

Sonderdruck aus:

Realism and Romanticism
in German Literature

Realismus und Romantik
in der deutschsprachigen Literatur

Edited by
Dirk Göttsche and Nicholas Saul

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2013

Ralf Simon

Geschichtsverlauf und Subjektgenese

Zu einem Deutungsmuster romantischer Geschichtsphilosophie und der realistischen Korrektur bei Raabe (*Im Siegeskranze, Horacker*)

I.

Dass Poesie eine Rede in Bildern sei, ist ein alter Topos, dessen Vorkommen seit dem 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart umfangreich nachweisbar ist.¹ Der Terminus des Bildes meint in der Tradition einer solchen Theoriebestimmung des Poetischen durchaus nicht die Metapher oder überhaupt einen Tropus der Rhetorik, sondern vielmehr die in der Aisthesis der poetischen Texte manifest werdende Anschaulichkeit.² Was hier mit dem Terminus Bild gemeint sei, ist durchaus schwer zu bestimmen. Sicher ist, dass es sich nicht um sichtbare Bilder im Sinne des europäischen Tafelbildes handelt, aber auch nicht um innere Bilder, da wir offenkundig über einen Tatbestand reden, der in vorliegenden Texten manifest zu machen ist und nicht erst im Rezipienten entsteht. Die Theorie des poetischen Bildes muss durch dieses Nadelöhr hindurchgefädelt werden, ihren Gegenstand weder im sichtbaren noch im inneren Bild zu haben. Das poetische Bild manifestiert sich gerade dort, wo es auf sein vermeintliches Gegenteil trifft: im Text, als Text.

Unterstellt man, dass sich diese anspruchsvolle Theorieaufgabe, die eigentlich zu den zentralen poetologischen Fragen der Literaturwissenschaft gehören sollte, nicht einer Lösung, aber immerhin einer anspruchsvollen und theorieintensiven Thematisierung unterziehen ließe, bleibt selbst dann im Feld der Bildtermini ein bestimmtes Ensemble von Begriffen ungeklärt.

1 Vgl. dazu: Ralf Simon. *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke*. München: Fink, 2011, S. 15-21, sowie die Nachweise in: Ulfert Ricklefs. „Bildlichkeit“. *Fischer Lexikon Literatur*. Hg. Ulfert Ricklefs. Frankfurt/Main: Fischer, 2002, Bd. 1, S. 260-320.

2 Gottfried Willems. *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer, 1989.

Weltbild, Geschichtsbild, Menschenbild: diese etwas angestaubten, aber zweifelsohne wirkmächtigen und nicht eigentlich zu verhindernden Begriffe harren nach wie vor einer Analyse, die aufzunehmen den entstehenden Bild-Wissenschaften angelegen sein sollte.

Der vorliegende Aufsatz kann sich einer solchen Theoriearbeit nicht unterziehen, aber es soll versucht werden, anhand einer geschichtsphilosophischen Argumentation die in Rede stehenden Begriffe auf einer operativen Ebene – also durch den Gebrauch – an eine Reflexion zu binden. Gegenstand ist die Frage nach der Imagination des Geschichtlichen in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere bei Raabe, wobei eine Etappierung im Ausgang vom 18. Jahrhundert vorgeschlagen wird, um das Verhältnis von Geschichtsbild, Menschenbild und Weltbild (im Sinne von ästhetischer Welt) zu thematisieren. Dabei wird sich zeigen, dass eine mehrfach verschlungene Dialektik von Romantik und Realismus zu buchstabieren ist.

II. Geschichtsverlauf und Ichgenese: Romantik

Erzählen wir eine Geschichte (entwerfen wir ein Geschichtsbild)³, deren Fluchtpunkt einige Texte von Wilhelm Raabe sein sollen.⁴ Wielands *Geschich-*

3 Die folgenden Ausführungen entwerfen ein sehr weites Panorama. Zu jedem Schritt ließe sich eine Diskussion über Alternativen und über Methodenfragen anzetteln. Eine umfangreiche Literaturrecherche wäre dokumentierbar. Um den Aufsatz in pragmatischen Umfängen zu halten, wird das gelehrte Beiwerk eher sporadisch angeführt.

4 Andere Geschichten sind erzählbar, z.B. die von der aufklärerischen Geselligkeit über das romantische Symphilosophieren bis hin zu Fontanes Causerie. Oder es wäre die Geschichte des Idealismus von Kant über Fichte zu Novalis und Schlegel, weitergeführt bis zu Hegels absolutem Idealismus und mündend in die realistischen Konzepte des Realidealismus zu rekapitulieren. Soziologisch ließe sich eine Bindung der Literaturgeschichte an die Rhythmik der Ausdifferenzierungen des langen 19. Jahrhunderts denken und also eine Reflexion über die Romantik als Insiderepoche in der Unterscheidung zum Realismus als einer gesellschaftlich ausdifferenzierten Formation der bürgerlichen Öffentlichkeit (vgl. dazu den Hintergrund bildend: Jürgen Osterhammel. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. 5. Aufl. München: Beck, 2011). Zudem: eine Narration, die auf Raabe abzielt, folgt anderen Etappen, als eine,

te des Agathon (ab 1766) ist, so Lessing, der erste Roman, der einem denkenden Kopfe von klassischem Geschmacke angemessen sei.⁵ Zu den vielen Gründen, die man für diese Aussage anführen könnte, gehört gewiss derjenige, dass Wieland zum ersten Mal eine geschichtliche Welt in einem nichtantiquarischen Sinne vorstellig macht. Die Antike als Schauplatz der poetischen Fiktion war im Barockroman des 17. Jahrhunderts vor allem eine Welt der Kulisse und ebenso eine Welt, die als Sammelplatz einer antiquarischen Gelehrsamkeit⁶ diente. Als konkrete Lebenswelt vorgestellt wurde sie erst bei Wieland, der vor den Augen seiner Leser eine in der Tat vollkommen neue Form der ikonischen Präsentifikation entstehen ließ. Es ging nicht mehr um die Projektion einer im Kern ahistorisch verstandenen Anthropologie in die Kulisse einer ebenso ahistorisch verstandenen Vergangenheit, sondern vielmehr um die Konvergenz zweier nunmehr eminent geschichtlich aufgefasster Einheiten. Bei Wieland wird zum ersten Mal im deutschen Roman das Ensemble der Protagonisten so konzipiert, dass sich Charaktere substantiell entwickeln und verändern, also eine romaninterne Geschichte bekommen. Diese *innere Geschichtlichkeit des Subjekts* korrespondiert dem Wissen, dass antike Subjektkonstruktionen sich von modernen unterscheiden, so dass Wieland mit seinem antiken Personal der gegenwärtigen Leserschaft durchaus eine doppelte Alteritätserfahrung zukommen lässt. Entsprechend ist die *dargestellte antike Lebenswelt* ein Gegenentwurf zur Lebenswelt des 18. Jahrhunderts. Man sieht sofort, dass dieser Schritt einer *ästhetischen Präsentifikation von Geschichte* eine doppelte Voraussetzung hat. Einerseits scheint eine *Historisierung der Anthropologie* (Menschenbild) die notwen-

die auf Stifter oder Storm Bezug nimmt. Erzählungen wie die im Folgenden gegebene haben ihren Sinn in ihrer hermeneutischen Funktion; sie sind keinesfalls naturwüchsige Narrationen, sondern Konstrukte, die Hintergrundannahmen explizieren.

- 5 „Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmacke“ (Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 69. Stück. Lessing, *Werke*. Hg. Herbert G. Göpfert und Karl Eibl. München: Hanser, 1973, Bd. 4, S. 555).
- 6 Vgl. dazu die in der Barockliteratur den fiktionalen Texten beigegebenen Exempelsammlungen. Zur Rekonstruktion dieser epistemologischen Figur ist der Topos „*historia magistra vitae*“ zentral; vgl. Reinhart Koselleck. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979 (darin der Aufsatz: „*Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*“, S. 38-66).

dige Voraussetzung dafür zu sein, dass andererseits ein historischer Zustand (Geschichtsbild) als Darstellung lebendiger Antike in einer ästhetischen Romanwelt vorstellig werden kann (Weltbild).

Im Hintergrund von Wielands Roman stehen Überlegungen, die Lessing und Herder in unterschiedlicher Weise angestrengt haben. Die für beide Autoren zentrale Metaphorik der Lebensalter⁷ anthropologisiert den Geschichtsverlauf, so dass die Darstellung der Antike auch eine Darstellung der schönen Jugend des Menschengeschlechts ist. Die Lebensalter-Analogie leistet ein Doppeltes: Sie historisiert das Konzept des Subjekts, kann aber zugleich gewährleisten, dass auch die Geschichte innerhalb des Rahmens des Subjektskonzepts verhandelt werden kann. Wenn wir mit Wieland die Antike besichtigen, dann besichtigen wir unsere eigene Geschichte im doppelten Sinne, die Geschichte unserer kulturellen Entwicklung ebenso wie die Geschichte unserer individuellen Genese. Die Alterität der Antike wird also in ein Identitätskonzept integriert, welches durch gegenseitige Historisierung und Anthropologisierung gewonnen wird.

Aus der kurzen Skizze lässt sich eine Schlussfolgerung ableiten. Die ästhetische Darstellung eines Weltbildes in dem nichtantiquarischen Sinne, dass eine historisch konkrete Alterität vergegenwärtigt und textikonisch exponiert wird, hat zur Voraussetzung, dass die sowohl im Hintergrund stehende als auch auf der Bühne des Romans erzeugte Konzeption des Subjekts in sich selbst historisch wird.

Die zweite Etappe der kurzen Geschichte wird durch die Frühromantik und durch die Überlegungen zu einer geschichtsphilosophischen Ästhetik der 1790er Jahre markiert. Novalis schreibt mit seiner *Europa*-Rede (1799) und seinem *Ofterdingen*-Roman (hg. 1802) Texte, in denen die Frage nach der Subjektgenese auf eine transzendente Ebene verlagert, dort aber wiederum geschichtlich verstanden wird, also Transzendentalgeschichte im Sinne von Fichte und Schelling⁸ poetisch durchgeführt wird. Heinrich von Ofterdin-

7 Vgl. bei Lessing *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (1777/1780) und bei Herder neben vielen anderen Schriften zentral *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774).

8 Der Terminus der transzendentalen Geschichte entsteht im Umfeld von Fichtes verschiedenen Fassungen der *Wissenschaftslehre*, in die die Genese der Subjektivität durch eine Abfolge von aufeinander aufbauenden Konstitutionsakten beschrieben wird: „Die Wissenschaftslehre soll sein eine pragmatische

gen durchwandert eine symbolische Ontogenese, aber diese findet in einer mittelalterlichen Lebenswelt statt und korrespondiert dem Konzept der *Europa*-Rede, die Fichtes Mechanismus der *Wissenschaftslehre* und ihrem Wechsel von Ich und Nicht-Ich folgt.⁹ Im Vergleich zu Wieland, dessen Antike zunächst nur aus der Strukturanalogie von historisierter Anthropologie und nichtantiquarischem Geschichtsbild entstand, wird nun die Geschichte zum Konstituens des Subjekts oder umgekehrt: *Die Geschichte ist die symbolische Explikation der Selbstverständigung von Subjektivität.*

Die in Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) und in Schlegels *Studiumsufsatz* (1797) vorgetragene Geschichtstrias von antiker Unmittelbarkeit, folgender Entfremdung und utopischer Vermittlung hat auf dieser allgemeinen Ebene ein ähnliches Ziel. Geschichtsphilosophie und Subjektphilosophie werden nach demselben Rhythmus skandiert. Entsprechend entstehen Integrationsmodelle, in denen die *Konstituierung des Subjekts* in die Abhängigkeit einer geschichtlichen Erneuerung gestellt wird. Als deren Hintergrund fungiert eine etappierte *Deutung der Gesamtgeschichte.*

Diese geschichtsphilosophische Grundfigur wird wirkmächtig vor allem für E.T.A. Hoffmann durch Gotthilf Heinrich Schubert¹⁰ in die spätere

Geschichte des menschlichen Geistes“ (Johann Gottlieb Fichte. *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Hg. Wilhelm G. Jacobs. Hamburg: Meiner, 1979, S. 141). Auch Schellings Wort von der „Philosophie als [...] fortgehende Geschichte des Selbstbewußtseins“ weist in die Richtung, den Begriff der Geschichte als transzendente Konstitutionsgeschichte zu verstehen (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. *System des transzendenten Idealismus*. Schelling. *Schriften von 1799-1801*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982 [Nachdruck der Ausgabe Stuttgart, Augsburg: Cotta, 1858/59], S. 331 u.ö.). Im Rahmen seiner Naturphilosophie spricht Schelling dann von der „Geschichte nicht der *Naturobjekte* (welche eigentlich Naturbeschreibung ist), sondern der hervorbringenden *Natur selbst*“ (ebd., S. 588). Geschichte wird in diesem Wortgebrauch zu einem Terminus, der die Genese von Subjektivität oder, bei Schelling, der Natur beschreibt. Genau diese Semantik nimmt die Frühromantik auf, so dass etwa der Gang des Heinrich von Ofterdingen als eine solche Konstitutionsgeschichte zu verstehen ist.

9 Vgl. den Terminus „politische Wissenschaftslehre“ bei Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. Hans-Joachim Mähl. München: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, Bd. II, S. 748.

10 Gotthilf Heinrich Schubert. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnold, 1808. Schubert denkt hier den Mesmerismus zu einer

Romantik hineingetragen. Auch hier findet sich eine Theorie dreier Weltalter: der paradisische Zustand, die Zwischenphase der Zerrissenheit und die in Aussicht gestellte romantische Vereinigung von Poesie und bürgerlichem Leben. Wenn man den in Hoffmanns Werken allgegenwärtigen Bezug auf Schubert und den Magnetismus in diese geschichtsphilosophische Perspektive einfügt, dann werden viele Texte E.T.A. Hoffmanns, die zunächst nur auf die medizintheoretischen Epistemologien bezogen zu sein scheinen, auch als spekulative Geschichtsanthropologie lesbar.

Als den dritten Schritt der Erzählung lässt sich die Ausbuchstabierung dieser Identifizierung von Subjekts- und Geschichtsbild beschreiben. Es entstehen umfangreiche Heilsgeschichten, Hölderlins *Vaterländische Gesänge*, Achim von Arnims Erlösungsmythos in der *Isabella von Ägypten* (1812), Fouqués Mittelalterepen. Diese Konzepte werden nach dem Entdecken der Frühneuzeit¹¹ als der spezifischen Vorgeschichte der deutschen Nationsbildung von der Ebene einer europäischen Geschichtsbewegung auf die Ebene einer nationalen Heilsmithologie übertragen, so in Hauffs *Lichtenstein* (1826) und auf der thematischen Ebene in einigen Texten Kleists. Das Geschichtsbild führt zu einem Weltbild, in dem das Subjekt aus einer historischen Teleologie heraus entwickelt wird.

Zur ambivalenten Signatur der Romantik gehört, dass neben diesen hybriden *historischen Mythologisierungen* im Namen der Neuen Mythologie (Schlegel) gleichzeitig und zuweilen von denselben Autoren Texte geschrieben werden, die eine radikale Dissoziation des Subjekts durchführen. Bren-

spekulativen Geschichtsphilosophie weiter. Die eine Grundkraft des Lebens, die eine Zersplitterung hat erfahren müssen, wird in den Phänomenen des Somnambulismus wieder aktiviert, um eine Verheißung des höheren Daseins auszuprägen.

- 11 Nachdem Herder und Goethe (*Götz von Berlichingen*) die Frühneuzeit als eine Zwischenepoche zwischen Mittelalter und 18. Jahrhundert thematisiert haben, setzen Clemens Brentano und Achim von Arnim im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine tiefgehende Recherche der Frühneuzeit in Gang. Arnims Roman *Die Kronenwächter* (1817) lässt sich im zweiten Teil (posthum 1854) als Mimesis an die frühneuzeitlichen Erzählweisen, die vorangehend durch Brentanos Wickram-Editionen bekannt wurden, verstehen. Auch Tiecks *Sternbald*, Wackenroder und E.T.A. Hoffmann beziehen sich auf die ‚altdeutschen Zeiten‘. Es wird deutlich, dass hier, stärker als im Mittelalter, der Ursprung der deutschen Nationsbildung gesucht wird.

tano entwirft in seinem wilden Roman *Godwi* (1801) eine zerfließende Ichkonstruktion, Hoffmann entwickelt Szenarien der strukturellen Traumatisierung, Achim von Arnim präsentiert eine rätselhafte Poetik des surrealen Humors. Auffallend ist, dass diese *Negativitätserfahrungen* von den Geschichtskonstruktionen abgekoppelt werden, als handelte es sich um Privatangelegenheiten verstörter Subjekte, während die grundsätzliche Koppung von universalistischem Geschichtsbild und Ichidentität nicht in Frage gestellt wird. Nur Kleists *Hermannsschlacht* (1808/21) und die sich durch sein Gesamtwerk ziehende Grundstruktur einer Poetik des Partisanen verbindet die Problematiken eines negativ gewordenen politisch-historischen Raumes mit denjenigen einer Pathogenese des Subjekts.

Diese Ausnahme kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die deutsche Romantik in der beschriebenen Gesamtkonstellation eine systematische Lücke sehen lässt. Einerseits basieren viele ihrer größten Texte auf dem mit der Frühromantik gelegten *Grundmythos einer transzendentalen Ichgenese*, die mit einer *universal- und heilsgeschichtlichen Phylogenese* gekoppelt wird, andererseits werden misslingende Ichgenesen aus diesem Modell ausgelagert und einem anderen, nur subjektzentrierten Entwurf anheimgegeben. E.T.A. Hoffmann schreibt mit dem *Sandmann* (1816) die paradigmatische Geschichte einer Traumatisierung des Subjekts, aber in der *Prinzessin Brambilla* (1820) bietet er mit dem zentralen Märchen das Versöhnungsmodell des Novalis'schen Klingsohrmärchens aus dem *Ofberdingen* auf. So wird einerseits die komplette transzendente Ichgenese durchgeführt und andererseits ein pathologisches Subjekt in die *Nachtstücke* ausgegliedert – eine textpolitische Separierung, die den Abschiebungspraktiken entspricht, die Foucault in seiner Geschichte der Irrenanstalten¹² rekonstruiert.

Diese *Spaltung* geht tief durch die Romantik; sie lässt sich im Nebeneinander des *Tollen Invaliden* und der Heilsgeschichte der *Isabella* bei Achim von Arnim wiedererkennen, im irren Umherschweifen der Vagabunden und ihrer katholischen Bindung bei Eichendorff, und auch noch in Brentanos spätestem *Gockelmärchen* (1838), welches das gefährdete Ich in dem riskantesten Manöver, das die deutsche Romantik zu bieten hat, gerade dort, wo es gefährdet ist, in eine theologische Metaphysik der Schrift zurückholt. Gleichwohl, *die Frage, ob die Geschichte als solche das Reich der Negativität ist*

12 Vgl. Michel Foucault. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993 (zuerst frz. Ausgabe 1961).

und ob sie dies gerade auch in der transzendentalen Kopplung zur Ichgenese sein kann – eine Ichgenese, die dann notwendigerweise katastrophal verlaufen müsste –, wird in der Romantik nicht gestellt. Es bleibt ihr toter Punkt, der nur bei Kleist spürbar ist, im letzten Roman Jean Pauls, beim umnachteten Hölderlin.

Die vierte Etappe in der hier entworfenen Geschichte der großen Bilder (Geschichts-, Menschen-, Weltbild) ist zunächst durch einen einzigen und einzigartigen Text markiert. Tiecks 1820-1826 geschriebener Roman *Der Aufruhr in den Cevennen* ist trotz allem, was über Kleist gesagt worden ist, der radikalste Partisanentext in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.¹³ Die Religionskämpfe der französischen Staatsmacht gegen die Hugenotten infolge der Aufhebung des Toleranzediktes von Nantes werden in diesem historischen Roman als Dekonstruktion aller Unterscheidungen durchgeführt. Im Partisanenkampf werden Freund und Feind ununterscheidbar, Opfer werden zu Mördern, Kinder zu Soldaten, das Morden zur heiligen Ekstase, Humanität zur katastrophenbeschleunigenden Naivität. Jede Reaktion ist zugleich konflikteskalierende Aktion, jede Legitimation Partei in einem allgemeinen Raum des Delegitimiertseins. Tiecks dunkler Text beschreibt diese Enzyklopädie der Zusammenbrüche der Unterscheidungen *in corpore* als systematisches Ermordetwerden der Akteure, so dass der Roman als einer der ersten in der Geschichte der deutschen Literatur keinen Protagonisten kennt, sondern nur das in blinder Gewalt agierende Kollektivsubjekt des allgemeinen und totalen Krieges.

Der *Aufruhr in den Cevennen*, der weder von den Zeitgenossen noch von der Literaturwissenschaft wahrgenommen wurde, macht die oben benannte Lücke noch sichtbarer, indem er das romantische Modell in kompletter Verkehrung wiederholt: Es liegt hier die Erfahrung der *reinen Negativität der Geschichte* vor, aber die Position der dies verarbeitenden *Subjektivität* fehlt.

13 In der Literatur der Zeit mag man an Texte Kleists denken oder an E.T.A. Hoffmanns so kurze wie entsetzte Reaktion auf die Leipziger Völkerschlacht, um der Radikalität Tiecks einige begleitende Stimmen an die Seite stellen zu können. Vgl. hierzu meinen Aufsatz zu E.T.A. Hoffmann: Ralf Simon. „Schlachtfeld, Stimmen (E.T.A. Hoffmann)“. *Die Topographie Europas in der romantischen Imagination*. Colloquium Helveticum 39/2008. Hg. Florence Pennone, Ralf Simon und Markus Winkler. Freiburg (Schweiz): Academic Press Fribourg, 2009, S. 179-197.

Die Subjekte sind Akteure des Partisanenkrieges, nicht aber, um mit Hegel zu sprechen, das Reflexivwerden der historischen Substanz; sie sind nur deren Opfer und ohnmächtig Ausführende.

Es liegt nun eine aufschlussreiche Konstellation vor: Wielands Spätaufklärung formiert den Einstieg in eine Analogisierung von historischer Anthropologie und nichtantiquarischem Geschichtsbild, in der Frühromantik findet sich die Identifizierung der transzendentalen Ontogenese des Subjekts mit der kulturell ausbuchstabilten Phylogenese, mit der späteren Romantik entstehen einerseits die Elaborationen von mythensynkretistischen Heilsgeschichten, andererseits die subjektzentriert bleibenden Negativitätserfahrungen. Dieser Konstellation gesellt sich mit Tieck die Idee einer subjektdestruktiven Negativität des Geschichtlichen ohne reflektierendes Subjekt.

Optimistische Koppelung von Geschichte und Subjektivität, Negativität von Subjektivität ohne Geschichtsbezug und Negativität der Geschichte ohne Integration von Subjektivität – aus dieser Übersicht wird klar, was fehlt: Die Koppelung von historischer mit subjekttheoretischer Negativität als Widerspruch sowohl gegen die romantischen Heilsmithologien als auch gegen die nur subjektintern bleibenden Geschichten von traumatisierten Ichentwürfen. Was fehlt, ist also eine Darstellung von historischer Negativität, die von dafür zubereiteten Subjekten notiert und reflektiert werden kann, ohne dass diese darüber in den Furor der Vernichtung geraten. Dies ist die Aufgabe des Realismus und insbesondere Wilhelm Raabes. Sein Realismus übernimmt, so die These, die komplette Matrix der beschriebenen romantischen Verfahren, um in deren realistischer Wendung die Lücke zu denken, die die Romantik systembedingt hat stehen lassen müssen.

Es sei, bevor an diese Thesenlage durch eine Analyse Raabe'scher Texte angeschlossen wird, ein Exkurs gestattet. Es ist aufschlussreich, dass Heinrich Heine in der Logik der hier konstruierten Geschichte nicht vorkommt. Gegenüber der Alternative von universalgeschichtlichem Modell und singularisierter Subjektivität entwickelt Heine eine dritte Option, die trotz des erheblichen Erfolges bei seinen Zeitgenossen für die nähere deutsche Literaturgeschichte weitgehend folgenlos blieb. Seine *Reisbilder* (ab 1826) vollziehen eine umfassende Kritik an den romantischen Universalkonzepten durch die konsequente Politisierung der spekulativen Modelle. Indem Heine derart die triadische Versöhnungsgrammatik an der harten Realität einer korrupt gewordenen Welt aporetisch werden lässt, gewinnt er zugleich die Möglichkeit, die Deformationen der Subjektivität im Sinne einer gesellschaftlich

induzierten Symptomatik zu entziffern. Damit entwickelt Heine ein neues Paradigma, das zur hier bislang skizzierten Geschichtserzählung quer steht. Bei Heine kann das Subjekt weder nur auf private Weise verrückt werden, noch ist eine spekulative Versöhnungsperspektive im Sinne der herkömmlichen Geschichtsphilosophie denkbar. Während in der Romantik das Subjekt entweder spekulativ in einem umfassenden Versöhnungsmodell aufgehoben sein konnte oder als pathologischer Fall aus den Ordnungen herausfiel, kann Heine anstelle spekulativer Geschichtsphilosophie eine politische Gesellschaftskritik anbieten und den Zustand einer depravierten Subjektivität aus dieser Bezugnahme heraus verständlich machen. In Tiecks schwarzem Bürgerkriegstext konstituieren sich die Protagonisten durchaus nicht politisch, sondern vielmehr apokalyptisch. Und auch Raabe wird im Kern keinen Begriff des Politischen entwickeln, sondern auf Modelle des barocken Stoizismus zurückgreifen, die Schopenhauer'sche Weltverneinung weiterschreiben und Ethiken des kontrafaktischen Überlebens durchspielen. Er sucht die vom Ansturm des Politischen verschonte Nische des Idyllischen auf und weicht damit einer Vermittlung von privater Lebensform und bürgerlicher Öffentlichkeit aus.

Indem die hier entworfene Geschichtsnarration Heine nur im Exkurs benennt, markiert sie ein vielbesprochenes Problem der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte. Wenn man nach dem Verhältnis von Romantik und Realismus fragt – so der impulsgebende Tagungs-Anlass dieses Aufsatzes –, wird offenkundig eine dritte Position, nämlich die der politischen Reflexionen der Autoren des Vormärz ausgeschlossen.

Dieser Ausschluss folgt einer inneren Notwendigkeit. Denn wenn man das romantische Erbe im Realismus nicht nur oberflächlich durch Benennungen von Motiven und Szenen nachweisen will, wird man von einer Spezifik von Aufschreibesystemen, Zirkularitäten und Umwidmungen der Begehrensordnungen ausgehen müssen. Ungeachtet der Tatsache, dass Mondschein, Waldesrauschen und Liebessemantiken im Realismus wiederum auftauchen und man recht schnell geneigt ist, dies ‚romantisch‘ zu nennen, ist es doch vor allem die Bezogenheit des Realismus auf die Begehrensordnungen der Romantik, die die Frage nach dem Verhältnis des Realismus zur Romantik sinnvoll werden lässt. Sie schließt damit aber die ganze andere Kopplung von Subjektivität und Gesellschaft, wie sie sich bei Heine findet, aus. Im Kern liegt es wohl daran, dass die Differenz Romantik versus Realismus am Ende doch einiges mit der Freud'schen Differenz von Triebleben versus Realitätsprinzip zu tun hat, so dass der Vergleich der beiden Epochen de facto

zu einer Auseinandersetzung gerinnt, in der die Literatur zur Maskierung einer tieferen und durchaus nicht historisch beschränkten Unterscheidung benutzt wird. Der argumentative Ausgleich zwischen romantischem Gefühl und realistischem Verstand ist ein Anliegen, zu dem die beiden Epochen ihre Semantiken zur Verfügung stellen können, aber tatsächlich steuert doch die Frage, welche Begehren um welchen Preis verwirklicht werden können oder unterdrückt bzw. umgearbeitet werden müssen, die Argumentationen.

In diesem Sinne finalisiert die hier versuchte Geschichtserzählung die Frage nach dem Verhältnis von Romantik und Realismus auf die Vermittlungsoptionen, die zwischen globalen romantischen Weltbildern (Geschichtsphilosophie der Versöhnung oder, bei Tieck, Totalisierung der Vernichtung) und singularisierten Subjektproblematiken (Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann u.a.) bestehen, und lässt die Heine'sche Kopplung von Gesellschaftsanalyse und daraus folgender Subjektanalyse außer Acht. Der literarhistorische Weg von der Romantik zum Realismus führt nicht über Heine hin zu Marx, sondern von Begehrensordnungen, die Weltbild und Subjekt ins Zeichen von Versöhnung stellen, zu solchen ‚realistischen‘ Begehrensordnungen, die bei Raabe nach wie vor das Subjekt an die Gesamtgeschichte statt an die Politik binden, aber eben auf andere Weise, als die Romantik es tut.

III. *Im Siegeskranze* (1866): Die Romantik im Krieg

Raabes Texte kennen das Schlachtfeld. Es wird im *Odfeld* (1888) umrundet, in *Hastenbeck* (1899) wird ihm im Hinterland ausgewichen, im *Stopfkuchen* (1891) sinniert der grimmige Besitzer der Schanze über die Möglichkeit eines Kanonenfeuers auf das unterhalb gelegene Dorf. Genau betrachtet, ist das Schlachtfeld einer der Hauptorte in Raabes Werk, real und metaphorisch. Eine seiner vielleicht dunkelsten Geschichten ist die schon 1866 entstandene Novelle *Im Siegeskranze*¹⁴, die eine Textpolitik der Zerrissenheit

14 Die Forschung zu dieser Novelle, die Rüdiger Görner zu Recht in seine Auswahl der *Meistererzählungen* Raabes (Zürich: Manesse, 1998) aufgenommen hat, ist spärlich: Ernst-Stephan Bauer. „Wilhelm Raabe in der Schule. 3 neuere didaktisch-methodische Handreichungen“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1989: S. 114-117, und Carmen Ulrich. „Vom Mut der Lesenden. Adalbert Stifters ‚Waldsteig‘ und Wilhelm Raabes ‚Im Siegeskranze‘“. *Kritische Ausgabe* 14, Nr. 19 (2010): S. 33-36. Über das dem *Siegeskranze* gewidmete Kapitel in Deterrings Raabe-Buch wird nachfolgend zu sprechen sein.

aufführt und die Schlacht – es handelt sich um die Leipziger Völkerschlacht mitsamt den vor- und nachgehenden Scharmützeln – in der Rede eines weiblichen Opfers stattfinden lässt. Die Novelle findet eine souveräne Sprache für den Zusammenhang einer doppelten Vergewaltigung: der durch die Weltgeschichte und der eines Individuums – wobei beide Vergewaltigungen demselben *Gewaltzusammenhang* entspringen und also Ichgenese und korrespondierende Geschichte ins Zeichen der Negativität gestellt sind. Das ist der Zusammenhang von Geschichte und Subjekt im Zeichen der Negativität genau dort, wo die Romantik ihre Lücke in den Konstellationen von Weltbild und Geschichtsbild hat stehen lassen müssen. Raabes meisterhafte Novelle arbeitet also nach wie vor mit den Bausteinen der romantischen Textwelten, aber sie füllt die Lücke aus, die die Romantik erzeugt hat, um sie präzise, als Todesreich, zu deuten.

Die Romantik scheint durch den in Unordnung geratenen Text wie ein Erlösungsbild hindurch. Im Märchenmotiv der schönen Jungfrau, die feenhaft in einem verschlossenen Garten sitzt und durch einen Prinzen (der Student) entdeckt und umworben wird (BA 9/2, S. 217f.)¹⁵, die weiterhin als glänzende Erscheinung dem Unheil trotz (BA 9/2, S. 228f.), aber dann an der Unvermittelbarkeit ihrer Feenexistenz mit der Welt zerbricht, ist eine Begehrensordnung zitiert, die das Subjekt in den Horizont einer mit der Welt konkordanten Erlösung stellt. Zugleich handelt es sich um das Schema des mit der französischen Literaturtradition assoziierten Feenmärchens, welches im Text durch die französische Herkunft der Familie deutlich genug angezeigt wird.

Aber dieses Erzählschema wird durch andere, komplexere Momente überlagert. Erzähltheoretisch invertiert Raabe ein vollkommen regelrecht vorliegendes Tragödienschema in eine verrückte Rede der stellvertretenden weiblichen Opfernarration. Erzählt man die Handlung der Novelle *Im Siegeskranze* im Sinne von Gustav Freytags¹⁶ Tragödienschema nach, dann sieht sie, aus männlicher Perspektive, folgendermaßen aus:

15 Raabes Werke werden hier unter Verwendung der Sigle BA (mit Bandnummer und Seitenzahl) nach den jeweils neuesten Bandaufgaben der Braunschweiger Ausgabe zitiert: Wilhelm Raabe. *Sämtliche Werke*. 20 Bde. und 5 Ergänzungsbände. Hg. im Auftrag der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft von Karl Hoppe und Jost Schillemeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960ff.

16 Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*. Stuttgart: Reclam, 1983 [zuerst 1863]. Die folgenreiche Skizze der fünfaktigen Einteilung der Tragödie findet sich im zweiten Kapitel, dort bes. im zweiten Unterkapitel. Dass Freytags sofort

1. Exposition: Situation der nationalen Unterdrückung. Personal: Derjenige, der die politische Lage durchdenkt, aber schwach ist (Kommis Kupfermann), der idealistische Held (Leutnant Wilhelm Kupfermann) und die seine Ideale unterstützende Braut (Ludowike), der Helfer (Leutnant Honold), die intriganten und charakterlosen Gegenspieler (Polizeikommissarius Schulz, die Besatzungsmacht).
2. Schürzung des Knotens / Steigende Handlung: Es deutet sich die Befreiung durch die verbündeten Truppen an (die Russen), aber vonseiten der Unterdrückten entsteht die Notwendigkeit einer patriotischen Tat, um den Befreiern entgegenzukommen.
3. Erster Höhepunkt und Peripetie: Die Patrioten verschwören sich, werden aktiv (Schwurszene am Gartenzaun), scheitern aus Gründen einer zufälligen zeitlichen Nichtübereinstimmung („um eine Stunde zu früh“; BA 9/2, S. 230) und werden gefangen genommen.
4. Retardation / Fallende Handlung: Versuch der Befreiung durch Gnadengesuch und durch Hoffnung auf das Eintreffen der Gegenpartei (Briefszene Ludowike).
5. Katastrophe: Hinrichtung der Patrioten und Verzweiflung der Braut.

Die Grundidee einer solchen Tragödienhandlung bestünde in der Opferhandlung des Helden für die Nation, als deren ideale Personifikation und Stellvertreter er auftritt, während die Kontingenz der zeitlichen Verhältnisse den glücklichen Moment der politischen Tat verfehlt.

Man muss sich bewusst machen, dass in Raabes Novelle dieses Tragödienschema latent ist, ohne realisiert zu werden. Denn diese Tragödienhandlung wird mehrfach durchkreuzt: erstens durch die weibliche Perspektive der Erzählung, zweitens durch die Passivität des restlichen Personals und des nicht begeisterungsfähigen Volks, drittens durch die semantische Verstrickung, dass es just die Nachfahrin eines vor Franzosen flüchtenden Franzosen in Deutschland ist, die gegen die Belagerung durch die Franzosen revoltiert, viertens durch eine christliche Leidenssemantik, die die Tragödie zum Trauerspiel transzendiert, und fünftens durch scheiternde und schiefe Stellvertreterstrukturen.¹⁷

berühmt gewordenes Buch wenige Jahre vor Raabes Novelle erschienen ist, mag zu Spekulationen über tatsächliche Filiationen anregen.

17 Am seltsamsten, aber für die Novelle aufschlussreich ist die irritierende Erzählung von dem Medizinstudenten (BA 9/2, S. 216-531), der zum Vater der Erzählerin hätte werden können, wenn er im Nachbarhaus das Zimmer

Diese Reihe von die Tragödie verhindernden Gründen lässt sich als realistische Durchkreuzung einer romantischen oder besser: goethezeitlichen Repräsentationspolitik lesen. Das Subjekt wird nicht mehr durch eine kulturelle und historische Teleologie unterstützt oder geradezu konstituiert. Es wird vielmehr gegen diese Mächte isoliert und in eine Position gebracht, in der die von der Gewalterfahrung gezeichnete Sprache des Opfers ertönt. Die namenlos bleibende Erzählerin der Novelle hat nämlich Anderes zu berichten als die in der Latenz des Textes verbleibende Tragödie. Sie hat nicht den metaphysischen Optimismus der Tragödie, dass sinnvoll gelitten und gestorben werden kann, mitzuteilen.

Eigentliches Thema des Textes ist die Schilderung der Folgelasten bei der im Wahnsinn überlebenden Braut, deren dunkle Gespensterexistenz hinter verschlossenen Türen auch die Kindheit der zur Krankenwärterin bestellten Erzählerin in die Verstörung führt. Die Grausamkeit der Schlachten wird in der Novelle konsequent in das Zimmer eingesperrt, in dem die Dreizehnjährige ein Jahr mit ihrer wahnsinnigen Halbschwester überleben muss.

Diese weibliche Passionsgeschichte ist es, die Raabes Realismus als Sprengung des romantischen Modells dort, wo dessen Lücke namhaft gemacht werden konnte, lesbar werden lässt. Das Labyrinth dieser hochkomplexen *Kopplung von Geschichtsbewegung und Ichgenese* – nunmehr: *Geschichte als Katastrophe und weiblicher Ichkonstruktion* – besteht bei genauer Lektüre aus einer präzisen *Kopplung von Wahnsinn und Krieg*.

Die reale Geschichte wird allegorisch für die Geschichte des Wahnsinns benutzt. Auf die Schilderung der Kriegseignisse des Jahres 1813 (BA 9/2, S. 231f.) folgen die Bemerkungen zur Behandlung der Wahnsinnigen im frühen 19. Jahrhundert (BA 9/2, S. 233f.). Die erste Zeit, in der die Erzählerin mit der Wahnsinnigen zusammen ist (BA 9/2, S. 234), enthält die Episode, in der die Marwitzschen Kosaken in der Stadt Rache an dem Verräter des Bräutigams nehmen (BA 9/2, S. 235f.). Das weitere Zusammensein mit der Wahnsinnigen, ihr Fluchtversuch, ihr lebendiges Begrabenwerden in einem

bekommen hätte. Erst durch den Verliebten wird der Vermieter auf die Nachbarstochter aufmerksam und heiratet sie. Es handelt sich um eine Art von Liebesübertragung: Ein anderer liebt, aber es heiratet derjenige, der eigentlich der Liebeshelfer hätte sein sollen. Diese Logik der Stellvertretung, die das klassische Brautwerbungsschema zitiert und kurzschließt, weist darauf hin, dass die gesamte Struktur der Stellvertreterschaft in diesem Text durcheinander geraten ist.

dunklen Raum (BA 9/2, S. 239-241) korrespondiert dem erneuten Aufflackern des Krieges (BA 9/2, S. 243), während das Kriegsende auf der Ebene der Geschichte des Wahnsinns mit dem Tod der Wahnsinnigen und ihrer Himmelfahrt einhergeht (BA 9/2, S. 244). Diese vom Text präzise kalkulierte Engführung von Historie und Subjektivitätsgeschichte zitiert formal das alte Schema der romantischen Heilsmythologien, um es inhaltlich zu unterlaufen.

Aber selbst diese Beobachtung führt noch nicht zum verstörenden Kern der Novelle. Aufschlussreich ist wie so oft bei Raabe die genaue Analyse des Namens. Die Wahnsinnige heißt Ludowike, während die Erzählerin namenlos bleibt, obwohl sie im Zusammenhang der Verklärungsszene berichtet, bei ihrem Namen gerufen worden zu sein: „Ich hörte mich mit meinem Namen rufen“ (BA 9/2, S. 246). Die Formulierung ist grammatisch hoch ambivalent. Hört sie, wie sie sich selbst benennt? Wie würde sie sich nennen? Als sie zur „Wärterin meiner wahnsinnigen Schwester“ bestimmt wird, heißt es im Text: „– das war ein Spiel für ein Kind von dreizehn Jahren!“ (BA 9/2, S. 233) Wenn man „Ludowike“ ins Lateinische zurückübersetzt, w durch v und k durch c ersetzt, dann resultiert: „Ludovice“, die zweite Spielende oder die Mitspielerin – und genau so wird die Erzählerin gemäß ihrer Funktion im Text mehrfach genannt (BA 9/2, S. 233, 246, 248). Das v auf den Kopf gestellt, ergäbe ein n: „Ludonike“, die spielende Siegesgöttin – und dies ist die Erscheinung der Ludowike vor ihrem Zusammenbruch.

Die kleine anagrammatische Spekulation soll nicht allzu ernst genommen werden, wohl aber die Spur, die durch sie eröffnet wird. Das namenlose Kind, das vielleicht die nur andere Gestalt der irren Schwester ist, hockt horchend am Schlüsselloch eines dunklen Zimmers, aus dem tierische Laute dringen. Das ist, wie jede Lektüre nach Freud zu bemerken nicht umhin kommt, die Urszene der kindlichen und traumatisierenden Zeugenschaft des elterlichen Koitus. Über diese Assoziation hinausgehend, befindet sich aber Ludowike im Zimmer, und ihre namenslose, aber anagrammatisch namensidentische Schwester, ihr Double also, ‚spielt‘ die Zeugin. Die Doppelung ist als Ergebnis einer Spaltung lesbar, hinter der eine Gewalterfahrung zu mutmaßen ist. Als der eigentliche Heiratskandidat, der Student, sich im Nachbarhaus nicht einnisten kann, um den Blick in den verheißungsvollen Garten mit der erhofften Feen-Braut zu gewinnen, ist es der zukünftige Vater der Ludowike, der den Garten erobern kann. Der Spur folgend, ist also in einer ersten Thesenbildung eine Vergewaltigung zu lesen und zugleich eine aktantielle Identifikation. Die Erzählerin ist Ludowike selbst, die sich in das irre Opfer und

die mühsam um ihr Leben ringende Wärterin aufgespalten hat, um in dem quälenden Prozess, den die Geschichte erzählt, ihre Opferpersona um des eigenen Überlebens willen zu töten.

Es gibt für diese These textinterne Hinweise. Der Vater wehrt in Schulze nicht allein den deutschen Parteigänger der Franzosen ab, sondern auch den Vertreter der Ordnungsmacht. Der Vergewaltiger möchte die Polizei nicht im Hause haben. Der Student und der tote Kupfermann bilden aktantiell dieselbe Position, die eine Hoffnung auf Liebe und Sexus repräsentiert, die nicht vergewaltigend ist. Das Glück eines Verstandenwerdens erfüllt sich jedoch ungeschlechtlich, im Kommis Kupfermann, der eben kein ‚Mann‘ ist. Die Mutter ist sofort tot, so dass der Vater Witwer ist: Die beschützende Frau fällt aus. An die Stelle tritt die Vergewaltigte, Ludowike, ineins die Erzählerin und die erzählte Persona. Sie ist zuerst Mutter für die Erzählerin, dann Braut, dann als Irre kindisch, während die Erzählerin als Kind zur Wärterin und Mutter wird. Dieses Karussell der Weiblichkeitsrollen kodiert nicht allein die Folgen einer inzestuösen Perversion, sondern eben auch die Identität von Opferpersona und Beschützerpersona.

Leise angedeutet finden sich Symbolisierungen des Phallus. Die Geschichten der Verstümmelten und Geschliffenen sind Amputationsgeschichten, auf die Männer und den Krieg projizierte Bilder der eigenen körperlichen Abjekte¹⁸, also auch des Abstoßens der irren Ludonike durch die Ludovice. Die Penetration selbst kodiert im Moment des Irrewerdens nach der Nacht den Sexus als Thanatos. Ludowike zerbricht den Phallus, er schreibt als Stylus der symbolischen Ordnung „irr“ (BA 9/2, S. 231f.), er bringt die Textualität durcheinander.¹⁹ Ludowikes Wahnsinn wird unausweichlich, als der Vater die Hand schützend auf ihre Schulter legt (BA 9/2, S. 230), nachdem er sie vorher in der Nacht vergewaltigt hat. Entsprechend ambivalent ist der Siegeskranz im Schlussbild. Der Vater ist der Täter, er drang anfänglich, den eigentlichen Heiratskandidaten vertreibend und ersetzend, in den Garten

18 Vgl. die hier kurz hereingespielte Terminologie bei Julia Kristeva. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

19 „Von hier an ist's gewesen, als ob eine Kugel auch den schönen Schwan getroffen habe, daß er nun durch das Wasser taumele, mit den Flügeln schlage, versinke, sich wieder hebe und die Wellen mit seinem Blute färbe. Der Brief ist mit einem Male irr gewesen wie die, welche ihn schrieb, und in solcher Weise wohl noch eine halbe Seite hinuntergelaufen, Verstand und Unverstand, Sinn und Nichtigkeit durcheinander.“ (BA 9/2, S. 231f.)

ein. Genau dort findet die Geburtsszene der Erzählmöglichkeit statt, als im Garten die am Himmelfahrtstag von der Siegesfeier Heimkehrenden²⁰ entsetzt als Zeugen der Urszene stehen und die Wärterin sich endlich vom Bett der Untat erheben kann, um ihre Opferpersona zugleich mit dem beendigten Krieg zu beerdigen:

und als ich die Augen öffnete, hab ich sie alle um uns stehen sehen mit grünen Zweigen auf den Hüten und grünen Zweigen in den Händen. Sie haben aber nicht mehr gesungen, sie haben aufgeschrien, und ich habe ihre Gesichter im Kreise gesehen, – – – also hat unser Haus im Jahr achtzehnhundertvierzehn die Himmelfahrt unseres Herrn Jesu Christi gefeiert! – (BA 9/2, S. 250)

Es handelt sich hier nicht um eine Erlösung im christlichen Sinne, sondern um eine Loslösung der Erzählerin von ihrer pathologischen Identität als Ludowike in dem Moment, in dem Zeugenschaft konstituiert wird und der verschlossene Raum der Gewalt zu dem intersubjektiven Diskursraum transformiert wird, der die Erzählung erst ermöglicht. Pfingsten hätte besser gepasst als Christi Himmelfahrt. Aber das zynisch zitierte Christentum kann nicht ernsthaft als Ideologem Raabes verstanden werden²¹, sondern nur als solches der Erzählerin, die in der Szene ihre Rettung erblicken muss und deren Erzählweise notwendig eine Instanz in Anspruch nimmt, die nicht wiederum auf ihre beschädigte Subjektivität rekurriert (s.u.).

20 In der Diskussionsrunde zu diesem Vortrag wurde die Vermutung geäußert, es könne sich um eine vom Vatertag heimkehrende angetrunkene Männergesellschaft handeln. Der Vatertag mit umherziehenden jungen Männern kam aber erst Ende des 19. Jahrhunderts in Mode, einige Jahrzehnte zu spät für die Novelle.

21 An dieser Stelle ist der deutliche Widerspruch gegen eine zu ‚gläubige‘ Lektüre zu benennen. Deterings christologische Lektüre des *Siegeskranzes* verfehlt den in jedem Sinne dunklen Text. Hier ist keine Theodizee namhaft zu machen, höchstens einmal wieder ein Schopenhauer'sches Argument, nach dem sich die beschädigte Erzählerin ihre Erzählwelt als christliche Vorstellung zusammenreimt, um in dieser Unwahrheit lebensfähig zu bleiben. Vgl. Deterings Ausführungen, die wie immer im Detail äußerst aufschlussreich sind: Heinrich Detering, *Theodizee und Erzählverfahren. Narrative Experimente mit religiösen Modellen im Werk Wilhelm Raabes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990, S. 55-67, bes. S. 62ff.

Es zeigt sich also ein dichtes Netz von Indizien, welches diese *Konstruktion* einer Urszene²² stützt. Gleichwohl fehlt dem Text doch der entscheidende Hinweis auf die Vergewaltigung selbst; er zeigt nur das Kraftfeld der Traumatisierung. Diese Tatsache führt zu der zweiten These, welche die hier nur temporär erörterte psychoanalytische Konkretion zurücknimmt. Sie lautet: Die Gewalttat, die dieser Text bearbeitet, muss nicht als inzestuöse Vergewaltigung in der Kernfamilie konkretisiert werden. Viel aussagekräftiger ist die These, dass *der Inzest auf der Ebene der historischen Konstellationen* liegt. Noch einmal ist die Thematik der Stellvertreterschaften zu benennen. Anstelle des Studenten heiratet der deutsche Vermieter die Tochter des Nachbarn. Der Nachbar aber ist der aus dem fremden Land Herkommende. Er sperrt sich und seine Familie hinter den Mauern seines Gartens ein. Dabei entstammt er als Franzose der Nation, die in der Handlung die Deutschen einsperrt. Also ist diese Flüchtlingsfamilie im eigentlichen Sinne ortslos: Vor den Franzosen flüchtend, wird sie als nichtdeutsche Familie in Deutschland durch die französische Besatzung festgesetzt, während die Tochter mit dem deutschen Patrioten gegen die französische Ordnungsmacht revoltiert. Es resultiert eine unmögliche, eine *national inzestuöse Semantik*, in der immer wieder die vor den Franzosen flüchtenden Franzosen mit erobernden Franzosen konfrontiert werden. Liegt das Unheil darin, dass der die Französin Heiratende erfahren musste, dass seine Tochter sich gegen die Franzosen verschwor? Wird man also anstelle einer zu handfesten Vergewaltigungsthese nicht vielmehr eine katastrophale Selbstbezüglichkeit auf der Ebene der Geschichtskonstruktion zu mutmaßen haben? Die Urszene, in der sich Ludowike auf beiden Seiten der Tür befindet, kann auch als Allegorie auf die ausweglose historische Situation gelesen werden. Immerhin gibt der Text zu verstehen, dass hier sein *Schlüssel* zu finden wäre:

O liebes Kind, die Ludowike hatte ihren Mund an das Schlüsselloch gelegt, als ich mich halb bewußtlos hinüberbeugte und durchlugen wollte; – ich spürte ihren Hauch, und sie bat: „Schließ auf, schließ auf, schließ auf!“ – O liebes

22 Es sei erinnert, dass schon bei Freud die Urszene einen deutlich konstruktiven Charakter hat. Die Erfahrung der Selbstviktimisierung infolge einer intensiv imaginierten Gewalttat gehört nach Freud zur Psychogenese des Individuums, unabhängig davon, ob das Kind je im elterlichen Schlafzimmer den Koitus erblickte oder selbst Opfer wurde. Vgl. zu dem Terminus die knappe Zusammenfassung in: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Hg. J. Laplanche und J.-B. Pontalis. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973, Bd. 2, S. 576-578.

Kind, da hat eine andere Hand als die meinige den Schlüssel geführt und umgedreht, denn ich weiß nichts davon; aber eine gütige, eine barmherzige, sanfte Hand ist es gewesen – ich segne sie zu jeder Stunde, und alle Freude, alle Wonne, die ich nachher in meinem langen Leben bis zu dem heutigen Tage genossen habe, werden aufgewogen durch das Gedenken an jene hohe Vergünstigung, welche damals in meine kindische, unwissende Macht gelegt worden ist.

Das Schloß hat nachgegeben, die Tür ist aufgesprungen, und auf der Schwelle ihres Jammerortes kniete die Schwester und hat mich nicht mit den Zähnen und Nägeln angegriffen und zerfleischt, wie es mir die verständigen Leute vorgemalt hatten. (BA 9/2, S. 247)

Für die Frage nach demjenigen Zusammenhang von Geschichtsbild und Menschenbild, den die Romantik systematisch ausschließen musste (s.o.), ist die Beobachtung von äußerster Wichtigkeit, dass es gerade der *aporetische Gewaltzusammenhang der Geschichte selbst* ist, der die traumatisierten Identitäten erzeugt. Raabes dunkle Novelle lässt genau wie die Romantik die Produktion personaler Identitäten aus dem geschichtlichen Prozess hervorgehen, als unheimliche List der Strukturentsprechung von Onto- und Phylognese. Aber es entsteht hier kein eigentliches Ich, sondern vielmehr eine Dissoziation, bei der die eine Persönlichkeitshälfte die Kraft haben muss, die andere zu beerdigen, um überleben zu können. Dass gelebt werden kann angesichts der fortlaufenden Katastrophe, zeigt die Erzählerin in der Art und Weise, in der sie erzählt.

Der Gang der Narration ist nur oberflächlich das Durcheinander²³, das der Schrift Ludowikes (BA 9/2, S. 231) entspricht. Genau betrachtet, betreibt die ihre Opferpersona überlebende Erzählerin ein hochkalkuliertes Spiel mit der Zeit der Erzählung. Im Text fallen die falschen Zeitangaben auf. Das Kalkül von Ludowikes Bräutigam bestand darin, sein Regiment mit dem der anrückenden Russen zusammenzuführen, um gegen die französi-

23 Der Ort der Handlung wird als ein narratives Weitergehen, das ein Durcheinandergehen ist, exponiert: „Wie solches zu unserem Weinen und Lachen, zu unserer Trauer und unserem Triumph sich ereignete, wie es damals in den Häusern und Herzen aussah, das will ich dir nunmehr beschreiben und kann es auch; denn der kleinste Ort war wie der allergrößte, und durch ganz Europa, wo der Franzos den Fuß niedergesetzt hat, sind der Menschen Gedanken, Wünsche und Taten auf die gleiche Art durcheinandergegangen. / Nun gehe ich weiter.“ (BA 9/2, S. 222f.)

sche Besatzungsmacht, der er selbst zwangsunterstellt war, vorzugehen. Der Text verschleiern die Handlungszusammenhänge, lässt aber durchblicken, dass die Revoltierenden zu früh losgeritten sind, die Russen verpasst haben und von den Franzosen eingeholt wurden. Die Anklage wegen Fahnenflucht und Hochverrat führt zum Todesurteil. Im Text wird die Zeitspanne, um die der Bräutigam die rettenden Verbündeten verfehlte, in aufschlussreicher Uneindeutigkeit angegeben: „Zu früh um eine Stunde“ (BA 9/2, S. 230) sei er gekommen, um eine „Viertelstunde“ habe es sich gehandelt, um „die Hälfte einer Minute“ (BA 9/2, S. 224) nur. Dem korrespondieren die Angaben über die Relation von Lebenszeit, bezeugter Zeit und erzählter Zeit. Die Erzählerin berichtet im Jahr 1866²⁴ und ist 1801 geboren, aber die Lebenszeit wird nicht erzählt (BA 9/2, S. 213). Der Leser sieht die Erzählerin als Kind und als wiederum kindisch gewordene Alte – ob sie je erwachsen war, bleibt offen. Die Vergangenheit erscheint als dunkle Tiefe (BA 9/2, S. 213), alte Zeugen der Vorfälle sind jetzt auch schon 30 bis 40 Jahre tot (BA 9/2, S. 215): „fünfzig Jahre sind eine lange Zeit“ (BA 9/2, S. 238), die Raabes sonst üblichen Erzählrhythmus in der Generationenabfolge von 30 Jahren übersteigt.

Diesen vagen Zeitdimensionen steht die minime Zeit der scheiternden Revolte und des kairoischen Augenblicks gegenüber, der die Szene der Loslösung von der traumatischen Lähmung einleitet. Es ist der Moment, in dem die Erzählerin die Stimme der eingeschlossenen Schwester hört und sie befreit. Zugleich wird aber in intensivster Weise die Romantik zitiert:

Der Kirschenbaum ließ seine ersten weißen Blütenblätter fallen; die Apfelbäume und Kastanienbäume standen in weiß und roter Pracht, und ich stand zwischen den Stachelbeerhecken und beugte das Gesicht nieder in das Leuchten und Duffen. In diesem Augenblicke, diesem kurzen, kurzen Augenblicke hat mir die Schönheit und Lieblichkeit der Welt alle meine Kindermärchen wiedererzählt; es war ein Zauber, der alle Süßigkeit und alle Wehmut, alle Kraft und alle Müdigkeit in sich schloß. Und immer seltsamer wurde mir zumute; ich vernahm eine singende Stimme, und nun ist es mir gewesen, als sei diese

24 Es handelt sich erneut um ein Kriegsjahr. 1866 fand der sog. Deutsche Krieg statt, die Auseinandersetzung des Deutschen Bundes unter österreichischer Führung mit den Preußen und ihren Verbündeten. Wiederum ist es ein Krieg, der im Sinne der Novelle ‚inestuös‘ ist. Die deutsche Erzählerin bereitet so ihre junge Hörerin auf die Möglichkeit eines Konflikts vor, wie es jener der französischen Ludowike angesichts französischer Besatzer gewesen ist.

Stimme schon ganz lange Zeit in mein Ohr geklungen und ich habe nur nicht darauf geachtet. Jetzt aber horchte ich, aber ohne daß mich der märchenhafte Zauber verließ. Ich hörte mich mit meinem Namen rufen, ganz weich und klagend und wie aus weitester Ferne, wie wenn einer fern, fern im Walde sich rufen hört. War das der singende Baum oder der sprechende Vogel? War das Schneewittchen oder das verlorene Kind? (BA 9/2, S. 245f.)

Warum also diese Zeitangaben, warum die Konfrontation von verknappter, ins Vage verlängerter und kairotischer Zeit? Für die Erzählerin und ihre kindische Erzählweise wird die Zeit referenzlos; sie ist nicht mehr konkrete historische Zeit, sondern *allegorische Zeit des immergleichen Verhängnisses*. So erklärt sie zu Anfang der Novelle ihrer Zuhörerin:

so will ich die gute Stunde benutzen, um dir einmal ein wenig von dem zu erzählen, was alles der Mensch erfahren und ertragen kann, ohne in der Hand des Schicksals zu vergehen wie ein Flöckchen Werg auf einem Kohlenbecken. (BA 9/2, S. 213)

Es geht hier nicht um konkrete historische Rekonstruktion, sondern um exemplarisches Erzählen, um eine Wiederaufnahme des Topos „*historia magistra vitae*“, den zu überwinden Wieland und die Heilskonstruktionen der Romantik angetreten waren. Raabes Erzählerin aber zieht aus den geschichtlichen Verläufen nur die eine Formel „was alles der Mensch erfahren und ertragen kann“, und die historischen Ereignissesequenzen dienen als Exempel dieser Summenformel. Es geht also um die *Reflexion dessen, was ertragbar ist*. Subjektgenese wird nicht mehr, wie in den Heilsmithologien der Romantik, durch den Verlauf der Gesamtgeschichte unterstützt, sie wird vielmehr in ihrer Entfaltung weitgehend verhindert und nur hinsichtlich ihrer Leidensfähigkeit ausgebildet. Im Subjekt akkumuliert sich die Leidensgeschichte, die hier im Erzählprozess stellvertretend ausformuliert wird. Die Romantik ist in der Novelle zu einer latenten Folie geworden, zu einem Motivzusammenhang, der als Märchen oder als Christentum (gemäß Text im Grunde dasselbe) dazu dient, der Stummheit des Leidens eine Artikulationsmöglichkeit zu verschaffen. So zeigt sich, dass in Raabes *schwarzem Realismus* die Romantik eine Form ist, der realistischen Negativität eine Erzählung zu geben.

Ludowikes Bräutigam hat sich, wie die Geschichtserzählung de facto ausführt, nicht um Stunden, sondern um Monate verrechnet. Die Napoleonische Herrschaft wurde 1813 erst mit der Leipziger Völkerschlacht ihrem

Ende zugeführt. Es vorher im Alleingang versucht haben zu wollen, entpuppt sich als diejenige patriotische Naivität, die dem Heldentum der Männer allzu oft zukommt. Stunden und Minuten sind es nur, wenn man die Referenzgröße der Weltgeschichte als Maßstab ansetzt. Dann sind die Ereignisse nur eine kleine Episode, gar eine halbe Minute. Dies macht die Handlung erneut zum Ausdruck der historischen Zeit in exemplarischer Bedeutung, vor der die Konkretheit möglichen politischen Handelns verschwindet.

Das hier entworfene Geschichtsbild hat keine Teleologie mehr, kein Emanzipationsprogramm, keinen politischen Diskursraum der Verhandlung. Geschichte ist eine immergleiche Katastrophe, auf die Subjekte nicht mehr souverän, sondern immer nur reduziert reagieren können. Sie reagieren bei Raabe durch Regression auf kindisches Verhalten, durch Regression auf prekäre Idyllenexistenzen, durch Regression auf praxisabstinente, aber humorintensive Gelehrsamkeit, durch Regression auf grimmige Philister und auf das alte protestantische Pfarrhaus. Alle diese Regressionen beschreiben Rückzugsgefechte in diejenigen Winkel, die dem negativ gewordenen Konnex von Katastrophengeschichte und traumatisiertem Subjekt eine Möglichkeit des Ausweichens bereitstellen. Provinz, Vorstadt, Schrebergarten, Dorf, Waldklausen, Bücher- und Bilderkabinett im Hinterzimmer sind die Bildräume von Raabes Handlungswelten. In diesem Realismus ist die Romantik, die einst mit dem Programm einer Konkordanz von Geschichtsphilosophie und Versöhnungsperspektive gestartet ist, zu derjenigen partikulären Latenz geschrumpft, die es einer traumatisierten Person erlaubt, ihre Gewalterfahrung in die kathartische Erzählung zu überführen.

Die Gegenposition zur Romantik auf der strukturellen Basis ihrer sich nach wie vor erstreckenden Begehrensordnungen wird in der Novelle dort besonders deutlich, wo die Erzählerin das Gedächtnis des Singulären beschwört und damit zugleich die Möglichkeit der Verallgemeinerung dementiert:

Niemand, der den nassen Rock zum Trocknen an den Ofen hängt, gedenkt noch des einzelnen Tropfens; nur solch eine alte, müßige Frau gleich mir, die in dem Leben des Tages wie in einem Halbschlummer sitzt, hat die Zeit und die Kunst, sich solcher Einzelheiten zu erinnern. (BA 9/2, S. 238)

Raabes Geschichts- und Narrationskonzept macht jede kontingente Gewalt zum Exemplarischen, zugleich aber auch zum *Singulären*. So kann Raabe die alte Tradition der *Historia* wieder erneuern, sie aber in einer Weise

individualisieren, die über das Exemplarische hinausgeht, ohne in Allgemeinheiten zu münden. Raabe fügt Tiecks Partisanentext die überlebende und erzählende Frau hinzu – und genau dies wäre *Realismus* zu nennen.

IV. *Horacker* (1876): Fama und Infamie

Man kann die am Himmelfahrtstag von der Siegesfeier Heimkehrenden als Interpretengemeinschaft verstehen. Sie erblicken die Szene der Gewalt, bezeugen sie, machen sie damit diskursfähig und befreien das Opfer aus dem Dunkel seiner Einsamkeit. Nachdem der Ruf der Romantik die Krypta, in der das Gespenst der Familie eingekerkert war, geöffnet hat, erblicken die Heimkehrenden im Licht ihrer Freude das Grauen dieses Gartens, aber indem sie sehen, wird die Szene in die Möglichkeit derjenigen Narration überführt, welcher sich die Novelle überhaupt erst verdankt.

Man muss sich sehr davor hüten, diese Zeugen und Interpreten allzu hochschätzen zu wollen. Ihr patriotischer Gesang ist so ideologisch wie das herbeizitierte Christentum. Interpretationsverfahren und -gemeinschaften sind bei Raabe grundsätzlich eine komplexe Angelegenheit. Stopfkuchens Rekonstruktion folgt sehr weitgehend den Verfahren der historistischen Geschichtswissenschaft seiner Zeit, aber er produziert damit dennoch eine Münchhausiade.²⁵ Entsprechend lässt sich der Verdacht nicht abweisen, dass Kristeller in *Zum wilden Mann* eine Lügengeschichte aufgetischt wird. Man kann sagen, dass die diskursive Produktion von historischer und gesellschaftlicher Realität bei Raabe insgesamt einem tiefgreifenden Ideologieverdacht ausgesetzt ist. Diese Realismusvariante denkt nicht nur Subjektivität als stozistischen Restbestand des Überlebens angesichts der Katastrophe, es stellt auch grundsätzlich in Frage, welchen Wahrheitswert und welchen Objektivitätsgehalt die Katastrophe ebenso wie ihre Bewältigung haben.

25 Zum *Stopfkuchen* hat der Aufsatz von Graf und Kwisinski plausibel die These aufgestellt, dass die detektivische Enthüllungsbildung des Protagonisten ein bewusstes Täuschungsmanöver, eine Münchhausiade sein könne (Johannes Graf und Gunnar Kwisinski. „Heinrich Schaumann, ein Lügenbaron? Zur Erzählstruktur in Raabes Stopfkuchen“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1992: S. 194-213). Liest man mit diesem Theorem andere Erzählungen Raabes, dann ließe sich der Verdacht ausweiten. Vgl. dazu auch die Bemerkungen in Ralf Simon. „Raabes literarische Historik“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2009: S. 7-21.

Ein Text, der dies intensiv reflektiert, ist der Roman *Horacker* aus dem Jahre 1876.²⁶ Sein Erzählgegenstand ist der verelendete Sündenbock eines hartherzigen Dorfkollektivs.²⁷ Horacker, dessen Vergehen in einem einfachen Mundraub besteht und der ansonsten das Opfer einer repressiven Bestrafungsgesellschaft ist, wird allein durch grassierende Gerüchte zu einem Räuberhauptmann und zu einem infamen Subjekt²⁸, einer „ruchlosen Krea-

26 Zum *Horacker* liegen einige Aufsätze vor: Ulrich Breuer, „O Ho – racker. Aporien der Bildung nach Königgrätz (nach Raabe)“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2005: S. 5-34; Hubertus Fischer, „Was fangen wir mit ‚Horacker‘ an? Ein unbekannter Brief Wilhelm Raabes an Carl Schultes“. *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2000: S. 96-101; Konstantin Imm und Joachim Linder, „Verdächtige und Täter. Zuschreibung von Kriminalität in Texten der ‚schönen Literatur‘ am Beispiel des Feuilletons der ‚Berliner Gerichts-Zeitung‘, der Romanreihe ‚Eisenbahn-Unterhaltungen‘ und Wilhelm Raabes ‚Horacker‘ und ‚Stopfkuchen‘“. *Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende*. Hg. Günter Häntzschel et al. Tübingen: Niemeyer, 1985, S. 21-96; Sigrid Thielking, „Von ‚Horacker‘ und anderen Rackern. Raabes verkannte Schul(meister)lektüre“. *Raabe-Rapporte. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Zugänge zum Werk Wilhelm Raabes*. Hg. Sigrid Thielking. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2002, S. 119-139; Christoph Zeller, „Raubmörderidyll. Die Rezeptur des Trivialen in Wilhelm Raabes ‚Horacker‘“. Ebd., S. 15-35.

27 Vgl. Kap IX, in dem Cord Horacker und seine Geliebte Charlotte Achterhang als die verfeimten Kinder der Dorfärmsten vorgestellt werden. Ihre Verelendung führte zu allerlei kleinen Delikten, zu Situationen sozialer Ausgrenzung, zu rituellen Missachtungen. Sie wurden in dem schon ärmlichen Dorf zu Projektionsflächen für jene Verarmung, die die anderen um jeden Preis vermeiden wollten. So produzierte die Gemeinschaft ihr internes Anderes als Gegenstand ihrer Verachtung mit stellvertretenden Bestrafungen. Es entstanden infame Subjekte.

28 Vgl. zur Theorie der Infamie Michel Foucault. *Das Leben der infamen Menschen*. Berlin: Merve, 2001; Giorgio Agamben. *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. Liest man Raabe mit Foucault und Agamben, dann zeigt sich eine tiefgehende Konvergenz. Die Kombination von amtlichen Aufschreibedispositiven und öffentlicher Diffamierung wird von Raabe minutiös durchbuchstabiert. Darüber hinaus wird aber Horacker in der Tat als infames Subjekt im Übergangsbereich zum Tier dargestellt, während ihn die Dorfgemeinschaft braucht und also einschließt: in seiner Funktion, ihn ausschließen zu können. Sie konstituiert sich durch diese paradoxe Grenzziehung nach innen, indem sie ihre Außengrenze thematisiert.

tur“ (BA 12, S. 422f.), stilisiert. Die Geschichte erzählt davon, wie zwei in die Jahre gekommene Provinzautoritäten, der Konrektor Eckerbusch und der Dorfpfarrer Winckler, den verlorenen Sohn seiner Geliebten und der kleinen Gemeinde wieder zuführen, also mit der Bekämpfung der Fama das infame Subjekt rehabilitieren.

Dass Raabe in seinem erzähltechnisch hochkomplex gebauten Roman die Mythologie der Fama verarbeitet, hat Hans-Joachim Neubauer in seiner Studie zur Fama gezeigt.²⁹ Aber seltsamerweise ist ihm dabei die eigentliche Pointe entgangen, weshalb es sich lohnt, auf das Thema zurückzukommen. Denn Raabe unterstellt nicht allein die zirkulierenden Reden, sondern die komplette narrative Konstruktion dem Verdacht, nichts anderes als Fama zu sein: die Welt als Lüge und Gerücht, um Schopenhauers bekanntes Hauptwerk (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, ab 1819) ein klein wenig verfremdet zu zitieren.

Dass Horacker neben den Gerüchten der Dorf- und Stadtbevölkerung vor allem durch die moderne Form der Fama, durch Zeitung (BA 12, S. 318: Zeitungsblätter im Wald) und Telegraphie (BA 12, S. 319) zum infamen Subjekt gemacht wurde und dass sich seine Geliebte aufgrund dieser Zeitungsberichte ihrerseits in den Zustand der Infamie begab³⁰, wird im Text zu Beginn des XIII. Kapitels ausdrücklich als Werk der Fama beschrieben. Sie tritt hier gemäß der antiken Hauptquelle bei Vergil (*Aeneis* IV, 173ff.) als Personifikation des Gerüchts auf, als geflügelte Göttin, die auf den Dächern sitzt, unzählige wispernde Münder und lauschende Ohren hat, nie schläft und Wahres wie Falsches ungeschieden in die Welt trägt:

Seit den böhmischen Schlachten des verflommenen Jahres hatte Fama auf dieser Erdstelle nicht wieder derartig von allen ihren Organen Gebrauch gemacht. Von Haus zu Haus, von Gasse zu Gasse flog das Gerücht, nur dann und wann ein Haus oder ein Individuum überspringend wie eine Feuersbrunst bei heftigem Winde. Und sie, die nimmer schlafend spähet, sie, die jüngste Tochter der Erde, im Zorn von ihr geboren zur Rache an den Göttern, des Mordes der braven Söhne, ihrer lieben Giganten, wegen, sie, PHEME, die Göttin der Sage und

Raabe ist im 19. Jahrhundert der Autor, der mit Recht einer Analyse unterzogen werden kann, die den Grundlinien von Agambens *Homo Sacer* folgt.

29 Hans Joachim Neubauer. *Fama. Eine Geschichte des Gerüchts*. Berlin: Matthes & Seitz, 2009, bes. S. 179ff.

30 Zur Zeitung, aus der Charlotte von Horackers Räubertum erfuhr: BA 12, S. 339, 349, 353, 403, 437.

des Rufes, erspähte richtig auch unsere wirkliche Freundin Hedwig Windweibel und flüsterte ihr den jüngst erzeugten Unsinn in das Ohr. (BA 12, S. 378)

Die Fama agiert hier textintern als narrative Position, und ihr wird durch die beiden Pensionäre solange widersprochen, bis das böse Gerücht besiegt ist.³¹ Insofern könnte man meinen, dass der Text in der Lage wäre, die Macht der Fama einzugrenzen. Aber es gibt eine zweite, weniger bekannte Quelle für ein konkurrierendes, medientechnisch eindrucksvolles Bild der Fama. Nach Ovid (*Metamorphosen* XII, 39ff.) gibt es im Universum einen Ort, an dem man alles sehen und hören kann. Dort hat Fama ihr Haus³² errichtet, es hat unzählige Eingänge und Fenster, es ist als großer Resonanzkörper aus klingendem Erz gebaut, so dass der Schall in allen Ecken und Enden unaufhörlich vernehmbar ist und vom leichtfertigen Volk weitergetragen wird. Genau dieses Bild zitiert Raabe zu Beginn seines Romans als metanarrative Allegorie. Das zweite Kapitel beschreibt den Roman als Haus der Erzählung:

Nun bilden sich die Leser ganz andere Dinge ein, als in dieser Geschichte, die der Geschichtsschreiber geistig sehr miterlebte, vorkommen werden.

Da wird den Fenstern von tausend Leuten gegenüber ein neues Haus gebaut. Alle tausend Leute werden den Bau vom Ausheben der Kellerräume bis zum Einsetzen der letzten Glasscheibe mit Interesse verfolgen; aber neunhundertneunundneunzig von den tausend werden nur sagen „Das Haus gefällt mir!“ – oder „Das Haus hat meinen Beifall nicht!“ –, jedenfalls aber „Das gäbe eine

31 Eckerbusch besiegt die Fama dadurch, dass er in seiner Rede das anonyme Dorfkollektiv auflöst und einzelne Namen aufruft, um den Personen ihre Verschlagenheit nachzuweisen, die weit über Horackers Taten hinausgeht. Indem die Zuschreibungen individuell werden, zerbricht die kollektive Fama. Eckerbusch tut also nichts weiter, als dass er individualisiert und den derart Individuierten Prügel androht. Er tut dies in einem patriarchalischen Selbstverständnis, als der Lehrer des Volks, der er als Vorgesetzter des Dorfschulmeisters und -kantors ist und als Freund des anderen Lehrers, des Pfarrers. Seine Kenntnis der Individuen ist eine symbolisch verdoppelte, die Kenntnis der geprügelten Rücken und der anvertrauten Seelenpein. Somit ist das Konfliktlösungsmodell einerseits eines, das eine Bekanntschaft von Person zu Person impliziert, andererseits aber eines, das symbolisch die Vaterrolle für die unmündigen Kinder des Volks übernimmt (vgl. die leere rabulistische Rede, Kap XIX; BA 12, S. 439f.).

32 Neubauer. *Fama* (wie Anm. 29), S. 73ff., 91ff. referiert auch diese zweite Quelle, aber er entdeckt in seinen Ausführungen zu Raabe nicht, dass der Roman sich auch auf Ovid bezieht.

Wohnung für mich – da könnte ich mein Sofa – meine Bibliothek – meine Schränke aufstellen, und die Aussicht ist auch ganz hübsch!“ –, und – – unter den tausend ist einer, der wird sich und das Schicksal in ruhigem und etwas melancholischem Nachdenken fragen:

„Was alles kann in diesem neuen Haus passieren?“

Dieser eine sieht aus seinen wohlgezimmerten vier Pfählen in die noch leeren Fensteröffnungen, die Zimmermannsarbeit und Maurerarbeit da drüben hinein, lehnt die Stirn an seine Fensterscheibe, die dünne Glaswand, die ihn von dem Drüben trennt, und denkt an Geburt, Leben und Tod, an die Wiege und an den Sarg, und für diesen einen schreiben wir heute und haben wir immer geschrieben. Wir wünschen uns aber viele Leser. (BA 12, S. 296f.)³³

Es ist evident, dass diese Allegorie nunmehr das Tun der Fama an einer anderen textuellen Instanz platziert. Die Göttin des Gerüchts agiert nicht mehr als letztlich unterlegene Akteurin im Innenraum der Handlung, sie steuert vielmehr den ganzen narrativen Prozess, sie erzeugt im eigentlichen Sinne dasjenige, was überhaupt lesbar wird. Der Sieg von Konrektor Eckerbusch über die Dorffama ist mithin die Einsetzung einer viel mächtigeren Fama, derjenigen, die überhaupt die Geschichte – als Narration und als Historie – steuert. Raabe schreibt eine Erzählung, deren ausführender Aktant kein Subjekt, sondern ein mythologisches Konzept ist. Er siedelt die historischen Triebkräfte auf einer überindividuellen Ebene an, was sowohl einen sehr fortgeschrittenen Stand der historischen Konzeptbildung impliziert als auch ein Bild von Geschichte, in dem sie auf der Objektebene als mythisches Verhängnis über die Akteure kommt.

Erneut führt eine Reflexion über die Zeitgestaltung in den Kern dieser Verhältnisse. Die Handlung spielt am Donnerstag, den 25. Juli 1867 (BA 12, S. 298) von ca. 15 Uhr (Kaffeezeit) bis ca. 23 Uhr, also in einer Zeitdauer von etwa acht Stunden. Das entspricht der Lektürezeit von ca. 160 Seiten (bei 20 Seiten pro Stunde), Erzählzeit und erzählte Zeit decken sich also. Aber die Erzählung ist sehr vertrackt, denn im Kapitel XV findet eine Konvergenz aller erzählten Handlungsstränge zu einem einzigen Zeitmoment statt: Charlotte erwacht, die Kutsche trifft ein, Horacker nähert sich dem Dorf, Windwebel erscheint im Pfarrhaus. Es zeigt sich, dass die nacheinander erzählten Kapitel in der Realzeit der Erzählung parallel stattgefunden

33 Eine Black Box, die ihren Input als Output pluralisiert: Der Sprung von Ovids Mythologem zu modernen Nachrichtentechniken liegt so nahe, dass man ihn selbst stolpernd meistern können sollte.

haben müssen. Dies wird aber im Text nicht ausdrücklich markiert. So liest man z.B. auf S. 333 unwillkürlich die Pfarrhaus-Handlung von Kapitel VIII als direkten zeitlichen Anschluss an die erste Horacker-Szene von Kapitel VII. Tatsächlich wird man aber unterstellen müssen, dass diese Einheiten gleichzeitig stattfinden – oder besser: man bleibt darüber im Unklaren. Die Erzählzeit ist wegen der Masse der Parallelhandlungen in der Summe zwar mit der erzählten Zeit konvergent, nicht aber in der Dimension der chronologischen Abfolge. Es handelt sich um eine narrative Konstruktion, die die Zeit hier naturwüchsig erscheinen und ihre Konstruiertheit vergessen lässt.

Aber die Ballung der Zeit in einer auffälligen Gleichzeitigkeit der Parallelhandlungen hat einen Hintersinn, der auf die Fama zurückführt. Zu Beginn des XIII. Kapitels ist die Erzählung fast schon beim Höhepunkt angekommen: Charlotte ist im Pfarrhaus, Horacker gestellt, Eckerbusch auf dem Weg nach Gansewinkel – kurz, alle unmittelbaren Handlungsstränge sind abgeschlossen (sie waren ja auch kurz genug). Die Erzählung könnte jetzt schon ein Zusammentreffen aller Figuren und eine glückliche Lösung ansteuern, es bräuchte dazu nur ein zusammenführendes Kapitel. Genau in diesem Sinne beginnt auch Kapitel XIII, aber stattdessen wird Fama tätig und setzt neue Handlungen – nunmehr aber nur noch Scheinhandlungen – in Gang: die Ehefrauen, Dr. Neubauer, der Staatsanwalt müssen noch nach Gansewinkel verbracht werden. Die Narration retardiert also ihren zeitlichen Ablauf durch ein apersonales Handlungssubjekt, durch die im XIII. Kapitel explizit benannte Fama. Raabe hat die Realzeit genau berechnet. Das Gerücht, dass Horacker zwei Morde begangen habe, kommt um 17.15 Uhr in Gansewinkel auf (BA 12, S. 369f.), gegen 18.30 Uhr ist das Gerücht in der Kreisstadt (BA 12, S. 369f.; durch den Boten; BA 12, S. 382), im „Abendsonnenschein“ (BA 12, S. 379) erfährt Hedwig Windwebel davon (BA 12, S. 378), die Kutsche wird besorgt, „in den Abend hinein“ (BA 12, S. 389) verlassen sie die Kreisstadt, man gerät in die „Abenddämmerung“ (BA 12, S. 395f.), fast bei Dunkelheit kommen sie an (BA 12, S. 399f.).

Nach dieser Fama-Retardation setzt die Handlung wieder ein, und zwar mit einer poetologischen Reflexion auf die Macht des Erzählers über die Zeit (Beginn des Kapitels XV) und mit dem Hinweis, dass zwischen S. 376 und S. 402 „noch keine halbe Minute vergangen“ (BA 12, S. 402) sei. Das Erwachen der Charlotte ist in diesem Moment „Bildertanz“ (ebd.) – und das ist die Erzählung in der Tat: ein Tanz der zeitlich verschobenen Bilder. Denn diese Kapitel, die sich in eine Handlungszeit von einer halben Minute schieben, buchstabieren in der Tat nur Gerüchte und deren Handlungsfolgen aus, die

so schnell sind, wie Fama schnell ist, und so unsubstantiell, wie ihr Treiben de facto erscheint. Die Famakapitel XIII und XIV entwerfen innerhalb der fiktiven Zeit des Romans eine nochmals rein fiktive Zeit des Gerüchts, so dass sich eine Realhandlung, die ja selbst gegen das Gerücht gerichtet ist, im Wettlauf mit dem Gerücht befindet – dies alles in der Spanne einer halben Minute.

Raabe erzählt nicht nur das Tun der Fama, er lässt nicht nur das Haus der Erzählung als Haus der Fama auftreten, er schreibt auch eine Poetik der infamen Geschwindigkeit. Es gibt in diesem Text keine Instanz, die nicht von der Fama regiert wird, sich nicht ihren beiden mythologischen Bildern unterstellt. Man wird einzig sagen können, dass sich der glückliche Ausgang allein der Tatsache verdankt, dass die beiden Alten die Fama im humanistischen Sinne kontern, wobei Eckerbusch die ganz reale Prügelstrafe historisch korrekt dem Humanismus gleich zugesellt. Dass die Dorfbevölkerung, eine der Quellen der Fama, am Ende beruhigt ist, ist nicht der Sieg der Wahrheit, sondern derjenige einer Repression. Hier gewinnt die eine Famavariante gegen die andere.

V.

Es lassen sich die Fäden zusammenführen. *Horacker* ist gerade für die Frage der narrativen Konstitution von Subjektivität aus der Narration von Geschichte aufschlussreich. Es sind anonyme und mythische Mächte, die in diesem Weltbild die verhängnisvollen Geschichten produzieren. In einer solchen Welt können heilsbringend nur Subjekte mitwirken, die die Mechanismen dieser Mächte eingesehen haben und sie illusionslos für ihre Zwecke, die bei Raabe meist gute Zwecke sind, einsetzen können. So setzt die Erzählerin von *Im Siegeskranze* ihre zerstörte Kindheit ein, um in kindischer Erzählung ein vertracktes Kalkül aufzuführen. Die beiden Alten bedienen sich in *Horacker* der Verfahrensweisen der Fama, um ein infames Subjekt zu rehabilitieren. Stopfkuchen setzt gegen die Fama die Methoden des Historismus ein, um eine Gegenfama zu lancieren. Noch in *Hastenbeck* ist es die infame Wackerhahnsche, der man sich anvertrauen muss, um im Krieg hinter den Linien von Freund und Feind durchzukommen. Zum Glück verfügen alle diese Raabe'schen Technokraten der Macht am Ende über gute Gesinnungen – eine Position, die Raabe als solche nicht in Frage stellt, wenngleich er weithin geneigt ist, die Tatkraft des Humanismus an Verbrecher zu delegieren. Es handelt sich aber um gute Verbrecher.

Und was macht sie so gut? Sie alle teilen die gleiche Leiderfahrung, in ihren innersten Wünschen und Begehren von den geschichtlichen Verläufen nicht unterstützt, sondern behindert worden zu sein. Um zu überleben, mussten sie weitgehende Opfer bringen. Ludowike musste als Ludonike durch Ludovice beerdigt werden; die Schwester im Leid, die doch wohl sie selbst war, musste überwunden werden in einem letzten Akt der Selbstrettung. Stopfkuchen musste die ungeheure Arbeit auf sich nehmen, in seine Leibesfülle den ganzen Verblendungszusammenhang einer Infamie zu inkorporieren, ihn dann zu ruminieren, um ihn schließlich als neues Gerücht gegen das alte in Stellung bringen zu können. Und in *Horacker* zahlen der Pastor und der humanistische Konrektor den Preis einer vollkommen kalkulierten Machtpolitik, die allen ihren Idealen widersprechen müsste, um sich am Ende auch noch die Rache der Ehefrauen zuzuziehen.³⁴ Alle diese weitgehenden Opfer, die unmittelbar die Herrschaftsmittel der schlechten Welt affirmieren, um Gutes durchzusetzen, werden von in der Regel älteren Akteuren betrieben. Sie wissen, dass die Geschichte unfreundlich ist und Ichgenesen zerstört. Sie wissen also aus eigener Zerstörtheit, dass man in der Welt nur überleben kann, wenn man zum Stoiker wird, zum Zyniker sogar hinsichtlich der Mittel, und sie wissen, dass man das Glücksbegehren auf die beschädigte Idylle reduzieren muss, um es aufrechterhalten zu können. So treten ein Weltbild der Reduktion, ein Geschichtsbild der Negativität und eine Subjektgenese, in der die Katastrophe zu überleben das erste Ziel ist, zueinander und an die Stelle des romantischen Vorgängermodells.

Tieck hat in seinem Partisanentext die Frage ausgespart, wer diesen hätte erzählen können; die Handelnden hatten allesamt zu sterben. Raabe stellt sich diese Frage, und seine Antwort lautet gegen die Romantik: *Schwarzer Realismus*. Diesem Realismus ist das Konzept der E.T.A. Hoffmann'schen Nachtstücke mit ihren Ich-Katastrophen zu privat. Das traumatisierte Ich

34 Um genau zu sein: Von Idealen kann eigentlich keine Rede sein. Eckerbusch und sein gymnasialer Lehrerkollege Windwibel interessieren sich für *Horacker* nicht aus Mitmenschlichkeit, sondern ausschließlich ästhetisch. Sie wollen den kuriosen Waldbruder dingfest machen, weil sie als alte Ovidzitiierer versessen darauf sind, einmal mehr in die Hände zu bekommen, als nur Klassikerzitate. So bestaunen sie die seltsame Erscheinung des infamen Subjekts als Personifikation Ovid'scher Verwandlungen. Eine solche tatsächlich festhalten zu wollen, ist die ganze raison d'être des XI. Kapitels mit seiner Verfolgungsjagd, dem Ringkampf und der diskursiven Fixierung: Real gelebter Ovid und Foucault'sche Diskursmacht sind hier unmittelbar dasselbe.

muss bei Raabe in die Konkretheit einer zerstörerischen Historie zurückgeholt werden. Auch die Tieck'sche Negativität ist Raabe am Ende nicht radikal genug, weil sie der Vernichtung keine protokollierende Instanz zudenken kann und also letztlich am eigenen performativen Paradoxon scheitert, zeugenlose Selbstvernichtung bezeugen zu wollen. So nimmt Raabe die romantische Konkordanz von Geschichtsphilosophie und Subjektgenese wieder auf, um sie in jedem Detail ins Gegenteil zu verkehren.

Contents

Introduction	9
1. FROM ROMANTICISM TO REALISM: NEGATIONS, TRANSITIONS, TRANSFORMATIONS	
Rainer Hillenbrand	
Realistische Romantik in Tiecks letzter Novelle <i>Waldeinsamkeit</i>	33
Jesko Reiling	
Die „poetischeren Momente der Erscheinungswelt“. Berhold Auerbachs Romantikrezeption	75
Gert Vonhoff	
Romantisches und der Prototyp des realistischen Erzählens. Gedanken zur Evolution der ‚Dorfgeschichte‘	95
Benedict Schofield	
“Die Willkür der alten Romantik”. The Romantic Legacy in Gustav Freytag’s Literary Works and Theory	125
Magdolna Orosz	
Verabschiedung und Fortsetzung der Romantik im Frühwerk von Theodor Storm. Eine intertextuelle Analyse der Novelle <i>Immensee</i>	149
2. REALISM AND ROMANTICISM AND THE TWO CULTURES: SCIENCE, LITERATURE AND MODERNITY	
Martina King	
Der romantische Arzt als Erzähler. Medizinisches Wissen in Stifters <i>Die Mappe meines Urgroßvaters</i> (1868)	171

Christiane Arndt	
Fieberkrank – Realistisches Erzählen als romantische Ansteckung bei Raabe und Storm	203

3. ROMANTICISM IN REALISM I: UNCANNY RETURNS

Christian Begemann	
Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes <i>Unterm Birnbaum</i>	229

Philip Ajouri	
Vom unerklärbaren Übernatürlichen zur unerklärten Natur. Gottfried Kellers <i>Die Geisterseher</i> und sein romantischer Prätext, E.T.A. Hoffmanns <i>Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde</i>	261

Nicholas Saul	
“Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute!” Spiritualism and the Presence of Romantic Poetics in Raabe’s <i>Vom alten Proteus</i> (1875)	297

Martina Süess	
„Solange der Götze gilt“. Romantische Reminiszenzen in Fontanes <i>Effi Briest</i>	315

4. ROMANTICISM IN REALISM II: MEMORY, ART, HISTORY

Dirk Göttsche	
The Place of Romanticism in the Literary Memory of the Anti-Napoleonic Wars (1848-1914). Roquette, Raabe and Jensen	341

Martin Swales	
The Need to Believe and the Impossibility of Belief. Romantic and Realistic Strategies in Gottfried Keller’s <i>Der grüne Heinrich</i>	385

Ralf Simon
Geschichtsverlauf und Subjektgenese. Zu einem Deutungsmuster
romantischer Geschichtsphilosophie und der realistischen
Korrektur bei Raabe (*Im Siegeskranze, Horacker*) 395

5. ROMANTICISM, REALISM, AND BEYOND

Russell A. Berman
The Integrity of Fiction in the Age of Realism: Theodor Storm 429

Notes on the Contributors 449

Index 455