

Albrecht Koschorke

Kreisbewegungen und semantische Zirkel bei Wilhelm Raabe

Eine exemplarische Analyse der Exposition seiner Erzählung „Vom alten Proteus“

I. Räumliche Exposition und Sprachbedeutsamkeit. Zu einer Textstelle aus Robert Griepenkerls Novelle *Ein Überlebender*

Dichterische Leistungen konturieren sich schärfer, wenn man den Problemhintergrund ausleuchtet, aus dem sie hervortreten. Zu diesem dokumentarischen Zweck kann es sinnvoll sein, Texte heranzuziehen, die keinen kanonischen Rang beanspruchen oder erreicht haben, und die Strukturen dessen aufzuzeigen, was sich im Horizont der gegebenen ästhetischen Problemstellungen als ihr Mißlingen bezeichnen läßt. Den Überlegungen zu Raabe soll deshalb als Präludium eine Textstelle seines Braunschweiger Dichterkollegen Robert Griepenkerl vorangestellt werden, mit dem Raabe persönlich bekannt war und dessen genialische Manier ihn vorübergehend nicht ganz unbeeindruckt ließ.¹ Es handelt sich um den Anfang der 1868 erschienenen Novelle *Ein Überlebender*:

Da, wo das Meer dem wollüstigen Gewoge der herzuströmenden Binnenwasser Einhalt thut, indem es die bei seinem Anblicke laut in die Hände klatschenden Wellen mit ihrem voreiligen Jubel majestätisch zurückdrängt, sehen wir auf einer in die See keck vorspringenden Düne ein Fischerdorf mit etwa zwölf Hütten, die in ernster, monumentaler Haltung ein Leuchthurm überragt, gleich einem mächtigen Ausrufungszeichen – und was ist ein Leuchthurm anders? Nennen wir das einsamgelegene Fischerdorf Seehausen.²

Eine Exposition nach klassischem Schema. Der Leser wird perspektivisch vereinnahmt („sehen wir“) und zum Ort des Geschehens geführt. Es wird später von Schiffbruch, Liebe, dramatischer Wiederbegegnung, von einem furchtbaren Geheimnis und seiner Enthüllung die Rede sein. Griepenkerls Novellen behandeln stürmische Inhalte, von poetischer, moralischer, ja bi-

blischer Emphase durchdrungen. Betont kraftvolle Charakterzeichnungen und gedrängte Handlungsabläufe sollen der drohenden Vergleichgültigung literarischer Stoffe entgegenwirken. Durch die Gewalt der Sprache usurpiert die Poesie eine Fülle, die sich ihr sonst entzieht. Die Novellen des in den fünfziger Jahren vor allem als Dramatiker hochangesehenen Schriftstellers zeigen damit in aller Offenheit einen Problemstand an, mit dem auch Raabes weitaus stärker artistische Schreibweise zu kämpfen hat und die vielleicht überhaupt der Grund ihres Entstehens ist. Denn was sich bei Griepenkerl als stilistische Überladung äußert: das Streben nach Bedeutungshaltigkeit und Sinntiefe des Textes, kann Raabe bis zu einem bestimmten Grad durch sein Vermögen bewältigen, kraft der Erzählfunktion des Humors die Texte zu einem dichten Netz von möglichen Bedeutungen auszuspinnen. Griepenkerl geht den ungünstigeren und erfolglosen Weg des pathetischen Sprechens. Keiner seiner Einleitungssätze ist damit zufrieden, einfach eine topographische Anordnung von Gegenständen herzustellen. Auch irgendeiner natürlichen Poesie von Strand und Meeresbrandung vertraut sich diese Schilderung nicht an. Wie schon der Novellentitel Unheilvoll-Endzeitliches anklingen läßt, so soll der Novellenanfang dem Schauplatz einen kosmologischen Beigeschmack leihen. Der Eindruck des Lesers soll vermehrt werden durch poetische Attributionen. So kommt eine Höchstform uneigentlichen Sprechens zustande. Das Meer ist kein Meer, die Welle nicht bloß eine Welle, die Düne mehr als eine Düne, der Leuchtturm hat über sein pures Vorhandensein hinaus noch eine andere, spirituellere Gestalt. Das Faktische für sich ist nicht tragfähig; es würde sich, sei es durch Zufälligkeit und Insignifikanz, sei es durch Gleichgültigkeit, der schriftlichen Darstellung entziehen. Die Bemühungen aber, die dargestellte Realität mit den Kunstmitteln der Literatur wesentlich zu machen und zu vertiefen, führen in ihr genaues Gegenteil. Denn die angestrebten Personifikationen, Allegorien und poetischen Vergleiche zeigen nichts anderes, als daß Bedeutungszuweisung hier eine rein textuelle Operation ist. Der Blick auf die Realien wird durch die Überzahl der Metaphern verstellt, die die Realien eigentlich ins Licht heben sollen. Wo die Binnenwasser wollüstig sind, die Wellen voreilig in die Hände klatschen, eine Düne keck vorspringt, dort zersetzt sich die Schilderung der Landschaft in der Unanschaulichkeit einer ungewollten Allegorese. Um andererseits eine symbolistische Stimmungsdichte zu erzeugen, ist das metaphorische Stelldichein der Elementargewalten zu harmlos, zu transparent auf die *facta bruta* hin ausgelegt, in die es hineingeschrieben und hineingelesen wird. So bewegt sich die Schilderung in jenem eigentümlichen intermediären Gebiet, in dem sich Realistik und Imagination wechselseitig die Substanz entziehen.

¹ Vgl. *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*, Braunschweiger Ausgabe (im folgenden als BA zitiert), Erg.-Bd. 4, S. 42f. – *Heinrich Spiero: Raabe. Leben – Werk – Wirkung*, Wittenberg – Halle ²1925, S. 42

² *Robert Griepenkerl: Novellen*, Braunschweig 1868, S. 57.

Auch der Leuchtturm, ein Zentrum des späteren Geschehens, ist zu wenig Gegenstand und zuviel sprachliche Umhüllung, um – „sehen wir“ – vor das Auge des Lesers zu treten. Er steht einerseits nicht für sich selbst, er ist aber andererseits auch kein augenfälliges Symbol, sondern lediglich Bezugspunkt für einen weiteren Signifikanten. Die poetische Phantasie beauftragt ihn, Verkörperung eines Ausrufungszeichens zu sein: „Und was ist ein Leuchtturm anders?“ Was eine gelungene Dada-Collage abgeben könnte, mißrät auf der poetologischen Grundlage, auf der Griepenkerl schreibt, als Inadäquanz, denn das assoziierte Schriftzeichen wird von oben nach unten geschrieben, es steht nicht auf, sondern hat unten den Punkt, der es vom bloßen senkrechten Strich unterscheidet, während ein Leuchtturm sich von der Basis zur Spitze hin verjüngt, um oben die Lampe zu tragen, die seine Funktion ausmacht. Der Vergleich entführt also nicht durch optische Stimmigkeit und Anschaulichkeit aus der Sphäre des Buches in die sichtbare Welt, die das Buch als seinen Inhalt vorgibt. Im Gegenteil, er führt aus dem Buch ins Buch zurück. Das Ding: ein auf den Kopf gestelltes Schriftzeichen. Was Vertiefung des Realen werden sollte – als Einstimmung auf eine Novelle, die nicht dem Druck der Gewöhnlichkeit der materiellen Dinge erliegen will –, kehrt sich gegen den Sachgehalt der Wörter und mündet in einer Selbstreferenz von Schrift. Der Transfer der Zeichen aus dem Buch in die sinnliche Wirklichkeit ist nicht zu erzwingen. Künstlichkeit, die sich nicht selbst durchschaut, wird Kitsch. Dem ästhetischen Versagen kann nur entgegen, wer das ungewollte Scheitern in ein artistisches Prinzip verwandelt: wer die Zusammengehörigkeit der Zeichen nicht durch suggestive Welthaltigkeit prätendiert, sondern als ein im Gang eines souveränen Erzählens hergestelltes *Textprodukt* erkennen läßt. Diesen in seiner philosophischen Konsequenz nihilistischen Schritt hat Griepenkerl, wie viele Dichter mittleren Ranges in jener Zeit, nicht vollzogen. Er setzt auf das Pathos der Tiefe. Die Bedeutungen aber, mit denen er hantiert, wollen sich nicht in den Dingen auffinden und nicht kraft Dichtung in ihnen verankern lassen. Sie zerstören im Gegenteil die Sichtbarkeit der bedeuteten Welt; wie denn auch in der Exposition des Schauplatzes von *Ein Überlebender* der Drang nach sinnreichem Sprechen kein einziges ausdrücklich optisches Adjektiv zuläßt.

Wo indessen dem mißratenen Versuch gegenüber, die vorkommenden Substantive auf eine stillschweigende Art semantisch aufzuladen, sprachliche Aktivität eingestanden und akzentuiert wird: „Nennen wir das einsamegelegene Fischerdorf Seehausen“, nähert sich umgekehrt die Sprache der Tautologie. Denn kaum etwas ist bündiger und vor Bündigkeit bedeutungsloser, als daß man eine Häuseransammlung am Meer Seehausen nennt. Auch der Eigenname, ohne eigenes Existenzrecht vom Autor in der Form einer

Sprachregelung eingeführt, muß etwas besagen, und so verdoppelt er nur das bereits Gesagte, bleibt leer. Die Exposition des Raumes hat Neigung, in der Exposition der Wörter zu verschwinden. Das „Nennen wir“ zieht das „sehen wir“ in sich hinein. Es ließen sich unzählige Beispieltex te von ähnlicher Art anfügen. Die Richtung auf Bedeutsamkeit, die sie rhetorisch einschlagen, bringt sie zur Auslöschung der Objekte, an die sich die Sinnggebung heftet. Daß in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, literaturgeschichtlich in der Ära des poetischen Realismus, der Sinn aus der literarischen Wiedergabe des Wirklichen flieht, ist dem monomanischen Bestreben anzumerken, das die Texte aufweisen, ihn durch Aufwand an Sprache festzuhalten.

II. Weltumkreisung als Wortereignis. Zur Technik der Exposition in Wilhelm Raabes Erzählung *Vom alten Proteus*

1.

Wie machen wir's nun, um *unserm* Leser recht glaubwürdig zu erscheinen? 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: in dem einen prügelt ein Mann seine Frau; doch ein Haus weiter stirbt eine Frau, und der Mann hat sich in Verzweiflung über das Bett seines Weibes geworfen. Es folgt das Feld – ein Wald – eine Eisenbahnlinie – eine Landstraße, auf der ein einsamer Hund trabt, der seinen Herrn verloren hat. Wieder Felder und Dörfer – das Meer – die Insel – die Gegend, die im Sonnenschein liegt, und jene, über welche der Regensturm fährt. Nächtliches Urwalddickicht mit einer Mohrenschlacht bei Fackelbeleuchtung. Ein Sumpf im haushohen Schilf und eine trinkende Elefantenherde – die Wüste – wieder die See und so weiter, so weiter – rundum! Eisenbahnstation X.X. „Ein Billett nach Hause!“ Das Schloß des Königs, die Kinderstube des Poeten, die Studierstube des Weltweisen und drin – ein Mann, der da denkt, seine Welt sei die Welt, der da meint, seine Erlebnisse, Gefühle, Hoffnungen, Pläne, Vorsätze für –
Nein, es geht wirklich und wahrhaft so nicht! Versuchen wir es auf eine andere Weise. – ³

Mit einem solchen poetischen Gedankenexperiment, dem weitere Anläufe folgen, leitet Raabe seine 1875 erschienene Erzählung *Vom alten Proteus. Eine Hochsommersgeschichte* ein. Das Bemühen um Glaubwürdigkeit, das der Einleitungssatz prätendiert, bringt eines von Raabes – zumindest gemessen

³ *Wilhelm Raabe*: *Vom alten Proteus. Eine Hochsommersgeschichte*. BA 12, S. 199.

an den Erzählnormen der Realisten – unglaublichsten Werken hervor. Dem Zwang, eine Illusion von Realität herzustellen, verweigert sich die Geschichte in mehrfacher Hinsicht. Versucht man sie auf ein reelles Substrat zu reduzieren, so kommt ein, wie der Erzähler im Text von sich aus freimütig zugibt, belangloser Plot heraus. Zwei Liebende werden an ihrer Verbindung gehindert, wobei in die Gegenwart unglückliche Liebesverhältnisse der älteren Generation hineinspielen. Doch die geschilderten Personen sind nicht die eigentlich Handelnden. Den Gang der Dinge scheinen zwei Geister zu bestimmen, deren Auftreten und Eingreifen von der Logik der Fiktion her schwerlich plausibel werden: weder figurieren sie als pure Traumbilder der ansonsten mit der für Raabe typischen psychologischen Schärfe gekennzeichneten Figuren, noch beziehen sie ihre literarische Lizenz daher, daß der Text als ganzer den Gattungskriterien phantastischer Literatur gehorcht. Und nicht einmal diese Geister sind als Subjekte gewisser Vorkommnisse mit Schlüsselcharakter – daß zum Beispiel ein Bild von der Wand fällt – eindeutig identifizierbar. Ihre Präsenz ist überhaupt weniger phantastischer als humoristischer Art. Der rasonnierende Textverfasser – „wir, der Autor, gehetzt mit allen Hunden der Kultur des neunzehnten Jahrhunderts“ (BA 12, S. 220) – verhandelt selbst in wiederholtem Für und Wider ihre Möglichkeit. Statt sich im Gang der Handlung einen nachvollziehbaren Status zu erobern, geben sie sich als reine Operationsgrößen von des Autors Gnaden zu erkennen. Auf impertinente Art weist der Text, in dem nichts schlüssig ist, nichts stimmt oder am Ende zu einer Auflösung gebracht wird, in der Gestalt einer aufgebrochenen Fiktion auf die Tatsache, daß ein Schriftsteller ihn sich hat einfallen lassen. Das für Raabe charakteristische Verfahren, den Erzählvorgang in das Erzählte einzuarbeiten, im Text den Prozeß der Produktion des Textes mit aufzuzeichnen, führt hier zu einer bemerkenswerten Dekomposition des Textinhalts. Niemand handelt, die Gesetze einer zumindest fiktiven Kausalität gelten nicht, andererseits wird der Eindruck des Märchenhaften oder Legendären vom allzu skeptischen und alltagsorientierten Tonfall konterkariert, in dem die meisten Passagen gehalten sind. Inhalt und Sprachniveau passen deshalb nirgends richtig zueinander: entweder läuft der unwahrscheinliche Inhalt dem kleinbürgerlich-besserwisserischen Sprachgestus davon oder die endlos fabulierende Sprache ihrem bei genauem Hinsehen geringfügigen Inhalt. Mit diesem Spiel poetischer Inadäquanzen – das übrigens nicht, wie beim späteren Raabe, so souverän und artistisch wirkt, daß es Lesevergnügen bereitet – stimmt es zusammen, daß die Titelfigur selbst eine Auslassung bleibt. Proteus kommt als Gestalt nicht vor, seine Existenz im Text ist kaum mehr als sprichwörtlicher Natur, und die Geschichte *Vom alten Proteus* schließt mit den Worten:

Wir aber erwachen gleichfalls; der alte Proteus entschlüpft wieder einmal unsern haltenden Armen: er behält nur zu gern all sein Wissen des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen für sich allein. – [BA 12, S. 289]

Ähnlich wie die Erzählung fortwährend die Suggestionen ihres eigenen Inhalts zerstört, arbeitet auch der mehrdeutige Titel mit dem Verfahren der Lesertäuschung. *Vom alten Proteus* muß rückwirkend als eine Überschrift gelesen werden, die weniger auf einen manifesten Textinhalt als auf das Produktionsprinzip des Textes Bezug nimmt. Denn nach Art des mythischen Selbstverwandlers Proteus, der nur dann Auskunft über menschliches Schicksal gibt, wenn man ihn mutwillig in einer bestimmten Gestalt festzuhalten weiß, verfährt letztlich die Erzählung selbst. Ihr Humor, der ein Gewebe von Vieldeutigkeiten herstellt, ohne sich sonst weiter um Stimmigkeit und Kohärenz zu kümmern, ja der nichts geringer zu schätzen scheint als die Präntention einer offenkundigen Textaussage, ist eine Art proteisches Prinzip. Der Leser, der einen vorgegebenen und nachvollziehbaren Lektüreinhalte erwartet haben mochte, wird auf sich selbst und seinen Leseakt zurückverwiesen. Hugo Aust hat in einer sich an Fillmores Kasustheorie anlehrenden Studie diese Pluralität der möglichen Lesarten herausgearbeitet.

Zum Beispiel: Um dem Leser vom alten Proteus etwas zu erzählen, schreibt der Erzähler eine unglaubwürdige (agentiv-lose) Geschichte, und infolgedessen erfährt der Leser etwas vom alten Proteus. In einer kasusgrammatischen Analyse dieser Erzählung würde jetzt – über kurz oder lang – der Name Wilhelm Raabes als Agentiv erscheinen, als Dativ erwiese sich der Leser, als Faktitiv das Kunstwerk [...]. Man kann auch eine andere Formulierung versuchen: Um vom alten Proteus etwas zu erfahren, liest der Leser die Schrift des Autors, indem er ihr Eigenschaften verschiedener Stufung zuspricht und infolgedessen schließlich Handlungszusammenhänge entwirft, deren Glaubwürdigkeit ebenso in den leserverantworteten Prädizierungen wurzelt wie deren Phantastik; das heißt, das Maß der Glaubwürdigkeit und Phantastik hängt von den Eigenschaften ab, die der Leser der Schrift zuschreibt.⁴

Aus einer Frage nach der Binnenlogik der Fiktion, an der die poetische Glaubwürdigkeit sich hätte messen müssen: Wer handelt? Wie sind die erzählten Ereignisse möglich, unter Abstraktion von der Tatsache, daß jemand sie erzählt?, wird so eine nur noch mit Bruchstücken des konventionellen Illusionismus wie mit einem beschwichtigenden Leserfutter arbeitende poetologische Selbstreflexion des Schreibens auf der einen, des Lesens auf der

⁴ Hugo Aust: Wilhelm Raabe: Vom Alten Proteus. Eine Hochsommersgeschichte. Gedanken zur Glaubwürdigkeit eines Realisten. In: Leo A. Lensing und Hans-Werner Peter (Hgg.): Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk, Braunschweig 1981 [recte: 1982], S. 151–167. Dort. S. 164f.

anderen Seite: Wer schreibt, und wer liest was? Zwischen dem Schreiben und dem Lesen steht der Text nicht als Medium einer verbindlichen Verständigung über Realität, sondern als Tummelplatz von Bedeutungszuweisungen. Die Fiktion entledigt sich ihres hergebrachten Anspruchs auf Weltmächtigkeit. Sie soll kein Ort sein, an dem Sinn in der Verlaufsform dargestellter Ereignisse auffindbar ist. Noch weniger soll nach der Art heiliger Texte der Sinn als ein sich selbst darstellender Inhalt hervortreten. Raabe reduziert folgerichtig seine Aufnahme des proteischen Mythos auf dessen ersten Teil, das Verwirrspiel der unendlichen Verwandlungen, und läßt den zweiten Teil, die Weissagung des schließlich doch festgehaltenen und bezwungenen Gottes, ausfallen.⁵ Die Textgestalt ist nichts Vorgegebenes, sondern Produkt eines rein perspektivischen Zugriffs, und hat ihre poetologische Begründung folglich im Spiel der Einbildungen des beschränkten Individuums, nicht in dem imaginativen Vermögen einer weltsetzenden und welthaltigen Subjektivität idealistischer Prägung, zu der dann die Einzelsubjekte in einem wie auch immer gedachten Verhältnis der Teilhabe stehen. Raabes humoristische Erzählung baut mehrere sich wechselseitig annullierende Ebenen des Scheins auf, die kein gravitatives Zentrum von Wahrheit umstellen. Der Versuch des Erzählers, sich mit seinen Lesern in Übereinstimmung zu setzen, beschreitet nicht den Weg einer vorgestellten Realitätsillusion, sondern greift gleichsam durch diese hindurch und besteht im wesentlichen in Rasonnements über die Unmöglichkeit eines glaubwürdigen Erzählens. Die Fiktion entwickelt keine Dichte und Schwere; Imagination entführt das Ich nicht in eine halluzinative Vergessenheit des Schreib- oder Leseaktes, läßt es nicht über das eigene empirische Dasein hinaustreten, sondern hält es im Kreis seiner Interpretationsentscheidungen, in dem Zirkel seiner Gedankenwelt gefangen. Ein Autor fabuliert die Geschichte seines Vorhabens aus, aus gewissen fiktionalen Versatzstücken einen Text zu komponieren, und der Leser liest, wenn er ihn braucht, einen Sinn hinein.

⁵ Raabe arbeitet mit recht präzisen ironischen Bezügen auf den Proteus-Mythos vor allem in der Version des vierten Gesangs der „Odyssee“. Dort liegt Menelaos bei Windstille fest, bis Eidothea, die Tochter des Proteus, ihm mit dem Rat zu Hilfe kommt, er solle Proteus überwältigen, um einen Ausweg aus seiner Lage zu erfahren. In Raabes Erzählung behauptet Innocentia, der Waldgeist des Einsiedlers Konstantius, eine Tochter des Proteus zu sein. Daraufhin verschwindet sie, ohne ihm weitere Aufklärung zu geben. So endet die Erzählung nicht in einem geglückten Anschlag auf den Meergott und seinem erzwungenen Orakelspruch, sondern im offengehaltenen Rätsel, wer Proteus sei, welche Stelle er einnehme und welches Wissen er verberge. Die „Odyssee“ bezwingt das Gaukelspiel, Raabe setzt es als letzte Instanz des Textes ein.

Der alte Proteus ist in der That eine gute Wochenbettslektüre. Ich freue mich, daß die Frau Gemahlin darüber hat lachen können. Als ich mit dem Wechselbalg in d. Wochen lag, habe ich ebenfalls manchmal darüber gelacht – vorzüglich wenn ich daran dachte, was man mal Alles zu und von dem herzigen Musenkind sagen werde. –⁶

Humor ist hier nichts anderes als die lustige Kehrseite eines erloschenen Sinns. Es steigt dort ein Gelächter auf, wo alles bedeutende Reden in einer reflexiven Schlaufe nur den betrifft, der redet, nicht aber den sich für unzuständig erklärenden Text. Kreisbewegungen dieser Art, in der Form solipsistischer Kurzschlüsse, beschreibt Raabe häufig. In *Vom Alten Proteus* sind sie mit Bedacht, als Umrahmung und als Selbstkommentar des Textes, an den Anfang und ans Ende gesetzt. Am Ende begegnet der in die Gesellschaft zurückgekehrte Einsiedler Konstantius seiner Jugendliebe im Traum.

Und er sah eine liebe lichte Gestalt im Morgenglanz sich verflüchtigen. Er sah eine zierliche Hand, die ihm eine gelbe Rose an die Nase warf, und er griff nach dieser Rose, faßte seine Nase und erwachte. [BA 12, S. 289]

Abgesehen von der möglichen obszönen Lesbarkeit dieser Stelle ist un schwer zu erkennen, daß Raabe hier auf parodistische Weise den romantischen Traum von der Blume ausgeträumt sein läßt. Der Griff nach dem Symbol erotischer Verheißung führt den Träumenden nur auf seine eigene banale physische Existenz zurück und verleidet ihm überhaupt die Träumerei. Der Kurzschluß Arm-Nase-Körper ist die logische Vernichtung einer Wunschphantasie. Einen anderen romantischen Topos führt in enger Analogie zu diesem Schluß der zitierte Anfangsabschnitt ad absurdum: den Traum der räumlichen Verheißung, des Glücksversprechens der Ferne.

2.

Man kann den motivgeschichtlichen Stellenwert der in der experimentellen Exposition phantasierten Erdumkreisung nur ermessen, wenn man sich vergegenwärtigt, welch ein Volumen an Aufbruchseuphorie und poetischem Enthusiasmus bei Raabe nicht nur ausfällt, sondern auch auf eine Weise abgefertigt wird, die den Schluß nahelegt, daß es hier schon lange nicht mehr um die Zerstörung einer vitalen Illusion, vielmehr bloß noch um ihr poetisches Nachspiel geht. Raabe spielt die romantische Operation des imaginären Hinausschweifens in die Ferne durch, um an ihrer Widerstandslosigkeit

⁶ Raabe: Brief an Edmund Sträter, 18.2.1892. BA, Erg.-Bd. 2, S. 323.

zu beweisen, daß sie nichts mehr greift, keine Arbeit der Welterfahrung mehr leistet. Er führt das einmal transgressiv gedachte Fortschreiten auf den Horizont als wandernde Grenze hin bis zu seiner ironischen und lächerlichen Konsequenz: der Wiederankunft am Ausgangsort. Annullierung der romantischen Idee von Ferne in dieser oder jener Form ist bei Raabe ein durchgängiges Metaphernereignis. Besonders in seinen späten Werken, etwa in *Stopfkuchen* oder *Die Akten des Vogelsangs*, reduziert sich das Reisemotiv auf die textuelle Präsenz einiger weniger topographischer Sprachmarken; das Reisen als Erfahrungsvorgang wird uneigentlich. Raabes letzte Arbeit, das Fragment *Altershausen*, macht das auf prägnante Weise durch Schilderung einer Eisenbahnfahrt deutlich, wo die zugezogenen blauen Gardinen den Ausblick in die Ferne nicht nur versperrern, sondern auch ersetzen.⁷

Diese Eisenbahnfahrt und die phantasierte Erdumkreisung im Eingang zu *Vom alten Proteus* gehorchen der gleichen motivologischen Tendenz. Beide zeigen auf, daß die Reise ihren Erlebnisreiz durch ein Zuviel an Wissen eingebüßt hat, daß Gewöhnung, summarisches Benennen, überhaupt sprachliche Verfügbarkeit des Gesehenen den Enthusiasmus des Aufbruchs haben verlöschen lassen, daß die Bewegung, wohin sie auch geht, keinen Vorstoß in irgendein Neues und Anderes der Erfahrung bietet –, so daß schließlich der ganze Vorgang der Reise unwirklich in den Hintergrund tritt und statt dessen das immer gleichbleibende, abgeschlossene Interieur die Optik der Erfahrung bestimmt. Mit anderen Worten: Reise ist entweder nur eine Verschiebung des Interieurs auf einer Raumachse oder einfach eine Art Gedankenblase, ein durchaus nicht mehr emphatisches und keine imaginative Dynamik freisetzendes Phantasma des Interieurbewohners. Folgerichtig erscheint das perspektivische Umkreisen des Erdballs, wie Raabe es andeutungsweise vorführt, in der Schwundform eines kurzschlüssigen Zirkels der Phantasie, die eine Reihe von formelhaften Bildern durchläuft, um am Ende

⁷ „Die Sonne schien bei den vielen Windungen der Bahnlinie bald ins eine Fenster, bald ins andere, und so ließen die Damen der Reisegesellschaft auf beiden Seiten die Gardinen herunter und hüllten, da diese Vorhänge blau waren, sich und den Alten in ein blaues Licht, gegen welches er, da es seinem Reisezweck ganz angemessen war, nichts einzuwenden haben konnte. Die Gesellschaft war ihm bekannt – von allen Heerstraßen der Erde her. Sie kommt hier so wenig in Betracht wie der Reise- Landschafts- und Wagenwechsel“ (BA 20, S. 229).

Diese und andere Belegstellen ähnlicher Art bei Raabe werde ich in einer noch unveröffentlichten größeren Forschungsarbeit mit dem Titel „Geschichte des Horizonts“ eingehender behandeln. Vgl. ferner meinen Aufsatz „Der Raabe, das Buch und die Arche der Zeiten. Zu Wilhelm Raabes apokalyptischer Kriegserzählung ‚Das Odfeld‘“, der in der Deutschen Vierteljahresschrift für Literatur- und Geistesgeschichte erscheinen wird.

dort auszukommen, wo sie ohnehin geblieben ist. Die Erdumkreisung, motivgeschichtlich von den neuzeitlichen Entdeckerfahrten her der Topos der Weltentdeckung schlechthin, erstarrt auf diese Weise zur bloßen Verdoppelung von Immobilität auf der Ebene der schweifenden Phantasie. Dem Begriff der Ferne ist eine Idee von Offenheit wesentlich. An den expansionistischen Raumentwürfen des aufsteigenden Bürgertums im achtzehnten Jahrhundert könnte gezeigt werden, wie sich die Dehnung der Räume auf das Unsichtbare und Unbekannte hin den darstellenden Sprachzeichen mitteilt, wie sich eine Semantik der unendlichen Landschaft aufbaut, in der die Signifikanten dazu neigen, sich gewissermaßen selbst zu überbieten und über die Bestimmbarkeit ihrer sprachlichen Abbildungsfunktion hinaus ein Hinterland der Ahnung zu eröffnen. Wo die Kategorien der Grenze und des Übergangs entfallen, büßen die Zeichen das ein, was an ihnen selbst Übergang, Transzendierung des Bezeichnens ist: nämlich ihren Symbolcharakter. Der Idee der Metaphysik entspräche, daß sich der Kreis nicht völlig schließt. Die Realisten des neunzehnten Jahrhunderts brechen mit solcher Symbolik und Sprachmagie. Man kann nicht sagen, daß Raabe einfach vor dem Bild der offenen Ferne zurückbleibt, im Geist etwa der kleinbürgerlichen Enge, die ihm so oft zuerkannt wurde. Im Einleitungsabschnitt zu *Vom alten Proteus* ist die Konstellation von Interieur und Extension nicht nach der Idee des Rückzugs gedacht. Wenn Idyllik bei Raabe vorkommt, dann nur am Ende eines gedanklichen Prozesses, an dem die Welt durchgemessen und die Erfahrung des Anderen der Ferne für ungültig erklärt sind. Die umgrenzten Schauplätze stehen auch nicht in eindeutiger Opposition zum Schrecken der Welt, sondern bilden ihn in Mikrostrukturen zeichenhaft ab. Raabes phantasierte Erdumkreisung läßt erkennen, wie er die Magie des Reisens zerstört, indem er das Reisemotiv bis zu dem Punkt vortreibt, an dem es sich gleichsam überdreht und zu einer poetischen Nullstelle wird. Die Gleichgültigkeit der Einzelheiten, das Summarische des Blicks ist in dem Textstück allein durch die Reihung hypothetischer Alternativen zum Ausdruck gebracht. „Gasse“, „Markt“ und „Garten“, „Stadt“ und „Stadtpark“ sind austauschbare Lexeme. Auch die Illusion eines perspektiven Fortschreitens wird nicht aufrechterhalten. Das ist schon an den Abweichungen in der Fokalisation zu erkennen: dem Blick über die Stadt hinweg reihen sich zwanglos Einblicke in die Häuser und ihr familiäres Innenleben ein; die Beschreibung des phantasierten Überflugs vermischt sich mit einem chronikalen Tonfall. In den weiteren Sätzen verschwinden die Bildzusammenhänge in einer geradezu syntaxlosen Auflistung von Stichwörtern. Die deiktischen Satzanfänge („Da liegt“ – „Daran grenzt“ – „Dahinter dehnt“), die eine gewisse Kontiguität und Anordnung im Raum übermitteln, werden von einer unperspektivi-

schen Sukzession abgelöst („Es folgen“ – „Es folgt“ – „Wieder“). Das Meer ist nicht ausgedehnter als die Eisenbahnlinie oder die Landstraße: die Rhythmik der Benennung verdrängt eine Abfolge von ineinandergeschobenen Anschauungen, die einem gewissen Zeitsinn und eidetischen Organisationsformen unterworfen wären. Die vereinzelt Konkreta – „Nächtliches Urwalddickicht mit einer Mohrenschlacht bei Fackelbeleuchtung“ – heben diese Reduzierung auf ein im Prinzip beliebiges Abrufen von Substantiven nicht auf; sie gehören eher dem Vokabular der Romanphantasien an als dem Wahrnehmungskreis einer Reise, sie figurieren als „Elemente allenfalls möglicher Erzählungen“⁸ im manifesten Text. Es ist kein Zufall, daß über weite Strecken Gedankenstriche die syntaktischen Reihen organisieren. Räumliche Distanz wird von der Serie der Wortvorstellungen weniger abgebildet als absorbiert. Die Signifikanten treten nicht sozusagen zur Seite und geben den Blick auf den Reichtum der bezeichneten Wirklichkeit frei. Sie behaupten sich vielmehr an deren Stelle. Das Verfahren einer solchen schwerelosen Denotation ergibt sich motivologisch an dem Ort, wo der Impetus eines sprachlichen Eindringens in die Welt, des vektoriiellen Zubewegens der Zeichen auf ihre Referenzen hin erloschen ist. Der durchquerte Raum ist erschlossen, von Geheimnis, Ahnung, vom Sog der Raamtiefe frei und entsprechend in der Kette der Nomina auflösbar. Zuletzt überschlägt das Cursorische der Beschreibung sich selbst: „und so weiter, so weiter – rundum!“ Leerformeln der Bewegung und der Rhetorik fallen ineinander. Noch deutlicher ist die Substitution des Raumes durch Sprache im anschließenden Doppelsatz. „Ein Billett nach Hause!“ erscheint als performativischer Befehl, an den sich eine weitere Reisebeschreibung nicht mehr anzuschließen braucht, weil der sprachliche Ausdruck sich selbst genügt. Erst ganz am Ende wird überhaupt ein mögliches Subjekt dieser Gedankenreise genannt: „ein Mann, der da denkt, seine Welt sei die Welt“. Es liegt eine archaisierende Komik in dem nur noch scheinbar gewichtigen „der da denkt“. Die implizit ausgedrückte Diskrepanz zwischen „seine Welt“ und „die Welt“, überhaupt die Anordnung des Abschnitts, die endlich den denkenden und meinenden Mann im Innern des dreifachen Interieurs zeigt, lassen die Aufzählung der Dinge als eine sei es machthaberische, poetische oder philosophische Bibliotheksphantasie erscheinen.

Die leere Sukzession der Anblicke, Besiegelung der romantischen Magie

⁸ Michael Stoffels: Phantasie und Wirklichkeit im Spätwerk Wilhelm Raabes. Zur Erzählproblematik im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert. Diss. Freiburg 1974, S. 32.

des auf den Horizont zuwandernden Blicks – auch dadurch, daß sie die Fiktion des Geistesflugs bricht und den Phantasiereisenden das letzte Stück mit der Eisenbahn heimfahren läßt –, springt also aus einem topographischen Beziehungskreis in einen lexikalischen, bibliothekarischen über. Das Motiv der Reise in die Weite wird mithin einer doppelten Reduktion unterworfen. Erstens der Zirkel der Reise: sie führt in letzter Konsequenz nirgendwo hin, schon gar nicht an einen Ort des Glücks oder der Erfüllung, sondern zurück. Zweitens der Zirkel der Wörter: es tut sich gar keine Raumweite mehr auf, das Reisespiel wird zu Hause gespielt, von einem sehenden Subjekt ist nicht die Rede, nur von einer Abfolge von Vorstellungssegmenten. Die Ebene des Blicks hat ihre Grammatik eingebüßt; Motorik und Perspektivik sind weggekürzt, es bleibt ein doppelt kurzschlüssiger Reigen der Wortsignale zurück.

3.

Der Einleitungsabschnitt zu *Vom alten Proteus*, der das Problem des Erzählens als ein Problem des Anfangs thematisiert, geht auf eine Aufzeichnung Raabes vom 11.1.1875 zurück:

Da liegt die Studierstube des Philosophen oder das Schloß des Königs. Daran gränzt die Gasse – oder der Garten, dahinter dehnt sich die Stadt oder der Park. Es folgt das Feld, ein Wald, eine Eisenbahnlinie, eine Landstraße, auf welcher ein Hund durch den Regen trabt, wieder Felder und Dörfer und so fort, das Meer, die Insel, die Gegend, die im Sonnenschein liegt, ein Urwalddickicht mit einer Mohrenschlacht und so fort, und in der Studierstube, oder in dem Schloß sitzt ein Mann, der denkt, seine Welt sei die Welt! und seine Gedanken, Gefühle, Hoffnungen, Pläne und Vorsätze hätten etwas zu bedeuten.⁹

Der Text dieser Notiz unterscheidet sich deutlich von seiner späteren Verarbeitung. Die Aufzählung von Landschaftselementen schließt sich nicht zu einem Kreis zusammen, sondern läuft – „und so fort, so fort“ – ins Leere aus. Dadurch entsteht eine klare Opposition zwischen geographischer Ausdehnung oder vielmehr den Wortsignalen, die sie vertreten, und einer Innerlichkeit, die vergeblich Eigengewicht und Legitimität für sich fordert. Das ist eine aus der Zeit des poetischen Realismus wohlbekannte kosmologische Antithese: die ungerührte Faktizität der Welt bedroht alle subjektiven Regungen mit Weltentzug. Raabes Notiz bringt den Satz zuende, der in ihrer

⁹ Zitiert aus dem Kommentarteil zu „Vom alten Proteus“, BA 12, S. 526.

literarischen und gedanklichen Weiterentwicklung in *Vom alten Proteus* abbricht. Die ausgearbeitete Erzählung weicht davor zurück, alles Denken und Empfinden der Bedeutungslosigkeit zu überführen, sie nimmt einen neuen Anlauf, der immerhin dazu reicht, daß sie sich über neunzig Seiten ausbreiten kann. Sie eröffnet also einen Sprachraum gerade an dem Punkt des Abbruchs, an der Stelle, an der eine Konsequenz hätte gezogen werden müssen, über die hinaus von Rechts wegen nichts mehr zu sagen gewesen wäre: die Konsequenz, daß alles Reden, alle Sinnbemühung chimärisch sind. „Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute!“ heißt denn auch in *Vom alten Proteus* eine berühmt gewordene Mischung aus Gebet und Überlebensmaxime (BA 12, S. 239). So affizieren sich Innerlichkeit und Extension wechselseitig im Hinblick auf ihre sprachliche Beschreibbarkeit. Sie verordnen einander die Absenz von Bedeutungen. Beiden werden phantasmagorisch, die eine, weil keine Wirklichkeit, die andere, weil keine Erfahrung sie füllt. Von einer solchen Basis aus kann Literatur keine gegenseitige Sinnstiftung von Subjekt und Objektwelt leisten. Was schreiben, so läßt sich das Problem einer Poetologie auf der gedanklichen und historischen Höhe Raabes formulieren, wenn sowohl die Darstellung der äußeren Welt als auch die Sprache all dessen, was Wirklichkeitsanspruch des Subjekts ist – „Gedanken, Gefühle, Hoffnungen, Pläne, Vorsätze“ – intransitiv geworden sind, sich in sich selbst eingeschlossen finden? Es lastet ein Sinnentzug auf den Texten, der keinen ungestörten Weltaufbau durch Fiktion erlaubt, der nicht mehr als konsistenter Inhalt behandelt werden will, sondern die Formen des Schreibens selbst angreift: mit den beiden Optionen, daß entweder die Texte zerspringen – die Möglichkeit der Moderne – oder sich in sich selbst verkapseln, gewissermaßen zu Kugelwelten werden. Raabe wählt die zweite Option. Seine Werke, besonders die späteren, stellen sich dem Befund, daß die Welt aufgehört hat, in ein geschlossenes literarisches Sinnsystem Text transponierbar zu sein, indem sie diesen Befund selbst, die problematische Tatsache ihrer eigenen Textualität thematisieren. So kommt es dazu, daß der Erzählvorgang in wachsendem Maß den Erzählinhalt bildet. Und deshalb, nicht aus einer stimmungshaften Gemütsverfassung heraus, ist die Rede der späten Realisten vorzugsweise humoristische Rede. Das humoristische Sprechen kann noch dort ein Gewebe von Bedeutungen unterhalten, wo poetischer Ernst keinen semantischen Spielraum mehr bietet und in Phrase, Kitsch oder Stummheit zerfällt. Humor ist die noch gewahrte und zugleich nicht mehr geglaubte Hypertrophie des das Erzählmonopol festhaltenden Subjekts. Es ist ein bestimmter, sich durch unaufhörliches Weitersprechen stabilisierender Interferenzzustand zwischen Realismus und Absurdität. Wenn man nach dem Stimmungswert von Raabes Humorigkeit fragt, so läßt

sich an unzähligen Stellen erkennen, daß das humoristische Fabulieren nur eine Retardationstechnik gegenüber dem Entsetzen ist, das die von Raabe fortwährend produzierten Kurzschlüsse des Sinns zum Ausdruck bringen:

so etwas wie das, was man, wenn es einen in der Stille und Einsamkeit der Wildnis überkommt, die Waldangst nennt. Im Forste läuft man dann geradeaus wie ein geschrecktes Kind, bis man zu noch größerem Entsetzen merkt, daß man im Kreis läuft, dem Grauen der Öde unentrinnbar.¹⁰

¹⁰ „Hastenbeck“, BA 20, S. 183.