

Ralf Simon

## Raabes poetologische Wälder („Krähenfelder Geschichten“)\*

Eine metaphorologische Analyse des Raabeschen Erzählmodells

### I.

Der manieristische Erzählanfang von Raabes diabolischer Apothekergeschichte *Zum wilden Mann* allegorisiert den Gang durchs Unwetter bei einbrechender Nacht als die Textbewegung, die endlich „unter das schützende Dach dieser neuen Geschichte gelangen“ (BA 11, S. 162)<sup>1</sup> will. Das schützende Dach ist die Apotheke, in der aber wiederum der Wald und die Wildnis beherbergt sind, nämlich in Form der Kräuter, Essenzen und Heilmittel, welche, der Natur abgewonnen und kultiviert, in den Archiven der Apotheke lagern. Es handelt sich um einen Ort, an dem das Draußen auf andere Weise ins Drinnen *übersetzt* worden ist. Die Durchquerung der Innen-Außen-Unterscheidung ist als globale Textfigur zu nehmen.

In der Tat verläuft die Textsemantik entlang einer Serie von Verschiebungen und Übersetzungen äußerer in innere Verhältnisse. Die Kräuter im Wald werden zu den getrockneten Kräutern in der Apotheke, deren Destillation wird zum „Kristeller“ (BA 11, S. 175), einem Kräuterlikör, und findet seine Objektivierung in einem Rezept, welches an den Teufel,<sup>2</sup> der ein Fabrikant ist, übergeben wird. Schaltet man, der metonymischen Logik folgend, vor die Reihe, nämlich zu den Kräutern, das Moos,<sup>3</sup> das nur am Blutstuhl wächst, so handelt es sich um Kräuter, die vom Blut der Hingerichteten getränkt sind.<sup>4</sup> Die Repositorien der

---

\* Vortrag zur Jahrestagung der Raabe-Gesellschaft am 25. September 2005 in Braunschweig.

<sup>1</sup> Die „Krähenfelder Geschichten“, Raabes 1878 (datiert auf 1879) erschienene Sammlung von sechs Erzählungen, werden zitiert nach *Wilhelm Raabe: Sämtliche Werke*. Im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft nach dem Tode von Karl Hoppe besorgt von Jost Schillemeit. Bd. 11, Göttingen, 2., durchges. Aufl. 1973; Bd. 12, Göttingen, 2., durchges. Aufl. 1969. – Im folgenden werden Zitate aus diesen Bänden der „Braunschweiger Ausgabe“ im laufenden Text mit der Sigle BA und der Seitenzahl nachgewiesen.

<sup>2</sup> Vgl. den Aufsatz von *Volker Hoffmann*: „Zum wilden Mann“. Die anthropologische und poetologische Reduktion des Teufelpaktthemas in der Literatur des Realismus am Beispiel von Wilhelm Raabes Erzählung. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 30 (1986), S. 472–492.

<sup>3</sup> „Einer Moosart wegen“ (BA 11, S. 186) wird Kristeller zu der Felsgruppe mit dem Namen Blutstuhl geschickt.

<sup>4</sup> „Mein Herzblut ist durch diese Rinnelieder gelauten, wie einst das Blut der französischen Gefangenen aus dem Heerbann des Kaisers Karl durch dieselbe niederrieselte“ (BA 11,

Apotheke werden zu Energiekonserven<sup>5</sup> einer die ganze Textbewegung umfassenden Vorstellungsserie.

Einer ganz vergleichbaren Textfigur folgt die Destillation der einst gelebten Wirklichkeit in die Bildergalerie, die im Hinterzimmer der Apotheke zugleich die Allegorie jener Allegorie ist, die die Apotheke darstellt. Denn Kristeller liest, anstatt zu leben, in den Bildern seines Lebens. Analog behandelt er den Wald als eine Sprache, indem er die Kräuter und Destillate zu Heilmitteln zusammenfügt.

Der Teufel Agostin, dessen Ort in der Binnenerzählung außerhalb der Stadtmauern ist, erscheint in der Rahmenhandlung im Inneren der denaturierten kapitalistischen Wirklichkeit. Auch hier folgt der Text einer *Übersetzung* und zwar einer chiastischen, indem er den Erzählrahmen, also das narrativ Äußere, im Innenraum und die Binnenerzählung, also erzähltechnisch das Innere, im topologischen Außen spielen läßt.

Selbst die Liebe hat ihre gegenwärtige Realität nur in den Liebesbriefen, die als trockene Blätter<sup>6</sup> gehandelt und metonymisch an die trockenen Blätter der Apothekerwaren angeschlossen werden.

So schließt sich eine *Serie von Übertragungen*, als deren Zentrum der alchemische Ort einer Gebirgsapotheke fungiert<sup>7</sup> – ein Ort buchstäblich des Lesens, nämlich des Zusammenlesens von Kräutern, des Lesens von Liebesbriefen und des Entzifferns von Lebensspuren anhand von Bildern. In diesem Innenraum setzt sich die Erzählung zusammen, indem sich Erzähler und Hörer um den Tisch versammeln.

Der *Serie von Übertragungen* des Äußeren ins Innere korrespondiert eine zweite, entgegengesetzte Serie, die freilich weniger stark konturiert wird. Sind der Wald und die Wildnis metaphorisch in einen Innenraum übersetzt, so könnte man glauben, daß die Apotheke noch versucht, den *liber naturae* abzubilden. Aber diese Ordnung ist in sich gespalten. Die Erzählung zeigt (wie zu begründen

---

S. 194), sagt August über die Felsspalten, in denen Kristeller „das winzige, kriechende Ding“ (BA 11, S. 191), nämlich das Moos sucht, das „keineswegs in jeder Spalte des Blutstuhls“ (BA 11, S. 192) wächst. Später erfährt man, daß August von dem Phantasma verfolgt wird, er habe den Geköpften über der Schulter liegend und nach unten ausblutend zum Blutstuhl getragen (BA 11, S. 215).

<sup>5</sup> Der Begriff ‚Energiek conserve‘ stammt aus der Spätzeit von Aby Warburgs Überlegungen. Er bringt die These, daß energetische Engramme in Bildern gespeichert sind, zum Ausdruck. Vgl. *Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main 1981 (= Europäische Bibliothek, Bd. 12), S. 327.

<sup>6</sup> Vgl. BA 11, S. 171: „Jetzt holte er ein Paket vergilbter Briefe aus dem obenerwähnten Pult und löste den Bindfaden davon ab. ‚Trockene Blumen und Blätter‘, seufzte er. ‚Alles, was ich da in meinen Büchsen und Schachteln habe, grünte und blühte auch einmal wie jedes Wort auf diesem Papier.“

<sup>7</sup> Zu einer sehr forcierten Deutung der Apotheke vgl. *Jennifer Cizik Marshall: Wilhelm Raabe's apothecary. Two texts tracing the pharmacology of the „wind man“*. In: *Comitica Germanica* 34 (2001), S. 27–40.

sein wird), daß sie von außen mit Sturm und Unwetter in Frage gestellt und von innen her im narrativen Prozeß entleert wird, so daß anstelle einer Ordnung außen Chaos und innen Leere herrscht. Folglich, so müßte man tropologisch präzise sagen, kann die Apotheke die ihr zuge dachte Funktion, definierendes Zentrum des narrativen Systems zu sein, nicht übernehmen.

Erneute Umkehrungen sind die Folge, wenn der Ort der Zivilisation zum Wald und der Wald zur Metapher der Moderne oder gar der Welt als solcher werden.<sup>8</sup> So soll die Schnapsfabrik gerade in der Urwildnis Brasiliens entstehen (BA 11, S. 246). August kann seine Fähigkeit, Spuren zu lesen, nicht allein im Urwald und auf Ackerfeldern benutzen, sondern auch im verworrensten Straßennetz (vgl. BA 11, S. 232). Die moderne Stadt wird implizit in der Metapher des Waldes begriffen und der Wald zum Ort einer Fabrik. Schließlich wird der Blutstuhl im Hausinnern zum frei gelassenen Ehrensessel, der Ort des Schreckens steht also im Zentrum des Hauses.

Diese zweite Reihe – der präzise tropologische Krebsgang zur ersten Serie – führt dahin zurück, von wo die Erzählung ihren Ausgang nahm: dem Wald. Die Erzählung kommt aus der Wildnis ins Haus, findet im Haus den destillierten Wald, aber, da die Ordnung in sich instabil ist, projiziert sie den Wald als Metapher der Unübersichtlichkeit wieder in die äußere Welt zurück.<sup>9</sup> Das tropologische System der Erzählung – und ich greife weiter aus: das tropologische System der *Krähenfelder Geschichten* – handelt von diesem Tausch- und Transformationsprozeß des Waldes in die Textualität der Unübersichtlichkeit, also des Waldes als Handlungsort in die poetologischen Wälder Raabes. Dieser Transfer der Narration in die Textualität, des Realismus in die Moderne und der Poesie in die Poetik ist mehrfach zu reflektieren: als tropologisch-bildlicher Prozeß, als poetologischer Prozeß und als Prozeß eines literarischen Systems, das seine Grenzen zu reflektieren versucht, aber dies nur mit den Mitteln seiner Immanenz zu tun in der Lage ist.

## II.

Die Unterscheidung von Innen und Außen, die Raabes Text kalkuliert unterläuft, ist schon mit dem Wald in Frage gestellt. Ist man im Wald, so ist man zwar draußen, aber in einer Weise, die selbst ein neues Innen darstellt. Im Wald gibt es kein Außen. Die Differenz von Innen und Außen kollabiert. Im Wald zu sein

<sup>8</sup> BA 11, S. 189: „Freilich war mir jetzo die Welt nach allen vier Himmelsgegenden durch das dichteste Dornengestrüpp verwachsen.“

<sup>9</sup> Die Unübersichtlichkeit des Waldes wird in der Erzählung dort zentral, wo Kristeller, was ihm „selten passiert“, sich verirrt: „Ich verlor mich oftmals mitten weg (BA 11, S. 190) – und auf demselben Gang durchs Tannendickicht (BA 11, S. 191) den Blutstuhl erreicht.“

heißt, ihn als solchen nicht sehen zu können. Im Wald ist der Wald als Blätterdach über dem Waldgänger und als Waldboden unter ihm; beides, die Blätter und die Bäche im Boden, rauschen. Die Differenz von oben und unten kollabiert, ebenso wie das Hörbare als Rauschen oben und unten zugleich ist. Nah und fern sind im Wald keine objektiven Größen. Die Entfernungsschätzung wird ungenau, das Terrain kann nicht eingesehen werden; eine Schlucht kann einen kurzen Weg zu einem ungangbaren machen. Im Wald herrscht Zwielficht. Die Differenz zwischen hell und dunkel wird unscharf. Der Wald, so läßt sich resümieren, stellt eine Serie von grundlegenden Unterscheidungen in Frage: innen / außen, oben / unten, nah / fern.<sup>10</sup>

Auch als Konzept ist der Wald schwer zu bestimmen. Handelt es sich um einen Begriff? Ein Blick in Hans Blumenbergs Theorie der Unbegrifflichkeit<sup>11</sup> lehrt, daß sich bei bestimmten Begriffen keine subsumptive Extension angeben läßt. Sie fungieren als ein *plurale tantum* der Abstraktion: Welt, Sein, Zeit, Geschichte, Leben sind Begriffe, denen die Bestimmbarkeit infolge ihrer extensionalen Totalität abhanden gekommen ist und die dennoch oder gerade deswegen ein Sinnversprechen mit sich führen. Um dieses zu aktualisieren, können sie durch Metaphernbildung in die Anschaulichkeit zurückgeführt werden. Es sind in der Regel nicht weniger extensionale Vorstellungen, die derart in die sich bildende absolute Metapher<sup>12</sup> hineingezogen werden. Das Leben wird zur Seefahrt oder die Welt zum zu entziffernden Buch. Vorstellungsbereiche wie Meer oder Seefahrt, Buch oder Lesen, die als Vorstellungen nicht weniger allgemein sind und gleichsam dem *plurale tantum* der Abstrakta ein *plurale tantum* der Vorstellungen zur Seite stellen, nehmen die paradoxe<sup>13</sup> unabsehbare Extension des Begrifflichen auf und verbinden sie mit der Extension des Vorstellbaren.

Das Konzept *Wald* gehört zu den Kandidaten, die ich als *plurale tantum* der Vorstellungen bezeichnet habe. ‚Wald‘ ist weder Metapher noch Begriff, aber die Vorstellung ‚Wald‘ führt semantisch ein großes Repertoire sowohl begrifflich wie tropologisch aktualisierbarer Potentialität mit sich. Daß der Wald die primären Ordnungskonzepte (innen /außen, oben /unten, nah /fern) in Frage stellt, daß er

<sup>10</sup> Eine instruktive Kulturgeschichte des Waldes findet sich in: *Robert Pogue Harrison: Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*, München und Wien 1992.

<sup>11</sup> *Hans Blumenberg: Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*. In: *Ders.: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/Main 1979, S. 77–93.

<sup>12</sup> Blumenberg nennt Metaphern dann absolut, wenn sie sich auf Totalhorizonte beziehen (vgl. ebd., S. 80) wie z. B. das ‚Buch der Natur‘ oder das ‚Leben als Seefahrt‘. Weil ein extensionales Maximum auf der Seite des Begriffs mit einem ebenso extensionalen Maximum auf der Seite der Anschaulichkeit kombiniert wird, ist das *tertium comparationis* entweder mit beiden Relata identisch oder es existiert nicht; beide Optionen markieren einen Grenzfall des Metaphorischen.

<sup>13</sup> Ich verwende hier den Begriff des Paradoxen, weil Begriffe *per definitionem* bestimmt sein müssen und folglich Begriffe, die keine extensionale Stopprege kennen, in die Gefahr geraten, ihren Status als Begriff zu verlieren.

Unanschaulichkeit und Orientierungslosigkeit evoziert, daß er zugleich ein Ort des Entstehens von Leben ist, aber auch ein Ort der Verwandlungen, der Maskeraden und des Versteckens, prädestiniert ihn dazu, die Unübersichtlichkeit des Lebens, der Welt und der Geschichte tropologisch in *unanschauliche Bildlichkeit* zu übersetzen.

Vor allem aber verbindet sich die Vorstellung ‚Wald‘ mit dem Begriff des Textes. Die Bäume stehen im Wald wie die Buchstaben auf dem Papier. Die verschlungenen semantischen Wege poetischer Textualität finden ihr Pendant im labyrinthischen Wesen des Waldes. Die Wurzeln der Bäume und ihr rhizomatisches<sup>14</sup> Zusammenwachsen rufen die Idee einer poetischen Etymologie hervor, welche, folgt man Roman Jakobson, mit der sekundären Neumotivierung der Sprache in der poetischen Funktion<sup>15</sup> aller Dichtung innewohnt. Selbst das Rauschen ist auf eine Ebene des Textes beziehbar, die Kristeva mit dem Konzept der *chora* zu erfassen versucht hat<sup>16</sup> und auf deren Vorhandensein Jurij Lotmans Idee einer ästhetischen Informationsdichte reagiert.<sup>17</sup> Daß der poetische Text ein Ort der Verwandlungen ist, ist dem Verfahren der Dichtung, konstruktive Mimesis zu sein, eingeschrieben. Die linguistischen Konzeptualisierungen semantischer Pläne führen, sofern sie graphisch notiert werden, regelmäßig zu einer Bildvorstellung hochkomplexer, sich überschneidender, aber unorganisierter Pfade, die sich wie Spuren auf dem Boden des Waldes abzeichnen. Poetische Textualität kann und wird im Vorstellungsbereich des Waldes begriffen. Nicht zufällig gibt es eine Textsorte, die dies in ihrem Namen trägt: *silvae poeticae*, poetische Wälder.<sup>18</sup>

Man könnte eine Kulturgeschichte des Waldes ebenso schreiben wie eine Literaturgeschichte des Waldes. Unwillkürlich verbindet ein deutscher Leser die Idee des Waldes in der Dichtung mit der Romantik.<sup>19</sup> Seltsamerweise weist aber gerade der Realismus viele Waldgeschichten auf. Vielleicht hat man diese Präsenz des Waldes als Reflexionsmedium für die Auseinandersetzung des Realismus mit der Romantik zu werten. Stifters Erzählwerk findet seinen exklusiven Ort im Wald, so in *Der Waldsteig*, *Der Hochwald*, *Witiko*. Storm schreibt seine

<sup>14</sup> Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: Rhizom, Berlin 1977.

<sup>15</sup> Zum Begriff der poetischen Etymologie vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt/Main 1979, S. 111–115.

<sup>16</sup> Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt/Main 1978, S. 36–49.

<sup>17</sup> Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, München, 2. Aufl. 1981, S. 118–121.

<sup>18</sup> Wolfgang Adam: Poetische und kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens „bei Gelegenheit“, Heidelberg 1988 (= Beihefte zum Euphorion, Bd. 22).

<sup>19</sup> Eichendorff, Fouqué, Tieck und E.T.A. Hoffmann, aber durchaus auch Brentano, Achim von Arnim und Novalis wären zu nennen. Nicht wenige Texte dieser Autoren haben ihren Handlungsort im Wald und alle enthalten poetologische Figuren, die den Wald als tropologisches System der Poesie denken.

Novelle *Waldwinkel*. Keller und C.F. Meyer kennen viele literarische Szenenentwürfe, die ihre poetische Imagination dem Wald schulden. Und Raabe? Das *Odfeld* braucht den Wald, der Fluchtweg in *Hastenbeck* ist ein Waldgang, *Else von der Tanne* spielt im Wald und die *Krähenfelder Geschichten* erkunden, so meine These, eine ganze Poetologie des Waldes. Schließlich: Stifter, Storm und Raabe betonen in nahezu insistenter Wiederholung, daß ihre Imagination des Waldes historisch zu einem Zeitpunkt stattfindet, zu dem der Wald in seinem Bestand gefährdet ist, weil sich die moderne Zivilisation in ihn hineinarbeitet. Der poetologische Wald wird bei den Realisten als poetisch vorgestellter Wald zu einem sentimentalischen Reflexionsmedium.

### III.

Seitdem in der Raabeforschung das überraschende und sofort evidente Theorem auftauchte, daß Stopfkuchen, Raabes vielleicht hintergründigster Erzähler, eine reine Lügengeschichte erzählt und den gesamten narrativen Prozeß als Münchhauseniade aufführt,<sup>20</sup> begleitet der Verdacht, Raabes Texte fabulierten ihre erzählte Welt als großangelegtes Täuschungsmanöver, jede Lektüre. Das Schopenhauersche Erbteil, welches die Welt aus Wille und Vorstellung entstehen läßt und auf ihre Nichtsubstantialität mit Verneinungsfiguren reagiert, macht aus den Texten, sind sie diesem Verdacht erst einmal ausgeliefert, ganz besondere poetologische Wälder. Die *Krähenfelder Geschichte Zum wilden Mann* faltet den Wald so in sich ein, daß er im Inneren des tropologischen Erzählsystems zu einer Text-Metapher wird, die untergründig den Erzählprozeß torpediert und eine Konvergenz aus semantischer Entleerung und verquerem Ästhetizismus zu formieren versucht. Kristeller, so lautet die These, versucht den Wald, den inneren wie den äußeren, loszuwerden. Um welche Entleerung geht es?

Kristellers Freund August erscheint als Teufel oder als Teufelsbündner. Seine Alterslosigkeit wird betont (vgl. BA 11, S. 229), seinen Kopf hält er zur Erde gesenkt (vgl. BA 11, S. 182), einen wirklichen Namen hat er sowenig wie Mephisto (vgl. BA 11, S. 181),<sup>21</sup> die Stadt betritt er nicht, er bleibt außerhalb ihrer Mauern (vgl. BA 11, S. 182f.). Eine Art Teufelspakt findet statt, indem Augustin Geld in Form von Staatspapieren gibt – eine Reminiszenz an Goethes *Faust II* –, im Gegenzug aber die Frau nimmt und später das nur geliebene Geld mitsamt

<sup>20</sup> *Johannes Graf | Gunnar Kwisinski*: Heinrich Schaumann, ein Lügenbaron? Zur Erzählstruktur in Raabes „Stopfkuchen“. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft [im folgenden: JbRG] 1992, S. 194–213.

<sup>21</sup> In Goethes „Faust“ kennt der Protagonist den Namen Mephistos nicht; nur einmal sagt er ihm im Traum, sonst aber ist der Teufel ohne Namen – wovon uns die Göttin Zauberzichen, durch Namensmagie beherrschbar zu sein.

Zinseszins zurückfordert. Kristeller gibt sein Blut und seine Seele (vgl. BA 11, S. 184). Eine Teufelsverschreibung Augusts wird in der von ihm berichteten Szene mit dem Schwarzen angedeutet (vgl. BA 11, S. 205), zugleich aber scheint August in seinem Kampf „in der Tiefe seiner Seele“ (BA 11, S. 194) dem Teufel Widerstand zu bieten.

Dieses enge Puzzle von Motiven und Hinweisen auf eine Teufelssemantik<sup>22</sup> dient dem Text aber zu einem anderen Ziel. Kristellers Lebenslauf, dessen leidlicher Erfolg sich dem teuflischen Geld verdankt, erscheint dem rückblickenden Mann im Bild des Waldes, aus dessen Innerem er nie entkam; nicht außerhalb der Apotheke und in ihr erst recht nicht. Die Möglichkeit zur Exorzierung des Teufels, die sich ihm an seinem Geburtstag bietet, ergreift er, um in einer radikalen Schopenhauerischen Geste nicht allein den Wald, sondern allen Besitz und alle Weltverbundenheit zu negieren. Die Teufelssemantik ist nur auf der inszenatorischen Erzähloberfläche als Motivierung des narrativen *Procederes* notwendig. Tiefer, auf der genotextuellen Ebene, scheint Raabe ein Kalkül zu entwerfen, in dem er den Wald zu entleeren sucht und einen Ort jenseits aller Topologie anstrebt. Im Kern von Raabes Erzählprojekt ist, so die These, ein Ikonoklasmus virulent. Ob Raabe auf diese Weise den Wald los wird oder ob er nur tiefer in ihn hinein gerät, wird zu prüfen sein.

Ein unscheinbares Motiv wendet die Teufelssemantik poetologisch. Die abendliche Erzählgemeinschaft rückt dem Agonista an den Ellbogen,<sup>23</sup> der vorher, in dem Bericht des Teufelsbündners, der Ort war, an dem der Teufel immer zu Diensten ist.<sup>24</sup> Auf dem Tisch, an dem erzählt wird, liegt während der ganzen ergehenden narrativen Analysis der alte Brief, in dem August dem Apotheker das Geld übermacht. Kristeller „stützte [...] den Ellbogen darauf“ (BA 11, S. 202), als der fremde Gast erscheint. Später ist es Agostin, der nach der grausigen Erzählung seiner ersten Hinrichtung „beide Ellbogen auf die Platte stützte und munterer denn je um sich schaute“ (BA 11, S. 216).<sup>25</sup> Es zeigt sich, daß der ganze Erzählprozeß gleichsam von einem Dritten, der schräg hinter den Erzählinstanzen am linken Ellbogen steht, gesteuert wird.

Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgehen können, daß dies schon zu Beginn der Fall ist, als die allegorisierte Erzählung sich durch das Unwetter unter ihr schützendes Dach flüchtet. Der entsprechende Satz hat seine Tücken:

<sup>22</sup> Vgl. in der Forschung die genauere Analyse bei *Hoffmann* (wie Anm. 2).

<sup>23</sup> „Sie waren ihm so dicht an die Ellbogen gerückt, daß ihm die Luft auszugehen schien“ (BA 11, S. 218).

<sup>24</sup> „Erinnert Euch meiner und ruft mich, wenn ihr mich braucht; ich stehe immer an Euerm linken Ellbogen“ (BA 11, S. 205) – so spricht die schwarze Teufelsgestalt und Agostin bestätigt, daß der Teufel ihm stets zu Diensten war.

<sup>25</sup> Zitat aus Gründen der Flexion leicht umgestellt.

Pferdehufe, Rädergeroll, Menschentritte hinter uns? Wer weiß?

Wir eilen weiter, und plötzlich haben wir das, was wir so sehnhch 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, S. 162]

Der *pluralis majestatis*, der hier als der gewundene Weg der Erzählung figuriert, hat den Teufel immer schon im Nacken<sup>26</sup> oder besser gesagt: hinterm Ellbogen. Denn was als Rädergeroll zu hören ist, wird aller Wahrscheinlichkeit nach die Kutsche des Landphysikus Dr. Eberhard Hanff sein,<sup>27</sup> der wenig später den unheimlichen Gast in die heimliche Geburtstagsrunde bringen wird.<sup>28</sup> Somit ist der Eintritt der Erzählung in die Erzählung – wir haben es hier a priori immer nur mit einer Metanarration zu tun (fast unnötig, es zu erwähnen...) – auch schon der Eintritt des Teufels. In diesem frühen Stadium hat sich die Erzählung freilich noch nicht umgeschaut, um hinter sich den anderen Erzähler zu erblicken. Sie hat in diesem Moment genug damit zu tun, der „plötzlichen Wendung des Weges um dunkles Gebüsch“ zu folgen. Die plötzliche *Wendung*, die als narrative *reflexio* zu lesen ist, führt die Erzählung nur um einen hohen Preis vom Dunkel ins Licht der Apotheke. Denn „zu unserer Linken dicht am Pfade“ geht der Teufel, und folglich wird das von Menschenhand angezündete Licht, dem man nur durch eine *Wendung* durch dunkles Gebüsch ansichtig wird, ein nicht allzu aufklärerisches sein. In der Tat verdankt sich ja die Existenz der Apotheke dem teuflischen Geld, so daß selbst das Licht hier nur wenig Beruhigung schenken kann. Daß der selbstreflexive Gang der Erzählung, ihre *poetologische Wendung*, durch dunkles Gebüsch geht und daß „ringsum rauschende, tiefende Bäume“

<sup>26</sup> Im Nacken sitzt dem August als Alp auch die kopflose Leiche des von ihm Hingerichteten: vgl. BA 11, S. 216.

<sup>27</sup> Zum Bericht der Hinzukommenden über ihre nächtliche Kutschfahrt vgl. BA 11, S. 201.

<sup>28</sup> Mein kleines Wortspiel mit den Adjektiven „unheimlich“ und „heimlich“ spielt auf Freuds kleinen Aufsatz über das Unheimliche an. In der Tat läßt sich die ganze Erzählung einer psychoanalytischen Lektüre unterziehen. Zur Semantik des Unheimlichen gehört, daß die heimelige Erzählgemeinschaft von einem unheimlichen Gast heimgesucht wird, der sich als der ursprünglich Vertraute herausstellt. Das Vertrauen aber betrifft wiederum ein sexuelles Phantasma (sofern man den Mythologemen Freuds folgt). Denn der Blutstuhl erinnert in der Suche Kristellers nach dem Moos in den Spalten an den gynäkologischen Stuhl. Die vaginale Spalte, bedeckt durch Schamhaar, wird in das Bild des botanisch nach seltenem Moos Suchenden übersetzt. Daß Kristeller die Geliebte nicht ehelicht und daß August die enthauptete Leiche wie einen abgetrennten Phallus überm Rücken an den Ort der Untersuchung schleppt, deutet auf eine tiefe Schuldverstrickung der beiden frauenlosen Männer hin, deren Untergrund man aus einer genaueren Analyse ableiten könnte. Etliche Motive deuten darauf hin, daß Kristellers Braut die blutige Abtreibung eines von August gezeugten Kindes nicht überlebte und daß August in seiner Verzweiflung eine Selbstverstümmelung vornahm. – Derlei Spekulationen seien dahingestellt. Da sich energetisch intensive Bilderfluchten stets auf der Folie der sexuellen Ursachen lesen lassen, ist die Beweisraft des Angedeuteten nicht groß.

(ebd.) den Raum der gesprochenen Worte umgeben, markiert deutlich, daß der Wald mit seinen Wendungen der Erzählung ebenso im Rücken steht, wie es der am linken Ellbogen mitgehende Teufelsbündner tut und wie es Kristeller, sich auf den entscheidenden Brief mit dem Ellbogen abstützend, in der körperlichen Geste unbewußt vollzieht.

Es sollte deutlich geworden sein, daß Raabes Erzählung nicht nur vom Teufel erzählt, sondern vielmehr den Teufel und den Wald als Bedingung des Erzählens in sich aufgenommen hat. Von der Ebene der poetischen Gegenstände sind durch die Textverfahren Wald und Teufel auf die Ebene der poetologischen Bedingungen versetzt worden.

Die Poetologie des Textes bringt den Wald und den Teufel aber in eine noch engere Führung. August betont in seiner Erzählung, er habe sich in dem Moment, in dem er die europäische Lebensbürde abwarf und sein Leben riskierte, frei wie ein Dichter gefühlt: „juchhe, wie der Dichter stellt ich meine Sache auf – nichts!“ (BA 11, S. 219). Seine Eigentumslosigkeit – „du bist als ein eigentumsloser Bettler in deiner Verwirrung in die Welt hinausgelaufen“ (BA 11, S. 217) – wird zur ästhetischen *conditio sine qua non*.

Denn es ist der „nötige Humor“ (ebd.), der jeden sein Leben erzählen läßt und das erzählerische Dichten an die Stelle des Eigentums stellt. Dieser Begriff des Humors, dessen Begriffsgeschichte im 19. Jahrhundert so verschlungen und komplex ist,<sup>29</sup> kennt nicht nur bei Raabe eine zutiefst metaphysische Dimension. Bereits Jean Paul hat den Humor als Weltvernichter und reflexives Schweben gekennzeichnet,<sup>30</sup> eine Deutung, die Schopenhauer aufnimmt: „Demnach beruht der Humor auf einer besondern Art der Laune (wahrscheinlich von Luna), durch welchen Begriff in allen seinen Modifikationen ein entschiedenes Überwiegen des Subjektiven über das Objektive bei der Auffassung der Außenwelt gedacht wird.“<sup>31</sup> Legt man diese Definition des Humors zugrunde und kombiniert sie mit dem ebenfalls durch Schopenhauerismen getönten Raabeschen Zentralbegriff der Eigentumslosigkeit,<sup>32</sup> dann führt die semantische Summe zu der naheliegenden These, daß August/Agostin seine Erzählung und überhaupt die ganze Teufelsgeschichte frei wie ein Dichter im weltvernichtenden und selbsterschaffenden Humor erfunden hat. Es mag für eine solche Erfindung durchaus ein ökonomisches Interesse, nämlich das der Rückerstattung der einstmals gezahlten Finanz-

<sup>29</sup> Vgl. Art. „Humor“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 66–85.

<sup>30</sup> *Jean Paul: Vorschule der Ästhetik*. In: *Ders.: Sämtliche Werke*. Hg. von Norbert Miller, Bd. I.5, Darmstadt 2000, S. 124–144 (§§ 31–35).

<sup>31</sup> *Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke*. Hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen. Bd. 2, Darmstadt 1961, S. 134.

<sup>32</sup> Nachweise zu führen, erübrigt sich angesichts der Tatsache, daß beinahe das gesamte ältere Personal Raabes dem Ideal der Eigentumslosigkeit folgt. Verwiesen sei auf Velten Andres aus den „Akten des Vogelsangs“ und auf den Eremiten Konstantin aus der Erzählung „Vom alten Proteus“.

mittel, vorhanden sein.<sup>33</sup> Wichtiger aber und dem Verstehen des Textes auferlegt ist die Frage, warum Kristeller dieser Geschichte so bereitwillig folgt und sich seinerseits in den Zustand der Eigentumslosigkeit versetzt. Die Vermutung drängt sich auf, er folge ebenfalls dem Ideal der Weltverneinung und inszeniere seinen letzten Lebensabschnitt als Poetologie des freien humoristischen Erfindens. Man hätte dann von einem Raabeschen Ästhetizismus zu reden, der sich aus der Kombination von Schopenhauer, Münchhauseniade, Humorbegriff und mystischer Eigentumslosigkeit ergäbe und in ein freies Erfinden der Welt aus Wille und Vorstellung mündet.

Die Erzählung stellt den Bankrott der Apotheke infolge des an Agostin zurückbezahlten Geldes nur dem ersten Blick als elenden Ausverkauf dar. Kristeller zahlt das Geld aus, ohne mit dem Schicksal zu hadern. Den Verkauf seines Landes und des Inhalts seiner Apotheke kommentiert er in einer Mischung aus Schicksalsergebenheit und Erleichterung darüber, dem Ballast des Besitzens entronnen zu sein.<sup>34</sup> Die Lebensrückschau des alten Kristeller entpuppt sich als Nullsummenspiel, in dem ein geliehenes Geld und ein geliehenes Schicksal – die „unheimliche Bekanntschaft“ als „das Mysterium in meinem Leben“ (BA 11, S. 181) – zurückerstattet werden wie eine Erzählung, die im Moment ihres Erzähltwerdens als reine Gabe im Akt selbst vergeht.<sup>35</sup> Was ihm bleibt, sind einzig die Briefe der am Hochzeitstag verstorbenen Braut als *flores poeticae* (vgl. BA 11, S. 171) und als Möglichkeit, in der Anrufung ihres Namens eine weitere Narration zu fabulieren.

Die Erzählung folgt in ihrer Grundfigur genau der plötzlichen Wendung des Weges, die anfangs annonciert wurde (vgl. BA 11, S. 162, s.o.), um unter ihr schützendes Dach zu kommen – ein Dach, das freilich allzu locker liegt und eher so durchlässig zu sein scheint, wie das reine Fabulieren es ist. Denn es bleibt

<sup>33</sup> Adolf Muschg berechnet mit helvetischer Akkuratess, daß das Geschäft, das August/Agostin machen würde, ein schlechtes ist. Verlangt er das vor dreißig Jahren geliehene Geld plus Zinseszins zurück, so ist die Summe, die er bekommt, viel zu gering. Bei soliden Kreditinstituten nach üblichen Zinssätzen angelegt, müßte ihm ein Vielfaches ausgezahlt werden. Folglich sind Zweifel darüber angebracht, ob die Entzifferung des Textes über das sozialhistorische Scharnier einer ökonomischen Motivation zu leisten ist. – Vgl. *Adolf Muschg: Der leere Blutstuhl. Einige Bemerkungen über Wilhelm Raabes Erzählung „Zum wilden Mann“*. In: *JbRG* 1994, S. 85–93.

<sup>34</sup> „Wer wird so den Kopf hängen lassen? Du sollst jetzt einmal zu deinem Erstaunen gewahr werden, mit wie vielerlei unnützem Gerümpel wir uns allgemach auf unserm Lebenswege bepackeselt hatten. Daß wir die Landwirtschaft – die Sorge und den Verdruß um Wiese und Feld loswerden, ist im Grunde auch nicht so übel und jedenfalls nicht das Schlimmste“ (BA 11, S. 254).

<sup>35</sup> Den Akt des Erzählens als reine Gabe zu denken, die auf eine Gegengabe Verzicht tut, unternimmt *Jacques Derrida* (*Zeit geben*. 1. Falschgeld, München 1993). Daß das Erzählen das vollkommene Verschenken ist, dessen performative Einmaligkeit nicht wiederholbar und nicht verrechenbar ist, präsentiert er als die jüngste Form, die Raabes Beginn der Eigentumslosigkeit mit seiner Poetik des freien Erfindens verbindet. Authenticated

alles offen: Hat Agostin eine reine Lügengeschichte aufgetischt? Ist Kristeller auf sie hereingefallen oder hat er auf sie hereinfliegen wollen, um dem aufschneiderischen Freund in der radikalen Option zu folgen, besitzlos und frei wie ein Dichter zu sein? Wäre in diesem Fall die Erzählung, die nur äußerlich mißlungene Tauschgeschäfte darstellt, in ihrer poetologischen Tiefe eine erfolgreiche Transaktion? Statt den ökonomischen Niedergang zu beklagen, statt dem Teufel ausgeliefert zu sein, statt die tote Braut zu betrauern, hätte Agostins Erzählen Kristeller zu einer narrativen Katharsis verholfen.<sup>36</sup>

Und der Wald? Kristeller verbleibt in einem kahlen und ausgeräumten, von seinen Archiven und Geschichten bereinigten Haus. Unter diesem Dach sind keine Gegenstände mehr, aus denen Geschichten gezogen werden könnten. Der innere Wald, als dessen Inbegriff die Apotheke eingeführt wurde, hat sich ebenso aufgelöst wie der äußere. Damit ist der tropologische Knoten, der das gesamte Erzählsystem in Gang gehalten hat, durchschlagen. Die Mythologie des Blutstuhls, die Rezeptur der Kräutermixturen, die spannungsgeladene poetologische Wendung der Waldmetapher von einer Innen / Außen-Inversion hin zu einer Metapher für die Orientierungslosigkeit in der Welt ist in sich kollabiert. Das Erzählen geht in der denkbar radikalsten *Wendung* seines Weges den eigenen Bedingungen auf den Grund. Er besteht darin, daß der Erzählprozeß in der intersubjektiven Kommunikation aus humoristischem Willen und narrativer Vorstellung eine Welt erfindet, die ironischerweise die zwei Seiten hat, von innen her eine reine Negation des Bestehenden zu sein und von außen die realistische Sozialibilität zu erhalten. Die Tropologie des Waldes, die in der Anfangsbeschreibung die Struktur eines starken *double binds* hatte, löst sich in diesem Prozeß auf. Raabes Text beschreibt einen Realismus, der die Lebensphantasmen und das Begehren der Subjekte auf den Nullpunkt reduziert und nur noch locker, für die Außenkommunikation aber hinreichend, die bürgerliche Lebensfähigkeit sicherstellt. Die Szenarien solcher Nullpunkte lassen sich auf der tropologischen Ebene als der Versuch beschreiben, ein Jenseits der Bilder, Vorstellungen und Modelle zu erreichen, um dem Bereich der Bilder und ihrer Suggestion zu entkommen. Die Besitzlosigkeit des im kahlen Haus verbleibenden Kristeller ist das Ergebnis einer ikonoklastischen Bilderpolitik, in der das selbst schon unanschauliche Bild des Waldes nur um den Preis der Vernichtung des Bildlichen durchgestrichen wird.

<sup>36</sup> Widerspricht diese Lektüre dem Ende der Geschichte? Im vorletzten Satz (BA 11, S. 256) ist zu lesen, daß die Vermutung, Kristeller habe sich verspekuliert, nicht ganz unwahrscheinlich sei. Aber er hat sich in „schlechten Papieren“ verspekuliert, wohl aber nicht in der anderen Buchführung seiner lebensmetaphysischen Spekulation. Daß er es ablehnt, sich an seinen brasilianischen Freund zu wenden (letzter Satz), ist nur konsequent. Denn ein solcher Humor, der sich seine Vernichtung in einem freien Akt erschaffen ist, durch keine Referenz zu salvieren.

## IV.

Die *Krähenfelder Geschichten* durchqueren einen erzählerischen Kosmos fundamentaler Bildvorstellungen. Vom Wald handeln *Zum wilden Mann* und *Frau Salome*. Die Erzählung *Höxter und Corvey* findet ihren bildlichen Fokus in der Vorstellung der Übersetzung, nämlich des Transfers über den Fluß als Bild des metaphorischen Prozesses, der in der Erzählung als Kampf- und Vermittlungshandlung religiöser Systeme verhandelt wird. *Eulenpfingsten* denkt die Kartographie der Großstadt als dasjenige System zu gehender semantischer Wege, das den Streit in seiner historischen wie familiensemantischen Dimension schlichtet. *Die Innerste* projiziert die Handlung in das Bild eines ungezähmten Flusses, dessen Eigenschaften die energetischen Austauschhandlungen personifizieren. *Der alte Proteus* schließlich versetzt diese ganze Enzyklopädie fundamentaler Orientierungsbilder in ein komplexes selbstreflexives Spiel, das die Verwandlung, das Gespenstischwerden der sozialen Akte und die vollkommene Ironisierung der tropologischen Erzählmodelle in eins setzt. Alle Erzählungen enden in einem Nullpunktszenario, das sich der bildlichen Hintergrundsmodelle, die die Narration leiten, entledigt. So erzählt Raabe immer wieder aufs Neue die Geschichte vom Ende des Geschichtenerzählens, indem er den Bildsystemen auf den Grund geht und die tropologisch-energetische Basis des Erzählprozesses trocken legt.

„Die Wege sind so lang, so lang, und in den Wäldern geht man in die Irre“ (BA 12, S. 63), sagt in *Frau Salome* Eilike Querian. Aber auch ihr Weg an den reinen Nullpunkt, der schlicht nur die leere Realität ist, benutzt den Wald nur. Das Mädchen, das seinem Vater entfliehen muß, der als genialischer Künstler die Tochter als Nacktmodell seiner verstiegenen prometheischen Bildhauerei mißbraucht, steht, als es diesen Satz sagt, vor einer Entscheidung, die subjektiv mit der von ihm empfundenen „Qual des Alls“ (ebd.) zu tun hat, philosophisch aber eine andere Dimension kennt. Die auf derselben Seite zitierten Begriffe Jakob Böhmes, die vom ewigen „Kontrarium zwischen Finsternis und Licht“ (ebd.) handeln und den Begriff „Quall“ (ebd.) einführen, verknüpfen sich mit der Entscheidung, die Eilike zu treffen hat. Denn Böhmes Begriff meint – zumindest in Raabes narrativer Darstellung – die *qualitas*, die zwischen Licht und Dunkel unterscheidet und vor die Qual der Entscheidung stellt. Eilikes Qual geht nur scheinbar in den Wald, dessen Wege in die Irre gehen. Als Schlange<sup>37</sup> und Tier<sup>38</sup> benutzt sie den Wald als Medium der Verwandlung. Sie geht den schmalen Streifen des Forstes, der ihr Bergdorf mit dem am Fuße des Harzes gelegenen Landsitz

<sup>37</sup> „Mit einer schlängeingleichen Behendigkeit“ (BA 11, S. 59); „geschmeidig wie eine Schlange“ (BA 11, S. 62). Die Eigenschaften der Schlange teilt Eilike mit der Baronin Salome, vgl. BA 11, S. 68, 77.

<sup>38</sup> „Das Mädchen hatte sonst den Schatz der Tiere“ (BA 11, S. 60); „sich ein Tier wie ein Katz“ (BA 11, S. 62).

der Frau Salome noch lückenlos verbindet,<sup>39</sup> um dort aus dem Wald heraus- und in die Menschwerdung einzutreten. Das „Reich der Finsternis“ (BA 12, S. 88), nämlich das Haus, in dem der Vater in einer Höllenszenerie seine Tongruppe formt, und die elegante Villa der Baronin Salome figurieren Böhmes Kontrarium, dessen topographischer Zwischenraum die Qual, in der die *qualitas* entschieden wird, im Bild des Waldes und der in ihm geschehenden Verwandlung vorstellig macht. Was Eilike derart bewältigt, läßt sich als absolute Katharsis beschreiben. Sie wird durch das Feuer, das mit dem Haus des Vaters und mit dem Bergdorf überhaupt die ganze Vorstellung des Harzes als Hexenküche vernichtet, ins Bild gesetzt. Der Feuersturm, der die Szenerie des Unheils erfaßt, vernichtet ikonoklastisch selbst noch die Bilderwelt, die die Erzählung steuerte, bevor sie den Nullpunkt eines von allen Bildversuchungen befreiten, aber freilich nicht mehr erzählbaren Lebens erreicht.

Einem identischen Ikonoklasmus folgt die Erzählung *Die Innerste*. Der Name ‚Innerste‘ bezeichnet zugleich den ungezähmten Fluß und die unheilbringende Frau,<sup>40</sup> die im finalen Kampf in das Eis einbricht und als Leiche unter der Eisedecke des Flusses entlang treibt.<sup>41</sup> Die Innerste wird in der Innersten versenkt, als würde die Innerlichkeit in sich selbst zu Grabe getragen. Daß der Text den Fluß als das Innerste des Gebirges und des Waldes formiert,<sup>42</sup> macht aus der Erzählung eine weitere Raabesche Metanarration. Denn das Rauschen und Singen ist als die Stimme der Innersten die Stimme des Waldes, die nun untergründig den Sagenschatz murmelt,<sup>43</sup> ihn aus dem Gebirge in die Ebene trägt und unschwer als Murneln der Bilderflucht von Raabes poetologischen Wäldern entzifferbar ist.

Auch hier hat die Erzählung ihr Ziel darin, die Bedingungen dafür zu erzählen, daß sie die letzte Erzählung sein wird. Denn erzählt wird aus einer Vergangenheit, deren Besiegeltsein aus der prosaischen Tatsache herrührt, daß die Innerste inzwischen reguliert worden ist und folglich kein eigenes Wesen mehr zeigen kann. Die metaphorologische Basis der Narration schwindet mit dem Schwinden der Wälder und dem Reguliertsein der Flüsse. Raabes dem ersten Anschein nach naturwüchsiges Erzählmodell flüchtet sich deshalb in die Vergangenheit, weil in ihr die romantischen Bedingungen einer noch von Lebenswirklichkeit erfüllten Naturerfahrung rekonstruierbar sind. Freilich wird ein zweiter Blick zeigen, daß Raabe Strategien kennt, seine immanente Romantik zu dekonstruieren.

<sup>39</sup> „Eine Wiese stieg im Rücken der Villa aufwärts am Berge bis an den Wald“ (BA 11, S. 66).

<sup>40</sup> Mehrmals wird Doris Radebrecker, die schöne Tochter aus dem Räuberneß der Gebirgsmühle, als Innerste bezeichnet: BA 12, S. 130, 141, 164, 168.

<sup>41</sup> Vgl. BA 12, S. 193.

<sup>42</sup> Vgl. BA 12, S. 161.

<sup>43</sup> Zum Rauschen des Flusses als Prosopopöie des Dichtens vgl. BA 12, S. 69.

## V.

Schon in der Erzählung *Zum wilden Mann* hat sich der tropologische Transfer angedeutet, die moderne Lebenswelt in der Metapher des Waldes zu denken. *Eulenpfingsten* macht mit dieser Möglichkeit ernst. Die Familienversöhnungsgeschichte, die zugleich eine Aufarbeitungsgeschichte vergangenen Unrechts ist, das aus feudalistischen Zeiten datiert, realisiert sich als eine Staffel verlängerter Spaziergänge, bei denen die Konfliktpartner durch forcierte Bewegung ihre Erregungsabfuhr organisieren. Das Terrain dieser Dauerläufe durch Streitsemantiken ist die Großstadt Frankfurt. Die Erzählbewegung schreibt sich in die Karte der Stadtlandschaft ein, wie es in den anderen der *Krähenfelder Geschichten* mit Naturlandschaften geschieht. Man könnte die Straßenzüge des Frankfurter Stadtteils Sachsenhausen mit Energieströmen vergleichen, die denen der ‚Innersten‘ ähneln, und die gesamte Karte mit derjenigen eines Waldes. Der Text benutzt ironisch genug das Bild der Wüste (BA 11, S. 434), das mit dem des Waldes darin übereinkommt, daß beide Vorstellungskomplexe Unanschaulichkeit evozieren: die Wüste durch Leere, der Wald durch Fülle. Deutlich wird in dieser Erzählung, daß Raabe die romantische Metaphorologie seines Erzählmodells in eine Metaphorologie der Moderne zu übersetzen sucht.

Das Hin und Her einer solchen Übersetzungstätigkeit ist – wie sollte es in der hochreflektierten und artistischen Metanarration Raabes anders zu denken sein – in den *Krähenfelder Geschichten* durch eine eigene Erzählung ins Bild gesetzt. Im zehnten Kapitel von *Höxter und Corvey* kann man in der wünschenswertesten Deutlichkeit den poetologischen Klartext reflexiver Metaphorologie lesen: „hier war das tertium comparationis“ (BA 11, S. 319). Es geht in dieser Erzählung um eine Übersetzung im wortwörtlichen Sinne. Über einen reißenden Fluß muß anfangs und am Ende mittels einer Fähre übergesetzt werden und in der Handlung müssen Kriegs- wie Religionsparteien ihren Streit in die friedensstiftende Verhandlung übersetzen. Der Übersetzer der Erzählung ist kundig, er stellt sich vor mit den Worten: „Ich bin gewandert und habe gesehen. Ich bin zurückgekommen mit Nachricht aus der Wüste und dem wilden Wald“ (BA 11, S. 297).

*Höxter und Corvey* ist im Rahmen der *Krähenfelder Geschichten* gleichsam die narrativierte Metapherntheorie, die den Transfer der metaphorologischen Basismodelle von der Romantik in die Moderne verhandelt, weil sie überhaupt die Übersetzung, das *meta-phorein*, erzählt.

In der Enzyklopädie des bildlichen Denkens der *Krähenfelder Geschichten* fehlt nun nur noch ein Verhandlungsschema – dasjenige des ständigen Wechsels der Metaphoriken als selbstreflexive Spirale und als permanente Virtualisierung der Metaphorologie. Die Erzählung *Vom alten Proteus* ist eine Gespenstergeschichte, die einen Einsiedler aus dem Wald in die Stadt zurücktreibt, um dort alle Verhältnisse kollabieren zu lassen, die den narrationserzeugenden Konflikt in Gang brachten. Weil die Erzählung nicht eine Übersetzung betreibt, sondern

die Entsubstantialisierung aller metaphorologischen Modelle,<sup>44</sup> zieht sie sich am Ende auf die formale Nullposition zurück. Übrig bleibt der alte Proteus, dessen proteisches Wesen derart unbestimmt ist, daß der Leser nicht weiß, ob er es mit einer Autormaske, mit einer Selbstdeutung des Erzählverfahrens oder einer Allegorie der Lesetätigkeit zu tun hat.<sup>45</sup> Es scheint fast, als wäre die sich einstellende Ratlosigkeit nicht das Ergebnis einer Souveränität, sondern einer begriffslos erfolgenden Reflexion.

## VI.

Raabes Modernität ist so radikal wie theorielos. Er erzählt realistisch und versucht intensiv, durch die zerbrechenden Bilder seiner Metanarration hindurchzu stoßen. Der Gehalt der ästhetischen Moderne, durch fortwährende Reflexionen auf die eigenen Voraussetzungsbedingungen einen Kanon der Verbote zu etablieren, führt bei Raabe zu einer Destruktion der sich aus der Romantik herschreibenden metaphorologischen Basis. Stets aufs Neue schreibt sich Raabe an den Punkt heran, der aus der Materialkonstellation den Nullpunkt des Narrativen herauszulesen sich anschickt. Keine seiner *Krähenfelder Geschichten* könnte auch nur einen Satz länger dauern. Der Apotheker, der im entleerten Haus sitzen bleibt und auf den Tod wartet; die Innerste, die nach der Regulierung keine Stimme mehr hat, die sie dem Erzählen leihen könnte; die Frankfurter Dauerläufer, die nach der Versöhnung die Tautologie des Diskurses wiederholen; Eilike Querian, die so vernünftig wird wie die Baronin Salome es schon ist und später einmal ihr vordem gewesenes Leben erzählen können wird; der alte Proteus, der sich selbst beim Verwandeln kichernd zuschaut: Diese Endgestalten täuschen Frieden nur vor, weil sie aus dem Unfrieden kommen. Aber tatsächlich sind sie dort angekommen, wo hinter Schopenhauers Wille und Vorstellung das reine Nichts wartet, das man, da keine Differenz namhaft zu machen ist, auch Realität nennen kann. Raabes Humanität entspringt einem Humor, der auf Äquidistanz zu den

<sup>44</sup> Schon auf der ersten Seite betreibt Raabe den Ausverkauf seines metaphorologischen Repertoires: „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 und 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 Bild seines Weibes geworfen. Es folgt das Feld – ein Wald – eine Eisenbahnlinie – eine Landstraße, auf der ein einsamer Hund trat, 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 Urwald Dickicht 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!“ (BA 12, S. 199).

<sup>45</sup> Die letzten Sätze der Erzählung erzeugen eine systematische Unklarheit: Proteus ist Konstantius, der Autor, die Erzählung und gezwungenermaßen der Leser. Authenticated

Lebensmächten gegangen ist. Das Leben, das in den finalen Konstellationen der Erzählungen kaum mehr denkbar ist, ist mitnichten ein befreites. Es ist eines, das negiert hat. Der Symbolismus hat diesem Gehalt eine Form gegeben, aber Raabe ist mit seinem so seltsam bewußtlosen und doch radikalen erzählerischen Wissen gleichsam vor der offenen Tür zur Avantgarde inmitten des Realismus stehen geblieben.