesetätigkeit der Figur in der erzählten Welt – als Schreibszene respektive Leseszene – von deren Inszenierung im Medium selbst – als Schreib-Szene respektive Lese-Szene – zu unterscheiden, wo sie eine strukturstiftende Funktion erhält.

Die Struktur der Ab- und Hinwendung ist eine Struktur des Kontakts, die in ihrer Logik dem rhetorischen Format der Apostrophe folgt.²⁶ In der Rhetorik traditionell den Gedankenfiguren zugeordnet, richtet sich die Apostrophe nicht auf die Position des Sprechens, auch nicht auf die Gegenstände oder – im kommunikativen Setting der Rhetorik – auf das Publikum. Stattdessen richtet sie, wie Berndt gezeigt hat, den Fokus auf den Kontakt zwischen diesen Positionen, zwischen denen ein qualitativer – und ich möchte präzisieren: ontologischer – Unterschied besteht, indem sie die Struktur als Bewegung vollzieht:²⁷ als Wendung, die den etymologischen Kern sowohl des altgriechischen Begriffs der Apostrophe als auch der lateinischen *Aversio* bildet. Dieser Unterschied, den die Apostrophe gleichsam stiftet wie überschreitet, ist derjenige der Fiktion, und damit ein ontologischer: Die Hinwendung kann an abwesende oder tote Personen, an Abstrakta oder an Gegenstände erfolgen.²⁸ Damit ist die Apostrophe als „Figur des Kontakts“²⁹ von den Formen dieses Kontakts zu unterscheiden: den Gedankenfiguren, welche Ausrufe, Fragen, Anreden uvm. sein können, und den Verfahren der

25 Vgl. Campe 1991, 766. Vgl. Stingelin 2004, 15. Für die Leseszene/Lese-Szene vgl. Spoerhase 2009, 577, Anm. 2.

26 „Die *apostrophe* [...] ist die ‚Abwendung‘ vom normalen Publikum [...] und die Anrede eines anderen, vom Redner überraschend gewählten Zweitpublikums“ (Lausberg 2008, § 762f., Herv. im Original).

27 Vgl. Berndt 2022, 216, die deshalb die Apostrophe mit der narrativen Metalepse verbindet. Vgl. dazu Meixner 2019a, 150–152. Damit muss die Struktur als ‚Zeitsprung‘, die Jonathan Culler für die Apostrophe stark macht (vgl. Culler 1977, 67–69), um das Kriterium der ontologischen Differenz ergänzt werden, die er mit der Opposition von Präsenz und Absenz nahelegt: „apostrophes displace this irreversible structure by removing the opposition between presence and absence from empirical time and locating it in a discursive time“ (Culler 1977, 67).

28 Vgl. Lausberg 2008, § 762.

29 Berndt 2022, 216.

Evidentia. Die Apostrophe besitzt immer eine mediale Komponente, wenn für sie eine ontologische Differenz konstitutiv ist, die nur durch Darstellung im Medium eingeführt werden kann. Als Figur des Kontakts schlechthin entspricht die Apostrophe Jakobsons phatischer Sprachfunktion.³⁰ In Raabes *Chronik* ist die Apostrophe im medialen Szenario der Lese-Szene entworfen: als Ab- und Hinwendung zwischen schriftlichen Medien. Zugleich reguliert sie aber auch die Struktur der Stimme (*voix*), indem die Apostrophe nicht nur zwei Medien, sondern auch zwei Erzählungen verbindet. Sie verbindet die vorausgehende mit der nachfolgenden Passage, die sie nämlich als zwei verschiedene Lektüren rahmt und ihr damit einen doppelten Boden verleiht: als sekundäres Erzählen.³¹ So bildet der Erzähl-anfang eine Lese-Szene, die zwei Lektüren miteinander verbindet.

Von beiden Medien, die in der Lese-Szene verbunden werden, hängt jeweils auch das Worldmaking ab. Denn die beiden Abschnitte präsentieren ganz verschiedene Welten. Der erste Abschnitt, der ja zugleich auch die Erzählung insgesamt eröffnet, beginnt mit einer Bewertung:

Am 15. November.

Es ist eigentlich eine böse Zeit! Das Lachen ist teuer geworden in der Welt, Stirnrunzeln und Seufzen gar wohlfeil. Auf der Ferne liegen blutig dunkel die Donnerwolken des Krieges, und über die Nähe haben Krankheit, Hunger und Not ihren unheimlichen Schleier gelegt; – es ist eine böse Zeit! Dazu ist's Herbst, trauriger melancholischer Herbst, und ein feiner, kalter Vorwinterregen rieselt schon wochenlang herab auf die große Stadt; – es ist eine böse Zeit! Die Menschen haben lange Gesichter und schwere Herzen, und wenn sich zwei Bekannte begegnen, zucken sie die Achsel und eilen fast ohne Gruß aneinander vorüber; – es ist eine böse Zeit!

(BA 1, 11)

Eine Gedankenfigur eröffnet die Erzählung, die Bewertung und Affekt miteinander verbindet: Ein Ausruf der Klage, der dann formelhaft durch den Abschnitt hindurch wiederholt wird. Klage und Entfaltung der Zustände, auf die sich diese Klage bezieht, wechseln sich ab und führen dadurch Welt und Bewertung der Welt in gegenseitiger Abhängigkeit ein. Dadurch, dass sowohl der Gegenstand der Klage als auch die Klage selbst allgemein gehalten sind, lässt sich nachträglich – ausgehend von der medialen Apostrophe nämlich: „Mißmutig hatte ich die Zeitung weggeworfen“ (BA 1, 11) – diese Form des Worldmaking dem Medium der Zeitung zuordnen.³²

Der Bezugsrahmen, auf den sich die Klage richtet, gestaltet sich maximal allgemein: „in der Welt“ (BA 1, 11). Diese Welt wird dann in drei Schritten, die eben an den Klagen auseinandertreten, entfaltet: Raum, Zeit und Entitäten: „Auf der

³⁰ Siehe Jakobson 1993 [1960], 91.

³¹ Vgl. Genette 2010, 154–158.

³² Vgl. Mergenthaler 2002, 151.

Ferne“ und „über die Nähe“ stiften räumliche Relationen, der „Herbst“ die zeitliche, die „Menschen“ sind Entitäten (BA 1, 11). Zweifelsohne entwerfen die durch die Klage unterbrochenen präsentischen Propositionen eine Welt, jedoch eine Welt, die insofern unanschaulich ist, als sie keine konkreten Entitäten dieser Welt präsentiert. Ihre Anschauung erhält sie stattdessen aus einer rhetorischen Bildlichkeit, die auf Metonymien und Metaphern beruht. Konkretion gewinnt dieser Weltentwurf nur über zwei Momente, die eine allgemeine Form der Ereignisdarstellung bilden: durativ, wenn „ein feiner, kalter Vorwinterregen [...] schon wochenlang [...] auf die große Stadt [herabrieselt]“ (BA 1, 11), und iterativ, „wenn sich zwei Bekannte begegnen“ und „die Achsel [zucken] und [...] fast ohne Gruß aneinander vorüber[eilen]“ (BA 1, 11).³³ Obwohl diese Momente keine narrativen Ereignisse im engeren Sinn einer Zustandsveränderung oder, etwas weiter gefasst, auch nur eines spezifischen raumzeitlichen Datums sind, fungieren sie insofern weltstiftend, als Raum und Zeit sich im Erzähllakt unterscheiden.³⁴

Die narrativen Informationen, die in Form präsentischer Zustandsbeschreibungen und verallgemeinernder Ereignisse vermittelt werden, lassen das World-making von der raumzeitlichen Konkretion auf ein Allgemeines tendieren. Auf ein Allgemeines zielt dieser Abschnitt darüber hinaus auch durch den Wechsel zwischen Reihung der Gegenstände und Bewertung ebendieser Gegenstände in der Gedankenfigur der Klage. Denn nach jeder Zustandsbeschreibung, sei es des Raumes, der Zeit oder der Entitäten, vollzieht die Klage eine Bewertung der Welt: „es ist eine böse Zeit“ (BA 1, 11). Indem die Bewertung die „Zeit“ attribuiert, wird die Welt vornehmlich zeitlich charakterisiert und als eine gegenwärtige Welt vorgestellt. Alle Aspekte dieser Welt – Raum, Zeit und Entitäten – münden in dasselbe bewertende Fazit, das zugleich die Welt in einer maximalen Abstraktion zusammenfasst. Doch in der Abfolge von Klage und Feststellungen kehrt sich das Verhältnis von Welt und Bewertung der Welt um. Den Anfang bildet die Bewertung, wohingegen die Welt nur noch als Entfaltung dieser Bewertung erscheint.

Dass die Apostrophe nicht nur die Ab- und Hinwendung zwischen Medien figuriert, sondern der Wechsel des Mediums auch einen Wechsel zwischen zwei Welten bedeutet, macht die Überleitung in die Lektüre des *Wandsbecker Boten* deutlich. So wird die bürgerliche Behaglichkeit, in der das erzählte Ich in seiner Lektüre eingeführt wird, zum Umschlagplatz von Welten:

³³ Siehe zu diesen Formen Genette 2010, 76 f., der die zusammenfassende und die generalisierende Iteration unterscheidet.

³⁴ Zur narratologischen Kategorie des Ereignisses siehe allgemein Hühn 2013. Die Ereignishaftigkeit dieses ersten Weltentwurfs ist insofern interessant, als er vielmehr auf die Konstruktionsbedingungen narrativer Ereignisse aufmerksam macht und diese ‚im Leerlauf‘ ausstellt.

Der Regen, das Brummen und Poltern des Feuers im Ofen, der Widerschein desselben auf dem Boden und an den Wänden – alles trug dazu bei, mich die Welt da draußen ganz vergessen zu machen und mich ganz in die Welt von Herz und Gemüt auf den Blättern vor mir zu versenken. (BA 1, 11)

Die immersive Lektüre des *Wandsbecker Boten* besitzt folglich einen doppelten Effekt, der die Ab- und Hinwendung zwischen den Medien zwischen die Welten verschiebt: Das Versenken in die eine Welt bedeutet zugleich ein Vergessen der anderen Welt, der „Welt da draußen“. Die Trennung von bürgerlichem Interieur und Außenwelt, die lediglich in Abhängigkeit von der Zeitung präsentiert wurde, stellt die räumliche Bedingung für den Wechsel in die fiktionale Welt bereit. Weil der Innenraum sich nicht nur von der Außenwelt abgrenzt, sondern auch noch in sich selbst im „Widerschein“ reflektiert, bildet die Abschottung von der einen Welt die Voraussetzung für die Hinwendung zu einer anderen.³⁵

Doch die „Welt von Herz und Gemüt“ unterscheidet sich von der „Welt da draußen“ (BA 1, 11), welche die Zeitung vermittelt. Während der vom Medium der Zeitung abhängige Weltentwurf zum Allgemeinen tendiert, ist derjenige, der vom Buch abhängt, grundsätzlich anders angelegt. Dass es mit dem Buch um eine Anschaulichkeit geht, die zum einen der Abstraktion der Zeitung entgegensteht, zum anderen aber auch eine andere Bewertung provoziert, macht die Einführung des Mediums deutlich: „Es war ein einfaches altes Buch, in welches Meister Daniel Chodowiecki gar hübsche Bilder gezeichnet hatte [...], der prächtige Wandsbecker Bote des alten Matthias Claudius“ (BA 1, 11). Der Weltentwurf umfasst ebenfalls Raum, Zeit und Figur, verfährt jedoch detaillierend:

Sieh! – da ist der herbstliche Garten zu Wandsbeck. Es ist ebenso nebelig und trübe wie heute; leise sinken die gelben Blätter zur Erde, als bräche eine unsichtbare Hand sie ab, eins nach dem andern. Wer kommt da den Gang herauf im geblühten bunten Schlafrock, die weiße Zipfelmütze über dem Ohr? – Er ist's – Matthias Claudius, der wackere Asmus selbst! (BA 1, 11f.)

Nicht mehr Abstrakta, sondern konkrete, einzelne Elemente, die auf ihre Individualität hin erzählt werden, zeichnen diesen Weltentwurf aus. Namen, Adjektive und bestimmte Artikel detaillieren die einzelnen Elemente, aber auch Vergleiche steigern die Anschaulichkeit, wie sie ebendiese einzelnen Elemente auch detaillieren. Die Deiktika und Exclamationes setzen und referieren ostentativ auf die Elemente. Es handelt sich also, könnte man sagen, um Verfahren der *Evidentia par excellence*.

Doch der Weltentwurf, der von der Lektüre des Buches abhängt, ist nicht wie der erste der Zeitung so erzählt, dass seine Abhängigkeit vom Medium wäh-

35 Vgl. Vonhoff 1994, 156.

renddessen (noch) unklar ist, das Erzählen also zunächst direkt eine Welt entwirft. Stattdessen führt die Lektüre des Buches explizit eine Verdoppelung ein. Wenn es „ebenso nebelig und trübe wie heute [ist]“ (BA 1, 11), dann markiert das Erzählen eine ontologische Grenze, die vom Medium abhängt. Die Präsensverwendung und das Temporaladverb „heute“ treten in diesem Vergleich in Widerspruch zueinander, weil der Vergleich gleichzeitig eine zeitliche Identität verhindert. Zwei Gegenwarten werden auf diese Art voneinander unterschieden. Damit erfährt aber auch die Geste der ostentativen Referenz eine Verdoppelung. Narrativ werden so das Medium und in Abhängigkeit von demselben der „herbstliche Garten zu Wandsbeck“ vor Augen gestellt, weil sich sowohl die Exclamatio „Sieh“ als auch die deiktische Referenz „da“ auf beides zugleich beziehen und so Welt und Medium verbinden.

Diese Abhängigkeit zeigt sich auch in den Techniken der externen Fokalisierung. Die Figur Claudius, der hier – wie es tatsächlich auch für die Claudius-Rezeption symptomatisch ist³⁶ – mit dem Boten namens Asmus gleichgesetzt wird, wird in einer ausführlich beschriebenen Naturszene eingeführt, während über seine Gedanken im Erzählen lediglich Mutmaßungen angestellt werden. Die Fokalisierung beschränkt das Erzählen auf visuell wahrnehmbare Informationen und verharrt somit ganz im durch das „Sieh!“ (BA 1, 11) eingeleitete Paradigma. Dennoch ist das Ereignis, auf das diese kleine Szene zuläuft, ein gedankliches, nämlich eine Erfindung: die Erfindung eines neuen Festtages, des „Herbstling[s]“, „zu feiern, wenn der *erste Schnee* fällt“ (BA 1, 12, Herv. im Original). Dieses Ereignis referiert auf einen der fiktiven Briefe von Asmus an seinen Freund Andres,³⁷ die Claudius im *Wandsbecker Boten* präsentiert, dieser betitelt mit „Neue Erfindung“.³⁸ Im selben Zug löst sich das Erzählen von einem Erzählen, das eine bildliche Darstellung zu narrativieren scheint, zum Medium des Textes. Die Anschaulichkeit verschiebt sich damit nachträglich von den „gar hübsche[n] Bilder[n]“ von „Meister Daniel Chodowiecki“ (BA 1, 11), dessen Auftragsarbeiten unter anderem den zitierten vierten Band des *Wandsbecker Boten* illustrieren,³⁹ zur rhetorischen Bildlichkeit des Textes selbst.

Diese Erfindung des „Herbstling[s]“ (BA 1, 12) kann zunächst noch der Lektüre des Buches zugeordnet werden, die das Erzählen als sekundäres Erzählen inszeniert. Die Zuordnung, welche die Welt in Abhängigkeit vom Medium ent-

³⁶ Siehe ausführlich Gerlach 1990.

³⁷ Vgl. Gerlach 1990, 93; Neuschäfer 2011.

³⁸ Claudius 1782, 98.

³⁹ Siehe Fechner 1990, o.S. Dass es Claudius um die räumliche Anordnung von Interieur und Schneewetter ging, belegt seine Skizze an Chodowiecki, die dieser allerdings nicht umsetzen konnte, vgl. Fechner 1990, o.S.

wirft, löst sich jedoch in dem Moment, in dem der Anlass des erfundenen Feiertages zum narrativen Ereignis wird:

Wenn der erste Schnee fällt – – wie ich in diesem Augenblick wieder einmal einen Blick zur grauen Himmelsdecke hinaufwerfe, da – kommt er herunter – wirklich herunter, *der erste Schnee!*

Schnee! Schnee! der erste Schnee! –

In großen wäßrigen Flocken, dem Regen untermischt, schlägt er an die Scheiben, grüßend wie ein alter Bekannter, der aus weiter Ferne nach langer Abwesenheit zurückkommt. Schnell springe ich auf und ans Fenster. Welche Veränderung da draußen!

(BA 1, 12, Herv. im Original)

Das Ereignis der Erfindung des Festes durch Claudius verlagert sich im Erzählen von der einen in die andere Welt. Aus dem potenziellen Ereignis – „Wenn der erste Schnee fällt“ –, das der Festtag bezeichnet, wird ein narratives Ereignis: der erste Schneefall, allerdings nicht im „Garten zu Wandsbeck“ (BA 1, 11), sondern in der Welt, in der das erzählte Ich angesiedelt ist – in der Welt also, die bis zu diesem Punkt lediglich als bürgerlich behagliches Lektüresetting ausgestaltet wurde, für das die Abschottung von der Außenwelt, der Welt der Zeitung, konstitutiv ist.⁴⁰ Dieser Übersprung vom Erfinden eines Festes anlässlich des ersten Schneefalls zum Ereignis des ersten Schneefalls selbst stellt eine ontologische Transgression dar, die mit dem metaleptischen Signaladjektiv⁴¹ „wirklich“ als solche markiert wird.⁴² Erst mit dem Schnee wird dieses Setting erweitert und erlangt selbst Welthaftigkeit.

Dieser Schnee, der aus der Lektüre des *Wandsbecker Boten* in die erzählte Welt übergeht, hat den Effekt, die Trennung von abgeschottetem Innenraum und Außenwelt zu durchbrechen.⁴³ Bereits der Blick, der dem „erste[n] Schnee“ förmlich entgegenstrebt, durchbricht den hermetischen Innenraum, indem er die Geschlossenheit desselben zu ignorieren scheint und sich unmittelbar „zur grauen Himmelsdecke hinaufwerfe[n]“ (BA 1, 12) lässt. Im Folgenden wird eine gänzlich andere Welt vor Augen gestellt, die eben vom Inhalt des Buches in den raumzeitlichen Rahmen der Leseszene selbst wandert:⁴⁴ „Welche Veränderung da draußen! Die Leute, die eben noch mürrisch und unzufrieden mit sich und der Welt umherschlichen, sehen jetzt ganz anders aus“ (BA 1, 12). Indem die Operationen

⁴⁰ Vgl. Mergenthaler 2002, 151; Rakow 2013, 52.

⁴¹ Siehe Kap. II.1.4. Vgl. Pierstorff 2020.

⁴² Vgl. Mergenthaler 2002, 150.

⁴³ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 67.

⁴⁴ Vgl. Rakow 2013, 52.

des Identifizierens und des Vergleichens ununterscheidbar werden, entwirft das Erzählen hier dieselbe Welt als eine andere. Die anonymen „Leute“ können keine Kontinuität stiften, weil sie in dieser Anonymität grundsätzlich keine identifizierbaren Entitäten darstellen und somit einer Allgemeinheit zuzurechnen sind, die ja auch den ersten, vom Medium der Zeitung abhängigen Weltentwurf ausgezeichnet hatte. Doch diese Anonymität wird im Folgenden abgelöst, wenn der Blick aus dem Fenster die Gasse in einer vorweihnachtlichen, nachbarschaftlichen Szene konkretisiert. Entsprechend verursacht der Schneefall eine mehrfache Entgrenzung: Vom abgeschotteten Innenraum bürgerlicher Behaglichkeit über den Blick in den Himmel wird nun auch die Gasse und das Leben auf der Gasse dargestellt; nicht mehr der solitäre Blick aus dem Fenster, sondern eine Vielzahl „lachende[r] Kindergesichter“ „[a]n den Fenstern“ (BA 1, 12); nicht mehr anonyme „Menschen“ und eine räumlich und zeitlich unbestimmte Verortung „in der Welt“ (BA 1, 11), sondern konkrete, benannte räumliche Elemente, die „Sperlingsgasse“, die „Sophienkirche“ (BA 1, 12f.), aber auch Figuren mit Namen und Berufsbezeichnung tragen zu dieser Ausgestaltung bei.

Zugleich zieht die ontologische Transgression des Schneefalls auch die Konsequenzen einer Vermischung der Welten nach sich: „Wie phantastisch die Sperlingsgasse in dem wirbelnden, weißen Gestöber aussieht!“ (BA 1, 12), bedeutet in diesem Fall zwar auch eine positive Bewertung, die der „böse[n] Zeit“ (BA 1, 11) des Anfangs entgegensteht. Darüber hinaus macht der Ausruf auf die Tatsache aufmerksam, dass die erzählte Welt von der Lektüre des Buches so affiziert ist, dass eine Unterscheidung nicht mehr möglich ist. Während also die mediale Apostrophe auch eine Ab- und Hinwendung zwischen Welten zur Folge hatte, verbindet der Schneefall nun zuvor getrennte Welten miteinander bzw. lässt sie regelrecht als Produkt aus der Lese-Szene hervorgehen, deren organisatorisches Zentrum der Innenraum ist.

Diese Welt, die aus der Lese-Szene entsteht, wird nun zum Anlass für ein weiteres Medium, das im Folgenden den Bezugspunkt des Erzählens bildet: die „Chronik“ (BA 1, 13). Die narrative Präsentation der nachbarschaftlichen Szene führt unmittelbar in die Erfindung der Chronik, die ganz explizit auf das Ereignis in der Welt des *Wandsbecker Boten* zurückverweist, der Erfindung des Herbstlings durch Claudius respektive Asmus:⁴⁵

Jetzt ist die Zeit für einen Märchenerzähler, für einen Dichter. – Ganz aufgeregt schritt ich hin und her; vergessen war die böse Zeit; – auch mir war, wie weiland dem ehrlichen Matthias, ein großer Gedanke „aufs Herz geschossen“. „Ich führe ihn aus, ich führe ihn aus!“ brummte ich vor mich hin, während ich auf und ab lief [...].

⁴⁵ Vgl. Mergenthaler 2002, 149f.

„Ein Bilderbuch der Sperlingsgasse!“

„Eine *Chronik der Sperlingsgasse!*“

(BA 1, 13, Herv. im Original)

Nach dem Schnee, der als Gegenstand der Lektüre in den Rahmen der Lektüre eingedrungen ist und dort buchstäblich eine Ausgestaltung zur Welthaftigkeit ausgelöst hat, ist nun die Erfindung das zweite transgressive Element. Die Erfindung wandert, wie der Schnee auch, in die Rahmung der Leseszene und wird dem erzählten Ich zugeschrieben, das damit zum Agenten des ontologischen Effekts wird: „Ich führe ihn aus“. Doch obwohl das erzählte Ich exekutive Macht über das Medium und, in Abhängigkeit davon, das Erzählen behauptet, entspricht das nicht der Struktur der medialen Apostrophe als Lese-Szene. Kein genialer Einfall, sondern nur noch das Zitat eines Zitats eines solchen, geht der Chronik voraus. Dennoch bildet der Erzählanfang eine Art Geburtsszene, an deren Ende ein doppelter Akt der Benennung steht, der die Chronik mit Titel – in Form einer Mise en abyme: „*Chronik der Sperlingsgasse*“ –, den Gegenstand („Sperlingsgasse“) und das Format („Bilderbuch“ und „*Chronik*“) buchstäblich ins Leben ruft.

Die mediale wie mondiale Apostrophe des Anfangs inszeniert also die Entstehung der Chronik. Sie führt jedoch nicht nur das Medium der Chronik ein, das dem Worldmaking der Erzählung dann insgesamt zugrunde liegt, sondern sie setzt Erzählakt und Medium in eine Struktur paradoxer Abhängigkeit. In ihrer narrativen Funktion erhält die Chronik vor der Folie der medialen Apostrophe ihr spezifisches Profil, das sich zusammenfassend auf drei Merkmale bringen lässt: Erstens ist das erzählte Ich, das mit verschiedenen Büchern, Dokumenten und Schriftstücken – kurz: Medien – hantiert, aus diesen Medien abgeleitet, indem es sich an diesem Umgang figuriert. Zweitens hängt von den Medien wiederum ebenfalls die erzählte Welt ab, weshalb der Wechsel des Mediums in einer anderen Welt resultiert, wie es an der Gegenüberstellung von Welt der Zeitung und Welt des *Wandsbecker Boten* deutlich wurde. Drittens führen die Weltwechsel aber auch dazu, dass es zu ontologischen Transgressionen kommt, dass Elemente oder Ereignisse überspringen, sich auf eine andere Welt auswirken und dabei auch die Abhängigkeit verkehren oder sich die Welten sogar derart übereinanderlegen, dass sie nicht mehr klar zugeordnet werden können.

Trotz ihrer prominenten Stellung im Erzählanfang bleibt es nicht bei der Rahmung als Leseszene. Sie leitet in eine Erinnerungsszene über, die damit einsetzt, dass das homodiegetische Erzählen sich nun dem Ich zuwendet. Diese mediale Szene geht nun also der Erinnerungsanordnung des homodiegetischen Erzählens voraus, in das auch das Erzählen der winterlichen Nachbarschaft relativ unsanft überwechselt. Der Schnee verschwindet ebenso wie er zuvor unvermittelt aufgetreten war. „Wo war er geblieben?“ (BA 1, 14), heißt es, nachdem

das erzählte Ich sich gerade ans Werk gemacht hatte, das Papier für die Chronik vorzubereiten, nur um dann abrupt den Zeitpunkt zu wechseln: „Ich bin ein einsamer alter Mann geworden!“ (BA 1, 14). Auf die mediologische Inszenierung folgt eine psychologische Semantisierung. Dort erhält das Ich nun als erinnerndes Ich Kontur: „alt und müde“ (BA 1, 14), ein „Greis – der zweiten Kindheit nahe“ (BA 1, 15). Mit der Einführung der Erinnerung werden die Sprünge und die Vermischungen freilich noch potenziert; dennoch bildet das Medium auch weiterhin das organisatorische Zentrum des Worldmaking. Wenn nun nach der Erfindungsszene der Chronik die Erinnerungsanordnung etabliert wird, ist die Weltfunktion des Mediums sowohl die Basis als auch die Folie für das narrative ‚Erinnern‘.⁴⁶

1.2 Zeit: Szenenwechsel

Obwohl das Medium im Erzählanfang als Basis des narrativen Worldmaking inszeniert wird, löst sich das Erzählen im Folgenden davon. Statt stetig den Bezug zum Medium mitzuerzählen, wird diese mediale Basis nur noch punktuell aufgerufen, wenn verschiedene Lese-, Schreib- und Kompilierszenen Wachholders Verfertigung der Chronik fortführen, die damit einen eigenen Handlungsstrang der Erzählung bildet.⁴⁷ Die Weltfunktion des Mediums bleibt nicht an die narrative Präsentation von Medienszenen gebunden, sondern wird von rhetorischen Verfahren zwar nicht vollständig, aber teilweise abgelöst. Wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte, übersetzt die Erzählung das, was die mediale Apostrophe als Lese-Szene inszeniert, also die Ab- und Hinwendung zwischen Medien und, davon abhängig, zwischen Welten, in ihr zentrales Erzählverfahren. Wenn narrativ zwischen verschiedenen Szenen gewechselt wird, dann stellt die Apostrophe weiterhin die Struktur bereit, in der sich die Moderation der Szenen als Kontaktfigur vollzieht. Diese ist jedoch nicht mehr wie in der Leseszene auserzählt. Vielmehr konstituiert sie sich vor allem rhetorisch. Sie geht mit Verfahren der Veranschaulichung – der Evidentia und der Prosopopoiia – einher, die nämlich in dieser Veranschaulichung auch die Positionen markieren, die mit der Apostrophe verbunden werden. Die Apostrophe figuriert dabei die komplexe Struktur des Worldmaking, keine Deixis eines erinnernden Ich, oder platt gesagt: Wachholder ist nicht ‚der Erzähler‘. Im Folgenden möchte ich also die

⁴⁶ Vgl. anders Jückstock-Kießling 2004, 67, die das Medium in der Erinnerung einebnen und mit dem Erzählen gleichsetzt.

⁴⁷ Vgl. Maatje 1964, 37–52. Zur regelmäßigen ‚Rückkehr‘ des Erzählens in die Medienszenen vgl. Goedsche 1989, 146–149.

rhetorischen Verfahren und ihre jeweiligen ontologischen Effekte herausarbeiten, die zum Erzählen als einer Moderation von Welten führen, die zwar eine ‚klassische‘ Erinnerungsanordnung zitiert, aber nicht in ihr aufgeht.

An den apostrophisch formatierten Szenenwechseln der Erzählung, die in den verschiedenen Einträgen der *Chronik* ihre Szenen und Schauplätze zugleich aufrufen und ausgestalten, sind dieselben Verfahren beteiligt wie auch schon im von der Lese-Szene abhängenden Weltentwurf des Anfangs. Der Begriff der Szene, den ich für die Wechsel in Raum und Zeit verwende, ist zunächst einer unter einer ganzen Reihe von Begriffen, welche die Erzählung selbst für diese durch die Wechsel unterschiedenen räumlichen und zeitlichen Entwürfe anbietet und dabei die performative Dimension der Wechsel ins Zentrum stellt.⁴⁸ Er ist auch deshalb besonders gut geeignet, weil er sich mit dem Modell verbinden lässt, das in der *Chronik* wie in vielen anderen Erzählungen Raabes dem World-making zugrunde liegt: der „Bühne“ (BA 1, 17).⁴⁹ Anders als in der Lese-Szene des Erzählanfangs sind es nicht mehr verschiedene Welten, sondern verschiedene Szenen, die in dem Wechsel aufgerufen und über ontologische Operationen zu einem komplexen Weltentwurf verbunden werden.

Die Verfahren dieser Wechsel lassen sich denjenigen der Evidentia zuordnen, die, wie ich bereits systematisch ausgeführt habe, sowohl mit den ontologischen Operationen des Singulierens als auch des Detaillierens verbunden ist.⁵⁰ Weil der erzählte Raum in den Wechseln eine zentrale Rolle einnimmt, ist dieser Befund gewiss nicht verwunderlich. Während der Vollzug der Szenenwechsel auf Veranschaulichung angewiesen ist, folgen die Wechsel in der Struktur als Ab- und Hinwendung zwischen den Szenen weiterhin der Apostrophe und setzen die Positionen – Szene 1, Szene 2 und Erzähllakt – in Relation. Gerade aber weil die Wechsel stets auch den Erzähllakt figurieren und so zumindest in gewisser Weise ebenfalls veranschaulichen, stellen sie ihre performative Dimension aus. Dieses Verfahren lässt sich anhand des ersten deutlichen Szenenwechsels, der zugleich einen Schauplatzwechsel bedeutet, besonders eindrücklich erläutern – dem Wechsel von der Sperlingsgasse zu Ulfelden, der

⁴⁸ Vgl. BA 1, 16, 136, 159. Auch die Forschung verwendet den Begriff häufig, ohne jedoch sein spezifisches Profil systematisch auszuführen, siehe bspw. Becker 2002, passim. Goedsche verwendet den Begriff spezifisch für die Tendenz zum dramatischen Modus und greift dabei auf Norman Friedmans Definition der narrativen Szene zurück, bestehend aus „specific, continuous, and successive details of time, place, action, character and dialogue“ (Friedman 1955, 1169), vgl. Goedsche 1989, 7.

⁴⁹ Siehe Kap. II.1.3.

⁵⁰ Siehe Kap. I.3.3.

Stadt, in der Johannes Wachholder gemeinsam mit Franz und Marie seine Kindheit verbracht hat:

Was ist das für eine kleine Stadt zwischen den grünen buchenbewachsenen Bergen? Die roten Dächer schimmern in der Abendsonne; da und dort laufen die Kornfelder an den Berghalden hinauf; aus einem Tal kommt rauschend und plätschernd ein klarer Bach, der mitten durch die Stadt hüpfet, einen kleinen Teich bildet, bedeckt am Rande mit Binsen und gelben Wasserlilien, und in einem andern Tal verschwindet. [...] Das ist Ulfelden, die Stadt meiner Kindheit, – das ist meine Vaterstadt! (BA 1, 19)

Die einleitende Frage stellt die „kleine Stadt“ buchstäblich vor Augen, weil sie als konkretes Element gesetzt wird, indem sie zur Frage Anlass gibt: „Was ist das“. Auf diese Weise imitiert der Wechsel eine Wahrnehmungssituation, indem die wahrnehmungsförmige Erfassung der Stadt, das heißt eine perspektivgebundene und detaillierende Beschreibung, auf lediglich visuell wahrnehmbare Elemente beschränkt bleibt.⁵¹ Erst mit der Identifikation: „Das ist Ulfelden“ kann die Stadt zum Schauplatz der Ereignisse aus Wachholders Kindheit werden, die im Folgenden dann auch präsentiert werden. Die dreifache Identifizierung – „Das ist Ulfelden, die Stadt meiner Kindheit, – das ist meine Vaterstadt!“ – antwortet auf die Frage und bietet, berücksichtigt man die wahrnehmungsförmige Beschreibung des erzählten Raumes, eine Folie für die Anagnorisis. Der paradoxen Struktur von Setzung und Zugriff wird dergestalt eine Wiederholung eingetragen: als Erinnern. Doch die Verfahren überlagern die semantische Folie des Erinnerns, indem sie den Präsenzeffekt der deiktischen Gesten betonen, die in der Rhetorik das Profil des Begriffs des Veranschaulichens gegenüber einer Erinnerung auszeichnen.⁵²

Von den rhetorischen Verfahren aus beschrieben, stellt sich das Verhältnis allerdings anders dar. Schließlich markieren die einleitende Frage ebenso wie die identifizierende Exclamatio vor allem auch die Position des Erzählaakts, und zwar – das macht die Apostrophe als Kontaktfigur deutlich – zu den Bedingungen einer ontologischen Differenz zu dieser Stadt. Es handelt sich explizit um ein Vor-Augen-Stellen der Stadt, das somit zu den Bedingungen der Imagination operiert. Das rhetorische Verfahren hat den ontologischen Effekt, dass es sowohl die Stadt zu einem erzählten Raum ausgestaltet als diese auch ontologisch unterscheidet; ‚das ist keine Stadt‘, darauf scheint das Verfahren stetig aufmerksam zu machen.⁵³ Vor dieser doppelten rhetorischen Struktur, die das Worldmaking organisiert, erhält die Operation des Identifizierens ein etwas an-

⁵¹ Vgl. Goedsche 1989, 137.

⁵² Vgl. Berndt 2014, 50.

⁵³ Vgl. Mergenthaler 2002, 191f.

deres Profil: Statt ein bereits erzähltes Element als dasselbe zu identifizieren, erscheint das Identifizieren als Akt, der die vor Augen gestellte Stadt erst im Moment des Identifizierens zu Ulfelden macht, also als Akt der Benennung.

Die beiden weiteren Identifizierungen der Stadt führen eine Relation gegenseitiger Abhängigkeit von Stadt und figuriertem Ich ein: „Stadt meiner Kindheit“, das heißt Wachholders Kindheit, sowie seine „Vaterstadt“ (BA 1, 19). Dabei scheinen die beiden Informationen nicht nur hinsichtlich ihrer Extension, der Stadt Ulfelden, tautologisch, sondern auch in ihrer narrativen Information. Jedoch deuten sich in ihnen verschiedene Perspektiven auf diese Stadt an, die für das rhetorische Format des Erzählens strukturbildend sind: Während Ulfelden als Stadt der Kindheit eine Nachträglichkeit anzeigt, die dem figurierten Ich die semantische Rolle eines erinnernden Ich verleiht, indiziert die Bezeichnung als „Vaterstadt“ eine genealogische Verbindung. Die Erinnerung von Ulfelden zu erzählen, verfährt also über zwei Schritte: Zunächst figuriert sich das Ich über die Frage, stellt aber zugleich die Stadt als explizit imaginierte und eben nicht wahrgenommene vor Augen. Im zweiten Schritt wird diese Stadt benannt und mit der Position des figurierten Ich relationiert, und zwar in einer doppelten Kontinuität: als Rückblick („Kindheit“) sowie als chronologische Abstammung („Vaterstadt“). Auf diese Weise bilden die rhetorischen Verfahren die paradoxe Struktur des Worldmaking als Setzung und Zugriff nicht nur ab, sondern stellen sie aus. Imaginieren und Erinnern sind die beiden Semantiken der Tätigkeiten des figurierten Ich in Bezug auf die erzählte Welt. Beide kommen in rhetorischen Verfahren zusammen, die das Erzählen leiten.

Ebenso wie der Wechsel hin zur neuen Szene die Stadt voraussetzt und eine Art Unabhängigkeit des erzählten Raumes behauptet, die dann mit den semantischen Skripten des Imaginierens und des Erinnerns eingeholt und an das figurierte Ich zurückgebunden wird, vollzieht sich auch die erneute Abkehr über eine Ablösung der Welt vom Ich. Denn in die fast schon adamtische Tätigkeit des Benennens und Identifizierens, das die doppelte zeitliche Relation ausagiert, mischt sich unvermittelt eine Irritation, die das Verfügen des Ich über das Erzählte ins Leere laufen lässt:

Aber warum öffnet sich nicht dort unten die braune Tür, die aus dem hübschen, vom Weinstock überspannenen Hause mit den hellglänzenden Fenstern in den Garten führt?

Wo ist der alte Mann mit den ehrwürdigen grauen Haaren, der da allabendlich seine Blumen zu begießen pflegt?

Wo ist – wo ist meine Mutter? Meine Mutter! [...]

Plötzlich verändert sich das sonnige, sommerliche Bild.

Da ist schon die große Stadt! Diesmal ist es nicht Frühling, nicht blühender Sommer, sondern eine stürmische, dunkle Herbstnacht[.] (BA 1, 20)

Die Frage unterbricht die narrativen Verfahren des Identifizierens und iterativen Erzählens, mit denen das figurierte Ich zum erinnernden Ich, die Stadt zu einer bestimmten Stadt wird. In der Unterbrechung führt die Frage zugleich einen ontologischen Operator ein: die Negation „nicht“, die eine Verdoppelung auslöst. Denn die Ereignisse, die in dieser Frage und unter negativem Vorzeichen erzählt werden, regulieren die Modalität der erzählten Welt. Deiktisch identifizierend wird zwar zunächst noch auf die räumlichen Elemente Bezug genommen – „dort unten die braune Tür“ –, jedoch wird das Ereignis, das Öffnen der Tür, negiert. Die weiteren Fragen nach den Figuren inkludieren dann die Negation in die Fragepartikel: „Wo ist“, die zugleich bedeutet: „nicht da“. Die Negation der Ereignisse und der Figuren macht die Szene untauglich für das Erzählen, so scheint es. Stattdessen leitet das Erzählen in eine andere Szene über, wobei der Szenenwechsel selbst zum Ereignis avanciert, und zwar in einer Semantik der Veränderung: „Plötzlich verändert sich das sonnige, sommerliche Bild“. So unvermittelt und unmotiviert dieser Szenenwechsel auch eintritt, nachträglich bildet sich im Erzählen erneut eine Aktivität ab, die vom rhetorisch figurierten Ich abhängt. Identifizierend und relationierend wird die neue Szene eingeordnet: Das deiktische „Da“ verbunden mit der Exclamatio vollzieht den erneuten Wechsel zunächst als räumliche Veränderung von der Kleinstadt Ulfelden hin zur „große[n] Stadt“; die Correctio, die sich in der Syntax abbildet, trägt die zeitliche Differenz nach: „nicht Frühling“, „nicht [...] Sommer“, „sondern eine stürmische, dunkle Herbstnacht“. Alte und neue Szene werden auf diese Weise miteinander verbunden.

Die Erzählung besteht insgesamt aus zahlreichen solcher Wechsel, die zum Teil wieder aneinander anschließen und dadurch verschiedene Handlungsstränge präsentieren, für welche die Figuren die jeweiligen Konstanten bilden. Damit sie als Konstanten die Szenen zu einer Handlung verbinden können, müssen sie immer wieder neu identifiziert werden. Denn zunächst führen die Szenenwechsel zu einer Vervielfältigung von Figuren, einer Aufspaltung der Figuren zu unterschiedlichen raumzeitlichen Koordinaten, die erst narrativ in Beziehung gesetzt werden müssen. Paradigmatisch ist auch hier der Szenenwechsel nach Ulfelden, weil dieser Raum der Kindheit mit Figuren bevölkert wird, von denen eine der junge Johannes Wachholder ist: „Und nun sieh da, [...] da bin auch ich, der kleine Hans Wachholder“ (BA 1, 20). Ebenso wie die anderen Entitäten, die rhetorisch veranschaulicht werden, ist das Ich nicht vorausgesetzt, sondern in seiner Kontinuität ein Ergebnis der ontologischen Operationen. Doch die Operation des Identifizierens löst die Differenz nicht auf, die mit der bidirektionalen Deixis des Wortes „ich“ überbrückt wird. Stattdessen zielt sie auf die Differenz ab, genauer: auf eine Verbindung in der Differenz, die in der onomastischen Varianz zwischen dem in der Chronologie des narrativen Diskurses erst später eingeführten „Johannes“ (BA 1, 21) und dem Namen des Kindes „Hans“ (BA 1, 20) seine Entsprechung findet.

Während in einigen Szenen die Anschaulichkeit im Zentrum steht und die Wechsel zur komplexen Struktur der Welt beitragen, legen wiederum andere den Fokus auf die Figur. Gerade in Bezug auf Wachholder selbst zeitigt die apostrophische Struktur einen Effekt der Vervielfältigung. In einem vergleichsweise raschen Wechsel der Szenen wird die Figur Wachholders in verschiedene Szenen vervielfältigt: von der Szene der Kindheit in Ulfelden nun in die Studienzeit in der Stadt:

[D]as bin ich wieder: Johannes Wachholder, ein Student der Philosophie in der großen Haupt- und Universitätsstadt. Sehr aufgeregt scheint der Doppelgänger meiner Jugend zu sein; mit so gewaltigen Schritten, als das enge, wunderbar ausgestaffte Gemach nur erlaubt, rennt er auf und ab. (BA 1, 21)

„[W]ieder“ verbindet die Vervielfältigung zeitlich zur Wiederholung. Mehr als der Figur in diesen Szenenwechseln eine Vorgeschichte zu geben und sie damit biographisch anzureichern, führt der Eintrag vom 30. November das Erzählverfahren vor, indem er das Erzählte in verschiedene Szenen aufspaltet und sie identifizierend und relationierend zu einer komplexen erzählten Welt verbindet, in der die Figur den Zusammenhang stiftet. Doch gerade anhand des Ich wird deutlich, dass weniger die Kontinuität als vielmehr die Differenz sowohl für die erzählte Welt als auch insbesondere für das Ich konstitutiv ist.⁵⁴ Die Selbstbezeichnungen als „Doppelgänger“ wie auch der Wechsel von der ersten in die dritte Person markieren die Instabilität dieser Verbindung.⁵⁵ So, wie die Apostrophe weltbildend ist, weil sie den Kontakt in den Szenenwechseln formiert, ist sie figurbildend, weil sie den Kontakt zwischen den Entitäten der Szenen stiftet, aus ihnen eine Figur – und zwar durchaus auch im rhetorischen Sinn als Wiederholungsfigur – macht und sie zugleich zum Erzählakt in Beziehung setzt: als Prosopopoiia eines erinnernden Ich.⁵⁶

Die Differenz als konstitutives Strukturmoment der Figuren ist nicht allein eine zeitliche. Zwar bilden die Szenen die Figuren zu verschiedenen raumzeitlichen Punkten ab, die dann erst in ein Verhältnis der Kontinuität gesetzt werden müssen, damit sie – nicht selten mit deutlichen Ellipsen – eine chronologische Handlungsabfolge konstituieren. Während jedoch diese Kontinuität auch für das Ich keines-

⁵⁴ Vgl. anders Becker 2002, 100.

⁵⁵ Vgl. Blödorn 2016, 61.

⁵⁶ Zur Figuration von Raabes ‚Erzähler‘ über verschiedene semantische Rollen siehe bereits Helmers 1965, 28–31.

wegs vorausgesetzt, aber auch nicht im Erzählen affirmiert wird, unterscheidet sich das erzählte Ich von den anderen (Haupt-)Figuren in einem ganz entscheidenden Punkt: Viele der anderen Figuren sind bereits verstorben, so dass die Operation des Identifizierens zugleich eine absolute Differenz einführt. Diese bildet sich in einer Verdoppelung des Namens ab, die eben nicht mehr identifizierend zusammengeführt wird: „die tote Marie“ (BA 1, 27, passim) und „die kleine Marie“ (BA 1, 40, passim). Die rhetorischen Verfahren der Evidentia, mit denen die Szenen aufgerufen und detailliert werden,⁵⁷ bilden die Basis dafür, dass die abwesenden oder gar toten Figuren in diesen Szenen auftreten können. Die Verfahren führen Abwesenheit und Tod wieder zusammen und ebnen ihre Unterscheidung ein. In beiden Fällen überführt das rhetorisch formatierte Erzählen die Veranschaulichung (*enárgeia*) in Verlebendigung (*enérgeia*).⁵⁸ Mit diesem bei Aristoteles ausgeführten Begriff, der als Partnerbegriff des Veranschaulichens durch die rhetorische Tradition gereicht wird, ist ein bestimmtes Sprachkonzept verbunden, wie Campe ausführt: eine aktive Sprache, die Dynamisierung und Beseelung bewirkt.⁵⁹ Die präsentischen Verbformen, aber eben auch die Narrativierung der Figuren zu Handlung setzen eine solche Dynamisierung in den Szenen der *Chronik* um. Vor dem Hintergrund des aktiven Sprachkonzepts verkehrt sich damit das Verhältnis von Tod und Leben: Das Leben der Figuren erscheint selbst als rhetorische Leistung. Jedoch ebnet das Erzählen von den toten oder abwesenden Figuren die Differenz von Leben und Tod eben nicht ein, sondern die Verlebendigung der toten oder zumindest abwesenden Figuren bleibt als solche sichtbar. Auch der Tod der Figur ist damit rhetorischer Effekt.

Verlebendigt werden die Figuren dadurch, dass sie als Entitäten in der jeweiligen Szene veranschaulicht und dann zu Handlungsträgern narrativiert werden. Es gibt jedoch eine weitere prominente Gedankenfigur der Verlebendigung in der Erzählung: die kommunikative Form der Apostrophe als Anrede. Während die Szenenwechsel insgesamt einer apostrophischen Struktur folgen, indem sie allgemeiner Ab- und Hinwendungen vollziehen, präzisiert die Hinwendung zu den abwesenden bzw. toten Figuren das Leistungsprofil der Apostrophe in ihrer kommunikativen Form, die in der Rhetorik auch als Unterform der allgemeineren Apostrophe verstanden wird.⁶⁰ Die Kontaktfigur der Apostrophe als Ab- und Hinwendung und die Gedankenfigur als performative Herstellung des Kontakts in der Adresse gehen zwar Hand in Hand, müssen an dieser Stelle aber unterschieden werden. Um Verwechslungen zu vermeiden, spreche ich im Folgenden von der Anrede, wenn ich die kommunikative Form der Apo-

⁵⁷ Vgl. anders Goedsche 1989, 72.

⁵⁸ Zum Verhältnis dieser beiden Konzepte siehe Berndt 2014, 49–52.

⁵⁹ Vgl. Berndt 2014, 51f.; Campe 2007, 181f.

⁶⁰ Vgl. Lausberg 2008, § 848.

strophe als Adressierung meine, und von Apostrophe, wenn es um die Ab- und Hinwendung zwischen den Positionen der narrativen Struktur geht, die in der *Chronik* auf Basis der Medien operiert.

In ihrer Funktion in der Erzählung bringt die Anrede folglich eine weitere Qualität der Verlebendigung ins Spiel, indem sie die ontologische Differenz performativ ausagiert und dadurch die Struktur der Apostrophe vollzieht. Eine Figur im Besonderen wird im Erzählen immer wieder nicht nur deiktisch gesetzt, sondern adressiert: Elise, Wachholders Pflgetochter und leibliche Tochter von Marie und Franz. Während sich die ersten Einträge der Vorgeschichte um das Figurendreieck aus Johannes, Marie und Franz drehen, in der die Tochter Elise nur am Rande Erwähnung findet, wendet sich die Erzählung ab dem elften Eintrag, dem zum 5. Januar, Elise zu und erhebt sie zur sprechenden und handelnden Figur, – man ist fast versucht zu sagen – zur Hauptfigur. Doch bevor sie diesen Status einnimmt, wird sie vom figurierten Ich angerufen, das ihren Verlust beklagt. „Elise!“ (BA 1, 56) eröffnet der Eintrag zum 5. Januar mit einer mehrfachen Wiederholung der Anrede: „Elise, Elise, komm zurück!“ (BA 1, 56). Obwohl Elise, wie mit dem letzten Satz des Eintrags bekannt wird, eben nicht tot ist, sondern nach ihrer Heirat mit Gustav nach Italien gegangen ist, wird ihre Abwesenheit in auffällige Nähe zum Tod gerückt.⁶¹ Diese Nähe kommt zum einen dadurch zustande, dass Elise symbolisch ihre verstorbene Mutter ersetzt und somit ihre eigene Abwesenheit der durch den Tod bedingten Abwesenheit gleichgesetzt wird.⁶² Zum anderen legt auch die spezifische Verwendung der Gedankenfigur an dieser Stelle eine Semantisierung der Abwesenheit mit dem Tod nahe, weil sie die fiktive Anrede mit der Klage verbindet.

Dieses Ineinandergreifen von Anrede und Klage entwirft die Position eines Gegenübers zu den Bedingungen der Differenz. Ausgerechnet die Abwesenheit wird also zum Ausgangspunkt der Figurwerdung Elises, welche die weitere Erzählung als Hauptfigur organisiert. Diese Verbindung von markierter Abwesenheit und Erzählen äußert sich in der ausgesprochen seltenen Form, welche die Erzählung für die Einführung Elises als Figur anschließend annimmt: ein Erzählen in der zweiten Person, ein ‚Du-Erzählen‘.⁶³ Die Anrede wird also beibehalten, wenn Elise zuerst in ihrem Äußeren detailliert wird: „Schüttle die Locken nicht so und gucke mich nicht so schelmisch an aus deinen großen, glänzenden

⁶¹ Vgl. Decker 2005, 111 f.; Rakow 2013, 61.

⁶² Vgl. Schedlinsky 1980, 67–70.

⁶³ Siehe allgemein dazu Fludernik 1994.

Augen!“ (BA 1, 56). Die Veranschaulichung und im Effekt die Verlebendigung Elises übertragen die kommunikative Struktur des einseitigen Dialogs, der Subiectio,⁶⁴ in einen gegenseitigen Blickwechsel. Folglich wird die Abwesenheit zur Bedingung dafür, dass das rhetorisch erzeugte Bild Elises überhaupt vor Augen gestellt werden kann.

Die verlebendigende Narrativierung in der zweiten Person, die sich von dieser Veranschaulichung Elises als Kind entspinnt, stellt eine Art fortgeführte Anrede dar. Dabei kommt es zu einer Verdoppelung in der Struktur der Stimme (*voix*):

Schüttle die Locken nicht so und gucke mich nicht so schelmisch an aus deinen großen, glänzenden Augen! Soll das ein R sein, dieses Ungetüm? O, welch ein Klecks, Schriftstellerin! Welche Dintenverschwendung von den Händen bis auf die Nasenspitze! Wie wird die alte Martha waschen müssen! Du sagst, du habest nun genug Buchstaben gemalt, du müsstest jetzt hinunter in die Gasse; du meinst, sogar die Fliegen hielten es nicht mehr aus in der Stube, du sähest wohl, wie sie mit den Köpfen gegen die Scheiben stießen?!

(BA 1, 56 f.)

Die Anrede des figurierten Ich geht in eine Präsentation der Figurenrede im dramatischen Modus über, wodurch die Stimmen von figuriertem Ich und erzähltem Ich ununterscheidbar werden. Die Gedankenfiguren bilden ausgehend von der Anrede an Elise, mit welcher der Eintrag eröffnet wurde, gestisch eine Reihe, die langsam und unmerklich vom figurierten Ich zum erzählten Ich Wachholders überleitet.

Doch nicht nur in Bezug auf Wachholder überlagern sich die Stimmen, auch Elise erhält im Zuge dessen eine Stimme, wenn auch markiert als indirekte Rede: „Du sagst, du habest“; „du meinst“. Diese Form der Stimmgebung initiiert Elises Figurwerdung, die sich unmittelbar danach buchstäblich emanzipiert, so dass sie in dritter Person und direkter Rede auftritt. Damit erhält sie ihre eigene Gedankenfigur, die Prosopopoiia,⁶⁵ weil sich ihre Stimme von derjenigen Wachholders löst: „Was ist das auf einmal für ein helles Stimmchen, welches drüben aus dem Fenster meiner alten Wohnung in Nr. elf ruft: ‚Onkel Wachholder, Onkel Wachholder! Ausgehen, ausgehen!‘“ (BA 1, 57). Sie antwortet zwar nicht direkt auf die Anrede des figurierten Ich, wohl aber in der Vermittlung der Figur Wachholders als erzähltes Ich, das heißt vermittelt über die stimmliche Ambiguität. Im Folgenden ist Elise dann eine, zumindest dem erzählten Ich gegenüber eigenständige Figur, deren Lebensabschnitte die weitere Erzählung strukturieren und die sogar an einer Stelle selbst zur intradiegeti-

⁶⁴ Vgl. Lausberg 2008, § 771.

⁶⁵ Zur Prosopopoiia als Figur des ‚Stimme-Gebens‘ siehe Menke 2000, insbes. 7–27.

schen Erzählerin wird.⁶⁶ Dennoch bleibt der Zugriff auf die Figur qua Anrede bestehen und wird punktuell in Anschlag gebracht, indem er neben der Figur auch ihre Abwesenheit aktualisiert: „[D]u bist eine Jungfrau geworden in den Blättern der Chronik, Elise!“ (BA 1, 128).

Die rhetorischen Effekte von Veranschaulichung und Verlebendigung werden in Raabes *Chronik* für die Reflexion ihrer Erzählverfahren adaptiert, die eben nicht nur eine anschauliche und belebte erzählte Welt vor Augen stellen, sondern in der narrativen Struktur intervenieren.⁶⁷ Indem Abwesenheit und Tod als Bedingung des Erzählens reflektiert werden, markiert das Erzählen stetig die ontologische Grenze, die der Erzähllakt konstituiert. Gerade die Wechsel zu relational späteren Szenen, die nach und nach den alten Wachholder in seiner Lese-, Schreib- und Erinnerungstätigkeit miterzählen, betonen stets die Differenz. Diese Verfahren hat die Forschung als Technik des kontrapunktischen Erzählens beschrieben und dabei vor allem die doppelte Handlung in den Blick genommen:⁶⁸ die Erinnerungstätigkeit des alten Wachholder, welche die erinnerten Szenen verschiedener Zeitabschnitte zugleich konterkariert und auf einen Punkt zusammenführt.⁶⁹ Unter dem Gesichtspunkt, inwiefern das Worldmaking von den rhetorisch formatierten Wechseln abhängt und welche ontologischen Effekte sich an ihnen formieren, treten die rhetorische Struktur der Apostrophe und, mit ihr verbunden, ihre Verfahren der Veranschaulichung in den Vordergrund, das bedeutet: Die Evidentia der erzählten Welt ist stets an die Prosopopoia des Erzähllakts rückgebunden. An den Gedankenfiguren, die unter der Prosopopoia subsumiert werden können, figuriert sich ein Ich in einer Tätigkeit der Moderation von Szenen, die vor der Folie des Erzählanfangs auch als Welten oder Weltausschnitte verstanden werden können. Aus dieser Tätigkeit geht es jedoch nicht als konsistentes ‚erinnerndes Ich‘ hervor, sondern die rhetorisch beschreibbare Tätigkeit selbst organisiert die Szenen, während die Erinnerung nur als eine semantische Folie für diese Tätigkeit angeboten wird, die aber eben brüchig ist.⁷⁰ Diese spezifische Anlage des homodiegetischen Erzählens verweigert sich also einem naturalisierenden Kurzschluss. Stattdessen führt sie vor, wie das erzählende Ich in den rhetorischen Verfahren des Textes greifbar wird: als Knotenpunkt der komplexen Struktur: „mit einem Fuß in der Gegenwart und Wirklichkeit, mit

⁶⁶ Vgl. Kellner 2015, 105.

⁶⁷ Zum Zusammenhang der Begriffe in der Rhetorik vgl. Berndt 2014, 60.

⁶⁸ Vgl. paradigmatisch Maatje 1964, 37–52. Vgl. außerdem Goedsche 1989, 168–170; Götsche 2000, 19–23.

⁶⁹ Besonders deutlich bei Fries 1980, 8–32; Sammons 1987, 11f.; Zimmermann 1987, 429.

⁷⁰ Vgl. exemplarisch Goedsche 1989, 149–151; Kellner 2015, 92–96.

dem andern im Traum und in der Vergangenheit!“ (BA 1, 75).⁷¹ Dieses rhetorisch formatierte Erzählen besteht nicht darin, das Erzählte zu vermitteln, sondern vielmehr darin, zwischen einzelnen Szenen derart zu vermitteln, dass sie eine komplexe ontologische Struktur ergeben: als Kohärenz einer Welt. Die Struktur der Apostrophe markiert dabei stets die Kontaktpunkte dieser Vermittlung. Diese Kohärenz ist gleichzeitig auf markante Weise prekär, weil die Inszenierung des Erzählakts in einer Tätigkeit der Moderation die Notwendigkeit der Vermittlung hervorkehrt.

1.3 Modell: Buch

Die rhetorischen Verfahren der Veranschaulichung und Verlebendigung, die in Raabes *Chronik* von der Struktur der Apostrophe abhängen, lösen die weltbildende Funktion des Mediums ab, die der Erzählanfang profiliert. Doch das Medium ist damit ja keineswegs aus der Erzählung getilgt. Sowohl in der Form des Tagebuchromans als auch in den kurzen Szenen, in denen der alte Wachholder mit Schriftstücken, Akten und Dokumenten hantiert, bleiben die Medien präsent. Dabei ist ihr Status nicht immer klar, vielmehr scheint es sich um ein paradoxes Verhältnis von Erzählen und Medien zu handeln: Liegen die Dokumente dem Erzählen zugrunde oder sind sie dessen Produkt? Nicht zuletzt die Reflexionen über Medien und deren Leistung führt dazu, dass – wie ich in diesem Kapitel zeigen möchte – der Schrifttext *als Buch* zum Modell avanciert, das zwei Funktionen besitzt. Es bemisst nämlich zum einen die Leistung des Erzähltextes in einem intermedialen Vergleich; zum anderen führt es eine ontologische Verdoppelung des Mediums ein, die insofern ebenfalls intermedial ist, als es sich um eine Text-Text-Beziehung handelt.

Die beiden ersten Tagebucheinträge nehmen in der Reihe der insgesamt 25 Einträge eine Sonderstellung ein,⁷² weil sie weniger erzählen, als vielmehr die narrative Struktur und die Dimensionen des Erzählens etablieren und reflektieren, auf denen dann die weitere Erzählung basiert.⁷³ Wie ich bereits in Kapitel 1.1 beschrieben habe, inszeniert der Anfang einen doppelten Ursprung: die Erfindung der *Chronik* und – unmittelbar darauffolgend – die homodiegetische Erzählsituation. Am Umgang mit den Medien figuriert sich ein Ich, das selbst in

⁷¹ Dass diese Struktur nicht nur zeitlich, sondern allgemeiner als ontologische Struktur bestimmt ist, hat bereits Mergenthaler – ausgehend von diesem Zitat – festgestellt, vgl. Mergenthaler 2002, 160 f.

⁷² Zur Struktur und Zählung der Einträge siehe Goedsche 1989, 20–26.

⁷³ Vgl. Goedsche 1989, 60, 113–28; Jückstock Kießling 2004, 66.

den Bereich des Erzählten wandert und dort Anschauung erhält, indem ihm drei Tätigkeiten zugeschrieben werden: (1) das Lesen, Sortieren, Kompilieren von Dokumenten, (2) das Schreiben der Chronik sowie (3) das Erinnern. Nun ist es so, dass in der Herleitung des Erzählanfangs die Erfindung der Chronik nicht nur chronologisch dem als Erinnerung gerahmten Erzählten vorausgeht, sondern auch die mediale Voraussetzung dafür bildet. Im Erzählen werden Medium und ‚erinnerte‘ Szenen stetig aufeinander bezogen, wobei der Zusammenhang durch einen intermedialen Vergleich reguliert wird. Bereits im Moment ihrer Erfindung ist die Chronik medial verdoppelt. Diese Erfindung performativ vollführend, stellt der intradiegetische Ausruf Wachholders die Chronik nämlich gemeinsam mit einem medialen Double vor: „Ein Bilderbuch der Sperlingsgasse!‘ ‚Eine *Chronik der Sperlingsgasse!*“ (BA 1, 13, Herv. im Original), eine Doppelung, die sogar affirmierend wiederholt wird. Mergenthaler hat diese doppelte Bezeichnung mit den zwei Schreibprogrammen Wachholders in Verbindung gebracht: einer mime-tischen und einer poietischen, deren Spannungsfeld die Poetologie der Erzählung ausmache.⁷⁴ Bereits Marilyn Fries hat überlegt, die doppelte Bezeichnung, sozusagen im „Laokoon-Paradigma“,⁷⁵ jeweils als Rahmung des Erzählens in Hinblick auf Raum respektive Zeit zu verstehen.⁷⁶ Damit wären auch die beiden großen Paradigmen aufgerufen, die für die Rezeption des Textes leitend waren, wie Blödorn in seinem Eintrag zur *Chronik* im *Raabe-Handbuch* erläutert: als „(Groß-)Stadtroman“ und als „Zeitroman“.⁷⁷

Dass mit dem doppelten Angebot von Bilderbuch und Chronik verschiedene Prinzipien und Verfahren des Textes ins Zentrum rücken, liegt angesichts der Tatsache nahe, dass beide Medien bzw. Genres und ihre jeweiligen Modi in den umfangreichen reflexiven Passagen aufgegriffen und fortgeführt werden. Doch bevor der Umschlag zu Strukturen des Erzählens und von dort – worauf in der Forschung bisher der Hauptfokus lag – zu einer Analogie von Erzählen und Erinnern erfolgt, plädiere ich dafür, die Medien zuerst als Medien ernst zu nehmen, anstatt sie vorschnell als Metaphern aufzulösen. Denn nicht von ungefähr stehen Medien in ihrem „materi[al]-medialen Objektstatus“⁷⁸ so im Zentrum des Erzählanfangs. Von dort werden sie zu den eigentlichen Protagonisten der Erzählung, indem sie sämtliche Szenen miteinander verbinden und sogar an die extradiegetische Position der narrativen Struktur führen. Zum einen hantieren und interagieren die Figuren in den verschiedenen Konstellationen in

⁷⁴ Vgl. Mergenthaler 2002, 153–155.

⁷⁵ Baxmann/Franz/Schäffner (Hg.) 2000.

⁷⁶ Vgl. Fries 1980, 11.

⁷⁷ Blödorn 2016, 59.

⁷⁸ Kammer/Lüdeke 2005, 15.

Ulfelden und der Sperlingsgasse mit medialen Objekten. Zum anderen ist das erinnernde Ich Wachholders in erster Linie mit Medien beschäftigt. Darüber hinaus inszeniert die Form der Erzählung selbst ihre eigene Medialität als Schrifttext. Zwischen diesen Ebenen der Erzählung vermitteln die Medien, sie bilden aber auch die Basis, dass überhaupt eine Vermittlung stattfinden kann. Damit ist das Worldmaking von den Medien abhängig.

Die doppelte Urszene besitzt freilich ein Ungleichgewicht: Denn nicht Bilder oder Zeichnungen kompiliert und produziert Wachholder, sondern Schriftstücke. Unabhängig davon, ob die Gattung der Chronik in ihren Kriterien von Wachholders Projekt erfüllt wird oder nicht,⁷⁹ lässt die Erzählung keinen Zweifel daran, dass sich dieses Projekt aus schriftlichen Medien speist und einen schriftlichen Text produziert, auf den die Bezeichnung „Chronik“ (BA 1, 13) als konkretes mediales Objekt referiert. Nicht so hingegen das „Bilderbuch“ (BA 1, 13). Denn anders als der *Wandsbecker Bote*, das „alte[] Buch, in welches Meister Daniel Chodowiecki gar hübsche Bilder gezeichnet hatte“ (BA 1, 11), aber auch anders als der „zerlesene[] und zerblätterte[] Band des welt- und kinderbekannten Bertuchschens Werks“ (BA 1, 40), umfasst Wachholders Projekt keine tatsächlichen Illustrationen oder Bilder. Warum also werden „Bilderbuch“ und „Chronik“ (BA 1, 13) gemeinsam und scheinbar gleichwertig eingeführt?

Ebendiese Bilder der Chronik haben auch die Forschung seit jeher beschäftigt. Dass die Bilder – genauer müsste man sagen: das Bilderbuch – die zentrale Metapher für die Erinnerung sind, wie sie seit Herman Meyers Analyse von 1953 verstanden werden,⁸⁰ lässt sich aus den reflexiven Passagen der Übergänge zwischen den einzelnen Szenen ableiten, wo sie häufig als „Bilder“ (BA 1, 14, passim) bezeichnet werden.⁸¹ Wenn jedoch, wie im vorausgehenden Kapitel gezeigt, das Erinnern nur eine semantische Dimension der Tätigkeit Wachholders ist, die in ihren Verfahren allerdings keinem psychologischen, sondern in erster Linie einem rhetorischen Format folgt, dann ist es zu kurz gegriffen, die Bilder als Metapher der Erinnerung aufzulösen. Insbesondere weil das Bilderbuch in einer Zusammenschau der Forschung zur *Chronik der Sperlingsgasse* als eine Art Allzweckmetapher verwendet wird, die Erzählen, Erinnern, Traum und Welt scheinbar variabel bebildert und in Analogie bringt.⁸² Nun leistet die Konstellation vom ‚Bilderbuch‘ des *Wandsbecker Boten* als konkretes material-mediales Objekt, in dem geblättert werden kann, und dem „Bilderbuch“ (BA 1, 13) der Chronik, das mit seinen Verfahren auf das konzeptuelle Feld der rhetorischen

⁷⁹ Vgl. ausführlich Becker 2002; Jückstock-Kießling 2004, 68–71.

⁸⁰ Vgl. Meyer 1953, 243.

⁸¹ Vgl. Goedsche 1989, 135; Götsche 2000, 21f.; Jückstock-Kießling 2006, 10.

⁸² Siehe bspw. Becker 2002, 98; Klotz 1969, 170, 179.

Bildlichkeit führt, aber eine spezifische Medienreflexion. Wenn überhaupt, dann ist das Bilderbuch zunächst eine mediologische Metapher. In der Doppelung von Buch und Bilderbuch ist es strukturgebend für ebenjene narrativen Verfahren, die ich im vorausgehenden Kapitel rhetorisch beschrieben habe. Daher möchte ich den intermedialen Vergleich ernst nehmen und ihn in seiner Funktion für eine Reflexion des Worldmaking befragen, das eine Perspektive *über die Welt* einführt.

Zunächst lässt sich die intermediale Beziehung näher bestimmen, die mit dieser Doppelung gestiftet wird. Wenn Bilderbuch und Chronik gemeinsam ins Leben gerufen werden, zitiert dieser Vergleich der Medien eine Tradition, in welcher die Dichtung bzw. in metonymischer Engführung der literarische Text mit den bildenden Künsten und ihren Artefakten verglichen wird,⁸³ sei es im Paradigma der Ähnlichkeit oder der Differenz. Dabei ist auch die Tendenz in der Tradition verankert. Denn bereits das Horaz'sche „ut pictura poesis“,⁸⁴ das als Motto den zentralen Bezugspunkt dieser Tradition bildet,⁸⁵ stellt keinen reziproken, sondern einen einseitigen Vergleich her und zielt damit auf das Leistungsprofil des poetischen Textes: auf seine „eigene, medienspezifische Bildlichkeit“.⁸⁶ Diese ist abhängig von den rhetorischen Verfahren der Evidentia, wie ich sie im vorausgehenden Kapitel beschrieben habe.

Im Rahmen des intermedialen Vergleichs der doppelten Urszene ist der Erzähltext damit aber auf sich selbst zurückgeworfen. Irina Rajewsky bestimmt Intermedialität als „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“.⁸⁷ Dabei unterscheidet sie drei verschiedene Typen der intermedialen Bezugnahme: den Medienwechsel, bei dem ein Medium in ein anderes transformiert wird, die Medienkombination, bei der zwei distinkte Medien gleichzeitig präsentiert werden, und schließlich die intermediale Bezugnahme, bei der die Bedeutung in einem Medium unter Bezugnahme auf ein anderes Medium generiert wird, und zwar entweder auf ein einzelnes Artefakt oder auf dessen semiotisches System.⁸⁸ Liest man die doppelte Urszene von Bilderbuch und Chronik als intermedialen Vergleich, dann lässt sich dieser als Systemreferenz präzisieren, in welcher der Erzähltext auf das Bild bzw. das Bilderbuch und dessen semiotisches System Bezug

83 Zu einer Einordnung dieser Engführung von Künsten und Medien siehe Berndt/Tonger-Erk 2013, 158.

84 Hor. ars 361.

85 Für einen Überblick siehe Robert 2014, 30–34.

86 Berndt 2014, 48.

87 Rajewsky 2002, 19.

88 Vgl. Rajewsky 2002, 157. Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, 159.

nimmt. Das Kriterium, das für Rajewsky definitorisch für den Typus der intermediären Bezugnahme ist, nämlich, dass nur das eine Medium „materiell präsent“⁸⁹ ist, markiert eine ontologische Schnittstelle des Mediums: Sowohl die Chronik Wachholders als auch der Erzähltext insgesamt sind ‚präsent‘ und bieten sich als Dreh- und Angelpunkt der intermediären Referenz an. Freilich bleibt es nicht bei dieser punktuellen Referenz, sondern sie wird in Verfahren übersetzt. Denn dieser mediale Verweis korrespondiert wiederum mit Phänomenen der intermediären Performanz – eine Differenzierung, mit der Berndt und Lily Tonger-Erk Rajewskys Typologie ergänzen⁹⁰ –, das heißt der Imitation und Reflexion dieses semiotischen Systems mit eigenen Mitteln: den rhetorischen und narrativen Verfahren der Bildlichkeit.

Wie ich an anderer Stelle argumentiert habe, deutet sich jedoch in der Systemreferenz eine Art blinder Fleck der Typologie an,⁹¹ die auch für die Funktion der Medien in Raabes *Chronik* erhellend ist. Denn bereits in der Unterscheidung der Intermedialität von zwei weiteren Formen des Medienbezugs, der Intramedialität und der Transmedialität, sind Prämissen angelegt, die so aus der Intermedialität ausgeschlossen werden, letztlich aber in ihren systematischen Kern führen.⁹² Während mit der Intramedialität mediale Bezüge, die zwischen demselben Medium bestehen, ausgeschlossen werden, schafft die Transmedialität eine eigene Kategorie für „medienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“⁹³ und lagert damit medienübergreifende Strukturen aus der Intermedialität aus.⁹⁴ Weil gerade das Erzählen traditionellerweise als eben eine solche medienübergreifende Struktur gilt, zugleich aber die sprachliche – sei es nun mündliche oder schriftliche – Erzählung, als ihr ‚natürliches Gewand‘ verstanden wird, läuft die Narratologie stets Gefahr, medienblinde Theoriebildung zu betreiben, und zwar immer dort, wo es um den Erzähltext und nicht die explizite mediale Erweiterung der postklassischen Narratologie geht.⁹⁵

⁸⁹ Rajewsky 2002, 159.

⁹⁰ Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013, 159–161. Bereits bei Rajewsky finden sich verschiedene Stufen der Systemreferenz, die eine solche Differenzierung vorbereiten: die Transposition und die Systemkontamination, vgl. Rajewsky 2002, 83–149.

⁹¹ Siehe Pierstorff 2018.

⁹² Vgl. Pierstorff 2018, 426.

⁹³ Rajewsky 2002, 19.

⁹⁴ Für das Problem der Fiktionalität wurde Transmedialität bspw. fruchtbar gemacht bei Rajewsky/Enderwitz (Hg.) 2016.

⁹⁵ Vgl. Pierstorff 2018, 426 f.

Wenn bei Raabe „Bilderbuch“ und „Chronik“ (BA 1, 13) gemeinsam ins Leben gerufen werden, dann handelt es sich in erster Linie eben nicht um einen Bezug, den Rajewsky als intermedialen beschreiben würde, sondern um einen intramedialen wie transmedialen. In der fiktionalen Referenz beziehen sich nämlich beide Bezeichnungen auf den schriftlich verfassten Text, während die Bezeichnung des Bilderbuches eben die zeitliche Struktur der Narrativität als transmediale Qualität aktiviert, die aber medienspezifisch reflektiert wird. Somit entsteht diese Reflexion daraus, dass die Bezeichnung „Bilderbuch“ in ihrer Referenz ontologisch ins Leere läuft – gerade weil ja durchaus tatsächliche, das heißt als Objekte in der erzählten Welt vorhandene Bilderbücher eine Folie bilden, nämlich der *Wandsbecker Bote* und das *Bertuchsche Bilderbuch für Kinder*. Stattdessen fokussiert die Doppelbezeichnung die gemeinsame Struktur des Wechsels, die Chronik und Bilderbuch verbindet. Die Begründung der Bezeichnung als Chronik stellt darum eben die apostrophisch strukturierte Wechsel ins Zentrum:

Eine *Chronik* [Herv. im Original] aber nenne ich diese Bogen, weil ihr Inhalt, was den Zusammenhang betrifft, gar sehr jenen alten naiven Aufzeichnungen gleichen wird, die in bunter Folge die Begebenheiten aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzählen; *die jetzt* eine Schlacht mitliefern, *jetzt* das Erscheinen eines wundersamen Himmelszeichens beobachten; *die bald* über den nahen Weltuntergang predigen, *bald wieder* sich über ein Stachelschwein, welches die deutsche Kaiserin im Klostersgarten vorführen läßt, wundern und freuen. Und wie die alten Mönche hier und da zwischen die Pergamentblätter ihrer Historien und Meßbücher hübsche, farbige, zierlich ausgeschnittene Heiligenbilder legten, so will auch ich ähnliche Blätter einflechten und durch die eintönigen, farblosen Aufzeichnungen meiner alten Tage frischere, blütenvollere Ranken schlingen.

(BA 1, 15, Herv. C.P.)

Obwohl in den reflektierenden Überlegungen Wachholders eine Differenz zwischen seinem Projekt und der Erzählung insgesamt wie ihrer Verfahren deutlich wird,⁹⁶ ist der Fokus, der hier auf das Problem des „Zusammenhang[s]“ gelegt wird, für die spezifische Intermedialität erhellend. Dafür steht nun die Form der Chronik ein, deren Gattungsbestimmung hier *en miniature* auserzählt wird. Die Architextualität der Chronik ist damit eine textinterne Beziehung zwischen den „alten naiven Aufzeichnungen“ und Wachholders Projekt, zwischen denen dieses kleine Mediennarrativ Ähnlichkeit stiftet und dieselben damit ins Paradigma des Projekts holt. Im Kleinen bildet sich die Struktur der Apostrophe ab, die nämlich einzelne Szenen derart verbindet, dass der Moment der Ab- und Hinwendung eine eigene Gegenwart erzeugt. Wenn sich auch die inhaltliche Heterogenität, die Wachholder behauptet, nicht für die Szenen der *Chronik*

⁹⁶ Vgl. Goedsche 1989, 161–178; Jückstock-Kießling 2004, 62–71; Mergenthaler 2002, 155.

der *Sperlingsgasse* in gleicher Weise feststellen lässt,⁹⁷ bringt die ‚Modell-Chronik‘ eben die Hin- und Abwendung der Apostrophe als Medieneffekt in Stellung: als Umblättern. Die Präsenz ergibt sich nicht aus den Inhalten der Szenen, die gleichermaßen „aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzählen“ können, sondern hängt eben vom Medium ab: von den Einträgen oder den Seiten. Angereichert mit diesem im intermedialen Vergleich geschärften Profil kann das Buch zum Modell der Welt werden: Das „große[] Bilderbuch[], *Welt* genannt“ (BA 1, 14, Herv. im Original) verbindet die Struktur der apostrophischen Wechsel, die sich aus den Blättern des Mediums ergeben, und diejenige der transmedialen, narrativen Struktur des Wechselns selbst, das eine doppelte Zeitlichkeit stiftet. Aus der medialen Metapher wird auf diese Weise ein Modell des Worldmaking.

Nicht obwohl, vielmehr weil Wachholder mehrfach den fehlenden Zusammenhang bemängelt, figuriert die Apostrophe den Zusammenhang der Szenen im Medium des Schrifttextes:

Ich hab’s mir wohl gedacht, als ich diese Bogen faltzte, und ich hab’s auch wohl mit aufgeschrieben, daß ihr Inhalt nicht viel Zusammenhang haben würde. Ich weile in der Minute und springe über Jahre fort; ich male Bilder und bringe keine Handlung; ich breche ab, ohne den alten Ton ausklingen zu lassen: ich will nicht lehren, sondern ich will vergessen, ich – schreibe keinen Roman! (BA 1, 74 f.)

Während für das erzählte erinnernde Ich, als das Wachholder den Szenen gegenüber eine Art Autorität behauptet, „nicht viel Zusammenhang“ besteht, die er auf die zeitlichen Verfahren von Zeitdehnung und Ellipsen zurückführt, lässt sich dieser Befund für das Erzählen der Chronik gewiss nicht bestätigen.⁹⁸ So folgt die Handlung der Szenen insgesamt einer chronologischen Abfolge verschiedener Figurengruppen, zwischen denen zudem Ähnlichkeiten bestehen.⁹⁹ Weil das Ich genau diese Zusammenhänge, welche Effekte der ontologischen Operationen des Relationierens sind, nicht erkennen kann, erscheint es vielmehr als sekundärer Agent der medialen Struktur. Es ist die Welt, nicht das Erinnern als Tätigkeit des Ich, deren Komplexität bebildert wird.

Dass die Struktur der Apostrophe medial gedacht ist und sich die Szenenwechsel somit als Medieneffekte gerieren, zeigen die Verfahren, mit denen die Dokumente in ihrem material-medialen Objektstatus in der fortgeführten Lese- und Schreibszenen aufgerufen werden. Denn nicht nur die Szenen, sondern auch

⁹⁷ Vgl. Goedsche 1989, 161–168.

⁹⁸ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 66; Kellner 2015, 97.

⁹⁹ Vgl. ausführlich Brand 1983; Goedsche 1989, 38–42.

die Blätter, Dokumente und Briefe werden rhetorisch vor Augen gestellt:¹⁰⁰ „Da liegt das alte vergilbte Heft vor mir, aus welchem ich diese Bogen der Chronik der Sperlingsgasse abgeschrieben habe“ (BA 1, 48). Nicht regelmäßig, aber passim schieben sich dadurch buchstäblich Dokumente zwischen die Szenen oder verändern den narrativen Zugriff auf dieselbe Szene. Sie werden ebenso als konkrete Objekte aufgerufen und identifiziert wie die räumlichen Elemente oder figürlichen Entitäten, mit denen die Szenen eingeleitet werden. Wenn sie den Wechsel, den sie einleiten, mit Doppelpunkten markieren, liegt der Fokus dabei stets auf ihrer Vermittlungsfunktion: „Da ist so ein altes Blatt:“ (BA 1, 62), zum Teil sogar mit Anführungszeichen (vgl. BA 1, 86). Aus dem Worldmaking, das die rhetorisch formatierten Szenenwechsel so ostentativ ausgestellt hatten, wird dadurch ein Media-Making, eine Medienfiktion: „Soll ich ein Blatt daraus der Chronik einschieben? Es sei! Da ist eins“ (BA 1, 86). Weil sie vom Medium zur Szene wechseln und die Abhängigkeit der Letzteren vom Ersteren vorführen, agieren sie dezidiert in einem medienästhetischen Setting. Erst im Wechsel vom Medium zur Szene wird eine „ästhetische Wahrnehmung“¹⁰¹ formiert, die ihren Gegenstand auf der Basis der medialen Vermittlung hervorbringt.¹⁰² Zwischen Erzähltext und erzähltem Medium, also in der Text-Text-Beziehung, welche die Struktur der Fiktion in der Chronik kennzeichnet, eröffnet sich der Raum für medienästhetische Reflexion.

Der Effekt dieser Medienfiktion ist nicht nur, dass die Wechsel der Szenen als von den Dokumentwechseln abhängig erscheinen, sondern eben auch eine Überlagerung der narrativen Stimme (*voix*). Wie exemplarisch am Wechsel von Franz' intradiegetischer Erzählung zurück zu Wachholder deutlich wird, markieren die Dokumente auch einen Wechsel in der Struktur der Stimme (*voix*), die sogar als mediale Differenz vor Augen gestellt wird:

Ich ergreife ein Heftchen von blaßrotem Papier, bedeckt mit mädchenhaft zierlichen Schriftzügen, durchwoben mit hübschen feinen Federzeichnungen. Da ist's. So erzählte Elise an jenem fernen Abend, als der Brunnen neben uns plätscherte[.] (BA 1, 155)

Dass Elise als Erzählerin fungieren kann, hängt davon ab, dass sie zunächst medial in Erscheinung tritt: Sowohl Papier als auch Schriftzüge und -stärke stehen indexikalisch für eine andere Produktionsinstanz ein, die dann als Effekt des Wechsels und dieser medialen Differenz zu Wort kommt. Infolgedessen unterscheidet sich ihre intradiegetische Erzählung nicht mehr von einer mündlichen

¹⁰⁰ Vgl. Mergenthaler 2002, 156.

¹⁰¹ Lobsien 1990, 90, passim.

¹⁰² Vgl. Lobsien 1990, 104 f.

Erzählung der Figur. Weil der kurze mediale Einschub eine Szene unterbricht, in der die Patchworkfamilie¹⁰³ um Wachholder, Helene, Gustav und Elise auf einem Sommernachtsspaziergang an einem Springbrunnen Halt macht und Gustav Elise auffordert, von ihrem „Traum und [...] Märchen“ (BA 1, 155) zu erzählen, tritt das Medium buchstäblich in einer Vermittlungsfunktion dazwischen.¹⁰⁴ Elises „Heftchen“, das der Lese- und Schreib-Szene des alten Wachholder, nicht der Sommernacht zugeordnet ist, befähigt Elise als Figur, diese Szene zu erzählen.

Was ich für den Erzählanfang als mediale Apostrophe beschrieben habe, setzt sich also durch die Erzählung hindurch fort. Dem Erzählen, das sich nach der als transmedial reflektierten Struktur der Abfolge von Bildern richtet, liegt eine Medienfiktion zugrunde, welche die Szenenwechsel als Medieneffekte erscheinen lässt und von der zugleich die Struktur der Stimme (*voix*) abhängig ist. Doch während die Erzählerwechsel, die in der Medienfiktion ihre Basis besitzen, markiert sind, ist die Struktur der homodiegetischen Erzählung Wachholders prinzipiell ambig. Denn sowohl die eingeschobenen intradiegetischen Erzählungen als auch Wachholders Erzählen finden auf der Basis schriftlicher Medien statt. Während das Erzählen parasitär an den Medien partizipiert, ist das Verhältnis der vorliegenden Dokumente und Wachholders Projekt, der Chronik, unklar. Es ist deshalb unklar, weil sich das Erzählen der Chronik entlang der Dokumente und in medialen Apostrophen vollzieht, zugleich aber die Chronik als neues Medium produziert. So ist Mergenthaler zuzustimmen, der konstatiert, dass *Die Chronik der Sperlingsgasse* keine Chronik bzw. nicht *die* Chronik, also Wachholders Chronik, darstellt, sondern vielmehr eine Erzählung von der Verfertigung einer Chronik.¹⁰⁵ Insofern besteht die Medienfiktion, die das Worldmaking organisiert und von der die Komplexität der narrativen Struktur abhängt, in einem Nebeneinander von Lese- und Schreibszene, das in Form verschiedener Einzelmedien – quasi als intramediale Medienfiktion – auseinandertritt, aber auch über weite Strecken der Erzählung übereinandergelegt ist: in einer Struktur der narrativen Stimme (*voix*), die Genette als ‚pseudo-diegetisch‘ beschreibt.¹⁰⁶

Wenn sich dann noch der gesamte Erzähltext, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, als Inszenierung eines schriftlichen Mediums ausnimmt, indem es die Form eines Tagebuchromans zitiert,¹⁰⁷ wird diese Komplexität der Stimmen,

¹⁰³ Siehe Michalski 2015, 153–161.

¹⁰⁴ Damit lässt sich das präzisieren, was Kellner als metaleptische Überschreitungen verschiedener Erzählebenen beschreibt, vgl. Kellner 2015, 100–106.

¹⁰⁵ Vgl. Mergenthaler 2002, 159. Siehe anders bspw. Decker 2005, 127.

¹⁰⁶ Vgl. Genette 2010, 154–158.

¹⁰⁷ Siehe ausführlich Kellner 2015, insbes. 91–108; Kellner 2018.

die von der Medienfiktion abhängen, noch einmal gesteigert. Zugleich wird das Erzählen damit insgesamt auf eine mediale Basis zurückgeführt, die – berücksichtigt man die mediale Inszenierung bezüglich der intradiegetischen Dokumente und ihrer Effekte auf die Figuren – eine Autorität gegenüber der von ihr abhängigen Erzählstimme bedeutet. Das Buch selbst, nicht der Traum oder die optischen Metaphern der Erzählung, und zwar das Buch in seinem doppelten intermedialen Profil, ist das zentrale Modell des Worldmaking – und damit mehr als eine Metapher.¹⁰⁸

An den Punkten, an denen die Autorität des erinnernden respektive schreibenden Ich gegenüber dem Medium regelrecht versagt, zeigt sich das Primat des Mediums. Dieses Primat gegenüber einem sich im figurierten Ich und seinen erzählten Doppelgängern abbildenden ‚Bewusstsein‘¹⁰⁹ speist sich aus der Strukturanalogie, die das Modell des Buches leistet. Welt und Medium werden so miteinander kurzgeschlossen, wobei die Erzählfunktion das erzählende Ich regelrecht ‚überspringt‘. Explizit wird dieser Kurzschluss sogar reflektiert, wenn es um die Geschichte der Nachbarin des bereits älteren Wachholder, der alleinerziehenden Balletttänzerin Rosalie geht. Im Gespräch mit seinem Nachbarn, dem Karikaturenzeichner Strobel, diskutiert Wachholder, welche Szenen Eingang in die Chronik finden sollen. Während Strobel dafür plädiert, „das Bild da drüben“ (BA 1, 36), nämlich den Blick aus Wachholders Fenster auf dasjenige Rosalies, aus dem sie gemeinsam mit ihrem Kind Alfred die Schneeflocken beobachtet, in die Chronik aufzunehmen, lehnt Wachholder scheinbar prophetisch ab: „In meinen Blättern würde es eine dunkle Seite bilden“, antwortete ich, „und die Chronik hat deren genug[!]“ (BA 1, 36). Die Prolepse der Figurenrede, die Wachholders Wissen metaleptisch überschreitet, ist dabei lediglich der Marker dafür, dass Wachholders Chronik-Projekt sich an dieser Stelle von der Erzählung insgesamt unterscheidet, die selbst wiederum als *Chronik* überschrieben ist.¹¹⁰ Nachträglich, nach dem Tod von Rosalies Kind, bestätigt Wachholder dann nur noch die Autorität der Chronik gegenüber seinen Entscheidungen:

Wie traurig hat dieser Tag geendet! Ich wollte die Geschichte der armen Tänzerin über mir, die wir einst auf den Weihnachtsmarkt begleiteten, nicht erzählen aus Furcht, diesem Bilderbuch eine dunkle Seite mehr zu schaffen; aber die unsichtbare Hand, welche die gewaltigen Blätter des Buches *Welt und Leben* eins nach dem andern umwendet, mit ihren zertretenen Generationen, gemordeten Völkern und gestorbenen Individuen, will es

108 Zum Topos des Buches als Modell der Welt siehe einschlägig Blumenberg 1986 [1979].

109 Zum Psychodesign des Erzählens siehe einschlägig Cohn 1978.

110 Vgl. Goedsche 1989, 172–176. Schedlinsky unterscheidet deshalb, nicht weniger problematisch, den ‚Chronisten‘ vom ‚Erzähler‘, vgl. Schedlinsky 1980, 52f. Vgl. auch Mergenthaler 2002, 200f.

anders als der kleine nachzeichnende Mensch. Dunkel wird doch dieses Blatt, dunkel – wie der Tod! (BA 1, 124, Herv. im Original)

Chronik und Welt treten aufgrund ihrer Strukturanalogie des Wechsels von Blättern und des Wechsels von Szenen in direkten Austausch zueinander, wobei das Ich sich zwar aus dem Medium gewinnt und vor allem daraus seine Erzählstimme erhält, sich allerdings weder als Autor noch als Erfinder behaupten kann. Stattdessen ist der alte Wachholder mit seinen Medienszenen, in denen er in der Umsetzung seines Projekts als erzähltes Ich in Erscheinung tritt, selbst eines der Bilder, die von der *Chronik* präsentiert werden. Damit setzt sich der Effekt der Medienfiktion auch in Bezug auf den alten Wachholder fort: Das ihm übergeordnete Medium verleiht ihm erst die Stimme, aufgrund derer er erzählend und erinnernd in Erscheinung treten kann.

1.4 Raum: Verkleinern und Vergrößern

Das intermedial umrissene Modell des Buches avanciert zum Modell von Welt; umgekehrt ergeben sich daraus Rückkoppelungseffekte, die von der Welt qua Analogie direkt auf die Chronik als Buch überspringen können. Dieses Modell stiftet die komplexe Zeitlichkeit der erzählten Welt. Doch die ontologische Struktur der Welt geht nicht im Modell des Buches auf, sondern zeichnet sich darüber hinaus durch Strukturen der Verkleinerung und Vergrößerung aus, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Diese Strukturen setzen an den Verfahren der rhetorischen Bildlichkeit an, die wiederum am Medium bzw. am Intermedium als ästhetische Wahrnehmung formiert wurden. In Bezug auf die Szenen tritt die ästhetische Wahrnehmung als Transformationen in Erscheinung, die sich auf die Größenverhältnisse von Raum und Figur beziehen; reflektiert wiederum wird sie in optischen Anordnungen, deren Zentrum jedoch weiterhin das Medium und nicht der Erzähler ist.

Über die Frage, welche Rolle der Raum für die narrative Struktur spielt, hat sich die Forschung zu dieser Erzählung seit jeher Gedanken gemacht. Die verschiedenen Ordnungen – sei es eine von Zentrum und Peripherie, von Ein- und Ausschluss, von Horizontale und Vertikale –, die in detaillierten Lektüren der komplexen Raumstruktur der Erzählung ausgemacht und differenziert wurden,¹¹¹ lassen sich dabei nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen und belegen letztlich die Komplexität der erzählten Welt, die mit jedem Chroni-

¹¹¹ Siehe exemplarisch Fries 1980; Goedsche 1989, 69–76; Klotz 1969; Koll 1977, 97–109; Meyer 1953, 244–247.

keintrag eine weitere Steigerung erfährt. Fragt man jedoch nach dem Verhältnis von Ich und Raum, dann lässt sich der Fokus auf ein Verhältnis von innen und außen reduzieren, der nicht verschiedenen semantisierte Bereiche meint, beispielsweise Dachstube versus Gasse oder Sperlingsgasse versus Großstadt, sondern letztlich die Frage nach der Art und Weise stellt, auf die sich das Ich narrativ in Beziehung zur Welt setzt. Wurde die Dachkammer Wachholders, von der aus er sein „Fenster- und Gassenstudium“ (BA 1, 62) betreibt, in der Regel als eine Art synekdochische Erweiterung der Figur Wachholders in den Raum verstanden, so stellt die Verschiebung von der Figur zu den Medien, wie ich sie in den vorausgehenden Kapiteln skizziert habe, die Frage, wie sich Raum und Medien zueinander verhalten. Zu diesem Zweck lohnt sich ein Blick auf die vielbeachtete Passage, die das Fenster der Dachstube als optische Vorrichtung konfiguriert:

Sehr kurzsichtig und zu arm, mir für diese Fensterstudien eine Brille, ein Fernglas oder einen Operngucker zuzulegen, war ich in Verzweiflung. Ich begriff, was es heißt: Alles liegt ins Unendliche auseinander. [...] Auf einmal fiel mein Blick auf eines jener kleinen Bläschen, die sich oft in den Glasscheiben finden. Zufällig schaute ich hindurch nach meiner kleinen Putzmacherin, und – ich begriff, daß das Universum sich in einem Punkt konzentrieren könne. (BA 1, 18)

Das Fenster stellt zugleich Kontaktpunkt und Begrenzung des Ich zur Welt dar. Diese kleine optische Szene konturiert ein Konzept von Welt, wenn auch zunächst nur in ihren metaphysischen Attributen: „Alles“ und „Unendliche[s]“. Ausgerechnet das „kleine[] Bläschen“ verschafft Abhilfe, indem es für die Begrenzung des Körpers, aber auch den Mangel an optischen Instrumenten kompensiert. Der „Punkt“ wird damit zum Moment der Vermittlung, in der sich eine Vorstellung umfassender, abstrakter Totalität, „das Universum“, in Konkretion übersetzt. Von der Unanschaulichkeit der Totalität – „Alles“ – führt das „kleine[] Bläschen“ zur „kleinen Putzmacherin“. Die Konzentration ist die Bedingung der Möglichkeit des konkreten Einzelnen, das durch das Attribut ‚klein‘ als Detail präzisiert wird und damit eine Steigerung des Einzelnen darstellt.¹¹² Nicht ein individueller Blick Wachholders formiert sich an dieser Stelle, sondern die ontologische Struktur der Welt wird als Vermittlungsproblem reflektiert. Relevant erscheint darüber hinaus das Auseinandertreten von Wahrnehmung der Figur und räumlich-optischer Anordnung, welche den Blick der Figur ermöglicht. Die Vermittlung ist damit der Figur aus- bzw. ihr vorgelagert.

Man könnte diese optische Szene nun so verstehen, dass hier Wachholders Blick durchs Fenster als welterfassender Blick in Stellung gebracht wird, aus

112 Siehe Kap. I.3.2.

dem sich die Erzählanordnung des alten Wachholder ableiten lässt.¹¹³ Allerdings ist der Blick eben nicht der, welcher dem alten Wachholder in seiner Lese- und Schreibszenen beigemessen wird. Dort tritt der Schreibtisch mit seinen Medien an die Stelle des Fensters: Wahrnehmung ist Wahrnehmung von Medien und, vermittelt durch diese Medien, Wahrnehmung von Szenen rhetorischer Bildlichkeit. Medienästhetische und ästhetische Wahrnehmung sind aufeinander bezogen. Die Fensterszene selbst ist wiederum vermittelt durch den Eintrag der Chronik, stellt also eine der Szenen dar, die mit den Verfahren der Evidentia vor Augen gestellt werden. Die Szene führt demnach keinen Standpunkt ein, von dem aus erzählt wird. Stattdessen modelliert die optische Anordnung Welt als Relation: Die Umfassendheit ist abhängig vom Detail und umgekehrt. Das Verhältnis zwischen beiden ist jedoch keine einfache Relation von Teil und Ganzem, sondern als extremes Größenverhältnis entworfen: als Konzentration, die einen Umschlag vom eigentlich entzogenen Bereich des Abstrakten hin zum konkreten Einzelnen als Detail ermöglicht.

Weil das konkrete Einzelne in dieser Szene, welche Welt konturiert, als Detail präzisiert ist, basiert das Worldmaking auf der Struktur der Vergrößerung. Zunächst ist die Frage der Größe eine Frage der Begrenzung. Die räumliche Begrenzung, die Wachholders Chronik-Projekt zugrunde liegt, setzt den Ausschnitt der Gasse für bzw. gegen die Welt: Statt den Fokus auf die Großstadt zu legen, die durchgängig als „große Stadt“ (BA 1, 11) bezeichnet und in der Forschung biographisch mit Berlin gleichgesetzt wird,¹¹⁴ beschränkt sie sich auf die Gasse und ihre Bewohner*innen.¹¹⁵ Diese Gleichsetzung ist unproblematisch, da die Großstadt nicht dargestellt wird und stattdessen eher so etwas wie die Kulisse bildet.¹¹⁶ Wachholder bestimmt seine Rolle als „Chronikenschreiber“ darin, „sein Haus einzig und allein zum Gegenstand seiner Aufzeichnungen zu machen und die große Welt draußen, die allgemeine Gassengeschichte, gehen zu lassen, wie sie will?“ (BA 1, 92). Dass mit dem „Haus“ weder eine räumliche noch eine familiäre, sondern eine soziale Einheit gemeint ist, die erst in der Großstadt aufkommt und deshalb auf das urbane Setting bezogen ist, hat Patrick Eiden-Offe in seiner sozialgeschichtlichen Lektüre der Erzählung gezeigt: Es geht um die Nachbarschaft.¹¹⁷ Der synchronen Struktur der Nachbarschaft sind die diachronen Verwandtschaftsbeziehungen entgegengestellt, welche die Szenen verbinden

113 Siehe bspw. Fries 1980, 14 f.; Goedsche 1989, 68 f.; Wertheimer 2006.

114 Vgl. Kommentar BA 1, 426. Vgl. ausführlich Goldammer 2001.

115 Vgl. Becker 2002, 93; Hanson 1983, 38; Klotz 1969, 173.

116 Vgl. dagegen Becker 2002, 81–89, die dem Text eine „großstädtische“ „Ästhetik“ (Becker 2002, 89) attestiert.

117 Siehe Eiden-Offe 2011.

und zu guter Letzt durch die Heirat von Elise und Gustav mit einer Schließbewegung zusammengeführt werden.¹¹⁸ Die Raumstruktur besitzt aber nicht nur eine ordnende Funktion im Hinblick auf die in den Szenen sich abzeichnende Handlung, sondern insbesondere für die Reflexion des Erzählens.

Bereits Volker Klotz hat in seiner Studie zur *Erzählten Stadt* von 1969 die Ausschnitthaftigkeit der Sperlingssgasse zur Folie des erzählten Raumes in der *Chronik der Sperlingssgasse* erhoben, an dem sich eine „Stadtflucht nach innen“¹¹⁹ formiere. Klotz folgt Meyers Beschreibung von Raum und Zeit darin, dass das Fenster der Wachholder'schen Dachstube den Dreh- und Angelpunkt bildet, von dem Außen und Innen zueinander in Beziehung gesetzt werden: als Domestikation.¹²⁰ Die Großstadt bildet in dieser Lesart erstaunlicherweise nicht das Ganze, die Welt, sondern eine Art räumliche Zwischenzone, die sich der Erfahrung wie der Darstellung entzieht, aber als wirre Kulisse den Rückzug der Gasse auf sich selbst ermöglicht und sie zur „schützenden Oase“¹²¹ werden lässt. Die Herausforderung der Großstadt ist damit zugleich die auszuschließende Bedrohung sowie die Bedingung, dass sich diese störungsbefreite Zone der Gasse formieren kann. Nur in dieser Rahmung, welche die Stadt leistet, kann die Gasse wiederum mit der Welt in ein Verhältnis der Analogie treten, indem sich dieselben Gesetze in ihnen abbilden. In Klotz' Analyse hat die Metapher des Buches ihren Einsatzpunkt als Analogiespender in der Vermittlung von Gasse und Welt.¹²²

Klotz' richtungsweisende Raumanalyse stellt die Weichen, die räumliche Anordnung der Chronik als mehr als ein einfach synekdochisches Verhältnis zu verstehen. Die wichtigste Erkenntnis besteht darin, dass die Raumstruktur nicht in einer räumlichen Opposition aufgeht. Stattdessen formiert die Grenze von innen und außen eine Zone, eine „räumliche[n] Zwischengröße“¹²³ bei Klotz: die Stadt, die das Innen mit einem dritten, als Ganzes oder „Welt“ zu verstehenden Bereich dazwischentretend vermittelt. Weil sich Klotz freilich für die Stadt als Projekt modernen Erzählens interessiert, zielen seine Überlegungen darauf, dass sie bei Raabe nur als domestizierte – und das bedeutet gleichzeitig auch: als Nicht-Stadt – dargestellt wird, zugleich aber einen Rückzug in die Innerlichkeit auslöst und somit eine bestimmte kleinbürgerliche Einstellung zur Folge hat.¹²⁴ Was bei Klotz wie bei den anderen Raumanalysen jedoch unbe-

118 Vgl. Goedsche 1989, 40; Maatje 1964, 47 f.

119 Klotz 1969, 167.

120 Vgl. Klotz 1969, 174; Zimmermann 1987, 430 f.

121 Klotz 1969, 179.

122 Vgl. Klotz 1969, 170.

123 Klotz 1969, 193.

124 Vgl. Klotz 1969, 190.

rücksichtigt bleibt, ist die Logik der Vergrößerung, auf welche die Umrechnung am Punkt von innen und außen hin ausgelegt ist. Nicht die Verkleinerung, wie Klotz und Meyer schreiben, sondern – gerade umgekehrt – die Vergrößerung ist die maßgebliche Operation des Erzählens, wobei der Ausschnitt lediglich den ersten Schritt darstellt. Nur so kann das Medium mit den von ihm abhängigen Szenen Welt entwerfen.

Wie in der paradigmatischen Fensterszene ist das Kleine, für das die Kinder in der Chronik figürlich eintreten, nur der Ausgangspunkt, an dem eine Vergrößerung qua Erzählen in Erscheinung treten kann. Die Betonung des Kleinen, das narrativ vergrößert wird, beschränkt sich nicht auf die Kinder, Elise und Gustav, vielmehr wird die Logik der Vergrößerung – über die Kinder vermittelt – fortgeführt. Denn den Kindern nachgeordnet sind die zahlreichen Tiere, die in Abhängigkeit von den Kindern ebenfalls als Agenten und Interaktionspartner auftreten – abstrakter formuliert: überhaupt zu validen Gegenständen der Darstellung erhoben werden. Noch bevor Elise in der dritten Phase der Chronikeinträge in Gustav einen Gegenpart erhält, ist für das Kleinkind Elise der Hund Dr. Wimmers namens Rezensent der Spielgefährte. Dass sich mit den Kindern und Tieren als Personal der Szenen eine Struktur der Vergrößerung abbildet, die mit der in der Fensterszene veranschaulichten ontologischen Struktur in Verbindung steht, findet Ausdruck in der Attribuierung des Weltbegriffs: Nicht nur wird der Bereich des Kleinen als „Kinderwelt“ (BA 1, 50, *passim*) klassifiziert, bezogen auf das Kind Elise oder vielmehr mit ihr als Rezipientin kalkulierend präsentieren die Szenen auch immer wieder Tiere als eigene Welt: sei es die Schaustellerbude mit Hunden und Affen, in der „die Bretter [...] auch hier eine Welt [bedeuteten]“ (BA 1, 59) und die damit die Bühnenmetapher der Gasse ins Kleine spiegelt, sei es die „kleine piepende Welt“ (BA 1, 82), die Elise auf dem Waldausflug im Gebüsch entdeckt, oder eben „die ganze Katzenwelt des Hauses“ (BA 1, 105).

Während die Attribuierungen des Weltbegriffs die ontologische Struktur der Konzentration variieren, welche die Fensterszene entwirft, wird die Vergrößerung dann in einer weiteren Szene explizit mit dem Worldmaking verbunden. Elises Traumerzählung von ihrem Besuch bei der „Waldrosenkönigin“ (BA 1, 88) stellt in diesem Sinn eine Steigerung der Vergrößerung dar, wenn von ihrem Standpunkt aus wiederum die ‚Insektenwelt‘ als Ausschnitt vergrößert wird, in der das Gras „wie ein kleiner Wald“ (BA 1, 88) erscheint. Sie träumt ihn auf einem gemeinsamen Waldausflug mit Wachholder, Dr. Wimmer und dem Lehrer Roder. Ihr Traum wiederum ist keine freie Erfindung, sondern abhängig von einem unmittelbar vorgelagerten Dokument, das eine „Phantasie[]“ (BA 1, 88) des Lehrers Roder präsentiert. Diese Phantasie gibt der Lehrer, wie später klar wird, auch auf dem gemeinsamen Ausflug zum Besten und sie liefert unmissver-

ständig die Vorlage für Elises Traum: Es ist eine Schwärmerei des literarisierten Ich Roders, der seine Angebetete aus der Ferne betrachtet und imaginativ sämtliche Insekten als „Diplomaten“ (BA 1, 86) mobilisiert. Aus dieser Schwärmerei also bildet sich Elises Traum, der die Insektenwelt narrativ vergrößert. Eingeleitet wird er zwar als Abkehr von der Phantasie des Lehrers: „Sie dachte an ihren Traum im Grünen, nicht an des Lehrers Phantasien – die hatte sie richtig verschlafen“ (BA 1, 88), dennoch zeichnet sich die Vorlage hinter ihrer Traumerzählung wachstafelartig ab. Und auch die Szene des gemeinsamen Waldausflugs, die sowohl die Phantasie des Lehrers als auch die Traumerzählung des Kindes rahmt, bildet sich in den Traum ab:

Ich fragte den Schmetterling, ob's sehr weit wäre; er meinte: weit wär's nicht, aber wir müßten einen Umweg machen, da läge ein groß schwarz Tier im Grase, das habe greulich nach ihm geschnappt, als er vorübergeflogen sei. Das war der arme Rezensent! Dann sagte der Schmetterling: er müsse auch den giftigen Wolken ausweichen, die da herumzögen und ihm seine hübschen Flügel ganz schwarz machten. Das war des Onkel Wimmers Zigarrendampf! – (BA 1, 88)

Identifizierend integriert Elise in ihrer Nacherzählung des Traumes beide Welten miteinander. Dabei werden narrativ zwei Perspektiven gegeneinandergestellt: die des Traumes, die im Sprecherwechsel zum Schmetterling angezeigt wird, und die des nachträglichen Erzählens, die Traum und Wirklichkeit punktuell gegeneinander auflöst. Obwohl die identifizierende Auflösung eine Richtung vorgibt: von den Elementen des Traumes in die Wirklichkeit des Ausflugs wird die Grenze dennoch porös, wenn „Herr Brennessel“ (BA 1, 89) in Elises Traum ankündigt, Doktor Wimmer zu stechen und dieser dann „wirklich mit der Hand in einen Brennesselbusch“ (BA 1, 89) fasst. Adverbial klassifiziert das Signalwort „wirklich“ den metaleptischen Effekt als solchen, wie sich das auch für andere Erzählungen Raabes feststellen lässt.¹²⁵

Was hat Elises Traumerzählung nun aber mit dem Worldmaking der Erzählung insgesamt zu tun? An ihr wird ausbuchstabiert, was den apostrophischen Szenenwechseln von der Dachkammer aus nur als Metapher zugrunde liegt, die das intermediale Modell des Buches ergänzt: als „Traum- und Bilderbuch der Sperlingsgasse“ (BA 1, 18). Im Wechsel von der Phantasie des Lehrers hin zur Traumerzählung Elises wird das Worldmaking über den Traum, der für Wachholders Szenenwechsel als Metapher dient,¹²⁶ als dreistelliges Verhältnis entworfen: Gleichsam eine Ableitung aus der Metapher initiiert die mediale Vorlage den Traum, der aber wiederum die Umgebung des Ausflugs transformiert. Die ästheti-

¹²⁵ Siehe paradigmatisch Kap. II.1.1–2.

¹²⁶ Vgl. Gardian 2017, 31; Goedsche 1989, 133–143; Schedlinsky 1980, 54–57.

sche Wahrnehmung des Traumes funktioniert jedoch anders als in der optisch-räumlichen Fensterszene, weil sie eine umgekehrte Richtung besitzt: Sie richtet sich auf die Welt selbst und verdoppelt diese in Wirklichkeit und Traum, die zwar ontologisch getrennt, aber durchlässig füreinander sind. Elise selbst ist nicht der Ursprung, sondern – nimmt man den Aufbau der Fenster-Szene als Folie – die ‚kleine‘ Linse, die wiederum das noch kleinere Detail zu vergrößern vermag.

Während also Konzentration und Vergrößerung insofern auf Welt zielen, als es dabei um die Möglichkeit von Konkretion geht, bleibt die Frage offen: Wo ist in dieser Anordnung überhaupt Welt angesiedelt? Diese Frage schließt – unter einem anderen theoretischen Framing – an die Forschungsdiskussion um die Subjektivität oder Objektivität des Weltbezugs an, die in der Regel mit der Position Wachholders gleichgesetzt wurde. Diejenigen Lesarten, welche den Erinnerungen Vorrang gegenüber den Medien einräumen, haben die Szenen der Chronik als Introspektionen beschrieben, die unter Ausschluss der Welt stattfinden, wodurch der Weltbezug als unhintergebar subjektiv gestaltet sei.¹²⁷ Konträr dazu hat Mergenthaler die Objektivität des Weltbezugs aus einem impliziten medialen Dispositiv abgeleitet: dem der Fotografie. Er spürt einem fotografischen Diskurs nach, mit dem sich eine Vorstellung von Objektivität des Mediums in das Erzählen einträgt.¹²⁸ Dieses Dispositiv interveniere im Verhältnis der beiden poetologischen Programme von Mimesis und Poiesis, die im Erzählanfang aufgerufen werden und dann im Erzählen stetig oszillieren.¹²⁹ Berücksichtigt man jedoch die Rolle der Medien für das Erzählen, dann muss dieses mediale Dispositiv revidiert werden, denn in der Ausgestaltung der Schreib- und Leseszene Wachholders erfolgt eben kein Aufzeichnen von Welt. Vielmehr hängt genau umgekehrt der Entwurf von Welt von den Aufzeichnungen ab. Der Umgang mit den Medien führt zu einem Weltentwurf, in dem das Außen, die Welt vor dem Fenster, nicht den darzustellenden Gegenstand, sondern dessen medial vermittelte Wiederholung bildet. Analog zu Elises Traumerzählung sind die auto- wie die allographischen Dokumente die Quellen, die durch Wachholder in der Lektüre an die Stelle der Welt draußen treten bzw. mit ihr übereinandergelegt werden, wobei die ontologischen Überlagerungen nicht wie in Elises Traum nachträglich sortiert werden können. In dieser Anordnung – so könnte die Überlegung zugespitzt werden – wechseln

¹²⁷ Vgl. exemplarisch Fries 1980, 8–32; Vonhoff 1994, 163f., die aber bereits auf ältere Forschung zurückgreifen. Vgl. die Kritik bei Götttsche 2000, 25.

¹²⁸ Vgl. Mergenthaler 2002, 187–198.

¹²⁹ Vgl. Mergenthaler 2002, 155. Er will zeigen, dass die Fotografie in der Chronik eben nicht mehr einer der beiden Seiten zuzuordnen sei, sondern jene Aufwertung der Fotografie zu einer Kunst figuriere, die im Fotografiediskurs erst später erfolgt sei, vgl. Mergenthaler 2002, 189f.

die Positionen: Wachholder respektive das figurierte Ich wird selbst zum Medium,¹³⁰ und zwar zum technischen Medium, das den Weltentwurf vom Medium in der Welt entfaltet. Damit rückt er in die Nähe der optischen Metapher der „Laterna magica“ (BA 1, 19), die keine unwillkürliche Erinnerung,¹³¹ sondern die mediale Szene als Projektionsszene bebildert.¹³² Diese Anordnung ist insofern objektiv, als diese Funktion nicht an Wachholders ‚Bewusstsein‘ als subjektives Bewusstsein gebunden ist. Sie hängt stattdessen von der medialen Konstellation ab: dem Schreibtisch, den Dokumenten, dem Fenster. Vervollständigt wird die mediale Szene zur Projektionsszene durch die Beleuchtung: „Ich habe meine kleine Lampe angezündet und träume wieder über den Blättern meiner Chronik“ (BA 1, 150); eine Verbindung, für die bereits Mergenthaler die Nähe zu technischen Projektionsvorrichtungen wie der Fotografie sowie der Laterna magica konstatiert hat.¹³³ Er unterscheidet dabei das fotografische Dispositiv von der Laterna magica und kommt zu dem Schluss, dass sich zwischen der subjektiven, synthetisierenden Leistung des ‚Bilderbuches‘ auf der einen und dem objektiven Verfahren der mit der Fotografie assoziierten Chronik auf der anderen Seite eine Poetik der Wirklichkeitsüberformung abbilde, die dem Programm des Poetischen Realismus entspreche.¹³⁴ Weil aber auch die Laterna magica auf die mediale Basis der Dokumente rückbezogen ist, steht sie weder Modell für die freie Einbildungskraft noch für subjektive Überformung, sondern für vom Medium abhängige Übertragung und Transformation. Welt wird nicht abgebildet, sondern übertragen: von einem Medium in ein anderes.

1.5 Text: Mise en abyme

Die weltbildende Funktion der Medien ist von der Struktur der Apostrophe abhängig, die in der Projektionsanordnung auch noch explizit von Wachholder gelöst wird. Dass die Medien vor den Erzähler treten, ist damit verbunden, wie der Erzähltext seine eigene Medialität inszeniert. Während verschiedene Dokumente in der Struktur der Medienfiktion entweder vor Augen gestellt oder in Gänze zitiert, bisweilen sogar in ihrer medialen Form präsentiert werden, fällt ein Dokument im Besonderen auf, weil es die Chronik in verdichteter Form er-

130 Vgl. unter anderen Prämissen bereits Martini 1964a, 665; vgl. auch Klotz 1969, 172, 193.

131 Vgl. anders Jückstock-Kießling 2004, 62.

132 Vgl. ähnlich Göttsche 2000, 27.

133 Vgl. Mergenthaler 2002, 201–203.

134 Vgl. Mergenthaler 2002, 207–210.

neut abbildet: die „*Strobeliana*“ (BA 1, 143, Herv. im Original). Sie bilden – wie ich in diesem letzten Kapitel zeigen möchte – nicht nur das Prinzip des World-making im Kleinen ab und lösen es damit endgültig vom Erzähler Wachholder, sondern sie partizipieren auch an der spezifischen Struktur des medialen Erzählens und führen sie fort.

Ulrich Strobel, Karikaturist und Wachholders Nachbar, stellt in gewisser Weise eine Komplementärfigur zu Wachholder dar.¹³⁵ Als neuer Bewohner der Sperlingssgasse vermittelt ihm Wachholder eine Tätigkeit in der lokalen Redaktion der „*Welken Blätter*“ (BA 1, 34), der einst auch sein Freund Wimmer angehört hatte. Seit seiner Bekanntschaft mit Wachholder, die der Eintrag vom 2. Dezember erzählt, begleitet und kommentiert der Karikaturist Wachholders Chronik-Projekt und ist somit die einzige Figur, die neben Wachholder Zugang zu und Einblick in die Medienszene der Chronik besitzt. Strobels kommentierende Funktion kulminiert in den „*Strobeliana*“ (BA 1, 143, Herv. im Original), welche die zweite Hälfte des Doppeleintrags vom 14. März ausmachen und in welcher Strobel an die Stelle Wachholders tritt. Dieses Dokument, das ähnlich wie beispielsweise Wimmers und Nannerls Brief oder auch die Korrespondenz zwischen Elise und Gustav als schriftliches Dokument im Diskurs der Erzählung präsentiert wird, unterscheidet sich von den anderen Dokumenten darin, dass es das einzige ist, dessen Entstehungszeit in die der Chronik selbst fällt.

Eingeleitet und motiviert als Kritik an Wachholders Chronik-Projekt, die sich aus einer Redaktionssitzung entspinnt (vgl. BA 1, 140f.), wird die Entstehung des Dokuments zunächst im Rahmen der Chronik erzählt: Das Gespräch zwischen Wachholder und Strobel endet darin, dass Wachholder Strobel seinen Arbeitsplatz überlässt und sich auf einen Spaziergang begibt:

„Sie haben vor einiger Zeit versprochen, ein Mitarbeiter meiner Chronik werden zu wollen, ich nehme Sie jetzt nach Ihrer so tief eingehenden Kritik sogleich beim Wort und – lasse Sie mit Dinte, Feder und Papier allein, daß Sie Ihren Beitrag derselben auf der Stelle anhängen.[“] (BA 1, 141)

Jedoch verfährt die Erzählung an dieser Stelle nicht chronologisch: Zuerst wird Wachholders Rückkehr von seinem Spaziergang erzählt, bei der er seinen Arbeitsplatz verwüstet vorfindet. Erst dann übergibt er Strobel das Wort, oder besser: die Schrift. Die nachträgliche Umbesetzung der schreibenden Position wiederum findet im Medium statt, wenn die *Strobeliana* als einziges im Diskurs der Erzählung vollständig präsentiertes allographisches Dokument eine eigene

¹³⁵ Vgl. Blödorn 2016, 61; Brandt 1983, 55–58; Gardian 2017, 29; Lensing 1981, 35; Schedlinsky 1980, 104–111.

Überschrift analog zu den Datumsangaben der Einträge erhalten und nicht mit Anführungszeichen markiert sind.

In ihrer Struktur und ihren Verfahren bilden die Strobелiana die Chronik im Kleinen und in verdichteter Form ab, so dass sich die Erzählung an diesem Dokument spiegelt.¹³⁶ Weil diese Entsprechungen gemeinsam mit der durchaus scharf geäußerten Kritik Strobels einen Gestus der Persiflage oder eben – um in Strobels Rollenprofil zu sprechen – der Karikatur entspricht, wurde in der Forschung den Strobелiana eine „poetologische Sonderstellung“¹³⁷ eingeräumt, die einen Kommentar zu den Verfahren der Chronik erkennen lässt.¹³⁸ Unabhängig von einer wie auch immer zu qualifizierenden und wo auch immer zu lokalisierenden ‚kritischen Einstellung‘, geht es im Folgenden um die Struktur und die Form der Partizipation der Strobелiana an der Chronik, die ich an drei Schauplätzen beschreiben möchte: In Bezug auf ihre mediale Struktur, in Bezug auf eine thematisch gestiftete Rollenanalogie zwischen Stobel und Wachholder sowie in Bezug auf ihre rhetorischen Verfahren. Diese drei Aspekte spielen zusammen, wenn die Strobелiana die Chronik in eine ästhetische Form bringen: in die der *Mise en abyme*, die darüber hinaus in den Strobелiana selbst reflektiert wird.

Mit ihren vier Einträgen imitieren die Strobелiana die tagebuchförmigen Einträge der Chronik.¹³⁹ Ihre Datumsangaben vom 15. November bis zum 1. Mai geben den Einträgen eine chronologische Abfolge, bilden aber neben der zeitlichen Ordnung noch eine bestimmte Frequenz, wenn diese von größeren Lücken zwischen den Einträgen bis zu den in der Forschung zum Teil zusammengefassten ‚Doppeleinträgen‘ desselben Datums hin variiert.¹⁴⁰ Die Strobелiana verdichten nun nicht nur die Kalenderdaten der Chronik zu Angaben der Uhrzeit, sondern greifen ebendiese Doppeleinträge der Chronik auf, wenn sie die Stunde zwischen „3 Uhr“ (BA 1, 143) und „4 Uhr“ (BA 1, 145) in vier Einträge im Viertelstundentakt aufteilen, und so die Verdichtung der Zeit vom Kalenderjahr auf die Tageszeit zusätzlich auf den Viertelstundentakt verkürzen.¹⁴¹ Weil die Einträge zwar in der taktgebenden Struktur denselben Zeitraum bezeichnen, aber in ihrer Länge wiederum sehr unterschiedlich ausfallen, treten Zeit des Mediums und Zeit des Erzählens auseinander. Das Dokument gibt

¹³⁶ Vgl. Goedsche 1989, 189; Klotz 1969, 171.

¹³⁷ Kellner 2015, 103.

¹³⁸ Vgl. Althaus 2008; Fries 1980, 25; Goedsche 1989, 188 f.; Hanson 1983; Kellner 2015, 82–84, 103–108.

¹³⁹ Vgl. Kellner 2015, 82–84.

¹⁴⁰ Zu den Doppeleinträgen siehe Goedsche 1989, 20–26.

¹⁴¹ Vgl. Kellner 2015, 83.

eine Zeitstruktur vor, die eben nicht in einer konstruierten Zeit des narrativen Diskurses, der Erzählzeit, aufgeht.

Ein weiterer Schauplatz der Imitation neben der medialen Präsentation besteht in semantischen Analogien zwischen Strobel und Wachholder, die sich auf die Schreibszenen beziehen. Denn die Strobelianen eröffnen in auffälliger Ähnlichkeit zur Lese- und Schreibszenen, in der Wachholder eingeführt wird:¹⁴² „Ich habe mir eine Zigarre angezündet, den Bogen neben mich ins Fenster gelegt und beginne meine Beobachtungen“ (BA 1, 143). Statt Wachholders Pfeife raucht Strobel Zigarre, aber dennoch: In minimaler Abweichung übernimmt er das Dispositiv des Chronik-Projekts, das insbesondere auf dem Nebeneinander von Dokumenten und Fenster beruht. Auch zuerst „natürlich das Wetter“ (BA 1, 143) zu bringen, befolgt die Vorlage der Chronik Wachholders akribisch, wenn auch der Schnee ausbleibt. Dass Strobel den Schreibtisch und damit die Position Wachholders übernimmt, affirmiert also zunächst die homodiegetische Schreibszenen. Über die Analogie der Parameter wird die Abhängigkeit der Rolle des Erzählers vom medialen Dispositiv, die bereits vom Anfang der Chronik inszeniert wird, im Kleinen der Strobelianen erneut bestätigt.

Die mediale Struktur der Einträge hat jedoch nicht nur einen zeitlichen Effekt, sondern sie ist auch strukturgebend für die Erzählverfahren, in denen die Strobelianen ebenfalls die Chronik imitieren. Das homodiegetische Erzählen Strobels ist nämlich wie dasjenige Wachholders eines, das die Position des erzählenden Ich mithilfe von Gedankenfiguren in Szene setzt und daraus sowohl ein gleichzeitiges Erzählen wie reflektierende Passagen ableitet, in denen Gedankenwiedergabe und Erzählerkommentar ununterscheidbar werden. Was in der Chronik das zentrale Erzählverfahren ausmacht – die Szenenwechsel – findet in den Strobelianen in einer einzigen Szene statt, mit der sich der weitgehend reflexive und häufig als satirisch eingestufte Charakter der Strobelianen verändert.¹⁴³ Ausgerechnet in einer kleinen Reiseerzählung anekdotischen Charakters verliert sich Strobel dann im Erzählen. Insgesamt durchlaufen die Einträge verschiedene thematische, aber auch poetologische Stationen,¹⁴⁴ deren Abschluss der Wechsel zu dieser ausführlichen Szene bildet.

Allerdings verfährt die Überleitung weniger performativ als betont narrativ – „Es war“ (BA 1, 145) – und zwar unter Verzicht auf eine Gleichzeitigkeit der beiden Szenen, auf die sonst die Verfahren der Evidentia zielen, die für die Szenenwechsel zentral sind. Stattdessen trägt Strobel den Status als imaginierte

¹⁴² Vgl. Goedsche 1989, 188.

¹⁴³ Vgl. exemplarisch Kellner 2015, 84. Zu einer Einordnung in satirische Erzähltraditionen siehe Althaus 2008.

¹⁴⁴ Vgl. Kellner 2015, 82–84.

Szene nach: „Wo war ich eben, als das Kindergeschrei drunten auf der Straße mich aufweckte? Ich will versuchen, es der Chronik einzuverleiben“ (BA 1, 145). Die rhetorische Inszenierung, die in die neue Szene überleitet, stellt den Versuch und nicht den Vollzug ins Zentrum, wodurch der Gestus der Imitation hervorgekehrt ist. Zudem zielt die Frage nicht auf einen Wechsel der Szene, sondern deutet zunächst nur eine Gleichzeitigkeit an, welche die raumzeitliche Deixis auseinandertreten lässt: „Wo war ich *eben, als*“ (BA 1, 145, Herv. C.P.). Als Antwort beginnt Strobel zu erzählen: „Es war an einem Sonntagmorgen im Juli, als ich auf braunschweigschem Grund und Boden am Uferrand der Weser lag und hinüberblickte nach dem jenseitigen Westfalen“ (BA 1, 145). Doch statt auf das räumliche Interrogativpronomen ‚wo‘ zu antworten, markiert die Einleitung der Szene die zeitliche und räumliche Differenz, knüpft aber dennoch an die Vorstellung einer Gleichzeitigkeit an, indem sie die Satzstruktur des temporalen Nebensatzes doppelt und mit der Frage chiasmisch verschaltet: „Wo war *ich* eben, als [es, das Kindergeschrei]“ und „Es war [...], als *ich*“ (BA 1, 145, Herv. C.P.).

Der Schluss der Szene, mit der zugleich auch die Strobiana enden, hebt die Nachträglichkeit der erzählten Szene in einer Apostrophe auf, die den Apostrophen der Chronik entspricht. Das Besondere ist, dass sie sogar eine doppelte Apostrophe darstellt, weil sich nicht nur das erzählende Ich von der Szene ab- und der Schreibszene an Wachholders Schreibtisch zuwendet, sondern sich auch das erzählte Ich Strobels in der erzählten Szene abwendet. In seinem Mittagsschlaf von einem vorbeifahrenden Dampfer gestört, schreckt das erzählte Ich Strobels auf und kehrt sich von seiner Ruhestätte in einer Schimpftirade ab: „wütend sprang ich auf, schrie: Hole der Henker die Wirtschaft! und marschierte brummend auf Rühle zu“ (BA 1, 149), woraufhin die autonome Gedankenrede des schreibenden Ich unterbricht:

– – – Wetter, was ist das für ein Lärm in der Sperlingsgasse?! Heda – da ist ein Hundefuhrwerk in einen Viktualienkeller hinabgepoltert, und ich – ich, der Karikaturenzeichner Ulrich Strobel, sitze hier und schmiere Unsinn zusammen! Hol der Henker auch die Chronik der Sperlingsgasse! – Adieu, Wachholder! (BA 1, 149f.)

Die Gedankenfiguren der Exclamatio und der Interrogatio stiften Gegenwärtigkeit und leiten den Wechsel der Deixis ein, der dann in der erzählten Schreibszene auch narrativ eingeholt wird: Das figurierte Ich der Gedankenrede wird wieder in ein erzähltes schreibendes Ich gedoppelt, wie die Geminatio „ich – ich“ unmissverständlich anzeigt. Angesichts dessen, dass die Einleitung der Szene das Format der Apostrophe nur zitiert, aber noch nicht zu vollziehen vermag, wird das performative Moment in dieser finalen ‚Reversio‘ umso deutlicher: Der Versuch ist im Vollzug aufgehoben. Eine letzte Geste besiegelt die performative Kraft der

Abwendung dann noch auf einer dritten Ebene, wenn der Abschied „Adieu, Wachholder“ zugleich das Ende des Dokuments bedeutet.

Mit den Strobiana fügt sich also nicht einfach ein weiteres Dokument in den narrativen Diskurs ein. Stattdessen imitieren die Strobiana die Chronik im Hinblick auf ihre mediale Struktur, ihre rhetorischen Verfahren und die sich in ihr formierende Rolle des homodiegetischen Erzählers. Damit wiederholt sie die Chronik im Kleinen, die aber eine Wiederholung in Abhängigkeit von der medialen Struktur derselben darstellt: als „Chronik in der Chronik“.¹⁴⁵ In der Forschung wurden die Strobiana häufig als satirische Einlassung oder als parodistischer Selbstkommentar gelesen,¹⁴⁶ der in der älteren Forschung sogar direkt dem Autor Wilhelm Raabe zugeschrieben wurde.¹⁴⁷ Dabei wurde häufig konstatiert, dass sich die ironisch-distanzierenden Verfahren zum Ende der Strobiana aufzulösen scheinen und die Kritik Strobels an Wachholders Projekt damit im Schreibvollzug der Boden entzogen wird.¹⁴⁸ Würde man also die Strobiana auf ihr satirisches Moment beschränken, dann würde sie eine gescheiterte Kritik vorführen. Bemerkenswert an den Strobiana ist aber, dass die Imitation unabhängig von der pragmatischen Rahmung des Dokuments im Streitgespräch zwischen Strobel und Wachholder einen ästhetischen Mehrwert generiert, indem sie den Fokus auf die Form richten. Während die Verfahren der ironischen Distanzierung einen Impetus erkennen lassen, der als satirisch oder je nach Begriffsdefinition auch als parodistisch – im Sinne einer „Nachahmung und komische[n] Umfunktionierung“¹⁴⁹ – bezeichnet werden kann, akzentuiert die Imitation der Form und der Verfahren ein anderes Konzept der Parodie: „die Imitation eines Musters“.¹⁵⁰ Damit setzt sie an der spezifischen Intermedialität der Text-Text-Beziehung an, auf der das narrative Worldmaking der Chronik beruht, wie ich es in Kapitel 1.3 beschrieben habe. Während das Konzept der Parodie die Literaturtheorie vor die Herausforderung stellt, wo und wie ihre Form der Imitation von anderen Arten der intertextuellen Partizipation abzugrenzen sei, ist der Begriff für die intratextuelle Beziehung zwischen Chronik und Strobiana weitaus weniger problematisch. Schließlich ist die Parodie der Strobiana in ihre eigene Vorlage eingelassen, wodurch die architextuelle

145 Klotz 1969, 171. Vgl. Althaus 2008, 4.

146 Vgl. Goedsche 1989, 188 f.

147 Vgl. Kommentar BA 1, 464. Vgl. außerdem bspw. Hanson 1983, 44–48; Zimmermann 1987, 435.

148 Vgl. Kellner 2015, 84.

149 Rose 2006, 7. Vgl. Wirth 2017, 26.

150 Verwey/Witting 1979, 7.

Struktur der Chronik hervortritt.¹⁵¹ Doch als Einlassung sind die Strobiana ja nun eben selbst Teil der Chronik, sie steigern deren Komplexität qua Wiederholung und führen vom Medium zur Form des Textes.

Zur Form führen die Strobiana deshalb, weil sie eine Struktur der Mise en abyme in der Erzählung errichten, die dezidiert ästhetisch ist. Im Hinblick auf die Chronik in der Chronik wäre folglich grundsätzlich zu überlegen, ob der aus der Bildenden Kunst entlehnte Begriff der Mise en abyme, also die paradoxe Struktur des identisch Enthalten-Seins eines medialen Artefakts, die in der Regel nur durch Verkleinerung erzielt werden kann, eine adäquate Beschreibung leistet.¹⁵² Dass es aber genau um diese ästhetische Form geht, das macht die Fliegen-Episode deutlich, die den ersten Eintrag der Strobiana ausmacht. Freilich besitzt die kleine Beobachtungsszene der Fliege auch einen komischen Effekt und überführt somit die inhaltliche Kritik Strobels an Wachholders Chronik in eine ironisch-distanzierende Schreibweise: „Wahrhaftig, da ist ja eine Fliege! Welch ein Fund für einen Chronikenschreiber!“ (BA 1, 143). Doch der komische Effekt ist nicht die eigentliche Funktion dieser Episode, vielmehr wird sie ergänzt von einer Fortführung der Struktur, welche die Strobiana in die Chronik einführen: eine Wiederholung im Kleinen. Denn die Fliege ist nicht nur Objekt der Beobachtung:

Halt, jetzt setzt sie sich auf meine Kniee nach mehreren vergeblichen Angriffen auf meine Nasenspitze; sie nimmt den Kopf zwischen beide Vorderbeine, kratzt sich hinter den Ohren und – – – kleiner! – Dahin geht sie, eine Spur hinterlassend auf meinem Knie und – in der Chronik der Sperlingsgasse! [...] Wer weiß, was der Punkt, den der kleine Tourist da eben niedergelegt hat, eigentlich bedeutet? Wer weiß, ob es nicht ein deponiertes Tagebuch ist, voll der geistreichsten Bemerkungen[.] (BA 1, 143)

Zwar hypothetisch und in hyperbolischer Distanzierung, aber vergleichend die Folie der Chronik aufgreifend, führt die Frage die Struktur der Mise en abyme fort und verkleinert dabei den Rahmen erneut. Nur andeutungsweise wird die Chronik in der Chronik um eine weitere Einlassung, das „deponiert[e] Tagebuch“ ergänzt.¹⁵³ Die „Spur“ der Fliege ist die Voraussetzung für diese Struktur, denn sie fungiert als Medium, indem sie die Fliege indexikalisch repräsentiert. Die Materialität des Fliegenkots dient zugleich dazu, die Schriftlichkeit von Strobiana und Chronik auf der Textoberfläche zu inszenieren: Denn noch bevor von der Spur der Fliege erzählt wird, tritt sie im Text in Erscheinung:

¹⁵¹ Vgl. Goedsche 1989, 188.

¹⁵² Zu diesem Transfer und dessen (erzähl-)theoretischen Problemen siehe Scheffel 1997. Vgl. Wolf 1993, 292–305.

¹⁵³ Vgl. Goedsche 1989, 188.

„– – – kleiner!“ Die Gedankenstriche und Auslassungszeichen bilden die Spur der Fliege typographisch ab, und führen damit ein Verhältnis der Ähnlichkeit zwischen Text und Spur in der erzählten Welt ein: als Bild.¹⁵⁴ Damit wiederholen sie das, was auch die Präsentation der Strobiana in der Chronik leistet: Sie zeigen, dass die Dokumente ebenso wie die Form der Chronik insgesamt grundsätzlich metaleptisch angelegt sind, indem sie nämlich den Gegenstand der erzählten Welt auf der Oberfläche des schriftlichen Textes und seiner Gestaltung doppeln.

Diese Miniatur der Fliege und ihrer Spur stellt eine Analogie zu den Strobiana und Strobel sowie, in der Verlängerung der *Mise en abyme*, zu Wachholder und seiner Chronik her. Thomas Althaus hat den gattungsgeschichtlichen und intertextuellen Kontext nachgezeichnet, der mit dem Titel der Strobiana aufgerufen wird, und verortet das Dokument in der frühneuzeitlichen Tradition der ‚ana‘-Schriften sowie ihrer Rezeption in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.¹⁵⁵ Diese Textsorte zeichnet sich weniger durch eine feste Form als durch einen spezifischen Bezug zu ihrer Produktionsinstanz aus, der nämlich ebenfalls indexikalisch verstanden werden kann: als Nachlass.¹⁵⁶ Ebenso wie die toten und abwesenden Figuren die Voraussetzung für die apostrophisch organisierten Szenen darstellen, scheint im Dokument der Strobiana der Tod ihres Verfassers angelegt. In der Fortsetzungslogik der *Mise en abyme* bedeutet das wiederum auch den Tod Wachholders, den seine Chronik für ihn bereithält. Dieser Befund ist – wenngleich etwas radikal – auch in den selbstreflexiven Passagen bereits mitangelegt, wenn der Tod die Bedingung für das Auseinandertreten von Produktion und Rezeption ist:

Die Bühne ist klein, der darauf Erscheinenden sind wenig, und doch können sie eine Welt von Interesse in sich begreifen für den Schreiber und eine Welt von Langeweile für den Fremden, den Unberufenen, dem einmal diese Blätter *in die Hände fallen sollten*.

(BA 1, 18, Herv. C.P.)

Wie schon die Figuren und ihre Dokumente, auf denen die Szenen basieren, übergibt auch das in seiner medialen Szene ausgestaltete Ich seine Stimme an das Medium. Analog zu den Dokumenten ist damit für die Chronik angelegt, dass ihre weltbildende Funktion in der Rezeption wiederum aktiviert werden kann, dann aber zu den Bedingungen des Todes. Es liegt die Vermutung nahe:

¹⁵⁴ Zum Bild als wahrnehmungsnahes Zeichen, das damit auf einer spezifischen Form der Ähnlichkeit basiert, siehe Sachs-Hombach 2013, insbes. 94.

¹⁵⁵ Siehe Althaus 2008. Vgl. Zeller 1999, 154f.

¹⁵⁶ Vgl. Althaus 2008, 2.

Kein alter, erinnernder Wachholder erzählt in den Blättern der Chronik, sondern ein toter.

Wie ist diese Überlegung nun mit der spezifischen Text-Text-Beziehung der *Chronik* zusammenzubringen, in der die Chronik Wachholders und die Erzählung auseinandertreten? Wie ich gezeigt habe, basiert die mediale Szene Wachholders in erster Linie auf einer Leseszene, in der die einzelnen Dokumente zur Projektion verschiedener Szenen dienen. Eine Übertragung dieser Projektorfunktion in den in seiner Medialität inszenierten Erzähltext ist in Referenzen auf die Schreibtätigkeit angedeutet, selbst aber nicht Teil der Darstellung. Stattdessen nähern sich mit dem Schluss der Erzählung das Ende der Projektion und die Ablösung Wachholders im Medium an. Denn mit dem Ende der Erzählung ist auch die Projektorfunktion Wachholders abgeschlossen. Nicht von ungefähr greift die finale Medienszene erneut das Bild der Beleuchtung auf, das Erzählen und Projektion miteinander verbindet:

Meine Lampe flackert und ist dem Erlöschen nahe. Mit müder Hand schließe ich das Fenster und schreibe diese letzten Zeilen nieder:

Seid begrüßt, alle ihr Herzen bei Tage und bei Nacht; sei begrüßt, du großes, träumendes Vaterland; sei begrüßt, du kleine, enge, dunkle Gasse; sei begrüßt, du große, schaffende Gewalt, die du die ewige *Liebe* bist! – Amen! Das sei das Ende der Chronik der Sperlingsgasse! – –
(BA 1, 171, Herv. im Original)

Das Erlöschen der Lampe deutet das Ende der Projektion an, auf der das mediale Erzählen der Chronik basiert, zugleich aktiviert sie an dieser Stelle eine Semantik des Todes.¹⁵⁷ Die letzte Abkehr oder Ersetzungsbewegung der Erzählung ist die von Wachholder und Medium: Von der „müde[n] Hand“ geht der Erzähler zu den „letzten Zeilen“ über. Diese werden dann nur noch zitiert; dort ist Wachholder also bereits Funktion des Mediums, in dem er in den Gedankenfiguren ein letztes Mal in Erscheinung tritt und das Ende der Chronik wie auch sein eigenes Ende performativ besiegelt. Von dort aus wird aus der gesamten Erzählung, wie sie in ihrer medialen Form präsentiert ist, ein Nachlass.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Vgl. Decker 2005, 111.

¹⁵⁸ Vgl. ähnlich Kellner 2015, 71, welche die Chronik jedoch als zukünftigen Nachlass versteht.

2 Altershausen

Ein „Erzählexperiment“,¹ ein Grenzfall zwischen Spätrealismus und klassischer Moderne² oder gar ein Fragment aus der inneren Notwendigkeit eigener Aporien heraus?³ Dass Raabes letzte, im Jahr 1911 postum erschienene Erzählung *Altershausen* (1902) ein in mehrfacher Hinsicht radikaler, aber auch konsequenter Text ist, darin ist sich die rezente Raabe-Forschung einig.⁴ Bereits die zeitgenössische Rezeption, in der sich Literaturkritik und Würdigung unter generischen Vorzeichen des Nachrufs überlagern,⁵ fällt nicht nur ausgesprochen freundlich aus, sondern betont die Schlüsselstellung der Erzählung für Raabes Werk, das nach fast 50 Jahren schriftstellerischer Betätigung insgesamt 68 Romane und Erzählungen umfasst.⁶ Diese Schlüsselstellung nimmt sie vor allem innerhalb der Gruppe der homodiegetischen Erzählungen ein, weshalb es auch nicht verwunderlich ist, dass Nathali Jückstock-Kießling ihre einschlägige Studie zum *Ich-Erzählen* bei Raabe mit einer paradigmatischen Lektüre von *Altershausen* beginnt.⁷ Dabei ist ihr Urteil, *Altershausen* sei ein Schwellentext, der die – zugegebenermaßen spät angesetzte – Epochengrenze zur Moderne markiert,⁸ auch für Raabes Erzählwerk und nicht nur im Hinblick auf seine literaturgeschichtliche Stellung tragfähig. Geradezu janusköpfig führt *Altershausen* je nach Perspektive zurück in Raabes frühere Erzählungen sowie in die Erzählexperimente des frühen zwanzigsten Jahrhunderts.

Diese Janusköpfigkeit spiegelt sich auch in der Anlage der Erzählung, wie Jückstock-Kießling dargelegt hat.⁹ Eine komplexe Inszenierung der narrativen Stimme (*voix*) konterkariert die in 16 Kapiteln präsentierte Handlung um die Reise des 70-jährigen Psychiaters Fritz Feyerabend in die Kleinstadt seiner Kindheit: das titelgebende Altershausen. Bestehend aus fünf durch Abteilungssternchen typographisch abgesetzten Abschnitten führt der in der Forschung als „Prolog“¹⁰ bezeichnete Erzählanfang in einem Wechsel der Pronomen vom hete-

1 Detering 2016, 256.

2 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 34. Vgl. bereits Buck 1987, 44. Vgl. diskutierend Moser 2015, 373–377.

3 Vgl. Sammons 1987, 316–330.

4 Für einen Überblick siehe Detering 2016.

5 Vgl. Oehlenschläger 1981b, 143.

6 Für einen Überblick zur zeitgenössischen Rezeption siehe Kommentar BA 20, 476–481.

7 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 9–34.

8 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 33f.

9 Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 17–22.

10 Detering 1990, 246, passim. Vgl. bereits Adolphs 1985, 94; Buck 1987, passim.

rodiegetischen zum homodiegetischen Erzählen und wieder zurück.¹¹ Auf diese Weise implementiert er ein Ich des Erzählens als bloße Position; eine Inszenierung, die zugleich erzähltheoretische Reflexion leistet – und eine entsprechende Beschreibung erfordert – wie auch eine subjekttheoretische Dimension der Erzählung eröffnet.¹² Die Kapitel präsentieren dann – heterodiegetisch – eine chronologisch geordnete Handlung: Fritz Feyerabend entwickelt anlässlich seines 70. Geburtstages ein „Heimweh nach der Jugend“ (BA 20, 217), das mit Erinnerungen an seinen Schuldfreund Ludchen Bock einhergeht. Dieses Heimweh ergründet Feyerabend zunächst auf ausgedehnten Spaziergängen, bevor er seiner Schwester seine Reisepläne nach Altershausen eröffnet und am darauffolgenden Tag die Reise antritt. Ankunft und Aufenthalt in Altershausen erscheinen geradezu als iterative Anagnorisis,¹³ die in den Begegnungen mit Ludchen Bock, dem „greisen Altershausener Kind[]“ (BA 20, 244), und seiner ehemaligen Schulfreundin und inzwischen mütterlichen Pflegerin Minchen Ahrens kulminiert.¹⁴ Nicht nur die grundsätzliche Verunsicherung über den Status dieser Reise, die nicht von ungefähr auch als „Fahrt nach Traumland“ (BA 20, 233) bezeichnet wird, sondern auch die zwei ausführlichen Traumerzählungen markieren die Modalität als *das* ontologische Problem der Erzählung. Die letzten Kapitel präsentieren ausgedehnte Gespräche zwischen Feyerabend und Minchen Ahrens, die in intradiegetische Erzählungen übergehen, zunächst aber immer noch auf ihren pragmatischen Rahmen am Erinnerungsort des „Maienborn“ (BA 20, 269) oder an Minchens Kuchentafel zurückgeführt werden. Als Feyerabend Minchen dann endgültig, nämlich auf unbestimmte Zeit das Wort erteilt, findet der Text sein abruptes und typographisch markiertes Ende.¹⁵

Das Verhältnis von experimentellem Prolog und schematischem Plot hat die Forschung geradezu einstimmig als Symptom einer Identitätskrise erachtet, die in verschiedenen theoretischen Paradigmen auch je verschieden beschrieben worden ist.¹⁶ Gerade die offenkundige Nähe zu den zeitgleich entstehenden psychologischen und vor allem psychoanalytischen Beschreibungsmodellen des modernen Subjekts haben sich als ausgesprochen fruchtbar erwiesen,¹⁷ wenngleich Raabes durch und durch psychologisch konfigurierter Text keine

11 Siehe die Analyse von Oehlenschläger 1981a.

12 Siehe v. a. Drummer 2005, 194–245; Göttische 2000, 153–171; Krebs 2009, insbes. 284–312.

13 Zum Modellbegriff der Anagnorisis siehe Geulen 2008. Zur Wiederholung vgl. Baßler 2010, 78.

14 Siehe Geulen 2008; Herwig 2015.

15 Zur Notwendigkeit des Abbruchs und dem Zusammenhang von Fragment und Erzählstruktur siehe Adolphs 1985, 105; Oehlenschläger 1981a, 401f.; Thomé 1993, 167f.

16 Siehe zusammenfassend Detering 2016, 257.

17 Siehe Dierks 1998, 177–183; Thomé 1993.

Rezeption der Freud'schen Psychoanalyse darstellt, sondern – und zwar in erstaunlicher Akkuratessse – protopschoanalytisch funktioniert.¹⁸ Obwohl mit Feyerabend einer der ersten Psychiater die Bühne der deutschsprachigen Erzählliteratur betritt, ist das psychologische Wissen der Erzählung durchaus kein propositionales oder begriffliches. Vielmehr entsteht in der Faktur der Erzählung eine dezidiert psychologische Epistemologie, insbesondere im Verhältnis von ‚Ich-‘ und ‚Er-Erzählung‘.¹⁹ Während die Krise des Subjekts, die der Text als Erzählkrise entwirft, indem er eine Vorstellung von ‚Erzählern‘ oder narrativen Instanzen unterläuft, bereits ausführlich diskutiert wurde, hat die spezifische Rolle der Welt und des Weltbildens in der Forschung bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Denn die Krise der ‚Instanz‘ wird auf einer erstaunlich ‚intakten‘, anschaulichen erzählten Welt ausgetragen, die – wie ich meine – dadurch einen anderen Status im narrativen Gefüge der Erzählung erhält.

Wenn ein Erzähltext Raabes das radikalisiert, was in vielen anderen bereits an seine Grenzen geführt worden ist – die Vorstellung von Erzählinstanzen – dann ist das *Altershausen*. Jedoch ist umgekehrt die Einschätzung nicht zu teilen, dass *Altershausen* das in früheren Texten noch intakte Modell fest auszumachender Erzählinstanzen oder sogar figurierter Erzähler unterläuft; vielmehr bringt die Erzählanlage die ontologischen Operationen zum Vorschein, auf denen solche Modelle immer basieren und die in Raabes Erzählwerk seit der *Chronik der Sperlingsgasse* noch nie ohne Brüche das Erzählen organisiert haben. Im Hinblick auf den spezifischen Einsatzpunkt des Mediums in der narrativen Struktur ist in *Altershausen*, wie ich im Folgenden zeigen möchte, das Verhältnis der Strukturen der Stimme (*voix*) und der erzählten Welt im Vergleich zu den tagebuchähnlichen Chronikererzählungen, mit denen *Altershausen* häufig verglichen wird,²⁰ genau umgekehrt. Dort werden Erzähler in Schreib- und Leseszenen entworfen, die den Weltentwurf sowohl an die Medien delegieren als auch Weltzugriff über sie vermitteln. Hingegen ist der Einsatzpunkt der Medien für das Worldmaking in *Altershausen* ein anderer. Denn das Medium adressiert das Ursprungsaxiom des Erzählakts, das selbst nicht in der erzählten Welt verortet ist und auch nicht den Zugang zu ihr formiert, sondern in einer Substitutionsstruktur hinter der erzählten Welt aufscheint. Die erzählte Welt und die Verfahrenslogiken, die sich in ihr abbilden, vermitteln nämlich den

¹⁸ Vgl. Thomé 1993, 151–168. Vgl. dagegen Maatje 1961, 318; Meyer 1953, 240.

¹⁹ Siehe Wucherpfennig 2011, 124–129.

²⁰ Nicht wenige Positionen machen den Vergleich argumentativ fruchtbar, siehe bspw. Müller 2013; Oehlenschläger 1981a, insbes. 389–391.

Subjektentwurf der Erzählung. Damit ist die erzählte Welt nicht der Gegenstand der Erzählung, sondern ihr Mittel.

Im ersten Schritt (2.1) werde ich den komplexen ‚Prolog‘ analysieren, der die Denkfigur des Endes mit dem Anfang verbindet, bevor ich mich anschließend (2.2) den Strukturen der narrativen Stimme (*voix*) im Prolog und ihrem Verhältnis zur restlichen Erzählung widme: Vor dem Hintergrund der Struktur der Fiktion wird aus dem Prolog die Exposition. Ausgehend von der Lektüre der Exposition werde ich analysieren (2.3), wie ihre Strukturen in der Erzählung fortgeführt werden, und zwar, indem im erzählten Raum die Verfahrenslogiken von Verschiebung und Verdichtung in den Bewegungsformen des Spaziergangs und der Eisenbahnfahrt Anschauung erhalten. Im vierten Schritt (2.4) stehen die Träume im Fokus, die den Weltentwurf wieder an die Exposition rückbinden und die gesamte Fahrt nach Altershausen damit als modale Verdoppelung modellieren. Abschließend möchte ich die Inszenierung im Medium des Schrifttextes in den Blick nehmen (2.5), die gemeinsam mit dem Modell des Traumes das Problem des Ursprungs umstellt.

2.1 Anfang: Apokalypse

Dass Raabes Erzählanfänge in besonderer Weise zum Anlass für aufwendige Inszenierungen des Erzählens dienen, ist nicht nur ein Topos der Raabe-Forschung,²¹ sondern auch ein wiederkehrender Befund dieser Arbeit. *Altershausen* steht anderen Erzählungen in dieser Hinsicht in nichts nach. Zwei Strukturmerkmale zeichnen diesen Anfang im Besonderen aus: die komplexe Zeitstruktur und der pronominaler Wechsel vom heterodiegetischen zum homodiegetischen Erzählen. Wovon dieser ‚Prolog‘ aber erzählt, sofern er überhaupt erzählt, ist deutlich schwieriger auszumachen. Die Abschnitte präsentieren eine ganze Reihe narrativer Informationen, die äußerst heterogen scheinen: von Referenzen auf historische Ereignisse, Personen und literarische Texte, über Sentenzen und Idiome hin zu kleinen narrativen Sequenzen, die den Geburtstag des „erwachenden Jubelgreis[es]“ (BA 20, 204) nachtragen. Dennoch besitzt – wie ich in diesem ersten Kapitel analysieren möchte – der Erzählanfang ein klares Profil, das in seiner Zeitlichkeit liegt. Mit dem Geburtstag wird Zeit in ihren verschiedenen narrativen Erscheinungsformen durchdekliniert. Der Prolog entfaltet anhand des Geburtstages zeitliche Strukturen wie Chronologie, Akkumulation und Wiederholung, entwirft semantische Konzepte der Zeit wie Lebenszeit, ge-

21 Siehe allgemein Birus 1996. Siehe exemplarisch Hamann 2007; Koschorke 1990.

schichtliche Zeit und Endzeit und – das ist die Grundfigur dieser komplexen Struktur – bildet dabei Anfang und Ende aufeinander ab.²²

Der Erzählanfang steht ganz im Zeichen des Endes. Wenn Eva Geulen bemerkt, dass „Anfang und Ende des Textes vertauscht worden zu sein scheinen“,²³ dann gilt das zum einen für Anfang und Ende der Erzählung insgesamt. Zum anderen sind bereits im Erzählanfang Anfang und Ende durchkreuzt, überlagern sich und sind auf vielfache Weise verdichtet. Das Ende scheint nämlich mit dem Erzählanfang in Form einer paradoxen Setzung bereits eingetreten:

„Überstanden!“

Der das sagte, lag in seinem Bette, und nach dem Licht auf dem Fenstervorhang zu urteilen, mußte die Sonne eines neuen Tages bereits ziemlich hoch am Himmel stehen.

(BA 20, 203)

Ein intradiegetischer Ausruf eröffnet performativ die Erzählung. Obwohl er der Form nach nicht erzählt, besitzt er eine narrative Funktion, indem er eine Relation der Nachträglichkeit einführt. In dieser zeitlichen Struktur wird ein Ereignis, das selbst noch eine Leerstelle bildet, als bereits vergangen vorausgesetzt. Doch der Ausruf markiert schließlich nicht nur das Ereignis, sondern führt auch die Figur ein, der dieser Ausruf zugeschrieben und die im Folgenden identifiziert und detailliert wird. In ihrem Ausruf setzt sie sich zum Ereignis in Beziehung: „Überstanden!“ markiert also eine Position des Sprechens nach dem Ende eines Ereignisses.

Der Form nach handelt es sich bei diesem Erzählanfang um den klassischen Typus *in medias res*,²⁴ der zumindest in der Rezeption dieses Horaz'schen Anfangstypus nicht nur die zeitliche Chronologie der Ereignisse überspringt und ‚von der Mitte her‘ erzählt, sondern auch mitten in die erzählte Welt führt, weil er zum dramatischen Modus tendiert.²⁵ Diese Form greift der Erzählanfang in *Altershausen* auf, verändert aber ihre Zeitlogik, indem er statt von der Mitte vom Ende her erzählt. Dass der Einsatzpunkt der Erzählung das Ende ist, wird im weiteren Verlauf der Erzählung mit dem Konzept des Lebensendes verbunden. Zunächst ergibt sich die Struktur allein aus der Setzung des Anfangs. Gerade vor dem Hintergrund, dass Raabes Erzählanfänge den bevorzugten Ort der Reflexion des Worldmaking darstellen, indem sie Strukturen von Raum, Zeit und Stimme einführen, ausstellen und ihr Verhältnis bebildern, ist diese rhetorische Geste des Endes besonders sinnfällig. Somit markiert die Performativität

²² Vgl. Geulen 2008, 435 f.

²³ Geulen 2008, 436.

²⁴ Vgl. Birus 1996, 18.

²⁵ Vgl. Polaschegg 2020, 47. Zu dieser Setzung ‚mitten in die erzählte Welt‘ vgl. Kap. III.2.1.

des Ausrufs, der ein Ende setzt, eine Umordnung in Bezug auf das Verhältnis von rhetorischer Geste und Textstelle. Diese Verkehrung tritt aus der Reihe von Raabes Erzählungen, insbesondere der Chronik- bzw. allgemeiner: Medienerzählungen, gerade deshalb hervor, weil dort in der Regel die mediale Textstelle des Endes mit einer performativen Geste des Beendens zusammenfällt, besonders deutlich beispielsweise in der *Chronik der Sperlingsgasse* – „Amen! Das sei das Ende der Chronik der Sperlingsgasse!“ (BA 1, 171) – oder in den *Akten des Vogelsangs* – „aber ich schließe die Akten des Vogelsangs“ (BA 19, 408).²⁶

Dass der performative Ausruf der Figur Anfang und Ende gemeinsam einführt, hängt nicht nur an der Textstelle des Anfangs, sondern wird auch semantisch eingeholt. Denn noch bevor das Ereignis benannt wird, auf das sich der erleichterte Ausruf bezieht, wird das Setting des Ausrufs selbst erzählt: Er fällt offenbar mit dem Aufwachen der Figur zusammen, so dass der „neue[] Tag[]“ (BA 20, 203) in der erzählten Zeit die semantische Entsprechung des Anfangs ist.²⁷ Von diesem neuen Tag entspinnt sich dann über die nächsten Seiten hinweg ein regelrechtes Paradigma an Zeitkonzepten, das im „Geburtstag“ (BA 20, 203) sein organisatorisches Zentrum besitzt. Entsprechend wird der Geburtstag nachträglich als das Ereignis benannt, auf den sich das „befreiende[] Seufzerwort“ (BA 20, 203) des Anfangs bezieht. Mit dem Aufwachen am Tag nach dem Geburtstag setzt die Erzählung ein. Neben dem Tagesrhythmus, der am Anfang der Erzählung steht, ruft das Datum des „vierundzwanzigsten August“ (BA 20, 203) zusätzlich das Kalenderjahr auf. Dieses Datum wiederum gibt Anlass zu einem historischen ‚Durchschuss‘, der das Datum mit zwei historischen Ereignissen desselben Datums verbindet:²⁸ dem Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. und der so genannten Bartholomäusnacht, den Pogromen an den französischen Hugenotten im Jahr 1572.²⁹ Tag, Monat, Jahr: Das sind die zeitlichen Strukturen, die das Worldmaking dieses Erzählanfangs ausmachen.

In diesem Rahmen wird nun also der „Geburtstag“ (BA 20, 203) der soeben erwachten Figur als Datum eingeführt, das jedoch insofern ein besonderes ist, als es die Kalenderzeit mit der Lebenszeit der Figur verbindet: „sein siebenzigster Geburtstag“ (BA 20, 203). Als Schnittstelle zwischen Welt und Figur wird

²⁶ Ähnlich finden sich solche performativen Gesten in *Vom alten Proteus*, in *Fabian und Sebastian* sowie in *Stopfkuchen*, wobei bei Letzterem das Ende wiederum mit einem (Neu-)Anfang verbunden ist, was somit eine Art Gegenfiguration zum Ende des Anfangs in *Altershausen* darstellt. Umgekehrt endet *Altershausen* ausgerechnet mit einem Ansetzen einer intradiegetischen mündlichen Erzählung, vgl. Geulen 2008, 436.

²⁷ Zur strukturellen und semantischen Funktion des Aufwachens vgl. Kleinwort 2012, 322.

²⁸ Vgl. Moser 2015, 361.

²⁹ Vgl. Kommentar BA 20, 487f.

der Geburtstag doppelt bestimmt: über das Datum und über das Alter. Weil es aber der 70. Geburtstag ist, verbindet er zudem Lebensanfang und Lebensende. Akkumulation und Iteration, die für das Geburtstagsfest grundsätzlich konstitutiv sind,³⁰ werden auf ein Verhältnis von Lebensanfang und Lebensende hin zugespitzt; der Rückbezug auf das Ereignis der Geburt kippt in eine Vorausdeutung des Todes. Diese vorausdeutende Funktion verdankt sich der Iteration, die den Geburtstag als rekurrentes Ereignis bestimmt. Nicht von ungefähr wird der Geburtstag der Figur durch eine Passivkonstruktion in die Erzählung eingeführt: „Man braucht sich nicht immer an einer Tischecke gestoßen haben, es kann einem auch sein siebenzigster Geburtstag freundschaftlichst, ehrenvollfeierlichst begangen worden sein“ (BA 20, 203). Derart verklausuliert lässt die grammatische Form dieses Satzes aufhorchen. Während das idiomatische ‚Begehen‘ eines Jubiläums üblicherweise im Aktiv steht,³¹ wird durch die Passivkonstruktion mit Dativobjekt eine andere semantische Dimension aktiviert, die ‚Begehen‘ mit ‚Vergehen‘ oder ‚Verüben‘ (lat. *committere*) verbindet: an jemandem eine Tat, beispielsweise einen Mord, begehen.³² Sogar ganz buchstäblich wird der Geburtstag in diesem kindlichen Vergleich³³ des Stoßens an der Tischecke zu etwas, das einem zustößt. Wenn in der Passivkonstruktion nicht der Geburtstag, sondern das Pronomen „es“ die Position des grammatischen Subjekts einnimmt, dann deutet sich hier eine Ablösung von einer agentiellen Logik des Be- oder Vergehens an. Stattdessen delegiert die Formulierung den Grund an die Zeitlichkeit selbst, deren Strukturen damit als ontologische ‚Regeln‘ gerahmt werden – zugespitzt formuliert: wie die Tischecke wird auch die zeitliche Struktur der Akkumulation und Iteration des Geburtstages vorausgesetzt, anders als Ersterem kann man diesem jedoch nicht ausweichen. Als rekursives Ereignis macht der Geburtstag die Figur zum Objekt dieser Regeln – und damit der Welt.

Während der Geburtstag also insofern die Struktur des Worldmaking organisiert, als er Figur und Welt in Beziehung setzt, stellt er zudem eine semantische Folie bereit, welche die Einführung der Figur im Erzählanfang reflektiert und auf diese Weise den Geburtstag mit der Setzung der Figur engführt. Damit interveniert der Geburtstag zusätzlich in der spezifischen Figuration des Erzählanfangs, der Anfang und Ende paradox aufeinander abbildet. Denn wie den

³⁰ Zur spezifischen Zeitlichkeit des Geburtstages vgl. Schmitt 2007; allgemein zur populärwissenschaftlichen Geschichte des Geburtstages siehe Heidenreich 2018, insbes. 19–34.

³¹ Vgl. DWB, Bd. 1, 1285.

³² Vgl. DWB, Bd. 1, 1286.

³³ Zum kindlichen Paradigma des Anfangs, das sich vor allem sprachlich niederschlägt, vgl. Fitzon 2012, 288f.

Geburtstag bei Raabe als initiales, aber bereits „[ü]berstanden[es]“ (BA 20, 203) Ereignis zeichnet den Geburtstag ganz grundsätzlich eine Nachträglichkeit aus, weil das Fest als Jubiläumsfeier immer bereits in der Wiederholung beginnt, während der eigentliche Tag der Geburt gerade kein Geburtstag ist.³⁴ Eben auf diese Nachträglichkeit zielt Raabes Erzählanfang in besonderer Weise ab, weil er ausgerechnet mit dem Tag *nach* dem Geburtstag einsetzt.

Angesichts dieser zeitlichen Verdichtung stellt sich die Frage, auf welchen Aspekt des Geburtstages sich die performative Nachträglichkeit des Ausrufs „Überstanden!“ (BA 20, 203) bezieht: auf das singuläre Ereignis des 70. Geburtstag oder – weil Akkumulation und Iteration ja so im Zentrum stehen – etwa auf die Dauer, die durch die Akkumulation gestiftet wird, also die Lebenszeit? Die wertende Dimension des „befreienden Seufzerwort[s]“ (BA 20, 203) betont zweifelsohne das singuläre Ereignis dieses spezifischen Geburtstages und seiner Feierlichkeiten.³⁵ In der Exclamatio der noch namenlosen Figur ist die Wertung schon allein deshalb dominant, weil das rhetorische Format den expressiven Charakter akzentuiert. Damit bezieht sich der Ausruf in seiner zeitlichen Relation wie in seiner Bewertung zunächst auf das Ereignis der Geburtstagsfeier. Geht man der Semantik des Wortes ‚überstanden‘ allerdings etwas genauer nach, dann lässt sich hier bereits eine Ambiguität ausmachen, die unterschiedliche Bezüge in den Blick rückt: Laut *Deutschem Wörterbuch* verliert das Kompositum ‚überstehen‘ bereits im sechzehnten Jahrhundert seine vornehmlich durative Bedeutung und geht in eine qualitative, bewertende Semantik über.³⁶ In seiner konkreten, bei Grimm: „sinnliche[n] bedeutung“³⁷ besitzt das Verbkompositum ursprünglich eine rein zeitliche Bedeutung, die sich aus dem durativen „stehen“ und der Präposition „über“ mit Akkusativobjekt zusammensetzt; eine Verbindung, die einen „acc. der zeitausdehnung“ anzeigt.³⁸ Diese zeitliche Bedeutung tritt in den daraus abgeleiteten Bedeutungen, „ausharrend überwinden“,³⁹ hinter der Wertung zurück. Jedoch ist die zeitlich-durative Bedeutung in der spezifischen Konstellation dieses Erzählanfangs und gerade vor dem Hintergrund, wie dieser Alter und Lebenszeit, Anfang und Ende in

³⁴ Zu den Voraussetzungen und Dimensionen des Geburtstagsfests siehe allgemein Heidenreich 2018; Schmitt 2007. Zum besonderen, institutionalisierten Status von Jubiläen, die in ihrer Einmaligkeit Geburt und Tod ähneln, siehe Kammer 2018, 50–54.

³⁵ Zur Ambivalenz des Jubiläums und seiner Bezogenheit auf die Krise siehe Kammer 2018, 48–50.

³⁶ Vgl. DWB, Bd. 23, 573–575.

³⁷ DWB, Bd. 23, 573.

³⁸ DWB, Bd. 23, 573.

³⁹ DWB, Bd. 23, 573.

Beziehung setzt, reaktiviert: Sie betont die Akkumulation der 70 Jahre vor dem singulären Ereignis des 70. Geburtstags. Weil im initialen „Überstanden!“ (BA 20, 203) damit auch die Möglichkeit einer Bezugnahme auf das vergangene Leben angelegt zu sein scheint, das damit in seiner Ausdehnung aufgerufen ist, führt die Exclamatio eine doppelte Nachträglichkeit ein: eine in Bezug auf das Geburtstagsfest und eine in Bezug auf das eigene Leben.⁴⁰

Wie ich eingangs beschrieben habe, stiftet der Erzählanfang ein Verhältnis von Weltzeit und Lebenszeit,⁴¹ indem nicht nur die Ordnungssysteme der Zeit durchdekliniert werden – Tageszeit, Tagesumlauf, Monat, Kalenderjahr –, sondern auch konkrete Daten historischer Ereignisse zu dem „neuen Tag[]“ (BA 20, 203) in Beziehung gesetzt werden, an dem die namenlose Figur erwacht.

Man schrieb den vierundzwanzigsten August, an welchem Datum im Jahr neunundsiebenzig nach unseres Herrn und Erlösers Geburt Herkulanum und Pompeji verschüttet worden waren und an dem im Jahr fünfzehnhundertzweiundsiebenzig der heilige Bartholomäus im himmlischen Ehrensaal in kopfschüttelnder Betrachtung vor dem Glasschrank mit seiner Erdenhaut stand[.] (BA 20, 203)

Entlang der Jahreszahlen werden die historischen Ereignisse identifiziert und damit chronologisch geordnet. Diese Ordnung stiftet zwischen ihnen zeitliche Kontinuität, die aus den Jahresangaben hervorgeht. Auf diese Weise projizieren die Jahreszahlen das ‚Prinzip Jubiläum‘ – oder zunächst einfach: den Jahrestag – auf eine geschichtliche Skala statt auf die Jahre des menschlichen Lebens. Die Ereignisse stehen in einem Verhältnis der Iteration des Datums, wodurch das spätere Geschehen, also die Bartholomäusnacht, zugleich den Jahrestag des Ausbruchs des Vesuv darstellt. Das geschichtliche Paradigma der Zeitordnung ruft bereits die formelhafte Einleitung „Man schrieb“ auf. Darüber hinaus scheinen die ausgeschriebenen Jahreszahlen sowie der ausführliche Zusatz „nach unseres Herrn und Erlösers Geburt“ die Dimension der geschichtlichen Skala, gerade gegenüber den 70 Jahren des Jubilars, in ihrem enormen Ausmaß auszustellen.

In der Nebenordnung der Relativsätze, die auf ein gemeinsames Datum, nämlich den „vierundzwanzigsten August“ (BA 20, 203), zusammengeführt werden, bildet sich nicht nur eine historische Verdichtung eines Datums ab, sondern die historischen Ereignisse werden letztlich auch miteinander verglichen. Beide rufen semantisch ein endzeitliches Szenario auf, das mit Vulkanausbruch und Pogrom freilich sehr unterschiedliche Ausformungen besitzt.⁴² Während man in

⁴⁰ Vgl. DWB, Bd. 23, 573.

⁴¹ Vgl. ausführlich Fitzon 2012; vgl. auch Götsche 2000, 153–171.

⁴² Vgl. Wucherpennig 2011, 125.

Bezug auf die historischen Ereignisse von antiker Naturkatastrophe und frühneuzeitlichem Pogrom eine Gemeinsamkeit etwa in der verheerenden Zahl der Todesopfer ausmachen könnte, stiftet vielmehr die Ikonographie der Darstellung dieser Ereignisse in der bildenden Kunst wie in der Literatur eine ‚tatsächliche‘ Ähnlichkeit, weil beide in apokalyptischer Bildtradition dargestellt werden.⁴³ Mit dem humoristischen Auftritt des Hl. Bartholomäus, der – ebenfalls seiner ikonographischen Tradition entsprechend – „mit seiner Erdenhaut“ (BA 20, 203) als Attribut ausgestattet ist,⁴⁴ erhält das Datum des 24. August, über das die beiden historisch so weit auseinander liegenden Ereignisse scheinbar willkürlich relationiert werden, eine Personifizierung dieses Zusammenhangs. Der Hl. Bartholomäus, der nach dem liturgischen Kalender am 24. August gefeiert wird, steht mit seinem eigenen, an Grausamkeit kaum zu übertreffenden Martyrium des Enthäutens für die endzeitlichen Szenarien ein,⁴⁵ die so nicht nur über zeitliche Kontinuität wie über Ähnlichkeit verbunden sind, sondern zu einem rekurrenten Ereignis zusammengefasst werden. Semantisch besitzt diese Zusammenführung eine Entsprechung im Bartholomäustag, der neben seiner Verbindung zum Hl. Bartholomäus auch noch eine weitere, im Brauchtum verankerte Bedeutung wiederum für den Jahreszeitenwechsel besitzt. Denn traditionell markiert der Bartholomäustag das Ende des Sommers, mit dem die Vorbereitung des Winters und des Weihnachtsfests einsetzt.⁴⁶ In der übertragenen Bedeutung, welche der Jahreszeitentopos für literarische Konzeptionen des Lebens besitzt, bietet der Text damit eine weitere Codierung für die Denkfigur des Endes, die diesen Erzählanfang auf sämtlichen Ebenen durchzieht.

Der Erzählanfang bringt nun das rekurrente Ereignis des Bartholomäustages zum rekurrenten Ereignis des Geburtstages in ein Verhältnis der Nachzeitigkeit. In einer rhetorischen *Correctio* stellt das Erzählen gewissermaßen vom Paradigma des Bartholomäustages auf dasjenige des Geburtstages um:

Am Tage vorher, das heißt nicht vor dem Untergang von Herkulanum und Pompeji oder der Pariser Blutnacht des heiligen Bartholomäus, sondern an einem weder historisch

43 Literarisch ist hier sicherlich zuerst an Schillers Elegie *Pompeji und Herkulaneum* (1797) zu denken. Das Motiv der Bartholomäusnacht fand zunächst Eingang in die bildende Kunst (unter anderem bei François Dubois und Giorgio Vasari; siehe dazu Plackinger 2020) und erst ab dem neunzehnten Jahrhundert vermehrt auch in die Literatur.

44 Vgl. Lechner 1973, 328–330.

45 Für eine kulturpoetische Einordnung des Motivs siehe Benthien 2001, 76–110.

46 Vgl. exemplarisch die „Volkskundliche Skizze“ zum Bartholomäustag, in der nicht nur die Bedeutung für Ernte, Viehwirtschaft und Jagd benannt wird, sondern der Tag – auch das könnte für die Lektüre fruchtbar gemacht werden – als traditioneller „Zins- und Zahltermin-tag“ (*Berner Woche* 9/34, 23. August 1919, 404 f.).

noch ethisch gleichwertigen dreiundzwanzigsten August eines der letzten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts hatte vor siebenzig Jahren das Menschenkind, das jetzt aufrecht im Bette saß, das Licht der Welt, wie man euphemistisch sagt, erblickt, und seine gegenwärtige Mitwelt: Verwandtschaft, Freundschaft und Bekanntschaft – Patronen- und Kliententum, schien sich wirklich gefreut zu haben, den Tag unter ihren Erlebnissen mitfeiern zu können. Ein langer Satz, aber dem Geschehnis angemessen! – (BA 20, 203 f.)

Diese Verschiebung vom historisch bedeutsamen und endzeitlich semantisierten 24. August hin zum 23. August hat einen doppelten Effekt: Erstens verschiebt sie den Rahmen von der Welt zur Figur und legitimiert damit den Fokus auf dem Konzept der Lebenszeit, die durch Geburt und Tod, durch Kindheit und Alter bestimmt ist, vor demjenigen auf der geschichtlichen Zeit. Der in mehrfacher Hinsicht sprechende Name „Feyerabend“ (BA 20, 208, *passim*) ist genau an dieser Schnittstelle anzusetzen.⁴⁷ In diesem Zug erfährt auch der Begriff der Welt eine Umbesetzung: vom ontologisch zu verstehenden „Licht der Welt“ zur sozialen und an den Knotenpunkt der Figur gebundenen „Mitwelt“. Zweitens, und geradezu gegenläufig, bringt der Einsatz des Erzählens eben mit dem Beginn des darauffolgenden Tages eben doch das Paradigma des Bartholomäustages in Anschlag. Das initiale Sprechen der Figur erfolgt aus diesem Paradigma heraus, ihre Exclamatio „Überstanden!“ (BA 20, 203) wird damit als apokalyptische Verkündigung lesbar. Nicht im Paradigma der Geburt und in ihrer Wiederholung – des Lebens also –, sondern im Paradigma des Todes setzt die Erzählung ein.

2.2 Stimme: Substitution

Über die Zeitlichkeit, genauer: ihre Strukturen, Konzepte und Semantik, setzt der Erzählanfang Figur und Welt in Beziehung. Beides ist wiederum abhängig von der Struktur der narrativen Stimme (*voix*), die im ‚Prolog‘ ausgetestet wird.⁴⁸ Der Wechsel vom heterodiegetischen zum homodiegetischen Erzählen und dann – mit dem ersten Kapitel – wieder zurück, performiert in geradezu unerhörter Art und Weise die Strukturmerkmale, mit denen Genette das Verhältnis von narrativer Stimme (*voix*) und grammatischer Person beschreibt. Er unterscheidet zwar grundsätzlich die heterodiegetische von der homodiegetischen Erzählung. Ent-

⁴⁷ Vgl. Kleinwort 2012. Er veranschlagt neben der heute noch gebräuchlichen Semantik des Wortes Feyerabend als Abschluss des Tages und damit metaphorisch des Lebens die historische Semantik als Tag vor dem Weihnachtsfest, womit die Parameter der komplexen Zeitstruktur des Anfangs im Namen der Figur verdichtet sind.

⁴⁸ Vgl. die ausführlichen Analysen von Buck 1987 und Oehlenschläger 1981a.

sprechend setzt er zwischen beiden Formen einen qualitativen Unterschied an, weil nur die homodiegetische Erzählung graduell variieren kann: von der auto-diegetischen bis zur homodiegetischen Erzählung durch eine Beobachterfigur, während die heterodiegetische Erzählung hingegen „absolut“⁴⁹ eine Abwesenheit des Ich als Figur bedeute. Indem er dann jedoch in seinen Beispielen Wechsel der einen in die andere Form unter anderem bei Flaubert, Stendhal, Balzac und Proust feststellt, wird genau diese ‚absolute‘ Unterscheidung wieder aufgehoben. Wenn „sich der Erzähler jederzeit *als solcher* in die Erzählung einmischen kann“,⁵⁰ wie Genette schreibt, dann ‚kann‘ er sich auch jederzeit mit einer der Figuren deiktisch identifizieren – es ist keine Frage der Möglichkeit. Stattdessen treten an solchen Wechseln die ontologischen Operationen in Erscheinung, die das Erzählen als Worldmaking ausmachen. Ebendiesen „Regelverstoß“, der im „Wechsel der grammatischen Person“ besteht, „wenn gleichwohl ein und dieselbe Figur gemeint ist“,⁵¹ führt der Prolog in *Altershausen* vor und legt in diesen Regelverstößen die ontologische Basis des Erzählens offen. Dass es sich dabei um mehr als ein Spiel mit den Strukturen der Stimme (*voix*) handelt, das eine Vorstellung von Erzählern oder Erzählinstanzen heraus- oder besser: überfordert, ist die These dieses Kapitels. Vielmehr etabliert die Erzählung in diesem Aus-handlungsprozess eine Substitutionsstruktur, die das Worldmaking insgesamt organisiert und die aus dem vermeintlichen Prolog der Erzählung deren Exposition macht.

Wie beschrieben verdankt sich die komplexe Zeitlichkeit des Erzählbeginns der Verschränkung von ‚Geburt‘ der Figur und ihrem Lebensende über die semantische Folie des Geburtstags. Die identifizierende Gleichsetzung der Figur als „Ich“ (BA 20, 204) erfolgt erst, nachdem die Figur in dieser paradoxen Struktur von Geburt und Tod eingeführt wurde: Aus der noch namenlosen Figur im Bett, deren Exclamatio die Erzählung eröffnet und die dann in ihrem Jubiläum mit der Welt in Relation gesetzt wurde, wird schließlich das Ich. Folglich ändert sich der referenzielle Zugriff auf die Figur: „und der Jubelgreis [...] bin *Ich*, nun der Schreiber dieser Blätter“ (BA 20, 204, Herv. im Original). Identifizierend werden drei Positionen verbunden: „Jubelgreis“, „*Ich*“, und „Schreiber“. Damit stiftet die Operation nicht nur eine raumzeitliche Kontinuität zwischen Figur und Erzählakt, sondern auch mit dem schriftlichen Medium.⁵²

Diese ‚Verzögerung‘ stellt eine Analogie der narrativen Verfahren zum Zustand der Figur nach dem Erwachen her, auf das „ein längeres Zusammsuchen

⁴⁹ Genette 2010, 159.

⁵⁰ Genette 2010, 159, Herv. im Original.

⁵¹ Genette 2010, 160.

⁵² Vgl. Detering 2016, 257.

[sic], erst der körperlichen Gliedmaßen, sodann der noch vorhandenen geistigen Fähigkeiten“ (BA 20, 203) folge.⁵³ Diese Analogie bereitet, so die Forschungsmeinung, eine Identitätskrise vor, welche die Erzählung insgesamt adressiere und ihr mit narrativen Mitteln beizukommen versuche, aber notwendigerweise scheitere.⁵⁴ Diese Lesart lässt sich zweifelslos bestätigen, wenn man bedenkt, wie zentral Alter und Erinnerung auch auf thematischer Ebene in den Figurenkonstellationen der gesamten Erzählung verhandelt werden. Dass die Wechsel, die der Prolog vollzieht, ein erhebliches reflexives Potenzial dafür entfalten, was die Implikationen der jeweiligen Erzählsituationen sind, darüber ist sich die Forschung einig. Während in der älteren Forschung aber der Wechsel als ein Austesten der eigenen poetologischen Grenzen verstanden wird, die mit dem Beginn der Erzählung dann wieder eingeholt werden,⁵⁵ haben Heinrich Detering und Jückstock-Kießling eine Verbindung zwischen Prolog und Erzählung betont, die entweder, so Detering, als markierte Aufspaltung in verschiedene konventionelle und als solche mit bestimmten Semantiken ausgestattete ‚Erzählsituationen‘ gelesen werden kann,⁵⁶ oder aber, wie es Jückstock-Kießling vorschlägt, als zeitlicher Bruch, der jede Vorstellung von Linearität zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit als Setzung markiert und so die Konstruktionsbedingungen von Erinnerungserzählungen offenlegt.⁵⁷ Beiden narratologisch informierten und präzisen Lektüren ist in dem Punkt zuzustimmen, dass Prolog und Erzählung zusammengelesen werden müssen, weil nämlich ihre ‚Bruchstelle‘ den Schnittpunkt bildet, an dem sich die Bedingung der Möglichkeit des Erzählens von *etwas* selbst auf die Probe stellt.⁵⁸ Jedoch bleiben beide Positionen in dem Punkt hinter ihren Überlegungen zurück, dass sie am Konzept von wie auch immer gearteten Erzählinstanzen festhalten und damit – wenn auch im vollen Bewusstsein dessen, dass diese Kategorien in der Beschreibung an ihre Grenzen stoßen⁵⁹ – in Aporien führen. Diesem Befund trägt Detering in seinem Eintrag im *Raabe-Handbuch* Rechnung: „Ein konsistentes Subjekt außerhalb der reflexiven und grammatischen Akte ist hier nicht mehr einfach gegeben; das Subjekt erscheint nicht mehr als Urheber, sondern als Effekt der Erzählung“. ⁶⁰ Genau dieser Effekt kommt mit der Pers-

⁵³ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 13.

⁵⁴ Vgl. Decker 2005, 111 f.; Gunreben 2015, 208 f.; Gunreben 2016, 141–145; Herwig 2015, 58; Kleinwort 2012, 329. Vgl. allgemein Detering 2016.

⁵⁵ Vgl. Buck 1987, 37–39; Zirbs 1986, 237.

⁵⁶ Vgl. Detering 1990, 252; Detering 2016, 257.

⁵⁷ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 22 f. Vgl. bereits Überlegungen bei Oehlenschläger 1981b, 145–149.

⁵⁸ Vgl. Detering 1990, 248 f.; Jückstock-Kießling 2004, 22 f.

⁵⁹ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 20–22.

⁶⁰ Detering 2016, 257. Vgl. bereits Oehlenschläger 1981a, 387 f.; Oehlenschläger 1981b, 152.

pektive einer ontologischen Narratologie in den Blick. Die Besonderheit des ‚Prologs‘ besteht nicht darin, ein ‚Ich‘ einem ‚Er‘ gegenüberzustellen. Vielmehr erklärt der Wechsel die Struktur der Stimme (*voix*) zum Schauplatz ontologischer Operationen. Auf diesem Schauplatz formiert sich die Substitutionsstruktur, die das Worldmaking organisiert.

Um genau zu sein, ist der Wechsel von der einen zur anderen Form weniger abrupt, als das typographische Aufsehen um das erste „Ich“ (BA 20, 204, Herv. im Original) glauben macht. Denn bereits davor tendiert die Erzählung zu unpersönlichen Formulierungen oder Verbellipsen, die ein grammatisches Subjekt umgehen. Und auch nach der Einführung des Ich findet sich keineswegs ein ‚autobiographischer‘ Typus des Erzählens, in dem ein erzählendes Ich nachträglich von sich selbst erzählt und damit das Erzählen als Erinnern erscheinen lässt.⁶¹ Die Informationen werden eher rhetorisch als narrativ verbunden, so dass der Erzählakt selbst inszeniert wird: durch Ausrufe, Fragen und typographisch markierte Pausen (vgl. BA 20, 203–208). Bereits in der älteren Raabe-Forschung wurde diesem Phänomen Rechnung getragen, indem der Prolog als eine Art Prototyp der Erzählform der klassischen Moderne schlechthin analysiert wurde: dem (autonomen) inneren Monolog.⁶² Doch diese Beschreibung ist durchaus umstritten und basiert auf einer Verwechslung der beiden Positionen, die das Deiktikon ‚Ich‘ verbindet: der rhetorisch figurierten Erzählstimme und der Figur.⁶³ Denn der innere Monolog zählt zunächst zu den Verfahren der Gedankenwiedergabe von Figuren, das heißt, er setzt beim – wenn man so will – erzählten Ich an und präsentiert den narrativen Diskurs in einer Form, die eine direkte und unmarkierte Wiedergabe von Gedanken simuliert. Während in heterodiegetischen Erzählungen der innere Monolog deutlich gekennzeichnet ist, stellt er die narratologische Beschreibung homodiegetischer Erzählungen vor ein Problem.⁶⁴ Diese Verwechslung ist jedoch nicht einfach ein Kategorienfehler der Beschreibung. Vielmehr gründet sie in der paradoxen Struktur vieler homodiegetischer Erzählungen, die den Erzählakt selbst veranschaulichen und dadurch die Hervorbringung der Erzählung miterzählen, wenn sie in

⁶¹ Es gibt jedoch auch Positionen, welche die Erzählung insgesamt über eine Erinnerungsanordnung beschreiben, vgl. v. a. Drummer 2005, 194–245; Decker 2005, 128–130. Vgl. dagegen Gunreben 2015, die *Altershausen* als Umkehrung einer Erinnerungserzählung liest. Zur Reflexion und zum Umgang mit der Folie der Autobiographie siehe Moser 2015, 337–344, 372–373; Moser 2016b. Vgl. bereits Jückstock-Kießling 2004, 15.

⁶² Vgl. Maatje 1961. Vgl. außerdem Adolphs 1985, 104 f.; Buck 1987. Siehe allgemein zur Geschichte des inneren Monologs Niehaus 1994.

⁶³ Zur Trennung von erzählendem und erzähltem Ich siehe Genette 2010, 164–166.

⁶⁴ Vgl. Niehaus 1994, 225–227.

der erzählten Welt raumzeitlich verankert wird und zugleich mit den erzählten Ereignissen in einem Verhältnis der raumzeitlichen Kontinuität steht, für die das Ich als figürlicher Garant einsteht.⁶⁵ Je nach Fokus kann das Erzählen vom Erzählakt, zum Beispiel als Schreibszene, zur Neben- oder sogar Haupthandlung avancieren.⁶⁶ Während diese Verschiebung die Erzählstruktur der Medienerzählungen wie der *Chronik der Sperlingsgasse*, der *Akten des Vogelsangs*, *Stopfkuchen* oder *Pfisters Mühle* auszeichnet, gilt das für *Altershausen* in dieser Form nicht. Viel zu gering ist der narrative Aufwand, welcher dem Erzählakt selbst gewidmet ist. Stattdessen figuriert sich der Erzählakt rhetorisch, die Gedankenfiguren entfalten durchgängig auch ihr emotives Potenzial und lassen so das Erzählen zum Schauplatz des Erzählakts werden.

Das ist der Punkt, an dem die Transgression des ‚Prologs‘ ansetzt. Denn in der rhetorischen Figuration werden der extradiegetische Erzählakt und die Gedanken des erzählten, weiterhin namenlosen Ich enggeführt, sie überlagern sich, werden ambig. Das ist vor allem deshalb möglich, weil die Sätze neben den Gedankenfiguren zu Verbellipsen tendieren und so die narrative Form, nicht aber die narrative Funktion getilgt ist. Über weite Strecken des Prologs ist nicht zu entscheiden, ob die Gedanken der Figur präsentiert werden oder ein von diesen zeitlich unterschiedener Erzählakt inszeniert wird. Gerade weil die rhetorische Inszenierung bereits vor der homodiegetischen Identifizierung beginnt, wird das narratologische Problem einer grundsätzlichen Verwechselbarkeit von rhetorisch figuriertem Erzählakt und Gedankenwiedergabe der Figur markiert. Denn vergleicht man den ‚Prolog‘ mit anderen Erzählungen, dann unterscheidet sich die rhetorische Inszenierung – abgesehen von der Art und Weise, wie ein homodiegetisches Erzählen eingeführt und zugleich problematisiert wird – der Form nach nicht von den extravaganten und rhetorisch formatierten Erzählanfängen, die Raabes Erzählwerk auszeichnen.⁶⁷ Ebenso wie die spätere, in Kapitel gegliederte Erzählung zu einer Transgression von Gedankenwiedergabe und Erzählen tendiert, und zwar in der Form der erlebten Rede, geht es auch im Prolog bereits um die Ambiguität als Strukturmerkmal der Stimme (*voix*).

Ein Differenzkriterium bietet der Prolog dennoch an: das schriftliche Medium. Weil die kursorischen Referenzen auf das Medium des Schrifttextes – genauer: auf ein metonymisches Verhältnis zwischen Ich und Medium, wenn das Ich sich selbst als „der Schreiber dieser Blätter“ (BA 20, 204) bezeichnet – zugleich einen

⁶⁵ Siehe Kap. I.3.4.

⁶⁶ Auf dieser Struktur basiert Maatjes Studie zum Doppelroman, siehe Maatje 1964.

⁶⁷ Siehe Birus 1996. Siehe auch Kap. II.1.1 und II.2.1.

anderen Austragungsort des Erzählens als den ‚Kopf‘ der Figur ins Spiel bringen, ist der innere Monolog gebrochen. Die Referenz auf das Medium führt eine ontologische Differenz ein: Das schreibende Ich und das im Bett erwachende Ich sind nicht identisch, zugleich können sie in der rhetorischen Inszenierung aber nicht klar unterschieden werden. Nicht der Wechsel vom heterodiegetischen zum homodiegetischen Erzählen ist also das Skandalon dieses Erzählanfangs, sondern die metaleptische Durchlässigkeit von Gedankenzitat der Figur und figuriertem Erzählakt.

Die Durchlässigkeit, die das eine Medium markiert, besitzt in einem anderen Medium ein Pendant, das umgekehrt genau die ontologische Trennung aufrechterhält. Im vorletzten Abschnitt des Prologs findet sich eine weitere homodiegetische Erzählung, an welche die narrative Funktion für den Bericht von den Feierlichkeiten anlässlich des Geburtstages delegiert wird: ein intertextuelles Zitat aus Matthias Claudius’ „Wandsbecker Boten“ (BA 20, 207). Unter Angabe der Belegstelle, mit Titel und Jahreszahl wird das Zitat anmoderiert:

Wenn übrigens „wegen den Geburtstagen im August“ vielleicht noch irgend etwas zu bemerken wäre, so kann darüber nachgelesen werden in einem Briefe aus dem Jahre 1777, wo der Berichterstatter für „sein Blatt“ schreibt: [...]

(BA 20, 206)

Lediglich der fiktionale Status dieses „Briefe[s]“ bleibt unerwähnt, womit auch der Status des „Berichterstatter[s]“ von einer Textfunktion zu ihrem ontologischen Effekt wird: dem Schreiber der Briefe. Im zitierten Brief aus dem dritten Teil des *Wandsbecker Boten* wendet sich die fiktive Persona Asmus an den nicht minder fiktiven Brieffreund Andres,⁶⁸ um nicht von einem einzelnen Geburtstag, sondern sogar von fünf gemeinsam gefeierten Geburtstagen zu erzählen.⁶⁹ Der homodiegetische Bericht ist vergleichsweise einfach strukturiert: Die erzählten Ereignisse sind vom Zeitpunkt des Schreibens zeitlich klar getrennt, der Fokus liegt auf Ersteren, während aber die Kommunikationsstruktur des Briefes eine eigene Gegenwart etabliert, der eben der adressatenbezogene Kommunikationsakt zugeordnet ist: „will’s Dir hier communicieren“, oder „Du lachst, Andres?“ (BA 20, 206 f.). Erzählendes und erzähltes Ich sind voneinander getrennt und auch der Wechsel in der Stimme (*voix*) durch das intertextuelle Zitat ist durch An- und Abmoderation sowie durch Anführungszeichen klar unterschieden. Damit scheint die zitierte homodiegetische Erzählung das homodiegetische Erzählen des ‚Prologs‘ zu kommentieren und ex negativo auf die Ambiguität von figuriertem Erzählen und Gedankenwiedergabe aufmerksam zu machen.

⁶⁸ Siehe Gerlach 1990; Neuschäfer 2011, 7 f.

⁶⁹ Vgl. Claudius 1777, 174–181.

Neben der kontrastierenden Funktion einer anderen homodiegetischen Erzählung richtet die punktuelle Substitution das Augenmerk auf die Geste der Substitution an sich.⁷⁰ Die Erzählung vom eigenen Geburtstag wird durch eine andere Geburtstagserzählung ersetzt, wodurch der Geburtstag als Paradigma eine weitere Dimension erhält: Obwohl so eng mit dem einzelnen Leben verbunden, das er von der Geburt zum Tod strukturiert, ist der Geburtstag in seiner Struktur wie auch als Fest übertragbar. Die intertextuelle Erzählung ersetzt und überlagert das singulative Ereignis des 70. Geburtstages und tilgt in dieser Überlagerung den Anspruch, ein konkretes Ereignis zu präsentieren. Lediglich in einer Korrektur weist das Ich des Prologs nachträglich die nicht ganz adäquate Repräsentation des Ereignisses durch die intertextuelle Erzählung aus: „so stimmt das nicht ganz mit dem Verlauf meines Festes. Es währte ein wenig länger“ (BA 20, 207). Obwohl die Korrektur eine Differenz der beiden Ereignisse markiert, affirmiert sie letztlich die grundsätzliche Möglichkeit der Substitution der Erzählungen.

Die Funktion des intertextuellen Zitats aus Claudius' *Wandsbecker Boten* lässt sich also folgendermaßen zusammenfassen: Erstens kontrastiert die homodiegetische Erzählung, die ein erzählendes von einem erzählten Ich klar unterscheidbar macht, die transgressive homodiegetische Erzählung des ‚Prologs‘. Zweitens zeigt sich in der Ersetzung die Möglichkeit zur Substitution einer narrativen Darstellung durch eine andere, womit auch die davon abhängigen Ereignisse als komplexe ontologische Entitäten in ein Substitutionsverhältnis gebracht werden. Diese Funktionen bilden gemeinsam eine Folie für die Gesamtanlage der Erzählung, genauer: für das Verhältnis von so genanntem Prolog und den folgenden Kapiteln, deren Diskrepanz die Forschung immer wieder aufs Neue beschäftigt hat. Während vornehmlich in der älteren Forschung diese Diskrepanz als Ausdruck eines noch nicht ausgereiften und eben nur im Prolog angedeuteten, genuin modernen Erzählprogramms verstanden wurde, das die Kapitel dann wieder in eine herkömmliche Form überführen,⁷¹ hat die rezente Forschung die Bezogenheit der beiden Teile aufeinander betont.⁷² Diese Argumentation lässt sich stützen, wenn man die Strukturen berücksichtigt, die das intertextuelle Zitat innerhalb des ‚Prologs‘ vorbereitet. Denn es führt im

⁷⁰ Vgl. Zirbs 1986, 108, dem es jedoch mit der „Strategie von ‚Aussparung‘ und ‚Ersetzung‘“ mehr um die zeitlich verstandene Leerstelle als um die Substitutionslogik geht. Auch Adolphs bemerkt die Funktion des Zitats, eine Art der Darstellung gegen eine andere zu setzen, vgl. Adolphs 1985, 94.

⁷¹ Vgl. bspw. Buck 1987; Zirbs 1986, 237.

⁷² Vgl. Detering 1990, 248f.; Götsche 2000, 165; Jückstock-Kießling 2004, 22f.; Kleinwort 2012, 325; Moser 2015, 345. Vgl. bereits Martini 1964b, 85f.

Wechsel der narrativen Stimme (*voix*) und in der ostentativen Geste des Delegierens die grundsätzliche Möglichkeit einer Substitution ein, die in verschiedene ‚Richtungen‘ wirkt: Es kann *von anderen* erzählt werden und es können *andere* erzählen. Die Nicht-Identität verhindert nicht die Möglichkeit der Repräsentation, sondern ermöglicht sie erst, wenn auch unter anderen Vorzeichen: denen der Substitution. In dieser Funktion ist der so genannte Prolog essenziell für die Gesamtanlage der Erzählung, so dass eher von einer Exposition gesprochen werden muss.⁷³

Der erneute und unvermittelte Wechsel der narrativen Stimme (*voix*) hin zur dritten Person zu Beginn des ersten nummerierten Kapitels – „Sein Name war Feyerabend“ (BA 20, 208) – scheint also diesem Schema des Wechsels der Stimme (*voix*) und der Substitution zu folgen. Damit tritt die darauffolgende Erzählung von Feyerabend und seiner Reise nach Altershausen ‚dazwischen‘:⁷⁴ Die Erzählung wird auf der Basis einer Substitutionsstruktur eingeführt, ohne dass die Parameter der Substitution eindeutig festgelegt wären. Es besteht zwischen Prolog und Erzählung kein Verhältnis der Identität oder der Kontinuität mehr, und zwar weder bezogen auf die Figur noch eine Position der Erzählstimme. Dafür garantiert – wenn man der Folie des Zitats aus dem *Wandsbecker Boten* glauben darf – ein paradigmatisches Verhältnis der Ähnlichkeit eine Adäquatheit der Repräsentation. Was allerdings erhalten bleibt, ist die Textfunktion, die sich aus der Referenz auf das Medium des Textes auch in der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählung punktuell einschleibt und deren Funktion ich im letzten Kapitel (2.5) noch ausführlicher analysieren werde. Für das Verhältnis von Prolog und Erzählung bedeutet das zunächst, dass die Erzählung mit dem Neuanfang einen anderen Einsatzpunkt des Worldmaking wählt: Das Ich ist bis auf die Medien-Szene aus der Erzählung getilgt, die Verbindung, die zu den metaleptischen Transgressionen führt, ist gekappt oder vielmehr verschoben, stattdessen ist der Einsatzpunkt nun die erzählte Welt und mit ihr: die Figur. Die Trennung zwischen Prolog und Erzählung zieht also eine ontologische Grenze ein, welche die Grundlage dafür bildet, dass die Erzählung dann wiederum als Substitut fungieren kann. Die erzählte Welt wird dadurch zum Schauplatz, auf dem sich die Substitution abspielt.

⁷³ Während der Prolog klassischerweise einer anderen Instanz zugeordnet wird und zur Erzählung selbst eine übergeordnete Perspektive einnimmt, das heißt als Paratext behandelt wird (vgl. Haberkamm 2007), besteht die Funktion der Exposition traditionell in der Einführung der zentralen Strukturen von Raum und Zeit sowie der Figuren (vgl. Asmuth 2007). Das relevante Argument ist an dieser Stelle die konstitutive Funktion der Exposition für das Worldmaking in *Altershausen* insgesamt.

⁷⁴ In eine ähnliche Richtung argumentiert Moser, wenn sie eine dialogische Struktur von ‚Prolog‘ und Erzählung annimmt, vgl. Moser 2015, 345. Vgl. bereits Kleinwort 2012, 325.

2.3 Raum: Verschiebung und Verdichtung

Die Exposition bereitet darauf vor, dass das Worldmaking ein doppeltes ist. Denn zum einen betreibt die Erzählung wie jede andere auch Worldmaking, das hier der Figur Feyerabend auf ihrem Weg von der Großstadt nach Altershausen folgt. Zum anderen führt die Exposition eine Substitutionsstruktur ein, welche dem Worldmaking einen doppelten Boden unterlegt. Weil es freilich keine ‚tatsächliche‘ Substitution ist, sondern eine Struktur, welche die Erzählung selbst offenlegt, wird es in diesem Kapitel darum gehen, die Verfahren zu beschreiben, von denen dieser doppelte Boden abhängt. Ausgehend von der Exposition, welche die Logik von Verdichtung und Verschiebung etabliert, ergibt sich für die Erzählung ab dem ersten Kapitel ein Fokus auf den erzählten Raum. In der Interaktion von Figur und Raum wird diese Logik verzeitlicht und durch Figurenbewegung sichtbar gemacht: Die räumliche Diskontinuität ist die Basis dafür, dass zeitliche Kontinuität im Raum hergestellt werden kann. Folglich fungiert der Raum als Schauplatz der Logik von Verdichtung und Verschiebung, mit der die Erzählung die Zeichenhaftigkeit ihrer erzählten Welt ausstellt.

Die Reise Feyerabends nach Altershausen stellt im klassischen Sinne nach Jurij M. Lotman das zentrale Ereignis der Handlung dar und organisiert auf diese Weise die Raumstruktur.⁷⁵ Weil die Fahrt aber nicht einfach eine Reise im Raum, sondern zugleich eine in der Zeit ist – nämlich eine „Lebens-Heimweh-Fahrt nach der Jugend“ (BA 20, 299) –, verdichtet sie die Zeit im Raum und hebt dabei ihre chronologische Richtung auf: Die räumliche Rückkehr ist auch eine Umkehrung der Zeit.⁷⁶ Die komplexe Zeitlichkeit, welche die Exposition über das Paradigma des Geburtstages entwickelt hat, findet sich hier nun in den erzählten Raum übersetzt. Wie dort bereits die Lebenszeit an der Schnittstelle von Welt und Figur vor allem über Geburt und Tod als zwei Pole entworfen wurde, ist auch in der Erzählung um Feyerabends Reise eine Gegenüberstellung zweier Pole erkennbar, die zunächst zwei Schauplätzen entspricht: der „Großstadt“ (BA 20, 210), in welcher der alte Feyerabend mit seiner Schwester wohnt, und der „Kindheitsheimatstadt“ (BA 20, 239) Altershausen, in die er aufbricht.⁷⁷ Doch weil zeitliche Strukturen damit Anschauung im Raum erhalten, ist das Koordinatensystem von Raum und Zeit ausgehebelt: Mit der Abbildung von Zeit im Raum zeichnet sich der Raum grundsätzlich durch Diskontinuität aus. Während die komplexe Zeitstruktur des Geburtstages die Pole über die Iteration in einer Rela-

⁷⁵ Vgl. Lotman 1993 [1970], 332f.

⁷⁶ Vgl. Martini 1964b, 87; Thomé 1993, 161; Voß 2010, 219f.

⁷⁷ Zum Verhältnis dieser beiden Städte und der Bedeutung der Kleinstadt siehe Moser 2020.

tion der Kontinuität entwirft, sind die räumlichen Pole eben nicht über eine räumliche Kontinuität verbunden.

Dass Raum allein nicht mehr die Grundlage für Kontinuität bereitstellt, die mit der ontologischen Operation des Identifizierens gestiftet wird, zeigt sich daran, an welcher Stelle die Ausgestaltung des erzählten Raumes ihren Einsatzpunkt hat. Denn während der Raum der Großstadt nur sehr grob in seiner räumlichen Struktur umrissen wird, detaillieren ausgerechnet Feyerabends Erinnerungen in der Großstadt einen konkreten erzählten Raum. Nur in der Verdoppelung in eine andere Zeit besitzt Raum also eine Anschauung. Der Raum allein reicht nicht mehr als Garant für Kontinuität, sondern zielt immer auf eine zeitliche Dimension, die in der Großstadt noch nicht eingeholt ist. Mit der Ankunft in Altershausen verändert sich das. Weil dort der Raum von Grund auf mit einer anderen Zeit verbunden ist, kann seine Diskontinuität zur Grundlage von Kontinuität werden, die jedoch eine komplexe Kontinuität als Ergebnis von Verdichtung der Zeit im Raum ist. Voraussetzung dieser Verdichtung ist die Verschiebung von Großstadt nach Altershausen, vom Raum zur Zeit.

Während die Diskrepanz zwischen Großstadt und Altershausen ganz allgemein als eine zwischen der Diskontinuität des Raumes und einer Kontinuität der Zeit im Raum beschrieben werden kann, ist die Logik von Verdichtung und Verschiebung, welche die komplexe Kontinuität zum Ergebnis hat, nicht nur mit bestimmten Erzählverfahren verbunden, sondern besitzt jeweils eine Entsprechung in den Bewegungsarten der Figur Feyerabend: dem Spazieren und dem Bahnfahren. Sowohl die Großstadt als auch dann Altershausen erschließt Feyerabend zu Fuß.⁷⁸ Der Teil der Handlung, der in der Großstadt situiert ist und den Nachhall der Feierlichkeiten auf Feyerabend thematisiert, bringt die Fortbewegungsform des Spaziergangs förmlich in Stellung. Dementsprechend ist Feyerabends erste Unternehmung, nachdem er sich von den Feierlichkeiten „erhol[t]“ (BA 20, 208) hat, ein ausgedehnter Spaziergang über den Wall der Großstadt, der „die Vorstädte von der Altstadt trennt“ (BA 20, 210). Darüber hinaus wird das Spazierengehen als ein Konzept reflektiert, das mit einer bestimmten Zeitlichkeit, aber auch mit einer unwiederholbaren Vergangenheit im Leben Feyerabends verbunden ist:⁷⁹ mit seiner verstorbenen Frau und seinem verstorbenen Kind, die leitmotivisch die Erzählung durchziehen, ohne an einer Stelle auserzählt zu werden.⁸⁰ „Nachdem sie ihn allein gelassen hatten, war die Zeit seiner Wanderungen, Reisen, Weltfahrten gekommen: spazieren war er nicht mehr ge-

⁷⁸ Vgl. Maatje 1961, 307; Moser 2020.

⁷⁹ Vgl. Müller 2013, 238.

⁸⁰ Vgl. Zirbs 1986, 109. Als Deckerinnerung bei Geulen 2008, 441; vgl. auch Herwig 2015, 56 f.

gangen. Wie hätte er dazu Zeit finden können?“ (BA 20, 210). Von der Ferne richtet sich der Fokus mit dem Spazieren also auf die „Umgebung“ (BA 20, 210), wie das Konzept der Kontinuität als räumlich-semantiche Entsprechung genannt wird. Doch diese Umgebung ist für die Figur nicht erfahrbar: „Wo er am wenigsten Menschen begegnete, fing er an, nach Bekannten, alten – ältesten Bekannten zu suchen, um sie wieder einmal zu begrüßen, und – er traf auf keinen mehr“ (BA 20, 212). Die Kontinuitätsstiftung qua Spaziergang zielt demnach auf eine zeitliche Dimension, die ihm deswegen, solange er sich nur im Raum bewegt, konsequenterweise als Diskontinuität entgegentritt.

Feyerabends Projekt, „das Spaziergehen wieder [zu] lernen“ (BA 20, 210), scheitert also zunächst. Das ist nicht nur das Urteil der Figur selbst, sondern zeigt sich vor allem in der Gegenüberstellung der Art und Weise, wie der erzählte Raum der Großstadt und dem gegenüber dann derjenige Altershausens narrativ ausgestaltet werden. Während der Raum der Großstadt bis auf eine eher zeitliche denn räumliche Beschreibung des Walls ausgesprochen unanschaulich bleibt, gehen die Spaziergänge Feyerabends durch Altershausen mit dem Detaillieren und Identifizieren des erzählten Raumes einher. Auf sämtlichen Wegen durch Altershausen sind Figurenbewegung und narrative Kontinuitätsstiftung unauflösbar verbunden. Doch die Kontinuität ist nicht allein eine räumliche, wie bereits der gemeinsame Weg vom Bahnhof zum Gasthaus mit Ludchen Bock vorgibt:

Von dem leise hinsickernden Bach, der doch zur Rechten der Brücke den dreieckigen Teich bildete, bis zu den Resten der mittelaltigen Stadtmauer das Wiesental entlang und den grauen Dächern drüber und dem stumpfen Turm der Stadtkirche – von den Wäldern und Berggipfeln im Halbkreis rundum gar nicht zu reden – alles, alles, wie es war vor sechzig Jahren, alles, wie Fritze Feyerabend es hier gelassen hatte[.] (BA 20, 235)

Zum einen wird der erzählte Raum mit den Operationen des Detaillierens und Identifizierens entfaltet, die über räumliche Relationen – „zur Rechten“, „bis [...] entlang“, „drüber“, „rundum“ – eine Struktur der Kontinuität mittels der Kontiguität einzelner Entitäten stiften. Zum anderen bringt die Operation des Vergleichens eine zeitliche Relation ins Spiel. Über diese Operation wird die Vergangenheit ins Paradigma des gegenwärtigen und narrativ vor Augen gestellten erzählten Raumes geholt: „alles, alles, wie es war vor sechzig Jahren“.

Im Verlauf der raumerschließenden Spaziergänge wiederum, die Feyerabend durch Altershausen unternimmt, bleibt es nicht bei dieser zeitlichen Differenz. Spazierend, nicht erzählend erschließt Feyerabend die Vergangenheit; in der Analogie werden damit Spazieren der Figur und kontinuierstiftendes Erzählen enggeführt. Die Raumerschließung zielt nämlich auf ein Identifizieren, das eben nicht mehr die Entitäten im Raum *wie* damals, sondern *als* diesel-

ben bestimmt. Das Erzählen folgt dabei der Figur und ihrer Bewegung und vollzieht diesen Prozess vom ‚Wie‘ zum ‚Als‘ schrittweise über die ontologischen Operationen. Während die Interaktion von Figur und Raum den Raum mit seinen jeweiligen Entitäten als Materialisation der Vergangenheit profiliert, wird er in dieser Funktion auch explizit reflektiert, wenn der Erzählerkommentar Feyerabends Interesse am Raum als „Inventur der Vergangenheit“ (BA 20, 245) benennt:⁸¹ „Was er jetzt suchte, ließ sich im Dunkeln finden. Er berührte Hausmauern, Gartenplanken, Türpfosten, ja sogar auch Türschlösser, soweit die Rückerinnerungen und die Hand reichten“ (BA 20, 243). In seiner konkreten Materialität dient der erzählte Raum Feyerabend als Grundlage für die Erinnerung, womit die in der Rhetorik immer schon räumlich gedachte Erinnerung eine haptische Erweiterung erfährt.⁸² Doch was für die Figur Erinnerung ist, geriert sich im Erzählen als Verdoppelung der erzählten Welt in Vergangenheit und Gegenwart. Dieses Auseinandertreten in der Verdoppelung ist die Basis dafür, dass die Zeit im Raum verdichtet werden kann. Damit wird Feyerabend mit seiner Bewegung und seiner haptischen Erfassung der Gegenstände zum Agenten dieser Logik.⁸³ Die Imperative und apostrophischen Anreden setzen ihn in dieser Funktion ein: „Weiter, weiter so durch die balsamische Nacht, Fritz Feyerabend aus Altershausen! Nimm hin und mache die Gegenwart zur Vergangenheit und die Vergangenheit zur Gegenwart“ (BA 20, 244). Der Chiasmus gibt die Form der Verdoppelung vor, in der das Ziel der identifizierenden Verdichtung von Zeit im Raum vorgegeben, aber noch nicht eingelöst ist. Der nächtliche Spaziergang entspricht damit einer Suchbewegung.

Lediglich zwei Begegnungen auf diesem Spaziergang, nämlich diejenige mit „Bollmann“ (BA 20, 245), dem Hund des Nachtwächters, und dann mit Feyerabends Kindheitsfreund Ludchen Bock, deuten eine Erfüllung der Suche in Form einer Anagnorisis an. Während die zentrale Anagnorisis um Ludchen Bock, die in mehreren Stationen verläuft, schon allein deshalb problematisch erscheint, weil ihre Positionen asymmetrisch sind,⁸⁴ ist die Begegnung mit dem Hund zumindest mit einer momenthaften Einlösung der Identität verbunden und markiert so das Telos der Suchbewegung. Denn allein der Feyerabend aus der Vergangenheit bekannte Name des Hundes, und zwar trotz der Zweifel an der Identität des Tieres (vgl. BA 20, 245), zeitigt einen ontologischen Effekt und führt zur Aufhebung der Differenz von Vergangenheit und Gegenwart im Raum:

⁸¹ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 26; Oehlenschläger 1981b, 150 f.

⁸² Siehe allgemein Berndt 2015. Zur Memoria und dem erzählten Raum in *Altershausen* vgl. Moser 2015, 362.

⁸³ Vgl. Müller 2013, 240.

⁸⁴ Vgl. Geulen 2008, 439.

Wie dem auch sein mochte: hatte der Greis eben vor dem Vaterhause nur gestanden und zu allem seinem Mauerwerk und Fenstern hingesehen, so war er nun mit „unserm Bollmann“ als Führer drin – treppauf und -ab, durch Stuben und Kammern, vom Keller bis zum Boden, durch Hof und Garten, und mit dem alten unveränderten „Spitz“ fehlte nichts mehr von alledem, was vor zwei Menschenaltem dagewesen war! (BA 20, 245)

Wenn auch nur momenthaft, löst sich die Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart ein. Dennoch bleibt die ontologische Differenz markiert, weil das Identifizieren zweier auseinanderliegender Zeiten sich nicht als kontinuierlicher Übergang im Raum vollzieht, sondern als sprunghafter Wechsel der Position von derjenigen des „Greis[es]“ „vor dem Vaterhause“ in das Haus hinein, wenn sie auch nur „einen Augenblick“ (BA 20, 245) anhält. Obwohl die Versetzung nicht durch Fokalisierung modal aufgelöst wird, legt sie dennoch eine Verdoppelung nahe. Was auf den ersten Blick wie ein Chiasmus von Gegenwart und Vergangenheit anmutet, wird nur zur Hälfte eingelöst: Durch die Elemente im Raum versetzt sich Feyerabend in die Vergangenheit. Damit ist die Verdichtung der Zeit im Raum zunächst eine Verdoppelung in zwei verschiedene Zeiten, die von der Versetzung der Figur in eine andere Zeit ausgelöst wird. Kontinuitätsstiftung findet nur jeweils auf einer Ebene der Verdoppelung statt, während das eigentliche Ziel, die zeitliche Identifizierung, noch aussteht. Erst mit den weiteren Spaziergängen bei Tageslicht wird die Verdichtung der Zeit im Raum komplettiert.

Feyerabends nächtlicher Spaziergang durch Altershausen scheint also zunächst nur die Grundlage dafür bereitzustellen, dass sich die Verdichtung der Zeit im Raum einlösen kann. Dabei ist die Differenz von Tag und Nacht, die bereits in der Exposition strukturbildend auch für das dort zeitliche Worldmaking ist, die zentrale Demarkationslinie der Reflexion, wie die Verdoppelung der Zeit im Raum zu einer Verdichtung derselben wird. Somit bildet der Spaziergang bei Nacht einen Zwischenschritt. Er dient dazu, den Raum Altershausens als geschichtlichen Raum zu erfassen und als Verkörperung der Vergangenheit zu aktivieren: „wo für ihn Geschichten aufwachten und mit den Geschichten *Geschichte*“ (BA 20, 243, Herv. im Original). Nicht auf ein Identifizieren der Elemente, sondern umgekehrt auf ein Identifizieren der Figur zielt zunächst der nächtliche Spaziergang: „für ihn“. Deshalb sind die geschichtlichen Stationen im nächtlichen Altershausen auch Ereignisse, die aus dem Kontrast zu weltgeschichtlichen Ereignissen als Feyerabends eigene Geschichtlichkeit konstituieren: statt der Schlacht bei den Thermopylen seine eigene ‚Schlacht‘ zur Verteidigung Ludchens, statt des Gelehrtenprotests der so genannten Göttinger Sieben gegen das Königreich Hannover sein eigener Widerstand, der statt in einer Entlassung in einer Strafe im „Misthaufen“ (BA 20, 243) endet. Angereichert mit dem Vergleich der weltgeschichtlichen Ereignisse wird Feyerabend entlang dieser vergleichsweise nichtigen biographischen Ereignisse als

Held installiert. Dass die Heldenerzählung mit der momenthaften Rückversetzung ausgerechnet an bzw. in Feyerabends „Vaterhause“ (BA 20, 245) kulminiert, ist vor diesem Hintergrund nur konsequent.

Erst mit dem Wechsel zum Tag überträgt sich die zeitliche Dimension der Figur auf eine zeitliche Dimension des Raumes, in der die einzelnen Elemente als dieselben identifiziert werden und narratives Potenzial entfalten. Denn während die Nacht die Versetzung der Figur in die Vergangenheit ermöglicht, die so mit ihrem Körper für die Verbindung einsteht, stellt der Tag die Grundlage dafür dar, dass sich der Chiasmus im Raum als zeitliche Wiederholung vollziehen kann: „Die Vergangenheit da draußen vor den Toren von Altershausen als Gegenwart sich wiederzuholen, hatte der Greis die Sonne des morgenden Tages nötig“ (BA 20, 243). Während also der nächtliche Spaziergang bei der Figur ansetzt, der medial über den Raum vermittelt eine andere Zeit vor Augen gestellt wird, scheint der erzählte Raum im „vollen Tageslicht“ (BA 20, 243) selbst Träger dieser Zeitlichkeit zu sein, die zunächst als Potenzial angelegt ist. Damit wechselt das Paradigma des erzählten Raumes von dem der Evidentia (oder altgr. *enárgeia*) zu dem der *enérgeia*.⁸⁵

Diese ‚Aktivierung‘ eines zeitlichen Potenzials im Raum ist nicht allein konzeptuell mit der verlebendigenden Funktion der Sprache verbunden, wie sie die Rhetorik mit dem aristotelischen Konzept der *enérgeia* beschreibt, sie wird sogar mit derselben Metapher veranschaulicht: „Von Schritt zu Schritt wurde das Vergangene lebendig“ (BA 20, 235). Eine zweite Metapher differenziert die verlebendigende Funktion nach dem Schema der hier entwickelten zweistufigen Verdichtung des Raumes, die entlang der Demarkation von Tag und Nacht verläuft: das Aufwachen. Damit überblendet die Verschiebung der Metapher in den organischen Bereich die Grenze von tot und lebendig mit derjenigen von schlafend und wach. Der zweistufige Prozess der Verdichtung der Zeit im Raum überschreitet die Grenze in zwei Richtungen: Während auf dem nächtlichen Spaziergang „für ihn [Feyerabend, C.P.] Geschichten aufwachen“ (BA 20, 243), sind es bei Tageslicht hingegen die räumlichen Elemente selbst, die erwachen:

Mit den Hecken und Zäunen und Wegen und den Hausmauern und Giebeln und Scheunendächern der Nachbarschaft wachten auch alle Namen auf. Da Korbmacher Sievers' Anwesen hinter dem alten Birnbaum und dem Bienenhaus, in dem seit hundert Jahren kein Bienenkorb mehr gestanden hatte! Dort Tischler (Engelkes) Hausdach, wo man durch den Zaun zu des Nachbars Zwetschenbaum gelangen konnte! Da die alte Ahornlaube und die Esche, die ein Urgroßvater gepflanzt haben sollte. (BA 20, 302)

⁸⁵ Siehe Berndt 2014, 51f.

Das Erwachen der räumlichen Elemente findet seine Umsetzung in kleinen narrativen Sequenzen, welche die zeitliche Verdichtung des Raumes punktuell entfalten. Mittler der narrativen Verlebendigung sind die „Namen“, welche die räumlichen Elemente aus der Reihe der pluralischen Konkreta, die durch die syndetische Reihe noch in ihrer Abstraktion hervorgehoben sind, – „Hecke“, „Zäun[e]“, „Weg[e]“ etc. – durch Possessivverhältnisse singulieren und damit die akzidentielle Basis dafür bereitstellen, dass sich ihr narratives Potenzial realisieren kann. Doch die Geschichten werden nicht tatsächlich narrativ entfaltet, vielmehr scheinen sie lediglich auf, ohne einen (bestimmten) figuralen Träger zu erhalten und entbehren damit auch einer konkreten raumzeitlichen Verortung: Der nicht aufgestellte Bienenkorb verweist nur noch ex negativo auf eine Aktivität, das Loch im Zaun wird auch nur von einem unpersönlichen „man“ durchquert und die „Esche“ steht als Index für einen unbestimmten „Urgroßvater“, wobei diese semiotische Verbindung von Baum und Figur nur vom Hörensagen überliefert ist. Infolgedessen kippt die komplexe Kontinuität, die das Ergebnis der zeitlichen Verdichtung im Raum ist, in ihrer narrativen Entfaltung wiederum in Diskontinuität. Minchen Ahrens deckt diese Diskrepanz auf: „Weil du bei deinem Altersfest Heimweh gehabt hast nach dem – ich weiß ja nicht, aber ich meine, nach dem, was nicht mehr auch dabeisein konnte – dem Besten aus deinen besten Jahren!“ ... “ (BA 20, 281). Der zeitlich verdichtete Raum wird damit buchstäblich zum Schauplatz des Todes, denn er macht überhaupt erst sichtbar, was „nicht mehr“ ist.⁸⁶

Für das Problem von Erinnerung, das *Altershausen* ausagiert und dabei letztlich verabschiedet, entfaltet das Spazieren ein spezifisches Profil.⁸⁷ Wenn mit dem Wechsel der narrativen Stimme (*voix*) von der Exposition zur Erzählung die Figur Feyerabend ontologisch vom Erzähllakt entkoppelt wird, dann ist die traditionelle Erinnerungsanordnung eines rückblickenden Erzählens nicht – wie beispielsweise in der *Chronik der Sperlingsgasse* – problematisch oder prekär, sondern sie wird explizit verweigert. Stattdessen überträgt sich diese Funktion auf den erzählten Raum, in dem das Spazieren das Erzählen abbildet. Doch diese Analogie erschöpft sich nicht in diesem metaphorischen Topos.⁸⁸ Vielmehr adressiert sie ein ganz spezifisches ontologisches Problem: die Kontinuität. In der Analogie von Spazieren und Erzählen wird die ontologische Operation des Identifizierens vorgeführt, und zwar als ein doppeltes Identifizieren: im Raum und in der Zeit. Damit erscheint die Erschließung der Vergangenheit im Raum als

⁸⁶ Zu den Formeln ‚nicht mehr‘ und ‚noch dabei‘ vgl. bereits Zirbs 1968, 236. Vgl. Drummer 2005, 211 f.; Geulen 2008, 438 f.; Moser 2015, 363.

⁸⁷ Vgl. Maatje 1961, 360; Zirbs 1968, 233 f.

⁸⁸ Zu dieser poetologischen Metapher siehe exemplarisch Albes 1999.

performative Umsetzung der narrativen Kontinuitätsstiftung, die jedoch eine komplexe Kontinuität der Zeit im Raum, also Verdichtung ist.

Während ich mich bisher ausgiebig der Bewegungsart des Spazierens und ihrer Funktion für das Worldmaking als Stiftung komplexer Kontinuität auf der Basis eines grundsätzlichen Strukturmerkmals räumlicher Diskontinuität gewidmet habe, möchte ich im Folgenden noch die zweite Bewegungsart in den Blick nehmen: das Reisen bzw. Bahnfahren. Diese Gegenüberstellung kommt, wie eingangs skizziert, bereits dadurch zustande, dass Feyerabend sein Projekt, das Spazieren wieder zu erlernen, seiner Tätigkeit als Weltreisendem entgegensetzt. Nach dem Tod seiner Familie hatte er das Spazieren zugunsten der „Wanderungen, Reisen, Weltfahrten“ (BA 20, 210) aufgegeben. Wie das Spazieren ist auch die Bahnfahrt mit einem Strukturmerkmal des erzählten Raumes verbunden, das die grundsätzliche Diskontinuität affirmiert. Jedoch beschränkt sich die Diskontinuität nicht auf die Rolle als Negativfolie der Kontinuitätsstiftung. Stattdessen ist sie ebenfalls das Ergebnis ontologischer Operationen und ergänzt die Logik der Verdichtung um diejenige der Verschiebung, die nur auf der Basis von Diskontinuität funktioniert.

Die Bahnfahrt Feyerabends nach Altershausen inszeniert die Logik der Verschiebung als räumliche Bewegung, die zugleich Diskontinuität markiert. Sie ist nämlich keineswegs eine typische Bahnfahrt, wie sie in zahlreichen Erzähltexten des Poetischen Realismus zum Anlass für eine genuin moderne Wahrnehmungsszene, dem panoramatischen Blick,⁸⁹ mit narrativen Mitteln verwendet wird.⁹⁰ Auffällig ist daran nicht nur Feyerabends augenscheinliche Orientierungslosigkeit ob seines konkreten Reiseziels (vgl. BA 20, 225),⁹¹ sondern die explizite Verweigerung, die Bahnfahrt selbst zum Gegenstand der narrativen Darstellung zu machen:⁹² „Sie [die Gesellschaft im Zug, C.P.] kommt hier so wenig in Betracht wie der Reise-, Landschafts- und Wagenwechsel“ (BA 20, 229), lautet das extradiegetische Urteil, das zudem mit dem Kapitelumbruch zusammenfällt. Zu allem Überfluss wird die Figur Feyerabend dann noch mit „eine[m] angenehm berauschenden Trank“ (BA 20, 230) außer Gefecht gesetzt:

Geheimrat Feyerabend verschlief die Fahrt und die wechselnde Reisegesellschaft, und da die Bemerkungen, die über beides gemacht werden können, schon recht häufig zu Papier und in Druck gebracht worden sind, so verliert die Nachwelt wenig, wenn das Manuskript hier eine Lücke bietet. Es wird nicht die letzte drin sein. – (BA 20, 230)

⁸⁹ Vgl. Schivelbusch 2018 [1977], 51–66.

⁹⁰ Vgl. für Raabe bspw. Hahn 2013. Zur Poetologie der Eisenbahn bei Raabe vgl. Schrader 1989.

⁹¹ Vgl. Oehlenschläger 1981a, 392f.

⁹² Vgl. Wetenkamp 2020, 176.

Wenn das Erzählen mit der Bewusstlosigkeit Feyerabends von der Figur und der erzählten Welt zum Medium wechselt und auf eine Lücke im Manuskript verweist, dann führt es eine Analogie von raumzeitlicher Kontinuität der erzählten Welt und der Linearität der Schrift im Medium ein, deren gemeinsame Struktur das Erzählen ist.⁹³ Der Wechsel vollzieht aber gleichzeitig eine ontologische Grenzüberschreitung und markiert damit die Diskontinuität als ontologischen Schauplatz.

Doch trotz der konstatierten „Lücke“ (BA 20, 230) und der Bewusstlosigkeit der Figur setzt sich der narrative Diskurs fort, wenn auch eben nicht mit einer Darstellung der Bahnfahrt, sondern einer eher allgemeinen Reflexion über Raum und Zeit, bis erst einige Absätze später die Station Altershausen angekündigt wird: „Altershausen!“ schnarrte der Schaffner, und auf seinen Arm gestützt verließ Geheimrat Feyerabend den Zug, der ihn dahin gebracht hatte“ (BA 20, 231). Aufruf der Station und Schauplatzwechsel der Erzählung fallen an diesem Punkt in eins. Gleichzeitig wechselt das Erzählen mit der Ankunft überhaupt erst wieder zur narrativen Ereignisdarstellung. Als konkretes raumzeitliches Ereignis fungiert die Ankunft im Folgenden als Anker, von dem aus sich das Worldmaking entfaltet, während die Verbindung zur Großstadt gekappt scheint. Das spezifische Profil der Bahnfahrt für die Struktur des Worldmaking in *Altershausen* besteht also entgegen ihrer gängigen Funktion, globale Zusammenhänge zu stiften, gerade umgekehrt in einer Figuration der Diskontinuität. Für dieses Profil aktiviert die Erzählung die zeitgenössisch konstatierte Ambivalenz der Bahnfahrt, die in der Tradition ihrer Darstellung beides umfasst: in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Verwirrung von Raum und Zeit, die eher als Disruption denn als Zusammenhang wahrgenommen wird; in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts dann zunehmend eine neues Konzept raumzeitlicher Zusammenhänge, das überhaupt nur in der Eisenbahn erfahrbar ist.⁹⁴ Freilich ist dieser von der Eisenbahn gestiftete Zusammenhang über räumliche und zeitliche Distanz hinweg eben nur auf der Basis der raumzeitlichen Diskontinuität möglich, weil er die Tilgung von Raum und Zeit bedeutet.⁹⁵

In der Art und Weise, wie Welt in der beruflichen Tätigkeit Feyerabends konturiert wird, ist diese Diskontinuität zunächst ein räumliches Phänomen. Nicht von ungefähr ist die „Welt“ (BA 20, 208), in der sich Feyerabend vor sei-

⁹³ Die Struktur der Lücke hat in der Forschung einige Beachtung gefunden, wurde aber nicht in ihrer ontologischen Qualität beschrieben. Vgl. bereits Maatje 1961, 312. Vgl. außerdem Kleinwort 2012, 324; Moser 2015, 351f.

⁹⁴ Vgl. Schivelbusch 2018 [1977], 35–45. Spezifisch zur Eisenbahnfahrt nach Altershausen vgl. Maatje 1961, 313; Jückstock-Kießling 2004, 25.

⁹⁵ Zu diesem Topos der Eisenbahnreise vgl. Schivelbusch 2018 [1977], 35–37.

nem 70. Geburtstag als Weltreisender bewegt hat, eben nicht als räumliches Kontinuum, sondern als Reihe von ‚Weltstädten‘ präsentiert: „Paris, London oder Rom“, „Madrid, Rio Janeiro oder New-York“ (BA 20, 226). In der doppelten Trias repräsentieren die Städtenamen Netzwerke, die einmal im europäischen, einmal im transatlantischen Paradigma Welt als Abstraktum abbilden, notwendigerweise aber auf Kosten einer Kontinuität, die auf räumlicher Kontiguität einzelner Konkreta basiert. Welt bedeutet als Netzwerk von Zentren eine Tilgung der ‚Zwischenräume‘.⁹⁶ Altershausen wiederum fügt sich in diese diskontinuierliche räumliche Struktur der Welt ein, die lediglich durch ein globales Netzwerk von Städten konzeptuell zur Welt verbunden ist, durch räumliche wie zeitliche Abweichung, an der die Logik der Verschiebung deutlich wird. Wie sich Altershausen in die Struktur einfügt, wird dabei ausgerechnet auf der Bahnfahrt ausgelotet, und zwar zwischen der performativen Unterbrechung, der „Lücke“ (BA 20, 230), und der Ankunft im Bahnhof von Altershausen:

Es war nicht eine der Linien, auf welcher die Blitzzüge verkehren, die Aufgang und Niedergang jetzt auf so leichte, angenehme, uns bequeme Weise miteinander in Verbindung bringen [...]. Eine wenig befahrene, merkwürdigerweise mehr zu Krieses- als zu Friedenszwecken erbaute Bahn verbindet den größeren Weltverkehr mit Altershausen.

(BA 20, 230)

Altershausen stellt die Abweichung im globalen Netzwerk der Verkehrsverbindungen dar: wenig frequentiert und als antagonistisch semantisiert. Abseits vom „größeren Weltverkehr“ markiert Altershausen die Provinz und führt also aus dem Netzwerk der Weltstädte hinaus, und damit aus dem globalen Zusammenhang, der Welt trotz räumlicher Diskontinuität zu stiften verspricht. Jedoch besitzt die Diskontinuität zwischen der ‚Welt‘ und Altershausen noch eine zusätzliche Dimension: eine zeitliche. Eine dritte Trias von Weltstädten leitet nach demselben Muster wie zuvor in Bezug auf den Raum nun in eine zeitliche Struktur über: „Athen, Rom und Byzanz war er bekannt und konnte auch die Hotelrechnungen von dorthier aufweisen: aus Altershausen nicht!“ (BA 20, 231). Nur auf den ersten Blick benennt diese Trias weitere Weltstädte; als historische Chiffren stiften die Städtenamen aber metonymisch einen geschichtlichen Zusammenhang: die Weltgeschichte.⁹⁷ Weil sie aber der Form nach der Folie des räumlichen Netzwerks an Weltstädten folgen, die als Stationen eines Weltverkehrs verbunden werden, bilden sie diese Zeitlichkeit wiederum im Raum ab. Was mit Feyerabends Spaziergängen dann in der konkreten Ausgestaltung des

⁹⁶ Vgl. Schivelbusch 2018 [1977], 39.

⁹⁷ Zum Verhältnis der räumlichen und zeitlichen Dimension des Weltbegriffs (lat. *mundus* und *saeculum*) siehe DWB, Bd. 28, 1459. Vgl. Stockhammer 2020.

erzählten Raumes zum Prinzip wird – die Verdichtung der Zeit im Raum – findet hier bereits ihre Strukturvorlage. Die diskontinuierliche Bewegungsform der Bahnfahrt ist die Voraussetzung, dass Zeit im Raum abgebildet werden kann. Ihre Verschiebung ermöglicht überhaupt erst die Verdichtung.

2.4 Modell: Traum

Verschiebung und Verdichtung, welche die Komplexität des erzählten Raumes auszeichnen, sind zunächst Strukturbegriffe, welche die Anschauungsformen dieser Strukturen im erzählten Raum ernst nehmen: als Bewegungsformen durch den Raum und Überlagerung von Zeit im Raum. Doch das Begriffspaar zitiert zugleich ein Schlüsselkonzept der Freud'schen Psychoanalyse. In der *Traumdeutung* (1899/1900) sind Verschiebung und Verdichtung die beiden zentralen Mechanismen der Traumarbeit, die einen latenten Traumgedanken in den manifesten Trauminhalt verwandeln.⁹⁸ Das Vorgehen, die Verfahrenslogiken, die sich im erzählten Raum abbilden, mit diesen beiden zentralen Begriffen der Freud'schen Psychoanalyse zu beschreiben, legitimiert sich zum einen aus dem durch und durch protopsychanalytischen Setting, das die Erzählung insgesamt entwirft;⁹⁹ zum anderen trägt die Erzählung sich das Modell selbst ein, in dem diese Begriffe ihre Logik als Verfahren entfalten: als Traum. Denn die rezente literaturwissenschaftliche Forschung zur Psychoanalyse hat die Verbindung der Prinzipien der Traumarbeit bei Freud als narrative Verfahren identifiziert, womit Freuds *Traumdeutung* nicht nur eine „psychoanalytische Theorie des Textes“,¹⁰⁰ sondern – so müsste man präzisieren – spezifisch eine Narratologie darstellt.¹⁰¹ Derartige Überlegungen gehen auf Jakobson und Jacques Lacan zurück, welche Verschiebung und Verdichtung mit Metonymie und Metapher verbunden bzw. auf die implizite Rhetorik der Traumarbeit hingewiesen haben,¹⁰² die statt einzelner Substitutionsfiguren bereits deren narrativierte Versionen im Blick hat.¹⁰³ Weil aber das Modell des Traumes nicht nur eine Analogie des poetischen (Erzähl-)Textes darstellt, in dem Traum-

98 Siehe Freud 1972 [1900], insbes. 280–308. Entscheidend ist die Latenz des Traumgedankens, der nur über Rekonstruktion, das heißt über Umkehr der Traumarbeit zugänglich ist, in letzter Instanz aber immer entzogen bleibt, vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, 132.

99 Siehe Dierks 1998, 177–184; Dierks 2000; Thomé 1993, 159–164.

100 Goebel 2017, 27.

101 Vgl. Bronfen 2019; Goebel 2017, 27 f.

102 Vgl. Jakobson 1983 [1956], 173. Siehe dazu Goebel 2017, 34 f.; von Koppenfels 2017, 68–70.

103 Vgl. Goebel 2017, 34 f.

beit und Verfahren in eins fallen, sondern spezifisch ein Modell der narrativen Fiktion umfasst, besitzt der Traum eine besondere Bedeutung für die Reflexion des narrativen Worldmaking.

Stellt man, wie in der Forschung häufig geschehen, den Subjektbegriff, der an Feyerabends Reise konturiert wird, ins Zentrum des Interesses, dann stellen die Träume einen Einsatzpunkt dar, von dem aus sich das ‚Verdrängte‘ über Verfahren der Verschiebung und Verdichtung beschreiben lässt.¹⁰⁴ Fragt man hingegen mit der Perspektive einer ontologischen Narratologie nach der Funktion der Träume für das Worldmaking, dann wird die Reichweite dieser Strukturbegriffe für die Erzählung deutlich. Denn dann lautet die Überlegung nicht mehr, die Träume als eine Art hermeneutischen Schlüssel für die Figur Feyerabend und den an ihr entworfenen Subjektbegriff fruchtbar zu machen.¹⁰⁵ Stattdessen geht es in diesem Kapitel darum zu zeigen, inwiefern die Träume Einfallstore für die Struktur des Worldmaking darstellen. Sie besitzen eine doppelte Funktion: Als Modell veranschaulichen sie das Worldmaking, das auf den Strukturen von Verschiebung und Verdichtung basiert, die mit dem Traum aber zugleich fiktionstheoretisch gewendet werden. Zum anderen trägt sich mit dem Traum eine Struktur der Staffelung in das Worldmaking ein, über das die erzählte Welt insgesamt als Traum erscheint.

Wenn Feyerabend gerade nicht durch Altershausen spaziert und dabei Lüdchen und Minchen zum Prüfstein seiner eigenen Identität macht, dann träumt er. Ausführlich präsentiert die Erzählung die beiden Träume, in die Feyerabend nicht etwa in der Nacht, sondern am hellichten Tag in seinem Hotelzimmer im Ratskeller verfällt. Der Geschichtstraum, wie die Forschung den ersten Traum Feyerabends genannt hat, führt in unvermittelten Wechseln, denen die Turmuhr den Takt vorgibt, durch eine Abfolge von historisch bedeutsamen Jahreszahlen und präsentiert dabei ein „Stück Weltgeschichte“ (BA 20, 254) entlang der Kriege des neunzehnten Jahrhunderts. Der so genannte Nussknackertraum versetzt die Figur Feyerabend in den Körper eines ausgedienten hölzernen Nussknackers, der mit einer Menagerie von Weihnachtsfiguren und überdies mit seinem ihm identischen, aber neueren Nachfolger konfrontiert ist. Beide Träume sind zugleich in Elementen einer Kindheitserinnerung verankert, wenn Stimmen wie die des Vaters, Medien wie das Bilderbuch oder Gegenstände wie der Nussknacker als aus der Kindheit bekannt identifiziert werden. Doch trotz solcher Anhaltspunkte und Gemeinsamkeiten lassen sich die Träume weder jeweils für sich genommen noch

104 Siehe Freud 1972 [1900], 576 f. In diese Richtung gehen Dierks 1998, 177–184; Dierks 2000; Thomé 1993, 159–164.

105 Eine Tendenz, das Subjekt mit Raabe engzuführen, wird dabei autobiographisch begründet, siehe bspw. Dierks 1998, 177; Dierks 2000.

in ihrer Funktion für die Erzählung insgesamt einem Deutungsschema unterwerfen; sie sind rätselhaft wie aufschlussreich zugleich. Aufschlussreich sind sie vor allem deshalb, weil die beiden ausführlichen Traumsequenzen, der Geschichtsraum und der Nussknackertraum, den Traum zum Modell des Erzählens erheben.¹⁰⁶ In ihren Inhalten geben die Träume jedoch Rätsel auf und wurden als solche von der Forschung ausführlich diskutiert.¹⁰⁷ Insbesondere der kuriose Nussknackertraum wurde mit der Krise des Subjekts in Verbindung gebracht, wobei der Traum entweder als Bedrohung desselben in seiner Individualität durch das überindividuelle Prinzip der Serialität gedeutet,¹⁰⁸ oder umgekehrt als Rettung des Subjekts durch Aufhebung in ein übergeordnetes Prinzip interpretiert wird.¹⁰⁹ Die Verbindung von Nussknackertraum und Geschichtsraum zu den Problemen der Exposition ist vor diesem Hintergrund naheliegend, und daher ist es nicht verwunderlich, dass zahlreiche Forschungspositionen sich an der Kontrastierung respektive dem Zusammenhang von Exposition und Träumen abarbeiten.¹¹⁰ Während an der Verbindung kein Zweifel besteht, bleibt es jedoch fraglich, inwieweit die in hohem Maß auf Rätselhaftigkeit ausgelegten Träume als hermeneutische Schlüssel zu zentralen Problemstellungen der Erzählung taugen.¹¹¹

Während die dichte Symbolik der Träume Fährten für die Struktur des Subjektentwurfs legt, führen die Grenzen der Träume die ontologischen Operationen vor, die das Modell veranschaulicht. Träume betreffen die Modalität der erzählten Welt, weil ihre Inhalte Worldmaking mit der Darstellung eines Figurenbewusstseins verschränken.¹¹² Feyerabends Träume scheinen sich zunächst in dieses Schema eines ‚modalen Realismus‘ zu fügen.¹¹³ Extradiegetisch eingeleitet und die Träume als solche benennend, leitet das Erzählen auf der Basis der ontologischen Operation der Verdoppelung in sie über, womit sie die Struktur der Welt modal komplexer werden lassen. Weil sie extradiegetisch moderiert sind, bilden Träume im narrativen Diskurs eine Verdoppelung ab,

106 Vgl. ähnlich Moser 2015, 347 f.

107 Siehe exemplarisch Fitton 2012, 298–301; Laumont 1997, 157–159; Mayer 1962/63; Oehlen-schläger 1981a, 398–401; Ort 1998, 228 f.

108 Vgl. Adolphs 1985, 98 f.

109 Vgl. Hajek 1974, 31 f.

110 Siehe exemplarisch Götsche 2000, 157 f.; Jückstock-Kießling 2004, 27 f.; Moser 2015, 347 f.

111 Eine solche Schlüsselfunktion wurde mehrfach konstatiert, siehe exemplarisch Buck 1987, 30.

112 Ryan analysiert in ihrer literaturwissenschaftlichen Theorie möglicher Welten je ein ‚Figurenbewusstsein‘ deshalb als eine Privatwelt, die mit anderen Privatwelten um ein aktuelles Zentrum herum organisiert ist, vgl. Ryan 2006, 649. Zur Abgrenzung meiner Systematik von der Possible Worlds Theory siehe Kap. I.3.6.

113 Vgl. Kap. I.3.6.

die der ontologischen Verdoppelung entspricht: Das Träumen wird erst erzählt und dann in interner Fokalisierung narrativ vorgeführt. „Ein gut Stück Weltgeschichte machte dem Doktor Feyerabend seine Aufwartung in dieser Nacht“ (BA 20, 254) lautet die extradiegetische Einleitung des Traumes, die diesen als Ereignis zugleich summarisch zusammenfasst, bevor die folgenden Absätze dann vorführen, wie die „Weltgeschichte“ in Feyerabends Traum auftritt. Als Ereignis der erzählten Welt eingeleitet, scheint diese Verdoppelung klar der Figur Feyerabend zugeordnet zu sein: Er ist es, der „lebhaft“ „träumte“ (BA 20, 257), womit das modale Gebilde ‚Traum‘ in einer Tätigkeit verankert ist und sich ihre Komplexität durch Fokalisierung aufzulösen verspricht.¹¹⁴ Jedoch ist diese Zuordnung keineswegs eindeutig, denn die Träume sind eben nicht durchgängig in interner Fokalisierung präsentiert, sondern es wechseln sich Bewusstseinsdarstellung mit Erzählerbericht und -kommentar ab. Obwohl beide Träume extradiegetisch eingeleitet und als solche benannt sind (vgl. BA 20, 254, 289), werden sie von narrativen Informationen durchkreuzt, welche die Fokalisierung auf den träumenden Feyerabend brechen und so in die raschen Wechsel von Traumszenen intervenieren, die vor allem im Geschichtsraum immer auch eine neue raumzeitliche Deixis einführen. Grund dafür sind nicht zuletzt die Diskrepanzen der Zeit- und Modusgestaltung, die zunächst zwar mit erlebter Rede und dramatischem Modus zur internen Fokalisierung tendiert, dann aber wiederum mit der Fokalisierung bricht, indem zeitliche Raffungen und Dehnungen explizit benannt werden (vgl. BA 20, 258).

Der Effekt dieser Szenenfolge wie der Fokalisierungswechsel ist eine Orientierungslosigkeit, die mit dem Ende der Träume narrativ wieder eingeholt werden muss. Beide Träume ‚wirken‘ nämlich in die Erzählung nach, indem sie die ontologischen Operationen des Vergleichens und des Identifizierens fast schon exzessiv beanspruchen. Dementsprechend gibt der Geschichtsraum dazu Anlass, die zeitliche Ordnung mit diesen Operationen wiederherzustellen, wenn sich Feyerabend zu seinem Vater über das banale Ereignis einer Rasur vergleichend in Beziehung setzt (vgl. BA 20, 259). Auch der Nussknackertraum scheint eine solche Wiederherstellung der Ordnung zu fordern, wie sie in den wiederholten Negationen dessen zum Ausdruck kommt, worin die zentrale (Ineins-)Setzung des Traumes bestand: Mehrfach wird klargestellt, dass Feyerabend „nicht mehr der Nußknacker“ (BA 20, 298) ist. Doch während sich die Operationen aus der Perspektive der Figur als Wunsch nach Orientierung motivieren lassen, treten umgekehrt im Zuge dessen metaleptische Effekte oder zumindest Transgressionen auf, die genau diese ontologische Grenzstiftung wieder zunichtema-

114 So analysiert das bspw. Jückstock-Kießling 2004, 28 f.

chen. Eine dieser Transgressionen aus dem Traum in die ‚Wirklichkeit‘ ist der Barbier des Vaters, „Herr George“ (BA 20, 260), der aufgrund einer Namensidentität als metaleptische Wiederholung aus der Vergangenheit erscheint, bevor er dann in zwei verschiedene Figuren, als Barbier des Vaters und als dessen eigener Enkel und Nachfolger ausdifferenziert wird (vgl. BA 20, 260 f.).¹¹⁵ Die andere Transgression ist der hölzerne Nussknacker, von dem Feyerabend zuerst träumt und den Ludchen Bock ihm dann „in der Wirklichkeit in [die] Hand“ (BA 20, 301) drückt.¹¹⁶

Betrachtet man also die narrativen Verfahren der Traumsequenzen, lassen sich Bemühungen um die modale Ordnung der erzählten Welt erkennen. Jedoch markieren diese Bemühungen ein viel umfassenderes Problem der Modalität, das die erzählte Welt in *Altershausen* insgesamt betrifft. Denn die Erzählung durchkreuzt systematisch eine solche Ordnung verschiedener modaler Bereiche, die sich in Abhängigkeit voneinander auflösen lassen. Mit der Präzisierung einer ontologischen Narratologie wird beschreibbar, was von einem Mantra des Textes zu einem Mantra der Forschung geworden ist: Altershausen besitzt selbst die Qualitäten eines „Traumland[es]“ (BA 20, 233), in dem sich Feyerabend als „Traumwandler“ (BA 20, 242) bewegt. Weil die Figurenbewegung, die ich im vorausgehenden Kapitel analysiert habe, als agentielle Entsprechung der Verfahrenslogiken von Verdichtung und Verschiebung konzipiert ist, ist die Traumhaftigkeit der vermeintlichen ‚Wirklichkeit‘ in Altershausen keineswegs verwunderlich. Die Konsequenz ist eine grundsätzliche Ununterscheidbarkeit von Traum und Realität, wenn sich, wie bereits Theo Buck feststellt, die „komplementären Bereiche des Wach- und Traumerlebens überlagern [...], so daß ihm [Feyerabend, C.P.] alle Konturen verschwimmen“.¹¹⁷ Was nicht nur bei Buck der Figur Feyerabend zugeschrieben wird, gilt allerdings für die Erzählung insgesamt, deren modale Verunsicherung nicht mehr zu den Bedingungen einer einfachen Verdoppelung operiert. Statt eine ‚realistische‘ Modalstruktur der erzählten Welt zu präsentieren, tendiert die Erzählung zu einer grundsätzlichen modalen Ambiguität, die Genette als Amodalität bezeichnet.¹¹⁸ Diese Amodalität ist ein Effekt des spezifischen Worldmaking, weil sich in ihr eine „modale Praxis“¹¹⁹ abbildet, die verdeutlicht, dass die komplexe modale Struktur letztlich nur relational zu beschreiben ist, da sie eben kein ‚reales‘ Zentrum besitzt.

¹¹⁵ Vgl. anders Drummer 2005, 228 f.

¹¹⁶ Vgl. Ort 1998, 228.

¹¹⁷ Buck 1987, 30; vgl. Zirbs 1986, 118. Vgl. auch Gunreben 2016, 146 f.; Moser 2015, 348.

¹¹⁸ Vgl. Genette 2010, 135. Vgl. Kap. I.3.6.

¹¹⁹ Genette 2010, 135.

Allein mit dem Befund, dass die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit konsequent verunsichert wird, ist jedoch wenig gewonnen. Stattdessen legt es die Erzählung in ihrer Handlungsstruktur ganz gezielt auf eine Durchkreuzung von Wachen und Träumen an, der eine strukturelle Funktion für das Worldmaking zukommt. Besonders aufschlussreich für diese Durchkreuzung ist die pointierte Verkürzung von ‚Traumwandeln‘ und Traum: Von seinem Spaziergang nach Altershausen zurückgekehrt, „trat er [Feyerabend, C.P.] da über die Schwelle der Traumwelt, in der er die letzten zwei Stunden durch am Maienborn gegessen hatte, in sein gewohntes Dabeisein an seinem Lebenstage zurück“ (BA 20, 289). Doch kaum wieder im gewohnten „Dabeisein“ angekommen, fällt Feyerabend in den Schlaf und „träumte in dem altväterlich bequemen Ledersessel am offenen Fenster einen Traum“ (BA 20, 289). In dieser zeitlichen Verkürzung von Heraustreten aus dem traumartigen Spaziergang und Eintritt in den Traum werden die beiden Bereiche so sehr aneinander herangeführt, dass ihre Differenz nur im Moment der Überschreitung greifbar wird. Während der Hauptsatz, der das Ereignis erzählt, dahingehend ambig ist, dass unklar ist, ob Feyerabend „über die Schwelle der Traumwelt“ in diese hinein- oder aus ihr austritt, präzisiert der Relativsatz die Richtung, die dann eben kurz darauf durch den ‚tatsächlichen‘ Traum wieder verkehrt wird. Dass damit die Möglichkeit der Unterscheidung des traumähnlichen Spaziergangs und des Traumes auf dem Spiel steht, zeigt nicht zuletzt die tautologisch anmutende *Figura etymologica*, einen Traum zu träumen, die in dieser Doppelung eine Steigerung andeutet, in der aus dem ‚tatsächlichen‘ Traum der Traum im Traum wird.

Vor diesem Hintergrund des potenzierten Traumes lassen sich die vermeintlich paradoxen Formulierungen präzisieren, welche die semantisch eigentlich oppositionellen Konzepte von Wirklichkeit und Traum vertauschen. Denn nur scheinbar bildet sich anhand dieser Begriffe ein Prozess ab, der zuerst den „Traum als Wirklichkeit“ (BA 20, 251) und dann umgekehrt die „Wirklichkeit“ als das, „[w]as ihm kein Traum geben konnte“ (BA 20, 299), bewertet und damit eine Erfüllungsstruktur andeutet.¹²⁰ Doch was als beliebiges Wechselspiel anmutet, hat durchaus System, weil sich nämlich am Strukturmoment der „Schwelle“ (BA 20, 289) Wirklichkeit erst bildet, indem sie mit dem Übergang aus dem Traum attribuiert wird. Wirklichkeit ist damit nicht ontologisch gegeben, sondern wird relational bestimmt über die Schwelle des Traumes. Während der Begriff der ‚Schwelle‘ im Paradigma des Traumwandels ein räumliches Moment betont, erfolgt das Heraustreten aus den potenzierten, den ‚geträumten‘ Träumen mit dem Aufwachen,

¹²⁰ Vgl. Jückstock-Kießling 2004, 27.

welches die Differenz stiftet. Die Schwelle respektive das Aufwachen avanciert dadurch zum Marker einer modalen Praxis des Erzählens.

Das Aufwachen wiederum stellt zunächst motivisch, dann aber auch strukturell einen Zusammenhang zu den zwei zentralen Momenten her, an denen ontologische Grenzen gestiftet werden: der Bahnfahrt und der Exposition. Dabei ist nicht mehr der Traum entscheidend, weil weder der durch den „berauschenden Trank“ (BA 20, 230) induzierte Schlaf Feyerabends während der Bahnfahrt noch der Schlaf, aus dem das Ich in der Exposition erwacht, mit einer Traumdarstellung verbunden sind. Vielmehr zieht das Aufwachen selbst eine ontologische Grenze, durch die der damit gestiftete Bereich als Wirklichkeit ausgewiesen wird.¹²¹ Gewiss unterläuft die Staffelung der Momente des Aufwachens diese wirklichkeitsstiftende Funktion wieder. Vor allem weil es ja die semantisch und verfahrenslogisch mit dem Traum assoziierten Bereiche sind, die auf diese Weise als Wirklichkeit ausgewiesen werden, stellt die Reihe der Momente des Aufwachens als Strukturmomente des Worldmaking die ontologische Struktur insgesamt auf den Kopf. Diese Funktion ließe sich in der Reihe wie folgt ausbuchstabieren: Das Aufwachen aus den geträumten Träumen stiftet einen Bereich der Wirklichkeit Feyerabends in Altershausen gegenüber der Traumhaftigkeit des Spazierens. Das Aufwachen auf der Zugfahrt von der Großstadt nach Altershausen stiftet die Wirklichkeit Altershausens gegenüber der Traumhaftigkeit, die durch die Verschiebung zustande kommt; und das initiale Aufwachen der Exposition stiftet die Wirklichkeit der erzählten Welt. An all diesen Schwellen markiert das Aufwachen immer auch, dass Wirklichkeit nur ein Effekt ist und deshalb der Traum den Status der – wenn man so will – modalen Nullstufe darstellt: der Aktualität. Diese Kippfigur tritt auch am zentralen Ereignis der Erzählung – der Ankunft in Altershausen – strukturstiftend in Erscheinung. Denn zwar wird von Feyerabends tiefem Schlaf, nicht aber von einem Aufwachen erzählt: Die Ankunft markiert die modale Ambiguität.

Das Aufwachen als Strukturmoment der Erzählung stellt eine Verbindung der Träume Feyerabends in Altershausen zur Exposition her, weil in ihr die Strukturen und die Bedingungen des Worldmaking ausgehandelt werden. Damit lässt sich an die Tendenz der jüngeren Forschung anknüpfen, die den Träumen Feyerabends eher eine strukturelle Funktion denn eine hermeneutische zugesprochen hat. Insbesondere der Fokus auf der Zeitlichkeit, der die Träume mit der Erzählung insgesamt verbindet, hat sich dabei als fruchtbar erwiesen. Ob in Hinblick auf das Verhältnis von Weltzeit und Lebenszeit,¹²² in Hinblick auf Struk-

¹²¹ Vgl. Hänselmann 2019, 23.

¹²² Siehe Fitzon 2012; Moser 2020, 223.

turen der Serialität¹²³ oder in Hinblick auf das Moment der Anagnorisis¹²⁴ – den Träumen kommt in diesen Lesarten eine Spiegelfunktion zentraler Strukturen der Erzählung zu, welche sich in ihnen komprimiert finden. Vor dem Hintergrund, dass das Strukturmoment des Aufwachens neben Analogien vor allem auch Hierarchien stiftet bzw. verunsichert,¹²⁵ lässt sich diese Verbindung noch präzisieren: Die Träume bilden die zentralen Einfallstore für die Struktur des Worldmaking in *Altershausen* insgesamt. Wenngleich unter anderen Vorzeichen, hat Buck die Träume als „inselhaft erscheinende Textpartien“¹²⁶ in der Erzählung von Feyerabends Fahrt nach Altershausen bezeichnet, weil in ihnen das moderne Erzählexperiment des Anfangs seine Fortsetzung finde, während – und das ist der Schluss, den er aus dieser Verbindung zieht – die Erzählung an ihrem eigenen Modernitätsanspruch scheitere und mit dem ersten Kapitel einen „Rückfall in die epische Illusion“ darstelle.¹²⁷ Doch mit den ontologischen Strukturen, die in der Exposition verhandelt werden, nämlich der komplexen Zeitlichkeit auf der einen Seite, die Anfang und Ende überblendet und zugleich Figur und Welt in Beziehung setzt, und der narrativen Stimme (*voix*) auf der anderen Seite, welche die Operationen von Grenzstiftung und Identifizieren gegeneinanderstellt, ist die Verbindung zwischen den Träumen der Erzählung und der Exposition viel grundlegender, weil sie an die Basis der Fiktion heranführt.

2.5 Text: Ursprungslose Erzählung

Wenn die Struktur der Traumstaffelung bis in das initiale Aufwachen des Erzählbeginns ausgreift, wer träumt dann diesen Traum? Weil der Traum aus der erzählten Welt heraus in der Staffelung bis an den initialen Moment des Anfangs zurückführt, ist die Antwort klar: niemand, schließlich ist der Traum das Modell einer ursprungslosen Erzählung. Der Traum strukturiert nicht nur als Modell die erzählte Welt, sondern wirkt sich auch auf die Verankerung der Welt aus. Er bringt eine Reflexion auf das Ursprungsaxiom des Erzählakts mit sich, die sich nicht zuletzt aus der Konstellation mit Raabes Chronik- und Aktenerzählungen ergibt, die zum einen werkgeschichtlich durch die Tendenz zu dieser Form im so genannten Spätwerk, zum anderen vor allem durch explizite

¹²³ Siehe Oehlenschläger 1981a. Siehe auch Detering 1990; Götsche 2000, 157, Anm. 313.

¹²⁴ Siehe Detering 2009; Geulen 2008.

¹²⁵ Vgl. Hänselmann 2019, 30.

¹²⁶ Buck 1987, 39.

¹²⁷ Vgl. Buck 1987, 39.

intertextuelle Bezüge auf die *Chronik der Sperlingssgasse* hervorgehen.¹²⁸ Allerdings inszeniert *Altershausen* das Ursprungsproblem grundsätzlich anders als die Chronikerzählungen, die eine Schreibszenen miterzählen und damit ein Paradox der Zeitlichkeit offenlegen.¹²⁹ Dass auch *Altershausen* das Ursprungsaxiom adressiert, jedoch der Einsatzpunkt des schriftlichen Mediums ein anderer ist, ist die These dieses Kapitels. Stattdessen beansprucht Raabes letzte Erzählung in der Doppelung von Traum und Manuskript eine Konstellation, die das Ursprungsaxiom aus zwei unterschiedlichen Perspektiven als bloße Setzung entlarvt und gerade in der Diskrepanz dieser Perspektiven auch den ontologischen Effekt einer solchen Setzung unmöglich macht.

Das Modell des Traumes führt über die Traumstaffelung an den initialen Moment des Aufwachens zurück, mit dem die Erzählung einsetzt: „Überstanden!“ (BA 20, 203). Von Beginn an steht das Worldmaking also unter den Vorzeichen des Traumes.¹³⁰ Dabei adressiert der Traum, wie er in der psychoanalytischen Narratologie entworfen wird, das Problem des Ursprungs. Denn der Traum in seiner Analogie zur literarischen Fiktion ist *das* Modell für die ursprungslose Narration schlechthin. Keine ‚Psyche‘ kann vorausgesetzt werden, die den Traum träumt, sondern umgekehrt: Die erzählte Welt markiert in ihrer Analogie zum manifesten Trauminhalt nur die Leerstelle eines Ursprungs, an die eine Umkehr der Verfahren von Verschiebung und Verdichtung heranführen, letztlich aber die Leerstelle nur umso deutlicher markieren.¹³¹ Jede tentative ‚Rekonstruktion‘ eines solchen Ursprungs wird im Zuge dessen als Setzung bzw. als Effekt aus dem Traum entlarvt. Für die Struktur der Fiktion liefert der Traum als Reflexionsmodell damit letztlich eine Umkehr des ‚modalen Realismus‘, nach dem jeder Traum von einem träumenden Subjekt abhängt.

In der symbolisch überformten Altershausener Welt wird alles zum Zeichenträger: Häuser, Straßen, Zäune, Tische, und nicht zuletzt: Figuren – ist ja schließlich Ludchen Bock das komplexe Symbol, in dem sich Feyerabends gesamte Reise in all ihren Strukturen der Verschiebung, Verdichtung und Inversion von Zeit komprimiert wiederfindet.¹³² Zwar handelt es sich bei diesen

128 Zu dieser Klammer und der darin angelegten Konzeption eines (Spät-)Werks vgl. Oehlenschläger 1981b, 143, 147. Vgl. auch Jückstock-Kießling 2004, 9 f.; Sina 2017, 58.

129 Siehe Berndt 1999, 344 f.

130 Auch die paradoxe Verschränkung des Verschlafens ausgerechnet der Jahreszahl 70 im Geschichtstraum mit dem Erwachen des Anfangs, die Moser beobachtet, deutet auf eine strukturelle Verbindung von Traum und Erzählanfang hin, vgl. Moser 2015, 348.

131 Vgl. Haselstein 1991, 86 f.

132 Vgl. bereits Martini 1964b, der die Figur Ludchen und ihre Zeitlichkeit ins Zentrum seiner Lektüre stellt. Vgl. Oehlenschläger 1981a, 397 f.; Oehlenschläger 1981b, 153–155; Sammons 1987, 323–325. Vgl. auch Baßler 2010, 78; Jückstock-Kießling 2004, 30; Moser 2015, 364–368.

Symbolen um Medien in dem Sinn, dass sie als konkrete materiale Entitäten einen Deutungsvorgang auslösen, der sich narrativ entfaltet. Doch scheint die Aktivierung als zu deutende Objekte ‚spontan‘ in dem Sinn, dass sie an die Figur Feyerabend gebunden sind und ihnen und ihrer Bedeutung eben kein Zeichensystem zugrunde liegt, sondern die Figur selbst für diese Aufladung verantwortlich ist. Insofern besitzen sie weder eine feste Zeichenkonvention noch eine indexikalische Relation, sind also keine Zeichen im Sinne übertragbarer materialer Zeichenträger. Es spielen aber auch tatsächliche mediale Objekte, deren Bedeutung von Zeichensystemen abhängt, eine Rolle während Feyerabends ‚Besuch‘ in Altershausen. Obwohl es sich dabei um scheinbar marginale Objekte handelt, die den räumlichen Elementen um einiges nachstehen, umreißen sie ein spezifisches Profil des schriftlichen Dokuments, das auf eben das Paradigma des Tagebuchromans Bezug nimmt, an dem die Chronikerzählungen partizipieren.¹³³ Zwei schriftliche Medien zeichnen sich durch eine indexikalische semiotische Beziehung zur Figur Feyerabend aus, die jedoch an unterschiedlichen Zeitpunkten ansetzen: die Schulbücher aus der Kindheit und das Fremdenbuch des Gasthauses in Altershausen.

Die gemeinsame Zeit „[a]uf der Schulbank des Rektors Schuster“ (BA 20, 219) ist ein Grundmotiv der Erinnerung Feyerabends an seine Kindheit, das bereits die in der Großstadt aufkommenden Erinnerungen durchzieht. Dieser Fokus der Erinnerung korrespondiert mit Ludchens auf Dauer gestellter Erinnerung, der meint, „er sei immer noch bei ihm [Rektor Schuster, C.P.] drin in der Schule“ (BA 20, 301), wie Minchen Ahrens erläutert. Während Feyerabend daran scheitert, seine Erinnerung von Ludchen bestätigt zu bekommen,¹³⁴ liefern die Schulbücher genau diesen Beweis. Materialiter bezeugen sie die Kopräsenz der beiden Figuren:

„Sieh, das sind noch seine Schulbücher noch vom Rektor Schuster her“, sagte Minchen.
 „Er meint ja, er sei immer noch bei ihm drin in der Schule und werde aus ihnen aufgerufen. Du hast auch was drein geschrieben, Fritz, und auch gemalt. Da, guck mal, was!["]

(BA 20, 301)

Sie bezeugen die Kopräsenz der beiden Figuren, weil sie Feyerabends Schrift und Zeichnungen in Ludchens Buch präsentieren. Die Erzählung spart die Information über den Inhalt von Eintrag und Zeichnung aus, obwohl Minchens Dialog mit Feyerabend die Geste des Zeigens impliziert. Indem aber nicht erzählt wird, „was“ Feyerabend geschrieben und gezeichnet hat, verschiebt sich

¹³³ Siehe dazu exemplarisch für Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* Kellner 2015; Kellner 2018.

¹³⁴ Vgl. Geulen 2008, 439.

der Fokus vom symbolischen Zeichen hin zum indexikalischen. Relevant ist nur, dass ihm im schriftlichen Medium seine eigene Signatur entgegentritt.

Auf eine ähnliche Funktion scheint das Fremdenbuch im Ratskeller abzuheben, obwohl in diesem neben der Anwesenheit auch noch die Identität in Form der Personendaten verzeichnet werden soll:

Es klopfte an der Tür, man legte dem *Gast* von Altershausen das Fremdenbuch vor, und er lud, wie er glaubte vollberechtigt, das Polizeivergehen der Falschmeldung auf sich. Da ihn neulich die europäische Kollegenschaft zu ihren „Großen“ in ihren schönverzierten, vielsprachigen Zuschriften gerechnet hatte, so machte er jetzt Gebrauch von der Ehrung, zählte sich selber zu den „Großen der Erde“ und blieb, vom Thron herniedergestiegen, zu ebener Erde inkognito in der Heimat – wenigstens für die Nacht und den nächsten Tag.

(BA 20, 240 f., Herv. im Original)

Mit der falschen Signatur verweigert Feyerabend die identifizierende Funktion des Mediums, die den Index der Signatur über den Moment hinaus mit ihm verbinden und auch für andere diese Verbindung nachvollziehbar machen würde. Beiden Medien ist also gemein, dass sie den Anspruch erheben, die Identität der Figur auch über ihre körperliche Abwesenheit hinweg zu verbürgen. Folglich stehen die Bücher dem funktionalen Zusammenhang von Büchern oder anderen schriftlichen Dokumenten, wie sie Raabes Chronikerzählungen entwerfen, diametral entgegen: Nicht die Lektüre, nicht einmal das Schreiben eines Textes, sondern die bloße Signatur findet sich in ihnen in Szene gesetzt.

Das Problem der Identität der Figur, die im Medium entweder bestätigt oder verweigert wird, führt zur Exposition und der Inszenierung der narrativen Stimme (*voix*) zurück. Denn der Ort, dem das Ich der Exposition zugewiesen wird, ist das schriftliche Medium. Während in Kapitel 2.2 die Struktur der Stimme im Zentrum stand, soll es nun dezidiert um das Medium gehen, das gleichzeitig mit dem Ich in die Struktur des Worldmaking eingeführt wird:

[U]nd der Jubelgreis mit den mühsam wieder zusammengesuchten Körper- und Geisteskräften bin

Ich,

nun der Schreiber dieser Blätter.

*

(BA 20, 204, Herv. im Original)

Sämtliche Mittel des (druck-)schriftlichen Mediums inszenieren den ersten Auftritt des Ich:¹³⁵ die Absatzformatierung, in der das deiktische Ich eine eigene Druckzeile beansprucht und durch Kursivierung und Sperrung in doppelter

135 Vgl. Oehlenschläger 1981a, 384 f.

Weise hervorgehoben ist. Der Drucktext wird auf diese Weise förmlich zur Bühne, auf der das Ich seinen Auftritt hat. Während das Deiktikon „*Ich*“ in dieser medialen Hervorhebung die Struktur der Setzung ins Zentrum, und zwar ins Zentrum der Druckseite stellt, setzt der Relativsatz identifizierend an dieser Setzung an. Identifiziert wird das Ich jedoch nicht in einer raumzeitlichen Verortung, es wird auch keine Schreibszene veranschaulicht, sondern es ist auf eine einzige Funktion reduziert: auf eine reine Textfunktion. Als „Schreiber dieser Blätter“ wird das Ich zum indexikalischen Interpretanten des Textes. Reguliert durch die Tätigkeit des Schreibens erscheint das Ich als Effekt aus dem Text, dem diese Tätigkeit als Erscheinungsform zugeordnet wird.

Nicht von ungefähr erhält das Ich Konturen über mediale Qualitäten, die an die indexikalisch implizierte Geste des Schreibens anknüpfen und weiter medial umstellen: Konservieren und Hinterlassen.

Seit länger als dreißig Jahren wächst auch das Gras auf dem Hügel, der meine Frau neben dem Kinde deckt. Gute und schlechte Witterung hat, seit die Lieben mich des Weges allein ziehen ließen, nach gewohnter Weise auf Erden gewechselt und – *ich* habe mich gut „konserviert“.
(BA 20, 204, Herv. im Original)

Es ist nicht nur die metaphorische Verwendung, die fast schon museale oder archivale Anklänge besitzt, die eine ontologische Differenz zwischen dem Friedhof und dem Ich nahelegt. Vielmehr ist der typographischen Unterbrechung durch den Gedankenstrich an dieser Stelle durchaus ontologisches Gewicht beizumessen, denn dieser bricht das narrative Syntagma ausgerechnet nach der Konjunktion „und“ ab und markiert eine Diskontinuität im Text. Da das Ich ja unter erheblichem medialen Aufwand als Textfunktion eingeführt wurde, ist die Diskontinuität an dieser Stelle gewiss kein Zufall und steht mit dieser Funktion in Verbindung. Das mediale Ich ist kategorial vom Friedhof unterschieden, auf dem Frau und Kind liegen, weshalb sich eine geradezu metaphysische Perspektive einstellt: nicht *in* der Welt, sondern *über* die Welt. Mit der ‚Konservierung‘ wird das Ich der Exposition ganz im Sinne der intradiegetischen Medien konturiert, die als Dokumentation und Index der Figur dienen. Dass es mit dieser Konservierung im Medium auch um eine Abkoppelung geht, zeigt sich, wenn diese Idee mit einem Shakespeare-Zitat reformuliert wird: „Ich jedenfalls noch vorhanden in perfect health and memory [...] wie es in einem nicht bloß den nächsten Erben bekanntgewordenen Testament heißt!“ (BA 20, 205). Während der Vergleich mit dem Testament sicherlich auch eine Funktion für die Inszenierung eines Autorschaftskonzepts und der Konzeption eines ‚Werkes‘ im emphatischen Sinn frucht-

bar gemacht werden kann,¹³⁶ der zu einem anderen Schauplatz der medialen Inszenierung: dem ‚abgebrochenen‘ Manuskript führt, ist das Testament auch ein Konzept, das die komplexe semiotische Struktur der Textfunktion des Ich reflektiert. Das Testament ist der Inbegriff dessen, was am medialen Ich in *Altershausen* entworfen wird: Es stellt einen Index dar, das seinen Interpretanten zugleich tilgt und – als Toten – enthält.¹³⁷ Sein Hauptmerkmal, und das führt wiederum zur Verschränkung der Erzählung von medialer Spur und Traum, ist der Effekt. Das Testament beinhaltet nämlich einen performativen Akt, der nicht mehr abhängig von einem vermeintlichen Ursprung ist, sondern nur noch in seiner Performanz metonymisch auf ihn verweist.

Der ontologische Effekt einer Figur, die vom Medium abhängt, schlägt erneut eine Brücke zum *Wandsbecker Boten*. Wie ich in Kapitel 2.2 analysiert habe, bringt die Exposition ein ausführliches intertextuelles Zitat aus Claudius' *Wandsbecker Boten* in Anschlag, um die narrative Stimme (*voix*) zu reflektieren und gleichzeitig eine Substitutionsstruktur einzuführen. Vor dem Hintergrund dessen, dass ein Brief aus dem Medienkonvolut der Zeitschrift in Auszügen und sogar unter Angabe der Quelle zitiert wird, lässt sich diese intertextuelle Struktur als intermediale präzisieren: als Text-Text-Bezug. Dabei ergeben sich aus der Art und Weise, wie das Zitat in die Erzählung implementiert ist, zwei Perspektiven: Der in Anführungszeichen präsentierte Auszug ruft den Text des Briefes oder sogar die gesamte Zeitschrift als Medium auf, während die narrative Rahmung bei Raabe den ontologischen Effekt einer *factio personae* vorführt. Denn das Ich, das den Briefen des *Wandsbecker Boten* als Textfunktion inhärent ist, ist in der narrativen Rahmung als text-, das heißt hier: zitatexterne Figur referenzialisierbar: „der gute Korrespondent des Wandsbecker Boten“ (BA 20, 207). Der Umgang mit dem Auszug führt also vor, wie eine Figur buchstäblich aus dem Text entstehen kann. Dass es Raabe um diesen letztlich metaleptischen Effekt getan ist, zeigt auch die Art und Weise, wie das intertextuelle Zitat ausgewiesen wird. Jahreszahl, Titel des Beitrags sowie der Zeitschrift und Text sind korrekt wiedergegeben, nur die Autorschaft Claudius' bleibt unerwähnt und wird mit der Persona des *Wandsbecker Boten* „Asmus“ (BA 20, 207) ersetzt.¹³⁸ Raabe übernimmt damit die Herausgeberfiktion der Zeitschrift, die in den Briefen zwischen Asmus und Andres ihren zentralen Schauplatz hat:¹³⁹ Diese Figur des „Berichterstatter[s]“

136 Zu den autobiographischen respektive auto(r)fiktionalen Strategien siehe Detering 1990, 245–258; vgl. Kleinwort 2012; Moser 2020.

137 Diese Denkfigur entspricht Derridas Konzept der Schrift, der ebenfalls den Begriff des Testaments verwendet, vgl. Derrida 1983 [1967], 120. Vgl. Moser 2015, 355.

138 Siehe dazu Neuschäfer 2011, 7.

139 Vgl. Gerlach 1990; Neuschäfer 2011, 7f.

(BA 20, 206) ist gemeinsam mit dem Ursprungsaxiom, das mit dem fiktiven Kommunikationsakt der Briefe einhergeht, zugleich Produkt des Briefes selbst. Wenn sich das Ich des Prologs als „Schreiber dieser Blätter“ (BA 20, 204) mit der *fictio personae* Asmus, der „für ‚sein Blatt‘ schreibt“ (BA 20, 206), vergleicht, dann ist damit das eigene Ursprungsaxiom des Ich, das eine Urhebererschaft über die Blätter behauptet, unterlaufen. Dieser intertextuelle Vergleich enttarnt die Voraussetzung der Position, die sich aus der Inszenierung des Erzählaakts empfängt, als Setzung der Erzählung.

Mit der komplexen Inszenierung seines Worldmaking adressiert Raabes letzte Erzählung das paradoxe Problem eines Ursprungsaxioms grundsätzlich anders, an welches das doppelte Profil des Erzählaakts als Produktion des narrativen Diskurses und als Produktion der erzählten Welt führt. Zum einen entwirft der Traum in seiner spezifischen Struktur der Traumstaffelung quasi protopsychanalytisch eine ursprungslose Narration, in der keine wie auch immer gear-tete Psyche dem Traum vorausgeht, der dann die Ableitung derselben wäre. Zum anderen führt die Inszenierung einer Textfunktion im schriftlichen Medium an denselben Punkt des Ursprungs als Setzung.¹⁴⁰ Sie adressieren damit letztlich dasselbe Problem aus unterschiedlicher Perspektive: Der Traum steht Modell für die Struktur der Fiktion, während die mediale Inszenierung die Basis desselben, nämlich als Text- und davon abhängig: als Erzählfunktion beleuchtet. Ihre Divergenz verabschiedet eine Struktur der Erinnerung auf radi-kale Art und Weise.¹⁴¹

140 Nicht von ungefähr sind Traum und Schrift bei Derrida strukturanalog, vgl. Wagner-Egelhaaf 1997, 131f.

141 Die Modelle führen letztlich aus dem Setting der Erinnerung heraus und gehen von Schrift statt von Psyche aus, weshalb auch nicht mehr von einer Umkehrung der Erinnerungs-anordnung gesprochen werden kann wie bei Gunreben 2015, 206 f.

3 Fazit: Über die Welt

Raabes Medienerzählungen führen eine Perspektive *über die Welt* ein, weil sie ihre Welten in Abhängigkeit vom Medium entwerfen. Die schriftlichen Medien, also die Aufzeichnungen, Dokumente, Tagebücher, Briefe – oder häufig auch unspezifischer: Blätter –, erhalten in der Erzählung ein eigenes raumzeitliches Setting. Zugleich stehen sie in Verbindung mit der medialen Präsentation der Texte selbst, wenn diese zusätzlich ihren Status als schriftliche Medien formal und typographisch inszenieren. Anders als es insbesondere die Form des Tagebuches nahelegen könnte, ist das Medium nicht Schauplatz eines erzählenden Ich, durch das der Zugriff auf die erzählte Welt vermittelt ist. Stattdessen zielen das Medium und sein spezifischer Einsatzpunkt in der narrativen Struktur auf eine Verunsicherung bis hin zu einer Tilgung dieses Ich. Die Welt ist von den Medien, nicht von einem erzählenden Ich abhängig, denn auch dieses ist wiederum als Medieneffekt ausgestellt.

In der *Chronik der Springergasse* gibt die Lese-Szene des Erzählanfangs die Struktur vor. Die Hin- und Abwendungen zwischen den schriftlichen Dokumenten regulieren die Hin- und Abwendungen zwischen verschiedenen Szenen und stiften auf diese Weise die komplexe Struktur der erzählten Welt. Strukturell folgt das Worldmaking damit der Gedankenfigur der Apostrophe, die den Erzählakt als Kontakt formiert: als Kontakt zwischen den Szenen und zugleich als Kontakt zwischen den Szenen und dem Erzählakt. Während die Apostrophe selbst den Kontakt stiftet, der in der Erzählung medial realisiert ist, sind die mit ihr verbundenen Gedankenfiguren und rhetorischen Verfahren der Prosopopöia und der Evidentia für die Anschaulichkeit an den jeweiligen Positionen zuständig, die über sie verbunden werden. Indem die Struktur der Apostrophe nicht nur in den Medienszenen mit dem Umblättern und Wechseln zwischen den Dokumenten veranschaulicht, sondern zudem die so erzeugte Welt in der Metapher des Buches reflektiert wird, avanciert das Buch zum Modell des Worldmaking. Das Worldmaking operiert dabei in einem intermedialen Setting. Zum einen besteht es in einer Text-Text-Beziehung, die – mit Rajewsky gesprochen – die intermediale Einzelreferenz, die eigentlich auf ein konkretes mediales Objekt außerhalb des vorliegenden Mediums Bezug nimmt,¹ in der Struktur der Erzählung selbst abbildet: Die *Chronik* ist nicht identisch mit Wachholders Chronik-Projekt, referiert aber iterativ auf die Chronik als konkreten Einzeltext. Zum anderen realisiert sich die intermediale Dimension des Worldmaking als intermediale Systemreferenz zwischen Chronik und Bilderbuch, die eine ontologischen Differenz einführt

1 Vgl. Rajewsky 2002, 157.

und so die Operationen des Identifizierens und des Vergleichens in Beziehung setzt. Spätestens mit der ästhetischen Struktur der *Mise en abyme*, die in den *Strobeliana* ihre Form erhält, löst die *Chronik* ihr Worldmaking von Wachholder als Erzähler ab und delegiert es an die Medien. Wachholder ebenso wie sein Stellvertreter Strobel werden im schriftlichen Text der Abwesenheit, wenn nicht gar dem Tod ausgesetzt. Mit Toten sprechen, das ist nicht nur das, was Wachholder an seinem Schreibtisch und über seinen Dokumenten macht, sondern auch das, was die Erzählung macht, wenn sie Wachholder eine Stimme verleiht.

In *Altershausen* wiederum bildet die Ablösung der Erzählfunktion vom erzählenden Ich bereits den Auftakt. Die Erzählung stellt in ihrem Prolog, der sich vom Standpunkt der restlichen Erzählung aus als Exposition entpuppt, das homodiegetische Erzählen zur Disposition. Indem der Erzählanfang Figur und Welt als gegenseitige Schnittstellen einführt, die Figur im Erzählakt homodiegetisch identifiziert und dann diese Identifizierung wieder verabschiedet, werden die ontologischen Operationen des Erzählens ausgelotet. Die mediale Montage eines Auszugs aus Matthias Claudius' *Wandsbecker Boten*, mit dem die Exposition endet, führt eine Substitutionsstruktur ein, die sowohl die Stimme (*voix*) als auch die Erzählung betrifft und damit die Relation zwischen Erzählakt und erzählter Welt zusätzlich verunsichert. Wenn die erzählte Welt, in der dann die Hauptfigur Feyerabend in die Heimatstadt zurückkehrt, über Verfahren der Verschiebung und Verdichtung entfaltet wird, dann reperspektiviert die Erzählung diese Substitutionsstruktur radikal vom Substitut aus: der konkreten erzählten Welt. Damit steht der Traum, wie ihn Freuds *Traumdeutung* beschreibt und der bei Raabe protopsychoanalytisch formuliert wird, Modell für die erzählte Welt. In einer Traumstaffelung wendet die Erzählung dann das Modell des Traumes von innen nach außen und führt, ausgehend von den Träumen, die Feyerabend in Altershausen träumt, an den Schauplatz der Stimme (*voix*) in der Exposition zurück. Mit dem schriftlichen Medium und dem Traum stehen sich zwei Modelle gegenüber, die beide dasselbe Problem, nämlich das Ursprungsaxiom des Erzählens, adressieren. Ebenso wie der Traum das Modell eines ursprungslosen Erzählens ist, in dem das träumende Subjekt eine Funktion des Traumes darstellt, ist der Schrifttext als Testament ein Modell, das eine Produktionsinstanz als Textfunktion einführt, auf die es nachträglich als Spur verweist.

In der *Chronik* stiftet die Apostrophe die Struktur, deren mediale Realisierung die Leseszene bildet; in *Altershausen* ist die Substitution die Struktur, in der die Welt als Substitut erscheint. Raabes erste und letzte Erzählung besitzen zwar zwei verschiedene Strukturen, integrieren aber beide Medien als konstitutive Bestandteile ihres Worldmaking. Insbesondere die Tilgung des Ich in *Altershausen* macht die *Chronik*, aber eben auch andere Erzählungen aus Raabes Erzählwerk noch deutlicher als Medienerzählungen lesbar. Dass schriftliche

Medien in Erzählungen zum Schauplatz eines ontologischen Effekts werden können, wurde für die Leitgattung des homodiegetischen Erzählens mit dem Begriff der Autofiktion längst zum theoretischen Paradigma. Doch Raabes Medienerzählung stellt deshalb einen Gegenvorschlag zur Systematisierung in der Gruppe der ‚Ich-Erzählungen‘² oder der homodiegetischen Erzählungen dar, weil sie den Fokus verschiebt. Wenn Martina Wagner-Egelhaaf die „Autobiografie“ als Autofiktion bestimmt, in welcher in der Schrift (*graphé*) ein Selbstbezug (*auto*) stattfindet, der überhaupt erst den Wirklichkeitseffekt des ‚Lebens‘ (*bíos*) zeitigt,³ dann wenden Raabes Medienerzählungen die Form dieses Effekts der Medien vom Leben zur Welt.

2 Siehe Jückstock-Kießling 2004.

3 Vgl. Wagner-Egelhaaf 2005, 8.

Schluss

Raabes Texte erzählen von den großen Themen des neunzehnten Jahrhunderts, sie erzählen von den Folgen der Industrialisierung und der Globalisierung, von Ausbeutung und sozialer Ausgrenzung, von politischen Umbrüchen und Krisen. Sie tun dies auf der Basis sehr spezifischer Perspektiven auf diese großen Themen, nämlich aus der Provinz, aus der Idylle, aus der Kleinfamilie, aus der Kindheit, aus der Nachbarschaft heraus. Um diese spezifischen Perspektiven einzustellen, entwerfen die Erzählungen komplexe Welten. Im Zuge dessen erzählen sie immer auch vom Worldmaking. Das bedeutet, dass sie nicht nur erzählte Welten entwerfen, in denen sich diese Themen und die Perspektiven auf ebendiese manifestieren, sondern dass sie ‚das Machen‘ der Welt selbst auf raffinierte Art und Weise zur Darstellung bringen. Kurz: Sie inszenieren das Worldmaking. Dabei wird allerdings deutlich, dass Raabes Erzählungen dem Worldmaking Vorrang einräumen. Es erlaubt nämlich überhaupt erst, Welten reflektiert darzustellen, Perspektiven einzuführen und – davon abhängig – von den Konflikten des neunzehnten Jahrhunderts zu erzählen.

Eine Inszenierung des Worldmaking, wie sie variantenreich in Raabes Erzählungen beobachtet werden kann, gibt freilich überhaupt erst den Blick so unverstellt auf das Erzählen als Worldmaking frei. Infolgedessen erzeugen die Inszenierungen ein hohes Maß an Aufmerksamkeit für die Parameter des Worldmaking, wie ich den Funktionszusammenhang von Erzählen und erzählter Welt nenne. Diese Studie hat dementsprechend ein doppeltes Ziel verfolgt: Zum einen habe ich die Grundzüge einer ontologischen Narratologie skizziert und ein Beschreibungsinventar für diejenigen Operationen entwickelt, welche die erzählte Welt in ihrer ontologischen Struktur narrativ entfalten. Zum anderen geht es in der Auseinandersetzung mit Raabes Erzähltexten zwischen 1856 und 1902 darum, die spezifischen Probleme zu beschreiben, welche die Erzählungen in ihren Inszenierungen des Worldmaking verhandeln. Damit leistet die Studie einen Beitrag zur Raabe-Forschung, indem sie seine Erzählungen auf die Probleme des Poetischen Realismus hin lesbar macht.

Der erste Teil dieses Buches widmet sich den Grundzügen meiner ontologischen Narratologie, die über den historischen Gegenstand hinaus systematische Gültigkeit beansprucht. Ich schließe darin an Genettes Diskursnarratologie an, um den Funktionszusammenhang von Erzählen und erzählter Welt zu beschreiben. Nicht Genettes analytische Kategorien, sondern sein in der Rezeption vernachlässigtes Konzept des Erzählakts (*narration*) dient mir zum Ausgangspunkt, um an der Schnittstelle von Narratologie, Sprechakttheorie und Rhetorik das Erzählen als Worldmaking zu profilieren. In einer Typologie von sechs ontologischen Operatio-

nen habe ich diesen Akt spezifiziert und für die Erzähltextanalyse operationalisiert: Differenzieren, Singulieren, Detaillieren, Identifizieren, Vergleichen, Vervielfältigen. Diese Operationen folgen rhetorischen Formaten, stiften im Erzählen die Grundstrukturen der erzählten Welt und sind mit ontologischen Konzepten verbunden: Einheit, Singularität, Individualität, Identität, Ähnlichkeit und Modalität.

An diese Operationen und insbesondere ihre rhetorischen Formate ist Raabes hochgradig selbstreflexives Erzählen besonders anschlussfähig. Jedoch leisten die aufwendigen Inszenierungen des Worldmaking in Raabes Erzählungen mehr als nur die ontologische Erzählfunktion auszustellen. Stattdessen verhandeln sie die ontologischen Konzepte, die mit diesen Operationen verbunden sind und führen dabei zu unterschiedlichen ‚Orten‘ in der Struktur des Funktionszusammenhangs von Erzählakt und erzählter Welt. *Vom alten Proteus* und *Zum wilden Mann* führen vor die erzählte Welt, indem sie den Erzählakt verzeitlichen und verräumlichen. Vor der erzählten Welt steht in diesen Inszenierungen das Machen ebendieser Welt, so dass die Abhängigkeit der Welt vom Erzählakt das unhintergehbare Fundament der jeweiligen Erzählung bildet. In der erzählten Welt veranschaulichen *Wer kann es wenden?* und *Meister Autor* das Worldmaking und verzeitlichen und verräumlichen ebenfalls den Erzählakt, jedoch innerhalb der erzählten Welt selbst. In iterativ-paradoxen Figurationen verbindet das Erzählen Innen und Außen der erzählten Welt. *Unruhige Gäste* und *Der Dräumling* führen zwischen die Welten, indem sie ihre Intertextualität nicht nur als semantischen, sondern darüber hinaus als ontologischen Effekt inszenieren. Während *Unruhige Gäste* durch den raumzeitlichen Anschluss an die erzählte Welt der Erzählung *Zum wilden Mann* die Frage nach der Grenze der Fiktion stellt, erscheint der Dichterolymp im *Dräumling* als Konkretisierung eines virtuellen Raumes, in dem Figuren der Literaturgeschichte zueinander in Dialog treten. Raabes Erstling, *Die Chronik der Sperlingsgasse*, und seine letzte, postum veröffentlichte Erzählung, *Altershausen*, führen schließlich in der topologischen Ordnung der Inszenierungen über die Welt, weil sie ihre Welten in Abhängigkeit von Medien entwerfen. Die Medien besitzen eine eigene Position in der Struktur des Worldmaking und verbinden damit die paradoxe Struktur von Setzung und Zugriff mit dem Ursprungsproblem.

Diese komplexen Inszenierungen setzen auf unterschiedlichen Ebenen an, woraus sich drei Formen des Inszenierens ergeben: Erstens performieren die Erzählungen das Worldmaking. Sie stellen die Operationen und ihren Effekt in den Entitäten und Strukturen aus: Raum, Zeit, Figuren und Ereignisse, aber auch semantische Ähnlichkeitsrelationen oder modale Strukturen. Zweitens – und das ist der zentrale Punkt, an dem deutlich wird, dass die Erzählungen nicht einfach Welt ‚machen‘ – entwerfen sie Modelle, die das Worldmaking veranschaulichen. Drittens schließlich loten sie diejenigen Dimensionen des Worldmaking aus, die aus dem einzelnen Erzähltext hinausweisen: Gattungsformen, allgemeiner intertextu-

elle sowie intermediale Bezüge. Abschließend möchte ich diese drei Formen der Inszenierung kurz skizzieren, die sich in den Lektüren herauskristallisiert haben.

1. PERFORMIEREN. Die erste Ebene setzt an den Operationen und ihren Effekten an. Denn die Operationen kehren dadurch ihren performativen Charakter hervor, dass sie in Raabes Erzählungen nicht nur in ihrer Logik einem rhetorischen Format folgen, sondern darüber hinaus ausgesprochen häufig auch konkret eine rhetorische Form besitzen. Aus Worldmaking wird so ostentatives Worldmaking, das heißt, die Inszenierungen weisen das Erzählen in seinen ontologischen Effekten aus. Die ontologischen Operationen, in denen das Worldmaking in Erscheinung tritt, besitzen damit ihren Fluchtpunkt in den Bestandteilen des Erzählten, für die sich die so genannte Histoire-Narratologie vornehmlich interessiert: Raum, Zeit, Figuren und Ereignisse. Zugleich stiften sie mit den Entitäten und den Strukturen immer auch eine spezifische narrative Struktur, die mit Genettes Kategorien von Zeit, Stimme und Modus – ergänzen müsste man: Raum¹ – beschreibbar sind. Wenn Raabes Erzählungen die ontologischen Operationen ostentativ ausführen, ihre Effekte ausstellen oder die ontologischen Konzepte, die mit ihnen verbunden sind, reflektieren und hinterfragen, dann kehren sie den Funktionszusammenhang von Erzählen und erzählter Welt in aller Deutlichkeit heraus. Erzählte Welten sind ohne Erzählen nicht denkbar, umgekehrt: Erzählen heißt Worldmaking.

2. MODELLIEREN. Die zweite Ebene, auf der die Inszenierung in Erscheinung tritt, besteht in den Modellen. Sie bilden jeweils das Herzstück der Textanalysen, weil an ihnen das Worldmaking und seine ontologischen Probleme spezifisch werden. Während die ontologischen Operationen, über die der Erzählakt als Worldmaking beschreibbar wird, allgemeine Strukturen stiftet, die das Erzählte welthaftig werden lassen, konfigurieren die Modelle spezifische ontologische Probleme (siehe Tab. 2). Die Modelle verbinden nämlich übergeordnete Probleme des Worldmaking mit spezifischen Problemen der jeweiligen Erzählung und ermöglichen so der Bühne sowie der Schwelle in *Vom alten Proteus* und *Zum wilden Mann*, dass das Worldmaking vor der Welt inszeniert wird. Sie setzen damit die Welt zum Problem des Anfangs – und zwar des Textanfangs wie des Erzählanfangs – in Beziehung und stellen die Frage: Wie gelangt man in die erzählte Welt? Die Modelle des Flusses und der Baustelle wiederum ermöglichen, dass die Erzählungen *Wer kann es wenden?* und *Meister Autor* das Worldmaking in der erzählten Welt inszenieren. Sie loten dabei das Verhältnis

1 Zu Überlegungen einer Kategorie des Erzählraumes analog zur Erzählzeit siehe Kap. II.1.1.

von Welt und Handlung aus, weil sie den Erzählakt als Produktionsakt der erzählten Welt durch die gesamte Erzählung hinweg narrativieren.

Die Modelle des dritten Textpaares fallen in gewisser Weise aus der Reihe heraus, weil sie die Reflexionsstufe erhöhen. In den Erzählungen *Unruhige Gäste* und *Der Dräumling* ermöglichen es die Modelle von Ruine und Olymp, eine Vorstellung von ‚Welt‘ innerhalb der erzählten Welt abzubilden. Sie führen in räumlicher und zeitlicher Anschauung nämlich jeweils eine anders gartete Welt in ihre erzählte Welt ein. Auf diese Weise lassen sie Welt und Fiktion derart auseinandertreten, dass die Grenzen der Fiktion in den Blick geraten: zum einen als Anschluss einer erzählten Welt an eine andere, zum anderen als Einbettung einer erzählten Welt in ein intertextuelles ‚Universum‘. Die Modelle des Buches und des Traumes ermöglichen es der *Chronik der Sperlingsgasse* und *Altershausen* ihre Welten in Abhängigkeiten von Medien zu entwerfen und führen damit die Komplexitätssteigerung der Modelle fort. Sie setzen der autodiegetischen Erzählsituation mit ihren ontologischen Implikationen Anordnungen entgegen, die dem vermeintlichen Ursprung eines erzählenden Ich die Grundlage entziehen.

Tabelle 2: Raabes Modelle des Worldmaking.

Ort	Erzähltext	Modell
Vor der Welt	<i>Vom alten Proteus</i>	Bühne
	<i>Zum wilden Mann</i>	Schwelle
In der Welt	<i>Wer kann es wenden?</i>	Fluss
	<i>Meister Autor</i>	Baustelle
Zwischen den Welten	<i>Unruhige Gäste</i>	Ruine
	<i>Der Dräumling</i>	Olymp
Über die Welt	<i>Die Chronik der Sperlingsgasse</i>	Buch
	<i>Altershausen</i>	Traum

Den Modellbegriff verwende ich in der Auseinandersetzung mit Raabes Erzählungen für konkrete, meist räumliche Anordnungen, die zugleich Entitäten in der erzählten Welt sind wie auch das Worldmaking veranschaulichen. Sie sind deshalb Modelle, weil sie erstens einen Ausschnitt darstellen, der zu einem Ganzen, nämlich der Struktur des Funktionszusammenhangs von Erzählen und erzählter Welt, in einem Entsprechungsverhältnis steht. So veranschaulicht zum Beispiel

die Schwelle des Apothekengebäudes die Grenze der erzählten Welt oder der Traum Feyerabends in Altershausen die erzählte Welt in ihren Konstruktionsregeln. Zweitens bringen die Modelle in ihrer spezifischen Bildlichkeit Eigenlogiken ins Spiel, die in den Erzählungen entfaltet werden und die so die Inszenierungen des Worldmaking maßgeblich strukturieren – zu den Bedingungen des Modells: Beispielsweise motiviert die Bühne Verdoppelungen, die Schwelle Übertritte, die Baustelle Umbrüche, eine andere, nämlich göttliche Welt auf dem Olymp motiviert eine Einbettung in ein Universum. Drittens sind es Modelle, weil sie Wiederholungsstrukturen stiften: Zum einen dadurch, dass nicht wenige dieser Modelle kanonisierte poetologische und weltanschauliche Metaphern sind – man denke an den Fluss des Lebens, das Buch der Natur oder das Leben als Traum – und als solche bereits markiert in die erzählte Welt Einzug halten. Sie sind also bereits eine Wiederholung ‚nach Modell‘. Zum anderen stiften sie Wiederholungen innerhalb der Erzählung, wenn sie Strukturmomente des Modells wiederholen und variieren, zum Beispiel die Schwellenübertritte in *Zum wilden Mann*, das Aufwachen in *Altershausen* oder das Ab- und Hinwenden in *Die Chronik der Sperlingsgasse*.

3. AUSLOTEN. Die Dimensionen, die Raabes Inszenierungen als Bestandteil des Worldmaking ausloten, sind die literarischen Gattungsformen sowie andere intertextuelle und intermediale Bezüge. Zunächst weist die Art und Weise, wie die Erzählungen die Reflexion des eigenen Worldmaking mit gattungspoetologischen Reflexionen verbinden, Gattungsformate als Weltformeln aus. Weltformeln sind sie insofern, als sie sich nicht nur durch eine spezifische Form des Diskurses, sondern vor allem auch durch ontologische Strukturen, zum Beispiel räumliche oder zeitliche Anordnungen, Ereignisse oder modale Strukturen auszeichnen. Raum, Zeit, Figur und Ereignis werden so zu den Umschlagplätzen von Welt und Handlung. Darüber hinaus lotet Raabes inszeniertes Worldmaking die ontologischen Effekte intertextueller Referenzen aus, wie sie beispielsweise in Figurennamen oder Zitaten vorliegen. Schließlich führen die intertextuellen Referenzen aber auch dezidiert intermediale Überlegungen ein, die das eigene Worldmaking am Potenzial zum Worldmaking anderer Medien bemessen lassen. Die Theateraufführung ist hier zweifelsohne die markanteste intermediale Systemreferenz. Aber auch Spezifizierungen des schriftlichen Mediums, zum Beispiel des Tagebuchs oder der Chronik, oder seiner Verbindungen in intermedialen Arrangements, allen voran die illustrierten Zeitschriften, loten die Leistung des Mediums auf das Worldmaking hin aus.

Raabe erzählt nicht von Welten, er erzählt vom ‚Machen‘ dieser Welten. Infolgedessen leisten seine Erzählungen einen ganz eigenen Beitrag zu den Fragen des Poetischen Realismus. Denn bei Raabe wird deutlich, dass das Poetische des

Poetischen Realismus im ‚Machen‘ einer Welt besteht, so dass Realismustheorie und Fiktionstheorie zusammenfallen. Poetischer Realismus heißt in Raabes Inszenierungen des Worldmaking nicht Wirklichkeit abbilden oder ‚verklären‘, auch nicht wirkliche Welten entwerfen, sondern die Prinzipien des Worldmaking reflektieren und ausstellen: performieren, modellieren, ausloten.

Literaturverzeichnis

Werkausgabe

Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke [Braunschweiger Ausgabe]. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft hg. von Karl Hoppe, Jost Schillemeit. 20 Bde. Göttingen 1960 ff. (Zitiert unter der Sigle BA mit Band- und Seitenangabe nach den jeweils neuesten Bandauflagen).

Quellen

- Aristophanes, Die Frösche. In: Komödien, Bd. 3, eingel. u. komm. von Peter Rau, Darmstadt 2016a, S. 186–293.
- Aristophanes, Die Vögel. In: Komödien, Bd. 2, eingel. u. komm. von Peter Rau, Darmstadt 2016b, S. 213–335.
- Aristoteles, Rhetorik, übers. u. erl. von Christof Rapp. In: Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 4/1, hg. von Hellmut Flashar, 4. Aufl., Berlin 2002.
- Aristoteles, Kategorien, übers. u. erl. von Klaus Oehler. In: Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 1/1, hg. von Hellmut Flashar, 4. Aufl., Berlin 2006.
- Aristoteles, Poetik, übers. u. erl. von Arbogast Schmitt. In: Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5, hg. von Hellmut Flashar, Berlin 2008.
- Cicero [Marcus Tullius Cicero], De Oratore. Über den Redner. Lateinisch – deutsch, hg. u. übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007.
- Claudius, Matthias, Brief an Andres, wegen den Geburtstagen im August 1777. In: Asmus omnia sua secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen, Bd. 3, Hamburg 1777, S. 174–181.
- Claudius, Matthias, Neue Erfindung. In: Asmus omnia sua secum portans, oder Sämtliche Werke des Wandsbecker Bothen, Bd. 4, Hamburg 1782, S. 98–104.
- Donatus, Aelius, Ars Maior. In: Axel Schönberger, Die Ars maior des Aelius Donatus. Lateinischer Text und kommentierte deutsche Übersetzung einer antiken Lateingrammatik des 4. Jahrhunderts für den fortgeschrittenen Anfängerunterricht, Frankfurt am Main 2009.
- Freud, Sigmund, Die Traumdeutung [1900]. Studienausgabe, Bd. 2, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 1972.
- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen, 3 Bde., hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 2001.
- Heine, Heinrich, Die Harzreise. In: Sämtliche Schriften, Bd. 2, hg. von Klaus Briegleb, München 2005, S. 101–166.
- Heyse, Paul, Einleitung. In: Deutscher Novellenschatz, Bd. 1, hg. von Paul Heyse, Hermann Kurz, München 1871, S. V–XXIV.
- Homer, Ilias und Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß, mit einem Nachwort von Ute Schmidt-Berger, Jochen Schmidt, Mannheim 2012.

- Horaz, *De arte poetica*. Das Buch von der Dichtkunst. In: *Satiren = Sermones. Briefe = Epistulae*. Lateinisch – Deutsch, übers. von Gerd Herrmann, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf, Zürich 2000, S. 252–279.
- Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*. In: *Sämtliche Werke, Abt. I, Bd. 5*, hg. von Norbert Miller, München 1996, S. 7–456.
- Kaufmann, Alexander, *Die Zaubermuschel*. In: *Sagenbuch der Bayerischen Lande. Aus dem Munde des Volkes, der Chronik und der Dichter, Bd. 2*, hg. von Alexander Schöppner, München 1852, S. 304–306.
- Quintilian [Marcus Fabius Quintilianus], *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Lateinisch und deutsch, hg. u. übers. von Helmut Rahn, 6. Aufl., Darmstadt 2015.
- Raabe, Wilhelm, *Unruhige Gäste*. In: *Gartenlaube* 33/27–38, 1885, S. 446–451, 462–467, 477–480, 494–498, 509–511, 525–527, 543–547, 558–562, 575–578, 591–595, 606–610, 622–624.
- Schiller, Friedrich, *Die Kraniche des Ibycus*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hg. von Julius Petersen, Gerhard Fricke, Bd. 1: *Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799*, hg. von Julius Petersen, Friedrich Beißner, Weimar 1943, S. 385–390.
- Shakespeare, William, *Ein Sommernachtstraum*, übers. von August Wilhelm Schlegel. In: *Shakespeare's dramatische Werke, Bd. 4*, übers. von August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, durchges. von Michael Bernays, 2. Abdr., Berlin 1891, S. 255–340.
- Stuttgarter Erklärungs-bibel mit Apokryphen. *Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Einführungen und Erklärungen*, Stuttgart 2005.
- Vergil [Publius Vergilius Maro], *Aeneis*. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. von Edith Binder, Gerhard Binder, Stuttgart 2012.
- Vischer, Friedrich Theodor, *Overbeck's Triumph der Religion [1841]*. In: *Kritische Gänge, Bd. 5*, hg. von Robert Vischer, 2. Aufl., München 1922, S. 3–34.

Nachschlagewerke

- Grimm, Jacob, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. URL: <https://woerterbuchnetz.de/DWB> [1. April 2022]. (Zitiert unter der Sigle DWB mit Band- und Spaltenangabe).
- Hederich, Benjamin, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Leipzig 1770. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21. URL: <https://woerterbuchnetz.de/Hederich> [1. April 2022].
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 4. Aufl., Stuttgart 2008.
- Trésor de la langue Française informatisé (TLFi). URL: <https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/> [1. April 2022].
- Wander, Karl Friedrich Wilhelm, *Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk*, 5 Bde., Leipzig 1867, Nachdruck Darmstadt 1964.

Forschungsliteratur

- Adolphs, Ulrich, Schreibakt als Suche nach Identität. Wilhelm Raabes *Altershausen*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 26, 1985, S. 92–106.
- Agethen, Matthias, Vergemeinschaftung, Modernisierung, Herausgabe. Nationalökonomie und Erzählliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Göttingen 2018.
- Alber, Jan, Impossible Storyworlds – and What to Do with Them. In: *Storyworlds* 1, 2009, S. 79–96.
- Alber, Jan, Unnatural Spaces and Narrative Worlds. In: *A Poetics of Unnatural Narrative*, hg. von Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson, Columbus 2013, S. 45–66.
- Alber, Jan, Unnatural Narrative. In: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schöner, Hamburg 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative> [1. April 2022].
- Alber, Jan, Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama, Lincoln, London 2016.
- Albes, Claudia, Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, Tübingen, Basel 1999.
- Albrecht, Andrea, Jens Krumeich, Fritz Martini (1909–1991) und die deutsche Literaturwissenschaft vor und nach 1945, Heidelberg 2022.
- Allrath, Gaby, Ansgar Nünning, (Un-)Zuverlässigkeitsurteile aus literaturwissenschaftlicher Sicht. Textuelle Signale, lebensweltliche Bezugsrahmen und Kriterien für die Zuschreibung von (Un-)Glaubwürdigkeit in fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen. In: *Vertrauen und Glaubwürdigkeit. Interdisziplinäre Perspektiven*, hg. von Beatrice Dernbach, Michael Meyer, Wiesbaden 2005, S. 173–193.
- Althaus, Thomas, ‚Schriften in -ana‘ und „Strobeliana“. Die Tradition der Buntschriftstellerei, ihre Einbringung in Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* und Raabes Belastung des Textbegriffs. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 49, 2008, S. 1–21.
- Ambühl, Annemarie, [Art.] Proteus. In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 10, hg. von Hubert Cancik, Helmut Schneider, Stuttgart, Weimar 2001, Sp. 460–461.
- Arendt, Dieter, Wilhelm Raabes Dramaturgie der Erzählkunst. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 21, 1980, S. 7–42.
- Arendt, Dieter, Auf der Bühne des Welttheaters. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 24, 1983, S. 7–32.
- Arndt, Christiane, Abschied von der Wirklichkeit. Probleme bei der Darstellung von Realität im deutschsprachigen literarischen Realismus, Freiburg im Breisgau u.a. 2009.
- Arndt, Christiane, Blut, Fleischextrakt, Kräuterlikör – Krankheit in Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann*. In: *Organismus und Gesellschaft. Der Körper in der deutschsprachigen Literatur des Realismus (1830–1930)*, hg. von Christiane Arndt, Silke Brodersen, Bielefeld 2011, S. 123–152.
- Arndt, Christiane, Gefeierte Form. Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* und der mediale Diskurs von Impfung und Impfgegnerschaft. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 60, 2019, S. 104–125.
- Arnold-de Simine, Silke, Die Novelle als Literarisches Kuriositätenkabinett am Beispiel von Gottfried Kellers *Die Drei Gerechten Kammacher*. In: *Oxford German Studies* 38, 2009, S. 159–174.
- Asmuth, Bernhard, [Art.] Exposition. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, hg. von Klaus Weimar, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 2007, S. 548–550.

- Asper, Markus, *Onomata allotria. Zur Genese, Struktur und Funktion poetologischer Metaphern bei Kallimachos*, Stuttgart 1997.
- Auer, Peter, *Sprachliche Interaktion. Eine Einführung anhand von 22 Klassikern*, 2., aktual. Aufl., Berlin, Boston 2013.
- Auerbach, Erich, *Figura* [1938]. In: *Mimesis und Figura. Mit einer Neuausgabe des Figura-Aufsatzes von Erich Auerbach*, hg. von Friedrich Balke, Hanna Engelmeier, 2. Aufl., Paderborn 2016, S. 121–188.
- Aust, Hugo, Wilhelm Raabe. *Vom alten Proteus. Eine Hochsommerngeschichte*. Gedanken zur Glaubwürdigkeit eines Realisten. In: Wilhelm Raabe. *Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981)*, hg. von Leo A. Lensing, Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981, S. 151–167.
- Aust, Hugo, *Novelle*, 5., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012.
- Austin, John L., *How to Do Things with Words*, Oxford 1962.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos* [1975], übers. von Michael Dewey, mit einem Nachwort von Michael C. Frank, Kirsten Mahlke, Frankfurt am Main 2008.
- Bal, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* [1985], 3. Aufl., Toronto u.a. 2009.
- Bamberg, Michael, *Identity and Narration*. In: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2012. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/identity-and-narration> [1. April 2022].
- Barthes, Roland, *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* [1966]. In: Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 1988, S. 102–143.
- Barthes, Roland, *Der Wirklichkeitseffekt* [1968]. In: Barthes, *Das Rauschen der Sprache*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt am Main 2006, S. 164–172.
- Bartsch, Christoph, Frauke Bode (Hg.), *Welt(en) erzählen. Paradigmen und Perspektiven*, Berlin, Boston 2019.
- Bartsch, Christoph, Frauke Bode, *Erzählte Welt(en) als Kategorien. Ein kritischer Querschnitt der narratologischen Begriffsbildung*. In: *Welt(en) erzählen. Paradigmen und Perspektiven*, hg. von Christoph Bartsch, Frauke Bode, Berlin, Boston 2019, S. 7–42.
- Baßler, Moritz, *Figurationen der Entsagung. Zur Verfahrenslogik des Spätrealismus bei Wilhelm Raabe*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 51, 2010, S. 63–80.
- Baßler, Moritz, *Metaphern des Realismus – realistische Metaphern. Wilhelm Raabes Die Innerste*. In: *Epoche und Metapher. Systematik und Geschichte kultureller Bildlichkeit*, hg. von Benjamin Specht, Berlin, Boston 2014, S. 219–231.
- Baßler, Moritz, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Berlin 2015.
- Baxmann, Inge, Michael Franz, Wolfgang Schäffner (Hg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- Beaucamp, Eduard, *Literatur als Selbstdarstellung. Wilhelm Raabe und die Möglichkeiten eines deutschen Realismus*, Bonn 1968.
- Becker, Sabina, *Chronist der städtischen Moderne. Wilhelm Raabes Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: *Raabe-Rapporte. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes*, hg. von Sigrid Thielking, Wiesbaden 2002, S. 81–104.
- Beere, Jonathan, *Akt und Potenz*. In: *Aristoteles-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Christof Rapp, Klaus Corcilus, Stuttgart, Weimar 2011, S. 177–182.

- Begemann, Christian, Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: Realism and Romanticism in German Literature, hg. von Dirk Göttsche, Nicholas Saul, Bielefeld 2013, S. 229–260.
- Beier, Claudia, Unterwelt. Ort und Übergang. Unterwelt – ein Landschaftsbild. In: „Zur Hölle!“ Eine Reise in die antike Unterwelt. Begleitbuch zur Ausstellung im Pergamonmuseum, hg. von Kathrin Schade, Stefan Altekamp, Berlin 2007, S. 23–26.
- Bell, Alice, Jan Alber, Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology. In: Journal of Narrative Theory 42, 2012, S. 166–192.
- Bell, Alice, Marie-Laure Ryan (Hg.), Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology, Lincoln, London 2019.
- Benjamin, Walter, Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928], hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978.
- Benjamin, Walter, Das Passagen-Werk [1982]. In: Gesammelte Schriften, Bd. V/1, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1991.
- Benthien, Claudia, Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse, 2. Aufl., Hamburg 2001.
- Benveniste, Émile, Probleme einer allgemeinen Sprachwissenschaft [1966], übers. von Wilhelm Bolle, München 1974.
- Bergengruen, Maximilian, Ökonomisches Wagnis/Literarisches Risiko. Zu den Paradoxien des Kapitalerwerbs im Poetischen Realismus. In: Literatur als Wagnis/Literature as a Risk. DFG-Symposium 2011, hg. von Monika Schmitz-Emans, Berlin, Boston 2013, S. 208–238.
- Berndt, Frauke, Anamnesis. Studien zur Topik der Erinnerung in der erzählenden Literatur zwischen 1800 und 1900 (Moritz – Keller – Raabe), Tübingen 1999.
- Berndt, Frauke, Topik-Forschung. In: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hg. von Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin, New York 2005, S. 31–52.
- Berndt, Frauke, Literarische Bildlichkeit und Rhetorik. In: Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, hg. von Claudia Benthien, Brigitte Weingart, Berlin, Boston 2014, S. 48–67.
- Berndt, Frauke, Poetische Topik. In: Handbuch Literarische Rhetorik, hg. von Rüdiger Zymner, Berlin 2015, S. 433–460.
- Berndt, Frauke, Mundus poetarum. A.G. Baumgartens Fiktionstheorie. In: Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart, Weimar 2017, S. 316–338.
- Berndt, Frauke, Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, übers. von Anthony Mahler, Berlin, Boston 2020.
- Berndt, Frauke, Grass. Gottfried Keller's Structural Realism. In: German Realisms around 1850. Colloquia Germanica. Special Issue 53/4, 2021, S. 421–448.
- Berndt, Frauke, ‚Arbeit des Herzens‘. Kardiologische Praktiken in J.J. Bodmers *Pygmalion und Elise* (1747/1749). In: Johann Jacob Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung, hg. von Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan, Carolin Rocks, Göttingen 2022, S. 196–232.
- Berndt, Frauke, Stephan Kammer, Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit. In: Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz, hg. von Frauke Berndt, Stephan Kammer, Würzburg 2009, S. 7–30.
- Berndt, Frauke, Dorothea von Mücke (Hg.), German Realisms around 1850. Colloquia Germanica. Special Issue 53/4, 2021.
- Berndt, Frauke, Cornelia Pierstorff (Hg.), Realismus/Realism. figurationen 20/1, 2019.

- Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk, Intertextualität. Eine Einführung, Berlin 2013.
- Bertschik, Julia, Maulwurfsarchäologie. Zum Verhältnis von Geschichte und Anthropologie in Wilhelm Raabes historischen Erzähltexten, Tübingen 1995.
- Bertschik, Julia, Poesie der Warenwelten. Erzählte Ökonomie bei Stifter, Freytag und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 52, 2011, S. 39–54.
- Bertschik, Julia, „Das Haus unter den Wänden“. Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* in *Westermann's Monatsheften*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 61, 2020, S. 147–166.
- Biegel, Gerd, „Die Quelle des Nils erforschen und das Mondgebirge besuchen“. Das Schicksal deutscher Afrikareisender im 19. Jahrhundert und die Aktualität von Wilhelm Raabes Roman *Abu Telfan*. In: Ralf Rothmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen, hg. von Hubert Winkels, Göttingen 2005, S. 68–116.
- Binczek, Natalie, „Das Ding hat seine Haken, Sporen.“ Unwägbarkeit der Ansteckung in Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste*. In: Wilhelm Raabe. Text + Kritik 172, 2006, S. 75–88.
- Birus, Hendrik, Raabes Erzählanfänge – aus komparatistischer Sicht. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 37, 1996, S. 1–27.
- Bleumer, Hartmut, Historische Narratologie. In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, hg. von Christiane Ackermann, Michael Egerding, Berlin, Boston 2015, S. 213–274.
- Blödorn, Andreas, *Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 56–62.
- Blödorn, Andreas, Daniela Langer, Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs. Derrida – Bachtin – Genette. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel, Berlin, Boston 2006, S. 53–82.
- Blumenberg, Hans, Die Lesbarkeit der Welt [1979], Frankfurt am Main 1986.
- Blumenberg, Hans, Quellen, Ströme, Eisberge, hg. von Ulrich von Bülow, Dorit Krusche, Berlin 2012.
- Bode, Christoph, Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In: Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens, hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle, Tübingen 1992, S. 619–657.
- Borgards, Roland, Kerberos. Schwellenkämpfe zwischen Animalität, Poesie und Gewalt. In: Unterwelten. Modelle und Transformationen, hg. von Joachim Hamm, Jörg Robert, Würzburg 2014, S. 271–283.
- Börnchen, Stefan, Einleitung. In: Name, Ding. Referenzen, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein, Martin Roussel, Paderborn 2012, S. IX–XV.
- Böschenstein, Renate, [Art.] Idyllisch/Idylle. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe, Bd. 3, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart, Weimar 2010, S. 119–138.
- Brand, Jürgen, Strukturelle Symmetrien in Raabes *Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 24, 1983, S. 49–58.
- Breyer, Till, Chiffren des Sozialen. Politische Ökonomie und die Literatur des Realismus, Göttingen 2019.
- Bronfen, Elisabeth, Theorie als Erzählung. Sigmund Freud. In: Ästhetische Theorie, hg. von Dieter Mersch, Sylvia Sasse, Sandro Zanetti, Zürich 2019, S. 57–74.

- Brumble, H. David, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, London, Chicago 1998.
- Buck, Theo, Am Rande des inneren Monologs. Zur Erzählkonstruktion von Raabes *Altershausen*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 28, 1987, S. 24–45.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [1934]*, mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz, 3. Aufl., Stuttgart 1999.
- Bunia, Remigius, Rezension. *Métalepse. De la figure à la fiction* by Gérard Genette. In: *Poetica* 36, 2004, S. 453–456.
- Bunia, Remigius, *Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien*, Berlin 2007.
- Burkhardt, Armin, [Art.] *Metalepsis*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2001, Sp. 1087–1099.
- Bürner-Kotzam, Renate, *Vertraute Gäste – Befremdende Begegnungen in Texten des bürgerlichen Realismus*, Heidelberg 2001.
- Busch, Dominik, *Begrenzung und Offenheit. Die Searle-Derrida-Debatte*, Wien 2016.
- Büttner, Urs, *Poetik der (In-)Kohärenz. Zur literarischen Meteorologie von Raabes Chronik der Sperlingsgasse*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 57, 2016, S. 74–93.
- Campe, Rüdiger, *Pathos cum Figura. Frage. Sprechakt*. In: *Modern Language Notes* 105/3, 1990, S. 472–493.
- Campe, Rüdiger, *Die Schreibszene. Schreiben*. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1991, S. 759–772.
- Campe, Rüdiger, *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar 1997, S. 208–225.
- Campe, Rüdiger, *Im Reden Handeln. Überreden und Figurenbilden*. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, hg. von Heinrich Bosse, Ursula Renner, Freiburg im Breisgau 1999, S. 123–138.
- Campe, Rüdiger, *Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration*. In: *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*, hg. von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller, Paderborn, München 2007, S. 163–182.
- Campe, Rüdiger, *Form und Leben in der Theorie des Romans*. In: *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, hg. von Armen Avanessian, Winfried Menninghaus, Jan Völker, Zürich, Berlin 2009, S. 193–211.
- Campe, Rüdiger, *Die Form der Person im Roman. Poetologie nach der Poetik mit Georg Lukács, Clemens Lugowski und Käte Hamburger*. In: *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, hg. von Armen Avanessian, Jan Niklas Howe, Berlin 2014, S. 165–194.
- Campe, Rüdiger, *„Mögliche Welt“ und „Fictio Analogica“. Baumgarten und der Sinn der modernen Fiktionstheorie*. In: *Wie entsteht Neues? Analogisches Denken, Kreativität und Leibniz' Idee der Erfindung*, hg. von Constanze Peres, Paderborn 2020, S. 131–155.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London 1980.
- Coenen, Hans Georg, [Art.] *Gedankenfigur*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 632–638.
- Cohn, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.

- Contzen, Eva von, Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung. Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer. In: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 1, 2018, S. 16–37.
- Culler, Jonathan, Apostrophe. In: Diacritics 7/4, 1977, S. 59–69.
- Culler, Jonathan, Literaturtheorie. Eine kurze Einführung, übers. von Andreas Mahler, 2., überarb. u. aktual. Aufl., Stuttgart 2013.
- Curtius, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [1948], 6. Aufl., Bern, München 1967.
- Damaschke, Giesbert, Wilhelm Raabe. *Krähenfelder Geschichten*, Bern u.a. 1990.
- de Man, Paul, Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, New Haven 1979.
- de Man, Paul, The Rhetoric of Romanticism, New York 1984.
- Debus, Friedhelm, Funktionen literarischer Namen. In: Sprachreport 20/1, 2004, S. 2–9.
- Decker, Jan-Oliver, Erinnern und Erzählen. Konservieren, Transformieren und Simulieren von Realität in männlichen Erinnerungen im Realismus. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 46, 2005, S. 104–130.
- Denkler, Horst, Wilhelm Raabe. Legende – Leben – Literatur, Tübingen 1989.
- Dennerlein, Katrin, Narratologie des Raumes, Berlin, New York 2009.
- Derrida, Jacques, Grammatologie [1967], übers. von Hans-Jörg Rheinberger, Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1983.
- Derrida, Jacques, Signatur Ereignis Kontext [1972]. In: Derrida, Randgänge der Philosophie, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 291–362.
- Detering, Heinrich, Theodizee und Erzählverfahren. Narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes, Göttingen 1990.
- Detering, Heinrich, Ökologische Krise und ästhetische Innovation im Werk Wilhelm Raabes. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 33, 1992, S. 1–27.
- Detering, Heinrich, ‚Mythisches Analogon‘ und Theodizeefrage. Eine Raabe-Lektüre mit Lugowski. In: „Die besten Bissen vom Kuchen“. Wilhelm Raabes Erzählwerk. Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr, Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 317–334.
- Detering, Heinrich, *Altershausen*. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 256–259.
- Dierks, Manfred, Reisen in die eigene Tiefe – nach Kessin, Altershausen und Pompeij. In: Theodor Fontane und Thomas Mann. Die Vorträge des internationalen Kolloquiums in Lübeck 1997, hg. von Eckhard Heftrich, Helmuth Nürnberger, Thomas Sprecher, Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main 1998, S. 169–186.
- Dierks, Manfred, „Das Kind noch dabei“. Raabe, Freud und Jensen in Altershausen. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 41, 2000, S. 16–30.
- Dietze, Walter, Zeitstimmung und Zeitkritik in Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: Monatshefte 61/4, 1969, S. 337–346.
- Dobstadt, Michael, „unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte zu gelangen“. Wilhelm Raabes Erzählung *Zum wilden Mann* als Versuch, der Moderne literarisch beizukommen. In: Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages, hg. von Dirk Götsche, Ulf-Michael Schneider, Würzburg 2010, S. 19–39.
- Doležel, Lubomír, Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, Baltimore, London 1998.

- Domenghino, Caroline, Käte Hamburger's *Logik der Dichtung* in Contemporary Narrative Theory. In: Monatshefte 100/1, 2008, S. 25–32.
- Dörrlamm, Brigitte, Gasthäuser und Gerüchte. Zu integrativer Polyphonie im Werk Wilhelm Raabes, Frankfurt am Main u. a. 2003.
- Drath, Marie, „[D]en Keil in den Stamm zu treiben“. Zur kritischen Sprachform in Wilhelm Raabes *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 57, 2016, S. 94–112.
- Drummer, Almut, Verstellte Sicht. Erinnerndes Erzählen als Konstruktion von Ablenkung in späten Schriften Wilhelm Raabes, Würzburg 2005.
- Dunker, Axel, Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, Paderborn, München 2008.
- Dunker, Axel, First Contact and Déjà Vu. The Return of Agostin Agonista in Raabe's *Zum wilden Mann*. In: Wilhelm Raabe. Global Themes – International Perspectives, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, London 2009, S. 52–60.
- Eco, Umberto, Semiotik der Theateraufführung. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 262–276.
- Eiden-Offe, Patrick, Nachbarschaft als Lebensform in Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 85/2, 2011, S. 233–264.
- Erthel, Thomas, [Art.] Weltall. In: Welt-Komposita. Ein Lexikon, hg. von Thomas Erthel, Robert Stockhammer, Paderborn 2020, S. 11–15.
- Esposito, Elena, Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität, übers. von Nicole Reinhardt, Frankfurt am Main 2007.
- Falk, Rainer, Das typographische Dispositiv des Dramas. Konvention – Varianz – Interpretation. In: Typographie und Literatur. Text. Kritische Beiträge. Sonderheft, 2016, S. 34–50.
- Fauth, Søren R., Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk, Göttingen 2007.
- Fauth, Søren R., Der Harz als symbolische und metaphysische Landschaft. Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann* und *Die Innerste*. In: Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne, hg. von Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel, Eberhard Rohse, Bielefeld 2008, S. 257–274.
- Fauth, Søren R., Rolf Parr (Hg.), Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur, Paderborn 2016.
- Fechner, Jörg-Ulrich, Bild und Text im Asmus omnia sua secum portans. Überarbeitete Fassung eines Vortrages, gehalten anlässlich der 295. Teestunde der Bibliophilen Gesellschaft Köln am 24. Oktober 1987, Köln [1990].
- Feddern, Stefan, Fiktionalität in der Antike. In: Grundthemen der Literaturwissenschaft. Fiktionalität, hg. von Lut Missinne, Ralf Schneider, Beatrix van Dam, Berlin, Boston 2020, S. 53–79.
- Fehse, Wilhelm, Wilhelm Raabe. Sein Leben und seine Werke, Braunschweig 1937.
- Fetscher, Justus, [Art.] Fragment. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe, Bd. 2, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart, Weimar 2010, S. 551–588.
- Fiedler, Juliane, Konstruktion und Fiktion der Nation. Literatur aus Deutschland, Österreich und der Schweiz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 2018.
- Fineman, Joel, The Structure of Allegorical Desire. In: October 12, 1980, S. 46–66.

- Fischer-Lichte, Erika, Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 277–300.
- Fitzon, Thorsten, Figur und Figuration. Perspektivierung sterblicher Zeit in Wilhelm Raabes *Altershausen*. In: Figurenwissen. Funktionen von Wissen bei der narrativen Figurendarstellung, hg. von Lilith Jappe, Olav Krämer, Fabian Lampart, Berlin, Boston 2012, S. 279–306.
- Fluck, Robert, οὐσία als Einzelnes und Allgemeines. Der Zusammenhang der widersprüchlichen Bestimmung von ‚οὐσία‘ in Kategorienschrift und Metaphysik ZHΘ des Aristoteles, Würzburg 2015.
- Fludernik, Monika, Second-Person Narrative As a Test Case for Narratology. The Limits of Realism. In: *Style* 28/3, 1994, S. 445–479.
- Fludernik, Monika, Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. In: *Style* 37/4, 2003, S. 382–400.
- Foucault, Michel, Was ist ein Autor? [1969]. In: Foucault, Schriften zur Literatur, übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba, hg. von Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt am Main 2003, S. 234–270.
- Fountoulakis, Evi, Die Unruhe des Gastes. Zu einer Schwellenfigur in der Moderne, Freiburg im Breisgau, Berlin 2014.
- Frank, Manfred, Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst. In: Allegorie und Melancholie, hg. von Willem van Reijen, Frankfurt am Main 1992, S. 124–146.
- Frey, Christiane, Zur Poetik der Abkürzung. Leibniz, Kleist, etc. In: Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart 2017, S. 339–356.
- Fricker, Karl, Wilhelm Raabes Stuttgarter Jahre im Spiegel seiner Dichtung, Stuttgart 1939.
- Friedman, Norman, Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. In: Publications of the Modern Language Association of America 70/5, 1955, S. 1160–1184.
- Fries, Marilyn Sibley, The Changing Consciousness of Reality. The Image of Berlin in Selected German Novels from Raabe to Döblin, Bonn 1980.
- Fuhrmann, Manfred, Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung, 2., überarb. u. veränd. Aufl., Darmstadt 1992.
- Gardian, Christoph, Modernisierung aus der Reserve. Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1856), das Märchen und die politische Romantik. In: Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts, hg. von Michael Neumann, Marcus Twellmann, Anna-Maria Post, Florian Schneider, Stuttgart 2017, S. 23–42.
- Gebauer, Carolin, Making Time. World Construction in the Present-Tense Novel, Berlin, Boston 2021.
- Gellhaus, Axel, Christian Moser, Helmut J. Schneider (Hg.), Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs, Köln u.a. 2007.
- Genette, Gérard, Frontières du récit. In: *Communications* 8, 1966, S. 152–163.
- Genette, Gérard, D'un récit baroque. In: Genette, *Figures II*, Paris 1969, S. 195–222.
- Genette, Gérard, Discours du récit. Essai de méthode. In: Genette, *Figures III*, Paris 1972, S. 65–267.
- Genette, Gérard, Boundaries of Narrative. In: *New Literary History* 8/1, 1976, S. 1–13.
- Genette, Gérard, Die restringierte Rhetorik [1970]. In: Theorie der Metapher, hg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983a, S. 229–252.

- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983b.
- Genette, Gérard, *Le statut pragmatique de la fiction narrative*. In: *Poétique* 78, 1989, S. 237–249.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris 1991.
- Genette, Gérard, *Fiktion und Diktion*, übers. von Heinz Jatho, München 1992.
- Genette, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, übers. von Andreas Knop, 3., durchges. u. korr. Aufl., München 2010.
- Genette, Gérard, *Metalepse*, übers. von Monika Buchgeister, Hannover 2018.
- Gerigk, Anja, *Komik mit prosasprachlichen Mitteln*. 18./19. Jahrhundert. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 263–273.
- Gerlach, Annette, *Matthias Claudius und sein Bothe aus Wandsbek*. In: *Lichtenberg-Jahrbuch* 1990, S. 89–103.
- Gess, Nicola, *Intermedialität ‚reconsidered‘. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler*. In: *Poetica* 42/1–2, 2010, S. 139–168.
- Gess, Nicola, [Glossareintrag] ‚Freie Fantasie‘. In: *Handbuch Literatur & Musik*, hg. von Nicola Gess, Alexander Honold, Berlin, Boston 2017, S. 592–593.
- Geulen, Eva, *Anagnorisis statt Identifikation (Raabes Altershausen)*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 82/3, 2008, S. 424–447.
- Glasner, Peter, *Entgleisungen im deutschen Kaiserreich. Das Eisenbahnunglück von Thomas Mann*. In: *Die Unordnung der Dinge. Eine Wissens- und Mediengeschichte des Unfalls*, hg. von Christian Kassung, Bielefeld 2009, S. 185–220.
- Goebel, Eckart, *Literatur & Psychoanalyse. Historisch-systematische Einleitung*. In: *Handbuch Literatur & Psychoanalyse*, hg. von Frauke Berndt, Eckart Goebel, Berlin, Boston 2017, S. 3–42.
- Goedsche, Charlotte L., *Narrative Structure in Wilhelm Raabe's Die Chronik der Sperlingsgasse*, New York u.a. 1989.
- Goeller, Daniela, [Art.] *Repräsentation*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2005, Sp. 1177–1198.
- Goetz, Marketa, *The Short Stories. A Possible Clue to Wilhelm Raabe*. In: *The Germanic Review* 37/1, 1962, S. 55–67.
- Goldammer, Peter, *Die deutsche Reichshauptstadt als „ungemütliches Großnest“*. Wilhelm Raabes Berlin. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 42, 2001, S. 50–66.
- Goldmann, Marie-Luise, *„Gebannt, gebannt!“ Zur Poetik und Historiographie des Banns in Wilhelm Raabes Else von der Tanne*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 60, 2019, S. 159–182.
- Goodman, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978.
- Göttsche, Dirk, *Zeitreflexion und Zeitkritik im Werk Wilhelm Raabes*, Würzburg 2000.
- Göttsche, Dirk, *Der koloniale „Zusammenhang der Dinge“ in der deutschen Provinz. Wilhelm Raabe in postkolonialer Sicht*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 46, 2005, S. 53–73.
- Göttsche, Dirk, *Wilhelm Raabes Erzählungen und Romane*. In: *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, hg. von Christian Begemann, Darmstadt 2007, S. 121–138.
- Göttsche, Dirk, *Meister Autor*. In: *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016a, S. 145–149.
- Göttsche, Dirk, *Raabes Realismusverständnis*. In: *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016b, S. 16–21.

- Göttsche, Dirk, Realismus. In: Raabe-Handbuch. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016c, S. 357–365.
- Graevenitz, Gerhart von, Memoria und Realismus. Erzählende Literatur in der deutschen ‚Bildungspresse‘ des 19. Jahrhunderts. In: Memoria. Vergessen und Erinnern. Poetik und Hermeneutik XV, hg. von Anselm Haverkamp, Renate Lachmann, München 1993, S. 283–304.
- Gretz, Daniela, Poetik der Miszelle? Präliminarien zur Koevolution von periodischer Presse und modernem Roman mit Blick auf Raabes *Stopfkuchen* und einem Ausblick auf Fontanes *Stechlin*. In: Colloquia Germanica 49/2–3, 2016, S. 305–328.
- Gretz, Daniela, Zwischen romantischem Fragment und Skizze/n der Moderne. Zum medialen Realismus von Wilhelm Raabes *Wer kann es wenden?* In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 61, 2020, S. 120–146.
- Grill, Oliver, Die Wetterseiten der Literatur. Poetologische Konstellationen und meteorologische Kontexte im 19. Jahrhundert, Paderborn 2019.
- Groddeck, Wolfram, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens, 2., durchges. Aufl., Frankfurt am Main, Basel 2008.
- Grotz, Stephan, Vom Umgang mit Tautologien. Martin Heidegger und Roman Jakobson, Hamburg 2000.
- Grüner, Andreas, Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege, Paderborn u.a. 2004.
- Gunreben, Marie, „Geschichtete Zeit“. Alter(n)serzählungen des Realismus. In: Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken, hg. von Max Bolze, Cordula Endter, Marie Gunreben, Sven Schwabe, Eva Styn, Bielefeld 2015, S. 197–218.
- Gunreben, Marie, Das Alter und die Weisheit. Literarische Entwürfe vom Realismus bis zur Gegenwart, Würzburg 2016.
- Günter, Manuela, Die Medien des Realismus. In: Realismus. Epoche – Autoren – Werke, hg. von Christian Begemann, Darmstadt 2007, S. 45–61.
- Günter, Manuela, Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2008.
- Haberkamm, Klaus, [Art.] Prolog. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller, Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, Berlin, New York 2007, S. 163–166.
- Hadot, Pierre, Kurt Flasch, Erich Heintel, [Art.] Eine (das), Einheit. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Basel 1972, Sp. 361–384.
- Hahn, Hans-Joachim, Nester an der Eisenbahn. Nation, Welt und Bewegung bei Raabe und Auerbach. In: Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus, hg. von Roland Berbig, Dirk Göttsche, Berlin, Boston 2013, S. 79–97.
- Hajek, Siegfried, Die Freiheit des Gebundenen. Bemerkungen zu Raabes *Altershausen*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 15, 1974, S. 24–40.
- Hajek, Siegfried, *Meister Autor* – Sprachschichten und Motive. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 22, 1981, S. 149–168.
- Hamann, Christof, „Wirklich Wetter reden“. Selbstreferentielles Erzählen bei Wilhelm Raabe und Wolf Haas. In: Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und die Folgen, hg. von Hubert Winkels, Göttingen 2007, S. 72–99.
- Hamann, Christof, Unruhige Gäste in der *Gartenlaube*. Zum Parasitären von Raabes *Roman aus der Gesellschaft*. In: „Die besten Bissen vom Kuchen“. Wilhelm Raabes Erzählwerk.

- Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr, Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 297–316.
- Hamburger, Käte, Noch einmal. Vom Erzählen. Versuch einer Antwort und Klärung. In: Euphorion 59, 1965, S. 46–71.
- Hamburger, Käte, Die Logik der Dichtung [1957], 3. Aufl., München 1987.
- Hanebeck, Julian, Understanding Metalepsis. The Hermeneutics of Narrative Transgression, Berlin, Boston 2017.
- Hänselmann, Matthias C., Potenzierter Träume. Die Traumstaffelung als narratives Verfahren in Literatur und Film. In: ffk Journal 4, 2019, S. 17–32.
- Hanson, William P., New Realities. Common Concerns in Raabe and Hardy. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981), hg. von Leo A. Lensing, Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981, S. 255–265.
- Hanson, William P., Raabes erste Chronik, übers. von Jochen Rohlf. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 24, 1983, S. 33–48.
- Haselstein, Ulla, Entziffernde Hermeneutik. Zum Begriff der Lektüre in der psychoanalytischen Theorie des Unbewußten, München 1991.
- Häsner, Bernd, Henning S. Hufnagel, Irmgard Maassen, Anita Traninger, Text und Performativität. In: Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, hg. von Klaus W. Hempfer, Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 69–96.
- Heidenreich, Stefan, Geburtstag. Wie es kommt, dass wir uns selbst feiern, München 2018.
- Heldt, Uwe, Isolation und Identität. Die Bedeutung des Idyllischen in der Epik Wilhelm Raabes, Frankfurt am Main 1980.
- Helmers, Hermann, Die Figur des Erzählers bei Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 6, 1965, S. 9–33.
- Helmstetter, Rudolf, Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus, München 1997.
- Hempfer, Klaus W., ‚Performance‘, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, hg. von Klaus W. Hempfer, Jörg Volbers, Bielefeld 2011, S. 13–41.
- Henkel, Gabriele, Braunschweig in Raabes *Meister Autor oder Die Geschichten vom versunkenen Garten*. Stadt-Paradigma und narrative Struktur. In: Literatur in Braunschweig zwischen Vormärz und Gründerzeit. Beiträge zum Kolloquium der Literarischen Vereinigung Braunschweig vom 22. bis 24. Mai 1992, hg. von Herbert Blume, Eberhard Rohse, Braunschweig 1993, S. 277–295.
- Henkel, Gabriele, Lautwelt als Element literarischer Wirklichkeit. Überlegungen zu Raabes *Wer kann es wenden?* und *Fabian und Sebastian*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 35, 1994, S. 22–40.
- Henkel, Gabriele, Eine „Stimmung für den hundertjährigen Geburtstag Friedrich Schillers“. Zur Schiller-Rezeption in Wilhelm Raabes *Dräumling* (1872). In: „Die besten Bissen vom Kuchen“. Wilhelm Raabes Erzählwerk. Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr, Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 197–221.
- Henkel, Gabriele, *Der Dräumling*. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 139–141.
- Hennig, Boris, Kategorien. In: Handbuch Metaphysik, hg. von Markus Schrenk, Stuttgart 2017, S. 86–89.

- Herman, David, Narrative Ways of Worldmaking. In: Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research, hg. von Sandra Heinen, Roy Sommer, Berlin 2009, S. 71–87.
- Herwig, Henriette, Literarische Alterskonstruktionen als Medien der Erinnerung und der Reflexion epochalen Wandels. Theodor Fontanes *Der Stechlin*, Wilhelm Raabes *Altershausen* und Christa Wolfs *Leibhaftig*. In: Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur, hg. von Andrea von Hülsen-Esch, Bielefeld 2015, S. 41–70.
- Höfele, Andreas, Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an *Titus Andronicus*, *Romeo und Juliet* und *Macbeth*, Heidelberg 1977.
- Hoffmann, Volker, *Zum wilden Mann*. Die anthropologische und poetologische Reduktion des Teufelspaktthemas in der Literatur des Realismus am Beispiel von Wilhelm Raabes Erzählung. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 30, 1986, S. 472–492.
- Hoffmann, Volker, Der Erzähler als dämonologischer Grenzüberschreiter. Die Abbildung von Erzählvorgängen in Seinsbereichsüberschreitungen. In: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag, hg. von Gustav Frank, Wolfgang Lukas, Passau 2004, S. 95–106.
- Höhler, Gertrud, Unruhige Gäste. Das Bibelzitat in Wilhelm Raabes Roman, Bonn 1969.
- Honold, Alexander, [Glossareintrag] ‚Improvisation‘. In: Handbuch Literatur & Musik, hg. von Nicola Gess, Alexander Honold, Berlin, Boston 2017, S. 595–597.
- Hübner, Johannes, Sein. In: Aristoteles-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christof Rapp, Klaus Corcilius, Stuttgart, Weimar 2011, S. 323–329.
- Hühn, Peter, Event and Eventfulness. In: The Living Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2013. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/event-and-eventfulness> [1. April 2022].
- Hüllen, Jürgen, [Art.] Individuation, Individuationsprinzip. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Basel, Stuttgart 1976, Sp. 295–299.
- Jacobson, Manfred R., The Fatal Attraction. A Reading of Wilhelm Raabe's *Unruhige Gäste*. In: Neophilologus 76/3, 1992, S. 425–434.
- Jahraus, Oliver, Unrealistisches Erzählen und die Macht des Erzählers. Zum Zusammenhang von Realitätskonzeption und Erzählinstanz im Realismus am Beispiel zweier Novellen von Raabe und Meyer. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 122/2, 2003, S. 218–236.
- Jakob, Hans-Joachim, Chronik einer angekündigten Deklamation. Auditive Literaturvermittlung in Wilhelm Raabes Erzählung *Der Dräumling*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 60, 2019, S. 142–158.
- Jakobson, Roman, Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik [1956]. In: Theorie der Metapher, hg. von Anselm Haverkamp, Darmstadt 1983, S. 163–174.
- Jakobson, Roman, Linguistik und Poetik [1960]. In: Jakobson, Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. von Elmar Holenstein, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 83–121.
- Jakobson, Roman, Krystyna Pomorska, Poesie und Grammatik. Dialoge, übers. von Horst Brühlmann, Frankfurt am Main 1982.
- Johnston, Sarah Iles, [Art.] Unterwelt. Klassische Antike. Griechisch, übers. von S. Motullo. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 12/1, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Brigitte Egger, Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 1015–1017.

- Joseph, Erkme, Melancholie und die Bildsymbolik des Gesteins. Wilhelm Raabes Erzählungen *Holunderblüte, Meister Autor, Zum wilden Mann* und *Frau Salome*. In: *Wirkendes Wort* 51, 2001, S. 195–210.
- Jückstock-Kießling, Nathali, *Ich-Erzählen*. Anmerkungen zu Wilhelm Raabes Realismus, Göttingen 2004.
- Jückstock-Kießling, Nathali, *First Contact*. Wilhelm Raabes Frühwerk und der Realismus. In: *Wilhelm Raabe. Text + Kritik* 172, 2006, S. 8–26.
- Junge, Hermann, Wilhelm Raabe. *Studien über Form und Inhalt seiner Werke*, Dortmund 1910.
- Kahrmann, Cordula, Gunter Reiss, Manfred Schluchter, *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*. Mit Materialien zur Erzähltheorie und Übungstexten von Campe bis Ben Witter, 2 Bde., Kronberg 1977.
- Kaiser, Gerhard, Erlösung Tod. Eine Unterströmung des 19. Jahrhunderts in Raabes *Unruhige Gäste* und Meyers *Die Versuchung des Pescara*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 38, 1997, S. 1–17.
- Kalivoda, Gregor, [Art.] *Distributio*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 891–893.
- Kamann, Matthias, *Epigonalität als ästhetisches Vermögen*. Untersuchungen zu Texten Grabbes und Immermanns, Platens und Raabes, zur Literaturkritik des 19. Jahrhunderts und zum Werk Adalbert Stifters, Stuttgart 1994.
- Kammer, Stephan, *Zur Gegenwart der Jubiläen. Zeitform und Zeitformat einer Selbstbeobachtung von außen*. In: *Jubiläum. Literatur- und kulturwissenschaftliche Annäherungen*, hg. von Franz M. Eybl, Stephan Müller, Annegret Pelz, Wien 2018, S. 41–54.
- Kammer, Stephan, Karin Krauthausen (Hg.), *Make it real. Für einen strukturalen Realismus*, Zürich 2020.
- Kammer, Stephan, Karin Krauthausen, *Für einen starken Realismus. Einleitung*. In: *Make it real. Für einen strukturalen Realismus*, hg. von Stephan Kammer, Karin Krauthausen, Zürich 2020, S. 7–79.
- Kammer, Stephan, Roger Lüdeke, *Einleitung*. In: *Texte zur Theorie des Textes*, hg. u. komm. von Stephan Kammer, Roger Lüdeke, Stuttgart 2005, S. 9–21.
- Kanzian, Christian, *Abstrakte, konkrete, universale, einzelne Gegenstände. Klassische Grundunterscheidungen in der aktuellen Ontologie*. In: *Handbuch Ontologie*, hg. von Jan Urbich, Jörg Zimmer, Stuttgart 2020, S. 388–394.
- Kellner, Renate, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematische, poetologische und narratologische Aspekte*, Berlin, Boston 2015.
- Kellner, Renate, *Vom Spiel mit Realität – Der Tagebuchroman als metanarrative Gattung*. In: *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*, hg. von Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk, Martina Wagner-Egelhaaf, Kiel 2018, S. 151–172.
- Kemmann, Ansgar, [Art.] *Evidentia, Evidenz*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 33–47.
- Klauk, Tobias, Tilmann Köppe (Hg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin, Boston 2014.
- Klein, Wolfgang, [Art.] *Realismus/realistisch*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe*, Bd. 5, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart, Weimar 2010, S. 149–197.

- Kleinwort, Malte, Schreiben am Feierabend. Wilhelm Raabes *Altershausen*. In: Zeitschrift für Germanistik NF 22/2, 2012, S. 318–331.
- Klimek, Sonja, Paradoxes Erzählen. Die Metalepse in der phantastischen Literatur, Paderborn 2010.
- Klimek, Sonja, Waldeinsamkeit. Literarische Landschaft als transitorischer Ort bei Tieck, Stifter, Storm und Raabe. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 53, 2012, S. 99–126.
- Klotz, Volker, Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin, München 1969.
- Klotz, Volker, Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner, München 2006.
- Kohlheim, Volker, Ein verhängnisvolles Spiel von Ambiguitäten. Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* von den Namen her gelesen. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 56, 2015, S. 100–111.
- Kohlheim, Volker, Der Name in der Literatur, unter Mitarbeit von Rosa Kohlheim, Heidelberg 2019.
- Koll, Rolf-Dieter, Raumgestaltung bei Wilhelm Raabe, Bonn 1977.
- Kontulainen, Erika, „Wo bleiben alle die Bilder?“ Erinnerungslandschaften zwischen Text und Bild im Werk Wilhelm Raabes. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 60, 2019, S. 78–103.
- Köppe, Tilmann, Tom Kindt, Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart 2014.
- Koppenfels, Martin von, Rhetorik und Poetik. In: Handbuch Literatur & Psychoanalyse, hg. von Frauke Berndt, Eckart Goebel, Berlin, Boston 2017, S. 59–76.
- Korten, Lars, Poetischer Realismus. Zur Novelle der Jahre 1848–1888. Stifter, Keller, Meyer, Storm, Tübingen 2009.
- Koschorke, Albrecht, Kreisbewegungen und semantische Zirkel bei Wilhelm Raabe. Eine exemplarische Analyse der Exposition seiner Erzählung *Vom alten Proteus*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 31, 1990, S. 36–49.
- Koschorke, Albrecht, System. Die Ästhetik und das Anfangsproblem. In: Grenzwerte des Ästhetischen, hg. von Robert Stockhammer, Frankfurt am Main 2002, S. 146–163.
- Koschorke, Albrecht, Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie, Frankfurt am Main 2012.
- Koselleck, Reinhart, Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von ‚Krise‘. In: Über die Krise. Castelgandolfo-Gespräche 1985, hg. von Krzysztof Michalski, Stuttgart 1986, S. 64–77.
- Košénina, Alexander, Das bewaffnete Auge. Zur poetischen Metaphorik von Mikroskop und Guckkasten. In: Das Online-Journal zur Metaphorik in Sprache, Literatur und Medien 11, 2006, S. 53–80. URL: <http://www.metaphorik.de/11/kosenina.pdf> [1. April 2022].
- Krapinger, Gernot, [Art.] Zeugma. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 1504–1511.
- Krause, Robert, Evi Zemanek, Literatur und Architektur. Tendenzen, Desiderate, Perspektiven. In: Text-Architekturen. Die Baukunst der Literatur, hg. von Robert Krause, Evi Zemanek, Berlin, Boston 2014, S. 1–12.
- Krebs, Sandra, Identitätskonstitution in Wilhelm Raabes Ich-Romanen. Ich-Spiegelungen und Erzählprozeß, Hamburg 2009.
- Kristeva, Julia, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1967]. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3/2: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, hg. von Jens Ihwe, Frankfurt am Main 1972, S. 345–375.
- Krobb, Florian, Erkundungen im Überseeischen. Wilhelm Raabe und die Füllung der Welt, Würzburg 2009a.

- Krobb, Florian, „die Ordnungen der alten Heimat“. Historisches Erzählen aus der Zeitgeschichte in Wilhelm Raabes *Zum wilden Mann*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 50, 2009b, S. 100–112.
- Krummacker, Friedhelm, „... fein und geistreich genug“. Versuch über Mendelssohns Musik zum *Sommernachtstraum*. In: Das Problem Mendelssohn, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 89–117.
- Kurz, Gerhard, Metapher, Allegorie, Symbol, 3., bibliograph. erg. Aufl., Göttingen 1993.
- Van Laak, Dirk, Der Begriff ‚Infrastruktur‘ und was er vor seiner Erfindung besagte. In: Archiv für Begriffsgeschichte 41, 1999, S. 280–299.
- Lahn, Silke, Jan Christoph Meister, Einführung in die Erzähltextanalyse, 3., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2016.
- Lamarque, Peter, On Not Expecting Too Much from Narrative. In: Mind & Language 19/4, 2004, S. 393–408.
- Lämmert, Eberhard, Bauformen des Erzählens [1955], 8., unver. Aufl., Stuttgart 1991.
- Lanser, Susan Sniader, The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction, Princeton 1981.
- Laumont, Christof, Aspekte allegorischen Erzählens im späten Realismus. Wilhelm Raabe im Vergleich mit Conrad Ferdinand Meyer. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 38, 1997, S. 147–160.
- Lavocat, Françoise, Fait et fiction. Pour une frontière, Paris 2016.
- Lechner, Martin, [Art.] Bartholomäus. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5: Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom, hg. von Wolfgang Braunfels, Rom u. a. 1973, Sp. 320–334.
- Leiss, Elisabeth, Sprachphilosophie, 2., aktual. Aufl., Berlin, New York 2012.
- Lensing, Leo A., Fairy Tales in the Novel. Generic Tension in Wilhelm Raabes *Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981), hg. von Leo A. Lensing, Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981, S. 14–43.
- Lensing, Leo A., Naturalismus, Religion und Sexualität. Zur Frage der Auseinandersetzung mit Zola in Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 29, 1988, S. 145–167.
- Lobsien, Eckhard, Bildlichkeit, Imagination, Wissen. Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten. In: Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, hg. von Volker Bohn, Frankfurt am Main 1990, S. 89–114.
- Lodge, David, Thomas Hardy as a Cinematic Novelist. In: Thomas Hardy After Fifty Years, hg. von Lance St. John Butler, London 1977, S. 78–89.
- Lorenz, Kuno, [Art.] Individuation. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. E, hg. von Jürgen Mittelstraß, 2., neubearb. u. erg. Aufl., Stuttgart, Weimar 2008, S. 586–589.
- Löschner, Claudia, Denksystem. Logik und Dichtung bei Käte Hamburger, Berlin 2013.
- Lotman, Jurij M., Die Struktur literarischer Texte [1970], übers. von Rolf-Dietrich Keil, 4., unver. Aufl., Paderborn 1993.
- Luehrs, Kai, Ontologie der Dichtung. Käte Hamburgers Theorie der epischen Fiktion. In: Orbis Litterarum 53/5, 1998, S. 145–170.
- Luhmann, Niklas, Die Religion der Gesellschaft, hg. von André Kieserling, Frankfurt am Main 2000.
- Lyon, John B., Out of Place. German Realism, Displacement, and Modernity, London u. a. 2013.

- Maatje, Frank C., Ein früherer Ansatz zur ‚Stream of Consciousness‘-Dichtung. Wilhelm Raabes *Altershausen*. In: *Neophilologus* 45/4, 1961, S. 305–322.
- Maatje, Frank C., Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen, Groningen 1964.
- Mainberger, Gonsalv K., [Art.] Glaubwürdige, das. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 993–1000.
- Mainberger, Sabine, Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin, New York 2003.
- Mainberger, Sabine, Ordnen – Aufzählen. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, hg. von Susanne Scholz, Ulrike Vedder, Berlin, Boston 2018, S. 91–98.
- Männlein-Robert, Irmgard, Vom Mythos zum Logos? Hadesfahrten und Jenseitsreisen bei den Griechen. In: *Unterwelten. Modelle und Transformationen*, hg. von Joachim Hamm, Jörg Robert, Würzburg 2014, S. 31–58.
- Margolin, Uri, Focalization. Where Do We Go from Here? In: *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, hg. von Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin, New York 2009, S. 41–57.
- Marshall, Jennifer Cizik, Wilhelm Raabe's Apothecary. Two Texts Tracing the Pharmako-logy of the Wild Man. In: *Colloquia Germanica* 34/1, 2001, S. 27–40.
- Marszałek, Magdalena, Dieter Mersch (Hg.), Seien wir realistisch. Neue Realismen und Dokumentarismen in Philosophie und Kunst, Zürich 2016.
- Martínez, Matías, Erzählen. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von Matías Martínez, Stuttgart, Weimar 2011, S. 1–12.
- Martínez, Matías, Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie [1999], 11., überarb. u. aktual. Aufl., München 2019.
- Martini, Fritz, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848–1898, 2., durchges. Aufl., Stuttgart 1964a.
- Martini, Fritz, Wilhelm Raabes *Altershausen*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 5, 1964b, S. 78–105.
- Martini, Fritz, Wilhelm Raabes Verzicht auf ‚Versöhnung‘. Bemerkungen zu *Meister Autor*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 22, 1981, S. 169–193.
- Martini, Fritz, Weltleid und Weltversöhnung. Wilhelm Raabe in seinem Jahrhundert. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 26, 1985, S. 7–26.
- Mayer, Gerhart, Zum Wesen von Raabes humoristischer Sprachform. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1, 1960, S. 77–93.
- Mayer, Gerhart, Raabes Romanfragment *Altershausen*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 3/4, 1962/63, S. 155–165, 64–75.
- Mazenauer, Beat, Severin Perrig, Wie Dornröschen seine Unschuld gewann. Archäologie der Märchen, Leipzig 1995.
- Meixner, Sebastian, „Ein zweites Recht“. Oder: Die Möglichkeiten der Fiktion. Zur fiktionstheoretischen Basis unzuverlässigen Erzählens in Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche*. In: *Alles Mögliche. Sprechen, Denken und Schreiben des (Un)Möglichen*, hg. von Reinhard Babel, Nadine Feßler, Sandra Fluhrer, Sebastian Huber, Sebastian Thede, Würzburg 2014, S. 109–121.
- Meixner, Sebastian, Die Notwendigkeit der Apostrophe. Metaleptische Strukturen in Johann Wolfgang Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. In: *Ästhetik des Zufalls. Ordnungen des Unvorhersehbaren in Literatur und Theorie*, hg. von Christoph Pflaumbaum, Carolin Rocks, Christian Schmitt, Stefan Tetzlaff, Heidelberg 2015, S. 121–137.

- Meixner, Sebastian, *Narratologie und Epistemologie. Studien zu Goethes frühen Erzählungen*, Berlin, Boston 2019a.
- Meixner, Sebastian, *Bewerten – Figurieren – Erzählen. Zur Begriffsgeschichte der Ambivalenz*. In: *Ambivalenz in Sprache und Kunst/Ambivalence in Language, Literature, and Art*, hg. von Matthias Bauer, Frauke Berndt, Sebastian Meixner, Würzburg 2019b, S. 9–59.
- Meixner, Uwe, *Einführung in die Ontologie*, Darmstadt 2004.
- Mommel, Matthias, *Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts. Wirklichkeit im poetischen Realismus*, Dissertation, München 2013. URL: <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033/> [1. April 2022].
- Menke, Bettine, *Prosopopoiia. Die Stimme des Textes – die Figur des ‚sprechenden Gesichts‘*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar 1997, S. 226–251.
- Menke, Bettine, *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- Menke, Bettine, *Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme*. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, hg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel, Berlin 2002, S. 115–132.
- Menke, Bettine, [Art.] *Allegorie. III. Aesthetica*. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Studienausgabe, Bd. 2*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, Stuttgart, Weimar 2010, S. 70–95.
- Mergenthaler, Volker, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen 2002.
- Messimeri, Eleftheria, *Wege-Bilder im altgriechischen Denken und ihre logisch-philosophische Relevanz*, Würzburg 2001.
- Meyer, Herman, *Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 27/2, 1953, S. 236–267.
- Michalski, Anja-Simone, *Die heile Familie. Geschichten vom Mythos in Recht und Literatur*, Berlin, Boston 2015.
- Michel, Paul (Hg.), *Symbolik von Weg und Reise*, Bern u. a. 1992.
- Möllendorff, Peter von, *Aristophanes*, Hildesheim u. a. 2002.
- Moser, Natalie, *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*, Paderborn 2015.
- Moser, Natalie, *Erzählungen 1857–1860*. In: *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016a, S. 65–69.
- Moser, Natalie, *Vom spätrealistischen zum autofiktionalen Erzählen in der Gegenwartsliteratur? Zu Wilhelm Raabes *Altershausen* und Katja Lange-Müllers *Die Letzten**. In: *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr, Paderborn 2016b, S. 39–51.
- Moser, Natalie, *Vom signifikanten Scheitern eines (Großstadt-)Romans. Zu Wilhelm Raabes *Wer kann es wenden? Eine Phantasie in fünf Bruchstücken* (1859)*. In: *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk, Martin Kraus, Paderborn 2019, S. 103–119.
- Moser, Natalie, *Die Kleinstadt als Herkunftsraum. Zur poetologischen Funktion der Kleinstadt in Wilhelm Raabes Prosa*. In: *Kleinstadtliteratur. Erkundungen eines Imaginationsraums ungleichzeitiger Moderne*, hg. von Werner Nell, Marc Weiland, Bielefeld 2020, S. 209–227.

- Mülder-Bach, Inka, Rückkehrer, Umkehrer und „angenommene Hausgenossen“. Figurationen der Heimkehr bei Musil. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 92/2, 2018, S. 269–286.
- Mülder-Bach, Inka, Das Abenteuer der Novelle. Abenteuer und Ereignis in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* und der *Novelle* Goethes. In: Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre, hg. von Martin von Koppenfels, Manuel Mühlbacher, Paderborn 2019, S. 161–187.
- Müller, Joachim, Erzählstruktur und Symbolgefüge in Wilhelm Raabes *Unruhigen Gästen*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 4, 1963, S. 88–102.
- Müller, Konrad A., Probleme mit dem Selbstbewusstsein. Von Raabe zu Husserl. In: Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne, hg. von Moritz Baßler, Berlin, Boston 2013, S. 226–249.
- Müller, Wolfgang G., Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. In: Intertextuality, hg. von Heinrich F. Plett, Berlin, New York 1991a, S. 101–121.
- Müller, Wolfgang G., Namen als intertextuelle Elemente. In: Poetica 23/1–2, 1991b, S. 139–165.
- Müller-Bellinghausen, Anton, Die Wortkulisse bei Shakespeare, Freiburg im Breisgau 1953.
- Müller-Wille, Klaus, Gérard Genette. „Ici donc, ici seulement – par la métaphore, mais *dans* la métonymie –, ici commence le Récit.“ In: Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971, hg. von Thomas Fries, Sandro Zanetti, Zürich 2019, S. 289–307.
- Muschg, Adolf, Der leere Blutstuhl. Einige Bemerkungen über Wilhelm Raabes Erzählung *Zum wilden Mann*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 35, 1994, S. 85–93.
- Naumann, Barbara, ‚Musikalisierung‘ von Literatur in der Romantik. In: Handbuch Literatur & Musik, hg. von Nicola Gess, Alexander Honold, Berlin, Boston 2017, S. 374–385.
- Nelles, William, Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative, New York u. a. 1997.
- Neumann, Friedrich, Wilhelm Raabes Erzählung *Vom alten Proteus*. Interpretation mit einem Vorspiel. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 78, 1959, S. 140–164.
- Neumann, Birgit, Ansgar Nünning, Metanarration and Metafiction. In: The Living Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schöner, Hamburg 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> [1. April 2022].
- Neumeyer, Harald, Rederaum Gasthaus. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Theodor Storms *Der Schimmelreiter* und Wilhelm Raabes *Stopfkuchen*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 52, 2011, S. 87–103.
- Neuschäfer, Reiner Andreas, „Ich sitze mit Tränen in den Augen und nag an der Feder“. Matthias Claudius und seine *Briefe an Andres*. In: Jahresschriften der Claudius-Gesellschaft 20, 2011, S. 5–16.
- Niehaus, Michael, Die Vorgeschichte des ‚inneren Monologs‘. In: Arcadia 29/3, 1994, S. 225–239.
- Nünning, Ansgar, Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fäger, hg. von Jörg Helbig, Heidelberg 2001, S. 13–47.
- Nünning, Ansgar, Welten – Weltbilder – Weisen der Welterzeugung. Zum Wissen der Literatur und zur Aufgabe der Literaturwissenschaft. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 59/1, 2009, S. 65–80.

- Nünning, Ansgar, Making Events – Making Stories – Making Worlds. Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View. In: Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives, hg. von Vera Nünning, Ansgar Nünning, Birgit Neumann, Berlin, New York 2010, S. 191–214.
- Oehlschläger, Eckart, Erzählverfahren und Zeiterfahrung. Überlegungen zu Wilhelm Raabes *Altershausen*. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981), hg. von Leo A. Lensing, Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981a, S. 381–404.
- Oehlschläger, Eckart, Nachwort. In: Wilhelm Raabe: Altershausen, Stuttgart 1981b, S. 141–156.
- Oesterle, Günter, Die prekären Dinge in Wilhelm Raabes *Das Horn von Wanza* und *Zum wilden Mann*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 52, 2011, S. 55–70.
- Oesterle, Günter, Zu einer Kulturpoetik des Interieurs im 19. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Germanistik NF 23/3, 2013, S. 543–557.
- Opie, Gerald, Raabe and the Classical Tradition. Some Reflections on *Der Dräumling*. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk. Aus Anlaß des 150. Geburtstages (1831–1981), hg. von Leo A. Lensing, Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981, S. 133–150.
- Opie, Gerald, Having the Last Word, Or, Home Truths from A Broad. The Reliable Narrator in Wilhelm Raabe's *Unruhige Gäste*. In: Neophilologus 82/1, 1998, S. 97–105.
- Ort, Claus-Michael, Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus, Tübingen 1998.
- Pafel, Jürgen, Ingo Reich, Einführung in die Semantik. Grundlagen – Analyse – Theorien, Stuttgart 2016.
- Pape, Walter (Hg.), Romantische Metaphorik des Fließens. Körper, Seele, Poesie, Tübingen 2007.
- Parr, Rolf, Materielle und semantische Tauschprozesse in Wilhelm Raabes Erzählung *Zum wilden Mann*. In: Tauschprozesse. Kulturwissenschaftliche Verhandlungen des Ökonomischen, hg. von Georg Mein, Franziska Schössler, Bielefeld 2005, S. 275–290.
- Parr, Rolf, Unruhige Gäste bei Wilhelm Raabe. In: Gastlichkeit. Erkundungen einer Schwellensituation, hg. von Peter Friedrich, Rolf Parr, Heidelberg 2009, S. 301–316.
- Parr, Rolf, Raabes Effekte des Realen. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 52, 2011, S. 21–38.
- Parr, Rolf, Die nahen und die fernen Räume. Überlagerungen von Raum und Zeit bei Theodor Fontane und Wilhelm Raabe. In: Metropole, Provinz und Welt. Raum und Mobilität in der Literatur des Realismus, hg. von Roland Berbig, Dirk Götsche, Boston, Berlin 2013, S. 53–76.
- Parr, Rolf, Schiller. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016a, S. 338–343.
- Parr, Rolf, *Unruhige Gäste*. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016b, S. 206–211.
- Parr, Rolf, *Zum wilden Mann*. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016c, S. 149–157.
- Peres, Constanze, Eine Welt aus sich erschaffen. Neues erfinden, Ingenium und analogisches Denken bei Leibniz und Baumgarten. In: Wie entsteht Neues? Analogisches Denken, Kreativität und Leibniz' Idee der Erfindung, hg. von Constanze Peres, Paderborn 2020, S. 157–201.
- Pethes, Nicolas, Die Geburt der Mnemotechnik aus dem Zusammenbruch der Architektur. Karriere und Grenzen einer Gedächtnismetapher zwischen G. Camillo und Th. de Quincey.

- In: Gehäuse der Mnemosyne. Architektur als Schriftform der Erinnerung, hg. von Harald Tausch, Göttingen 2003, S. 23–39.
- Pettersson, Bo, *How Literary Worlds Are Shaped. A Comparative Poetics of Literary Imagination*, Berlin, Boston 2016.
- Pfeiffer, Joachim, Wahnsinn, Typhus, Tod. Ausschließungssysteme in Wilhelm Raabes Roman *Unruhige Gäste*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70/2, 1996, S. 213–226.
- Pfeiffer, Joachim, Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900, Tübingen 1997.
- Pfister, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse [1977], 11. Aufl., Paderborn 2001.
- Pier, John, Metalepsis. In: The Living Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2016a. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metalepsis-revised-version-uploaded-13-july-2016> [1. April 2022].
- Pier, John, Narrative Levels. In: The Living Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2016b. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014> [1. April 2022].
- Pierstorff, Cornelia, Medien des Erzählens. Inter- und Transmedialität. Einleitung. In: Die Erzählung der Aufklärung. Beiträge zur DGEJ-Jahrestagung 2015 in Halle an der Saale, hg. von Frauke Berndt, Daniel Fulda, Hamburg 2018, S. 423–428.
- Pierstorff, Cornelia, Die Schwelle als Modell realistischen Erzählens. In: Realismus/Realism. figurationen 20/1, 2019, S. 61–73.
- Pierstorff, Cornelia, „Wie machen wir's nun“. *Worldmaking in Wilhelm Raabes Vom alten Proteus*. In: Make it real. Für einen strukturalen Realismus, hg. von Stephan Kammer, Karin Krauthausen, Zürich 2020, S. 115–138.
- Pizer, John, Raabe and Dutch Colonialism. In: Wilhelm Raabe. Global Themes – International Perspectives, hg. von Dirk Göttsche, Florian Krobb, London 2009, S. 74–86.
- Plackinger, Andreas, Theater der Grausamkeiten. Zum visuellen Echo der Pariser Bartholomäusnacht von 1572 bei Giorgio Vasari, François Dubois und anderen. In: Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern, hg. von Franca Buss, Philipp Müller, Berlin, Boston 2020, S. 67–86.
- Plumpe, Gerhard, An der Grenze des Realismus. Eine Anmerkung zu Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* und Wilhelm Raabes *Der Dräumling*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 35, 1994, S. 70–84.
- Podewski, Madleen, Akkumulieren – Mischen – Abwechseln. Wie die *Gartenlaube* eine anschauliche Welt druckt und was dabei aus ‚Literatur‘ wird (1853, 1866, 1885), Berlin 2020. URL: <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-28136> [1. April 2022].
- Polaschegg, Andrea, Der unterschlagene Anfang des dramatischen Modus. Doppelte *dissimulatio* in Briefroman und bürgerlichem Trauerspiel. In: Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik, hg. von Claude Haas, Andrea Polaschegg, Freiburg im Breisgau u. a. 2012, S. 189–213.
- Polaschegg, Andrea, Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst, Göttingen 2020.
- Pongs, Hermann, Wilhelm Raabe. Leben und Werk, Heidelberg 1958.
- Propp, Vladimir, Morphologie des Märchens, hg. von Karl Eimermacher, Frankfurt am Main 1975.
- Rabinowitz, Peter J., Speech Act Theory and Literary Studies. In: The Cambridge History of Literary Criticism, Bd. 8: From Formalism to Poststructuralism, hg. von Raman Selden, Cambridge 1995, S. 347–374.

- Radcliffe, Stanley, Wilhelm Raabe and the Railway. In: *New German Studies* 2, 1974, S. 131–144.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen, Basel 2002.
- Rajewsky, Irina O., Anne Enderwitz (Hg.), *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, Berlin, Boston 2016.
- Rakow, Christian, *Die Ökonomien des Realismus. Kulturpoetische Untersuchungen zur Literatur und Volkswirtschaftslehre 1850–1900*, Berlin, Boston 2013.
- Rapp, Christof, Ähnlichkeit, Analogie und Homonymie bei Aristoteles. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 46/4, 1992, S. 526–544.
- Reber, Ursula, *Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose*, München 2009.
- Rehbock, Helmut, [Art.] Synonymie. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 379–383.
- Richter, Helmut, *Die Chronik der Sperlingsgasse*. In: *Raabe in neuer Sicht*, hg. von Hermann Helmers, Stuttgart u. a. 1968, S. 312–316.
- Richter, Steffen, *Infrastruktur. Ein Schlüsselkonzept der Moderne und die deutsche Literatur 1848–1914*, Berlin 2018.
- Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung*, übers. von Rainer Rochlitz, München 1989.
- Riffaterre, Michael, Syllepsis. In: *Critical Inquiry* 6/4, 1980, S. 625–638.
- Ritzer, Monika, Poetiken räumlicher Anschauung. In: *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*, hg. von Martin Huber, Christine Lubkoll, Steffen Martus, Yvonne Wübben, Berlin 2012, S. 19–37.
- Robert, Jörg, *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014.
- Röhrich, Lutz, [Art.] Erlösung. In: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 4, hg. von Kurt Ranke, Berlin, New York 1984, S. 195–222.
- Rohse, Eberhard, Harztouristen als literarische Figuren in Werken Theodor Fontanes und Wilhelm Raabes. *Cécile – Frau Salome – Unruhige Gäste*. In: *Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne*, hg. von Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriele Henkel, Eberhard Rohse, Bielefeld 2008, S. 175–231.
- Rolet, Anne (Hg.), *Protée en trompe-l'œil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Rennes 2010.
- Rölleke, Heinz, Die Stellung des *Dornröschen*-Märchens (KHM 50) zum Mythos und zur Heldensage. In: *Rölleke, Die Märchen der Brüder Grimm. Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*, Trier 2000a, S. 157–169.
- Rölleke, Heinz, Der Tod in den Märchen der Brüder Grimm. In: *Rölleke, Die Märchen der Brüder Grimm. Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*, Trier 2000b, S. 251–259.
- Rölleke, Heinz, Intertextualität in Wilhelm Raabes Roman *Meister Autor*. In: *Ästhetische Transgressionen. Festschrift für Ulrich Ernst zum 60. Geburtstag*, hg. von Michael Scheffel, Silke Grothues, Ruth Sassenhausen, Trier 2006, S. 123–134.
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge 1994.
- Rose, Margaret A., *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*, Bielefeld 2006.
- Rösler, Wolfgang, Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. In: *Poetica* 12/3–4, 1980, S. 283–319.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indianapolis 1991.

- Ryan, Marie-Laure, From Parallel Universes to Possible Worlds. Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. In: *Poetics Today* 27/4, 2006, S. 633–674.
- Ryan, Marie-Laure, Transfictionality across Media. In: *Theorizing Narrativity*, hg. von John Pier, José Ángel García Landa, Berlin, New York 2008, S. 385–417.
- Ryan, Marie-Laure, Possible Worlds. In: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2013. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> [1. April 2022].
- Ryan, Marie-Laure, From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation. In: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, hg. von Alice Bell, Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2019, S. 62–87.
- Ryan, Marie-Laure, Jan Noël Thon (Hg.), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, London 2014.
- Sachs-Hombach, Klaus, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, 3., überarb. Aufl., Köln 2013.
- Saint-Gelais, Richard, [Art.] Transfictionality. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, hg. von David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London 2005, S. 612–613.
- Sammons, Jeffrey L., Wilhelm Raabe. *The Fiction of the Alternative Community*, Princeton 1987.
- Sammons, Jeffrey L., Thackeray als erzählperspektivischer Kontext Wilhelm Raabes. Ein erneuter Anlauf. In: „Die besten Bissen vom Kuchen“. Wilhelm Raabes Erzählwerk. Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr, Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 223–240.
- Saul, Nicholas, „Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute!“ Spiritualism and the Presence of Romantic Poetics in Raabe’s *Vom alten Proteus* (1875). In: *Realism and Romanticism in German Literature. Realismus und Romantik in der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Dirk Götsche, Nicholas Saul, Bielefeld 2013, S. 297–314.
- Saul, Nicholas, *Vom alten Proteus/Der gute Tag*. In: *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 172–175.
- Saul, Nicholas, Frank Möbus, Zur Einführung. „Schwelle“ – Metapher und Denkfigur. In: *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, hg. von Nicholas Saul, Daniel Steuer, Frank Möbus, Birgit Illner, Würzburg 1999, S. 9–15.
- Scharold, Irmgard, Proteus’ Flucht. Die Phantastik-Konzeption im *Orlando furioso* (Canti X, XI) und die kunsttheoretischen Debatten um ‚meraviglioso‘ und ‚fantasia‘ im Cinquecento. In: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* 9, 2005/2006, S. 173–209.
- Schedlinsky, Walter, *Rolle und industriegesellschaftliche Entwicklung. Die literarische Vergegenständlichung eines sozialgeschichtlichen Phänomens im Werk Wilhelm Raabes*, Frankfurt am Main 1980.
- Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, Tübingen 1997.
- Scheffel, Michael, Käte Hamburgers *Logik der Dichtung* – ein ‚Grundbuch‘ der Fiktionalitäts- und Erzähltheorie? Versuch einer Re-Lektüre. In: *Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin*, hg. von Johanna Bossinade, Angelika Schaser, Göttingen 2003, S. 140–155.
- Scheffel, Michael, Antonius Weixler, Lukas Werner, Time. In: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2014. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time> [1. April 2022].

- Scheuer, Hans Jürgen, [Art.] Oxymoron. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 469–475.
- Schittko, Martin Paul, Analogien als Argumentationstyp. Vom Paradeigma zur Similitudo, Göttingen 2003.
- Schivelbusch, Wolfgang, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert [1977], 7. Aufl., Frankfurt am Main 2018.
- Schlaffer, Hannelore, Poetik der Novelle, Stuttgart, Weimar 1993.
- Schlabach, Karin, [Art.] Phlegethon. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 9, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart, Weimar 2000, Sp. 905.
- Schlabach, Karin, [Art.] Tartaros. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 12/1, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart, Weimar 2002, Sp. 38–39.
- Schlüter, Dietrich, [Art.] Akt/Potenz. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, hg. von Joachim Ritter, Basel, Stuttgart 1971, Sp. 134–142.
- Schmid, Wolf, Non-temporal Linking in Narration. In: The Living Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schöner, Hamburg 2013. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/non-temporal-linking-narration> [1. April 2022].
- Schmidt, Christian Martin, Mendelssohns Schauspielmusik zum Sommernachtstraum. In: Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit. Bericht über die Tagung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz am 26. und 27. November 1998, hg. von Dagmar Beck, Frank Ziegler, Mainz u. a. 2003, S. 269–283.
- Schmidt, Michael, Nichts als Vettern? Anspielungsstrukturen in Wilhelm Raabes Erzählung *Zum wilden Mann*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 33, 1992, S. 109–138.
- Schmidt, Walter, Textschichten einer fiktiven Autobiographie. Zum Subtext von Wilhelm Raabes *Meister Autor*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 53, 2012, S. 1–26.
- Schmitt, Arbogast, Einleitung. In: Aristoteles, Poetik, übers. u. erl. von Arbogast Schmitt, Berlin 2008, S. 45–191.
- Schmitt, Arbogast, Klassische griechische Philosophie (II). Aristoteles. In: Handbuch Ontologie, hg. von Jan Urbich, Jörg Zimmer, Stuttgart 2020, S. 27–43.
- Schmitt, Jean-Claude, L'invention de l'anniversaire. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales 62/4, 2007, S. 793–835.
- Schmölders, Claudia, Logiken der Schwelle. Eine Bildkritik. In: Logiken und Praktiken der Kulturforschung, hg. von Uwe Wirth, Berlin 2008, S. 167–178.
- Schneider, Florian, Im Brennpunkt der Schrift. Die Topographie der deutschen Idylle in Texten des 18. Jahrhunderts, Würzburg 2004.
- Schneider, Sabine, Formprobleme in der Prosa der Verhältnisse – Gattungswissen im realistischen Roman (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich. Erste Fassung*). In: Prosa Schreiben. Literatur, Geschichte, Recht, hg. von Inka Mülder-Bach, Jens Kersten, Martin Zimmermann, Paderborn 2019, S. 289–307.
- Schönau, Walter, In medias res. Zur Aktualisierung des unvermittelten Anfangs moderner Erzähltexte. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 2, 1973, S. 45–62.
- Schöpsdau, Klaus, [Art.] Enumeratio. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 2, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1994, Sp. 1231–1234.
- Schöttker, Detlev, Lebensgeschichte als Weltgeschichte. Walter Benjamin überschreibt Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: Walter Benjamin. Text + Kritik 31/32, 2009, S. 19–30.

- Schrader, Hans-Jürgen, Gedichtete Dichtungstheorie im Werk Raabes. Exemplifiziert an *Alte Nester*. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 30, 1989, S. 1–27.
- Schrader, Hans-Jürgen, Lyrik. In: Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Dirk Götsche, Florian Krobb, Rolf Parr, Stuttgart 2016, S. 259–261.
- Schubenz, Klara, Musterforst und Erzählmuster. Der Wald als Ressource realistischer Literatur in Wilhelm Raabes *Meister Autor*. In: Modernisierung und Reserve. Zur Aktualität des 19. Jahrhunderts, hg. von Michael Neumann, Marcus Twellmann, Anna-Maria Post, Florian Schneider, Stuttgart 2017, S. 96–117.
- Schultz, Werner, Die Lehrjahre Wilhelm Raabes 1856 bis 1862. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 13, 1972, S. 7–30.
- Schüttpelz, Erhard, Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur, Berlin 1996.
- Schwarz, Angela, *EastEnders*. Zur Konstruktion des neugierigen Blicks auf die städtischen Unterschichten in der *Illustrated London News*. In: Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung, hg. von Natalia Igl, Julia Menzel, Bielefeld 2016, S. 281–307.
- Searle, John R., The Logical Status of Fictional Discourse. In: *New Literary History* 6/2, 1975, S. 319–332.
- Selbmann, Rolf, Der deutsche Bildungsroman, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 1994.
- Shen, Dan, Unreliability. In: *The Living Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Hamburg 2013. URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unreliability> [1. April 2022].
- Showerman, Earl, *A Midsummer Night's Dream*: Shakespeare's Aristophanic Comedy. In: *Brief Chronicles. The Interdisciplinary Journal of Authorship Studies* 6, 2015, S. 107–135.
- Simon, Ralf, Raabes poetologische Wälder (*Krähenfelder Geschichten*). Eine metaphorologische Analyse des Raabeschen Erzählmodells. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 47, 2006, S. 1–16.
- Simon, Ralf, Die lokale Zirkulation des ethnologischen Wissens. Raabes Verwandlungsgeschichte *Vom alten Proteus*. In: *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hg. von Michael Neumann, Kerstin Stüssel, Paderborn 2011, S. 509–522.
- Simon, Ralf, Das Wort beim Namen nennen. Die Anagrammatik als konstituierendes Element des poetischen Textes. In: *Name, Ding. Referenzen*, hg. von Stefan Börnchen, Georg Mein, Martin Roussel, München 2012, S. 91–106.
- Sina, Kai, Schlusspoetik. Wilhelm Raabe und das Konzept ‚Spätwerk‘. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 58, 2017, S. 56–68.
- Sina, Kai, Spätwerke in Literatur und Literaturwissenschaft. Phänomen und Begriff. In: *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, hg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spoerhase, Berlin, New York 2019, S. 477–492.
- Spoerhase, Carlos, Die spätromantische Lese-Szene. Das Leihbibliotheksbuch als ‚Technologie‘ der Anonymisierung in E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 83/8, 2009, S. 577–596.
- Staab, Gregor, [Art.] Tautologie. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 452–456.
- Stamm, Rudolf, Die moderne Shakespeareforschung und das lebende Theater in England, St. Gallen 1954.

- Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens [1979], 8. Aufl., Göttingen 2008.
- Stegmaier, Werner, [Art.] Fließen. In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern, hg. von Ralf Konersmann, 3., erw. Aufl., Darmstadt 2011, S. 104–124.
- Steiner, Uwe C., Das Rauschen der Unterhaltung und der Schrecken im Bade. Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* und die Kulturgeschichte des Hörens. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 57, 2016, S. 3–22.
- Stingelin, Martin, ‚Schreiben‘. Einleitung. In: „Mir eckelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, hg. von Martin Stingelin, Paderborn, München 2004, S. 7–21.
- Stöcker, Wolfgang, Die letzten Räume. Sterbe- und Bestattungskultur im Rheinland seit dem späten 18. Jahrhundert, Köln u. a. 2006.
- Stockhammer, Robert, Einleitung. In: Welt-Komposita. Ein Lexikon, hg. von Thomas Ethel, Robert Stockhammer, Paderborn 2020, S. 1–10.
- Stockinger, Claudia, An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*, Göttingen 2018.
- Stocksicker Di Maio, Irene, The Multiple Perspective. Wilhelm Raabe's Third-Person Narratives of the Braunschweig Period, Amsterdam 1981.
- Strohmaier, Alexandra, Zur Performativität des Narrativen. Vorüberlegungen zu einer performativen Narratologie. In: Language and World. Part Two. Signs, Minds and Actions, hg. von Volker Munz, Klaus Puhl, Joseph Wang, Frankfurt am Main u. a. 2010, S. 77–93.
- Strohmaier, Alexandra, Poetischer Pragmatismus. Goethe und William James, Berlin, Boston 2019.
- Strowick, Elisabeth, Akt des sprechenden Körpers. Austin – Quintilian – Kafka. In: Rhetorik. Figuration und Performanz. DFG-Symposion 2002, hg. von Jürgen Fohrmann, Stuttgart, Weimar 2004, S. 536–556.
- Strowick, Elisabeth, „Dumpe Dauer“. Langeweile und Atmosphärisches bei Fontane und Stifter. In: The Germanic Review 90/3, 2015, S. 187–203.
- Strowick, Elisabeth, Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit, Paderborn 2019.
- Strub, Christian, [Art.] Singulär; Singularität. I. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 9, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Basel 1995, Sp. 798–804.
- Tatlock, Lynne, Disease and Communion in Wilhelm Raabe's *Unruhige Gäste*. In: Monatshefte 91/3, 1999, S. 323–341.
- Taubert, T. Sofie, Die Szene des Wunderbaren. Die Shakespeare-Elfen im Wechselspiel von Musik und Maschine, Stuttgart 2018.
- Teepe, Dagmar, [Art.] Fantasie. III. 19. und 20. Jahrhundert. In: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15977> [1. April 2022].
- Thanner, Veronika, Joseph Vogl, Dorothea Walzer (Hg.), Die Wirklichkeit des Realismus, Paderborn 2018.
- Thielking, Sigrid, „Du hast sozusagen der ganzen Gegend die Phantasie verdorben“. Raabeskes Erzählen am Beispiel der Fallgeschichte *Zum wilden Mann* (1873). In: Der Deutschunterricht 59/6, 2007, S. 36–46.
- Thomé, Horst, Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland‘. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914), Tübingen 1993.

- Thoss, Jeff, *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*, Leiden 2015.
- Thürmer, Wilfried, Entfremdetes Behagen. Wilhelm Raabes Erzählung *Zum wilden Mann* als Konkretion gründerzeitlichen Bewusstseins. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 17, 1976, S. 151–161.
- Todorov, Tzvetan, Les catégories du récit littéraire. In: *Communications* 8/1, 1966, S. 125–151.
- Todorov, Tzvetan, *Poetik der Prosa*, übers. von Helene Müller, Frankfurt am Main 1972.
- Tonger-Erk, Lily, Das Drama als intermedialer Text. Eine systematische Skizze zur Funktion des Nebentextes. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 48/3, 2018, S. 421–444.
- Traninger, Anita, Erzähler und *persona*. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: *Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*, hg. von Gert Ueding, Gregor Kalivoda, Berlin, Boston 2013, S. 185–210.
- Unterhuber, Matthias, Notwendigkeit und mögliche Welten. In: *Handbuch Metaphysik*, hg. von Markus Schrenk, Stuttgart 2017, S. 381–387.
- Urbich, Jan, Die Bedeutung von ‚sein‘. Philosophische Grundlagen der Semantik von ‚sein überhaupt‘. In: *Handbuch Ontologie*, hg. von Jan Urbich, Jörg Zimmer, Stuttgart 2020, S. 317–344.
- Urry, John, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London u.a. 1990.
- Vedder, Ulrike, Inventare, Akten, Literatur. Zur Kulturtechnik des Erbens bei Stifter und Raabe. In: *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, hg. von Uwe Wirth, Berlin 2008, S. 179–204.
- Vedder, Ulrike, Interieurs und Exterieurs. Räume und ihre Wirklichkeit in Wilhelm Raabes Literatur. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 59, 2018, S. 5–22.
- Verweyen, Theodor, Gunther Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt 1979.
- Volkov, Evgenij M., Das Urgestein des Märchenhaften. Märchenmotive und folkloristische Erzählkonstellationen in Raabes Werk. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 36, 1995, S. 129–139.
- Vonhoff, Gert, Erzählen im 19. Jahrhundert. Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: *Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Thomas Althaus, Stefan Matuschek, Münster, Hamburg 1994, S. 153–177.
- Vonhoff, Gert, Positionen des Romans im Nachmärz – erzählgeschichtlich betrachtet. Gutzkows *Die Ritter vom Geiste*, Raabes *Die Chronik der Sperlingsgasse* und Freytags *Soll und Haben*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 51, 2010, S. 29–51.
- Voß, Torsten, Narrative des Alters. Wilhelm Raabes *Altershausen*. Erzählerische Kompensationsstrategien des Zeit- und Präsenzverlustes. In: *Signaturen realistischen Erzählens im Werk Wilhelm Raabes. Anlässlich des 100. Todestages*, hg. von Dirk Götsche, Ulf-Michael Schneider, Würzburg 2010, S. 215–230.
- Wagner, Tim, [Art.] Topik. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. von Gert Ueding, Tübingen 2009, Sp. 605–626.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, Traum, Text, Kultur. Zur literarischen Anthropologie des Traumes. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, hg. von Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar 1997, S. 123–144.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Autobiographie*, 2., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2005.

- Wagner-Egelhaaf, Martina, Poststrukturalismus. In: Handbuch Literarische Rhetorik, hg. von Rüdiger Zymner, Berlin, Boston 2015, S. 333–356.
- Walde, Christine, [Art.] Kerberos. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 6, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart, Weimar 1999, Sp. 439–440.
- Walker Bynum, Caroline, *Metamorphosis and Identity*, New York 2001.
- Wehde, Susanne, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 3. Aufl., Stuttgart u. a. 1977.
- Weitin, Thomas, Literarische Heuristiken. Die Novelle des Realismus. In: *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*, hg. von Albrecht Koschorke, Stuttgart 2017, S. 422–441.
- Werner, Christiana, *Wie man mit Worten Dinge erschafft. Die sprachliche Konstruktion fiktiver Gegenstände*, Göttingen 2016.
- Werner, Martina, *Genus, Derivation und Quantifikation. Zur Funktion der Suffigierung und verwandter Phänomene im Deutschen*, Berlin, Boston 2012.
- Werth, Paul, 'World enough, and time'. Deictic space and the interpretation of prose. In: *Twentieth-Century Fiction. From Text to Context*, hg. von Peter Verdonk, Jean Jacques Weber, London, New York 1995, S. 181–205.
- Wertheimer, Jürgen, Augenblicke durchs Fenster. In: *Études Germaniques* 243/3, 2006, S. 401–415.
- Wetenkamp, Lena: Von Aussichten zu Einsichten. Zur Interdependenz von äußerer und innerer Wahrnehmung in Wilhelm Raabes Eisenbahnszenen. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 61, 2020, S. 167–185.
- Wilke, Sabine, Tourismus als Inversionsfigur. Wilhelm Raabes *Unruhige Gäste* (1884) als Tragico-Komiko-Historico-Pastorale. In: *Literatur für Leser* 13, 2016, S. 157–168.
- Winko, Simone, Rezension. Gérard Genette. *Fiktion und Diktion*. In: *Zeitschrift für Germanistik* NF 4/1, 1994, S. 184–187.
- Wirth, Uwe, Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 9–60.
- Wirth, Uwe, Parodie. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 26–30.
- Wolf, Werner, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993.
- Wucherpfennig, Wolf, Il Ritorno in Infanzia. Literarische Formen der Rückkehr in die Kindheit. Jules Renard, Frank McCourt, Bogumil Goltz, Wilhelm Raabe. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* 30, 2011, S. 113–131.
- Zeller, Christoph, *Allegorien des Erzählens. Wilhelm Raabes Jean-Paul-Lektüre*, Stuttgart, Weimar 1999.
- Zimmermann, Lutz, Berlin in Prosa. Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse*. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 81/4, 1987, S. 427–437.
- Ziolkowski, Theodore, Figuren auf Pump. Zur Fiktionalität des sprachlichen Kunstwerks. In: *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses Basel 1980. Teil 1*, hg. von Heinz Rupp, Hans-Gert Roloff, Bern u. a. 1981, S. 166–176.
- Zipfel, Frank, Nachahmung – Darstellung – Fiktion? Überlegungen zur Interpretation von Mimesis in der Literatur- und Erzähltheorie Gérard Genettes. In: *Mimesis. Studien zur*

literarischen Repräsentation, hg. von Bernhard F. Scholz, Tübingen, Basel 1998, S. 165–186.

Zipfel, Frank, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001.

Zirbs, Wieland, Strukturen des Erzählens. Studien zum Spätwerk Wilhelm Raabes, Frankfurt am Main 1986.

Zumbusch, Cornelia, *Wilhelm Meisters* Entwicklungskrankheit. Pädagogik der Vorsorge in Goethes Bildungsroman. In: Experimentalanordnungen der Bildung. Exteriorität – Theatralität – Literarizität, hg. von Bettine Menke, Thomas Glaser, Paderborn 2014, S. 111–127.

Dank

Der vorliegenden Publikation liegt meine 2021 an der Universität Zürich angenommene Dissertationsschrift zugrunde, die ich für die Drucklegung geringfügig überarbeitet habe.

Mein größter Dank gebührt Frauke Berndt. Sie hat die Entstehung dieser Arbeit von Anfang an mit großer Expertise und einzigartigem Scharfsinn begleitet; für die Betreuung der Arbeit, für den intellektuellen Austausch, für das kluge Mentoring und nicht zuletzt für die beharrliche Unterstützung bin ich ihr zutiefst dankbar. Stephan Kammer war über die Jahre nicht nur ein zuverlässiger Gesprächspartner, sondern auch ein engagierter Zweitbetreuer – auch ihm gilt mein Dank. Von seiner kritischen Lektüre hat die Überarbeitung zur Drucklegung sehr profitiert. Elisabeth Strowick danke ich für den Austausch während meines Aufenthalts an der New York University im Jahr 2017. Für die Einladung an die Humboldt-Universität Berlin im Jahr 2020 und die großzügige Einbindung in das dortige wissenschaftliche Umfeld danke ich Joseph Vogl.

Der Studienstiftung des deutschen Volkes danke ich für die Förderung sowie den ideellen Rahmen, deren interdisziplinärer und stets produktiver Austausch seinesgleichen sucht. Für die finanzielle Unterstützung meines Forschungsaufenthalts in Berlin danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds.

Den Herausgeber*innen – Georg Braungart, Eva Geulen, Steffen Martus und Martina Wagner-Egelhaaf – danke ich für die Aufnahme des Buches in die Reihe *Studien zur deutschen Literatur*.

Für die großzügige Finanzierung der Publikationskosten bedanke ich mich beim Schweizerischen Nationalfonds; bei Anja-Simone Michalski und Julie Miess vom De Gruyter Verlag für ihre Unterstützung im Publikationsprozess. Marisa Irawan bin ich für das fachkundige und umsichtige Lektorat sowie für den langjährigen Austausch zu großem Dank verpflichtet. Alexandra Lüthi danke ich für die Unterstützung bei der Vorbereitung der Drucklegung.

Dem Zürcher Forschungskolloquium danke ich für die anregenden und konstruktiven Diskussionen. Insbesondere bei Sebastian Meixner möchte ich mich für den intensiven und unvergleichlich produktiven Dialog bedanken, ohne den die Arbeit eine andere geworden wäre. Darüber hinaus danke ich Klaus Sachs-Hombach, Carolin Rocks und Zoe Zobrist für den wertvollen Austausch zu einzelnen Kapiteln. Thomas Nolte und Konstantin Sturm danke ich für die sorgfältigen Korrekturen des Manuskripts.

Schließlich gilt mein besonderer und ganz persönlicher Dank meinen Freund*innen, neben den bereits genannten insbesondere Philip Dreizler, Endre Holéczy, und Felix Schaefer, sowie meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, Christa Pierstorff und Wolfgang Schwarz-Pierstorff, und Lukas Bollack, die mich während der Entstehung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Register

- Aischylos 359, 364
Althaus, Thomas 420
Ariosto, Ludovico 129, 150, 154–155
Aristophanes 120, 150, 154–155, 355, 359–360
Aristoteles 5, 46–47, 55–56, 69, 72, 78, 86–89, 92, 102, 149, 173–175, 392, 445
Äsop 355
Auerbach, Erich 141–142
Austin, John L. 20–22, 24–25, 27, 36
- Bachtin, Michail M. 252
Bal, Mieke 9
de Balzac, Honoré 433
Barthes, Roland 62, 200
Baßler, Moritz 219, 237
Benjamin, Walter 178, 222
Benveniste, Émile 16, 27–29, 79–80
Berndt, Frauke 170–171, 193, 378, 400
Blanckenburg, Friedrich von 197
Blödorn, Andreas 35, 374, 397
Boccaccio, Giovanni 130, 198
Bühler, Karl 20, 27
Bürner-Kotzam, Renate 183, 188
- Campe, Rüdiger 28, 30, 69–70, 377–378, 392
Celan, Paul 84
de Cervantes, Miguel 326
Chatman, Seymour 9
Chodowiecki, Daniel 381–382, 398
Cicero (Marcus Tullius Cicero) 170–171
Claudius, Matthias 377, 381–384, 437–438, 462, 465
Culler, Jonathan 362, 378
- Dante Alighieri 231, 353
de Man, Paul 35–36
Derrida, Jacques 20, 22, 25, 28, 462–463
Detering, Heinrich 434
Dickens, Charles 278
Dubois, François 431
- Eckermann, Johann Peter 349
Eiden-Offe, Patrick 408
Esposito, Elena 43, 50–51
Euripides 120, 154–155, 359
- Fineman, Joel 217
Flaubert, Gustave 433
Fontane, Theodor 1, 100, 278
Foucault, Michel 350
Freud, Sigmund 424, 450, 465
Freytag, Gustav 1
- Genette, Gérard 5, 9–10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23–29, 31–40, 42–46, 48–50, 52–53, 58–63, 65–85, 90–93, 95–96, 102, 117, 152, 177, 180–181, 214, 266, 380, 404, 432–433, 435, 454, 467, 469
Geulen, Eva 426
Goethe, Johann Wolfgang 154, 184, 186, 188, 194, 242, 273, 276, 330–331, 336, 346, 348–351, 353, 356, 366, 369
Goodman, Nelson 4
Göttsche, Dirk 240–241
Gretz, Daniela 210, 225
Grice, H. Paul 22, 68
Grill, Oliver 159, 186
Grillparzer, Franz 353, 357
Grimm, Jacob und Wilhelm 178, 234–236, 248, 333, 429
- Hamburger, Käte 12, 16, 27, 41–44, 66, 96, 105
Hartmann, Robert 153
Häsner, Bernd 127
Hederich, Benjamin 147
Heine, Heinrich 333, 353
Henkel, Gabriele 349
Herman, David 10
Hesiod 231, 356
Heyse, Paul 196–199
Hoffmann, E.T.A. 223, 377
Homer 147, 149, 173, 179, 231–232, 356

Horaz 150, 243–245, 355, 399,
426

Hufnagel, Henning S. 127

Jahraus, Oliver 159

Jakobson, Roman 31–32, 76–78, 93, 217,
219, 379, 450

Jean Paul 110

Jückstock-Kießling, Nathali 250, 280,
422, 434

Kanzian, Christian 56

Kaufmann, Alexander 237

Keller, Gottfried 1, 193

Klotz, Volker 215, 409–410

Knebel, Karl Ludwig von 348–349

Körner, Carl Theodor 349

Körner, Christian Gottfried 349

Koschorke, Albrecht 110, 124, 152, 296

Kotzebue, August von 330, 336, 349

Kurz, Hermann 197

Lacan, Jacques 450

de La Fontaine, Jean 129, 150, 355

Lanser, Susan Sniader 267, 274

Lausberg, Heinrich 29, 32–33, 84

Lotman, Jurij M. 440

Luhmann, Niklas 50

Lysias 173

Maassen, Irmgard 127

Mainberger, Sabine 55, 108, 199

Maria Stuart 337

Martínez, Matías 9, 14, 59, 94, 267

Martini, Fritz 2, 249, 458

Meixner, Sebastian 31, 63, 74, 184, 362

Mendelssohn Bartholdy, Felix 116–118,
121–123, 126, 128

Mergenthaler, Volker 375, 396–397, 404,
412–413

Messimeri, Eleftheria 179

Möbus, Frank 177

Moser, Natalie 209, 225, 439, 458

Müller, Wolfgang G. 310, 313

Nünning, Ansgar 10, 95, 181

Ovid (Publius Ovidius Naso) 124, 147–148

Parr, Rolf 185, 188

Peirce, Charles S. 15

Pfeiffer, Joachim 288, 300

Platon 86

Polaschegg, Andrea 245

Pomorska, Krystyna 76

Proust, Marcel 13, 34, 66, 75, 82, 84,
93, 433

Quintilian (Marcus Fabius

Quintilianus) 29–30, 46, 54, 67–68, 74,
103, 170–171, 216, 218

Rajewsky, Irina 117, 399–401, 464

Reuter, Fritz 356

Richter, Steffen 258

Rierner, Friedrich Wilhelm 349

Riffaterre, Michael 354

Ritzer, Monika 106

Ronen, Ruth 69

Ryan, Marie-Laure 62, 85, 323, 452

Saul, Nicholas 99, 177

Schadetzky, Karl 237

Scheffel, Michael 9, 14, 59, 94, 267

Schiller, Friedrich 329–331, 336–337,
346–350, 353, 356, 358–359, 364–366,
369, 431

Schlegel, August Wilhelm 124–125

Schloenbach, Carl Arnold 237

Schmid, Julian 1

Schneider, Florian 257

Schopenhauer, Arthur 143, 148

Searle, John R. 20, 23–25, 27

Shakespeare, William 99, 113, 116–117,
119–125, 128–129, 150, 154–155, 330,
336, 349–350, 353, 359, 461

Simon, Ralf 306

Simonides von Keos 170–172

Sophokles 359

Spielhagen, Friedrich 196

Spoerhase, Carlos 377

Stanzel, Franz K. 39

Stegmaier, Werner 216

Stendhal (Marie-Henri Beyle) 433
Sterne, Laurence 326
Stifter, Adalbert 330
Storm, Theodor 100
Strohmaier, Alexandra 26
Strowick, Elisabeth 100, 143, 273

Taubert, T. Sofie 121–122
Tieck, Ludwig 121–122, 128
Todorov, Tzvetan 9, 79–80
Tonger-Erk, Lily 400
Traninger, Anita 22, 31, 127

Urry, John 298

Vasari, Giorgio 431
Vedder, Ulrike 153, 167, 202
Vendryes, Joseph 16, 27
Vergil (Publius Vergilius Maro) 147, 231–232
Vischer, Friedrich Theodor 1
Voltaire 150

Wagner-Egelhaaf, Martina 466
Walker Bynum, Carol 148
Wittgenstein, Ludwig 20

Zirbs, Wieland 183, 266, 268, 438

