



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

**”Wie machen wir’s nun”. Worldmaking in Wilhelm Raabes ”Vom alten Proteus”**

Pierstorff, Cornelia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-195376>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Pierstorff, Cornelia (2020). ”Wie machen wir’s nun”. Worldmaking in Wilhelm Raabes ”Vom alten Proteus”. In: Kammer, Stephan; Krauthausen, Karin. Make it real : für einen strukturalen Realismus. Zürich: Diaphanes, 115-138.

**Make it real**

**Für einen  
strukturalen Realismus**

**Herausgegeben von  
Stephan Kammer und Karin Krauthausen**

**DIAPHANES**

Die vorliegende Publikation wurde ermöglicht durch die Unterstützung des Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor* und des Exzellenzclusters *Matters of Activity. Image Space Material*, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 1027 und EXC 2025.

© DIAPHANES Zürich 2020

ISBN 978-3-03734-984-7

Alle Rechte vorbehalten

Druck: Steinmeier, Deiningen

Umschlagzeichnung: Nikolai Franke

Layout: 2edit, Zurich

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)

# Inhalt

Stephan Kammer und Karin Krauthausen

Für einen strukturalen Realismus

Einleitung

7

Stephan Kammer

Zwiefalt

Struktur und Referenz in Gottfried Kellers Erzählung

*Das verlorene Lachen*

81

Cornelia Pierstorff

»Wie machen wir's nun«

*Worldmaking* in Wilhelm Raabes *Vom alten Proteus*

115

Elisabeth Strowick

Make it real: Make a scene

139

Stephan Kammer und Karin Krauthausen

(Nicht) Ins Gebüsch kotzen, oder: Die Anstrengung des Realismus

Interview mit Thomas Meinecke

163

Stephan Kammer und Karin Krauthausen

Das Buch existiert ja gar nicht

Interview mit Ulrich Peltzer

201

Kathrin Röggl

Deckerzählung

229

**Stephan Kammer und Karin Krauthausen**  
Realismus ist keine Geisterbahn  
Interview mit Milo Rau  
243

**Andrea Krauß**  
Struktur und Wirklichkeit in der Avantgarde  
(Barthes, Lasker-Schüler, Ball, Schwitters)  
277

**Hendrik Blumentrath**  
Brechts Bühnenbau  
327

**Natalie Moser**  
Detail- und Strukturrealismus  
im Dorfroman des 21. Jahrhunderts  
355

**Die AutorInnen**  
379

## »Wie machen wir's nun«

### *Worldmaking in Wilhelm Raabes Vom alten Proteus*

Im Poetischen Realismus spukt es, und zwar gewaltig. Ganz entgegen den Forderungen des programmatischen Realismus als der Selbstbeschreibung der literarischen Epoche finden sich Gespenster und unerklärliche Erscheinungen in den Texten Theodor Storms, Theodor Fontanes oder auch Paul Heyeses.<sup>1</sup> Dass sich Gespenstererzählungen und literarischer Realismus nicht ausschließen, sondern vielmehr in das Zentrum realistischen Erzählens führen, ist inzwischen ein Allgemeinplatz der Realismusforschung.<sup>2</sup> In Wilhelm Raabes ›Gespenstererzählung‹ *Vom alten Proteus. Eine Hochsommersgeschichte* von 1875 geht es freilich nicht um Spuk, sondern darum, wie literarische Erzähltexte realistische Welten entwerfen. Dabei dient das Gespenstische nicht als Wahrnehmungsereignis zur epistemologischen Reflexion (Welche Sinneseindrücke einer Figur sind real? Welche sind Phantasie, Halluzination oder Aberglauben?), wie es die Realisten von den Romantikern gelernt und geerbt haben. Vielmehr fungiert das Gespenst als Marker für das ›Problem Wirklichkeit‹ an und für sich. Denn im *Alten Proteus*

- 1 Zum Verhältnis von programmatischem und literarischem Realismus siehe allgemein Claus-Michael Ort: »Was ist Realismus?«, in: Christian Begemann (Hg.): *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, S. 11–26.
- 2 Vgl. u.a. Christian Begemann: »Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes *Unterm Birnbaum*«, in: Dirk Göttsche und Nicholas Saul (Hg.): *Realism and Romanticism in German Literature*, Bielefeld 2013, S. 223–253; ders.: »Figuren der Wiederkehr. Gespenster, Erinnerung, Tradition und Vererbung bei Theodor Storm«, in: Elisabeth Strowick und Ulrike Vedder (Hg.): *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Bern u.a. 2013, S. 13–27; Elisabeth Strowick: »Dumpfe Dauer«. Langeweile und Atmosphärisches bei Fontane und Stifter«, in: *The Germanic Review*, 90/3 (2015), S. 187–203.

figurieren die Gespenster nicht wie in Storms oder Fontanes Erzählungen als Spukereignisse subjektive Wahrnehmung,<sup>3</sup> sondern sind zu vollwertigen Figuren ausgestaltet, die sprechen, denken, fühlen und handeln.<sup>4</sup> Sie sind Bestandteil des typenhaften Personals dieser humoristischen Erzählung:<sup>5</sup> Mithilfe der Geister der vor dreißig Jahren an einem gebrochenen Herzen verstorbenen Rosa von Krippen und der Operntänzerin Innocentia sowie mithilfe des Einsiedler Konstantius entkommt das junge Liebespaar Hilarion und Ernesta der Intrige der beiden alten Herren Püterich und Magerstedt. Indem Raabe Figuren, topische Schauplätze und Motive zitiert, lässt die Erzählung ein romantisches gegen ein realistisches Programm antreten.<sup>6</sup>

Doch während auf der Ebene der Handlung der programmatische Realismus auf dem Spiel steht, stellt sich die Erzählung in ihren Verfahren die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit realistischer Weltentwürfe, und zwar indem sie das Erzählen als Akt des *worldmaking* inszeniert.<sup>7</sup> In diesem Sinn konterkariert bereits eine ebenso ungewöhnliche wie umfangreiche Exposition den schematischen Plot der Erzählung: Mehrfach verwirft die Erzählstimme die erzählte Welt, bevor sie einen Entwurf schließlich beibehält und die ›tatsächliche‹ Handlung einsetzen lässt. Das Augenmerk liegt also auf dem narrativen Akt des *worldmaking*, dessen fiktionstheoretische Basis in einem räumlichen Modell anschaulich gemacht wird. In einem ersten Schritt (I) skizziere ich deshalb die fiktionstheoretische Problemstellung, mit der die Erzählung in Form einer rhetorischen Frage eröffnet. Die ›Antwort‹ auf diese

3 Vgl. Strowick: »Dumpfe Dauer«, a.a.O., S. 188–191.

4 Vgl. Jeffrey L. Sammons: *Wilhelm Raabe. The Fiction of the Alternative Community*, Princeton 1987, S. 263.

5 Vgl. Nicholas Saul: »Vom alten Proteus/»Der gute Tag«, in: Dirk Göttsche, Florian Krobb und Rolf Parr (Hg.): *Raabe Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 172–175, hier S. 172.

6 Vgl. Nicholas Saul: »Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute!« Spirituality and the Presence of Romantic Poetics in Raabe's *Vom alten Proteus* (1875)«, in: Göttsche (Hg.): *Realism and Romanticism*, a.a.O., S. 297–314; ders.: »Vom alten Proteus/Der gute Tag«, a.a.O., S. 173f.; Sammons: *Wilhelm Raabe*, a.a.O.

7 Zur Erzeugungsfunktion des Erzählens siehe Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968, S. 114f.; vgl. allgemeiner Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*. Cambridge 1978.

Frage (II) bildet ein Weltentwurf, der den Akt des *worldmaking* über den narrativen Raum greifbar macht. Die darauf folgenden Revisionen und Neuentwürfe (III) zielen genau auf diesen Akt und lassen das *worldmaking* zum eigentlichen Ereignis werden. Das metafiktionale Setting des zweiten Weltentwurfs (IV) wiederum unterlegt dem *worldmaking* das räumliche Modell der Bühne, das die Struktur der Fiktion (V) anschaulich macht.

## I. »Wie machen wir's« – Rhetorik

»Wie machen wir's nun, um *unserm* Leser recht glaubwürdig zu erscheinen?«,<sup>8</sup> so beginnt die Erzählung *Vom alten Proteus* – typographisch abgesetzt geht diese Frage dem eigentlichen Erzählfang voraus. Entlang der Frage nach der Glaubwürdigkeit (altgr. τὸ πιθανόν) diskutiert die Erzählung ihren eigenen Anfang und perspektiviert so ihr eigenes *worldmaking*.<sup>9</sup> Denn der Begriff der Glaubwürdigkeit verbindet den Realismus des Erzählens, den sich die Erzählstimme zur Aufgabe macht, mit der rhetorischen Tradition. Die Frage richtet sich nämlich nicht auf die Referenz des Dargestellten – das ›Was‹ der Erzählung –, sondern auf die Darstellung und deren Effekt auf den Rezipienten: »Glaubwürdig machen (πειθεῖν)«, so perspektiviert es Gonsalv Mainberger in seinem Beitrag zum *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, »wäre somit eine zur Bekehrung, Hinwendung, Annahme führende rhetorische Leistung und hätte zu ihrem eigentlichen Gegenstand das G[laubwürdige] (pithanón)«. <sup>10</sup> Als rhetorische Leistung fällt das Glaubwürdige nicht in den Bereich der Wahrheit, sondern in den der Wahrscheinlichkeit (altgr. εἰκός; lat. *verisimilitudo*), die eben der Effekt der Darstellung ist. Die Faktoren der Glaubwürdigkeit behandelt Aristoteles in

8 Wilhelm Raabe: »Vom alten Proteus«, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Karl Hoppe, Göttingen 1969, Bd. 12, S. 197–289, hier S. 199.

9 Vgl. anders Hugo Aust: »Wilhelm Raabe: Vom Alten Proteus. Eine Hochsommersgeschichte. Gedanken zur Glaubwürdigkeit eines Realisten«, in: Leo A. Lensing und Hans-Werner Peter (Hg.): *Wilhelm Raabe. Studien zu seinem Leben und Werk*, Braunschweig 1981, S. 151–167.

10 Gonsalv K. Mainberger: »Glaubwürdige, das«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen 1996, Bd. 3, Sp. 993–1000, hier Sp. 994.



seiner Rhetorik und differenziert folgende drei Parameter: den Redner, den Zuhörer und das Argument selbst.<sup>11</sup> Im Charakter des Redners begründet sind für Aristoteles Klugheit, Tugend und Wohlwollen, wobei diese der Rede selbst nicht vorgängig sind, sondern sich erst in der Rede erweisen, so dass auch die charakterliche Glaubwürdigkeit von der Darstellung abhängt.<sup>12</sup> Auch in Bezug auf den Zuhörer bestimmt Aristoteles die Glaubwürdigkeit *ex post*: Glaubwürdig ist eine Rede dann, wenn sie den Zuhörer in einen bestimmten emotionalen Zustand versetzt, wobei dieser Zustand ebenfalls Effekt der Darstellung ist. Das Argument selbst trägt zur Glaubwürdigkeit bei, wenn es das »Wahre oder scheinbar (Wahre)«<sup>13</sup> beweist – wobei das »oder« bereits anzeigt, dass Wahrheit nicht als Differenzkriterium taugt. Glaubwürdige Gegenstände gehören also dem Bereich der Möglichkeit an und werden lediglich *ex negativo* durch die Abgrenzung vom Unmöglichen bestimmt.<sup>14</sup>

Wenn Raabe seine Erzählung also mit der Frage nach der Glaubwürdigkeit beginnen lässt, dann stellt er sich genau in diese rhetorische Tradition. Die Frage leistet jedoch mehr als ein begriffsgeschichtliches Zitat, denn sie bildet die relevanten Größen ab und konfiguriert sie auf eine ganz bestimmte Weise: »Wie [Darstellung] machen wir's [Redner] nun, um unserm Leser [Zuhörer] recht glaubwürdig zu erscheinen [*verisimilitudo*]«.<sup>15</sup> Das Verb »erscheinen« macht deutlich, dass »glaubwürdig« als Effekt gedacht ist, und zwar als Effekt, der sich unmittelbar aus dem »Wie« ergibt: »um [...] zu«. Weil die initiale Frage also die rhetorischen Parameter der Glaubwürdigkeit präzise aufruft und gebündelt abbildet, ist eine Leerstelle umso auffälliger: der Gegenstand der Darstellung bzw. eben das »Was« der Erzählung. Berücksichtigt man jedoch, dass es sich bei der Frage um deren ersten Satz handelt, dann bietet der Titel – wie ich vorschlagen möchte – eine ebenso naheliegende wie interessante Füllung dieser Leerstelle an. *Vom alten Proteus* bezeichnet in diesem Fall nicht bloß, wie mehrfach in der Forschung ange-

11 Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, I, 2, 1356a.

12 Vgl. ebd.

13 Ebd. Die Übersetzung folgt der Ausgabe Aristoteles: *Rhetorik*, in: ders.: *Werke in deutscher Übersetzung*, hg. v. Hellmut Flashar, Bd. 4.1, übers. und erl. von Christof Rapp, Darmstadt 2002, S. 23.

14 Vgl. Mainberger: »Glaubwürdige, das«, a.a.O., Sp. 995.

15 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 199.

dacht, auf relativ abstrakte Art und Weise ein Erzählprinzip,<sup>16</sup> sondern unter Rückgriff auf gängige Titelformate wissenschaftlicher Abhandlungen genau diese Leerstelle der Frage – den Gegenstand, von dem zu erzählen »glaubwürdig [...] erscheinen« soll.

Der Bezug, der sich über die logische Form zwischen der Frage als erstem Satz der Erzählung und ihrem Titel ergibt, ist dabei keineswegs beliebig, sondern führt geradewegs zu Platons *Politeia* und der darin angestellten Mythenkritik. Der Mythos vom gestaltwandelnden Gott Proteus dient im zweiten Buch der *Politeia*, in der es um die Erziehung der Wächter des Philosophenstaats geht, als Paradebeispiel des ebenso vernichtenden wie fiktionstheoretisch folgenschweren Urteils: Dichter lügen.<sup>17</sup> Platon führt Beweis gegen die Möglichkeit eines sich selbst wandelnden Gottes und macht so aus den Mythen, die davon handeln, notwendigerweise Lügen. *Vom alten Proteus* zu erzählen, bedeutet in diesem referentiellen Setting also notwendigerweise, »Lügendgeschichten von Proteus«<sup>18</sup> zu erzählen. Mit dem Titel gibt Raabe daher der Erzählstimme die semantische Rolle des Lügners vor. Folglich macht die Erzählung bereits zwischen Titel und erstem Satz deutlich, dass sie ihr narratives *worldmaking* auf der Basis eines radikal aufgekündigten Realitätsbezugs verhandelt. Als Chiffre für den Bereich des Unmöglichen durchkreuzt *Vom alten Proteus* nun noch das letzte Differenzkriterium glaubwürdiger Gegenstände. Die spezifische Konfiguration von Titel und Frage stellt also bereits eine Fiktionstheorie in nuce dar.

Das Zentrum dieser Fiktionstheorie bildet der Erzählakt als solcher. Denn die initiale Frage: »Wie machen wir's nun, um unserm Leser recht glaubwürdig zu erscheinen?«<sup>19</sup> referiert nicht nur auf die realistische Urszene in der Rhetorik, sondern sie besitzt selbst eine

- 16 Vgl. Albrecht Koschorke: »Kreisbewegungen und semantische Zirkel bei Wilhelm Raabe. Eine exemplarische Analyse der Exposition seiner Erzählung ›Vom alten Proteus‹«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 31 (1990), S. 36–49; Ralf Simon: »Raabes poetologische Wälder (›Krähenfelder Geschichten‹). Eine metaphorologische Analyse des Raabeschen Erzählmodells«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 47 (2006), S. 1–16.
- 17 Von der Darstellungsform her entwickelt im zweiten Buch von Platons *Politeia*, II, 377d.
- 18 Ebd., II, 381d (zit. nach Platon: *Der Staat/Politeia*, Griechisch-deutsch, übers. v. Rüdiger Rufener, Düsseldorf, Zürich 2000, S. 179).
- 19 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 199.

rhetorische Form. Die spezifische Form der Dubitatio gehört zu den Gedankenfiguren, die als performative Ausdrücke die Stimme selbst in den Vordergrund rücken:<sup>20</sup> Noch vor dem Erzählen steht also (in der Begrifflichkeit von Gérard Genette) die Stimme (frz. *voix*) des Erzählers und mit ihr eben der Erzählakt (frz. *narration*).<sup>21</sup> Die Probleme der Glaubwürdigkeit, die sich bei Aristoteles als zirkuläre Argumentationsstruktur äußern, sind in Raabes Erzähl-anfang damit radikal weitergedacht: Die Gedankenfigur setzt die Stimme als Instanz propositionaler Aussagen überhaupt erst ein,<sup>22</sup> bevor diese dann – wiederum als Effekt der Darstellung – glaubwürdig erscheinen kann. Doch nicht nur die Gedankenfigur als solche, sondern auch ihre spezifische Form leistet an dieser Stelle einen Beitrag zum fiktionstheoretischen Setting. Die Dubitatio gestaltet eine fiktive Kommunikation zwischen figurierter Stimme und Rezipienten zu einer Szene der Beurteilung aus, welche die folgenden, immer wieder neu ansetzenden Erzählanfänge rahmt. Die Dubitatio inszeniert damit etwas, das der Frage nach der Glaubwürdigkeit als pragmatischer Rahmen quasi eingeschrieben ist: Denn »glaubwürdiges Reden ist immer dann erforderlich, wenn es ums Urteilen geht«.<sup>23</sup> Dieses pragmatische Setting der Glaubwürdigkeit hält das Gelingen ebenso wie das Nichtgelingen bereit. Das Erzählen befindet sich damit wortwörtlich in einem Zustand der Krise (ὑπόκρισις; altgr. κρίσις), der eine eigene Gegenwart beansprucht.<sup>24</sup>

Die initiale Frage formuliert nicht nur die realistische Problemstellung der Erzählung, sondern hat als rhetorische Geste auch nar-ratologische Implikationen. Sie macht keine Proposition über die erzählte Welt, führt weder erzählten Raum oder erzählte Zeit noch handelnde Figuren ein, sondern richtet sich auf den Sprechakt selbst. Der Einsatz der Erzählung erfolgt also zunächst nicht nar-

20 Vgl. Rüdiger Campe: »Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden«, in: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg im Breisgau 1999, S. 123–138.

21 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 2010, S. 137–139.

22 Vgl. Campe: »Im Reden Handeln«, a.a.O., S. 135.

23 Mainberger: »Glaubwürdige, das«, a.a.O., Sp. 995; vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, II, 18, 1391b.

24 Zur Zeitlichkeit der Krise siehe Reinhart Koselleck: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main 2006, S. 204f.

rativ, sondern performativ. Als Gedankenfigur markiert die Frage die Position des Sprechens – narratologisch: die extradiegetische Position. Auf diese Weise ist der Einsatz des Erzählens aufgeschoben; erst wenn unmittelbar auf die rhetorische Frage folgend eine erzählte Welt eingeführt wird, wird aus der figurierten Stimme eine Erzählstimme.

## II. So machen wir es – Welt

Die Frage bleibt – in guter rhetorischer Tradition – unbeantwortet. Allerdings könnte man den zweiten Absatz probenhalber dennoch als eine Art Antwort auf die Frage lesen, weil dort das selbstbezügliche Sprechen auf die Diegese umschwenkt und die erzählte Welt förmlich vor Augen führt. Die Antwort auf die Frage nach dem Machen ist also das Machen selbst. Dieses *worldmaking* ist zunächst einmal vor allem ein *spacemaking*, denn es folgt eine Reihe deiktisch indizierter Raumbestimmungen: »Da liegt die Studierstube des Philosophen, die Kinderstube des Dichters, das Schloß des Königs. Daran grenzt die Gasse, der Markt oder der Garten. Dahinter dehnt sich die Stadt oder der Stadtpark aus. Es folgen einzelne Häuser«. <sup>25</sup> Die Aufzählung der einzelnen Elemente detailliert den erzählten Raum zu einem städtischen Setting. Aus der Reihung nominaler Bestimmungen setzt sich der erzählte Raum zusammen, wird also mit jedem weiteren Element erweitert und jeweils über eine räumliche Relation verbunden. Dabei hat das erste Element dieser Reihe, die »Studierstube des Philosophen«, von der aus sich das Netz räumlicher Relationen entspannt, eine prekäre Stellung inne. Ihr geht nämlich kein Element voraus, zu dem es in Beziehung gesetzt werden könnte, sondern lediglich das deiktische Lokaladverb »Da«. Noch vor jeder Anschauung, die der erzählte Raum durch die nominalen Bestimmungen erhält, steht mit diesem Lokaladverb die bloße Struktur des Raums am Anfang der Erzählung. Dieser räumliche Verweis ist nicht nur semantisch leer, sondern das Lokaladverb gibt zwei Richtungen und damit zwei räumliche Positionen vor, die aufeinander bezogen bzw. voneinander abhängig sind: die Position, auf die das »Zeigen« gerichtet ist – die Studierstube – und diejenige, von

25 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 199.

der aus das ›Zeigen‹ erfolgt. Narratologisch argumentiert, kann man daher sagen, dass die Wendung »Da liegt die Studierstube des Philosophen« den doppelten Raum der Erzählung konstituiert. Analog zur doppelten zeitlichen Sequenz des Erzählens, die Erzählzeit und erzählte Zeit verbindet,<sup>26</sup> zeigen Texte wie *Vom alten Proteus*, dass einerseits das Erzählen selbst räumlich strukturiert ist und einen *Erzählraum* bildet.<sup>27</sup> Andererseits hängt von diesem Erzählraum der *erzählte Raum* ab, der im Gegensatz zum strukturellen Erzählraum spezifische Raumsemantiken hat.

Genau diesen doppelten Raum der Erzählung eröffnet die Reihung am Anfang von *Vom Alten Proteus*. Das »Da« stellt einen strukturellen Zugriff auf die erzählte Welt dar, indem es einen Punkt setzt, von dem aus alle weiteren Relationen entwickelt werden. »[D]ie Gasse«, die »[d]aran« (nämlich an »die Studierstube«) »grenzt«, sowie »die Stadt« »[d]ahinter« sind relational über diesen ersten Punkt innerhalb der erzählten Welt bestimmt. Denn sie sind von der räumlichen Struktur des Erzählens abhängig – von dem deiktischen »Da«, das den Erzählraum strukturiert. Wie auch die Erzählzeit hängt der Erzählraum von der Origo des Erzählens ab. Damit bezeichnet Käte Hamburger den »Nullpunkt des raumzeitlichen Koordinatensystems«,<sup>28</sup> der im Erzählen gesetzt wird. Indem das detaillierende *spacemaking* jedes weitere Element des erzählten Raums von dieser Origo aus zu den anderen Elementen in Beziehung setzt, bleiben Erzählraum und erzählter Raum, die im initialen »Da« auseinandertreten, aufeinander bezogen.

Mit dem Anfang der Erzählung *Vom alten Proteus* behandelt Raabe also die Probleme des Realismus unter den Vorzeichen der Fiktion, indem er ostentativ das narrative *worldmaking* ausstellt. Statt einer Antwort auf die Frage, wie »es« gemacht werden soll, macht die Stimme etwas, und zwar macht sie den Raum. Dafür bedarf es sowohl der räumlichen Struktur des Erzählraums als auch der Veranschaulichung der Struktur durch die Elemente des

26 Genette: *Die Erzählung*, a.a.O., S. 17f.

27 Der Begriff findet sich bereits in Cordula Kahrman, Gunter Reiss und Manfred Schlucher: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung*, Kronberg 1977, Bd. 1, S. 55. Er wird dort jedoch nicht systematisch ausgeführt. Vgl. Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*, Berlin, New York 2009, S. 38–40.

28 Vgl. Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, a.a.O., S. 62.

erzählten Raums. Denn Welt setzt – grob gesprochen – Anschauung voraus, die wiederum vom Raum abhängt: »Wie es ohne Wahrnehmungsrelation keinen Raum gibt, so wird, wo er figuriert wird, Anschaulichkeit interpoliert«, führt Monika Ritzer aus.<sup>29</sup> In diesem Erzählanfang, der den Akt des narrativen *worldmaking* inszeniert, kommt der Raum daher als »Kategorie der Wirklichkeit«<sup>30</sup> zum Tragen, den Raabe jedoch als doppelten einführt: als anschaulichen, erzählten Raum und als vom Erzählakt (*narration*) abhängige Relation, als Erzählraum.

Doch nicht nur die deiktische Struktur des Erzählraums, sondern auch die figurale Struktur der Darstellung trägt zum betont performativen Charakter dieses Erzählanfangs bei. Während die Deiktika eine Verweisstruktur etablieren, die insofern räumlich ist, als sie die Positionen in der erzählten Welt festlegt, entsteht mit den rhetorischen Figuren der Detaillierung (*amplificatio*) ein Phänomen, für das die Narratologie keine Begriffe hat. Auf den ersten Blick wird nämlich weniger erzählt als vielmehr aufgezählt. Im Zentrum stehen dabei die Verfahren der Reihung. Die Erzählung beginnt mit der asyndetischen Reihung von Elementen des erzählten Raums, die zunächst noch durch Kommata, dann zunehmend durch Gedankenstriche voneinander getrennt werden, dann aber eine Reihe elliptischer Sätze bilden:

»Es folgen einzelne Häuser [...]. Es folgt das Feld – ein Wald – eine Eisenbahnlinie – eine Landstraße [...]. Wieder Felder und Dörfer – das Meer – die Insel – die Gegend, die im Sonnenschein liegt, und jene, über welche der Regensturm fährt. Nächtliches Urwalddickicht mit einer Mohrenschlacht bei Fackelbeleuchtung. Ein Sumpf im haushohen Schilf und eine trinkende Elefantenherde – die Wüste – wieder die See [...].«<sup>31</sup>

Diese Verfahren haben den Effekt, dass in wenigen Zeilen unheimlich »viel Raum« erzeugt wird. Zudem stellen die Ellipsen den

29 Monika Ritzer: »Poetiken räumlicher Anschauung«, in: Martin Huber u. a. (Hg.): *Literarische Räume. Architekturen – Ordnungen – Medien*, Berlin 2012, S. 19–37, hier S. 25.

30 Ebd.

31 Raabe: »Vom alten Proteus«, a. a. O., S. 199.

enumerativen Charakter des narrativen *worldmaking* aus. Tatsächlich ersetzen die Reihen das eigentliche ›Erzählen‹. Die Erzählstimme erzählt oder beschreibt die Welt nicht mehr, sondern benennt sie nur noch, indem sie die Elemente des erzählten Raums aufruft. Mit Sabine Mainberger gesprochen tritt in einer solchen Liste die benennende Funktion der Sprache hinter einer appellativen Funktion zurück, denn ›Aufzählungen, in denen die Sprache fragmentiert ist und die Wörter wie Namen behandelt werden, sind deiktisch‹.<sup>32</sup> Die Pointe der Reihenbildung besteht freilich darin, dass sie Raum und Zeit verbindet. Sukzessiv entsteht der erzählte Raum, indem – in zeitlichem Nacheinander – ein Element nach dem anderen aufgerufen wird.

Das Verb ›folgen‹ leistet genau diese Verschaltung von deiktischer Struktur und Sukzession der Darstellung. Die Wendung ›es folgt‹ hat nämlich zum einen dieselbe Logik wie die ›Da‹-Deixis, weil sie Erzählraum und erzählten Raum verbindet, indem ›es folgt‹ sowohl die Beziehung der räumlichen Elemente – eins folgt auf das andere – als auch die Position einschließt, von der aus diese Aufeinanderfolge behauptet wird. Zum anderen ›folgt‹ in der Reihe der elliptischen Aufzählung eine Nominalphrase auf die andere. ›[E]s folgt‹ ist damit doppelt lesbar: sowohl in Bezug auf die Folge der Wörter der Darstellung als auch in Bezug auf die Folge der räumlichen Elemente in der erzählten Welt. In dieser Funktion koppelt es narrativen Raum und narrative Darstellung, was schließlich wiederum einen Rückkoppelungseffekt produziert: Die Folge der Wörter triggert eine Bewegung im Raum der erzählten Welt, die zunehmende Anzahl an Ellipsen wiederum eine Beschleunigung dieser Bewegung. Weil es keine Figur gibt, der diese Bewegung zuzuordnen ist, bleibt sie weiterhin an das anfängliche ›da‹ und dessen Origo gebunden. Dass die Bewegung jedoch die gegenseitige Abhängigkeit von Erzählraum und erzähltem Raum ausagiert, zeigt sich im Übersprung dieser Bewegung von der formalen Origo der Erzählung zu einer Figur in der erzählten Welt. Denn die Rückkehr dieser Weltumrundung findet zweimal statt: einmal in der erzählten Welt und einmal rein strukturell. Die Reihe kolonialistischer Topoi wie das ›Urwalddickicht mit einer Mohrenschlacht‹

32 Sabine Mainberger: *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin, New York 2003, S. 117.

oder die »Elefantenherde« endet in semantischer Beliebigkeit und deutet dann eine Schließung zur Weltkugel an: »und so weiter, und so weiter – rundum«. <sup>33</sup> Innerhalb des erzählten Raums erfolgt die Rückkehr zum Ausgangspunkt, zum »Schloß des Königs, [der] Kinderstube des Poeten, [der] Studierstube des Weltweisen« jedoch per Bahnfahrt: »Eisenbahnstation X. X. ›Ein Billett nach Hause!«<sup>34</sup> Bei der Stimme, die nach der Weltumrundung das Billett fordert, handelt es sich – die Anführungszeichen zeigen dies an – um eine intradiegetische. Sie erhält als Figur zwar keine weitere Anschauung, steht aber am Ende der räumlichen Bewegung, so als wäre sie durch dieselbe figuriert worden. An dieser Stelle löst sich die deiktisch produzierte Origo von der extradiegetischen Stimme und springt auf die Figur über: Weil sich das Erzählen in einer Geste der Allmacht auf den strukturellen Erzählraum zurückzieht und damit wieder unanschaulich wird, bleibt freilich die durch die Bewegung figurierte Position im erzählten Raum zurück. Die Bahnfahrt ist also die logische Konsequenz dieser Gebundenheit an den erzählten Raum.

Der Weltentwurf antwortet auf die initiale Frage, in der die Stimme der Erzählung eine fiktionstheoretische Aufgabe stellt und sich gleichzeitig als Stimme rhetorisch figuriert. *Worldmaking* als *spacemaking* führt vor, wie eine erzählte Welt in ihrer Konkretion als erzählter Raum und in Abhängigkeit von der Struktur des Erzählraums Anschauung gewinnt. Die besondere Aufmerksamkeit auf deiktische Verweise zeigt, was Raabe in diesem Weltentwurf besonders interessiert: der Zugriff auf die erzählte Welt, der sich in eben dieser doppelten Struktur des narrativen Raums abbildet.

### III. Oder so? – Akt

Während des ersten Weltentwurfs, der eine erzählte Welt anschaulich vor Augen stellt, tritt die Erzählstimme, die sich eingangs so eindringlich eine eigene Gegenwart verschafft hat, zunächst in den Hintergrund, bevor sie sich umso deutlicher zu Wort meldet und das narrative *worldmaking* mitten im Satz abbricht: »Nein, es geht

33 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 199.

34 Ebd.



wirklich und wahrhaftig so nicht! Versuchen wir es auf eine andere Weise. – «.<sup>35</sup> Wenn sich freilich die Stimme so in das *worldmaking* einmischt und die initiale rhetorische Frage aufgreift, dann schaltet das Erzählen an der extradiegetischen Position erneut von Diegese auf Performanz um und lässt das *worldmaking* »pausieren«.<sup>36</sup> Vor dem Abbruch des Erzählens, der nicht nur syntaktisch, sondern zudem typographisch in Form eines Gedankenstrichs und des fehlenden Satzzeichens markiert ist, erscheint die rhetorische Geste des Einspruchs der expressiven Partikel »Nein« umso deutlicher. Gleichzeitig lässt sich das »Nein« rhetorisch bereits als *correctio* lesen, die der Einschub insgesamt darstellt. Als *correctio* führt er das pragmatische Setting des Urteilens – die Krise des Erzählens – fort und beantwortet die Ausgangsfrage nach dem »Wie«: »so nicht«. Weil er aber die Frage lediglich negativ beantwortet, aktualisiert und variiert er die *Dubitatio* des Anfangs: »Versuchen wir es auf eine andere Weise«,<sup>37</sup> die nun eine Klammer um den ersten Weltentwurf bildet.

Wie es zu machen sei, ist also nicht beantwortet, stattdessen ist eine Krise des Erzählens angelegt, die sich durch den gesamten Erzählanfang zieht. Die Rahmung des Weltentwurfs durch Ausgangsfrage und unterbrechenden Einwurf lässt das narrative *worldmaking* selbst zum eigentlichen Ereignis werden. Diesen Status erhält das *worldmaking* also nicht, weil es die erzählte Welt hervorbringt, sondern weil ihr Gelingen prozesshaft zur Darstellung gebracht wird. Es gibt nicht *die eine* Version der erzählten Welt, d.h., dass die neue Version die erste Version nicht ersetzt, sondern dass beide nebeneinanderstehen. Vermittelt sind die Versionen dabei über die rhetorisch figurierte Stimme, die dem Format der *correctio* folgt. Diese *correctio* ist insofern radikalisiert, als es sich um keine sprachliche Korrektur handelt, sondern um eine Korrektur der erzählten Welt, deren erster Entwurf verworfen wird. Diese Inszenierung zeigt das Potential oder vielmehr die Unbeständigkeit auf, die letztlich jedem narrativen *worldmaking* zugrunde liegt. In einer Geste der Selbstkorrektur werden die Bedingungen des Erzählens – wie »es geht« – ausgelotet und innerhalb der spezifischen Struk-

35 Ebd., S. 199.

36 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, a.a.O., S. 63.

37 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 199.

tur der Fiktion, die das Erzählen und die erzählte Welt über eine Aktstruktur verbindet, ausagiert. Unter den Vorzeichen explizit aufgekündigter Wahrheitsbedingungen geht es um einen Realismus der Darstellung. In hypallagetischer Verschiebung attribuieren »wirklich« und »wahrhaftig« eben nicht die erzählte Welt, sondern als Satzadverbiale den insgesamt gescheiterten Versuch des *world-making*: »es geht wirklich und wahrhaftig so nicht!«<sup>38</sup>

Das Erzählen setzt also zu einem neuen Versuch an. Obwohl der Einwurf ankündigt, »es auf eine andere Weise« versuchen zu wollen, beginnt der zweite Anlauf analog zum ersten mit der deiktischen Evokation des räumlichen Settings: »Das ist Athen! Athen, wie es vielleicht in Sebastian Münsters Chronik aussehen könnte. Da fließt der Ilissus, dort der Kephissus; dort erhebt sich die Akropolis.«<sup>39</sup> Auch hier wird Welt also zunächst einmal über Raum hergestellt. Im zweiten Weltentwurf hält sich das Erzählen aber nicht in gleicher Weise beim Raum auf, sondern geht dazu über, Figuren und Handlung einzuführen. Die Figuren, die dieses Setting bevölkern, sind mit Eigennamen ausgestattet und unterscheiden sich dadurch signifikant von den entindividualisierten Rollen des ersten Weltentwurfs: Philosoph, Dichter, König, Mann, Frau.<sup>40</sup> Die Eigennamen – zunächst: Theseus und Hippolyta – fungieren zudem als intertextuelle Referenz und rufen bereits eine ganz bestimmte Handlung mit auf, nämlich William Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Auch die Satzstruktur des zweiten Versuchs ist eine andere: Die weitgehend elliptische Syntax des ersten Versuchs ist aufgegeben, so dass mit den Verben neben dem Raum zusätzlich die Zeit in den Vordergrund rückt: »und König ist – Theseus, der Sohn des Ägeus und der Äthra. Und in vier Tagen ist Neumond, und dann wird Hochzeit gefeiert zu Athen. Hippolyta, die Königin der Amazonen, ist die Braut.«<sup>41</sup> Die Stimme resümiert diesen zweiten, intertextuell herbeizitierten Weltentwurf: »*Wirklich und wahrhaftig, es geht!* – –«<sup>42</sup>

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. Aust: »Wilhelm Raabe: *Vom alten Proteus*«, a.a.O., S. 158f.

41 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 199.

42 Ebd., S. 201.

Mit diesem positiven Befund endet die Exposition der Erzählung – zumindest legt das Abteilungssternchen dieses Gelingen typographisch nahe. Das Ringen um den Erzählanfang scheint überwunden und eine Erzählweise sowie – davon abhängig – eine erzählte Welt gefunden, die den Ansprüchen genügt. Das mittig gesetzte Abteilungssternchen trennt nicht nur die Exposition von der folgenden Erzählung, sondern nimmt sich wie ein Schlusspunkt aus, der die Debatte um glaubwürdiges Erzählen für beendet erklärt. Doch auch wenn das intertextuell aufgerufene Setting des Shakespeareschen Athens der Bewertung standhält, bedeutet dieser ›Schlusspunkt‹ dennoch auch einen erneuten, insgesamt also den dritten Erzählanlauf: »In einem großen Walde hatte sich in Tagen, die der Leser sich nach Belieben nah oder fern denken kann, ein Einsiedler niedergelassen und festgesetzt.«<sup>43</sup> Mit diesem dritten Weltentwurf unterläuft die Erzählstimme somit ihr eigenes Urteil und setzt dabei das Verfahren der Exposition fort. Dass die Welt dieses dritten und letzten Versuchs jedoch keineswegs so beständig ist wie der Schlusspunkt vermuten ließe, zeigt sich darin, dass die kritische Reflexion in der ›Haupterzählung‹ als Dialog zwischen einem »brave[n] deutsche[n] Herz und Weib« und dem »wohlmeinenden Autor«<sup>44</sup> unmittelbar fortgeführt wird. In Form einer Metalepse treten »Leserin« und »Autor« als Figuren in der erzählten Welt auf und äußern Zweifel an der Erzählung. Die Leserin stellt nämlich »auf der Stelle die Frage« nach den Hintergründen dieses Einsiedlers, worauf der Autor antwortet: »*Liebe Seele, das ist ja gerade die Geschichte!*« Und nun – wenn jemand es besser versteht, auf deutsch ein Ding am rechten Zipfel anzufassen, so tue er's: *ich* kann's nicht besser – «.<sup>45</sup> Diese Metalepse führt die Dubitatio der Exposition fort und unterläuft die typographische Geste des Abteilungssternchens. Die Krise des Erzählens ist also keineswegs beendet. Diese erneute Äußerung des Zweifels markiert die Möglichkeit, die erzählte Welt jederzeit zu revidieren oder durch eine neue zu ersetzen, wie es der Erzählanfang vorführt. Doch eine weitere Revision erfolgt nicht. Stattdessen affirmieren Wiederholungen das bereits Erzählte und zeigen ein Weiter-Erzählen an, das somit die Reihe der Erzählab-

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd., S. 202.

brüche beendet und Diskontinuität durch Kontinuität ersetzt: »In einem großen Walde also, nicht allzufern von einer großen Stadt, wohnte ein sonderbarer Mensch«.46 Diese Kontinuität, eine Stabilität der erzählten Welt, muss jedoch aktiv hergestellt werden, da die mehrfachen Revisionen der Exposition diese in Frage stellen. Die erzählte Welt, die auf diese Weise eingeführt, hinterfragt und dann weiter entfaltet wird, ist somit von Anfang an eine prekäre; das Erzählen droht der Geschichte den Boden zu entziehen.

Was in diesem Erzählanfang mit seinen Revisionen und Neuanfängen vorgeführt wird,47 ist nichts anderes als die performative Erzeugungsfunktion des Erzählens, der Akt des *worldmaking*.48 Indem sich die Stimme in Form von Gedankenfiguren installiert und mit rhetorischen Gesten die Verfügungsgewalt über die erzählte Welt vorführt, inszeniert der Erzählanfang die Performativität des Erzählens. Diese radikale Verfügung äußert sich zunächst im Raum und setzt an der räumlichen Konkretion der erzählten Welt an. Es ist also der narrative Raum, dessen Gestaltung proteisch verfährt, indem verschiedene Konkretisierungen nacheinander, also in Reihe, erzählt werden. Das gestaltwandlerische Raum-Erzählen weist zum einen darauf hin, dass jedes *worldmaking* grundsätzlich auf diese Weise verfährt, indem es eine erzählte Welt qua Anschauung konkretisiert. Zum anderen hat die Radikalität des Umbildens aber auch weiterreichende Folgen: Denn gerade weil der erzählte Raum komplett verworfen werden kann, zielt der Erzählanfang damit letztlich auf die Dimension des narrativen Raums, in der das *worldmaking* statthat. Diese Dimension hängt an der extradiegetischen Erzählstimme und bleibt deshalb notwendigerweise unanschaulich, sie wird allein greifbar im negativen Moment des Verwerfens.49

46 Ebd.

47 Vgl. Natalie Moser: *Die Erzählung als Bild der Zeit. Wilhelm Raabes narrativ inszenierte Bilddiskurse*, Paderborn 2015, S. 33, Anm. 39.

48 Vgl. Almut Dummer: *Verstellte Sicht. Erinnerndes Erzählen als Konstruktion von Ablenkung in späten Schriften Wilhelm Raabes*, Würzburg 2005, S. 62.

49 Ralf Simon argumentiert metaphorologisch und spricht von einer »formale[n] Nullposition«, auf welche die Erzählung zielt. Vgl. Simon: »Raabes poetologische Wälder«, a.a.O., S. 15.

#### IV. Verdoppelung – Das räumliche Modell der Bühne

Genau dieser räumlichen Struktur der Fiktion widmet sich die metafiktionale Wendung des zweiten Weltentwurfs. Die Räumlichkeit des Erzählens, die den Akt des *worldmaking* mit seinem Produkt, der erzählten Welt, verbindet, führt der zweite Erzählanlauf der Exposition vor – oder besser: Er führt diese Verbindung auf. Die Exposition übersetzt die Struktur in ein Modell und verleiht ihr dadurch Anschauung. Denn das räumliche Setting dieses zweiten Weltentwurfs wird nicht wie im ersten Fall ohne Weiteres in auktorialer Geste verworfen und ersetzt, sondern im Rahmen einer Aufführungssituation mit Publikum verhandelt. Evoziert wird nicht einfach das antike Athen, sondern das antike Athen als Schauplatz einer Aufführung von Shakespeares *Midsummer Night's Dream*. Damit verwirft und ersetzt der zweite Versuch nicht bloß die erzählte Welt des ersten, sondern verdoppelt zudem den erzählten Raum zu einer komplexen metafiktionalen Anordnung. Die Aufführungssituation dient als Paradigma des narrativen *worldmaking*, das sie räumlich organisiert, indem sie sowohl die Doppelung des narrativen Raums – in Erzählraum und erzählten Raum – als auch die stetige Produktion derselben im Akt des Erzählens buchstäblich auf die Bühne bringt.<sup>50</sup>

Die Aufführung rahmt jedoch nicht von Beginn des zweiten Versuchs an die Hervorbringung der erzählten Welt – Athen –, sondern bricht vielmehr unvermittelt in diese ein: »Ohne die Mendelssohnsche Musik wäre das verrückte Zeug heute doch nicht mehr auszuhalten«, sagt das Publikum, das heißt fünf Sechstel des Publikums.<sup>51</sup> Die Stimme des Publikums fügt sich nicht in die bis dahin erzählte Welt, sondern ist zunächst nicht verortbar: Sie ertönt aus einem nicht näher bestimmten Off. Indem dieser direkten Figurenrede aber eine semantische Rolle zugeordnet wird – »das Publikum« – eröffnet sie einen zweiten erzählten Raum, der zu dem Schauplatz des antiken Athens und seiner Bewohner hinzukommt: einen theatralen Raum, der Publikum und dargestellte Welt in Beziehung

50 Zu Raabes »dramaturgischer Erzähltechnik« vgl. Dieter Arendt: »Wilhelm Raabes Dramaturgie der Erzählkunst«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*, 21 (1980), S. 7–42.

51 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 200.

setzt. Dieser theatrale Raum befindet sich außerhalb der erzählten Welt von Athen, denn von ihm aus kann über diese gesprochen werden – und zwar als Darstellung. Somit ist er fiktionstheoretisch eine Ebene über der Welt angesiedelt, in der sich Theseus, Hippolyta und Konsorten bewegen. Die intermediale Systemreferenz<sup>52</sup> in der Figurenrede auf die plurimedialen Verfahren der Aufführung – »die Mendelsohnsche Musik« – führt diese Ebenendifferenz, oder besser: diese ontologische Differenz ein, noch bevor das Publikum als »Publikum« bezeichnet und damit dieser zweite Erzählanlauf in ein Bühnensetting überführt wird. Dass sich die Erzählstimme zu Wort meldet, um das Erzählte zu bewerten, ist ein gängiges Mittel »im Dienst des Realismus«, <sup>53</sup> erörtert Genette. Dass diese »ideologische Funktion des Erzählers«<sup>54</sup> jedoch ihren angestammten Ort im Erzählerkommentar verlässt und stattdessen auch an der Position der Stimme ebenfalls »Welt gemacht wird«, ist das Skandalon dieser Anordnung.

Der Raum, aus dem das Publikum spricht, der theatrale Raum, wird in einer Art Einschub ebenfalls erzählt und tritt so als zweiter erzählter Raum neben den ersten, nämlich das antike Athen. Die Verfahren, mit denen dieser theatrale Raum erzeugt wird, ähneln denen, mit denen die Erzählung bereits im ersten und zweiten Versuch die erzählte Welt eröffnete: »Nun, da und dort unter der Menge sitzt doch einer oder eine (manchmal sogar ein alter Herr, eine alte Frau, eine alte Jungfer!)«.<sup>55</sup> Die Deiktika »da« und »dort« unterscheiden zwei Punkte im Publikum, die in Beziehung zu einem impliziten »hier« stehen. Sie verweisen auf Positionen in einem Zuschauerraum, die von menschlichen Entitäten – »einer« oder »eine« – eingenommen werden und die in der Reihe der möglichen Besetzungen Anschauung erhalten: als »alter Herr«, »alte Frau« oder »alte Jungfer«. Der Wechsel von der erzählten Welt Athens zum theatralen Raum geht mit einer Veränderung innerhalb des Erzählraums einher, den die Deiktika produzieren. Denn indem sie auf Positionen »unter der Menge« verweisen, legen sie der Logik der Bühne zufolge einen Richtungswechsel nahe, eine Umwendung:

52 Vgl. Irina Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen, Basel 2002, S. 19.

53 Genette: *Die Erzählung*, a.a.O., S. 167.

54 Ebd.

55 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 200.

von der Bühne in den Raum des Publikums. Während die erzählte Welt des antiken Athens nachträglich als Bühnengeschehen gerahmt wird und damit der Erzählraum in seiner Deixis auf diese Bühne hin ausgerichtet ist, wechselt diese Ausrichtung mit der Einführung des Publikums auf den Zuschauerraum und überkreuzt so ›hier‹ und ›dort‹ chiasmatisch.

Doch bei dieser klaren Trennung und Gegenüberstellung von Bühne und Bühnengeschehen bleibt es nicht, vielmehr überlagern sich die beiden erzählten Räume mit ihren jeweiligen Elementen: »Die Gaslichter erleichen, es weht ein kühler Mondscheinhauch her, der Tau blitzt auf dem Grase, und seltsame Funken schwirren durch die Luft. Der Mendelssohn ist auch schuld daran, aber doch nicht allein; es ist noch eine Musik, mit welcher Blech, Schafsdärme und Geigenholz nichts zu schaffen haben.«<sup>56</sup> Der Wald ist nicht mehr nur ein Wald, sondern ein auf der Bühne dargestellter Wald; die Bühne als Setting des *worldmaking* wird also miterzählt. In einer metonymischen Reihe werden verschiedene Lichter vorgestellt: Während die »Gaslichter« eindeutig der Bühnentechnik, der »kühl[e] Mondscheinhauch« und der »Tau«, der »auf dem Grase [blitzt]«, dem Schauplatz im »Walde vor dem Tor von Athen«<sup>57</sup> zuzuordnen sind, ist unklar, ob es sich bei den »seltsame[n] Funken«, die »durch die Luft [schwirren]« um Signifikant oder Signifikat im semiotischen System der theatralen Aufführung handelt. Es sind also die Lichtquellen, das Gas und der Mond, die die je verschiedenen Systeme repräsentieren, wobei das Licht in Gestalt der Funken ambig ist. »Seltsam« sind die Funken eben gerade deshalb, weil sie eben nicht dem einen oder anderen System klar zuzuordnen sind, sondern diese verbinden. Die Bühne wird somit als doppelter Raum vorgestellt, in dem sich zwei – ontologisch getrennte, aber voneinander abhängige – Räume überlagern und gleichzeitig präsent sind. Rückwirkend rahmt dieser doppelte Raum auch die Deiktika, die den Schauplatz Athen vorstellen und die damit ebenfalls in ein doppeltes Verweissystem gestellt werden: »Da fließt der Ilissus, dort der Kephissus; dort erhebt sich die Akropolis.«<sup>58</sup> Dem in mehrfachen Anläufen erfolgenden *world-making* wird das Modell der Bühne unterlegt. Das Theater als *die*

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd., S. 199.

Kunstform des Performativen dient somit als Folie, um den performativen Akt des Erzählens (*narration*) zu reflektieren. Nachdem der erste Weltentwurf den Fokus auf das narrative *worldmaking* scharf gestellt hat, indem die Erzeugungsfunktion vorgeführt wurde, wird mit der Verdoppelung des erzählten Raums nun der proteische Erzähleranfang selbstreflexiv – und zwar im Hinblick auf seine räumliche Struktur wie auf die Verfahren seines *worldmakings*.

Unter diesem Aspekt ist nicht nur von Bedeutung, *dass* eine theatrale Aufführung als Modell heranzitiert wird, sondern auch *was* aufgeführt wird. Die intertextuelle Referenz auf Shakespeare differenziert die intermediale Systemreferenz auf die Aufführung weiter aus, indem sie die Besonderheit der Shakespeareschen »Wortkulisse« mit auf den Plan ruft. Gerade Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* attestiert die Forschung eine besondere reflexive Aufmerksamkeit auf diese Technik, wenn sie es als »Parodie der Wortkulisse«<sup>59</sup> bezeichnet. Aufgerufen sind damit Techniken der sprachlichen Raumerzeugung, welche die Theateraufführung von einer Semiotik der Bühne, wie sie im Erzähltext nur sekundär, d.h. als erzählte Bühne, dargestellt werden kann, wieder an den Text als sprachliches Medium zurückbindet. Denn die Wortkulisse zeichnet sich gerade dadurch aus, dass die konkrete Ausgestaltung des Schauplatzes der dramatischen Handlung nicht an andere Instanzen des dramatischen Texts – oder auf die Aufführung bezogen, die hier ja intermedial zitiert ist: an andere nicht-sprachliche Elemente des theatralen Zeichensystems – delegiert sind, sondern diese die Figurenrede selbst übernimmt.<sup>60</sup> Diesen Wortkulissen eignet in der Regel ein besonders hoher Grad an Anschaulichkeit, die durch rhetorische Techniken von Veranschaulichen und Verlebendigen zustande kommt: »Wo der Ort der Handlung zur Szenerie wird, geschieht das durch das gesprochene Wort«.<sup>61</sup>

59 Anton Müller-Bellinghausen: *Die Wortkulisse bei Shakespeare*, Freiburg im Breisgau 1953, S. 17; vgl. Rudolf Stamm: *Shakespeare's Word-Scenery with Some Remarks on Stage-History and the Interpretation of His Plays*, St. Gallen 1954, S. 33.

60 Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1997, S. 351–353; Andreas Höfele: *Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth*, Heidelberg 1977, S. 62–64.

61 Höfele: *Die szenische Dramaturgie Shakespeares*, a.a.O., S. 62.



Die Techniken, mit denen bei Shakespeare der Raum der dargestellten Welt hervorgebracht und stetig verändert wird, sind eben dieselben, die das exzessive Raum-Erzählen des Erzählanfangs im *Alten Proteus* kennzeichnen: Deiktika und Bezeichnung von räumlichen Elementen evozieren den Raum, Aufzählungen, Zuordnungen und Vergleiche detaillieren ihn.<sup>62</sup> Die Referenz auf Shakespeares Technik der Wortkulisse profiliert die Möglichkeiten sprachlicher Raumerzeugung in dreierlei Hinsicht und differenziert so die Techniken des Erzählanfangs des *Alten Proteus*: Die stetige Möglichkeit der Wandlung des Raums, die prinzipielle Möglichkeit einer Mehrdeutigkeit des Raums und die variable Semantisierung.<sup>63</sup> Dieses Potential der Wortkulisse wird in der gängigen Forschung auf die Perspektivgebundenheit zurückgeführt, die eine Subjektivierung und damit Vervielfältigung des Raums als subjektive Räume ermöglicht.<sup>64</sup> Dass der Erzählanfang des *Alten Proteus* unter Zuhilfenahme und mit Fingerzeig auf dieselben Techniken eben diese Funktion performiert – jedoch gerade nicht gebunden an einzelne Figuren, sondern als Erzählakt der Stimme –, macht deutlich, dass umgekehrt Raum-Erzählen immer so etwas wie Perspektiven im Sinne von räumlichen Relationen erzeugt und diese variabel verändert werden können. Doch auch wenn sich der Erzählraum von den figurengebundenen Perspektivierungen auf der Bühne unterscheidet, können diese die Erzeugungsfunktion reflektieren. Dabei wird die Doppelung von performativer und referentieller Funktion der Sprache, wie sie für das Sprechen in Theateraufführungen konstitutiv ist,<sup>65</sup> von der Figurenrede auf die Erzählstimme übertragen. Der doppelte erzählte Raum Athen/Bühne mit seinem doppelten Verweissystem inszeniert genau diese doppelte Sprachfunktion,

62 Zu den linguistischen Markern, dort v.a. im Zusammenhang mit der Figurencharakterisierung siehe Rudolf Stamm: »Die theatralische Physiognomie der Shakespearedramen«, in: *Maske und Kothurn*, 10 (1964), S. 263–274, hier S. 266f. Zum Verhältnis von Bezeichnen und Beschreiben siehe Höfele: *Die szenische Dramaturgie Shakespeares*, a.a.O., S. 62–64.

63 Vgl. ebd., S. 53–69.

64 Vgl. Pfister: *Das Drama*, a.a.O., S. 351.

65 Umberto Eco: »Semiotik der Theateraufführung«, in: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 262–276, hier S. 273f.; vgl. Erika Fischer-Lichte: »Grenzgänge und Tauschhandel«, in: Wirth (Hg.): *Performanz*, a.a.O., S. 277–300, hier S. 279.

die auch das Erzählen als *worldmaking* auszeichnet. In der intermedialen Systemreferenz auf die Aufführung, in der das sprachliche Raumerzeugen vor den nicht-sprachlichen Elementen Profil gewinnt, spiegelt sich das Erzählen im *Alten Proteus*.

Shakespeare steht dabei nicht nur Pate für die Techniken der sprachlichen Raumerzeugung, sondern zugleich für die metafiktionale Wendung derselben. Denn Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* hat selbst wiederum eine Aufführung als Bestandteil der Handlung, an der die Frage nach einem ›Realismus‹ der Theateraufführung diskutiert wird. Exakt diese Passage zitiert Raabe und stellt sie so in den Dienst der Diskussion um die ›Glaubwürdigkeit‹. Zettel – eine der Figuren Shakespeares, welche die erzählte Welt im zweiten Weltentwurf bevölkern – verkündet im Wortlaut der Schlegel-Übersetzung sein anti-illusionistisches Schauspielprogramm: »Wenn Sie [d.h. die Frauen im Publikum] dächten, ich käme hierher als ein Löwe, so dauerte mich nur meine Haut. Nein, ich bin nichts dergleichen; ich bin ein Mensch wie andre auch.«<sup>66</sup> In der zitierten Passage lösen die Schauspieler das Problem einer illusionistischen Darstellung durch einen ›Disclaimer‹, der die Fiktion offenlegen soll:<sup>67</sup> »Schreibt mir einen Prolog, und laßt den Prolog verblümt zu verstehen geben, [...] daß ich, Pyramus, nicht Pyramus bin, sondern Zettel, der Weber.«<sup>68</sup> Bei Shakespeare findet Raabe also eine ganz spezifische Antwort auf das Problem eines Realismus der Fiktion. Die Rahmung soll die Fiktion als das zeigen, was sie ist: Realitätsverdoppelung.<sup>69</sup> Der Realismus im Sinne der ›Glaubwürdigkeit‹ ist dabei eben nicht über eine spezifische Beschaffenheit der erzählten Welt zu erlangen, sondern indem er das *worldmaking* offenlegt.<sup>70</sup>

66 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 201.

67 Es wird sogar ein Disclaimer des Disclaimers diskutiert, außerdem soll die Maske offengelegt werden: »und sein Gesicht muß halb durch des Löwen Hals gesehen werden«. William Shakespeare: *Ein Sommernachts Traum*, übers. von Friedrich Schlegel, in: *Shakespeares Werke*, hg. v. Levin L. Schücking, Berlin, Darmstadt 1970, Bd. 4, S. 28.

68 Ebd., S. 27.

69 Siehe Elena Esposito: *Die Fiktion der wahrscheinlichen Realität*, Frankfurt am Main 2007.

70 Albrecht Koschorke spricht von einer »aufgebrochenen Fiktion«. Koschorke: »Kreisbewegungen und semantische Zirkel«, a.a.O., S. 40; vgl. auch Saul: »Unsere tägliche Selbsttäuschung gib uns heute!«, a.a.O., S. 313f.

## V. Rahmung – Die räumliche Struktur der Fiktion

Der zweite Versuch übersetzt also die räumliche Struktur des narrativen *worldmaking* in das Modell des Theaters und integriert es in seinen Weltentwurf, der damit an Komplexität gewinnt. Die theatrale Aufführung rahmt die erzählte Welt, indem der Akt des *worldmaking* selbst als Bühnendarstellung miterzählt wird. Diese Rahmenfiktion hat zur Folge, dass sich die narrativen Ebenen verschieben. Diese Verschiebung betrifft jedoch nicht nur die erzählte Welt, sondern auch die Stimme. Die Kommentierung und Beurteilung des Weltentwurfs, welche die extradiegetische Erzählstimme ausgehend von der initialen Frage über rhetorische Formate verschiedener Gedankenfiguren angestellt hatte, wechselt gemeinsam mit der Welterzeugungsfunktion in das theatrale Setting. Denn das Publikum mischt sich vielstimmig in die Diskussion um die Glaubwürdigkeit ein: »Ohne die Mendelsohnsche Musik wäre das verrückte Zeug heute doch nicht mehr auszuhalten« [...] »Auf den Zopf beißen wir nicht mehr an!«<sup>71</sup> Es sind jetzt Figuren, die sich zur Glaubwürdigkeit der Darstellung äußern. Eine dieser Stimmen zitiert sogar Frage und Einwurf der extradiegetischen Stimme und stellt die Möglichkeit eines dritten Weltentwurfs in den Raum: »und nachher – frage dann mal einer: ›Sollte es *so* gehen, oder müssen wir es auf eine dritte Art versuchen?« [...] »*Es geht doch so!*«<sup>72</sup> Die Ausdrucksweise und das Wissen um die vorangegangenen Versuche legen nahe, dass es sich bei dieser Stimme um die extradiegetische Stimme handelt, doch die Anführungszeichen der direkten Figurenrede verorten sie im Dialog mit den anderen Stimmen des Publikums im theatralen Raum. Dass die Urteilsfindung auf diese Weise zu einer eigenständigen Handlung avanciert, hat einen Rückkopplungseffekt auf die vorausgehende Inszenierung der *Dubitatio* am Ort der Stimme. Die Diskussion zieht sich über alle Weltentwürfe des Erzählanfangs, in der »es geht« als verknüpfende Formel dient, und verbindet die Stimmen auch über die Ebenenwechsel hinweg: von der allein über die Gedankenfigur rhetorisch figurierten Stimme, über das Theaterpublikum bis hin zu den metaleptischen Figuren von Leserin und Autor. Von dem zweiten Versuch

71 Raabe: »Vom alten Proteus«, a.a.O., S. 200.

72 Ebd.

ausgehend erhält diese Diskussion eine Anschauung. Indem der theatrale Raum also von der metafiktionalen Anlage des zweiten Versuchs aus das *worldmaking* insgesamt rahmt, sind die Welten – die verworfenen wie die schließlich beibehaltene – in diesem Rahmen verankert. Der theatrale Raum ist somit nicht nur Reflexionsmodell narrativen *worldmakings*, sondern organisiert die Struktur der Fiktion in der Erzählung *Vom alten Proteus*.

In diesem Rahmen findet nicht nur das *worldmaking* statt, sondern auch die Urteilsfindung über die Glaubwürdigkeit. Gemessen wird die Glaubwürdigkeit des narrativen *worldmaking* also nicht in Bezug auf eine außertextuelle Referenz, sondern sie ist allein von diesem Rahmen abhängig. Von rhetorischen »Masken« der extradiegetischen Stimme über die inszenierte Kopräsenz der Stimmen im Theater bis hin zu den metaleptischen Figuren des Autors und der Leserin fährt Raabe in der expositorischen Inszenierung alles auf, was in rhetorischer Tradition notwendig ist, »um [...] glaubwürdig zu erscheinen«. <sup>73</sup> Dabei ist von vornherein klar: Es geht nicht um eine Glaubwürdigkeit des Dargestellten, sondern um eine Glaubwürdigkeit der Darstellung. Ob von Proteus, von liebeskranken Geistern oder höchst schematischen Liebesintrigen erzählt wird, ist unter diesen Voraussetzungen einerlei. Die Sichtbarkeit – um in der Bildsprache des von der Erzählung angebotenen Modells zu bleiben – des Rahmens ist also nicht ein Bruch mit dem Realismus, sondern dessen Bedingung. Entsprechend des Modells, das der zweite Versuch entwickelt, ist es mit einer einfachen Rahmung in der Funktion eines Disclaimers jedoch nicht getan. Stattdessen ist es ja gerade die Ko-Präsenz der beiden Welten im doppelten Raum der Bühne, die das Modell auszeichnet. So ist es nicht verwunderlich, dass auch während der übrigen Erzählung die Apparatur der narrativen Weltmachmaschine stellenweise kräftig klappert, wenn beispielsweise der metaleptisch figurierte Erzähler Figuren wie Spielfiguren beiseitestellt, <sup>74</sup> wenn er den ambigen Bühnenraum der erzählten Shakespeare-Aufführung erneut zitiert und dem »Publikum« »Mondschein, Lampenschimmer, Blumenduft, Geisterhauch

73 Ebd., S. 199.

74 Vgl. ebd., S. 203.

und Rheumatismus zu gleicher Zeit sein«<sup>75</sup> möchte oder wenn er sein Erzählen als Bewegung in der erzählten Welt miterzählt:

»Bis morgen nachmittag um vier Uhr wissen wir mit keiner Seele in dieser Historie das geringste anzufangen und füllen daher die uns sich aufdringenden Mußestunden so gut wie möglich aus. [...] [W]ir nehmen den Hut vom Nagel und machen einen Spaziergang durch den Aprilabend«.<sup>76</sup>

In der Verschaltung von Raum und Stimme reflektiert die Erzählung die Bedingungen der Möglichkeit narrativen *worldmakings*.

75 Ebd., S. 230.

76 Ebd., S. 237f.