

## Der Dicke im schlafenden Krieg

Zu einer Figur der europäischen Moderne bei Wilhelm Raabe\*

### I.

Der Dicke ist der Titelheld von Raabes *Stopfkuchen*, und sein ‚schlafender Krieg‘ wird ein ganzes ikonographisches Arsenal öffnen, von dem hier behauptet wird, daß es zur Ikonographie der europäischen Moderne gehört. Raabes „Modernität“, zumindest in einzelnen Zügen seines Erzählens, ist immer wieder zugestanden worden.<sup>1</sup> Modernes Erzählen im *Stopfkuchen* hat vor allem Ulf Eisele entdeckt, und Eisele war es auch, der den dicken Helden, den Privatdetektiv, den Bohémien und Outsider in die Genealogie der modernen Helden eingerückt hat.<sup>2</sup> Nur zitiert Eisele nicht den eigentlichen Urheber dieser Genealogie, nämlich Walter Benjamin, der in seinen Studien zu E. A. Poe und Baudelaire den modernen Heroismus des Detektivs analysiert hat.<sup>3</sup> Dieser Ursprung bei Benjamin ist vor allem deshalb wichtig, weil er deutlich macht, was hier „Moderne“ heißen soll. Gemeint ist ganz allgemein das Kontinuum der europäischen Romantik, ihrer Reflexion auf die eigene ‚Modernität‘, die sich entdeckte in der Position der Exzentrik gegenüber den Prozessen der „Modernisierung“, ein Kontinuum der romanti-

\* Festvortrag zur Jahrestagung der Raabe-Gesellschaft am 7. Oktober 1989 im Wilhelmshaus, Stuttgart.

<sup>1</sup> Ein Beispiel für andere: Georg Lukács spricht in bezug auf das Thema „Kindheit“ von dem „Besondere[n]“ und „spezifisch Modernen“ bei Raabe, das ihn in eine Reihe stellt mit Dickens, Flaubert und Baudelaire. Allgemein ist von Raabes „modernem Humor“ die Rede. Georg Lukács: Wilhelm Raabe [1940], abgedruckt in: Raabe in neuer Sicht, hg. v. Hermann Helmers. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1968 (= Sprache und Literatur, Bd. 48), S. 44–73, S. 60f., S. 65.

<sup>2</sup> Ulf Eisele: Der Dichter und sein Detektiv. Raabes „Stopfkuchen“ und die Frage des Realismus, Tübingen 1979. „Verlust an räumlicher Tiefe bei einem gleichzeitigen Anwachsen des ‚Flächigen‘“ in der Prosa um die Jahrhundertwende weist Eisele im „Stopfkuchen“ nach, S. 67f. Zum ‚Privatdetektiv‘ mit Belegen aus Ernst Bloch und neueren Studien zum Detektivroman, vgl. ebd., S. 1f., S. 68f.

<sup>3</sup> Z. B. in „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“. Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, hg. und mit einem Nachwort vers. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 47), S. 40f. Die systematischen Implikationen des Kontinuums von frühromantischer Theorie und Benjamins Dissertation entfaltet die glänzende Darstellung von Winfried Menninghaus: Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a. M. 1987.

schen Moderne, in das sich Benjamin bewußt seit seiner Romantik-Dissertation gestellt hatte und in dem er zu *dem* Theoretiker der klassischen Moderne im 20. Jahrhundert wurde.

In diesem Rahmen der europäischen Moderne, für die Baudelaire und Benjamin längst als Leitfiguren gelten, kann Raabes *Stopfwecken* eingeordnet werden. Nicht dadurch, daß Raabes Text umgeschrieben wird, um Benjaminsche Auffassungen und Theoreme auf ihn ‚anwendbar‘ zu machen, sondern dadurch, daß die ikonographischen Gemeinsamkeiten zwischen Raabes Text und Dokumenten der Moderne, auch der Benjaminschen, gezeigt werden. Es handelt sich bei dieser gemeinsamen Ikonographie um einen Bilder- und Figurenvorrat mit zum Teil sehr alter Geschichte. „Modern“ wurden diese Bilder und Figuren vor allem dadurch, daß Autoren wie Raabe oder Benjamin in ihnen Zeichen ihrer eigenen Epoche von ‚Moderne‘ entdeckt haben. Aber nicht nur die Bilder und Figuren, auch die mit ihnen verknüpften *Anschauungsweisen* wurden als ‚moderne‘ Anschauungsweisen erkannt. Konkreter gesprochen: viele der modernen Figuren haben, vielleicht durch ihre romantische Vermittlung, eine Vergangenheit in der mittelalterlichen Allegorie. Weshalb mit besonderem Recht von „Ikonographie“ in literarischem Zusammenhang gesprochen werden kann. Allegorie, ‚moderne‘ Allegorie eben, wird zu einem zentralen theoretischen Problem Benjamins, im *Trauerspiel*-Buch zunächst, später dann in den *Baudelaire*-Studien. Doch auch schon vorher, zum Beispiel in Raabes ‚realistischem‘ Text, ist die ‚moderne Allegorie‘ als eine Grundstruktur des Erzählens nachzuweisen.

Zwei Punkte also sind abzuhandeln: Es ist die Ikonographie des Dicken und seines schlafenden Krieges aus ihrer allegorischen Vergangenheit bis in ihre moderne Zukunft zu verfolgen. Es ist danach zu zeigen, daß Raabe nicht nur das eine oder andere Bildmotiv mit Autoren der Moderne teilt, sondern daß die Anschauungsform seines Texts, seine bestimmte Realisierung der ‚Allegorie‘ in den Kontext moderner Allegorien gehört. Der Ertrag dieser Unternehmung könnte ein doppelter sein. Es könnte sichtbar werden, daß Raabe, einer der Provinzler der Literaturgeschichte, wie der Fontanesche Stechlin unterirdische Beziehungen unterhält zu den europäischen Weltbegebenheiten der Moderne. Freilich wird die Weltliteratur deshalb nicht anfangen, Kenntnis von Raabe zu nehmen. Aber die Literaturhistoriker könnten beginnen – dies ein denkbares zweites Ergebnis – die *deutschen* Lücken im Kontinuum von Romantik und klassischer Moderne zu schließen.<sup>4</sup> Eine reizvolle Vorstellung: Friedrich Schlegel, Wilhelm Raabe und Walter Benjamin als Autoren in *einem* modernen ‚Diskurs‘.

<sup>4</sup> Üblicherweise verzeichnet die Literaturgeschichtsschreibung zwischen Romantik und klassischer Moderne vor allem eine Phase der Romantikkritik. Die Konstellation Ro-

## II.

Raabe selbst hat mit einem Bildzitat den ikonographischen Typus bezeichnet, der für seinen *Stopfkuchen* maßgeblich ist.

Wir kennen alle die alten hübschen, behaglichen Bilder, auf welchen am Tor mittelalterlicher Städte der Stadtsoldat auf der Bank unter dem letzten Edikt seines Senatus populusque, die Brille auf der Nase, den Bierkrug zur Rechten, die feuer-, schloß- und steinlose Flinte zur Linken, in idyllischer Ruhe und Beschaulichkeit an seinem Strumpf strickt. Ich habe selber solch ein Bild. Spitzweg gezeichnet, draußen zu Hause, drunten in Afrika, an der Wand über dem Sofa und Sofatisch meiner Frau (es mutet mich dann und wann um so mehr an, weil unter dem letztern, dem Sofatisch meiner Frau nämlich, ein Löwenfell zum Fußsteppich dient), und ich fand es nicht ohne Behagen wieder, hier zu Hause, am Tor der Roten Schanze. Nur wurde von dem jetzigen Wachtinhaber des weiland Prinzen Xaverius von Sachsen und Kienbaums Mörder, des Bauern Quakatz, nicht gestrickt.<sup>5</sup>



Abbildung 1



Abbildung 2

Das Spitzweg-Bild vom *strickenden Wachsoldaten* (Abb. 1) ist emblematisch für die ganze ‚Mordgeschichte‘: die Behaglichkeit legt martialische Erinne-

mantik – Romantik-Kritik und Moderne stellt z. B. *Karl Heinz Bohrer* dar: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne, Frankfurt a. M.: edition suhrkamp 1989. Nicht in der Literaturtheorie, die wie der Programmatische Realismus der „liberalen Literaturhistoriker“ (S. 221) entschieden romantik-kritisch war, sondern in Texten des ‚anderen‘ Realismus, wie des späten Raabe oder des späten Fontane, ist das Kontinuum der romantischen Moderne zu finden.

<sup>5</sup> Der Text des „Stopfkuchen“ wird zitiert nach der Braunschweiger Ausgabe: *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*, hg. v. Karl Hoppe, Bd. 18, Göttingen 1963, 1969, hier S. 51. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

rungen, in der Idylle schläft der Krieg, der schleichende Krieg zwischen den Bürgern und ihren Außenseitern. Die Kriegsmetapher ist allein schon durch die Topographie allgegenwärtig in der Stopfkuchen-Idylle. Die Rote Schanze wurde aufgeworfen im Siebenjährigen Krieg, und sie ist zugleich Verteidigungs- und Angriffsposten gegen die Philister der nahen Stadt (vgl. S. 38). Mit ihrem kugelrunden Kommandanten Stopfkuchen sitzt die Rote Schanze in der Peripherie der Stadt wie die Kanonenkugel im Giebel von Stopfkuchens Elternhaus. Der dicke Stopfkuchen ist der verpuppte, schlafende Krieg im Bewußtsein der Stadt.

Gerade an Spitzwegs Darstellung dieses ‚schlafenden Krieges‘ oder ‚bewaffneten Friedens‘ hat man zeigen können, wie unter der gemütlichen Bildoberfläche die Spitze von Satire und Karikatur verborgen liegt.<sup>6</sup> Der ‚strickende Wachsoldat‘ gehört mit ähnlichen Bildern Spitzwegs in den europäischen Kontext der politischen Karikatur zwischen 1830 und 1850. In englischen und französischen Zeitschriften veröffentlichten renommierte Graphiker wie zum Beispiel Doré und Daumier (Abb. 2) Karikaturen zu der latenten politischen Krise, die dann zwischen 1850 und 1866 allmählich zur offenen Krise sich wandelte. Raabes Text selbst erinnert an die politischen Zusammenhänge, wenn er Störzer, den zuletzt entlarvten Totschläger, zum Mann der „Kriegsbereitschaft“ von 1850 erklärt (S. 15). Stopfkuchen und Störzer, Detektiv und Mörder, den faulen Privatier und den rastlosen Postboten verbindet der gleitende Übergang zwischen schlafendem Krieg und offener Kriegsbereitschaft. Allerdings steckt im ikonographischen Topos vom ‚schlafenden Krieg‘, zumindest im *Stopfkuchen*, noch ein anderes Bild, der „Krieg der Dicken und der Dünnen“, ein ganz spezieller Krieg, der es erlauben wird, Stopfkuchens Beziehung zu den Traditionen der Karikatur zu präzisieren. Alle Beziehungen des dicken Stopfkuchen sind Beziehungen zu Dünnen, vom ‚dürren‘ Vater bis hin zum dünnen Erzählerfreund. Stopfkuchen führt seinen Krieg *gegen* die Dünnen oder *mit* den Dürren. Er führt ihn seit seiner Jugend gegen die „gymnastische Affenrepublik“ (S. 89) der Schule und Universität. Er führt ihn mit und für den falsch verdächtigten Quakatz, der „zu dürr“ war (S. 98) und mit und für dessen Tochter Tine. Sie war einst ‚hager‘ und ‚klapperig‘ (S. 55), und erst die Liebe Stopfkuchens macht sie „hübsch und rund und nett und fett herausgefüttert“ (S. 106f.). Auffallend bleiben des Dicken Identifikationen mit der komplementären Mager- und Knochigkeit. Dem „Zauber des Gegensatzes“ (S. 77) folgt seine

<sup>6</sup> *Siegfried Wichmann*: Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Katalog der Ausstellung Haus der Kunst, München 1985/86 (Herschig, 1985). Vgl. darin besonders das Kapitel „Bildformeln“ in europäischen Zeitungen, Zeitschriften und Büchern des 19. Jahrhunderts“, S. 59–94.

Lieblingsbeschäftigung, die paläontologische Knochensammelei. Dürr ist Stopfkuchens Lieblingsheld, „Friedrich der Andere“, dürr, aber gefräßig wie er:

So dürr – ausgetrocknet, mit seinem vom Rheinwein seines Herrn Vaters her angeerbten Podagra etwas schwach auf den Füßen, aber immer in den Stiefeln! Immer munter bei sich selber im Hallo, Geheul und Gebrüll der Furien und der Kanonen. [...] Aber dagegen sein Appetit! Tadellos! Gut in seiner Kindheit, in seiner Jugend, aber über alles Lob erhaben bei zunehmendem Alter. Hätte ich wo ein Wort zu verlieren, so wäre es bei dieser Betrachtung, so wäre es hier. Der Mann verdaute alles! Verdruß, Provinzen, eigenes und fremdes Pech und vor allem seine jeden Tag eigenhändig geschriebene Speisekarte. Eduard, dieser Mensch wäre auch Herr der Roten Schanze geworden, wenn er ich gewesen wäre. [S. 64]

Dürr ist schließlich auch der Freund und Erzähler Eduard, gegen den Stopfkuchen als Detektiv und Erzähler seinen eigenen Krieg, eine Art narrativen Rachefeldzugs führt.

Die Menschheit hatte immer noch die Macht, sich aus dem Fett, der Ruhe, der Stille heraus dem sehngigsten, hageren, fahrgigen Konquistadorentum gegenüber zur Geltung zu bringen. [S. 204]

Zwischen den Komplementärfiguren Stopfkuchen und Eduard stellt der Text in ausgeklügelter Technik eine Motivbrücke her. Er läßt Eduard im *Bauch des Schiffes* erzählen. Während er vorbeifährt am Exilort eines anderen gefräßigen Feldherrn, an Napoleons St. Helena. Eben auf der Höhe von St. Helena hat man einen Hai gefangen, um zu sehen, welchen *Fraß* sein *Bauch* enthalte. Nach der Autopsie geht der Erzähler zurück in den *Bauch* des Schiffes, „hinunter in den *Rauchsalon*“ (S. 146, Hervorh. G. v. G.). Gegen die Gefräßigkeit der Hageren und Dürren, der Feldherren, der Haie und des Erzählers im Schiffsbau steht die fette Gefräßigkeit Stopfkuchens, zum Beispiel die „schmalzreiche[...], bratenfettglänzende[...], zuckerig-inkrustierende[...] Abfütterung“ (S. 142) von Stopfkuchens Bauernhochzeit.<sup>7</sup> Die Bauernhochzeit oder an anderen Stellen das Schlaraffenland bedeuten unabweisbare Bruegel-Reminiszenzen. Auch die Gegenüberstellung von hagerer und dicker Gefräßigkeit, genauer von ‚magerer und fetter Küche‘ gehört zu den Bildthemen von Pieter Bruegel d. Ä. Es existiert in zwei Hauptvarianten, die beide gleichermaßen folgenreich sind für Raabes Text: Zum einen im Doppelblatt der *Fetten und Mageren Küche* (Abb. 3, 4), zum anderen im großen Karnevalsbild (Abb. 5), dem *Krieg des Karnevals mit den Fa-*

<sup>7</sup> Raabes Text gibt allerdings für den Topos einen literarischen Beleg, „die Hochzeit des Camacho“ im „Don Quijote“ (S. 142).



Abbildung 3



Abbildung 4



Abbildung 5

sten. Die ikonographische Verbindung zwischen Bruegel und Raabe markiert einen Hauptstrom europäischer Karikaturtradition im literarischen Realismus: Schaltstelle der Vermittlung ist die Bruegel-Rezeptionen bei Hogarth. Auf Hogarth wiederum bezieht Dickens in programmatischer Absicht sein Schreiben (Vorwort zum *Oliver Twist*),<sup>8</sup> und über Dickens sind die Hogarthsehen Bildstrukturen auch in den deutschen Realismus gelangt. Das wird im Falle von Raabe sogleich konkreter sichtbar werden.

<sup>8</sup> „But I had never met (except in HOGARTH) with the miserable reality. It appeared to me that to draw a knot of such associates in crime as really did exist; to paint them in all their deformity, in all their wretchedness, in all the squalid misery of their lives; to show them as they really were, for ever skulking uneasily through the dirtiest paths of life, with the great black ghastly gallows closing up their prospect, turn them where they might; it appeared to me that to do this, would be to attempt a something which was needed, and which would be a service to society. And I did it as I best could.“ *Charles Dickens: The Adventures of Oliver Twist. The New Oxford Illustrated Dickens*, Oxford – New York – Toronto 1953, S. XV. Die Karikatur der Dickens Illustrationen in Hogarthischer Tradition werden zum Abbild moderner großstädtischer Rea

Bruegel hat, um uns den beiden graphischen Blättern zuzuwenden, aus der allegorischen Tradition der Lasterdarstellung die *luxuria* der fetten Küche und die *avaritia* der mageren Küche als zwei feindliche Extreme abweichenden Verhaltens dargestellt. Diesen Lasterextremen gegenüber propagieren die Blätter ebenso unausgesprochen wie unmißverständlich die *temperantia* als bürgerliche Haupttugend des gesunden Mittelmaßes. Direkt auf Bruegels Blätter bezogen benützt Hogarth<sup>9</sup> die Dürren und die Dicken für einen graphischen Feldzug gegen den Alkoholmißbrauch. Die Tugend der *temperantia* hat sich verengt zur Enthaltensamkeit der Temperanzler. Hogarths Doppelblatt *Gin Lane* und *Beer Street* (Abb. 6, 7) stellt das Elend der scharfen Getränke gegen die Segnungen des mäßigen und mäßigenden Biergenusses. Im drastischen Kontrast, in dem die Armut und Verworfenheit der dürren Süchtigen zum Wohlstand und zur runden Saturiertheit der Biertrinker stehen, kommt dasselbe bürgerliche Moralsystem von ökonomischer Strafe und Belohnung zum Ausdruck, das auch im *Stopfkuchen* die Bedingungen bürgerlicher Lebensfreude festsetzt. Im *Stopfkuchen* heißt Hogarth's

lität in der „Aesthetik des Häßlichen“ von *Karl Rosenkranz* (1853): „Große Städte, wie London, Paris, Berlin, persifliren sich selbst in ihren cockneys, ihren badauds, ihren Buffey's. Die fortwährende Zersetzung der Gesellschaft in diesen Culturcentren ist unerschöpflich an zerrbilderischen Stoffen. Mayhew in seinem unendlich wichtigen Werk über die Londoner Armen hat den Gedanken ausgeführt, die charakteristischen Figuren des Straßenelends und der Spelunken Londons daguerrotypiren zu lassen, so daß man erschreckend treue Abbilder des gespenstigen Hades der Londoner Civilisation bei ihm sehen kann; das Proletariat derselben besteht fast nur aus Caricaturen, und diese Caricaturen bestehen fast nur aus Frazzen, die ganz den eigenthümlichen sinnlichen Zug haben, der aus den Zerrbildern von Cruishank und Phiz uns anwidert. Namentlich machen die verwahrlosten Kinder einen entsetzlichen Eindruck, die in der Fröhreife ihres von Mangel, Noth, Verbrechen, Trunk und zeitweiliger Schwelgerei verwüsteten Daseins ein ganz vergeistes Aussehen darbieten. Manche Gestalten sind edler aber nur um so ergreifender, wie z. B. jener Hindubettler, der an einer Straßenecke christliche Tractätlein feil hält. Diese dunkle, schwächliche Gestalt mit ihrem subtilen Knochengebäude, mit ihrer quietistischen Beschränktheit, mit ihrem rührend melancholischen Gesicht, aus welchem doch noch ein höherer Geist als eine nicht ganz erloschene Erinnerung blickt, in den Nebeln Londons!“ (S. 415).

Zum „Einfluß“ von Dickens auf Raabe vgl. die Hinweise in *Ellis N. Gummer: Dickens's Works in Germany 1837-1937*, Oxford 1940, den Abschnitt „Wilhelm Raabe“, S. 94-102.

<sup>9</sup> Das ist Gemeingut der Hogarth-Forschung. Vgl. zu folgendem vor allem *Berthold Hinz: William Hogarth. Beer Street and Gin Lane. Lehrtafeln zur britischen Volkswohlfahrt*, Frankfurt a. M. 1984. Zur mittelalterlichen Lasterdarstellung, die hinter der Ikonographie Bruegels und Hogarths steht, vgl. *Adolf Katzenellenbogen: Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the 13th Century*, London 1939 (= *Studies of the Warburg Institute*, Bd. 10); *Fra Kimmich: Des Teufels Werber. Mittelalterliche Lasterdarstellungen und Gestaltungsformen der Fastnacht*, Diss. Freiburg i. Br. 1984, daraus auch Abb. 9.



Abbildung 6



Abbildung 7

„Beer Street“ „Brummersumm“, hier wie dort begegnet im kontrollierten Bierkonsum der Bürger dem Ideal seiner moralischen Existenz: „Ja, so ein richtiger deutscher Spießbürger in seiner Kneipe“ (S. 12). Eine „echte und gerechte Kneipe“ (S. 165, Hervorh. G. v. G.), den „Goldenen Arm“, wählt Stopfkuchen als Ort für die Enthüllung „der wahren Mordgeschichte“. Was da enthüllt wird, ist aber wieder eine Konfrontation von Armut und Wohlstand, der geradezu allegorische Kampf des armen Störzer gegen seinen reichen Widersacher Kienbaum. Die Ausgestaltung dieses Kampfes bedient sich der kolportagehaften Drastik aus Hogarth's *Gin Lane* mit ihren gefallenen Mädchen und fallenden Kindern. Störzer hat Kienbaums Geliebte mit ihrem Kind aus dem Wasser gerettet.

Um die Alimente hat er sich nachher weggeschworen, und so ist das Kind unter der Hecke verkommen und sie im Zuchthause. [S. 189]

Störzers Lebens- und Mordgeschichte bringt das Hogarth'sche Tugendsystem einigermaßen aus dem Lot. Der Krieg der Reichen mit den Armen bricht in die Gemütlichkeit der Bürger ein. Damit baut Raabe einen destruktiven Kontrast in sein Bild der Bürgertugend, wo bei Hogarth die Armut des zerfallenden Pfandleiherhauses nur einen affirmativen Kontrast zum Glück der dicken Zufriedenheit erzeugt.

Noch ein anderer Umstand zeigt, wie im *Stopfkuchen* das Hogarth'sche Tugendsystem gestört, ja aufgehoben wird. Hogarth-Zitate sind für Raabe zugleich versteckte Selbstzitate. Die Stadtausschnitte von *Gin Lane* und



Beer Street waren die Modelle für die Topographie der *Sperlingsgasse*.<sup>10</sup> Eine andere Blattfolge von Hogarth, die noch entschiedener als Gin Lane und Beer Street das bürgerliche Wertesystem propagierte, zeigt die Lebensstationen des fleißigen und des faulen Lehrlings bis hin zum Triumph des Fleißigen in der Kutsche des Lord Mayors von London und bis zum Ende des Faulen am Galgen. Diese Stationenfolge von *Industry and Idleness* gab das Strukturmuster sowohl für die Lebensläufe von Anton Wohlfahrt und Veitel Itzig in Gustav Freytags *Soll und Haben* wie für die Schicksale von Hans Unwirsch und Moses Freudenstein in Raabes *Hungerpastor*. Auch *Stopfkuchen* gehört ikonographisch in die moralischen Bildoppositionen der Fleißigen und Faulen, der Reichen und Armen, der Dicken und der Dünnen. Aber dieses ikonographische Philistererbe *Stopfkuchens* wird umgekehrt zur Außenseiterrolle. *Stopfkuchen* setzt gerade die Automatik der bürgerlichen Tugend- und Lasterbiographien außer Kraft. Das *Riesenfaultier*<sup>11</sup> ist Protagonist der *Idleness*, der Faulheit, und nicht das traurige Ende des Verbrechers, sondern die Genugtuung des Detektivs ist ihm vorherbestimmt. Insofern *Stopfkuchen* ikonographischer Gegentyp ist zu den Hogarth'schen Helden des Fleißigen, kann das *Riesenfaultier* als Selbstwiderruf des *Hungerpastors* gelten. Und auch in dieser Opposition stehen sich wieder magerer ‚Hunger‘ und dicke Gefräßigkeit gegenüber.

### III.

Das *Lob der Faulheit* konterkariert im *Stopfkuchen* die ikonographischen Muster der Bruegel-Hogarth'schen Tugendlehre. Das Ideal der Apathie, die Segnungen des Müßiggangs verkörpern sich in *Stopfkuchens* „Olimesfaultier“. Alt muß dieses Faultier sein, denn seine Apathie ist nach uralter literarischer Überlieferung Erinnerung an das goldene Zeitalter, da Ehrgeiz und Arbeit noch nicht das Naturgesetz der Trägheit außer Kraft gesetzt, Fleiß und Industrie noch nicht die Trennung von Mein und Dein erzwungen hatten.<sup>12</sup> Friedrich Schlegel zum Beispiel hatte in seiner *Idylle über den Müßig-*

<sup>10</sup> Schon der erste Tag der „Chronik“ nennt einen der wichtigsten deutschen Vermittler Hogarth'scher Ikonographie: Daniel Chodowiecki. *Wilhelm Raabe: Die Chronik der Sperlingsgasse*, Braunschweiger Ausgabe, Bd. I (1965), S. 11.

<sup>11</sup> Die aus den Elementen der Ikonographie und der literarischen Topik abgeleitete ‚Charakteristik‘ *Stopfkuchens* bestätigt Befunde früherer Arbeiten, vgl. vor allem *Hilbert Obi: Eduards Heimkehr oder Le Vaillant und das Riesenfaultier*. Zu Wilhelm Raabes „*Stopfkuchen*“. Wieder abgedruckt in: Raabe in neuer Sicht, hg. v. H. Helmers, 1968 (vgl. Anm. 1), S. 247 - 278.

<sup>12</sup> „Chi e quello, o dei, che ha serbata la tanto lodata eta de Foro? chi l'ha instituta, chi

gang die „Kunst der Faulheit“, den „Müßiggang“, erklärt zum „einzig[e]n Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb“. Auch Schlegel benutzt wie Raabe den Begriff der „Behaglichkeit“. Doch es ist keine bürgerliche Behaglichkeit, sondern die Behaglichkeit eines Gemüts, das sich in seiner „Gelassenheit“, seiner „Sanftmut“ und in „echte[r] Passivität“ erinnert an das Paradies, aus dem es vertrieben worden ist durch „das unbedingte Streben und Fortschreiten ohne Stillstand und Mittelpunkt“.

Der „Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren.“ Erst das „Studium des Müßiggangs“ wird den Menschen wieder seinem Ideal, dem „reine[n] Vegetieren“<sup>13</sup> der Pflanzen annähern. Das Schlegelsche Paradies des Vegetierens ist freilich nur eine Seite in der Geschichte der Trägheit. Auch sie hat die Last der Todsünde zu tragen, die der *acedia*. „Trägheit“ und „Passivität“ sind stets ambivalent. Dem Paradies der Apathie steht die Hölle der Selbstversunkenheit zur Seite. Die Literaturgeschichte hat diese Ambivalenz zur Doppelgesichtigkeit des *ennui*<sup>14</sup> weitergebildet, dem Überdruß an der Welt, der das Glück mystischer Kontemplation, das poetische Versinken in die ‚Eigenschaftslosigkeit‘ ebenso bereit hält wie die Schrecken der Selbstlähmung und der Melancholie. Iwan Gontscharows *Oblomow* (1859) ist der klassische Repräsentant dieses doppelgesichtigen *ennui* in der Figur des *Dickens*. *Oblomow* lebt in seinem Kindheitsparadies der „Urträghheit“, in dem gegen „Sorge“ und „Arbeit“ gerichteten Idyll der „Ruhe“, „Tatenlosigkeit“ und paradiesischen Langeweile.<sup>15</sup> Zugleich verkehrt sich dieser Traum vom

---

l'ha mantenuta, altro che (la legge de l'Ocio, la legge della natura?) Chi l'ha tolta via? Chi l'ha spinta quasi irrevocabilmente dal mondo, altro che l'ambiziosa Sollecitudine, la curiosa Fatica? [...] (Tutti magnificano l'età de l'oro, e poi stimano e predicano per virtù quella manigolda che la estinse,) quella ch'ha trovato il mio ed il tuo: quella ch'ha divisa e fatta propria a costui e colui non solo la terra (la quale è data a tutti gli animanti suoi), ma, ed oltre, il mare, e forse l'aria ancora.“ *Giordano Bruno*: Dialoghi Italiani, S. 726, 728, ed. Giovanni Gentile, Giovanni Aquilecchia, Florenz 1958 (= *Classici della filosofia*, Bd. III). Eine ganz neue Version dieser Topik der ‚utopischen Urmüdigkeit‘ gibt *Peter Handkes* „Versuch über die Müdigkeit“, Frankfurt am Main 1989.

<sup>13</sup> *Friedrich Schlegel*: Dichtungen, hg. v. Hans Eichner, München-Paderborn-Wien 1962 (= *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 5), S. 25, 26, 27.

<sup>14</sup> Vgl. *Werner Arnold*: *Ennui – spleen – nausée – tristesse*: Vier Formen literarischen Ungenügens an der Welt. In: *Die neueren Sprachen*, 1966, S. 159–173; *Reinhard Kubn*: *Ennui in der französischen Literatur*. In: *Die neueren Sprachen*, 1967, S. 17 bis 30; *Erwin Chargaff*: Dimensionen der Langeweile. Bemerkungen zu einem Gedanken von Pascal. In: *Neue Rundschau*, Bd. 99 (1988), S. 5–18.

<sup>15</sup> *Iwan Gontscharow*: *Oblomow*, revidierte Übersetzung von Reinhold v. Walter, Frankfurt a. M. 1981 (= *Insel Taschenbuch* 472), S. 175 f.

Paradies, ohne seine Erscheinung zu ändern, in die peinigende Krankheit der melancholischen Langeweile:

Ilja Iljitsch selber war aufgedunsen. Die Langeweile hatte sich in seine Augen gleichsam hineingefressen und stierte wie eine Krankheit daraus hervor.<sup>16</sup>

Auch der dicke Stopfkuchen trägt die Spuren des ambivalenten *ennui*. Auch Stopfkuchens Überdruß an der bürgerlichen Welt ist Suche nach dem Paradies des Vegetierens. Denn Stopfkuchen befreit sich vom „Fluch Adams“, vom nach-paradiesischen „Graben, Pflügen und Roden“ (S. 148) und gräbt als privatisierender Paläontologe nach dem Olimsfaultier: er betreibt buchstäblich ein „Studium des Müßiggangs“. Stopfkuchens *taedium vitae* speist sich aber auch aus der Quelle der Melancholie und des Pessimismus. Stopfkuchens „Durchfressen“ durch ein Leben der Kränkungen ahmt die Praxis der Melancholiker nach, die ihre Krankheit buchstäblich auffressen.<sup>17</sup> Nicht umsonst ist der pessimistische gourmet Schopenhauer einer von Stopfkuchens Heroen.

Vor allem aber teilt Stopfkuchen mit allen Protagonisten des Müßiggangs und des *ennui* die Affinität zur *Poesie*. Schlegels Lob des Müßiggangs gehört zum romantischen „Evangelium“<sup>18</sup> der Liebe und der Poesie. Der Schriftsteller, der Oblomows Geschichte nacherzählt, ist selbst „korpulent“ und „apathisch“.<sup>19</sup> Und wie alle Trägen der Kontemplation und der Melancholie ist der dicke Stopfkuchen ein „breiter“ und ein „abschweifender“ Erzähler.<sup>20</sup> In seiner präzisen Technik der Motivverflechtung gibt Raabe eine knappe Engführung aller dieser Topoi der poetischen Trägheit, der Weltabkehr, der pessimistischen Melancholie und des paradiesischen Vegetierens. Er läßt Stopfkuchen von sich sagen:

Ich war feist und faul, aber doch nun grade, euch allen zum Trotz [Motiv der Weltabkehr], noch vor meiner Kenntnisnahme des Weisen von Frankfurts bester Table d'hote [der speisende Pessimist Schopenhauer] ein Poet ersten Ranges: der Begriff war mir gar nichts; ich nahm alles unter der Hecke weg, mit dem Sonnenschein des Daseins warm auf dem Bauche, aus der Anschauung! [poetische Anschauung als paradiesisches Vegetieren]. [S. 117]

Die Motivpaläontologie zeigt in zunehmendem Maße, wie ambivalent Raabes dicker Held ist. Er stammt aus der Ikonographie bürgerlicher Wertesysteme, um eben dieses System mit seiner Faulheit außer Kraft zu setzen.

<sup>16</sup> Ebd., S. 617.

<sup>17</sup> Vgl. *George Cheyne*: *The English Malady*, London 1733. Den Hinweis verdanke ich Jürgen Schlaeger.

<sup>18</sup> *Friedrich Schlegel*: *Lucinde*, KSA, Bd. 5 (vgl. Anm. 13), S. 25.

<sup>19</sup> *Iwan Gontscharow*: *Oblomow* (wie Anm. 15), S. 714.

<sup>20</sup> Vgl. „Stopfkuchen“, S. 81, S. 94.

Auch diese Faulheit ist ambivalent, sie ist paradiesischer und pessimistischer *ennui* in einem. Zu diesen Ambivalenzen paßt die moralische Ambivalenz des Dicken, die die Leser am meisten irritiert hat, die Gutmütigkeit mit dem „giftgeschwollenen Bauch“ (S. 157), der Gütige als „feister Folterknecht“ (S. 177), der Lehnstuhlmensch als Racheengel.<sup>21</sup> Vergrößert man Stopfkuchens oft in subtile Motivkombinationen versteckte Ambivalenzen zu doppelgesichtigen Kardinal eigenschaften, dann entdeckt man schnell die Verwandtschaft zu dominanten Figurenmerkmalen im „Heroismus der Moderne“. Walter Benjamin hat die Rollen dieses „Heroismus der Moderne“ bei Poe und bei Baudelaire beobachtet. Es sind die „Masken“ des „Flaneur“, des „Apachen“, des „Dandy“, des „Lumpensammlers“ und des „Privatdetektivs“.

Der Dandy, „letzte[r] Schimmer des Heroischen in Zeiten der Dekaden“, ist einem „ewigen Nichtstun“ ausgeliefert, weil es keine Verwendung mehr für ihn gibt. „Kraft und Gelassenheit“ machen ihn zu einem „Herkules“, für den keine Arbeit vorhanden ist.<sup>22</sup> „Impassibilité“ wird diese heroische Distanz zur Welt bei Flaubert heißen, eine ästhetische Kategorie zugleich der Handlungshemmung und der Heroisierung, deren romantische Genealogie einen Nebenzweig bis zu Ernst Jüngers „désinvolture“<sup>23</sup> treiben wird. Der im Dandy versteckte „dernier éclat du héroïsme“<sup>24</sup> kann als Aggressivität aus der Handlungshemmung hervorbrechen und den Dandy in die Nähe zum „Verbrecher“ bringen, dem rabiatesten der heroischen Außenseiter der Moderne und dem Erben der Lasterallegorie. Im „Privatdetektiv“ vereinigt sich die passive, ja kontemplative Schaulust mit dieser Affinität zum Verbrechen. Richard Alewyn hat die von Benjamin aufgezeigte Verwandtschaft von Detektiv und romantischem Künstler wohl am vollständig-

<sup>21</sup> „Ambivalenz“ ist kein neues Thema der „Stopfkuchen“-Interpretation. Vgl. z. B. *Hubert Ohl* (wie Anm. 11). Zu den verschiedenen Deutungen von Stopfkuchens „Rache“ an Störzer vgl. *Jeffrey L. Sammons: Wilhelm Raabe's Stopfkuchen. Pro und Contra*. In: Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk, hg. v. Leo A. Lensing u. Hans-Werner Peter, Braunschweig 1981 (recte: 1982), S. 281–298. Stopfkuchen als „Vexierbild“, unentschieden zwischen ‚positivem Held‘ oder dessen ‚boshafter Karikatur‘ verweist für *Eckhardt Meyer-Krentler* „durch die Unsicherheit aller Deutungsmöglichkeit auf die Bewußtseinsproblematik des erkennenden-bürgerlichen Subjekts in Gestalt des Icherzählers“. *Eckhardt Meyer-Krentler: Der Bürger als Freund. Ein sozialetisches Programm und seine Kritik in der neueren deutschen Erzählliteratur*, München 1984, S. 244f.

<sup>22</sup> *Walter Benjamin: Charles Baudelaire* (wie Anm. 3), S. 95f.

<sup>23</sup> *Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Frankfurt a. M.–Berlin–Wien 1978 (= Ullstein Buch 35175); vgl. besonders den Abschnitt „Die Subversion des Ästhetizismus: Hermetik, Dandy, Verbrechen“, ebd., S. 21–41, S. 31.

<sup>24</sup> *Baudelaire*, bei Benjamin zitiert als „der letzte Schimmer des Heroischen“, *Benjamin: Baudelaire* (wie Anm. 3), S. 95.

sten belegt.<sup>25</sup> E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi*, die schreibende Erbin des ritterlichen Heroismus, ist Mutter auch des Raabeschen Detektivs und Antiheroen Stopfkuchen.

Die prominenteste Rolle für die „Heldendarsteller“<sup>26</sup> der Moderne ist aber die des *flaneur*. Auch diese Maske trägt Stopfkuchen, und auch sie ist zusammengesetzt aus alten ikonographischen Bruchstücken. Mit der Ikonographie des *flaneur* im *Stopfkuchen* kehrt die Rekonstruktionsarbeit noch einmal zurück zu ihrem Ausgangspunkt, zum schlafenden Krieg in Raabes exemplarischem Spitzweg-Zitat.

#### IV.

Einzusetzen ist mit Bruegels anderer Version der Fetten und der Mageren Küche, mit dem *Kampf des Karnevals mit den Fasten* (Abb. 5). Die Grundstruktur des Bildes orientiert sich wieder an der mittelalterlichen Allegorie, jetzt am Laster- und Tugendkrieg in der Tradition der *Psychomachia*. Dadurch verteilen sich die Rollen anders als beim graphischen Doppelblatt. *Gula*, die Repräsentantin der *Luxuria*, und *Sobrietas* bekriegen einander. Doch in der Detailfülle des Bildes hören die Karikaturen des Dicken und der Dünnen auf, Verkörperungen nur abstrakter Laster und Tugenden zu sein. Sie werden zu zwei Kulturprinzipien<sup>27</sup> einer übervollen, wimmelnden Welt. Im Streit miteinander liegen ungehemmte Vitalität und das Askese-Prinzip der im Kirchenbau präsenten offiziellen Werteordnung. Je zur Hälfte stellt dieser Krieg des Karnevals mit den Fasten einen Triumphzug dar. Denn das Bild zeigt als simultane Schlachtordnung, was der Festkalender immer schon getrennt hat, das im Jahreszyklus stets wiederholte Nacheinander der Triumphzüge, den regelmäßigen Prinzipienwechsel von Karneval und Fasten. Als Schwundstufe erlebt diesen Prinzipienwechsel der Bürger Spitzwegs und Raabes im Wechsel von Arbeits- und Freizeit, im Turnus von Alltag und sonntäglichem Genußritual. Der sonntägliche Spaziergang ist in der Form, in der ihn Spitzweg gemalt hat (Abb. 8), ikonographische Erinnerung an die großen Zeiten des Karnevals- und Vitalitätstriumphes. Daß der „Sonntägli-

<sup>25</sup> *Richard Alewyn*: Ursprung des Detektivromans (1963) und *ders.*: Anatomie des Detektivromans (1968). In: *ders.*: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a. M. 1974, S. 341–360; S. 361–394.

<sup>26</sup> *Benjamin*: Baudelaire (wie Anm. 3), S. 96.

<sup>27</sup> Die hier mitzudenkenden Analysen des ‚Karnevalesken‘ von *Michail Bachtin* gehören zu den Texten der ‚Klassischen Moderne‘ wie diejenigen *Benjamins*. Dem trägt Rechnung: *Peter V. Zima*: Ambivalenz und Dialektik: Von Benjamin zu Bachtin – oder: Hegels kritische Erben. In: *Romantik. Literatur und Philosophie*, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt a. M. 1987, S. 232ff.



Abbildung 8



Abbildung 9



Abbildung 10



Abbildung 11

che Spaziergang“ auch ikonographisch eine Schwundstufe des triumphierenden Karnevalsuges sein kann, ist an drei Bildstationen leicht zu zeigen: die Feldzeichen der Gula<sup>28</sup> in der populären Darstellung (Abb. 9) läßt Chodowiecki, einer von Raabes ikonographischen Gewährsleuten,<sup>29</sup> seiner eigenen Familie bei der „Sonntagsfahrt“ (Abb. 10) noch voraustragen. Spitzwegs Dicker und sein Familiengefolge (Abb. 8) tragen die Feldzeichen nur noch als Sonnenschutz durch das Ährenfeld, das die Sättigung der fetten Küche immerhin verheißen kann. Spitzweg hat auch das Gegenstück zum Triumph des Karnevals gemalt, die kriegführenden Fasten: In seinem „Institutsspaziergang“ (Abb. 11) ist der Kirchenbau zurückgesetzt ins realistische Stadtpanorama, das Askeseprinzip verkleinert zur pädagogischen Aufsicht. Unverkennbar, daß auch in diesem zweiten „Spaziergang“ die

<sup>28</sup> Vgl. Eva Kimminich: Des Teufels Werber (wie Anm. 9), bes. S. 38–54 und Tafel 14 bis 16. Zur Ikonographie des ‚Verbotenen Wegs‘ im Kornfeld, Erinnerung an die erotische Seite des Vitalitätsprinzips, vgl. Siegfried Wichmann: Carl Spitzweg (wie Anm. 6), S. 114f.

<sup>29</sup> Vgl. Anm. 10.

ikonographie des Bruegelschen Triumph- oder Kriegszugs der Fasten noch als schwache Erinnerung aufgehoben ist. Spitzweg hat in getrennten Bildern wieder einen *Schlafenden Krieg* gemalt, eben den in den modernen Spaziergängern ‚schlafenden Krieg‘ von Lust und Askese, von Karneval und Fasten.<sup>30</sup>

Die Spitzwegschen Spaziergänger sind ganz zweifellos nicht die *flaneurs* von Baudelaire und Benjamin.<sup>31</sup> Aber in all ihrer Verschiedenheit haben sie doch dieselbe allegorische und ikonographische Wurzel. Wenn der Pariser *flaneur* mit demonstrativer Gelassenheit seine Schildkröte durch die Hektik der Großstadt führt,<sup>32</sup> dann ist er allein dieses zugleich exotischen und skurrilen Tieres wegen ein individualistischer Karnevalszug, langsam in seinem Flanieren wie der Zug des triumphierenden Karnevals durch die gaffende Menge. Für den *flaneur* ist der Wechsel der Kulturprinzipien von subversiver Gelassenheit und offizieller Geschäftigkeit wie in Bruegels Krieg wieder simultan geworden im Zusammenstoß der kriegerischen Prinzipien. Zugleich ist es ein nach innen verlagertes Prinzipienkonflikt, der sich in den Ambivalenzen der modernen Heroen manifestiert. Sie sind zugleich träge Zuschauer und kriegerische Außenseiter. Stopfkuchen, seine Ikonographie hat es gezeigt, stammt aus der Bildergeschichte des Bürgertums und ist zugleich Repräsentant des Anti-Bürgerlichen. Auch der *flaneur* trägt das Merkmal der Ambivalenz, des nach innen verlagerten Prinzipienkonflikts. Er ist der Mann der Menge, der „sein letztes Asyl in der Menschenmenge sucht“, der ihr zugleich gegenübertritt mit dem „Blick des Entfremdeten“.<sup>33</sup> Er ist der Einsame in der Menge, ihr Teil und ihr Gegenteil. Der *choc* des

<sup>30</sup> Spitzwegs Darstellung des „Aschermittwoch“, „Pierrot im Kerker“, schließt an Hogarths Irrenhaus-Szene in der Serie „The Rakes Progress“ mit den beiden Zelleninsassen an. Hogarths ‚Narren‘ haben alle das ‚Maß des Bürgerlichen‘ überschritten.

<sup>31</sup> Benjamin unterscheidet zwischen dem „Privatier“, dem „kümmerliche[n] Sprößling des citoyen“ und dem „flaneur“ (*Benjamin*: Baudelaire (wie Anm. 3), S. 124. Anm.). Zu unterscheiden ist vom *flaneur* der „badaud“, der Gaffer oder, im Deutschen, der „Bummler“; Eckhardt Köhn: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933, Berlin 1989, S. 27–34, S. 87–93. Für die deutsche Geschichte des Stadtspaziergängers, der keineswegs ausschließlich abhängig ist von Pariser Typen, wäre zum Beispiel der Lustwandler der „Venetianischen Epigramme“ anzuführen. Vgl. dazu Wölfel Dietrich Rasch: Die Gauklerin Bettine. Zu Goethes Venetianischen Epigrammen. In: Aspekte der Goethezeit, Festschrift Victor Lange, hg. v. Stanley A. Corngold et. al., Göttingen 1977, S. 115–136, bes. S. 130ff.

<sup>32</sup> Ebd., S. 123.

<sup>33</sup> *Flans Robert Jaß*: Spur und Aura (Bemerkungen zu Walter Benjamins „Passagen-Werk“). In: Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, hg. v. Helmut Pfeiffer, Hans Robert Jaß und Françoise Gaillard, München 1987, S. 19–38, S. 22. Vgl. auch Dieter Groh: Kompensationsmodell – Historismusbegriff – Flaneurtypus, ebd., S. 48–52; S. 52.

*flaneur* ist auch deutbar als Erfahrung dieser Ambivalenz im momentanen Zusammenprall ihrer extremen Pole. Im *choc* ereignet sich auf dem Schlachtfeld der Psyche der bei Spitzweg nur schlafende Krieg, der ursprünglich ein offener Krieg von Laster und Tugend war. Die allegorische Psychomachia ist eine „psychologische“ geworden. Baudelaires *flaneur* ist als Poet Kämpfer und Fechter, sein Thema sind die ‚Laster‘ der „fleurs du mal“. Die Front des Krieges verläuft entlang der Grenze zur Esoterik, dem poetischen Exil des Karnevals.

Noch einmal läßt sich beobachten, mit welcher Präzision der Motivverknüpfung Raabe seinen dicken Stopfkuchen in diese ikonographischen Zusammenhänge der Moderne einfügt. An zwei entscheidenden Stellen in Stopfkuchens Geschichte taucht das Spitzwegsche Spaziergängertum auf, bei der ersten Begegnung des Helden mit der Roten Schanze und am Abend der Verbrechensenthüllung. Der dicke Prinz Karneval hat seinen „Kinderwagen“ als Triumphwagen bestiegen und kommt in einer „Sonntagsspazierfahrtstunde“ (S. 62) zum ersten Mal zur Roten Schanze, zum Ort des schlafenden Kriegs. Und schon bei ihrer ersten Begehung wird die Rote Schanze zum Schauplatz für den Prinzipienkrieg zwischen dicker Ruhe und dürrer Rastlosigkeit.

Hier faßte mich das Schicksal. Ich habe mich gewehrt, aber ich habe mich fügen müssen, und ich habe mich seufzend gefügt. Dich, lieber Eduard, haben Stürzer und M. Le Vaillant nach dem heißen Afrika gebracht, und mich haben meine schwachen Verstandeskkräfte und noch schwächern Füße im kühlen Schatten von Quakatenhof festgehalten. [S. 62f.]

Den Sonntagsspaziergang, der hier dargestellt ist als triumphierender Zug des dicken Kindes in den Krieg mit den Dünnen, ihn variiert der Enthüllungsabend. Auf dem Spaziergang *zurück* von der Roten Schanze in die Stadt sagt Stopfkuchen zu seinem Freund:

Hm, hm und die *Kindermädchen* mit den süßen Kleinen da auf den Bänken – alle diese lieben *Abendlustwandler* und -wandlerinnen. Alles so gemütlich, so behaglich – so – unschuldig! Und nun versetze dich mal in meine Stimmung, wie *ich hier neben dir wandele*, mit der Macht und eigentlich auch der höchsten Verpflichtung, diese Idylle heute abend noch in den nächsten Band des neuen Pitaval zu bringen [S. 156, Hervorh. G. v. G.]

Der Weg der Idylle in den Pitaval schreitet eine Stadttopographie ab, die zweifelsfrei macht, daß das Sonntags- und Abendlustwandeln nur eine Variante des ‚schlafenden Kriegs‘ ist:

Dieser Wall, den einst Prinz Xaverius von der Roten Schanze aus beschossen hatte, war jetzt in allerliebste *Spaziergänge* umgewandelt worden. [S. 157, Hervorh. G. v. G.]



Am Enthüllungsabend wacht der schlafende Krieg auf zur offenen Rache des dicken und faulen ‚Karneval‘ an den Protagonisten des offiziellen ‚Hogarth’schen‘ Moralsystems, an seinen bierseligen Repräsentanten ebenso wie an seinem Opfer Störzer. Der Spaziergänger verwandelt sich zurück in den Krieger. Aus dem philiströsen Zufriedenheitsspaziergang bricht dessen eigene ikonographische Vergangenheit hervor, der Kriegs- und Triumphzug der Laster in der Maske des dicken Karneval. Stopfkuchens Ambivalenz bleibt erhalten. Wie er als Dicker das Bild der bürgerlichen Zufriedenheit beerbt hat, um ihr im selben Bild die antibürgerliche Trägheit entgegenzusetzen, so begibt er sich auf einen Spaziergang, um mit der Gangart der Zufriedenheit den in der Zufriedenheit schlafenden Krieg zu wecken, eben die „Idylle“ in den „Pitaval“ zu bringen.

Das Schlußbild des Romans rückt diese Ikonographie des schlafenden und offenen Prinzipienkriegs in den Kontext einer modernisierten Wirklichkeit, die auch der Kontext des Benjaminschen *flaneurs* ist. Der dürre Erzähler ist im schlafenden Kriege aus dem Feld geschlagen worden, er flieht im Eisenbahnzug und sieht im „Vorbeifliegen“ und von ferne Stopfkuchen stehen in seiner feisten Behaglichkeit und „unbegreiflichen Indolenz“ (S. 205). Das Gegenüber von „ruhender Kugel“ und „schneller Tangente“, das in diesem Schlußtableau anschaulich wird, ist ein genuines Emblem der Moderne. Die Gelassenheit des *flaneur* und das Getriebe der modernen Warenwelt beschreiben dieselbe oppositionelle Grundfigur. In Benjamins Worten:

Die Langeweile im Produktionsprozeß entsteht mit seiner Beschleunigung (durch die Maschinen). Der Flaneur protestiert mit seiner ostentativen Gelassenheit gegen den Produktionsbegriff.<sup>34</sup>

## V.

Die Ikonographie Stopfkuchens, das wurde vor allem durch den Bezug auf Bruegel deutlich, gehört zum entfernten Erbe der mittelalterlichen *Allegorie*. Die Frage entsteht, ob man nur die ikonographischen Topoi und ihre Bedeutungsbruchstücke isolieren und im Bild des dicken Stopfkuchen wiederfinden kann, ohne dabei auch den bestimmten Anschauungstyp dieses ikonographischen Ensembles, eben den der *Allegorie* berücksichtigen zu müssen. Wie aber fügt sich eine mögliche „Allegorie“ Stopfkuchens in die Anschauungsformen eines „realistischen“ Texts ein? Müßte man nicht, wie

<sup>34</sup> Benjamin: Baudelaire (wie Anm. 3), S. 175.

<sup>35</sup> Ebd., S. 186.

es wieder Benjamin für Baudelaire getan hat, von einer auffallenden ästhetischen Unzeitgemäßheit sprechen, wenn die allegorische Form wie ein „Nachzügler“<sup>35</sup> in eine erkenntniskritisch so weit avancierte Erzählweise des ‚modernen‘ Realismus einbricht?

Zunächst ist daran zu erinnern, daß für Raabes Zeitgenossen gerade das Unzeitgemäße, das Vergangene Hochkonjunktur hatte. Der Historismus blühte und in ihm die Bildkonventionen der Allegorie. Postämter, Banknoten, Buchtitel, Fabrikttore, Diplome oder Bahnwärtermützen: sie alle trugen Allegorien oder deren emblematische Versatzstücke. Es waren Allegorien mit meist ornamentaler, allenfalls digitaler Funktion, deren schwache Bedeutung erst durch die Anheftung an ein konkretes Objekt entstand. Es waren also allegorische *signets* von der Art des „rollenden Flügelrads“<sup>36</sup> auf den Eisenbahnermützen, die Flügel von den alten Schuhen des Merkur ans Waggonrad geschraubt. Zur Überfülle des Historismus gehört die Überfülle solcher Allegorien, und die historistischen Allegorien boten sich gerade in ihrer Überfülle an, als Signatur dieser Epoche gedeutet zu werden. Dergleichen Bedeutungen bezogen sich auf die Basisstruktur aller Allegorien, der des *doppelten Bruchs*. Gemeint ist zum einen der Bruch zwischen Bild und Bedeutung, der in keiner Allegorie aufgehoben wird, und gemeint ist zum anderen das durch solche willkürlichen Zusammensetzungen von Bild und Begriff erzeugte Aufbrechen der Zeichensysteme. Denn ein Bild wird aus dem Kontext seines angestammten Systems herausgelöst, wird isoliert, um über den angefügten Begriff in ein neues System der Bedeutungen eingefügt zu werden. Diese doppelte Bruchlinie der Allegorie, das Herausbrechen aus den Zusammenhängen und die Bruchlinie der Zusammensetzung, wurde zum Ausgangspunkt für die Deutungen, die die Allegorie zur Signatur der Moderne im 19. Jahrhundert machten.

Ernst Bloch (1935) zum Beispiel erklärte den ganzen historistischen Plunder in toto zur allegorischen „Hieroglyphe des 19. Jahrhunderts“, den allegorischen Bruch zum „Riß zwischen Alltag und Dekoration“.<sup>37</sup> Auch Dolf Sternberger (1938) entdeckte den Bruch als „Gesichtszug der Epoche“ in der allegorischen Kombination von „wirklicher Technik“ und „wirklicher Natur“, in der „Durchsetzung des Organischen mit dem Technischen“, in der „halbbleibige[n] Allegorie der Technik oder [der] halbertechnische[n] Figur des Leibes.“<sup>38</sup> Noch vor Bloch und Sternberger hatte Benjamin (1923),

<sup>36</sup> Dolf Sternberger: Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert [1938], Frankfurt a. M. 1974 (= Suhrkamp Taschenbuch 179), S. 27.

<sup>37</sup> Ernst Bloch: Hieroglyphen des 19. Jahrhunderts. In: *ders.*: Erbschaft dieser Zeit [1935], Frankfurt a. M. 1973 (= Bibliothek Suhrkamp 388), S. 381 - 387.

<sup>38</sup> Dolf Sternberger: Panorama (wie Anm. 36), S. 25, 31, 33.

bezogen auf das Trauerspiel im Barock, das Isolierende und Zusammenhängende Zerstückelnde der allegorischen Struktur dargestellt. „Was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück: es ist die edelste Materie der barocken Schöpfung“. Auch im neuen Bildzusammenhang, gefügt durch die brüchige allegorische Kombination, bleiben die Bilder willkürlich verknüpfte Einzelbilder: „Als Stückwerk aber starren aus dem allegorischen Gebild die Dinge.“<sup>39</sup> In seinen *Baudelaire*-Arbeiten (1937–1939) wird Benjamin diese allegorische Struktur zu einem Merkmal ästhetischer Moderne machen. Der allegorische Bruch als „brüske Koinzidenz“ kennzeichnet dann Baudelaires „Sprachgeist“,<sup>40</sup> die melancholische Kontemplation des Zerbrochenen die Geisteshaltung des modernen Dichters.

Der Grübler, dessen Blick, aufgeschreckt, auf das Bruchstück in seiner Hand fällt, wird zum Allegoriker.<sup>41</sup>

Der Dichter, der Esoteriker und Exzentriker, ist dabei selbst Allegorie des allegorischen Bruchs. Baudelaires Schwan (*Le Cygne*), herausgebrochen aus seinem angestammten emblematischen Bildfeld, in dem er durch Untertauchen seine Federn reinigt, ‚badet‘ im Staub der Großstadtstraße. Der allegorische Bruch ist die adäquate Schreibweise für einen Dichter-Flaneur, der mit dem Treiben der Großstadt gebrochen hat.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels [1927], Frankfurt a. M. 1972 (= Suhrkamp Taschenbuch 69), S. 198, S. 208. „Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune.“ Ebd., S. 195.

<sup>40</sup> Benjamin: Baudelaire (wie Anm. 3), S. 99.

<sup>41</sup> Ebd., S. 172. Vgl. Peter Bürger und Christa Bürger: Prosa der Moderne, Frankfurt a. M. 1988, S. 116.

<sup>42</sup> Vgl. dazu auch: „Die restituierte Dichtform der Allegorie, weit davon entfernt, die Kluft zwischen Mensch und Natur wieder zu schließen, macht in Baudelaires *Fleurs du Mal*‘ vielmehr in der vertauschbaren Referenz von innerer Szene und äußerer Landschaft die eingetretene Entfremdung der menschlichen wie der kosmischen Natur in schmerzhaft eindringlicher Schärfe allererst bewußt.“ Hans Robert Jaufß: Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie. In: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie, Symposium 1978, Stuttgart 1979, S. 686–700; S. 694. Den Bruch in der ‚modernen Allegorie‘ nivelliert Heinz Schlaffer, wenn er, Hegelscher Definition folgend („leere Form der Subjektivität“), die Allegorie auf die „Abstraktheit“ festlegt. Ihr Strukturprinzip ist das Gegenüber von Abstraktheit und Phänomen. Heinz Schlaffer: Faust Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts, Stuttgart, 1981. Auch Peter Bürger vermischt die Grundstruktur des allegorischen Bruchs, wenn er über die moderne Allegorie schreibt: „Die einzelne Allegorie ist eindeutig; aber die Summe der allegorischen Bilder ergibt kein Ganzes mehr.“ (wie Anm. 41, S. 121) Allegorie ist nie eindeutig, gerade nicht in ihrem mittelalterlichen System, dessen Kombinationen sie „überdeutlich“ machen. Auch in ihrer ‚modernen‘ Benjaminschen Vereinzelung (vgl. S. 116) bleibt sie Produkt einer uneindeutigen „brüsken Koinzidenz“. (Benjamin: Baudelaire, wie Anm. 3, S. 99).

Und Stopfkuchen? Gibt es im ‚realistischen‘ Text allegorische Isolierung und allegorischen Bruch? Die Textstruktur des *Stopfkuchen* zeigt jedenfalls ein auffallendes Gegenüber, einen scharfen Kontrast zwischen dem buchstäblich vollplastischen ‚Bild‘ des Helden, der emphatischen Leiblichkeit einerseits und einem Erzählen andererseits, in dem aus zerstreuten und heterogenen Partikeln in komplizierten Prozessen ein vielschichtiges, leicht diffuses, oft ambivalentes Bedeutungsfeld zusammengefügt wird. Das Herauswachsen nur relativierter Bedeutungen aus einem Geflecht von Zitaten und Bruchstücken ist ja eines der vertrauten Merkmale des Raabeschen Erzählstils. Der dicke Stopfkuchen selbst erzählt in dieser disparaten Manier. Zum *Fragmentarismus* dieses Erzählstils kommt sein *Perspektivismus* der Erzählerinstanzen und Zeitebenen. Doch der Perspektivenrelativismus und der Fragmentarismus umschließen gewissermaßen als ihren eigenen Kontrast die runde Eindeutigkeit des Helden. Die plastische Evidenz des Phänomens ist Gegenstand eines disjunktiven, heterogenen Textes. Der strukturelle Kontrast bildet sich ab im ikonographischen Gegenüber des Dicken und Dünnen: dem *einen* Dicken stehen die vielen Dünnen der vielen Zeit- und Erzählebenen gegenüber, der Vater, der falsche und der echte Mörder und der Erzählpartner. *Das runde Bild und sein zerstückelter Text* ließe sich als Formel nennen für die spezielle Variante des allegorischen Bruchs in Raabes Roman.<sup>43</sup> Es ist der *doppelte* Bruch der Allegorie, denn die Konstellation von rundem Bild und zerstückeltem Text exponiert in ihrem Kontrast die Bruchlinie der allegorischen Zusammenfügung. Der zerstückelte Text selbst praktiziert das Zerbrechen der Zeichensysteme; der Zitatfragmentarismus verweist auf den zerbrochenen Prä-Text, der Perspektivenrelativismus auf das Zerbrechen kohärenter Sinnkonstruktion. Der doppelte Bruch ist natür-

<sup>43</sup> Das Problem, das darin für den ‚Realismus‘ steckt, läßt sich verdeutlichen an *Ulf Eiseles* Formel vom ‚empirischen Essentialismus‘, das einerseits Grundtheorem des programmatischen Realismus ist, das andererseits in der ‚Riesenfaultier‘-Emblematik als Erkenntnisthema des „Stopfkuchen“ aufscheint. Vgl. *Ulf Eisele*: Idealismus und Ideologie. Zur Kritik der Literarischen Theorie am Beispiel des Deutschen Museums, Stuttgart 1976, und *Ulf Eisele*: Der Dichter und sein Detektiv (wie Anm. 2), S. 58. Dieser Essentialismus meint eine *kontinuierliche* Repräsentationslogik von ‚Phänomen‘ über den ‚Typ‘ zur ‚Illusion‘. Dieses Kontinuum gerade zerreißt, wenn der allegorische ‚Bruch‘ des Repräsentierens zum Textmodell, zum Gegenüber von ‚Phänomen‘ und ‚heterogener Bedeutungskonstruktion‘ wird. Auch beim späten Fontane findet sich Vergleichbares: die einfache Phänomenalität und direkte ‚Repräsentanz‘ des Stechlin Symbols steht der heterogenen Perspektivität des ‚Gesprächstests‘ gegenüber. Solches Gegenüber zweier Sinn-Konstitutionen bezweifelt den Repräsentanz-Optimismus des ‚normalen‘ Realismus ebenso sehr, wie es den einfachen Rückzug auf die perspektivierende Subjektivität verlegt.

lich ein interner Bruch, denn das runde Bild wird *im* zerstückelten Text entworfen. Es handelt sich um einen internen Kontrast, so wie *innere* Ambivalenzen entstanden waren, als der Prinzipienkonflikt von Tugend und Laster, von bürgerlichem Wohlstand und romantischer Trägheit, von Hektik der Menge und Gelassenheit des Einsamen, hineinverlegt wurden in die Heroen der Moderne. Mit der allegorischen Vergangenheit der Ikonographie des Dicken und des Dünnen ist dieser allegorische Bruch ins Innere des realistischen Texts gelangt. Stopfkuchen, das ambivalente Gegenüber der philiströsen Bürgerwelt, der Exzentriker, der im Bürgerlichen lebt, der zugleich mit der Bürgerwelt gebrochen hat und ihren schlafenden Krieg wieder hat ausbrechen lassen, Stopfkuchen erscheint in der adäquaten Schreibweise des internen Bruchs, die die Gelassenheit des Bildes als Kontrapost *in* die Hektik des Fragmentarismus und der Perspektivenwechsel stellt.

Stopfkuchen ist der dicke Provinzvetter der weltstädtischen und gewiß schlanken Dandys und Flaneurs, er ist wie sie poetischer Exzentriker romantischer Deszendenz, und wie sie ist er Figur in einer modernen „Allegorie“. Der dicke Provinzler hat nicht das Publikum gefunden, das der Moderne der Romantik, Baudelaires oder Benjamins gehört. Das muß niemanden davon abhalten, seinen Erfinder als Autor eben dieser Moderne anzuerkennen.